

Ameriški fotorealizem in zgodnje Berkovo slikarstvo

Izvleček

Članek v prvem delu predstavi ameriški fotorealizem, kakor ga je definirali ameriški trgovec z umetninami Louis K. Meisel, izvore nove slikarske smeri in odzive kritike nanjo. Drugi del je posvečen predvsem prvi fotorealistični fazi slovenskega slikarja Berka, ki je prvo fotorealistično sliko naslikal leta 1973 in s presledki vztraja pri tem konceptu vse do danes. V sklepu je izpeljana kratka primerjava med ameriško in slovensko fotorealistično produkcijo ter nanizanih nekaj misli o Berkovem slikarstvu, recepciji fotorealizma v slovenskem prostoru, vlogi fotografije v fotorealizmu ter smislu ročnega dela v slikarstvu.

Abstract

American photorealism and Berko's early painting

In the first part, the article presents American photorealism as defined by the American art dealer, Louis K. Meisel, the origins of the new trend in painting and the responses of the critics to it. The second part is devoted mainly to the first photorealistic phase of the Slovene painter, Berko, who painted the first photorealistic painting in 1973 and, with breaks, persevered in this concept right up until today. The conclusion contains a brief comparison between American and Slovene photorealistic production and some thoughts about Berko's painting, about the reception of photorealism in Slovenia, about the role of photography in photorealism and on the meaning of handwork in painting.

O AMERIŠKEM FOTOREALIZMU

Uvod

V okviru raziskovanja interakcij med fotografijo in nekaterimi drugimi segmenti likovnega ustvarjanja se moramo vedno ustaviti tudi pri fotorealizmu, slikarski smeri, ki se je pojavila v ZDA, v začetku šestdesetih let 20. stoletja,¹ njen glavni val pa je na Zahodu uplahnil nekako do srede sedemdesetih let, čeprav so dela nastajala tudi pozneje in nastajajo še danes.

Oče termina »fotorealizem« naj bi bil newyorški trgovec z umetninami Louis L. Meisel. Pojem je uporabljal, kot je zapisal, od konca šestdesetih let naprej, v tisku pa se je prvič pojavil leta 1970. Termin je postopoma izrinil druge sorodne oznake, ki so večinoma tudi nastale v ZDA, kot npr. *sharp-focus realism*, pa tudi hiperrealizem,² ki naj bi ga prvi uporabil belgijski trgovec z umetninami Isy Brachot kot naslov razstave v njegovi galeriji v Bruslju leta 1973.³

V slovenskem prostoru se uporabljata obe različici, fotorealizem in hiperrealizem, vendar prva pogostejše. Prve kritike so rabile vzporedno včasih oba ali celo tri termine,⁴ Berko sam je ob koncu sedemdesetih let poznal oznake »fotorealizem«, »hiperrealizem«, »superrealizem« in »radikalni realizem«, pri čemer je menil, da je največ v rabi ravno slednji.⁵

Za slovenski prostor to ne drži. Tu je, kot rečeno, kritika v glavnem pisala o foto- in hiperrealizmu. Z današnjega vidika razlike v poimenovanju tega stila odsevajo premike v njegovem razumevanju, s tem pa nastaja tudi podlaga za notranjo diferenciacijo. Izraz fotorealizem je časovno zgodnejši in bolj neposreden, saj izhaja iz načina nastanka slike: gre torej za podobo, nastalo kolikor mogoče verno po fotografiji. Hiperrealizem nasprotno izhaja iz kasnejšega kritiškega premisleka o naravi tako nastale slike v kontekstu modernističnih nazorov o (ne) posnemanju narave na eni strani in na drugi iz ironičnega odnosa do sodobnega sveta množičnih medijev, do »hiperprodukcije spektakularnih in zapeljivih podob, tehnične produkcije in reprodukcije slik«, do sveta površin, odsevov in videzov.⁶

Glede na to bi torej izraz hiperrealizem lahko povezali predvsem z urbano krajino in predmeti vsakdanje potrošnje ter njihovimi detajli, ki so vsi zašli sem

1 Meisel, *Photo-Realism*, str. 12.

2 Prav tam.

3 http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperrealism_%28painting%29, Wikipedia, Washington, San Francisco, Pariz, 23. 11. 2011.

4 Prim.: Zabel, Berkov fotografski realizem, *Mladina*, 10. 4. 1980, str. 37. Zabel v tem članku uporablja sintagmi »fotografski realizem« in »novi realizem« ter termin »hiperrealizem«, pri čemer vse oznake izrecno ali posredno enači med seboj.

5 Pengov - Bitenc, Udobje in šminka na slikarjevem platnu, str. 7.

6 Zabel, Slovenska umetnost 1975–85, str. 20.

iz poparta, manj primeren pa je denimo za portret, ki se je v tem sklopu znova uveljavil, ali za detajle iz narave. Posredno daje prednost tudi barvni fotografski ali fotografični predlogi. Pri črno-belih posnetkih ali tiskih je namreč primarno potujitev povzročila prav črno-bela fotografija, ki je tako učinkovito odstranila doberšen del propagandne kričavosti oglaševalskih izdelkov.

Naslednji argument za rabo termina fotorealizem se dotika barvne fotografije. Ta je bila posneta, realnost na njej pa polepšana že v ateljeju: z obsežnim svetlobnim parkom so bile okrepljene barve in poudarjen blesk površin ter robov, pred tiskom pa je bila podoba po potrebi še retuširana z zračnim čopičem.⁷ Pogosto se je torej že na fotografski ravni rodil hipersvet, svet, kjer so ženske ustnice bolj rdeče in napete, ženske nasploh bolj privlačne, moški bolj možati in izdelki še bolj poželenja vredni kot v stvarnosti.

Pojem hiperrealizem tudi ne zaobjame primerov, ko je slikar tudi avtor fotografije, ki jo nato naslika. Ta termin bi bil na podlagi povedanega primeren kot oznaka samo za tista dela, ki direktno črpajo iz že natisnjenih medijskih izdelkov ali fotografij, ki jih ni posnel slikar sam, in hkrati iz tistih del, ki na tak ali drugačen način eksplicitno in namenoma vsebujejo odklonilno ali ironično stališče do popularne kulture.

V tem smislu torej izraz fotorealizem zajema širši spekter podob, saj se nanaša tako na črno-bele kakor na barvne podobe, hkrati pa ne implicira ikonografskih delitev in nekaterih modernističnih ali celo avantgardističnih ideoloških primesi oziroma ločevanj, kakor jih denimo hiperrealizem.

Fotorealizem je ob svojem nastanku predstavljal le enega od tokov novorealističnega vala v ameriški umetnosti šestdesetih let.⁸ Povzel je tudi nekatere elemente poparta, konceptualizma in minimalizma, prvotno pa je nastal kot reakcija na stroga določila abstraktnega ekspresionizma in je predvsem pomenil ikonografsko oživitvev v slikarstvu in kiparstvu. Gre za realistično slikarstvo, ki za svoj objekt jemlje fotografijo oziroma fotografsko vizijo realnosti. Umetniki raziskujejo različne interne slikarske pojave, kot denimo poploščenje, ki ga povzroča fotografija, učinke enoočesnega vida ipd., najpomembnejši pa je seveda povratek vsebine v sliki, ki je po več desetletnih reduktivnih prizadevanjih v zahodnem slikarstvu malone izginila. Kamera tudi omogoča zorne kote, ki sicer prostim očesom niso dostopni.⁹

Predzgodovina in neposredno umetnostno ozadje

Nedvomno drži, da tudi fotorealizem sodi v dolgo in zaradi raznovrstnosti konceptov zapleteno tradicijo realizma. Kot prednike je uvodničar v Meislovo knjigo, na katero smo se v tem besedilu pretežno naslonili in jo že citirali, navedel

7 Tehnika je znana tudi kot aerografija.

8 Meisel, *Photo-Realism*, str. 12.

9 Nav. delo, str. 21.

avtorja radikalnih naturalističnih uvidov 17. stoletja, Caravaggia in Georga de la Toura, ter klasika realizma 19. stoletja, kot sta bila Jean-Baptiste Camille Corot in Gustave Courbet,¹⁰ Meisel pa je sam dodal še pisano skupino umetnikov iz časa med 17. in 20. stoletjem, ki so jih kot vzore ali vire navdihla ob različnih priložnostih navedli fotorealisti sami; tako od starejši evropskih slikarjev Vermeerja Van Delfta in Jeana Augusta Dominiqua Ingresa, predvsem pa zelo heterogeno vrsto ameriških umetnikov 19. in 20. stoletja: Winslowa Homerja,¹¹ slikarja gibajočih se objektov in fotografa Thomasa Eakinsa,¹² Edwarda Hopperja, Charlesa Sheelerja, Milтона Averyja,¹³ popartista Wayna Thiebauda,¹⁴ kalifornijskega abstrakista in figuralika Richarda Diebenkorna¹⁵ in celo kiparja in slikarja popartista in konceptualista Richarda Artschwagerja.¹⁶

Nastanek in nekatere značilnosti fotorealizma

Fotorealisti so do slikarstva po fotografiji prišli vsak po svoji poti, zato večinoma ne pristajajo na skupno oznako. Med vodilnimi ameriški avtorji pionirji, kot so Robert Bechtle, Chuck Close, Richard Estes in Audrey Flack, je mogoče vzpostaviti le zelo splošne paralele. Med njimi ni bilo medsebojnih vplivov. Vsak od njih je imel druge vzornike in neodvisno geografsko in filozofsko poreklo. Nikoli ni bilo enotne doktrine, umetniki pa vnaprej niso postavili nobenih skupnih pravil ali objavili manifesta.¹⁷ Zato fotorealizem kot gibanje v tradicionalnem smislu besede ne obstaja, obstaja pa bolj ali manj ohlapno definirano fotorealistično slikarstvo in se kot sintagma uporablja pri umetnostnozgodovinskem preučevanju in v likovni kritiki, pa tudi na umetnostnem trgu.

V začetku, pred Meislom, tudi ni bilo nobenega izstopajočega kritika, ki bi

10 Battcock, Introduction. V: Meisel, *Photo-Realism*, str. 9.

11 Winslow Homer (1836–1910), ameriški realistični slikar akvarelist. Upodabljal je predvsem žanr in krajino. <http://www.winslowhomer.org/>, 12. 11. 2011.

12 Thomas Eakins (1844–1916). Glej: Roger Kimball, Thomas Eakins: Master Craftsman, <http://www.artchive.com/artchive/E/eakins.html>, The Artchive, 13. 11. 2011.

13 Milton Avery (1885–1965), ameriški slikar, ki je izhajal iz ameriškega regionalizma, ameriškega in evropskega impresionizma in slikarstva Henrija Matissa. Eden od začetnikov ameriškega abstraktnega slikarstva. Glej: H. G. Brack, Milton Avery (March 7, 1885 – January 3, 1965), <http://www.davistownmuseum.org/bioMiltonAvery.html>, The Hulls Cove (Maine): Davistown Museum, 13. 11. 2011.

14 Wayne Thiebaud (1920). Glej: Steven A Nash, Unbalancing Acts: Wayne Thiebaud Reconsidered; v: *Wayne Thiebaud: A Paintings Retrospective*, <http://www.artchive.com/artchive/T/thiebaud.html>, The Artchive, 13. 11. 2011.

15 Richard Diebenkorn (1922–1993). Glej: Kara Fiedorec, Richard Diebenkorn, <http://www.theart-story.org/artist-diebenkorn-richard.htm>, The Art Story Foundation, 13. 11. 2011.

16 Richard Artschwager (1923). Glej: Richard Artschwager, http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Artschwager, 13. 11. 2011; Meisel, *Photo-Realism*, str. 22.

17 Meisel, *Photo-Realism*, str. 20.

ob rojstvu pomagal novemu »izmu«. Pogosto so za interpretacijo skrbeli tudi umetniki sami, predvsem Bechtle, Close and Flackova, ki so poučevali in predavali. Meisel je smelo zapisal: »*Utemeljen v slikarstvu in ne v teoriji fotorealizem ne potrebuje intelektualiziranja, špekuliranja in interpretiranja kot npr. minimalizem, konceptualizem, okoljska umetnost ali performans.*«¹⁸

V času, ko so fotorealisti pri svojem slikanju začeli uporabljati fotografijo, je bila njena raba kot pomoč pri slikanju pravzaprav še anatemizirana. Njihov pogled pa je bil radikalen: če je dovoljeno upodabljati vsak predmet, je dovoljeno uporabljati tudi fotografijo. Hkrati jim je fotografija pomenila tudi sredstvo, s katerim so kar najhitreje pridobili potrebne informacije o prizoru, ki se je zaradi sprememb v okolju tudi sam hitro spreminjal.¹⁹

Kot mikavno razlago za rabo fotografijo je Meisel navedel tudi stališča slikarja Roberta Bechtla iz leta 1973, ki jih je ta prispeval za citirano knjigo. Slikar je hotel vse odločitve v povezavi s sliko, risbo, kompozicijo, barvne odnose itn. doreči pred začetkom slikanja, torej s tem, ko je prizor, ki ga je hotel naslikati, fotografiral ter se nato lahko povsem posvetil tehničnim problemom pri slikanju.²⁰

Med prednostmi, ki jih je fotorealizem prinesel slikarjem, je Meisel presenetljivo navedel tudi svojevrstno racionalizacijo slikarske proizvodnje. V primerjavi s slikarji, ki pripadajo abstraktnemu ekspresionizmu, kjer naj bi umetniki uničil tudi do osemdeset odstotkov nezadovoljivih slik, naj bi fotorealisti redko »izgubili« sliko, saj so na podlagi fotografije vnaprej vedeli, kakšna mora biti in so si nato le prizadevali to doseči.²¹

Eden pomembnih prispevkov fotorealizma k sodobni umetnosti je tudi povratek obrtnega znanja. Delno fotorealizem tudi izhaja iz tega, da so umetniki sami iskali slikarsko tehnično-obrtno znanje, ker ga na sodobnih akademijah niso poučevali. V pomanjkanju tradicije so se zatekli k fotografiji. Če bi imeli solidno akademsko znanje, bi tega morda nikoli ne storili.²² Danes vemo, da ni res, da fotorealisti ne bi znali risati in naj bi zato pri prenosu svojih slik na platno uporabljajo mreže in projektorje. Sčasoma so zasloveli kot dobri risarji in akvarelisti, na novo so odkrivali stare tehnike in prijeme ter izumljali nove. Izredno zahtevne so tudi fotorealistične grafike, najpogosteje sitotiski in litografije, redkeje jedkanice.²³

Kot pionir – kurator fotorealistov je Meisel sčasoma oblikoval pet kriterijev, s katerimi je razmejil delo prve generacije fotorealistov od poznejših prizadevanj:

1. Fotorealist uporablja kamero in fotografijo za zbiranje informacij. Fotoaparatus uporablja namesto skicirke. Fotorealistična slika je od fotografije odvisna tudi logistično. Cenijo se čistost, jasnost in neposrednost detajla. Ker bi se

18 Prav tam.

19 Meisel, *Photo-Realism*, str. 21.

20 Robert Bechtle, I was not originally interested ... V: Meisel, *Photo-Realism*, str. 27.

21 Meisel, *Photo-Realism*, str. 21.

22 Nav. delo, str. 22.

23 Prav tam.

razmere med dolgim slikanjem že spremenile, je nujna zamrznitev motiva v času in prostoru, kar lahko stori le fotografija. Realizmi pred fotorealizmom so bili vsi le impresije. Mnogi slikarji uporabljajo fotografijo, nato pa jo ohlapno interpretirajo, v fotorealizmu pa mora podoba zgledati kot fotografija.

2. Fotorealist uporablja mehanične ali polmehanične postopke za prenos informacije na platno. Načinov je več. Najpreprostejša je projekcija diapozitiva ali projiciranje fotografije z episkopom na platno in nato dolgotrajno prerisovanje po projicirani sliki. Drugi način je mreža, uporabna tako za povečevanje kakor tudi za prenos z enega nosilca na drugega. Tretji način je še za stopnjo bolj navezan na fotografijo. Umetnik fotografijo najprej projicira in razvije na velikoformatnem, na svetlobo občutljivem platnu ali papirju, nato pa jo preslika z barvami.

3. Fotorealist mora biti tehnično sposoben napraviti podobo, ki je podobna fotografiji. V uporabi je veliko tehnik, vendar je pravilo, da umetnik na eni sliki uporabi le eno samo, saj je podobno tudi na fotografiji. Več umetnikov se je tudi specializiralo na eno samo tehniko, tako da je po uporabi tehnike včasih mogoče ugotoviti avtorja. Redko gre za debele nanose, pri uporabi zračnega čopiča pa sploh ne. Ideal je povsem gladka, homogena slika, pogosto brez vidne poteze čopiča. Zato se za vse površine in motive na podobi večinoma uporablja enako orodje. Umetniki pogosto uporabljajo čopič in zračni čopič. Zlasti slednji se je izkazal za elegantno rešitev, saj se umetnik z njim nikoli ne dotakne slike, kar govori za namenoma neoseben odnos do podobe. Tudi raba barve je zelo ekonomska, površina slikane plasti pa gladka.

4. Prvi fotorealisti so imeli fotorealistično razstavo do 1972, ko je bila smer z veliko deli predstavljena tudi na Documenti 5 v Kasslu. Do tega leta je bil fotorealizem v ZDA že dobro definiran slog. Gleda na to, da izdelave fotorealistične slike zahteva daljše časovno obdobje, tj. več mesecev, so morali torej slikarji začeti delati vsaj leta 1970, da bi do leta 1972 že imeli dovolj del za razstavo. Do tega časa je bilo torej o fotorealizmu razmeroma malo informacij, tako da imamo vsakega od teh zgodnjih slikarjev za samoniklega, ker je samostojno črpal iz različnih zgodovinskih vzorov. Pozneje je bilo veliko razstav in pojavilo se je še več generacij fotorealistov.

5. Avtor mora v tem stilu vztrajati vsaj pet let.²⁴

Navedeni Meislovi kriteriji so razmeroma strogi in zvenijo kot recept, zato v nadaljevanju preseneča njegova izrazito dekonstruktivistična drža. Po njem fotorealistično gibanje ne obstaja, saj gre le za fotorealistične slike.²⁵

A to je v skladu z dejstvi. Meislova knjiga o fotorealistih je prvič izšla šele leta 1980, produkcija pa je nastajala že od srede šestdesetih let. Meisel je pet pravil postavil kot ogledalo oziroma pomoč fotorealistom za nazaj in ne kot konstitutiv-

24 Meisel, *Photo-Realism*, str. 13–18.

25 Nav. delo, str. 20.

ni del pojava. S svojimi pravili je le ločil prvo, pionirsko generacije od vseh naslednjih. Bil je galerist in to je seveda imelo posledice tudi na umetnostnem trgu. Zgodnja dela pogosto dosegajo višje cene. Vpliv galerij in druge infrastrukture na oblikovanje stila je tu jasno viden, nameni paraumetnostnih institucij pri interpretaciji in »pakiranju« sodobne umetnostne produkcije prav tako. Tu gre tudi za ekonomski vidik in pred tem si ne smemo zatiskati oči.

Brez vrednosti za razumevanje umetnosti pa ti posegi vendarle niso. Lahko jih namreč razumemo kot racionalne poskuse, naperjene proti atomizaciji umetnosti, proti popolni subjektivizaciji umetnostnega prostora in proti ideji o zgodovini umetnosti kot preprostem seštevku opusov posameznih umetnikov. S tem je presežena tudi preveč idealistična romantična projekcija umetnika kot samostojnega, samoniklega genija, neodvisnega od okolja, v katerem se izobražuje, se oblikuje in v katerem ustvarja.²⁶

Meislov prispevek pri vzpostavitvi fotorealizma kot pojava v svetu sodobne umetnosti je torej treba priznati kot koristen in umesten. Produkcijo je dobro poznal in s svojimi pravili je mnogo prispeval k temu, da je danes fotorealizem dobro definiran in v mednarodnem prostoru priznan pojem, ki opisuje točno določen tok v slikarstvu, grafiki, risbi in kiparstvu 20. stoletja.

Kritike in zagovori

Prve razstave fotorealizma v ZDA so bile v letih 1965–68, a je stil podprlo malo kritikov, med redkimi predvsem Ivan Karp.²⁷ Resno afirmacijo nekateri pripisujejo prav odprtju nove galerije Louisa K. Meisla v Sohu, v New Yorku, leta 1973. Meisel je bil v času, ko se je pojavil fotorealizem, založnik publikacij o umetnosti; od tod delno izvira tudi njegovo razumevanje in podpora fotorealizmu. Kot založnik je imel pogosto stik s tiskanimi reprodukcijami umetniških del. Na njegovo mizo so vse umetnine prihajale kot tiskane reprodukcije fotografij umetnin. Od tod je možno izpeljati nekaj vzporednic z njegovim razumevanjem fotorealizma. Kot reprodukcija namreč tudi najbolj realistično delo lahko postane abstraktno.²⁸ V tem smislu je torej možen tudi logičen sklep, da gre pri fotorealizmu paradoksalno za figuralno afirmacijo glavnega toka modernizma.

Po drugi strani je fotorealizem omogočil interpretativni kriticizem v nasprotju z dominantno formalistično kritiko kot temeljem modernistične kritike, ki je

26 Bizarna zgodovina nastankov izrazov za različne stile nam sicer pove, da je dekonstruktivizem na akademski ravni upravičen, pri vsakdanjem sporazumevanju pa je v bistvu nepotrebna komplikacija. Skozi čas se nek termin uveljavi in postane konstitutivni del pojava samega. Tudi fotorealizem ni nastal načrtovano, a se je sčasoma konsolidiral v dokaj dobro definiran slog.

27 Ivan C. Karp (*New York 1926), ameriški galerist in trgovec z umetninami, pomemben za recepcijo fotorealizma v ZDA. Glej: An Interview with Ivan Karp, http://www.essentialvermeer.com/interviews_newsletter/karp_interview.html, 26. 11. 2011.

28 Battcock, Introduction. V: Meisel, *Photo-Realism*, str. 9.

omogočala le debato o obliki, materialu, barvi, proporcijah ipd.²⁹ Vsekakor je pomenil ponovno afirmacijo figurativnega slikarstva in rehabilitacijo vsebine oziroma ikonografije nasplah.

Že omenjena razstava Documenta 5 let je bila najpomembnejši kanal, prek katerega se je evropska strokovna javnost seznanila s fotorealizmom. Kuriral jo je švicarski umetnostni zgodovinar Harald Szeemann³⁰ in z njo vzpostavil mešan tip razstave, kjer je ob umetnine postavil predmete, ki naj bi te oznake ne imeli. Na po sekcijah razdeljeni postavitvi, posvečeni individualnim mitologijam, votivnim objektom, umetniškim muzejem, znanstveni fikciji in umetnosti duševno bolnih³¹ naj bi Szeemann v protipostavitvi obširnega bloka ameriških fotorealizmov in konceptualizma iskal sintezo obeh stališč.³²

Odzivi kritike so bili različni, med najbolj radikalne nasprotnike pa je nedvomno sodil Giulio Carlo Argan. Hiperrealizem, kot je imenoval novi pojav, je razumel kot umetnost krize, trdil je, da gre za izraz skrajne intelektualne desnice, ga obtožil golega manipuliranja s podatki, kot odvečno je zavrnil domnevno skrbno izvedbo in jo označil kot mehanično rokodelstvo, ki nima nič skupnega z zgodovino umetnosti in se izogiba vsaki interpretaciji.³³

Argonova kritika je temeljila na ideoloških predpostavkah, ki so izhajale iz marksizma, domnevno znanstvene metode za analizo zgodovinskih procesov oziroma progresivnih stopenj v osvobajanju človeka, soodvisnih od sprememb lastništva proizvodnih sredstev. Zgodovinski razvoj nasprotno priča, da se družbeni in gospodarski sistemi, ki so bili oblikovani na podlagi teh izhodišč, v praksi dolgoročno nikoli niso izkazali kot uresničljivi in stabilni. Kot posledica tega se je tudi marksistični humanizem izkazal kot neempiričen, doktrinaren, idealističen in v antropološkem pogledu v vsakdanjem življenju kot nevzdržen, vse to pa seveda meče kritično luč tudi na različne intelektualne odvode, ki so bili izpeljani iz njega, med drugim tudi na omenjeno likovno kritiko izpred štiridesetih let.

Tako je Mark Gisbourne ob razstavi *Picturing America*, ki jo je Deutsche Bank 2009 priredila v prostorih galerije Guggenheim Deutsch, obnovil ideološke postavke tedanje kritike in fotorealizem postavil v globalni geopolitični položaj tedanjih ZDA, a opozoril nanj tudi kot izjemen sociokulturni pogled na kapitalistično Ameriko sedemdesetih let, njene okuse, zadovoljstva, želje in materialne aspiracije. V tej ikonografiji je videl odslikavo konservativne mentalitete malih ameriških mest, pristavil pa, da newyorška inteligenca fotorealizma nikoli ni sprejela.³⁴

29 Nav. delo, str. 10.

30 Szeemann (1933–2005). Glej: <http://www.fehe.org/index.php?id=220>, 23. 11. 2011.

31 Žerovc, *Kurator & sodobna umetnost*, str. 50.

32 Bellido, *Hipperrealism. V : Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945*, str. 116.

33 Argan, *Umetniško in estetsko* (tekst prvič objavljen v reviji *Arte e societa*, Rim, 1973), *Sinteza*, str. 115.

34 Gisbourne, *In the Republic of Realism*, <http://db-artmag.com/en/54/feature/a-journey-back-to-the-heyday-of-photorealism/>, Frankfurt na Majni : Deutsche Bank AG, 2010, 13. 11. 2011.

To odklanjanje je pravzaprav odlična ilustracija situacije, v kateri ideološki konstrukti onemogočijo, da bi se z empiričnim pristopom dokopali do dejanskega sporočila podob. Izrecni Bechtlov antiekspresionizem, direktno opazovanje in objektivnost, nevtralnost in transparentnost stila ter minimalizirana umetniškost³⁵ denimo govorijo o stališčih, podobnih nekaterim smerem slikarskega modernizma. Kdor pozna cinizem, antiindividualizem in čustveno ohlajenost avantgard, mu tudi fotorealizem ne more biti povsem tuj. Tudi dejstva, da je umetnik še vedno cenjen in slavljen zaradi visokega obrtnega znanja, zaradi metjejske zmožnosti, ne pa morda zaradi svojega izraza, čustev ali avre, ki naj bi jo imele njegove podobe, kot je bilo to od renesanse globoko v 20. stoletje, bi modernistična kritika ne smela prezreti. Če bi gledala manj ideološko, manj ozkogledno in bi le poskušala izstopiti iz okvirov lastne tradicije in videla bolj globalno oziroma celotno civilizacijsko, bi morala zaznati in z odobravanjem sprejeti intelektualni hlad fotorealizma, njegovo brezidejnost in racionalnost ter stik z stvarnostjo brez transcendence.

BERKOV FOTOREALIZEM

Uvod

Zgodbo o fotorealizmu na Slovenskem začnemo le z opominom na nekaj malone naključno izbranih primerov iz že kar častitljive, čeprav še dokaj neraziskane zgodovine odnosov med fotografijo in slikarstvom v našem prostoru. Tako je številne rabe fotografije omenil Tomaž Brejc v svoji knjigi o impresionistih,³⁶ razmeroma dobro je znan vzporeden oziroma soodvisen pojav Sejalca pri Ivanu Groharju in Avgustu Bertholdu,³⁷ jasne paralele med fotografijo in slikano sliko so denimo vidne tudi na podobi Ležeči akt (ok. 1914) Mateja Sternena.³⁸

Za čas med oboma vojnama je podrobno primerjalno preučen fotografski in slikarski opus Gojmirja Antona Kosa,³⁹ temeljnega pregleda odnosov med fotografijo in drugimi mediji za čas od začetkov fotografije v 19. stoletju do danes pa še nimamo. To še posebej velja za desetletja po 2. svetovni vojni, ko je število teh stikov naraščalo in se je vpliv fotografije povečeval ne samo v slikarstvu, temveč tudi v umetniški grafiki, zašel je celo v kiparstvo.

Članek je v nadaljevanju posvečen Berkovemu fotorealističnemu opusu, nastalem v sedemdesetih letih 20. stoletja, pri tem pa moramo omeniti vsaj še druga dva vodilna slovenska fotorealista, Franca Mesariča (1938) in Bogoslava

35 Bechtle, I was not originally interested ... V : Louis K. Meisel, *Photo-Realism*, str. 26–27.

36 Brejc, *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, na več mestih.

37 Sosič, *Avgust Berthold*, str. 82–83.

38 Sliko je ustvaril Sternen, v Münchnu, leta 1914, fotografijo morda tudi prej. Prim.: Lampič, *Golo telo v slovenski fotografiji*, str. 14, 56.

39 Štrumej, *Slikar v dialogu s fotografijo*. V : *Gojmir Anton Kos*, str. 8 in nasl.

Kalaša (1942), saj so se fotorealistične poteze pri vseh treh pojavile skoraj istočasno. Prav tako samo poimensko navajamo (kot zanimive v tem kontekstu) vsaj še Jadranko Fatur, Tomaža Gorjupa, Hermana Gvardjančiča, Janeza Hafnerja, Borisa Jesiha, Živka Marušiča, Mirjano Muljevič, Rudija Španzla in Janka Testena v slikarstvu, v kiparstvu pa predvsem Dubo Sambolec. Nekateri avtroji/ice so se novemu toku pridružili le z mladostnimi deli, nekateri/e z delom opusa, posamezniki, denimo Španzel, pa kar z večino ustvarjenih podob.

Življenjska pot

Berko se je rodil 8. marca 1946, v Ljubljani. Po končani Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo v Ljubljani, kjer je leta 1964 za svojo diplomsko delo pri prof. Marku Šušteršiču dobil Plečnikovo nagrado,⁴⁰ je v letih 1964–68 obiskoval Pedagoško akademijo v Ljubljani. Njegova profesorja sta bila slikarja France Uršič in Zoran Didek. V letih 1969–74 je poučeval likovni pouk na osnovni šoli v Železnikih, nato do leta 1978 na Gimnaziji Škofja Loka ter obiskoval predavanja na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Študijsko je potoval po Grčiji (1965), Italiji (1966), Nemčiji, Nizozemski, Švici in Franciji (vse 1973). V Londonu je študijsko bival dvakrat, leta 1980 s štipendijo Moša Pijade, in leta 2009 s študijsko štipendijo Republike Slovenije, v Parizu pa leta 2010.⁴¹ Od 1978 živi in dela kot svobodni umetnik v Škofji Loki.

Samostojno je razstavljal na več kot šestdesetih razstavah, in sicer v nekaterih osrednjih galerijskih prostorih v Škofji Loki in Ljubljani, na Ravnah na Koroškem, v Zagrebu in na Bledu, v Kranju in na Jesenicah ter na skoraj petsto skupinskih razstavah doma in v tujini; tako tradicionalno na jugoslovanskem bienalu risbe v Zagrebu (1980–1990) in mednarodnem bienalu risbe na Reki (1976–1982)⁴² nazadnje na pomembni pregledni razstavi ameriškega ter zahodno- in vzhodnoevropskega fotorealizma v Muzeju Ludwig, v Budimpešti, leta 2011.⁴³

Za svoje umetniško delo je prejel več nagrad v domovini in tujini, med drugimi dve odkupni nagradi na piranskem Ex-tempor (1978, 1980), nagrado na reškem Bienalu mladih Jugoslavije (1979), Prešernovo nagrado gorenjskih občin (za leto 1983), veliko nagrado na razstavi Art Contemporain Miniature v Ville-Marie v Québecu v Kanadi (2006) in druge,⁴⁴ kot zadnjo pa leta 2011 Jakopčevo

40 Tedaj se je tako imenovala nagrada za diplome dijakom Srednje šole za oblikovanje in fotografijo. Ta nagrada ni v povezavi s Plečnikovo nagrado, ki jo na pobudo delovnega kolektiva Ambient iz Ljubljane oziroma arhitekta Franceta Ivanška od leta 1973 podeljuje Sklad arhitekta Jožeta Plečnika v Ljubljani. Glej: http://sl.wikipedia.org/wiki/Ple%C4%8Dnikova_nagrada, 19. 11. 2011; Prelovšek, Plečnikova nagrada, *Enciklopedija Slovenije* 8, str. 401–402.

41 Berko, 1999, brez nav. str.

42 Berko, 2002, brez nav. str.; Berko v e-pismu, 27. 11. 2011.

43 Zlobec, Fotorealizem Vzhodno od raja ali različica stvarnosti, str. 15.

44 Berko, 2006, str. (6).

nagrado za življenjsko delo za leto 2010.⁴⁵

Njegova dela hrani več kot dvajset javnih muzejsko-galerijskih institucij v Sloveniji in tujini, med slovenskimi Loški muzej v Škofji Loki, Gorenjski muzej v Kranju, Mestni galeriji v Piranu in Ljubljani, Moderna galerija v Ljubljani idr., v tujini pa Muzej sodobne umetnosti in Grafični kabinet HAZU (nekdanj JAZU) v Zagrebu, Muzej moderne umetnosti v Beogradu, Muzej sodobne umetnosti v Skopju in še nekatere.⁴⁶

Shematičen pregled celotnega opusa

Berko je svojo prvo ustvarjalno fazo označil kot abstrakistično. O zgodnjih delih ta trenutek javnosti, razen ene javne manifestacije,⁴⁷ ki jo bomo še omenili, ni nič znanega.

Berkova prva fotorealistična faza, o kateri bomo v tem besedilu največ govorili, ko je izmenoma uporabljal oljne in akrilne barve na platnu ter čopiče in zračni čopič, je trajala od 1973 do začetka osemdesetih let. Vzporedno je s preprostim združevanjem izrezkov iz različnega oglaševalskega tiskanega materiala izdelal tudi serijo fotokolažev. K fotorealizmu oziroma k fotografiji kot direktne-
mu izhodišču za sliko se je znova vrnil z risbami (barvni svinčniki na papirju) leta 1980 (do 1990) in z akrili od srede devetdesetih let naprej.

Njegovi večbarvni sitotiski s konca osemdesetih in z začetka devetdesetih letih so bližje popartu kot fotorealizmu. V devetdesetih letih se je precej posvečal tudi upodabljanju dekorativnih cvetličnih šopkov in lončnic, v različnih slikarskih, mešanih, zlasti pa grafičnih tehnikah.

Od leta 2005 se ukvarja tudi z digitalno fotografijo in fotomontažo.

Prva fotorealistična faza (1973–1979)

V času ob in kmalu po znameniti kasselski razstavi Documenta 5 leta 1972 se je o fotorealizmu več govorilo tudi v Evropi in po Meislovem mnenju se je začela tedaj uveljavljala že druga generacija fotorealistov.⁴⁸ Kakor je Berko izpovedal, je tudi on na prve informacije o fotorealizmu naletel na študijskem potovanju po severni Evropi, leta 1973.⁴⁹ Ta trenutek še ne moremo natančneje določiti vsebine teh virov, gleda na tedanjo produkcijo že omenjenih drugih slovenski slikarjev pa je možno sklepati, da je več informacij o novem »izmu« od srede sedemdesetih let naprej zaokrožilo tudi pri nas.

45 Kavčič, Berku Jakopičeva nagrada, str. 23.

46 *Berko*, 2002, brez nav. str.

47 Miše Miklavčič, Franc Berčič Berko, str. 80.

48 Meisel, *Photo-Realism*, str. 18.

49 Pengov - Bitenc, Udobje in šminka na slikarjevem platnu, str. 6; Miše Miklavčič, Franc Berčič Berko, str. 80.

Berko je, kot rečeno, začel kot modernist abstrakist, potem pa je prešel na slikanje po fotografski ali tiskani predlogi, lahko črno-beli (sl.1),⁵⁰ največkrat pa barvni. Zlasti v začetnem obdobju, okrog leta 1973-75, je pogosto izbral med že tiskanim, pretežno barvnim materialom v ilustriranih revijah (sl. 2, 3).⁵¹

Za zgodnejše podobe je Berko uporabljal akrilne barve, ki jih je najprej nanašal s čopičem, nato z zračnim čopičem. Zaradi prehitrega sušenja v brizgal-ki je v letih 1978-1979 uporabljal oljne barve, ki se suše počasneje. Najzgodnejša dela, tj. iz leta 1973, so v risbi in barvi še nekoliko okorna (sl.3), a že naslednje leto naletimo na zrele, vizualno učinkovite in tehnično brezhibne podobe (sl. 4, 5).



(Sl. 1) Berko: *Spomin na Rim*, december 1974, platno, zračni čopič, akrilne barve, 200 cm x 150 cm, 1974.



(Sl. 2) Oglas za cigarete Chesterfield, okoli 1973 (24 cm x 23,7 cm), ki ga je Berko izrezal iz tuje ilustrirane revije.



(Sl. 3) Berko: *Chesterfield*, 1973, platno, čopič, oljne barve, 100 cm x 100 cm, 1973.

50 Če ni drugače navedeno, je lastnik slike avtor.

51 Vir za slikovne predloge je bili večinoma tuji tisk. Slikar navaja revijo *Vogue*.



(Sl. 4) Oglas za rdečilo, okoli 1974
(17 cm x 17,5 cm), izrezan iz
ilustrirane revije.



(Sl. 5) Berko: *Lip Gloss/Ličilo*, maj 1974, platno,
čopič in zračni čopič, akrilne barve, 100 cm x 100
cm, Loški muzej, Škofja Loka.

Če analiziramo rabo fotografije, moramo seveda ugotoviti, da že sam izbor motiva, naj gre že za tiskano podobo, lastno ali tujo fotografijo, zahteva avtorjevo odločitev in je v tem smislu integralen del umetniškega koncepta in ustvarjalnega procesa. Fotografijo v celoti včasih interpretirajo kot *ready-made*, čeprav se večina fotografov s tem upravičeno ne bi strinjala, vsekakor pa je fotografske ali fotografske predloge za svoje slike sprva tako razumel tudi Berko. V njegovem zgodnejšem fotorealizmu gre torej za izbor v okviru že objavljene, torej javne podobe, ki so že postale del najširše vizualne velemestne kulture, največkrat tujega izvora. Šlo je za scenske posnetke ali še pogostejše za oglase izdelkov tujih blagovnih znamk. V luči uvodnega razmišljanja bi temu delu Berkovega opusa torej lahko rekli hiperrealizem (sl. 2–10).

V preslikovanju oglaševalskega gradiva se sicer kaže še velik vpliv poparta. Ta je zajemal iz množične in komercialne imažerije, torej je bilo že samo izhodišče za ustvarjanje artefakt. Odnos poparta do popularne kulture je dejansko podoben principu *ready-made* do stvarnosti same. Kakor je Duchamp izbiral predmete, ki so bili brez namernih umetniških ambicij in jih povzdignil v umetnine s tem, da jih je preselil v galerijo, tako popart izhaja iz visokokomercialnega, a neumetnostnega artefakta. Čeprav so oglaševalski izdelki največkrat delo profesionalnih oblikovalcev in torej že zavestno artefakti likovne provenience, jih šele nadaljnja intervencija, pogosto sicer ironična, ter premestitev v galerijsko okolje spremeni v umetnine.

V fotorealizmu je nekoliko drugače. Pogosto prvotni impulz izhaja iz vsakdanje realnosti, največkrat, čeprav ne izključno, urbane. Ta spodbudi avtorja, to je fotografa in slikarja v isti osebi, da sam izbere in fotografira prizor, nato pa ga še



(Sl. 6, zgoraj) Del naslovnice revije *Stop*, okoli 1974, 23,3 x 30 cm.

(Sl. 7, desno) Berko: *Najdražji bicikl*, april 1975, platno, zračni čopič, akrilne barve, 200 x 200 cm, Muzej sodobne umetnosti, Zagreb.



(Sl. 8, zgoraj) Izrezek oglasa za ličilo za trepalnice (ali morda za umetne trepalnice), okoli 1974.

(Sl. 9, desno) Berko: *Model*, 1975, platno, zračni čopič, akrilne barve, 200 cm x 200 cm, Moderna galerija, Ljubljana.



(Sl. 9a, zgoraj) Predloga za sliko 10: izrezek oglasa za rdečilo, 1975 ali prej.

(Sl. 10, desno) Berko: *Navodilo*, 1975, platno, zračni čopič, akrilne barve, 150 cm x 150 cm, zasebna last, Ljubljana.



naslika. Avtorski delež je tu vsekakor večji, kakorkoli že so ga tako historične kot recentne avantgarde obravnavale z dvomom ali celo z odporom.

Berko je prve slikovne predloge prenašal na platno tako, da jih je fotografiral s črno-belim filmom, jih nato kot negative dimenzij 24 mm x 36 mm projiciral na slikarski nosilec in s svinčnikom rahlo zarisal glavne poteze, barve pa nanašal po opazovanju barvne predloge. Včasih je za prenos uporabil tudi barvni diapozitivski film, prav tako malega formata, s čimer si je do neke mere olajšal delo pri nanašanju barv. Prve slike je slikal s čopičem, nato pa je začel vse več uporabljati zračni čopič in tanke, večplastne, raznobarvne nanose oljne ali akrilne barve. Za eno barvo je nanese od tri do pet plasti, od svetlejše do bolj intenzivne. Stiki med posameznimi oblikami so se s to tehniko zlili, robovi pa so se zmehčali. Tako so bile slike bližje oglaševalskim fotografijam ali njihovim natisom. Za izdelavo ene slike je po tem postopku v povprečju potreboval mesec dni. (sl. 6–9).

Kot delo iz zrelega obdobja naj posebej omenimo sliko *Navodilo* (1975; sl. 9a, 10).⁵² Po vsebinski plati je podoba nasičena s seksualnimi namigi, seveda pa gostota in intenzivnost rdeče barve na ustnicah in ličilu daleč presegata vidno realnost. Podoba učinkuje s svojim potenciranim iluzionizmom ter modno bleščavostjo in je morala biti v času nastanka v kar največjem nasprotju s sivino samoupravnega vsakdana.

Če erotični potencial podobe pustimo za trenutek ob strani, pa se moramo znova pomuditi pri Berkovem fotorealističnem iluzionizmu. Ta se namreč kaže dvostopenjsko: pred seboj imamo sliko tihožitja s fotografijo. Podoba je nastala kot slikarjev hipni domislek, a potencirani *trompe l'oeil* postavi modernistično zahtevo o sliki kot o dvodimenzionalnem predmetu pred hudo preizkušnjo. Invencija, forma in iluzionizem se v podobi zlijejo v enigmatično celoto, ki je greenbergovska askeza ni predvidela.

Z rabo zračnega čopiča, ki je povečal mehkobo, modno bleščavost in lepoto podob, je Berko dosegel visok obrtni standard, od katerega v okviru slikarstva ne bo več odstopil; večina njegovih slik, zlasti tiste, nastale od srede sedemdesetih let naprej, iluzionistično integriteto ohranijo tudi pri pogledu od zelo blizu.⁵³

Da je hitro napredoval tudi v obrtni spretnosti, priča tudi večanje njegovih podob: v nekaj letih so se mere stranic, večinoma kvadratnih podob, od 100 cm povzpele na 150 ali 200 cm. Ugotoviti moramo, da se je njegov občutek gotovosti pri obvladovanju platna krepil, za tedanji slovenski prostor pa so bile to razmeroma velike podobe.

S porastom dimenzij slik in izhajajoč iz razmisleka o slikarjevi praksi je povezana še ena ugotovitev. Če se vživimo v njegovo ročno delo, v konkretnost nastajanja teh del, spoznamo, da je ustvarjalčev odnos do tako velikih formatov zelo podoben kot pri abstraktnem slikarstvu. Z razdalje, do katere se mora med izvedbo

52 Dimenzije izrezanega oglasa: 21,2 cm x 20,7 cm.

53 Prim.: Meisel, *Photo-Realism*, str. 16–17.



(Sl. 11) Berko: *Ida*, okoli 1975, črno-bela fotografija, 19,8 cm x 25 cm.



(Sl. 12) Berko: *Ida*, september 1975, platno, zračni čopič, akril, 150 cm x 150 cm.

približati podobi, namreč nikakor ne more z enim pogledom zajeti vsega platna. Sliko najprej vidi kot skupek pik, linij in večjih ali manjših površin barve, ne pa kot prepoznavne predmete, osebe ali krajino, kaj šele kot celovito podobo.

K mozaični izdelavi slike ustvarjalca, ki dela z zračnim čopičem, usmerja tudi narava samega postopka. Z zračnim čopičem lahko naenkrat nanaša le eno barvo. Ekonomičnost torej narekuje, da z enim polnjenjem rezervoarja naprši z barvo vse dele podobe, ki so enako obarvani. Večino slike prši torej po začrtanih ploskvah na različnih delih slike, ne da bi se, kot je to pogosto pri slikanju s čopičem, ki ga je mogoče hitro oprati in pripraviti za delo z drugo barvo ali ga preprosto zamenjati, ukvarjal s smiselnimi celotami, denimo z obrazom, predmetom ipd.

Slikar je potrdil ta način ustvarjanja, to fragmentarno nanašanje barvnih plasti, hkrati pa je omenil, da v nekem trenutku to mehanično nanašanje preskoči v neko stanje, v katerem začuti, da šele od tedaj začne vendarle slikati sliko. Tega subtilnega premika morda ne bomo mogli nikoli pojasniti, morda pa se prek dela na sliki v umetnikovi psihi postopoma oblikuje celota, slikar v nekem trenutki začuti sliko kot eno samo polje, po katerem se, potem ko ga je dobro spoznal, lahko vse bolj suvereno giba.

Zelo zanimiv vpogled v Berkov zasebni predstavní svet dobimo tudi pri analizi podobe *Ida* (1975; sl. 11, 12). Predloga je bila črno-bela fotografija, slika pa je naslikana s celim spektrom akrilnih barv. Avtor sam se sprva ni mogel spomniti, da je šlo dejansko za črno-belo predlogo in je vse od časov, ko je sliko naslikal, menil, da je delal po barvni predlogi. Očitno si je le barve slikane podobe zapomnil tako močno, kot da bi pri slikanju opazoval barvno fotografijo.

Prek te anekdote lahko za hip pridemo v stik z ustvarjalčevo psiho. Ugotovimo lahko, da so likovni umetniki pogosto izredno senzibilne osebnosti, z odličnim vizualnim spominom in so s temi svojimi sposobnostmi specializirani za aktivno analitično opazovanje. Za ustvarjanje pa to ni dovolj. Za to je potrebna tudi razvita predstavnost (eidetična sposobnosti), tisto težko opredeljivo duševno nagnjenje k samodejnemu ustvarjanju vidnih predstav, na podlagi katerih umetniki vtise iz okolja z marljivim delom pretvorijo v nove, še nevidene stvaritve. V tem primeru je bil umetnikov naslon na notranjo predstavnost tako močan, da je ta celo spremenila spominski zapis o realnem vtisu iz vidnega okolja in ga zamenjale za notranjo sliko, ga torej dobesedno psihično obarvala.

Eden od detajlov slike *Model* (sl. 10) podobe iz srede sedemdesetih let poveže z onimi s konca sedemdesetih let. Na enem delu očal modelke je kot odsev mogoče videti silhueto fotografa in dve figuri za njegovim hrbtom. Ti odsevi do neke mere napovedujejo skupino Berkovih slik iz let okoli 1978–79, ko bodo odsevi postali pravzaprav poglavitna vsebina njegovih slik. Z današnjega vidika lahko tudi rečemo, da so na tej točki pretežno značilno moško ikonografijo (ženski portret, ličila za obraz, naličene ženske roke ali ustnice) zamenjali erotično nevtralni, percepcijsko pa bolj prefinjeni motivi.

Nov slikovni niz je prinesel vrsto novosti. Najprej je tu sprememba v avtorstvu fotografij. Če je prej Berko črpal predvsem iz oglaševalskih slikovnih virov, se je zdaj oprl na svoje lastne fotografije, še več, na več posnetkih kot odsev v steklu zalebdi tudi silhueta njegove postave (sl. 13) ali, verno, kolikor to le dopušča odsev v steklu, celo njegov avtoportret oziroma poprsje s fotoaparatom pred obrazom, torej v trenutku snemanja (sl. 14). Vsekakor se tu kaže kot izredno pozoren, zbran opazovalec, ki osvešča prizore, ki jih morda vidimo, a ne opazimo ali jim ne posvečamo pozornosti.

Vsako kakovostno slikarstvo oziroma likovno delo nasploh, artefakti z realističnega pola morda še posebej, nas osvestijo oziroma nas živo soočijo z našim okoljem. S svojo čutilno pronicljivosti pa se Berko pridružuje tistemu delu modernističnih in avantgardističnih raziskovanj, ki mimo zgodovinskih obremenitev iščejo elementarne čutne zaznave, ker jih razumejo kot edine ideološko neomadeževane, avtentične temelje vsake umetniške stvaritve.

Mnoge fotorealistične podobe, tihožitja, detajli in drugi mirujoči motivi bi načeloma lahko nastali tudi brez fotografske predloge, Berkovi odsevi pa sodijo med tiste, kjer je raba fotoaparata za zajetje podob nujna. Odsevi na nihajnih vratih trgovin ali drugih lokalov se namreč pojavijo le za hip. Fotografski posnetek edini lahko jamči, da je ta realnost v nekem trenutku zares obstajala. Tovrstna trenutna realnost je, ne glede na to, kako je varljiva in dematerializirana, nov vidik v Berkovem slikarstvu in v slovenskem slikarstvu kot celoti. Podobne prizore, tj. sence in odseve so v tem času sicer obdelovali tudi nekateri slovenski fotografi, npr. Miško Kranjec, v mednarodnem prostoru pa je najbolj znan Američan Lee Friedlander.



(Sl. 13) Berko: *Vleci-rini*, 1978, platno, zračni čopič, oljne barve, 150 cm x 150 cm.



(Sl. 14) Berko: *Veliki trenutek lastne sence*, 1979, platno, zračni čopič, akrilne barve, 100 cm x 150 cm.

Prostor na podobi je sicer razpoznaven, a povsem razlomljen in teži k poploščenju, zanimivo pa je tudi vprašanje zajetega časa. Po impresionistih, ki so bili sicer slikarji trenutnega vtisa, a je bil čas za nastanek slike pri njih le bolj veliko-dušno odmerjen, denimo vsaj pol, če ne celo uro, je tokrat element časa v tabelnem slikarstvu prvič tako radikalno kratek, saj je »trajanje« vtisa zoženo na tren očesa. Med vsemi slovenskimi fotorealisti je Berko edini v diskurs eksplicitno vpeljal tudi čase, ki jih zmore le fotografija.

Radikalen preobrat so nova platna doživela tudi v koloritu. Prej kričeče popartistične barve, predvsem živo rdečo, so zdaj zamenjali umirjeni, nekoliko hladnejši in temnejši odtenki. Podobe so postale po barvni sestavi kompleksnejše: kjer gre za steklene površine, so se obarvale s sivkastimi, črnkastimi, zelenkastimi in modrikastimi toni, ki jih tu in tam poživljajo posamezni limonasto rumeni, predvsem pa topli rumeni in oranžni poudarki.

Sodobna kritika je vse te podobe, zlasti tiste iz srede sedemdesetih let, videla v izrazito ideološki luči, torej kot odsev potrošniške družbe in s tem implicitno kot nosilke kritike družbe,⁵⁴ in celo tedaj tridesetletni avtor sam se je o ikonografiji svojih slik dokaj radikalno izrazil: »*Največkrat obravnavam pretirano udobje, luksuz, razsipništvo našega trenutka; šminko sodobnega življenja.*«⁵⁵ Dejansko je šlo za odseve prvega povojnega potrošniškega vala, ki je vse bolj spominjal na zahodnjaški način življenja in končno tudi za prvi povojni gmotni dvig slovenskega nižjega srednjega in srednjega razreda.

Danes se nam levičarska, protipotrošniška stališča, ki smo jih zaznali v tedanji kritiki in o katerih je spregovoril v nekaterih citiranih intervjujih tudi Berko, ne zdijo več ne verodostojna in ne bistvena. Danes vemo, da se je politični razred tedanje totalitarne komunistične države že zdavnaj pogospodil, današnja starejša in srednja generacija pa se še spominjata različnih redukcij in stabilizacijskih ukrepov samoupravnega socializma v sedemdesetih in osemdesetih letih.

⁵⁴ Zabel, Berkov fotografski realizem, str. 37.

⁵⁵ Pengov - Bitenc, Udobje in šminka na slikarjevem platnu, str. 7.

Končno smo z odprtimi rokami sprejeli novo izobilje in divji razrast kapitalističnega potrošništva devetdesetih let.

Nekateri znaki kažejo, da je v mladih letih tudi Berko dejansko skušal prebiti delokrog in vplivno območje umetnosti ter želel s svojo umetnostjo vplivati na družbo kot celoto. K temu govorijo njegov mladostni slikarski poseg v javno površino,⁵⁶ sočasne izjave proti potrošništvu, sam pa je omenil tudi svojo prvo fotorealistično razstavo (verjetno gre za postavitev v Loškem muzeju, leta 1976),⁵⁷ kjer je poleg bleščavih podob oglaševalske industrije, ki jih slikal, projiciral tudi 200 barvnih diapozitivov bližnje deponije odpadkov. V tej radikalni jukstapoziciji družbeno-reformatorskih, v umetnostnem kontekstu pa avantgardističnih tendenc ni mogoče prezreti.

Danes je težko oceniti, koliko so bile to resno mišljene ekopolitične akcije in koliko le izraz mladostne energije in žive težnje po samouveljavitvi umetnika. Avantgardistični odtenki so namreč proti koncu sedemdesetih let vse bolj bledele. Na večini njegovih podob, nastalih v letih 1978–1980, namreč razen nekaj majhnih nalepk, napisov in reklam, ki so se po naključju ujeli v kader, tudi ni skoraj nič ostalo od poparta in njegove, vedno nekoliko dvomljive družbene kritike ter precej neučinkovitega družbenega upornišтва.

Popart je zelo vezan na objekt, na izdelek, ki je sorazmerno trdno konstruiran in pogosto precej veristično podan, medtem ko imamo pri Berku v nizu odsevov ponovno opravljen s posredno sliko realnosti, pravzaprav z brezpredmetnim svetom tankih open odbleskov, ploskev svetlobe in barvnih lis, v katere je razpadla vidna stvarnost. Odmik od realnosti je torej dobil še eno stopnjo. Zdaj se nizajo členi verige, od stvarnosti do slikane slike v naslednjem zaporedju: od realnosti k odsevu v steklu, od tod do fotografije oziroma diapozitiva ter šele nato naprej do slikane slike.

Od popartistične podlage, enega od virov fotorealizma, te podobe odteguje tudi že omenjena osebna, celo družinska ikonografija (sl. 15), nato tudi detajli iz narave (sl. 16), ki so v fotorealizmu izjemno redki, v prvi generaciji fotorealizma pa krajine ali detajla iz nje kot samostojne teme sploh ne najdemo. Kaže, da so stari popartistični vzori, vezani na mesto in izdelke, začeli popuščati in si je avtor vzel pravico do več osebnega občutja in izraza. V skladu z dolgo slovensko krajinarsko tradicijo se je tako vrnil k naravi.

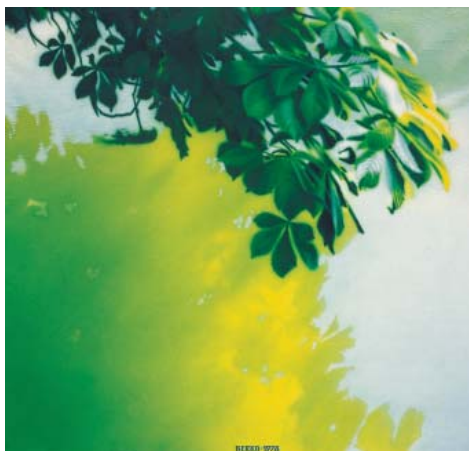
Že omenjeni fotorealistični recidiv iz srede osemdesetih let je prinesel le nekaj tehničnih sprememb. Tokrat si je Berko za materialni temelj svojih podob in za njihovo realizacijo izbral papir ter barvne svinčnike, dimenzije je razpolovil, konceptualno in ikonografsko pa podobe temeljijo na vzorih iz sedemdesetih let

56 Gre za mavrično poslikavo diagonalne asfaltne poti v tedanjem Marxovem, danes Miklošičeve parku, pred stavbo sodišča v Ljubljani, leta 1974. Poslikava ni ohranjena. Glej: Miše Miklavčič, Franc Berčič Berko, str. 80.

57 Prim.: *Berko* (bes.: Andrej Pavlovec), 1976 (kat.).



(Sl. 15) Berko: *Pogovor*, 1978, platno, zračni čopič, oljne barve, 100 cm x 100 cm.



(Sl. 16) Berko: *Kostanji nad Krko*, 1978, platno, zračni čopič, oljne barve, 100 cm x 112 cm.



(Sl. 17) Berko: *Slaščičarna*, 1985, papir, barvni svinčniki, 56,5 cm x 74 cm.

SKLEP

O Berku

Berko je na slovenskem likovne prizorišču nedvomno zelo samosvoja osebnost. Za razliko od večine drugih slovenskih avtorjev, ki smo jih še navedli v kontekstu fotorealizma, ni končal študija slikarstva na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, pač pa na Pedagoški akademiji. Da se je povzpел med tri vodilne slovenske fotorealiste, si je moral dobršen del znanj, ki so potrebna za slikarski poklic, pridobiti s samoizobraževanjem in na študijskih popotovanjih. Solidno »šolsko« znanje mu je sicer nudilo temeljno odskočno točko, brez svojevrstnega lastnega, sicer zelo umirjenega, a nenavadno plodnega in učinkovitega iskateljskega nagiba ter neizmerne marljivosti pa bi ne mogel upati na uspeh.

Fotografijo je Berko pri slikanju nedvomno uporabljal ne samo kot vir navdih, temveč tudi kot pomoč. Sam je izpovedal, da je v Dürerjevi spominski hiši v Nemčiji videl priprave, s katerimi si je ta severnjaški renesančni mojster pomagal pri slikanju, in prišel do spoznanja, da si je mogoče in dovoljeno pomagati z vsemi sredstvi, ki so trenutno, na določenem nivoju razvoja znanosti in tehnike, na voljo. Tako je torej razumel tudi svojo slikarsko pozicijo in je začel pri slikanju uporabljati različne sodobne pripomočke. Podobnega stališča so (bili) tudi drugi fotorealisti. Pozitiven odnos do tehničnih pripomočkov je po Meislu celo ena od konstitutivnih lastnosti fotorealizma.⁵⁸

Na ta način je v skladu z avantgardističnimi umetnostnimi gibanji v slovenskem prostoru tudi Berko prispeval svoj delež k relativiziranju romantičnega koncepta umetnika kot neodvisnega genija, iz katerega naj bi umetnine vrele same od sebe, oziroma umetnika, pri katerem naj bi bil duh v popolnosti spojen z ustvarjajočo roko. Nasprotno dobimo pri Berku vpogled v ustvarjanje kot naporno, natančno in zamudno delo, kjer sta vlogi tehnike in obrti, torej izpeljava, prav tako pomembni kot kreativna zamisel sama. V tem smislu je dejavnost vseh fotorealistov podobno, kot se je to zgodilo po svetu, tudi na slovenskem umetnostnem prizorišču pomenila rehabilitacijo ročnega dela in tradicionalnega slikarstva nasploh.

Če naj nekaj besed spregovorimo še o vizualnem učinku prvih fotorealističnih slik na gledalca, se moramo vživeti v tedanji čas in prostor. Barvne diapozitive je zainteresirana javnost poznala že od srede tridesetih let, postopoma so se do začetka sedemdesetih let vzpostavili pogoji za barvni revijalni tisk, možnosti za velikoformatno barvno fotografijo pa skoraj ni bilo. V tem času so na ulicah še vladali plakati, a tudi ti niso dosegali formatov, s katerimi so nastopili fotorealisti.

Zlasti Berkova platna, s površino treh ali štirih m², so morala biti za tedanjega gledalca dokajšnje presenečenje. Ženski in moški obrazi ali naličene ustnice v nadnaravnih velikostih, ki so bili videti kot fotografije, torej kot dokumenti, so

58 Prim.: Meisel, *Photo-Realism*, str. 14.

bili obet nekih daljnih sladkosti, nekega bogatejšega načina življenja in družbe, ki naj bi posamezniku nudila več možnosti za osebni razvoj. Erotični iluzionizem je moral biti huda preizkušnja za varuhe socialistične morale in tako se je tudi Pengov - Bitenc v že citiranem intervjuju za Mladino (1979) v povezavi z Berkovim slikarstvom značilno spraševal, ali je mogoče od teh podob »pričakovati kakšno moralno korist ali rezultate globlje miselne vrednosti« in ali ne gre le za »pozitivno dobronamerno prevaro«, ki pa naj bi bila »ljudem pogosto zelo všeč«.59

Primerjave med ameriškim in slovenskim fotorealizmom

Če naj še nekoliko sledimo naslovu članka in vsaj v nekaj potezih primerjamo ameriški, tj. izvorni fotorealizem s slovenskim, naj ponovimo, da gre pri slovenski prvi generaciji po Meislovih pravili, tj. v svetovnem merilu, pravzaprav za drugo generacijo fotorealistov, tisto torej, ki je začela delovati po letu 1972. Tu moramo v primerjavi z ameriško sceno, kjer se je zvrstilo več generacij fotorealistov, opozoriti na razmeroma kratek čas trajanja slovenskega fotorealizma. Mesarič je v tem duhu ustvarjal le med letom 1972 do 1976, čeprav se je pri svojem delu tudi pozneje naslanjal na fotografijo, Berko od leta 1973 do konca sedemdesetih let s poznejšimi recidivi, ki imajo lahko tudi drugačne poudarke, medtem ko je Kalaš, ki je izrazito vezan na svoj slikovni stroj, tj. nekakšen optični čitalec, povezan z avtomatičnim zračnim čopičem, v bistvu edini od teh treh, ki ustvarja na podoben način, kakor je začel. Podobno se prvotnih izhodišč večino ma še drži tudi Rudi Španzel.

Tudi pri naših slikarjih, podobno kot pri ameriških fotorealistih, lahko do neke mere govorimo o osebnih tematskih specializacijah. Tako so za Mesariča denimo značilne steklene površine izložb in odsevi v njih, pogledi skozi okno, ceste ipd., ter za Berka tiskane predloge, kasneje tudi odsevi v izložbenih oknih. Kalaš se je, kakor je sam večkrat poudaril, kot slikar klasičnih motivov, najbolj intenzivno posvečal aktu, portretu in tihožitju, Španzel pa zlasti portretu.

Večkrat smo v različnih povezavah omenili fotografsko ali fotografično predlogo za slikano sliko. Slovenski fotorealisti so jo, kolikor je znano, v večini primerov napravili ali izbrali sami. Načeloma bi jo lahko dali izdelati profesionalnemu fotografu, a tako so se morda hoteli izogniti stroškom in morebitnim zapletom z avtorskimi pravicami – kakovostna barvna fotografija je bila v sedemdesetih letih še razmeroma draga – in, kar je bistveno, ohranili so več avtorske svobode.

Ljubiteljski posnetki so bili namreč s fotografskega vidika pogosto slabi, na tiskanih predlogah je bilo mogoče opaziti motnje, pridobljene pri »prevodu« v tisk. Videti je torej, da so v vizualni šibkosti lastnih posnetkov in banalnosti natisnjenih podob fotorealisti videli priložnost za ustvarjalno interpretacijo. Predlóg očitno niso slikali takih, kakršne so bile videti. Ob primerjanju s končno podobo namreč vselej opazimo, da so slike jasnejše in živahnejše. Slikarji so se torej vpisa-

li v slike kot avtorji s tem, da so jih popravljali v bolj intenzivno dojete podobe. Tako sta se zaradi modernistične zapovedi k askezi skozi stranska vrata v slikarstvo vrnili dolgo zatajevani motivna lepota in vizualna sočnost.

Poudariti je treba še pomen vsakokratnega načina življenja oziroma socialni kontekst, v katerem so nastale podobe. Kar se je v ZDA zdelo kot natančna reprodukcija stvarnosti, posredovana po fotografiji, je bila v slovenskem prostoru lahko le odslikava, in zaradi nemožnosti po izpolnitvi do nadnaravnih dimenzij povečana podoba želje, še posebej tam, denimo v Berkovi prvi fotorealistični fazi, kjer so, kot smo že omenili, predloge večino prihajale neposredno iz tujih ilustriranih revij ali pa prek naših revij, a so bile po izvoru tudi iz tujine. Avtohtonega tj. socialističnega fotorealizma pri nas ne poznamo.

O vlogi fotografije v fotorealizmu

Naslednjo temo, ki prek fotorealizma seže do vprašanj o človekovi kompetentnosti pri reproduciranju vidnega vtisa ter še širše, o naravi njegove percepcije in orientaciji v svetu nasploh, je odprl že citirani Robert Bechtle. Gledalca je skušal s temo svojih slik soočiti neposredno, kot bi se s stvarjo samo, ne da bi mu dal ključ za njeno branje oziroma ga skušal navesti na vprašanje, zakaj bi se nekdo sploh trudil slikati take banalne prizore.⁶⁰ Ob ugotovitvi, da je slika vedno drugačna od fotografije in od stvari same, je pravzaprav razkril dejstvo, ki ga v bistvu poznamo, a se ga vedno ne zavedamo: človekov percepcijski in lokomotorni aparat sta dokaj nezanesljiva instrumenta za detekcijo in prenašanje vidnih izkušenj na dvodimenzionalno podlago. Bechtle ju je v procesu slikanja testiral, izluščil motnjo in določil stopnjo šuma, ki jo predstavlja slikar kot organizem.

Hkrati se je Bechtle s tem dotaknil tudi fotorealističnega koncepta fotografije kot predloge, ki se je pravzaprav prelomil ravno na točki njegovega pravkar opisanega odkritja. Videti je namreč, da razmere v šestdesetih letih še niso bile zrele za to, da bi se slikarska tradicija lahko kar neposredno nadaljevala v fotografiko.⁶¹ Fotografija je bila v slikarskih krogih v času fotorealizma še vedno le slikarski pripomoček. Bistvo ustvarjalnega dela so videli v ročnem delu, v trudu, v meditativnem, počasnem delu, ki ga tako slikarstvo zahteva.

Vloga fotografije je pri nastanku fotorealistične podobe odločilna. Z njeno pomočjo je sliko po fotorealističnih standardih šele mogoče narediti, saj je z njo mogoče katerikoli prizor zamrzniti oziroma ga v bistvu spremeniti v tihožitje. Ne glede na to pa fotorealistom fotografija sama ni zadoščala; po njej so morali izdelati še sliko. Po tem je mogoče sklepati, da je v slikarskih krogih tedaj še vladalo prepričanje, da nas šele slikana podoba ustrezno sooči s tistim, kar naj bi videli. To je logika, ki izhaja iz ikone kot svete podobe. Fotografija kot »naravna slika« je

60 Bechtle, I was not originally interested ... V: Meisel, *Photo-Realism*, str. 27.

61 To je storila šele naslednja generacija, okrog leta 1980, npr. Jeff Wall (* Kanada, 1946). Glej: Jeff Wall - Biography, <http://www.egs.edu/faculty/jeff-wall/biography/>, The European Graduate School, Leuk - Stadt, Švica, 26. 11. 2011.

po tem pojmovanju kot artefakt še vedno »nevidna«.

Žal ameriških slik ne moremo študirati v primerjavi s fotografskimi predlogami, tako da tudi ne moremo oceniti razlik v izrazu, vtisu in vzdušju. Ne moremo denimo ugotoviti, ali slikarji dejansko slikajo natančno po fotografiji ali jo olepšujejo. Nekateri med njimi posnamejo, kot smo že zapisali, več ali celo mnogo podob, kar kaže, da fotografija služi le kot surovina. Odnos ostaja torej enak kakor ob prvih posnetkih – predlogah za slikarje sredi 19. stoletja: če se neka stvar pojavi na fotografiji, je to le posnetek, direkten vidni vtis situacije, take kot je, brez kulturnega ostanka. Če pa je prizor naslikan, torej se je za to nekdo potrudil, razumemo, da je že moral imeti dober razlog za to. Gledalci se šele tedaj vprašamo, zakaj je nekdo naslikal podobo, zakaj je vanjo vložil toliko truda. Tako slikanega vsakdana se globlje zavemo, saj smo nanj posebej opozorjeni in ga potem gledamo nekako od zunaj. Takrat ga šele vidimo in opazimo podrobnosti.

Sklepne interpretacije in nekaj na novo odprtih tem

Vprašanje rabe fotografije pri slikanju ni samo tehnična podrobnost. Odločitev za njo nedvomno nekaj pove tudi o naravi slikarjevega navdiha oziroma o mehanizmih, ki sodelujejo pri slikarjevi odločitvi za nek motiv. Zadeva v nekaterih potezah spominja na impresionizem, kjer je hipni vtis prav tako imel ključno vlogo pri izboru motiva. Tudi fotografija nastane v trenutku in je kot taka tudi dokument slikarjeve hipne reakcije oziroma odločitev v konkretnem času in prostoru.

Včasih, zlasti je to značilno za nekatere ameriške fotorealiste, npr. za Roberta Estesa in Audrey Flack,⁶² slikarji posnamejo več fotografij enega objekta ali prizora in se šele naknadno odločijo za eno, ki jo bodo upodobili, a odločitev je že padla, ko se je posameznik odločil za snemanje. Do tu zunanji opazovalec lahko zasleduje ustvarjalni proces, da bi zvedel, kakšen je dejansko osebni slikarjev motiv za tako reakcijo, pa presega njegov vpogled. Edino, kar lahko sklenemo je, da gre ne glede na realistično maniro za zelo subjektivno slikarstvo. Kritiki so sicer opazili, da so kadri in barve v fotorealizmu malce hladni in celota namenoma neekspresivna,⁶³ a ugotovimo lahko le, da je fotorealizem sicer nekoliko zadržan v izrazu, pasiven in umirjen, bolj opazujoč kot delujoč, umetnikova primarna odločitev, videnje in fotografiranje motiva, pa ima nedvomno tudi čustveno noto oziroma so rezultat čustvenega impulza. Tudi zadrževanje ali skrivanje čustev ter igrani ali dejanski čustveni hlad imajo čustveno ozadje oziroma nosijo čustveni naboj.

V težavah pri posredovanju idej je v umetnosti vedno treba videti tudi znak resignacije, občutka nemoči, ki ga ustvarjalci izkušajo spričo naloge, da svoj notranji svet posredujejo publiki. To je od romantike dalje, ko je umetnik zaostril

62 Meisel, *Photo-Realism*, str. 210, 244.

63 Nav. delo, str. 244.

pravico do svojega osebnega razmišljanja in izraza, pravzaprav težava, ki pesti vso umetnost. V tem je modernizem direkten dedič romantike in fotorealizem nosi njegov pečat.

Ustavimo se še pri vprašanju ročnega dela v slikarstvu, kakor ga je odprl fotorealizem. Del modernizma je kult avtentičnosti, pridobljene z ročnim delom slikarja, negoval do blaznosti. Ročno delo naj bi bilo pogoj za neposrednost vpisa umetnikove duševnosti v umetniško delo, medtem ko so avantgardna gibanja, denimo dadaizem, ta »obrtniški del« umetnosti brezobzirno napadla. Z zatonom modernizma se je uveljavilo tudi novo pojmovanje ustvarjalnega subjekta. Od avtonomnega osebkja je v okoliščinah sodobnega načina življenja namreč ostalo bore malo. Pritisk medijev, poplava kompleksnih informacij in drugih vplivov iz okolja, številna sredstva za strojno reproduciranje podob, proizvodnji načini, ki vsiljujejo skupinsko delo ali nenehno ponavljanje, ter najrazličnejša množična izobraževanja in treningi brišejo individualne značilnosti posameznika in zmanjšujejo prostor za avtentično osebno izkušnjo. To velja tudi za sodobnega umetnika, ki postopoma zapušča iz renesanse in prek romantike podedovan mit o odločilni umetniški in celo civilizacijski vlogi izrazitega individua, svobodnega, impulzivnega, virtuoznega genija, neposredno navdahnjenega od boga/ov, nenehno pa se zmanjšuje tudi pomen njegovega ročnega dela oziroma umetnikovega fizičnega udejstvovanja pri nastanjanju umetnine.

Ročno delo v slikarstvu pa morda nima samo namena napraviti pristno podobo, tj. unikatni izdelek, ki naj funkcionira na trgu. Na slikarsko obrt lahko pogledamo tudi v širšem kontekstu ročnega dela in skušamo ovrednotiti tudi njen antropološki pomen. Ne smemo namreč izključiti potrebe po natančnem ročnem delu, po zbrani dejavnosti, ki jo čutijo mnogi. Očitno iščejo težko opisljiv občutek skladnosti v povezavi med zbranostjo in ročno spretnostjo. Ali ne gre torej tudi pri fotorealizmu, ki zahteva skrajno pozorno delo, za vajo v zbranosti? In slike, ki tako nastajajo, ali niso neke vrste nezavedne mandale, ki sicer zaradi okolja in kulture, v katerem nastajajo, ostanejo materializirane, služijo pa istemu namenu kot mandale, t.j. uskladitvi telesa in duha, blagodejni prevzetosti z delom, iskanju harmoničnega, umirjenega stanja, ko se umetnik povsem izgubi v svojem izdelku?

VIRI IN LITERATURA:

Argan, Giulio Carlo: Umetniško in estetsko, *Sinteza*, 1973, št. 30, 31, 32, str. 113–116.

Berko (bes.: Andrej Pavlovec), Škofja Loka : Loški muzej, 1976, 20 str. (kat.).

Berko, Ljubljana : Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 2006, 16 str. (kat.).

Berko: *katalog samostojnih razstav v letih 1998–2001* (bes.: več avtorjev), Škofja Loka : samozaložba, 2002, 134 str.

Berko: *samostojne razstave v letu 1999* (bes.: več avtorjev), Škofja Loka : samozaložba, 1999, brez nav. str.

Brejc, Tomaž: *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*. Ljubljana : Partizanska knjiga,

Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1982.

<http://db-artmag.com/en/54/feature/a-journey-back-to-the-heyday-of-photorealism/>, Frankfurt na Majni : Deutsche Bank AG, 2011, 13. 11. 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperrealism_%28painting%29, Wikipedia, Washington, San Francisco, Pariz, 23. 11. 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Artschwager, Wikipedia, Washington, San Francisco, Pariz, 13. 11. 2011.

http://sl.wikipedia.org/wiki/Ple%C4%8Dnikova_nagrada, Wikipedija, Slovenija, 19. 11. 2011.

<http://www.artchive.com/artchive/E/eakins.html>, The Artchive, 13. 11. 2011.

<http://www.artchive.com/artchive/T/thiebaud.html>, The Artchive, 13. 11. 2011.

<http://www.davistownmuseum.org/bioMiltonAvery.html>, The Hulls Cove (Maine): Davistown Museum, 13. 11. 2011.

<http://www.egs.edu/faculty/jeff-wall/biography/>, The European Graduate School, Leuk - Stadt, Švica, 26. 11. 2011.

http://www.essentialvermeer.com/interviews_newsletter/karp_interview.html, 26. 11. 2011.

<http://www.fehe.org/index.php?id=220>, 23. 11. 2011.

<http://www.theartstory.org/artist-diebenkorn-richard.htm>, The Art Story Foundation, 13. 11. 2011.

<http://www.winslowhomer.org/>, 12. 11. 2011.

Kavčič, Igor: Berku Jakopičeva nagrada, *Gorenjski glas*, 21. 6. 2011.

Lampič, Primož: Golo telo v slovenski fotografiji. V: *Akt na Slovenskem: III – Fotografija*, Ljubljana: Cankarjev dom, 2001 (kat).

Meisel, Louis K.: *Photo-Realism*, New York : Harry N. Abrams, 1989 (1. izdaja: 1980).

Miše Miklavčič, Elvira: Franc Berčič Berko, slikar: Kokakole nisem jaz prepeljal v Slovenijo (intervju), *Reporter*, 25. 7. 2011.

Pengov - Bitenc, Andrej: Udobje in šminka na slikarjevem platnu: od intervencije v naravi do aerografije (intervju), *Mladina*, 13. 9. 1979.

Perrer, Mathilde (ur.): *Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945*, Ljubljana : Studia humanitatis, 2003.

Prelovšek, Damjan: Plečnikova nagrada. V: *Enciklopedija Slovenije*, ur. Alenka Dermastja, Ljubljana : Mladinska knjiga, 1994, str. 401–402.

Sosič, Sarival: *August Berthold : fotograf z začetka stoletja*, Ljubljana : Rokus : Mestna galerija, 1997.

Štrumej, Lara: Slikar v dialogu s fotografijo. V : *Gojmir Anton Kos: slikar v dialogu s fotografijo*, Ljubljana : Moderna galerija, 2010 (kat).

Zabel, Igor: Berkov fotografski realizem, *Mladina*, 10. 4. 1980.

Zabel, Igor: Slovenska umetnost 1975–1985: koncepti in konteksti. V: Igor Španjol (ur.), Igor Zabel (ur.): *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985*, Ljubljana : Moderna galerija, 2003 (kat).

Zlobec, Marijan: Fotorealizem Vzhodno od raja ali različica stvarnosti, *Delo*, 4. 10. 2011.

Žerovc, Beti: *Kurator & sodobna umetnost*, Ljubljana : Maska, 2008.

Summary

American photorealism and Berko's early painting

Photorealism first appeared in the USA in the middle of the sixties and was first established by the start of the seventies there and, from the exhibition Documenta 5 in 1972 in Kassel, also in Europe. The art dealer Louis K. Meisel and his book Photo-Realism (1st edition 1980) was most deserving for the breakthrough and basic definition of the new painting and sculptural trend in America. Painters chose for a starting point a photograph of some object or scene and not the scene itself, and with the aid of various optical means and classical or more recent techniques, e.g., airbrush, transferred it to canvas. The majority of critics responded negatively to photorealism, in accordance with leftist ideology, which governed the main current of the then American painting. The Slovene painter Berko drew encouragement for his photorealistic work from European sources. Together with Franc Mesarič and Bogoslav Kalaš, he was the leading representative of this trend in Slovenia. Berko's first photorealistic phase, when he alternately used oil and acrylic paints on canvas and brush and airbrush, lasted from 1973 to the beginning of the eighties. At that time he created his first mature photorealistic paintings. They were followed by drawings with coloured pencil (from 1980 to 1990) and again acrylics from the middle of the nineties onwards. He drew his first motifs in pop-art imagery but erotic and socio-critical tones in his work gave way to more personal themes, mainly reflections of figures and his own image in glass surfaces of department stores and even landscape cut-outs. In between, he devoted himself for a decade to graphics, with very strong pop-art elements and floral still-lives and is now also involved in digital photography and photomontage.