

Vrnitev slikarja: mehaničnost in njen upravljavec

Eszter M Polonyi, raziskovalka kulturne zgodovine na Univerzi v Novi Gorici

Delo Dominika Mahniča, ki združuje računalniški inženiring in slikarstvo, spominja na zgodovino mehanizacije kot spektakla. Parne lokomotive, avtomobili, tekoče stopnice, trolejbusi, neonska razsvetljava in analogni računalniki so bili ob uvedbi predstavljeni kot primeri znanstvenega napredka, a obenem tudi kot povod za začudenje javnosti.¹ Mehanizacija 20. stoletja, ki so jo napajala razvejena električna omrežja in podpirale konstrukcije iz jekla, je svoje gledalce rutinsko galvanizirala s fantazijami o metropolah, ki segajo v nebo, zračnih prevoznih sredstvih, robotiziranih kuhinjah in protetičnih telesih. Mahničev slikovni stroj, ki ga je poimenoval Čopičograf, spominja na vrsto mehanskih hibridov, udeleženih pri ustvarjanju novodobnih svetovnih čudes med brnenjem v laboratorijih, ki jih je modernost zgradila z namenom doseganja napredka v 20. in 21. stoletju.

Fenomen mehaničnega ali mehaničnosti je sestavni del Mahničevega umetniškega udejstvovanja. V svoja dela umetnik redno vključuje naprave vizualnih medijev, od laserskih projektorjev do video usmerjevalnikov, optičnih in 3D-tiskalnikov ter drugih strojev, izdelanih za namene reprodukcije slike, pri čemer mehaničnost vzpostavlja kot vrsto umetniške instalacije, kiparskega objekta ali celo happeninga. Čopičograf je nadaljevanje njegovih prejšnjih poskusov avtomatizacije risanja ali slikanja, ki so se začeli okoli leta 2015. Od leta 2019, ko se je Čopičograf prvič pojavil, so bile uvedene nekatere spremembe, na primer glede mešanice sestavin pigmentov, okrasitve z miniaturno kopijo Nike Samotračke in prilagoditve števila nanesenih slojev barve.² Toda glavni obris Mahničevega slikarskega stroja je ostal bolj ali manj nespremenjen.

Čopičograf sestoji iz kovinskega pravokotnega okvirja, pritrjenega na robove platna, ki je napeto, premazano in pripravljeno na običajen način. Ta kovinski okvir poleg tega, da določa meje slikarskega polja, predstavlja tudi dvojno os koordinat, po katerih lahko stroj na površino platna nanaša barvo. Daljinsko vodena komponenta, vpeta skupaj s čopičem, teče po tirnicah, ki potekajo vzdolž kovinskih prečk okvirja, po celotni dolžini platna, kar predstavlja nekakšno os x, obenem pa lahko drsi sem in tja tudi vzdolž smeri, ki na sliki predstavlja os y. Gibi te daljinsko vodene komponente so zasnovani tako,

¹ Anna M. F. Jackson, *Expo: International Expositions 1851-2010*, London: V&A Publishing, 2008; Vanessa Schwartz, *The Public Taste for Reality: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*, doktorska disertacija, Kalifornijska univerza, Berkeley, 1993.

² Za ilustriran pregled Mahničevega dela na spletu gl. Assembla, *Dominik Mahnič*, n. d., <https://app.assembla.com/spaces/dominik-Mahnič/wiki> (zadnji dostop 23. 8. 2023).

da prenašajo mešanico medija s pigmenti iz petrijevk, postavljenih ob strani platna, na točno določena območja znotraj odprtega polja platna. Včasih je pri tem treba označiti le posamezno točko, tako da vzvod prepotuje celoten razpon okvirja in za seboj pusti le eno barvno packo, najpogosteje pa se pigment nanaša na način »potez« s čopičem, tj. z vlečenjem čopiča vzdolž določene razdalje, pri čemer za seboj pusti obarvano črto. Ko čopič ustvari vnaprej določeno sled, se vrne do petrijevke in se napoji z barvo, ki jo potrebuje za naslednjo »potezo«. Premična komponenta ima dostop do površine po celotni dolžini in širini slike ter tako popolnoma obvladuje podobo, ki se zlagoma izrisuje pod njo.

Ker je za vsako sliko potrebnih več sto tisoč potez čopiča, traja postopek izdelave čopičografije kar nekaj časa, preden nastane končna podoba. Običajno več tednov. To je precej dlje od časa, ki ga za opazovanje Čopičografa pri delu porabi večina obiskovalcev.

Zdi se, da Mahnič obiskovalcem ne predstavlja le slikarskega stroja, temveč slikanje *kot* stroj. Slikanje kot proces. Kakšna je torej podoba slike, če je ta vedno v stanju postajanja? Če je podoba nedokončana, dokler je postavljena na ogled, kdaj torej dejansko obstaja? Z vsako potjo po platnu ta izvedba slikarskega procesa v obiskovalcu pušča naraščajoč občutek odsotnosti, zavest o praznini, ki zapolnjuje prostor, kjer bi moral biti nekdo ali nekogaršnja namera, po kateri se trajektorija čopiča usmerja. Ob spoznanju, da nihče ne bo mogel spremljati slikarske izvedbe do njenega logičnega zaključka in da to nikoli ni bilo predvideno, se frustracija še okrepi, ob zavedanju, da je stroj mehanski, nezainteresiran za interakcijo in da njegova izvorna podoba, enako kot njen končni videz, obiskovalcu ostaneta nedosegljiva. Spektakel mehanike je deloma posledica srhljivega občutka, da je stroj, kar zadeva obiskovalca, gluha, slepa in nema za svet, v katerem živi. In vendar ustvarja formo, ki je doumljiva.

Mahničev Čopičograf spada v obdobje pametnih strojev. Nanos barve še zdaleč ni naključen, temveč jasno odraža logiko digitalnih medijev. Gibi njegovega mehanizma se izvajajo v skladu s skrbno izdelanim načrtom delovanja oziroma v skladu s programom, ki ga je razvila strokovna skupina; poleg Mahniča sta v njej sodelovala še računalniška programerja Peter Veselinović in Vid Vidmar. Načeloma bi lahko zmožnost sledenja gibanju Čopičografa nazaj do človeških korenin izpodbijala občutek avtonomije, ki ga vzbuja stroj. Zamislimo si lahko podobo treh ljudi, osredotočenih na pisanje programske opreme, (skoraj) z enako lahkoto kot Mahniča, ki sestavlja različne komponente strojne opreme Čopičografa. Toda ali se s tem približamo človeškemu telesu ali celo skupini ljudi, ki bi jim lahko pripisali izvor slike? Ali pa je nemara tak miselni eksperiment v nasprotju z načelom naprave, ki se imenuje »slikarski stroj«? Mar naj ne bi stolček avtorstva ostal nezaseden?

Prisotnost samega Mahniča je zanimiva točka razmisleka pri ugotavljanju, kaj natančno želi Čopičograf v zvezi z mehanizacijo izpostaviti. Mahnič pogosto sedi ali stoji v istem galerijskem prostoru kot njegov stroj. Pod pretvezo spoznavanja obiskovalcev, odgovarjanja na vprašanja in tudi nadziranja dela je njegova postava z bejzbolsko kapo skoraj stalno spremljala predstavitev Čopičografa v MSUM leta 2023.³ Čeprav se je sicer vključil v slikarski proces Čopičografa, se zdi, da ne želi biti označen kot kaj drugega kot zgolj njegov pomočnik ali, v najboljšem primeru, upravljavec.

To preusmerjanje k mehničnosti je nakazano že v njegovem priimku »Mahnič«, ki ob glasnem branju v slovenščini fonetično spominja na nemško besedno zvezo za »nič ne dela« (*macht-nichts*). Verjetno gre za prevzeto (ali prilagojeno) osebno ime, pri čemer je bilo prevzeto le kot označevalec, ki ime nato – zaradi njegovih denotativnih pomenov – izključi iz stanja vršljivskosti, kakršno prvotno oglašuje. Mahnič z uporabo iste kulturne prakse poimenovanja, s katero se obenem najavi in izloči iz sodelovanja v delu, spodkopava idejo o sprejemanju odločitev kot sestavnem delu umetnine in namesto tega uvaja nekaj, kar lahko razumemo kot klasični avantgardni trop naključja ali nepredvidljivosti.⁴ Četudi avtor ni »mrtev« v smislu razvoja pojmovanja literarnih in kulturnih teoretikov od šestdesetih let dalje,⁵ slike Čopičografa izvotlijo pozicionalnost v poskusu njegovega obujanja. Ta mehanizirani avtor/slikar je prikazen, duh, zdélo.

Glede na njegovo vlaganje v mehanizacijo umetniške prakse, ki jo nekateri označujejo preprosto kot medijsko umetnost, ni presenetljiva Mahničeva umaknjenost vase, pač pa dejstvo, da se ne zdi, da bi se slikarstvu povsem odpovedal. Vzporedno s številnimi projekti, ki avtomatizirajo risanje, ulivanje in slikanje, Mahnič še naprej tudi lastnoročno, torej brez strojnega posredovanja, ustvarja umetniška dela. Čopičograf namreč navsezadnje vendarle ustvari slike. Olje na platnu, tempero na platnu. Podoba, proizvedena v ploščatem formatu čopičografije, med postopkom slikanja nikoli ni v celoti vidna. Dokončane primere Čopičografovega prizadevanja pa je mogoče najti v njegovi okolici, pogosto visijo na stenah. V teh delih postane jasno, da je Mahnič zavezan slikarskim slogom in tipom figurativnega

³ Mahnič je na primer v MSUM od torka do petka v mesecu in pol, kolikor je bila razstava na ogled, preživel po štiri ure na dan; <https://www.mg-lj.si/si/razstave/3690/razstava-dominik-mahnic-copicograf/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

⁴ Ameriški eksperimentalni filmar Hollis Frampton (o (ne)izbiri Johna Cagea): »Izbirati pomeni izključevati; zanikati izbiro pomeni implicitno vključevati vse. Toda izpodbijanje pojma izbire pomeni izpodbijanje intelektualne perspektive, znotraj katere izbira deluje. Opuščanje dolžnosti izbire pomeni, da se kot umetniki umeščamo na presečišče vključevanja in izključevanja, kjer v absolutnem soobstoju vseh možnih kompozicijskih izbir in vseh možnih zaznavnih poti pojem izbire postane nepomemben.« Hollis Frampton, »Notes on Composing in Film«, *October* 1, 1976, str. 104–110. Gl. tudi André Breton, *Manifest nadrealizma*, 1924.

upodabljanja, ki so v zgodovini likovne umetnosti pravzaprav zelo dobro razberljivi. Njegovo ukvarjanje s portretiranjem se uvršča v to kategorijo (čeprav bi sam morda menil, da gre bolj za »skice« kot za dokončano delo). Enako velja za njegovo delo »štafelajnega« slikarja. Na svoji fotografiji, ki je bila nedavno reproducirana kot slika, je Mahnič zamenjal bejzbojsko kapo za slamnik, prikazan pa je na ozadju temne gorate krajine kot silhueta pred soncem (slika 1). Na sliki je obrnjen stran od gledalca in zre obenem v smeri razgleda in slikarskega stojala, pri čemer se zdi, da se opira na klasični trop *Rückenfigur* (figura s hrbtna) iz slikarstva 19. stoletja, po katerem naj bi osamljeni protagonist zrcalil in izvajal misli gledalca, ki mu je bila slika namenjena. Mahnič slike Čopičografa povezuje z znanimi tropi, motivi in slogi. Njegova umetnostnozgodovinska sklicevanja, ki so značilna za (post)impresionizem, so hkrati skladna z zmogljivostmi njegovega stroja in presenetljivo domača.

O banalnosti kot lastnosti digitalne podobe so kritiki začeli govoriti v zadnjem času.⁵ Ne zato, ker bi bile podobe, s katerimi se obkrožamo v 21. stoletju, brez pomena. Že dolgo je znano, da vizualni mediji s podobami povečujejo afekt in občutenje, pri čemer so podobe, ki danes krožijo po digitalnih medijih, pogosto povezane s pretiranim pomenom v očeh tistih, ki jih delijo.⁶ Vendar pa je splošni vtis, če te podobe izvzamemo iz konteksta naših lastnih slikovnih arhivov in nanje pogledamo z vidika podatkovne baze – dnevne količine podob, objavljenih samo na Facebooku, Snapchatu in Instagramu – (bolj ali manj natančno) načrtovana brezizraznost.⁷

V 20. letih prejšnjega stoletja, času, ki so ga pestile podobne konceptualne tesnobe, so se pojavili pomisleki o potencialno formativnih čutnih patologijah, ki izhajajo iz stanja vizualne nasičenosti.⁸ Podobno kot se je v tem obdobju govorilo o snežnih metežih in vesoljnem potopu, so se na začetku 21. stoletja začele vračati metafore o slikovnih kaskadah in plazovih, vendar tokrat v povezavi z diskurzom

⁵ Gl. Geoffrey Batchen, »Vernacular Photographies«, *History of Photography* XXIV/3, 2000, str. 262–271; Annabella Pollen, *Mass Photography: Collective Histories of Everyday Life*, London: I. B. Tauris, 2016. H. Foster, »Death in America«, *October* 75, 1996, str. 36–59.

⁶ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, London in New York: Verso, 2017; Ken Hillis, Susanna Paasonen in Michel Petit, ur., *Networked Affect*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2015.

⁷ »Na Snapchatu je vsak dan naloženih 800 milijonov slik, na Facebooku 350 milijonov, na Instagramu pa 80 milijonov.« Navedek iz članka Xavierja Anticha »Buried by Images« (Pokopani pod podobami) omenja Joan Fontcuberta v svoji korespondenci z Geoffreyjem Batchnom. »Coda: Photography in the Age of Massification. A Correspondence between Joan Fontcuberta and Geoffrey Batchen«, v: T. Dvořák in J. Parikka, *Photography Off the Scale: Technologies and Theories of the Mass Image*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2021, str. 253–288.

⁸ S. Kracauer in T. Y. Levin, »Photography«, *Critical Inquiry* XIX/3, 2009, str. 421–436; Q. Bajac, »The Age of Distraction: Photography and Film«, v: *Modern Photographs from the Thomas Walther Collection, 1909–1949*, 2014, str. 1–12.

digitalne remediacije, in ne več s fotografijo in filmom.⁹ V obeh zgodovinskih trenutkih na začetku stoletja so pionirji novih oblik vizualnosti in vizualnega zaznavanja ostali v manjšini. Večino producentov podob v teh dveh zgodovinskih obdobjih je zanimala predvsem prisvojitve. Z naraščajočo industrijo distribucije in obtoka podob, ki v obeh obdobjih služi potrebam javnosti po njihovi proizvodnji, končni rezultat ni estetska prefinjenost, marveč tiranija istega: neskončni sončni zahodi, rojstnodnevne zabave, podobe nasilja, pornografija.

Mahnič poskuša digitalno podobo odrešiti njene banalnosti. Izbrati eno izmed pretečih milijonov podob in z njeno izločitvijo, preučevanjem vsake barve posebej, rekonstrukcijo, plast za plastjo in potezo za potezo, v koreografiji, vsaj začasno ustaviti neusmiljeni cunami, katerega pretnja lahko vsak hip zdrobi smiselnost.

Zgodovinsko gledano ukvarjanje z banalnostjo ni lahka naloga. V svetu umetnosti so težave z razumevanjem ljudskega in popularnega že legendarne. Pariški kustosi so se leta 1917, ko je Duchamp poskusil razstaviti svojo industrijsko izdelano »fontano«, zgražali nad vnosom potrošnih dobrin v galerije, leta 1962 pa so bili temu navkljub presunjeni, ko je Warhol na ogled postavil pločevinke juhe Campbell's. Kritiki so se pogosto odzvali defenzivno, Clement Greenberg je denimo leta 1960 napisal znamenito odo modernistični abstrakciji, katere čistost, razum in samozadostnost so slikarstvo povzdignili visoko nad objekt množične proizvodnje, ki ga je zavrnil kot njegovo binarno nasprotje – »kič«.¹⁰

S konstrukcijo stroja, namenjenega za ukvarjanje z banalnostjo, si Mahnič na lastna pleča naloži glavino bremena te zapuščine. Razkrije paradigmo industrijske proizvodnje, pod okriljem katere se od 19. stoletja naprej odvija vse slikarstvo. Vendar to stori tako, da sredstvo reprodukcije naredi vidno v dveh pogledih: v ospredje postavi njen aparat in pokaže tudi njene širše učinke na samo formo. Pri Čopičografu široke, enakomerne poteze čopiča puščajo sledi. Te so nemara še najbolj podobne program, ki so jih puščali zgodnji (matrični) tiskalniki. Tovrstna linearna delitev slikarskega polja pa je za poznavalce v regiji tudi neposredna referenca na delo Mahničevega predhodnika Bogoslava Kalaša,

⁹ Gl. instalacijo Erika Kessla *24 Hrs in Photos* in z njo povezano razpravo J. Parikke in T. Dvořaka »Introduction: On the Scale, Quantity and Measure of Images«, v: *Photography Off the Scale. Technologies and Theories of the Mass Image*, str. 1–24.

¹⁰ Clement Greenberg, »Avant-Garde and Kitsch«, v: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1989, str. 3–21.

slikarja in predstavnika gibanja popart, ki se je pojavilo tudi v Jugoslaviji.¹¹ Ne glede na to, ali ga imenujemo »kič«, popart ali »različica nove figuralike«, kot so ga nedavno poimenovali slovenski umetnostni zgodovinarji, je bilo tovrstno podobje še posebej kontroveržno.¹² V Združenih državah Amerike so se morali pripadniki gibanja popart precej let ravhati s ključarji umetniških ustanov, preden so jih bile te pripravljene sprejeti. V Sloveniji je bila ta dediščina znova odkrita šele v 21. stoletju.¹³ Mahničeva in Kalaševa kombinacija impresionističnih potez čopiča z znaki mehanskega tiskalnika je jugoslovanski ekvivalent t. i. dayevim pikam Roya Lichtensteina: evocira industrijsko proizvedeno popularno kulturo.

V skladu z warholovsko logiko hotenja biti stroj Mahničeve slike niso namenjene temu, da bi jih brali v okviru Mahniča samega. Čeprav je zagotovo na neki način pomemben, bi rekonstrukcija njegove osebnosti na podlagi njegovih slik zahtevala forenzično analizo na holmesovski ravni. Mahnič s tem, ko svoje izbire preusmeri k Čopičografu, razrahlja vezi, ki njegove slike vežejo na metode klasičnega umetnostnozgodovinskega poznavanja. Njegove slike namreč postanejo dokument svojega aparata, Čopičografa, in dokument paradigme avtomatizirane mehanskosti, iz katere je ta izšel.

Še poslednja pripomba o Mahničevem primeru vrnitve slikarja kot stroja. Slikarski stroji so bili praviloma okorni. To je sicer tudi del njihovega čara. Japonski umetnik gibanja Gutai Akira Kanajama je na primer leta 1957 sestavil doma narejen stroj za razlivanje barve; nameščen je bil na avtomobilček, s katerim je lahko prekril poljubno površino platna.¹⁴ Podobno velja za stroj, ki ga je leta 1962 izdelal svetovalec za avtomatizacijo Raymond Auger - ta naj bi po navedbah dobil čopič le zato, da bi ga »držal v roki« in tako izuril natančnost servomehanizmov, ki jih je zasnoval - pri čemer se ob njegovih obsežnih dimenzijah dozdeva, da mu je bržkone manjkalo nekaj gracilnosti.¹⁵ Francoskega umetnika Jeana Tinguelyja je dolgo časa vznemirjal fenomen njegovih »machines à peindre« v seriji *Méta-Matic*; stroji so postali tako veliki, da jih je bilo treba poganjati z motorji, v drugih primerih pa so postali

¹¹ Marko Jenko, ur., *Bogoslav Kalaš: [Stroj za slikanje : pregledna razstava = The Painting Machine : A Survey Exhibition : Moderna galerija, Ljubljana, 17. 12. 2015–20. 3. 2016]*, Ljubljana: Moderna galerija, 2016; K. Gurshtein, »Bogoslav Kalaš: the Ghost in the (Painting-) Machine«, *ArtMargins*, str. 1–14; <https://artmargins.com/bogoslav-kalas-ghost-painting-machine-article/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

¹² Gl. tudi Petra Grafenauer, »Non-Aligned Pop: Case of Slovenia«, *Open Journal for Studies in Arts* I/1, str. 7–28.

¹³ *Slovenija in nevrščeni pop: [UGM – Umetnostna galerija Maribor, 2. december 2016 – 26. marec 2017] = Slovenia and Non-Aligned Pop: [UGM - Maribor Art Gallery, 2 December 2016-26 March 2017]*, Maribor: UGM.

¹⁴ <https://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1957-remote-controlled-painting-machine-akira-kanayama-japanese/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

¹⁵ <https://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1962-painting-machine-raymond-auger-american/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

kolesa.¹⁶ Ne gre toliko za njihovo velikost, zaradi katere so ti škripajoči, bruhajoči in brizgajoči slikarski stroji nekoliko mačistični, temveč predvsem za pomanjkanje elegance v njihovih gibih.¹⁷ Tinguelyjevi stroji so znani po svoji zamotanosti, zato so postali tarča parodije v filmu Gena Kellyja, v katerem je izdelovalec stroja postal žrtev pol ducata izstrelkov z barvo, ki jih je sestavil v svojem stanovanju.¹⁸ Če pustimo ob strani nevarnost samoimplozije, lahko trzajoča okornost roke mehničnega slikarja navsezadnje škoduje predvsem kakovosti njegovega dela.

Nadzor Čopičografa nad potezami čopiča je zato dobrodošlo presenečenje. Ne gre za to, da bi bili madeži barve, ki jih naredi, posebej majhni. Na končni podobi je zaznati progastost, ki neposredno (in morda namerno) spominja na genetski izvor Čopičografa v tiskalnikih. Nadzor je opaznejši pri kompozicijski celovitosti končne podobe in pri gibih, ki jih Čopičograf izvaja. Pričujoči gledalki se je posebej vtisnila v spomin ena poteza, in sicer nadzor barve na konici čopiča, ki ga je izvajala mehanska roka. Namesto da bi s čopičem kapljal po platnu, Čopičograf s konico čopiča oplazi steno petrijevke tako, da se ob premiku naprej še malo pomakne navzdol in navzgor. Tišina te geste, s katero robotska roka s čopiča odstrani odvečno barvo, pomeni zanimiv odmik od Čopičografovih prednikov.

¹⁶ Tinguelyjev stroj, ki je deloval na gorivo, je bil *méta-matic* št. 17 (1959). Slikarski stroj s kolesnim pogonom, ki je dejansko izdeloval risbe, se je imenoval *le cyclograveur* (1960). Gl. tudi https://lgt-felix-eboue.eta.ac-guyane.fr/IMG/pdf/5dessins_filiations2tinguely.pdf (zadnji dostop 12. 9. 2023).

¹⁷ Slikarski stroji se v svoji masivnosti izrazito razlikujejo od risarskih strojev, ki so običajno precej lažji. Gl. spletni arhiv petsto let starih risarskih strojev, ki ga je zbral Pablo Garcia (School of the Art Institute of Chicago), <https://drawingmachines.org/index.php> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

¹⁸ J. L. Thompson, *What a Way to Go!*, 20th Century Fox, 1964; <https://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1964-painting-machines-larry-flint-american/> (zadnji dostop 12. 9. 2023); v času pisanja tega prispevka je bil celoten film dostopen na spletu: <https://www.youtube.com/watch?v=9BTbVhkm30U> (zadnji dostop 12. 9. 2023).