

DR  
Z. N. I  
N E 03  
NOV  
2012



PRAZNINE

Umetniško izobraževalno društvo Praznine

ISSN 2232-4216

odgovorni uredniki

Katarina Čakš  
Martin Kruh  
Barbara Logar  
Maša Ogrin  
Tomo Stanič  
Rok Velikonja  
Vid Zabel  
Andreja Žumer

oblikovanje

Barbara Logar

oblikovanje naslovnice

Kaja Kisilak  
Janez Plešnar

lektoriranje

Urška Honzak, STIKS

tisk

Ednas Print

revijo sofinancira

ŠOU LJ 

za finančno pomoč se zahvaljujemo tudi  
dekleva gregorič arhitektom

posebna zahvala za pomoč pri oblikovanju

Boštjanu Botasu Kendi

uredništvo Praznin

info@praznine.si

www.praznine.si

natisnjeno na ekološki papir Revive natural uncoated



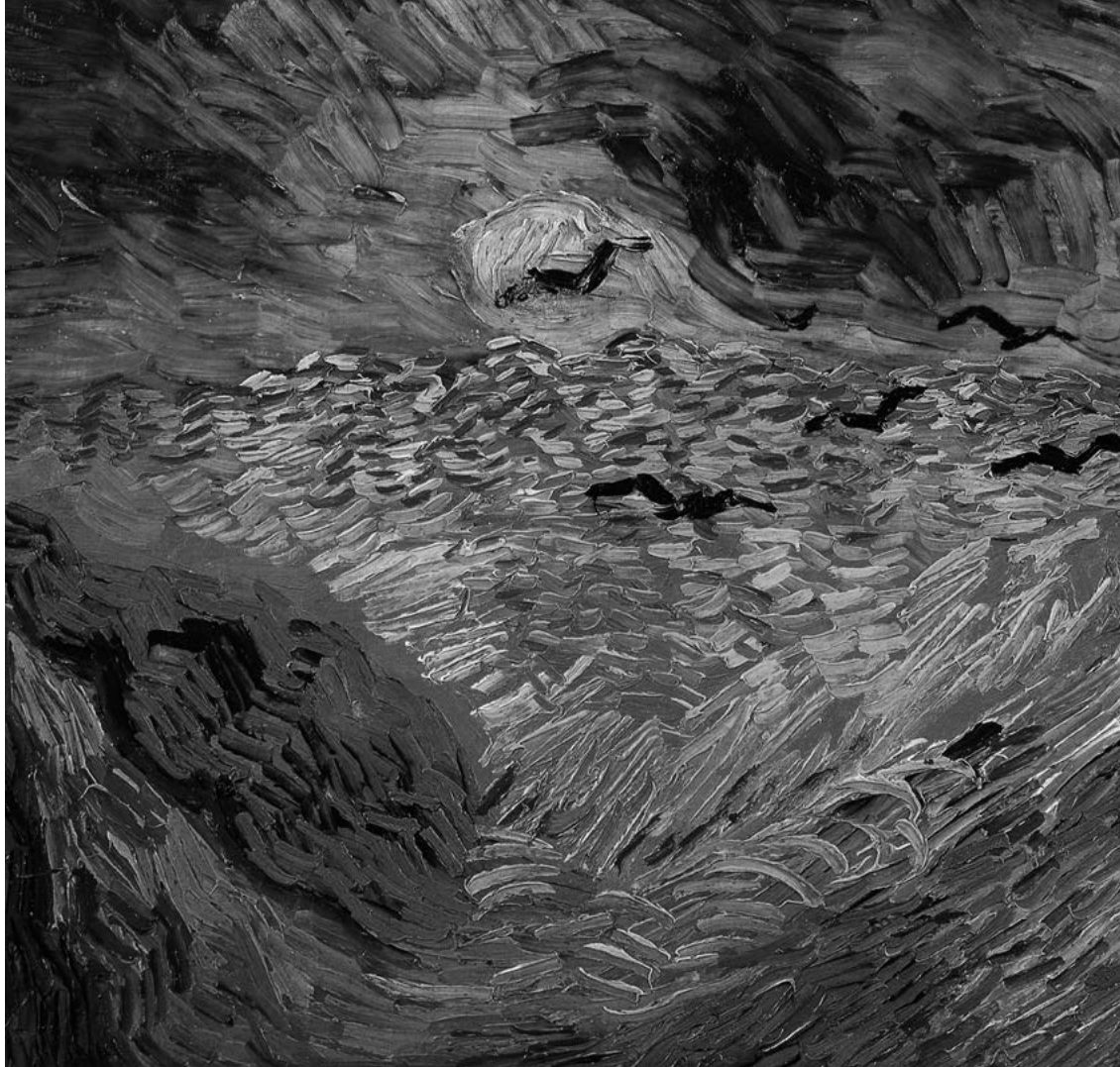
2012 / 2, 3

300 izvodov

cena 5€

© PRAZNINE, Ljubljana 2012

Tomo Stanič	UVODNIK	I 4
Andreja Žumer	NENEHNO V ISKANJU IZBOLJŠAVE	I 6
Lev Kreft	PROSTORI ZA SAMCA	I 10
Vid Zabel	KRITIČNO IN REGIONALNO V ARHITEKTURI	I 14
Miloš Kosec	RUŠEVINE	I 21
Alja Košir	KDO SE BOJI REMA KOOLHAASA?	I 26
Boris Beja	DELOVNI NASLOV: BREZ NASLOVA	I 30
Nejc Lebar	TRANSKRIPT	I 34
Rok Žnidaršič	RAZMIŠLJANJA OB 'IZGUBLJENEM HOLU'	I 40
Miha Volgemut	ARHITEKTURA KOT UTOPIJA IN UPANJE	I 46
Nina Rojc	ADA HAMZA	I 50
Izidor Barši, Katja Ložar, Martina Malešič	VSE TO JE ARHITEKTURA	I 56
Zora Žbontar	PROSTORI SPANJA	I 64
Nuša Zupanc	OD DANES K JUTRI	I 69
Alenka Kramer	OVEN VEN VOLNENI FENOMEN	I 72
Maša Ogrin	UJEMANJE ŽIVLJENJA	I 75
Andrej Blatnik	RESNICA V FOTOGRAFIJI	I 76
Jurij Kobe	O ČRTI, NARISANI Z ROKO	I 80
Blaž Zabel	FUNKCIJA LITERATURE NA OZIROMA V ARHITEKTURI	I 86
Ema Gombač Klemen	PROSTOR PLATNA II	I 90
Nikolina Lukin	3LHD ARHITEKTI	I 94
Andrej Žerovnik	KOLESARSKA POT BOHINJ	I 96
Larisa Kazić	KNJIGARNA DEPO	I 99
Petra Očkerl	POBUDA ZA USTANAVLJANJE KREATIVNIH ZADRUG	I 100
Eva Taučar, Rok Velikonja	DIPLOMSKO DELO	I 102
	VEDNO Z VAMI	I 107
Brina Vizjak	ZDRAVSTVUJTE – Привет!	I 108
	NOVOSTI	I 112
	PRIPOROČAMO	I 114
Or Ettliger	ISKANO: VIZIJA ŠOLE ZA ARHITEKTURO 21. STOLETJA	I 115



## UVODNIK

Nekje je treba začeti – pa vendarle ni nujno vedno začeti na začetku. Najverjetneje je tudi sam začetek nekaj, kar se šele naknadno določi ali celo ponovno vzpostavi. Tako želim začeti 'nekje vmes', da bi lahko šele prišel na začetek.

John Berger v zanimivi knjižici *Ways of seeing/Načini gledanja* (nedavno prevedeni v slovenščino pri založbi Buča) navede zanimivo povezavo med besedami in slikarskimi deli. To povezavo sem sicer prvič zasledil v njegovi knjigi, pojavlja pa se tudi v raznih oblikah skozi različne razprave o likovni umetnosti. Berger ugotavlja, da vsako sliko prej ali slej spremljajo določene besede, ki pa niso zgolj brezpomenska odvečnost slike, ampak se vsakega dela resnično dotikajo in še veliko več, vsako delo celo spreminjajo. Avtor knjige postavlja bralca pred Van Goghovo sliko z naslovom *Pšenično polje z vranami* in ga povabi, naj se nekoliko zaustavi ob pogledu na sliko.

Takoj na naslednji strani v knjigi se ponovno pojavi ista slika, le da jo spremlja pripis: 'To je zadnja Van Goghova slika, preden je naredil samomor.' Sicer si zaradi pomanjkanja slikarjevih in drugih zapisov zgodovinarji še danes niso povsem enotni, ali je prav ta slika zadnje slikarjevo delo, vsekakor pa taka izjava silovito spremeni dožemanje gledalca in njegovo videnje slikarskega dela. Če je bila slika polja ob prvem pogledu povsem mirna, uglasena, prijetna in živa, jo spremljevalna poved povsem spremeni v sliko poslavljanja, morda celo brezupa in žalosti. Bergerjev primer je skrajšen, ampak ravno kot tak jasno zariše trditev, da besede spreminjajo slike. Tu bi bilo seveda moč ugovarjati, da je barva slike še vedno enaka, ampak kaj to pomaga gledalcu, ko slike ne more več videti na način, kot jo je videl poprej. Skratka, besede ovijajo videne stvari in ravno skozi to dejstvo nekoliko predrugačijo stvarnost, ki je ni več mogoče videti gole. Merleau-Ponty nekje zapiše: "Caudel pravi, da je neka modrina morja tako modra, da je samo kri lahko bolj rdeča." Zakaj je lahko rdeča bolj rdeča, kot bi bila modra modra? Ali ni to kar najmočnejši način za opis specifično osebnega (čustvenega) pogleda, ki se ovija okrog rdeče barve? Prav tako tudi rdeča ni vedno povsem enaka – rde-



Vincent Van Gogh – Pšenično polje z vranami, 1890

čina krvi ni enaka rdečini rože ali oktobrske revolucije ... Videti je, kot bi še tako osnovno doživetje barve ne bilo definirano samo skozi izmerljivo valovno dolžino barve, in tako si z vso previdnostjo upam pripisati, da se videnje vedno nanaša tudi na besedo.

Tu se je upravičeno vprašati, kaj ima vse to opraviti s prostorom. In ko malo bolje pomislimo, vidimo, da se tako beseda kot dogodek tako močno zasidrata v meso/materialnost objekta in ga spremenita, da je gledalec vedno postavljen pred drugačen prostor. Četudi bi v roki držali še tako odlično imitacijo lesa, bi nas sama misel na to, da gre zgolj za imitacijo, odbijala od materiala. Prav tako nas določena vednost o zgodovini arhitekture postavlja v posebno intimen odnos do prostora, vsekakor drugačen od odnosa nekoga drugega brez te vednosti. Arhitekturni prostori se tako polnijo s pojmi, kot so obdobje, ideologija, religija ali celo funkcija, struktura in nenazadnje tudi milina, usklajenost, red ter skladnost.

Besede se vedno znova vtihotapijo v material, ga spreminjajo, preoblikujejo in dopolnjujejo v nikoli dokončane objekte. Material se razlije v besedi prav tako kot beseda otrdi v material. Kaj torej pomeni beseda v arhitekturi? Ali ni potemtakem beseda vzporeden gradnik prostora kot ostali materiali? ■

## NENEHNO V ISKANJU IZBOLJŠAVE

Andreja Žumer

Študirali ste književnost, filozofijo in muzikologijo, na koncu pa pristali v dirigentskih vodah. Kakšno je ozadje te zgodbe?

Mislím, da so izkušnje in znanje, pridobljeno izven področja posameznikovega ustvarjanja, tisto, kar naredi glasbenika in verjetno vsakega umetnika bolj zanimivega, avtentičnega, razgledanega. Vedno me je zanimalo več področij oziroma disciplin, a v sebi sem bil vedno glasbenik in vedno sem hotel biti del umetnosti, še posebej del glasbe. Kot otrok sem ob nedeljah pel v zboru v katedrali v Strasbourgu, ob torkih pa smo bili na odru z opero in ta prvi kontakt z glasbo mi je pri osmih, devetih letih spremenil življenje. Svet, v katerem sem se znašel, mi je bil popolnoma logičen, smiseln. Vsa čustva, ki so morala poprej ostajati skrita, vsa poezija, nežnost, ki je nisem smel izraziti in spoznavati, je bila tukaj ne le dobra, bilo je celo zaželjeno ter cenjeno izražati in čutiti tovrstna občutenja. In ta stik z glasbo in odrom je bil bistven. Takrat sem vedel, da spadam tja oziroma sem vedel, da tam želim biti. Ampak starši so želeli, da izberem bolj klasičen, običajen študij, tako kot se je spodobilo za fanta iz družine, iz kakršne sem izhajal. Vpisal sem književnost in filozofijo na pariški sorboni, obe področji sta me zanimali, vzporedno pa sem študiral še muzikologijo na konservatoriju. Po končanem študiju, ko se je bilo treba odločiti, ali bom nadaljeval, kar sem začel, sem si rekel, da to ne bo mogoče. Želel sem ustvarjati, želel sem biti umetnik, se izražati skozi umetnost. Vrnil sem se v Strasbourg, šel v opero, zanje pisal članke in sestavljal programsko shemo. Tako sem spoznal zame enega pomembnejših učiteljev, krasnega dirigenta, ki me je naučil dirigiranja. Več

let sem bil njegov edini učenec in asistent. Na konservatoriju se sicer naučiš tehnike in teorije, vendar se resnično naučiš dirigirati ob delu z mojstri. Tako se je torej začela moja poklicna pot. Sem pa, kot sem že rekel, od samega začetka vedel, da želim biti glasbenik, da želim stati na odru. Nisem si mogel predstavljati življenja brez tega aspekta.

Dobro, da ste bili iskreni do sebe...

Ja, ampak obenem sem tudi ogromno tvegá. Treba je sicer slediti sanjam, vendar hkrati ostati racionalen, treba je tvegati in tudi razumeti tveganja. V mojem primeru pravzaprav nisem imel izbire, ker bi bil kjer koli drugje nesrečen. Moral sem biti vsaj umetnik, recimo, lahko bi bil tudi pisatelj, slikar, čeprav mislim, da za to nimam talenta. Umetnost dela moje življenje bolj relevantno, pomaga mi, da se povežem s sabo in z drugimi. V tem pogledu nisem imel druge izbire – ali to, kar počnem, ali pa se zadušim. V tem ni nobene slave, takšna je realnost. Veliko sem seveda tudi delal, garal, imel pa sem tudi veliko sreče. Zaenkrat deluje.

Zakaj ne arhitektura, vaš oče je bil namreč arhitekt?

Veliko prijateljev je šlo po poti svojih staršev, sinovi zdravnikov so postali zdravniki, arhitektov arhitekti. O tem se pravzaprav nikoli nisem spraševal. Mogoče nisem želel postati arhitekt, ker je bil oče arhitekt, sam pa sem želel postati umetnik, arhitekture pa takrat nisem dojemal kot umetnost. Oče je bil sicer tudi slikar in v veliko aspektih sam po sebi umetnik. Izhajal pa je iz stare šole, ki je bila bolj znanstveno in

Emmanuel Villaume je šef dirigent Orkestra Slovenske filharmonije, avgusta leta 2009 pa je postal tudi šef dirigent Orkestra Slovaške filharmonije v Bratislavi. Od leta 2001 do lani je bil glasbeni direktor Opere in orkestra Festivala v Spoletu. Njegovo glasbeno izobraževanje se je začelo na konservatoriju v Strasbourgu, kjer se je leta 1964 rodil. Študij je nadaljeval v Parizu, kjer je diplomiral iz književnosti, filozofije in muzikologije. Pri enainvajsetih je postal dramaturg v *Renski operi (Opéra du Rhin)* v Strasbourgu. Takrat ga je Spiros Argiris (umetniški vodja *Festivala dveh svetov v italijanskem Spoletu*) povabil k vodenju in izvedbi Debussyjevih *Bilitinih pesmi*. Sledil je še ameriški debi leta 1990 na Festivalu v Spoletu s Figarovo svatbo.



1 | Emmanuel Villaume

analitično orientirana, funkcionalnost v arhitekturi je bila pomembnejša kot ume-  
tniški izraz. Bil je vzoren meščan, mestni  
arhitekt, učitelj, a ta del pri njem me ni  
ganil. Ne vem, to se mi ni zdelo tako 'kul'.  
Ja, žal. Ne vem, o tem se res nisem nikoli  
sprasheval, ampak sem prepričan, da je  
bilo to vprašanje nekje v moji podzavesti.  
Mogoče sem si želel biti kot oče, ampak  
drugačen. Možno, da je bilo nekako tako.  
Bil je namreč izjemno talentiran slikar,  
njegove skice so bile res izjemne, ampak  
nikoli si ni dovolil biti samo slikar in verje-  
tno je, da del sebe ni nikoli povsem izrazil  
in raziskal. In to je v življenju bistveno,  
nekaj s čimer ne moreš špekulirati. Videl  
je razvoj moje kariere, sedaj je že nekaj  
let pokojen, me podpiral in bil ponosen  
name. Na začetku pa seveda ni bilo tako,  
svaril me je pred tragedijo in napačno iz-  
biro. Na nek način je imel prav, jaz pa sem  
mu hotel dokazati, da se moti, in to mi je  
dalo tudi nekaj zagona. V našem poklicu je  
namreč selekcija zelo velika, malo ljudem  
resnično uspe. Če bi sam imel otroka, bi mu  
zastavil vprašanje, če si tega resnično želi,  
preprečevanje je irelevantno. Če je želja na  
neki točki tako močna, da je vseeno, če ti  
kdor koli nasprotuje, takrat lahko veš, da  
je bila odločitev prava. Kajti predanost,  
ki jo moraš imeti za tovrstne poklice, je  
izven kakršnega koli racionalnega razloga.  
Moraš biti sposoben posvetiti se delu za,  
recimo, enajst ur, in pri tem ne opaziti, da  
so se kazalci na uri premaknili. Ne moreš  
biti umetnik, če resnično ne ljubiš tega,  
kar počneš, če nimaš strasti. To ne pomeni,  
da ne boš na neki točki zasovražil tega,  
kar počneš. Vendar globoko v sebi moraš  
imeti strasten odnos do tovrstnega dela.

Ali ste v študentskih časih, glede na to,  
da ste po rodu Francoz, kdaj protestirali?

Politično se nisem udeleževal, je pa to  
povezano s časom, v katerem sem živel.  
V poznih osemdesetih ni bilo potrebe po  
protestih. Vedno sem sicer imel močna  
mnenja o politiki in rad diskutiram o njej.  
Sem bil pa leta kasneje udeležen v prote-  
stih proti drugi iraški vojni v Washingtonu.  
Kot študent pa nikoli, čeprav bi mogoče  
moral kdaj protestirati, ampak sem bil  
preveč zaposlen s študijem.

Danes pa – kot bi bili študentje otopeli in  
nam je vseeno, kaj se bo zgodilo z nami.

Duh časa je drugačen kot v mojih študent-  
skih časih. Morali bi se zavedati, da bo to,  
kar se trenutno dogaja v Evropi, imelo velik

vpliv na tvojo, mojo prihodnost. Mislim,  
da bi bilo nespametno ne imeti političnih  
prepričanj oziroma biti neozaveščen o  
trenutnem dogajanju. Ne moreš si privo-  
ščiti pasivnosti.

Pasivne agresivnosti .

Ja, ampak s tem dovoliš, da drugi odločajo  
o tvojem življenju. Sam se lahko odločiš,  
ljudje pa se tega kar ne zavedajo. Lahko  
imaš vpliv. Lahko ga imaš kot državljan,  
kot umetnik, kot študent, kot učitelj. V to  
resnično verjamem. Začneš lahko z majh-  
nimi koraki. Začne se že z zavedanjem.  
Definitivno pa ne smete ostati pasivni.  
Kako volimo, kako se izražamo, to ima  
vpliv. Tudi to, kakšne stavbe boš gradil,  
bo imelo vpliv.

Zakaj je po vašem mnenju tako?

Mislim, da je ključ v kvalitete izobrazbe. V  
tem, da ne razvijamo kritičnega mišljenja,  
tudi to, da smo dosegli določen nivo udob-  
lja, ni več cilja, ambicije, želje, ne borimo  
se proti ničemur. Ni več upanja, da bo  
nekaj vznemirljivo. Na primer, danes ni  
nihče več navdušen za Evropo. V času moje  
mladosti je bila sama ideja vznemirljiva,  
danes je dolgočasna in težavna, nekaj,  
čemur se ne moreš izogniti, morali pa bi  
jo sprejeti kot nekaj pozitivnega. Meni se  
sicer zdi pozitivna, ampak ni več razloga,  
da bi šel na streho in kričal od veselja. In  
to je žalostno.

Da se vrneva na malo manj politične teme.  
Goethe je zapisal, da je arhitektura zam-  
rznjena glasba. Kako bi vi primerjali glasbo  
in arhitekturo?

To je zelo bogat in zanimiv citat, zanimivo  
je primerjati umetnosti, je pa sama pri-  
merjava tudi rahlo zagonetna. Prepričan  
sem, da obstaja umetnost arhitekture, ni  
pa tudi vsaka arhitektura umetniško delo.  
Verjetno bi se strinjali, če rečem, da večina  
garažnih hiš ni umetniško delo, kakšna od  
njih pa mogoče lahko je. Prav tako ni vsaka  
pesem ali napev na televiziji umetniška  
kreacija. Ko govorimo o glasbi kot ume-  
tnosti, mislimo takšno, ki stremi k temu,  
da je umetniško delo. Ko govorimo o arhi-  
tekturi, ki želi biti umetnost ali je umetnost,  
vemo, kje in kakšno delo dejansko je. Ko  
pa govorimo o glasbi, kje je Bethovnova  
Deveta simfonija? Je na papirju, je na kon-  
certu v točno določenem trenutku, s točno  
določenimi izvajalci, atmosfero, klimo,  
občinstvom? Ali je v mislih skladatelja? Je

nekje vmes med vsemi temi parametri? V  
primeru arhitekture, vi bi vedeli bolje kot  
jaz, ampak morda so arhitekti, ki gradijo  
samo abstraktno, objekte, ki so tam samo  
kot skice v prostoru, ampak jasno je, da  
so skice bolj podpora konkretni arhitektu-  
ri. Tukaj sicer lahko potegnem nekakšno  
paralelo med partituro in skico, ampak  
dejanskost je drugačna. In vsaka stavba  
je dejanska, Bethovnova Deveta pa ne,  
ker je nešteto variacij tega dela, lahko  
je hitra, lahko počasna, lahko je izvajana  
s temi ali onimi instrumenti, lahko je iz-  
vajana v enem ali drugem slogu, obstaja  
neskončno interpretacij, obstaja pa smo  
ena katedrala Notre-Dame de Chartres.  
Če želiš primerjati obe disciplini, moraš  
tudi vedeti, kakšna je razlika. Vprašanja  
proporcev, harmonije, ritma, strukture so  
vprašanja, ki so v obeh disciplinah zelo  
podobna. Z njimi so se ukvarjali že Grki z  
zavedanjem harmonije, to so tudi osnove  
za razumevanje glasbe, vendar hkrati z  
osnovnimi pravili, ki so regulirala in na-  
rekovala gradnjo.

Če se vrnem na Goethejev citat, ki govori  
o zamrznjeni glasbi, moramo razumeti, da  
govori o arhitekturi svojega časa, če na  
hitro ocenim, o baroku. Tako v arhitekturi  
kot umetnosti tistega časa je gibanje zelo  
pomembno, upogib, lok je bistven. Ne kot  
lok, ki se oddaljuje od ravne linije, ampak  
lok kot izraz torzije, gibanja, proporca, kot  
nečesa, kar navidezno teži h gibanju, kar  
pravzaprav sploh ni zamrznjeno, ampak  
se giba, zamrznjeno kaže na ustavljeni  
čas in hkrati na navidezno gibanje. Naj-  
pomembnejša baročna umetnost, sploh  
arhitekturna, so dela, pri katerih čutiš na-  
petost v objektu, kjer je le-ta navidezno  
prisiljen h gibanju. Torej, je način kreacije,  
ki oblikovno vpeljuje čas z oblikovanjem  
navideznega gibanja, čeprav se stavba  
ne premika.

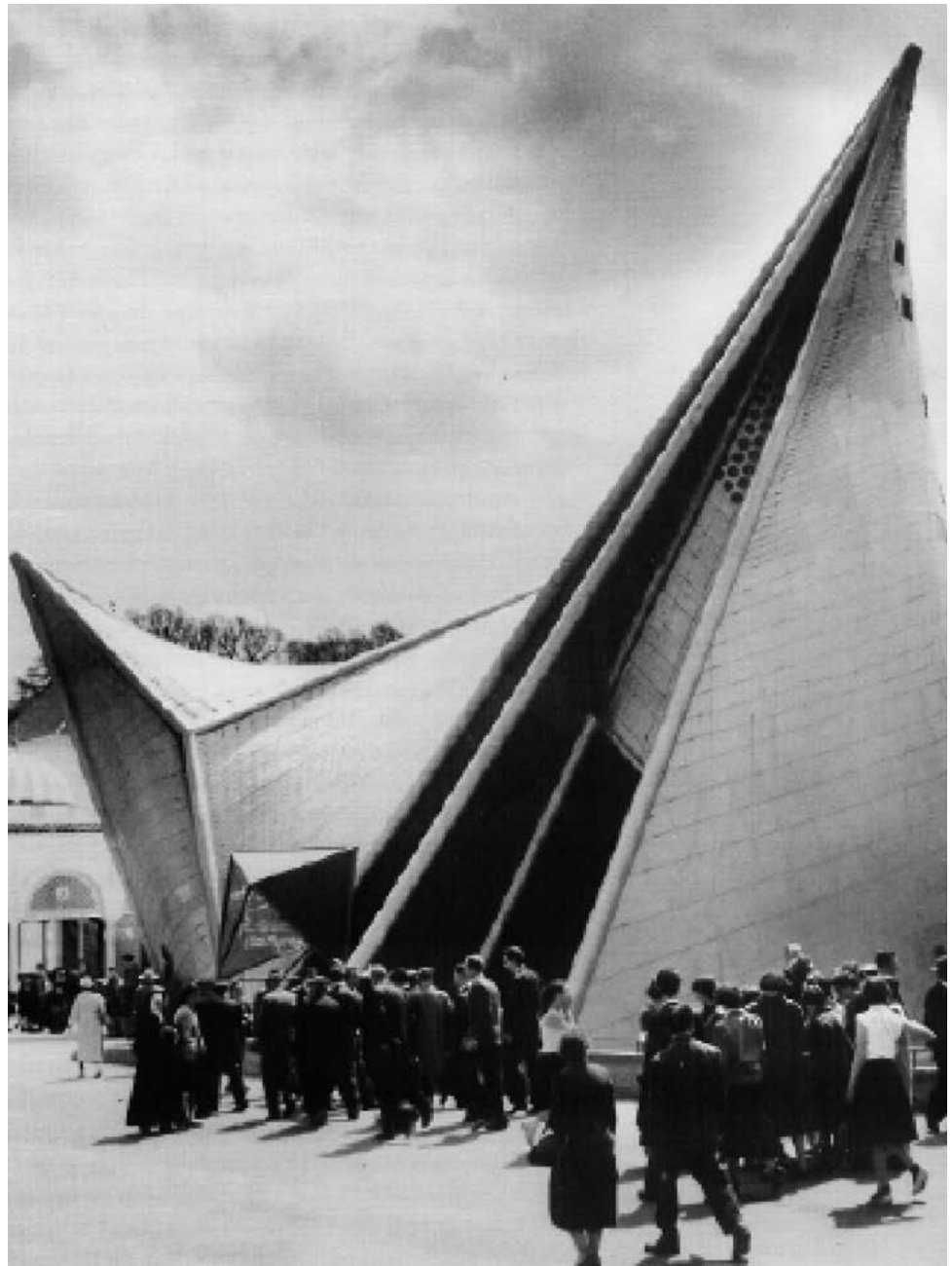
Na misel mi pride francoski arhitekt gr-  
škega rodu, danes bolj znan kot eden naj-  
pomembnejših modernističnih skladateljev  
20. stoletja, Iannis Xenakis. Skupaj z Le  
Corbusierjem in Varesejem je zasnoval  
projekt, ki je bil med glasbo, arhitekturo  
in skulpturo. Ta fluidna povezava med di-  
sciplinami se mi zdi zanimiva ravno zato,  
ker obstaja meja med njimi. Zavedanje  
ritma je zanimivo, vedno sem fasciniran,  
ko vidim recimo stopnišče z ritmom in  
proporci, ki ga tvorijo stebri ob njem, ko  
je vse skupaj videti, kot bi bilo v gibanju.  
To zavedanje tempa, ritma, napetosti je  
nekaj, kar me zelo zanima. To se zgodi

ob dobri arhitekturi. Ob tem se spomnim Heideggerja in njegove analize grškega templja, zavedanje, da je tempelj pozicioniran na svetem mestu, kjer je povezava med bogom in ljudmi, med nebom in zemljo. Zavedanje zamrznjene glasbe kot arhitekture, ko deluje, daje občutek povezanosti in napetosti hkrati, takrat ko v arhitekturo vpleteš čas, nekaj, kar je na nek način živo, globoko, resnično, nekaj, kar razkriva, ne samo s sociološkega vidika, ampak govori o našem obstoju na zemlji. Sodobni arhitekti, ki želijo biti umetniki, mislim, da nekateri seveda so, so zelo zainteresirani za arhitekturo muzejev, templjev, katedral ali koncertnih hal, saj jim te stavbe dovoljujejo izražanje spiritualne in ontološke dimenzije. In tukaj se me arhitektura dotakne. V tem vidim tudi povezavo med umetniškim delom in glasbenim umetniškim delom.

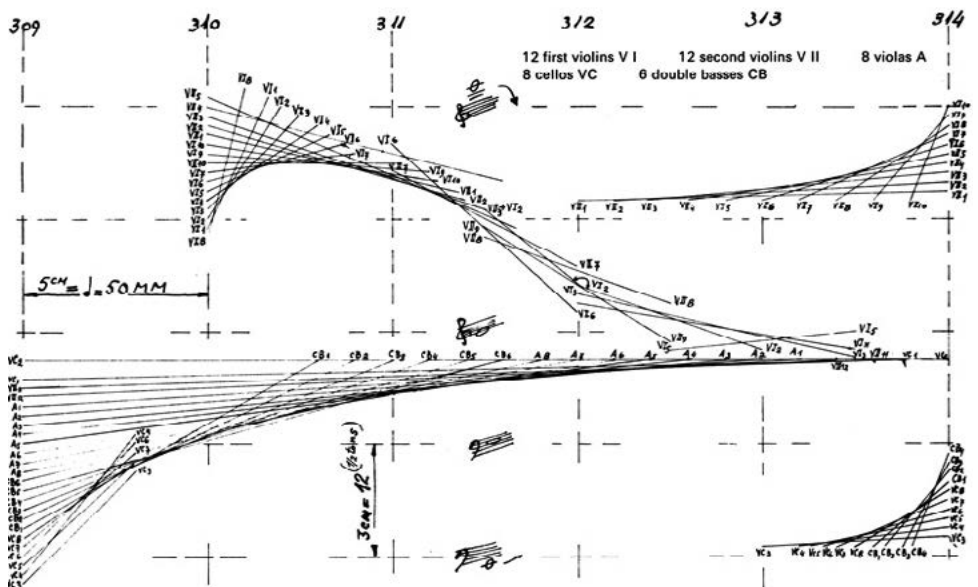
Zanimiv je proces pri ustvarjanju, kdaj dosežemo 'perfekcijo' oziroma se ji približamo. Kako vi doživljate sam proces pri interpretaciji neke simfonije? Kdaj veste, da ste na pravi poti oziroma že 'tam'?

So trenutki na vajah, ki so veliko bolj uspešni kot večerni koncert, večinoma to sicer ni tako, je pa res, da nikoli ni popolno. Po definiciji glasba kot umetnost interpretacije nikoli ne more biti popolna. Vedno je lahko še bolj navdušujoče, bolj barvito, bolj uglaseno. So trenutki, ko si v popolnosti in poizkušajš zadržati vzdušje, ga peljati naprej. Na srečo se tudi to zgodi. Nered poslušam posnetke svojih koncertov, ker sem izjemno kritičen in skoraj v mukah. Večina kolegov je takšnih. To se mi zdi dobro, ker pomeni, da sem nenehno v iskanju izboljšave. Se pravi, vem, kdaj deluje in seveda še bolj, kdaj ne deluje. Na primer, izvajal sem šest različnih interpretacij opere Karmen in vsakič znova sem našel nov zorni kot, vedno stremim k izboljšanju svojega razumevanja samega dela, k ponovni reinterpretaciji. V primeru dirigiranja je zapleteno zaradi več različnih parametrov, ki jih ne moreš imeti vsak trenutek pod kontrolo, recimo nad določenim glasbenikom v orkestru, kvaliteto pevca, odra, kakor koli že, vse skupaj stremi k propadu. Vendar, kar vedno bolj in bolj iščem, je tisto nekaj posebnega, ko se tudi vsi ostali strinjajo, da je tisto nekaj posebnega tam, občinstvo je s tabo, glasbeniki ti sledijo, vse se odvija po naravni poti.

Torej je potrebno tudi nekaj občutka, ne samo možganov?



2 | Philips pavilion



3 | Philips pavilion Poème électronique

Da dosežeš tovrstno stanje, je potrebno predvsem veliko mentalnega napora. Je dialektično stanje med možgani in čutenjem, ki ga je treba spraviti v ravnotežje. Če je občutek, je tudi občutek možganov.

V Ljubljano prihajate vsakič znova iz vlemest. Kako jo doživljate?

Je majhno, lepo mesto, za katerega je dobro poskrbljeno. Izjemno je, da povsod lahko prideš peš. Zanimivo je priti iz velikih metropolitanskih mest v to malo mesto, ki ima veliko kulturnih ambicij, obenem pa imaš občutek, v dobrem pomenu besede, vasi.

Kaj pa Cankarjev dom? Verjetno ste opazili, glede na to, da ste velikokrat tam, da doživlja spremembe.

Sem opazil. Problem Cankarjevega doma, z mojega stališča, je akustika. Vem, da školjka ni bila nikoli dokončana, kar povzroča težavo med zadnjim in sprednjim delom odra. Zelo težko se je slišati med sabo na odru. Čudi me, da tega gledalci ne opazijo, saj je tako, kot bi pred sliko stal ogromen steber. Verjetno so bolj tolerantni, ker tega ne vidijo, ampak morali bi slišati. Vsak dober glasbenik, ki je bil na odru, je to napako prepoznal, ker je imel zaradi nje težve. Je pa seveda vsekakor prostor, ki ga imam rad. Mislim pa, da bi prej omenjeni del potreboval izboljšavo. Vem, da to pomeni denarni vložek, vendar v primerjavi s financami, ki se vložijo v ostalo, bi bil le-ta zanemarljiv.

Kaj, poleg akustike, se vam kot glasbeniku še zdi pomembno pri oblikovanju koncertne hale?

Z mojega zornega kota je funkcionalni vidik pomembnejši od zgolj umetniškega. Kolikor imam sicer rad koncertno halo Franka Gehryja, imam z njo probleme, saj se zunanost ne ujema z notranostjo. Sprašujem se, kaj se zgodi s tem praznim prostorom med stropom in streho zanimivih oblik ... Drugače pa, pričakoval bi, da bi se neka koncertna hala vpela v mesto, da bi predstavljala prostor, ki združi ljudi okoli glasbe, prostore, namenjene druženju med pavzami in po koncertu, da stavba govori o pomembnem dogajanju v njej, da imaš občutek, da boš vstopil v pomemben prostor, ki poveže ljudi z umetnostjo. Priznati moram, da imam težave s koncertnimi dvoranami, ki imajo izgled nakupovalnega centra.

Kako pa recimo postaviti ceno umetniškemu delu?

Ne vem, če imam kakšno relevantno pripombo, vedno pa sem šokiran nad diskrepanco med prodanimi deli in krizo, med ceno in kvaliteto dela, ko je le-ta že na meji s perverzno, ko vidiš, da je šlo nekje nekaj narobe, ker se dela prodajajo bolje ravno zato, ker so dražja. Sodobni trg je izgubil svojo čudežnost. Na neki točki so ljudje iz gole zabave začeli kupovati marsikaj, ampak ta zabava je postala zagrenjena. Da ne bo pomote, rad imam določena dela sodobne umetnosti, ampak način, kako se prodajajo, kadar je cenjenost dela v ceni, ne pa v delu samem, se mi zdi sprevržen. Na drugi strani pa je glasba umetnost, ki postaja vse dražja in dražja, ker ljudi s tovrstnimi sposobnostmi in znanjem ne more zamenjati noben stroj. Klasična glasba, posebno opera, postaja večji luksuz kot v preteklosti. Če je vprašanje, koliko denarja naj namenimo umetnosti v naši družbi, je bolj na mestu vprašanje njene vrednosti, tej pa ne moremo postaviti cene, ker je tako pomembna kot hrana. In umetniki bi se morali zavedati te odgovornosti. Ne vem, če je ta anekdota resnična, vendar v času vojne je finančni minister pristopil k predsedniku Winstonu Churchillju s predlogom, da bi uravnotežili proračun, in sicer na račun orkestrrov. Churchillov odgovor je bil, čemu se potem sploh borimo v vojni.

Na Nizozemskem trenutno ukinjajo orkestre ...

Ja, mislim, da tovrstne institucije ne bi smele biti predmet barantanja. Voditelji tovrstnih organizacij bi se morali zavedati svojega početja.

Živate v Parizu in New Yorku. Kako doživljate ti dve različni kulturi?

Vidim veliko napetosti in razlik. Ko sem v ZDA, tam namreč preživim skoraj pol leta, veliko besed porabim v bran stari celini, o vrednotah in konceptu Evrope, da ni nekakšna karikatura, kot jo Američani vidijo in vice versa, da Amerika ni neki zlobni imperij, kot se zdi na prvi pogled. Torej skušam pojasniti stereotipe, ki jih imamo, ki jih imam tudi sam, saj se enkrat počutim kot Američan, a ko sem v Ameriki, se defenitivno počutim kot Evropejec. Živimo v času globalizacije, če rečem, da to ni dobro, kaj to sproži? Ja, živimo v času globalizacije, pika. Nič ne morem narediti proti temu, bolje je, da to dejstvo sprej-

mem na najboljši možni način. Ko pride do vprašanj civilizacijskih premikov, je sicer iz več zornih kotov več nevarnosti, ampak, če se vrnem na Heideggra, na njegov citat, ki pravi, da trdnost, ki nas bo rešila, postaja močnejša z večjo nevarnostjo. Interneta se je na začetku veliko ljudi balo, predvidevalo se je, da bo uničil komunikacijo v družini, da ne bo več raznolikosti. Seveda je to na nek način res, ampak nikoli nismo napisali toliko pisem oziroma elektronskih pisem. Ravno s spoznavanjem drugih kultur sem bližje svoji. Sodobnost je tukaj, nima se smisla upirati, seveda je smiselna kritična presoja in stalno samospraševanje, kaj je tisto, kar ti je resnično pomembno. Paradoksalno je, kako je stalna dostopnost glasbe, neskončnosti knjig, literature celotnega sveta, ki jo ponuja internet, povzročila unikatnost in cenjenost žive glasbe ali trenutkov, ko bereš poezijo prijateljem. In to je tisto, kar je danes posebno, kar ima neprecenljivo vrednost, večer bosta naredila s prijatelji spita steklenica vina in sveča, ki bo pogorela ... Ni me strah za dramsko umetnost, klasično glasbo, opero, saj bo le-ta postajala bolj in bolj unikatna in posebna, vendar še enkrat, odgovornost je večja, standardi so višji, saj lahko vsak vidi predstavo z Dunaja ali iz Metropolitanske opere, vsak lahko sliši neskončno interpretacij določene opere ali Karajana na cd-ju. ■

Lev Kreft

Na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja sem se z lastnim vozilom (nedvomno stojadinom) odpravil na mednarodno estetsko konferenco v Krakowu, kjer je profesorica Maria Gołaszewska, učenka Romana Ingardna, skušala prek železne zavese ustvariti točko srečevanja med Vzhodom in Zahodom. Ker na takem mestu nisem hotel manjkati, pa tudi opazen bi rad bil, sem vzel s seboj tudi nekaj svojih knjig in člankov, takih, kjer sem pisal o avantgardni umetnosti, pa tudi onih, ki so pojasnjevali temelje kritičnega marksizma, kakršen je imel domovinsko pravico v Sloveniji in Jugoslaviji, ker je pri nas to, kar je želela Jagiellońska univerza šele ustvariti, bilo že realizirano: mi smo bili takrat že dolgo odprt prostor izmenjave med Vzhodom in Zahodom. Šli smo čez Avstrijo na Čehoslovaško in meja med tema dvema deželama je bila tedaj tudi meja med kapitalizmom in socializmom, dekorirana z jarki, ograjami, zidovi in bodečimi žicami, ob katerih so v rednih razmakih stala gnezda z vojaško posadko. Ker je šlo za Čehoslovaško, ki je bila po tankovskem napadu združenih socialističnih dežel šratično pod sovjetsko okupacijo, je bila ta pozornost do prehoda meje še toliko očitnejša. Kot jugoslovanski državljani sem seveda imel privilegij – potni list, ki edini ni potreboval vize za prehod čez najbolj hladno in hkrati najbolj vročo mejo na svetu, le berlinski zid je bil morebiti še malo bolj zagaman, ampak tudi tam čez smo se lahko z našim potnim dokumentom mirno sprehajali in s tem jezili tako eno kot drugo stran, ki nista mogli čez.

Ko sem se s počasno vožnjo prebil skozi dolg in dobro zavarovan koridor, iz katerega po vstopu ni bilo več ne povratka v Avstrijo ne zavijanja vstran, sem prispel do prostora med dvema zapornicama, ki sta padli dol za in pred avtom. Imeli so nas tam, kjer bi nas radi imeli vedno: zagozdene med dvema rampama, kjer ne moreš niti mrdniti, če pa bi se slučajno gibal, bi te začeli obravnavati kot napadalca. Čeprav so čez take meje ljudje prav tako migrirali kot danes čez Sredozemlje in se utapljali namesto pri Lampeduzi v Muri pri Gornji Radgoni ali pa v Donavi pod Djerdapom. Pristopili so policaji, da pregledajo dokumente (ko še ni bilo medmrežnih in drugih računalniških povezav in programov, je bila to nadležna osebna formalnost, povezana z grdimi preiskujočimi pogledi, ki so ti hoteli videti v črno dušo, razen če si že bil

na kakšnem od spisov nezaželenih oseb), in me po pregledu prepustili še carinikom. Zanje je dejstvo, da smo nekakšni 'zahodni' socialisti, torej dvoživke, ki so doma tako v socializmu kot v kapitalizmu, pomenilo potrebo po dodatni pozornosti. Ker smo imeli odprte meje in prost dostop do vseh zahodnih dobrin in idej, smo bili zanje rojeni tihotapci. Dvojnost in vmesnost sta nas spremljali do konca potovanja in nazaj, saj so tedaj imeli na Vzhodu za prenočišča, pa tudi za gorivo in pijačo v socialističnem bloku dva režima in dvojni cenik: enega za pripadnike in pripadnice socialističnih dežel, drugega, seveda dražjega, pa za zahodne kapitaliste. Vsakič so nas vprašali, ali smo iz socialistične ali kapitalistične države, in vsakič smo jim odgovarjali, da imamo pri nas socializem (ker je bilo to res in ker je bilo to tudi cenejše) – in vsakič so nam povedali, da to ne bo držalo: imeli so nas na seznamu kapitalističnih dežel in odšteti smo morali višjo ceno ali pa smo se celo morali obrisati pod nosom, na primer na Poljskem za gorivo in pivo. Goriva nam niso hoteli prodati na črpalki, smo ga pa zato pretočili iz vozila prve pomoči, katerega šofer je s takimi transakcijami zaslužil precej več kot s plačo. Ko smo v Krakowu naročili pivo, pa so nam povedali, da piva ni, ker je dežela vstopila v boj proti alkoholizmu. Pokazali smo na sosednje mize, kjer so se domačini pridno nalivali tudi čez mero, pa so nam pojasnili, da prav zato piva tujim alkoholikom ne strežejo, sicer ga za domače ne bi ostalo dovolj. V tem slogu je bil tudi pristop čehoslovaških carinikov na avstrijsko-čehoslovaški meji, saj jih je zanimalo, kaj tovorimo z ene strani železne zavese na drugo. Dodobra so si ogledali vse, kar smo imeli po vozilu, in v prtljajniku odkrili, da imam s seboj zabojček s knjigami in revijami. To jih je resnično vznemirilo bolj kot možnost, da nam zaplenijo kake skrite žvečilne gumije ali odkrijejo zalogo kavbojk in najlonskih srajc – stvari, s katerimi se je dalo na socialističnih črnih trgih dobro zaslužiti, in z valuto, ki so jo sicer v Trstu pri Bolaffiu prodajali na kilo, preživeti nekaj ugodnih, takorekoč brezplačnih dni po najboljših lokalih in hotelih. Ampak knjige in revije? Vprašali so me: "Kaj pa imate tukaj?" Ker sem kot Jugoslovan nad takim režimom, ki se boji moje lastne zapisane in obelodanjene resnice, čutil premoč razvitejšega in svobodnejšega socializma, sem brez zadržkov, a z mislijo, da mi bodo ideološko nevarno gradivo gotovo pobrali, opisal, kaj nosim s seboj: svoje knjige in članke – marksistične in estetske spise. Na to so

se gromko zasmeljali, povabili še ostale kolege k mojemu prtljažniku, rekoč: "Ta tip šverca marksizem na Čehoslovaško!", kar je pomenilo nekaj podobnega kot voziti kamion golobov v Benetke. In so me poslali naprej v obljubljeni deželni realnega socializma, ne da bi mi kaj vzeli. Kaj pa so pravzaprav iskali? Pornografijo, so rekli. Pornografija je bila prepovedana in je šla za med. In pornografija, ki je ogrožala socializem in njegovo moralno trdnost, je bil *Playboy*. Tega so iskali, a ne tudi našli. *Playboy*, celo zbirko letnikov, sem pustil doma. Bili so prisluženi s trdom: pri nas se jih takrat ni dobilo, tako da sem jih moral kupovati v Trstu, in to kaj drago, saj je takrat obstajala le ameriška izdaja. Pri nas je bil takrat nekakšna kopija *Playboya* revija

*Start*, ki je imela podobno vsebino in vlogo, vključno z duplericami in opozarjanjem na moški užitek, vključno s kuharskimi recepti, ki so jugoslovansko patriarhalno-komunistično družbo opozarjali, da je treba spremeniti odnose med spoloma, vendar samo zato, da bosta lahko svobodno uživala v seksu, potem ko pojedeta, kar je moški brez balkanskih zadržkov zvaril (dolga leta sem prakticiral zlasti recept za pripravo ledvičk v omaki iz madere in lahko potrdim, da se obnese). Kako to, da je bil *Playboy* subverzivno gradivo, pred katerim se je socialistična stran železne zavese branila bolj kot pred kritičnimi inačicami 'zahodnega' marksizma, ki so neposredno kritizirale tudi ureditev dežel Varšavskega pakta?

## Pornotopija

Knjiga Beatriz Preciado *Pornotopija. Arhitektura in spolnost v 'Playboyu'* med hladno vojno<sup>1</sup> je bila finalistka nagrade barcelonske založbe Anagramo za esej pri razpisu za leto 2010. V njej Beatriz Preciado, filozofinja svojevrstne in vrhunske kariere, s *queer* študij prehaja na področje moških študij, vendar ostaja pri analizi arhitekture, ki jo raziskuje že od prej. Njena tema je pornotopija Hugh Hefnerja, tvorca *Playboya*, ki se je realizirala v reviji *Playboy* kot ponudba okolja, primerne za moški užitek, in dosegla vrh v arhitekturi, ki jo je lansirala revija sama, v revijinih klubih z zajčicami in v več verzijah *Playboy* Mansiona, bivališča



samega lastnika in dolgoletnega urednika revije, ki jo je sam ustanovil in spravil na raven simbola nekega obdobja. Avtoričin pristop k arhitekturi in seksualnosti pa postavlja fenomen *Playboya* v kontekst hladne vojne.

Igrivo besedilo, ki ni zato nič manj, ampak prej še bolj prodorno in točno, nas postavlja v ameriško okolje po drugi svetovni vojni, ko naj bi se stvari spet normalizirale: ženske naj bi se z začasnih del, ki so jih opravljale med vojno, ko so bili moški na frontah in v vojski, spet vrnile v idealni ameriški dom, moški pa naj bi se vrnili v okrilje taistega doma in prevzeli svojo tradicionalno vlogo. V nasprotju s pogledi, ki najdejo prelom z belo malomeščansko družino, ki se je umaknila v mirno predmestje, kjer goji idealno življenje (torej tisto, namenjeno družini kot heteroseksualni skupnosti očeta, matere in otrok v tradicionalnih vlogah), v šestdesetih letih, zlasti pa v osamosvajanju in emancipaciji žensk, Preciado v prvem delu eseja z natančno študijo dokaže, da se je od tovrstne družinske celice javno prvi osvobodil moški, Simbol ali utelešenje te osvoboditve je prav *Playboy* s svojim nezaustavljivim uspehom. Ponudil je emancipacijo moškega kot uživaškega bitja od malomeščanske družine srednjega razreda in ga razvil v seksualno pornoutopijo samskega življenja, v katerega ženske vstopajo, a iz njega tudi izstopajo, saj je pravo moško življenje v samstvu. Zato je ta utopija hkrati (hetero)seksualna in masturbacijska in obsega poleg 'svobodne spolnosti' (kjer svoboda pomeni, da ne nastajajo obveznosti, vezi in privezanosti) še celo vrsto drugih načinov užitkarske utopije, od hitrih avtomobilov prek vrhunskih ur do najnovejših elektronskih in drugih tehničnih pripomočkov. Med drugim je *Playboy* lansiral tudi samozadostnega moškega, ki si zna sam pripraviti (pa tudi svoji trenutni partnerki v spolnosti) odličan obrok in ki zna tudi higienična opravila spremeniti v nepresežno veselje in zabavo. V okvirih hladne vojne predstavlja ta moška drža nesprejemanja obveznosti družine in vloge prehranjevalca temeljne skupnosti odpor do obojestranskega tradicionalizma, konzervativnosti in asketizma, posredno pa tudi politično stališče proti puritanizmu in makartizmu.

Tak moški, ki ga še danes pooseblja kar Hugh Hefner sam, potrebuje čisto poseben prostor – arhitekturo lastnega doma kot trdnjave. Ta arhitektura, realizirana

v *Playboy Mansionu*, je pravo nasprotje infantilistični utopiji Walta Disneya, ki lansira najmodernejše arhitekturne in dizajnerske globalne trende. Temu je posvečena analiza v drugi polovici eseja.

Knjiga je hkrati strokovna in popularna, torej pravi teoretski esej, ki izpolnjuje vse pogoje za zanimivo branje, nekaj zaradi teme, nekaj zaradi miselne bistrosti in igrivosti, predvsem pa, ker ruši mit o tem, da so se vsi herojski boji za emancipacijo odvijali v šestdesetih letih v študentskih in sorodnih gibanjih – prav narobe, eno od bistvenih potez tistega, kar velja danes za 'emancipacijo', je realiziral *Playboy*, Hugh Hefner to emancipirano pornotopično in masturbacijsko življenje živi še danes – ali pa vsaj vzdržuje videz, da tako živi, saj ta videz, čeprav sam že dolgo let neposredno ne upravlja več svojega podjetja, kot blagovna znamka prodaja *Playboy*: on sam je prisposoda tistega načina življenja, ki ga prodaja. Zato je *Playboy* tudi med prvimi primeri prodaje življenjskega sloga, ne pa zgolj prodaje blaga in njegove uporabne vrednosti. Uporabna vrednost *Playboya* je predvsem v tem, da daje napotke za življenje, ki jih strne v celoto. V tej celoti pa imata arhitektura in oblikovanje središčno mesto. Prav s tem se še posebej ukvarja knjiga *Pornotopija*. Arhitektura in spolnost v '*Playboyu*' v času hladne vojne. Beatriz Preciado je kaj primerna oseba za tako preiskavo: filozofijo in teorijo spolov je študirala na Novi šoli za socialno raziskovanje v New Yorku, kjer sta bila med njenimi učitelji tudi Jacques Derrida in Agnes Heller, in na Univerzi Princeton, kjer je študirala filozofijo in teorijo arhitekture. Njena prva knjiga *Protiseksualni manifest* (2000) jo je vzpostavila kot avtoriteto na področju queer teorij, kar je še podkrepila s svojimi kasnejšimi objavami. Sicer pa trenutno predava na alternativnem neodvisnem študiju, ki poteka v okviru Muzeja sodobne umetnosti v Barceloni (MACBA), in na Univerzi Pariz VIII, ki se je razvila iz kritičnih idej leta 1968.

Užitki samskega moškega (ki je konec koncev lahko tudi poročen, kot je Hefner nekajkrat bil, pa vendarle živi samsko življenje) potrebujejo posebno organizacijo prostora, ki jo samec nadzoruje. Njen protipol je prav arhitektura in prostorska ureditev 'ameriškega doma' – primestne hišice ali vile v naselju podobnih, če ne kar enakih hiš, iz katerih vsako jutro moški odhajajo v službo, ženske pa poskrbijo zanje, nato še za otroke in končno še za dom. Ta dom se

je po drugi svetovni vojni spremenil v korist gospodinje le toliko, da je bela tehnika iz kuhinje ustvarila bleščeč prostor (seveda le, če ste uporabljali milo Brillo: glej Warhol, *Brillo Boxes*, 1964), sicer pa je puritanska ureditev vztrajala. Hladna vojna, v kateri je bilo treba braniti ameriški način življenja belega protestantskega heteroseksualnega moškega, je tako ureditev življenja še okrepila. Hefnerjev zgled, ki ni pomenil le izdajanja revije, ampak celostno podoba povsem drugačnega življenja taistega belega moškega, je potegnil za seboj le nekaj takih, ki so si lahko podobno življenje privoščili, zato pa je postal sanjska podoba zaželenega življenja prav za moško prebivalstvo ameriških predmestij belega srednjega sloja. Ob glamuroznosti vsega, kar to iluzijo obdaja (cigare, izbrane pijače, vrhunsko kuhanje, elegantno oblačenje tudi pri športnih opravilih, sofisticirana izbira branja iz vrst popularne literature, izbira najboljših avtomobilov, preizkušanje vseh heteroseksualnih spolnih praks in položajev vključno s skrbjo za ženski orgazem, vrhunska tehnologija od virov zvoka do premičnih postelj, posebej pa udobna in ekstravagantna oprema kopalnic in stranišč), je centralna organizacijska vloga pripadla arhitekturi. Hefner, ki je v *Playboyu* sledil najboljšim oblikovalskim in arhitekturnim dosežkom tudi prek meja ZDA, je z zamisljivo *Playboy Mansiona* kot lastnega domovanja ustvaril tudi rahlo ekscentrični in ekstremno luksuzni zgled organizacije domačega prostora za moško ugodje. Ko bi *Playboy* prebirali dobesečno, bi mu lahko že od začetka rekli, da je prodajni katalog z dodanimi slikami golih deklet. Vendar revije ni razgrabilo bralstvo, ki bi potem kupovalo, kar je revija priporočala – tej luksuzni ponudbi so lahko sledili le redki; revija je prodajala iluzorični, sanjski, zaželeni način življenja, ki si ga velika večina bralstva ni mogla nikdar privoščiti. Lahko pa si je privoščila revijo in nekaj bolj sproščenega spolnega življenja med masturbacijo ter bežnimi zvezami in vzdrževala svoje sanje.

Preciadino izhodišče in tudi naslov vstopnega poglavja eseja je *Playboy arhitektura*. Hefner je bil že od začetka, ko je živel in začel izdajati revijo, obseden z gradnjo idealnega bivališča, ki mora ponazarjati njegove sanje o dobrem moškem življenju – sam je bil svoj najzvestejši klient: odločil se je, da bo iz lastnega življenja naredil zgled, ideal, realiziral moške sanje. "Moj dom je moja trdnjava!" je s tem dobil drugačen pomen. Leta 1962 se je dal fotografirati

pred maketo stavbe v slogu moderne arhitekture, kot da bi bil njen arhitekt. Šlo je za klub oziroma hotel Playboy. Kot da bi bil? Kje pa, on je dejansko postal arhitekt trdnjave svojega, moškega užitka, tistega, ki ga najbolj utelešajo stavbe, v katerih je živel, vključno s tisto, kjer je še zdaj. Pri tem pa je šlo tudi za nekakšen pornotopični gesamtkunstwerk – celostno umetnino, ki je priklicala na dan še celo vrsto posebnih, nujnih sestavin in dodatkov: Playboy penthouse apartment, kitchenless kitchen, rotating bed in še vrsto drugih elementov, ki sestavljajo moško samsko bivališče. Življenje je organizirano okrog dveh premis: tu živi moški, ki ga obiskujejo lepe mladenke in ki goji živahen, užitekarski, vrhunsko izpiljen slog svobodnega življenja – in tu živi moški, ki ni samec le po tej plati, da ni poročen (konec koncev je bil Hefner tudi poročen, ne da bi spremenil svoj način življenja), ampak tudi po tisti bistveni: v ta dom vsi vstopajo tako, da iz njega tudi odhajajo. Samec na koncu vedno ostane sam, v lastni družbi, s katero je najbolj zadovoljen. Za njegov osamljen, lastni užitek so tu tudi prostori, v katere ima vstop le on sam. Delitev meščanskega družinskega stanovanja na javni in zasebni del je tu izpeljana tako, da po vsaki napolnitvi salona in spalnice po odhodu gostij in gostov moški uživa blaženo samoto, nedvisnost in svobodo. Da spalnica, kopalnica in posebej stranišče že od začetka po tehnični opremljenosti spominjajo na vesoljsko ladjo, urejeno za polet luksuznega potnika, navaja na misel, da je največji užitek, ki ostane vsem neviden, pravzaprav masturbacijski užitek. Inscenacija javnega zabavišča vsem na oči je krasna in bleščeča – pa vendar življenje samskega moškega playboya poteka za zaveso. Tisti javni del je seveda dovolj izzivalen, da vzbuja željo in poželenje: zajčice zgoraj brez, zabave v pižamah, zmočene majice, ki razkrivajo mokre sanje ... Spolni razvrat je postal javna fasada, zato ni čudno, da je bil prav Hugh Hefner prvi, ki je začel s snemanjem resničnostnih šovov (leta 1959). In vendar je že leta 1953, ob prvih načrtih za oblikovanje lastnega življenja, to svojo idealno stavbo, ki jo je gradil večkrat, označil kot 'pribežališče in svetišče' in hkrati kot 'Disneyland za odrasle'. Odtod Preciadina trditev, da *Playboy* "ni preprosto revija z bolj ali manj erotičnimi vsebinami, ampak predstavlja del arhitektonskega imaginarija druge polovice dvajsetega stoletja". (str. 15) Že leta 1960 je lahko arhitekturni kritik in teoretik Reyner Banham ugotovil, da je za moderno

arhitekturo in oblikovanje *Playboy* naredil več kot vse specializirane oblikovalske in arhitekturne revije. Moderni slog, funkcionalizem si ni v nobeni drugi različici uspel pridobiti sijaja erotično zaželenega načina bivanja, narobe, še danes, ko je prišel čas za varovanje kulturne dediščine arhitekturnega visokega modernizma, je viden odpor ljudi do te arhitekture, ki je niso nikdar zares sprejeli za svojo – razen v tej verziji, ki je odsotnost dekoracije in okraševanja nadomestila z bivanjem, ki je iz take snovi, kot so moške sanje.

#### Post coitum omne animal triste

Današnje stanje je seveda nekaj drugega. Revija je tako kot vsi drugi tiskani mediji že dolgo v krizi in imperij počasi, a zagotovo umira. Nekaj življenja mu je povrnil prodor v socialistični blok, kjer je predstavljal simbol imenitnega moškega življenja pa tudi sanje marsikatero postnajstnice o uveljavitvi v javnosti po poti središčne zgibanke. A tudi to je že davno mimo in ponudba ugodja in užitka, moškega, ženskega, GLBT-jevskega ali kakršnega koli že na medmrežju je že odplavila *Playboy* z njegovo estetsko, oblikovalsko in arhitektonsko perfekcijo vred. Hugh Hefner je lahko svoje življenje zaključil, še preden so ga dejansko pokopali, z mitsko podobo, ki jo je ustvaril iz samega sebe, skupaj z vsem oblikovalskim in arhitekturnim plaščem, ki ga obdaja. Vendar ni odveč odgovoriti na začetno vprašanje, kako to, da je bil *Playboy* tako subverzivno blago na Vzhodu, ko pa je uvajal nov, samsko aristokratski slog življenja na Zahodu, kjer je postal tako močno prodajano blago prav zaradi svoje subverzivnosti?! Vsi režimi, ki so se uveljavili v dvajsetem stoletju, tako tudi 'ameriški način življenja' in 'novi sovjetski človek', so bili puritanski. Puritanizem ni asketska doktrina, ampak je doktrina nadzora zasebnosti vseh ljudi s pomočjo svete knjige predpisov, ki narekuje, da se mora za svoje osebno življenje vsakdo neprestano izkazovati in opravičevati pred skupnostjo. Sveto pismo je lahko napisal ta ali drugi svetnik, verski ali ideološki, pomembno je, da je puritanizem okolje, v katerem vsakdo lahko vtakne nos v tvoje življenje in ga začenja javno moralno žigosati in te pribijati na križ. *Playboy* je bil celostna zastavitev odpora puritanizmu v imenu pravice do drugačnega življenja od predpisanega in pričakovanega 'visoko moralnega', v prid moškega užitka in samstva. Celostna zastavitev, ker je temu užitekarskemu središču dodal celo vrsto

pomembnih pritikin, med katerimi je organizacija prostora bivanja, ki je prisegala na takrat najmodernejšo arhitekturo kot arhitekturo zasebne svobode in lastne izbire življenja, najvidnejši znak samostojnosti moškega subjekta. Bila je v neposrednem nasprotju s socialistično arhitekturo modernističnih blokov za mravljishčno bivanje družinskih celic kot osnovnih celic družbe, kakršne so gradile tako socialistične dežele na Vzhodu kot socialdemokratske vlade na Zahodu. Prosto po Hefnerju je osnovna celica družbe samec, ki vsestransko uživa. ■

1 Beatriz Preciado: *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en 'Playboy' durante la guerra fría*. Anagrama – Colección Argumentos, Barcelona 2010

2 op.ur. rimski pregovor, po spolnem odnosu je vsaka žival žalostna

fotografija: Helmut Newton, *Two Pairs of Legs in Black Stockings*, Pariz, 1979, spletni vir

## KRITIČNO IN REGIONALNO V ARHITEKTURI TADAA ANDA

Vid Zabel

Preden se posvetimo razmišljanju o arhitekturnih elementih in arhitekturi nasploh, se takoj znajdemo pred vprašanjem arhitekture kot umetnosti. O arhitekturi govorimo predvsem o vprašanju oblikovanja prostora in funkcionalnem reševanju le-tega. Vprašanju o estetskih razsežnosti tega početja pa se najraje izognemo. Pa vendar je to vprašanje hkrati tudi vprašanje o obstoju arhitekture kot take. Kakor se je nekoč zdel odgovor na prvi pogled povsem nedvoumen, tako se sedaj zmeraj bolj oddaljuje, se izmika in postaja vedno bolj nejasen.

Za izhodišče vzemimo enega od arhitekturnih vrhuncev 20. stoletja, to je ustanovitev Bauhausa, šole, ki si za svoj cilj postavi izobrazbo arhitektov, slikarjev in kiparjev, tako da bodo postali kompetentni obrtniki ali neodvisni ustvarjalci umetnosti, in hkrati oblikovanje delovne skupnosti vodilnih in bodočih umetnikov – obrtnikov. Walter Gropius v manifestu šole zapiše: "Dokončana zgradba je ultimativni cilj vizualnih umetnosti."<sup>11</sup> Na ta način postavi arhitekturo na vodilno mesto, ostale umetniške discipline pa so le v njeni službi. Pri dokončanju te zgradbe (gotska katedrala kot vrhunec umetnosti) mora priti do združitve različnih obrti in umetnosti na tak način, da postane zgradba zaključena kompozicija celote kot tudi posameznih elementov, ki jo sestavljajo. "Šele takrat bo njihovo delo prežeto z arhitekturnim duhom ..."<sup>12</sup> še zapiše. Ta teza je tesno povezana z teorijo *Gesamtkunstwerk-a*. Pojem, ki ga je prvi uporabil Richard Wagner, med drugim avtor operne sage o Nibelunškem prstanu, za umetniško delo, ki z združevanjem umetniških zvrsti prepreči razpad umetnosti na različne zvrsti in obenem skrbi za razvoj človeštva. Takoj moramo poudariti, da pri tem ne gre zgolj za tehnično sodelovanje posa-

meznih umetniških disciplin, ampak za celostno umetniško delo (GKW), ki sledi premisi, ki jo zapiše Lev Kreft v tekstu *Gesamtkunstwerk in Neue Slowenische Kunst*: "Izraz celostna umetnina torej v estetskem smislu pridržujem za projekte, ki v povezavi umetniških zvrsti v Umetnost merijo na univerzalnost umetniškega dela, na njegov poseben in vzvišen status in pomen za človeka, človeštvo in družbene spremembe."<sup>13</sup>

Kasneje se ta samozavest arhitekture skoraj povsem izgubi. Če prelistamo prejšnjo številko, najdemo v tekstu Dušana Pirjevca, enega vodilnih slovenskih mislecev prejšnjega stoletja, kjer se očitno zgladuje po Heideggerjevem tekstu *Grajenje, prebivanje, mišljenje*<sup>14</sup>, zanimivo premiso: "Arhitektura ni umetnost, ker in kolikor je umetno oblikovana, marveč samo tedaj, ko odpira prostor – prostost in ga postavlja na zemljo, ki se 'spremeni' v domačijo ..."<sup>15</sup> Pri tem ima v mislih prostost kot svobodo. Svoboda ne pomeni popolne samovolje, ampak medsebojno dopuščanje, sobivanje. Le tako lahko združimo domačnost in svobodo.

Z naraščanjem nekontrolirane gradnje in posledično neodgovornim načinom planiranja in projektiranja se je arhitektura vedno bolj spreminjala v tehnološko znanost, ki skrbi predvsem za tehnološke rešitve prostorskih problemov. S tem tudi počasi izgineva pojem arhitekture kot tistega, kar omogoča medsebojno dopuščanje – svobodo – umetnost. Predvsem boleče za arhitekturo pa je bilo spoznanje, da so arhitekti sami krivi za položaj, v katerem se je znašla arhitektura. S temi vprašanji se je ukvarjal Aleš Vodopivec v svojem zgodnjem teoretskem delu *Iz arhitekture*<sup>16</sup>. Delo je nastalo v obdobju, ko se je postmodernizem dodobra uveljavil kot



11 Mojstri bauhausa, v sredini Walter Gropius, levo Marcel Breuer in Wassily Kandinsky

slogovni izraz. To je tudi obdobje, ko se je ponovno uveljavila arhitekturna teorija, ki se je začela resno ukvarjati z 'krizo' v arhitekturi. Vodopivec se loti vprašanja arhitekture kot umetnosti skozi prikaz različnih zgodovinsko pomembnih definicij arhitekture in med drugim zapiše: "Arhitektura kot umetnost se tedaj kaže v tisti nameri, ki želi preseči golo tehniko zidave, ki želi seči onkraj utilitarnih in tehniških zahtev ter pogojev. Umetnost arhitekture je potemtakem prav v razliki med graditeljstvom in samo arhitekturo."<sup>17</sup>

Vse, kar smo zapisali do sedaj, pa nam koristi bore malo v kontekstu Daljnega vzhoda.

Na Japonskem je zgodba nekoliko drugačna. Predvsem je drugačna zaradi okolja in spremembe, ki ga je to doživelo po drugi svetovni vojni. Z nasilno amerikanizacijo, vsiljevanjem modernih idej in zanikanjem tradicionalnosti se zgodi propad tradicionalne japonske civilizacije. Razlika med tradicionalnim in sodobnim življenjem je za zahodnjake nekaj nepojmljivega. Prav ta nasilna sprememba v mišljenju in načinu bivanja Japoncev je osrednja tema več del enega njihovih najvidnejših pisateljev Jun'ichira Tanizakija. V delu *Hvalnica senci* se ukvarja predvsem z razliko med vzhodom in zahodom, razliko med Japonsko pred vojno in po njej. Mogoče najboljši opis tradicionalnega zapiše, ko opisuje japonsko tradicionalno kuhinjo: "Ko privzdigneš pokrov, se v trenutku dvigne oblak pare in pred teboj leži v črni posodi shranjen, kuhan, snežno bel riž, zrno za zrnem svetlikajoč se kakor biseri. Prizor, ki gane vsakega Japonca."<sup>18</sup> Avtor je izredno zgrožen nad vsesplošno modernizacijo, predvsem kar se tiče električnih naprav (luči, gretje, telefon, napeljava ...): "V Parizu, celo sredi Champs-Elysees, najdeš hiše, kjer uporabljajo petrolejke, medtem ko je treba na Japonskem v kakšno odročno vasico, da najdeš takšno hišo. Zna biti, da sta Amerika in Japonska deželi, ki na svetu najbolj potratno uporabljata elektriko."<sup>19</sup> To navajam predvsem zaradi boljše predstave o tem, kaj sta odtujitev tradicije in uničenje zgodovine pomenila za Japonce in iz kakšnega miselnega okolja izhajata japonska arhitekturna teorija in praksa po drugi svetovni vojni. Situacija na Japonskem po koncu druge svetovne vojne je torej podobna kot v Evropi po koncu prve svetovne vojne, ko je govor o uničenju civilizacije, ki je v vojni propadla, in kulture, ki je sokriva za ta propad in

je torej posledično nezmožna pomagati. "Sodobni pogled na iztek prve svetovne vojne v očeh intelektualcev bi nam torej dopovedoval, da so se intelektualci odpravili uničiti dano civilizacijo in kulturo, kot so ju sami proizvedli: ideološko realnost kapitalizma, zahodne civilizacije in kulture."<sup>20</sup> V razlikovanje med civilizacijo in kulturo in s tem povezane socialne teorije v tem poizkusu globlje ne bomo prodrli.

Prepad med zanikanjem lastne tradicije in vplivom novih 'zahodnih' idej se kaže predvsem v odnosu arhitekture do sodobnih arhitekturnih tokov. Japonsko arhitekturo prežema dihotomija modernizma in tradicionalne japonske arhitekture. To je vidno predvsem v uporabi univerzalnih gradbenih elementov in materialov kot spominu na modernizem, hkrati pa arhitekti težijo k konceptualnim novostim, kar lahko opazimo predvsem v bahavi ekscentričnosti arhitekturnih del. Tadao Ando predstavlja tisti drugi pol v arhitekturni stroki, ki se mu bomo nekoliko bolj natančno posvetili. Zanimiv je Andov odnos do zloma japonskega imperializma, kot zapiše v enem od svojih tekstov: "Arhitektura ne pripada civilizaciji, ampak kulturi."<sup>21</sup> To je tudi pozicija, ki po mojem mnenju Anda

najbolj zaznamuje, saj bi njegov stavek lahko razumeli kot razglasitev kulture za neudeleženo v že tolikokrat omenjenem japonskem zlomu. S tem na nek način poskuša rešiti, kar je ostalo od predvojne tradicionalne japonske arhitekture. Hkrati pa se opredeli do arhitekture kot umetnosti in mlajše generacije japonskih arhitektov spodbudi v razmišljanje o tem, kaj arhitektura sploh je. To vprašanje se v kontekstu propadle civilizacije in preživele kulture, kar sem prej omenil, nevzdržno vrti okoli kontinuitete tradicionalnosti v arhitekturi. Zanj razmišljanje v smeri odgovora na to vprašanje pomeni odklon od arhitekture, ki vedno bolj ostaja le v službi ekonomije.

Tadao Ando je svojo pisarno je odprl v letu 1968, potem ko se je vrnil iz potovanja po svetu, kjer je preučeval dela pomembnejših arhitektov, kot so Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Luis Kahn ... To potovanje je bistveno vplivalo na njegovo dojemanje arhitekture – lahko bi rekli, da je to bila tudi edina šola arhitekture, ki jo je obiskoval. Sam o sebi zapiše: "Od moje mladosti je bil moj pristop poskus razumevanja stvari skozi moje telo in dušo in vzpostaviti to razumevanje za



21 | Prostor v treh dimenzijah: Pantheon

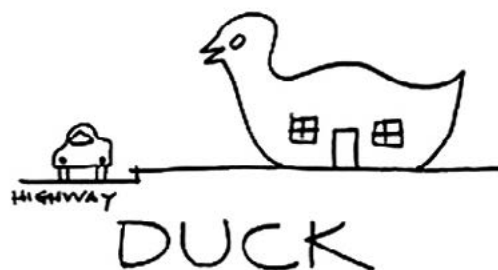
svojo začetno točko.<sup>122</sup> Potovanje je zanj pomenilo učenje razumevanja zahodne arhitekture, njenih principov in zakonitosti. Predvsem izpostavi izkušnjo obiska Panteona v Rimu. Skozi njo tudi razloži svoje dožemanje zahodne arhitekture kot tisto izhodišče, ki ga sam kasneje prenese v svojo arhitekturno misel. Geometrijski red v Panteonu s svetlobo, ki prihaja v notranjost prek ogromne odprtine v strehi, je zanj pomenil ultimativno moč arhitekture, ki prevzame gledalca. Kot tak je Panteon (sinonim za zahodno arhitekturo) popolno nasprotje horizontalni, negeometrijski, z značilnimi nepravilnimi prostori tradicionalni japonski arhitekturi. Ta izkušnja je zanj pomenila začetek lastnega arhitekturnega izraza, ki poizkuša združiti ta dva povsem različna aspekta arhitekture.

Ando za svoje arhitekturno izhodišče postavi naslednjo misel: "Arhitektura eksistira samo z ozadjem zgodovine, tradicije, podnebja in drugih naravnih elementov."<sup>123</sup> Prav zaradi sledenja tej misli pri ustvarjanju arhitekture in njegovemu poslanstvu ohranjanja japonske kulture, ki zanj ni propadla ob koncu vojne, ga Kenneth Frampton<sup>14</sup> postavi ob bok arhitektom, kot so Jorn Utzon, Luis Baragan, Carlo Scarpa, Sverre Fehn, in označi ta slogovni izraz s terminom kritični regionalizem. S tem želi poudariti predvsem težnjo do nekakšne kulturne in politične neodvisnosti, predvsem neodvisnosti od prevladujočih slogovnih usmeritev. Prav koncept lokalnega ali nacionalnega je nasprotje konceptu modernizma, ki je želel ustvariti univerzalen slog, univerzalno kulturo, elemente, materiale in ne nazadnje univerzalno merilo. Medtem je postmodernizem razglasil pluralnost, vendar se vsi pluralizmi vključijo v globalnost in to pripadnost globalnosti tudi izkazujejo. Modernizem je bil v svoji osnovi destruktiven, agresiven in v svoji univerzalnosti problematičen. Prav za to pride v 80. letih do močnega odpora proti modernizmu s kritiko modernizma, ki si je za cilj postavila spremembo stvari, kajti le s tem ciljem je lahko postmodernizem prerasel iz interpretacije modernizma v povsem nov slog. Kritični regionalizem predvsem s svojimi slogovno podobnimi elementi modernizma in svojim zgodovinsko-lokalnim kontekstom parira postmodernizmu, kar bom skušal pokazati skozi arhitekturo Tadaa Anda.

Ando je od vseh naštetih arhitektov mogoče najbolj izrazit pripadnik kritičnega regionalizma, s svojim prizadevanjem do



3 | Pruitt-Igoe v St. Luisu 15. julija 1972, Minoru Yamasakija



4 | R. Venturi: decorated shed vs. duck

uporabe in reinterpretacije tradicionalne japonske arhitekture tudi v svojih teoretskih tekstih na vsakem koraku zagovarja to pozicijo. "Ampak zame se zdi težko izraziti čustva, navade, estetsko zavest, značilno kulturo in družbene navade določene rase z odprtim, mednarodnim besednjakom modernizma."<sup>125</sup>

Ta njegova pozicija je postala kritika tako modernizma kot tudi in predvsem postmodernizma. Če si pogloblje pogledamo delo Charlesa Jencksa *The Language of Post-modern architecture*<sup>126</sup>, bomo mogoče

dobili vpogled v Andov odpor do postmodernizma.

Delo Charlesa Jencksa je bilo eno najbolj uspešnih del na področju arhitekturne teorije. Jencks je bil tudi eden prvih, ki je prenesel izraz postmodernizem v arhitekturo. Sama knjiga je razdeljena na tri dele, skozi katere z veliko mere ironije postavi temelje postmoderni arhitekturi, ki je zaznamovala predvsem 80. in 90. leta prejšnjega stoletja. Naslov prvega dela se glasi: *Smrt moderne arhitekture (The Death of Modern Architecture)*, kjer takoj

na začetku z zadovoljstvom zapiše, da je modernizem umrl 15. julija 1972. Na ta dan so namreč porušili stanovanjske bloke Pruitt-Igoe v St. Luisu arhitekta Minoru Yamasakija. Porušeni so bili zaradi neukrotljivih socialnih težav, ki naj bi bili posledica protislovja med arhitekturo modernizma in arhitekturnimi potrebami socialnega razreda, ki so mu prebivalci pripadali. Po avtorjevem mnenju je to povsem vprašanje estetike. Njegova kritika temelji na kritiki 'univalentnosti' in 'redukcionalizma' modernistične arhitekture. Z 'univalentnostjo' ima v mislih univalentno obliko, to je arhitekturo, ki nastaja okoli ene poenostavljene oblike (dovoljena uporaba malo materialov in pravokotna geometrija). Redukcija naj bi bila posledica racionalizacije in univerzalnega.

V drugem delu knjige (*The Modes of Architectural Communication*) teče beseda predvsem o izraznih sredstvih novega sloga: "Kjer so bila nekoč pravila arhitekturnega jezika, imamo sedaj medsebojni ogorčen govor domnevnih graditeljev."<sup>17</sup> Namen postmodernizma po Jencksu je razširitev arhitekturnega jezika, vidi ga kot mešanico arhitekturnih jezikov, ki bi ugajali tako eliti kot širšim množicam. Najprej skuša analizirati arhitekturno govorico kot pomenski sistem. Ljudje najprej vidijo stavbo kot metaforo in jo povežejo z svojimi življenjskimi izkušnjami in življenjskim prostorom. Primer hiše kot komunikacije je znana Venturijeva Raca oziroma razlika med ikono (*the 'Duck'*) in okrašeno stavbo (*'decorated shed'*). Za Venturija je Raca oblika hiše po svoji funkciji. Za Jencksa pa je Raca ikoničen znak, okrašena hiša pa simboličen znak. Zaključni z tezo, da več metafor, kot jih arhitektura sproži, večji je dramatični efekt; več metafor, ki ostanejo le kot namigi, večja je semiotična vrednost<sup>18</sup>. Arhitekturni jezik je tako sestavljen iz besed, te vključujejo elemente, kot so okna, vrata, steber ... Vsaka od teh besed ima svoj pomen in mesto v jeziku simbolov – za razliko od modernizma, ki je bil zavezan k iskanju sintakse arhitekturnega jezika; pravil in metod ustvarjanja arhitekture kot celote.

V tretjem delu (*Post-Modern Architecture*) preide avtor neposredno na postmoderno arhitekturo. Poseben napredek postmoderne arhitekture je reanimacija 'stvarne' arhitekture, ki se zgodi predvsem v dekorativnih formah, gradbenih materialih in dimenzijah. V zaključku se pojavi vprašanje, kam se lahko postmoderni-

zem razvije. Odgovor, ki ga avtor ponudi, je, da se bo postmoderna arhitektura še naprej razvijala proti skrivnostni, večpomenski in čutni arhitekturi. Na ta način se bo vedno bolj zapletala v formalnem in teoretskem smislu, dokler ne bo prerasla v radikalni eklekticizem. Med drugim bo ta novi eklekticizem vseboval tudi prostor za modernizem in prostore enostavnega in redukcije. Se pravi, postal bo nek odprt sistem. V zaključku dela se težko izognemo ugotovitvi, ki jo ravno ta proces razvoja postmodernizma ponudi: "Iz postmodernega gesla 'K'r č'te' ('Anything Goes!'), ki je kljub vsemu še kar pregledno in razvidno po svojem pluralizmu, v katerem je bilo treba poudariti tisto, kar je bilo prej, v okvirih tradicionalne umetnosti, visoke kulture in filozofske estetike omejeno in potisnjeno na rob, smo dobili novo urejevalno načelo sveta 'K'r neki'<sup>19</sup> Ali če povemo nekoliko drugače, lahko bi rekli, da postmodernizem zavrne modernizem, njegov slogovni izraz in miselnost samo zato, da ga lahko skupaj z vsem ostalim vrne, seveda v svojem lastnem izraznem sistemu.

Ravno dojemanje arhitekturnih elementov kot osnovnih gradnikov novega sloga je ključni razkol med Andom in Jencksom v dojemanju arhitekture. Če se sprehodimo skozi Andov opus, hitro spoznamo, da arhitekturnega jezika ne uporablja za izraz takšnih ali drugačnih metafor, ampak ga bolj zanima, kako se obnaša arhitektura kot celota do okolja, v katerem je nastala, časa, v katerem je nastala, in svojega uporabnika. Prav slednji je eden najpomembnejših faktorjev, ki vplivajo na arhitekturno zasnovo. Razliko med postmodernizmom in kritičnim regionalizmom bomo iskali v arhitekturnih elementih Tadaa Anda.

Za Anda je dojemanje zidu v odnosu do praznega prostora, v katerem zid močno zaznamuje okolje, v katerem je postavljen. Povsem nekaj drugega je postavitve zida v urbanem okolju, še posebej, ko je to okolje napolnjeno z množico različnih cenениh 'čučkarj', kot ga Ando sam označuje. Takrat je naloga zidu, da povsem odreže notranjost od zunanosti, v tem primeru je dvoumnost zidu, ki je hkrati notranjost in zunanost, izredno pomembna: "Zid uporabim, da zameji prostor, ki je fizično in psihično izoliran od zunanjega sveta."<sup>21</sup> Seveda pa naloga zidu ni samo zamejevanje prostora. Ando uporablja zid tudi na tak način, da z njim nadzoruje in vodi v nekem redu tudi ostale zidove.

Primer uporabe zidu na tak način lahko zapazimo v individualni hiši Matsumoto. Kjer zunanja zidova omejujeta prostor, ki ga naseljuje človek, torej ščitita notranjost pred zunanostjo. Hkrati pa odsevata vse spremembe, ki nastanejo v naravi, in jih projicirata v notranjost, v življenje uporabnikov. Lahko bi rekli, da je Andov zid nekaj povsem drugega kot postmodernistični zid. Je zid, ki zgolj zamejuje in skozi svoje zamejevanje išče pravo mero med prepuščanjem in odrezanostjo od sveta. Zid postmoderne je pripovedovalec najrazličnejših zgodb in torej je njegovo poslanstvo predvsem, da sporoča: "Kdaj prerese zid iz sfere graditeljstva – iz manufakta v sfero intelektualnega akta – v arhitekturno stvaritev? Verjetno takrat, ko o nečem 'govori', ko ima ob vlogi delitve še narativni značaj."<sup>22</sup>

Drugi pomemben element v Andovi arhitekturi je svetloba. Svetloba v njegovih delih išče tisto pravo mero med temnim in svetlim, o kateri govori Tanizaki v zgoraj omenjenem delu. Prav meja med svetlim in temnim je tisto, kar artikulira posamezne objekte in jim da obliko. Na tak način je svetloba tista, ki ureja vse odnose med posameznimi elementi. "Bolj kot izgubljam zavedanje teme, bolj pozabljamo prostorske odmeve in subtilne vzorce, ki jih ustvarjata svetloba in senca."<sup>23</sup> Ko dokončno izgubimo temo, ko vse osvetlimo, izgubimo bogastvo prostora, ki je posledica odnosov med objekti, ki jih ustvarjata svetloba in senca. Svetloba služi kot mediator med različnimi materiali. S svetlobo Ando spreminja značaj materialov, na tak način pa spreminja občutenje prostora. Tako prostor, v katerega spusti svetlobo, postane iz trdega in težkega, ki ga obdaja vidni beton, mehak in transparenten: "Zidovi ne hajo obstajati in telo opazovalca dojema le prostor okoli njega."<sup>24</sup> Kot smo že omenili, Anda zanima arhitektura kot konflikt med abstrakcijo in reprezentativnostjo. Abstrakcijo sam razume kot izraz, ki temelji na jasnosti logike in transparentnosti koncepta, medtem ko reprezentativnost dojema v smislu zgodovinskih, topografskih, kulturnih itd. pogojev. Ali če povemo nekoliko drugače, kar se navzven kaže kot geometrijska abstrakcija, mora biti navznoter reprezentativna v smislu, ki smo ga malo prej omenili, se pravi, da mora odgovoriti na specifične, s tem povezane probleme.

V ta odnos Ando vpelje tretji element – navo. Na ta način poskuša zapolniti prepad

med abstrakcijo in reprezentativnostjo. Narava v smislu svetlobe, neba in vode, ki jo Ando vpelje v določenem redu v svojo arhitekturo, tako niha med abstrakcijo in reprezentativnostjo in s tem ustvarja arhitekturo, ki je nekaj med obema. Seveda ne govorimo o naravi v smislu surove narave, v mislih imamo naravo, ki je 'udomačena', ki jo je človek uredil. Ta pozicija se najizraziteje kaže v enem njegovih zgodnjih del Azuma House, kjer vse poti med posameznimi bivalnimi enotami potekajo prek osrednjega zunanjega prostora. Na tak način vstopi narava prek osrednjega prostora v življenje arhitekture. Narava je torej najpomembnejši element, ki tvori Andov poseben odnos do arhitekture.



5 | Koshino house, 1984

Težko bi se izognili dejstvu, da vsi naštetih arhitekturni elementi in Andov odnos do njih izvirajo iz tradicionalne japonske gradnje. Če za primer vzamemo tradicionalni obred pitja čaja, ki je bil na Japonskem pomemben tradicionalni ritual, lahko pridemo na sled Andovemu razmišljanju o sodobni arhitekturi. To je sicer primer, ki so ga tako Ando kot ostali arhitekturni teoretiki večkrat uporabili. Ko opazujemo arhitekturni izraz tradicionalnega objekta, v katerem so izvajali obred pitja čaja, ne moremo govoriti o podobnosti v stilu ali obliki, vendar bomo našli veliko skupnega v odnosu do prostora.

18 |

Obred pitja čaja je bil zelo pomemben del socialnega življenja fevdalne japonske gospode. Ravno zato je bil estetski izraz celotnega obreda in objekta, v katerem je obred potekal, premišljen do zadnjega detajla. Glavna ideja takega prostora je namreč iztrganost od glasnega sveta, s čimer so si zagotovili miren, introvertiran in tih prostor. Prav odnos do zidu, ki sem ga že omenil, kot zamejevalcu prostora je povsem identičen tudi pri Andu. V takšnem introvertiranem prostoru je torej najpomembnejša postavitev odprtih za svetlobo, ki mora biti takšna, da ne daje vtisa majhnosti prostora. Tak prostor je bil temačen, vanj je prodirala le zelo omejena količina svetlobe, lahko bi rekli, da je bila svetloba znotraj teme. Taki objekti se nikoli ne odpirajo proti jugu, proti direktni svetlobi. Enako bi lahko rekli za Anda, ki se v svojih individualnih hišah pogosto izogne direktnemu soncu z juga. Filtriranje svetlobe skozi papirnate površine (Shōji), ki je vseeno prišla v notranjost tradicionalnih objektov, je bilo ključno za doseganje prave mere svetlobe. Takšno difuzno prehajanje svetlobe v notranjost



6 | Koshino haus: svetloba kot del sence

zasledimo lahko tudi pri Andu, predvsem nazorno se to kaže na primeru Koshino House. Verjetno najbolj evidentna povezava med tradicionalnim in Andom je obravnavanje narave. Stik z naravo je ena od osnov tradicionalne japonske arhitekture. Tanizaki lepo opiše ta odnos do narave skozi tradicionalno stranišče, za katerega trdi, da je najbolj prefinjen del japonske tradicionalne arhitekture: "Primernejšega prostora od japonskega stranišča, kjer lahko ob doživljanju fizičnega ugodja, obkrožen s spokojnim zidom in finimi lesnimi žilami, vidiš modrino neba in zeleno barvo listja, skoraj zagotovo ni."<sup>25</sup> Tudi v čajnih obrednih objektih je narava odigrala pomembno vlogo. 'Ukročena' narava je dramtizirala celoten obred od samega pitja čaja celo do dostopa. Dostop je sestavljen iz več različnih ambientov, ki obiskovalca pripravijo na sam obred. Tak dostop je pri Andu večkrat tema javnih zgradb, kjer te sama pot pripravi do popolne umiritve in priprave na prostorski učinek, ki ga obiskovalec doživi, ko vstopi v objekt.

Ideološko je bil namen obrednega objekta reakcija in odpor proti režimu takratnega časa in kritika kulture obilja in ekstravagance tako imenovane Momoyama. Na podoben način bi lahko razumeli Andovo arhitekturo kot kritiko kulture njegovega časa. Lahko bi rekli, da je Ando v svojih delih ponovno našel pot k čajnemu obredu, ali kot je zapisal eden od analitikov Andove arhitekture: "Vsekakor ni naključje, da je Tadao Ando dosegel, ker je nedvoumno prva čajno obredna soba iz betona, ki je nastala na Japonskem."<sup>26</sup> Seveda ne moremo reči, da Ando kopira tradicionalne elemente in jih izrablja na nov način. Trdimo lahko le, da Andova miselnost sovпада z tradicijo, saj iz nje tudi izhaja.

Kot smo že nakazali, je ravno v tem nadaljevanju tradicije in izraznem besednjaku, ki ga Ando uporablja, glavna kritika postmodernizma. Postmodernizem po njegovih besedah vidi le eno stran modernizma. Modernizma, za katerega Ando pravi, da je eno najpomembnejših arhitekturnih gibanj v dvajsetem stoletju. Postmodernizmu očita njegovo površinsko v njegovem lastnem cilju. Predvsem izrazi svoje nestrinjanje z uvedbo novega izraznega sistema v smislu uvedbe dekoracije, ornamenta in pripovednega značaja elementov samo zaradi prepovedi le-tega v modernističnem jeziku: "Postmodernizem se kaže kot staro vino v novih steklenicah z vpeljavo nostalgичnega ornamenta."<sup>27</sup> Iz tega sledi,



71 Matsumoto house: zid, ki zamejuje

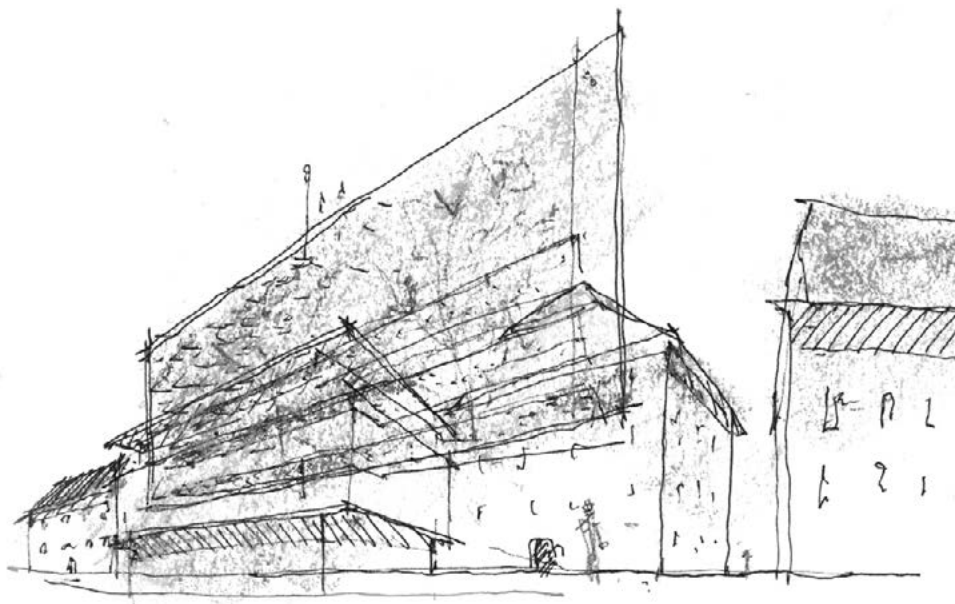
da se je postmodernizem ukvarjal predvsem z vprašanjem forme in ni ponudil pravih rešitev na problem modernizma. Po Andu arhitektura ni samo ukvarjanje z zunanostjo ali reševanje funkcionalnih problemov. Treba je dati pristo pot arhitekturni domišljiji, v kateri je treba upoštevati ljudi, življenje, tradicijo in podnebje.

Zaključek tega poizkusa lahko iščemo le v odgovoru na večno osnovno vprašanje, kaj je arhitektura.

"Ustvarjati moramo arhitekturne prostore, v katerih lahko človek doživi – kot to doživi s poezijo in glasbo – presenečenje, odkritje, intelektualno stimulacijo, mir in radost do življenja."<sup>28</sup> Toliko nam o tem namigne Ando. ■

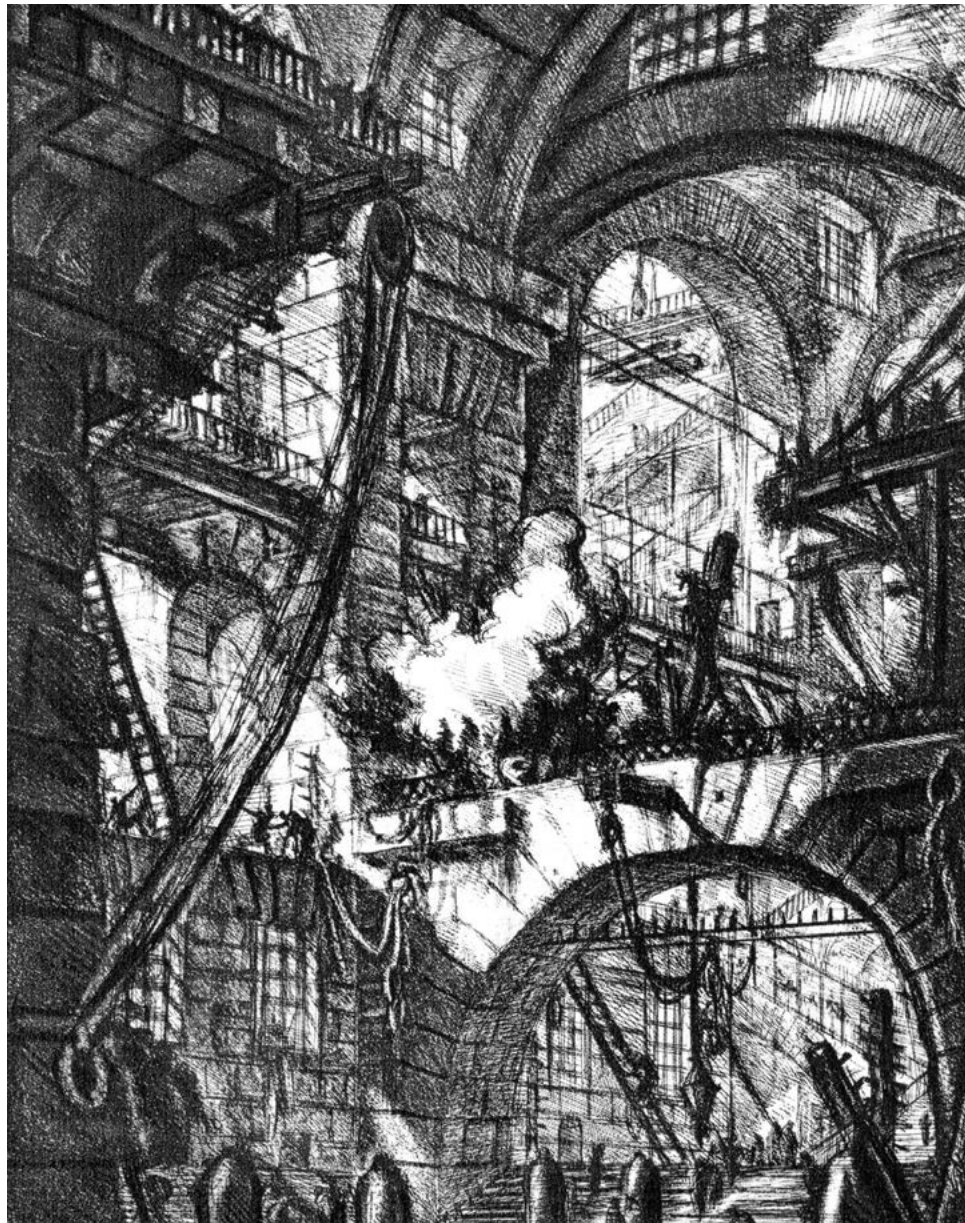
fotografija: spletni vir

- 1 Gropius, W. *Manifest in Program Bauhaus*, 1919
- 2 prav tam
- 3 Kreft, L. *Gesamtkunstwerk in Neue Slowenische Kunst*. V: *Estetika in poslanstvo, Znanstveno in publicistično središče*, 1994
- 4 Heidegger, M. *Grajenje, prebivanje, mišljenje*, AB, št. 141-142, 1998
- 5 Pirjevec, D. *Arhitektura kot umetnost*, AB, št. 30-31, 1976
- 6 Vodopivec, A. *Iz arhitekture, Vprašanja umetnosti gradnje*, 1987
- 7 prav tam
- 8 Tanizaki, J. *Hvalnica senci*, Študentska založba, 2002
- 9 prav tam
- 10 Kreft, L. *Zjeban od Absolutnega: perspektivovci in perspektivaši: portret skupine*, 1998
- 11 Ando, T. *Facing up to the Crisis in Architecture*, 1986
- 12 Ando, T. *From the Periphery of Architecture*, 1991
- 13 glej opombo 11
- 14 Framton, K. *Modern architecture, a critical history*, 4. izdaja, 2007
- 15 Ando, T. *From Self-Enclosed Modern Architecture towards Universality*, 1982
- 16 Jencks, C. *The language of postmodern architecture*, 1987
- 17 prav tam
- 18 prav tam
- 19 Hribar, S. V. in Kreft, L. *Vstop v estetiko*, 2005
- 20 Ando, T. *The Wall as Territorial Delineation*, 1978
- 21 prav tam
- 22 Ravnikar, V. *Razmišljanje o zidu*, AB, 1988, št. 93/94
- 23 Ando, T. *Light, Shadow and Form*, 1990
- 24 prav tam
- 25 glej opombo 8
- 26 Takeyama, K. *Tadao Ando: Heir to a Tradition*. V: Dal Co, F. *Tadao Ando: complete works*, 1996
- 27 glej opombo 11
- 28 Ando, T. *Nature and Architecture*, 1990



## RUŠEVINE

Miloš Kosec



1 | Piranesi, Ječe

Ker razvoj človeških skupnosti ni linearen ali celo eksponenten, kakor smo se navadili misliti v zadnjih stoletjih, ampak je vzpon ene civilizacije ponavadi sledil propadu druge, tako kot vojna sledi vojni, so ruševine že oddavna spremljevalec ljudi. Ali so jim ljudje pripisovali posebne pomene, se jim izogibali, se ob njih navdihovali ali preprosto hodili mimo njih, je toliko težje ugotoviti, kolikor bolj oddaljeni so ti časi. Iz naših krajev je morda najbolj povedno ljudsko izročilo o 'ajdovskih gradcih', osamljenih ostankih poznoantičnih naselbin na vzpetinah daleč od naseljenih ravnin, kamor so se zatekli preostali zgodnjejkrščanski staroselci pred novoprispelimi germanskimi in slovanskimi ljudstvi, nekateri tako poimenovani kraji so bili tudi ostanki prazgodovinskih naselbin (npr. na Krasu). Med ljudmi so ti kraji veljali za prebivališča velikanov, Ajdov, torej za nekaj tujega, kar ni delo človeških rok. Pra-

viloma tudi tiste rimske ostaline, ki so bile v ravnini in kot take primerne za bivališče novoprispelih, še posebej zaradi ostankov mogočnih utrd ("na pol podrt grad je na pol postavljen grad"), niso bile izkoriščene za poselitev, včasih prav manifestativno: srednjeveška Ljubljana je natanko inverzna antični Emoni – postavljena je takoj za nekdanjim obzidjem, tako da je območje nekdanjega mesta postalo polje, območje nekdanjega polja pa mesto. Vse to nakazuje, da so se ljudje ruševinam izogibali ali pa vsaj živeli mimo njih. In tak odnos ni posebnost naših krajev.

Prve spremembe odnosa do ostalin preteklosti (ki so v krščanski Evropi vedno imele podton poganškega) je začutili z začetki renesanse, ko so izobražene elite začele odkrivati bogato literarno, pravno in predvsem umetniško dediščino antičnega sveta. Poleg Vitruvijevih *Desetih knjig o*



2 | Bank of England

arhitekturi, ki je edino ohranjeno teoretsko arhitekturno delo iz obdobja pred srednjim vekom, so bile razvaline rimskih stavb edini vir informacij o izvornih arhitekturnih idealih antike. Pa vendar se pogled renesančnih sodobnikov ni ustavljal na razvalini kot taki – ni je videl kot samostojno pojavnost, pač pa kot ostanke nekdanjih zaključene in popolne stavbe, kakršne je poskušal spet graditi. Ruševina v očeh opazovalcev zaživi samostojno življenje še z rojstvom modernega sveta v 18. stoletju.

Z razsvetljenstvom in začetki industrializacije se je pogled na svet bistveno spremenil. Ravno obdobje, ki je rušilo stoletja ustaljene misli o veri in oblasti, ki je začelo nesluteno hitro proizvajati in trošiti, je odkrilo privlačnost gora, fantastičnih pokrajin, razvalin, grozljive proze. Že leta 1709 objavljeno Shaftesburyjevo besedilo napoveduje rojstvo romantičnega entuziazma in fascinacije s grozljivim, ko opisuje ljudi, ki "v vidnih uničenjih in neodpravljenih razpokah opustošene gore ugledajo, da je svet sam že plemenita ruševina, ki se ji bliža konec".<sup>1</sup> Sentiment, ki bi ga zaman iskali v pisanju razumnika 16. ali 17. stoletja.

To je Piranesijev čas. Na njegovih grafikah razvaline prvič postanejo samostojne, nje-

govi razpadli blodnjaki ječ in totalen represivni aparat oblasti, ki ga slutimo za njimi, postanejo zares strašni šele v času, ko je prvič jasno izražena pravica vseh ljudi do svobode, enakosti in bratstva. Ni naključje, da so se v stoletju razsvetljenstva skoraj hkrati z Rousseaujevo *Družbeno pogodbo* in Voltairjevimi spisi pojavili tudi De Sade, Goya, Fuseli. Šele z rojstvom moderne človeka z novimi zahtevami in novimi vrednotami dobijo kupi kamenja, ki so prej obstajali nekje na robu zavesti ljudi, svojega opazovalca in postanejo ruševine. Tu se začne fascinacija zahodne civilizacije z ruševinami, ki v različnih oblikah traja do današnjih dni, kot je tudi današnji politični, ekonomski in umetniški ustroj sveta dedič razsvetljenstva.

Že v 18. stoletju so začeli angleški aristokrati na svojih posestih graditi različne *follies*, med katerimi so za nas zanimive zgradbe, ki so zgrajene kot ruševine. Tako je obiskovalec na sprehodu po parku naletel na razvaljen 'rimski tempelj' ali pa kar na ostanke 'grškega gledališča', kjer je gostitelj občasno priredil predstavo. Navdušenje naročnikov nad slikovitostjo porušenih stavb je bila tolikšna, da je arhitekt sir John Soane ob predložitvi načrtov za novo stavbo angleške banke dodal tudi veliko kolorirano perspektivo sodelavca

Josepha Gandyja, ki prikazuje stavbo banke kot ruševino, ko jo čez stoletja odkrijejo znanstveniki. Njegova vizija se je žal uresničila (verjetno hitreje, kot je pričakoval) med podiranjem stavbe leta 1925.

Razmišljanje arhitektov o stavbi kot ruševini se tu ne konča – morda najbolj razvpiti odvod tega področja je t. i. *Ruinenwerttheorie*, teorija vrednosti ruševin, ki naj bi jo izumil vodilni arhitekt nacistične Nemčije Albert Speer. Tretji rajh naj bi po željah oblastnikov trajal tisoč let, domnevna slava njegovih dosežkov pa še naprej, zato so vse pomembnejše stavbe gradili tako, da bi po propadu postale predvsem lepe ruševine in kot take vztrajale čim dalj. Na kratko, nacisti so želeli, da bi Berlin čez nekaj tisočletij kazal herojsko podobo razvaljenih Aten. Ne stavbe same, šele njihove ruševine naj bi svetu izpričale mogočnost in slavo minulega režima, ga tako rekoč legitimizirale za nazaj.

Ne glede na vse poskuse načrtnega ustvarjanja ruševin (katerih očiten paradoks njihovih ustvarjalcev nikoli ni preveč motil) pa so pravi 'junaki' naše zgodbe drugje in so seveda nenačrtovani, saj ruševina ne more biti ustvarjena, ampak je vedno samo ostanek nečesa, kar je bilo ustvarjeno, kar je tudi razlog njene velike pripo-



31 Detroit



41 betonski bunker v Črnučah

vedne moči. Po klanju in uničenju pariške komune 1871. leta je Anglež sir William Erskine opazoval požgane in razvaljene ostanke palače Orsay in ob zahtevah, da se jo poruši in namesto nje zgradi muzej dekorativnih umetnosti, izjavil, da se nekaj vojašnici podobna stavba zdaj zdi kot Piranesijev bakrorez. Parižanom je predlagal, naj požgejo še stavbo borze, cerkev sv. Magdalene, vojno ministrstvo, cerkev sv. Ksaverja, opero in Odeon, češ: "Ogenj je bistven umetnik našega časa; arhitektura 19. stoletja, sama na sebi tako pomilovanja vredna, postane pomembna, skoraj krasna, ko je zažgana."<sup>2</sup> Tudi najbolj povedna ruševina druge svetovne vojne ni Hitlerjeva kanclerska palača po sovjetskem zavzetju Berlina, ampak množica povsem banalnih in utilitarnih objektov od francoske obale do Rusije – vojaških bunkerjev. Po koncu vojne oropani uporabnosti in prepuščeni propadanju, obenem pa največkrat fizično neuničljivi, ti živi mrtveci še danes kdaj merijo v nas s svojimi praznimi brzostrelnimi linami in nenehno poustvarjajo tako povedni konflikt med svojim nekdanjim namenom in sedanjim stanjem.

Tudi sodobnost zahodnega poznokapitalističnega sveta pozna svoje ruševine, pa naj gre za velika devastirana območja industrije in blokovskih naselij Vzhodne Evrope, stara industrijska mesta Velike Britanije in Belgije ali pa za nekdanji center avtomobilske proizvodnje Detroit; na fotografijah Yvesa Marchanda in Romaina Meffreja je realnost sodobnosti globalnega kapitalizma ravno skozi medij ruševin bolj očitna kot pa skozi statistiko selitev kapitala in delovne sile.

Ob starem litoželeznem železniškem mostu v Črnučah stoji betonski bunker. Danes je obkrožen z manipulacijskimi površinami in parkirišči okoliških industrijskih objektov. Med leti 1941 in 1943 je tu blizu, streljaj od Ljubljane, potekala meja med okupatorskima Nemčijo in Italijo. Bunker je prazen, deloma prekrit z grafiti, drugače pa še čisto dobro ohranjen. Nanj bi se lahko nanašal stavek iz odlične knjige Paula Virilia *Arheologija bunkerjev*: "(...) njegova modernost izhaja ne toliko iz njegovih oblik, ampak bolj iz izjemne trivialnosti okoliških arhitekturnih form."<sup>3</sup> Zanima me, ali se opazovalec, tudi če ne pozna 'zgodbe' take stavbe, ustavi pred njo? Mu zbudi kakšne občutke? Mislim, da. In za to gre pri razvalini – tudi če opazovalec ne pozna zgodbe o meji in kontrolni točki med okupacijo, zasluži nelagodno



5 | Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche

neujemanje sedanjosti z ruševino, ki jo vztrajno ignorira in tako le še povečuje njeno pričevalnost. Drugače rečeno, 'spominska vrednost' ruševine (v tem primeru npr. okupacija in razkosanje Slovenije) je nedvomno podrejena neki drugi lastnosti ruševine, ki je zaradi svojega propadanja iztrgana iz svojega časa in na nek način tudi okolja – več govori o sodobnosti kot o preteklosti. Stavba bunkerja bolj kaže na okolico kot pa nase, kajti sama zase je že izpraznjena. In to praznino napolnimo opazovalci.

Kako z razumom zajeti to, recimo ji, presežno vrednost ruševin, ki nam nudi toliko

informacij in za katero je očitno, da ni rezultat stavbe, kakršna je bila prvotno zgrajena, ampak se zgodi šele v propadanju? Poleg tega, da stavbo napolni odsotnost uporabe, utilitarnega smisla, mora preteči še dovolj časa, ki pusti svoje sledi, kajti "[p]red svežimi ruševinami, ki dajo slutiti pokol, nihče mirno ne sanjari."<sup>4</sup>

Pomudimo se še pri citatu Georga Simmla: "Šarm ruševine je v dejstvu, da prikazuje človeško delo, pri čemer pa daje vtis, da gre za delo narave. Tisto, kar je stavbi dalo polet navzgor, je človeška volja; tisto, kar ji daje njen trenutni videz, je mehanična sila narave, katere sile razkroja težijo k tlom."<sup>5</sup>

Zdi se, da je s propadom vsaka stavba oropana funkcije in napolnjena s pomenom, kot da lahko katera koli stavba s svojim propadom postane 'nagrobnik', ki mu je Adolf Loos edinemu med arhitekturnimi nalogami priznal umetniški status. Kot da vsaka ruševina govori sodobnikom: "Et in Arcadia Ego, tudi jaz (smrt) sem v rajju." Pa vendar ne gre samo za soočenje z minljivostjo. Niti ne gre samo za to, da ruševina postane arhitektura brez funkcije, neke vrste 'absolutna' arhitektura. Ruševine govorijo neko resnico o svojem okolju, ki je toliko bolj neposredna, ker v resnici nimajo načrtovalca, ampak so produkt časa in odsotnosti interesa, da bi jih odstranili

oziroma na njihovem mestu zgradili nekaj novega. Če rečemo, da ruševine nimajo svojega ustvarjalca, lahko povemo tudi drugače: njihov nezavedni ustvarjalec je kar celotna družba, in sicer z odsotnostjo posegov v ruševine in njihovo prepustitvijo času. Ravno ta družbena (ne)aktivnost je nova, recimo ji 'presežna vrednost' ruševin, ki jo opazovalec najlaže začuti nekje na preseku med slutnjo nekdanjega objekta in njegovim sedanjim okoljem.

Od najbolj banalnih objektov, kot so bunkerji ali tovarne, pa do najbolj simbolnih arhitektur – ko so v procesu propadanja, se zdi, da doživijo 'enakost v smrti'; propadanje jih spremeni iz različnih objektov z natanko določenimi nameni in uporabniki v ruševine, ki izgubijo vso funkcionalnost in opazovalcu sporočajo: "S tem, ko nisem nič, sem lahko kar koli." Ta 'kar koli' pa od opazovalca zahteva, da ga napolni. In ljudje ga napolnimo s strahovi, stiskami in upi svojega časa.

Morda samo še nekaj besed o smiselnosti arhitekturnega razmišljanja o ruševinah. Problematika obnove in odnosa med stari in novimi je eno najbolj občutljivih področij arhitekturnega delovanja, uspešni projekti pa imajo rdečo nit (bolj kot v enotnem pristopu do problematike) v posebni občutljivosti do okolja, zgodovine, materiala in socialnega konteksta objekta. Pri ruševini pa se pojavi še dodaten problem, in sicer koliko se jo da kot tako sploh zajeti v (arhitekturno) načrtovanje in ali z načrtovanimi posegi ne postane spet eden od objektov brez prejšnje 'vsenanašalnosti'. Kako obdržati njen nagovor sodobnosti? Ne trdim, da je treba vse ruševine pustiti pri miru ali jih le konservirati. Ponekod v prid obnove ali rekonstrukcije povsem pravilno pretehta njena arhitekturna izjemnost ali pa spominska vrednost. Pa vendar me zanima, ali je sploh možno pristopiti do ruševine kot take in ne samo kot do ostankov nekdanje stavbe. Je možno ohraniti tako njeno spominsko kot tudi 'presežno vrednost'?

V Sloveniji imamo majhno, dobro publicirano in znano arhitekturo, ki je eden bolj subtilnih primerov takšnega lotevanja problematike sploh. Gre za intervencijo arhitekta Otona Jugovca za zaščito ostankov cerkve v uničenem trgu Gutenwerth na Dolenjskem. Naloga je zanimiva tudi zato, ker gre za odkopane ruševine in ne za ostanke, ki bi bili že od nekdanj vidni in zato v zavesti ljudi. Projekt se je uspešno

izognil akademski prezentaciji ostankov z novim elementom – streho, ki je v očeh opazovalca lahko kar koli: lahko napeljuje na nekdanje gabarite cerkve, lahko je samo tehnična zaščita arheoloških ostankov, lahko je gospodarski objekt na polju, morda je vse naštet. Uspešnost projekta je ravno v tej širokosti nove strukture, ki šele napravi ruševino vidno. Zdi se mi en redkih primerov, kjer novi načrtovani poseg ohrani oziroma v tem primeru celo ponovno podeli ruševini njeno 'presežno vrednost'.

Dobrih projektov je še precej, pa naj gre za spominsko cerkev cesarja Viljema, kjer lupina med vojno bombardiranega zvonika prebada nebo nad Berlinom in obenem kohabitira z modernim objektom cerkvene dvorane, ali pa za uporabo območja Rog v Ljubljani v zadnjih letih – bolj ali manj nenačrtovan in neusmerjen projekt, ki se ravno zato dobro počuti in deluje v nenačrtovano devastiranem tovarniškem prostoru. Skupna točka posrečenih (ne) posegov je po mojem mnenju samo v tem, da puščajo ostalinam preteklosti prostor, da govorijo, in se odpovejo vsakemu 'aktualiziranju', ki pač nujno vodi v ožjenje pripovedne moči ruševine. ■

1 Starobinski, J. *Iznajdba svobode, 1700-1789*. Ljubljana 2011, str. 129

2 Gamboni, D. *The destruction of Art*, London 2007, str. 256

3 Virilio, P. *Bunker Archeology*, New York, 2010

4 Starobinski, J. *Iznajdba svobode, 1700-1789*. Ljubljana 2011, str. 138

fotografije:

1, 2, 3, 5 | spletni vir

4 | Miloš Kosec

## KDO SE BOJI REMA KOOLHAASA?

Alja Košir

*"Ljudje lahko naselijo karkoli. Lahko so nesrečni v čemerkoli, lahko so ekstatični v čemerkoli. Vse bolj mislim, da arhitektura nima nič s tem"<sup>1</sup>*  
Rem Koolhaas, 1996

Evropski teoretiki in praktiki arhitekture protestirajo proti zvezdniški arhitekturi. Protestirajo proti propadu evropske identitete, temelječe na večtisočletni tradiciji, ki se vrši skozi arhitekturni spektakel, protestirajo proti novemu arhitekturnemu izrazoslovju in modernemu razumevanju mesta kot nefizične strukture, najbolj pa protestirajo proti Remu Koolhaasu, ki je očitno postal simbol teh sprememb in krivec zanje. Protest, ki naj bi bil izraz moralne držbe, se ob vztrajnem kazanju s prstom in obtoževanjem ene same osebe lahko razume tudi kot odvrčanje pozornosti od dejstva, da evropska arhitektura v nasprotju s Koolhaasom nima pripravljenih odgovorov na vprašanja sodobnosti.

Namen tega članka ni (psiho)analiza evropske arhitekturne situacije, pač pa izpostavljanje relevantnih točk Koolhaasove arhitekturne teorije, njegovega obsesivnega raziskovanja obskurnega, neusahljivega entuziazma nad sodobnostjo, njegove samoironije in njegovih resnejših diskurzov. Cilj je videti ga kot (nenevarnega) neoavantgardnega provokatorja z željo po transformaciji arhitekture v sodobnejšo in svobodnejšo paradigmo. Namen članka je, na kratko, bolj uravnoteženo razumevanje večplastnega problema. Kdo se torej boji Rema Koolhaasa?

### 1. neo-avantgardni vplivi

Koolhaasovo neumorno izmišljanje vedno novih konceptov arhitekture, njegove provokativne izjave in neomajno prepričanje v pravilnost njegove vizije je povezano z mladostno izkušnjo neoavantgarde – popa, dadaizma, še posebej pa nadrealizma in analize sanj. Sredi šestdesetih let, pred študijem arhitekture, se je Koolhaas preizkusil kot novinar pri de Haagse Post, kjer se je izuril v analitičnem zbiranju podatkov in njihovem pretvarjanju v kreativno vsebino, svojo naravo pripovedovalca pa je še nadgrajeval kot scenarist v skupini mladih nizozemskih nadrealističnih filmskih ustvarjalcev. Kot njegovi vzorniki nadrealisti (Salvador Dali, Man Ray, Marcel Duchamp in drugi) je svet razumel kot

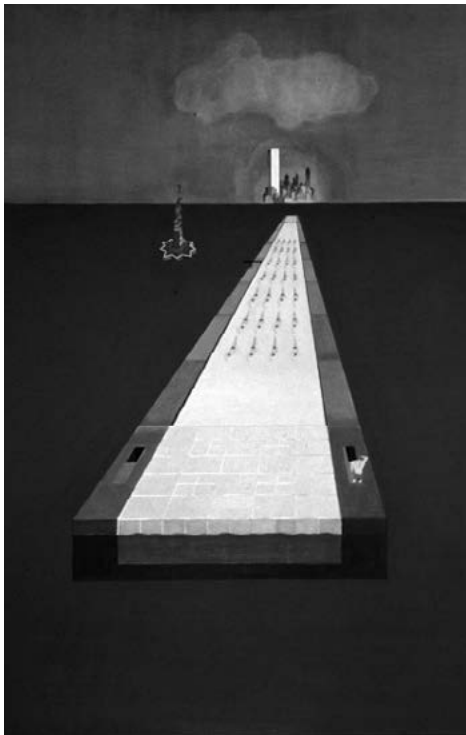


11 Protest arhitektov

fantastičen kolaž podzavestnih elementov, polnih simbolike, ki pa so lahko predmet popolnoma subjektivne reinterpretacije. Bistvo kreativnosti torej ni bilo izumljanje novega, temveč iskanje novih (toda subjektivno popolnoma legitimnih) pomenov že znanega. S takšno 'konceptualno reciklažo' in ustvarjanjem 'napačnih dejstev' s sposobnostjo rahljanja ustaljenih pogledov in kategorij je Koolhaas napisal svoj teoretski prvenec *Delirious New York*.

Dejstvo, da je Koolhaas odraščal z avantgardo, ki je s pisoarjem v galeriji spremenila vse ustaljene miselne prakse, je vplivalo na njegovo naravo eksperimentalnega provokatorja, ki želi premikati meje znanega.

Po uspešnem udejstvovanju v novinarstvu in filmu je bil Koolhaas, star štiriindvajset let, sprejet na londonsko AA School of Architecture. Nezadovoljen nad neživljenjskim internacionalnim slogom, ki je vse bolj izgubljal stik s humanističnim in vizionarskim modernizmom zgodnjega dvajsetega stoletja, ter zaskrbljen nad uveljavljanjem postmodernistične miselnosti, je našel svoj vzor v študentskih neoavantgardnih arhitekturnih skupinah (med drugim v Archigramu), ki so tako kot on videle arhitekturno prihodnost v hedonističnem modernizmu poetične tehnologije in večne spremenljivosti. Velik vpliv nanj je imel tudi ruski konstruktivizem predvsem s programskimi, tehnološkimi in socialnimi idejami, hkrati pa tudi z idejami arhitekturne kompozicije in oblike.

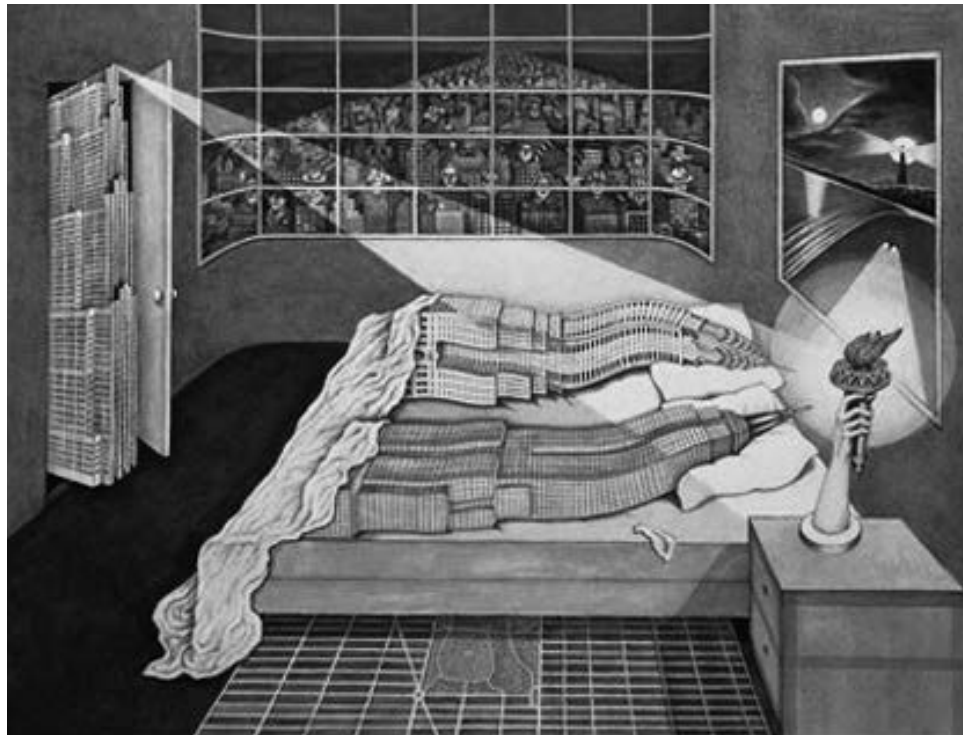


2 | Bazen, ki ga poganjajo plavalci stran od metropole

2. navdušujoča mladostna teorija: Delirious New York, Exodus, metropola

Koolhaas je rekel, da bo zgodovino Manhattna napisal sam. Z Madelon Vriesendorp je v sedemdesetih raziskal njegovo popularno stran – turistične vodnike, brošure in razglednice. Fascinacija z mestom, tako drugačnim od katerega koli evropskega (popolnoma reguliranim, popolnoma 'manmade', tekmovalnim, visokim, gostim, hibridnim; eksplozivno možnima, sintetično izkušnja, skupnim nezavednim), ga je potisnila v pisanje obširnega retroaktivnega urbanističnoarhitekturnega manifesta z naslovom *Delirious New York*. Knjiga, ki se na nadrealističen način ukvarja z banalnimi vidiki metropole, kot so zabaviščni parki in atletske klubi, je doživela velik uspeh v svetu, na Koolhaasu pa pustila neizbrisljiv pečat, ki se ga v svojih arhitekturnih delih ni mogel znebiti vse do bližnjega stika z Azijo.

Dobršen del uvoda v teorijo Manhattna Koolhaas posveti proučevanju njegovega otoškega soseda Coney Islanda. Poleg tega, da je bil otok velikih zabaviščnih parkov testni poligon za fantastično tehnologijo, kasneje uporabljeno v stolpnica mesta čez reko, je bil tudi odsev metropolitanske družbe. Ljudske množice so s pogledom na pritlikavce, z vožnjo z vlakcem smrti ali sprehodom skozi dvorano strahov izražale kolektivno nezavedno in svojo potrebo po fantaziji, drugačni od meščanske realnosti. Uvod vzpostavi rdečo nit knjige – fasci-



3 | Naslovnica knjige *Delirious New York*, nadrealistična upodobitev Manhattna. Avtorica Madelon Vriesendorp

nacijo nad kulturo potrošniške družbe, ki narekuje preživljanje prostega časa v grajenih okoljih užitka.

*Delirious New York* je slavospev nebotičnikom. Fantastične vsebine naseljujejo strukture, nastale iz čistih kapitalističnih vzgibov. S podrobnim raziskovanjem centralnega atletskega kluba in njegovega tlorisa Koolhaas pokaže, da mešanje programov znotraj stavbe lahko pripelje do nepredvidljivih situacij, do *dogodka*, ki je najvišja kvaliteta metropole. Hkrati je *Delirious New York* slavospev arhitekturni domišljiji, ki mora na omejenem zemljišču urbanega kareja v mreži avenij in ulic postaviti arhitekturni spomenik za vekomaj (ali pa vsaj za Warholovskih 15 minut slave) in pri tem posega po vedno drznejših tehnologijah (dvigalo, prezračevalni sistemi, umetna razsvetljava). Arhitekt prvič v zgodovini loči oblikovanje prostorninsko vedno obširnejših programov od oblikovanja površinsko vedno manjše fasade in zanika obstoj arhitekturnih pravil. Po drugi strani pa je pri oblikovanju volumna stavbe (najbolj arhitekturne prvine) arhitekt vedno bolj pogrešljiv. Volumen je namreč na eni strani maksimalen zaradi kapitalističnega pogleda na (drago) zemljišče in po drugi strani omejen z zakonom o coniranju. Ta pojav Koolhaas poimenuje arhitekturni avtomatizem.

Po povratku v Evropo je Koolhaasa na AA School of Architecture čakal mentorski naziv. Skupaj z dodiplomskimi študenti je v

seminarskem delu razvijal nov arhitekturni izraz, navdahnjen s teoretskimi modeli ruskih konstruktivistov in sproščeno metropolitansko gostoto Severne Amerike. Večina teoretskih projektov je bila izdelana kot predlog nadgradnje Manhattna na značilni mreži, med njimi pa je Koolhaas narisal tudi nekaj predlogov za širitev evropskih mest kot provokativne odgovore na jezik nizozemskih postmodernistov. Med njimi je gotovo najbolj znan londonski Exodus.

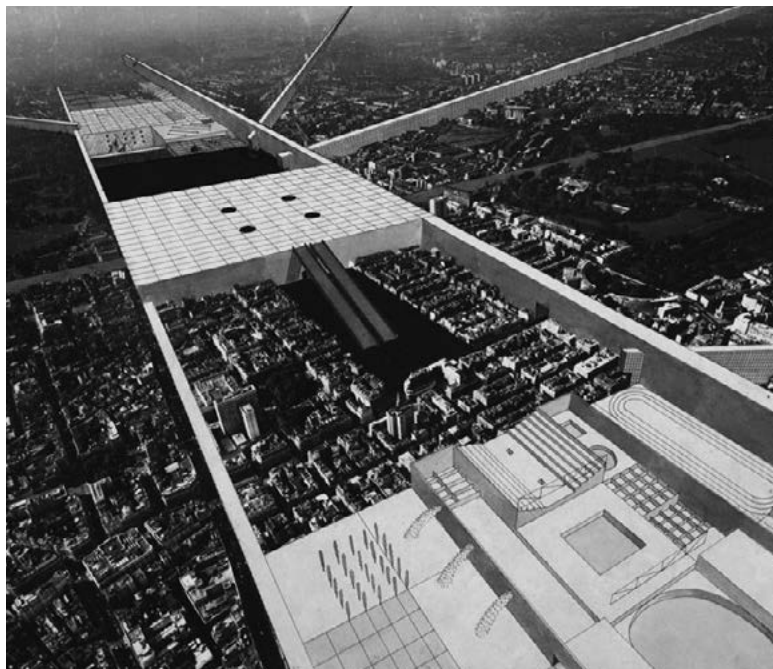
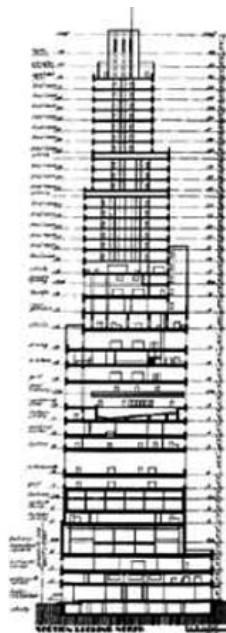
Exodus kot kakšna vesoljska ladja pristane sredi starega Londona in že s svojim imenom (druga Mojzesova knjiga) apelira na mitološko selitev ljudstva v obljubljeni deželo. S svojimi osmimi conami, skritimi za dvema mitološkima zidovima, ustvarja ultimativno metropolitansko enklavo, ki obljublja moderno hedonistično življenje, osvobodeno spon starega mesta. Zid je postal stalen element Koolhaasove arhitekture, odkar je v študentskih letih v izčrpnem seminarski nalogi opisal mitologijo berlinskega zidu: ta po njegovem deluje kot psihološka prepreka do človekovega manka (v tem primeru 'srečnejšega', 'bogatejšega', 'svobodnejšega' življenja v Zahodnem Berlinu), ki jo mora vsak sreče željan človek preseči. Tudi v Exodusu metodologija uporabe zidu ustvarja urbano 'napetost', s pomočjo katere se stari del mesta polagoma izprazni na račun novega. Prebivalci se v prvi coni Exodusu 'očistijo grehov prejšnjega življenja' in po ogromnih tekočih stopnicah nadaljujejo pot po



4 | Skica atletskega kluba s fantastičnimi vsebinami znotraj metropole

vse bolj fantastičnem svetu sodobnosti. S tem provokativnim projektom je izraženo nestrinjanje s ponavljanjem zgodovinskih tipologij v povojni rekonstrukciji mest, hkrati pa je s protestno izpraznitvijo starega mestnega jedra izražena najčistejša oblika spoštovanja njegovega grajenega tkiva, ki v sodobni družbi ni sposobno generiranja (newyorških) urbanih situacij. Staro mestno jedro tako ostane nedotaknjeno kot artefakt nekega prejšnjega življenja.

Koolhaas je že z mladostnim bivanjem v Singapurju in New Yorku pridobil izkušnje z zgodovinsko neobremenjenimi mesti. Dvoličnost sodobnega upravljanja z evropskimi zgodovinskimi mestnimi središči, ki se jih na eni strani fetišizira, po drugi pa neusmiljeno posiljuje z modernimi programi, življenjskimi slogi in prometom (v Amsterdamu je popolnoma vsakdanja praksa, da se za zgodovinsko fasado zgradi popolnoma nov objekt), mu je zato nerazumljiva. Dela v zgodovinskih centrih se najraje izogiba, dosti raje se ukvarja z metropolami, obmestji, primestji, novimi mesti. Metropolita kot ultimativna oblika sodobnega načina življenja, polna fascinacij, potenciala, negotovosti, panike, fleksibilnosti, kompleksnosti in človeških strasti je protislovna kombinacija utopije in katastrofe. Odnosi, ki se formirajo prek tokov prometa, informacij, kapitala in dobrin, so odrešeni formalnih in fizičnih arhitekturnih okvirjev ter zamenjajo beton in opeko kot osnovne gradnike metropole. Arhitektura bi v sodobnem svetu morala izgubiti svojo fizično pojavnost in postati



5 | Exodus, pogled na novi London znotraj dvojnega obzidja

nepredvidljiv, nenačrtovan, prilagodljiv ter začasen prostor dogodka, servisiran le z infrastrukturo (kanalizacijo, vodom, toplovodom, elektriko, plinom, prezračevanjem, podzemno železnico itd.), edinim, kar od fizične strukture ostane. V natečajnem projektu za Parc de la Villette Koolhaas izdela splošen model arhitekture brez arhitekture, s programi, ki se po parku urejeno razporedijo po tlorisu (kot v prevrnjenem nebotičniku), brez arhitekturne formulacije, in ga razglasi za utelešenje manhattanske kulture gostote. Ukvarjanje s formo je zatorej v njegovem zgodnjem urbanističnem razmišljanju nebitveno – forma je nepomembna, dokler ima stavba sposobnost ustvarjanja metropolitanske negotovosti, iz katere se razvije dogodek.

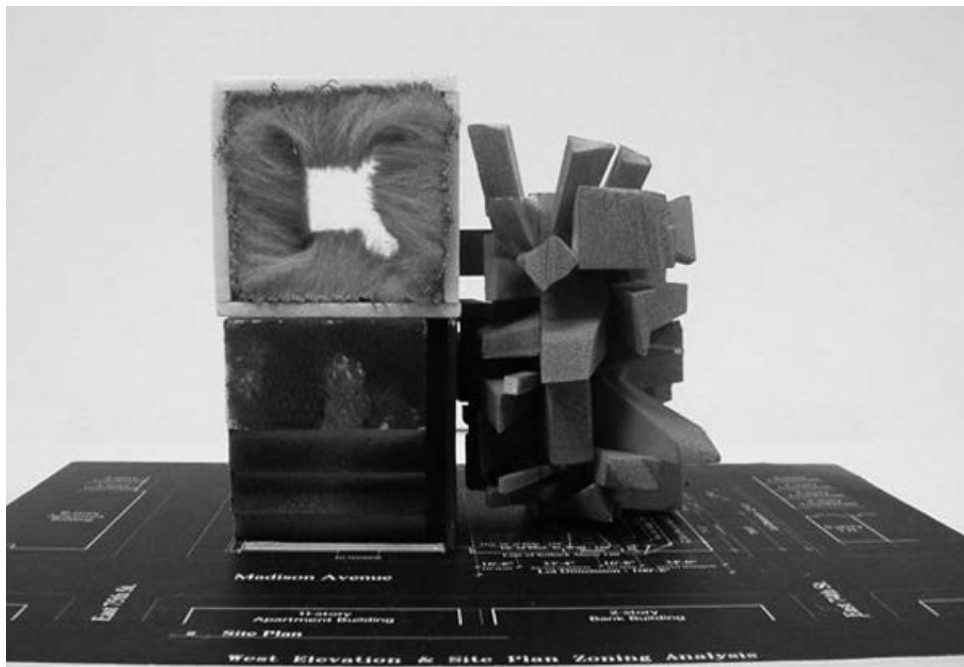
3. praksa, ki razočara: OMA, globalizacija, formalizem, SMLXL

Koolhaas je s svojo arhitekturno prakso začel relativno pozno, ko so bile njegove pomembnejše teorije že razvite in široko sprejete ter arhitekturni jezik v idealnih projektih arhitekture že določen in prepoznaven. Z birojem OMA (Office for Metropolitan Architecture; kako potentno) je sprva projektiral predvsem za nizozemsko okolje, sčasoma pa je zaradi vedno večje kritike njegovih cenjenih projektov, ki so bili slabo detajlirani in izvedeni, včasih formalno preveč ekscesni, spet drugič popolnoma 'prazni', čeprav vedno konceptualno močni, svojo prakso preselil v Ameriko (OMA New York) in Azijo (OMA Hong Kong in Peking). V stiku z 'deliričnim' okoljem kapitalizma, globalizma in

gostote ljudi se je spremenilo tudi njegovo razmišljanje o arhitekturi. V teoriji je zajel predvsem brezobličnost mest in njihovih megastuktur, v praksi pa se je (kot odgovor na 'praznost' grajenega prostora) zatekel h grajenju arhitekturnih spomenikov za vsako ceno.

Koolhaas je svojo arhitekturno pot začel z raziskovanjem osnovnih gradnikov prostora skozi manipuliranje strukture stavbe: z vpeljavo nagnjenih plošč, Vierendelovih nosilcev in neenakomernega rastra stebrov je v svojih stavbah ustvarjal prostorske kontinuitete, omogočal fleksibilnost etaž ter režiral sekvenčnost prostorov. Drzno nadaljevanje in zagovarjanje modernistične miselnosti, doživeto gibanje po prostoru ter ustrezna artikulacija posameznih funkcij so postali osrednji elementi Koolhaasove arhitekture v času, ki je bil sicer bolj naklonjen postmodernizmu.

V kasnejših (azijskih in ameriških) projektih pa je razvil jezik popolnega konceptualizma. Vse manj se je posvečal artikulaciji stavbne strukture in vse več artikulaciji programa (dobesedna materializacija grafičnih programskih shem; Seattle Public Library) in prezence stavbe (naključna forma, ki za silo gosti program, Casa di Musica v Portu). Nazadnje njegova arhitektura postane izključno formalistična, slabo projektirana in izvedena, konstrukcija stavbe pa popolnoma podrejena konceptu. Projekt za NeWhitney je Koolhaas tudi sam poimenoval 'prvi formalistični projekt v zgodovini biroja', kar je ironično prikazal s fotografijami delovnih maket.



8 | Primer delovne makete za NeWhitney

Koolhaasova praksa je kljub vsemu vedno temeljila na raziskovanju novih metodologij in konceptov v arhitekturi; kljub nekaterim izjemno spornim projektom se kot arhitekt nikoli ni odrekel vsakokratnemu premisleku o programu, konceptu, formi in prostorskosti svojih projektov in se namesto tega zatekel k preprosti formuli prilagodljivega formalizma, ki jo uspešno zlorabljajo nekateri njegovi zvezdniški sodobniki (Gehry) in študenti (Zaha).

V knjigi *S, M, L, XL*, klasifikaciji vseh del biroja OMA, lično zloženih v kategorije različnih velikosti, najdemo kratke tekste (včasih napisane zelo strukturirano, spet drugič zgolj kot tok misli), ki so hkrati teorije, kritike in manifesti avtomatskih procesov sodobnega mesta. Pojmi, kot so generično mesto, velikost (*bigness*) in odpadni prostor (*junkspace*), označujejo prevladujoče oblike arhitekture in urbanizma pod vplivom kapitala in globalizacije.

Koolhaas v teh tekstih govori o nezmožnosti nadzorovanja prostorskih procesov s strani arhitektov/urbanistov, ki tako kot nekoč na Manhattnu zdaj po celem svetu izgubljajo bitko proti narekovalcu forme, kapitalizmu. Ponavlja se namreč situacija, ki je v *Delirious New Yorku* opisana s primerom Coney Islanda, ko množice drvijo v nakupovalna središča in letališča, slabo oblikovane prostore, popolnoma podrejene logiki hedonizma in represije (samo pomislimo na vse parfumerije in neskončne varnostne preglede na letališčih), ki postajajo nova metropolitanska 'arhitektura'.

Vse teorije temeljijo na počasni arhitektovi resignaciji, opustitvi pozitivne misli o manhattanski mreži kot najpopolnejšem regulacijskem sistemu mest (ob pogledu na popolnoma organski Lagos je Koolhaas začel verjeti v naravno organizacijo mest, ki ni podrejena arhitektu kot vrhovnemu graditelju) in vdaji v neustavljive procese sodobnega mesta, ki so hkrati navdihujoči, osvobajajoči, zaskrbljujoči ter katastrofalni. Procesom grajenja generičnih mest se na eni strani želi upreti z vedno bolj spektakularnimi stavbami, ki jih smatra kot generatorje identitet, po drugi strani pa se jim popolnoma prepusti z razvijanjem pravega arhitekturnega avtomatizma, ko s pomočjo računalniških programov in svojih arhitekturnih formul (ki jih je mogoče v obliki patentov tudi kupiti; kako sodobno) generira celotna naselja, distrikte in stolpnice brez ene same arhitektove misli. Njegovo ukvarjanje z novimi urbanizmi pa vseskozi prestopa tanko črto med fasciacijo in zgroženostjo:

"[Perzijski] zaliv je zdaj v gradnji. To pomeni, da je razvoj, neizbežno, vezan na izbor trenutnih urbanih prototipov – skupnosti (tematske, ograjene), hotela (tematskega), nebotičnika (najvišjega), nakupovalnega centra (največjega), letališča (dvojnega) – povezanih z Javnim prostorom. Na svetu zmanjkuje prostora, kjer bi lahko začeli znova. Živimo v dobi zaključkov, ne novih začetkov. Pesek in morje ob Perzijskem zalivu pa sta nepopisan list, tabula rasa, na katero lahko vrišemo nove identitete: palme, svetovne zemljevide, kulturne prestolnice in finančne centre."<sup>13</sup>

#### 4. sklep

Alain Badiou v svoji knjigi *20. stoletje* pravično opiše duh časa: "Grozovita strast 20. stoletja je bila, v nasprotju s preroštvom 19. stoletja, strast do realnega. Šlo je za aktiviranje Resničnega, tu in zdaj." Koolhaas obožuje Resničnost, necenzurirano, umazano, neolepšano. Sam se je opisal z metaforo deskarja, ki deska na neustavljivem valu družbe, brez moči, da bi ga preusmeril. Lahko rečemo, da neutrudno premaguje različne socialno-ekonomske, politične in umetniške situacije, jih analizira, ponotranji in po potrebi zavrže, ko so zastarele. V sledenju tokovom družbe je izjemno konsistenten: pred desetimi leti s projekti, neizbežno podrejenimi diktaturi politike in kapitala, zdaj, v času globalne krize, pa s popolnim nasprotjem, parolo 'New Modesty', ki spodbuja k ponovnemu ovrednotenju arhitekturne prakse.

Kot v vsaki panogi, je tudi v arhitekturi eksperiment nujno potreben del raziskovalnega procesa. Kritičnost evropskih arhitektov je ob spektakularnem propadu spektakularne arhitekture pričakovana in dobrodošla, ni pa konstruktivna, če je uperjena proti (eni sami) osebi, ki je tekom svojega delovanja med drugim uspešno gojila zanesenjaški pogled v prihodnost, razvijala časovno in prostorsko relevantne arhitektonske teorije in predlagala njihovo arhitekturno interpretacijo na čim bolj sproščen in duhovit način. Koolhaasovo igrivo eksperimentiranje je, kljub kritikam, pomemben prispevek k prilagajanju rigidne arhitekturne miselnosti novim razmeram sodobnosti. Kot je v osemdesetih letih povedal sam: "Še vedno verjamem, da je pomembno in možno, da avantgarda išče nesprejemljivo pozicijo, ali pa vsaj pozicijo, ki je konfliktna s trenutnim stanjem stvari. Drugače ne vidim, zakaj bi želeli biti arhitekti: če je vse popolno, zakaj bi še kaj dodali?"<sup>14</sup> ■

1 Intervju v mesečniku *Wired*, julij 1996

2 Gargiani, R. in Koolhaas, R.: *OMA: the construction of marvelles*. Oxford: Routledge; Lausanne: EPFL Press, 2008.

3 Badiou, A.: *20. Stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

4 Intervju s Koolhaasom, Franco Raggi, 1983

fotografije: spletni vir

## DELOVNI NASLOV: BREZ NASLOVA

Boris Beja



30 |

Čas, ki ga vse bolj kroji in usmerja kapital, je v svoje kolesje vključil tudi umetnost in umetnostne delavce. Delo oziroma zaposljivost se na hierarhični lestvici osebnostnih vrednot vse bolj pomika proti vrhu piramidalne sheme. Sodobni človek se je srečal z dejstvom, da obstaja, če dela; delam, torej obstajam, ker z delom delujem in se z njim vključujem v socialni kontekst trenutnega časa in prostora.

Brezposelni postajajo del marginalnih združb, ki na zavodu za zaposlovanje čakajo rešitev, ki bi jih osvobodila nedela in jih ponovno postavila na zemljevid obstajanja in delovanja. Izhodišče projekta sta

bila delo in lopata. Lopata kot podaljšek miselnega stroja, ki deluje. Preteklo leto je naš prostor presenetilo s stečaji in aferami gradbenih podjetji in tragičnimi zgodbami vseh delavcev, ki so v teh podjetjih gradili našo prostorsko prihodnost. Vsi so ostali brez dela in posledično na stran postavili tudi svoje orodje. Ta neuporabljivost gradbenega orodja me je napeljala k izdelavi prostorskega objekta, v katerega bi lahko začasno spravili te lopate.

Tretji letnik umetniškega študija je po programu na prehodu od izdelka – posnemanja narave – k realizaciji lastnih idej in konceptov zahteven. V ateljejski praksi

se izgubi vloga kolektivnega prepisovanja vsebine, ko vsi študentje modelirajo isto telo in so dela med seboj lahko formalno primerljiva. Posameznik v tem študijskem prelomu preide k subjektivni obravnavi lastnega problema oziroma k nalogi, ki naj bi ga pripravila na kasnejše delovanje v področju umetniškega delovanja. Na tem mestu se sreča z aktualnim in predvsem z lastno umetniško produkcijo, ki je področje, v katerem raziskujemo. To je torej naše izhodišče, ki mu na koncu lahko določamo meje ali pa jih rušimo in negiramo v želji, da bi se izmikali definicijam in kakršnim koli klasifikacijam in fiksacijam. Viri in komunikacijski kanali, prek katerih prejemam najrazličnejše informacije, so predhodna materija, s katero ustvarjam, jo dopolnjujem in spreminjam glede na projekt, ki ga do določene mere prilagam ambicijam samega sebe in družbe, v katero se vpenjam. Spekter delovanja in zanimanja se za doseganje boljših ciljev krči. Čeprav hkrati stojim v različnih diskurzih, se večinoma ne odločim za nobenega, ampak od vsakega z refleksijo vzamem koristno in potrebno za svoje delo. Delovanje v umetniški praksi zato vedno začnem z zaznavanjem okolja, v katerega nato z mišljenjem postavljam lastno izjavo prek umetniškega dela. V njem se trudim iskati lepoto v povezavi s pravilnostjo. Ustvarjam z zavestjo in z vedenjem, da mora biti umetniško delo pravilno, da lahko deluje in sodeluje z izbrano vsebino. Verjamem namreč, da je umetniško delo pravilno in 'lepo' šele takrat, ko učinkuje. Na gledalca, name in druga dela.



Pri ustvarjanju vsebino oziroma samo formo gradim kot kolaž. S podnaslovi delovnega naslova členim vsebino, ki ji sledi formalizacija, ki združuje različne umetnostne medije. Z gostenjem oziroma nalaganjem želim ustvariti komentar oziroma delo, ki bi lahko mislilo in bilo sposobno dajati misel tudi nekemu drugemu. In pri delu se vedno izogibam temu, da bi bila umetnost terapija, ampak želim, da je del miselnega procesa.

Formo lesenih ut je torej napovedovala sama oblika lopate. Materialno se je delo navezovalo na delovišče, na material, ki bi ga lahko delavci našli tudi na gradbišču, kar instalacijo umešča tudi v polje socialne skulpture in javne plastike. Nastala serija lesenih ut je kolektivno telo, kjer je vsaka od njih drugačna od druge in tako kljub podobnosti individualizirana. Ena



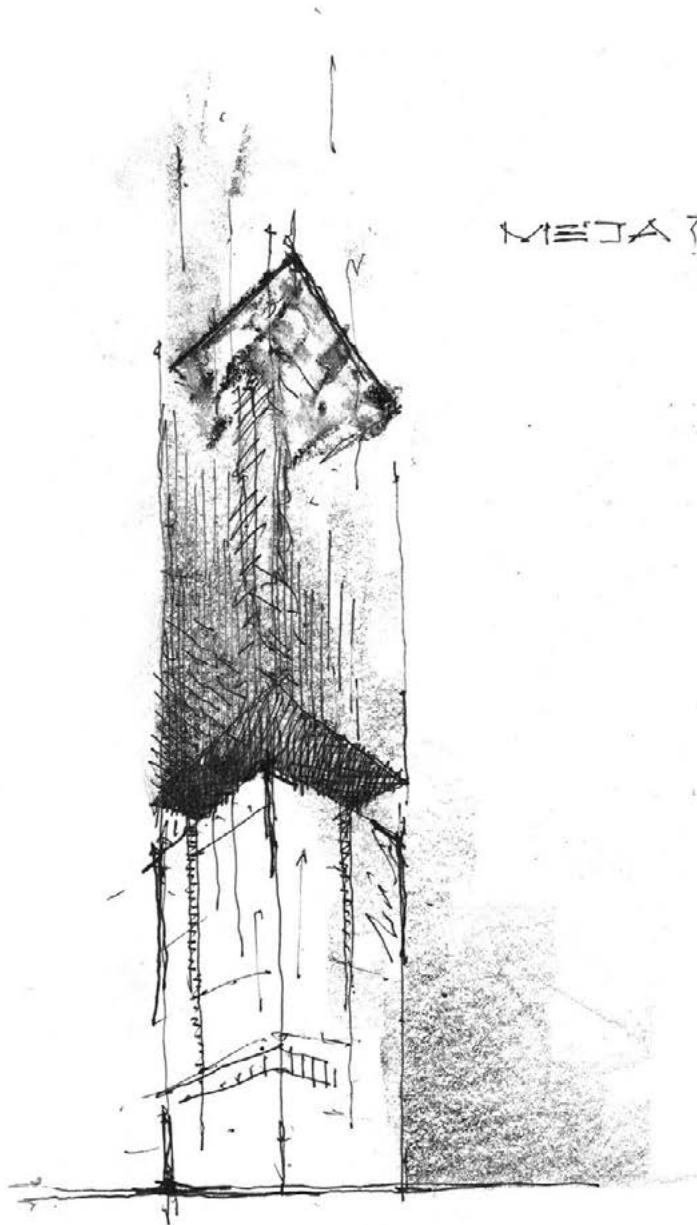


od njih se lahko poleg šrambe za lopate dopolni z mizo za malico, spet druga v klop za počitek. V projektu *Delovni naslov: brez naslova* sem želel ustvariti delo, ki za publiko ne bi bilo selektivno, ker je umetnost za vse, čeprav ne za vsakogar. Pri materializaciji in formalni izvedbi pa sem sledil izčiščenosti nepotrebnih vizualnih podatkov, ki bi gledalca preveč usmerjali v različne interpretacijske fiksacije.

Čeprav je bil projekt v osnovi družbeno in socialno umeščen v določen čas – v delu gre nenazadnje za vizualni odziv na dogajanje, ki sem ga spremljal na vsakem medijskem koraku –, vsebinsko drži tudi danes. V delu, ki nastajalo na ALUO v dialogu z mentorjem Jožetom Baršijem, sem zanemaril potrebo mnogih ustvarjalcev, ki se v večini trudijo, da bi s svojim delom lahko ustvarili nekaj povsem novega in trajnostnega ali večnega, in namenoma uporabil material, ki s časom propada in bi ga lahko našli na delovišču tudi sami delavci. Pri vsakem delu se je namreč treba zavedati, da gre vedno za novost v ponovitvi. Ponovitev v tem primeru igra večjo vlogo od novosti, saj prav s ponavljanjem želim spreminjati status umetnine v trenutnem času.

Čas je torej soodvisen od umetnosti in se vedno vpenja v čas njenega nastanka in čas, ko umetniško delo gledamo. In da bi delo učinkovalo tudi v distanci od časa nastanka, mora vsebovati tudi miselno komponento in komponento pravilnosti, s čimer si podaljšuje status mislečega dela tudi v prihodnosti. ■

avtor fotografij: Boris Beja



MEJA 7

## TRANSKRIPT\* Itinerar

Nejc Lebar    Obstaja nek problem itinerarja. S tem, ko začrtamo pot, ko na seznam vpišemo vso 'Arhitekturo', ki naj bi si jo ogledali, iz tega seznama izpade vse *ostalo*, vse, kar ne spada v naš red Arhitekture. Ustvarimo si iluzijo, da je to, kar je na seznamu, dejansko to, kar bomo videli. 'Vidimo' torej *vnaprej*, še preden bi sploh kaj 'videli'.

Ravno zaznava na samem kraju pa nas neprestano zalaga z neizmerno količino materiala, ki ga moramo šele predelati, urediti. Šele to osmišljanje *vnazaj* omogoči, da ob stvareh, ki molčijo, ne ostanemo zaprti, temveč da smo o njih sposobni spregovoriti. Kar je bilo 'videti' se v *videnje* v pravem pomenu besede ponudi šele z 'vedeti'.

### Utrujenost

Povsem možno je, da od tega, kar se trenutno *daje v pogled* kot Arhitektura, postanemo nekoliko utrujeni. V tem trenutku krize lahko na pravem kraju ugotovimo, da gledamo napačne stvari ali pa, da jih gledamo z napačnimi očmi. Ob takem spoznanju se nam ponujata dve možnosti: ali uvidimo, da je včasih več arhitekture tam, kjer je ni, ali pa, morda koristneje, izhodišče obrnemo v: vse je arhitektura. S takim obratom bi bil seznam podvržen nenehni reinskripciji in transkripciji.

Tak kraj so lahko tudi ZDA (ali tisti mentalni kraj, ki se 'zgodí' po vrnitvi), navsezadnje

gre za spremembo gledišča. Tu lahko napišemo nekoliko Borghesovski seznam<sup>2</sup>, na katerem se poleg 'velikih del moderne arhitekture' znajde še marsikaj drugega: od nature, velemesta, predmestja, stripa, hamburgerjev?, motelov, silosov, želje, daljnovodov, ceste ... eno za drugim, eno ob drugem, vse izravnano na isti nivo, ki ga v našem primeru lahko naslovimo z Industrijo, torej z načinom transformacije materialnega sveta naše dobe.

### Novi vek / Novi svet

Pogled na mestno silhueto z obvoznice New Yorka predstavlja nekomu, ki prihaja iz Starega sveta, določen pretres. Med prestopom na letalo v Lizboni si je lahko še zadnjič ogledal 'staro' mesto s svojo tisočletno sedimentacijo, z vsemi usedlinami časa ... Če stoji npr. na Prača do Commercio in to primerja s tem, kar bo videl kasneje, bo podoba slednjega na prvi pogled učinkovala kot totalni nered, kot mesto brez kakršne koli hierarhije – ravno ob tem pa bi spregledal, da je isti novoveški *racio*, ki začrta jasne robove evropskega trga, že *racio*, ki kmalu zatem zareže mreže ameriškega Mesta. Amerika kot *enfant terrible* stare Evrope? Kot monstrem, ki šele v industrijski dimenziji pokaže svoje pravo lice – ali pa zobe?

Ta nezmožnost videnja 'reda' bi bila prejkone posledica premestitve pogleda, prisilnega izstopa iz središča, prisilnega razsrediščanja (zaradi štipendijskega denarja sem to pač *moral* narediti), torej nekega



11 Chicago River

\* V letu 2011 sem imel dovolj sreče, da so me izbrali na razpisu za Hacinovo potovalno štipendijo. Dogovor je bil, da po vrnitvi pripravim potopisno predavanje – to besedilo je transkripcija potopisa, obenem pa ponovna zahvala tistim, ki so mi to potovanje omogočili.

neskladja med tem, kar *vidimo*, in tem, kar *vemo* od prej. Vselej nosimo nekaj že s sabo – česar prvi kolonizatorji Novega sveta ne vedo, je ravno to, da so tudi oni sami že kolonizirani; da sta poziciji 'rafiniranega civiliziranca' in 'primitivnega divjaka' vselej obrnljivi oziroma sta prisotni kar v isti figuri obenem. Ali kot bo New York ob prihodu opisal Le Corbusier: *"Good God, what disorder, what impetuosity!"*<sup>5</sup> Reakcije na ta pretres so različne, ponavadi pa: *Začnimo znova!* Kar ne gre 'v račun', naj se izbriše. To je strategija, ki se je vse do danes še vedno poslužuje večina arhitektov, ki se je nezmožna soočiti z dejstvom, da se *začeti znova* pač ne da, da vselej že producira-jo 'nove ruševine'. Če Goya ugotavlja, da spanje razuma poraja pošasti, da v sanjah nimamo kontrole, Piranesi pripelje še dlje, ko v svojih 'jedkih risbah' pokaže, da *nikoli* nimamo nadzora – da racionalnost vselej proizvaja iracionalnost: arhitektura kot instanca reda v masi brezobličnega se kot iluzija dokončno razblini med neskončnimi ponovitvami instanc reda, ki skupaj niso nič drugega kot nov kaos. Le Corbusier: *'Ene sanje x 1.000.000 = kaos.'* Koolhaas bo, nasproti temu evropskemu prekletstvu, v 'deliriju' pisal ravno o nekem drugem pogledu, o drugi metodi, ki je Staremu svetu zunanja.

#### Mesto

Ameriška mesta, New York, ta 'epicenter konca sveta' (Baudrillard), končno odkrije-jo 'mehansko' in razblinijo iluzorno 'organsko' mesto. *Producijska struktura* – vpeta

v mrežo, začrtano na 'nič', ki vznikne v 19. stoletju, tem stoletju pohoda znanosti, urbanizem v klasičnem risarskem smislu dokončno loči od arhitekture. Izbris prej obstoječega (Broadway bo izjema, ki potrjuje pravilo) bo zapis enakih pogojev vsem avtonomnim stavbnim otokom in hkrati omejitev maksimalnega arhitekturnega ega.<sup>5</sup> *Real estate at its purest?* Ravno ta mesta, razrezana z mrežo, so polna 'ran', ki kažejo surovo življenje, ki utripa v ozadju. Ali pa rezi in prekinitve, ko se naprimer merilo mega-arhitekture Brooklyn Bridgea ali Manhattan Bridgea sreča z mestom; mostovi nad reko Chicago, ki lomijo običajno predstavo o mostu... Kakršnokoli 'fasaderstvo' je lahko kvečjemu še smejoča pablaznela maska, ki vselej polzi s stroja v ozadju. Kolaž vencev 'na meter'... Mesto – stroj v poganjanju, kanibaliziranju (Empire State Building), permutiranju, demoliranju...

*"V ameriških mestih mi je bilo vseč – čeprav jih ne ponujam kot model –, da jih prečkaš, ne da bi mislil na arhitekturo, ne da bi razmišljal o estetskem vidiku, ki ima neko zgodovino itn. Po njih krožiš kot po kaki puščavi, kot marsikje drugje, brez kake umetniške predstave, brez misli na estetiko, zgodovino umetnosti in arhitekture itn. Ta ameriška mesta nam omogočajo, da se vrnemo v nekakšno primarno sceno prostora. Seveda so tudi ta mesta kljub vsemu strukturirana z različnimi realnostmi, vendar taka, kot so, torej čisti dogodek, čisti objekt, ne kažejo namere arhitekture, ki se kot taka deklarira."*<sup>6</sup>

#### Industrijski pejzaž

Enaka ekologija deluje, ko zapustimo mesto.<sup>7</sup> Cesta, ki mreži mesto (deset-pasovna vpadnica, ki je arhitekturno doživetje, ekvivalentno samemu vele mestu – navsezadnje je eno vzajemni pogoj drugega), je ista cesta, ki se skupaj z železnico kot živčevje razrašča čez deželo do drugih točk eksploatacije. Na ravninah puščajo svoj odtis magistrale, daljnovodi, žetni stroji, silosi, t. i. *grain elevators*<sup>8</sup>... Morda ti 'zavrženi' objekti učinkujejo ravno zato, ker niso narejeni za pogled, ker so nekakšne radikalne arhitekture, brez odstopanj, robate ... Kar določa njihov videz je zgolj pravilnost njihovega notranjega delovanja in ne kakršnokoli hotenje po 'estetskem'. *"Nešteti kraji imajo neko estetiko brez hotenja po estetiki. Ta element najdemo daleč od arhitekture, to je vrednota funkcionalizma. Ko danes gledamo kak dirkalni avtomobil, tega ne počnemo zato, ker bi bil lep. Arhitektura iz 19. stoletja je pač taka, kakršna je, in vendar v tričetrt primerih ni bilo nikakršnega estetskega hotenja; in ko govorim o 19. stoletju, bi lahko prav tako govoril o industrijskih conah s konca 20. stoletja, ki so dejansko radikalne arhitekture, brez odstopanj, robate, v čemer je možno najti določen čar."*<sup>9</sup>

#### Natura?

Če je kdaj še obstajal pomislek, da je arhitektura del nature, se tu dokončno pokaže kot njena čista antiteza. Ali če gremo še dlje: *"Narava ne obstaja."*<sup>10</sup> Če geologi



2 | Chicago, vpadnica



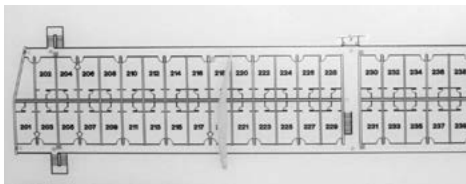
3 | Odtis



4 | James Casebere, Landscape with houses #1, 2009



5 | James Casebere, Landscape with houses #1, 2009



6 | Tipologija: motel



7 | Polnilo



8 | Polnilo

zgodovino Zemlje delijo na obdobja od pleistocena, pliocena, miocena itd., potem lahko našo dobo imenujemo kar *antropocen* – človek kot še en geološki sloj Zemlje – sloj, ki jo v celoti prekriva in še 'za povrh', obvladuje. Kar raste na teh neskončnih poljih, je kultura, ne natura. Mestni parki kot instance fabricirane 'narave' ...

Prav tako se lahko vprašamo, kaj je v resnici naravnega na sceničnih naravnih parkih – ravno tu deluje največja človekova volja, da se *nič* ne bi zgodilo. Ali ne gre pri naravnih parkih tudi za imenovanje razlike med 'posebnim' krajem in krajem 'brez posebnosti'; za to, da nekdo vselej že vnaprej pove, da gre za 'privilegirani' kraj. Ta oznaka bi tako povzročila, da spoštujemo njo (oznako-zakon) samo in ne tega, kar dejansko označuje? Sakralizacija prostora?

Ko prečimo pokrajino, se nam ob starejših gospodarskih in stanovanjskih objektih dozdeva, da le govorijo dokaj sorodno (vernakularno ...) govorico. Pa vendar je tudi tu že prisoten madež, razlika, ki se bo s časom le poglobljala.<sup>31</sup> Pogled na sodobno farmo razkriva tehnološki napredek, ki ga neznanstvena misel ne dohaja (oaze 'domačnosti' ...). Tehnika navsezadnje omogoča tudi realizacijo nekega oddaljenega imaginarnega. Očitno je potrebna neka pomiritev vdora tehnologije v domačo hišo, čeprav le navidezna – paradoksalno pa se zdi dejstvo, da ista industrija, ista proizvodna sredstva producirajo tako visokotehnološke farmske obrate kot pitoreskni pastiš stanovanjskih objektov.

#### Motel

*"Tako kot so se starejše generacije angleških intelektualcev naučile italijanščine, da so lahko brale Danteja v originalu, sem se jaz naučil voziti avto, da bi lahko bral Los Angeles v originalu."*<sup>32</sup>

V motelu smo soočeni s tlorisom, ki nam jasno pokaže, za kaj gre. Po drugi strani pa je dekoracija, ki prikriva, napolnjuje in 'maši' te spalne stroje, proizvedena na enak serijski način, kot sam motel. Kaj se skriva za temi slikami, če ne sama neznosnost prazne stene, gola prisotnost 'mašine'? To 'oblaženo življenje', polno rajskih vedut, vselej izraža željo po nečem drugem.

#### Washington / Ideal

Večni in brezmadežni ideal najdemo že v temelju države: *"Reprezentacija stabilno-*

*sti vrednot se tako lahko predstavlja taka, kot je: kot konvencionalna, toda dejanska aspiracija, ki se mora zadovoljiti s tem, da ohranja natančno oddaljenost od sil, ki pritiskajo v smeri razvoja, kontinuiranega tehnološkega posodabljanja in revolucioniranja."*<sup>35</sup> Vsak spomenik je v določeni meri tudi že nagrobnik. Označevalec kot smrt označenca?<sup>36</sup>

#### Monument / Anti-monument

Na Washington Mallu naletimo na 'zarezo v zelenici'<sup>37</sup>. Očitno gre za nekakšen negativ faličnega monumenta. Spomenik padlim v vietnamski vojni je *motnja v zaznavi*, s katero se sooči obiskovalec, ki se 'nima s čim soočiti'. Manko namesto afirmativne podobe je očitno lahko tako kričeč, da se ga nekaterim mudi mašiti kar z ulitjem samih vojakov v polni bojni opremi.<sup>38</sup>

Podoben 'odklon' bo v New Yorku proizvedel tudi Richard Serra s svojim Tilted Arc-om, ki je vse do rušitve 'blokiral' Federal Plazo. Zadovoljevanje splošne želje po dekoriranju mestnega prostora očitno ni nekaj, kar bi zanimalo kiparja, ki svoje delo utemeljuje na specifičnosti kraja. Mesto, na katerem je stal, se danes (že drugič) reciklira v 'človeku prijazen javni prostor'<sup>39</sup>.

V Philadelphiji si lahko ogledamo največjo zbirko del Marcela Duchampa.<sup>20</sup>

#### H. D. Thoreau

Svojevrsten 'ne' izreče tudi pisatelj H. D. Thoreau, ki se za dobri dve leti preseli ob jezero Walden Pond, zgradi kočjo in živi od lastnih pridelkov. V knjigi z naslovom *Walden or Life in the Woods*, ki nastane v tem času, natančno popiše vsako še tako malenkostno dejavnost. Njegove misli povzemajo tile stavki, ki danes označujejo mesto nekdanjega bivališča:

*"I went into the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life. And see if I could not learn what I had to teach and not, when I came to die, discover that I had not lived."* Ali: *"My purpose in going to Walden Pond was not to live cheaply nor to live dearly there, but to transact some private business with the fewest obstacles ..."*

O udobju: *"Most of the luxuries, and many of the so-called comforts of life, are not only indispensable, but positive hindrances to the elevation of mankind."*<sup>21</sup>

Očitno gre za odgovor (raje bi, da ne ... ) zahodnjaku, ki ima ob vseh s tehnologijo omogočenih udobjih vedno manj časa; ki v preproščini težko vidi kaj več kot kar samo revščino; kateremu samota pomeni kvečjemu osamljenost. Stik z naravo je že potencialna grožnja neudobja; nasprotno si jo Thoreau z mišljenjem prilasča, sprejema vase.

Mies

Ravno dominacija nad naravo se tako jasno izkristalizira v počitniški hiši za bogato lastnico – Farnsworth House. Mies bi bil v izjavljanju svojega *'abnähle nichts'* težko še bolj dosleden.<sup>22</sup> Kljub temu pa obstaja nek paradoks znotraj navidezne preprostosti: bolj, ko se približujemo 'bistvu' (kot se ponavadi reče), bolj ko se približujemo 'formi čudeža', bolj kompleksna (in s tem tudi dražja) v resnici je. Ravno 'lebdeča' forma je ponavadi 'najtežja'.<sup>23</sup>

Obenem pa zavrzimo očitke indiferentnosti do lokacije, ki je pogosto pripisana modernemu gibanju – hiša je dvignjena nad poplavno območje, s čimer obenem odpira pogled na reko in skupaj s podjem oklepa stoletno drevo. Ob izgradnji je stala med divjim plevelastim rastjem in ne na zelenici angleškega parka, ki jo obdaja danes.

Nikakor ne mislimo v kateremkoli smislu devalvirati Miesovega podjetja. Ravno nasprotno, prav to hišo bi morali misliti kot singularnost, kot hišo *brez para*, kot hišo *par excellence* – jo osvoboditi domneve, da je le še ena od tisočih steklenjač, ki so prišle za njo.

Ali pred njo (!) – Johnsonova Glass House (1949) je dokončana pred Farnsworth House (1945-51), sicer 'inspirirana' z Miesove risalne mize ... Običajno se ob teh dveh hišah razvije cela drama formalnih primerjav, mi pa trdimo, da nima ta hiša sploh nič skupnega s svojim 'predhodnikom'. Nemara nam bodo to potrdili objekti, ki nastajajo ob njej kasneje – nekakšni postmodernistični *'follies'*? Prav tukaj trčimo ob igrače arhitekta – milijonarja, ki vsakih 10 let zatruje, da 'vse gre'. 'Gre' naprimer tudi nebotičnik za AT&T, sicer dodatno ojačan, da prenese 'težo' spomenika.<sup>24</sup>

Miesova senca pade daleč. Bodisi na tiste, ki nadaljujejo njegovo misel (Naprimer Saarinenov John Deere Headquarters – pisarniški cor-ten kolos v zelenju, ali S.O.M.

v naslednji generaciji nebotičnikov), bodisi na tiste, ki skušajo iz nje zbežati. Na vnovičnem razpotju med nostalgijo in anticipacijo se Louis Kahn obrne in zapiše: *"Občutek, da današnja arhitektura potrebuje okras (olepšanje), delno izhaja iz naše težnje po izbrisu vidnih spojev, iz prikrivanja načina, kako se dele sestavi skupaj. [...] Če bi se izučili risanja kot zidave, od spodaj navzgor; če bi svinčnik zaznačil mesto spoja ob ulivanju ali zidanju, bi ornament sam izšel iz naše ljubezni do ekspresije metode."*<sup>25</sup>

Miesova končna postaja, nebotičnik, s svojo nemo prezenco očitno že napoveduje novo obliko kapitala, ki bo stala za docela zrcalno postmodernistično fasado; molk, ki pri nekaterih vzbuja skomine in spomine na izgubljeni 'govorico' materiala, 'poetiko' zidave (Kahn: *"Opeka hoče biti obok ..."*). Občutek sakralnega (shakerskega?) nas zgrabi vselej kadar vstopamo v Kahnove objekte, pa naj gre za cerkve, knjižnice, laboratorije, kopališča ali galerije...

Jean Nouvel

Na kratko se zadržimo še pri Nouvelu, danes očitno enem redkih avtorjev, ki je, zlasti na globalni ravni zmožen zastavljati vprašanje modernosti.

Guthrie Theater

Minneapolis je še ena zgodba o vzponu ameriških mest – ob največjih slapovih na reki Mississippi, kjer na prelomu 19. in 20. stoletja zrastejo najmočnejše hidroelektrarne v ZDA, se najprej razvije lesna industrija, nato pa še glavni obrati za predelavo žitaric s celotnih Great Plains. O tej preteklosti danes pričajo le še redki objekti, bregove namreč zaseda neka druga industrija: kulturna – in Guthrie Theater je, brez pretvarjanja, točno to: dve 'tovarni' spektakla ob javnem *foyerju*.

Minneapolis je opremljen z največjo mrežo javnih nadzemnih prehodov na svetu, ki nad pritličjem povezuje praktično ves Downtown. *Foyer* tega teatra je obenem razširitev te 'lokalne' posebnosti in poklon 'lokalnim' dosežkom inženirstva.

Hotel v Soho

Soho je značilen primer *'racia'* skeletne gradnje za zidano ali lito-železno 'fronto'. Distrikt raste tako hitro, da ni časa za krpanje videza zemljiške logike – o njej priča že sama struktura parcelacije. Hotel



9 | Washington Mall



10 | Shaker Village, Canterbury NH, Hancock MA



11 | Maya Lin: Vietnam Veterans Memorial



12 | Federal Plaza v go. letih



13 | Richard Serra, Tilted Arc (1981-89)



14 | Guthrie Theater. Še ena industrija ...



15 | Saarinen: John Deere HQ

v Sohu je tako poskus integracije, če ne že kar infiltracije v to danes spomeniško močno zaščiteno območje: *Kako govoriti z jezikom drugega? Kako 'izbrisati avtorja'?* Očitno se da citirati tudi 'napake': slepe fasade, vidne strešne strojnice, požarne stopnice, površinskost fasade; kar samo strukturo skeletne gradnje ...

### Stolp v Chelseaju

Stanovanjski nebotičnik v Chelseaju bi lahko označeval to isto dvojnost industrijskega telesa in funkcionaliziranega okrasja na površini (nekaj, kar je izpostavljeno pogledu, in nekaj, kar ni). Ali ne moremo razumeti fasadnega 'blišča' kot ironičnega poklona Gehryju, ki na sosednji parceli 'začenja znova'? Modna opna bi lahko označevala tudi neko spremembo strukture prebivalstva – če je bil Chelsea nekoč 'meat packing district', eden najbolj vitalnih delov New Yorka (kasneje kraj umetniških loftov) je danes tako kot Soho, muzealiziran s t. i. elitnimi trgovinami, t. i. elitnimi restavracijami, elitnimi galerijami, elitnimi rekreacijskimi parki, ki so polni samih 'elitnih' ljudi. "V tem smislu smo priče estetizaciji vseh ravnanj in vseh struktur. Estetizacija ne odraža realnega, prav nasprotno, estetizacija označuje, da se reči spreminjajo v vrednosti, dobivajo vrednost, namesto da bi bile igra form, ki naj bo nasprotujoča, nedoumljiva, igra, ki

ji ne moremo dati dokončnega pomena, to je igra, pravilo igre, nekaj drugega."<sup>26</sup> Je nenavadno, da se življenje seli z Manhattan v Brooklyn?

Nekdanji prvi pogled s parnika na obljubljeni deželo je danes navsezadnje zgolj še pogled *turista*. ■

1 ZDA, september 2011: New York – Boston – Buffalo – Chicago – Minneapolis – Chicago – Washington D.C. – New York

2 Kot 'neko kitajsko enciklopedijo', v kateri piše, da "se živali delijo na: a) tiste, ki pripadajo cesarju, b) balzamirane, c) udomačene, d) odojke, e) sirene, f) fantastične, g) svobodne pse, h) vključene v pričujočo klasifikacijo, i) ki se vznemirjajo kakor norci, j) neštete, k) narisane z zelo tankim čopičem iz kamelje dlake, l) et cætera, m) ki so razbile vrč, n) ki so od daleč podobne muham". Citirano po Michel Foucault, Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2010, str. 5.

3 Hubert Damisch, *Skyline: The Narcissistic City*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2001, str. 107.

4 Manfredo Tafuri, *Projekt in utopija*, UKZMS in RK, Krt 24, Ljubljana, 1985, str. 16, 17.

5 Rem Koolhaas: *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*, Monacelli, New York, 1994

6 Jean Nouvel, 'Singularni objekti', slov. prev. Borut Cajnko et. al., v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 92.

7 Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, CA, 1971. Banham govori o prostoru kot o ekologijah. Po knjigi je posneta tudi krajša in močno duhovita BBC oddaja – Reyner Banham Loves Los Angeles: <http://www.youtube.com/watch?v=WIZoNbC-YDo>.

8 Za zanimiv zgodovinski pregled gl.: <http://www.buffalohistoryworks.com/grain/history/history.htm>, ter John C. Hudson, *The Grain Elevator: An American Invention*, v: Frank Gohlke, *Measure of Emptiness: Grain Elevators in the American Landscape*, The Johns Hopkins University Press, London, 1992, str. 89-102. Ti silosi so tisti, ki jih opevata Gropius in Le Corbusier.

9 Jean Nouvel, 'Singularni objekti', slov. prev. Borut Cajnko et. al., v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 93

10 Slavoj Žižek: *Nature doesn't exist*. <http://www.youtube.com/watch?v=DIGeDAZ6-q4>

11 Spomnimo se npr. hiše, v kateri prebiva farmer (Sam Shepard) v filmu Terence Malicka *Days of heaven* (1978). Kar vztraja v podobi ideala predmestja, sicer v postmoderni (postfordistični) dobi pridobi še večji in dokončno poblagovljeni moment, ne predstavlja pa novosti.

12 Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, CA, 1971, str. 5. Kolikor je modernemu človeku lastna razdvojenost misli in telesa in hkrati njuna vzajemna pogojenost, lahko predlagamo sledeč pogled na telo: kadar vozim avto, postane ta podaljšek mojega telesa (razširjen stroj), kadar naseljujem hišo, postane ta moje 'drugo telo', ki mi vsakokrat spreminja zaznavo.

13 Beseda 'Lager' ima v nemško-slovenskem slovarju sledeč opis: ležišče, tabor, taborišče, skladišče, zaloga. "Nočno skladiščenje teles? Dober dan, ali imate kakšno sobo na zalogi?"

14 Komodifikacija: udobje blazin, na katerih se sanjajo ameriške sanje (in to ne le v ZDA), postane nekoliko 'nelagodno' ob spoznanju, da svet ni neskončen, temveč končen – zadušitev z lastno blazino?! "Raziskovalci World Wild Fund (Fundacija za divjino sveta) so na podlagi potreb po surovinah in energije, po zmogljivostih, potrebnih za absorpcijo odpadkov in zavrženih delov produkcije in



16 | Kahn: Exeter Library

porabe, čemur so dodali še vpliv bivališč in potrebne infrastrukture, izračunali, da človeštvo na prebivalca porabi 1,8 ha bioproduktivnega prostora. Državljan ZDA v povprečju porabi 9,6 ha, Kanadčan 7,2 ha, povprečni Evropejec 4,5 ha. Potemtakem nismo niti blizu enakosti v svetu, še dlje pa smo od trajnostne civilizacije, ki bi se morala omejiti na 1,4 ha, če bi število prebivalstva ostalo na zdajšnji ravni." Serge Latouche, *Preživeti razvoj*, Založba I\*cf, Ljubljana, 2009, str. 72-73.

15 Manfredo Tafuri, *Projekt in utopija*, UKZMS in RK, Krt 24, Ljubljana, 1985, str. 28.

16 Primerjava monumentov 'tisočletnega' imperija (Speer) in simbolno označevanje prostora na Japonskem (npr. templja Geku in Naiku v kraju Ise se vsakih 20 let razdirata in ponovno sestavlja že zadnjih 1220 let) nam ponuja spoznanje, da so, paradoksalno, ravno najtrajnejši spomeniki najminljivejši in obratno.

17 Spomnimo se npr. prizorov z začetka Lynchevega filma *Blue Velvet* (1986).

18 Maya Lin: Vietnam Veterans Memorial, za celo zgodbo gl.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam\\_Veterans\\_Memorial](http://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam_Veterans_Memorial).

19 Richard Serra, *Writings and Interviews*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994: *Tilted Arc Destroyed, Art and Censorship*, str. 193-223.

20 Kakšen bo pravzaprav Duchampov nasvet Američanom? "Ne delajte oljnih slik, za umetnost zadošča vodoinštalaterski pristop!" Tega nasveta se bo držal tudi Warhol, le da bo njegov morda elektroinštalaterski. Oba prebijeta večino življenja v New Yorku.

21 Henry David Thoreau, *Walden Pond*, v: *The Portable Thoreau*, Penguin Books, 1982, str. 343, 275, 269. Thoreaujeva vitalistična pisava bo precej drugačna od pisave, s katero bo Melville kmalu opisal Pisarja na velemestnem Wall Streetu – med stenami "počrnelimi od starosti in večne sence ..."

22 Kolikor se tej Arhitekturi 'poklonimo', ugotovimo, da pravzaprav ne stoji na štirih (ali šestih, če vštajemo še podij) parih nog, temveč da se tal



17 | Lower Manhattan

dotika še z eno, 'umazano' (in za povrh še precej debelo) nogo. Lebdeči ideal je torej 'prizemljen' ravno v točki največje zadrege. *Farnsworth house, kar na kavč, prosim!*

23 Zanimivo, da je ta hiša, ki je, kot pravi Glenn Murcutt, močno vplivala nanj in ki je izhodišče njegovih zgodnjih del, doživljala transformacijo ravno v smeri zbliževanja z elementi. Vsak žleb, senčilo ali prerez hiše - vse v službi dihanja, namesto klimatizirane in zgolj gledljive navezave na zunanjost. Ali kot Thoreau: "Morda ne bi bilo napak, če bi več naših dni in noči preživeli brez ovir med nami in nebesnimi telesi." V času ekološke krize lahko v tem oziru vsako reklamo za 'ekološko bivanje v enodružinski hiši na podeželju' preprosto zavrnemo: bolj 'ekološko' bivanje od onega v mestu z veliko gostoto ne obstaja. Življenje v naravi, o čemer bi se marsičesa lahko naučili kar od Thoreauja, kaj šele od starih kultur, bi se tako precej približalo modelu Ledouxove 'hiše za revne' - brezdomec v zavetju božanske narave.

24 Kenneth Frampton: *Modern Architecture*, Thames and Hudson, London, 2007, str. 307

25 Prevedeno po Kenneth Frampton: *Modern Architecture*, Thames and Hudson, London, 2007, str. 244

26 Kultura, estetizacija, *taxidermia*? Jean Baudrillard, 'Singularni objekti', slov. prev. Borut Cajnko et. al., v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 97.

avtor fotografij: Nejc Lebar, 12, 13 | spletni vir

## RAZMIŠLJANJA OB 'IZGUBLJENEM HOLU'<sup>1</sup>

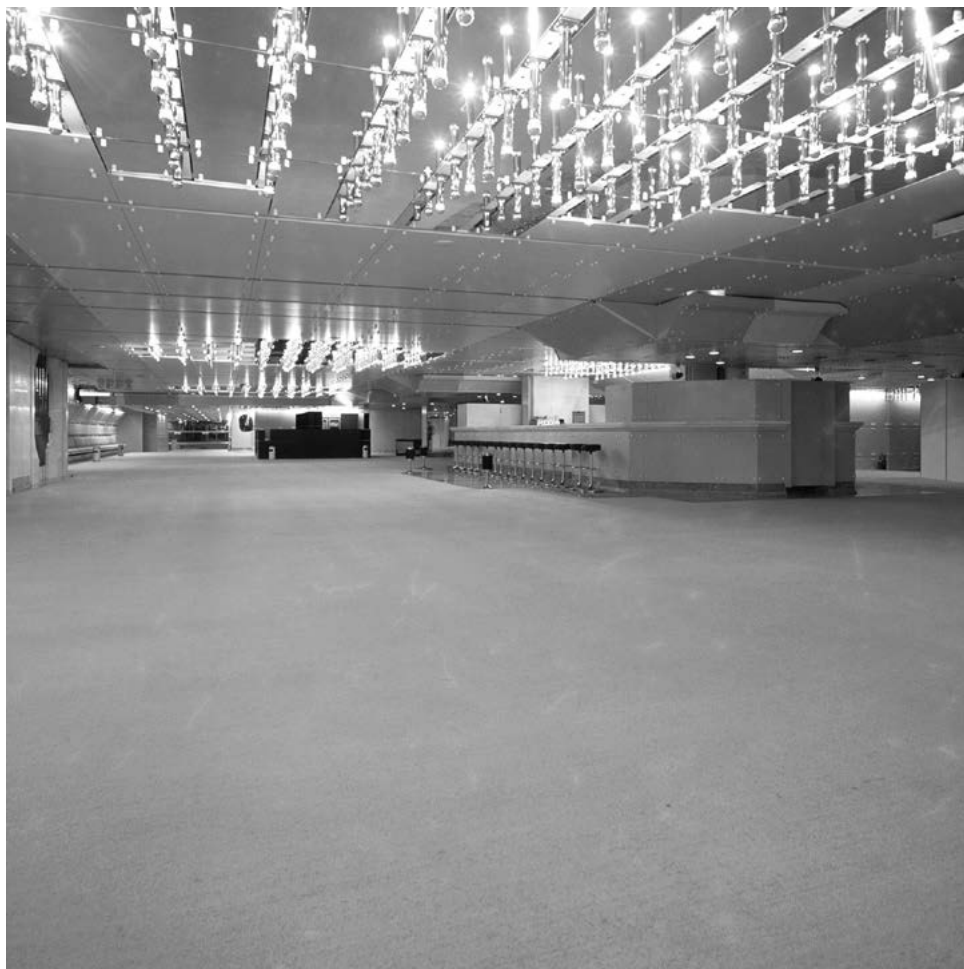
Rok Žnidaršič

Poletje 2011 je zabeleženo z žalostno izgubo nekega na prvi pogled nepomembnega (pred)prostora. Vendar je bil ravno ta prostor za marsikoga zelo pomembna identifikacijska točka, nekakšno pribežališče, simbolno in dejansko, za katerega so nekateri menili, da je sramota, ki jo je treba čim prej odpraviti.

Takšna razdvojenost bi za konstruktivno rešitev zahtevala široko interdisciplinarno, predvsem pa strokovno razpravo, ki se je zgodila šele kasneje. Pred tem so svoje odigrala ozadja raznolikih interesov, seveda v imenu tako imenovanega napredka, ki naj bi ga prinesla že tako dolgo pričakovana prenova. Če sledimo pisnim virom, lahko trdimo, da so si jo nekateri želeli že od vsega začetka, ko je bil v prvih letih osemdesetih let prejšnjega stoletja zgrajen kulturno-kongresni center Cankarjev dom (v nadaljevanju CD).

Gre za prostor tako imenovanega prvega preddverja, ki ima zaradi svoje značilne odprtosti in prehodnosti značaj vsem dostopnega javnega prostora. Lahko rečemo, da je v celotni kompoziciji vsaj tako pomemben, če ne pomembnejši, kot glavne dvorane, ki jih povezuje v celoto,

in je (bil) hkrati tako fizična kot oblikovna povezava z drugo celoto, kompleksom Trga republike. Arhitekt je omejene prostorske možnosti, iz katerih so izhajale izrazito nizke etažne višine treh kletnih etaž, spretno izkoristil in s preišljenim ustvarjalnim naporom iz zagate ustvaril specifičen arhitekturni prostor, ki je s pomočjo iluzije, ki so jo ustvarjale posamezne ambientalne rešitve, barve, materiali in detajli, pričaral nekakšno posebno posvečeno vzdušje. Vzdušje nizkega umirjenega prostora, zamejenega z lahkotnimi stropnimi in stenski oblogami, spominjajočimi na tekstil, ki s pomočjo subtilno odmerjenih zrcalnih površin ustvarjajo iluzijo večje prostornosti. Na tleh pa kot kontrast kamnitim oblogam dostopnih površin mehka talna obloga, ki upočasnijo ritem in ublažijo zvok. Vse v mehkih svetlih barvnih tonih, z izrazitimi, vendar skromnimi dodatki kroma, medenine in kamna. Tako je v sosledju kontrastnih ambientov ustvaril prostorske sekvence v dinamičnem prehodu od vhoda do dvoran, ki jih s pomočjo tovrstne scenografije doživljamo mogočnejše, kot dejansko so. Poleg tega pa s svojim arhitekturnim izrazoslovjem predstavlja vez s širšim kulturnim prostorom, kar stavbi zagotavlja primerno



1 | Prvo preddverje, 1987

kozmpolitsko širino. Zglede bi lahko na primer iskali v Wagnerjevih in Loosovih dunajskih interierih. Edvard Ravnikar (v nadaljevanju ER) je o tem vzdušju, ki se mu bo moral obiskovalec prilagoditi ob vstopu v kulturni hram, pisal že v prvih opisih idejnih zasnov za CD, odnos med racionalnim in imaginarnim v arhitekturi pa je morda najbolj opisal v prispevku, ki ga je imel v okviru Piranskih dni arhitekture:

*"Imaginativno ima neke posebnosti, ki jih bo treba posebej povedati, kot npr., da se mišljenje obrača k preteklosti, da išče oporo v tradiciji in konec koncev v naciji ... Imaginativnost opaža stvari, ki so izredno važne, pa jih ne zaznamo ... Imaginativnost je sposobna, da opravlja misijonarsko delo, ki svoj narod potiska ali pa mu pomaga v tokove civilizirane Evrope oziroma sveta. Če govorimo o imaginativnosti, si mislimo nekatere lastnosti tega upodabljanja ali te podobe, ki je med drugim kot oblak, ki je gibljiv, ki se spreminja, ki zavzema forme, ki so nepričakovane in neutemeljene in ki pravzaprav pomenijo bogastvo pogleda ..."*

Za nazivom prenova se je skrivala popolna zamenjava arhitekturnega izraza po vzoru nekaterih predhodnih 'prenov', ki

so jih v preteklih letih izvajali v CD. Ravno ti posegi so že nakazovali smer celovite prenove, ki si jo je vodstvo začrtalo, vendar se kljub nekaterim opozorilnim akcijam ni zgodilo nič, kar bi preprečevalo neprimerne posege. V začetku junija 2011 so pričeli z rušitvenimi deli notranjščine prvega preddverja CD. Ker akt o celoviti spomeniški zaščiti kompleksa TR še ni bil sprejet, je lahko vodstvo CD praktično brez ovir, kljub pozivom arhitekturne in delno spomeniškovarstvene stroke pristojnim inštitucijam k sodelovanju, začelo s samovoljno izvedbo projekta. Pod naslovom tehničnih in funkcionalnih izboljšav korenito posega v arhitekturno podobo prostora, zelo pomembnega za slovensko arhitekturno dediščino in kulturo nasploh. S korenito spremembo prostorskih razmerij, zamenjavo materialov, tipičnih detajlov in avtorske opreme ta poseg predstavlja uničenje enega ključnih delov celote, s tem pa bistveno krni pričevalnost ter vsakršno možnost ohranitve CD kot celovitega avtorskega dela.

Da ne bi zašli v polje obračunavanja med zagovorniki verodostojne prenove in naročniki ter njihovimi snovalci nove podobe na drugi strani ali pa (še huje) razkriva-

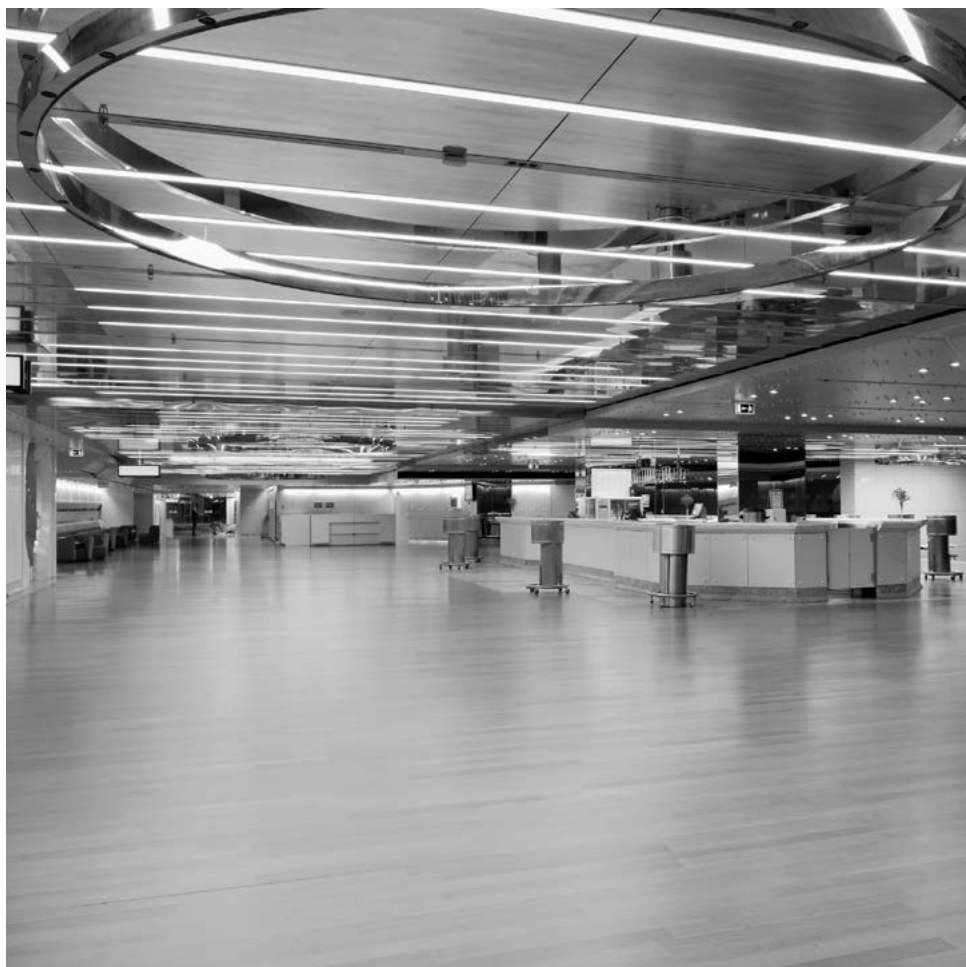
nja zakulisnih zgodb, tako značilnih za sodobni čas, bi se morda raje sprehodili po nekaterih izhodiščih za vrednotenje arhitekturne dediščine.

O tem, kakšen je smoter zavzemanja za ohranjanje arhitekturne dediščine, predvsem dediščine moderne, ki je v javnosti najbolj zaničevana, piše arhitekt Miha Dešman v uvodniku revije AB, posvečene docomomu, o kriterijih vrednotenja pa pravi:

*"Arhitekturna vrednost tiči v intelektualni strukturi, ki jo je stavbi dal njen arhitekt. Stavba in arhitektura sta zato ob svojem nastanku najbolj povezani z arhitektom, s svojim intelektualnim stvariteljem, nato pa seveda z naročnikom in izvajalcem, s svojima 'fizičnima in materialnima očetoma'. Vsi trije nosijo odgovornost za arhitekturno kvaliteto novogradnje. Ko je stavba enkrat zgrajena, se prične njeno lastno življenje. V njem je povezana z lastnikom in uporabnikom. Ta dva odločata o njeni usodi in nosita odgovornost zanjo ..."*

V našem primeru lahko ugotovimo, da sta oba, tako država v obliki zdaj že nekdanjega Ministrstva za kulturo kot lastnik, ki je projekt financiral iz javnih sredstev, in vodstvo CD kot uporabnik, zlorabila svoj položaj. Vprašanje je, zakaj potrebujemo ministrstva, ki z javnim denarjem uničujejo največje kulturne dosežke naroda? Ukinitev verjetno ne bo prava rešitev, saj je ključno vprašanje, kako jih preoblikovati, da se takšni scenariji ne bi več dogajali.

Po drugi strani bi od tako prosvetljenega uporabnika, ki vsakodnevno izvaja izvrsten program vrhunskih svetovnih kulturnih ustvarjalcev, pričakovali, da poskuša razumeti v stavbo vgrajeno arhitekturno kulturno sporočilo, ki daleč presega meje racionalne uporabnosti. Ne samo to, pričakovali bi, da bo prav to ena od tem, na katerih bo temeljila strategija prepoznavnosti inštitucije, ki si mora v polovičnem deležu zagotoviti financiranje na trgu. Ob objavi zbornika ob 25-letnici delovanja CD se je zdelo, da se to pravzaprav dogaja. Objavljen je bil zbornik o izgradnji, pomenu in programskih dosežkih, ki še danes dokazuje, kako pomemben delež ima arhitektura in z njo celostna podoba pri celoviti predstavitvi takšne ustanove. Na to temo je bil posnet celo dokumentarec Josipa Košute, tako rekoč slavospev izgradnji CD. Vse to se je nekaj let kasneje sprevrglo v svoje nasprotje. Prepuščenost



21 Prvo preddverje po prenovi, 2011



3 | Pogled v prvo preddverje iz vhoda v podzemni pasaži, 1987



4 | Pogled v prvo preddverje iz vhoda v podzemni pasaži, 2011



5 | Prvo preddverje, 2011

prostemu trgu lahko prinaša s sabo tako absurdne kombinacije, kot je sejmišče, organizirano v predprostorih dvoran, v katerih se istočasno odvijajo vrhunski koncerti. Nevtralizirani prostori, očiščeni avtorske prepoznavnosti, ki jih prinašajo nedavne prenove, so seveda primernejše okolje za organizacijo prireditev, ki sicer sodijo na razstavišča. Vprašanje pa je, ali so to tiste vsebine in prostori, za katere je bil vložen tako velik družbeni napor, ki je gradnjo CD omogočil.

Ob vrednotenju materialne in simbolne dediščine CD bi bilo ob arhitekturnih treba upoštevati še nekatere druge kriterije vrednotenja. Eden takšnih je odnos do lastništva. Glede na to, da je izgradnja predstavljala tudi v gmotnem smislu vse-slovenski nacionalni projekt, poleg proračuna (zveznega, državnega in mestnega) delno financiran tudi iz samoprispevka, se lahko razume, da je stavba v lasti nacije. Zaradi tega bi pričakovali, da se v primeru tako korenitih posegov vzpostavi karse da široko strokovno posvetovalno telo, ki bi zastopalo širok krog zainteresirane javnosti. Na simbolni ravni je CD pomemben kot prostor slovenske demokracije in neodvisnosti. V njem so se odvijali nekateri osamosvojitveni procesi. V tistem času je bil ključen za nacionalno samozavest, tako kot danes za njen zgodovinski spomin. Poleg tega, mogoče celo ne najpomembneje, mnogi strokovnjaki, tako domači kot tuji, menijo, da je CD vrhunska arhitekturna stvaritev in neločljivi del kompleksa Trga republike (revolucije) kot njegov zadnji akord, ki hkrati predstavlja arhitektov ustvarjalni vrh.

Kot je za razumevanje sleherne arhitekture bistveno poznavanje (branje) arhitektovega ustvarjalnega creda in časovnega ter prostorskega konteksta, je pri tem projektu to še posebej zanimivo.

Cankarjev dom je celovito zaključeno arhitekturno delo, nastalo v letih 1979–83 pod vodstvom arhitekta akademika prof. Edvarda Ravnikarja. Nastajalo je v veliki projektni skupini, v kateri je sodelovalo več kot 15 arhitektov in mnogi vrhunski strokovnjaki z različnih področij. Predstavlja vrhunec Ravnikarjevega ustvarjalnega opusa in je poleg drugih arhitektovih del predmet številnih domačih ter tujih strokovnih ogledov in raziskav.

Značilnost razvoja celotnega projekta Trga republike in CD, ki ga je ER snoval

skozi dve desetletji, pred tem pa še dve desetletji različnih urbanističnih rešitev, je stalna spremenljivost programskih zahtev in negotova finančna struktura, ki je vodila v poseben način projektiranja, iz katerega je izhajal značilen arhitekturni izraz (odprta kompozicija, modularnost ...). Na ta način je lahko arhitekt ves čas sledil mnogim spremembam in jih v skladu s svojim strokovnim nazorom izkoristil kot ustvarjalni izziv.

Takšna je bila tudi že zgoraj opisana rešitev prenzkega stropa prvega preddverja, ki so jo narekovali razvodi instalacij in je botrovala nekaterim izvirnim arhitekturnim rešitvam (kot npr. ploskovni lestenci, povišanje obodnih sten z zrcaljenjem v stropu, ustvarjanje tekstilnega vtisa z gubanjem in značilnim pritrjevanjem stropnih oblog itd.), ki so ustvarjale iluzijo višjega prostora s posebno skrbnostjo do detajla kot dela celovite pripovedi. S svojim materialnim sporočilom predstavljajo interjerji CD dokument časa in razmer, v katerih so nastajali. Največ, kar je država in družba v tistem času premogla. Skrbno izbrani materiali in barve ter premišljeni detajli ustrezajo želenim karakterjem prostorov in izražajo poseben odnos do lokalnega gradiva (v okvirih nekdanje skupne države) ter takrat dostopnih naj sodobnejših tehnologij vsaj v evropskem merilu. Posamezni deli so tako ves čas v sozvočju s celoto hiše, trga, mesta in širokega kulturnega prostora. Ali kot razloži arhitekt prof. Aleš Vodopivec v predgovoru zbornika Ravnikarjevih esejev:

*"... očitno je verjel, da mora biti tudi sodobna arhitektura zavezana prostoru, njegovi zgodovini in s tem tradiciji, tako kot so bile vse velike arhitekture različnih zgodovinskih obdobj in civilizacij ..."*

Značilni detajli in kompozicijski principi sestavljanja ploskev, materialov, barv ter obdelav so produkt ustvarjalnega okolja Ravnikarjeve šole, ki v teoretskem smislu predstavlja vez s srednjeevropsko arhitekturno tradicijo, ki jo Ravnikar v širšem evropskem kontekstu imenuje 'Wagnerjeva galaksija'. V takšnem delovnem okolju, značilnem za vse velike projekte, so meje avtorskih rešitev projektantov, odgovornih za posamezne sklope, težko določljive. Kljub temu pa se z domnevnim (samooklicanim) avtorstvom opravičuje kredibilnost današnjih posegov arhitekta Andreja Kasala, čeprav je povsem jasno, da nastanek posameznih delov ne bi bil mogoč izven konteksta celote.

Prvotno naj bi prenova sledila načelu strokovno spornih prenov drugega preddverja, Kosovelove dvorane in kluba CD, kjer je bila izbrisana kakršna koli vez z originalnim stanjem. Po intervenciji strokovne skupine v času izvedbe je prišlo do prilagoditve, tako da je večina stenskih oblog ostala ohranjena. To je seveda kompromisna rešitev, ki manipulira z opazovalcem, saj briše mejo med originalnim in novim stanjem. Povsem razumljivo je, da gre za tehnološko in funkcionalno večinoma nujne posege, ki pa so z vidika spreminjanja arhitekturnega izraza popolnoma nepotrebni in nesprejemljivi, poleg tega pa žal tudi ne dosegajo arhitekturnih kvalitetskih originala (z izborom barv in materialov, kot sta bambusov parket in umetni furnir, s preobiljem zrcalnih elementov, s po Ravnikarju povzetimi, vendar spremenjenimi detajli itd.). Predvsem pa je vprašanje, s kakšno pravico posegati v arhitekturno podobo hiše tam, kjer to zaradi funkcionalnih razlogov ni nujno potrebno. Vse nujne funkcionalne posege, vključno z dvigom stropa, bi bilo mogoče izvesti z ohranitvijo vseh ključnih detajlov in materialov, podobno kot je bilo to razmeroma uspešno izvedeno ob celoviti prenovi velike sprejemne dvorane jeseni 2010, edinem korektno posodobljenem delu CD. Posegi so po sprevrženem prepričanju naročnika in njegovega arhitekta temeljili na izhodišču 'vrniti Ravnikarju Ravnikarja', saj po njihovem mnenju današnja tehnologija omogoča odpravo 'nekdanjih arhitekto-vih napak'. Kot osnova za projektiranje so jim služili spomini na čas izgradnje in fragment ene od vmesnih faz načrta, kar je z vidika ohranjanja pričevalnosti izvedene arhitekture nesprejemljivo. Za Ravnikarja je namreč tako kot za vsak ustvarjalen duh značilno, da je snovanje arhitekture proces, ki se konča šele, ko je materializiran. In še takrat ne vedno. Zato je edino sprejemljivo in verodostojno strokovno izhodišče brez dvoma izvedeno stanje, ki je bilo poleg vsega ohranjeno v dobrem, originalnem stanju. Vse ostalo so takšnem kontekstu zgolj domneve in manipulacije. Kajti dejstvo je, da bi danes arhitekt stavbo zasnoval drugače in jo verjetno tudi sam predelal, če bi imel možnost poseganja vanjo. V obravnavanem primeru lahko zaključimo, da je šlo za zavestno spreminjanje arhitekturnega izraza, ki se že s srečnejšo izbiro arhitekta verjetno ne bi nikoli zgodilo.

Če je bila izgradnja CD plod velike kulturne akcije, ki je kazala izredno kolektivno



6 | Izsek iz razstave Preobrazba simbola, Galerija Kresija

moč takratne slovenske kulturne elite v okviru nekdanje Jugoslavije, se sedanjí posegi zrcalijo v njeni današnji nemoči! Ne smemo zanemariti že prej omenjene simbolne ravni, saj se je tudi skozi arhitekturo CD krepila slovenska nacionalna zavest. CD je bil kasneje eno od osrednjih prizorišč nastajanja nove države. Kdo bo nosil odgovornost za uničeno nacionalno dediščino, in to v času 'krize', ki poleg materialne vedno bolj izraža tudi ostale plati, zaradi katerih se je kriza sploh zgodila? Sedanje vodstvo si je spričo dolgoletne kontinuitete prilastilo vlogo lastnika in izgubilo občutek odgovornosti do varovanja dediščine. Kot 'začasni' upravljalci nimajo nikakršne pravice presojeti o strokovnih vprašanjih, ki naj bi bila v pristojnosti neodvisnih interdisciplinarnih strokovnih komisij.

Novembra 2011 je v sodelovanju med Društvom arhitektov Ljubljane in študenti Fakultete za arhitekturo Univerze v Ljubljani nastala razstava z naslovom 'Preobrazba simbola: Cankarjev dom-arhitekturni prostor slovenske demokracije' kot posledica polletnega neuspešnega prizadevanja za preprečitev uničenja enega pomembnejših interierov slovenske arhitekture. Namen

razstave je bil opozoriti širšo javnost in pristojne inštitucije na neprimernost posegov, predvsem pa sprožiti širšo razpravo o tem, kako na državni ravni oblikovati strokoven, stvaren in odziven protokol zaščite arhitekturne dediščine. Ob tem je bila izražena zahteva po oblikovanju strategije za postopno vrnitev izgubljene originalne arhitekturne podobe. Plod tega prizadevanja sta sprejetje odloka o začasni razglasitvi CD za spomenik državnega pomena in imenovanje posvetovalnih teles za prihodnje posege. Ti so v konstruktivnem dialogu z uporabnikom dosegli zamenjavo dosedanjega arhitekta z arhitektom, ki ima večje potenciale za posege v občutljiva okolja, znanje in afiniteto do ohranjanja Ravnikarjeve arhitekturne dediščine. Zdaj je na potezi spomeniškovarstvena služba, da v dialogu z novim državnim aparatom začasno razglasitev spremeni v trajno in s tem ustvari pogoje za celovito usmerjanje prihodnjih investicij v to pomembno arhitekturo.

Pomen takšne zaščite lepo oriše izjava Leva Krefta, enega od pobudnikov za izgradnjo CD, v intervjujih, posnetih v okviru novembrske razstave: *"Ali potrebujemo kulturne spomenike, je danes vprašljivo zato,*

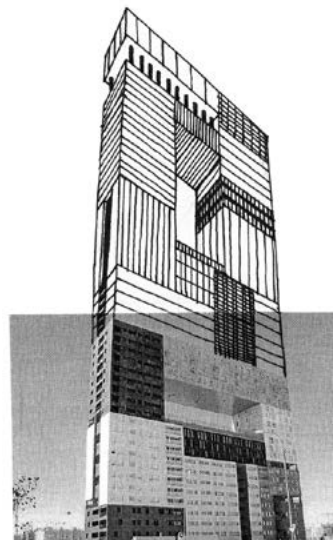
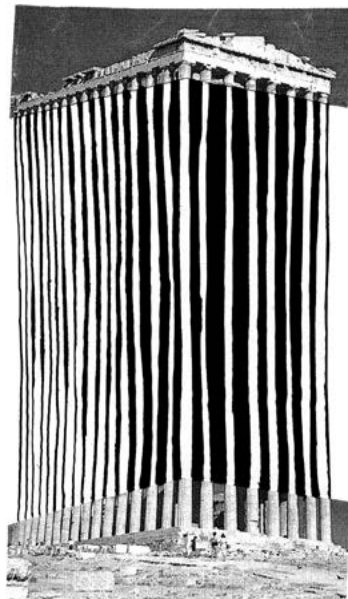
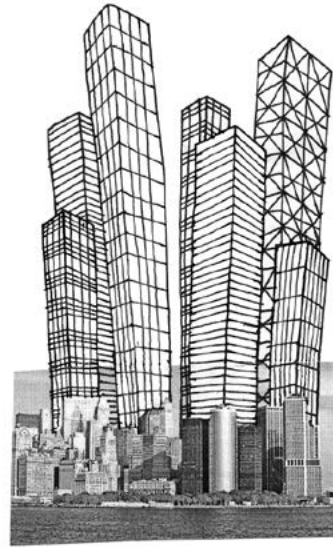
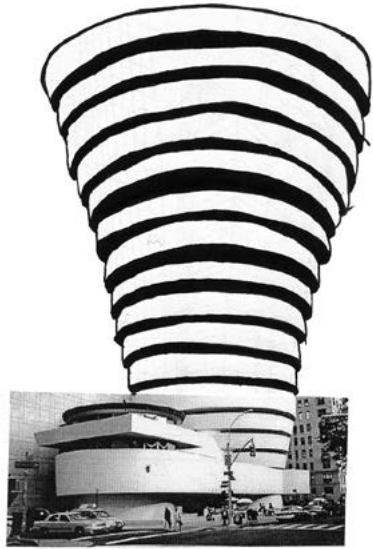
*ker smo težko sposobni, komajda sposobni, skorajda nesposobni postavljati nove. Torej moramo varovati tiste kulturne spomenike, ki jih imamo, ravno glede na to, da ta generacija ni najbolj sposobna postavljati novih ... "* ■

1 Prvo preddverje CD, kot ga je po prenovi poimenovala Maruša Zorec, v pogovoru za dokumentarni film ob razstavi Preobrazba simbola v galeriji Kresija (november - december 2011)

fotografije: 1, 3 | Damjan Gale, 2, 4, 5 | Miran Kambič, 6 | Katarina Čakš, 7 | arhiv ER



7 | Edvard Ravnikar, študijska skica za Cankarjev dom



# ARHITEKTURA KOT UTOPIJA IN UPANJE

Miha Volgemut



1 | The confusion of tongues, Gustave Doré

V naslednjem besedilu bomo skušali prikazati dialektično dinamiko arhitekture skozi zgodovino, pri čemer bomo pustili evolucijski razvoj, ki pomeni napredovanje v vedno večjo kompleksnost, trenutno ob strani. Osredotočili se bomo na ontološko reprezentacijo arhitekture, predvsem odnos družbe do svojih idealov in bivajočega ter kako se to odseva v grajenem prostoru. Začenši z Egiptom, ki mu sledijo naslednja zgodovinska obdobja, bomo nato večji del namenili modernizmu, ki bo podrobneje osvetljen v tem velikem ontološkem kontekstu. Dialektični okvir je Fichtejev in Heglov<sup>2</sup>, vsebinska osnova tega besedila so razmišljanja filozofa Ernsta Blocha na temo iz naslova. Tako bomo prispeli do modernizma, kjer bomo s pomočjo Adolfa Loosa in Martina Heideggerja pojasnjevali

ontološko ozadje tega obdobja. Kot bomo videli, so nekatera obdobja usmerjena bolj materialistično, druga bolj idealistično. Njihovo manifestacijo je Bloch poimenoval 'utopija kristala smrti' in 'utopija drevesa življenja'. Po njegovem sta to nasprotji in prav temu nihanju med njima bomo skozi zgodovino sledili.

C. G. Jung pravi, da so nasprotja na vseh področjih skrajne kvalitete. Ker oblikujejo nek potencial, jih zaznavamo kot nekaj realnega. Psiha je sestavljena iz procesov, katerih energija izhaja iz uravnovešanja vseh vrst nasprotij<sup>2</sup>. To sproža energijo, ki se manifestira v človeški ustvarjalnosti, materializira pa v kulturnih dosežkih človeštva. Poleg tega Rudolf Arnheim pravi, da so vizualne sile naravne sile, se pravi

ravno tako resnične kot vse drugo, kar zaznavamo, občutimo in mislimo. Zato je likovno oblikovanje prostora ustvarjanje kulturne resničnosti človekovega sveta.<sup>3</sup> Kot sem že omenil, pričujoče besedilo obravnava Heglovo in Blochovo tezo, da se arhitektura pojavlja kot reprezentacija te dinamike skozi zgodovino civilizacije in da z nje lahko razberemo aspiracije in ideale družbe v določenem obdobju.

Filozof Ernst Bloch ugotavlja, da se v zgodovini graditeljstva pojavljajo tri arhitekturne smeri oziroma linije. Egipt uteleša utopijo kristala smrti, pri čemer geometrizirane in čiste oblike utelešajo duha niča, tj. mrtvo naravo kamna, ki z vso težo, materialnostjo in pravilno geometrijo uma ostaja priklenjen na zemljo. V tej arhitekturi Bloch odkriva vladanje absolutnega duha kamna<sup>4</sup>, vse je usmerjeno v čaščenje kulta smrti. Nad mestom živih se dvigujejo mogočni grobovi mrtvih (piramide) in predstavljajo »totalno prevlado neorganske narave nad življenjem«.<sup>5</sup> Čeprav se pri Egipčanih že začena izoblikovati prepričanje, da je duša neumrljiva, pa dejstvo o ohranjanju telesnosti umrlega in zgraditvi prostora za njegovo posmrtno bivanje priča o materialnosti življenja po smrti, ki je še zelo vezano na strukturo prostora in časa tostranega sveta. Njihov um je močno zakoreninjen v fizičnem svetu. Egipčani se močno zavedajo svoje končnosti, zato je pri njih že močno razvit individualen um, kar se najbolj nazorno kaže pri nagrobni arhitekturi, ki "shranjuje mrtve kot individuume, in ne več kot pri Indijcih, ko jih s sežiganjem prepuščajo naravi".<sup>6</sup> Zavedanje končnosti si je ustvarilo svojo manifestacijo v končni/zaprti geometriji piramid.

V Grčiji se duh osvobodi spon fizičnega sveta. "Grk sicer dobiva pobudo iz narave in ji prisluhne, toda na vsa njena vprašanja odgovarja iz svojega duha. Vse čutno spreminja v smiselno. Bistvo grškega značaja, lepa individualnost, je v tem, da človek s pomočjo svojega duha in jaza spreminja naravo v izraz samega sebe. Zato je grški duh kot kipar, ki preoblikuje kamen v umetnost. Po tem preoblikovanju kamen ne ostaja več samo snov, kajti oblika mu ni dodana vnanje, kamen postane resnica duhovnosti, čutnost je le znak, lupina, v kateri se izraža duh."<sup>7</sup>

Grška doba kot popolna harmonija telesa in duha je najboljši primer skladnosti teh dveh nasprotij. To je po Blochu linija

oziroma smer, pri kateri "stavba ne kipi k višku niti ne teži k tlom, ampak se razteza v širino in dolžino",<sup>8</sup> izžareva stanje domačnosti, lepote in harmonije. Grški duh se še ne odpira v nebesno večnost popolnosti niti se ne omejuje več v geometrijsko zaključenost smrti, ampak je doma na zemlji. Tu bogovi bivajo na zemlji in imajo človeške lastnosti.

Grški tempelj torej uteleša obe liniji; kristal smrti in drevo življenja. Tektonsko pravilno obliko stavbe plastificirajo in oživljajo volumni kipov, reliefi in ornamentika. Logika gravitacije, fizikalnih zakonov in matematičnih razmerij se oplemeniti s čutnostjo. Preplet znanosti in mita je simbiotičen, drug drugega dopolnjujeta in sobivata v harmoniji. Razum in čutnost postaneta celota.

"Toda z novim rimskim svetom se izoblikujejo razmere, kjer stopa kot usoda ljudi politika, usoda, ki je v marsičem žrtvovala interes posameznika v korist občega ... Panteon svetovne vlade ustvari absolutno premoč občega."<sup>9</sup> V ospredje arhitekturnih hotenj pride urbanizem. Geometrizacija okolja je totalna. Urejenost mrež kastrumskih tlorisov in vseh delujočih infrastrukturnih napeljav je v mnogočem primerljiva celo z današnjimi mesti. "Kastrumski sestavi postanejo instrument, ki učinkovito utrjuje rimski imperij. Dokler je njihov razvoj skladen, državi še ne grozi katastrofa: zato pomenijo poglobitveni simbol 'rimskega miru'.<sup>10</sup> V tem svetu politika in logika obvladujeta svet in si ga podrejata.

Medtem ko Rim vidi sebe kot prestolnico sveta, kot velemesto in središče univerzalne države, je individualni duh Rimljana izgubljen. Svet mu ne predstavlja več upanja in sebe vidi v svoji končnosti. Interesi skupnosti so poteptali voljo posameznika in ga pahnili v golo vlogo državljana. V reakciji na to situacijo si je človek začel oblikovati novo obliko upanja, ki se je po rimski državi začela širiti kot religija krščanstva. S prihodom krščanstva in ideje večnega bivanja po smrti je človekovo življenje in trpljenje na zemlji dobilo novo razsežnost.

Postopoma se je skozi stoletja krščanski človek popolnoma odtujil od zemlje in dosegel stanje duhovnega ekstrema. Z odtujenostjo in nezaupljivostjo do zemeljskega sveta je svojo institucijo vedno bolj dogmatiziral in absolutiziral. Bivanje si je napravil za trpljenje, askeza pa mu je bila

najvišja vrednota. To je bil prihod temnega srednjega veka, tako odtrganega od zemlje, da niti umetnosti ni več potreboval. Če je ikonoklazem zatiral umetnost, pa ni mogel popolnoma zatreti arhitekture.<sup>11</sup> V tem času se je namreč rodila smer oziroma linija (kot najvidnejše nasprotje egipčevskemu kristalu smrti), ki je utelešala 'utopijo drevesa življenja' – v nebo vpijoče, k metafizičnemu življenju usmerjene arhitekture gotike, ki dematerializirana kipi kvišku, da bi duh osvobodila fizičnega sveta. Učinek, ki ga dosega tempelj krščanstva, najbolj odraža idejo o onostranstvu, tako da se to stanje manifestira tudi v drugih arhitekturnih sistemih; tako tudi srednjeveški urbanizem predstavlja drevo življenja, ko se organsko zrašča s terenom; stavbno tkivo raste spontano in skupaj z cerkveno dominantno kipi v nebo.

V idealistično vizijo krščanstva počasi začena prodirati drugačen, moderni pogled na svet. Rojevati se začne t. i. razsvetljenjski um z drugačnim pogledom do ustvarjalnosti, usmerjenim na fizične pojave. Empirični pristop k raziskovanju sveta se prične s Kopernikom in Vesaliusom, ki naredita revolucijo v znanosti astronomije in anatomije in jima odpreta novo pot. Zavržeta vsa dotedanja vraževerja in spekulacije in se naslonita le na lastne empirične dokaze. Tudi v filozofiji Bacona in Descartesa najdemo sistematične in raziskovalno-znanstvene pristope k mišljenju. Začne se doba Novega sveta in renesanse. To je velika sinteza v zgodovini; znanost in umetnost se najmeta skupaj v eni osebi Leonarda da Vincija, odkrita je perspektiva, umetnost je v preporodu. Samozavedanje je kot pri Grkih na vrhuncu, nastanejo veliki filozofski sistemi Kanta in Hegla, pozabljen antika je zopet aktualna in duh je v ravnovesju življenja in smrti, razuma in duha.

Arhitektura renesanse je narejena v matematičnih razmerjih, v urejenih rastroh in ritmih ter v tektonski logiki gravitacije. Stebri spet podpirajo preklade, ambienti ustvarjajo občutek miru in lepote. Slikarstvo postane prostorsko, kiparstvo pa izrazito plastično. To stanje duha napreduje v barok, kjer se rodi *gesamtkunstwerk*; sproščena tektonska logika stavbe se združi s spontanostjo čutnosti. Barok je še zadnji vzdihljaj v metafiziko usmerjenega krščanskega duha bivajočega, ki pa sedaj začne izgubljati bitko proti novorojenemu na Zemljo usmerjenemu instrumentalnemu umu 'niča'.

Z industrijsko revolucijo nastopi v 19. stoletju tudi velika humanistična kriza. Poza-bljenost vseh 'mitov', ki jih je industrijska znanstvena kultura žrtvovala za svoj vzpon, povzroči izgubo identitete in razkol s tradicijo ter zgodovinsko kontinuiteto zahodne kulture. Nastopi obdobje izgubljenosti in zmede. Doba industrijskega kapitalizma požre individualni duh, človek je izgubljen in vržen v brezoblično življenje. Vsi družbeni sistemi so v krizi. Ustvarjalna energija je brez zagona, umetnost in arhitektura sta slabotni in brez moči. To je obdobje eklekticizmov in historicizmov, kjer hoče duh priti v stik s starimi miti, vendar je od njih odtrgan. Sledi le nepovezано in neiskreno ponavljanje starih metafor, mitov in stilov. Začenja se obdobje Nietzschejevega nihilizma, prevrednotenje vseh vrednot in odpustitev boga. "Konec je ideje o nesmrtnosti, zdaj velja svetost smrti, ki je čas brez konca v nič."<sup>12</sup>

Kar se dogaja zdaj, je rojevanje univerzalnega, svetovnonazorskega uma, ki si mora vso tradicijo, mite in spomine šele ustvariti. To je doba duha – racionalista, ki se je odpovedal spominom in zgodovini, da se bo soočil s sabo tu na zemlji ter se podal na popolnoma novo pot. Rojeva se nova, univerzalnejša arhitektura, ki ima zdaj namen poenotiti in združiti ves svet ('internacionalni slog'), pri čemer prostor izprazni kulturne in duhovne dimenzije, torej partikularnih izrazov različnih kultur in slogov, ter ga zreducira na bolj univerzalno, v tem primeru utilitarno, funkcionalno podstat, ki pritiče značaju industrijske dobe. Geometrija te arhitekture je enostavna, ortogonalna, izhajajoča iz mreže. Vse je podrejeno hitri in ekonomični gradnji. Zunanjščina je brezbarvna in prazna. Cilj te arhitekture ni v ustvarjanju zgodbe, ampak v odvzemanju in abstrahiranju arhitekturnih elementov in izrazja. Kot smo videli pri Egipčanih, je tudi tu geometrija zaključena in pravilna; stavba je geometrijski monolit in kaže na popolno osamosvojitve razuma od nerazrešljive in večne narave in kulture.

Če se malo zadržimo pri Heideggerju; ko razmišlja o novem prostoru industrijske dobe, pravi takole: "Tektonika arhitekture sedaj že popolnoma ustreza znanstveno-tehnični osvojitvi prostora. Toda prostor, ki je predmet te osvojitve, je čista uniformna ekstenzija brez posebnih značilnosti..."<sup>13</sup> V nasprotju s tem je za

Heideggerja tradicionalni, pretekli prostor "ustvarjen prostor, je darovanje krajev, odpiranje – osvobajanje krajev, kjer človek pozitivno ali negativno prepoznava svojo usodo stanovalca: v teh krajih lahko zares živi, s srečnim posedovanjem domovine, v prisotnosti nekega boga v nasprotju novemu prostoru, ki je kraj, iz katerega so bogovi pobegnili."<sup>14</sup> Nadaljuje z opisom te nove arhitekture funkcionalizma, ki je duhovno izpraznjena, a zato bolj odprta za univerzalno, svetovnonazorsko misljo: "Osvojitve prostora je likvidacija kraja: prostor se koncipira kot praznina, ki jo je treba napolniti, kot neka čista odsotnost, manko. Prostor kot čista potencialnost je na razpolago znanstveno-tehničnemu projektu. In moderni arhitekturi pripada prav ta koncepcija prostora: prostor je čista praznina, ki se meri – zamejuje – in v kateri arhitektura proizvaja svoje 'nove' forme."<sup>15</sup> Massimo Cacciari na to dodaja, da se ta proces pravzaprav "kaže kot manifestacija svobode. Gre za svobodo, ki sovpada z uspešno razrešitvijo, ločitvijo, s 'srečnim' uspehom ars – techne, ki meri na popolno razrešitev vsakega prostora. Ne pripadamo več krajem, kjer imajo stvari dom skupaj z nami, ampak smo tisto, kar dosežemo prek ugrabitve, trganja, ropanja. Smo izdelki tega ropanja, ki ga izvajamo in s katerim smo prostor oropali njegovih krajev. S svobodo razumemo absolutno izgubo kraja."<sup>16</sup> Moderna arhitektura se kaže torej kot osvoboditev prostora ne samo izpod religije, narave in kulture, ampak tudi izpod subjekta. Z redukcijo sveta na empirično-pozitivistično perspektivo, torej popolno usmerjenost v tuzemskost in čute, prostor postane razrešljiv, razumljiv in logičen in s tem svoboden. Nič več ikonografije in slogov, ki bi zamegljevali logičnost in izmerljivost fizičnega sveta in subjekt povezovali s prostorom partikularno. Za osvojitve sveta je potreben univerzalni prostor, torej poenotenje sveta in kultur s pomočjo najnižjega skupnega imenovalca – fizične objektivnosti.

Poskušajmo ponazoriti ta proces 'duha razuma' v modernem, industrijskem svetu še s konkretnim primerom secesije, ki je poskušala umetnosti spet vrniti element presežnega, ji formirati novo govorico in vzpostaviti stik s subjektom. Secesija je realizirala pogumen program, ki je bil utemeljen na reformi likovnih umetnosti, pri čemer je vodilna vloga pripadala arhitekturi. Na Mathildenhohe sredi Dunaja so zgradili 'Atene' nove umetnosti, novega stila; gre za Akropolo, s katero naj bi

se dokončno izpolnile aspiracije secesije. Akropola dejansko ostane osamljeni kraj, kraj maskiranih fragmentov, ki je še vedno zelo podoben tetoviranemu mestu, o katerem je govoril Loos. In če hiša secesije še poskuša vzpostaviti neko simpatijo med duhom notranjščine in zunanjščino, pa med 'funkcionalističnim domom' in med svetom ni nobene simpatije.<sup>17</sup> Kako močan in dominanten je bil takrat proces znanstveno-tehnične vizije dobe v primerjavi s poskusi secesije, lahko vidimo iz naslednjega konkretnega primera: "Leta 1883 je Emil Rathenau ustanovil Deutsche Edison Gesellschaft, pozneje AEG. Od leta 1895 do 1900, torej samo v petih letih, je delničarski kapital te firme s petih milijonov mark poskočil na šestdeset milijonov mark. Od leta 1901 do 1911 sta AEG in Siemens od sedmih električnih družb pogoltnila štiri. Koncentracija in rast pa nista bili značilni le za industrijo, ampak tudi za organizacijo finančnega kapitala. Deutsche Bank je nerazdružljivo povezana z AEG in Siemensom. Herojski podvig na Mathildenhohe je res nekaj patetičnega v primerjavi s temi procesi. Kaj je rop banke proti njeni ustanovitvi, in kaj so takšne ali drugačne akropole proti AEG in Siemensu?"<sup>18</sup>

Vsega tega se je takrat zelo zavedal tudi Adolf Loos in v svojih člankih in esejih lucidno osvetljeval to stanje moderne dobe in njej pripadajočo arhitekturo. Njegov znameniti stavek, da je evolucija kulture sinonimna z odstranjevanjem ornamentov z uporabnih predmetov, ne kaže ničesar drugega kot razkol z mitskostjo tradicije v prid racionalni funkcionalnosti. Še bolj pa nas prepriča z opisom sobe – tradicionalno dekorirane in okrašene z ornamentami, v katerem pred nas postavi osupljiv prizor:

"Mlado dekle, ki se je usmrtilo. Iztegnjena leži na lesenih tleh. Ena roka še krčevito oklepa revolver, iz katerega se še kadi. Na mizi pismo. Poslovilno pismo. Je soba, v kateri se je to zgodilo, okusna? Kdo bo spraševal po tem? Kdo bo mislil na to?"  
In nadaljuje: "Potem je to ... Res, kaj je potem pravzaprav to? Žalitev smrti!"<sup>19</sup>

Nedvoumen primer čaščenja kulta smrti, kot smo ga videli pri Egipčanih, oziroma argument neke dobe; smrt ima tu nedvoumno prednost pred življenjem. Nadalje pa arhitekturo funkcionalizma Loos osvetli še v okvirih kapitalistične logike novo-

nastalega sveta in pravi, da je ornamentiranje zapravljanje delovne sile in s tem zapravljanje zdravja. Tako je bilo vedno. Danes pomeni to tudi zapravljen material, oboje pa pomeni zapravljen kapital. Ker se ornament organsko ne ujema več z našo kulturo, tudi ni izraz naše kulture.<sup>20</sup> Kot vidimo, je mit v modernem svetu le še golo okrasje brez strukturne logike in karizme družbene kritičnosti.

Ti primeri nazorno kažejo, da je moderna doba oziroma vsaj ta del moderne dobe tipičen predstavnik utopije kristala smrti, čeprav je Ernst Bloch ni obravnaval. Zato smo jo skušali ponazoriti bolj poglobljeno in z več primeri, kajti po eni strani imamo večji uvid v to dobo, ker smo še vedno v njej, po drugi strani pa še nimamo distance, da bi jo razumeli v širšem kontekstu, predvsem v tem, kaj sledi. Skozi besedilo smo torej sledili dialektiki arhitekture skozi zgodovino, ki pa je bila nekoliko poenostavljena, in kot sem že omenil, se nismo poglobljali v evolucijski aspekt, ostali smo osredotočeni na nihanje med dvema ekstremoma, ki pa v osnovnih značilnostih kljub razvoju družbe ostajata zelo podobna, in to je tisto, kar nas tu zanima. Torej, če povzamemo in pogledamo celostno sliko vsakega obdobja, je tisto, kar predstavlja utopija kristala smrti tako pri Egipčanih, Rimljanih in v moderni dobi, absolutiziranje in čaščenje fizične resničnosti in razuma in istočasno to pomeni tudi potlačitev kvalitativne polovice, torej notranjega zavedanja posameznika in družbe, ki vsebuje kvalitativne kategorije, kot so emocije, pomen, morala, vrednote, aspiracije, jezik, simboli itd., ki so vsi po vrsti neizmerljivi z razumom in neotipljivi z zunanjimi čutili. Medtem ko na drugi strani utopija drevesa življenja absolutizira in časti ravno notranje 'čutenje' sveta (religije, narave ... ) ter locira območje resnice v boga, večnost ali naravo, s katero si prizadeva za združitve v večno kozmično celoto, pri čemer razum tu predstavlja razkol z naravo ali bogom, zato ga potlači in s tem tudi vso empirično-senzorično objektivnost. V besedilu smo sledili arhitekturi kot zunanjsčini nečesa, po čemer neko obdobje hrepeni oziroma to časti, ali kot pravi Bloch: arhitektura kot utopija in upanje. Namen tega besedila ni bilo vrednotenje ali favoriziranje določene linije, kajti vsaka naj bi bila reprezentacija nekega obdobja. Kot vidimo, so v vseh obdobjih nastale veličastne stavbe, ki odražajo njen ideal, in kot vidimo skozi besedilo, tudi njeno družbeno resničnost. Če glede poslanstva

arhitekture zaključimo nekoliko angažirano, bi rekli, da tako, kot sta drevo in ptica zunanjsčina narave in kot sta letalo in avto zunanjsčina uma, lahko rečemo, da naj bi arhitektura predstavljala ideal neke družbe ali posameznika in jo zato lahko razumemo kot zunanjsčino duha. ■

1 Fichtejev in Heglov dialektični model pravi, da je vsaka raven razvoja duha območje njegovega samospoznanja skozi strukturo in omejitve te ravni. Vsaka raven je potem teza, ki slej ko prej prispe do lastnih omejitev, ki rodijo antitezo, ki nadalje s pomočjo preseganja samega sebe naprej vodi v sintezo, ta pa tako negira kot ohranja svoja predhodnika; in tako naprej v nov krog.

2 Carl Gustav Jung (M. Butina: Mala likovna teorija, Debora, Ljubljana 2000, str. 142).

3 Prav tam, str. 102.

4 Ernst Bloch (Cvetka Toth: Arhitektura kot utopija in upanje v filozofiji Ernsta Blocha, zbornik FA, 1991, str. 561).

5 Prav tam.

6 Cvetka Toth: Heglova filozofija arhitekture kot filozofija umetnosti, zbornik FA, 2000/2001, str. 5.

7 Prav tam.

8 Prav tam.

9 Prav tam, str. 6.

10 Fedja Košir: Zamisel mesta, SM, Ljubljana, 1993, str. 102.

11 Ko si je 'prvi človek' napravil zatočišče za bivanje, je v tej tvorbi opazil potencial za izražanje duha.

12 Cvetka Tóth (predavanje).

13 Martin Heidegger (Massimo Cacciari: Oikos in drugo, Krt, Ljubljana 1988), str. 61.

14 Prav tam, str. 61, 62.

15 Prav tam, str. 62.

16 Massimo Cacciari, prav tam, str. 63.

17 Janko Zlodre, (Oikos in drugo, Krt, Ljubljana 1988), str. 28, 29.

18 Prav tam, str. 30.

19 Adolf Loos: dom, (Oikos in drugo, Krt, Ljubljana 1988), str. 250.

20 Adolf Loos: Ornament in zločin, prav tam, str. 277.

slika: spletni vir

## ADA HAMZA

tekst: Nina Rojc,  
avtorica fotografije: Ada Hamza

Ada Hamza je študentka prava, ljubiteljica temno modre barve in preživljanja sproščenih poletnih dni ob morju. Je seveda še marsikaj drugega, med drugim piše blog in fotografira. Trenutke beleži predvsem zase, hkrati ji fotografija predstavlja način komuniciranja z okoljem, publiko. Pozitivni odzivi gledalcev in objave v skupinskih in samostojnih tiskanih fotografskih revijah doma in v tujini kažejo, da njen talent ni bil prezrt. Fotografije so objavljene na Adinem *tumblerju*, v reviji *Disturber*, argentinska založba *Fibra Casa* Editora je izdala *fanzin* Ada Hamza, na internetu jo lahko vidimo na *Skin + Wood*, *Holyghost London*, *Self publish*, *be happy* in celo v *Vice Italia*.

Adina fotografska zgodba se začne z analognim fotoaparatom Olympus XA3 in filmi iz DM-a. Z analogno fotografijo nadaljuje, eksperimentira z različnimi fotoaparati in beleži zanimive življenjske trenutke. Uči se iz lastnih izkušenj, veliko opazuje, bere knjige in spremlja novosti v revijah.

*Snapshot* fotografija ji omogoča zelo osebni in izpoveden način beleženja okolja. Tehnična dovršenost pri tem načinu fotografiranja ni v prvem planu, saj lovi predvsem občutke in reakcije v določenem, zelo spontanem trenutku. Čeprav se z njo ukvarja šele od leta 2010, je *snapshot* nadgradila z umetniškim izrazom in razvila prepoznaven estetski jezik. Grafično izčiščene podobe, asketske kompozicije, proporcionalni izrezi, nenavadne perspektive. Poigrava se s kontrastom sence in svetlobe, v barvnih fotografijah pa tudi s kontrasti barv in učinkom barve na kompozicijo ter vzdušje zgodbe, ki jo želi povedati.

Glavni motiv na fotografijah so prijatelji in vsakdanje situacije, ki si jih želi zapomniti. Fotografije prikazujejo njen osebni prostor, so zelo intimne in lirične. Portretira le ljudi, ki jih pozna, ker lahko z njimi vzpostavi pristen in sproščen odnos, ki pripelje do zблиžanja fotografa in subjekta, s tem pa tudi do spontanij reakcij, ki so pomemben in težko dosegljiv element v portretni fotografiji.

Navdušujejo jo tudi narava z vsemi svojimi letnimi časi in povsem običajni predmeti ter njihova umeščenost v prostoru. Prav pri portretiranju statičnih predmetov se pokažejo sposobnost pronicljivega opazovanja okolice in smisel za kadriranje, predvsem pa velika mera humorja in domišljije, s katero predmete prikaže na nevsakdanji, duhoviti način. Opozarja nas na trenutke, ki jih zaradi hitenja morda ne cenimo več, in pod vprašaj postavlja rutinirano dožemanje okolice, ki je lahko že zaradi spremembe sončne svetlobe ter lege in velikosti sence vsakih nekaj minut povsem drugačna. Oglad njenih fotografij sproža domišljijo, navdihuje in vedno znova preseneča. V pozitivnem smislu. ■

*Zdolgočasenega ljubljanskega poletnega popoldneva sem gledala skozi okno v temno oranžno nebo, utrujeni sončni žarki so obviseli v moji majhni sobici, jaz pa sem preštela tisoč osemsto dvaindvajset pršic, ki so razposajeno plesale valček ali pa morda kakšen drug aristokratski ples.*

*Še kihniti se mi ni dalo. Pod mano, nad mano, poleg mene kupi zakonikov, papirjev, prepojenih s tujim potom, zbledele fluorescentne črke, moji škrbasti zapiski in Olympus xa3, ki je priletel iz neke nemške vasice v pičlih 3 dneh. Ovekovečila sem svoja stopala, bananin olupek, barvice in flomastre, posušen šopek rož, verjetno tam še od 8. marca, prah in krvav sončni zahod. Tistega dne sem ugotovila, da lahko priream svoje spomine in za to potrebujem samo 35 mm in črno škatlico. V resnici je bilo tisto popoldne jutro, bil je april, o prahu ni bilo sledi in tisto ni bila moja soba. In kdo bi mi verjel, če bi videl te fotografije?*

Ada Hamza











## VSE TO JE ARHITEKTURA

Izidor Barši,  
Katja Ložar,  
Martina Malešič

*"VTJA je seminarska naloga Izidorja Baršija, Katje Ložar in Martine Malešič in pa eden izmed petih projektov, ki so nastali v okviru teoretskega seminarja Arhitektura in družba: re-formulacija transformativne zmožnosti arhitekture (Fakulteta za arhitekturo, 2011). Študentje, ki so sodelovali v seminarju, so bili postavljeni pred nalogo, da izberejo dvajset primerov arhitekture, ki je bila v zadnjih dvajsetih letih realizirana na območju Slovenije in utemeljijo svoj izbor v obliki kritičnega besedila. Formalni okvir te naloge je bila razstava 20 let slovenske arhitekture, ki se je ravno ob zaključku seminarja pripravljala v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje v Ljubljani; z zaključno seminarsko nalogo smo se vključili v ta okvir. Namen naloge pa je bil pokazati, da tudi v našem prostoru obstaja nekaj takšnega kot je arhitektura - kar danes sploh ni očitno - in pa (vsaj implicitno) skušati odgovoriti na vprašanje, kaj pravzaprav je arhitektura, kaj je tisto, zaradi česar je neko stavbo ali pa neko besedilo, risbo, prostorski poseg, ipd. mogoče opredeliti kot arhitekturno."*

*Petra Čeferin, mentorica seminarja*

Na začetek postavljamo tezo, da lahko vsak učinek/posledico/rezultat/produkt arhitekturnega mišljenja imenujemo arhitektura. Arhitekturno mišljenje, kot ga razumemo, v svoji osnovi ni vezano na arhitekturne inštitucije ali avtoritete, je zgolj premislek o problemu, ki se tiče arhitekture in se lahko zgodi kjer koli. Arhitekturno mišljenje tudi ni zgolj pravilen in dober razmislek, ampak vključuje zmote, napake, površnosti in digresije. Vse naštetje je konstitutivni del arhitekture, ki dobro arhitekturo šele omogoča. S takšnim pojmovanjem se izognemo nepotrebnemu idealiziranju arhitekture in zapiranju njenega polja za novo. Poleg tega arhitekturno mišljenje pogosto ni reflektirano kot tako, zato v to množico, ki jo imenujemo arhitektura, pade marsikaj: klasični arhitekturni objekti, kot so stavbe, poleg tega pa tudi vse vrste teksta, razstave, umetnostna dela, predavanja in razgovori, različni urbanistični ter prostorski posegi, majhni izumi na domačem dvorišču, civilne iniciative itd.

Namen naše razstave je odpiranje polja tega, kaj vse je lahko arhitektura. To smo poskušali doseči s tem, da smo zastavili koncept razstave na odsotnosti pravila oziroma navodila za delovanje, tistega, kar bi nas povzdignilo na raven absolutnega avtorstva, tistega, s čimer bi postali avtorji,

a se hkrati skrili kot posamezniki s svojimi partikularnimi interesi. Koncept temelji na skoku od abstraktne teze o arhitekturnem mišljenju k dejanskim primerom, vmesni prostor, ki nastane s skokom, pa je prostor, kamor se lahko s svojo mislijo aktivno umesti bralec sam, hkrati pa je prav ta prostor tisti, za katerega menimo, da omogoča odpiranje polja tega, kaj arhitektura sploh je.

Želja, da bi z razstavo sprožili naše in vaše mišljenje oziroma omogočali možnost za lastno presojo, nas je odvrnila od določitve jasnega, formalega cilja, ampak smo se osredotočili na delo samo, ki bo prineslo zaenkrat še neznane rezultate. Proces dela predstavlja poligon za urjenje naših misli in prostor njihovega srečevanja s ciljem čimboljših artikulacij in reakcij na misli drugega. Urjenje se začne že pri izbiri primerov, saj k skupnemu naboru prispeva vsak svoj delež, tako da primere izbere samostojno, neodvisno od drugega, pri čemer ni treba sklepati konseza, pravzaprav se prav konsenzu želimo zavestno izogniti. Izbiramo primere arhitekture, za katere menimo, da so dobri in vredni izpostavitve, nato pa moramo svoje odločitve razložiti in potrditi. S tem dosežemo nekaj ključnega: vsak od avtorjev razstave na ta način ohrani lastno integriteto, pozornost pa skupaj usmerjamo na razvoj in rast naših misli.

Naj pojasnimo še, kako konkretno in v celoti ta razvoj poteka pri nas. Najprej skozi vse pogovore o razstavi na naših skupnih srečanjih, hkrati pa tudi skozi dopisovanje o posameznih primerih prek elektronske pošte. Ob tem pa puščamo prostor za reakcije, za nestrinjanja in potencialna strinjanja tudi za vas, bralce.



## I. Barši: Razdelava koncepta in izbrani primeri

Če izhajam iz koncepta, je arhitektura vse, kar je rezultat arhitekturnega mišljenja. Očitno vprašanje je, kaj je (arhitekturno) mišljenje. Stopimo nekaj korakov po tej poti. Mišljenje ne razumem kot neprestane jezikovne aktivnosti v moji glavi, temu bi raje rekel RAZmišljanje, ki je nekaj, kar RAZločuje besedo od besede, stavek od stavka, pojem od pojma – v nasprotju z mišljenjem, ki dela ravno nasprotno: išče podobnosti, točke stikanja in prekrivanja med različnimi pojmi in iz njih sestavlja neko novo celoto. Je proces pred razmišljanjem in mu nudi trdna tla, v katerih razmišljanje s svojimi jezikovnimi igricami ponovno išče razpoke, ki jih ponavadi slej kot prej tudi najde. Takrat nastopi problem in ponovno je treba misliti. Ključna poteza mišljenja je torej, da se dogaja v soočenju s problemom.

Razpoke pa ne obstajajo zgolj znotraj subjekta, ampak je razpokano tudi njegovo okolje. Gre za materialne ovire oziroma težavnosti, ki jih je človek premagoval

skozi zgodovino in ki jih še premaguje. Arhitektura je en od načinov reševanja tovrstnih problemov. Se pa v primeru arhitekturnega mišljenja postavlja vprašanje: je že sam problem arhitekturen ali pa je arhitekturna šele rešitev? Če obvelja prva rešitev, ima arhitektura svoj specifičen prostor, možno jo je do neke mere definirati in vse, kar pade znotraj meja, je ne glede na kvaliteto avtomatično arhitektura. Če pa obvelja druga možnost, arhitektura nima svojega specifičnega predmeta, je zgolj en od možnih postopkov rokovanja s problem. Rešitve so glede na kvaliteto poimenovane kot arhitekturne šele naknadno. Na eni strani imamo torej arhitekturo kot eno od mnogih med seboj ločenih disciplin, na drugi pa arhitekturo kot idejo kreativne prakse ustvarjanja novih singularnosti. Mislim, da bi se bilo tu napačno postavljati na eno ali drugo stran, oba pomena se v arhitekturni praksi prekrivata in medij posredovanja je sama misel, ki je v enaki meri definirana s svojim problemom, kot ga tudi sama definira.

Gremo kar k primerom in mogoče bomo pri obravnavi teh zagledali tovrstna vprašanja v drugi luči.

## Vrtičkarstvo

Pri tej točki me zanimata dva konkretna primera, za katera trdim, da sta vredna naše pozornosti v okviru arhitekture v Sloveniji zadnjih dvajsetih let, čeprav sta bila v veliki meri spregledana.

### A. Vrtičkarji

Vrtičkarji ustrezajo izbranim kriterijem. Vsekakor gre za arhitekturne probleme in pa boljše ali slabše arhitekturne rešitve. Vrtičkarjev vzgib je lahko kakšen osebni problem, na primer premajhen družinski prihodek, skrb za kvaliteto zaužite hrane, stres, pomanjkanje rekreacije v naravi, ali pa enostavno ljubezen do zemlje in želja po kreaciji svojega lastnega sveta – vrta. Postopek rokovanja z nekim splošnim problemom ali željo je za vrtičkarje v veliki meri tudi arhitekturen: iščejo primeren prostor, premislijo o njegovi organizaciji, o objektih na prostoru in uporabnih mehanizmih za uspešno pridelovanje zelenjave. V sami akciji kreacije novega vrta ali nove lope za orodje pa nastopijo specifično arhitekturni problemi, ki jih vrtičkarji rešujejo bolje ali slabše. To jasno govori o tem, da arhitektura ni rezervirana

zgolj za arhitekta: vsak je sposoben bolj ali manj kvalitetnega razmisleka o prostoru ali tehnični izvedbi nekega objekta.

Izpostavil bi torej naslednje: vrtičkarje vodi jasen in konkreten problem, ki zahteva mišljenje, reševanja se lotijo v skladu s svojim znanjem in z neko ekonomiko sredstev glede na to, kaj jim je na voljo, vse to pa delajo iz veselja in ljubezni.

Menim, da so vsi trije poudarki bolj pogosti pri vrtičkarstvu kot pri institucionalizirani arhitekturi. Proti čisti življenjskosti vrtičkov se pogled na prazne in čiste arhitekture, ki nam ga vsiljujejo arhitekturne revije, zdi kot fetiš, kot kakšen lep rdeč ženski čevljev, ki ga občudujemo brez dejanske noge v njem. Zanimivo bi bilo videti, kaj bi z vrtički naredili arhitekti, če bi bili soočeni z enakimi omejitvami materialnih sredstev.

### Opomba:

Politika prostora – političnost arhitekture: primer rušenja vrtičkov poleg Plečnikovih Žal (vzrok: meščanska estetika?).

B. Specialistična naloga Nine Vastl (FA) z naslovom Vrtičkarstvo – objektivni osebni dokument iz leta 2000

Gre za nalogo, v kateri se avtorica na izjemno celovit način posveča pojavu vrtičkarstva. V njej obravnava pojem generični vrt, ki ji v osnovi predstavlja vsako potencialno površino za sajenje rastlin v mestu, poleg tega pa obravnava tudi zgodovinski razvoj vrtičkarstva, samograditeljstvo, značilno za vrtičkarje, njihovo socialno strukturo in ekonomski vidik vrtičkarstva. Temu dodaja tudi zbirko receptov za vlaganje in zeleknjavni herbarij, pri čemer je oboje rezultat njene lastne prakse, saj je za potrebe naloge za eno leto najela in obdelovala vrtiček v velikosti 60 m<sup>2</sup>.

Izpostavljam jo najprej zato, ker se v nalogi ukvarja z vrtičkarstvom, ki je bila in še vedno je v arhitekturi izjemno postranska tema. Tega se loti z ljubeznijo in zvestobo do svojega predmeta, s čimer ciljам na to, da pojava ne obravnava le z enega 'znanstvenega' vidika, kakor je to pogosto pri tovrstnih nalogah in kar na nek način vedno izvaja svojevrstno nasilje nad živostjo danega predmeta. V nalogi tudi sama poudarja svojo metodo strokovnega opazovanja in analitičnega preučevanja od zunaj ter neposrednega dela in resničnega življenja od znotraj, iz česar sledi tudi

podnaslov 'objektivni osebni dokument'. V besedilu naloge skoraj ne uporablja citatov, na določenih mestih se opira na nekaj avtorjev, vendar ostaja zvesta svoji lastni misli in interpretaciji ključnih pojmov, kar nalogo naredi izjemno zanimivo in spodbudno za bralca, hkrati pa s tem popolnoma preseže strogi in racionalni akademski diskurz, značilen za strokovne tekste. Naloga je bogata s slikovnim gradivom in formalno izjemno inovativno izvedena. Lahko bi rekli, da je njeno delo takšno, kot je vrtničarstvo samo: polno ljubezni, veselja in življenja.

MM: Mestna občina Ljubljana je ob rušenju vrtničkov ponudila njihovo zamenjavo. Prejšnje leto je tako uredila vrtničke s pripadajočimi lopami na dveh lokacijah, v Dravljah in v Štepanji vasi. Ti vzorčni vrtnički imajo enotno funkcionalno in oblikovno zasnovano, enotno ograjo, urejeno parkirišče, odlagališče odpadkov, oskrbo z vodo in sanitarije. Vsak vrtniček je opremljen z leseno lopo ali zaboji za shranjevanje orodja. Če se ne motim, jih je zasnoval krajinski arhitekt. Kako bi komentiral njihovo uvedbo in izvedbo?

KL: Živjo. S svojim komentarjem se prav tako kot Martina navezujem na točko A. Navajam primer, ki kaže na to, da MOL ima nekaj posluha za vrtničkarje in ga bo morda imela z leti vedno več. Skupaj z ministrstvom za kulturo in programom Sostenuo so podprli projekt Vrt mimo grede zavoda Bunker, v okviru katerega je nastal projekt Onkraj gradbišča, ki ga želim izpostaviti. Samo še nekaj imen: glavni pobudnik Onkraj gradbišča je bil kolektiv Kud Obrat, skupaj z bunkerjevci pa so ga v mestni četrti Tabor (ob Resljevi) izvedli lansko leto med festivalom Mladi levi.

Kako konkretno so pobudniki projekta in današnji vrtničkarji reševali arhitekturne prepreke na poti do svoje zelenjave? Pri prostorskem vprašanju so našli rešitev pri MOL-u, ki jim je kot lastnica izdala dovoljenje za uporabo nedejavnega in zaraščenega gradbišča. Pri vprašanju organizacije prostora jim je pomagala koza, tako da je čisto na začetku, ko je bil teren še zaraščen, hodila naokoli, njena pot pa je bila že kar načrt za pot okoli gredic. Super, samo koza je bila malo prestrašena in zato akcija ni čisto uspela. Kot na vsakem vrtu so tudi na tem lopa za orodje, kompostnik in zbiralnik deževnice. Vrtničkarji si jih delijo, kot si tudi delijo leseno konstrukcijo na betonski ploščadi, pri ideji in izvedbi so jim

na pomoč priskočili študentje arhitekture (pod mentorstvom profesorja Mathiasa Heydna). Pravzaprav so vsi ti elementi, ki si jih delijo, elementi, ki jih združujejo, ki pripomorejo k ustvarjanju skupnostne atmosfere. V središču pozornosti je seveda lesena konstrukcija, ki omogoča preživljanje prostega časa, neobremenjenega druženja, izmenjavo semen, zelenjave, receptov, hkrati pa je odličen prostor za piknike. Onkraj gradbišča je res zgleden primer urbanega vrtničarstva, ki ne pomeni samo pridelave domače zelenjave, ampak pravo ožvitev prostora in novo identiteto za to mestno četrt. Vrtničkarji pa prav sedaj držijo pesti, da jim bo MOL brez večjih težav podaljšala enoletno uporabno dovoljenje, s čimer bodo lahko nadaljevali z vsemi prijetnostmi med gredicami in na njih.

IB: Vzorčni vrtnički so totalna katastrofa! S tem je mestna oblast razgalila svojo nesposobnost mišljenja, svojo neumnost! Z vzorčnimi vrtnički je zrušila vse, kar je na vrtničkih zanimivega, vse, zaradi česar so bili vredni pozornosti, uničili so majhnega genija vrtničkarja, ki ureja svoj svet, tega namreč v tipskih hišicah ne dela več, tam le goji zelenjavo. Seveda malo pretiravam, vendar upravičeno, oblastna gesta si zasluži najmočnejše nasprotovanje! Če bi bila oblast sposobna mišljenja, če bi si vzela čas, bi živost vrtničkov lahko dejansko izkoristila v svoj prid in pri tem vrtničkarjem pustila njihovo svobodo. Lahko bi na primer legalizirala vrtničkarske skupnosti, jim ponudila določene privilegije oziroma možnosti (izobraževanje, lokalna tržnica itd.), hkrati s tem v sodelovanju s skupnostjo določila njihove dolžnosti in tako prodrila vanje. Naslednji korak bi bil odpiranje teh skupnosti navzven v lokalni javni prostor, tako da bi oblikovali nekakšne vrtničkarske parke, po katerih bi se lahko sprehodili bližnji stanovalci in mogoče kupili kakšno solato. Tudi problem vandalizacije in podobnega bi se z nekaj premisleka dalo rešiti. Seveda pa bi to zahtevalo čas in razmislek, kar pa ni 'ekonomično'!

Mislím, da o tipskih vrtničkih vse povesta sliki na desni strani. Ali se komu zdi, da na kaj spominjata?

Katja, ta primer je seveda tudi zanimiv, vendar ga sam nisem izpostavil, ker je vseeno vezan na specifično kulturno sfero (Bunker, Kud Obrat, Mladi levi), ima predznak, da gre za 'nekaj več', in s tem avtomatično pozitivno konotacijo. Tako so

brez težav financirani s strani ministrstva, medtem ko je kaj takega za povprečnega vrtničkarja nemogoče. Vrtničkarji so mi zanimivi ravno zato, ker so nekaj postranskega, nekaj, za kar vsi vemo, da obstaja, pa nam je malo mar zanje, večinoma nam kvarijo pogled, vseeno pa so tam in ogromno jih je, zato mislim, da ni problem pri njih, ampak pri nas, pri našem pogledu, ki jih avtomatično obsoja. V vrtničkarstvu se skrivajo nesluteni potenciali. Dobre stvari so že tu, samo zagledati jih je treba.



K. Ložar:  
Razdelava koncepta in izbrani primeri

Pri izbiranju primerov slovenske arhitekturne produkcije zadnjih dvajsetih let me je zanimala arhitektura kot praksa mišljenja, ki je posredovana skozi medije. Da je arhitektura ne samo projektiranje hiš, ampak tudi miselna praksa, kaže ravno to, da se pojavlja v različnih medijih. Primeri medijev, skozi katere predstavljam izbor arhitekture, so bolj ali manj značilni za obdobje zadnjih dvajsetih let, tako je poleg knjige med značilnejšimi mediji iz zadnjega obdobja internet, prav tako priljubljen in z razvojem tehnologije dostopnejši je film, med popularnejše izraze zadnjega časa umeščam arhitekturo, predstavljeno preko grafične podobe, zanima pa me tudi arhitektura kot infrastruktura, kot primer katere navajam pojav urbanih oblik športa.

Označitev Plečnikove rojstne hiše Mateja Andraža Vogrinčiča in Vuka Čosića, 2008

Projekt šteje le nekaj črt na asfaltu na mestu, kjer se stikata Slovenska cesta in Gregorčičeva ulica v Ljubljani. Črte so bile tja zarisane v okviru projekta Muzej na cesti. Vizualna umetnika, 'dva esteta', Matej Andraž Vogrinčič in Vuk Čosić sta uporabila rumeno barvo in v avtocestnem stilu s črtami ponazorila tloris Plečnikove rojstne hiše kar v merilu 1:1.

Na prvi pogled talna grafika deluje kot motnja, zareza v prostor in vprašanje je, ali naključnemu mimoidočemu sporoči svojo vsebino, svoj namen. Če mu že ravno ne razlaga, ga zagotovo vsaj za trenutek ustavi in zaneti njegovo radovednost. Verjamem, da je marsikaterega med njimi



primorala k iskanju odgovora na vprašanje, kaj je to. Pomoč pri iskanju rešitve je bil morda spominski steber hiše, ki sicer stoji na tem mestu, morda pa je tam že toliko časa, da ga nihče več ne opazi. Če je to res, potem je bila njuna poteza dodatne označitve hiše zagotovo dobrodošla.

Projekt pa me zanima z drugega vidika. Predvsem me zanima, kako sta avtorja pristopila k vprašanju predstavitve arhitekture, ki je več ni. Če namreč pogledamo na projekt širše, vidimo, da predstavlja način, kako opozoriti na porušeno arhitekturo, hkrati s tem pa prezentirati njeno nekdanjo umeščenost v prostor. Tega sta se avtorja lotila na izredno pragmatičen način. Skozi kompozicijo rumenih črt sta pokazala na vhode in prostore v hiši. Nič več. Dosegla pa sta svoj namen: nevidno narediti vidno.

Označitev hiše sproža mišljenje na način, da v prostor priključijo spomin na minuli trenutek, na drug čas, drugo življenje. Preko narisanih črt, ki jih moramo obnoviti, ko zbledijo, kaže na bistven aspekt arhitekture: arhitektura obstaja, vendar jo moramo vedno znova znati videti, da še naprej obstaja. Točno to se je zgodilo tudi s Plečnikom. V 60., 70. letih je bil praktično pozabljen, nato pa je bil leta 1986 z razstavo v galeriji George Pompidou v Parizu ponovno odkrit, ponovno viden.

Menim, da je njuna rešitev prav na račun redukcije vizualizacije učinkovito delovala v prostoru, sama kompozicija pa je ravno dovolj pripovedna, da smo se pozanimali o njeni vsebini. Zaradi njene razsežnosti morda ni bila ravno pripoved, je pa zagotovo bila dober haiku.

IB: Glede na tvoja prva dva primera je očitno, da te muči 'vidno' oziroma 'nevidno narediti vidno'. To je zanimiva in pomembna naloga vsake družbenokritične misli, a je hkrati zelo težka naloga, saj je naloga tistega, ki razkriva nevidno, da izbere tisto nevidno, ki ga je resnično treba pokazati. Nevidnega je namreč nešteto, pomembna pa je selekcija tistega, ki res šteje, ki je za nas izjemnega pomena, ki ima potencial, da se z njegovim razkritjem nekaj zgodi. Zanima me torej, zakaj se ti zdi pomembno, da označujemo porušeno arhitekturo? Verjetno je bila zrušena oziroma izbrisana z namenom, da nastane prostor za novo. Zakaj zdaj to 'novo' prekrivati z oznakami starega? Odgovor na ti dve vprašanji se verjetno skriva v odgovoru na vprašanje,

zakaj se ti zdi danes in tukaj pomembno izpostaviti/označiti mesto Plečnikove hiše.

MM: Mislim, da vprašanje označevanja porušene arhitekture vsaj v tem kontekstu ni tako bistveno, po drugi strani pa bi bil odgovor nanj precej kompleksen in nikakor ne enostaven. Sama mislim, da za označevanjem stoji mehanizem, ki ga lahko zaznamo tudi za zabeleženimi spomini, zgodovinskimi pregledi itd. in katerega težnja je, da ne pozabimo svoje zgodovine, ki je zaznamovala naš razvoj in posledično tudi to, kar smo kot posamezniki, kot narod ali kakšna druga pripadnostna skupina. Označujemo torej zato, da ne pozabimo in da obenem potrjujemo svojo identiteto. V Plečnikovem primeru je to morda še bolj očitno. Plečnik predvsem od 80. let dalje, kot opozori že Katja, postane eden od bistvenih nosilcev slovenske identitete, poleg tega pa še vedno predstavlja neke vrste očetovsko figuro slovenske arhitekture. Zato vprašanje, zakaj Plečnik, vsaj za študenta arhitekture, katerega študij je prežet s Plečnikom, ni tako pomembno. Mene bolj zanima izvedba tega označevanja. Lokacija Plečnikove rojstne hiše je zaznamovana s stebrom, ki nas praktično nikoli ne spomni, kaj je tam stalo. Zato potrebujemo predvsem močno vidno spodbudo, da si objekt v prostoru lahko predstavljamo. Avtorja izbranega primera sta izbrala obliko tlorisa, da sta nevidno naredila vidno. Izbrala sta nek kod, ki sam po sebi še ne prikaže prostora oziroma hiše, ampak jo v črtah na tleh vidi šele naš priučeni način gledanja. Podoben način označevanja arhitekture, ki je več ni, lahko zasledimo tudi v neposredni bližini izbranega primera. Edvard Ravnikar ga je uporabil v spremenjenem tlaku na Trgu republike, s katerim je označil ostanke zidov rimskih vil, ki so jih našli med gradnjo. Lahko najdeš vzporednice oziroma razlike v teh dveh posegih?

KL: V večji meri je na tvoje vprašanje, Izidor, odgovorila že Martina. Naj povem še s svojimi besedami: pri obujanju starega gre za razumevanje sedanjega. Ne vem, kaj bi še dodala, da ne bi zakrila besede razumevanje ...

Pri označevanju ostankov rimskih vil in pri oznaki Plečnikove hiše gre za dve očitni razliki. Razlikujeta se v tehniki in v temporalnosti. Malo manj očitno pa je dejstvo, da je strokovna javnost precej bolj navdušena nad Ravnikarjevo potezo kot na potezo teh dveh umetnikov.



**M. Malešič:**  
Razdelava koncepta in izbrani primeri

Naše izhodišče, ki arhitekturo opredeljuje kot vsak učinek, posledico in/ali rezultat arhitekturnega mišljenja, zahteva opredelitev tega, kaj arhitekturno mišljenje sploh je. Mišljenje samo je izraz umske dejavnosti v človekovi zavesti, ki nastopi ob vstopu v neko novo situacijo, ob pojavu sprememb ali nekega problema. V takih primerih se človek osredotoči in išče način, kako novo situacijo sprejeti ali problem rešiti. Glede na problem, ki ga obravnava, in na način te obravnave poznamo več vrst mišljenja, kot so logično, matematično, kritično, politično, sociološko ali arhitekturno. Slednje se od ostalih loči po tem, da je lastno arhitekturi, kar izrazi že njegov prilastek. Arhitekturno mišljenje se sproži takrat, ko se pojavi problem oziroma naloga, ki jo je treba rešiti in ki jo arhitekturno mišljenje prepozna kot arhitekturno. Vedno izhaja iz obstoječega, ki ga, če želi v njem delovati, preuči, kritično preišče in postavi pod vprašaj. Temelji na vedno znova ponavljajočem se dvomu v uveljavljeno resnico in premika meje ustaljenega in mogočega. To ne pomeni, da mora biti rešitev problema nujno nova, drugačne oblike, tehnologije, konstrukcije v smislu napredka, temveč da z neko drugo, do sedaj neznano rešitvijo reši problem v organizaciji, v rabi prostora itd. Tako vedno znova preseneti z rešitvami, ki jih morda vsi poznamo, vendar jih opazimo šele, ko nam jih ponovno odkrije. Arhitekturno mišljenje vedno izhaja iz sebi lastne situacije, zato lahko dobro arhitekturo prepoznamo

le v vsakem primeru posebej. Glede na raznolikost zastavljenega problema in načinov njegovega reševanja so spremembe, torej arhitektura, seveda različne. Zato ne morejo biti vezane zgolj na grajeno okolje, pa tudi ne na neke formalne okvire svojega nastanka. Edina brezpogojna podstat, ki jih pogojuje, je arhitekturno mišljenje.

Intervencije skupine ProstoRož, Ljubljana, 2004—2011

Skupino ProstoRož sestavljajo mlade arhitektke, ki s svojimi intervencijami opozarjajo na probleme javnega prostora v slovenskih mestih. Začele so v Ljubljani, sprva z zapuščenimi atriji in podhodi v Stari Ljubljani, v naslednjih letih pa z nerabljenimi javnimi površinami, neizkoriščenimi prostori ob Ljubljani, z otroškimi igrišči in zelenimi površinami. Njihove intervencije praviloma niso stalne in tudi ne predstavljajo ustaljenih oblik, na primer ulične opreme, temveč začasne in z različnimi potezami opozorjajo na določene pomanjkljivosti mesta. Te poteze so večinoma všečne, igrive in ponekod celo dekorativne. Vendar dekorativnost ni nikoli sama sebi namen. Vedno je uporabljena le kot orodje za sprožanje pozornosti in premisleka.

Učinek intervencij skupine ProstoRož je večkratno: prvič, intervencije opozarjajo na problem; drugič, postavljajo začasne predloge rešitev; in tretjič, vplivajo na zavest širše javnosti s premikanjem mej tistega, kar poznamo in sprejemamo. Intervencije skupine ProstoRož izpostavljam zato, ker na izvedbeno preprosto, a učinkovito način ozaveščajo o problemih javnega prostora v mestu in s svojimi rešitvami odpirajo možnosti njegove uporabe.

KL: Martina, zdi se mi super, da si v svoj izbor vključila skupino ProstoRož. Produkti njihovega dela in razmišljanja temeljijo na kreativnosti. So kot bonboni. Sladki, hkrati pa rezultat preiščene recepture, ki cilja na točno določene senzorične receptore. Škoda je le, da nisi izbrala kakšnega konkretnega primera in ga eksplicitno obdelala, da bi pojasnila, kako lahko 'vpliva na zavest širše javnosti s premikanjem mej tistega, kar poznamo in sprejemamo'.

IB: Vsekakor je izbrani primer vreden pozornosti, vendar pa enako kot Katja mislim, da bi bilo dobro izpostaviti kakšno njihovo konkretno intervencijo in jo analizirati, saj se te intervencije ne glede na to, da se vse na svoj način tičejo javnega prostora,

dokaj razlikujejo. Medtem ko so nekatere popolnoma simpatične in dobrodošle, pa jih je nekaj izjemno problematičnih. Seveda bom tu namenoma izpostavil tiste, za katere trdim, da so problematične, vendar pa tega ne počnem iz neke osebne negativistične naravnosti, temveč prej zato, ker mislim, da so ti primeri tisti, ki so simptomatični za celotno produkcijo skupine ProstoRož. Poleg tega mi velike sume vzbujajo splošno zadovoljstvo in vzhičenost nad simpatičnostjo in otroško igrivostjo večine njihovih projektov, za katero tudi sam ne morem trditi, da mi na trenutke ni blizu. Zato mislim, da je kritika potrebna, in sicer ne kot rušilna sila, temveč kot tista, ki pripomore k dobri rasti.

Ključni problem v delu skupine je naslednja diskrepanca: njihovo celotno delo na ravni izjave povezuje problematizacija (ne)izrabe javnega prostora, torej neke vrste kritika, obenem pa postopki formalizacije, ki jih koristijo, pogosto delujejo kot mehanski del ravno tistega stroja, ki javni prostor siromaši. Gre za mehanizem oblasti, ki s postopki čiščenja, brisanja, odstranjevanja in nadzorovanja vse bolj najeda javni prostor v množici urbanih središč po svetu, zadnja leta pa smo mu lahko pričali tudi v Ljubljani.

Pri skupini ProstoRož je tovrstna tendenca najbolj očitna pri dveh projektih, to sta ureditvi dveh ljubljanskih podhodov, Plečnikovega in Tivolskega. V obeh primerih je sprva šlo za dobesedno čiščenje javnih površin z odstanjevanjem urbane kulturne produkcije, tj. grafitov. Vendar pa to samo po sebi še ni tako problematično, čiščenje starega da prostor za novo. Problem je v tem, ker so v nadaljevanju stene podhodov oblekli v dekorativne kovinske mreže oziroma perforirane plošče z namenom, da nastajanje grafitov popolnoma onemogočijo. Grafiti so eden glavnih medijev nekega mesta, preko njih z mestom komuniciramo in se lahko o njem marsikaj naučimo; grafiti pričajo o živosti mesta, mu dajejo karakter ali pa 'duh'. Če smo se v teh dveh podhodih prej ustavljali in se zabavali, navduševali ali pa zgražali nad vsaj mesečno svežimi napisy, se danes ne ustavljamo več, ampak le 'gremo dalje'. Sam skozi Plečnikov podhod sploh več ne hodim, ker se mi kičaste zlate plošče gabiyo.

Ta izbris pričala le o popolnem neposluhu za tovrstno urbano kulturo s strani mestnih oblasti in skupine ProstoRož. Če je v pri-

meru oblasti to pričakovano, gre vendar za splošen trend, pa je to toliko bolj žalostno v primeru skupine mladih arhitektk, pri katerih je skozi ta primer očitno umanjkanje bistvenega premisleka o vlogi, funkciji in obstoju javnega prostora. Seveda ne vem, kako je do obeh projektov sploh prišlo, samo predvidevam lahko, da sta oba zrasla na oblastnem zelniku in da je bil sistem za onemogočanje grafitov že ena od vnaprej danih zahtev. V tem primeru bi prostoroževke morale enostavno reči ne in svojo zavrnitev mestni oblasti tudi pojasniti. V kolikor pa je bilo oblačenje sten njihova ideja, nimam več kaj reči. V vsakem primeru je naloga urbanih kulturnih producentov sedaj poiskati čim bolj kreativne načine zmanjšanja povzročene škode, s čimer želim povedati, da podpiram vsako premišljeno 'vandalizacijo' podhodne dekoracije.

Ta dva primera sta med vsemi njihovimi projekti resnično najbolj problematična, in da bi potrdil svojo zgornjo trditev o diskrepanci, bi le še na hitro poskusil v dve točki zajeti tisto, kar po mojem mnenju odsevajo vsi njihovi projekti skupaj. Prvič, produkcija ProstoRoža je v veliki meri dekorativna, gre za ornament ali dizajn v Loosovem zločinskem pomenu besede. Čeprav, Martina, praviš, da ta dekoracija ni sama sebi namen, ne gre za kaj več kot okraševanje in lepšanje ljubljanskih ulic in ti postopki niso daleč od postopkov gentrifikacije v večjih svetovnih mestih, kjer se 'neugledne' urbane površine s pomočjo mladih, inovativnih in kreativnih oblikovalskih in arhitekturnih skupin spreminjajo v estetsko dovršene in ugledne lepe površine za lepe ljudi. Na tem mestu začasnost teh projektov govori v njihov prid.

Vendar pa je ta začasnost druga točka moje kritike in tu postopam iz druge smeri. Kakor sem omenil, sem se do sedaj osredotočal na problematične projekte, kar pa ne pomeni, da so vsi projekti slabi. Majhna ulična tržnica in prostor za igranje šaha ali pingponga na parkirnem mestu, vrt za gojenje zelenjave v atriju stare stanovanjske hiše, viseče mreže v parku ali pa brezplačna izposoja kanujev na Ljubljani, vse to so dobri projekti. Problem je le v tem, da ostajajo pod nalepko začasnih umetniških intervencij, so prej izjema kot pravilo in to tista izjema, ki pravilo potrjuje. Ostajajo umetniški in zato ne stopijo v vsakdanje življenje. Igranje šaha na ulici bi moralo biti nekaj običajnega, tovrstni projekti naj bi nastajali skoraj sami od sebe v vsaki lokalni

skupnosti. Naloga skupin, kot je ProstoRož, bi tako bolj kot vsokoli in izskoki morala biti konstanten boj za tovrstne prakse: boj z mestnimi oblastmi, da le-te omogočijo, in boj v samih skupnostih za to, da jih organizirajo same. Kolikor sem seznanjen, nekaj takega prostoroževke trenutno izvajajo s projektom oživitve parka na Taboru in pri tem jim želim čimvečji uspeh.

MM: Katja, pri svojem izboru namenoma nisem izpostavila posameznega projekta, ene od intervencij, saj sem se želela osredotočiti na samo idejo, ki stoji za njimi. S posvetitvijo enemu projektu bi pozornost zlahka ušla temu poudarku in znašli bi se v pogovorih o detajlnih izvedbah projekta ali njegovi korektnosti v skladu z zahtevami sodobne družbe. Moj namen je bil torej izpostaviti predvsem idejo, ki je za temi intervencijami, ki želi z začasnimi potezami opozoriti na zapuščen prostor ali pa na problem določenega prostora ter podati predloge njegove možne uporabe. Druga ovira pri izbiri konkretnega primera je, da njihove intervencije vedno nastopajo v skupini. Zato tvoj predlog upoštevam, a le delno. Predstavljam celoten projekt enoletne tematike in ne posameznih potez v prostoru. Videla boš, zakaj. Poglejmo si na primer projekt oživljanja otroških igrišč v Ljubljani (v priloženem slikovnem gradivu lahko vidimo tistega v Argentinskem parku). Arhitektke so se v tokratnem primeru ukvarjale z vprašanjem, kako poživiti otroška igrišča v mestu, kako privabiti k tistim, ki so zapuščena, in kako ponuditi kaj več kot le klasične gugalnice, tobogane in vrtiljake. Na 11 igrišč so postavile razna igrala in plezala, glasbila, table za risanje, skrivališča itd. Z vsako posamezno postavitevijo so arhitektke pokazale, kaj je na tistem igrišču možno in da obstaja še kaj drugega poleg običajne sestave igrišča. Vendar pa so te možnosti zaživele šele v celoti, z mrežo vseh igrišč, kjer je vsako posamezno ponudilo eno od možnosti, kot skupek pa šele omogočilo velik nabor te raznolikosti.

Izidor, res je, realizacije so boljše in slabše, a tudi pri odgovoru tebi ostajam pri tem, da je še vedno pomembna predvsem ideja, ki je za njimi. Kar se tiče Plečnikovega in Tivolskega podhoda, pa sledeče. Izbrala sem točno določeno delo arhitektk iz ProstoRoža, njihove intervencije, ki so se v določenem časovnem obdobju odvijale na izbrane teme. Podhoda, ki ju omenjaš, sta naročili mestni občini, projekta sta nezačasna in nesamoiniciativna in ju zato

v vrsto izbranih projektov ne uvrščam. Osebnostno se sicer strinjam s tvojo kritiko prenovljenega podhoda, a je treba v tem kontekstu opozoriti še na nekaj. Mislim, da je arhitekturo vedno treba ocenjevati kot tako in ne kot delo določenega arhitekta. Arhitektura je tista, ki je dobra ali ne v sebi lastni situaciji, ostala dela iz arhitektovega opusa pa na to nimajo nikakršnega vpliva.

Druga kritika, ki jo navajaš, je, da je izbrani primer, čeprav želi problematizirati (ne) izrabe javnega prostora, del istega mehanizma, ki javni prostor siromaši. Praviš, da je produkcija ProstoRoža v veliki meri dekorativna in da ne gre za kaj več kot okraševanje in lepšanje ljubljanskih ulic, kar povezuješ s postopki gentrifikacije mesta, kjer se 'neugledne' urbane površine spreminja v estetsko dovršene in ugledne lepe površine za lepe ljudi. Strinjam se, da je gentrifikacija kot taka problematična in da je prisotna tudi v slovenskem prostoru, a v povezavi s projekti ProstoRoža je ne morem zaznati. Mislim, da to ni njihov namen, pa tudi če bi bil, so njihove intervencije tako majhne in premalo ambiciozne

zastavljene, da bi sploh lahko bile aktiven člen tega mehanizma. Poleg tega še vedno stojim za prepričanjem, da njihovo delo ni le dekoracija, le okraševanje ulic. Smisel njihovih potez je, da ravno z vsečnostjo in svežino pritegnejo našo pozornost, da se odpravimo tja, kjer jo zaznamo, in se tako zavemo, da na tem mestu še nismo bili ali pa da bi tu bilo lahko nekaj drugega. Ali pa, zakaj pa ne, da je ta kraj lahko lepši. To nasprotovanje olepševanju prostora in povezovanje vsakršnega olepševanja z gentrifikacijo se mi zdi problematično. Ljudje vedno težimo k temu, da so nam stvari, ki nas obdajajo, všeč, da so lepe in da je prostor okrog nas prijeten, urejen in čist. Izsledki številnih socioloških raziskav namreč potrjujejo, da si ljudje želijo takšne okolice, saj se v njej počutijo bolje in tudi bolj varno. Naslednji tvoj komentar oziroma pripomba je na začasnost projektov ProstoRoža. Mislim, da je prav začasnost tista, ki jim daje dodaten plus. Le prek teh umetniških intervencij, kot jih ti imenuješ, lahko preizkusimo, kaj je dobro, kaj v prostoru res deluje in ali je res to to, kar mu je primanjkovalo. Zato vlogo

ProstoRoža vidim bolj kot generator idej, med katerimi nekatere lahko padejo na plodna tla, če je za to določena skupnost pripravljena. Nikakor pa ne smejo brez te preizkusne dobe postati brezkompromisen določevalc tistega, kar se bo tu dogajalo še vrsto let. ■

Opomba uredništva: Članek je del zaključne naloge teoretskega seminarja in je v celoti objavljen v publikaciji 20/20: SODOBNA SLOVENSKA ARHITEKTURA, pod mentorstvom dr. Petre Čeferin.

fotografije: spletni vir





1 | Votivni relief, 400 pr. n. št., Nacionalni muzej, Atene

Načini spanja in razporejanja spalnih prostorov skozi zgodovino odstrejo pogled na spreminjajoče se vrednote, ideologije, rituale in socialno neenakost. Pokažejo na menjavanje človeškega odnosa do dela, noči, spolnosti, rojstva in smrti. Spanje in sanje, vsem ljudem biološko pogojeni komponenti, nista od zgodovine neodvisni človeški realnosti, temveč sta kulturno pogojeni in se skozi čas spreminjata ter prepletata s preteklimi, obstoječimi in tujimi vzorci. Raziskovanje spalnih prostorov odpira vprašanje, na kakšen način so ti vplivali na delovanje ljudi skozi čas in kakšni so bili pomeni, ki so jim jih pripisovali. Kako se je konstituiralo njihovo občutenje ljubezni, kakšna je bila razlika v spalnicah višjih in nižjih slojev, v kakšnih oblačilih in na kakšnih posteljah so spali skozi zgodovino od antike do današnjih dni? Prostori spanja zasedajo eno pomembnejših mest v vseh kulturah, dandanašnji pa ponudijo razmislek o intenzivnem konstruiranju lastne identitete. Z raziskovanjem zgodovine spalnic so se strokovnjaki poglobljeno ukvarjali po drugi svetovni vojni – med njimi so bili Gabriele Tergit, socialni zgodovinar Lawrence Wright in v sedemdesetih letih etnolog Pascal Dibie. Docela neulovljiv značaj spanca je absorbiral najrazličnejše pomene – od sanjskega druženja z bogovi do mistične povezave s smrtjo in večnim življenjem.

#### Inkubacija

Tehnike za spodbujanje božanskih sanj so bile in so še navzoče v mnogih družbah. Vključevale so izolacijo, molitev, odrekanje hrani, pohabljanje samega sebe, spanje na koži žrtvovane živali ali v stiku s katerim drugim svetim objektom in inkubacijo – spanje v svetem prostoru.<sup>1</sup> Slednje so prakticirali že v Egiptu od 15. stol. pr. n. št. naprej. Sprva so inkubacijo prakticirali v svetiščih, kjer so prihajali v stik z umrlimi in htoničnimi daimoni (nekromantija).<sup>2</sup> Inkubacija v zdravstvene namene je doživela razcvet ob koncu 5. stol. pr. n. št., ko je kult Asklepija postal pomemben po vsej Grčiji in se obdržal vse tja do konca poganstva. Svečeniki, ki so usmerjali vernike na poti do posvečenega prostora spanja, so najverjetneje vplivali na močno avtosugestijo in religiozno doživetje, ki sta vplivala na prikaz božanstva v sanjah. Dramatičnost so potencirali profesionalni pevci himen.<sup>3</sup> Bolniki so bili oblečeni v svoja oblačila, niso nosili kron ali bili odeti v posebna ogrinjala. Ko so vstopili v tempelj oziroma hodnike, zgrajene prav posebej za inkubacijo, so se ulegli na posvečen prostor – kamnite postelje (ponekod pokrite s kožo žrtvovane živali), imenovane *abaton*, *adyton* ali *enkoimeterion*, kjer so prek sanj od boga dobili recept za zdravljenje svojih bolezni. Oljenke so



21 Fragment sarkofaga, 300–310, Museo Nazionale delle Terme, Rim



31 Plaque iz Atike, črnofiguralni slog, okoli 510 pr. n. št., Metropolitan Museum of Art, New York

osvetljevale prostore. Pred spanjem so zaupali svoje zdravstvene probleme svečenikom, ti so jim dali navodila, ki jih je v sanjah božanstvo ponovilo. Obveljalo je prepričanje, da je mnogo ran med spanjem zacelil dotik sline svetih psov in kač. Zjutraj so svečeniki s svojim medicinskim znanjem sodelovali pri zdravljenju, ki je najverjetneje temeljilo na naravnih principih, o čemer pričajo ohranjeni zapisi. Božanstvo je naročilo vadbo, plavanje v reki, morju, kopel v banji, priporočalo je umsko vadbo, pitje ali kopanje v vodi iz vodnjaka, kar je slepemu omogočilo, da je spregledal, nepremičnemu, da je shodil.<sup>4</sup> Kako je potekalo samo zdravljenje, nam ni v celoti znano in lahko le delno rekonstruiramo ter razberemo prek redkih ohranjenih votivnih zapisov. Ljudje so v svetišču našli varnost in olajšanje psihične stiske, saj je Asklepij (sin Apolona) pod svoje okrilje vzel tudi revne, zadovoljil pa se je že z majhnimi daritvami.<sup>5</sup> Zaradi uspešnega prilagajanja svetišče ni izgubilo pomena in je doživelo ponovno priljubljenost v 2. stol. V času, ko se je z nastopom krščanstva zamajala vera v olimpske bogove, je Asklepij ostal živo navzoč v kolektivnem imaginarnem. Še v 4. stol. so romarji prihajali spat v abaton, upajoč na božje ozdravljenje.<sup>6</sup> Motiv Kristusovih čudežev v podobi boga Asklepija je bil značilen zlasti v zgodnjem krščanstvu in je bil uporabljen v boju proti nosilcem poganske čudežne sile.<sup>7</sup> (slika 2)

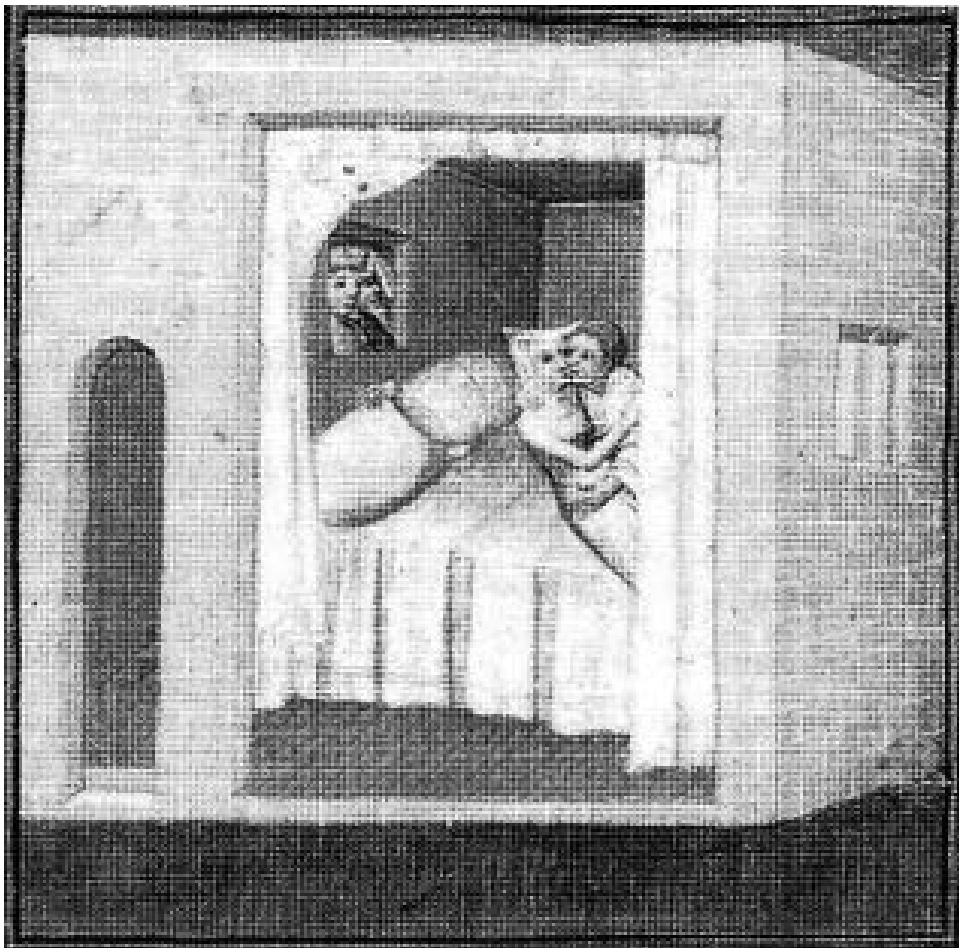
#### Hipnos – Tanatos

Ideja, da je umrli zaspal, se je pojavila v starem Egiptu in se je v zgodnji antični Grčiji zasedrila skozi povezavo bratov dvojčkov – Hipnosa (Spanec) in Tanatosa (Smrt), sinov Niksa (Noči). Reference na speče umrle so se pojavile v literaturi helenistične dobe in v obdobju rimske republike (Kalimah, Lukrecij, Katul) in so bile v Rimu pogostejše kot v Grčiji. Kristjani so prevzeli ta motiv in mu dali nov pomen. Za poganske filozofe je spanec pomenil osvoboditev od življenjskih skrbi in bremen telesa, kristjanom pa je spanec pomenil miren način čakanja na vstajenje mrtvega telesa.<sup>8</sup> Slednji so telo zanikali predvsem s stališča telesnih užitkov, niso pa zanikali telesa kot takega, zato bi le s težavo potegnili vzporednico z grškim dualističnim pojmovanjem telesa kot ječe za dušo, kakor je bilo razumljeno znotraj orfizma in pitagorejstva.

V antičnem pogrebnem ceremonialu je prostor, kamor je bilo položeno truplo,



4 | Etruščanska žara, Museum Chiusi



5 | Illuminator blizu Mojstru Boucicautu, miniatura iz Livre de la Propriétés des Choses, ok. 1410, Herzog-August Bibliothek, Wolfenbüttel

spominjal na posteljo s pregrinjalom, vzmetnico in rjuho, kar je bil relikv stare tradicije, ki je povezovala spanje in smrt. V pogrebnem ceremonialu so ženske odigrale najpomembnejšo vlogo v ritualih žalovanja, ki je vključevalo umivanje, maziljenje, oblačenje, kronanje in pokritje umrlega s cvetjem – *prothesis*.<sup>9</sup> Tako pripravljeno truplo je bilo položeno na posteljo, najverjetneje na notranjem dvorišču hiše (slika 3).<sup>10</sup> Podobno je tudi ženska legla na posteljo po poročnem obredu, kar priča o tesni prepletenosti ritualov poroke, rojstva in smrti – prehodi in gibanja v mejnih področjih so se dogajali v liminalnem času in so veljali za nevarne. Udeleženci ritualov prehoda so označevali začasno stanje med dvema svetovoma z vedenjem, ki je bilo nasprotno običajnemu.<sup>11</sup>

Večina etruščanskih podzemnih grobnic je predstavljala reminiscenco na tloris njihove domače hiše. Notranjost grobnic so opremili z dragocenim pohištvom ne glede na to, ali so umrle kremirali ali položili v sarkofage. Umrli so bili upodobljeni v ležeči pozi spanja ali v polležečem položaju, kot bi bili na banketu (slika 4). Verovali so, da so v grobnico poleg telesa položili tudi dušo umrlega, ki je zaživela v novem, večnem svetu, ki ni bil nič manj popoln kot svet živih.<sup>12</sup>

Ritual je obvladoval področje rojstva, smrti, poroke in spanja. Ljudje so se strogo držali opravil za dober spanec. Pred spanjem so se na različne načine borili pred ugrizi različnih nadležnih žuželk. V mrzlih nočeh so postelje ogreli z bakrenimi ponvami, napolnjenimi z ogljem, v skromnejših domovanjih pa z vročimi kamni, zaviti v cunj. V temačnih nočeh so tesno pridušili vsa okna in vrata, da bi prekinili vstop zlemu nočnemu zraku. Od 16. stol. so se višji in srednji sloji odeli v spalne srajce, pripadniki nižjih slojev pa so običajno spali kar goli ali v dnevni oblačilih, kot navaja izčrpna študija A. Rogerja Ekircha.<sup>13</sup>

#### Odkrito - zakrito

Na miniaturi iz *Livre de la Propriétés des Choses* iz leta 1410 dobimo vpogled v prostore, kjer so spali. Upodobljen je diskretno zakrit par v postelji, ki ju skozi interno okno opazujeta dva voaerja (slika 5). Gledalec se identificira z njuno igro pogledov. Z neposrednim pogledom v njuno spalnico postane vpet v igro med javno in zasebno sfero. Pojavil se je nov interes za zasebno intimno sfero, kar odseva na

tej upodobitvi. Aristokratska spalnica je bila edini prostor, kjer se je javno v celoti odmaknilo zasebnemu. Gradovi so nudili le malo skritih prostorov, t. i. novi domovi za aristokrate pa so jim pripisali pomemben pomen, kar se je odražalo tudi na tlorisu posvetne arhitekture tistega časa.<sup>14</sup> Tudi bivalni prostori kmetov in rokodelcev so nudili malo intimnih prostorov.

Otrok neke moravske družine tkalcev se spominja svoje rodne hiše v osemdesetih letih 19. stoletja: "Izba je bila velika petkrat pet metrov. Notri je stala lončena peč, kot je bil običaj v vseh hišah, zraven nje klop, pa postelja, v kateri so spali le starši. [...] Otroci smo spali na peči – tudi ta je bila v vsaki hiši – kot tudi na klopi ob peči ali na tleh. Kot podlaga v postelji je služila staršem raztresena slama, ne pa morda slamnjača, za nas otroke pa so zadoščale s slamo napolnjene vreče za krompir, ki so čez dan ležale v lopah in smo jih prinesli noter pred spanjem. Pozimi so bile ledeno mrzle. Za pokriti smo imeli le stare obleke, spalnih srajc ali česa podobnega nismo poznali ... Kadar smo morali ponoči ven, smo morali iti pozimi bosonogi, v sami srajci, na plano na gnojišče."<sup>15</sup> Nasprotno so bila meščanska stanovanja v 18. stoletju bolj zaprta pred pogledi. Namesto skupnih prostorov in večnamenskih sob je nastopila specializacija prostorov – delovna soba, dnevna soba, jedilnica, otroška soba. Intimnost stanovalcev je ostala nemotena, meščanski salon pa je postal družbeni dogodek srečevanj in pogovorov. Meje med delom in družinsko zasebnostjo so bile zarisane prek razporeditve bivalnih prostorov.<sup>16</sup> Ta ideal sprva za spodnje in srednje razrede ni bil dosegljiv, temveč je bil le privilegij bogatih.<sup>17</sup> Upodobitve plemiških ali kmečkih spalnih prostorov običajno odstirajo speče obdane z drugimi osebami.

Omamna toplina postelje je spodbujala poltene misli, zoper katere so svarili mnogi, denimo teolog iz 12. stol. Alan iz Lilla. Spolnost in erotika pa sta postala pomembna elementa v meščanskem modelu poroke iz ljubezni za razliko od mnogih kmečkih kot tudi rokodelskih zakonov, kjer je o izbiri partnerja običajno soodločal kolektivni interes hišne skupnosti. Tovrsten način izbire partnerja je lahko vodil k velikim starostnim razlikam med zakoncema. Umrljivost žensk je bila zaradi nevarnosti ob porodih visoka, tako je velikokrat prihajalo do situacij, ko se je kmet dvakrat ali trikrat oženil.<sup>18</sup>

Z razkrajanjem fevdalizma in z uveljavitvijo novega produkcijskega sistema sta se konstituirali dve sferi, in sicer zasebna (področje dela in ožje družinska sfera), nasproti njej pa javna državna oblast. Ločitev mesta dela od ožje družinske sfere je spodbudila posameznikovo introspekcijo. Družinska sfera, ki je bila sicer še vedno odvisna od anonimnih zakonov trga in je kot taka nastopala kot gospodarska enota, je omogočila vznik subjektivnosti. Odprlo se je novo področje, kjer je lahko posameznik razmišljal o občih človeških vprašanjih. Kot analizira Habermas, je prav to spodbudilo vznik literarne javnosti v angleških kavarnah in francoskih salonih, ta javnost pa je priskrbela institucije, prek katerih se je kasneje uveljavila politična javnost – v publiko zbrani zasebniki, ki so z javnim mnenjem nasproti državi uveljavljali svoje zahteve, denimo glede svojega dela.<sup>19</sup>

#### Sodobni brkljač

Z vpogledom v raznolikost sodobnih spalnic mladostnikov se pokaže intenzivnost procesa iskanja lastne identitete (slika 6).<sup>20</sup> Bolj jasne zametke tega procesa smo locirali v meščansko družinsko življenje, ki

je sprožilo poglobljeno individualizacijo subjektov. Z vedno večjimi posegi države v območje dela se posamezniku delo kot nekaj zasebnega vedno bolj odmika, za sabo pa pušča neko shizofreno območje, ki ga označujemo kot območje prostega časa. To območje obstaja tam, kjer je prej obstajala zasebna sfera, posameznik ga še vedno razume skozi te kategorije, kot nekaj zasebnega, a slednje je neposredno podvrženo kulturni industriji oziroma industriji prostega časa. Intimno območje pa je tisto območje, ki se posamezniku kaže kot njemu lastno. Kulturna industrija deluje ravno skozi to območje in poskuša pri posamezniku s formulami literarne javnosti ustvariti videz njemu lastne intimnosti – psevdointimnosti. Njen nastanek zaznamuje prehod iz kulturnega rezoniranja v kulturno konzumiranje. Ko se družina kot gospodarska enota razbije, posameznikova biografija neposredno pade v primež institucij in se v tem smislu standardizira. Ulrich Beck v zvezi s tem govori o individualizaciji, o posameznikovi odvisnosti od trga v vseh dimenzijah življenja. Institucije konkurirajo na trgu in tekmujejo za posameznikovo pozornost s tem, ko mu paradoksalno ponujajo fragmente, ki naj bi artikulirali njegov pre-



61 Foto Adrienne Salinger, Karl B

sežek, njegovo drugačnost od drugih, ki je zgolj navidezna. Avtorizacijo občestva tako danes posameznik dobi z nenehnim iskanjem samega sebe in svojih posebnosti. Nase prevzame breme oblikovanja lastne biografije. Vsak dan na novo sestavi svojo raztrgano identiteto.<sup>21</sup> Ravno to ga v nekem smislu dela neizmerno krhkega. To morda razloži naše občutje osamljenosti kljub zavedanju, da smo pripadniki širnega sveta.

V pričujočem zapisu smo s spreminjajočim odnosom do spanja in raznolikostjo razporeditve spalnih prostorov sledili gradaciji od skupnosti, kjer so rituali skrbeli za obnavljanje skupnosti do nastopa vse intenzivnejše individualizacije subjektov, ki prevladujejo v sodobni fluidni družbi, kjer je v ospredju posameznik. To pa je en od učinkov procesa, ko smo se ločili od tradicionalnih ritualov, ki so regenerirali in revitalizirali skupnost. Doživetje numinoznega se posameznikom javlja vse bolj po lastnem, partikularnem izboru. Ritual se je razpršil na številne pritikline, tako posvečene prostore dopolnjujejo stadioni, kinodvorane, umetnostne galerije, gledališki odri itd. Prosto po Walterju Benjaminu smo prav z mehanično reprodukcijo umetnosti prišli do točke, ko se je ta osvobodila od svoje odvisnosti od rituala. A zdi se, da se ritual vrača v polje umetnosti in arhitekture z druge strani ter od njiju ni v celoti ločen. ■

- 1 Terčelj, M. M. *Tolmači sanj in obredni zdravilci*. Primer Sokejev in Majeve v jugovzhodni Mehiki. Ljubljana: Poligrafi, 2006. Let. 11, št. 43/44. str. 113.
- 2 Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951. str. 111.
- 3 Lidonnici, L. R. *The Epidaurian Miracle Inscriptions: Text, Translation and Commentary*. Atlanta: Scholars Press, 1995.
- 4 Edelstein, E. J. in Edelstein, L. *Asclepius: Collection and Interpretation of the Testimonies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998. str. 145–147, 149–154.
- 5 Svetišče je tako poleg religioznega središča postalo bolnišnica in socialni center s prijetnim okoljem, toplimi in mrzlimi kopelmi, gimnazijem, tekmovanji ter gledališkimi predstavami.
- 6 Edelstein, E. J. in Edelstein, L. *Asclepius: Collection and Interpretation of the Testimonies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998. str. 181.
- 7 Mathews, T. F. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1999. str. 62, 65, 66.
- 8 Humphreys, S. C. *The Family, Women and Death: Comparative Studies*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. str. 162.
- 9 Rehm, R. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1996. str. 22.
- 10 Vermeule, E. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1981. str. 13.
- 11 Prav tam, str. 54.
- 12 Panofsky, E. *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London: Phaidon, 1992. str. 24, 27, 28, 29.
- 13 Ekirch, A. R. *Ob zatonu dneva: noč v minulih časih*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010. str. 431.
- 14 Camille, M. *Gothic art: visions and revelations of the medieval world*. London: Calmann and King, 1996. str. 67.
- 15 Sieder, R. *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis: ZRC, 1998. str. 94.
- 16 Prav tam, str. 133.
- 17 Dibie, P. *Etnologija spalnice*. Ljubljana: Založba / \*cf., 1999. str. 297.
- 18 Sieder, R. *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis: ZRC, 1998. str. 25, 54.
- 19 Habermas, J. *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1989. str. 67.
- 20 Salinger, A. *In my room: teenagers in their bedrooms*. San Francisco: Chronicle books, 1995.
- 21 Beck, U. *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Ljubljana: Krtina, 2001, str. 193, 195.

fotografije:

- 1 Mitropoulou, E. *The Worship of Asklepios and Hygieia in Arkadia*. Athens: Georgiades, 2001.
- 2 Mathews, T. F. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1999.
- 3 Rehm, R. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1996.
- 4 Panofsky, E. *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London: Phaidon, 1992.
- 5 Salinger, A. *In my room: teenagers in their bedrooms*. San Francisco: Chronicle books, 1995.

## OD DANES K JUTRI

Nuša Zupanc



1 | Ljubljanska opera

Mesta ločimo na *naravna* in *umetna*, in če govorimo o Ljubljani, lahko rečemo, da je *naravno mesto*. Izoblikovalo se je iz potrebe po varnosti in zavetju, se kasneje širilo v obrtni smeri, postalo center oblasti in nudilo življenjski ter delovni prostor vedno večjemu številu ljudi. Šele ko so primarne potrebe izpolnjene, ima mesto pogoj za razvijanje močnejše identitete, kasneje mentalitete in kulture. Izražati se začne človekova naravna želja po druženju, socializaciji in zaradi tega so nastajale kulturne točke. Najprej kot preprosti prizori na glavnih trgih, katerih primarna lastnost je bila komičnost, kasneje kot gledališča in nenazadnje opere.

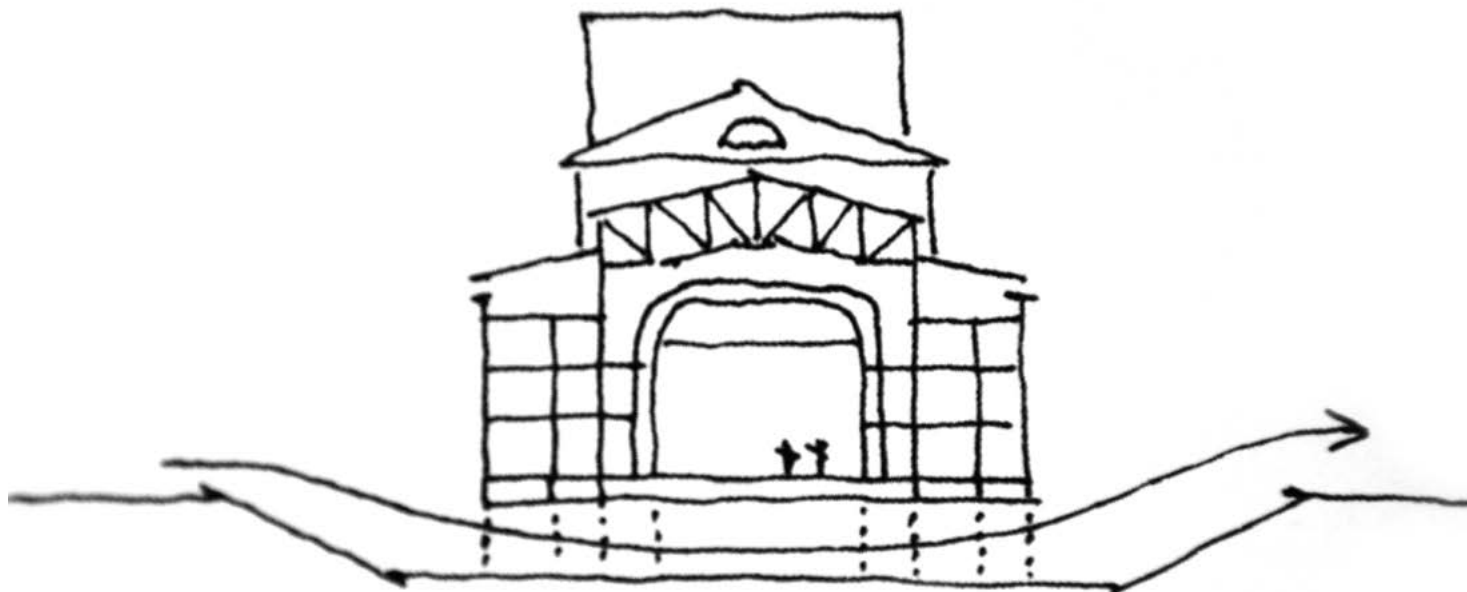
Prvih opernih predstav so bili Ljubljančani deležni že leta 1660, kasneje je leta 1765 zraslo tako imenovano stanovsko gledališče. Želja po druženju in zanimanje za to zvrst umetnosti sta v Ljubljani cvetela in leta 1892 sta Jan Vladimír Hráský in Antonín Hruby načrtala deželno gledališče z velikimi prostorskimi apetiti. Zaradi vesplošnega pomanjkanja so prvotne načrte drastično skrčili in okrnili, kar takrat ni predstavljalo ovire, saj je imela Ljubljana zgolj trideset tisoč prebivalcev. Majhno gledališče pa je skozi ustvarjanje in širjenje repertoarja počasi postajalo premajhno. Skozi leta delovanja in rasti mesta so bili osnovani predlogi za obnovo, širili so tukaj in krčili tam.

Od vseh predlogov in sprememb pa je največ prahu dvignila zadnja obnova. Zdi se, da širše javnosti ne zanima, kaj je ljubljanska opera z obnovo pridobila, in vprašati se gre o dvoličnosti kritikov. Ljubljana je razvijajoče se mesto v mladi državi, ki venomer lovi evropske smernice, da le ne bi česa zamudila. Slovenci imamo od nekdaj Napoleonov kompleks, želimo biti veliki, se kosati z milijonskimi mesti, biti opaženi. A hkrati ne vidimo, da se moderno mesto odvija pred našimi očmi.

Soavtor projekta obnove ljubljanske opere, arhitekt Marjan Zupanc, ima do teh sprememb drugačen odnos:

"Ko govorimo o kontekstu, gre za prostorsko in časovno umeščenost arhitekture. Še posebej je to pomembno pri dograditvah, dober poseg v obstoječe mora upoštevati oba parametra. V našem primeru dograditve opere bi izpostavil, da ima vsako mesto kulturne ambiente, v katere je družba v preteklosti projicirala svoje stremljenje. Med njimi gotovo spadajo stavbe teatrov oziroma opernih hiš.

Le-ta odraža vzdušje konec 19. stoletja, kar odseva na skromnem vhodnem delu za publiko kot tudi v merilu obodskih prostorov. Ni bilo zgrajenega vhodnega foyerja za obiskovalce, ki je kot prostor srečevanja ena od tipoloških značilnosti



21 skica zasnove

teatra. Prav tako opera ni imela ustreznih vadbenih prostorov, saj ni bila načrtovana kot domicil umetniškega kolektiva s takšnim številom zaposlenih, kot jih ima sedaj. Toda hiša je s pomanjšanim Semperjevim tlorisom ohranjena kot eden pomembnejših pomnikov klasicizma v Ljubljani konec 19. stoletja."

70

Z vsakim posegom v podobo mesta se poseže tudi v vsakega posameznika. Mesto je kot jezik, ki ga govorimo. Skozi čas se postopoma in počasi bogati ter razvija, je živa forma. Nikoli povsem ne zastane, vedno se prilagaja, tu in tam se skozi uporabo kaj odškrtno, tu doda, vendar od nekdanj vse z enim samim namenom: služiti človeku – uporabniku. Da do tega pride, moramo ljudje mesta uporabljati, kar je logično in vsakdanje. O tem ne razmišljamo, to delamo povsem podzavestno. Arhitektura je konec koncev nekaj, čemur se ne moremo izogniti, tudi če bi to želeli. Vpijamo vsak detajl, zvok in vonj, čeprav nezavedno, vsako hišo na poti od a do b poznamo do obisti, bila je tam včeraj, bila je danes in bo jutri. Te podobe se nam počasi zasidrajo v spomin in z leti na to nismo več pozorni.

Slika vsakega mesta, ki smo ga imeli priložnost spoznati do opisane obisti, se nam za vedno vtisne v spomin in še posebej smo občutljivi, ko se poseže v podobe mesta, ki so del naše identitete. Gre za enake podobe, a pri vsakem od nas drugačne, povezane z drugačnimi izkušnjami, spomini. Morda se ravno v tem skriva odgovor na vprašanje, čemu toliko dvignjenega prahu ob spremembah.

Občutiti je, kot da je mentaliteta slovenske javnosti skrita za plašnicami in v resnici nepripravljena na spremembe, po katerih tako hlepi. Je podoba Ljubljane, ki je zasidrana v vsakem od nas, nekaj, kar mora ostati takšno, kot je, ali je potrebna sprememba v miselnosti ljudi, da bodo pustili mestu zadihati in da bo vsem nam ponudilo še več? Mar ni arhitektura edina od vseh umetnosti, katere namen je ravno ta, da služi nam, ljudem?

Marjan Zupanc v odgovor: "V osnovi je arhitektura dejavnost, ki je v javnem interesu. Ta navedba se ponavadi pojavi v kontekstu javni prostor – investitor – arhitekt, kjer mora arhitekt iskati ravnovesje med željami naročnika, ki želi izstopajočo, morda preveliko stavbo, in javnega interesa, to je uravnotežene graditve urbanega prostora, ki je del mestne slike. Arhitekturna rešitev na nivoju dograditve nacionalnega teatra mora na vsak način pripovedovati prostorsko zgodbo. Gre za dialog s kvalitativno neoklasicistično arhitekturo, hkrati pa je treba z oblikovanjem novega odsevani čas, v katerem je zgrajeno. Tu bi se Slovenci lahko ozrli tudi v tujino, kot primer lahko navedem lyonsko opero ..."

Čeprav se želimo kosati z najboljšimi in najsposobnejšimi, se še vedno zdi, da se Slovenci vse prevečkrat s svojo kritičnostjo mečemo v morje, še preden se vprašamo, ali sploh znamo plavati. Javno mnenje je s svojim burnim odzivom preglasilo strokovnjake in predstavitev koncepta lani v Cankarjevem domu, ter kot je slovenski nacionalni šport, raztrgalo spremembo in vse, ki so si pustili poseči v njihovo predstavo

o tem, kakšna mora biti naša prestolnica. Porajata se vprašanja o vplivu take kritike na sam proces ustvarjanja in o tem, kakšna pravzaprav naj bi bila ljubljanska opera, da bi bili prebivalci zadovoljni.

Zupanc: "Arhitekturno delo je treba najprej spoznati, preden se ga kritično oceni, česar za kritike dograditve opere ne bi mogel trditi. Osebnost sprejemam negativno kritiko, kadar je dobronamerna, saj s takšno kritiko ustvarjalno rasteš. Vendar so se med gradnjo s strani tako imenovanih 'kulturnikov' pojavile kritike dozidave teatra, pojavljala so se vprašanja o potrebnosti takšnih dozidav in o potrebi po novi stavbi opernega gledališča. Te so imele čisto špekulativen, da ne rečem zasebni interes. Povsem so bile pomešane ocene investicij tako prenovne kakor tudi novogradenj, še bolj pa primerjave s podobnimi gradnjami v tujini. Poleg tega se je treba vprašati, kaj storiti z obstoječim teatrom, ki bi ga bilo treba v vsakem primeru obnoviti. Kako obravnavati najlepšo klasicistično dvorano v Ljubljani, ki je najprimernejša za operne predstave iz 19. stoletja in starejše? Menim, da je ta teater pravi prostor opere, manj primerno bi bilo naseliti v ta ambient drugo gledališče."

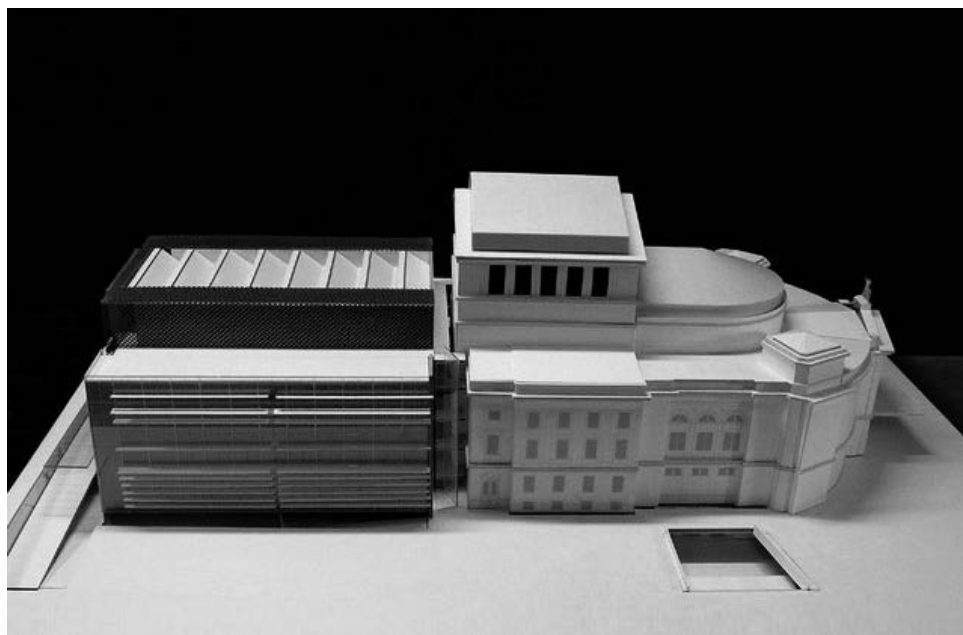
Zdi se, da naša um in mentaliteta težko dohajata razvoj mesta, nove poteze in pridobitve. Opazujemo, da se nekaj dogaja, gradi, da je bilo v našo predstavo in sliko o mestu poseženo. Ko spremembo vidimo, si takoj ustvarimo mnenje, podobno kot o osebi, ki nam je bila ravnokar predstavljena. Od nas je odvisno, ali bomo zadevo v nadaljnje odkrivali, se vanjo poglobili



3 | Pogled na severno fasado

in jo skušali razumeti ali pa na prvo žogo odbili in se obrnili stran, kot da se nas zgodba, ki tiči za spremembo, ne tiče. Za ponotranjanje in sprejemanje novosti si je treba vzeti čas. Zanimivo bi bilo povprašati prebivalce, kaj si o novostih mislijo čez nekaj let ali celo desetletij. Kevin Lynch v svojem eseju *Podoba mesta* meni, da je podoba le-tega sestavljena iz mnenj, ki so si jih ustvarili posamezniki. Mozaiki vtisov in mišljenj se prepletajo, dokler se v mestu ne formirajo skupnosti, ki imajo do njega enako mnenje in odnos. Te skupnosti pa so nujnost, da mesto in posameznik lahko delujeta drug z drugim in drug za drugega. Ljubljana tu ni izjema.

Res je majhno, delikatno mesto s čudovito arhitekturo, ki je bila simbol za navdih mnogim, ki so sedaj sami simbol naroda. Vanj je treba posegati razumno in zmerno. A ne gre si zapirati vrat samo zaradi tega, ker ljudje morda na novo nismo pripravljeni. Če mestu zaradi svoje predstave o njem samem ne pustimo dihati, lahko pride do tega, da mesto kmalu ne bo več pustilo dihati nam. Če si res tako želimo kosati se z najboljšimi, tega ne gre početi eklektično in selektivno, ampak celostno – s tem merim tudi na odprtost miselnosti in duha. ■



4 | Maketa



5 | Baletna dvorana

vir fotografij: arhiv Marjana Zupanca in atelier arhitektov

## OVEN VEN VOLNENI FENOMEN

tekst in ilustracija: Alenka Kramer

*Velecenjena gospoda pozor!  
Saj ne, da izvajam kak nadzor,  
ampak pred branjem te pesmi,  
da izogneš situaciji se stresni,  
obvezno upoštevaj navodila,  
če ne, usoda ti ne bo prav mila!*

*Odloži avtoked vsaj za trenutek,  
pusti pri miru natečajni osnutek,  
da ne bodo ti možgani čisto zgnili,  
in življenjski sokovi se bodo vrnili.*

*Zbeži na travnik in umaži kolena,  
ne boj se blata in fuj fej vremena.  
Splezaj na najvišja lepa drevesa,  
skupaj s prijatelji brž na kolesa.*

*Vrzi na foro sitnega soseda,  
ki te čisto vedno čudno gleda.  
Ustrelj ga s svojo najjačo fračo,  
vrzi mu gnusnega pajka v pijačo.*

*Obnašaj se, kot da nisi pri pravi,  
otroka v sebi lepo spet pozdravi.*

*Smej se brez mej!*

*Šele ko čutiš, da nisi več resen,  
ti dovolim, da prebereš to pesem.*

Oven Ven je pravi fenomen.  
Ne ve kaj so škarje ali kaj je fen.  
Volna seže mu že do kolen,  
pa ne ker bil bi blazno len -

"Moja dlaka je moja last,  
Ne pustim si je frizerju krast!"  
vedno pravi vsem na glas,  
a v njegovi glavi je drugačen špas ...

Namreč:

Ven frizerja se boji na smrt,  
res mu ni po godu ta obrt.

Bogvari! -  
da kdo mu po kožuhi šari  
in košato mu frizuro kvari!

Ven nasploh je pravi mačo -  
a če kdo omeni mu krtačo,  
se trese huje kot pred kačo!  
(Ali če vsiljuješ mu špinačo!)

Njegova gora dlak je bolh lovišče,  
za žužke super mega špon igrišče.

Notri marsikdo najde kar išče,  
tudi Koklja svoje izgubljeno pišče!

V njegovo gosto volno se VSE zatakne,  
česar hote ali po pomoti se dotakne.

Včasih v gosti kožuh malico si vtakne,  
zgodj pa tudi se,  
da v trgovini nevede kaj stakne -  
recimo čajnik, luč ali zdravilo za akne.

Ko se Venu kolca,  
se kožuh trese mu kot žolca.

Najhuje pa je,

kadar Ven s sprehoda po gozdu se vrne.  
Takrat na sebi nosi veje, grmovje in trnje.  
Tako je poln dračja, da se komaj obrne.

Čista sreča, če ne pobere še kakšne srne!

Kljub temu pa imajo Vena vsi radi  
in z veseljem klepetajo pri njegovi ogradi.  
Včasih pride mimo tudi ovčja gospodična.  
Ime ji je Mica - nadvse ljubezniva je in  
mična.

Ovci Mici Ven je malo všeč,  
pa tudi on do nje je kar čuteč.  
(Vsaj po njegovi nerodnosti sodeč,  
kajti poleg nje je vedno čisto rdeč!)

Tistega dne se Ven opogumi  
in jo prijazno povabi na sladoled,  
nato pa skupaj v cvetoči park sedet,  
na pomladnem si soncu kožuhe ogret.

Na klopici sedita in se smejeta.

Takrat se Mica nagne in ga objame.  
Kako lepo, pomisli Ven:  
"Topel objem, le zame!  
Zaljubljen sem vanjo in ona vame ... "

In kot da to še ni zadosti drame  
se takrat Mica ZATAKNE in obstane  
v njegovem kožuhu polnem krame!

»Ven, pomagaj mi vendar ven!«

kriči nekje izpod kupa volne  
in Ven naglas po ovčje zakolne:  
"Saprabolt in šmentane vrane,  
da le v moji dlaki ne ostane!"

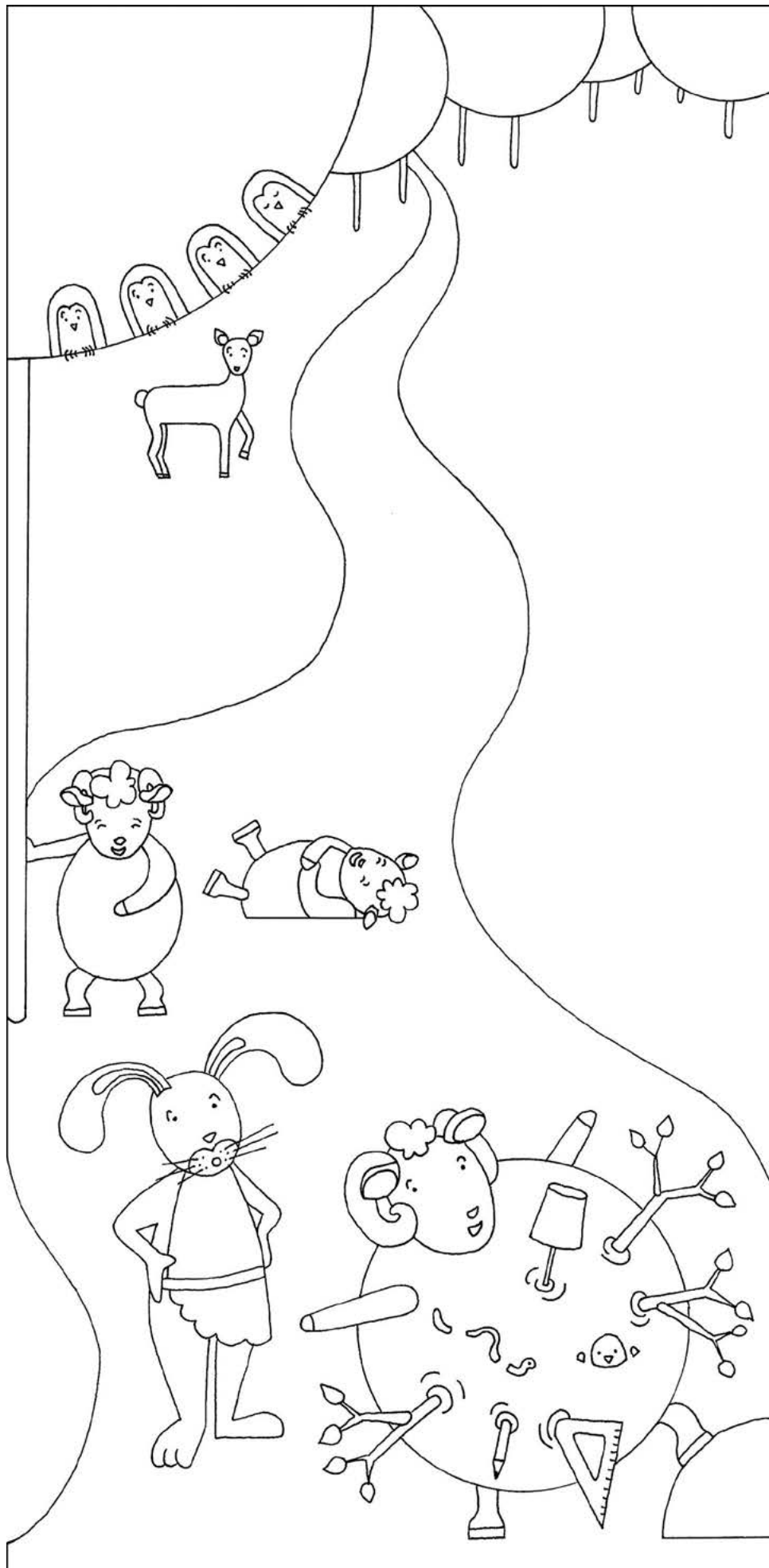
Kakšna akcija in škandal!

Potrebovali so gasilcev pet,  
da zagledala je Mica zopet svet!

Naslednji dan se Mica ni oglasila.  
Nič čudnega, skoraj se je reva zadušila!

Ven gleda skozi okno prav potrto  
Ne le ponos, tudi srce ima strto.  
Glavo pa že čisto od skrbi razrto.  
Takrat se odloči, da potegnili bo črto!

Še isti dan se odpravi k frizerju.





Frizer niti približno ne ve kje začeti!  
Najprej poskuša večje stvari izdreti.  
Neverjetno -  
pokažejo se najzanimivejši predmeti  
in več čudne krame kot v kakšni kleti.

Nato nadene stranki pregrinjalo.  
Oven Ven se že trese malo.  
Ko pa prime v roke še glavnik,  
se že dere, zganja vik in krik!  
Ven hoče po hitrem postopku uiti  
in brž doma pod posteljo se skriti!

Frizer pokliče spet gasilcev pet,  
ki uspe jim Vena na stol pripet.  
Nato mu frizer zaukaže ves napet,  
da mora sedaj pri miru sedet!

Striže ga cel dan in celo dolgo noč,  
na kile in kile volne odletava proč.  
Proti gosti dlaki se s škarjami bori,  
neizmerno se trudi in hudo poti.

Ko zaključi s škarjami torturo,  
mu oblikuje moderno še frizuro.  
Še počeše ga in fino nadišavi  
nato pred ogledalom se ustavi:  
"Še kombajn boljše ne opravi!"

Ko Ven pogleda se v ogledalo,  
verjeti ne more, kaj je nastalo.  
Pred njim stoji oven lep in uglajen,  
po zadnji modi postrizhen, urejen!

Iz njegove volne je nastalo  
puloverjev sto šest za šalo  
in ker še vedno malo je ostalo,  
napletli so gasilcem rokavice  
in izčrpanem frizerju nogavice.

Zdaj po mestu se že govori,  
da Vena skoraj nič več ni.  
"Poglej ga suhca,  
zdaj klicali ga bomo Mali Veni!"  
A on za opazke se prav nič ne zmeni.

Oči smejijo se mu od veselja,  
v njem skriva se le ena želja,  
le ena misel se podi po njem -  
da k ovci Mici gre iskat ...

... objem. ■

## UJEMANJE ŽIVLJENJA razstava del Tince Stegovec

Maša Ogrin



*"Ce sont les experimets que nous faisons."  
Stanley William Hayter*

Razstava opusa del Tince Stegovec v Mednarodnem grafičnem likovnem centru je omogočila vpogled v celotno ustvarjanje ene naših največjih slovenskih modernih grafičnih umetnic.

Skozi okna Gradu Tivoli se odpirajo pogledi na zasneženo in obljudeno Jakopičevo sprehajališče. Ob Prešernovem prazniku, na dan zatovitve razstave, umetnica sedi v razstavnici dvorani in opazuje obiskovalce, ki podoživljajo njen svet v risbah in grafikah. Medtem, ko se prešerno razpoložena zapleta v pogovore, urejene oblikovne in barvne kompozicije nemo spregovorijo v sebi lastnem jeziku. Galerija postne živ prostor, razstavljena dela spajajo navidezno ločena svetova umetnosti in življenja.

Izčiščenost njenega umetniškega izraza ima izvor v vzpodbudah Ljubljanske likovne akademije, štipendija pa ji je omogočila izpopolnjevanje v pariški grafični delavnici Stanleja Williama Hayterja. V grafičnem ustvarjanju se za impresijo lahkotnega trenutka skriva preiščenost, vztrajnost in disciplina. Kompozicija likovnih elementov, skrbno izbrana tehnika in simbolistična motivika, predstavljajo idejo, misel ali zgodbo, kot esenco njenega likovnega izraza. Kreativni proces je sestavljen iz razporejanja in uravnovešanja posameznih elementov, raziskovanja obnašanja materialov, poznavanja tiskarskih postopkov. V njenih grafikah se misli kot v poeziji pretakajo skozi skladnost kompozicije, materialov, barv in tehnike. Vzpostavljanje odnosov med njimi je enako pomembno kot komunikacija med ljudmi, zapiše avtorica.

Grafika je njena najljubša tehnika, ker meni, da je za razliko od slik in kipov, z grafičnimi listi veliko lažje komunicirati, jih pošiljati, množiti in s tem širiti zavest o tem, da je prav naše bivanje tisto, ki napolnjuje okvirje umetnosti. Opazujemo in filtriramo vtise, ki vstopajo v zavest in uokvirjajo naše vizualne spomine.

"Pa, držite se svojega poklica, poklic je kot paličica, ki pomaga plezalki vzcveteti." Tina zaključi pogovor in se zatopi v misel.

Delo Tince Stegovec je bilo v času njenega ustvarjanja bolj cenjeno v tujini kot doma. Razstavljala je v številnih pomembnih evropskih in svetovnih prestolnicah od Amsterdamu, Rima, Aten, Londona, Celovca, Pariza, Beograda, Berlina, Budimpešte in Prage, pa vse do Buenos Airesa, Miami Beacha in tudi drugod. V začetku osemdesetih jo je Fundacija Juan Miro umestila v leksikografske izdaje Mednarodnega biografskega centra v Cambridgeu (IBC). ■

Viri:

Tinca Stegovec. Ljubljana: MGLC, 2011

Komelj, M. Človek in njegovo okolje Stegovec, Ljubljana: Družina, 2006

Koren, L. Wabi-sabi für Künstler, Architekten und Designer. Tübingen: ErnstWasmuthVerlagGmbH&Co. 1995



1 | L. Daguerre: Boulevard du Temple, 1838

## RESNICA V FOTOGRAFIJI IN HENRI CARTIER-BRESSON

Andrej Blatnik

*"Človek si realnost od nekdaj razlaga skozi podobe. Platon in ostali filozofi so hoteli ublažiti našo odvisnost od slike in vzpostaviti nov sistem dožemanja realnosti."*  
Susan Sontag

V svoji knjigi *On photography* ameriška teoretičarka Susan Sontag obravnava odvisnost fotografije in ostale umetnosti od realnosti. Od jamskih risb do hieroglifov, od slikarstva do izuma fotografije ... Težnja po razlaganju sveta s podobami spremlja človeka skozi vso zgodovino. Fotografija, navidez najbolj realna med omenjenimi, se pri tem zdi najbolj učinkovita. Z novim vizualnim jezikom nam fotografi sporočajo, kaj je vredno ogleda in kaj imamo pravično opazovati. Poseduje moč, ki je drugi vizualni mediji nimajo, saj njen videz ni odvisen od njenega avtorja. Kljub nadzoru pri nastanku in razvijanju ostaja sama procedura optično-kemična (ali elektronska). Njeno delovanje je avtomatsko, aparature pa se konstantno razvijajo in izboljšujejo, da bi čim bolj detajlno (in uporabno) prikazale svet. Mehanska geneza teh podob in njena moč ustvarita nov odnos med podobo in realnostjo. Če fotografija obnovi najbolj primitiven odnos – med podobo in

objektom –, pa izkušnja dožemanja tega odnosa variira. Prvi poskusi so pokazali, da je realnost, ki je predstavljena na fotografijah, deformirana. Svet, ki ga vidimo skozi objektiv, je drugačen. Na eni zgodnejših fotografij (slika 1) vidimo prazen pariški bulvar in na njem dve majhni figuri. Kje se skriva razlog, da je sredi sončnega dne del mesta, ki je ponavadi poln življenja, nenkrat prazen? Zaradi slabše občutljivosti takratnih medijev zapisa je moral biti čas izpostavitve daljši. Vsi gibajoči objekti razen dveh drobnih figur tako niso vidni. Ena čisti čevlje drugi. Gre za prvo fotografijo, na kateri je človek. Lastnosti objektivov, izpostavitveni čas, dvodimenzionalnost posnetka in ostale tehnične deformacije so faktorji, ki onemogočajo korektno reprezentacijo realnosti.

Pionirji fotografije so sprva delovali pod močnim vplivom slikarstva. Namesto platna so pred željeni motiv postavili stojalo in kamero. Izum prenosljivih kodakovih kamer (in kasneje legendarnih Leica kamer) pripelje fotografijo v vsakodnevno življenje, izpostavljeno številnim dogodkom in trenutkom. Kmalu se med uporabniki pojavi težnja po materializaciji spominov in zamrznitvi trenutka. Ta postane

večen. Z dostopnostjo kamer se razširi tudi namen fotografije. Začnemo govoriti o zvrsteh (reportažna, turistična, modna, politična, pokrajinska ...), s tem pa se tudi zavestno loči od posnemanja realnosti. Na pokrajinskih fotografijah ponavadi ni ljudi. Verjetno najbolj znan pokrajinski fotograf Ansel Adams je nekoč izjavil, da sta na fotografiji vedno dve osebi – fotograf in gledalec.

Zaradi manipulativnosti navidez realnega medija leta 1947 nastane medijsko neodvisna fotoreportažna agencija Magnum. Ta še danes predstavlja pojem reportažne fotografije, njeni člani pa so izbrani elitni fotografi. Posebnost agencije so njena stroga načela objavljavanja fotografij, ki jih ni bilo dovoljeno obrezovati v temnici, v medijih pa so se lahko pojavile le z nespremenjenim podnapisom avtorja. Od članov agencije je za razvoj fotoreportaže zaslužen predvsem eden – soustanovitelj agencije –, to je Henri Cartier-Bresson.

Bresson je izjemen predstavnik generacije ustvarjalcev, ki so fotografijo spremenili v prepoznaven umetniški medij. Rojen je bil leta 1908. Svoje kariere ni začel kot fotograf, ampak kot slikar. Strast do sli-

kanja ga je spremljala od rojstva do smrti leta 2004. Z barvami in kanvasom ga je seznanil stric pri zgodnjih petih letih, po zaključenem šolanju pa je bil sprejet v studio, ki ga je vodil kubistični slikar André Lhote. Bresson je nekoč dejal, da se je pod njegovim mentorstvom naučil branja in pisanja. Kljub obsežnemu treningu umetnosti, ki ga je bil deležen v šoli, ga je pri Lhotejevem načinu motil s pravili obremenjen pristop k umetnosti.

Istočasno se je udeleževal srečanj surrealističnih pisateljev in teoretikov v tedanjem Café La Place Blanche. Seznanil se je s številnimi vodilnimi osebami in kasneje dejal, da je padel pod močan vpliv gibanja. Tokrat ne slikarstva, temveč filozofije in književnosti. Med najvplivnejšimi surrealističnimi (in ostalimi) avtorji so bili Dostojevski, Schopenhauer, Rimbaud, Malarmé, Freud, Proust, Joyce, Hegel in Marx. Njegova predhodna izobrazba in vzgoja združujeta konceptualni pristop in likovni izraz kubističnega slikarstva ter surrealistične spontanosti in težnje po izražanju nezaznavnega.

Ironično je to, da na stenah Bressonove dnevne sobe ni niti ene fotografije, le

olja na platnu. Po njegovih besedah je na njegovo fotografsko kariero vplivala ena sama fotografija. To je *Three Boys at Lake Tanganyika*, katere avtor je Martin Munkácsi (slika 2). Gre za ujeti trenutek treh afriških dečkov, ki tečejo v (do kolen globokem) jezeru. To je bil povod, da je pri svojem delu vedno skušal zabeležiti trenutek, ki ujame večnost.

Z izrednim čutom za svetovno politično dogajanje se je Henri v svoji karieri vedno znova znašel ob pravem trenutku na pravem kraju. Tako je bil priča Ghandijevi smrti v Indiji, kmalu zatem kitajski državljanski vojni. Opravljal je delo reportažnega fotografa pri nalogah, ki mu jih je dodelila agencija Magnum. Njegove fotografije imajo danes veliko vlogo kot dokument zgodovinskega dogajanja na različnih koncih sveta.

*"Dejstva niso zanimiva."  
Henri Cartier-Bresson*

Bresson v številnih intervjujih omenil, da ga dokumentiranje ne zanima. Na fotografskih misijah je vedno iskal medsebojne povezave med motivi. Te so na njegovih



21 M. Munkácsi: Three Boys at Lake Tanganyika, 1929



31 H. Cartier-Bresson: Tamil Nadu, India, 1950

fotografijah bolj zgovorne od subjektov, ki jih je ujel. Prav njegova interpretacija in osebna nota sta tisto, kar jih zaznamuje. Na fotografiji iz Indije (slika 3) so motivi razporejeni nenavadno. Ženska, ki drži otroka, je skoraj v celoti odrezana. Vse, kar vidimo, je le del telesa in njena razprta dlan, ki ustvarja rimo s koščnim prsnim košem sestradanega otroka. Ko gledalčev pogled potuje skozi sence palm na presušeni tleh, se ustavi na naperah lesenega kolesa, ki nam ponovno vrne pogled na dlan. Fotografija je polna verske in politične simbolike, ki je bila tedaj značilna za Indijo. Kolo je starodaven simbol kozmologije in reinkarnacije (kolo trpljenja) in hkrati simbol sodobne indijske države, ki se pojavlja na sredini zastave. Slika predstavlja trpljenje kot duhovno preobrazbo in hkrati politično stisko.



4 | H. Cartier-Bresson: Hyères. France, 1932

Poleg izostrenega čuta za geometrijo in kompozicijo ter sposobnost prepoznavanja vsebinsko zanimivih situacij sta za Bressonovo fotografijo značilni impulzivnost in odločnost. Po njegovih besedah naj bi k njegovi sposobnosti reagiranja in spontanosti najbolj pripomoglo skiciranje, ki se ga je posluževal celo življenje. Tako kot fotografija je tudi skica enkraten izdelek, ki se ga ne da naknadno popravljati. Če jo popravimo, je že nova skica. Rezultatov svojega fotografskega dela ne pripisuje potrpežljivosti, temveč nepotrpežljivosti. Pravi, da se izvrstna fotografija od povprečne razlikuje v milimetrih. V stotinki sekunde. 'Odločilni moment', kot je to poimenoval, lahko razumemo kot pravi trenutek – trenutek, ko se vsi elementi postavijo na svoje mesto v kadru. Oblike in linije ustvarijo geometrijsko harmonijo, dogajanje doseže vrh ali preobrat in fotografova zavest se popolnoma sinhronizira s subjektivim razkritjem. Stotinka sekunde je odločila, da je kolesar na fotografiji (slika 4) vpet v geometrijsko spiralo, ki jo tvorijo stopnice in ulica, ter skupaj z okoljem ustvari zgodbo.



5 | H. Cartier-Bresson: New York City. Manhattan Bankers Trust, 1960.

wall' (muha na zidu). Situacije na njegovih fotografijah dostikrat govorijo same zase, včasih povejo več, kot bi o istem dogodku povedala serija fotografij. Rečemo lahko celo, da na nekaterih fotografijah z izbiro trenutka in kadra sam ustvari situacijo, ki v realnosti ni opazna. Obstaja še le, ko se čas ustavi (slika 5). Za fotografije, posnete na ta način, je značilno, da jih lahko gledamo dlje časa. Po Bressonu je merilo za dober posnetek to, da ga lahko občudujemo več minut. Večkrat. Vzeti motive iz konteksta in jih postaviti v nove nepričakovane odnose je bistveno za fotografsko domišljijo, kar je vidno tudi na njegovih portretih. Še posebej izstopa portret Alberta Giacomettija (slika 6), ki ga je ujel v gibanju med

skulpturami. Slika ne prikazuje kiparjevega videza, temveč karikira podobnost umetnika in njegovega dela. Z opazovanjem njegovega dela naletimo na fotografije, ki skozi rahlo priprte oči dostikrat spominjajo na kubistično slikarsko delo (slika 7). Te posnetke sestavljajo temne in svetle ploskve, on pa je slikar, ki jih s pritiskom na sprožilec naslika na svoje mesto. Tako je tudi z navidez brezvsebinskimi motivi zabeležil neizraženo. Na fotografiji iz Madrida leta 1933 (slika 8) nas postavi na trg, nekoliko oddaljen od skrivnostnega zidu, ki je preluknjan s številnimi okni različnih velikosti, majhnimi v primerjavi s samim zidom. Skozi njih je nemogoče razbrati notranjost same zgradbe. Obzidje, kate-



61 H. Cartier-Bresson: Alberto Giacometti, 1961



71 H. Cartier-Bresson: Queen Charlotte's Ball. London, 1959



81 H. Cartier-Bresson: Spain. Madrid, 1933

rega prvotni namen so uničile odprtine, razpršene po njegovi površini, služi kot kanvas. V sami razporeditvi kvadratnih oblik je moč začutiti ritem – celo melodijo, podobno Mondrianovemu *Broadway Boogie-Woogieju* (slika 9) ali pa starim gregorijanskim notnim zapisom. Spodaj so otroci. Njihova telesa so izrezana, da postanemo pozorni predvsem na razporeditev njihovih glav, ki so spremljajo ritmu oken. Vsaj v dveh primerih je težko ločiti, ali je temni lik glava ali odprtina. Elementi so v tako tesni resonanci, da ne fotografiji ne iščemo pomena, katerega prisotnost naš razum zanika. Fotografija ne reprezentira dogajanja v realnosti, temveč ustvarja novo izkušnjo.

*"Izkusiti stvar, ki je tako lepa pomeni: izkusiti napačno"*  
Nietzsche

Kot pred tem slikarstvo tudi fotografija pripelje svoj razvoj do točke, kjer ji posnemanje realnosti preprosto ni več dovolj. Čeprav motive še vedno črpa iz resničnega sveta, jih interpretira na svoj način in išče lasten izraz – tako likovni kot vsebinski. Z zamrzovanjem časa in s preslikavo sveta v okvir dvodimenzionalnega medija postavi dogodke v nov kontekst ali celo ustvarja novo – lastno – resnico. Vrnimo se torej k Susan Sontag, ki zapiše, da je bila vloga fotografije v olepšanju sveta tako učinkovita, da so merilo lepega postale fotografije same in ne motivi na njih. Ni več dokument, temveč monument. Njena moč je deplatonizirala naše razumevanje realnosti in jo naredila manj verjetno. S tem je zmanjšala dojemanje na podlagi izkušenj in zabrisala meje med kopijami ter originali. ■

1 Sontag, S. *On Photography*. 3rd printing. New York: Dell, 1978. A Delta book.

2 Henri Cartier-Bresson, intervjuji

3 Erjavec, A. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. Knjižna zbirka Koda.

fotografije: H. Cartier-Bresson, spletni viri

## O ČRTI, NARISANI Z ROKO

Jurij Kobe

"Umetnost ne reproducira tega, kar vidimo, marveč nam le-to napravi vidno."  
Paul Klee

V tem citatu znameniti umetnik švicarskega rodu Paul Klee seveda govori o svojem slikarstvu, velja pa trditev pravzaprav za vsako prestavljanje realnega sveta oziroma v našem primeru prostorske realnosti v nek medij, ki prenaša sporočilo o tem svetu. Nosilec sporočila je lahko bodisi pisana beseda, fotografska ali filmska kamera – z vsemi danes tako razvitimi naknadnimi obdelavami –, ali pač le risba na papirju oziroma barvna prezentacija. Vsaka od tehnik sporočanja seveda zahteva neko stopnjo miselne aktivnosti, ki pa je zelo različna, predvsem pa je končni rezultat vedno osebna pripoved tistega, ki sporočilo posreduje.

To pot govorimo o črti, zarisani z roko, in njenem razmerju do črte, narisane z računalnikom. Vse pogosteje se namreč ponavlja trditev, da računalnik riše namesto nas, in ponavljajoče se besede, kot premnogokrat občutimo, polagoma postanejo resnica. Ponavlja se, da je računalnik natančnejši, hitrejši, spretnejši, ... In te trditve v marsičem držijo, a vendarle le v marsičem ...

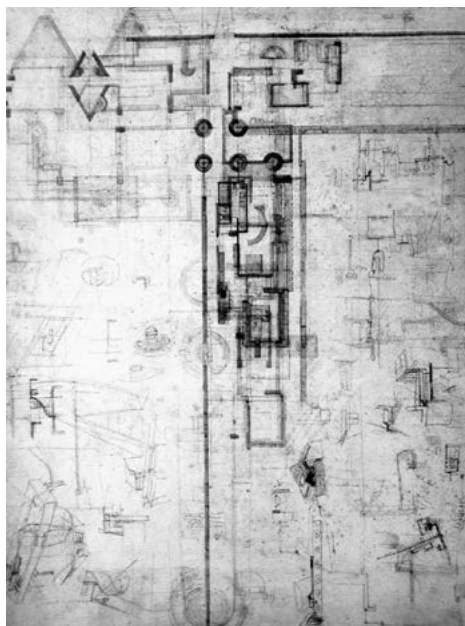
S pričujočim razmišljanjem želim opozoriti na to, kako pomembna je v arhitekturi navzočnost risbe. Seveda pa namen tega zapisa nikakor ne želi biti apel k zamenjavi računalnika za ročno risbo z rapidografom, marveč vabiti k razmisleku, kaj risba z roko nosi s seboj!

K tekstu so me ob mojih bežnih glasnih pomislekih v tej smeri spodbudili gospa Martha Kohen iz Šole za arhitekturo Univerze na Floridi in po drugi strani razmere, ki jim na različnih evropskih univerzah sledimo ob aktualnem bolonjskem 'zblizjevanju', seveda pa tudi listanje sodobnih arhitekturnih revij.

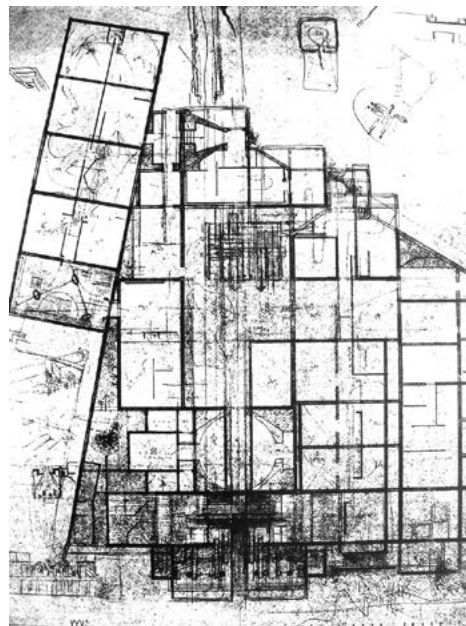
Koliko je že bilo napisanega o tem, kaj vse nam omogoča računalnik! Seveda nas osvobaja konstruiranja kompliciranih nalog opisne geometrije, s preprostimi programi se sprehajamo po hitro narisanih tridimenzionalnih modelih, ki jih potem obarvamo s pigmentom, materialom, svetlobo, odsevi ...

Ob vsem tem pa skoraj pozabljamo, da je za prvo odločitev, kaj in kakšno bo tisto, kar je predstavljeno, vendarle pomembna roka, ki jo vodi neka glava, misel ...

Juhani Pallasmaa v svojem eseju *The Eyes of the Skin* govori prav o tem: "Računalnik običajno gledamo predvsem kot dobrodošlo iznajdbo, ki osvobaja človeško fantazijo in omogoča učinkovito delo pri projektiranju. Ob tem bi rad izrazil svoj resni pomislek, vsaj v pogledu na njegovo današnjo vlogo pri procesu zasnove. Računalniška risba teži k temu, da splošči našo veličastno večplastno občutenje, vzporedno in sočasno sposobnost imaginacije s tem, ko sprevrže proces projektiranja v pasivno vizualno manipulacijo, v dogodivščino retine. Računalnik vzpostavlja distanco med kreatorjem in objektom, kjer (ročna) risba, prav tako, kot model omogoča projektantu haptičen



1 | Carlo Scarpa, Villa Zoppas, Conegliano, 1953



2 | Carlo Scarpa, Centralni paviljon, Giardini, Benetke, 1968

kontakt z objektom ali prostorom. V naši imaginaciji objekt sočasno držimo v roki in glavi in je njegova zamišljena fizična slika izoblikovana v našem telesu. Smo hkrati znotraj in zunaj tega objekta. Kreativno delo zahteva telesno in mentalno identifikacijo, empatijo in sočutje."

Mnogo avtorjev poudarja, da smo ljudje tako historična kot biološka bitja. Povezava med mislijo, torej razumom, in roko, torej akcijo, se odvija na več nivojih – od zavestnega do podzavestnih. Koliko je vzajemnih reakcij, ki sploh ne gredo skozi zavest, še vedno ne vemo.

Razmerje med risanjem z roko in risanjem z računalnikom bi lahko primerjali z razliko med prostim govorom in branjem vnaprej zapisanega teksta. Tu ne gre le za različno doživetje iste vsebine, gre za drugačen kontakt med govorečim in tistim, ki posluša. Napisan govor pač ostane tak, kakršen je bil zapisan, končano delo. Branje je na nek način ponavljanje istega, nečesa že rojenega ...

Pri prostem govoru oblikujemo izrečene besede tudi še med samim govorom, čeprav imamo misel, ki jo želimo povedati, že vnaprej pripravljeno. *Appetito viene mangiando!* Svoj govor modificiramo v skladu z navzočo atmosfero ali ga preciziramo v pogledih, na katere do tedaj še nismo pomislili. Vedno obstaja možnost, da smer pripovedi, če se že ne preokrene, pa vsaj izbere boljšo pot!

Temu bi v razmišljanju o risbi z roko lahko potegnili paralelo. Podobno je tako pri

prostoročni risbi kot pri povsem tehnični plati ročnega projektiranja. In immanentno ročnemu risanju je tudi opredeljevanje načrtov z merami. Tu smo priče nekemu integralnemu procesu: najprej črta, obris – ob tem naš potegljaj črte z roko sledi toku misli, reagira na vsako pomisel in spremembo te misli, je torej proces, ki dopušča mnogo več rešitev in te rešitve izbira do konca procesa vlečenja črte. In nato kotiranje, opremljanje načrta z merami: v procesu ročnega risanja načrta je kotiranje integralni sestavni del tega procesa: mera je postavljena tja, kjer je bistveno potrebna, saj sodi v sam objekt, kamor smo se z risanjem postavili, kot pravi Pallasma. Tu je, ne da bi se tega zavedali, na delu proces redukcije na nujno potrebno, torej proces prej omenjene potrebne abstrakcije, ki je v veliki meri povsem podzavesten!

Končni smoter je vendarle prenos zamisli, načrta, ki jo nosi, in je nekaj povsem eksaktnega – grobo rečeno, gradbišče, ki nikdar ni tako natančno, kot je risba, ima pa podobne zakonitosti. Ko sledimo procesu na gradbišču, se namreč v vsej jasnini pokaže, katera izpisana mera v načrtu je pomembna in katera ne. In tu sploh ne govorimo o večkrat nepotrebnih merah, ki ob risanju z računalnikom uhajajo v načrte, o manjkajočih, na katere moramo ob risanju z računalnikom posebej pomisliti, o posledicah možnosti *copy – paste*, ki zahteva posebno zbravnost duha.

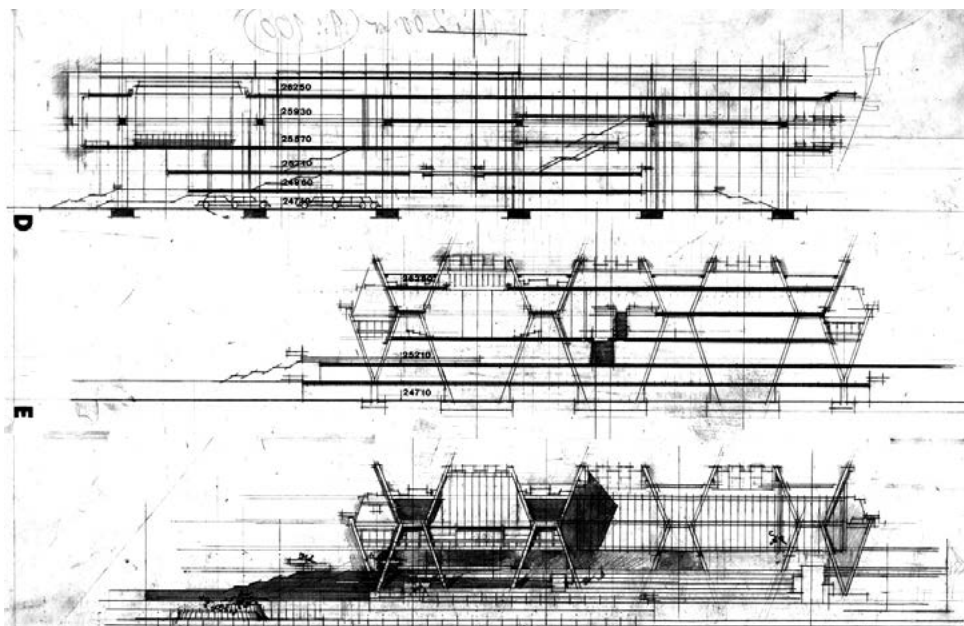
Ko rišemo ambient z roko, rišemo tisto, kar vemo zavestno, in tisto, kar je v naši

podzavesti o tem prostoru, ter hkrati v risbo projiciramo svoje želje, ki se ob risanju porodijo. V nasprotju z rečenim s pomočjo računalnika rišemo le preteklost, tisto, kar je že bilo zamišljeno ali celo domišljeno, sprojektirano (govorimo že napisan govor). Ob tem zamujamo vse sprotne asociacije, pomisleke, tudi nezavedne prebliske ... Ostane nam le pogled na izgotovljeno sliko, premislek je le naknaden po tem, ko smo veliko (seveda se tega ne zavedamo!) že pozabili.

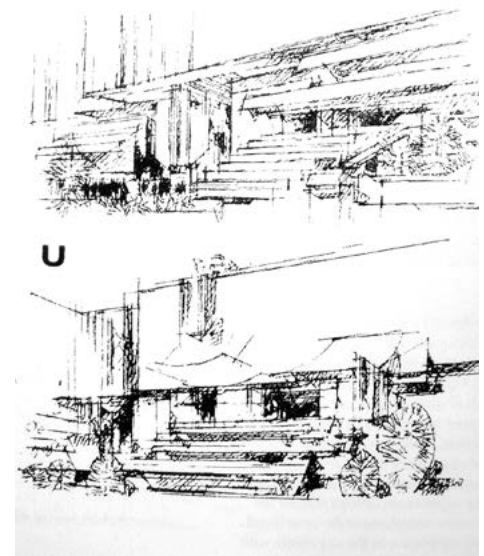
Richard Sonnet v svoji knjigi *The Craftsman* (Yale University Press, New Haven, London, 2008) med drugim govori prav o pojavih in zadregah, ki so bile vzrok pričujočemu pisanju. Omenja dejstvo, da ob spoznavanju terena skozi risbo prostor dojemamo direktno, lahko bi rekli analogno, brez nekega preračunavanja; z računalnikom ga opredeljujemo digitalno, potrebujemo vmesno miselno operacijo, saj nam same številke še ničesar ne predstavljajo. Govori o problemu občutka za merilo, ki nastopi ob risanju z računalnikom. Opozori na občutek za material, ki ga v risbi z roko direktno, tako rekoč nezavedno prenašamo v risbo, saj nam je njegov dotik poznan! Seveda omenjeni avtor ne more mimo predeterminiranosti računalniške risbe, ki ne le obremenjuje le branja načrtov, marveč zaradi preštevilnih podrobnosti omejuje ustvarjalne rešitve tako v razvijanju samega projekta kot tudi njegovo implementacijo.

Piše tudi o tem, da je v primeru, ko sta roka in glava ločeni, glava tista, ki trpi, pa o tem, da je govorjena beseda ob ka-

| 81



3 | Edvard Ravnikar, Ljudska skupščina, Skopje, 1965



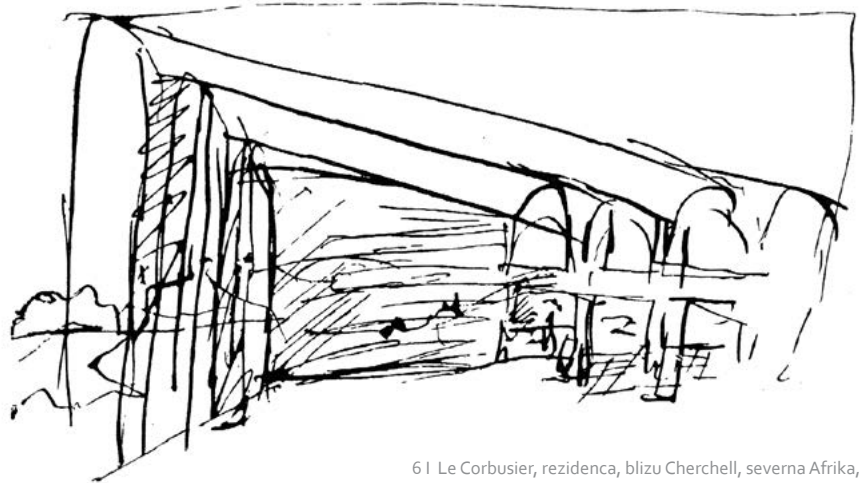
4 | Edvard Ravnikar, natečaj Skopje, 1965



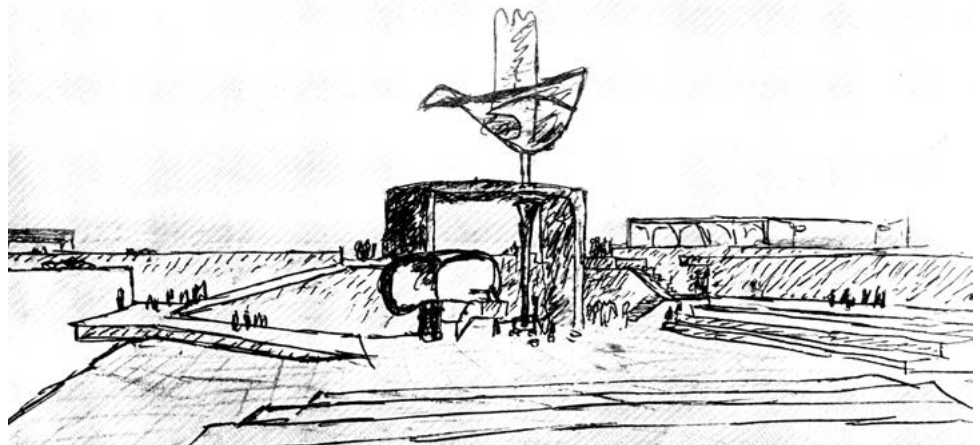
51 Le Corbusier, slika, 1944-45

kršnem koli napotku učinkovitejša od pisanega navodila. In da že Kant govori o tem, da roka pravzaprav predstavlja okno v možgane! Citira Charlesa Bella, ki v svoji knjigi *The Hand*, ki jo je izdal daljnega leta 1833, govori o tem, da zavest dobi resničnejšo interpretacijo z dotikom kot s pogledom! Prav o tem govori Juhanni Pallasmaa v svoji knjigi *Oči kože!* In kar je po mojem mnenju tu najpomembnejše, opozarja, da so se z delom rok razvili in tudi povečali možgani! In tudi obratno! Ali se dovolj zavedamo teh povezav?

Carlo Scarpa je kot profesor študentom priporočal, naj rišejo s trdim svinčnikom na mehak papir(!): Zanikana črta, ki jo vidimo manj odločno zarisano pod odločnejšo, popravljeno dokončno, ali pač tudi takrat, ko je zradirana, a se čuti skozi brazdo v papirju, namreč bistveno pripomore k utemeljenosti in zgovornosti končne črte. Govori o tem, kje se gibalo razmišljanje o temi, ki jo je izoblikoval končni rezultat. Temu rezultatu daje globino in na nek način pušča odprte možnosti za misel o kasnejši mogoči dopolnitvi ... In nikakor ni bil edini! Znanega pianista sem slišal pripovedovati, da je Chopin svoje preludije, ki zvenijo, kakor



61 Le Corbusier, rezidenca, blizu Chercell, severna Afrika, 1942



71 Le Corbusier, Odprta roka, Chandigarh, 1956

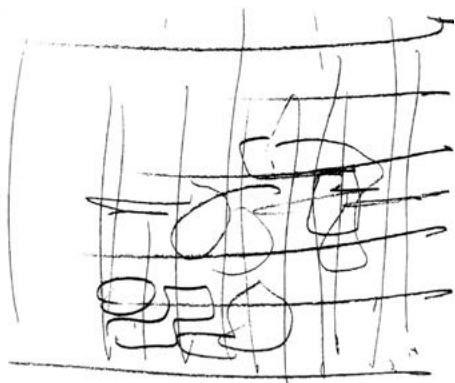
da bi padli direktno z neba, v resnici s svinčnikom in radirko dodeloval v nedogled, vse do njihove končne uglajenosti in očarljivosti!

Črta je, tako kot je povezana s posameznikovim tako imenovanim diskurzivnim mišljenjem, v najtesnejši zvezi tudi z intuitivnim procesom razmišljanja, s tistim delom razmišljanja torej, ki mu neposredno zavestno ne sledimo, a je vsekakor bistveni del naših reakcij. Ko rišemo z roko, skiciramo na novem listu, kjer pa že nastopa nek svet (narava, kamor naj bi naša intervencija posegala, zgradba, prostor, kamor naj se v projektu navežemo). Nehote sledimo tistemu, kar obdelujemo: hiša ima osi, prostor neke sekvence, novo, kar želimo (hiši ali prostoru) dodati, v naših črtah najprej nehote uboga notranji ritem tistega, na kar smo naleteli. Še preden začnemo povsem analitično razmišljati o najdenem, vstopamo v novi svet, postanemo del tega sveta! Ob tem je črta lahko prefinjena, izbrušena, profesionalna, verzirana, lahko pa je preprosta, na prvi pogled majava, okorna, vendar kmalu opazimo, da je njena pripoved, njena moč pravzaprav nekje izven nje same. Njena pripoved je zelo slojevita.

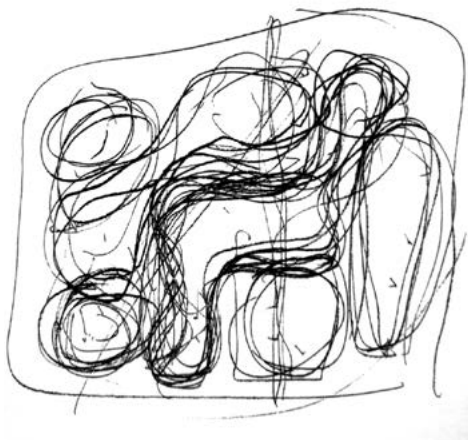
Rečemo, ta črta pa 'sedi'. V resnici ta ista črta govori o vsem tistem, kar tiči za njo, govori o misli, ki jo je vodila, ali še bolje, kaže nam, kako se je ta misel (iz)oblikovala.

Lahko bi nastanek, rojevanje črte primerjali s tem, kar tiči v odlomku iz teksta *Zgubljeni v resničnosti Kozmosa*, ki ga je Niko Jež zapisal kot spremno besedo k romanu Vitolda Gombrowicza *Kozmos*: "... to ni navaden roman, ki pripoveduje zgodbo, ampak je roman o tem, kako zgodba nastaja, kako se ustvarja njena resničnost. Iz različnih avtorjevih izjav je mogoče sklepati, da nastaja sproti, ob ponavljanju določenih po naključju odkritih in osvetljenih motivov, ki se asociativno povezujejo s sorodnimi motivi. Temeljna fabula se oblikuje v procesu pripovedovanja, nastaja iz določenih razmerij, podobnosti, vzporednih položajev. Pripovedni postopek torej išče načela urejenosti resničnosti, njene hierarhijske pomena ..."

Črta je nosilec še nečesa: je nosilec osebnosti, osebne povedi. Vsakdo ima (nosi) črto v sebi. Kdaj bo ta črta zarisana, je seveda odvisno zgolj od tistega, ki mu



8 | Sejima-Nishizawa, Muzej umetnosti, Toledo, skica



9 | Sejima-Nishizawa, Muzej umetnosti, Toledo, skica

je usojeno, da to črto potegne. In takšne črte ne more potegniti nihče drug. Ta črta je rokopis predvsem ene osebe. Kot prstni odtis govori prav o tej osebi. Z njo slišimo glas, bravo kože, žar ... prav te osebe.

Z odrekanjem vloge in vrednosti te črte se tedaj odrekamo vsemu njenemu bogastvu. Ob tem pa ne gre le za neko obilje, ki se mu pač odrekamo. S temi plastmi v črti nastaja načrt!

Skozi individualnost ročne risbe končno govori tudi osebna nota arhitekturnega oblikovanja posameznega avtorja:

- Preračunana in zadržana, do minimuma zreducirana, na pogled celo okorna risba Adolfa Loosa govori naprej skozi avtorjevo arhitekturo o zgoščenosti in do skrajnosti izpeljani izkoriščenosti prostorov, brez ostanka, kjer vsak eventualni višek enega volumna že prehaja v drug ambient.
- Vehementna izrazito slikarska poteza Le Corbusierove risbe se zrcali v zamahih njegovih form in volumnov in v zanj izrazitem lovljenju svetlobe v *chiaro-scuro* njegove arhitekture.



10 | Sejima-Nishizawa, Muzej umetnosti, Toledo, ZDA

- Iskalski grafizmi zasnov Carla Scarpe seveda odsevajo v njegovi arhitekturi, ki jo označujejo izrazito razslojene ploskve, ki se superponirane projicirajo druga na druga.

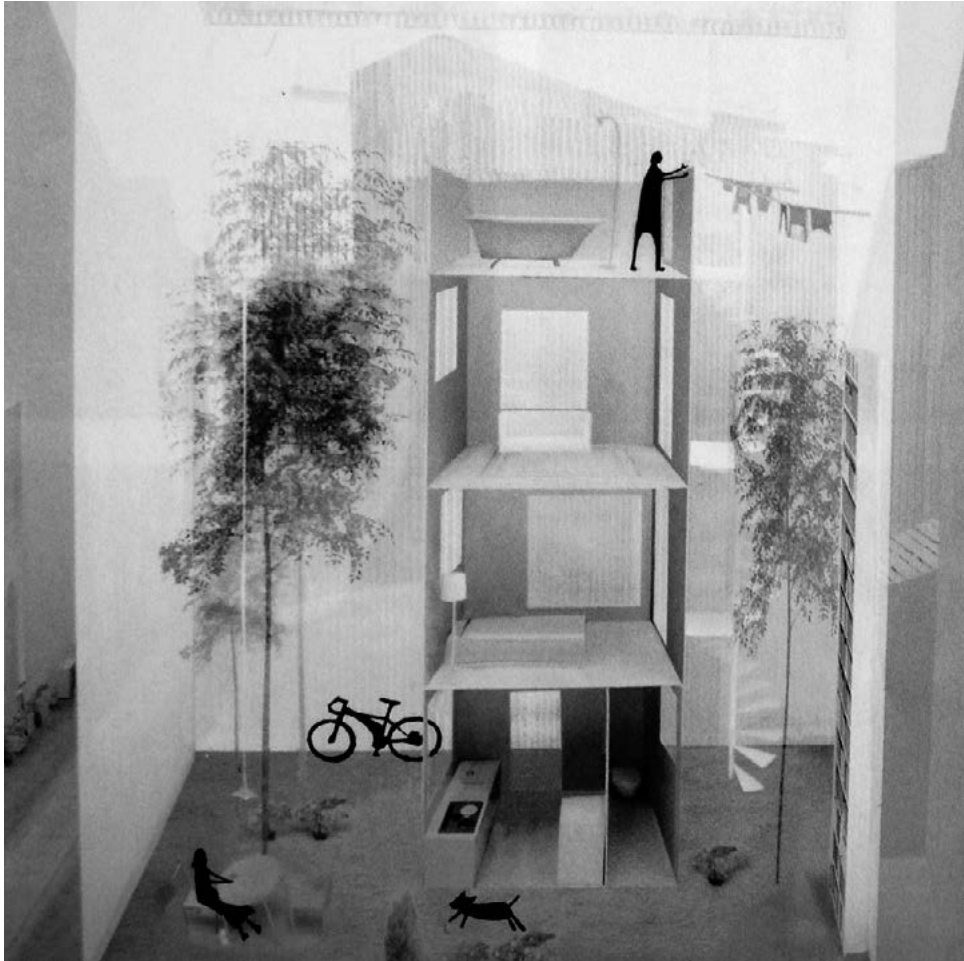
- Jasne začetne poteze v risbi Edvarda Ravnikarja, ki se v medsebojni igri nikoli ne zaključujejo, marveč so gotova kvečjemu njihova sečišča, odsevajo razmišljanje in koncept, lahko bi rekli sistem komponiranja, kjer je končna rešitev vedno odprta, puščena časovnemu gibanju, sprejemljiva za spremembe in dodano. Temu značaju risbe sledimo od zasnov urbanističnega merila, ki v realizaciji rezultirajo v mehkem vraščanju v okolje, do detajla, tako značilnih odprtih zaključkov v njegovih arhitekturah.

- Otroško preprosta, a zbrana risba šole dvojice Sejima – Nishizawa, njunih učenec (Ishigami ...), ki žarči nežnost, zadržanost, a seveda tudi zenovsko abstrakcijo velikega miselnega poleta v tradiciji japonske kaligrafije in risbe, seveda najde odziv tudi v njihovih arhitekturah.

In lahko bi tako naštevati primere v nedogled ...

Nekaj podobnega zasledimo tudi v vsaki drugi zvrsti umetnosti. Nikakor ni tehnika tista, ki gradi umetniško delo. (Glenn Gould je na vprašanje, zakaj kot vrhunski pianist nikoli ne igra vrhunskega skladatelja za klavir – Chopina –, seveda z njemu lastno vehemenco izjavil, da mu ne gre za perfektno tehniko, ki jo je mogoče uprizoriti na glasbilo; igra tiste skladateljke, ki z muziko želijo govoriti nekaj več!

Ali o vrhunski fotografiji, mediju, ki, rečemo, ne more lagati, Brane Kovič v članku *Kraljestvo tihožitij (o fotografiji Borisa Geberščika)*, ORIS 57/2009, govori: "Paradoks fotografije se v resnici pokaže onstran fotografiovih veščin, izza kemičnih reakcij in znanja, ki je potrebno, da te reakcije potekajo pravilno, da pripeljejo do zelenega rezultata. Fotograf sicer vidi stvar, motiv ali aranžma, ki se ga je odločil posneti, toda prav kot absolutni videc je zavezan slepoti: podobe, ki jo gleda skozi objektiv, ne more videti v njenem materialnem utelešenju, v poploščenju njenega črno-belega ali toniranega posnetka. Zato je pri nastajanju fotografij toliko bolj dejavna avtorjeva zmožnost ustvarjanja miselnih slik, za katerimi stojijo osebne zgodbe, spomini, doživetja."



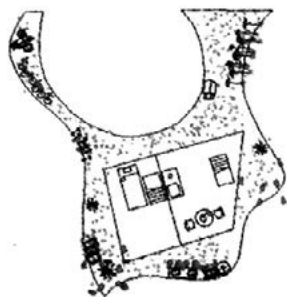
11 | Juniya Ishigami, Hiša v vrstii

project : island garden  
site area : 207.0m<sup>2</sup>

181

project : island garden  
site area : 158.7m<sup>2</sup>

182

project : houses h  
site area : 76.4m<sup>2</sup>

185

project : little gardens  
area : 0.000157m<sup>2</sup>

186

Berem sodobne portugalske tekste o arhitekturi in jih primerjam z mnogimi teksti v drugih jezikih, ki se pojavljajo v današnjih revijah.

Le redke revije se namreč zmorejo upreti poplavi sodobne arhitekture, ki iz dneva v dan prinaša nove oblike, umotvore, ki jih seveda zmore narisati le računalnik. K tem objavam seveda sodi poplava kompliciranih razlag in dikcij, ki morajo opisovati komplicirane strukture. No, resnici na ljubo, velikokrat teksti tudi niso posebno dolgi, saj govorijo o arhitekturi, ki je grajena (snovana) predvsem za komuniciranje s svojim imagom. Tlorisi in prerezi teh predstavitev pogosto niso (več) pomembni in zato s svojo navzočnostjo ne motijo objav.

To dejstvo nas postavlja v nevaren položaj, da zapademo v posplošene (ob) sodbe, ki seveda nikdar niso na mestu. Kar prehitro se poraja zaključek, podoben želji po razbijanju industrijskih strojev kot domnevnih vzrokov bede delavskega razreda v 18. stoletju. Kot bi nas iznajdba risanja z računalnikom presenetila, čeprav je (pri nas) v splošni rabi že kar kakih 20 let! Gre le za to, da risbi z roko in tisti z računalnikom in vsem njegovim možnostim uspemo najti pravo mesto.

Prej omenjeni spisi s skrajnega zahodnega roba Evrope se izražajo v izredno preprostih besedah in stavkih. A vendar govorijo o vrhuncih, ki jih danes premore svetovna arhitektura! Domišljeni so z roko. Za predajo na gradbišče (in tudi za objavo!) pa so izrisani z računalnikom.

In nazaj k vzgibih za to razmišljanje: poleg profesorice z Univerze na Floridi, ki me je k temu spodbudila, se v tem času pred nas postavlja resna naloga razmišljati o pomembnosti individualnosti ne le na evropskih šolah za arhitekturo, ki jih danes nekateri tako zelo želijo zblížati in izenačiti, temveč tudi v sami arhitekturi na sploh. ■



Katja Kuhar KOLEKCIJA BELA BELI

## FUNKCIJA LITERATURE NA OZIROMA V ARHITEKTURI

Blaž Zabel

Michael Benedikt poskuša misliti arhitekturo interdisciplinarno, zato jo poveže s štirimi področji: teorijo evolucije, ekonomijo, psihologijo človeških potreb in fenomenologijo. Kot novo področje interdisciplinarnega pristopa bom tukaj poskušal preučiti vlogo literature v oziroma na arhitekturi. S tem imam v mislih predvsem različne zapise, tako literarne kot polliterarne, ki se pojavljajo na sami arhitekturi. Čeprav se zapisi pojavljajo pogosto, so za tak pristop zanimivi predvsem tisti, ki zavzemajo v arhitekturi več kot zgolj informativno vrednost (kot so na primer letnice izgradnje, podpisi stavbnih mojstrov, posvetitve ...), torej tam, kjer igra literatura v arhitekturi posebno vlogo.

Analize se bom lotil predvsem kulturno-zgodovinsko, pri čemer bom iz vsakega obdobja obravnaval zgolj po en pomemben in prepoznaven spomenik. S tem gotovo ne bom zajel celotnega spektra, ki ga predstavlja spoj literature in arhitekture v določenih kulturno-zgodovinskih obdobjih, vendar se bom temu poskušal približati z reprezentativnostjo izbranih spomenikov. Po vrsti bom obravnaval naslednje stvaritve: najprej se bom posvetil vlogi literature na arhitekturi v antični Grčiji z analizo delfskega preročišča. S pregledom napisov v cerkvi sv. Petra v Vatikanu bom zajel funkcijo literature v krščanski arhitekturi. Za zaključek pa se bom posvetil še Plečnikovim Križankam s posebnim poudarkom na Plečnikovem hramu.

### Poligonalni zid v Delfih

Poligonalni zid v Delfih je bil najverjetneje zgrajen v času ponovne gradnje pogorelega Apolonovega templja v drugi polovici 6. stol. pr. n. št. Že sama gradnja zidu je nekaj posebnega: kamni so oblikovani v zelo nenavadne poligonalne zaobljene oblike s povečini povsem neravnimi robovi, ki pa se med seboj zelo natančno prilagajajo. Njihova površina je zelo gladka, zglajena pa naj bi bila šele, ko so nanjo začeli zapisovati prve zapise. Danes jih je ohranjenih več kot 800<sup>2</sup>. Omenjajo različne zgodovinske dogodke, opisujejo pitijske obrede in igre, oznanjajo nekatere politične odločitve in uvedbe novih davkov ... Tema zapisov je torej predvsem zgodovinsko-informativne narave – kar danes ni najbolj očitno predvsem zaradi verske funkcije, ki so jo imeli Delfi. Vendar nam pregled ostalih ohranjenih zapisov razkrije podobnosti. Zelo zgovorno je na primer ohranjeno opozorilo na delfskem stadionu, ki prepoveduje vnos vina.<sup>2</sup> Tako vidimo, da so ohranjeni zapisi v Delfih predvsem praktične narave, ohranjajo pa močno težnjo po zgodovinskem obveščanju, kar se morda povezuje tudi z dolgoživo in masivno arhitekturo. Zapisi na arhitekturi torej sodelujejo pri obveščevalni vrednosti arhitekture. Zgodovinski in informativni opisi na poligonalnem zidu so namreč Grke, ki jih je v Tebe zahajalo kar precej, predvsem opozarjali in opominjali na dogodke ter dejstva, ki jih ne bi smeli pozabiti.



## Sv. Peter v Vatikanu

Napisi v cerkvi sv. Petra v Vatikanu tečejo v frizu nad arkadami glavne in prečne ladje ter v koru. Njihovo izdelavo je proti koncu svojega pontifikata naročil in nadzoroval papež Pij IX. (1846—1878). Izdelani so v mozaični tehniki: črne kapitale (v latinici in grškem alfabetu) na zlati podlagi<sup>3</sup>. In kakšna je vloga teh napisov?

Steven F. Ostrow jih omenja v povezavi z ornamentaliko in okrasitvijo cerkve. Glavna naloga okraševanja sv. Petra je bila podrejena poenotenju notranjosti, ki je bila posledica dolge in zapletene gradbene zgodovine – načrt za cerkev se je namreč večkrat spremenil. K poenotenju nedvomno pripomore tudi napisni trak, ki med seboj v celoto povezuje glavno ladjo, severni in južni transept ter kor. Likovno pa so napisi skladni tudi z napisnimi trakovi kupole. Vendar to ni edina funkcija zapisov in okrasja. Razkošno cerkveno opremo je treba razumeti tako, kot so jo razumeli v času okraševanja, torej v vlogi 'cerkve kot nebes na zemlji'. Bogat okras naj bi tako človekovo dušo dvignil nad zemljo in s tem k Bogu. To vlogo je cerkvena arhitektura pridobila v gotiki, kjer je začela izgubljati mesto 'nebeške trdnjave na zemlji'. Podoben pomen lahko pripišemo tudi zapisom

Če pogledamo natančno, je večina napisov povezana s sv. Petrom. Po drugi strani se podrejajo tudi verski vlogi, saj so bodisi

povezani z Biblijo ali pa o nebesih spregovorijo kar direktno. Najbolj poveden je verjetno zapis na severni strani glavne ladje: "Dal ti bom ključne nebeškega kraljestva; in kar koli boš zavezal na zemlji, bo zavezano v nebesih; in kar koli boš razvezal na zemlji, bo razvezano v nebesih." [Matej 16:19] V tem stavku sta namreč združeni obe funkciji – sveti Peter, ki s ključem odpira vrata v nebeško kraljestvo.

Funkcija zapisov je torej predvsem vizualna (poenotenje arhitekturne notranjosti) in ornamentalna (arhitekturni okras), kamor lahko prištejemo tudi verski pomen dekoracije. Očitna je tudi povezava napisov in stavbnega namena zaradi odlomkov iz Biblije, zaradi sklicevanja na sv. Petra, ki mu je cerkev posvečena, in povezave vsebine napisov z versko vlogo<sup>4</sup>.

### Plečnikove Križanke

Plečnik je Križanke preurejal med leti 1952 in 1956, ko ga je mesto Ljubljana zadolžilo za obnovo in preureditev že razpadajočega samostana križevniškega reda. Prostor so namreč namenili šoli za umetno obrt in nekoliko kasneje tudi za prireditve ljubljanskega festivala. Najprej se je Plečnik lotil neposredne okolice Križevniške cerkve, ki jo je preuredil v lapidarij, nato pa se je lotil urejanja glavnega dvorišča. Že tukaj se je arhitekt poslužil uporabe teksta na arhitekturi. Nad vzhodnimi arkadami, tistimi, ki danes vodijo v (pozneje dograjeno)

letno gledališče, je opaziti zapisano letnico obnove in stavek 'TVOJA DELA SO TVOJ SPOMIN'. Ta zapis lahko najverjetneje povežemo s Plečnikovo težnjo po stalnem opozarjanju nase in svojo vlogo.<sup>4</sup>

S stališča obravnavane tematike pa je mnogo bolj zanimiv Plečnikov hram – ki je bil tako poimenovan šele kasneje. Gre za gostilniški objekt, namenjen pogostitvi in srečanju po prireditvah. Njegovega načrtovanja se je Plečnik lotil nazadnje, o čemer priča tudi na stropu izpisana letnica MCMLV (1955). Naj opozorim, da je bil prostor prvotno namenjen stoječim pogostitvam, mize in klopi so bile dodane kasneje, prav tako pa Plečnikov načrt ni bil izveden v celoti. A tukaj nas ne zanima toliko arhitekturna izvedba<sup>5</sup> kot zelo zanimiva uporaba poezije, ki se nahaja na štukaturnem okrasju stropa – takoj pri vhodnih vratih:

*"Mat zherna semla pieio  
nih pieio pa drevesa  
studenze pie morie  
morsko vodo sonze  
svetlobo sonzhno luna"*  
(prepis)

Zapis je odlomek znane anakreontske pesmi Vsi pijéjo radi, ki jo je v slovenščino najprej prevedel Valentin Vodnik, njegov prevod pa je uporabil tudi Plečnik. Nace Šumi o samih štukaturah zapiše sledeče:



"Poglejte na priliko sgrafitno dekoracijo v Križankah, ne samo na zunanji fasadi južnega trakta, ampak še bolj v gostinskih prostorih. Kakor je to na prvi pogled presenetljivo, ima vendarle svojo mero. Ali če pogledamo način fugiranja oluščениh sten: nikakor niso v skladu s strogimi načeli spomeniških posegov, toda v tem igrivem načinu je svojevrstna poezija, ki bi je ne mogli doseči s 'predpisanimi' metodami. [...] Arhitekt pa, ki njegovo delo po pravici označujemo za poezijo form, ne prenese dolgočasje. – Na splošno rečeno: pri Plečniku ima njegova »mera« skoraj povsod samosvoj, da ne rečemo celo samovoljen nadih, ki je njegova osebna značilnost in – kar je treba poudariti – pozitivna značilnost."<sup>6</sup>

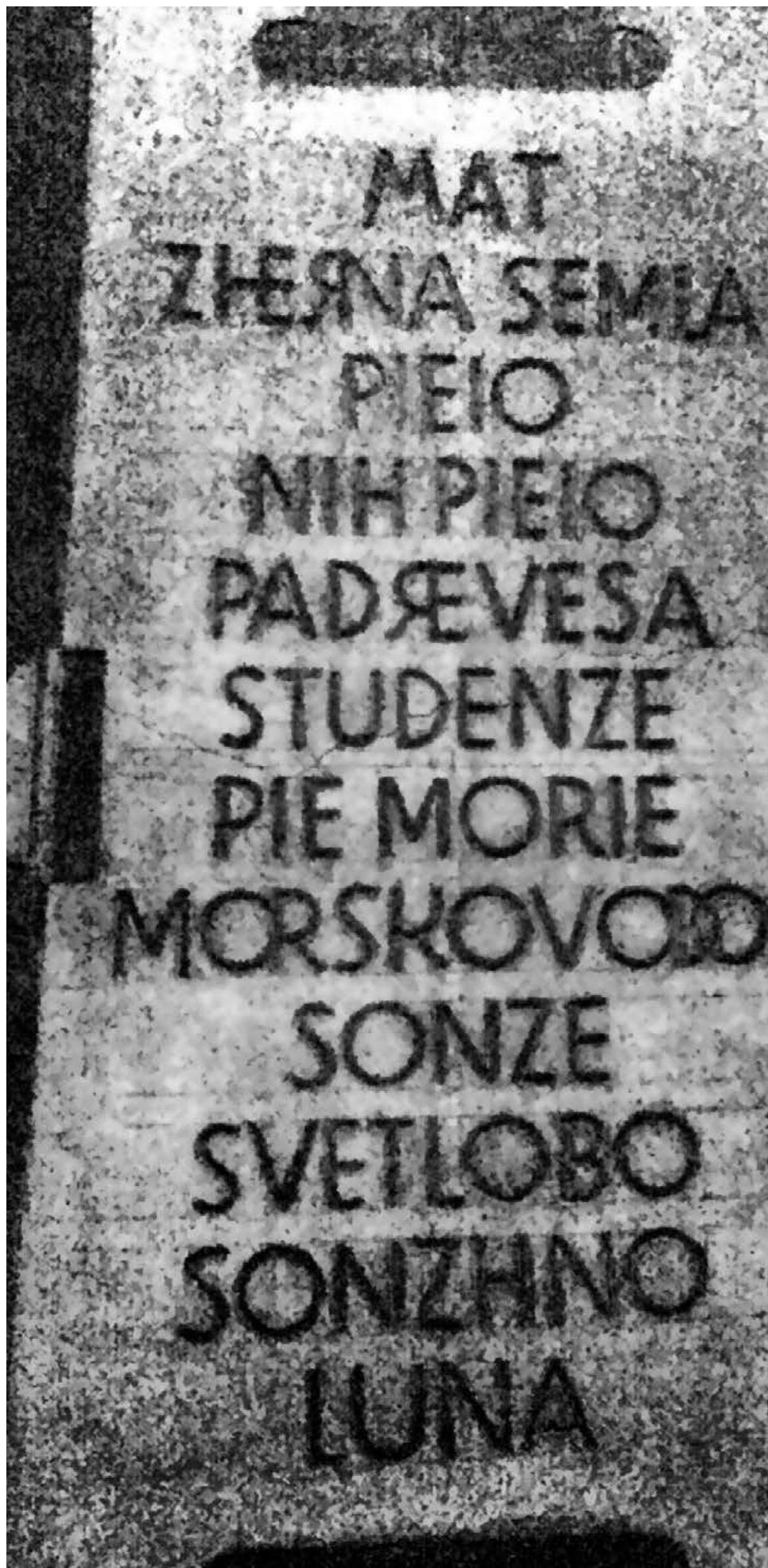
Vendar obravnava napisov ni dovolj zgolj z vidika ornamentalike, čeprav Šumi zelo zgovorno opozarja na 'svojevrstno poezijo' štukatur in na arhitekturo kot 'poezijo form'. Opozoriti je treba tudi na samo funkcijo napisa, ki ne izvira zgolj iz znane arhitektovega sklicevanja na antiko, ampak predvsem iz stavbnega namena. Da bi to razumeli, si moramo ogledati pesem v celoti:

88

*"Mat' – črna zemlja pjejo,  
Njih pjejo pa drevesa  
Studence pije morje  
Pa morsko vodo sonce  
Svetlobo sončno Luna. –  
Kaj brante men' prijatli  
Ak piji me je volja?"*  
(prevod Valentin Vodnik)

*"Glej, črna zemlja pije,  
iz nje pijó drevesa,  
oblake srka moje,  
iz morja sonce pije,  
iz sonca luna srka,  
pa meni bi branili,  
prijatelji, da pijem?"*  
(prevod Jože Mlinarič)

Pesem se namreč vključuje v namenskost prostora na prav poseben način. Z zapisom zgolj enega dela Plečnik celotno arhitekturo podredi njenemu zaključku. Uvodni motiv je zasnut v zapisu, njen razvoj in zaključek pa se vrši v samem prostoru, v sami arhitekturi. Začetek pesmi je podan kot napis na zidu, na delu arhitekture, njen zaključek (pitje s tovariši) pa se dogaja v prostoru ravno takrat, ko pesem prebiramo. S tem Plečnik ni arhitekture zgolj poetiziral, kot je opozoril že Šumi, ampak



je stopil korak naprej. Arhitekturo je spremenil v pesem in pesem je spremenil v arhitekturo. Napisna dekoracija arhitekture in stavbni namen se povežeta v enovito celoto ravno prek vsebine pesmi. Zapisano zgolj nakaže motiv pitja, zbadljiv zasuk anakreontske pesmi, ki na sami arhitekturi ni prisoten, pa se dovrši v prostoru ob stoječih pogostitvah. Umetniku je s tem uspela simbioza poezije in arhitekture.

## Zaključek

Kot primer interdisciplinarnega pristopa sem poskušal orisati zgodovinski razvoj literature na arhitekturi, zato sem obravnaval tri reprezentativne spomenike iz treh različnih obdobj. Iz obdobja antike sem se posvetil delfskemu preročišču, kot primer kriščanske arhitekture sem si izbral cerkev sv. Petra v Vatikanu, na koncu pa sem obravnaval še Plečnikove Križanke s posebnim poudarkom na Plečnikovem hramu. Kot se je izkazalo, se je vloga literature na arhitekturi postopoma spreminjala. Napisi so pri vseh treh obravnavanih spomenikih povezani s stavbnim namenom in ga tudi podpirajo. Različna je njihova funkcija: v antiki so napisi služili predvsem praktičnim in zgodovinskim opozorilom, v krščanski arhitekturi so zapisi v funkciji ornamenta. Šele pri obravnavi Plečnikovega hrama se je izkazalo, da sta literatura in arhitektura sprejeli enakovredno vlogo ter se povezali v enotno in celostno umetnino. ■

1 Benedik, M. *Thinking Toward Architecture. Mosaic*, 2002, let. 35, št. 4, str. 213–228.

2 Schwyzer, E. *Dialectorum Graecarum Exempla Epigraphica Potioradi*. 1. izd. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1960, str. 162

3 Napisi si sledijo takole: na južni (levi glede na vhod) strani glavne ladje: EGO ROGAVI PRO TE, O PETRE, UT NON DEFICIAT FIDES TUA, ET TU ALIQUANDO CONVERSUS, CONFIRMA FRATRES TUOS. ("Jaz pa sem molil zate, da ne opeša tvoja vera. Ko se boš nekoč spreobrnil, utrdi svoje brate.") [Luka 22:32] Na severni (desni) strani glavne ladje: QUODCUMQUE LIGAVERIS SUPER TERRAM, ERIT LIGATUM ET IN COELIS, ET QUODCUMQUE SOLVERIS SUPER TERRAM, ERIT SOLUTUM ET IN COELIS. ("Dal ti bom ključne nebeškega kraljestva; in kar koli boš zavezal na zemlji, bo zavezano v nebesih; in kar koli boš razvezal na zemlji, bo razvezano v nebesih.") [Matej 16:19] V severnem transeptu: O PETRE DIXISTI: TU ES CHRISTUS, FILIUS DEI VIVI. AIT IESUS: BEATUS ES SIMON BAR IONA, QUIA CARO ET SANGUIS NON REVELAVIT TIBI. ("Simon Peter je odgovoril: "Ti si Mesija, Sin živega Boga." Jezus pa mu je dejal: "Blagor ti, Simon, Jonov sin, kajti tega ti nista razodela meso in kri, ampak moj Oče, ki je v nebesih.") [Matej 16:16-17] V južnem transeptu: DICIT TER TIBI, PETRE IESUS: DIGILIS ME? CUI TER, O ELECTE, RESPONDENS AIS: O DOMINE, TU OMNIA NOSTI, TU SCIS QUIA AMO TE. ("Tretjič mu je rekel: "Simon, Janezov sin, ali me imaš rad?" in mu je rekel: "Gospod, ti vse veš, ti veš, da te imam rad.") [Janez 21:17] V križiščnem kvadratu pod kupolo: HINC UNA FIDES MUNDO REFULGET. ("Od tod v svetu odseva ena vera.") in HINC SACERDOTII UNITAS EXORITUR. ("Od tod izvira enotnost duhovniške službe.") V koru cerkve je besedilo zapisano dvakrat, na južni strani v latinščini in na severni v grščini: O PASTOR ECCLESIAE TU OMNES CHRISTI PASCIS AGNOS ET OVES. | ΣΥ ΒΟΣΚΕΙΣ ΤΑ ΑΡΝΙΑ ΣΥ ΠΟΙΜΑΙΝΕΙΣ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΙΑ ΧΡΙΣΤΟΥ. ("O pastir cerkve, ti paseš vsa Kristusova jagnjeta in ovce.")

4 Krečič, P. *Jože Plečnik*. 1. izd. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1992. str. 390

5 Peter Krečič o oblikovanju samega gostinskega prostora zapiše sledeče: "Prav nazadnje je opremil gostilniške prostore. Arhitektura oken in vrat izvira iz zamisli razvijajočega se Plečnikovega "lesenega baroka". [...] Portala sta obdana s širokimi konkavnimi kamnitimi krili, v katera je namestil kamnite kandelabre z vazami po zgledu kandelabrov v portalu kranjskega gledališča. Snoval je monumentalne okvire oken in okenska krila zaslanjal s struženimi senčili. Prostor je razsvetlil z dvema paroma kandelabrov v portalu kranjskega gledališča. Snoval je monumentalne okvire oken in okenska krila zaslanjal s struženimi senčili. Prostor je razsvetlil z dvema paroma kandelabrov, masivnimi, značilno "pozno" oblikovanimi, okrepljenimi s plitvo in neizravno členjeno profilacijo. Skupaj z mizami in lambrijo (ki je skupaj s točilno mizo Bitenčevo delo) dajejo vsi ti členi vtis masivnosti in nagnetenosti. V mali prostor ob dveh večjih je zaman želel namestiti plastično izjemno bogato lončeno peč, pač pa se je pod stropom pozneje našla, verjetno z Bitenčevim posredovanjem, prirejena razmeroma velika maketa brionskega paviljona v vlogi lestenca. Povsem v duhu svojih zadnjih dni je okrasil strop z grafitom v kombinaciji belih in rdečerjavih tonov ter z napisi. Datum na prvih skicah za opremo tega lokala je 26. 12. 1954. Po teh skicah je očitno, da je mislil celotni lokal opremiti z lesenimi stebri in gredami – vsak steber bi bil drugačen. [...] Plečnik je torej imel v mislih nekakšno vrinjeno konstrukcijo, [...] ki jo je kasneje opustil." (Krečič, 1992, str. 389, poudaril avtor besedila)

6 Šumi, N. *Ob ureditvi križank*. Naša sodobnost, 1955, let. 3, št. 7/8, str. 728–733.

avtor fotografij: Blaž Zabel

## PROSTOR PLATNA

### 2. del

Emma Gombač Klemen

Vsako umetnostnozgodovinsko obdobje prinese drugačen pogled na slikarstvo, tako na tehniko kot tudi motiviko. Obdobja pa se razlikujejo tudi po drugačni obravnavi prostora. V prvi številki *Praznin* smo tako lahko prebrali, kako se je slikarski prostor razvijal od preprostih jamskih poslikav do antičnega slikarstva. Tokrat bomo stopili korak naprej, po poti starokrščanske umetnosti preko srednjega veka do renesanse, kjer je dojemanje prostora tako v slikarstvu kot tudi v drugih umetniških disciplinah doseglo novo razsežnost.

S padcem rimskega imperija je v pozabo potonilo tudi takratno intelektualno in tehnično znanje. Kultura je bila potisnjena na obrobje in skrita v podzemlju. Začetki starokrščanske umetnosti segajo v 2. in 3. stoletje, v čas rimskega cesarstva, razmahnila pa se je, ko je krščanstvo leta 313 postalo dovoljena veroizpoved. Bistvena pri starokrščanski umetnosti je vzpostavitev novega družbenega okvirja, saj v središče postavlja Kristusa, motivika pa se naslanja na Sveto pismo. Najbolj znani ostanki starokrščanske umetnosti so se ohranili v katakombah, podzemnih dvorinah in hodnikih, kamor so kristjani pokopavali svoje umrle. Razmahnilo se je slikanje v simbolih, saj so podobe pravilno razumeli samo kristjani. Lastnosti rimskega slikarstva v načinu upodablja-

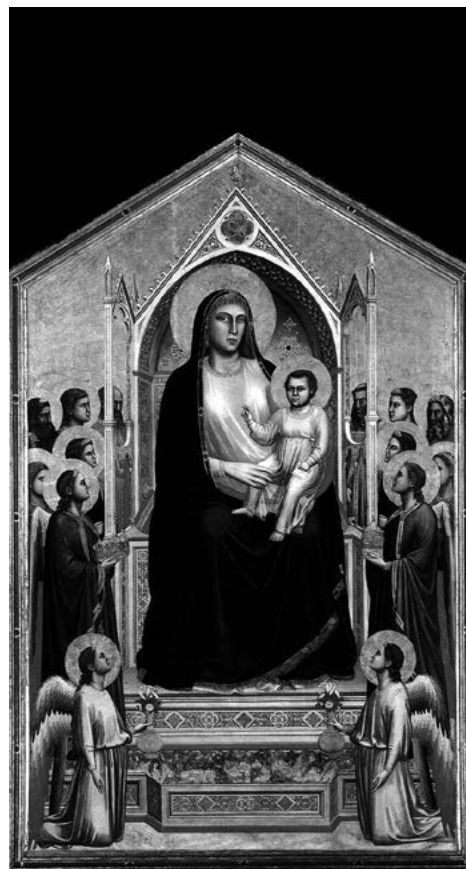
nja prostora so se umaknile zahtevam po upodobitvi verske resnice. Osebe so tako upodobljene v čelnem pogledu in so videti nepremične, ozadje pa je zgolj nakazano in vsebuje samo predmete, ki določajo vsebino. Kasneje, po priznanju krščanstva, se je umetnost preselila tudi v cerkve, predvsem v obliki fresk in mozaikov, ki so poudarjali zmagovitost in veličastnost Kristusa Kralja.

Približno istočasno se je v vzhodnem delu razpadlega rimskega imperija začela bizantinska umetnost. V bizantinskem slikarstvu je dojemanje prostora malce drugačno morda zaradi verske vsebine in pomena samih slikarjev (ikon). Zlato ozadje je razumljeno kot prisotnost božjega, sporoča nam, da so podobe na sliki svete. Učinek zlata je tudi ta, da podobo še bolj potisne v ospredje, jo še bolj poudari. V bizantinskem slikarstvu ponovno spoznamo nekakšen kanon za slikanje oseb. Figure so sloke in toge, prostor nakazuje predvsem delno prekrivanje.

V evropski prostor so kasneje prišla nadvse burna obdobja, prišla so nova ljudstva, zamenjala sta se politični sistem in družbena struktura. Za ta obdobja je v slikarstvu pomembno zgolj okrasje rokopisov, ki pa je roko na srce zelo umetelno. Zagotovo največji spomenik slikarstva tega časa je



1 | Cimabue, Maestà, 1285-86, Firenze



2 | Giotto di Bondone, Maestà, ok. 1310, Firenze

*Knjiga iz Kellsa*, zbirka rokopisov, v kateri je več kot dva tisoč iluminiranih<sup>1</sup> inicial. Te fine poslikave sicer niso prikazovale prostora kot takega, zahtevajo pa popolno pozornost opazovalca, saj se v prepletu oblik skrivajo motivi iz narave, živali, angeli, zmajevske glave in celo človeške figure.

Od druge polovice 11. stoletja se je v osrednji Evropi začela razvijati romanska umetnost, ki je svoj vrh dosegla v 12. stoletju. Osnova, iz katere se je razvila, je bila sicer enotna, a se je zaradi tradicije v posameznih deželah izražala v različnih oblikah. Povsod pa je velik razcvet doživela freska. Tako profani kot sakralni prostori so bili bogato poslikani. Figure so bile plastične in telesno prepričljive, dostikrat so se pojavljali motivi iz vsakdanjega življenja. Barve so bile izrazito močne in dostikrat nerealistične, saj so na ta način želeli doseči, da se podobe ločijo med sabo. Posebnega odnosa do prostora v sliki niso gojili, večkrat se nam zdi, da je slika zgolj kolaž različnih motivov.

Gotika je evropski umetnostni slog od sredine 12. do konca 15. stoletja, ki je v različnih deželah trajal različno dolgo. Ime izhaja iz italijanskega izraza *gotico*, ki pomeni barbarsko, neantično in ga je skoval italijanski umetnostni zgodovinar Giorgio Vasari. V prvi vrsti se je to ime nanašalo na

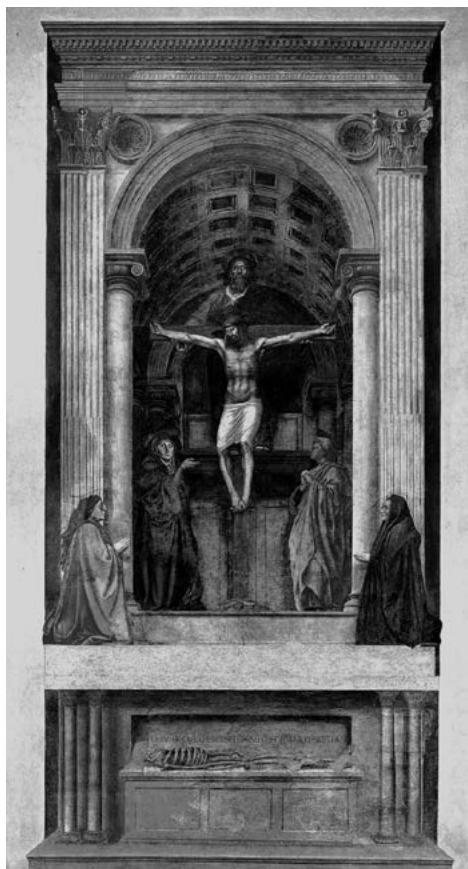
arhitekturo in stavbarstvo, vendar je slog postal tako celosten in tako razširjen, da sedaj govorimo kar o celotni gotski kulturi. Gotsko slikarstvo se sprašuje o prostoru, o postavitvi figur in odnosu med njimi. Svetloba je postala enovita in znova dobimo občutek, da je svetloba tista, ki sooblikuje prostor, saj se je vrnila odsebna senca. Linearna perspektiva ni bila več nerešljiv problem in prostor je postal vedno bližje vidni resničnosti. Prizorišče je postalo sestavni del slike in pomemben dejavnik pri ustvarjanju vsebine. Take spremembe v upodabljanju je sprožil drugačen odnos do naslikanega prostora, saj so začeli slikati prostor tak, kot so ga občutili in opazovali v resničnosti, in niso več upodabljali zgolj irealnega, izmišljenega prostora.

V pretežnem delu srednjega veka se je vse dojemanje sveta in posledično tudi umetniško ustvarjanje vrtelo okoli boga. V gotiki se je začelo realistično upodabljanje portretov, krajine in narave, kar je zagotovo pomenilo korak k odkritju človeka kot božje podobe in modela umetniškega ustvarjanja. Skozi vse spremembe v Evropi, svetu, kulturi in Cerkvi se je rodila renesansa. Renesansa kot kulturno gibanje, renesansa, ki je povzdigovala človeka in ga postavila v središče estetskih in simbolnih iskanj. S tem imenom, ki dobesedno pomeni preporod, označujemo obdobje

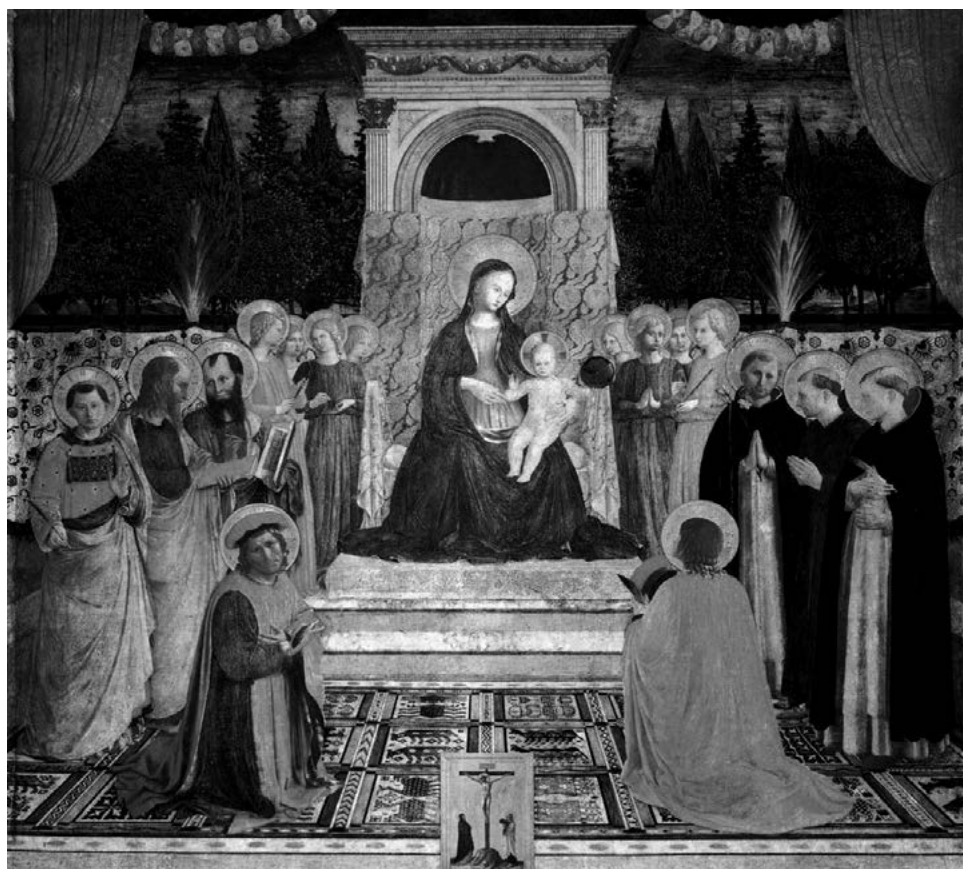
15. in 16. stoletja. V slikarstvu se vse te težnje odražajo kot beg v prostor<sup>2</sup>, saj mora slika predstavljati okno v svet, ki je večji kot kdaj koli prej. Vendar pa pojma renesansa v slikarstvu ne smemo dojemati povsem enovito, saj prihaja do odstopanj med italijansko, nemško in flamsko renesanso, vsem pa sta skupna perspektiva ter modeliranje prostora s svetlobo. Pobljže bomo pogledali italijanski prostor, kjer je bilo srce renesanse in se je odvijalo najbolj pestro dogajanje.

Začetek renesančnega slikarstva tako povezujejo s fresko mladega florentinskega slikarja Masaccia, imenovano *Prestol milosti*. Figure stojijo kot kipi pred veličastnim in natančno artikuliranim arhitekturnim ozadjem, za celotno upodobitev pa sta pomembni modelacija in pravilna uporaba sence. Izrazita centralna perspektiva vleče v sliko in opazovalcu odpira pogled v nek drug, njemu nedostopen prostor.

Prav tako sta pomembni kompozicija in uravnoveženost motiva, kar svoj višek doživi v visoki renesansi. Slikarski mojstri visoke renesanse so to racionalno gledanje na prostor in sledenje pravilom nadgradili z vizualnimi učinki, ki naj bi opazovalca prepričali o resničnosti upodobljenega. Ko govorimo o visoki renesansi, zagotovo ne moremo mimo velike šesterice: Leonardo,



3 | Masaccio, Prestol milosti, 1425-28, Firenze



4 | Fra Angelico, Oltar sv. Marka, 1438-40, Firenze

Bramante, Michelangelo, Rafael, Giorgione in Tizian. Ti umetniki so zapustili veliko bogastvo na področju umetnosti in tudi znanosti, saj so se še stoletja po njihovi smrti mnogi avtorji sklicevali na njihova umetniška dela.

Močno se je razmahnilo portretno slikarstvo, ki ni zgolj predstavljalo portretirane osebe, ampak tudi njeno notranjost in duševno stanje. Preboj v obravnavanju prostora je bil tudi slikanje krajine kot vsebine in ne več zgolj kot scenografije za prizor. Vse to odraža velikega duha renesančnih mojstrov, ki so znali z rahločutnostjo in natančnostjo opazovati svet okoli sebe in ga tudi upodobiti.

Proces, ki je pripeljal do popolnega upodabljanja prostora in zlitja človeka in narave, je bil torej dolgotrajen in postopen. Najlaže si razvoj obravnavanja prostora predstavljamo skozi enoten motiv, v tem primeru skozi motiv Marije z detetom na prestolu. Pogledali si bomo stopnje v razvoju od zgodnje gotike, ki je bila še izrazito vezana na bizantinsko umetnost, do manierizma, ki predstavlja prehod iz renesanse v barok.

92

Cimabue je italijanski slikar, ki je ustvarjal v drugi polovici 13. stoletja. Njegova slika Marije sicer že kaže željo po upodabljanju arhitekturnega prostora, vendar je ta zelo tog, bizantinski. Prevladujejo zlata barva in figure v skoraj kanonskih pozah, ki se kopirajo ena vrh druge.

Za razliko od Cimabujeve slike je Giotto naredil bistveni premik na poti proti definiranju prostora kot takega. Giotto je bil slikar na prehodu med 13. in 14. stoletjem, njegova dela pa se že spogledujejo z nekakšno empirično perspektivo. Njegova Marija sicer še stoji na zlatem ozadju, vendar se je od njega odlepila s pomočjo prestola, ki bolj specificira prostor in je prava mala arhitektura. Tako kot pri prestolu je premik opazen tudi pri obravnavi figure. Drža je bolj sproščena, predvsem pa ni več sledu o kakšnem bizantinskem kanonu.

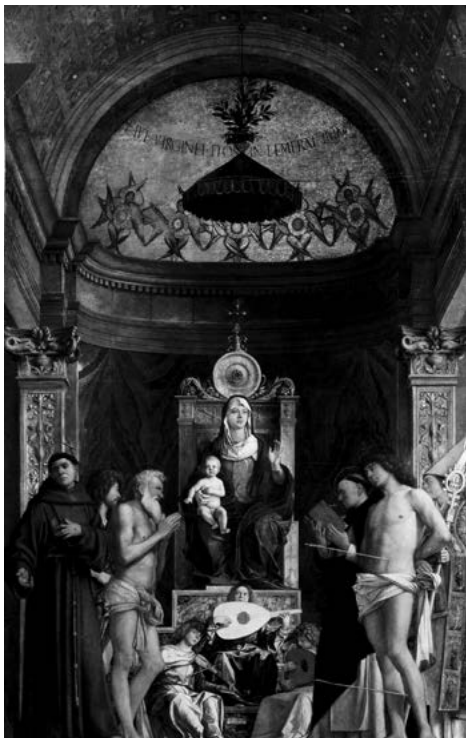
Če skočimo še malo naprej v času, na začetek renesanse, ne moramo mimo umetnika Fra Angelica. Njegov oltar sv. Marka je nastal malo več kot sto let za Giottovo Marijo, vendar je razlika pri tvorjenju prostora ogromna. Marija sedi na prestolu, ki je natančno arhitekturno členjen in odraža duha renesanse. Dogajanje je fizično ločeno od ozadja, vse pa zastira še zavesa v ospredju, kar jasno nakazuje razvoj slike po globini. Ta slika je tudi ena prvih, v katerih je upodobljen tako imenovani *sacra conversazione*<sup>3</sup>. Vse silnice slike se stekajo proti Mariji z detetom, perspektivo je tako moč zaznati v zboru svetih, ki so zbrani okoli prestola. Figure se zmanjšujejo glede na oddaljenost od opazovalca in ne več glede na njihovo pomembnost, vendar pravilo krši podoba Marije, ki je še vedno nekoliko večja od ostalih.

Če si enak motiv ogledamo še nekoliko kasneje, pri visokorenesančnemu slikar-

ju Belliniju, lahko vidimo popolno obvladnje perspektive in prostorskih ključev. Na oltarju sv. Joba lahko tako opazujemo natančno izdelan arhitekturni prostor, v katerega so umeščene figure, ki so izredno plastične. Na sliki se lahko vidi izjemen vpliv antične arhitekture in umetnosti, ki jima je dodana še prefinjena obravnava barve in svetlobe, značilna za beneško slikarstvo.

Konec renesanse zaznamuje manierizem, pri katerem se zdi, da se je odmaknil od načel visoke renesanse, vendar je zgolj odraz časa. Marija na Parmigianinovi sliki je popolnoma drugačna od predhodnih. Prostor je nedefiniran, figure popačene, arhitekturni prostor pa omejen zgolj na zadnji plan.

Iz srednjeveških slik je razvidna želja po obvladovanju prostora, vendar pa so razvoj ovirale vse težave, ki jih je imel v tistem času evropski prostor. Preko Giotta so je v renesansi začeli pogled v prostor, želja po natančni upodobitvi vsega in dojetanje človeka kot središče sveta. V naslednji številki *Praznin* bomo pogledali, kako se je renesančno gledanje na prostor preko manieristične kritike prelevilo v dramatičnost baročnega slikarstva in umirjenost klasicizma. ■



5 | Giovanni. Bellini, oltar sv. Joba, ok. 1487, Benetke



6 | Parmigianino, Madona z dolgim vratom, 1534-40, Firence

1 Iluminacija je dobesedno 'razsvetlitev', kar bi pomenilo, da risbe in slike razlagajo (osvetljujejo) napisano besedilo. Na splošno pa pomeni ves prostorski slikarski knjižni okras.

2 Beg v prostor je upodobitev prostora, ki je popolnoma vezana na zunanje perspektive. Zdi se, da silnice opazovalca vlečejo v globino slike, vzdolž njih pa se razvrščajo osebe. Bistven je vtis, da smo hkrati soočeni z dvema prizoriščema, spredaj je poudarjen dogajalni prostor, ki zdrvi v globoko ozadje.

3 *Sacra conversazione* ali sveti pogovor je motiv, kjer na sredini vidimo Devico na prestolu, ki ima v naročju dete, okoli nje pa so zbrani sveti. Pomembno je, da se vse odvija na enem panelu in ne na več, kot smo bili vajeni na triptihih iz 15. stoletja. Najbolj znani avtorji, ki so upodabljali ta motiv, so Fra Angelico, Filippo Lippi, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Paolo Veronese in Andrea Mantegna.

1 | razstavljeno: Galleria degli Uffizi, Firence

2 | razstavljeno: Galleria degli Uffizi, Firence

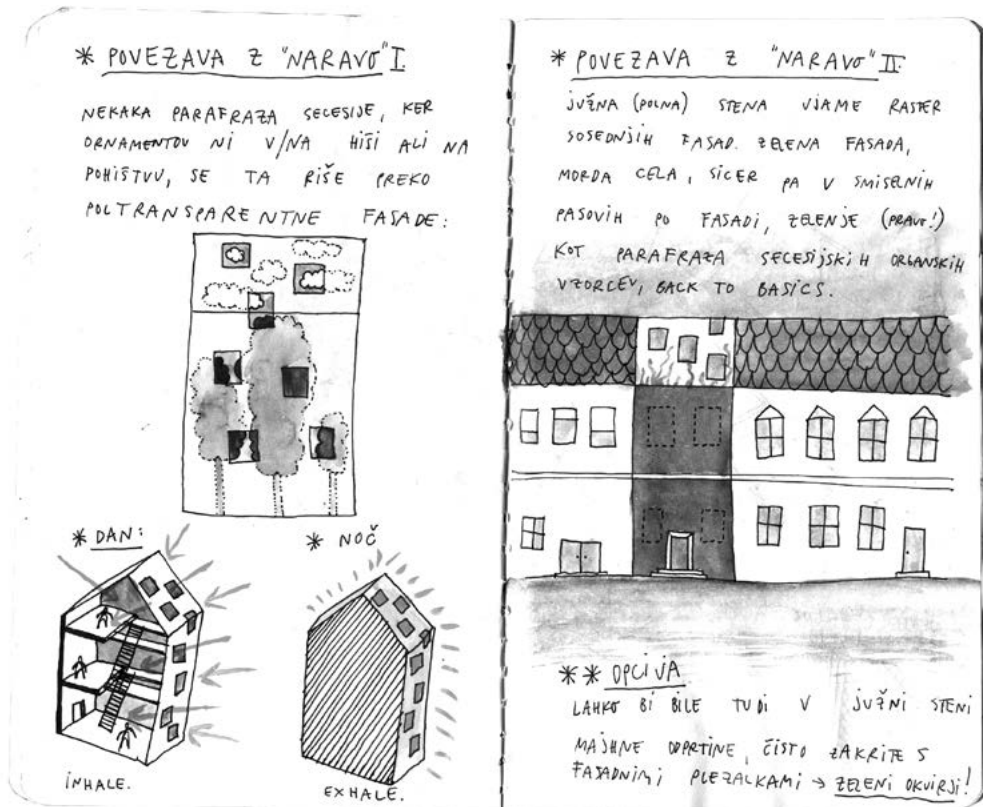
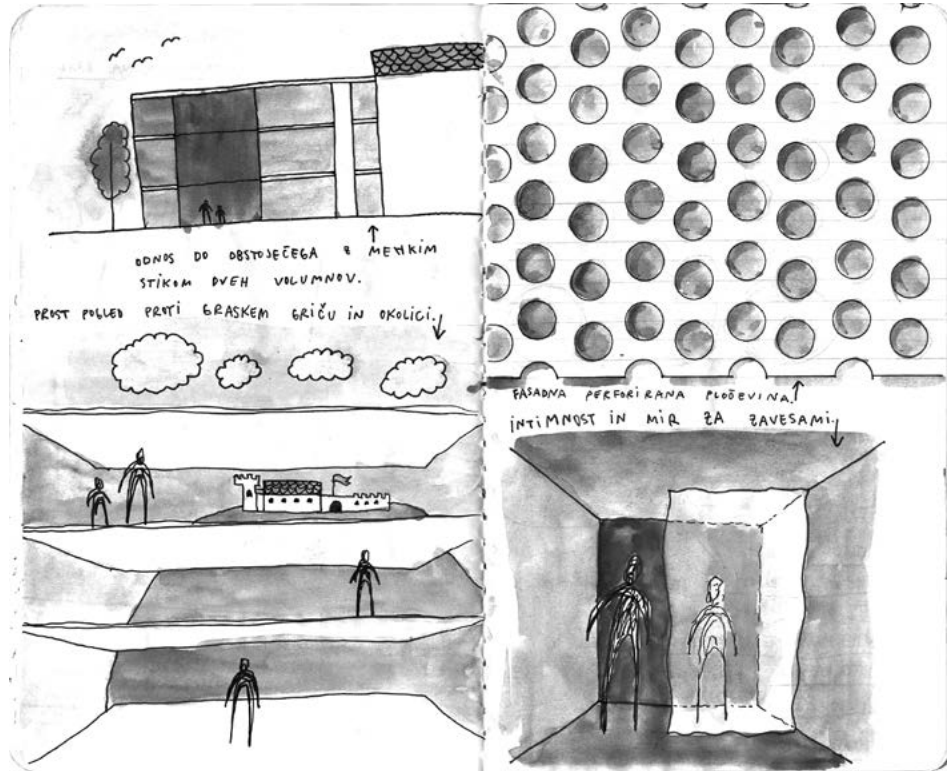
3 | razstavljeno: Santa Maria Novella, Firence

4 | razstavljeno: Museo di San Marco, Firence

5 | razstavljeno: Gallerie dell'Accademia, Benetke

6 | razstavljeno: Galleria degli Uffizi, Firence

fotografije: spletni vir



## 3LHD ARHITEKTI e-pogovor s Sašo Begovičem

Nikolina Lukin

Čas med obema svetovnjima vojnama, 50. in 60. leta in današnji čas so pravzaprav najbolj produktivna obdobja za arhitekturo naše regije. Kakšno dediščino so nam zapustila ta obdobja? Kako nadaljujemo iz tega, kakšne so smernice? Ali je bolje, če se zgledujemo po zahodnih trendih? Ali bi bilo po drugi strani bolje, da iščemo skupno identiteto, skupni stil znotraj lastne regije (kot npr. skandinavske države) glede na skupno zgodovino?

Zgodovina tega obdobja je izredno bogata, obdobje modernizma pred vojno in po njej predstavlja velik, če ne celo največji navdih za vse arhitekta tega območja. Učili smo se od Plečnika, Ravnikarja, Fabianija, kot ste se vi od Iblerja, Galića, Segvića, Vitića. Mislím, da so 50. leta še posebej pomembna, ker so neke vrste ustvarjalno nadaljevanje zgodnjega modernizma, z razmišljanji o lokalni tradiciji in izvajanjem elementov, ki bogatijo arhitekturo tistega obdobja. Mislím, da se razvijamo logično, prav tako se zgodovina ponavlja. Najkreativnejši arhitekti so v preteklosti, in še danes je tako, prihajali iz Slovenije in Hrvaške. Na to temo sta bili najbolj zgovorni razstava na Harvard University 'New Trajectories in Contemporary Architecture in Croatia and Slovenia' in publikacija japonskega časopisa A+U No. 462 Architecture in Croatia and Slovenia. V obeh primerih so strokovnjaki z Japonske in iz ZDA neodvisno pregledali celotno jugovzhodno Evropo in od vseh držav izbrali le naši dve ter znotraj njihju najboljše arhitekta tega področja. Kar se tiče 'skandinavskega modela', menim, da bi vsi želeli prevzeti njihov model razvoja in socialne države ter skrbí za okolje in dizajn. Oni so za dosego tega, kar imajo danes, potrebovali 'le 200 let'.

Ali politične zaostritve med Hrvaško in Slovenijo vplivajo na sodelovanje med umetniki in arhitekti? Ali pričakujete spremembe, ko bo Hrvaška vstopila v EU in ko bo mejno vprašanje rešeno?

Ne, tega ni bilo nikoli, politika nikoli ni vplivala na dialog. Mislím, da smo bili vedno povezani. Kar se mene tiče, celo življenje prihajam v Slovenijo, od malega smučam v Sloveniji, od začetka fakultete pa redno prihajam v Ljubljano in Piran, predavam, žiriram natečaje, upam, da bom v prihodnosti tudi kaj gradil. V Sloveniji imam veliko dobrih prijateljev in kolegov. Tako kot sem se učil od hrvaških arhitektov, sem se tudi od Plečnika, Ravnikarja in drugih. Moja generacija 90. let mi je še posebej blizu, z njimi se družim in izmenjujem izkušnje že 20 let. To so kolegi

Tadej Glažar, Boštjan Vuga in Jurij Sadar, od njih smo se tako učili kot gledali, kako stvari oblikujejo v praksi. Stalno se spodbujamo in veselimo uspehov drug drugega. Prav tako smo v dobrih odnosih s celotno t. i. 'Six Pack' generacijo, skupaj s Tino Gregorič sva predavala na TU Graz; Vasa Perović in Matija Bevk, OFIS, sta arhitekta, ki jima sledimo in s katerima smo v kontaktu. Za nas politična meja ne obstaja, dialog in izmenjava idej sta intenzivna in upam, da bo prihodnost v EU še boljša.

Kaj vam predstavlja trajnostni razvoj v arhitekturi? Ali je to dobra raba energije in funkcionalizem ali ustvarjanje efekta Bilbao?

Mislím, da je termin 'trajnostni razvoj' že preveč izkoriščen in da sčasoma postaja dogmatičen. Seveda sta skrb za okolje in energetska učinkovitost zelo pomembna. Vendar je to vedno bilo pomembno; vprašanje je, kako se je arhitekt odzval na zgodovinsko in kulturno situacijo ter na konkretno lokacijo – pa naj bo to v smislu dizajna, materialov ali tehnologije, ki jih je uporabil, ali načina razporeditve prostorov in sklopov znotraj kompleksnih urbanih situacij. To bi bila definicija sodobnega arhitekta. Prav tako je tudi efekt Bilbao že davno preživet. Sledenje modi nam nikoli ni bilo blizu, čeprav zelo spoštujemo modo kot fenomenološki pojem in je nikakor ne podcenjujemo.

Kaj za vas pomeni razlika med ljubljansko in zagrebško arhitekturno šolo?

Obstajajo razlike, prav tako pa tudi podobnosti. Obe šoli imata svojo kvalitetno tradicijo, zgodnjo modernistično tradicijo 30. in tradicijo 50. in 60. let. Mislím, da je moč genija Plečnika močno vplivala na mnoge pomembne stvari v slovenski arhitekturi, podobno kot moč E. Ravnikarja kasneje. To sta gotovo osebi, ki sta nakazovali smer razvoja, skrb za detajle, dizajn celotnega okolja, naslanjanje na tradicijo in na srednjeevropski duh. V hrvaški arhitekturni šoli kljub podobnemu srednjeevropskemu duhu in izjemno močni moderni 30. in 50. let nimamo tako močnih osebnosti kot v Sloveniji. Imamo izjemne objekte in bilo je mnogo močnih posameznikov – osebnosti, ki so z gradnjo oblikovale kritično mišljenje in ki so bile v posameznih desetletjih izjemno vplivne. Naša zagrebška arhitekturna šola je bila od vedno tehnično naravnana, z razvojem tako umetniškega kot inženirskega duha pogosto zadržana v svojem izrazu. Kakor so govorili naši profesorji: "Treba je znati govoriti tiše." Ljubljanska šola

ni tehnična in t. i. umetniški pristop je tradicija. Mislim, da so bili pogoji nastajanja arhitekture bolj ali manj podobni, sploh takrat, ko so bili odvisni od trenutne politike.

Kje je meja med estetiko in uporabnostjo? Tvegati estetiko na račun uporabnosti oziroma obratno?

Ne, nikoli. Funkcija je sine-qua-non vsake arhitekture, sicer to ni arhitektura. Kaj je danes estetika, lepota? To je zelo subjektivno in danes je zares težko razglabljati o terminu lepote. Ne moremo več govoriti o estetiki na isti način, kot smo o tem govorili v preteklosti. Ali arhitekti danes gradijo za človeka ali zato, da bi se izkazali? Mi v prvi vrsti gradimo za ljudi. Gojimo močno socialno ozaveščenost do vseh stvari, ki se dogajajo okoli nas, tako da nas zelo veselijo projekti v javne namene, saj se nam zdi, da lahko z njimi največ doprinesemo skupnosti, v kateri živimo.

Ali se vam zdi, da je zakonodaja na Hrvaškem preveč svobodna glede tega, kaj je lepo in kaj ni? Ali bi bilo treba pri urbanem načrtovanju vnaprej določiti npr. spekter barv?

Predstavljajte si, da LeCorbusierove hiše nimajo barve, recimo Unite d'Habitation v Marseilleu ali Brazilski paviljon v Parizu. Njemu nihče ni prepovedoval rabe barv, zagotovo ne urbanistični načrti. V arhitekturi je vedno stvar v pogajanju; mislim, da mora dobra arhitektura/urbanizem izpolnjevati tri stvari: komunikacijo, pogajanje in mešano rabo. Težko je postavljati pravila, še posebej glede nečesa tako subjektivnega, kot je barva. Osebno razumem barvo kot nekaj izjemno kompleksnega in mi jo zelo redko uporabljamo le za 'barvanje hiše'. Mi radi izkoristimo naravne značilnosti materialov in njihove 'naravne barve'. Vendar zakoni morajo obstajati, pravila se morajo poznati, najboljša arhitektura pa nastaja znotraj velikih omejitev.

Koliko vpliva doživljanje prostorov v otroštvu na ustvarjanje arhitekture?

To je nekaj podzavestnega. Moja mati pravi, da sem pri osmih letih rekel, da bom arhitekt. Mislim, da nisem želel ničesar drugega, čeprav nihče v moji družini ni delal v gradbeništvu. Vem, da sem imel rad velike hiše, utrdbe, ampak tudi dvigala, in vedno me je zanimalo, kako so stvari izdelane in kako delujejo. Mogoče je zanimivo, da sem v otroštvu zelo veliko potoval, največ po Jugoslaviji; obiskal sem zares veliko mest, krajev z zgodovinskim



Spomenikski most v Reki, Hrvaška

značajem in to je gotovo pustilo sledi. Gotovo je nekaj tudi na tem, da sem celo otroštvo preživel v Novem Zagrebu, v sodobnih hišah, grajenih po načelih CIAM-ovskega urbanizma.

Arhitektura je v turizmu vedno igrala posebno vlogo. Začnimo s hoteli v obliki palače v centru mesta, z objekti, ki so bili prvotno narejeni za svetovne razstave, na koncu pa postali del turistične ponudbe mesta, kot na primer Eifflov stolp, paviljon v Barceloni ...

Na kakšen način arhitektura spreminja turistično ponudbo in kakšni izzivi s tem nastanejo?

Arhitektura ne more spreminjati sveta, to delajo ljudje. Arhitektura in urbano okolje lahko dajeta dober in kvaliteten okvir za boljše, kvalitetnejše in bolj zdravo življenje. Zgodovina je pokazala, da posamezne zgradbe lahko postanejo pomembni generatorji razvoja kraja, mesta – postanejo atrakcija in magnet za turiste; vendar je zgodovina prav tako pokazala, da je sprememba namembnosti tudi del arhitekturnega življenja. Zelo pogosto se pokaže, da je določena zgradba primerna za nekaj popolnoma drugega, kot je bilo prvotno mišljeno. Dober primer je Hagija Sofija v Istanbulu. Turizem je gospodarska

panoga, ki zelo intenzivno izrablja okolje in mu je lahko v korist, istočasno pa lahko turizem škodi arhitekturi in okolju.

In za konec, kaj bi svetovali študentom arhitekture, na kaj naj bodo pozorni?

Delo, delo in delo, na prvem mestu. Naš poklic je počasen, nujno je potrpljenje in treba je postopno pridobivati izkušnje, da bi lahko delali kvalitetno in dobro. Menim, da je treba premisliti o vsaki nalogi in biti konceptualno jasn. Tri pomembne stvari za vsakega arhitekta so: da dobro pozna zgodovino (arhitekture), da popolnoma obvlada in pozna vse tehnike ter skrivnosti arhitekturne obrti in da stalno sledi temu, kar se dogaja v sodobni umetnosti ter svetu okoli njega. ■

fotografije: spletni vir

## KOLESARSKA POT BOHINJ

Andrej Žerovnik

*"Kolesarska pot, ki poteka od Bohinjske Bistrice do Bohinjskega jezera in naprej do Srednje vasi, je presežek pri oblikovanju tematskih kolesarskih poti pri nas. Pot, večinoma speljana po poljskih poteh, sestavlja posrečeno mešanico lepe kolesarske ture, izjemnih vedut, kulturne in naravne krajine ter avtorske urbane opreme. Počivališča in razgledišča so dobro postavljena, objekti in elementi urbane opreme pa zanimivo in domiselno oblikovani, saj so elementi v materialu in obliki skladni z lokalno arhitekturno dediščino in kulturno krajino. Pot s počivališči je v celoti vpeta v širši prostor in se z njim tudi odlično ujame. Za Bohinj, kjer je aktivni turizem vodilo, je to vsekakor strateški projekt, za vse prihodnje tematske kolesarske poti pri nas pa vzorčni primer dobre prakse."*<sup>1</sup>

Bohinj je izjemen naravni in kulturni prostor. Je prostor, kjer se še da doživeti prvinsko kvaliteto pokrajine, v kateri sta narava in človek skozi zgodovino vzpostavila mnogoplasten in spoštljiv medsebojni odnos. Kot tak je še posebej občutljiv na nove prostorske ureditve in posege, ki jih je zato treba umeščati pazljivo in s posluhom do naravnih kvalitete ter stavbarskega izročila.

Zato se prostorske strategije Bohinja usmerjajo v trajnostni razvoj, varovanje naravne in kulturne dediščine ter ekonomski in kulturni napredek. Bolj konkretno pa v ureditev prometa, razvoj turizma, zgoštitev poselitve in oblikovanje centralnih vsebin. Del prometne in turistične ureditve so tudi tematske peš- in kolesarske poti.

Projekt novih kolesarskih poti je rezultat urbanistične delavnice Bohinj 2008, ki prostorsko problematiko tega območja obravnava široko in multidisciplinarno. Taka sta bila tudi zasnova in konceptualno vodilo snovanja mreže kolesarskih poti v širši okolici; torej mreža, ki bo razvejana, široka in ki upošteva lokalne značilnosti, povezuje jezero z Bohinjsko Bistrico, spodnjo in zgornjo dolino, vasi ter ljudi, ki jim je kolesarska pot nenazadnje tudi namenjena. Na podlagi inventarizacije obstoječih vaških poti in povezav sta se oblikovali dve trasi z razvejanimi prečnimi povezavami, z možnostjo kasnejše širitve in povezovanja s sosednjimi občinami. Torej mreža kolesarskih poti, ki povezuje lokalno izročilo, vasi, vaške poti in se istočasno ozira prek svojih meja ter misli naprej v prihodnost v smislu trajnosti oz. sonaravnosti.

Takšne so bile želje in vodila pri načrtovanju<sup>2</sup>, kako pa pot doživlja obiskovalec?

Vstop v bohinjsko pokrajino se začne pri naselju Bohinjska Bistrica; na mestu, kjer se dolina Save Bohinjske razširi iz soteske v poljano. Tu se začne nova bohinjska kolesarska pot oziroma ena od vstopnih točk. Na tem delu je pot speljana po levem bregu Save, po obstoječih poljskih poteh in se rahlo vzpenja proti jezeru. Odpirajo se lepi pogledi na okoliške hribe in gore. Obiskovalec prostor doživlja predvsem kot neokrnjeno naravo, kot jezero, obkroženo s hribi. A prav do jezera pot ne pripelje, saj še pred njim zavije v zgornjo dolino in tam poveže vasi Stara Fužina, Studor ter Srednja vas. Obstoječa cesta sicer pelje





še naprej, mimo vasi Bohinjska Češnjica in Jereka ter se pri Bitnjah spet priključi na glavno cesto. Tudi nova kolesarska pot je bila načrtovana kot krožna trasa z notranjo in zunanjo zanko, možnostmi za nove odseke in priključke. Vendar za zdaj na tem mestu krog še ni sklenjen. Postavljena je le vstopna točka. V tem smislu je trasa še odprta, pripravljena na kasnejši zaključek in povezavo z izhodiščem v Bohinjski Bistrici.

V naravnem prostoru, kot je opisan zgoraj, pa že na prvi pogled marsikaterega obiskovalca zmoti material, asfalt, položen na nekaterih delih poti. Tu se postavi vprašanje, zakaj ravno ta material, ki ni primeren za prostor Triglavskega narodnega parka in neokrnjene narave. (Edini?) smiselni odgovor je zaradi uporabnosti. Na ta način je namreč dana prednost funkcionalnosti pred doslednim ohranjanjem oziroma obnovo obstoječih poti. Nova kolesarska pot je večinoma speljana po obstoječih vaških poteh, ki so jim v najmanjšem možnem obsegu dodani novi odseki. Čeprav se asfaltu v naravi navadno izognemo in tudi tu prvotno ni bil načrtovan, je vseeno treba priznati, da poti doda širšo uporabnost ter pritegne širšo paleto uporabnikov. Poleg kolesarjev tudi rolkarje, mlade družine z vozički, domačinom je olajšan dostop do njiv ipd. To pa je bila želja naročnika: pritegniti različne obiskovalce, kolesarje in druge uporabnike, tako turiste kot tudi domačine.

Drugače kot pri izvedbi novih delov trase je z uporabo materiala pri opreми. Klopi, stojala za kolesa, zavetišče itd. skupaj s potjo sestavljajo celoto, ki je vpeta v lokalni prostor in črpa navdih iz njegove kulturne ter naravne dediščine. Uporabljeni so tradicionalni materiali; kamen, les in kovina, katerih uporaba in oblikovanje na sodoben način interpretirata tamkajšnje stavbarsko izročilo. Z uporabo kovine kot dodanega vmesnega elementa med lesom in kamnom je izboljšana funkcionalnost in obstojnost elementov, običajni opreми pa je tako dodan tudi avtorski pečat. Tak primer je klop z mizo, ki je preprosto oblikovana celota dveh lesenih klad, ki sta postavljeni pravokotno druga preko druge in položeni na kamnit podstavek. Zdi se, kot da je kompozicija vzeta iz narave, kot dve debli, ki ležita pravokotno drugo na drugem. Z uporabo vmesnega člana, ki kladi ločuje, je dosežena napetost. Pojavita se senca in občutek lahкотnosti. Z distančnikom je izveden stik med klado in

kamnitim podstavkom, ki je skala, najdena na lokaciji. Tu je uporaba kovinskega člana pogojena tudi s funkcionalnostjo, saj je na ta način preprečeno zastajanje vode in vlaženje lesa na stiku s kamnom, kar pripomore k trajnosti opreme.

Povezava s kulturno in naravno dediščino je morda najbolj opazna pri oblikovanju največjega objekta ob poti, tj. zavetišča, ki se navdihuje pri znameniti slovenski stavbarski značilnosti, dvojnem kozolcu toplarju. Na bohinjskem koncu je posebej znana gruča toplarjev pri vasi Studor. Vas je po vzpetini Studor, ki se dviga nad njo, dobila ime, zavetišče pa obliko strešine. Nasprotno kot klasična dvokapnica kozolca je gora Studor pristržena asimetrično. Zanimivo je, da zaradi te, sicer poetično-arhaične povezave oblike gore in strešine, ki da zavetišču asimetrično streho in posledično svojsko identiteto, objekt oblikovno deluje sodobno. Ta vtis se ne izgubi niti ob zavedanju, da so kamniti temelji in 'čipka' kot konstrukcijski princip 'vzeti' neposredno s kozolca.

Toda ali sta uporaba materialov in čistost oblike zadosti, da oprema postane dobro oblikovana v najširšem pomenu te besede

ter da se na pravi način 'usede' v pokrajino in v zavest uporabnika? Ne samo oblikovanje in tudi ne samo material, premislek je tisti, ki ji doda vrednost. Premišljevanje o izvoru oblike, o uporabnosti in načinu uporabe materiala. Obiskovalec, ki je prišel kolesarit v Bohinj, sicer ne ve, da je arhitekt navdih za obliko strehe zavetišča našel v obliki vzpetine Studor, ki se dviga nad vasjo Studor; ne ve, zakaj so ravno na tak način izvedeni kovinski členki med kladami; ne ve niti, kje je 'pravi' začetek poti ... A tega mu niti ni treba vedeti, da vseeno polno doživi kulturni in naravni potencial bohinjske pokrajine. Uporaba lesa in kamna je na nek način samoumevna in je verjetno ne opazi kot posebno kvaliteto, opazi pa pokrajino s počivališč, ki so razpostavljena in orientirana tako, da se z njih odpirajo najlepši pogledi.

Nenazadnje pa lahko na novo kolesarsko pot v Bohinju pogledamo še z drugačnega zornega kota in si jo predstavljamo kot igro asociacij, ki se nam vedno znova porajajo ob obisku: Bohinj – narava, Bohinj – gore, Bohinj – kulturno izročilo, Bohinj – stavbarstvo. Te nevidne povezave, vključene v koncept poti, nekatere bolj, druge manj očitne, skupaj tvorijo celoto. Tako je prek

kulturnega izročila sedanost povezana s preteklostjo, domačini z obiskovalci, prek naravnih značilnosti izhaja nova oblika, ki je povezana s tradicionalnim stavbarstvom itd. In prav te povezave so bogastvo in potencial kraja, ki ga pot izkorišča. Zato je veliko bolj kompleksna in odprta, kot se zdi na prvi pogled. Bohinjska krožna pot, ki ni zaključena, ki je asfaltirana in s katere se ne vidi Bohinjskega jezera, je odprt krog, odprt nastavek. Je kolesarska pot, ki je več kot le kolesarska pot; ni zgolj trasa s svojimi funkcionalnimi lastnostmi, turistično-ekonomsko-programsko logiko, vstopnimi točkami in opremo z oblikovnim izrazom. Ni 'zaprt' prostor, v katerega se vstopi in odide. Poleg trajnostne uporabe materialov in posameznih točkovnih intervencij je vendar bolj nevidna povezava. Je plod premišljevanja o kraju, o ljudeh in njihovem načinu življenja skupaj z naravo in skozi čas. ■

1 obrazložitev ob podelitvi nagrade zlati svinčnik ZAPS za obdobje 2006–2011

2 Predstavitev projektov urbanistične delavnice v Bohinju 2007/2008, Občina Bohinj, Univerza v Ljubljani – Fakulteta za arhitekturo, Urbanistična delavnica Bohinj 2008.

vse fotografije: Andrej Žerovnik





## KNJIGARNA DEPO

Larisa Kazić

**depó** -ja m (ô) prostor, v katerem se kaj shrani, uskladišči za določen čas; skladišče, shramba: arhivski, muzejski depo; depo hrane, rezervne opreme, premoga // v tem prostoru shranjeni predmeti: vrednost celotnega depoja / bančni depo banki v hrambo dani vrednostni papirji ali dragocenosti, polog ô voj. depo vojnih ladij pristanišče za vojne ladje, ki so v rezervi ali v popravilu

Prenatrpani z različnimi objekti, ki so začasno odmaknjeni ali izvzeti pogledu, so muzejski depoji običajno statični in nedostopni obiskovalcu, ki več kot go odstotkov muzejskih predmetov nikoli ne vidi. Z idejo o depoju knjig, ki se vsaj na simbolni ravni odpre obiskovalcu, smo s projektom knjižarne Depo skušali doseči ravno nasprotno in dati shranjevanju publikacij dodatno funkcijo.

Knjižarna Depo, ki se nahaja v pritličnem delu Muzeja sodobne umetnosti Metelkova (v nadaljevanju MSUM), se ponuja kot alternativa muzejskim knjižarnam, ki se vse bolj komercializirajo. Zasnovali smo knjižarno, ki združuje preteklost in prihodnost. Depo se smiselno povezuje s konceptom MSUM-a in njegovega razvoja kot nove enote Moderne galerije (v nadaljevanju MG). Gre za nekakšen depo publikacij, ki jih je izdajala MG, te pa so simbolni temelj novega MSUM-a. Večino

ma gre za kataloge, izdane ob razstavah, monografije umetnikov in pregledne publikacije, ki so prav tako pomemben fizični pričevalc o preteklosti institucije.

V Depoju so vsi funkcionalni elementi sestavljeni iz publikacij. Knjige postanejo opeke znanja, publikacije pa so z gurtami povezane, tako da vsaka barva zaznamuje eno od desetletij iz zgodovine MG, in tako tudi vizualno podpirajo tisti temelj, na katerem danes rasteta novo znanje in novi muzej.

S pomočjo analiz ljubljanskih knjižarn, odnosov med uporabniki, njihove komunikacije v prostoru in različnih postavitev elementov v prostor smo raziskovali njihov vpliv na gibanje uporabnikov. Ustvarili smo prostor postanka, kjer si obiskovalec lahko vzame čas za katalog ali knjigo. V knjižarni se nabor publikacij spreminja in večja v skladu s konceptom in številom razstav. Obiskovalcem je ob obisku knjižarne fizično dostopen določen izbor publikacij muzeja, po naročilu pa lahko izbirajo tudi med trenutno nerazstavljenimi publikacijami. Knjižarna Depo ne nadomešča skladišča publikacij v muzeju, ampak ga smiselno komentira in nadgrajuje ter odpira vprašanja o pomenu teh publikacij in odgovornosti do njihovega hranjenja in njihove javne dostopnosti.



## POBUDA ZA USTANAVLJANJE KREATIVNIH ZADRUG

Petra Očkerl

Pobuda za ustanavljanje kreativnih zadrug združuje odzive na vrsto prepletajočih se družbenih trendov na eni strani in sodobnih usmeritev urbanih politik na drugi. Ključno gonilo prizadevanj je zlasti splet neugodnih okoliščin, v katerih se znajdejo mladi na prehodu v odraslost. Družbene razmere, kot so pozen in otežen vstop na trg dela, neredne zaposlitve<sup>1</sup> in nedostopnost lastnih bivalnih in delovnih prostorov, zadržujejo njihovo osamosvajanje.

Po končanem šolanju se mnogi mladi, še zlasti tisti v kreativnih in svobodnih poklicih, znajdejo v situaciji, ko ne zmorejo samostojno načrtovati svojega življenjskega poteka. Sploh diplomanti so zaradi pomanjkanja praktičnih delovnih izkušenj in stikov s trgom ali potencialnimi delodajalci v težavnem položaju. To vodi v različne oblike socialne izključenosti, preprečuje načrtovanje prihodnosti in posledično poraja bivanjsko negotovost, ki zavira samostojnost in ustvarjalnost mladih.

Zaradi svojevrstnosti dela v kreativnem sektorju ali v katerem od svobodnih poklicev pogosto niti redna zaposlitev ne zagotavlja primernih delovnih prostorov. Delo doma, na javnih površinah ali v zasebnih lokalih ima sicer svoje dobre plati, ni pa najbolj ugodno ustvarjalno delovno okolje. Vrsta raziskav razkriva prednosti dela v okoljih z veliko gostoto kreativnih industrij, ki se ukvarjajo s sorodno ali dopolnjujočo se dejavnostjo. Mladi na začetku poklicne poti si takšnih delovnih prostorov preprosto ne morejo privoščiti.

Pobuda za ustanavljanje kreativnih zadrug izvira tudi iz ozaveščenosti o pomenu kulturnih in kreativnih industrij za gospodar-

stvo, družbeni razvoj in kakovost življenja v mestih. Ekonomski kazalci izkazujejo strm vzpon kulturnih in ustvarjalnih industrij<sup>2</sup>, zaradi česar so v zadnjem času deležne povečane pozornosti politike. Evropska unija jih vključuje v svoje akte in direktive, kot sta *Zelena knjiga o izkoriščanju potenciala kulturnih in kreativnih industrij* in strategija *Evropa 2020*.

V besednjaku urbanih načrtovalcev in mestnih odločevalcev pa se je besedna zveza kreativne industrije uveljavila zlasti v zvezi z načrtovanjem urbane prenove. V mnogih evropskih mestih namreč opažajo blagodejne vplive kreativnega sektorja na regeneracijo degradiranih mestnih sosesk. Zelo pogosto gre za samo-organizacijski proces, ki nastaja od spodaj, s strani uporabnikov mesta. Za začetnike oživljanja zapuščenih sosesk in industrijskih območij veljajo priseljenci, umetniki in ustvarjalci, ki na eni strani v propadajočih soseskah iščejo nov navdih, na drugi pa dostopen bivalni in delovni prostor. Ko neko degradirano sosesko naselijo umetniki nenadoma postane zanimiva tudi za druge pripadnike 'kreativnega razreda'<sup>3</sup>, s čimer se pričnejo postopni procesi oživljanja tega območja.

Čeprav so procesi oživljanja sosesk, ki nastajajo od spodaj ('bottom up'), s strani prebivalcev, najbolj uspešni in vzdržni, je mogoče te procese z različnimi politikami stimulirati tudi od zgoraj ('top down'). Če mestne oblasti najdejo dobre metode za spodbujanje tako kreativnih četrti kot kreativnosti v mestih nasploh, je to lahko zelo učinkovit način urbane prenove. Mestne predele, ki so zaradi selitve industrijske proizvodnje na svetovni jug ostali prazni in so podvrženi degradaciji, je mogoče

dokaj enostavno ponovno oživiti z uvajanjem kreativnega programa. Poleg tega ureditev teh območij za ustvarjalne dejavnosti običajno ne predstavlja prevelikega stroška za mestne oblasti.

#### Kreativna zadruga

Ideja o kreativni zadrugi je izšla iz projekta Ustvarjalne skupnosti, ki se je v letih 2009 in 2010 odvijal v okviru Mreže za prostor v sodelovanju s skupino Maja Farol, Inštitutom za politike prostora, AVA – Akademijo za vizualne umetnosti in ljubljansko Fakulteto za arhitekturo. V interdisciplinarnem projektu, v t. i. delovni skupini mreže, so sodelujoči z različnih vetrov ugotavljali, kakšni so potenciali ustvarjalnih skupnosti, in raziskovali možnosti za njihovo vzpostavitev pri nas, študentje pa so s projektiranjem različnih arhitektur iskali prostorske rešitve za njihovo uresničitev.

Jedro projektne skupine je z razvijanjem zamisli in s sodelovanjem v projektih Boks in Krater Bežigrad nadaljevalo tudi po zaključenih delavnicah in izdani publikaciji *Ustvarjalne skupnosti*. V toku časa in ob preigravanju možnosti se je kot izvrstna rešitev zbristrala zadruga – kreativna zadruga. Zadruga se je pri nas uveljavila v prejšnjem režimu, po osamosvojitvi pa je njen zagon kmalu usahnil. Za razliko od klasične zadruge, ki je navadno združevala posameznike, skupine in podjetja iste stroke, je cilj kreativne zadruge pod svojim okriljem združevati raznoliko zasedbo. Posamezniki in skupine različnih profilov, različnih izvorov in nazorov predstavljajo kolektiv enormnih zmožnosti za porajanje novih idej in inovacij.

Koncept kreativne zadruge je večplastna rešitev za uresničitev ustvarjalne skupnosti. Zadruga predstavlja legalno pravno strukturo za registracijo ustvarjalne skupnosti in možnost za vključitev subjekta v gospodarstvo. Kot družbena tvorba je kreativna zadruga polje sodelovanja, medsebojnega oplajanja znanj in veščin ter oblika socialne opore. Obstaja pa tudi v fizičnem smislu kot prostorska skupnost delovnih ali delovno-bivalnih prostorov.

Delovanje kreativne zadruge ni obrnjeno zgolj navznoter za zadovoljevanje lastnih potreb, temveč odprto tudi navzven. Kreativna zadruga stremi po dejavnem vključevanju v družbeno in stvarno okolje, kjer se nahaja. Svoje notranje nazore povezovala in sodelovanja želi prenesti na okoliš.

Prizadeva si ugodno vplivati na dogajanje v lokalni skupnosti in spodbujati kulturno ter ustvarjalno regeneracijo degradiranih mestnih območij.

#### Društvo za ustanavljanje kreativnih zadrug - DUKZ

Prvi korak k uresničevanju ključnega cilja pobude, torej k zagotavljanju dosegljivega delovnega okolja za mlade, je bil storjen z osnovanjem Društva za ustanavljanje kreativnih zadrug – DUKZ. Sodelujoči v društvu si trenutno najbolj prizadevamo zagotoviti vse potrebno za ustanovitev prve kreativne zadruge v Ljubljani. Natančno preučujemo predpise in zakonodajo, povezano z zadrugo kot pravno osebo, in pripravljamo ustanovno listino. Pripravljamo ekonomske in druge načrte, potrebne za ureditev kreativne zadruge. Raziskujemo na področju kulturnih in kreativnih industrij, ustvarjalnih četrti itd. Jeseni 2011 smo že opravili raziskavo o položaju mladih v Sloveniji v zvezi z bivalnimi in delovnimi prostori.

Naš namen je tudi ozavestiti širšo javnost in oblasti predočiti težave mladih kreativcev in delujočih v svobodnih poklicih ter delovati kot platforma za njihovo mreženje. Aktivno iščemo primerne prostore po sprejemljivih najemnih pogojih v mestnem predelu, kjer bo mogoče v praksi preizkusiti revitalizacijske zmožnosti kreativne zadruge. Prav tako zavzeto navezujemo stike z institucijami, ki bi nas pri naših prizadevanjih utegnile podpreti.

V sklopu celotnega projekta oziroma pobude za ustanavljanje kreativnih zadrug si prizadevamo poleg že obstoječega DUKZ in zgoraj predstavljene kreativne zadruge ustanoviti še kreativne postaje in kreativne tovarne. Kreativne postaje so neke vrste *coworking*, ki se je v zadnjem času izjemno populariziral tudi pri nas. Tovrstne postaje svojim uporabnikom omogočajo kreativni postanek, krajše ustvarjalno delo ali sestankovanje. Nahajajo se v obstoječih javnih ali poljavnih prostorih in s svojo prisotnostjo dopolnjujejo bodisi vsebinsko bodisi časovno pomanjkljiv program. Kreativne tovarne pa so večja kreativna središča, kjer na skupnem prostoru delajo člani kreativnih zadrug skupaj z drugimi posamezniki in organizacijami, ki želijo delati v kreativnem okolju.

Za pomemben premik k udejanjanju naše pobude šteje vzpostavitev kreativne

postaje v Centru kulture Španski borci v Mostah. Kreativna postaja Španski borci (KPŠB) je začasna rešitev DUKZ za zadostitev potreb društva po delovnih prostorih, v primeru uspešnosti koncepta pa tudi dolgotrajni ukrep za oživetev programske šibkega prostora v Španskih borcih. Za zdaj je obseg postaje relativno omejen in kot delovno okolje služi članom društva in občasnim obiskom lokalnih prebivalcev. V prihodnje želimo postajo razširiti, da bi jo lahko uporabljalo čim večje število mladih, ki tak prostor za svoje ustvarjanje nujno potrebujejo.

Vsem mladim, ki se bodo z našo zamisljo poistovetili in bi želeli delovati v okviru naše – prve – ali svoje kreativne zadruge, želimo nuditi izbor storitev za lažje osamosvajanje in vstopanje na trg. Širitvijo mreže zainteresiranih posameznikov in skupin stremimo k postavitvi neke vrste rumenih spletnih strani, na katerih bo mogoče nabor veščin in izdelkov ponuditi povpraševanju na trgu. Pričakujemo, da bomo z ustanovitvijo prve kreativne zadruge pridobili množico znanj in veščin, ki jih bomo lahko nato v okviru društva prenašali na vse zainteresirane. DUKZ bo v prihodnje deloval kot organizacijska instanca s svetovalno in podporno vlogo pri ustanavljanju kreativnih zadrug, postavljanju kreativnih postaj in osnovanju kreativnih tovarn. ■

1 Po začasnih zaposlitvah med mladimi je Slovenija v primerjavi z ostalimi članicami Evropske unije na prvem mestu. Medtem ko je bilo leta 1992 58 odstotkov mladih v rednem zaposlitvenem razmerju, je danes takšnih samo še 29 odstotkov. Lavrič, Miran. 2011. Mladina 2010 : družbeni profil mladih v Sloveniji. Ministrstvo za šolstvo in šport, Urad RS za mladino, Ljubljana. Aristej, Maribor. 2, Ljubljana 1948, str. 65 - 74

2 Ekonomski kazalci sektorja kulturnih in ustvarjalnih industrij v EU: Letni promet znaša 655 milijard € (2003) in 2.6% delež BDP (2003) ter zaposluje 6 milijonov ljudi, kar znaša 3.1% zaposlenih (2004). Doprinos k dvigu BDP je za 12.3% višji od siceršnjega (2004). KEA, European Affairs. 2011. Mapping the Cultural and Creative Sectors in the EU and China. KEA, Bruselj.

3 Florida, Richard L. 2002. Vzpon ustvarjalnega razreda in kako ta spreminja delo, prosti čas, skupnost in vsakodnevno življenje. Velenje: IPAK, Inštitut za simbolno analizo in razvoj informacijskih tehnologij.

vir fotografije: Kreativne zadruge

## VILLA LOFOTEN OBSERVATORIUM

Eva Taučar,  
tekst: Rok Velikonja



11 Kobelvåg, ribiška vasica na Lofotih

"Arhitektura je grajen mentalni prostor," je povzel Keijo Petaja in verjamem, da potrebo po ustvarjanju določenih prostorov nosimo v sebi. Od vedno so me privlačile neomejenost, veličastnost in zadržanost severne pokrajine: najverjetneje zato, ker te ekstremni pogoji naredijo bolj 'živega', obenem pa te opominjajo, kako majhen in nepomemben si. Na severu, ki je prostor preprostega življenja, logičnega mišljenja in praktičnega delovanja, lahko deluješ le skladno z naravo; če deluješ proti njej, ne deluješ dolgo. Podrejenost človeka je v današnjem času kakovost, ki jo najdemo le še na redkih, ponavadi odročnih kosih zemlje.

Na Norveško sem prišla leta 2007 na študentsko izmenjavo in tam s krajšimi presledki živim že več kot 3 leta. Gradnja bivaka v gorah pod mentorstvom Samija Rintale je bila izkušnja, ki je zbudila željo po fizičnem ustvarjanju arhitekture: z žago, kladivom, žulji na rokah in lokalnimi materiali. Od takrat sem se vedno lotevala manjših projektov, ki so obetali možnost realizacije, in ko mi je profesor Rintala ponudil sodelovanje pri resničnem projektu na Lofotskih otokih, se je zdela to popolna naloga za moje diplomsko delo.

Revitalizacija in dopolnitev ribiških objektov za namen kulturno-umetniškega centra na Lofotskih otokih se ukvarja z vrnitvijo k preprostosti. Stari ribiški objekti so ostanek življenja, ki ne obstaja več. Ribiči so se v hiši pred naravo skrili; arhitektura je bila zatočišče. Njihova način življenja in odnos do narave sta bila popolnoma drugačna kot način življenja in odnos ljudi, ki bodo ta prostor obiskovali in uporabljali danes. Danes arhitektura predstavlja povezovalni člen med človekom in naravo; prostor artikulira, uokvirja poglede, sproža socialni

kontakt, stimulira, navdihuje in spodbuja. Cilj je propadajoče objekte ponovno oživiti v vlogi prostora za produkcijo umetnosti, znanja in kulture.

Eva Taučar

Lofotski otoki se nahajajo znotraj arktičnega kroga na severnem delu ledeniško preoblikovane zahodne obale Norveške. Znani so po svojih naravnih lepotah; strmih gorah in nazobčanih vrhovih, peščenih plažah, obkroženih z zasneženimi vršaci, nešteti jezerih in ozkih dolinah. Pojma polarna noč in polnočno sonce sta tu dobro znana in odločilno vplivata na svetlobne specifikke prostora. Zime so zaradi vpliva zalivskega toka razmeroma mile, življenje v morju pa izredno pestro. Vsako leto spomladi se v vode Lofotskih otokov prihaja drstit ogromno polenovk. To je bil glavni razlog za poselitev odročnega kraja na severu Norveške. Tako so začele nastajati prve naselbine – ribiške vasice s tipičnimi kolibami – rorbu.

Ribolov z začetkom 20. stoletja postane bolj specializiran in profesionalen. Motorizirani čolni in ladje imajo veliko večji ugrez kot čolni na vesla in jadrnice, zato so številna pristanišča zaradi prenizke vode zaprli. To je vodilo v razvoj novih ribiških pristanišč, med katerimi je tudi Kvalnes. Vasica na severovzhodnem delu osrednjega otoka Vestvågøy je bila skupnost s preko 200 stalnimi prebivalci, ki se jim je v sezoni lova na polenovke pridružilo še približno 250 sezonskih delavcev. V pristanišču je bilo tudi po 20 ladij. Vsaka posadka si je delila kolibo – rorbu. V njej so spali, kuhali in popravljali ribiško opremo. Vse to je bilo združeno v eni sobi, ki je bila zelo

preprosta, opremljena z lesenimi pogradi, pečjo na drva in mizo s stoli. Kvalnes je imel 3 tovarne ribjega olja in 3 tovarne za skladiščenje. Danes je ostala le še ena. Tradicionalni način življenja izginja, mladi se selijo v večja mesta. Zadnja generacija ribičev je stara 80 let. Ljudje se vedno bolj ozirajo za drugimi načini zaslužka, predvsem za turizmom.

*Rorbu* (manjša ribiška koliba), *trandamperi* (tovarna ribjega olja) in *brygge* (skladišče ribiške opreme /mreže, boje .../ in obrat za pripravo in predelavo rib) so tri stavbe v Kvalnesu, ki so že nekaj let zapuščene. Diplomatska naloga predstavi možnost revitalizacije območja iz industrijske ribiške vasice v kulturno-umetniški center Lofotskih otokov. Lokacija se nahaja na ozkem ravninskem pasu med gorami in morjem. Proti severu se pogled obrača proti odprtemu morju, proti vzhodu na sosednja manjša otoka, proti jugu na zaliv, proti zahodu pa jo zapira 371 m visoka gora Kvalnesaksla. Obstoječi objekti so postavljeni pravokotno na obalo v smeri zahod—vzhod. Projekt predvidi to os kot povezovalni člen območja. Je nevidna črta, ki povezuje gore (statično, trdno, vertikalno, visoko, močno) na eni strani in morje (stalno v gibanju, mehko, horizontalno, široko ...) na drugi strani. Obstoječe in dodane objekte povezuje v smiselno celoto ter jih vpenja v širši prostor. Pot se med njimi razširja v ploščadi, ki so namenjene raznim aktivnostim, druženju in skupnemu delu. Z gibanjem po poti obiskovalec doživlja moč vetra na eni in zavetje na drugi strani, začuti moč sonca in dolžino senc, se dotakne horizonta morja in začuti obliko pokrajine. Vse te sekvence se mu odpirajo v izmenjevanju zaprtih, odprtih in uokvirjenih pogledov.

Celoten projekt Villa Lofoten Observatorijum deluje kot stičišče, center, ki poganja življenje na tem območju, saj predvidi poznejšo vključitev okoliških vasic in obstoječih zapuščenih ribiških kolib v ponudbo prenočišč za potrebe Observatorijuma. To omogoči prostoru predvsem materialno prenavo, a tudi kulturno prenavo v smislu povezovanja prebivalcev v iskanju nove identitete območja, ki se je prej ukvarjalo z ribolovom. Zato se programsko ne usmerja toliko na ustvarjanje prenočitvenih kapacitet, ampak na skupne, socialne in produkcijske prostore.

Vstopni del na območje se nahaja ob vznožju gore Kvalnesaksla ob glavni dostopni cesti. Tu so parkirna mesta in manjša



2 | pogled na Kvalnes od zgoraj



3 | Kvalnes pozimi



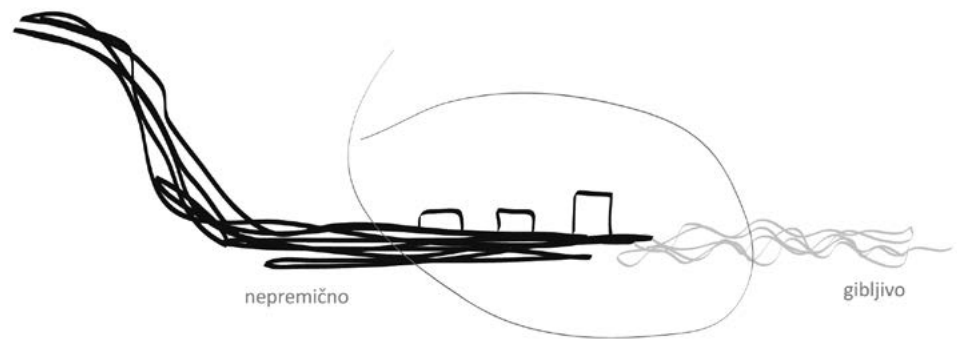
4 | obstoječe koče - rorbu na lokaciji, uokvirjanje pogledov

galerija, v kateri je predstavljena zgodovina Kvalnesa. Sledijo manjše skladišče za opremo, umetniške delavnice, spalnici prostori za 20 oseb in apartma za 6 oseb z ateljejem – delavnico. Severno od apartmaja se v enem objektu nahajajo sanitarije, kopalnice, savna s tuši in pralnica, sušilnica ter shramba za športno opremo.

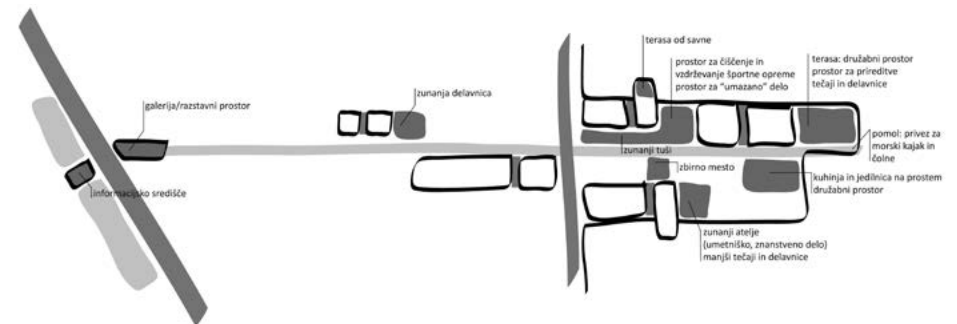
V največjem objektu na koncu pomola so vsi družabni prostori s kuhinjo, multimedijno sobo, galerijo in manjšo dvorano. Vsi programi so vezani na povezovalno pot, ki steče skozi objekte in ob njih ter tako smiselno ustvarja večje zunanje ploščadi pred njimi, namenjene druženju. Celotno območje se lahko prilagaja različnemu številu uporabnikov. Glavna stavba območja Brygge (objekt na koncu pomola) lahko deluje popolnoma avtonomno. Lahko je prostor enodnevnih delavnic, lahko gosti športne, umetniške, kulturne dogodke prebivalcev Kvalnesa in gostov, ki ne potrebujejo prenočišča. Stara tovarna olja je prenovljena v apartma za 6 oseb in atelje, ki prav tako lahko deluje popolnoma neodvisno od ostalih programov.

Obstoječi objekti v smislu zasnove, prostora, materiala in gabaritov ostanejo nespremenjeni. Doda se jim le izolacija, prenove fasada in popravilo konstrukcija ter inštalacije. Novi objekti sledijo logiki obstoječih v prostoru. Nanje se pripenjajo ali pa tvorijo neko novo celoto v smislu tvorjenja skupnega zunanjega prostora. Tako novi kot tudi stari objekti se uredijo v želji ustvarjanja čim večjega kontrasta med zunaj in znotraj. Notranost je oblikovana v toplih materialih, večinoma v lesu, s čimer želi ustvariti prijetno, varno, omejeno, spokojno zavetje za uporabnika. Ponudi mu le uokvirjene poglede na 'divjo' naravo zunaj, ki pa je ostra, neomejena, stalno spreminjajoča. Tako je zunanja fasada bolj groba, odporna in vzdržljiva. Je koža hiše. Prvi stik z dežjem, soncem, vetrom ... Notranja plast reagira z uporabnikom, zunanja pa z naravo. Povezava med znotraj in zunaj poteka v obeh smereh.

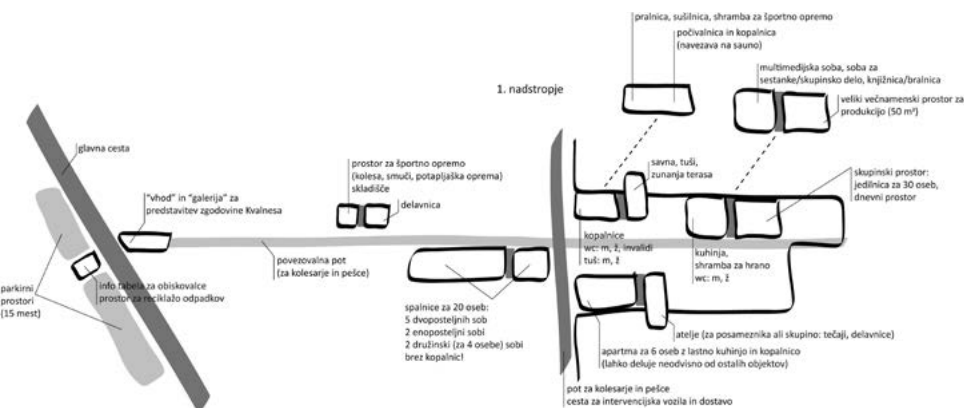
Med dodanimi in obstoječimi objekti je dodan manjši prostor, prek katerega se vstopa v prenovljene stavbe. Razlog za to je predvsem praktičen. Deluje kot ločilni element med starim in novim, kot vhodni prostor med različnimi deli stavbe in kot t. i. inkubacijski prostor. Zaščiten je pred vremenskimi nepravilnostmi. V njem sezujemo mokre čevlje, odložimo premočena oblačila in tako suhi vstopamo v interier.



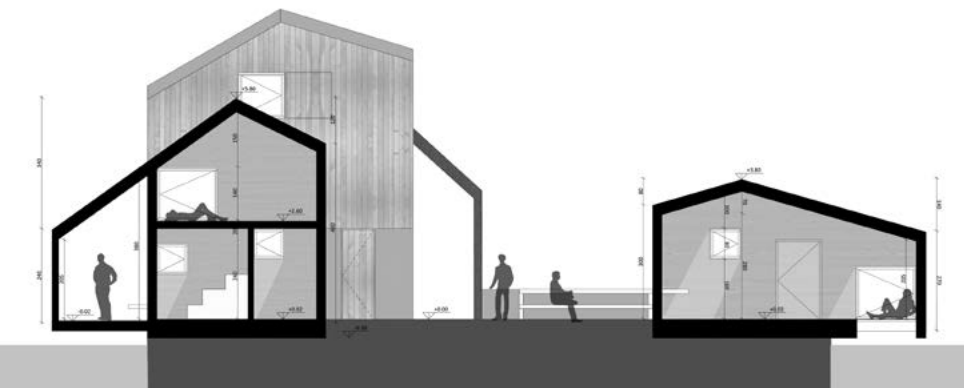
5 | skice razmišljanj



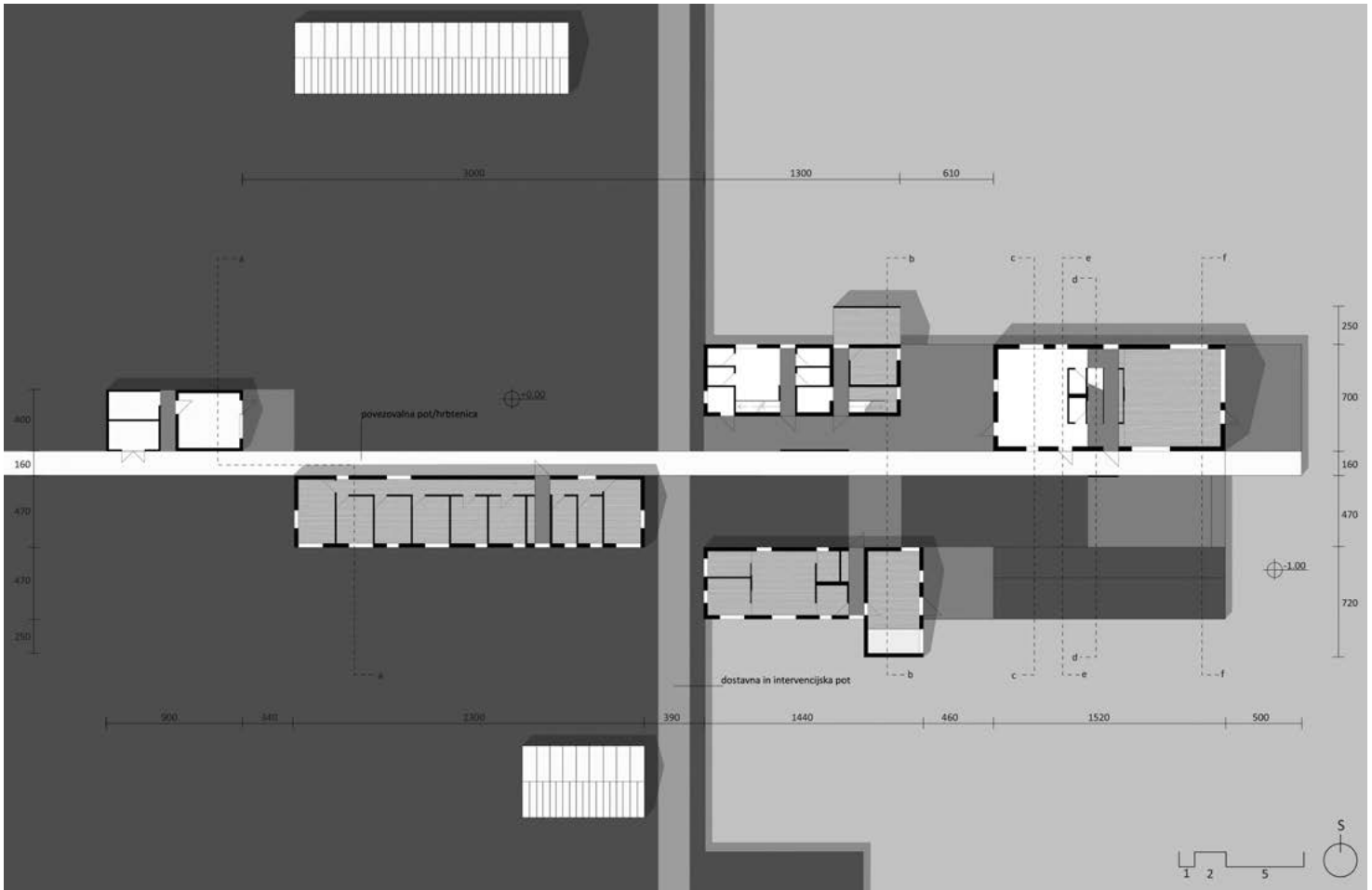
6 | programska shema - zunanji prostori



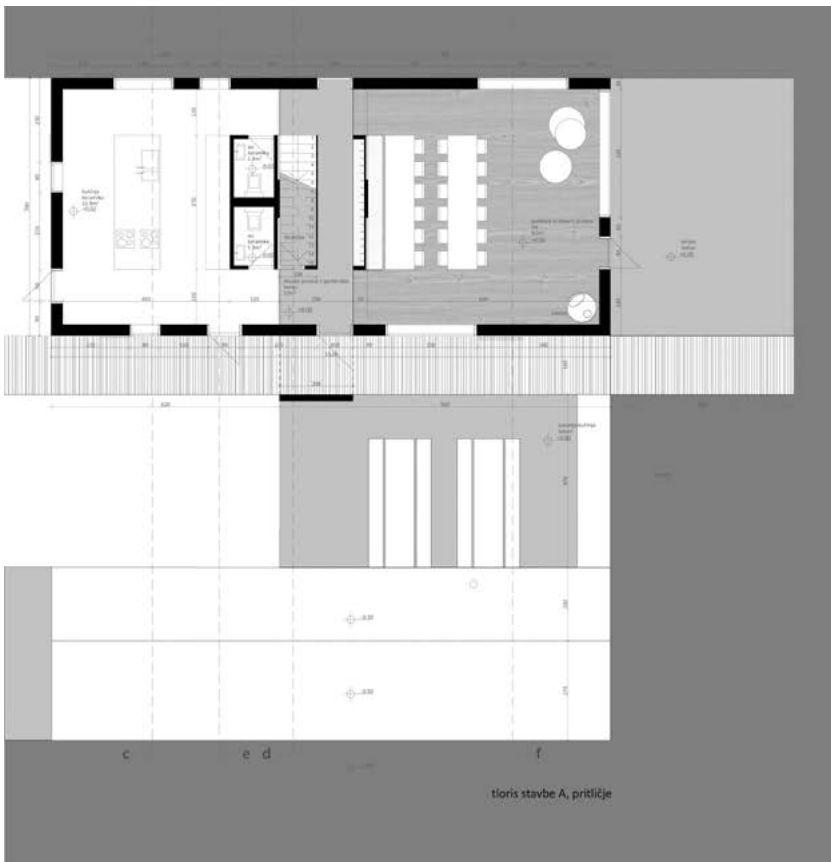
7 | programska shema - notranji prostori



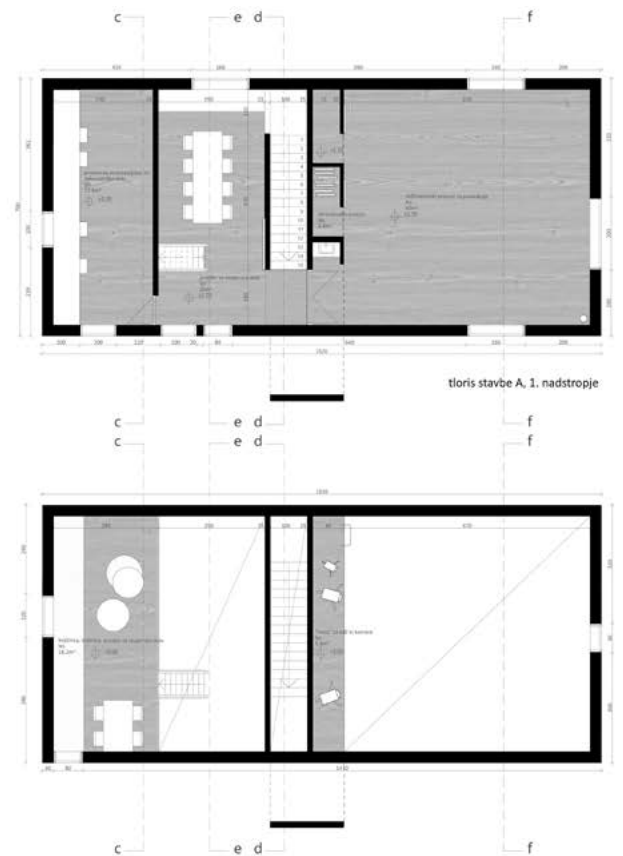
8 | prerez



8 I situacija prenovljenega stanja



9 I tloris vseh etaž glavne stavbe - Brygge z skupnimi javnimi prostori



Temperature so v predprostoru nekoliko nižje kot v glavnem prostoru, a še vedno dovolj visoke, da se tudi pozimi obleke in obutev posušijo.

Diplomsko delo uspe preko arhitekture (oblikovanja prostora) uporabnika soočiti z naravo, s prostorom, v katerega je Villa Lofoten Observatorium postavljen. Uspe vzpostaviti odnos med uporabnikom in naravo. To doseže s povezovalno potjo (gibanje v prostoru), uokvirjenimi pogledi (pogled med stavbami), usmerjenimi pogledi iz interierja – okna, pomoli, odprtine v tleh ... Preko teh 'mehanizmov' uporabnik zaznava spremembe v prostoru. Nihanje morske gladine, bučanje valov, vonj in okus slane vode, zvok in hlad vetra, intenzivnost svetlobe, dolžina senc, pesem ptic ...

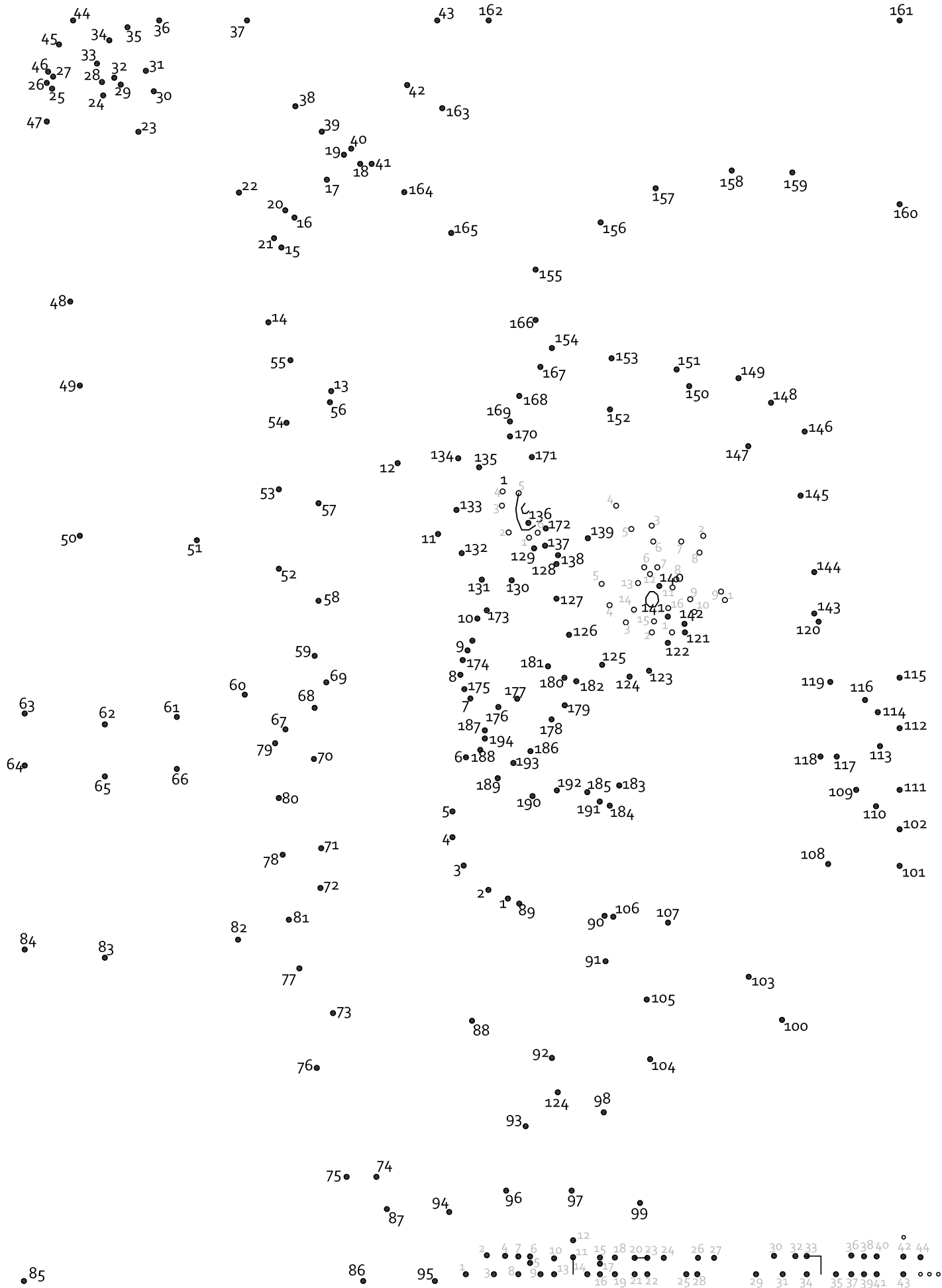
Projekt predvidi dva izrazita scenarija soočanja z naravo (s temi pojavi). Prvi je gibanje skozi prostor. Eksterier. Prostor direktnega dotika narave in soočanja s spremembami. Čutim dež in veter, vidim gore in morje, slišim valove. Tu sem del tega dogajanja. Tu se srečujem z ostalimi uporabniki prostora. Drugi pa je varno zavetje notranjosti stavb. Interier. Prostor posrednega dotika z naravo. Topel ovoj, rokavica, ki si jo nadanem in s katero se 'dotikam' narave z varne razdalje. Preko odprtih, usmerjenih pogledov omogoča opazovanje sprememb zunaj ob zavedanju, da si sam znotraj na varnem. Dejstvo, da si umaknjen iz tistega zunanjega dogajanja oziroma se ga preko ovoja hiše posredno dotikaš, omogoča, da iz varnega zavetja preiščuješ o lastni umeščeni v 'zunanji svet' in prepletenosti z njim. ■



11 | pogled na glavno povezovalno os - peš pot



12 | ambient interierja



## ZDRAVSTVUJTE – Привет!

Brina Vizjak

Za razliko od splošnega prepričanja se potovanje v države srednje Azije ne začne na letališču, ampak za domačim računalnikom vsaj tri mesece pred odhodom. Poleg letalskih vozovnic si je treba prek posebnih potovalnih agencij priskrbeti povabilo, na podlagi katerega vam nato izdajo vizo in potrebna dovoljenja. Nam najbližja veleposlaništva so na Dunaju, in ker izdaja vize traja nekaj časa, potne liste pošljejo v Slovenijo po pošti. Kaj vse gre lahko narobe v prej opisanih korakih, prepuščam vaši domišljiji, zagotovo pa nekaj gre.

Po vseh pripetljajih, ki sva jih tako doživela še pred samim potovanjem, je končno napočil čas odhoda. Let iz Ljubljane do Dušambeja (preko Istanbula) je minil relativno mirno in tako sva ob štirih zjutraj po lokalnem času končno prispela. Prvi stik s Tadžikistanom je šop vstopnih papirjev, ki ti jih pomolijo pod nos takoj, ko stopiš z letala. To načeloma niti ne bi bil velik problem, če ne bi bili vsi ti papirji v ruščini (v cirilici, da ne bo pomote).

V Dušambeju sva preživela zgolj en dan, saj mesto ni posebej zanimivo, v glavnem je bilo zgrajeno v petdesetih in šestdesetih letih. Pot sva tako nadaljevala proti vzhodu v pokrajino Pamir. Iskanje prevoza je svojevrstna izkušnja, saj želijo vozniki od vsakega turista iztisniti največ, kar lahko. Omenim lahko, da je cena bencina višja kot v Sloveniji, kar pogojen vsekakor ne olajša. Na koncu sva dobila sedeža v terenskem vozilu Mitsubishi Pajero, v katerem sva naslednjih 14 ur preživela 600 km dolgo pot

do Khoroga. Široka asfaltirana avtocesta se je kaj hitro spremenila v ozko vijugasto makadamsko cesto, cestne razmere pa so bile vse kaj drugega kot rožnate. Vozniki na nepreglednih ovinkih prehitujejo, če je to le mogoče, hkrati pa razlagajo, kako noro nekateri vozijo (oni sami so seveda izjema ...). Žal na tak način vožnje opozarjajo spominske table ob cesti in ostanki zgorelih avtomobilov v grapah pod njo.

Dinamiko vožnji narekujejo veliki tovornjaki s Kitajske, za katerimi se valijo oblaki dima in ki s pregretimi motorji stojijo ob robu cestišča. Na začetku poti so ob cesti stale stojnice, bogato obložene z lubenicami, breskvami, paradižniki, polja so bila polna cvetočih sončnic, včasih pa nam je pot popestrila tudi kakšna izgubljena krava, ki je nepričakovano prečkala našo pot. V območju, bogatem z vodo, so se vasice vrstile ena za drugo, visoka drevesa so bila gosto zasajena ob cesti in ustvarjala zelene drevorede. Vendar pa bolj ko smo potovali na vzhod in v hribe, bolj se je pokrajina spreminjala v pusto sivo puščavo.

Pot podaljšajo stalne policijske in vojaške kontrole, ki poleg preverjanja dokumentov zahtevajo še malce dodatka v obliki denarja ali cigaret. Zagotovljen zaslužek, saj je to edina cesta, ki vodi v ta konec države.

Sredi dneva smo prišli do meje z Afganistanom. Dežela, o kateri pišejo časopisi, poročajo televizijske hiše, je bila čez reko in naslednje dni smo se več ali manj vozili tik ob meji. Na drugi strani prometa skoraj ni bilo, vasi nizkih hiš iz kamna in blata so



1 | mladi jaki na Pamirski planoti

povezovale ozke stezice, ki so od časa do časa izginile, po njih so hodili otovorjeni osli in se podili mladeniči. Ob natančnem opazovanju je bilo moč ujeti celo tradicionalne burke čudovite svetlo modre barve.

Naslednja dva dni sva skupaj z dvema Nizozemcema preživela v dolini Wakhan, ki velja za enega najlepših krajev v tem delu sveta. Čudovita ozka dolina z rečico, ki razmejuje Tadžikistan in Afganistan, ponuja razgled na pobeljene vrhove gorovja Hindukuš in občutek odmaknjenosti. Za impresivnimi sedemtisočaki se skriva Pakistan, saj je afganistanski del doline Wakhan širok le okoli 30 kilometrov. Tu skozi je potekala tudi ena od cest slavne svilene poti, ki je povezovala Daljni vzhod z Evropo, in njena prisotnost se je ohranila vse do danes. Ruševine velikih trdnjav strateško kraljujejo na vrhu marsikaterega hriba in še danes jih uporabljajo kot vojaške postojanke za pregled meje z Afganistanom.

Po napornem raziskovanju okolice in kopanju v naravnih vročih vrelcih smo prvi dan prespali kar pri eni od lokalnih družin, saj druge izbire tako rekoč ni (razen seveda spanja pod milim nebom). Izredno prijazni in gostoljubni ljudje so nas postregli s čajem in slaščicami. Sobe v hiši so prostorne, polne preprog, okenske police krasijo plastične rože, nad njimi pa visijo čipkaste zavese. Prostori so prazni, saj so blazine pospravljene v velikih skrinjah ob steni in jih razprostrejo šele ob uporabi; poleg majhne mizice za sedenje ob obroku ali drugo poleg druge, ko pride čas za spanje.

Hišo so sestavljali trije prostori: vhodna soba, kjer sprejemajo goste, glavna spalnica in dnevna soba s kuhinjskim kotičkom. Pet lesenih vertikal v glavnem prostoru predstavlja pet temeljnih stebrov islama. Lahka in zračna lesena konstrukcija ima centralno strešno okno, ki enakomerno osvetli sicer dokaj temačno sobo. V slednji smo se siti in veseli zbrali, gledali ruske žajfaste nadaljevanke, kramljali z družino o sinovih, ki si služijo denar v Rusiji, in o življenju v Evropi.

Mlečni riž za zajtrk, fotografiranje s prijaznimi gostitelji in spet na pot po dolini Wakhan. Cesta je relativno dobra, še posebej, če pomisliš, da je to eden najbolj revnih in pozabljenih krajev v samem Tadžikistanu. Stalno smo se počasi vzpenjali in prišli iz doline po pusti kamniti pokrajini čez 4400 metrov visoke prelaze do Pamirske planote in ceste, imenovane *Pamir Highway*. V primerjavi s prejšnjimi cestami res daje občutek avtoceste, ampak zaradi polmetrskih lukenj, ki jih naredijo kitajski tovornjaki, si hitro spet zaželiš malo ožje makadamske ceste s samo 30-centimetrskimi luknjami. Na poti smo videli tudi debele divje svizce, ki so se podili iz luknje v luknjo, in divje dvogrbe kamele, ki so tudi v tem delu sveta že prava redkost.

Na tem območju živijo nomadski Kirgizi, ki bivajo v jurtah, in greh bi bilo ne poizkusiti spati v eni od njih. V daljavi je bilo moč opaziti tudi kakšno skupino jakov, naše oči pa so bile uperjene v iskanje prenočišča. Končno smo le srečali starega gospoda v zjahanih hlačah na rob in suknjiču, ki nas

je z nasmehom sprejel in povabil k sebi v goste. Očitno smo bili videti sestradani ali pa njihova gostoljubnost res ne pozna meja, saj nam je trgal kose kruha in neprestano polnil naše skodelice s čajem. V pogovoru med večerjo smo izvedeli, da ima 50 jakov, ki jih opazuje z daljnogledom, zvečer pa jih zbere in priveže blizu jurte. Molze jih dvakrat na dan in plod trdega dela se je bohotal na mizi pred nami: svež jakov kefir in živo rumeno maslo. Večino hrane pridelajo sami, kaj pa kupijo tudi v bližnjih vaseh. Jurta je najbolj priročen dom za potujoče nomade, saj je lahka, udobna in prilagojena težkim spreminjajočim se podnebnim razmeram centralne Azije. Sestavljena je iz več plasti kože, ki so napete na leseno ogrodje. Notranjost je obogatena s tekstilnimi preprogami, ki s svojo bogato dekoracijo sporočajo standard družine.

Mladi jaki, živahni kakor vsi ostali mladiči, so se podili po dvorišču in dvigovali kupe prahu, skozi katerega so idilično presevali prvi sončni žarki. Pet- in šesttisočaki so obkrožali planoto, v bližini pa je tekel ledeno mrzel potok temne, skoraj črne barve v kontrastu z živo zeleno travo, ki je rasla le meter ali dva stran od vode, ostalo pa je pokrivala pusta svetlo rjava stepla. Pokrajina izredno spominja na tibetansko, kar niti ni presenetljivo, saj je tudi to visokogorska planota in jo imenujejo streha sveta. Tisti dan je bil pohodniško obarvan, čakal nas je izlet okoli jezera Yashil Kul. Žgoče sonce, suh zrak in hoja na nadmorski višini 3700 metrov niso mačji kašelj. Po nekaj urah hoje smo najprej prispeli do manjše črede konj, ki se je pasla na zelenici. Kaj kmalu pa je bil naš trud poplačan in zagledali smo čudovito turkizno jezero, ki je kar vabilo, da se v njem okopamo. Veseli in nasmejani smo izlet zaključili z obiskom v bližnji hiši. Izgubljeno energijo smo nadomestili z maslenim čajem, ki je nekakšna vroča voda, zmešana maslom in soljo.

Zadnjo noč v teh gorah smo preživeli v majhni vasi Bulunkul, ki je hkrati tudi najhladnejši kraj v regiji, saj so tam izmerili rekordnih  $-63^{\circ}\text{C}$ . Ob našem obisku ponoči sicer ni bilo tako hladno, se je pa živo srebro zunaj vseeno spustilo pod ničlo. Lastnica, ki nam je odprla vrata svojega domovanja in ponudila streho nad glavo, je hitela pripravljat boršč za svoje goste. Z nasmehom nas je nagnala iz kuhinje, mi pa smo z veseljem raziskali okoliš. Turisti hitro postanejo igrača vaških otrok in tako sta do naju takoj priskakljali dve živahni



21 jurta nomadskih Kirgizov



3 | medresa v Bukhari

deklici, ki sta z veseljem vdrli na vsako dvorišče, nama pokazali še najmanjšo igračo, pobožali prav vsako kravo in naju predstavili vaškim fantom, ki so se vsi umazani z avtomobilčki igrali na polomljenem mostu.

Naslednje jutro je sledilo slovo od Bulunkula in od družine, pri kateri smo spali. Sledila je vožnja nazaj v Khorog, od tam pa v Dušanbe po isti poti, po kateri smo se enkrat že peljali. Iz Dušanbeja lahko v Uzbekistan prestopiš čez mejo blizu mesta, ki pa je bila na žalost zaprta. Državi nista ravno v najboljših odnosih, zato se včasih v znak nestrinjanja za nedoločen čas zaprejo nekatere meje. Prečkanje meje je edinstven dogodek, izredno dolgotrajen, vendar zabaven. Na soncu se pred vrati gneteje gospe v živopisanih krilih, tebe pa kot turista vedno spustijo naprej, te lepo pozdravijo, ti povedo šalo ali dve, komentirajo potni list in se z veseljem pogovorijo s teboj.

Po dolgi noči vožnje do Samarkanda sva se zbudila kot v rajju. Ogromna soba s tradicionalno poslikanim stropom, detajlno izklesano leseno vgradno omaro, tekstilno preprogo na steni in čudovit pogled na marelice, ki so rasle na atrijskem vrtu. Zajtrk

so nama postregli na majhnih ročnoobarvanih modro-belih krožnikih: domača marmelada, rogljiči, sveže in sušeno sadje, jogurt, sir, manjkal ni niti vroč črni čaj. Miza je bila polna dobrot in po monotoni hrani v zadnjem času je bilo to več kot dobrodošlo. Razlika med mlečnim rižem v Pamirju in pojedino tu je bila tako velika, da se kar nisva mogla načuditi, da sva le nekaj 100 kilometrov stran.

Denarja v Uzbekistanu ne dvigneš na bankomatu ali ga zamenjaš v menjalnici, pač pa domačo valuto kupiš na črnem trgu, kjer so cene popolnoma drugačne od uradnega tečaja. Cene imajo nekaj ničel preveč, bankovci pa so večinoma po tisoč somov in tako že za plačilo kosila potrebuješ kup denarja. Se še spomnite lir naših zahodnih sosedov? Ko zamenjaš 100 EUR, dobiš v zameno nekaj opek denarja, tako da denarnica izgubi smisel in si vsakdo omisli ali nahrbtnik ali vrečko.

Uzbekistan ima izredno bogato zgodovino, saj je imel v preteklosti veliko obiskovalcev in osvajalcev, vse od Turkov, Mongolov, Rusov, Arabcev, Perzijcev in Indijcev. Vse to se odraža na obrazih prebivalcev, kulturi in hrani. Že v enem samem obroku lahko

zaznamo močno mešanico vplivov, ki so izoblikovali regijo: meso, rezanci, krompir, kebab in seveda obvezni kumarice, čebula ter paradižnik.

Samarkand je imel osrednji položaj na svileni cesti med Kitajsko in Zahodom ter je bil središče imperija velikega poveljnika Timurja. Srce tega srednjeveškega mesta je bil čudoviti trg Registan s tremi ogromnimi medresami in mošejo. Sprehod po mestu z razkošnimi palačami, visoko segajočimi minareti, enkratnimi mavzoleji in medresami nama je lahko samo ponudil občutek bogastva in razkošja tistega časa. Najboljši arhitekti, obrtniki in umetniki so prihajali v mesto (ali bili vanj privedeni), ga oblikovali in dograjevali, zato ni čudno, da sodi med svetovne zgodovinske in arhitekturne dragulje. Za ogled sva si vzela dva dni, tretji dan pa sva obiskala še bližnje mesto Shakhrisabsz, ki je rojstni kraj Timurja.

Starodavni rek pravi: 'Samarkand je lepota na zemlji, Bukhara pa je lepota duha, kupola islama in steber vere.' Sicer je to najbrž izrekel prebivalec Bukhara, vendar je res, mesto ima prav posebno dušo. Starodavna Bukhara je bila 200 let eno od glavnih sre-

dišč razvijajočega se islamskega kraljestva. Občudovala sva lahko vrhunske primerke osrednje azijske islamske arhitekture, s katero se morda lahko kosa le še tista v Iranu. Privoščila sva si pristno razvajanje v hamamu in prav zanimivo je, kako ti kljub visokim zunanjim temperaturam prija parna savna. Po dveh dneh Bukhare sva se odločila oditi še v zadnje od starih kanatskih mest, Khivo.

Uzbekistan sicer velja za suho področje z velikim pomanjkanjem vode. Glavna je pridelava bombaža, industrijske rastline, ki potrebuje ogromno vode za namakanje, kar še povečuje sušo in pomanjkanje pitne vode. Vso to namakanje je pripeljalo do ekološke katastrofe, izsušitve velikega dela Aralskega jezera. Poletja so dolga, vroča in ekstremno suha, kar sva izkusila na lastni koži. Najhuje pa je bilo na sedem ur trajajoči vožnji skozi puščavo Kizil Kum proti Khivi. Cesta je bila ravno načrtana, na levi in desni ni bilo videti drugega kot pesek, sonce pa je neumorno žgalo. Ko si odprl okno, je bil občutek podoben, kot če odpreš pečico med peko najljubših piškotov, kar pa je bilo še vedno precej bolje kot občutek v zaprtem avtomobilu, ki je bil podoben ždenju v sami pečici. Kasneje sva zvedela, da je bilo ravno tisti dan v senci rekordnih 51 °C.

Khiva je bila najina najbolj zahodna točka potovanja, vseeno pa je vredna truda in muk, saj je najbolj ohranjeno mesto ob svileni poti. Staro srednjeveško mestno jedro je obdano s skoraj dva kilometra dolgim mogočnim obzidjem, kar ustvari nepozaben prvi vtis.

Glavno mesto Uzbekistana Taškent pa v primerjavi s Khivo vsekakor ni oaza ob svileni poti, saj je to prvo prestolnico v centralni Aziji leta 1966 popolnoma porušil hud potres. Sovjeti so to zgrabili kot priložnost za gradnjo sodobnega zračnega mesta s širokimi socialističnimi avenijami in monumentalnimi stavbami, tako da je Taškent izgubil veliko duše. Preostanek je mesto izgubilo pred leti, ko se je modernizacije lotil še sedanji predsednik Karimov. Porušiti je dal veliko starih stavb in velikih starih dreves v glavnem parku v središču mesta, kar naj bi povzročilo dvig povprečne letne temperature za okoli 2 °C. Državi sta med seboj čisto nasprotje, hladen zrak v gorah Tadžikistana in vroča ravna puščava Uzbekistana, obema pa so skupni prijazni in nasmejani ljudje, ki so naredili največji vtis. ■



4 | arkade Bukharske tržnice

avtorica fotografij: Brina Vizjak

že nekaj časa na policah

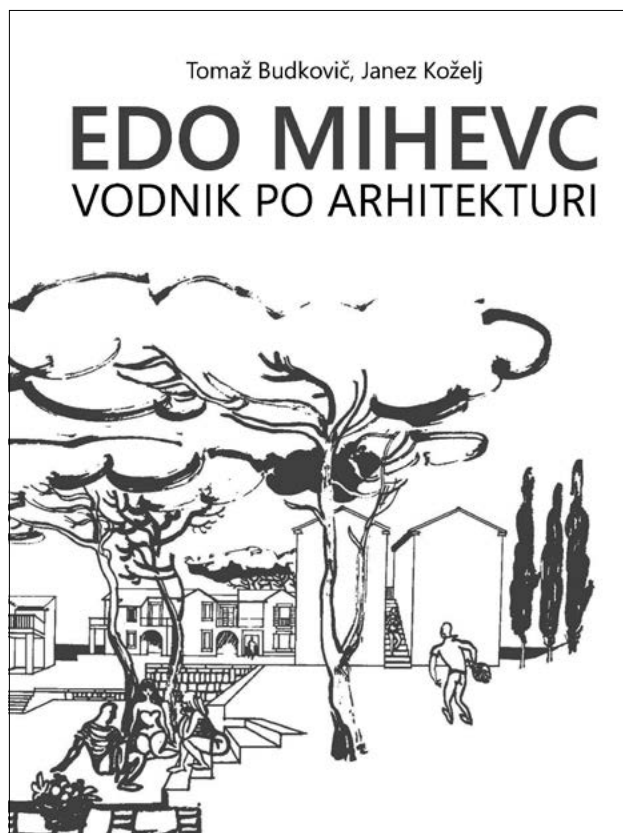
EDO MIHEVC, vodnik po arhitekturi

Tomaž Budkovič, Janez Koželj

Konec leta 2011, ki smo ga posvetili stoti obletnici rojstva profesorja Eda Mihevca, graditelja slovenske obale, je izšla v založbi Fakultete za arhitekturo in Javne agencije za knjigo republike Slovenije knjiga 'Edo Mihevc, vodnik po arhitekturi'.

Knjiga je nastala iz dopolnjene diplomske naloge Tomaža Budkoviča pod mentorstvom prof. Janeza Koželja.

Vodnik je pregled arhitektovega celotnega opusa, ustvarjenega med letoma 1940 in 1981. V knjigi je predstavljenih 117 stavb in 9 spomenikov, ki so razvrščeni po geografskem ključu. Predstavitve posameznih del spremljajo fotografije, zemljevidi in risbe v enotni tehniki in merilu, ki nudijo vpogled v zasnovo stavb in pomagajo razumeti, kako so bile postavljene v prostor. ■



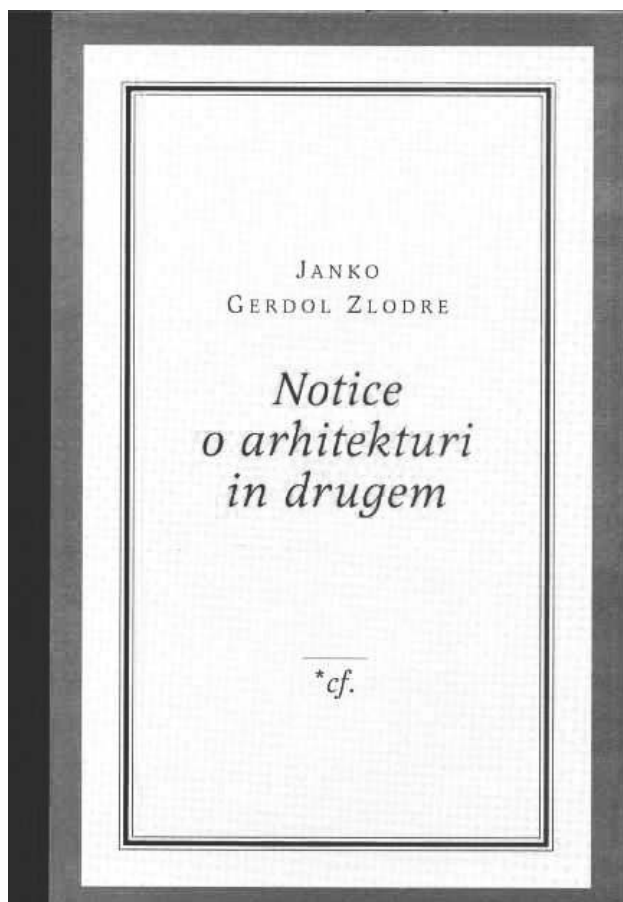
112 |

## NOTICE O ARHITEKTURI IN DRUGEM

Janko Gerdol Zlodre

Arhitekturna zavest vedno znova obravnava lasten predmet; obravnava razmerja, ki se spletajo med zavestjo in predmetom; pojasnjuje splošne, temeljne predpostavke, ki omogočajo ustvarjanje in razumevanje arhitekture kot umetnosti (Arhitekture). Protislovna struktura se pojasnjuje s postavljanjem vprašanja o dihotomiji arhitektura/umetnost - arhitektura/tehnika, o protislovnih njune soodvisnosti, a avtonomiji in heteronomiji arhitekture, ki je temeljno za arhitekturno zavest. ■

<http://www.zalozbacf.si/index.php/oran/notice-o-arhitekturi-in-drugem.html>



novosti

Arhitektura govori.  
Oddaja, kjer arhitekturi damo besedo. Ker nam ni vseeno.

Enkrat mesečno na frekvenci 89,3 Mhz Radia Študent.

Oddaja ima dve preprosti pravili: vselej bo skušala govoriti o arhitekturi, govoriti pa se bo namenila tako, da bo različnim gostom vsak mesec postavljala ista vprašanja. Težka vprašanja. Kaj arhitektura je? Kako arhitektura nastopa kot gradnik družbe? Kako prostor vpliva na arhitekturo? Poleg arhitektov bomo poslušali, kaj imajo o arhitekturi povedati filozofinje, sociologi, kuratorke, umetniki in drugi. Njihovi odgovori bodo na koncu prve sezone omogočali primerjavo, zgradili bodo poseben katalog vednosti o arhitekturi.

Posnetek premierne oddaje s prof. dr. Alešem Vodopivcem je že dosegljiv na spletni strani Radia Študent.

<http://www.radiostudent.si/kultura/oči-da-ne-vidijo/arhitektura-govori-prvič-aleš-vodopivec>

Vabljeni k poslušanju! ■



## LL STOL

Luka Ločičnik

LLSTOL je enostaven, udoben in večnamenski stol, sestavljen iz dveh oblikovno in dimenzijsko enakih elementov iz vezane plošče. Stol lahko enostavno razstavimo in elementa praktično pospravimo ali uporabimo za različne namene: podporo pri ležišču, manjšo mizico, klop. Z uporabo večjega števila elementov lahko sestavimo tudi knjižne police ali omaro in različne površine za sedenje, ležanje. Uporaba in sestavljenje v pohištvo različnih namembnosti je enostavno in brez zahtevnih detajlov ali kovinskih delov. Stol je v celoti narejen iz slovenskega bukovega lesa – po kalupu oblikovane vezane plošče in površinsko zaščiten z naravnim lanenim oljem. Dodatno je možno izdelati perforacije in uporabiti tekstilni dodatek 'nogavico', ki dopušča uporabniku sooblikovanje končne podobe stola. Kolekcijo 'nogavic' je oblikovala prof. Almira Sadar.

LLSTOL lahko preizkusite in se nanj vsedete v trgovinah ID doma, Kubus interier, Ika in v trgovini Arhitekturnega muzeja v Ljubljani. ■

Več informacij o stolu je na voljo na povezavi:  
[www.kickstarter.com/projects/nklansek/llstol-o](http://www.kickstarter.com/projects/nklansek/llstol-o)  
[www.llstol.si](http://www.llstol.si)



priporočamo

Predavanje iz cikla Od zamisli do nagrade  
OD ZAMISLI DO NAGRADE: DIGITALNA GRAFIKA  
(četrtek, 15. november 2012, ob 19. uri)

Muzej za arhitekturo in oblikovanje

od zamisli  
do nagrade

Muzej za arhitekturo in oblikovanje in Fundacija Brumen nadaljujeta cikel srečanj na temo oblikovanja vizualnih komunikacij. Sodelujejo priznani oblikovalci, katerih dela so bila prepoznana kot najbolj kakovostna tudi na dosedanjih petih Bienalih vidnih sporočil Slovenije. Namen srečanj je spodbuditi pretok znanja in izkušenj med oblikovalci vseh starosti in združenj, širši javnosti in gospodarskim subjektom pa približati vlogo in pomen vidnih sporočil v sodobnem poslovanju in komuniciranju.

V predavanjih in pogovoru so oblikovalci na različne način že osvetlili področja tipografije, identitete in publikacij, ki so elementarne kategorije, katerih bit so (in še bodo) močno predruščile nove tehnologije, ki jih uporabljajo oblikovalci in založniki. Na četrtem predavanju iz cikla se bodo udeleženci posvetili področju digitalne grafike. ■

114

NEDOKONČANE MODERNIZACIJE: MED UTOPIJO IN PRAGMATIZMOM  
(3. december 2012–31. marec 2013)

Muzej za arhitekturo in oblikovanje

Predstavitev arhitekturnih projektov in velikopoteznih urbanističnih ureditev iz obdobja (socialistične) Jugoslavije izpostavlja mejnike in vizije (nedokončane) urbanizacije in industrializacije v obdobju socializma ter postavlja vprašanja o vlogi in zapuščini arhitekturne dediščine tega obdobja v državah naslednicah. Nedokončane modernizacije osvetljujejo prostore, ki jih je ustvaril "socialistični napredek" v nekdanji Jugoslaviji, in ugotavljajo, kaj se je s temi prostori zgodilo po razpadu skupne države in ukinitvi socializma. Razstava se osredotoča na proizvodnjo fizičnega prostora, ne kot posledice, temveč kot enega osnovnih sredstev socialistične modernizacije. Vloga arhitekture v tej proizvodnji je pomembna, saj posega pa tudi v simbolne prostore, v katerih se je produkcija odvijala: geopolitične, kulturne, ekonomske, ideološke prostore idr.

Razstava predstavlja arhitekturne projekte, od turističnih eksperimentov na jadranski obali, zasnov novih mest in pomembnih javnih zgradb, do spominskih obeležij v obdobju od komunističnega prevzema oblasti 1945 do razpada SFRJ leta 1991. S časovno in politično distanco prevetri socialistično arhitekturno zapuščino Jugoslavije in opominja na ustvarjalne povezave, ki so fizično prisotne v urbanem prostoru nekdanje skupne države. Projekt je rezultat dvoletnega projekta, v katerem je MAO sodeloval kot eden od partnerjev, skupaj z Umetnostno galerijo Maribor, UHA/Zvezo arhitektov Hrvaške (Zagreb), DAB/Društvom arhitektov Beograda, KOR/Koalicijo za trajnostni razvoj (Skopje) in Hišo Oris (Zagreb). ■

Kustosa: Maroje Mrduljaš (HR), Vladimir Kulić (SR/ZDA)  
So-kustosi: Matevž Čelik (SI), Antun Sevshek (HR), Simona Vidmar (SI)



Informacije:

Muzej za arhitekturo in oblikovanje  
Pot na Fužine 2, 1000 Ljubljana.  
www.mao.si  
01 548 42 83, 031 723 441.

Odprto:

Torek–nedelja, od 10. do 18. ure. Zaprto: 1. november,  
25. december, 1. januar, v času priprave razstav.

zadnja stran  
ISKANO: VIZIJA ŠOLE ZA  
ARHITEKTURO 21. STOLETJA  
Or Ettlenger

čelu ključni ljudje, v katerem je bil razvoj razmeroma počasne in v katerem je ekonomija delovala v glavnem na lokalni ravni. V takratnem svetu so država ali velika podjetja zagotavljala nabor vnaprej določenih delovnih mest, ki so zagotavljala finančno varnost do konca življenja. Za pridobitev službe je bilo potrebno obvladati tehnične spretnosti, ki jih je delovno mesto zahtevalo. Potrebno znanje so ponujale univerze, šole in profesorji; učni proces pa je temeljil na pomnjenju in ponavljanju. Poleg tega je bila odgovornost šole v prvi vrsti omejena na lastno družbo – v našem primeru: Fakulteta za arhitekturo, ki služi državi Sloveniji – kateri omogoča strokovno delovno silo na svojem področju, ki družbi nudi strokovne nasvete kot tudi raziskuje in dokumentira svoje dosežke.

Študentski svet Fakultete za arhitekturo je v lanskem šolskem letu začel s pobudo za preuredbo in nadgradnjo strukture študija na fakulteti. V mojih očeh je za pravo uspešnost potrebno to debato zastaviti veliko širše: ni dovolj določiti kaj je potrebno spremeniti, ampak je pomembno vedeti zakaj so kakršnekoli spremembe sploh potrebne. Pobuda za preuredbo obravnava celo paleto problemov: obremenitev pri določenih predmetih, splošno usklajevanje med predmeti, mobilnost študentov med seminarji itd. To so vse smotrne teme, za rešitev katerih se bodo zagotovo našli uporabni predlogi – implementacija le teh pa bo prispevala k delovanju šole.

Za temi tehničnimi vprašanji je tudi nekaj ključnih, ki zahtevajo odgovore: Kakšna je motivacija za to pobudo? V katero smer naj pelje? Kakšna je širša vizija? Odgovori na ta vprašanja so pomembni, saj predstavljajo razliko med površinskimi reformami, ki ne nudijo pravih izboljšav, ter med tistimi, ki so lahko resnično uspešne in daljnoročne.

Ta fakulteta katere del smo vsi – kot študent, učitelj, del uprave, hišnik, ter kot prijatelj ali starš – je ustanova, ki smo jo podedovali od prejšnjih generacij. V začetku je bila fakulteta zasnovana, da izpolnjuje določeno vlogo v danem svetu; nje člani pa so delovali tako, da so po svoji najboljši veri gradili fakulteto, ki je izpolnjevala takrat določeno vlogo.

Da bi razumeli strukturo šole, se je zato potrebno spomniti sveta v katerem je bila zasnovana. To je bil svet, v katerem je družba bila stabilna, v katerem so bili na

Ta svet še ni popolnoma izginil. Kljub temu jasni znaki kažejo, da ga kmalu ne bo več – vsaj v isti obliki ne. Trenutna ekonomska kriza npr. tako ni samo deževen dan, ampak del splošnih klimatskih sprememb. To ne pomeni, da ne bo več podjetij ali služb, ter da znanje in šole niso več potrebne – pomeni pa, da bo vloga obojega v družbi in ekonomiji precej drugačna kot je bila do sedaj.

Nihče natančno ne ve natančno kakšen bo ta postopoma spreminjajoč se svet, kljub temu pa so nekatere stvari predvidljive. To bo svet v katerem se struktura družbe nenehno spreminja in kjer lahko vsak najde svojo vlogo. Svet v katerem je razvoj hiter in kjer so globalne ekonomije in družbe prepletene med seboj. Ekonomija se bo vedno manj zanašala na trg dela in velike delodajalce, ter vedno bolj na mrežo ljudi, ki ustvarjajo vrednost, uživajo vrednost in si jo izmenjujejo med seboj (za več informacij o tej temi preberite zadnjo knjigo Alvina Tofflerja). V takšnem svetu bo posameznik v svojem življenju moral večkrat zamenjati kariero, službe bodo kratkotrajne, tehnično znanje pa bo potrebno neprenehoma nadgrajevati. Znanje postaja vedno bolj dostopno, učenje je vseživljenjski proces, finančna varnost pa izvira iz iznajdljivosti, prožnosti in zmožnosti prilagojevanja.

Kakšna naj bo vloga akademskega izobraževanja v tem novem svetu? Menim, da je potrebno pripraviti ljudi na delovanje v takšnem svetu, jim dati potrebna orodja, da se bodo lahko v njem znašli, ter jim pomagati odkriti in izpopolnjevati njim lasten zagon in sposobnosti. Kakšna naj bo vloga

izobraževanja arhitektov v tem novem svetu? Menim, da bi bilo potrebno naučiti ljudi kako ustvarjati vizije in jih pretvoriti v resničnost – učenje tehničnih sposobnosti pa je vadbišče za to. Kakšna naj bo vloga Ljubljane in Slovenije v tem novem svetu? Menim, da bi majhnost in visoka stopnja razvoja lahko ponudila osnovo za gojenje, uresničevanje in izvažanje idej, ki bi lahko služile kot model za ostali svet. Če združim vsa tri vprašanja: Kakšna naj bo vloga Fakultete za arhitekturo Univerze v Ljubljani v tem novem svetu? Z drugimi besedami – kakšno vizijo lahko ustvarimo za našo lastno šolo?

Glavna vrednota vizije je, da nudi protitež desetletjem zagona v obstoječem sistemu. Vse dokler se pobuda študentskega sveta za preuredbo ubada samo s spremembami na tehnični ravni, obstaja nevarnost, da vsaka predlagana sprememba naleti na neodobranje trenutnega načina mišljenja – prej ali slej se lahko pojavijo vprašanja glede proračuna, administrativnih omejitev ali navad ljudi (tako profesorjev kot študentov).

Tako je vprašanje 'zakaj' vizija h realizaciji katere lahko ljudje prispevajo. Če vzamemo dobro voljo, ki je običajno na voljo v tej družbi imenovani 'FA', in jo preobrazimo v idejo, ki ima jasno začrtano obliko. To bo zagotovilo perspektivo za izbiro reform, ki jim je najbolj vredno slediti, vsem vpletenim pa dalo motivacijo, da pomagajo implementirati spremembe, ki bi se drugače lahko zdele nemogoče. Ustvarjanje takšnih vizij ni nekaj kar lahko pričakujete od nekih 'ključnih ljudi na čelu'. Takšno pričakovanje je del razmišljanja 'starega sveta'. Za to ni 'glavnih ljudi' – vi ste glavni. Ni 'sistema' – samo ljudje. V resnici lahko vsak odigra svojo vlogo. Študentje, učitelji in upravitelji – vsi smo enakovredni v ustvarjanju te abstraktne ideje, ki ji rečemo 'fakulteta', vsak iz svojega stališča. To izumljanje na novo je odvisno od nas vseh, če tako izberemo.

Za ustvarjanje te vizije, je študentski svet postavil 'možganski trust' - skupino ljudi, ki se srečujejo in razvijajo vizijo Fakultete za arhitekturo. Ne vem kakšna točno naj bi ta vizija bila – ponudim lahko samo splošno usmeritev. Prava zasnova vizije je odvisna od vas: študentov, ki prav sedaj berete te vrstice. Vabljeni ste, da igrate svojo vlogo in sodelujete pri ustvarjanju te vizije, vaše šole in družbe katere član ste izbrali biti. ■

skice I zapiski

PRAZNINE

Vabljeni k sodelovanju!

[info@praznine.si](mailto:info@praznine.si)

|