

DR  
ZIN  
IN E 04  
JUN  
2013

PRAZNINE

Umetniško izobraževalno društvo Praznine

ISSN 2232-4216

odgovorni uredniki

Boris Beja  
Katarina Čakš  
Martin Kruh  
Barbara Logar  
Tomo Stanič  
Vid Zabel

prelom

Barbara Logar

oblikovanje naslovnice

Kaja Kisilak  
Janez Plešnar

lektoriranje

Urška Honzak, STIKS  
Neja Šmid



tisk

Tiskarna Ednas Print

revijo sofinancira

ŠOU LJ



posebna zahvala za pomoč pri oblikovanju

Boštjanu Botasu Kendi

uredništvo Praznin

info@praznine.si

www.praznine.si

natisnjeno na ekološki papir Revive natural uncoated



2011 / 1

400 izvodov

cena 5€

© PRAZNINE, Ljubljana 2013

Vid Zabel	UVODNIK	I 4
Izidor Barši	O KRITIKI IN SLABEM SREČANJU	I 6
Nejc Lebar	O NOUVELOVEM NAČINU DELA IN KONCEPTU	I 8
Jože Barši	NE	I 12
Miloš Kosec	BARTLEBY, RISAR, ALI: SUBVERZIVNO V ARHITEKTURI	I 16
Boris Beja	PRISOTNO PREKO ODSOTNEGA	I 23
Anja Dragan	MES DIX VIES	I 26
Alen Hausmeister	MOUSEION	I 28
Theodor W. Adorno	FUNKCIONALIZEM DANES	I 38
Adrijan Praznik	GRAFIKE	I 48
Blaž Zabel	HANS-GEORG GADAMER O ARHITEKTURI	I 52
Jure Kolenc	DIPLOME NAJ BODO JAVNO DOSTOPNE!	I 54
Miha Volgemut	KOOPERACIJA NEBESNE MODRINE	I 56
Ema Klemen	PROSTOR PLATNA III	I 60
Ana Štebe	ALEXEY BRODOVITCH	I 64
Boris Beja	VIA NEGATIVA = VIA POZITIVA	I 69
Boris Beja	BEYOND AURA	I 72
Kaja Brezočnik - Zmajevska	IZ ARHIVA SVET/EGA	I 74
KUD Obrat	ONKRAJ GRADBIŠČA	I 82
Klara Bohinc, Katja Martinčič, Maša Matoša	ŠTUDENTSKI PROJEKTI	I 86
Žiga Rošer	IDEJNA ZASNOVA ARHITEKTURE OSNOVNE ŠOLE V INDIJI	I 90
	praPESA	I 94
	BRANJE	I 96
	PRIPOROČAMO	I 97



## ZRCALCE, ZRCALCE NA STENI POVEJ

Zakaj ima kraljica, ki ima vse, kar si je kadar koli želela, v svoji sobani ogledalo, ki govori resnico? Zastavlja mu sicer vedno eno in isto vprašanje, tisto famozno vprašanje, ki ga znamo vsi na pamet. Odgovor, ki ga išče in pričakuje, je seveda tako banalen, da se o njem ne splača prav dolgo debatirati. Pa vendar je ravno ta pustost potrditve njene lepote tako pomembna, da vpliva na celoten razvoj zgodbe, od njenih poskusov, kako postati spet najlepša, do srečnega konca, pa čeprav nesrečnega za njo.

Vprašanje, zakaj ima ogledalo, ki govori resnico, ima enoznačen odgovor: iskanje samopotrditve in s tem vzpostavitev kraljičinega razloga za obstoj. Kraljica brez ogledala, ki je edino dovolj kritično in objektivno, da jo sooča z resnico, bi ostala brez svojega bistva.

Skozi ta preprost primer želim pokazati, kakšen pomen ima ogledalo kot metafora razodevanja resnice oziroma tisto kritično orodje, ki kraljico pripelje do resnice. 'Ogledalo' tako povzroči kraljičino ali, če hočete, kateri koli drug pojem, v kolikor kraljico vzamemo za metaforo, samoutemeljitev in uveljavitev njenega obstoja. Pomen ogledala kot kritike ni nekaj, s čimer bi se na tem mestu bolj podrobno ukvarjali. Seveda lahko kritiko razumemo in jo prakticiramo na več različnih načinov, vendar mislim, da ne glede na to, kako se kritika manifestira, še vedno o njej govorimo in jo razumemo kot kritiko, tisto osnovno analizo, s katero presojamo o nekem delu/ideji. Če torej nekoliko posplošimo, jo lahko razumemo kot kraljičino ogledalo, tisto, kar nam razodeva objektivno sodbo o katerem koli vprašanju z namenom utemeljitve in osmišljanja le-tega.

Pokazati, zakaj potrebujemo kritiko, je težko, še težje pa si razložimo, zakaj ni prisotna oziroma zakaj je določena stroka ni sposobna razviti. Menim, da vsako naše umovanje potrebuje neko vrsto kritike. Konfrontiranje z okolico/ogledalom je tisto najpomembnejše, kar nas žene naprej. Skozi dialog ali, bolje rečeno, skozi konflikt, tam, kjer pride do nasprotujočih si mnenj, se lahko naučimo največ o sebi oziroma o svojem lastnem početju. Le sprejemanje tovrstne kritike nam lahko pomaga ovreči tudi najbolj dogmatske misli. Šele ko se zares zagledamo v ogledalu, lahko vidimo odgovore na svoje početje.



Arhitekturna kritika je verjetno zelo spolzko polje delovanja tako za ljudi iz prakse kot tudi ali predvsem za tiste, ki naj bi bili teoretiki. Verjetno ker ob hitrem pregledu zapisane besede v zadnjem obdobju v našem prostoru, objavljene v najrazličnejših medijih, ki se ukvarjajo s pisanjem o arhitekturi, lahko ugotovimo, da kritika praktično ne obstaja. Prej bi lahko ocenili, da gre za poskuse, kako iz doživljajskega spisa priti na pot kritičnega pisanja. Seveda je treba priznati, da se tudi v nekoliko mlajšo generacijo kritika še ni prikradla. Zakaj se zdi, da je kritiko tako težko napisati, kaj nas pri tem najbolj ovira? Ali smo res vsi podložniki, ki samo spremljajo cesarja na njegovi modni reviji? Kaj so tisti pravi razlogi, da je prišlo do takšne deficitarnosti kritike, je vprašanje, na katerega bi lahko napisali dolgo razpravo. Vendar je vseeno treba nekje začeti, da lahko pridemo do začetka kritičnega razmišljanja, postaviti je treba temelje, na katerih se bo lahko gradila prodorna kritična misel, ki bo zapolnila praznino med mladoletnim spogledovanjem z arhitekturo in njenim resnim preišljevanjem.

Kaj bi bil cilj tega preišljevanja, si ne bi želel niti ugibati. Najprej je treba ugotoviti, ali je cesar zares nag. ■

## O KRITIKI IN SLABEM SREČANJU

Izidor Barši

Veliko se govori o kritiki. Kritika naj bi bila dobra in brez nje naj bi bile različne prakse prepuščene same sebi in svojim zmožnostim samorefleksije, kar pa naj jim ne bi omogočalo dobrega razvoja, temveč naj bi jih prej peljalo v enoumje in ponavljanje starih napak. Kritika, torej, kot pogoj razvoja neke prakse, kot konstitutivni element za njeno uspešno delovanje. A vendar se zdi premalo reči kritika, saj sam po sebi ta izraz ne pomeni nič, oziroma v kolikor ne specificiramo njegove rabe, potemtakem pristajamo na njegovo vsakdanjo rabo, ki je, prvič, zelo široka, in drugič, rezultat množice kontingentnih jezikovnih, zgodovinskih, geografskih in političnih okoliščin. Oboje nam zato onemogoča, da bi besedo uporabili v nekem specifičnem smislu, ampak nam lahko prej služi za prekrivanje številnih povsem različnih in med sabo tudi nekompatibilnih interesov. Da bi se izognili takšni rabi, jo moramo zato postaviti med mnogo več drugih besed, moramo jo nekako orientirati glede na druge besede, vzpostaviti določene relacije med njimi, s čimer šele lahko nakažemo različna konceptualna ozadja, ki jih ta beseda lahko zastopa.

V svojem predavanju *What is Critique?* Michel Foucault izpostavi osnovno značilnost kritike: Kritika obstaja le v odnosu do nečesa, kar ni ona sama. Vedno, ko rečemo kritika, predpostavljamo vsaj dvojje: samo kritiko in njen objekt. Ta razlika je ključna, kritika ne more biti zvedena na svoj objekt in obratno, objekt ne na kritiko; akt kritike avtomatično vzpostavi distanco, glede na svoj objekt je že nekje drugje, četudi je začel le-temu kar najbližje, četudi je začel na terenu, kjer je objekt suveren. V razmerju do svojega objekta je lahko cilj kritike njegova zavrnitev oziroma opustitev: nekaj kritiziramo zato, da pokažemo, da je povsem neprimerno za rabo, pri čemer lahko nato predlagamo nek nov objekt, ki naj bi stopil na mesto opuščene (npr. kritika stare teorije in na tej podlagi instavracija nove). Lahko pa je cilj kritike transformacija objekta: nekaj kritiziramo zato, da pokažemo na njegove pomanjkljivosti ali neizkoriščene potencialne (npr. V gledališki predstavi je bila scenografija nekoliko preveč eklektična in ni uspela vzpostaviti prostora, na ozadju katerega bi bile močne čustvene naravnosti likov lahko še potencirane.) – kritika nastopa torej tako, da išče majhne napake. V obeh primerih je v ospredju pozicija kritika, ki je prek akta kritiziranja inavgurirana kot tista, ki objekt bolje vidi,

in je na podlagi te perspektive legitimna pozicija sojenja. Pri tem igra ključno vlogo prav vednost, ki naj bi jo kritik posedoval o polju nastopa objekta, oziroma vednost, katere garant je prav to organizirano polje, v katerem lahko kritik sploh nastopa kot kritik. Gre torej za nekakšen krog, iz katerega paradoksnost najlažje izpade prav sam objekt, medtem ko se pozicija kritika venomer samopotrjuje, posredno prek nje pa se vedno znova aktualizira in utrdi tudi polje vednosti. To bi lahko razumeli tudi kot samonanašanje polja vednosti, ki instavrira različne diskurzivne pozicije subjekta, ki jih lahko zavzamejo različni govorniki in s tem aktom zavzema recipročno realizirajo dano polje. Recipročno zato, ker so govornicem dane vednost, koherenca in določena moč, polju pa reaktualizacija in nadaljnja reprodukcija njegovih oblastnih učinkov.

A napisano ne velja za vsako vrsto kritike, ampak le za določeno, saj so učinki kritike lahko povsem drugačni; vseeno zaenkrat ostanimo pri tej vrsti kritike. Glede na opisano lahko namreč naredimo prvo odtegnitev pojma kritike vsakdanjosti, ki pa bo tej še vedno precej blizu. To je pojem kritike, za katerega mislim, da ustreza zgoraj opisani želji in pozivu k nujnosti kritike kot sopotnice različnih praks. Gre za strokovno kritiko, ki je v vseh ozirih definirana na določenem in zamejenem polju vednosti, na katerem temelji neka praksa in na katerem kritika izvaja partikularne sodbe o posameznih delih te prakse, dogodkih in stvarih. Kar je pomembno, je, da ta kritika nastopa kot kritika prav na podlagi vednosti, ki jo garantira dano polje, zato mora nekritično sprejeti danost vseh vpletenih pozicij (objekta kritike, samega kritika in pa zainteresirane tretje osebe) ter odnosov med njimi, obenem pa mora zanemarjati oblastne učinke, ki so zapleteni s poljem vednosti in ga presegajo. V nasprotnem primeru, v primeru, da bi ta kritika pripoznala dotične oblastne učinke, ne bi bila več konstruktivna za stroko ali polje vednosti, iz njega bi z eno nogo že izstopila in se prelevila v kritiko drugačne vrste. Ta mutacija lahko sledi vsaj dvema linijama, lahko namreč postane nekakšna odpadniška kritika, ki se zanaša sama nase in si za nasprotnika postavlja svoje formativno polje, lahko pa se v tem boju opre na neko drugo polje vednosti, katerega pojme sedaj uporablja kot orožje. Vendar gre v zadnjem primeru, kakor bomo videli pozneje, za vrsto *slabega srečanja*, kjer to drugo polje sedaj stopi na mesto prvega

(oziroma je vsaj deležno enakih pozitivnih učinkov reaktualizacije). A zaenkrat pustimo to ob strani in se premaknimo k naslednjemu pojmu kritike, katerega učinek je nedvomno vsaj delno tudi opisana strokovna kritika.

Ob svitu obdobja razsvetljenstva je Immanuel Kant s pozivom *Sapere aude!* ali *Drzni si vedeti!* utemeljil naslednji model kritike. To je bil poziv k racionalnemu mišljenju, ki naj bi služilo izhodu človeka iz njegove nedoletnosti s tem, ko bi podvomilo v vse posvetne in nadsvetne avtoritete in se zanašalo le samo nase; nase kot razum, katerega pravilna racionalna raba nas bo peljala po pravilni poti, četudi počasi, vse skozi naprej skozi temo nevednosti, ne da bi svoj cilj imeli pred očmi. Sama metoda tega pohoda bo, v kolikor bo sledila zahtevam razuma in racionalnosti, pripeljala do primerne cilja.

Če je strokovni kritik svojo avtoriteto črpal iz danega polja vednosti, pa Kant našteje prav religijo, zakon in vednost kot tiste avtoritete, ki se jim mora človek upreti, da bi mu izhod iz tega podrejenega položaja uspel. Pri tej kritiki se kritik tako ne more več zanašati na nič drugega kot na svojo lastno racionalnost, s čimer odpade prejšnja umeščenost v dano polje vednosti. A Foucault je opazil določeno neskladje med pozivom po pogumu v razmerju do vednosti (*Drzni si vedeti!*) in Kantovim kritičnim projektom, ki je na piedestal postavljala racionalnost in ki je v pogledu nazaj iz 20. ter prek 19. stoletja, ko je racionalnost postala mantra političnih tehnologij obvladovanja družbe, nekoliko problematičen.

V tej perspektivi je Kant povsem zanemaril dejstvo nujne prepletenosti vednosti in oblasti ter s tem pripomogel k odprtju poti povsem novim političnim tehnologijam, vzpostavljenim na racionalnosti, ki se je izkazala za še bolj trden temelj oblasti, kakor so bile prejšnje religiozne in druge avtoritarne figure. Kar je Kant na načelni ravni proglasil, namreč pogum za spoznanje pogojev in omejitev svoje lastne vednosti, pa tega ni dejansko izpeljal, ampak se je njegov pogum ustavil pri avtoriteti racionalnosti. Tako pravzaprav zanemari možnost, da sta sam človek in njegov razum oziroma racionalnost že konstituirana znotraj določenih oblastnih razmerij – da meje mojega mišljenja in spoznavanja niso določene z nekim imanentnim in univerzalnim principom mišljenja, ampak

z materialnimi okoliščinami, v katerih se konstituiram kot individuuum.

Tretji model kritike v kontekstu tega članka bo *kritična drža*, ki jo Foucault poskuša utemeljiti prav na razsvetljenem pogumu do vednosti in ki jo za začetek definira kot umetnost ne biti vladan na tak način in za takšno ceno. Takoj je jasno, da smo na povsem drugem področju, kritika postane drža, tokrat ne le intelektualna drža, ampak drža z vsemi svojimi telesnimi konotacijami. Pogum predre vero v človeka, izgubi še zadnjo izmed opornih točk, in kar se razgrne, je jedro kritike, ki je narejeno iz svežnja odnosov, ki so povezani en z drugim, ali en z drugima dvema: oblast, resnica in subjekt. Kasneje bo Foucault v svojem tekstu *Kaj je razsvetljenje?* to držo imenoval tudi kritična ontologija nas samih, z njo pa je evocirano vprašanje, *Kaj smo mi sami? ali Učinki katerih oblastnih praks smo mi sami?*, pri čemer je to vprašanje sedaj iztrgano idealističnim filozofijam in spiritualističnim vedam in podvrženo zgodovinsko-filozofski praksi desubjektivacije prek zgodovinskih vsebin, da bi osvobodili zgodovinske vsebine s pregledom učinkov oblasti, katere resnica nanje vpliva in iz katere po predpostavki izhajajo. Gre torej za prakso, ki se izmika utemeljitvi svojega subjekta, ravno da ves čas razkriva preplet mehanizmov prisile in elementov vednosti, znotraj katerega je vsakršen subjekt šele konstituiran. Kritika sedaj ne more biti več utemeljena v neki vednosti ali pa na neki lastni čisti zmožnosti, ampak obstaja zgolj v specifični drži proti vsakemu sistemu vednosti in njegovim oblastnim učinkom: zato Foucault temu reče umetnost, ker gre za premikanje in izmikanje in ker gre tudi za ustvarjanje lastne zgodovine, ki je v razmerju do diskurzov, ki utemeljujejo resnico, in njihovih prisil čista fikcija, a prav zato služi novim perspektivam v raziskavi tega, kaj smo mi sami, in obenem potencialno odpira nove možnosti desubjektivacije in pobega. Kritična drža je torej posebna vrlina, ki se vedno vrača sama k sebi in ki si za objekt v resnici ne jemlje neke predpostavljene zunanosti, ampak svoje lastne meje, zgodovino pa obravnava tako in zato, da iz nje dela vzvode, ob katerih lahko izvede samotransformacijo in se premika na vedno nova mesta, ki še niso strateška polja oblastnih mehanizmov.

V tem okviru lahko mislimo že omenjeno *slabo srečanje*. Gre za srečanje dveh različnih polj vednosti, ki druga drugo zaradi

nepremostljive razlike občudujeta, druga drugi v naročje polagata neko skrivno resnico ali smisel, do katerega vsaka sama zase nima dostopa. Najbolj pogost model takšnega sodelovanja poteka po modelu teorija-praksa, kjer vsako izmed polj vzame eno izmed pozicij v tem dualnem odnosu, ki ga definira pravilo aplikacije. Elemente enega polja apliciramo na elemente drugega, da pokažemo najprej na kompatibilnost obeh, predvsem pa na pravilnost in smisel, ki naj bi bila dokazana s posredništvom tega drugega polja. A niti aplicirano polje ne ostane praznih rok, saj prav z izborom nekaterih elementov, ki naj bi bili primerni za aplikacijo, na te elemente prenesemo določeno vrednost in jih deseminiramo znotraj neke skupnosti govorcev, strokovnjakov, intelektualcev. Vse to je seveda vedno znova razumljeno v okviru kritičnosti, kot da je edini in zadostni pogoj kritike to, da prihaja z nekega drugega mesta. Kot da je za kritiko ene avtoritete dovolj druga avtoriteta. Prav nasprotno, tovrstno srečevanje različnih polj oziroma strok je le intelektualni množični turizem, kjer nam na koncu ostanejo le fotografije in prav noben spomin. V resortih, ki jim pravijo interdisciplinarni simpoziji, se zelo redko zgodi kar koli, razen tega, da vsi odidejo še bolj zadovoljni sami s seboj. Napačna srečevanja tako služijo posrednemu utemeljevanju lastnih predpostavk in utrditvi okopov svoje stroke, kar ne pomeni nič drugega kot proliferacijo mehanizmov prisile, ki so lastni vsakemu od teh polj vednosti.

Podobno v nekem malo drugačnem, a povsem analognem kontekstu pravi Luis Althusser o interdisciplinarnosti: je magična praksa, ki služi kot ideologija, v kateri si znanstveniki (ali domnevni znanstveniki) ustvarijo imaginarno idejo o delitvi znanstvenega dela, o odnosih med znanostmi in pogojih odkritja, konkretno je interdisciplinarnost najpogosteje geslo in praksa spontane ideologije specialistov: niha med nejasnim spiritualizmom in tehnokratskim pozitivizmom. ■

1 Althusser, L. *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov*, Ljubljana: SH, 1985.

#### Dodatna literatura:

Butler, J. *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue*

Foucault, M. *Kaj je razsvetljenje?*, v: *Vednost – oblast – subjekt*, Krtina, 2008.

Foucault, M. *What is Critique?*

## O NOUVELOVEM NAČINU DELA IN KONCEPTU

Nejc Lebar

Nouvel je na nekem mestu svoj način dela pojasnil s temi besedami: 'Problem je v zmožnosti artikuliranja vsakega projekta kot koncepta ali predhodne ideje z zelo specifično strategijo, ki bo vzpostavila sinergijo – ali pa včasih nasprotje – med zaznavami, ki bodo potem med sabo oblikovale razmerje in definirale nam še neznan kraj. Vedno smo v območju invencije, v območju nevedenja, v območju tveganja. Ta kraj, ki ga ne poznamo, je lahko, če smo pri tem iznajdljivi, kraj določene skrivnosti. In zato lahko prenaša neke stvari, tiste stvari, ki jih ne obvladujemo, ki pripadajo redu usodnega, namensko nekontroliranega. Treba je najti sorazmerje med tem, kar nadzorujemo, in med tem, kar sprožimo.'<sup>1</sup>

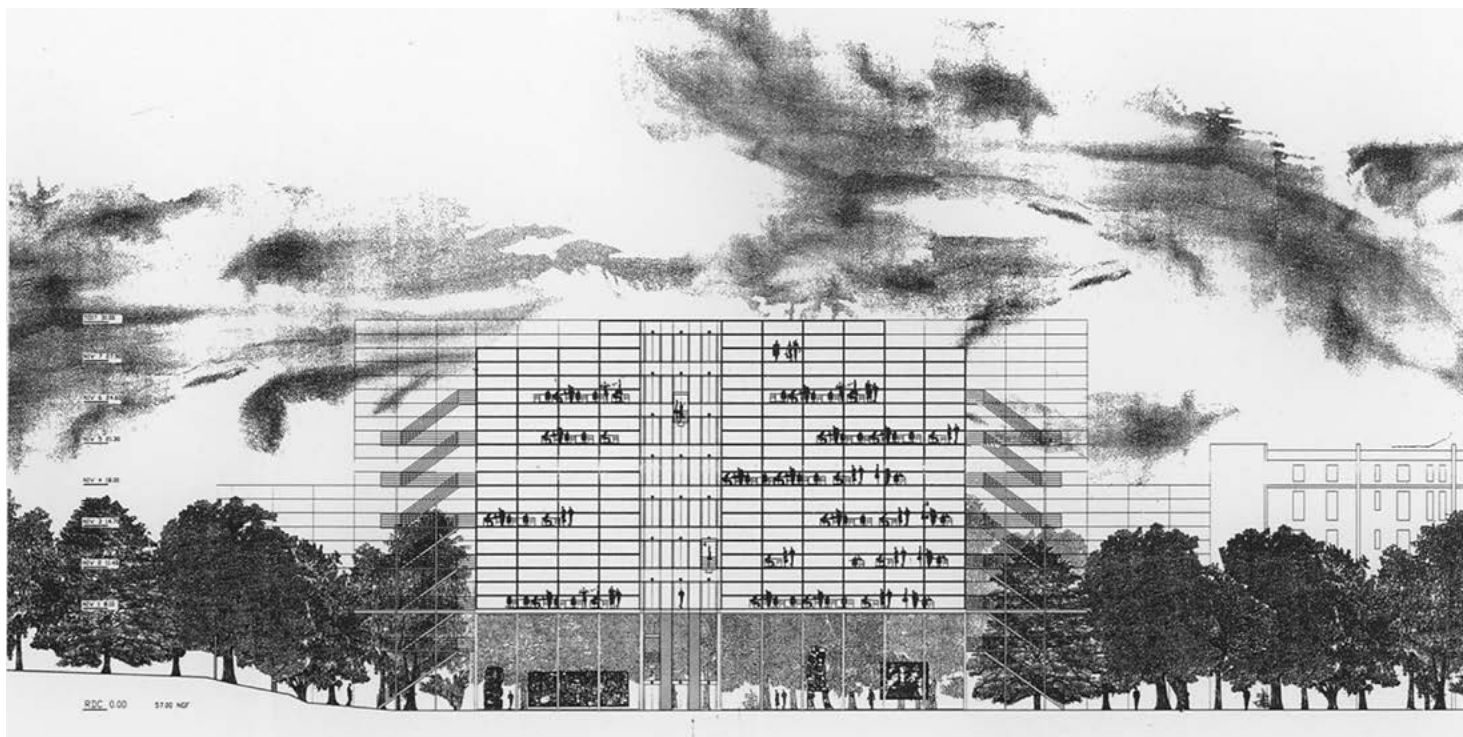
Za Nouvela je vsak arhitekturni projekt stvar specifičnosti. Je jasno artikuliran odgovor na vprašanje, ki se postavlja vsakič znova znotraj zelo specifične situacije. Že zaradi samega dejstva, da se materialno noben kraj ne more ponoviti, tudi koncept projekta postavlja vsakič znova. Načrtuje ga v odnosu do konteksta v vseh svojih kompleksnih pomenih, z njim stopa v konflikt, da bi ga lahko preoblikoval. Točka tega konflikta je točka 'invencije, nevedenja, tveganja', obenem pa tudi točka prevrata modernosti: 'Če skušamo govoriti o arhitekturi kot o meji – in prav to me zanima -, ' pravi Nouvel, 'se moremo postaviti na sam rob vedenja in nevedenja.'<sup>2</sup>

To zanj ne pomeni le uporabe naj sodobnejših tehnologij in orodij za dosego materializacije projekta, temveč predvsem tudi odprtost do drugih področij, pri katerih naj bi se po njegovem arhitektura morala napajati – od filozofije, umetnosti, filma, znanosti, celo najnaprednejših industrij. Iz istega razloga se pri obdelavi projektov nenehno obdaja z ljudmi različnih strok, od scenografov, gledališčnikov, umetnostnih kritikov, literatov, filozofov ... Gre za to, da skuša kot arhitekt delovati na 'višini časov', da bi lahko prevedel določen moment kulturne zgodovine. Zaradi tega tudi odločno nasprotuje vsakršni vnaprej določeni formalizaciji oziroma pozici arhitekta kot umetnika-ustvarjalca, ki deluje po vnaprej določenem vzorcu. Obratno skuša moment formalizacije celo čim bolj zakasnit - ko se loti projekta, najprej zbere čim več informacij, da bi lahko spoznal problem, v skladu s katerim je potem šele možno oblikovati odgovor.<sup>3</sup> Kot v enem izmed intervjujev šaljivo citira Buckminsterja Fullerja: 'Nisem posebej inteligenčen, sem pa dobro informiran.'

Takoj, ko smo dobro informirani je neka-ko lažje delati. To sicer še ne pomeni, da nam bo uspelo, je pa več možnosti za to.'<sup>4</sup> Raziskava, analiza in zbiranje podatkov so torej nekakšen predpogoj, vselej pa še niso zadosti - kot pravi, obstaja nek moment, ki pripada 'redu skrivnosti', 'usodnega' in 'namensko nekontroliranega'. In ta moment je tisti presežek projekta, ki meji na neizrekljivo: 'Ko se pogovarjaš z gradbenim nadzornikom, tako kot se režiser pogovarja s producentom, ti postavlja množico vprašanj: o ceni kvadratnega metra, o površini, ali je izvedljivo, ali ne bo šokiralo meščanov in podobno, potem pa ostane še tisto neizrečeno. Vedno obstaja del, ki pripada redu neizrečenega, to je del igre. In neizrečeno je na etični ravni nek presežek, nekaj, kar ne bo sodelovalo pri boljši prodaji ali izmenjavi, kar ne bo del ekonomije, pa vendar označuje nekaj vitalnega. Tu je zastavek.'<sup>5</sup>

Če bi arhitekta primerjali s fotografom, bi lahko rekli, da kadar fotograf ustvari fotografijo, s tem v določenem smislu izreže kos sveta. Ekstrahira ga in transformira. Arhitektura pa je po svoji naravi umeščena neposredno v sam svet – tudi ona ga transformira – nima pa robu ali okvirja, razstavnega ali projekcijskega prostora, ki bi jo razmejeval od zunanosti. Vržena je direktno v realnost, v kompleksno prostorsko situacijo. Zaradi tega je arhitekt po Nouvelovem vselej v iskanju 'manjkajočega objekta'; najti skuša tisti fragment, ki manjka in ki resonira s svojimi komplementarnimi deli.

Tako opredelitev projekta lahko postavimo v bližino Lyotardove notice o arhitekturi postmoderne: 'Postmoderna arhitektura se znajde v položaju, ko je obsojena na snovanje niza drobnih modifikacij v prostoru, ki ga nasledi od moderne, pri tem pa mora opustiti globalno rekonstrukcijo prostora, ki ga naseljuje človeštvo.'<sup>6</sup> Za Nouvela je pomembno predvsem dejstvo, da se arhitektura umešča v kompleksno situacijo in da namesto ustvarjanja popolnoma novega sveta posreduje kot njegova transformacija: 'Zame je najbolj bistveno upoštevanje dejstva, da se je v tem stoletju arhitektura spremenila v polnem pomenu besede – glede na to, da je bil izvorni namen arhitekture izgradnja umetnega sveta, v katerem se je živelo. To je potekalo razmeroma preprosto, obstajalo je neko avtonomno, jasno vedenje, obstajali so neki recepti. Vitruvij je taka knjiga receptov, natančno ti pove, kako



moraš zgraditi kako stavbo, koliko stebrov mora biti, kakšna so razmerja, in akademizem je le malce izboljšal uporabo sestavin. Povedali so ti tudi, kako sestaviti mesta, uporabljali so različne tipologije, ti dajali navodila za urbano umetnost, itn., potem pa se je /.../ nenadoma začelo preseljevanje z enih področij na druga, vsi so prišli v mesta in mesta so eksplodirala, čeprav so skušali ohraniti določeno število pravil, na splošno utemeljenih na planifikaciji. In tudi pravila so eksplodirala, eno za drugim. Doživeli smo nekakšen urbani *big-bang* in znova smo se znašli v nezmožnosti, da bi uporabili veljavna pravila. Kar je pripadalo redu teh pravil, drugače povedano, Arhitekturi, je postalo absolutno bedasto. Čim integriraš strukturni model v ta sistem, postane absurden. V tem smislu sem torej proti vsemu, kar pripada redu Arhitekture. To pomeni, da tu vstopiš v neko drugo strategijo, kjer si prisiljen biti malce bolj inteligenten, kolikor si pač lahko, prisiljen si vsakič znova postaviti diagnozo, upoštevati, da arhitektura ne pomeni več iznajdbe nekega sveta, temveč da preprosto obstaja v razmerju do geološkega sloja, s katerim so prekrita vsa mesta tega planeta... Edini cilj arhitekture naj bi bil transformacija, modifikacija materije, ki se je nabrala.<sup>17</sup>

Z Nouvelom tako vstopamo v območje nenehnega 'diagnosticiranja' problema, v območje, kjer ni vnaprejšnjih receptov, zavezujočih modelov ali kalupov. Ravno nasprotno, specifičnost strategije projekta je tista, ki se upira poenotenju prostora in

ki afirmira njegovo raznoličnost, arhitekturo pa trga iz rok pobjagovljene estetizacije. Iskanje manjkajočega fragmenta je daleč od preproste, brezizrazne, zgolj vizualne integracije objekta v okolico – nekakšnega neoregionalizma –, temveč vodi k produkciji prekinitev, diskontinuitet – skratka objektov, ki so, kot pravi Nouvel, 'hiperspecifični'; ki razkrivajo 'situacijske poetike' in posebnosti krajev: '[V]jedno govorim o specifičnosti in kontekstualnosti. Pomen arhitekture zraste šele glede na obdajajoče in predhodno. Zato mora vplivati na razumevanje in občutenje prostora, ki presega samo zgradbo. Vedno merim na tako spajanje in iščem nekaj, čemur pravim 'situacijska poetika'. Skušam transformirati obstoječe stanje, in mislim, da je danes edini možni način za urbano evolucijo - edini način, ki mi kot arhitektu še daje smisel - ta, da to upoštevam. Ker, če gradim samo zavoljo arhitekture same, bo zgradba mogoče zanimiva, ne bo pa v nobenem pogledu izboljšala stanja, ki je samo začasno, minljivo. Arhitekti delamo znotraj te začasnosti in ta nam daje upanje v dolgoročno izboljšavo urbanih prostorov in upanje, da arhitektura še vedno služi nekemu smislu.<sup>18</sup>

To pomeni, da vsak Nouvelov objekt tako rekoč piše svojo lastno teorijo, namesto da bi se uklonil klišejem, ki jih globaliziran svet le še stopnjuje. Njegova skovanka *hiperspecifičnega* oziroma *hiperkontekstualnega* je verjetno kar najdlje od splošnega stanja sveta v času, ki ga zaznamuje pojem

hiperprodukcije. Če imamo na eni strani popolno poenotenje prostora v obliki masovnega kloniranja in neskončnega kopiranja preverjenih arhitekturnih modelov, se Nouvelova arhitektura trudi nasprotno - diferencirati, diagnosticirati, postavljati strategijo - približuje se natančni arheologiji krajevnih poetik: 'Čemur nasprotujem,' pravi, 'je kulturna modelizacija, recepti, vnaprejšnje podobe... ki zanikujejo našo inteligenco; ki delujejo reduktivno; izločajo možnosti. Sam vidim veliko zadovoljstvo v razvijanju osebnosti vsakega posameznika, vsakega kraja... najti njegovo poetiko, mu dopuščati razvoj, najti povsod male detajle, zaradi katerih so posebni...'<sup>19</sup>. Razkrivati kraje pomeni skušati vedeti, kam posegati, kaj poudariti, kaj opustiti. Zato je arhitekt za Nouvela kritični reinterpret in ojačevalec kvalitet prostora; nekdo, ki razkriva teritorij stavbe, njegovo geografijo in zgodovino.

Nouvel se ne utruja ponavljati, da je arhitektura izgubila svojo avtonomijo in se je primorana odpreti drugim disciplinam, v kolikor sploh hoče izvesti pozitivno operacijo. Primorana je delovati v medprostoru danosti in 'ne more biti drugega kot specifičen odziv na zunanje pogoje, ki so sčasoma vedno bolj vplivni in neizogibni. Arhitektura postane mutacija, transformacija danih pogojev. Delamo z dodajanjem, z modifikacijo, z iteracijo ... s poudarjanjem določenih sledi, ki jih prepoznamo znotraj kaosa ...'<sup>20</sup> Iz tega sledi, da je edina stvar, ki se v Nouvelovih delih nenehno ponav-

vlja, sam odnos do prostora, ki temelji na odpiranju problema, ki ga zastavljajo dani parametri. Njegov 'stil' je sam način dela, ki nenehno premešča problem formalizacije glede na konkretno situacijo oziroma kontekst. Če pa že govorimo o kontekstu, to ne pomeni le lokalnega, geografskega ali (delovno) človeškega, temveč prvenstveno tudi kontekst dobe v kateri deluje. Modernost je za Nouvela odnos do časa, način kako proizvajamo zgodovino.<sup>11</sup>

Njegov način dela dobro podkrepi še ena Lyotardova misel: 'Postmoderni umetnik ali pisatelj je v položaju filozofa: tekst, ki ga piše, oziroma delo, ki ga dokončuje, načeloma ne nastaja na osnovi že uveljavljenih pravil in o njem ni mogoče soditi s pomočjo neke določujoče sodbe, z aplikacijo znanih kategorij na ta tekst ali delo. Ta pravila in te kategorije so tisto, kar delo ali tekst raziskuje.'<sup>12</sup> Nouvelovo gibanje v interdisciplinarnosti, iskanje specifičnosti in nenehna težnja, da bi v polje arhitekture vpisal to, kar ji (še) ne pripada, ga približuje prav takemu profilu. Kot je poudaril v enem izmed svojih spisov, je zanj bistveni moment arhitekture ta, da gre preko omejitev, ki jih zastavlja določena doba; da gre kot disciplina preko svojih meja. To pomeni, da mora nenehno izstopati iz znanega, postavljati se mora, kot rečeno, na sam rob vednosti in nevednosti. Gre za konstantno redefiniranje uveljavljenih pravil, za njihovo transkripcijo in reinkripcijo. Ena izmed strategij, s pomočjo katere se postavlja na ta rob, je pojem koncepta, ki si ga je že zelo zgodaj sposodil pri filozofiji. Koncept zanj ni nekaj preprostega - ni le beseda - temveč je stičišče mnoštva idej; je heterogeno polje, ki mobilizira projekt, da se ga formulira v arhitekturnih, plastičnih, filozofskih ali tehničnih terminih obenem; je nekakšen prostor formulacij v iskanju rešitve več kontradiktornih silnic. ('Kvaliteta dela izhaja iz zmožnosti nasloviti nasprotja.'<sup>13</sup> Koncept je orodje, ki lahko združuje protislovja, obenem pa je nekakšna teoretična napoved prihodnosti, ki prelamlja z obstoječimi pomeni. Kot pravi Baudrillard: 'Izbira koncepta, to je nekaj, kar mora vstopiti v konflikt s kontekstom, z vsemi pomeni (pozitivnimi, funkcionalnimi), ki lahko zavzamejo neki sklop, neko teorijo ali kar koli drugega.'<sup>14</sup> Koncept je intelektualna konstrukcija oziroma, če se vrnemo na začetek, tista strategija, ki definira 'nam še neznan kraj', 'območje invencije in tveganja', postavlja nas v bližino tistega, česar še ne poznamo.

Prav zaradi tega posveča Nouvel veliko pozornost tudi besedni artikulaciji projektov, kar se zelo dobro odraža v njegovi precizni, pa vendar obenem zapeljivi govorici. Kot priznava, sam pravzaprav ne riše kaj dosti, temveč v krogu delovne ekipe raje govori; pravi tudi, da pogosto dela kar v postelji – premišljuje in bere<sup>15</sup>; nekje drugje pa izjavlja, da je prihodnost arhitekture lingvistična, ne formalistična. Za Nouvela govorjenje in pisanje nista le pritiklina ali naknaden dodatek, temveč sta v jedru produciranja arhitekture. Beseda se nenehno prepleta s podobo, oba imata svojo objektivno realnost: 'Risba pogosto ne pove niti četrtnine tega, kar vsebuje. Je orodje, s katerim reprezentiramo in produciramo, toda zastopati mora idejo. Pogosto jo je potrebno dovršiti s tekstom.'<sup>16</sup> Besedilo je za Nouvela enakovreden, če ne še bolj pomemben, vsekakor pa nujno komplementaren del risbe, s katerim lahko včasih celo bolje ujame bistvo objekta.

Gre za arhitekta-intelektualca, ki 'objekt' izgrajuje v obeh registrih, tako v tekstualnem kot v vidnem, ne glede na to, da smo vedno v nemožnosti, da bi se oba dejansko prekrila. Nouvel se zaveda, da je treba vztrajati ravno na njuni nezdružljivosti: 'Misli pomeni vmes med videti in govoriti: odsliskovati žarek svetlobe v besedah, dati slišati krik v vidnih rečeh. Misli pomeni prignati videnje in govorjenje do meje, ki je ravno njuna skupna meja – ki ju obenem družijo in ločuje.'<sup>17</sup> Filozofija je sicer prav gotovo področje, ki mu je blizu, toda ne gre za to, da bi bil filozof. Razlika med filozofskim in arhitekturnim konceptom je ta, da je prvi usmerjen v filozofsko formulacijo, drugi pa v arhitekturno fabrikacijo.<sup>18</sup> Če se z govorjenjem namreč lahko artikulira koncept, z načrtom pa poda njegov vidni 'ekvivalent', sta oba skupaj sredstvo za doseg tistega objekta, ki se mora šele 'uprostoriti'.

Kar zanima Nouvela je materializacija koncepta, prostor kot misel: 'Trebja je oceniti mejo realnega, vedeti, kdaj prestopiš v papirnato arhitekturo. Naredil sem projekt in vse kar je ostalo od njega je le lepa risba – ne hvala. Kar me zanima v tem poslu je zidava, prehod iz sanj v realnost.'<sup>19</sup> Prav zaradi tega sanjskega se Nouvelova govorica osredotoča na samo mejo možnega in nemožnega. Cilja na nemogoče v tem, ko ostaja pragmatičen; sprašuje se, kako zgraditi tisto, kar se v danem trenutku smatra za neverjetno. ■



1 Nouvel, J. 'Singularni objekti', v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 88.

2 Nouvel, J., prav tam

3 Kot priznava Nouvel, njegov analitičen način dela gotovo precej dolguje dogajanjem v strukturalizmu ob koncu šestdesetih let, ko se je kot arhitekt formaliral. Sam največkrat omenja Foucaulta, Deleuza, Barthesa ali Baudrillarda, poleg tega pa je več let delal s filozofom informacijske dobe, hitrosti in bunkerja Paulom Viriliom ter Claudom Parrentom, ki sta v času delovanja skupine Architecture Principe veljala za naprednejšo arhitekturno prakso.

4 Nouvel, J. *Jean Nouvel Lucerne concert hall*, Birkhauser, Basel, 1999, str. 73.

5 Nouvel, J. 'Singularni objekti', v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 90.

6 Lyotard, J. -F. *Postmoderna za začetnike*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2004, str. 89.

7 Nouvel, J. 'Singularni objekti', v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 97.

8 [www.jeannouvel.com](http://www.jeannouvel.com)

9 *El Croquis: De Arquitectura y Diseño*, Madrid, Márquez & Levene, Arquitectos Asociados, 1982- (Jean Nouvel, 1987-1998, letnik 1994, št. 65/66; tretja izdaja, 2000), str. 27.

10 *ibid*, str. 13

11 Nouvel, J. in Prodhon, F. -C. 'Jean Nouvel, The Cleptomaniac Architect', v: *Flash art: The World's Leading Art Magazine*, 1995, št. 183, str. 104.

12 Lyotard, J. - F. *Postmoderna za začetnike*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2004, str. 24.

13 *El Croquis: De Arquitectura y Diseño*, Madrid, Márquez & Levene, Arquitectos Asociados, 1982- (Jean Nouvel, 1987-1998, letnik 1994, št. 65/66; tretja izdaja, 2000), str. 28.

14 Nouvel, J. 'Singularni objekti', v: *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 98

15 glej opombo 11

16 Nouvel, J. *Jean Nouvel Lucerne concert hall*, Birkhauser, Basel, 1999, str. 83.

17 Pelko, S. *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa / Stojan Pelko. 'Utrujen od podobe svojega pogleda' / Andrej Šprah*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 94

18 Nouvel, J. *Jean Nouvel*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, str. 61.

19 *A+U: Architecture and Urbanism*, posebna izdaja 'Jean Nouvel 1987 – 2006', april 2006, A+U Publishing Company, Tokyo, 2006, str. 61.



NE\*

Jože Barši

Za svoje drugo predavanje na *Utopijah* sem napovedal, da bom govoril o literarni figuri iz Melvillove novele *Bartleby, pisar*. Za tiste, ki ne poznate imena Bartleby: gre za ime pisarja iz omenjenega dela, ki je znan po enem samem stavku: 'Raje bi, da ne.' Zgodba se dogaja v 19. stoletju v okolju odvetniške pisarne, kjer Bartleby dela kot pisar – prepisuje tekste, odločbe, pravne zadeve, ki mu jih naroča delodajalec. Čeprav je priden in neslišen, odklanja vsako delo, ki ne spada med njegove delovne naloge, z besedami: 'Raje bi, da ne.'

Besedilo je očitno vznemirljivo vsaj za teoretike, filozofe in psihoanalitike. Navsezadnje so se ga z analizo lotili Agamben, Deleuze, Derrida, Alenka Zupančič in mnogi drugi. Ker ni ne časa in ne prostora za izčrpnije povzetke teh študij, naj omenim samo Dolarjevo, ki Bartlebyja postavi ob bok civilni nepokorščini.

Čeprav sem si za izhodišče izbral Bartlebyja, v nadaljevanju ne bom govoril o njem. Osredotočil se bom na zaključek njegovega stavka, na zadnjo besedo, ki bi jo lahko imenoval kar besedico. Zanima me NE.

Seveda pa mi v tem kratkem besedilu za nekaj gre. V nadaljevanju bom razvil nekaj misli kot reakcijo na dve opažanji: eno je zapis na Facebookovi strani oblikovalcev, ki gre nekako takole: 'juhuhu, imamo svojo himno', kar seveda poenostavljeno govori o navdušenju nad tem, da smo del nekega kolektiva, in drugo je opazka študentke, ki je omenila nekaj na temo 'preveč filozofiranja', v nadaljevanju pa pravi: 'prenehajmo z govorjenjem in preidimo k akciji'. Seveda bom obe v nekem oziru sicer povsem delujoči in legitimni izjavi pogledal v drugi luči. Naj poudarim, da sta bili obe stimulatívni pri razmislekih, ki jih bom danes razvil. Obenem pa naj opomnim, da ju lahko, čeprav sta bili izrečeni v določenem kontekstu in z moje strani iz njega iztrgani, aplicirate na katerokoli prakso ali kontekstualno bližino.

Najprej k drugi: 'Dovolj govorjenja, gremo k akciji.' Na prvi pogled deluje poziv navdse stimulatívno, saj poziva k akciji. Ta zahteva je navsezadnje vpisana v delovanje naše družbe. 'Just do it' je tako rekoč zapoved, ki se izjemno težko sprijazni z ne-delovanjem, ali če želite, lenobo. Čeprav sem tu precej rokohitrsko izvedel povezavo do lenobe, ki je ne istovetim z govorjenjem, se mi zdi lenoba/ždenje/'dajanje

možganov na pašo' pomembna. Posebno v teh novih časih je lenoba nadvse izprieno dejanje, oziroma bolje rečeno, ne-dejanje. Navsezadnje se je lenobe dotaknil tudi umetnik Kazimir Malevič, ki je napisal esej z naslovom *Hvalnica lenobi*. Besedilo, napisano davnega leta 1921, je aktualno še danes, ko nas oblastniki potiskajo v področje specializacij, ki naj bi zagotavljale primerno učinkovitost družbe. Oziroma na kratko: 'bodite profesionalci/strokovnjaki in držite se okvirov svojega profesionalnega okolja', pa naj se imenujete arhitekti, zdravniki, odvetniki, ali če želite, slikarji, kiparji ali oblikovalci. Seveda, ta drža vas bo varovala pred negotovim teritorijem misli, razmišljanj, dvomov ali, bog ne daj, emancipatornih vzgibov proti oblastnikom. Delo žal ne osvobaja – oziroma v jeziku Maleviča: 'Naj se na čelu lenobe bere, da je začetek vsega dela, brez nje ne bi bilo dela; bila je na samem začetku in s pomočjo prekletstva dela mora vzpostaviti svoj novi raj. Narodi se bojijo lenobe in preganjajo tiste, ki jo sprejemajo. Vse to se dogaja zato, ker je nihče ni dojel kot resnice, ker so jo označili kot 'Mater vseh pregreh', ona pa je mati življenja.'<sup>12</sup>

Mladen Stilinovič, hrvaški umetnik, član skupine Šestorica, je ob umetnostnem delu – fotografiji z naslovom *Umetnik pri delu*, ki ga prikazuje spečega na kavču – leta 1993 napisal manifest z naslovom *Pohvala lenobi*. Iz sicer eno stran dolgega manifesta bom navedel kratek del:

'Zahodni umetniki niso leni in zato niso več umetniki, temveč so proizvajalci nečesa ...'<sup>13</sup> in v nadaljevanju: 'Dva najpomembnejša umetnika 20. stoletja sta se ukvarjala z vprašanjem lenobe, v praksi in teoriji: Duchamp in Malevič. Duchamp ni nikoli govoril o lenobi, temveč o ravnodušnosti in nedelu. Na vprašanje Pierra Cabanna, kaj mu je v življenju prineslo največje zadovoljstvo, je Duchamp odgovoril: 'Prvič, imel sem srečo, da mi nikoli ni bilo treba delati za življenje. Menim, da je delati za življenje imbecilno z ekonomskega stališča. Upam, da bomo nekega dne lahko živeli brez obveze, da moramo delati.'<sup>13</sup>

Če sem s pomočjo lenobe relativiziral akcijo, se moram zdaj dotakniti govorjenja. V briljantnem besedilu *Mutci postfordizma* Ciril Oberstar primerja dve zapovedi. Ena je zapoved, ki jo prakticirajo pri snemanju filma in se glasi: 'Tišina, snemamo!' in druga so napisi v tovarnah: 'Tišina, delamo.' Oberstar v svojem besedilu razloži,

\* Besedilo je bilo predstavljeno aprila 2011 v okviru projekta 'Utopični seminar' na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani in je dostopno tudi na <http://jozebarsi.blogspot.com/>. Uredništvo me je prijazno poprosilo za ponovno objavo besedila v reviji Praznine. Ker je tema nadvse univerzalna, navsezadnje govori tudi o defetizaciji strok, se mi je zdelo primerno, da pristanem na objavo.

Glede na to, da je od nastanka besedila minilo kar nekaj časa bi vseeno rad dodatno opozoril na nekatera vsebinska vprašanja, ki jih takrat nisem podrobneje razdelal, a se mi zdi potrebno, da opozorim nanje. Vprašanje NE-ja je namreč mnogo bolj kompleksno kot pa ga razdelujem v tem besedilu. Zahtevnejšega bralca bi rad spodbudil k nadaljnemu branju predvsem Deleuzove *Razlike in ponavljanja*, kjer je to vprašanje zelo natančno razdelano. Če poenostavim oziroma skrajšam, gre za dva NE-ja: en kot zunanji NE, ki je stvar logike, navsezadnje je to del o katerem je veliko govora tudi v pričujočem besedilu in drugi kot notranji NE, ki je po Deleuzu mnogo bolj zanimiv, saj govori o neznanem v stvari sami. Navsezadnje je to NE o katerem tudi sam govorim takrat, ko govorim o robovih in preseganju meja posameznih strok. To so namreč načeloma Ne-ji, ki sem jim stroke, ko delujejo, dogmatsko nadvse upirajo.

kako je v postfordistični produkciji v delo in njegovo eksploatacijo umeščeno tudi govorjenje. Vendar se bom za potrebe tega zapisa za začetek držal zapovedi: 'Tišina!' Tišina navsezadnje pomeni ne reči: 'Mezda je prenizka,' ali še huje – se vtikati v strukturne težave razporeditve dobička.

Zapovedi 'Tišina, snemamo' pri snemanju filma sledi 'Akcija'. Seveda akcija, ki je točno določena in zapovedana. To je teritorij, ki si ga oblastnik nadvse želi. Seveda se v postfordizmu zadeve zapletejo, predvsem zato, ker se iz vsakega govoričenja poskuša narediti blago, ki kuje dobiček. Govor tu ni vključen kot singularno, precej bolj je del tega, kar je blizu koncepta zvočne pokrajine. To je nekaj, kar se meša, brni, šumi in se sklada z logiko zvočnosti strojev, in tako ni mogoče prepoznati posameznega govora ali izjave. Oziroma je govoričenje, ki se ga prepozna kot govor, samo vzporeden delovni proces. Če radikaliziram to misel, navsezadnje tudi obilica simpozijev, pa naj bodo še tako strokovni, govori o tem, da je govoričenje del postfordistične produkcije blaga. Da je šum govoričenja ali zvočna pokrajina del strategije zasedanja prostora glave z namenom, da le ne bi mislili, je razvidno tudi iz dokaj prikritega, vendar nadvse realnega dejstva, da smo veliko bolj kot vizualna družba v resnici družba zvoka. Pri tem se je treba zavedati, da je mogoče odvrniti pogled, veliko težje pa se je zavarovati pred manj očitno manipulacijo z zvokom.

Da sta zapoved tišine in poziv k akciji posebno nevarna v času ekonomske in vse-spološne družbene krize, priča tudi Žižkov poziv, ki se glasi: 'Stari izrek 'Prenehaj z govorjenjem, stori nekaj!' je ena največjih neumnosti, kar jih je mogoče izreči, pa naj jo merimo s še tako nizkimi standardi ljudske modrosti. Morda smo z intervencijami, uničevanjem okolja itd. v zadnjem času storili preveč in je čas, da naredimo korak nazaj, razmislimo in rečemo pravo stvar. Res je, da o stvareh pogosto govorimo, namesto da bi jih storili – toda včasih tudi kaj storimo, da bi se izognili govorjenju in razmisleku o tem. Problemu, na primer, namenimo 700 milijard dolarjev, namesto da bi razmislili o vzrokih zanj.'<sup>4</sup>

Če povzamem, je teza o *neju* predvsem teza o številnih *nejih*. Ne prehitri akciji, ne afnanju, ne samozavarovani strokovnosti itd. Relacije *nejev* z njihovimi nadaljevanji so sicer veliko kompleksnejše, kot sem jih sposoben v tem kratkem besedilu razviti,

vendar mi gre za to, da razprem nekatere dileme, ki se mi porajajo ob pozivih, ki sem jih deležen tako rekoč vsakodnevno. Seveda je ta *ne* tu specifičen, ker ne govori o *neju* vsepovprek, temveč je vezan na nezadovoljstvo ob nekaterih trenutnih praksah. Govori bolj o *ne* nečemu, kar ni *ne* vsemu, temveč naj bi bil ta točno določen *ne* spodbuda k nekemu *ja*. Ker ne gre samo za *ne*, temveč gre za nove konstelacije, čemu *ne* in čemu *ja*, je o tem treba misliti. Ker je misel nadvse pomembna, bom tukaj ponovil del govora, ki sem ga imel na zaključnem obhodu profesorjev ALUO maja 2010. Seveda je treba vedeti, zakaj ravno tam ta govor. Šlo je za to, da kolege opomnim, da je samo praktično delo odločno premalo in da je delo, sicer v naši ustanovi tako omalovaževano, tudi 'govorjenje'.

'Močno dvomim o možnosti večjih sprememb na ravni ustanove. Slednjo vidim veliko bolj kot bolj ali manj slab okvir za konkretna dejanja posameznikov. In to je odgovornost najsibo študentov ali pedagogov. Navsezadnje ravno ti, poleg administrativnih in ostalih nepedagoških delavcev, sestavljajo akademijo. Zato se mi zdijo izjemno pomembne vse te na prvi pogled majhne drugačnosti – drugosti, ki se dogajajo v okviru formaliziranih postopkov ali tudi zunaj njih.

To, kar se mi zdi še posebno pomembno, je povezovanje teh drugosti. Čeprav gre v prvi fazi za pomoč podobnosti, pa gre v naslednjih fazah za soobstoj konfliktnosti, ki tudi v nezdrževalni funkciji povzročajo ponovne razmisleke. Poudarjam: ne gre in naj ne bi šlo za zavzemanje prostora z enim načinom, eno formalizacijo, eno vizualizacijo. Navsezadnje se vedno znova izkaže, da sobivanje drugosti drugost omogoča. Oziroma še drugače, pomembno je, da se zavzamemo za svoja prepričanja, da zavzamemo militantno držo, obenem pa ne izpustimo izpred oči dejstva, da smo varni takrat, ko preiščujemo in se zavzamemo za varnost tistega, ki nam stoji nasproti. To nikakor ne pomeni relativizacije, ali kot sem dejal, zavzemanja prostora z enim načinom. Daleč od tega, pomeni predvsem še močnejšo konceptualizacijo raznolikih teritorijev.

Kje je to, kar imenujem militantnost misli, oziroma za kaj mi gre, za kaj se zavzamem? Seveda mi gre za soobstoj misli. Soobstoj ob čem? Gre mi za to, da povem, da je misel snovna, oziroma še boljše, materialna, kot je to katerikoli material, ki se pojavlja v

okviru naše ustanove. Mogoče bi bilo tudi reči: ideja ni koncept, temveč je operacija, je dejanje, ki deluje v materialnem svetu, in kot tako je dejanje radikalne desublimacije – ne povzdigovanja, ne zamaknjenosti, temveč prebujenja.

Ali kot pravi Rado Riha: 'Ideja je objekt posebnega kova in kot taka je nedizajnirana, je znamenje objekte narejenosti in njegove ontološke negotovosti, ki je znamenje še odprtosti.'<sup>5,6</sup>

Kot je razvidno iz govora, se zavzemam za nekonsenzualnost ustanove, kar ne pomeni nič drugega kot: dovolimo si raznolikost misli, ki ne pomeni pluralizma idej, temveč spor idej, ki se ravno skozi nestrinjanja reaktivirajo, rekonceptualizirajo in ohranjajo kot žive in tako delujoče ideje. Obenem pa upam, da sem s tem citatom pojasnil svoje videnje ostrosti učinkovanja/delovanja misli, ali če želite, v primeru naše ustanove – govorjenja. Govorjenje v tem primeru ni nič drugega kot formalizirana misel. Vendar pa bi želel odpreti še eno plat govorjenja. Tisto drugo stran, ki na prvi pogled ni stran proizvajanja misli, temveč je govorjenje, ali še boljše, govoričenje, ki ne proizvaja ničesar, razen mogoče ugodja, da smo skupaj, ni pa usmerjeno v proizvodnjo misli, ki bo učinkovala neposredno na realnost sveta. Govorjenje, ki je na prvi pogled prazno, ker denimo ne proizvaja velikih resnic in je bližje nečemu, kar sem prej imenoval lenoba. Oziroma še drugače: ne zanima me širjenje idej, prepričevanje ali usmerjenost k nekemu cilju, rešitvi ali reševanju. Preveč me spominja na učinkovitost, smiselnost nekega početja, na opravičevanje pred družbo, da si učinkovit in s tem njen upravičeni del. Ne, zanima me ravno obratno – nekaj, kar na prvi pogled nima nobenega smisla. Pogovarjanje v celotnem razponu nefunkcionalnega: naj bo to pozdravljanje ali prostodušno klepetanje s sosedi.

Japonska je dežela otokov, gosto naseljenih s prebivalstvom, kjer je tovrstna kultura neverjetno razvita. Globina priklanjanja ali struktura jezika omogoča tovrstne kulturnosti. Sicer na prvi pogled izjemno formalne in vsebinsko izpraznjene oblike govornosti o kompleksnosti in možnosti bivanja na tako majhnem prostoru, obenem pa: ali kultura oziroma vzorci obnašanja ne delujejo kot lepilo, ki družbo drži skupaj? Če to primerjam z vzorcem v dobesednem pomenu, je vzorec nekaj, kar iz posameznih delov ustvarja celoto.

Polovica srca, izrezana v vsako posamezno desko, v nizu lesene ograje tvori površino – celoto s srčastim vzorcem. Ta luknja ali nič spremeni posamezne deske v celoto, v eno površino.

Kot ste opazili, sem na strani govorjenja, ki je sicer v mojem pomenu precej raztegljiv pojem, saj se razteza od praznega besedičenja, ki mnogokrat sproducira napako, lapsus (ki se kasneje izkaže kot izjemno operativen), do artikularne samostojne misli, ki je že dejanje. Naj ponovim, misel je materialna kot katerikoli drug material, recimo v primeru kiparstva bron ali kamen. Seveda misel kot prepoznaven govor v nasprotju z zvočno pokrajino, ki govoru odvzame vsebino. Pa najsibo to minimalni 'dober dan' ali pa formalizirana ideja, izrečena v obliki govora ali napisana v obliki krajšega ali daljšega besedila. So misli, ki učinkujejo, ali če želite, delujejo na svet. Spomnite se ideje komunizma. Ne glede na to, da gre za trenutno na prvi pogled povsem deplasiran in zavržen pojem, ki je ime za neko idejo o skupnosti, še vedno deluje, ker ne izgine s tega sveta. Uporabljajo ga za teme seminarjev in konferenc ali pa se z njim obkladajo politični nasprotniki. Rečejo denimo 'komunajzar, rdečkar, paradajzar' itd.

O tem, da je slišani in prepoznavni govor, obenem pa tudi lenoba, del tega, kar danes imenujemo emancipatorne prakse, navsezadnje priča tudi ideja francoskega filozofa Jacquesa Rancièreja, ki govori o učinkovanju umetnosti skozi časovni zamik. V knjigi *Emancipirani gledalec* to pokaže na primeru delavca, ki se odtrga od dela, se ozre in zapazi nekaj, kar mu ni namenjeno, kar ne služi neposrednosti njegovega vsakdana – zapazi namreč lepoto sončnega dneva ali pa skozi okno dvorca, v katerem ravno dela, opazi perspektivo baročnega parka. To je učinek umetnosti, ki deluje kot nekakšna indiferentnost do neposrednosti življenja. Nekakšen stop/zaustavitev v delovanju, 'maštanje', ki kasneje lahko povzroči razmislek o nujnosti nečesa in tako potisne telo v gibanje. Poenostavljeno: najprej lenoba ali 'maštanje', potem razmislek in potem akcija. Ključnost Rancièrevega koncepta distance – zamika – zadržanja – pasivnosti – indiferentnosti – dislociranosti – nekarnevalskosti – nedidaktičnosti – nemimetičnosti je v tem, da ne reagiramo prehitro. Ravno obratno od: 'Just do it!' Obnem pa si tako ravno zaradi praznosti prostora in časa, ki ga zasede s svojim 'maštanjem', v nadaljevanju nekdo, ki naj sicer

za nekaj ne bi imel časa, ta čas vzame in se potrdi kot soudeleženelec nekega prostora, ki mu prej ni bil namenjen.

Politika se zgodi s prerazporeditvijo distribucij in tu je ključnega pomena konzument. Ravno ta delavec, ki pogleda skozi okno in si lahko reče: 'Kakšen super dan ... in zdaj lahko delam naprej,' ali pa ga ravno ta premik od dela k pogledu skozi okno kasneje spravi do: 'Dost' imam, jaz grem domov.' Če radikaliziram: ne gre za delo, temveč za čas, ki si ga vzamemo. Gre za čas, ki ni namenjen delu. Spomnite se na pojočo miš v Kafkovi kratki zgodbi *Pevka Jožefina ali Ljudstvo miši*, kjer miš ne poje nič posebnega, prej bi dejali, da poje celo slabo. Poanta vsega pa je, da jo ostale miši hodijo poslušati, kar jih združuje v nekakšnem kolektivu tišine, ali če želite, nedela. Seveda tovrstna kolektivnost omogoča oziroma ustvarja skupnost, ji blaži vsakodnevne tegobe, obenem pa provocira tudi projekt emancipacije. Tako kot totalnost množičnih spektaklov ali mimetičnost filmskih umetnostnih postopkov zasede gledalca, ga mami v usmerjene interaktivnosti ali – v žargonu Marxa – je opij oziroma opoj ljudstva. Navsezadnje nam oblast prek načinov financiranja vsiljuje oblike, ki naj bi producirale čim več uporabnikov, ki naj sodelujejo v tem, kar imenujem šumenje. Po drugi strani pa je umetnostno delo, ki v praznosti prostora in časa omogoča 'maštanje' in kasneje mišljenje, nadvse nevarno.

Kako si razložiti ta paradoks angažiranosti, kjer je na prvi pogled ni in se nam zdi, kot da gre samo za estetizacijo? Če pravilno razumem Rancièreja, gre za delitev čutnosti oziroma – kot v primeru enakosti inteligenc – gre tudi tu za to, da področje estetizacije ni rezervirano samo za področja gospodstva, temveč je – kot v primeru delavca, ki ukrade pogled na perspektivo parka – tudi tu prostor in čas za estetiko, ki v podaljških svoje neusmerjenosti oziroma nedirektnosti omogoča emancipacijo. Seveda je do politične angažiranosti še precej daleč. Ampak najprej moramo to videti, pa čeprav skozi oči nenavadnih, celo singularnih lepot, ki šele kasneje postanejo univerzalne. Zeleno obarvane muhe, ki se sprehajajo po človeškem blatu, v svojem začetku verjetno niso izhodišče za estetsko, pa vendar je mogoče iz tega narediti estetsko doživetje. Narediti seveda govori o *kako*. Kar ne kaže na produkcijo *kaja*, temveč na to, kako je nekaj narejeno. Za antiformalistične napore, ki na prvi

pogled govorijo o *kaju*, se kasneje izkaže, da ravno tako vsebujejo vprašanja, vezana na *kako*, in paradoksalno znova zdrsavajo v področje formalnega, seveda pa so to druge vrste formalizmi kot v praksah, ki se jim je denimo konceptualizem uprl.

Poenostavljeno emancipacija pomeni dati prostor temu drugemu – pa naj bo to gledalec v teritoriju umetnosti ali študent oziroma učenec v pedagoških praksah – za njegova lastna spoznanja. Od tu do poudarka na tem, kar sam imenujem 'za vse', je samo še korak. Definicija 'za vse', ki jo sicer vežem na idejo o tem, kaj so sodobne umetniške prakse, je pomembna tudi s stališča, da oddaljuje od strokovnosti. Stroka je namreč tista, ki ve, ki se ukvarja s posebnostmi stroke, ki v sebi skriva zapoved – tako je treba – in s tem imobilizira singularnost posameznih del. Posebnosti stroke usmerjajo k strokovnosti, k temu, da nekaj ni dostopno vsem, temveč samo ekspertom. Ali še drugače, k nečemu, kar ni v skupni rabi. Agamben z uporabo besede profanacija to razloži še bolj natančno. Pojem profanosti, kot ga uporablja Agamben, je pojem, ki izvedencem, večjim neke prakse, odvzame to, da je vsebina, s katero se ukvarjajo, samo njihova last. Neekspertnost je pri tem nenadoma prednost. Še več: pozicija 'ne vedeti/ne znati' se tu kaže kot ključna. V besedilu o delu Janje Žvegelj sem zaključil z idejo, da je le s pomočjo zavedanja, da ne vemo, mogoč začetek konstruiranja tega, kaj njeno umetnostno delo je. Takšen začetek je nadvse priporočljiv, če ne celo nujen, saj omogoči spregledanje, ki ga predhodna vednost/predsodek otežuje. Na kaj računa sodobna umetnost? Ne na vednost/specializacijo/stroko, temveč na dokaj preprosto dejstvo – da gledalec misli.

Upam, da je zdaj lahko razumeti mojo skepso ob navdušenju nad stroko, oziroma kot sem šaljivo zastavil, nad zapisom 'juhu-hu, imamo svojo himno'. Himna, zastava ali država namreč izključuje. Ni za vse.

Lep primer izključevanja je pojem umetnosti, ki se izmika definiciji, oziroma še drugače, definicij je vsaj toliko, kot je misli o umetnosti. Težko jo je razviti iz njenega izvora. Seveda je napačna tudi misel o linearno napredujoči umetnosti od slabše prejšnje k boljši današnji. Daleč od tega, jasno je predvsem to, da se pojem in njegova definicija spreminjata. Ali kot pravi Adorno: 'Umetnost je vselej označena s tem, kar je bila nekoč, legitimira pa se

samo s tem, kar je postala, in je odprta temu, kar hoče in kar nemara more postati.<sup>7</sup> Oziroma še drugače: marsikaj, kar je v preteklosti umetnost bila, danes ni več. Sicer paradoksalna misel, ki kot da izriva zgodovino umetnosti, govori o svoji lastni smrti in rojevanju tistega, kar v preteklosti nikoli ni bilo umetnost. Oziroma, če radikaliziram, določa se v razmerju do tega, kar ni ona sama. Na kaj merim, ko jo postavljam v razmerje do neumetnosti? Naj poenostavim: čeprav je karkoli oziroma kakršnakoli praksa iz življenja lahko tako ali drugače formalizirana v umetnosti, samo življenje ni umetnost. Oziroma obrnjeno: umetnost je del življenja, vendar ni življenje. Je nekakšna formalizirana gostota življenja, je nekakšna bit na potenco in kot taka učinkuje na življenje. Vendar postopki formaliziranja niso konvencija, ravno nasprotno, rojevajo se v postopkih spora in konsenza s preteklostjo ali svojim neposrednim okoljem. Oziroma še preprosteje: ni dogovora o tem, kakšno mora biti umetnostno delo. Vendar bodimo pazljivi, to ne pomeni, da je umetnostno delo lahko kakršnokoli. Vedno na novo se namreč gradi nekaj, kar Ranciere imenuje estetski režim umetnosti.

Če Adorno pri poskusu definiranja umetnosti poseže v polje neumetnosti, je povsem na mestu vprašanje, ali to deluje tudi na ostalih področjih strokovnosti. Očitno je pojem določljiv šele v razmerju z nečim, kar ni on sam. Recimo, slon je slon samo zato, ker je kopica stvari, ki niso slon, kar ne pomeni nič drugega kot to, da ga poleg *slonosti* definira še vse tisto, kar slon ni. K identiteti stvari, katerekoli stvari, tako sodi tudi nekaj, kar ni ona sama. Pomen te stvari je naluknjan z *nejem* tiste stvari. Je obenem del stvari in ni tista stvar. Da je *nejev* tudi na tako preprostemu primeru veliko, dokazujejo že tile primeri: slon je denimo to, kar ni žirafa, ali slon je to, kar ni slon, kar pomeni samo to, da ime slon ni stvar sama; besedo slon izgovorimo, pa vendar se slon ne pojavi – ali slon je tako obenem slon in neslon. Kot sem že dejal, definira ga tudi del, ki mu na prvi pogled ne pripada; če namreč neslonovstva ne bi bilo, tudi slona ne bi bilo. Vendar pa je poleg imena slon pomembno še mesto tega imena. Odsotnost stvari same je njeno mesto. To mesto zaznamo, ko izgovorimo besedo slon in vemo, da je njegovo mesto Afrika in Indija. Če se mesto vpisa tega imena spremeni, je to mesto cirkus, živalski vrt ali ime hotela. Slon nikakor ni isti, kot je v primeru svojega prvega

vpisa. Navsezadnje to dobro vedo tisti, ki se trudijo z vrnitvijo živali v divjino. Da je mesto vpisa nadvse pomembno, priča tudi Duchampov *ready made*. Pisoar, ki mu spremenimo mesto, ni več isti pisoar – zdaj je umetnostno delo v formi pisoarja. Sled njegovega prvega mesta, ki ni nič drugega kot odsotnost stvari na tistem mestu, se vsekakor vpisuje v pisoar, vendar pa ga novo mesto reinterpreterira, oziroma natančneje, ga resnično spremeni. Cena umetnostnega dela z naslovom *Fontana* je povsem drugačna od cene pisoarja, čeprav gre za dve povsem enaki formi. Sprememba imena je tako posledica sledi mesta, tega prvotnega mesta, ki ga ni več tam, in stvari same. Pomen je določen s stvarjo samo, njenim imenom in mestom vpisa. Seveda pri predstavljanju in imenovanju deluje subjekt, oziroma natančneje, subjekt je učinek označevalca, vendar bom za potrebe tega besedila ta del razprave pustil ob strani.

To, kar me zanima in s čimer bom zaključil, je, da v procesu stroke deluje tudi tisto, kar na prvi pogled ni stroka – neka ne-stroka, ki jo vedno znova vlečemo v okrilje stroke, in vedno znova se konstruira nova stroka, iz katere znova izpada ne-stroka, ki jo je ponovno treba potegniti v teritorij stroke, da bi se ta mobilizirala, reaktualizirala oziroma na novo premislila svoja stališča. In tako v nedogled. Samo dve možnosti sta – ali da popolnoma utihnemo ali pa da v nedogled govorimo. ■

- 1 Zbornik *Boj proti delu*, 28/1985, Kazimir Maljevič, Lenoba – prava resnica človeštva, Krt, knjižnica revolucionarne teorije, str. 91.
- 2 <http://forum.ffzg.hr/viewtopic.php?t=130006&sid=98d670ff5d13d1338b863cb42f0f02f2> (20. 4. 2011, prevod J. Barši)
- 3 prav tam
- 4 Žižek, S. *Najprej kot tragedija, nato kot farsa*, Ljubljana: Analecta, 2010, str. 17.
- 5 Povzeto po predavanjih filozofa R. Rihe na ZRC SAZU v šolskem letu 2009/10.
- 6 Del govora, ki sem ga imel na obhodu profesorjev ob končni razstavi študentov umetniških oddelkov na ALUO maja 2010.
- 7 Adorno, T. W. *Umetnost, družba, estetika*, v: *Misel o moderni umetnosti* (ur. Janez Vrečko), Ljubljana 1981, str. 95.

Dodatna literatura:

- Attali, J. *Hrup, esej o politični ekonomiji glasbe*, Ljubljana: Maska, 2008.
- Jože Barši, *Turist, Janja Zvegelj*, zbirka Umetnina, Ljubljana: Društvo za domače raziskave in Galerija Škuc, 2009.
- Dolar, M. *Cogito kot subjekt nezavednega*, v: *Razpol 10*,

- Glasiło freudovskega polja, Problemi 5-6/1997, letnik XXXV, Ljubljana: Analecta, 1997.
- Dolar, M. (ur.), *Bartleby: Raje bi, da ne*, Ljubljana: Analecta, 2004.
- Lacan, J. *Seminar, Knjiga VII, Etika psihoanalize 1959–1960*, Ljubljana: Delavska enotnost, 1988.
- Miller, J. - A. *Matrica*, v: *Psihoanaliza in kultura*, Freud, Adorno, Marcuse, Assoun, J. A. Miller, Milner, G. Miller, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.
- Vila-Matas, E. *Bartleby&Co.*, Ljubljana, 2006.
- Oberstar, C. *Mutci postfordizma*, v: *Kino 5/6 – Film in filozofija*, Društvo za širjenje filmske kulture KINO, Ljubljana, 2008.
- Riha, R. *predavanja na ZRC SAZU*, Ljubljana, pomlad 2011.
- Riha, R. *Badiou, Kant in materializem ideje*, v: *Filozofski vestnik*, XXXI 3/2010, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2010.
- Soler, C. *Subjekt in drugi*, v: *Razpol 10*, Glasiło freudovskega polja, Problemi 5-6/1997, letnik XXXV, Ljubljana: Analecta, 1997.
- Žižek, S. *K definiciji komunistične kulture*, v: *Problemi 4-5/2010*, Društvo za teoretsko analizo, Ljubljana 2010.
- Žižek, S. *Najprej kot tragedija, nato kot farsa*, Analecta, Ljubljana 2010.

## BARTLEBY, RISAR, ALI: SUBVERZIVNO V ARHITEKTURI

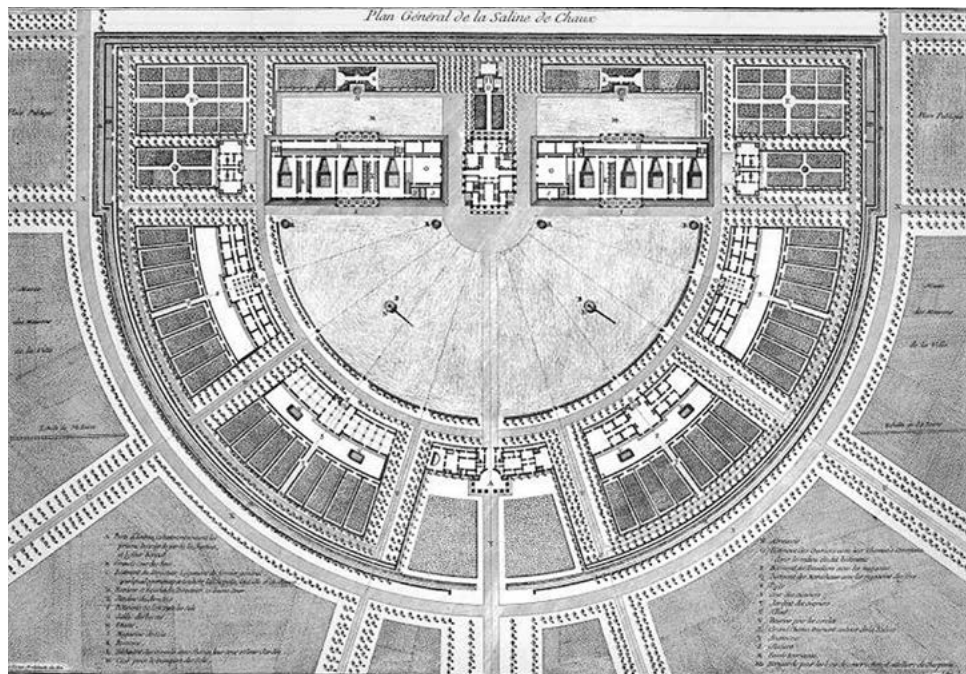
Miloš Kosec

### 1. Emancipatorni potencial umetnosti

Razprave o razmerju med arhitekturo in družbo se zadnjih dvesto let nenehno gibljejo med dvema ekstremoma in so v neposredni zvezi z razumevanjem vloge umetnosti v moderni družbi; na eni strani zavzemanje za popolno avtonomijo zagovarja posebno vlogo umetnosti, ki je lahko učinkovita in svobodna le v popolni ločenosti od družbenih procesov, na drugi strani pa angažirana umetnost 20. stoletja zagovarja neposredno soodvisnost in prepletanje družbenega življenja in umetnosti (spomnimo se Tatlinovih parol *'Umetnost v življenje!'* in *'Umetnost v tehnologijo!'*)<sup>1</sup>. Te danes že častitljive razprave seveda ne moremo poenostaviti samo na preprosto nasprotje dvojnosti. Avtonomija ne pomeni nujno tudi osamitev umetnosti in odpoved delovanja v družbenem in političnem polju: za Adorna je avtonomija nujni pogoj ravno za angažirano delo. V vsakem primeru pa je arhitektura v primerjavi z drugimi umetnostmi v specifičnem položaju: inherentna dvojnost uporabnega in umetniškega že vnaprej onemogoča popolno neodvisnost od družbene in ekonomske realnosti. Sorazmerno veliki potrebni vložki dela in finančnih sredstev za realizacijo objekta onemogočajo, da bi lahko arhitekt dosegel npr. slikarju podobno stopnjo ustvarjalne avtonomije in svobode. Vendar pa ima arhitekt v rokavu tudi adut, ki slikarju po navadi umanjka: večja vpletenost arhitekture v vsakdanje življenje pomeni tudi večji vpliv arhitekture na celotno družbo. Sodobna likovna

umetnost je še vedno pogosto omejena na belino elitnega razstavnega prostora, arhitektura pa je od nekdanj tako ali drugače zadevala celotno prebivalstvo. Ta presežek vpliva umetnosti pa prinaša tudi dodatno odgovornost, z Loosovimi besedami: *'Medtem, ko za umetnino ni nujno, da ugaja komurkoli, je hiša odgovorna vsem in vsakomur.'*<sup>2</sup>

Zdi se torej, da ima v primerjavi z drugimi umetnostmi arhitektura idealne izhodiščne pogoje za spreminjanje obstoječega stanja sveta. Potencial umetnosti, da hoteno vpliva na družbo okrog sebe in jo celo dejavno spreminja, je relativno nov in neizogibno povezan s procesom osvobajanja posameznika od francoske revolucije naprej. Ta proces emancipacije, ki se začne s priznanjem neodtujljivih človekovih pravic in uvajanjem politične participacije širokih slojev prebivalstva, se skozi uvedbo ekonomske svobode 19. stoletja v 20. stoletju spremeni v iskanje svobode od diktature kapitala in v civilnodružbena gibanja za priznanje enakosti etničnim, spolnim in vsem drugim deprivilegiranim manjšinam. Umetnost se je najpozneje s prvim valom avantgard pred prvo svetovno vojno dejavno postavila v prve vrste tega vélikega emancipatornega boja. Dogodki zadnjih let, ki so prej obstoječe stanje s svetovno ekonomsko krizo dodobra pretresli, kažejo, da emancipatorni proces še zdaleč ni končan, in da se spet seli na odločujoče področje ekonomske ureditve. Theodor W. Adorno je potencial umetnosti, da vpliva in celo vodi te procese, poimeno-



Claude Nicolas Ledoux: Kraljeve soline pri Chauxu (1775)



Eden redkih dosledno realiziranih zaporov-panoptikumov: opuščeni Presidio Modelo ('vzorni zapor') na Kubi

val emancipatorni potencial umetnosti. Z ozirom na arhitekturo kot na umetniško prakso nas torej zanima dvoje: ali lahko arhitektura kot dejavnost, ki mora izpolnjevati naloge obstoječega sveta, obenem tudi kaže v prihodnost, oz. bolje povedano: ali lahko arhitektura kot produkt obstoječih družbenih silnic to isto družbeno realnost prevrača z namenom nadaljevanja emancipatornega procesa? Kje se v zgodovini kaže emancipatorni potencial arhitekture in kako, če sploh, lahko arhitekt v sodobnosti deluje subverzivno?

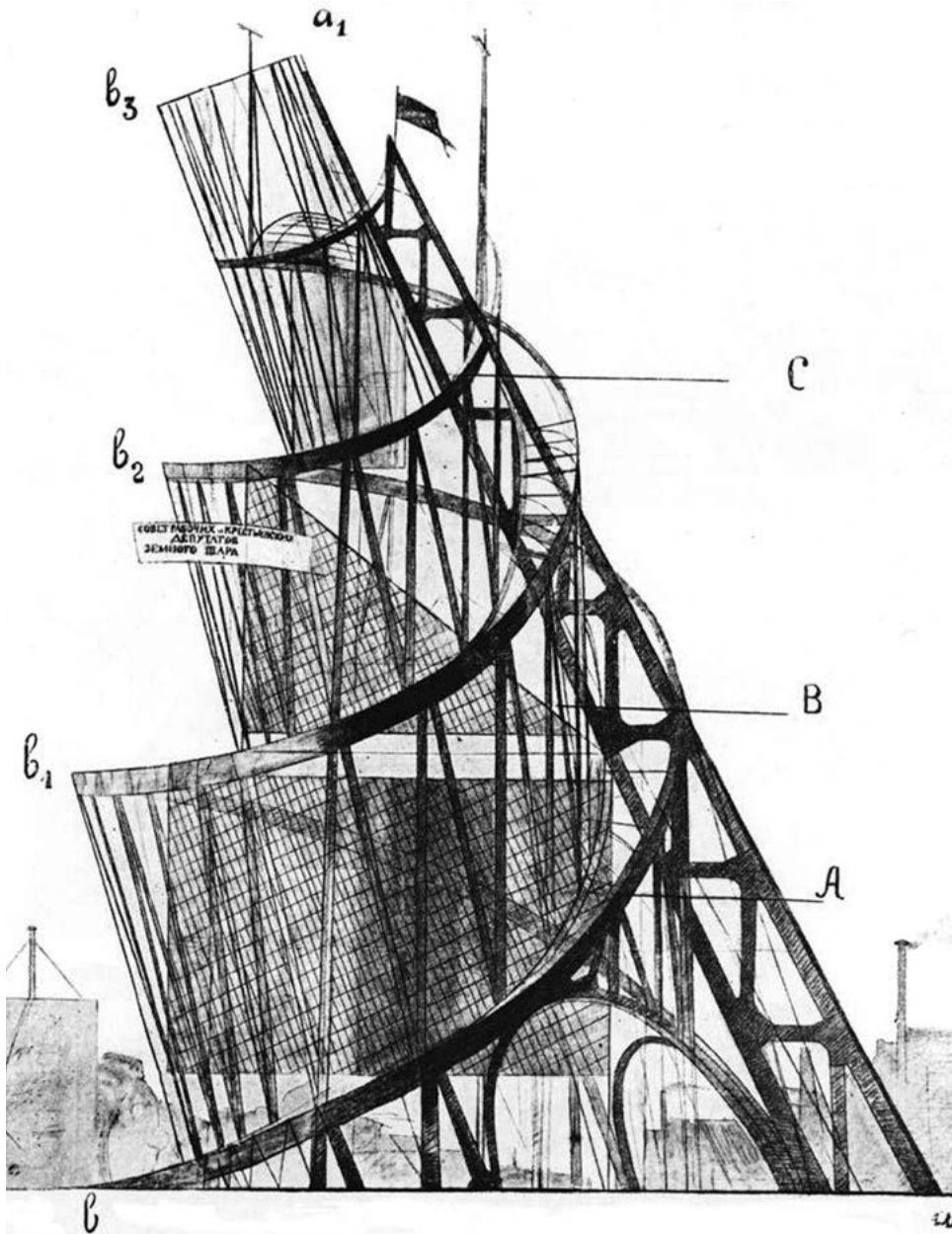
## 2. Formalno in družbeno napredna arhitektura

Glede na zgornjo definicijo emancipatornih procesov lahko utemeljeno pričakujemo, da bodo prvi neposredni poskusi vplivanja arhitekta na spremembe v družbi nekako vzporedni s prvimi modernimi političnimi in družbenimi prevrati v času francoske revolucije. Zares v 2. polovici 18. stoletja opazujemo presenetljiv formalni napredek arhitekture, ki se otrese svojih prej bolj ali manj splošno sprejetih kanonov. Izbruh ustvarjalne svobode, ki je še danes dovolj fasciniran-

ten, da je predmet nešteti raziskav, je morda najbolj silovit pri dveh vizionarskih francoskih arhitektih Claudiu Nicolašu Ledouxu in Étienneu Louisu Boulléeju. Njuni v veliki meri nerealizirani projekti so najjasnejši izraz prevlade razuma in razsvetljenstva v 18. stoletju. Predmoderno vero v vsemogočno božanstvo nadomesti vera v razum. Newtonovski zakoni opišejo svet kot predvidljiv in natančen mehanizem ure<sup>3</sup> in zdi se, da je svetloba razuma presvetlila tudi najbolj skrivnostne koticke narave in človeške duše. Kako se torej ta prvi veliki korak v emancipatornih procesih modernosti kaže v arhitekturi?

*Soline pri Chauxu* Clauda Nicholasa Ledoux (1775) zares deluje kot utelešitev razuma. Geometrijsko dosledno shemo polkroga obdajajo nizki objekti za nastanitev delavcev z vstopnim paviljonom v osrednji osi. Komplex obvladuje direktorjeva hiša s kapelo, ki stoji natančno na sredini namišljenega kroga in v sečišču vseh glavnih osi. Levo in desno stojita proizvodna objekta za predelavo soli. Ustroj takšnega 'idealnega mesta', ki je zgrajeno v takrat najnaprednejšem neoklasičnem slogu, je zgovoren; na

mesto vladarjeve rezidence in katedrale kot sedežev moči predmoderne družbe je postavljen upravni objekt, ki po racionalnih merilih industrijske proizvodnje nadzira predelavo dobrin, na častnem mestu in v središču pozornosti pa se mu pridružujeta industrijska objekta, ki bi bila nekdanje kot nujno zlo umaknjena na periferijo. Ledouxove *Soline* ne skrivajo več proizvodnih objektov, pač pa jih že v začetnem obdobju industrijske revolucije simbolično spreminjajo v nov tempelj razuma in *raison d'etre* celotne naselbine. Umestitev direktorjeve hiše omogoča istočasni nadzor tako proizvodnega procesa kot tudi delavskih objektov, vse v imenu učinkovitega delovnega procesa. Vendar pa natančnejši pogled ne more spregledati upravljalne težnje kompleksa, ki sega onkraj samo učinkovite proizvodnje in prav absolutistično vdira tudi v povsem zasebno sfero uslužbencev. Slutnja se okrepi ob spoznanju, da je sestavni del vhodnega kompleksa tudi zapor. Prav lahko bi trdili, da je racionalni tempelj proizvodnje sam velik, racionalno organiziran ter dobro varovan zapor. Tu razum ne slavi emancipatornih, pač pa svoje kontrolne težnje. V imenu racionalizacije je nadzor vzpostavljen



Vladimir Tatlin: Spomenik III. Internacionali (1919)



Le Corbusierova Vila Savoye (1929): utopija modernega sveta – pridržana večinoma samo za privilegirane

nad vsemi ravni življenja v tej industrijski utopiji, ki pa se že ob nekoliko bolj kritičnem pogledu vse prehitro preobrazi v antiutopijo. Natančna geometrijska organizacija naselbine spominja na francoski baročni vrt, vendar tu ne gre več samo za manifestacijo razuma in triumf človeškega načrtovanja nad naključnostjo narave, ampak so osi idealnih pogledov namenjene bolj prozaičnemu razlogu: en sam človek lahko naenkrat nadzira celotno naselbino. Razum ni več sredstvo za doseg utopičnega programa razsvetljenstva, pač pa omogoči bolj učinkovito, pravzaprav kar totalno kontrolo vsega življenja in produkcije. V tem smislu je vzor *Solin* gotovo *Panoptikum* Jeremyja Benthama, ta ikonični objekt modernosti, ki je bil sicer konceptualiziran šele kakšno desetletje pozneje. V želji po čim večji racionalizaciji ter čim bolj učinkovitemu nadzoru zapornikov je Bentham zasnoval idealni zapor. V krogu organizirane celice bi morale imeti notranje stranice nezazidane, tako da bi bili jetniki nenehno na očeh. Na sredini takšnega krožnega prostora bi stala stražarnica oziroma opazovališče, od koder bi lahko samo en paznik naenkrat nadzoroval teoretično neskončno število zapornikov. Če bi bilo opazovališče zaprto tako, da zaporniki paznika ne bi mogli videti, bi bil še ta paznik odveč; ker zaporniki ne bi vedeli, ali so nadzorovani ali ne, bi opazovanim prepustil opazovanje samih sebe.

V Ledouxevih solinah so delavci v imenu industrijske učinkovitosti in razumske racionalizacije zaporniki natanko takšnega zapora. Že takoj ob rojstvu razsvetljenstva postane jasno razvidno, da zveza med razumom in emancipatornimi procesi ni samoumevna, ter da lahko razum ne uporabljamo samo v prid osvobajanja človeka, ampak enako učinkovito tudi za vzpostavitev še bolj vseobsežnega nadzora, kot ga je bila sposobna najbolj absolutna oblast predmoderne družbe. Na kratko povedano: med formalno naprednimi sredstvi (arhitekture) in družbeno naprednimi (emancipatornimi) cilji razsvetljenstva ni nobene nujne povezave. Zato se nam po premisleku ne zdi več protislovno, da je bil Ledoux kraljev arhitekt v službi *Ancien Régime* in eden izmed najbolj osovražanih arhitektov v predrevolucionarni Franciji<sup>4</sup>, ter da so bile Soline kraljevo monopolno podjetje (da torej niso zanikale le osebne, ampak tudi ekonomsko svobodo).

Naslednji veliki izbruh emancipatornega potenciala v umetnosti se po neuspešnih političnih prevratih 19. stoletja začne z avantgardami na predvečer prve svetovne vojne in doseže vrh v oktobrski revoluciji in porevolucionarnem vrenju, ko dobijo avantgardni umetniki za nekaj kratkih let do uvedbe doktrine o socialističnem realizmu priložnost, da v praksi preizkusijo svoja načela o spreminjanju realnosti z umetnostjo in uničenju starega krivičnega sveta in zastarele umetnosti<sup>5</sup>. Zaradi omejenega prostora se bomo tu omejili samo na morda najbolj ikonični arhitekturni projekt tega obdobja: *Spomenik III. Internacionali* Vladimira Tatlina. Med viharjem državljanske vojne (1919) zasnovanemu projektu ne manjka novega in še nevidenega: ne gre za spomenik v običajnem pomenu besede, pač pa za živ propagandni organizem, ki pa mu obenem ne manjka načrtno vnesene simbolike. V jekleno spiralasto nagnjeno strukturo (pri čemer je Tatlin uporabil spiralo kot hegeljansko-marxistično prisposodbo zgodovine, nagnjenost osi stolpa pa kot dinamičen protipol vertikalno statičnemu kapitalističnemu 'tekmeču', Eiffelovemu stolpu) so vstavljena tri geometrijska telesa: kocka, piramida in cilindar. V spodnjem telesu, kocki, ki naj bi se okoli svoje osi zavrtela v obdobju enega leta, je nameščena kongresna dvorana Internacionalne, v srednjem telesu, piramidi z rotacijsko dobo enega meseca, so predvideni uradi birokratskega aparata Internacionalne, v zgornjem cilindričnem telesu pa informacijsko-propagandni center s tiskovnim središčem, radijsko in telegrafsko postajo, ki naj bi širil komunizem po celem svetu. Le-ta naj bi se okoli osi zavrtel v enem dnevu. Takšna arhitektura ni zasnovana kot klasični spomenik, niti ni samo birokratski center upravnega aparata. Bolj kot na stavbo spominja na pogonski stroj, na bijoče srce revolucije. Še več, s svojo dinamičnostjo in rotacijami (beseda revolucija izvorno pomeni obrat okoli lastne osi in se je najprej uporabljala v astronomiji) fizično ustvarja revolucijo. Je torej utopična arhitektura par excellence. Njeno bistvo je odlično zajel Tatlinov sodobnik, sovjetski umetnostni kritik Viktor Šklovski, ko je zapisal: '*Spomenik je zgrajen iz jekla in stekla in revolucije*'.<sup>6</sup> Revolucija, ki je, kot se je zdelo, začela uresničevati končno stopnjo splošne emancipacije s pričakovanim vrhuncem v idealnem komunizmu, je potemtakem enakovredni in nepogrešljivi gradnik stavbe. Tatlinov

stolp je zasnovan kot utelešeni emancipatorni potencial v arhitekturi. Zakaj ni bil nikoli realiziran?

Predstavljajmo si Tatlinov stolp v zgrajenem stanju (ali je bil izvorno sploh namenjen realizaciji, kje bi sovjetska oblast dobila gigantske količine jekla in stekla v času državljanske vojne in pomanjkanja, vse to so seveda odprta vprašanja). Tudi, če bi presegli ogromne tehnološke ovire zgradbe (vrtenje ogromnih struktur okoli lastne osi), si ni težko predstavljati, da bi zaradi redukcij elektrike ali pa zaradi popravi mehanizmov stavba s svojim v teoriji nenehnim vrtenjem kdaj obstala. Je dopustno ustaviti revolucijo, da jo popravimo? (To z uvedbo doktrine o socializmu v eni državi kmalu postane Stalinovo praktično-politično vodilo!) Je možno, da mehanizem revolucije kdaj zaškripa? Lahko naoljimo ležaje, na katerih se vrtil? Predvsem v interesu revolucije je torej, da spomenika nikoli ne zgradi. Utopija lahko ostane utopija samo, dokler ni utelešena. Grajenje utopije je tvegano in na koncu neizogibno neuspešno dejanje<sup>7</sup>. Kaj torej preostane arhitektu, če utopije ne more zgraditi? Kako lahko sploh deluje emancipatorično? Drug pomislek pa je povezan z naknadno fetišizacijo podobe Tatlinovega spomenika in pojavnosti umetnostnih avantgard nasploh. Vrhunska ironija je, da je kljub vsem bitkam proti estetizaciji podobe in larpurlartizmu v umetnosti njihova najbolj vztrajna zapuščina ravno njihova podoba. Široka popularizacija objektov avantgarde dolguje vse svoji drzni pojavnosti in skoraj nič svoji idejni drznosti – pri tem spominja na tržno spodbujeno 'uporništvo', na blagovne izdelke, ki na videz kričijo 'Upri se!', v resnici pa šepetajo 'Kupi me' (na primer majica s podobo Che Guevare, ki gre prav dobro v promet). Dosledne subverzivnosti ni zmogla niti prej tako dosledna sovjetska avantgarda, ko je enkrat prišla do oblasti – gesla o uničenju vse stare umetnosti so naenkrat videti težje uresničljiva kot prej. Njen etični (emancipatorni) naboj se je ustavil ob omejitvah njenih avtorjev, ki so takšne slabosti prej očitali tradicionalni umetniški eliti. Nekaj podobnega se je zgodilo tudi na Zahodu, kjer so avantgardne smeri delovale v povsem drugačnih, tradicionalnih družbenih in političnih razmerah, vendar pa s podobnimi cilji kot njihovi sovjetski sopotniki. Emancipatorni etični naboj modernizma v arhitekturi se je presenetljivo hitro kodificiral in forma-

liziral. V Le Corbusierovih *Petih točkah* (1929) ne gre več za manifest ciljev, ampak za manifest podobe, kot da sta eden v drugega neposredno prevedljiva. Vendar pa se etičnega odnosa do sveta ne da kodificirati: *plan libre* sam po sebi še ne zagotavlja nove, družbeno napredne arhitekture. Točka zloma modernizma leži na odločitvi med idejno doslednostjo in doslednostjo sloga – in v veliki meri se je odločil za slednjo, tako da je lahko Adorno v 60. letih po dvajsetih letih monopola modernistične povojne izgradnje ugotovil: 'Tu se potrди naš grenak sum: absolutna zavrnitev sloga sama postane slog'.<sup>8</sup> Zdi pa se, da je nekakšna kal zatrtja lastne etične podstati v modernizmu že od vsega začetka: deklarira se za nov, human slog, ki bo vsem prinesel enakovredne in človeka vredne življenjske pogoje, v realnosti pa je od svojih začetkov v veliki meri elitna arhitektura tovarnarjev in kapitalistov. Modernističnemu slogu je racionalnost pač bolj inherentna kot pa etična vsebina<sup>9</sup> – racionalnost izraza je, tako kot na primer iskrenost uporabe materialov, formalna lastnost in jo je možno kodificirati, etične vsebine pa ne. Racionalnost in emancipatorni potencial pa, kot smo videli tudi na primeru razsvetljenkega neoklasicizma, nista v nikakršni nujni zvezi, ampak sta si prav lahko tudi nasprotna.

Če racionalnost sama ne jamči uresničitve emancipatornega potenciala, in če poskus gradnje utopije bolj kot karkoli drugega pokaže samo nemoč umetnosti, da bi sama zgradila nov in boljši svet, kaj potem preostane arhitektu? Kakšno trajno in pristno emancipatorno držo pri ustvarjanju arhitekture lahko zavzame?

### 3. Bartleby, pisar

Herman Melville, nabolj znan kot avtor *Moby Dicka*, je v kratki zgodbi Bartleby, pisar (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street, 1853*) popisal zgodbo nenavadnega uslužbenca pravne pisarne na Wall Streetu, ki je že sredi 19. stoletja finančno središče Amerike. Pripovedovalec zgodbe je lastnik pisarne, ki se zaradi povečanega obsega dela odloči zaposliti novega sodelavca. Na začetku vse kaže, da je srečno izbral: novi pisar Bartleby pride prvi v službo in jo zadnji zapusti – resen in marljiv ter nekoliko pustega značaja je pravo nasprotje drugim uslužbencem pisarne, polnih karakternih odklonov in kapric, in se torej zdi

dragocena pridobitev za delodajalca. Ta pa vendarle začne najprej z začudenjem in nato z ogorčenjem ugotavljati, da Bartleby kljub marljivemu prepisovanju začne odklanjati vsa druga dela. Na poziv, da naj skupaj z njim pregleda rutinsko sestavljen dokument, ga Bartleby prvič preseneti:

*Predstavljajte si moje presenečenje, še več, zaprepadenost, ko je Bartleby, ne da bi se premaknil iz svoje zasebnosti, z ne-navadno mirnim, trdnim glasom odgovoril: 'Raje bi, da ne.'*

*Nekaj časa sem obsedel v popolni tišini in urejal svoje zmedene misli. Takoj se mi je zazdelo, da so me izdala ušesa ali pa da me je Bartleby razumel popolnoma narobe. Ponovil sem prošnjo tako jasno, kot sem mogel. A skoraj prav tako jasno je prišel prejšnji odgovor: 'Raje bi, da ne.'*

*'Raje bi, da ne,' sem ponovil, močno razburjen vstal in se napotil prek sobe. 'Kaj pa mislite? Vas nosi luna? Hočem, da mi pomagate primerjati tale list – vzemite,' in potisnil sem ga proti njemu.*

*'Raje bi, da ne,' je rekel.*

*Nepremično sem ga gledal. Obraz je imel hladnokrven; sivo oko megleno mirno. Prešinila ga ni niti trohica razburjenosti. Ko bi bile v njegovem obnašanju vsaj nelagodnost, jeza, nepotrpežljivost, ali predrznost; drugače povedano, ko bi bilo na njem kaj običajno človeškega, bi ga nedvomno poslal iz pisarne. Tako pa bi lahko namesto njega postavil pred vrata svoj mavčni doprnski kip Cicerona. Nekaj časa sem strmel vanj, ko je nadaljeval s pisarnjem potem pa sem znova sedel k mizi. Tole je nadvse čudno, sem pomislil. Kaj lahko človek stori? A me je posel priganjal. Za zdaj sem sklenil na vse skupaj pozabiti in se s tem ukvarjati pozneje.<sup>20</sup>*

Nevzdržna situacija se stopnjuje do točke, ko pisar preneha z vsakršnim delom in po cele dneve strmi v slepo opečnato steno. Delodajalec ne more odločiti, da bi ga odpustil (izkaže se, da Bartleby v pisarni tudi spi in sploh ne gre nikamor), tako da raje sam zamenja pisarno in čudaškega pisarja pusti v prejšnji. Popolnoma pasivni Bartleby ('Resnega človeka nič bolj ne vznejevolji kot pasivni odpor,' nam zaupa njegov delodajalec) na koncu zgodbe v zaporu izdihne. Tja ga zmedene oblasti odpeljejo, ker ne vedo, kaj bi z

njim. Po njegovi smrti se razširi govorica, da je bil pred svojo zadnjo pisarsko službo zaposlen v 'Uradu za mrtva pisma', kjer so sprejemali in zažigali vse pošiljke, ki niso imele več naslovnikov. Pisatelj tako namigne, da je Bartlebyjevo stanje posledica zgoščenega soočanja s simptomi vedno bolj odtujene realnosti in s tem povezano nevzdržno eksistenco posameznika v modernem svetu, kot jo dobrega pol stoletja pozneje s svojim K. prikazuje Kafka.

Nemir, ki ga Bartleby s svojim stoičnim in vedno enakim odgovorom 'Raje bi, da ne' vnese v prozaično okolje pravne pisarne, je nemir pred neznanim. Vsakodnevne kaprice ostalih uslužbencev so povsem človeške in vsakdanje narave; njihova občasna nejevolja ali čudaške navade v ničemer zares ne zmotijo delovanje pisarne, obenem pa so tudi njihova edina lastnost, po kateri jih lahko razločujemo med sabo – brez njih bi si bili podobni kot jajce jajcu. Medtem pa je Bartleby radikalno drugačen ravno v odsotnosti takšnih 'majhnih' posebnosti. Ob tem je vedno isti odgovor, ki ne izražja neposredne zavrnitve ('Ne bom'), da leč bolj radikalno dejanje od sicer na prvi



Naselitev obstoječega kot subverzivno dejanje: trg Léona Aucoca v Bordeauxu biroja Lacaton & Vassal

pogled manj vpljudnih in bolj neposrednih pisarniških kolegov. Neomajni 'raje bi, da ne' popolnoma zavrne pristajanje na napisana in nenapisana pravila družbe. Bartlebyjeva pozicija je eden prvih primerov pasivnega odpora, kot ga opisuje Thoreau v svojem spisu *'Resistance to Civil Government'* štiri leta pred izdajo Melvillove zgodbe<sup>11</sup>. Bartlebyu ne gre za zavrnitev ene možnosti in iskanje druge, boljše. Ne upre se svojemu delodajalcu in poišče nove službe kot novo možnost za boljše življenje – v nasprotju s fleksibilnim delojemalcem, ki je še danes središče 'ameriških sanj'. Gre za popolno in dosledno zavrnitev sveta, kakršen je, in to v celoti, kajti druga, na videz boljša možnost je še vedno sestavni del istega sistema, ki obenem z dobrimi ustvarja tudi vse polno slabih možnosti.

V svetu, ki na izbiro ponuja vse, samo tega ne, da nočemo izbirati<sup>12</sup>, je Bartlebyjevo dejanje (ali bolje, nedejanje) kljub svoji navidezni pasivnosti v moderni situaciji najbolj nasilno možno. Ko Žižek piše o odnosu do oblasti, omenja lažno aktivnost kot navidezno aktivnost, katere edini namen je preprečiti, da se kaj zares zgodi. Te lažne aktivnosti so na

primer medsebojno tekmovanje na trgu, ponujanje navideznih izbir, za katere se trudimo, kjer pa je naš trud ravno gonilo tega istega sistema. Na drugi strani pa je 'Bartlebyjevsko dejanje nasilno natanko zato, ker se odreka tej prisilni aktivnosti – v njej nasilje sovпада z nenasiljem (nenasilje se prikaže kot najhujše nasilje) in dejanje z nedejavnostjo (najradikalnejše delujemo, če ne naredimo nič).'<sup>13</sup> Svoboda izbire namreč z resnično svobodno odločitvijo, kot ugotavlja Dolar, nima veliko skupnega: 'Svobodna volja kot izbira je nasprotje svobodne volje kot odločitve (...) izbira je v tej luči tudi model, osnovna forma svobodne volje v tržni ekonomiji, torej tisti, ki si za osnovno vodilo jemlje 'svobodo izbire'. Ta svobodna izbira se nazadnje zvede na 'raje bi x kot y' (...), kjer naključni nagib in ozir na ugodje to svobodno izbiro direktno zoperstavljata svobodi odločitve, kaprica pa se povzdiguje v model svobode. 'Pravica do izbire' je tako najpogostejše 'pravica do preference' ali 'pravica do kaprice' ...'<sup>14</sup> Bartleby kot 'mož brez posebnosti' formulo 'raje bi x kot y' spremeni v 'raje bi, da ne' - in to se v sistemu svobodne izbire izkaže za uničevalno, medtem ko so kaprice in navidezne posebnosti

njegovih sodelavcev pravzaprav samo predviden in v sistem vključujoč del.

Zdi se, da smo našli, kar smo iskali: pristno in dosledno subverzivno pozicijo, ki sprevača obstoječe stanje stvari in omogoča nadaljevanje emancipatornih procesov skozi umetnost. Ali lahko torej tudi arhitektura izreče svoj 'raje bi, da ne'?

#### 4. Bartleby, risar?

Leta 1996 sta Anne Lacaton in Jean-Philippe Vassal prejela naročilo za preureditev trga Leona Aucoca v Bordeauxu. Kot je v navadi, sta delo na projektu začela z obiskom lokacije. Trg je bil eden od mnogih javnih prostorov mesta, ki so bili ob izvolitvi novega župana izbrani za preureditev in oplešanje kot nastopno izjavo nove politične garniture<sup>15</sup>. Trg se je ob ogledu izkazal za neoblikovano in nepretenciozno peščeno ploščad med delavskimi hišami, na robu katere so rasla drevesa. Arhitektka se nista zadovoljila s seznanjenjem s prostorom v nekem naključnem trenutku, ampak sta ga obiskovala redno – enkrat na teden v obdobju štirih mesecev. Izkazalo se je, da je park prijeten in živ prostor, kjer se okoliški prebivalci redno zadržujejo. Po štirih mesecih se je arhitekturna misel začela izrisovati: avtorja nista videla nikakršnega razloga, zakaj bi kakovosten ambient, ki je uspešno živel s soseso, spreminjala. Arhitekturni projekt prenove trga Leona Aucoca je tako postala zbirka navodil, kako vzdrževati obstoječe stanje, kdaj menjati pesek in kako obnavljati klopi. Projekt, ki se je deklarativno odpovedal vsakršnemu novemu načrtovanju, ki se je odpovedal vsakršnemu arhitekturnemu posegu v konvencionalnem pomenu besede, je dodobra prevetril arhitekturno srenjo. Izreči: prostor deluje dobro že sam po sebi, pomeni izreči tudi: arhitekt ni nujno potreben pri izboljšavi bivalnega okolja. Tu pa se radikalna (miselna) ost projekta šele začne. Še zdaleč ni namreč naperjena samo proti konvencijam arhitekturne stroke; ko Anne Lacaton in Jean-Philippe Vassal izrečeta svoj 'raje bi, da ne', postaneta skrajno nasilna; seveda ne do prebivalcev in uporabnikov trga, ampak do liberalno-kapitalistične družbe izbire, s tem pa tudi do konvencionalne arhitekturne prakse, ki se tej družni nekritično uklanja. Bartlebyjevski odgovor je edina izjava, ki je ni moč odpraviti kot še eno izbiro, ker sploh ni



Zasedba Kina Triglav 27. 4. 2013, Ljubljana

aktivno dejanje (natančneje: ni lažno aktivno dejanje). Če smo prej strogo kritizirali avantgardistična in modernistična gibanja zgodnjega 20. stoletja in jim očitali, da so s formalizacijo in estetizacijo svoje podobe do velike mere izdala svoj emancipatorni potencial, sami ne smemo ponoviti enake napake. Ne pustimo, da bi nam kdo po adornovsko očital 'absolutna zavrnitev sloga postane sama slog!' Jasno moramo torej zapisati, da morebitno arhitektovo množično odklanjanje del<sup>16</sup> še v ničemer ne jamči emancipatornega naboja takšnega 'projekta'. Pač pa je zavrnitev navidezne izbire in pričakovanja družbe do arhitekta, da lahko vedno gradi bolje od obstoječega, resnično emancipatorna. Takšna pozicija namreč ruši *status quo* navideznega napredka, ki pa je vrtenje enega in istega v svojem jedru nespremenljivega tržnega mehanizma. Tu se nam začne izrisovati diametralno nasprotna, 'bartlebyjevska' pozicija subverzivnega arhitekta, namreč: naseljevanje sveta, kakršen je, in ne, kakršen bi lahko postal. Primerjajmo situacijo s točko zloma avantgardnih gibanj: avantgardni projekt Utopije propade v trenutku, ko jo avantgarda dejansko poskusi uresničiti in zgraditi (po navadi s katastrofičnimi posledicami). Ni nasprotno najbolj utopičen in radikalen projekt ravno naselitev sveta, kakršen je? Zdi se, da je jedro svežine projekta pisarne Lacaton in Vassal ravno v takšni naselitvi. Lacaton in Vassal sta se preprosto odločila, da ne bosta več pristajala na pravila igre.

Implikacije takšnega stališča so mnogotere. Najprej pomislimo na skvotanje – ki pa lahko zares emancipatorno postane šele, ko ni več le obvezna faza v odraščanju 'uporniške mladine', ampak postane (dolgoročni) način življenja za različne starostne skupine. Ko postane resnično mainstreamovski in konvencionalen način življenja, je šele zares subverziven in emancipatoren – v nasprotnem primeru predstavlja samo odklon ali kaprico, podobno varnostnemu ventilu sistema, ki ga v ničemer ne omaja in je podobna malim kapricam Bartlebyjevih sodelavcev. Ob takšnem razmišljanju se kaže, da se prava etična drža arhitekta ne skriva v iskanju kodificiranega odgovora, ampak ravno v izmikanju enoznačnemu odgovoru. V tem smislu je cilj arhitekta popolna doslednost v nestabilnosti arhitekturne invencije, takšni poziciji pa se formalizaciji ni treba bati.

## 5. Pripis

Ta zapis je strnitev mojega v februarju podanega predavanja na Fakulteti za arhitekturo, ker pa sem ga dokončno formuliral v dneh okrog 5. Vstaje, ki se je na ljubljanskih ulicah zgodila 27. aprila 2013, sem dolžan omeniti še dve z ljudskimi gibanji povezani opazki. Prva je, da se je v okviru zadnje Vstaje kljub občutnemu osipu števila udeležencev zgodila novost: zasedba zapuščenega Kina Triglav v Mostah, kjer je množica kakih 200 ljudi deklarativno izrazila potrebo po zasedbi praznih prostorov. Kljub temu, da je šlo za časovno omejeno akcijo, je tendenca jasna in bi jo lahko vzporejali z našo analizo subverzivne naselitve obstoječega sveta – še posebej, ker je bila napovedana kot znanilka podobnih obsežnejših akcij. Druga opazka je Adornova, izrečena v nekih drugih časih, ki pa se vseeno organsko navezuje na dvoje: na mnoge očitke protestnikom o pomanjkanju konkretnih ciljev (po zgornjem poskusu analize smo verjetno že postali bolj sumničavi do pozivov tipa 'kako bi pa vi naredili bolje', ki je analogen običajnim pričakovanjem družbe do arhitekta, na katera Lacaton in Vassal tako učinkovito 'bartlebyjevsko' odgovorita), obenem – in nič manj pomembno – pa na potrebo po teoretičnem razmisleku, ki ne sme biti preveč obremenjen z 'realnim' stanjem stvari, še posebej, če jih poskuša spremeniti:

*'Na vprašanje, kaj naj storimo, lahko najpogosteje odgovorim samo z: ne vem. Vse, kar lahko storim, je, da poskusim ostro analizirati tisto, kar je. Tu pa mi ljudje odgovarjajo: Kadar kritizirate, ste obnem obvezani, da poveste, kako stvari izboljšamo. Zame je to nesporno buržujski predsodek. V zgodovini se je večkrat zgodilo, da so ravno tista dela, ki so sledila zgolj teoretskim ciljem, spremenila zavest, s tem pa tudi družbeno realnost.'*<sup>17</sup> ■

- 1 Svetlana Boym: *Tatlin, or, Ruinophilia*; Cabinet Magazine, št. 28 (2007/08)
- 2 Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, I, (ed. Franz Glück, Dunaj/München 1962) str. 314.
- 3 Nikakršno naključje ni, da je morda najbolj znan (nerealiziran) Boulléejev projekt *Newtonov kenotaf*, ogromna votla krogla, ki na mesto oltarja (če še ne mrtvega, pa vsaj diskretno umaknjene) Boga postavi zakone Narave in Razuma.
- 4 Še posebej po izgradnji obzidja in mitnic *Ferme Generale* okrog Pariza; obzidje prvič v zgodovini ni imelo namena braniti svoje prebivalce pred zunanjo grožnjo, ampak je preprečevalo nekontroliran – neobdavčen – uvoz dobrin v mesto in je za Parižane predstavljalo gigantski (ekonomski) zapor. Po izbruhu revolucije ni vsa formalna naprednost Ledouxeve arhitekture njegovim mitnicam nič pomagala; veliko večino so kot simbol kraljeve tiranije podrl.
- 5 Za luciden vpogled v problematiko sovjetskih avantgard in prehod v socialistični realizem gl. Boris Groys: *Celostna umetnina Stalin*, Ljubljana, 1999.
- 6 Svetlana Boym: *Ruins of the Avant-Garde*, zbornik *Ruins of Modernity* (ed. Julia Hell, Durham, North Carolina, 2009), str. 63.
- 7 V luči vedno bolj absolutnega nadzora posameznika v Sovjetski zvezi se da takšen birokratsko-propagandni stolp razumeti tudi antiutopično: morda gre za analogen objekt direktorjevi hiši v Ledouxjevih *Solinah* in stražarnici v Benthamovem *Panoptikomu*, le da je tu zapor cela Sovjetska zveza oziroma vse ozemlje, do kamor sega radijski signal vseidne in vsevedne birokratske organizacije.
- 8 Theodor W. Adorno: *Funktionalismus Heute*; v: *Gesammelte Schriften/Kulturkritik und Gesellschaft 1*, Frankfurt, 1977, str. 375-395.
- 9 Etika je racionalnosti družbeno pripisana lastnost – brez tega pripisa racionalizem sam še ni družbeno napreden. Kje je to bolj očitno kot pri italijanskemu racionalizmu 20. in 30. let, ki biva v zglédnem sožitju s fašizmom?
- 10 Herman Melville: *Bartleby*, Ljubljana, 2004, str. 18-19.
- 11 Za prodorno analizo Bartlebyja več priznanih avtorjev gl. ed. Mladen Dolar: *Bartleby*, Ljubljana, 2004.
- 12 Za pronicljivo in dostopno napisano kritiko terorja izbire v pozni kapitalistični družbi gl. Renata Salecl: *Izbira*, Ljubljana, 2010.
- 13 Slavoj Žižek: *Življenje v času konca*, Ljubljana, 2012), str. 341.
- 14 ed. Mladen Dolar: *Bartleby*, Ljubljana, 2004, str. 155.
- 15 Intervju z Anne Lacaton, *Oris*, št. 24, Zagreb, 2003, str. 116.
- 16 Kar je v današnji situaciji, kjer ekonomska kriza kar sama 'sprejme' takšno etično odločitev namesto arhitekta, vsaj nekoliko ironično ...
- 17 Theodor W. Adorno, citiran v: Slavoj Žižek: *Poskusiti znova – spodleteti bolje*, Ljubljana, 2011, str. 350.

fotografije: spletni vir

## PRISOTNO PREKO ODSOTNEGA

Boris Beja

V sodobni poplavi vsega predmetnega in vizualnega sta previdnost in preiščilenost umetnostnega delavca še kako pomembni, da prostora še bolj ne gosti, ampak ga z redčenjem in 'maštanjem' prevaja v nove in drugačne kontekste. Kontekst praznine je objekt razmišljanja. V galeriji jo zapolnjuje materialna prisotnost. Preko prostorske instalacije išče definicije vsakega časa in vsakega posameznika, ki lahko v delu uvidi arhetipskost z podvprašanji: kdo sem, kaj počnem in kam grem.

Zanima me živi krik, glasni pok, vidni premik, prostorska akcija, zvok nelagodnega metronoma, ki daje ritem neznanemu pianistu in vsakemu obiskovalcu galerije in ga nenehno opozarja, da v tem diskurzu nismo poslednji. Ni dovolj le zavedanje, da bom objekt, v tem primeru podobo fizičnega, izgubil, ampak tudi sam nekoč izginil.

Zgodovina upodablajoče umetnosti je temeljila na upodabljanju in kopiranju človeškega telesa, ki je vedno bilo v funkciji nosilca in tistega, ki je imel določeno vlogo v družbi. Telo se je v različnih obdobjih transformiralo, se zagovarjalo kot materija pred gledalcem, dokler moderna doba s

postmodernizmom ni figurativne podobe umaknila iz galerijskega prostora in tega še prej materialnega telesa nadomestila z gledalčevim telesom. Sodobna umetnost danes od gledalca zahteva celotno telo, še več, ves njegov um, gledalec ne sedi več v salonu ali v beli kocki in z meditacijo ne uživa dela, ampak se mora ob njem premikati, z njim sodelovati, nenazadnje ga gledalec sam z lastno mislijo tudi dokončuje. V tem pogledu umetnost ni več nič drugega kot orodje razmišljanja, je prevod realnosti v institucionaliziran prostor, kjer se v različnih formalnih delih srečujemo s problemi, ki niso ostali zunaj.

Prazne bolniške postelje so readymade in obravnavani problem kažejo s podobo, ki je tam ni. Preko odsotnosti lahko slutimo prisotnost in zdi se, kot da je pravkar nekdo vstal, odšel, umrl in izginil iz prostora, mi kot gledalci pa smo ta performativni akt zamudili. Delo miselno vključuje človeško telo in bi ga bilo mogoče zaradi tega zagovarjati tudi kot kolektivno figurativno skulpturo, ki pa ni upodobitev človeka, saj ne vključuje upodobitve telesa, ampak je tako poimenovani skulpturi pojavnost telesa iztrgana. Podoba prazne postelje sama naredi in narekuje vidno tisto, kar





na njej manjka, kar je njena primarna funkcija in na kar asociativno spominja. In na tej isti postelji, vzeti iz konteksta nevrološke klinike, je ležalo mnogo teles oziroma subjektov, ki so na njej pustili svoje sledi, informacije, bolečino, lastno prisotnost, ki je v tem primeru anonimna, last države, last ljudstva in predstavljena v nov kontekst mišljenja z referenco na realnost in časovni kontekst, ki je šel mimo, a je vseeno ujet v teh objektih.

Po Beltingu telo samo že je podoba, še preden se to transformira in prevede v različne upodobitvene materiale. Torej se v ponovitvah kaže le posnetek telesa in ne tudi njegova bit. In ko govorimo o odsotnosti oziroma o praznini, to vedno lahko spregledamo in uvidimo ob prisotnosti nečesa. Tišino namreč lahko dojamemo šele preko odsotnosti šuma; in tako je tudi v likovnem polju, ko lahko nič pomeni nekaj, ker nekaj pogrešamo.

A umetnostno delo želi imeti svojo bit. To zahteva od nje tudi vse bolj zahtevna družba, ki prav tako kot umetnostni delavci secira in abstrahira, da bi lahko nazaj videla pravo realnost. Vsako umetnostno delo se izmika definicijam in posplošenim

klasifikacijam, kar potrjuje, da imamo pri umetnosti opravka z odprtokodno stvarnostjo, ki je del življenja in ni življenje samo. Pri njej gre vse zelo zares. A vseeno se ob tem pojavi tudi dvom, ki ga narekuje prestop v kontemplativno polje umetnostnega dela, ko gledalec kot subjekt vstopi v nedoločenost, v kateri besedi življenje in smrt izgubita svoj smisel, in se v ta prostor naseljujejo izjeme, v katerih vseeno prebiva golo življenje subjekta.

Vsakršna kultura oziroma umetnost je vedno v odvisni funkciji do družbe in je tudi njen kritični refleks na tok dogajanj v družbenem prostoru. Naloga umetnosti je premišljevat in premisliti spremembe in s svojo kritičnostjo v svetu premisliti lastno pozicijo v realnem delovanju in nenazadnje prevzeti tudi odgovornost za učinkovanje ter morebitne posledice.

Delo obstaja, ko je gledano in predvsem ko se subjekt lahko preko lastnega telesa zave, da na postelji z izkušnjo izgube nekoga lahko vidi tudi njegovo podobo in hkrati na istem mestu vidi tudi samega sebe. Takrat ta praznina postane polna, nenazadnje ne moremo zanikati vseh materialnih predmetov, ki zapolnjujejo prostor; a ravno

kritična meja 'neprostora' nas opominja na tisto prisotnost, ki je tam pravzaprav ni. Telo na tem mestu ni več biološko dejstvo, ampak je to spregledano imaginarno telo kultura in ne narava.

Odsotnost, minljivost ali praznino je torej treba pretvoriti v govor. V diskurz, za katerega se zdi, da je v našem času izredno osamljen, odrezan od oblasti in tudi od družbenih mehanizmov, politike, estetike, filozofije ali umetnosti. Kot vse drugo, kar se kaže predvsem preko odsotnega in pozabljenega, je vendar zaradi tega ves čas prisotno med nami. Med nami in v nas samih je nešteto podob, ki so v fazi prehajanja, prelivanja, izginevanja. Od nas samih je odvisno, kako intenzivno se bomo trudili, da jih bomo še lahko šteli v nabor prisotnega.

Kar želim reči, si bom sposodil pri Nietzscheju: 'Sodbe, vrednotenja o življenju, za ali proti, navsezadnje nikoli ne morejo biti resnične: vrednost imajo le kot simptomi, samo kot simptomi prihajajo v poštev – same po sebi so take sodbe neumnosti. (...) Da filozof vidi v vrednosti življenja problem, ostaja celo ugovor proti njemu, vprašanje o njegovi modrosti, nemodrost.'<sup>13</sup>



Fizična odsotnost telesa je simptom in je nenehno prav preko nevidnega in odsotnega močno prisotna. Gre za problem, ki je osmišljen predvsem na ravni misli in ne potrebuje toliko fizičnega kontakta. Fizični kontakti, ki so v večini naključni in samo-umevni, le potrjujejo in še bolj utrjujejo odsotnost, ki je očitno nujna potreba vsakega od nas, da preživimo in s tem živimo. Torej sami delujemo kot subjekt, ker smo osvestili to odsotnost, se je zavedamo in nismo nje sužnji, ampak predvsem njeni sodelavci. Kot takšni skoraj ustrezamo dresiranim subjektom potrošne družbe, saj se lahko utopično obvladujemo in zavarujemo pred novimi prazninami. Delu je mogoče pripeti sociološko-antropološki predznak, arhetipske značilnosti, politično vsebino ... Pri ambientalni postavitvi, ki želi posnemati bolnišnično sobo in je bila meseca novembra 2012 razstavljena v Novi galeriji Delavskega doma v Trbovljah, pa je očitno treba vsebinsko slediti tudi problemu figuralike v kiparstvu. Ta je kljub neprisotnosti telesa v delu sugestivno predstavljen in prisoten.

V razmerje med prisotnim in njegovim nasprotjem delo vpleta angažirane poglede na posameznikovo (družbeno) izkušnjo

in resničnost. V prostorski postavitvi na starih bolnišničnih posteljah ni bolnikov ali umirajočih, čeprav iz njih kriči zavedanje o odhajanju, telesnem ali psihičnem razjedanju, poslavljanju, umiranju, smrti, odsotnem. O razmerju med manjkajočim in prisotnim pa umetnostno delo razmišlja tudi v odnosu do pretekle umetnostne produkcije in sedanosti ter prevprašuje vlogo umetniškega dela, njegove objektivnosti, postopkih readymadea, kontekstih umetnosti in njenih manifestacijah. Objekti pred gledalcem pričajo o odsotnosti subjekta, ki je hkrati tudi umetniški objekt. Objekt pred njimi je mrtev, a prisotni ima možnost, da lahko ob njem začne razmišljati o tistem, kar je umanjalo, pa naj bo to umetnostno delo, osebna ali družbena praznina. ■

1 Nietzsche, F. Nietzschejevo berilo : izbrani odlomki, Ljubljana : Mladinska knjiga, 2002, str. 134.

avtor fotografij: Boris Beja



Anja Dragan: MES DIX VIES mentorica: doc. Elena Fajt avtorica fotografij: Maja Slavec.



## MOUSEION

Alen Hausmeister

Μουσείον. gr.: hiša muz; prostor, svetišče posvečeno muzam

Kar je namenjeno muzam. Kaj pa je namenjeno muzam? Kdo so muze? Kaj želijo videti? Sploh vidijo?

Reproduciranje informacij je enostavno kot še nikoli. Tematiko, ki se sama ukvarja z informiranjem in kazanjem je mogoče predstaviti na veliko različnih načinov. Kronološko, morfološko ipd. Takšnih načinov informiranja je na medmrežju precej in z iskanjem samo enega termina je mogoče dostopati do tako podrobnih in obširnih podatkov, ki bi napolnili vsak še tako prevelik razstavnih prostor. Ni važno ali je iskan termin najden, temveč ali je pravilno povezan z drugim. Če je bilo iskanje po spletu, kot ga poznamo danes še včeraj skoraj nemogoče, je kar jasno da bodo tudi povezave, ki si jih ustvarimo danes kot posamezniki v prihosnosti le eden izmed mnogih 'algoritmov'. Zato je vse, kar nam ostane, to da pri svojem razmišljanju skušamo ustvarjati čim bolj originalne 'algoritme'.

Naj bo pri naslednjem tekstu 'algoritem' predstavljen s kolažem. Pri tem je razlaga prilagojena tako bralcu iz arhitekturne scene, kakor tudi nekomu, ki s tem področjem nima veliko skupnega; ima pa

osnovno izobrazbo medijev. Vsakdo se poistoveti z določenim medijem, s katerim dopolnjuje zbirko v svojem depozu spominov/znanja/izkušenj, naj bo to tisk, film, fotografija, plastika, arhitektura, radio ali vsebolj internet. Za razumevanje prostora je pomembna prav kombinacija izkušenj, ki privedejo do tega, da si informacijo zapomnimo. Pri tem gre velikokrat za nepravilne kombinacije, ki se dogajajo, ko fotografije slišimo, skladbe vidimo in zgodbe okusimo. Tako vse te izkušnje ustvarijo atmosfero, ki jo tvorijo enostavna vprašanja, kot npr. 'Kakšne barve je ponedeljek?'.

V naslednjih štirih poglavjih je tematika muzeja predstavljena preko različnih medijev v obliki kolaža; ki tvori navidezno atmosfero. Muzej kot skladišče artefaktov, muzej kot sejmski spektakel, muzej kot okvir razstave in muzej kot ideal institucij.

Tekst je nastal kot uvod v diplomsko delo Muzej svetovne kraške dediščine v Ljubljani. Namen teksta ni le napoved teme diplomskega dela, temveč skuša pokazati tudi problematiko nekaterih obstoječih muzejev, ki pri razlagi svojih artefaktov vse prepogosto uporabljajo preenostavne 'algoritme'; nekateri jih sploh ne. Tudi zato se vsebolj oddaljujejo od publike, ki je vajena življenja v mediju medijev.



1 | Izsek iz filma Hackers (Softley, 1995, Scena - Hacking the Gibson)

*Veliko silnega krije svet,  
a nič silno tako kot človek:  
ta plove celo prek sivih morij,  
ob pišu viharnih južnih sap  
pot si utira,  
trpinči najvišjo boginjo Zemljo,  
neuničljivo, nikoli trudno,  
s plugom okretim: leto za leto  
ji para prsi z vprego konj.  
In lahkoživemu rodu ptic  
nastavlja zanke pasti zalaznih  
in trope lovi divjadi gozdne  
in ribe morja v pletivo mrež  
človek razumni;  
Z lokavo zvijačo kroti goveda,  
prosto v svobodi planin živeča,  
konja grivača uklanja pod igo,  
poslušna divji ga gorski bik.  
Govor je izumil in misel, naglo ko veter,  
željo po občestva družbenem redu,  
streho zoper podnebne mrazove  
in zoper deževje zoprno močo:  
vseiznajdljiv ni nikoli v zadregi,  
še zdravila boleznim je modro izmislil,  
le smrti ne najde ureka.  
Bister in spreten v najdbah bolj ko kdo misli,  
k dobremu zdaj se nagiblje, zdaj k zlemu:  
če čisla postave in božje pravo,  
je mestu v ponos; v sramoto je mestu,  
kdor z duhom upornim zavrgel je dobro.  
Naj ne hodi mi v hišo, naj v javnem ne bode  
Tovariš mi, kdor tako dela!<sup>1</sup>*

*Sofokles*

Ideja akumuliranja vsega mogočega, ustanavljanja nekega splošnega arhiva, želja na enem mestu imeti vse čase, vse epohe, vse oblike, vse okuse in ideja o oblikovanju prostora vseh časov se zdijo brezčasne. Projekt organiziranja nenehne neskončne akumulacije premikajočega se časa v prostoru, ki je vedno pri miru in stoji; ta ideja pripada naši modernosti.<sup>2</sup> Tako v delu *Of Other Spaces* Foucault definira čas, v katerem živimo. Govori o tem, da so muzeji in knjižnice heterotopije neskončnega akumuliranja časa.

Zanimiva misel, ki jo navaja Bennett v knjigi *The birth of the Museum*, je, da so ljudje že od nekdaj imeli potrebo po redu. To potrebo razlaga s kaosom, ki so ga ljudje želeli obvladati s tem, da so uvajali sistem in red.<sup>3</sup> Kdor je imel bolj urejen sistem, je imel okoli sebe manj presenečenj in je bil v prednosti pred tistimi, ki se s tem ni ukvarjal. Zato uvodni del iz Antigone, ki ga je mogoče prevesti tudi v sodoben čas. Človeku manjka zelo malo, da bi ukrotil ves svet; eden izmed načinov krotjenja je tudi akumuliranje. Tako izvor muzeja lahko iščemo ne samo v zbiranju slik ali kipov, ampak v zbiranju bolj običajnih stvari, ki so imele za določeno obdobje visoko vrednost. Torej je vse odvisno od tega, kaj je v skladišču. Razlogov za zbiranje je veliko. Lahko so kulturni, tudi politični, kjer določenim državam prav hranjeni artefakti, ki so jih zbrali po svetu, služijo kot propaganda. Še več. V delu *Society of the Spectacle* Guy Debord pravi, da so lastniki zgodovine dali času pomen.<sup>4</sup> Dinastije na Kitajskem in v Egiptu so imele monopol nad nesmrtnostjo duš, saj so njihovi slavni predniki imaginarne priredbe zgodovine. Tako je vzpon njihove moči povezan prav s popularizacijo lastninjenja mitov in iluzij; to popularizacijo so velikokrat ustvarjali prav v stavbeništvu, kjer so te mite upodabljali in hranili.

Nova podoba skladišč se je zgodila v renesansi z različnimi poimenovanjem; muzej, studiol in t. i. *soba čudes* (cabinets des curieux, Cabinet of Wonder, Wunderkammer). Vsi ti prostori so nekaj hranili. Pri tem je lahko šlo za znanstvene objekte, 'čudes' ali umetniška dela. Čeprav je šlo za razkazovanje aristokratske moči, so pri tem shranjevali znanje, ki ni bilo vsem dostopno, a ga še danes uporabljamo in nadgrajujemo. V sobah čudes se niso ukvarjali samo z zbiranjem, temveč je

bilo pomembno tudi, kje in kako so zbrani artefakti. Shranjeni so bili v posebnem pohištvu, po stenah in stropih. Verjetno največja soba čudes je bila Kristalna palača v Londonu leta 1851. V primeru Kristalne palače se je spremenilo le merilo; povečala se je površina za hranjenje čudes, ki so bila prej v sobah. V intervjuju, ki ga vodi Philip Ursprung v Herzog and de Meuron: *Natural History*, omenjena arhitekta govori prav o zbiranju vsega mogočega. Pravita, da obstajajo ljudje, ki stvari zbirajo, in ljudje, ki jih producirajo. Od tod potreba po prostoru za shranjevanje, hranjenje, zlaganje, ohranjanje. Industrijska skladišča so večinoma oblikovana z namenom shranjevanja specifičnega medija. Notranjost ni dostopna. Prostor, ki ga stavba zavzema, je določen z vsebino, ki je spravljena v njem. V projektu Schaulager, ki ga je mogoče prevesti kot 'razstavno skladišče', se ukvarjata prav z vprašanjem, kje je meja med skladiščem in muzejem. Rešitev vidita predvsem v načinu dostopanja; ker gre za veliko zbirko umetniških del, muzej preprosto ne more razstavljati permanentne zbirke v celoti. Še vedno pa obstajajo prostori, kot so vstopni predel ali veliki razstavni dvorani, kjer je mogoče najti običajne razstave, za katere ni potrebna rezervacija. Govorita tudi o tem, da je na svetu le nekaj mest, ki si lahko privoščijo ogromne muzeje, velike kot letališča. V mestih, kot so London, New York ali Pariz, je to mogoče, saj je dovolj obiskovalcev in turistov, ki omogočajo nekaterim muzejem razstavljanje permanentne zbirke v celoti.<sup>5</sup>

Kazys Varnelis v knjigi *Networked Publics* opisuje našo družbo kot 'network culture', kulturo povezav.<sup>6</sup> V življenju kar naenkrat postajajo pomembne povezave in ne več tisto, kar je pripeljalo do tega, da so povezave potrebne. Informacije so dosegljive in posredovane od kjer koli. Tako se skladiščenje podatkov razprši na vse te lokacije. S tem je omogočena lažja, težko pregledna in večkratna manipulacija podatkov, ki se pretakajo po medmrežju. Če medmrežje razumemo kot skladišče ne samo podatkov, temveč tudi realnih artefaktov, je lahko eno izmed novodobnih razstavišč spletni portal Amazon. V takšnih primerih gre za t. i. teorijo dolgega repa 'long tail theory', kjer imajo podjetja, kot so Amazon, dobiček s t. i. nišnimi izdelki 'niche products'. Ko gre za prodajo knjig, največjega dobička ne ustvarijo več z naj-

bolj prodajano knjigo, temveč s tistimi knjigami, ki so prodane v nekaj izvodih.<sup>7</sup> Knjig, prodanih v nekaj izvodih, je na koncu prodanih več kot 'top sellerjev' zato, ker je izbira v skladišču (medmrežju) skoraj neomejena. Če primer prenesemo v muzejski prostor, bi to pomenilo, da bi muzeji, kot je Louvre, imeli večji obisk zaradi umetnin v skladišču kot pa zaradi Mone Lize; ob predpostavki, da je muzejsko skladišče dostopno vsakomur.





Najmanj enkrat v štirinajstih dneh je prišla cela tropa mojstrov z nekaj sto čevlji platna in s toliko barvastimi žarnicami, da so velikanski Gatsbyjev vrt spremenili v pravo božično drevo. Na mizah v bifeju, okrašenih z lesketavimi zažetnimi jedmi, so dišeče pečene gnjati kopicile poleg solat v pisanih vzorcih, svinjske pastete in slastnih, v temno zlató prečaranih pečenih puranov. V glavnem preddverju je bil bar s pravim bakrenim okovjem, natrpan z ginom, žganji in tako starimi likerji, da je bila večina Gatsbyjevih ženskih gostov premlada, da bi jih razpoznala.

Okoli sedmih je prispel orkester, pa ne kakšna bedna družčina s petimi glasbili, marveč cela arena z oboami in pozavnami in saksofoni in fiolami in rogovi in piščalmi, z malimi in velikimi bobni. Tedaj so tudi zadnji kopalci že prišli s plaže in so se oblačili v prvem nadstropju; avtomobili iz New Yorka so bili v peterostopih parkirani na privozu, hodniki, saloni in verande so že sijali v močnih barvah, bili so polni nenavadnih modnih, visoko pristrizženih pričesk, in ogrinjala so prekašala še take sanje o Španiji. Bar je delal z vso paro, koktajli so krožili in prodirali na vrt, dokler ni naposled ozračje zašumelo v klepetu in smehu, zavalovili je namigovanje, seznanjali so se ljudje, ki hip zatem že niso več vedeli drug za drugega, in ženske, ki se niso poznale niti po imenu, so se navdušene pozdravljale.

31

Bolj kot se zemlja umikala soncu, svetleje so žarele luči, orkester je že igral mehke koktajlske melodije, in zbor glasov je bil za oktavo višji. Smeh je čedalje bolj lahkoten, razsipno se preliva na vse strani, sprožila ga je ena sama vesela beseda. Gruče se menjavajo hitreje, pridružujejo se jim novi gostje, razhajajo se in se v istem dihu na novo sklepajo; ob tej uri se najdejo tudi že potepinke, zaupljive ženske, ki zakipijo med obilnejšimi in bolj ustaljenimi tovarišicami, postanejo za nepričakovan, opojen trenutek središče kakšne gruče in pijane od zmagoslavja zdrsnejo dalje skozi plimo in oseko obrazov in glasov in barv pod nenehno menjavajočo se lučjo.<sup>8</sup>

Fitzgerald

## Spektakel

Spektakel se prezentira kot nekaj neizmerno pozitivnega, neizpodbitnega in nedostopnega. In ne pove nič drugega kot: 'Kar se zgodi, je dobro, kar je dobro, se zgodi.' Odnos, ki ga pri tem zahteva, je pasivno strinjanje, ki ga pridobi že z njegovo maniro neponavljajočega se dogajanja; z monopolom prikazovanja.<sup>9</sup>

Bennett enači družbeno vlogo muzeja v 19. stol. z vlogo spektakla mučenja na trgih v 18. stol. Spektakel, ki so ga prej opazovali na odprtih javnih prostorih, večinoma trgih, se je preselil v zamejen prostor, ki je počasi odpiral vrata in postal vse bolj javen.<sup>10</sup> V igri spektakla imamo torej občinstvo in igralce. Občinstvo je v muzejih ostalo enako, igranje, ki je bilo prej v domeni kaznjencev, ki so jih obesili, so prevzele reči, ki so jih razstavljali. Tako se je gledališki prostor igre preselil iz ulice v stavbo. Namen, ki so ga pri tem želeli doseči, pa je ostajal še vedno enak; prikazovanje moči. Upoštevati je treba, da se pri takšni definiciji muzej enači s sejmskim prostorom. V delu *Of Other Spaces* Foucault svoje razmišljanje razlaga s heterotopijami. Govori o tem, da je sejmski prostor popolno nasprotje muzeja in da gre pri tem za heterotopijo festivala in heterotopijo večnosti. Muzej je nekaj, kar je namenjeno večnosti. V nasprotju s sejmi, ki jim pripisuje absolutno začasnost, saj stojnice na njih postavijo nekajkrat letno.<sup>11</sup> To je vidno tudi v legi obeh objektov

v mestu. Muzeji so večinoma locirani v samem središču, ki je bolj ali manj nespremenljivo. Sejmišča so postavljena na robna, razvijajoča se območja.

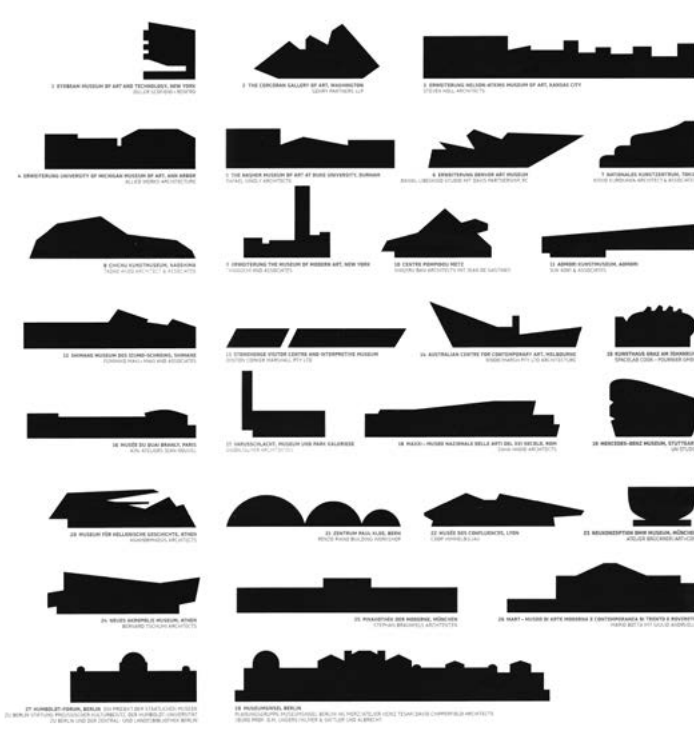
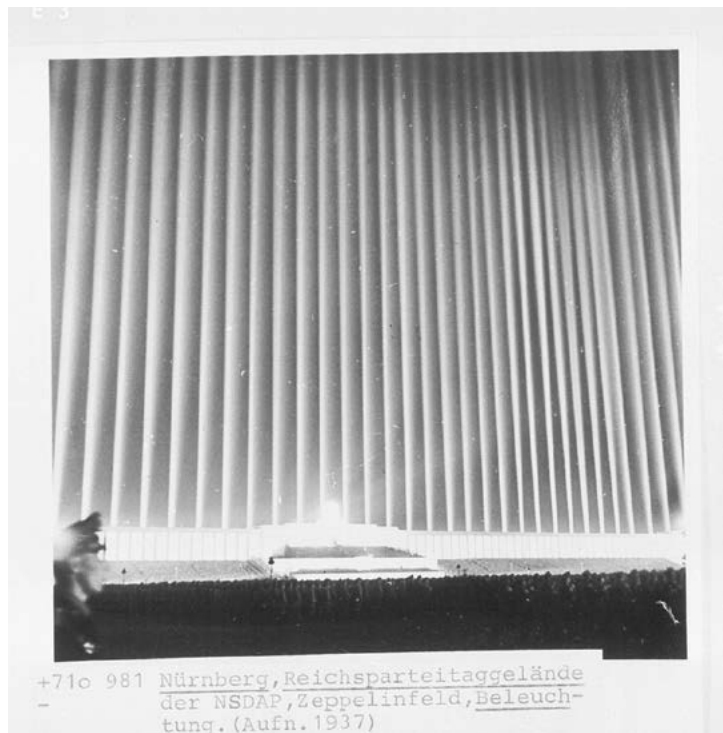
Če potemtakem muzejev in sejmov ne gre vedno enačiti, so kljub temu pomembne izkušnje, ki jih pridobi obiskovalec ob obisku sejma, ker jih kasneje uporabi tudi ob obisku muzeja. Ursprung govori o tem, da je Velika razstava v Londonu pomembna predvsem zato, ker uvaja nov način prezentacije in drugačno prostorsko logiko, kot je bila znana do tedaj. Poimeunje ga kapitalistični sistem prezentacije oz. spektakel.<sup>12</sup> V Kristalni palači so bila predstavljena vsa področja iz vsakdanjega življenja. Artefakti so bili razstavljeni brez cen, obiskovalci se jih niso smeli dotikati; bili so estetsko distancirani. Tako so preprosti objekti konzumiranja postali umeetniška dela. Obiskovalci so si domišljali, da vse, kar vidijo, lahko vsakdo poseduje. Kristalna palača je bila tovarna, muzej, trgovina, postaja in gledališče; vse na enem mestu. Skupno muzejem, mednarodnim razstavam in modernim sejmom je 'kazati in povedati'.<sup>13</sup> Razstavljanje artefaktov in/ali oseb za doseganje določenih kulturnih sporočil. Obiskovalci so izkušnje pridobili skozi doživljanje razstavnega prostora. Zato Bennett imenuje obiskovalce tudi 'minds on legs'. Kar privede do tega, da lahko razstavne prostore razumemo kot prostore, namenjene organiziranemu

premikanju z bolj ali manj določenim itinerarijem.

Na muzeje so imeli velik vpliv predhodne kulturne institucije in začetno obdobje velikih sejmskih razstav, ki so večinoma strmele k racionalnosti in nenehnemu izboljševanju. Enak pomen so imele knjižnice, akademije ter javni prostori, kot so parki, trgi in ulice. Ker se je spektakel prestavil z ulice v zamejen prostor, je na neki način s seboj vzel tudi specifične gledalce z ulice, imenovane flaneur. Za njih naj bi veljala misel 'opazovati, ne da bi bil opažen'. Nastali bi naj vzporedno z razvojem javnih parkov in izložbenih trgovin. V prostorih, kot je Kristalna palača, so se razvili še drugi specifični gledalci. Ene izmed njih bi lahko poimenovali vovajer, saj prav ti pripomorejo k zvezdnstvu tistih, ki se izpostavljajo. Za takšne je veljalo 'opazovati in biti opažen'. V Kristalni palači so se t. i. zvezde izpostavljale na posebnih območjih med javnimi conami in razstavišči.

Lawrence Lessig v delu *Free Culture* govori o komercialni in nekomercialni kulturi, kjer je komercialna tista, ki je regulirana in producirana za prodajo, in nekomercialna tista, ki je neregulirana in svoj izdelek proizvaja z razlogom izmenjave, druženja ipd. Izid knjige za prodajo je torej komercialna kultura. Pripovedovanje zgodb na uličnem vogalu, ki so jih konzumirali otroci

32



3 | Svetlobna inštalacija Der Lichtdom

4 | Letak za razstavo Museen im 21. Jahrhundert Ideen Projekte Bauten

in drugi, je nekomercialna kultura.<sup>14</sup> V času blogov, tvitanja in pripovedovanja preko novodobnih medijev se je meja med komercialno in nekomercialno kulturo močno zabrisala. Spektakel se ne dogaja samo takrat, ko voajer želi biti voajer in zvezda želi biti zvezda, ampak spektakel postane kar življenje samo. Dober prikaz takšnega življenja so filmi *Nineteen Eighty-Four* (1984), *The Matrix* (1999), *Brazil* (1985) ali *The Truman Show* (1998). V slednjem je meja med spektaklom in nespektaklom celo grajena struktura.

Z osebo, ki se premika po prostoru s pogledom proti stenam in se izogiba stvarim, ki so na tleh, se ukvarja O'Doherty v knjigi *Inside the White Cube*. Osebo imenuje premikajoči se fantom ali 'the Spectator'. Kdo je ta spektator, imenovan tudi gledalec; opazovalec ali celo tisti, ki zaznava? Nima obraza, večinoma kaže hrbet. Je sključen in strmi; je rahlo neroden. Njegov pristop je raziskovalen. Uganke rešuje diskretno. On. Zagotovo je bolj moškega spola kot ženskega. Prispel je z modernizmom, z izginotjem perspektive. Zdi se, da se je rodil iz slike; kot nekakšen perceptualni Adam ...<sup>15</sup>

Osredotočiti se je mogoče samo na določeno umetniško delo oz. razstavljeni artefakt. Foster v delu *Design and Crime* navaja shemo Charlesa Baudelaira, ki pravi, da je naslikana slika spomin in da je muzej

arhitektura tega spomina. Mogoče smo na to nekoliko pozabili, saj vse preveč razmišljamo v fotografijah in ne v slikah. Pri razstavljenem artefaktu je bistveni spomin v obliki izkušenj, slik ali doživetij. Zato lahko na razstavljenemu delu gledamo kot člen med spominom umetnika in spominom opazovalca. Izmed množice učinkov, ki jih ima muzej, Foster izpostavlja vlogo muzeja kot mnemotehničnega sredstva. Starodoben muzej, kot so si ga predstavljali Baudelaire, Proust in še drugi, je bil prostor za mnemotehnično reanimacijo vizualne umetnosti. Pri novodobnih muzejih se mnemotehničnost in vizualnost vse bolj oddaljujeta. Mnemotehnično funkcijo muzeja prevzemajo elektronski arhivi, do katerih je mogoče dostopati od skoraj vsepovsod. Vizualna izkušnja pa se odraža v formi razstave in muzejski zgradbi kot spektakel, ki ima funkcijo prepoznavne znamke in ki kot slika kroži po medijih.<sup>16</sup>



5 | Izsek iz filma *The Truman Show* (Weir, 1998, Zadnja scena)

*Gregor zdaj sploh ni stopil naprej v sobo, temveč se je od znotraj naslonil na drugo, trdno zapahnjeno vratno krilo, tako da je kazal le polovico telesa in malce nagnjeno glavo, s katero je škilil proti drugim. Medtem se je zelo razsvetlilo; jasno je bilo na drugi strani ulice videti izrez neskončnodolge črnosive hiše - bila je bolnišnica s svojimi pravilnimi okni, ki so strogo predirala pročelje; še vedno je deževal, a le v velikih posamič vidnih in zares tudi le posamič na zemljo cepajočih kapljah. Pogrinjek za zajtrk se je v preobilju bohotil na mizi, kajti za očeta je bil zajtrk najpomembnejši obed dneva in se mu je ob branju različnih časopisov razpotegnili v dolge ure. Ravno na steni na drugi strani je visela Gregorjeva fotografija iz njegovih vojaških let, portret poročnika, ki z roko na svojem meču z brezskrbnim nasmeškom terja spoštovanje do svoje drže in uniforme. Vrata v predsobo so bila odprta, in ker so bila odprta tudi vežna vrata, je bilo videti tudi hodnik pred stanovanjem in vrh spuščajočih se stopnic.<sup>17</sup>*

Kafka

## Okvir

34

Mogoče tudi podstavek, medij. O tem, kako pomemben je okvir za sliko ali podstavek za kip, največ vedo tisti, ki svoje delo dodatno ovrednotijo s pravo izbiro tega dodatka. Pri večini artefaktov, ki se razstavljajo, še posebej pri predmetih, ki imajo tretjo dimenzijo, naj bodo to kipi, instalacije ali kaj drugega, je pomemben tudi prostor, v katerem se nahajajo. Tako skupaj tvorijo razstavni prostor, ki ga definira ovoj, meja, tudi okvir.

Heidegger v svojem tekstu *Grajenje, prebivanje, mišljenje* definira prostor kot nekaj uprostorjenega, svobodno danega v mejo, grško peras. Meja ni nekaj, pri čemer nekaj preneha, temveč je, kot so spoznali Grki, meja tisto, od česar nekaj pričinja svoje bistvo. Zato je Begriff, pojem, horismos, tj. meja. Prostor je to bistveno uprostorjeno, spuščeno v svojo mejo.<sup>18</sup>

Mies van der Rohe se je v svojih grafikah velikokrat igral prav z odnosom arhitekturnih členov in prostora, ki ga tvorijo do drugih medijev. Za kolaž in tako tudi za prostor, ki bi ga tvorila hiša Stanley Resor, so mogoče različne interpretacije, tudi zato, ker lahko nanj gledamo kot na nekaj ploskavnega, 'kolaž', ali na nekaj, kar tvori

prostor, 'ideja, ki jo tvori kolaž'. V prvem primeru prostora ni in nima odnosa z ničimer. V drugem primeru je lahko le eden izmed slojev kolaža in je enakovreden tako neki notranji ureditvi kakor tudi krajini, ki je v ozadju. Če razmišljamo še korak naprej, je lahko srednji sloj kolaža tudi meja, kjer se razstavišče in nerazstavišče začne, ali obratno. Meja ima v tem primeru poleg lastnosti razmejevanja tudi lastnost povezovanja, saj služi kot neka vez med notranjostjo in zunanostjo.

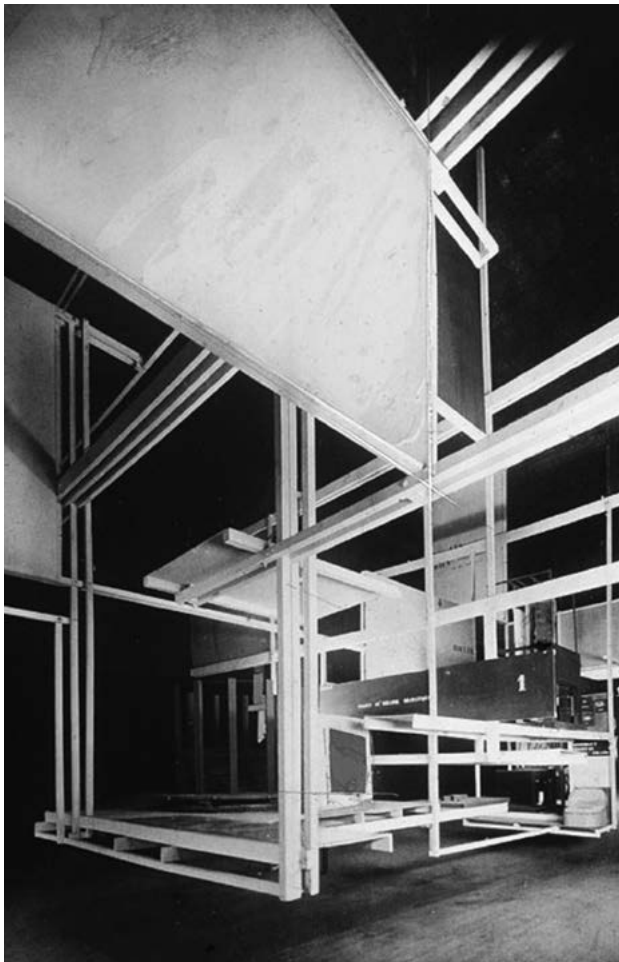
Okvir ni samo meja, ki ločuje ali združuje. Lahko ga definiramo kot medij, ki omogoča odnos gledalec–gledano. Heidegger definira razmerje človek–prostor s pomočjo mostu, ki ga lahko prevedemo tudi v muzejski razstavni prostor. Most je neki kraj. Kot tak umešča prostor, v katerega so spuščeni zemlja in nebo, bogovi in smrtniki. Prostor, ki ga umešča most, vsebuje celo vrsto stojišč različno blizu oz. različno daleč do mostu. Ta stojišča pa je zdaj mogoče zastaviti kot prazna mesta, med katerimi je izmerljiva razdalja; razdalja, grško 'stadion', je vedno uprostorjena, in sicer s praznimi mesti. To, kar uprostorjajo prazna mesta, je prostor posebne vrste. Kot razdalja, kot stadion

je to, kar nam ista beseda pove latinsko, 'spatium', medprostorje. Tako lahko bližina in dalja med ljudmi in stvarmi postaneta goli razdalji medprostorja.<sup>19</sup>

Podobno razmišljanje najdemo pri daoistu Lao Ziju. Svoje razmišljanje o prostoru je izrazil tudi v metafori praznine. Trdil je, da le v praznini biva zares bistveno. Stvarnost sobe, na primer, najdemo v praznem prostoru, ki ga zamejujejo strop in stene, ne pa v samem stropu in stenah. Koristnost vrča za vodo je v praznini, kamor lahko nalijemo vodo, ne v obliki vrča ali snovi, iz katere je narejen. Praznina je vsemogočna, ker je vsevsebujoča. Samo v praznini postane mogoče gibanje.<sup>20</sup>

Razstavni prostori v muzejih iz različnih obdobij so si v določenih pogledih zelo sorodni. Skupna jim je bazičnost, ki jo srečamo v interjerju. Obiskovalcem je sicer bazičnost tuja, ampak so je v prostorih, namenjenih razstavljanju, vajeni. Ta bazičnost je izražena s primitivnimi oblikami, primitivnimi mrežami, včasih celo s primitivnimi barvami.

Film 2001: *A Space Odyssey* je poln različnih primitivnih oblik, ki naj bi v gledalcu



6 | Inštalacija z Leger-Träger sistemom; (Kiesler, 1924, Dunaj)

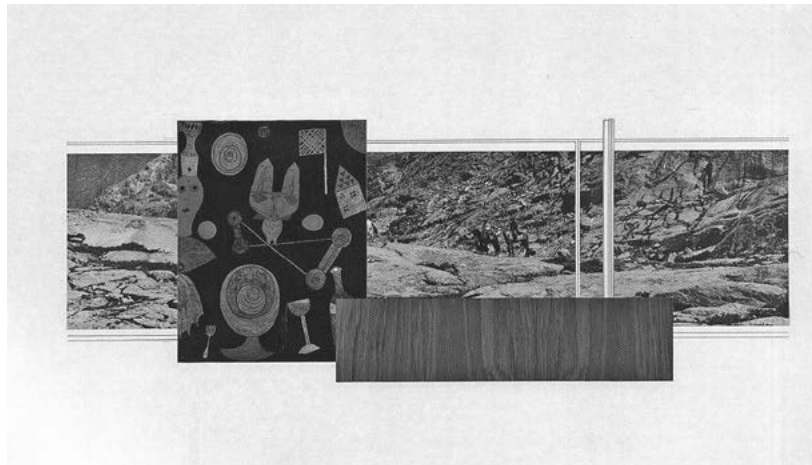
vzbujale občutek nepoznanega; občutek, da niso iz tega sveta. V enem izmed zadnjih prizorov se glavna figura znajde v baročno opremljenem prostoru. Gledalca filma lahko zmotita le dva elementa. Prvi je ta, da abstraktna mreža na tleh nima nobene veze z opremo v prostoru in ruši predstavo o tem, kako naj bi tla v resnici izgledala. Tako vse, kar je v prostoru, deluje kot kulisa. Lahko bi celo rekli, da je oprema prostora postavljena v muzej. Drugi element, s katerim Kubrick manipulira, je figura, ki s pomočjo astronavskega oblačila pove, da gre za nezemeljski prostor, kar je pomembno za dojetje resnice, ki jo želi predstaviti v filmu, in ne toliko za dojetje samega prostora.

Z bazičnostjo s primitivno mrežo se je ukvarjala tudi skupina Superstudio, ko gre za eksterier. Govori o neskončni pokrajini t. i. supersurface, ki jo tvori idealna površina, na katero se lahko projiciramo in se povezujemo, kot bi bili v neskončni knjižnici.

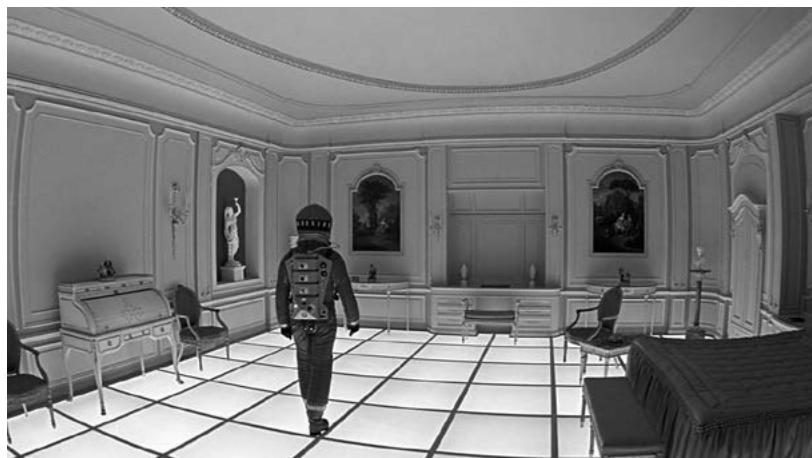
O'Doherty v knjigi *Inside the White Cube* govori o uokvirjanju, ki se zgodi v galerijskem prostoru: zgodovina modernizma je intimno uokvirjena v prostor, oz. bolje

rečeno, zgodovino moderne umetnosti povezujemo s spremembami v prostoru in s tem, kako jo vidimo. Verjetno bolj značilna predstava o umetnosti dvajsetega stoletja je bel, idealen prostor kot pa posamezna slika. Razstavljeno delo je izolirano od vsega, kar bi motilo pri samem opazovanju in ocenjevanju le-tega. Zato objekt velikokrat postane umetnost v prostorih, kjer se posamezne ideje o umetnosti osredotočajo na njih. Objekt dobi funkcijo medija, skozi katerega se ideje manifestirajo in postavljajo na ogled za diskusijo. Popularna oblika poznega akademizma modernizma: 'Ideje so bolj zanimive kot umetnost.' Latnost posvečenosti prostora postane jasna; tako tudi eden izmed pomembnih zakonov modernizma: 'Ko se modernizem stara, 'context' postane 'content'.<sup>21</sup> Okvir postane vsebina. Tako razstavljen objekt, postavljen v galerijo, lahko uokvirja galerijo in njena pravila.

Zgodaj v moderni so se začeli ukvarjati z alternativami 'white cube'. Lissitzky, Moholy-Nagy, Mondrian, Kiesler in drugi so se že v dvajsetih letih 20. stoletja zavzemali za to, da oblikovanje prostora postane neodvisna umetnostna stroka in se postavi ob bok klasičnim strokam, kot so slikanje,



7 | Grafika za hišo Stanley Resor, Jackson Hole, Wyoming; Mies van der Rohe, L. (1937 - 1938)



8 | Izsek iz filma 2001: A Space Odyssey (Kubrick, 1968, Zadnja scena)

kiparstvo, arhitektura in oblikovanje. Z različnimi deli so ponazorili, da je lahko 'razstava' umetnina. Friedrich Kiesler se je s svojim zelo uporabnim sistemom Leger-Träger prvič predstavil na Dunaju in pokazal, kako je mogoče tvoriti prostor. Kiesler je bil sicer scenograf in je svoje delo, namenjeno gledalcem v gledališču, prevedel v način razstavljanja za gledalce v galeriji.

*Ti kras in žar razpaljene vrline,  
ti žlahtna duša, ki ti pojem slavo,  
edini hram za čast, poštenje pravo,  
o stolp, na skalo zidan, ki ne mine!*

*O plamen, roža sladke mi jasnine  
živih snegov, ki pijem njih bleščavo,  
o slast, ko v angelsko ozrem se glavo,  
da take sonca nikdar ne obsine!*

*Z imenom tvojim pesem bi najraje  
čez svet zletela, zemljo napolnila  
do zadnjih vod, do zadnjega pogorja.*

*A ker ne more z njim ne štiri kraje  
sveta, jo čuj mi vsaj dežela mila  
pod Apenini, sredi Alp in morja!<sup>22</sup>*

Petrarca

## Ideal

Muzeji naj bi bili nedobičkonosne, stalne ustanove, ki so odprte javnosti in naj bi služile družbi in njenemu razvoju. Muzeji zaradi proučevanja, vzgoje in razvedrila pridobivajo materialne dokaze o ljudeh in njihovem okolju, jih evidentirajo, zbirajo, dokumentirajo, hranijo, ohranjajo, raziskujejo o njih posredujejo informacije, jih razstavljajo in popularizirajo v javnosti. V Sloveniji imamo skoraj petdeset muzejev in galerij, povezanih v muzejsko mrežo, ki skrbijo za nacionalno premično kulturno dediščino.<sup>23</sup> Obstaja cello kodeks muzejske etike, ki ga je sestavil ICOM (International Council of Museums), kjer v devetih točkah predstavijo podobne lastnosti, ki naj bi jih imel muzej kot ustanova.

Nekateri pri tem, kako bi naj deloval muzej in kako bi naj služil svojemu občinstvu, grede še dlje. Muzeje postavljajo ob bok osnovnim človeškim potrebam. Greenwood pravi, da sta muzej in javna knjižnica za mentalno in moralno zdravje prebivalcev tako pomembna kot sanitarna urejenost, oskrba z vodo in javna razsvetljava za njihovo fizično zdravje in udobje.<sup>24</sup> V 19. stol so novonastalim institucijam razstavljanja, ki so jih odprli javnosti, posredno pripisovali religiozne lastnosti. Bennett v delu *The Birth of the Museum* opisuje, da je obstajala bojazen, da bo odprtje takšnih prostorov javnemu občinstvu pomenilo razvrednotenje

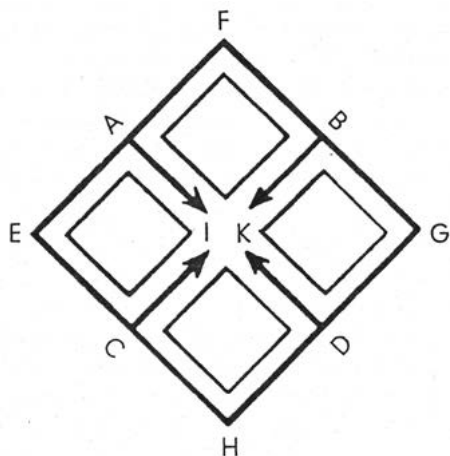
umetnosti. Kot če bi dopustili vstop v katedralo, takrat ko v njej ne potekajo religiozni obredi.<sup>25</sup>

Po obisku Velike razstave v Londonu, se je Semper v tekstu *Plan eines idealen Museums* dotaknil zgodovinskih okoliščin, vrednotenja in načina zbiranja. Za razumevanje tega in drugih tekstov, ki jih je napisal Semper, je treba razumeti okoliščine, ki so privedle do romantiziranja ali celo idealiziranja muzeja kot institucije, kakor tudi muzeja kot pomembnega prostora v mestu. Pojavljala so se nova znanstvena področja, ki so imela veliko potrebo po sistematiki. Tako z arheologijo kakor tudi z umetnostno zgodovino so prej neznan artefakti v družbi dobivali nov vrednostni pomen. Zato se ni pojavila samo velika potreba po skladiščenju različnih artefaktov, temveč tudi pomembne razprave o pomenu teh skladišč za družbo. Govori o povezavi znanosti in umetnosti. Trdi, da je takrat, ko se znanost prepoji z umetnostjo in umetnost z znanostjo in so vsi družbeni odnosi s tem povezani, dosežen višek nacionalne vzgoje. Najboljši primer za to je čas, ko je starogrška kultura dosegla svoj višek. Takšen cilj se lahko doseže le, če družba ni v razpadanju, ampak temelji na trdnih osnovah. Javne zbirke so bile in bodo ob primerni predstavitvi mogočni pripomočki za nacionalno vzgojo. Pri tem pa morajo delovati kot institucija znanosti

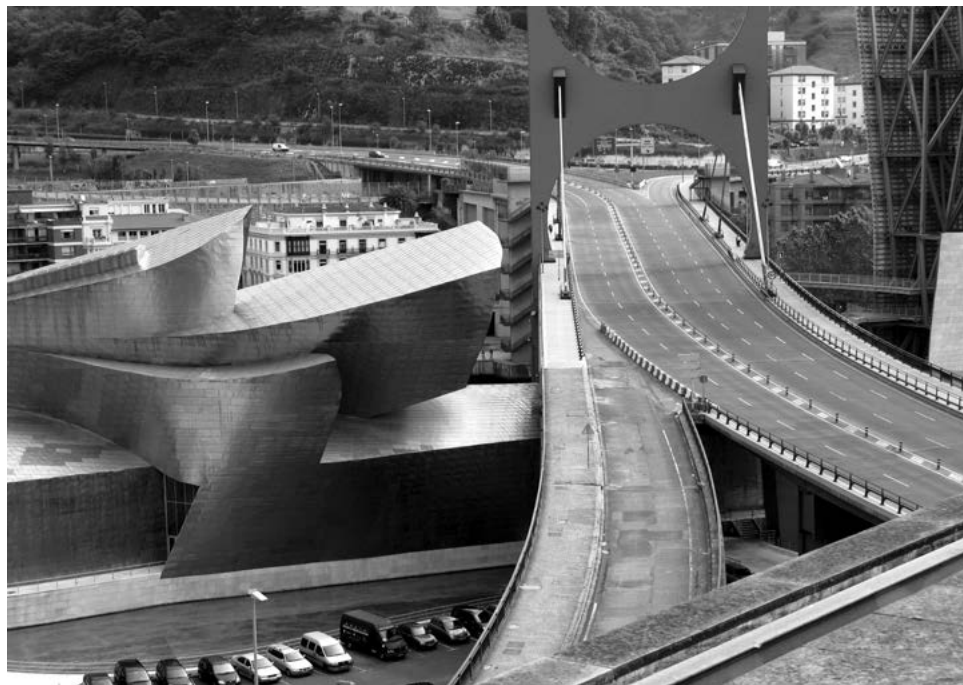
in umetnosti. Celostna in vseobsegajoča zbirka mora predstavljati prečni in vzdolžni prerez ter tloris celotne kulturne zgodovine. Predstavljati mora proizvodnjo vseh stvari vseh časov in kakšne so okoliščine za to, da je ta stvar proizvedena tako, kot je. Zbirka mora sodobno predstavljati zgodovino, narodopisje in filozofijo umetnosti. Verjetnost izvedbe vseobsegajoče zbirke je majhna. Na specialne zbirke kakršne koli zvrsti je treba gledati kot na del takšne vseobsegajoče zbirke in na osnovah le-te bi bilo treba graditi.<sup>26</sup> Od tod izvira tudi shema vseobsegajoče razstave oziroma idealnega muzeja, pri kateri gre za sovpivanje različnih zvrsti, ki so razstavljene in s tem tvorijo idealno celoto.

Prostor razstavljanja v obliki muzeja, galerije ali paviljona je lahko tudi idealen prostor za izražanje misli, ki zunaj njega niso zaželeni. Čeprav se ta prostor širi tudi izven meja interierja, kljub temu stavbe pri tem še vedno ohranjajo vodilno vlogo. V takšnih stavbah je dovoljeno vse to, kar je prepovedano zunaj njega. Umetniška dela, kot je tisto, ki ga je leta 1917 postavil na ogled Duchamp, bi bila brez medija, v katerem so razstavljena (razstavnega prostora), težje razumljiva ali celo nerazumljiva.

Idealiziranje se ne dogaja le na nivoju prezentacije, temveč tudi na ravni vplivanja



8 | Shema idealnega muzeja



9 | Guggenheim muzej, Bilbao

te prezentacije na okolico; vpliv muzejske zgradbe na določen predel v mestu ali na celotno regijo. V intervjuju za revijo *Artforum* Rem Koolhaas govori o neposredni povezavi vzpona muzejev v devetdesetih letih dvajsetega stoletja z rastjo borznih špekulacij. Investiranje v muzeje je imelo podoben namen kot investiranje v borzne špekulacije; ideal, kako v najkrajšem času zaslužiti čim več. Tako se je pojavil učinek Bilbao, imenovan po nekdanjem industrijskem kraju v Španiji. Z izgradnjo enega izmed prvih ikoničnih muzejev so v Bilbao povzročili rast novodobne industrije, kot je turizem ipd. Pri takšnem načinu idealiziranja muzeja ne gre samo za to, da se je težje držati kodeksa muzejske etike. Meščanom ne predstavlja več mentalnega in moralnega zdravja, temveč je kvečjemu pomemben kot sanitarna infrastruktura v obliki dobička, ki ga ima mesto od turistov. S podobnim namenom so se lotili novih muzejskih projektov tudi v Rimu (MAXXI) ali Moskvi, kjer pa je efekt postal kontraproduktiven. Po mnenju Koolhaasa je to izgledalo tako, kot če bi ta mesta izgubila samozavest in samospoštovanje. Govori tudi o tem, da se je v Amsterdamu, kjer so zaradi širitve začasno zaprli muzeja Stedelijk in Rijks, zgodil obratni učinek Bilbao. Velik del umetniške scene tako ni imel prostora za razstavljanje in inspiracijo.<sup>27</sup> ■

- 1 Sofokles, prev. Anton Sovrè. *Antigona*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968, str. 16-17
- 2 Foucault, Miskowiec *Of Other Spaces*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987
- 3 Bennett, T. *The birth of the Museum*. London: Taylor & Francis Ltd., 1995, str. 2
- 4 Debord, G. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983, str. 132
- 5 Ursprung, P. *Herzog & de Meuron Natural History*. Baden: Canadian Centre for Architecture and Lars, Müller Publishers, 2002/2005, str. 192-193
- 6 Varnelis, K. *Networked Publics*. Cambridge: The MIT Press, 2008
- 7 Anderson, C. *The long tail*. New York: Hyperion Books, 2006, 2008
- 8 Fitzgerald, F. S. prev. Gitica Jakopin. *Veliki Gatsby*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970, str. 80-81
- 9 Debord, G. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983, str. 12
- 10 Bennett, T. *The birth of the Museum*. London: Taylor & Francis Ltd., 1995, str. 59
- 11 Foucault, Miskowiec *Of Other Spaces*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987, str. 26
- 12 Ursprung, P. *Herzog & de Meuron Natural History*. Baden: Canadian Centre for Architecture and Lars, Müller Publishers, 2002/2005, str. 26-27
- 13 Bennett, T. *The birth of the Museum*. London: Taylor & Francis Ltd., 1995, str. 6
- 14 Lessig, L. *Free Culture*. New York: Penguin Books, 2004, str. 7-10
- 15 O'Doherty, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1999, str. 39
- 16 Foster, H. *Design and Crime: And Other Diatribes*. London; New York: Verso, 2002, str. 82-17
- 17 Kafka, F. prev. Štefan Vevar. *Preobrazba in druge zgodbe, Skice-črtice-novele I*. Ljubljana: Študentska založba, 2008, I. del, str. 86
- 18 Heidegger, M. *Gesamtausgabe: Band 7; Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 2000, str. 156

- 19 Heidegger, M. *prav tam*, str. 157
- 20 Okakura, K. *Knjiga o čaju*. Ljubljana: Študentska založba, 2006, str. 43.
- 21 O'Doherty, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1999, str. 14-15
- 22 Petrarca, F. prev. Andrej Capuder. *Soneti*. Ljubljana: Mihelač, 1955, str. 118
- 23 Kališnik, Fister, Lah, Dekleva Smrekar. *Uvod v znanstvenoraziskovalno metodologijo na področju arhitekture in urbanizma*. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo, Univerza v Ljubljani, 2003, str. 32
- 24 Greenwood, T. *Museums and Art Galleries*. London: Simpkin, Marshall and Co., 1888
- 25 Bennett, T. *The birth of the Museum*. London: Taylor & Francis Ltd., 1995, str. 55
- 26 Semper, G. *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1966, str. 72-79
- 27 Rem Koolhaas, intervju. *Artforum*: št. Summer 2010. New York: Artforum, etc.

slike

- 1 <http://www.youtube.com/watch?v=gHJuleZFE4I&feature=related> (18.4.2012)
- 2 Ursprung, P. *Herzog & de Meuron Natural History*. Baden: Canadian Centre for Architecture and Lars, Müller Publishers, 2002/2005, str. 195
- 3 <http://www.bildindex.de/obj32063187.html#|home> (18.4.2012)
- 4 Letak, Pergamonmuseum, 2008
- 5 <http://www.youtube.com/watch?v=-1LM7Q3Hqi4&feature=related> (18.4.2012)
- 6 <http://www.zestforart.com/wp-content/uploads/2010/12/Frederick-KieslerCityinSpace.jpg> (18.4.2012)
- 7 Cohen, J. L. *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2007, str. 97
- 8 Semper, G. *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1966, str. 78
- 9 <http://ciltouro8.wordpress.com/2008/07/09/bilbao-guggenheim-threeviews/> (26.4.2012)

Theodor W. Adorno (1903—1969), filozof, sociolog, muzikolog in glasbenik, velja za enega izmed najpomembnejših teoretikov družbe in umetnosti 20. stoletja ter poleg Horkheimerja in Marcuseja za enega vodilnih članov t. i. frankfurtske šole. Teoretiki, zbrani okoli Inštituta za družbene raziskave, so si za nalogo zadali kritiko zahodne umetnosti in družbe. Adorno ravno v umetnosti modernizma prepozna emancipatorni potencial umetnosti; potencial osvobajanja človeka, ki se je začel z razsvetljenstvom in francosko revolucijo ter se preko neuspešnih revolucij in gibanj devetnajstega in dvajsetega stoletja še do danes ni iztekel.

Predavanje z naslovom Funkcionalizem danes (Funktionalismus Heute) je Adorno l. 1965 namenil berlinskemu arhitektom, zbranim v zvezo Deutscher Werkbund. V njem se dotakne ključnih kontradikcij modernizma in poskuša skozi kritično branje Loosovih besedil razrešiti odnos med funkcijo in slogom arhitekture, temo, ki je modernizem pravzaprav 'rodila'. Adorno pričujoči sestavek kljub svoji vseživljenjski zavezanosti modernizmu začne ravno z averzijo do modernistične realnosti nemške povojne obnove. Ravno kritičnost in družbena angažiranost modernističnega projekta zahtevata najprej nenehno kritiko modernizma samega. Takšna kritika povojne realnosti je znamenita Adornova izjava, da 'absolutna zavrnitev sloga postane sama slog'. V predavanju, ki je nastalo v času rojevanja reakcije na povojni modernizem, pa so vnaprej napovedane tudi že zmote postmodernizma in celo minimalizma, pri katerem je na videz etična odločitev za zadržanost in odrekanje slogu postala morda celo najbolj estetizirana arhitekturna smer poznega 20. stoletja. V blagovno fetišizirani družbi terja vloga arhitekture skrb in radikalen premislek, ki naj se izteče v jasen angažma.

Adornovo vztrajanje v nevzdržnih nasprotjih je posledica njegove ugotovitve, da po grozotah 20. stoletja živimo v svetu, ki ni več naseljiv, pa ga vseeno naseljujemo. Takšna – modernistična – pozicija zahteva več, ne manj racionalnega in kritičnega premisleka, kajti čeprav je racionalistična tradicija povzročila tudi temno plat 20. stoletja, moramo kot dediči zahodne razsvetljenske misli nenehno misliti racionalizem v vseh njegovih kompleksnostih in nasprotjih in v njem nenazadnje tudi ži-

veti – vse drugo bi bila regresija, ki povrh vsega ne bi mogla biti izvedena drugače kot naivno in neiskreno. Nenazadnje pa je za arhitekta-bralca pomemben tudi odnos med teorijo in prakso. Čeprav Adorno vztraja na avtonomiji teorije (enako kot na avtonomiji umetniškega dela, samo tako je lahko umetnost avtentična), je vendar odnos med teorijo in prakso tesen in nujen: 'Misel ima, ravno tako kot material, svoj prisilni impulz. Umetnikovo delo se po srečanju z mislijo ne more naivno nadaljevati po prej zamišljenih tirnicah ne glede na to, ali je usmerjeno k smotru ali ne.' Nasprotje med domišljijo in racionalnim razmislekom je umetno – umetnik (in z njim arhitekt) nima izbire, delovati mora na obeh področjih hkrati.

Besedilo Funkcionalizem danes je prevedeno iz nemškega izvirnika (Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften/Kulturkritik und Gesellschaft 1*, Frankfurt 1977, p. 375—395) in angleškega prevoda (Neil Leach: *Rethinking Architecture*, London 1997, p. 6—19). Izvirne opombe so podčrtane, za lažje razumevanje kompleksnega besedila in njegovih mnogih umetniških in zgodovinskih referenc pa sem dodal še nekaj svojih opomb, ki bodo bralcu morda v pomoč.

Na začetku bi rad izrazil svojo hvaležnost za zaupanje, ki mi ga je izkazal Adolf Arndt s povabilom na današnje predavanje. Obenem moram tudi izraziti resen dvom, ali vam imam sploh pravico predavati. *Métier*, obrtna in tehnična izurjenost, šteje v vaših krogih veliko, in to upravičeno. Če je gibanje Werkbund zapustilo kakšno idejo trajne vrednosti, je to natanko poudarek na konkretni kompetenci v nasprotju z od materialnih vprašanj ločeno in izolirano estetiko. Takšna trditev mi je domača iz mojega lastnega *métierja*, glasbe. Tam je postala temeljni teorem zahvaljujoč šoli, ki je gojila tesne osebne stike z Adolfom Loosom in z Bauhausom in se je torej popolnoma zavedala intelektualnih vezi z objektivnostjo (*Sachlichkeit*)<sup>1</sup> v umetnosti. Kljub temu pa zase ne morem trditi, da sem na arhitekturnem področju pristojna avtoriteta. Vendar se ne upiram skušnjavi in se zavestno izpostavljam tveganju, da me boste obravnavali kot diletanta in nato na povedano pozabili. Tako ravnam prvič iz veselja do predstavitve lastnih razmišljanj javnosti nasploh in vam še posebej; drugič pa zaradi izjave Adolfa Loosa, da je medtem, ko za umetnino ni nujno, da ugaja komurkoli, hiša odgovorna vsem in vsakomur.<sup>2</sup> Sicer še nisem prepričan, da ta izjava zares drži, ni pa mi treba biti bolj papeški od papeža.

Slog nemške povojne obnove me, tako kot verjetno tudi mnoge med vami, navdaja z motečim nelagodjem. Ker se moram s temi občutki srečevati vsaj tako pogosto kot strokovnjaki, se počutim upravičenega raziskati temelje tega nelagodja. Skupni elementi glasbe in arhitekture so bili že nešteto obravnavani. V združevanju tistega, kar vidim v arhitekturi, z mojim razumevanjem težav v glasbi, pa morda le ne prestopam zakona o delitvi dela v preveliki meri. Da pa bi takšno združitev uspešno izvedel, moram do obeh področij zavzeti večjo distanco, kot bi morda pričakovali. Zdi se mi, da se je včasih – v latentnih kriznih situacijah – koristno oddaljiti od fenomenov bolj, kot bi duh tehnične kompetence navadno dovoljeval. Načelo 'iskrenosti materiala' (*Materialgerechtigkeit*)<sup>3</sup> je utemeljeno v delitvi dela. Kljub temu pa je občasno celo za strokovnjake priporočljivo upoštevanje osiromašenja, ki je rezultat ravno te delitve dela, saj lahko v njej prisotna umetniška naivnost tudi sama omejuje.

Naj začnem z dejstvom, da je gibanje, ki je nasprotovalo ornamentu, vplivalo tudi

na 'umetnost brez smotra' (*Zweckfreie Künste*)<sup>4</sup>. V naravi umetniških del je, da vprašujejo po bistvenem in nujnem v samih sebi in da reagirajo proti vsem odvečnim elementom. Po tem, ko je kritična tradicija zavrnila vzpostavitev kanona o pravih in napačnih odločitvah v umetnosti, je bilo pred takšno odločitev postavljeno vsako umetniško delo posebej: vsako delo se je moralo samo preizkusiti v svoji lastni imanentni logiki, ne glede na to, ali je bilo ustvarjeno z mislijo na kakšen sebi zunanji smoter. To pa na noben način ni novo stališče. Mozart, ki je v svojem času še vedno veljal za zastavonošo in kritičnega predstavnika vélike tradicije, se je po premieri svoje *Ugrabitve iz Seraja* na manjšo pripombo člana cesarske družine: 'Ampak toliko not, moj dragi Mozart,' odzval z 'Niti ena nota več, kot je potrebno, Vaše Veličanstvo.' V svoji Kritiki razsodne moči je Kant to normo filozofsko utemeljil s formulo 'smoter brez smotra' (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*). Formula odraža bistven impulz v sodbi okusa, vendar pa ne razloži zgodovinske dinamike. Kar je utemeljeno kot nujno v jeziku, ki izvira iz sveta materialov, lahko pozneje postane postransko, celo nadvse ornamentalno, ko ni več upravičeno v drugi vrsti jezika, ki ga navadno imenujemo slog. Kar je bilo funkcionalno včeraj, lahko tako jutri postane svoje nasprotje. Te historične dinamike, vsebovane v konceptu ornamenta, se je Loos popolnoma zavedal. Tudi reprezentativni, luksuzni, pompozni in v določenem smislu celo burleskni elementi se lahko v nekaterih oblikah umetnosti pojavljajo kot nujni in prav nič komični. Na teh osnovah kritizirati barok bi bilo filistrsko. Kritika ornamenta ne pomeni nič drugega kot kritika tistega, kar je izgubilo svoj funkcionalni in simbolični smisel. Ornament tako postane samo še propadajoč in zastrupljen organski ostanek. Nova umetnost mu nasprotuje, saj predstavlja ponarejenost izprijenega romanticizma, v lastno impotenco sramotno ujeto ornamentiranost. Tako moderna glasba kot arhitektura se z omejevanjem na izraz in konstrukcijo z enako doslednostjo trudita za izbris takšnih ornamentov. Schönbergove kompozicijske inovacije, literarne bitke Karla Krausa proti publicističnim klišejem in Loosova obsodba ornamenta niso nejasne analogije v intelektualni zgodovini; izražajo natanko isti smoter. Ta uvid nas sili v korekcijo Loosove teze, ki je sam v svoji odprtosti verjetno ne bi zavrnil: vprašanje funkcionalizma ne sovpadе z vprašanjem praktične funkcije. Umetnost brez smotra (*zweckfrei*) in

umetnost s smotrom (*zweckgebunden*) ne tvorita radikalnega nasprotja, kot jima ga je pripisal Loos. Razlika med nujnim in odvečnim je notranja umetniškemu delu in ni definirana z odnosom dela do nečesa zunanjega.

V Loosovi misli in v zgodnjem obdobju funkcionalizma so proizvodi s smotrom od estetsko avtonomnih proizvodov absolutno ločeni. Ta ločitev, ki je pravzaprav objekt naše refleksije, je produkt polemike proti uporabni umetnosti (*arts and crafts/Kunstgewerbe*)<sup>5</sup>. Čeprav je le-ta določala obdobje Loosovega razvoja, ji je kmalu ušel. Loos je tako historično umeščen med Petra Altenberga in Le Corbusiera. Gibanje za uporabno umetnost se je začelo z Ruskinom in Morrisom. Ob uporabi proti brezobličnosti kvazi-individualiziranih oblik množične proizvodnje se je definiralo z novimi koncepti, kot so 'volja do sloga', 'stilizacija' in 'oblikovanje', in z idejo, da je potrebno umetnost spet vnesti v življenje zato, da se povrne življenje umetnosti sami. Številčni slogani gibanja so imeli močan vpliv. Kljub temu je Loos zgodaj opazil nezmožnost takšnih podvigov: uporabne stvari izgubijo pomen, čim jih iz takih ali drugačnih razlogov ne potrebujemo več. Umetnost se s svojim protestom proti nadvladi smotrnega nad človeškim življenjem upira redukciji na praktično / smotno stopnjo. V Hölderlinovih besedah: 'Od zdaj naprej ne bo nikoli več /posvečeno podrejeno smotru.' Za Loosa je bila izumetničena umetniškost praktičnih predmetov odbijajoča. Ravno tako je bil mnenja, da bi s podreditvijo umetnosti brez smotra praktičnim potrebam le-to prepustili uničevalni diktaturi profita, ki ji je na svojih začetkih nasprotovalo tudi gibanje *arts and crafts*. Nasproti tem težnjam je Loos pozival k vrnitvi k poštenemu obrtništvu, ki bi služilo tehničnemu napredku, ne da bi si moralo sposojati forme iz umetnosti. Težava Loosovega stališča je preveč poenostavljeno nasprotje. Apologetski element, ki se razkriva v njem, je podoben onemu pri individualizaciji posameznih obrti, tako da Loosovo stališče vse do danes ostaja predmet diskusij o objektivnosti.

Smotrnost in prostost od smotra v poljubnem proizvodu ne moreta obstajati popolnoma ločeno. Oba pojma sta historično povezana. Ornamenti, ki se jim je Loos odpovedal z dovolj neznačilno vehemenco, so pogosto ostanki zastarelih načinov proizvodnje. Nasprotno so se tudi mnogi smotri, kot so družabnost, ples

in zabava, vmešali med umetnost brez smotra; postali so vgrajeni del formalnih in splošnih zakonov takšne umetnosti. Smoter brez smotra je tako pravzaprav sublimacija<sup>6</sup> smotra. Nič ne obstaja kot estetski predmet sam na sebi, ampak samo znotraj polja napetosti takšne sublimacije. Torej ni nikakršne kemično čiste smotrnosti, ki bi bila nasprotje estetiki brez smotra. Celo najbolj izčiščene oblike smotra so zgrajene iz idej – kot sta formalna prozornost in dotakljivost – ki so pravzaprav izšle iz umetniške izkušnje. Za nobeno obliko ne moremo reči, da je izšla predvsem iz svojega smotra. To dejstvo lahko opazimo celo v enem izmed Schönbergovih revolucionarnih del, *Komorni simfoniji št. 1*, o kateri je Loos napisal nekaj izmed svojih najprodnostnejših besed. Tu se ironično pojavi ornamentalna tema, ki z dvojnimi udarcem spominja na osrednji motiv Wagnerjevega *Somraka bogov* in na prvi stavek Brucknerjeve *Sedme simfonije*. Ornament je nenehna invencija, objektivna sama zase. Natanko ta prehodna tema postane motiv za kanonsko ekspozicijo v štiriglasnem kontrapunktu in torej primer prve ekstremne konstruktivistične gradnje v moderni glasbi. Schönbergovo verovanje v takšen material izhaja iz religije *Kunstgewerbe*, ki je častila domnevno plemenitost materiala; takšna religija še vedno navdihuje celo avtonomno umetnost. Temu prepričanju je dodal ideje o materialu ustrezni konstrukciji. Tej ustreza nedialektičen koncept lepote, ki obdaja avtonomno umetnost kot naravni rezervat. Dejstvo, da si umetnost prizadeva za avtonomijo, ne pomeni tudi, da se mora brezpogojno očistiti ornamentov; sam obstoj umetnosti, gledano z vidika praktičnega, je ornamentalen. Če bi bil Loosov odpor do ornamenta rigidno dosleden, bi ga moral razširiti na vso umetnost. V dobro mu štejemo, da se je ustavil, preden je dosegel tak sklep. V tem oziru je, mimogrede, blizu pozitivistom, ki bi na eni strani izbrisali iz sveta filozofije vse, kar se jim zdi poetično, na drugi strani pa v poeziji v njihovi lastni vrsti pozitivizma ne vidijo nikakršnega prestopka. Tako tolerirajo poezijo, dokler ostaja v svojem posebnem svetu, nevtralizirana in neizzvana, ker so že razrahljali nazor o objektivni resnici.

Prepričanje, da nekemu materialu sama po sebi ustreza določena oblika, predpostavlja, da je pomen vložen že v material sam. Takšno prepričanje je omogočilo estetsko simbolizma. Odpor do ekscesov uporabne umetnosti se ne nanaša samo na skrite

oblike, ampak tudi na kult materialov, ki jih je obdal z avro bistvenosti. V svoji kritiki batika<sup>7</sup> je Loos je izrazil natanko to. Medtem je izum umetnih proizvodov – z materiali, nastalimi v industrijski proizvodnji – prekinil z arhaičnim nazorom o materialu notranji lepoti, ki je bila temelj magije, povezane z dragocenimi materiali. Nadaljnje je tudi kriza, ki izvira iz najnovjšega razvoja avtonomne umetnosti pokazala, kako malo se lahko smiselni ustroj umetnosti naslanja na sam material. Kadarkoli se principi ustroja umetniškega dela čez mero naslanjajo na material, je rezultat lahko samo kolaž. Ideja materialu ustrezne oblike v umetnosti s smotrom spričo takšnih kritik ne more ostati neprizadeta. Zares, iluzija smotrnosti kot lastnega smotra ne vzdrži niti proti najpreprostejši družbeni realnosti. V našem času ima lahko neka stvar smoter samo z merili naše družbe. Nekatere iracionalnosti v družbi – Marx jih poimenuje *faux frais*<sup>8</sup> - pa so bistvene; družbeni proces kljub vsemu načrtovanju vedno napreduje po svoji notranji naravi, brez cilja in iracionalno. Takšna iracionalnost pusti pečat na vseh ciljih in torej tudi na racionalnosti sredstev, ki jih potrebujemo za dosego teh ciljev. Tako se v vseprisotnosti oglaševanja izoblikuje samoironično nasprotje: smoter oglasov je profit, vendar pa je vsa uporabnost tehnično definirana z mero ustreznosti materiala. Če bi bilo oglaševanje strogo funkcionalno in torej brez ornamentalnih dodatkov, ne bi več služilo svojemu smotru kot oglaševanje. Strah pred tehnologijo je seveda večinoma zastarel, celo reakcionaren, vendar pa ima tudi svojo veljavnost, saj izraža strah pred nasiljem, ki ga lahko iracionalna družba izvaja nad svojimi člani, pravzaprav nad vsem znotraj svojih meja. Ta strah izraža splošno otroško izkušnjo, s katero pa Loos očitno ni seznanjen, čeprav so izkušnje njegove mladosti v drugih stvareh nanj močno vplivale: hrepenenje po gradovih z dolgimi sobanami in svilenimi tapiserijami, utopija eskapizma. Nekaj takšne utopije je preživelo v modernem odporu do dvigala, do slavne Loosove kuhinje, do tovarniškega dimnika, do propadajočega v sicer antagonistični družbi. Z zunanjimi pojavnostmi je takšna utopija le še stopnjevana. Analiza takšnih pojavnosti pa ima le šibko moč nad to očrjeno prakso. Kritika vrhunca grajenja lažnih gradov v sodobnosti, kot je na primer pritrjevanje ornamentov na čevlje, je seveda možna, vendar pa po navadi le poslabšuje že tako zastrašujočo situacijo. Tak proces vpliva

tudi na likovni svet. Pozitivistično ume-tnost kot kulturo obstoječega je zamenjala estetska resnica. Pojavlja se možnost za novo *Ackerstrasse*<sup>9</sup>.

Meje funkcionalizma so vse do danes tudi meje meščanskega sveta. Celo pri Loosu kot zapriseženemu nasprotniku dunajskega kiča lahko opazujemo nekatere tipične buržoazne sledi. Ker je meščanska struktura prežela že toliko fevdalnih in absolutističnih oblik Dunaja, je Loos verjel, da bi lahko rigorozna načela te strukture uporabil za lastno osvoboditev od tradicionalnih formul. Njegova pisanja tako napadajo nenaravno dunajsko formalnost. Nadaljnje so njegove polemike zaznamovane z edinstvenim puritanizmom, ki se bliža obsesiji. Loosova misel je, tako kot toliko druge buržoazne kritike kulture, na presečišču dveh temeljnih smeri. Na eni strani se zaveda, da kultura njegovega sveta pravzaprav ni kulturna. To je čez vse drugo zaznamovalo njegov odnos do rodnega okolja. Na drugi strani njegova nejevolja do kulture nasploh zahteva prepoved vseh prefinjenih in površinskih obdelav. Pri tem pa ne upošteva dejstva, da v kulturi ni prostora za neukročeno naravo niti za brezkompromisno nadvladovanje narave. Prihodnost *Sachlichkeit* bi bila lahko osvobajajoča samo, če bi se znebila svojih barbarskih lastnosti. Človeštvo, ki naj bi ga imela za edino merilo, bi morala nehati napadati s sadističnimi ostrimi robovi, pustimi sobami in stopnišči. Vsak uporabnik je verjetno že doživel nepraktičnost tistega, kar je bilo zasnovano kot dosledno in samo praktično. Tu je torej izražen naš grenak sum: absolutna zavrnitev sloga postane sama slog. Loos je iskal izvor ornamenta v erotičnih simbolih. Njegova toga zavrnitev ornamenta gre v korak z njegovim odporom do erotičnega simbolizma. Neukročena narava se mu zdi tako nazadnjaška kot tudi sramotna. Ton njegove obsodbe ornamenta pogosto izraža jasen bes nad moralnimi odkloni: 'Človek našega časa pa, ki iz notranje potrebe krasi zidove z erotičnimi simboli, je kriminallec in izrojenc.'<sup>10</sup> Zmerljivka 'izrojenc' poveže Loosa z gibanjem, ki ga brez dvoma ne bi odobral.<sup>11</sup> Loos nadaljuje: 'Raven kulture neke države je razvidna iz količine grafitov na zidovih javnih stranišč.'<sup>12</sup> Toda v južnih, še posebej mediteranskih državah je takih grafitov veliko, nadrealisti so te nereflimirane izraze celo s pridom uporabljali. Loos bi nedvomno okleval, preden bi tem področjem pripisal pomanjkanje kulture. Njegovo sovraštvo

do ornamenta lahko najboljše razumemo z uporabo psihološkega argumenta. Očitno je za Loosa ornament mimetični impulz, ki je nasproten racionalni konkretizaciji; zanj je ornament izraz principa ugodja, četudi gre za izražanje žalosti ali žalovanja. Glede na ta princip moramo sprejeti, da je dejavnik izraza prisoten v vsakem objektu. Vsako omejevanje takšnega dejavnika samo na umetnost bi bilo poenostavljanje, saj se ga ne da ločiti od uporabnih objektov. Tako so celo objekti, ki ničesar ne izražajo, zaznamovani ravno z izogibanjem izrazu. Zato vsi odsluženi uporabni objekti slej ko prej postanejo sporočilni in sestavljajo kolektivno sliko neke dobe. Skoraj ni uporabne oblike, ki ne bi bila skupaj s svojo primernostjo za uporabo tudi simbol. Tudi psihoanaliza je prikazala ta princip na podlagi nezavednih podob, med katerimi so pogoste ravno zgradbe. Po Freudu se simbolni smoter hitro poveže s tehničnimi oblikami, kot je letalo, in glede na sodobne ameriške raziskave o množični psihologiji tudi z avtomobilom. Torej so oblike s smotrom jezik lastnega smotra. S pomočjo mimetičnega impulza se živeče bitje enači s predmeti svojega okolja. To se zgodi veliko pred umetniškim zavestnim posnemanjem sveta. To, kar se začne kot simbol, postane ornament in se na koncu spremeni v odvečno. Vendar pa ima izvor v naravnih oblikah, ki so se jim ljudje s svojimi artefakti prilagodili. Notranja podoba, ki je izražena v tem impulzu, je bila nekdanj nekaj zunanega in objektivnega. Ta argument razloži že od Loosa naprej znano dejstvo, da se ornamenta in umetniške forme nasploh ne da na novo izumiti. Dosežki vseh umetnikov in ne samo tistih, ki so usmerjeni v konkretno uporabo svojih izdelkov, tako postanejo nekaj neprimerno bolj skromnega, kot bi bila religija umetnosti devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja pripravljena priznati. Psihološka podlaga ornamenta tako spodkoplje estetska načela in cilje. Vendar pa vprašanje, kako bi bila umetnost sploh možna brez ustvarjanja ornamentov ali če ornamenta ne bi bili znaten del umetnosti, ostaja odprto.

Ta zadnja težava, na katero neizogibno naleti *Sachlichkeit*, ni pomota in se je ne da kar tako popraviti. Je neposredna posledica zgodovinskega značaja obravnavanega problema. Uporaba oziroma potrošnja – v pomenu zanikanja, izničenja samega objekta – je mnogo bolj povezana s principom ugodja kot umetniški objekt – slednji je odgovoren samo svojim formalnim za-

konom. Ugodje se meščanski delovni etiki zdi samo zapravljen energija. Loosova argumentacija razkriva, kako močno je bil kot zgodnji kulturni kritik navezan na meščansko družbo in kako je najbolj kritiziral ravno tiste manifestacije te družbe, ki niso upoštevale lastnih načel: 'Ornament je zapravljanje delovne energije in torej zapravljanje zdravja – to je bilo vedno res. V našem času pa pomeni ornament tudi zapravljanje materiala, oba pa pomenita zapravljen kapital.'<sup>13</sup> V tej izjavi se srečujeta dva nezdružljiva vidika: ekonomičnost, kajti kaj drugega kot načelo dobičkono- snosti prepoveduje nesmotrno porabo materiala, in sanje visokotehnološkega sveta, prostega ponižujočega fizičnega dela. Drugi vidik kaže onkraj gospodarstva. Za Loosa to pomeni spoznanje, da splošno objokovana nezmožnost ustvarjanja novih ornamentov in tako imenovano izumrtje slogovne energije (kar je razkrinkal kot izum umetnostnih zgodovinarjev) nazna- nja napredek v umetnosti. Zavedal se je tudi dejstva, da po meščanskih merilih negativni vidiki industrializirane družbe v resnici predstavljajo njeno pozitivno stran: 'Slog se je nekdanj enačil z ornamentom. Zato vam pravim: ne žalujte! Mar ne vidite? Ravno nezmožnost ustvarjanja novih or- namentov je to, kar dela našo dobo veliko. Osvojili smo ornament, prebili smo se do stopnje brez ornamenta. Glejte, čas se bliža. Čaka nas izpolnitev. Kmalu se bodo ulice mest svetile kot beli zidovi. Kot Sion, sveto mesto, nebeška prestolnica. Takrat bomo dosegli odrešitev.'<sup>14</sup>

Takšno pojmovanje predpostavlja stanje osvobojenosti od ornamenta kot konkre- tno udejanjeno utopijo, ki ne potrebuje več simbolov. Objektivna resnica bi se oklepala te utopije, ki pa Loosu pri njegovi odločilni izkušnji s secesijo ostane skrita:

'Posamezen človek ne more ustvarjati for- me; torej to velja tudi za arhitekta. Kljub temu pa arhitekt ravno to poskuša znova in znova – in vedno zaman. Forma ozi- roma ornament je rezultat nezavednega sodelovanja ljudi znotraj skupnega kultur- nega kroga. Vse ostalo je umetnost, ki je samorazglašena volja genija. Bog mu je naložil poslanstvo.'<sup>15</sup>

Izrek, da umetnik izpolnjuje božje poslan- stvo, ne drži več. Splošna demistifikacija, ki se je začela v gospodarskih dejavnostih, je posegla tudi po umetnosti. Skupaj z njo se je zmanjšala tudi prej absolutna razlika med neprilagodljivostjo produkta s smo-

trom in avtonomno svobodo umetniškega dela. Tu pa naletimo na novo protislovje. Na eni strani so se popolnoma smotrne oblike izkazale za nezadostne, monoto- ne, pomanjkljive in ozkogledno praktične. Občasno seveda posamezna mojstrovina izstopa; v takem primeru pa se uspeh prej pripíše geniju ustvarjalca kot pa nečemu objektivnemu v delu samem. Na drugi strani pa so enako nesmiselni poskusi vna- šanja zunanjih elementov domišljije kot korekcijskega elementa; njegov rezultat je samo napačna obuditev dekoracije, ki jo je moderna arhitektura upravičeno kritizirala. Rezultati takšnega protislovja so nadvse žalostni. Kritična analiza sloga nemške povojne obnove in njene povprečne mo- dernosti bi bila nadvse povedna. Sumi v moji knjigi *Minima Moralia*, da na svetu ni več mogoče prebivati<sup>16</sup>, so že potrjeni; zlovešča senca nestabilnosti leži nad gra- jenim, senca množičnih selitev, katerih napovedi so bile selitve pred in med drugo svetovno vojno. To protislovje je potrebno zavestno zaobjeti v vsej njegovi nujnosti. Ne smemo pa se ustaviti samo pri tem – če bi se, bi se vdali nenehno grozeči katastrofi. Najbolj nedavna katastrofa, množična bombardiranja, je arhitekturo že pripeljala v stanje, iz katerega ni povratka.

Oba pola protislovja sta razkrita v dveh konceptih, ki se zdita medsebojno izklju- čujoča: obrtna spretnost in domišljija. Loos je domišljijo v kontekstu uporabnega že izrecno zavrnil:

'Čista in preprosta gradnja je morala zame- njati domišljijske oblike preteklih stoletij in razcvet ornamentov preteklih dob. Ravne linije; ostri, ravni vogali: samo tako dela obrtnik. Misli samo na smoter predmeta in pri tem uporablja samo dostopne ma- teriale in orodja.'<sup>17</sup>

Le Corbusier pa je v svojih teoretičnih de- lih - vsaj v nekoliko bolj splošnem smislu - dopuščal domišljijo: 'Naloga arhitekta: poznavanje človeka, ustvarjalne domišljije, lepote. Svoboda izbire (duhovni človek).'<sup>18</sup> Upravičeno lahko domnevamo, da bolj napredni arhitekti dajejo prednost obrtni spretnosti, medtem ko bolj nazadnjaški in nedomiselnih arhitekti vse preveč po- udarjajo domišljijo. Pozorni pa moramo biti pri ohlapni uporabi konceptov obrtne spretnosti in domišljije v aktualni polemiki – samo tako lahko dospemo do alternative. Besedna zveza 'obrotna spretnost', ki na prvi pogled ni sporna, v resnici pokriva nekaj kvalitativno drugega. Samo nerazu-

men diletantizem in v oči vpijoč idealizem bi zanikala dejstvo, da vsaka avtentična in v najširšem smislu umetniška aktivnost zahteva natančno poznavanje materialov in tehnik, ki so umetniku na razpolago.

Samo slikar, ki se ni nikoli podredil disciplini ustvarjanja slike in ki verjame v intuitivno slikarstvo, se lahko boji, da bo poznavanje tehnik in materialov uničilo njegovo lastno originalnost. Nikoli se ni naučil, kaj je zgodovinsko na razpolago, in tako tega tudi ne more uporabljati. Zato iz domnevnihih globin svoje notranjosti pričara ostanke odsluženih oblik. Besedna zveza 'obrtne spretnosti' ustreza takšnemu poenostavljenemu razumevanju, vendar pa je njen pomen lahko tudi povsem drugačen. Beseda 'obrt' napeljuje na minul način proizvodnje in spominja na preprosto blagovno gospodarstvo. Takšna proizvodnja je že preteklost - vse od angleških predhodnikov 'modernizma'<sup>19</sup> je razvrednotena na maškarado. Obrtno spretnost povezujemo s predpasnikom Hansa Sachsa ali pa morda z veliko svetovno kroniko.<sup>20</sup> Včasih se mi zdi, da je takšna arhaična etika 'zavihanih rokavov' preživela celo pri mlajših zagovornikih obrtne spretnosti; takšni prezirajo umetnost. Če so nekateri vzvišeni nad umetnostjo, je to samo zato, ker je niso nikoli izkusili tako kot Loos. Zanj je cenjenje tako umetnosti kot tudi njene uporabne oblike vodilo v grenak čustven konflikt. Na svojem, glasbenem področju, poznam zagovornika 'obrtne spretnosti', ki je o 'domačiji mentaliteti' govoril s čisto romantičnim anti-romanticizmom. Nekoč sem ga ujel na predpostavki, da je obrtna spretnost zbirka stereotipnih formul oziroma praks, kot jih je poimenoval, ki naj bi skladatelju prihranile ustvarjalne moči; nikoli se mu ni posvetilo, da sodobna edinstvenost vsakršne konkretne naloge vnaprej izključuje kakršnekoli formule. Zahvaljujoč takim stališčem se je obrtna spretnost spremenila ravno v svoje izvorno nasprotje: v enako življenja oropano ponavljanje, kot ga oznanja ornament. Ne drznem si soditi, ali je podobna perverzija na delu tudi pri konceptu oblikovanja kot samostojne dejavnosti, neodvisne od trenutnih potreb in pravil obravnavanega objekta. V vsakem primeru pa si mislim, da je za nazaj vzpostavljena fascinacija nad avro družbeno odsluženega obrtnika združljiva z zrežirano vzvišenim ponašanjem njegovega naslednika, strokovnjaka. Ponosen na svoje znanje in podobno brez leska kot njegove mize in stoli se strokovnjak ne naslanja več na za našo

dobo nujne razmisleke. Nemogoče je delovati brez strokovnjaka - nemogoče je v dobi industrijskih proizvodnih sredstev poustvariti že davno minulo stanje pred delitvijo dela. Podobno nemogoče pa je strokovnjaka povzdigniti v merilo za vse stvari. Njegova modernost brez iluzij, ki naj bi se otrsela vseh ideologij, se lepo prilega malomeščanski rutini. Obrtniška spretnost postane obrtniška premetenost. Dobra obrtniška spretnost pomeni cilju ustrezna sredstva, pri čemer cilj nikakor ni neodvisen od sredstev. Sredstva imajo lastne zakonitosti, ki kažejo onkraj sredstev. Če ustreznost sredstev postane sama na sebi cilj, postane fetišizirana. Rokodelska mentaliteta tako proizvaja obraten efekt od svojega prvotnega smotra, ko se je še bojevala proti svilenemu jopiču in baretki malomeščanskega filistra. Takšna mentaliteta ne omogoča, ampak ovira objektivne razloge proizvodnih sil. Kjerkoli se že danes kot norma pojavi obrtna spretnost, je treba razlog skrbno preučiti. Koncept obrtne spretnosti je v tesni zvezi s funkcijo. Njena funkcija pa še zdaleč ni nujno prosvetljena ali napredna.

Koncepta domišljije, tako kot koncepta obrtne spretnosti, ne smemo sprejeti brez kritične analize. Psihološka trivialnost – domišljija kot samo podoba nečesa, kar še ni prisotno – je nezadostna. Kot interpretacija razlaga samo to, kar je v umetniških procesih in verjetno tudi v umetnosti s smotrom določeno z domišljijo. Walter Benjamin je nekoč definiral domišljijo kot sposobnost interpolacije v najmanjših podrobnostih. Nedvomno se takšna definicija približa pomenu veliko bolj kot sodobni pogledi, ki bodisi povzdignejo koncept domišljije v nesnovno nebo, bodisi ga obsodijo z objektivnimi razlogi. Domišljija v proizvodnji reprezentacijske umetnosti ni užitek svobodnega izumljanja, ustvarjanja *ex nihilo*. Niti v avtonomni umetnosti, na katero je Loos omejil domišljijo, ni takšnega ustvarjanja iz nič. Vsaka prodorna analiza avtonomnega umetniškega dela pokaže, da je umetnikov delež v izumljanju novega preko danega stanja materialov in oblik minimalno in omejene vrednosti. Na drugi strani je omejevanje domišljije na predhodno prilagoditev materialnim ciljem enako nezadostno; domišljijo spremeni v večno enakost. Le Corbusierova domišljijsko mogočna dela je nemogoče pripisati izključno odnosu med arhitekturo in človeškim telesom, kot o tem piše sam. Domišljija nedvomno obstaja, čeprav morda skoraj nezaznavna v materialih in

oblikah, ki jih umetnik prevzame in razvije v nekaj več od samih materialov in oblik. Domišljija pomeni *oživčiti* ta nekaj več. Takšen pogled ni tako absurden, kot se morda zdi. Kajti oblike, celo materiali, niso samo naravne danosti, kot bi z lahkoto sodil nerazmišljajoči umetnik. V oblikah in materialih je zbrana zgodovina, preveva jih duh. Ne vsebujejo nikakršnega pozitivnega zakona; in vendar se njihova vsebina pojavi kot oster obris problema. Umetniška domišljija vzbudi te zbrane elemente z zavestjo o notranji problematiki materiala. Minimalni napredek domišljije odgovarja brezčasnim vprašanjem, ki jih postavljajo oblike in materiali v svojem tihem in elementarnem jeziku. Ločeni impulzi, celo smoter in opredeljujoči formalni zakoni, se tako zlijejo v celoto. Med smotrom, prostorom in materialom nastane interakcija. Nobenega izmed teh vidikov ne moremo samega zožiti na izvorni fenomen. Na tem mestu lahko filozofija vpliva na estetiko s svojim uvidom, da ne more nobena misel voditi do absolutnega začetka – da so takšni absoluti proizvodi abstrakcije. Tudi glasba, ki je tako dolgo predpostavljala primat individualnih tonov, je morala končno odkriti bolj kompleksne odnose med svojimi komponentami. Tonu je podeljen pomen samo znotraj funkcionalne strukture sistema; brez strukture bi bil le fizikalna enota. Odkrivanje latentne estetske strukture tona samega je vraževerje. V arhitekturi se, in to z dobrim razlogom, pogosto govori o občutku prostora (*Raumgefühl*). Vendar pa občutek prostora ne obstaja sam na sebi kot abstraktno bistvo, niti kot občutek same prostorskega, saj je prostor zamisljiv le kot dejanski prostor s specifičnimi dimenzijami. Občutek prostora je v tesni zvezi s smotrom. Tudi, ko poskuša arhitektura povzdigniti ta občutek nad smotrnost, je obenem še vedno neločljiv s smotrom. Uspeh takšne sinteze je glavni kriterij velike arhitekture. Arhitektura se sprašuje: kako lahko določen smoter postane prostor: s kakšnimi oblikami, s kakšnimi materiali? Vsi ti vidiki drug na drugega enako vzajemno vplivajo – so recipročni. Gledano iz tega vidika je arhitekturna domišljija sposobnost, kako smotrno artikulirati prostor. Omogoča smotrom, da postanejo prostori. Glede na smotre izoblikuje oblike. Nasprotno lahko prostor in občutek prostora postaneta več kot osiromašen smoter samo, ko ju domišljija oplodi z smotrnostjo. Domišljija se tako osvobodi vzajemne povezave s smotrom, ki pa mu le dolguje svoj obstoj. Popolnoma se zavedam, kako lahko se

koncepti, kot je občutek prostora, razvrednotijo v klišeje. Tu kot laik na področju arhitekture pri bolj natančni definiciji teh konceptov čutim svoje meje, čeprav so bili v moderni arhitekturi tako poučni. Vseeno pa si dovolim predpostaviti: občutek prostora je za razliko od abstraktne ideje prostora v vizualnem svetu to, kar je muzikalnost v akustičnem. Muzikalnosti ne moremo reducirati na abstraktno zasnovano časa – na primer na sposobnost, da si lahko brez poslušanja predstavljamo tempo metronoma. Podobno občutek časa ni omejen na prostorske podobe, čeprav je sposobnost branje le-teh v načrtih verjetno pogoj za vsakega arhitekta, tako kot je branje partitur pogoj za glasbenika. Občutek prostora očitno zahteva več kot to, namreč možnost, da se umetniku nekaj zgodi iz samega prostora; to ne more biti nekaj naključnega ali nepovezanega s prostorom. Glasbenik podobno izumlja svoje melodije, pravzaprav vse svoje glasbene strukture, iz samega časa, iz potrebe po organiziranju časa. Časovni odnosi sami ne zadoščajo, saj so brezbrizni do dejanskega glasbenega dogodka; enako velja za izumljanje posameznih glasbenih odlomkov, saj njihove časovne strukture in odnosi niso zasnovani skupaj z njimi. V produktivnem smislu prostora prevzame smoter nase v večji meri naloge vsebine, v nasprotju z oblikovnimi sestavinami, ki jih arhitekt ustvari iz prostora. Napetost med obliko in vsebino, ki sploh omogoča vse umetniško ustvarjanje, se skozi smoter kaže predvsem v smotrno orientirani umetnosti. Sodobna 'objektivna' askeza torej vsebuje element resnice; neposredovan subjektivni izraz bi bil za arhitekturo zares nezadosten. Kjer je cilj samo tak izraz, rezultat ni arhitektura, ampak filmska kulisa, čeprav so tudi te lahko v nekaterih primerih, na primer v starih filmih o Golemu, prav dobre. Mesto subjektivnega izraza je torej v arhitekturi namenjeno funkciji za subjekta. Arhitektura bi tako z bolj intenzivnim vzajemnim posredovanjem med dvema ekstremoma – ustvarjanjem oblike in funkcijo – dosegla višji standard.

Subjektova funkcija pa ni določena z nekakšno splošno naravo posameznika, ki se nikoli ne spreminja, ampak s konkretnimi družbenimi normami. Funkcionalna arhitektura predstavlja racionalni značaj, njemu nasproti pa so potlačeni instinkti empiričnih subjektov, ki v sodobni družbi še vedno iščejo svojo srečo v vseh možnih kotičkih in špranjah. Funkcionalna arhitektura nagovarja človeški potencial, ki

ga naša napredna zavest načeloma lahko dojame, ki pa je v večini ljudi, ki so ostali duhovno nezmožni, zadušeni. Človeka vredna arhitektura ima ljudi za boljše, kot v resnici so. Obravnava jih glede na njihov potencial, kot se kaže v njihovih proizvodnih in tehnoloških zmožnostih. Arhitektura nasprotuje potrebam tukaj in zdaj takoj, ko samo izpolnjuje te potrebe – ne da bi obenem predstavljala tudi absolutno ali trajno idejo. Arhitektura tako kot v naslovu Loosove knjige izpred sedemdesetih let še vedno ostaja krik v prazno. Dejstva, da so lahko veliki arhitekti Loos, Le Corbusier in Scharoun v kamnu in betonu realizirali le manjši del svojega opusa, ne moremo razložiti le z nenaklonjenim odnosom izvajalcev in uradnikov (čeprav tega vidika ne smemo podcenjevati). To dejstvo je pogojeno s temeljnimi družbenim nasprotjem, nad katerim tudi najboljša arhitektura nima moči: ista družba, ki je človeške energije razvila do nezamisljivih meja, je te energije tudi oklenila v pogoje proizvodnje; tako proizvodni pogoji deformirajo ravno ljudi, ki s svojo energijo služijo proizvodnji. To temeljno nasprotje je v arhitekturi jasno vidno. Tako potrošniku kot tudi arhitekturi se je težko distancirati od trenj, ki so posledice tega nasprotja. Stvari niso popolnoma pravilne v arhitekturi ali popolnoma nepravilne pri ljudeh. Ljudje trpijo dovolj krivic, saj sta njihovi zavedno in nezavedno ujeti na nezreli stopnji; na nek način še niso dorasli. Ta nezrelost ovira človeško identifikacijo z lastnimi skrbmi. Ker je arhitektura obenem avtonomna in smotrna, ljudi ne more preprosto odmisli. Če pa želi ostati avtonomna, mora narediti ravno to. Če bi arhitektura obšla človeštvo, kakršno je, bi se predala vprašljivi antropologiji in celo ontologiji. Le Corbusier ni po naključju predvideval človeških prototipov. Realni ljudje, tudi tisti najbolj nazadnjaški in konvencionalno naivni, imajo pravico do izpolnjevanja svojih potreb, četudi so te morda napačne. V trenutku pa, ko misel brezkompromisno nadomesti subjektivne želje z objektivnimi potrebami, postane brutalno nasilje. Tako je z nasprotjem med *volonté générale* in *volonté de tous*<sup>21</sup>. Celotno v napačnih potrebah človeka je kanec svobode. V ekonomski teoriji je izražena s terminom 'uporabna vrednost' v nasprotju z 'menjalno vrednostjo'. Tisti torej, ki se jim legitimna arhitektura zdi sovražna, so prikrajšani za stvari, ki jih hočejo in celo potrebujejo. Onkraj fenomena 'kulturnega zaostajanja' ima ta protislovnost morda svoj izvor v razvoju koncepta umetnosti.

Umetnost se mora izkristalizirati v avtonomno obliko, da bi sploh lahko bila umetnost po lastnih formalnih zakonih. Avtonomija gradi vsebinsko resnico (*Wahrheitsgehalt*) umetnosti; brez nje bi bila podrejena temu, kar umetnost s svojim lastnim bistvom zanika. Vendar pa kot človeški proizvod ni nikoli povsem ločena od človeštva. Kot sestavni del vsebuje tudi nekaj tistega, čemur se mora upirati. Kjer umetnost uničuje lasten spomin in pozablja, da je tu samo za druge, postaja fetiš, samozavedajoč se in torej relativiziran absolut. Takšne so bile sanje secesijske lepote. Obenem pa je umetnost potisnjena k težnji po čistem nasebstvu, če ne želi postati žrtev lastne prevare. Rezultat je *quid pro quo*<sup>22</sup>. Dejavnost, ki si za subjekta postavlja osvobodeno in emancipirano človeštvo, ki se lahko uresniči samo v spremenjeni družbi, se v sodobnosti kaže kot prilagoditev tehnologiji - ta pa je postala sama sebi smoter. Takšno povečevanje popredmetenja je nespravljiv nasprotnik umetnosti. Poleg tega gre za več kot samo za videz. Bolj, kot se tako avtonomna kot tudi umetnost s smotrom odmikata od svojih magičnih in mitičnih izvorov in sledita le svojim formalnim zakonom, večja je nevarnost takšne prilagoditve. Proti tej nevarnosti nima umetnost na voljo nikakršnega zanesljivega orožja. *Aporia* Thorsteina Veblena<sup>23</sup> se tako ponavlja; že pred letom 1900 je zahteval, naj ljudje začnejo misliti popolnoma tehnološko, vzročno in mehansko, da bi se lahko povzdignili nad prevaro sveta podob. Tako je odobril objektivne kategorije iste ekonomije, ki jo je kritiziral; v svobodni državi bi ljudje ne bili več podrejeni tehnologiji, ampak bi tehnologija služila njim, kot je bilo tudi izvorno predvideno. V sodobnosti pa je tehnologija ljudi posrkala vase; kot da so ji prepustili svoj boljši del in za sabo pustili le prazne lupine. Njihovo lastno zavest je tehnologija popredmetila, kot da bi imela objektivna tehnologija nekakšno pravico do kritike zavesti. Tehnologija je tu za ljudi; to se zdi razumno stališče, ki pa je bilo razvrednoteno v vulgarno nazadnjaško ideologijo. Najboljši dokaz za razvrednotenje je dejstvo, da je vsaka omemba takšnega stališča z vseh strani navdušeno sprejeta. Celotna situacija je nekako lažna; nič ne more zgladiti tega temeljnega nasprotja. Na eni strani bi utopija, če bi bila prosta obvezujočih smotrov obstoječega reda stvari, izgubila vso moč in postala izoliran ornament, saj mora svojo sestavne elemente in strukturo prevzeti ravno iz tega reda. Na drugi strani pa bi

vsak poskus prepovedi utopizma podobno kot prepoved podob takoj postal žrtev istega obstoječega reda stvari.

Prva skrb funkcionalizma je podrejenost uporabnosti. Kar ni uporabno, je brez usmiljenja kritizirano, ker je razvoj umetnosti razgalil njeno neizogibno estetsko nezadostnost. Uporabnost sama pa je prepletena z občutki krivde, uničevanja sveta in brezupnostjo, ki razen varljivega zanikuje vsako tolažbo za človeštvo. Četudi to nasprotje nikoli ne more biti popolnoma razrešeno, pa ga moramo vsaj poskušati razumeti; v buržoazni družbi ima uporabnost svojo lastno dialektiko. Uporabni predmet je tako najvišji dosežek, počlovečena 'stvar', sprava s predmeti, ki tako niso več izolirani od človeštva in jih vsakdanja raba ne ponižuje. Način, kako otrok uporablja tehnične pripomočke, objublja tako stanje; tehnika se zdi kot podoba bližnjega dobrega duha, očiščenege želje po dobičku. Takšno dojetje je bilo blizu teoretikom utopičnega socializma in predstavlja prijetno zatočišče pred dejanskim razvojem, tako da omogoča vizijo uporabnih stvari, ki so izgubile svojo hladnost. Človeštvo ne bi več trpelo zaradi 'popredmetenega' značaja sodobnega sveta, obenem pa bi se predmeti sami osamosvojili. Šele ko bi se 'predmeti' enkrat osvobodili svoje 'popredmetenosti', bi našli svoj pravi smoter. V današnji družba pa je vsa uporabnost izpodrinjena in uročena. Družba nas vara, ko nam predmete predstavlja kot posledico volje človeštva. V resnici so predmeti tu zaradi dobička in izpolnjujejo človeške potrebe samo kot posledico želje po dobičku. Predmeti ustvarjajo nove potrebe in jih vzdržujejo glede na motive dobička. Ker je vse, kar je človeku uporabno in dobrodejno, pristo človeške nadvlade in izkoriščanja, tudi pravilno, ni nič bolj estetsko nevzdržnega kot obstoječe stanje stvari, podjarmljeno in notranje deformirano v lastno nasprotje. *Raison d'être* vse avtonomne umetnosti od začetkov buržoazne družbe naprej je, da lahko samo neuporabni predmeti pričajo o onem, kar je bilo nekoč uporabno; predstavlja pravilno in posrečeno uporabo, kontakt s stvarmi onkraj nasprotja med uporabnostjo in neuporabnostjo. Takšno razumevanje pomeni, da se morajo tisti, ki si želijo izboljšanja, upreti praktičnosti. Če jo preveč cenijo in upoštevajo, se pridružijo nasprotnikovemu taboru. Rečeno je, da delo ne ponižuje. Kot večina pregovorov tudi ta prikrije obratno resnico: menjava ponižuje uporabno delo. Prekletstvo

menjave je nadvladalo tudi avtonomno umetnost. V avtonomni umetnosti je neuporabno vsebovano v omejeni in določeni obliki; tako je nemočno izpostavljeno kritiki svojega nasprotnika, uporabnosti. Nasprotno je v uporabnem to, kar je aktualno, onemogočeno. Obskurna skrivnost umetnosti je fetišiziran značaj dobrin in blaga. Funkcionalizem poskuša razbiti to vklenjenost; dokler pa je sam del vklenjene družbe, lahko samo nekoliko žvenketa z verigami.

Poskušal sem izpostaviti nekaj protislovij, ki pa jih kot nestrokovnjak ne morem poskušati razrešiti. Dvomljivo je, če jih je v sodobnosti sploh mogoče razrešiti. Kritika mojih posledično neuporabnih argumentov se tako zdi upravičena. Moja obramba leži implicitno v moji tezi, da koncepta uporabnega in neuporabnega ne moreta biti nereflektirano sprejeta. Čas, ko smo se lahko izolirali vsak na svojem strokovnem področju, je minil. Naloge, ki so pred nami, zahtevajo razmišljanja, ki jih objektivnost (*Sachlichkeit*) popolnoma neobjektivno graja. Z zahtevo po takojšnji legitimizaciji misli oziroma z zahtevo po njeni takojšnji uporabnosti po navadi dosežemo le, da se njen potencial ustavi, preden bi lahko v prihodnosti vplivala na prakso v popolnoma nepričakovani obliki. Misel ima, ravno tako kot material, svoj prisilni impulz. Umetnikovo delo se po srečanju z mislijo ne more naivno nadaljevati po prej zamišljenih tirnicah, ne glede na to, ali je usmerjeno k smotru ali ne. To pa kaže na krizo, ki je strokovnjak – ne glede na svoj obrtni ponos – ne more preseči, ne da bi presegel tudi področje svoje obrti. To mora narediti na dva načina. Prvič, glede na družbeno stanje; upoštevati mora položaj svojega dela v družbi in družbene omejitve, ki jih srečuje na vseh straneh. Takšen premislek postane ključen v vprašanih v zvezi z urbanizmom, celo onkraj nalog v

zvezi s povojno obnovo, kjer arhitekturna vprašanja trčijo ob družbena vprašanja, kot je obstoj ali neobstoj kolektivnega družbenega subjekta. Skoraj ni potrebno omeniti, da je urbanizem nezadosten, dokler se osredotoča na posamezne namesto na kolektivne družbene cilje. Tista samo kratkoročna, praktična načela urbanizma ne sovpadajo z resnično racionalnimi načeli, prostimi družbenih iracionalnosti; umanjka jim ravno kolektivni družbeni subjekt, ki mora biti prva skrb urbanizma. Tu leži eden izmed razlogov, zakaj se urbanizem bodisi sprevrže v kaos bodisi ovira produktivne arhitekturne dosežke posameznikov.

Drugi način, ki bi ga rad posebej poudaril, je, da arhitektura in vsa umetnost s smotrom zahtevata nenehno *estetsko* refleksijo. Mislim si, kako sumljivo vam mora zveneti beseda 'estetsko'. Morda boste pomislili na profesorje, ki z očmi, uprtimi proti nebu, citirajo formalistična pravila večne in neskončne lepote, ki niso nič več kot recepti za proizvodnjo površinskega klasicističnega kiča. V resnici pa mora biti prava estetika ravno nasprotna. Ponotranjiti mora ravno tiste ugovore, ki jih je nekdanja sama izrekala proti vsem umetnikom. Estetika bi se pogubila, če bi nadaljevala z nereflktirano in preračunljivo odsotnostjo neusmiljene samokritike. Estetika kot sestavni vidik filozofije čaka na novo spodbudo, ki mora priti iz reflektivnih prizadevanj. Zato so se nedavne umetniške prakse obrnile k estetiki. Estetika je torej praktična nujnost takoj, ko postane jasno, da se morajo koncepti, kot so uporabnost in neuporabnost v umetnosti, ločitev avtonomne in k smotru usmerjene umetnosti, domišljije in ornamenta, na novo pretesti. Šele nato lahko umetnik glede na te kategorije deluje pozitivno ali negativno. Če vam je všeč ali ne, ste dnevno potisnjeni v estetske presoje, ki presegajo vaše trenu-

tne naloge. Vaša izkušnja priključuje v spomin Molierovega gospoda Jourdaina, ki med študijem retorike presenečen ugotovi, da že celo življenje govori v prozi. Ko vas vaša aktivnost prisili v estetske presoje, se prepustite njeni moči. Takrat se ne morete več odtrgati in v imenu čiste in dosledne poklicne izurjenosti pričarati naključne ideje. Umetnik, ki se z estetsko mislijo ne ukvarja energično, kmalu zapade v diletantske hipoteze in tavajoča opravičevanja lastnih intelektualnih konstruktov. Pierre Boulez, eden najbolj tehnično izurjenih sodobnih skladateljev, je v nekaterih svojih glasbenih kompozicijah konstruktivizem razširil do ekstremov; zatem pa je izrecno poudaril nujnost estetike. Takšna estetika si ne bi dovolila razglašati univerzalnih načel lepega in grdega. Ta svoboda bi predstavila problematiko ornamenta v novi luči. Lepote danes ne moremo meriti z ničemer drugim kot z globino, s katero razvezuje lastna nasprotja. Umetniško delo mora rezati skozi nasprotja in jih presegati, ne s prikrievanjem, ampak s stopnjevanjem. Samo formalna lepota, karkoli to že je, je prazna in brez pomena; lepota njene vsebine je izgubljena v predumetniškem čutnem užitku opazovalca. Lepota je bodisi rezultanta vektorjev moči bodisi sploh nič ni. Modificirana estetika bi vedno bolj jasno izrisovala svoje lastno polje ravno skozi vedno večjo potrebo po raziskovanju. V nasprotju s tradicionalno estetiko se ne bi nujno pogojevala s konceptom umetnosti. Sodobna estetika mora preseči umetnost z mišljenjem umetnosti. Tako bi presegla trenutno nasprotje med umetnostjo s smotrom in brez njega, v katerem proizvajalec in opazovalec enako trpita. ■

1 Tudi stvarnost; Nova stvarnost (Neue Sachlichkeit) je bila v Srednji Evropi prevladujoča umetniška smer po zatonu ekspresionizma na prehodu v 30. leta 20. stoletja.

2 Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, I, Franz Glück (ed.), Dunaj/München 1962, str. 314.

3 'Gerechtigkeit' pomeni pravilnost v pravnem smislu, torej gre za močnejšo obvezo kot pri najpogosteje uporabljeni slovenski besedni zvezi 'iskrenost materiala'.

4 'Zweck' pomeni smoter, pa tudi namen oz. smisel. V filozofskih tekstih se po navadi prevaja kot 'smoter', vendar je treba v kontekstu teksta upoštevati tudi delitev med tiste umetnosti, ki so narejene z mislijo na določen namen, ter umetnosti, ki niso poročene iz namenov. V tekstu sem se zaradi navezovanja na tradicijo prevajanja odločil za besedni zvezi 'umetnost s smotrom' in 'umetnost brez smotra'.

5 Tudi obrtna umetnost, dekorativna umetnost.

6 Sublimacija kot povzdignjenje oz. izčiščenje.

7 Tradicionalna tkanina iz Jave.

8 Postranski/nepredvideni stroški.

9 Mnenja o tem, kaj je hotel Adorno povedati s pripombo o Ackerstrasse, so deljena. V Berlinu je na Ackerstrasse stala najbolj zloglasna 'najemniška kasarna' za delavstvo 19. stoletja (Meyerische Hof). V ulici je bila v okviru povojne obnove zgrajena tudi prva funkcionalistična soseska v Berlinu (Ernst-Reuter-Siedlung).

10 Adolf Loos, op. cit., str. 277.

11 Adorno ima v mislih nacizem in nacistični pojem 'entartete Kunst', izrojena/degenerirana umetnost.

12 Adolf Loos, op. cit., str. 277

13 Adolf Loos, op. cit., str. 282.

14 Adolf Loos, str. 278.

15 Adolf Loos, str. 393.

16 V slovenski izdaji dela *Minima Moralia* (prevedla Seta Knop, založba \*cf., Ljubljana 2007) je stavek preveden sledeče: 'Kako je danes z zasebnim življenjem, kaže njegovo prizorišče. Pravzaprav sploh ni mogoče več stanovati.' (str. 36)

17 Adolf Loos, op. cit., str. 345.

18 Le Corbusier, *Mein Werk*, Stuttgart, 1960, str. 306.

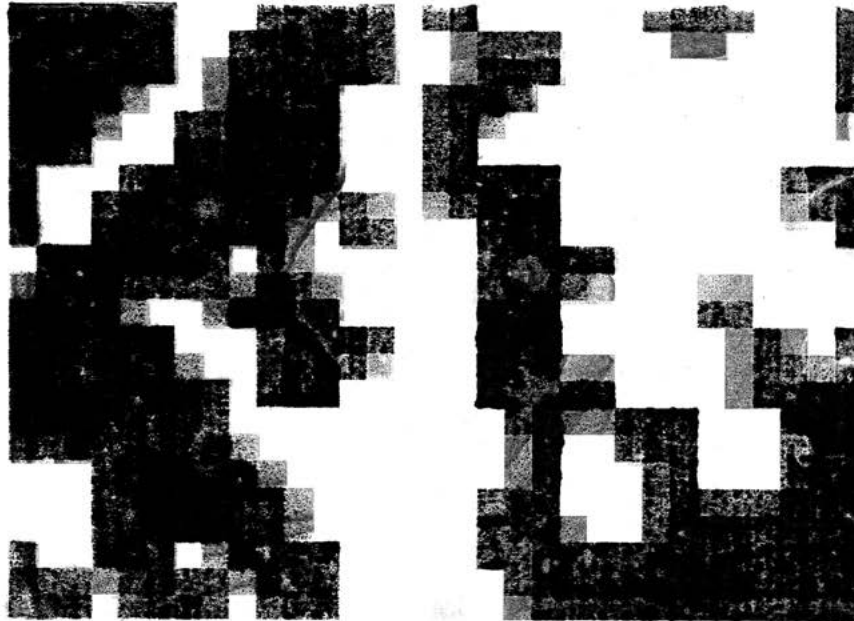
19 Adorno meri na angleško gibanje 'Arts and crafts' proti koncu 19. stoletja.

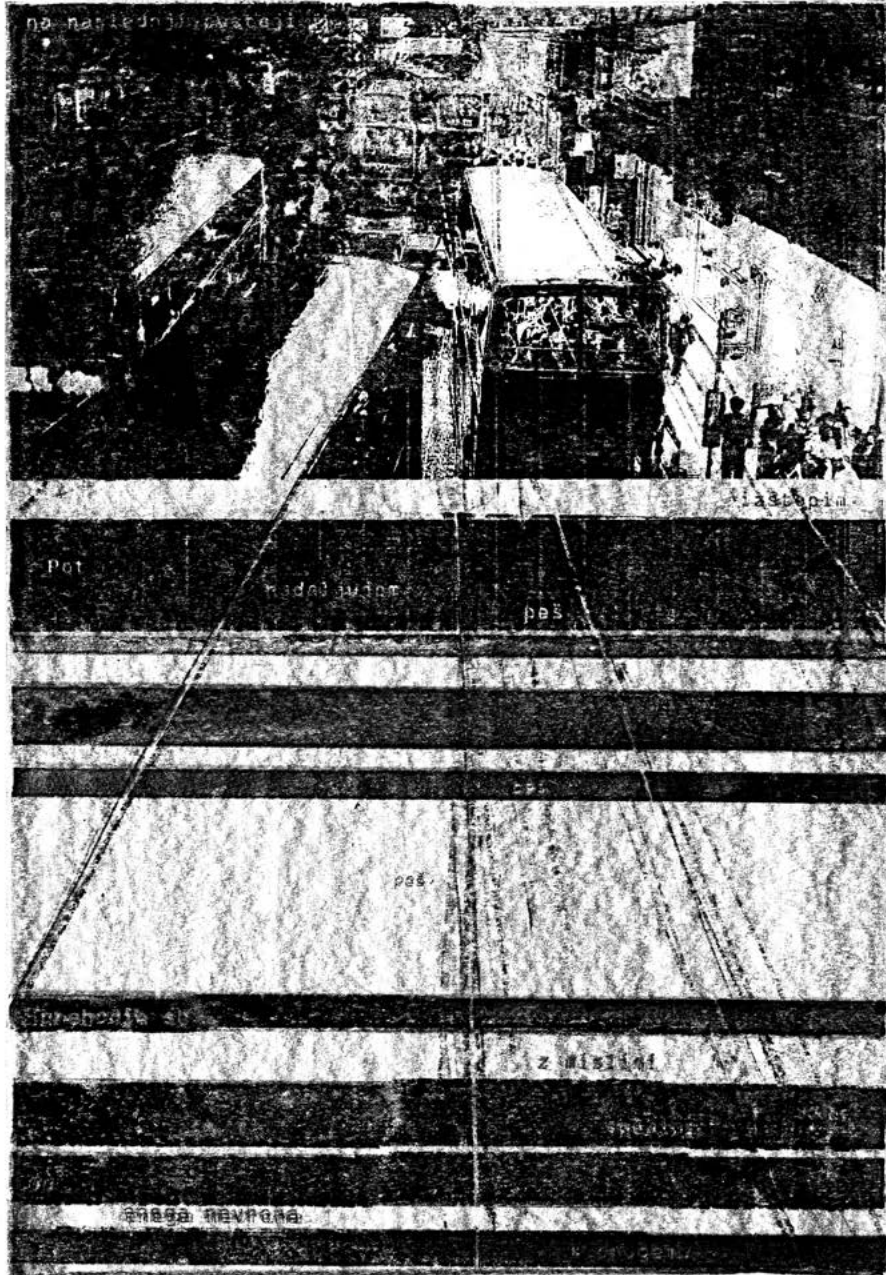
20 Hans Sachs je zgodovinska oseba in junak Wagnerjeve glasbene drame *Mojstri pevci Nürnbergski*, kjer kot čevljar, pesnik in skladatelj v eni osebi dobesedno združuje obrtno spretnost in domišljijo.

21 Nasprotje med občo voljo in voljo vseh.

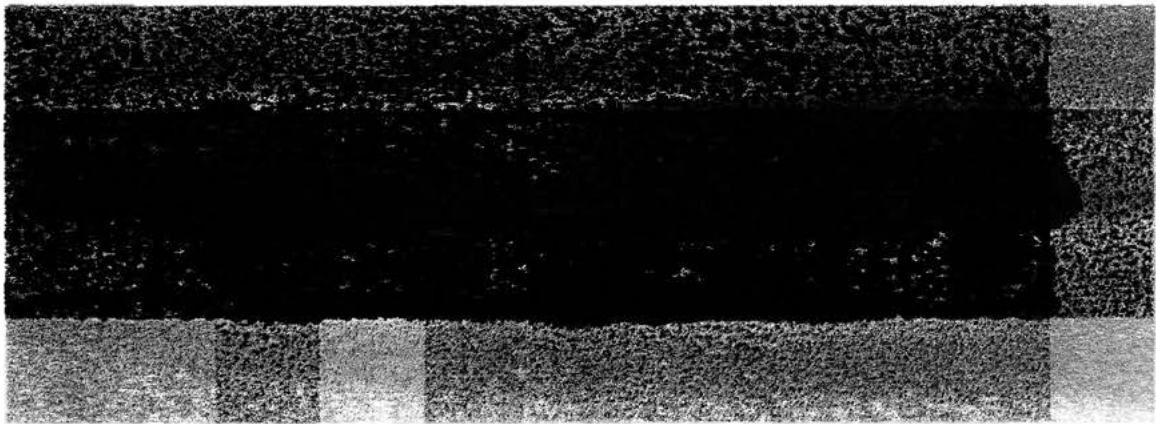
22 Dobesedno 'to za ono', recipročen.

23 Aporia (gr.): nerešljivo nasprotje pri logični sodbi, paradoks. Thorstein Veblen: ameriški ekonomist in sociolog, avtor knjige 'Teorija brezdelnega razreda' (1899)









Hans-Georg Gadamer je kot učenec Martina Heideggra nadaljeval in nadgradil njegovo fenomenološko raziskovanje. Čeprav sami arhitekturi ni namenil toliko časa in prostora kot njegov učitelj, je s svojo filozofijo postavil nove temelje v hermenevitičnem premišljevanju arhitekture. Njegovo najvplivnejše in najbolj poznano delo je nedvomno *Resnica in metoda*, v katerem razpravlja predvsem o bistvu umetniškega dela glede na časovno-zgodovinski horizont. Z ontološko in hermenevitično analizo umetnosti, ki se ji posveča v več svojih delih, najpregledneje pa jo razvije prav v omenjenem delu, je nemški filozof močno zaznamoval tudi področje arhitekturne teorije. Njegove razprave so med drugim spodbudile ponoven premislek narave same arhitekture oziroma arhitekture kot umetniškega dela, način obstoja arhitekture kot 'igre' in pomen zgodovinskega razumevanja arhitekturnega spomenika.<sup>1</sup>

A povsem prezrta arhitektura v mišljenju Hansa-Georga Gadamerja vendarle ni ostala. Nekaj besed ji je nemški filozof namenil prav v delu *Resnica in metoda*, natančneje v poglavju z naslovom *Ontološki temelj okazionalnega in dekorativnega*, ki ga je uvrstil v razdelek, kjer razpravlja o ontološkem in hermenevitičnem pomenu samega umetniškega dela. Na tem mestu se Gadamer sprašuje, na kakšen način neko umetniško delo obstaja in kako ga sprejemnik razume. V svoji analizi poskuša prekiniti z romantično tradicijo pojmovanja neposrednega izkustva umetniškega dela. Ta je namreč umetnost pojmovala kot samolasten estetski predmet, ki obstaja zgolj sam zase in na sebi ter je povsem neodvisen od okolnega sveta. Gadamer temu prepričanju nasprotuje tako, da se opre na fenomenološko razumevanje umetnosti, torej umetniškega dela kot fenomena, kar pomeni, da je delo neločljivo povezano s celotnim življenjskim svetom. Umetnosti torej človek ne zaznava neposredno in z abstrahiranjem subjektivnih pogojev izkustva, ampak je, prav nasprotno, vsaka umetnost vedno že neposredno vpeta v samo človekovo izkustvo celotnega sveta.

Za primer vzemimo sliko, *podobo*. Novoveško pojmovanje slike kot podobe, vstavljene v okvir in obešene na steno v muzeju, je jasno in očitno razmejevanje narave estetskega objekta od vseh njegovih življenjskih navezav. Slika, ki jo od sveta loči okvir, torej slika, ki visi na steni v njej posebej namenjenem prostoru,

muzeju: vse to so momenti, ki umetniško delo izolirajo od okolice, tako da jo lahko občudujemo kot čisti estetski objekt. Torej kot predmet, ki obstaja zgolj v svoji estetski razsežnosti. Pri tem lahko opomnimo tudi na Kantovo tezo o brezinteresnem ugajanju v *Kritiki razsodne moči*, kjer je sodbo okusa opredelil kot tisto, ki za svoj predmet nikoli ni zainteresirana.

Nasproti takšnemu pojmovanju umetnosti poskuša Gadamer pokazati, da je vsaka podoba vedno vezana na svojo prapodobo. Oziroma da le-ta neko prapodobo vedno že predstavlja. Še več: 'Podoba uveljavlja svojo lastno biti, da bi pustila biti upodobljenemu.'<sup>2</sup> Podoba obstaja na način, da se lahko v njej predstavi njena prapodoba. Bistvo podobe je prav njena odprtost biti za pojavnost prapodobe. Ravno zato med podobo in prapodobo nastane obojestranski odnos. Podoba v svoji biti predstavi prapodobo, vendar jo predstavi prav na način svoje biti, torej na način podobe. Prapodoba v podobi torej nikoli ni povsem 'odslikana', nikoli ni identična sama sebi, ampak se 'reprezentira'. Prapodoba, ki je upodobljena v podobi, je tako predstavljena na način same podobe. Oziroma, povedano drugače, podoba upodobi prapodobo kot lastno biti.

Poglejmo si to na primeru. Za primer vzemimo kar podobo, natančneje sliko, in sicer za večjo nazornost določeno obliko slike – *portret*. Portret vedno predstavlja oziroma reprezentira upodobljenega – ali kot smo dejali zgoraj; v podobi se reprezentira njena prapodoba. Slika, v našem primeru portret, je vedno podoba, ta podoba pa je hkrati tudi upodobitev neke prapodobe, v našem primeru portretiranca. Vendar portret nikoli ni čista odslikava portretiranca. Nasprotno, portretiranec je vedno upodobljen na način obstoja portreta, torej na način, kot upodobljena predstavlja sam portret. Kot smo dejali, je sama podoba slike tista, ki upodobi svojo prapodobo, zato je tudi podoba portretiranca reprezentirana kot portret – upodobljen ni takšen, kot je on sam, ampak je upodobljen kot podoba portreta. Tako je lahko na primer nek posameznik na sliki močno idealiziran ali pa groteskno karkiran – tudi Arcimboldov portret Rudolfa drugega je svojevrsten portret.

Z analizo podobe smo videli, da vsako umetniško delo vedno sega izven svoje estetske zaprtosti in kaže na svet izven svoje gole pojavnosti. Umetniško delo

kot fenomen je torej bistveno vpeto v življenjski svet in je z njim v določenem sovisju. Vendar ta ontološka značilnost za sliko oziroma podobo zaradi dediščine novomeškega načina mišljenja, o katerem smo že na začetku povedali, da je umetniško delo od okolnega sveta izoliralo, sploh ni tako samoumevna. Arhitektura ima v tem pogledu prav posebno mesto, saj je od vseh oblik različnih umetniških del še najmanj zapadla estetski redukciji ontološkega pomena umetnosti. Takole pravi Gadamer: 'Najodličnejša in najveličastnejša umetnostna forma, ki sodi pod to gledišče, je *arhitektura*.'<sup>13</sup> Arhitektura je torej tista oblika umetniškega dela, ki s svojim načinom obstoja najnazorneje kaže svojo povezanost s svetom. Le-ta namreč izmed vseh umetniških zvrsti najbolj jasno in očitno sega preko same sebe v svet s tem, ko preko svojega obstoja kot čiste estetske umetnine poseže v življenjski svet.

Najnazorneje svojo povezavo s svetom arhitektura izraža na dva načina. Prvič 's smotrom' in drugič 'z mestom, ki ga je zasedla v celoti kakega prostorskega sovisja'.<sup>4</sup> Najprej mora vsaka stavba služiti svojemu namenu in človekovemu ravnanju. Izpolnjevati mora torej svoj smoter, torej tisto svojo nalogo, zaradi katere je sploh bila postavljena. S tem pa arhitektura že poseže preko svoje estetske funkcije v širši življenjski svet. Hkrati se mora vsaka arhitektura prilagajati tudi okolju, v katerega je umeščena. To so na primer naravne danosti prostora, v katerem je zgradba postavljena, različni gradbeni predpisi, prostorski načrti itd. Na tak način je stavba vedno povezana s svetom, v katerem biva, in okoljem, v katerega je umeščena, s tem pa arhitektura kot fenomen sega preko svoje lastne pojavnosti v okolni življenjski svet.

Vsaka arhitektura mora v obeh pogledih prinašati nekaj novega, če želi postati umetniško delo oziroma umetnina. Te novosti lahko umetnostna veda prepozna in tako stavbo poimenuje 'arhitekturni spomenik'. Novosti v sovisju z življenjskim svetom so torej tiste, ki arhitekturi podelijo poseben umetniški obstoj, zato je bit arhitekturnega spomenika prav seganje preko sebe in preseganje svoje gole estetske pojavnosti. Ta tako nikoli ni samolastno umetniško delo oziroma umetnostni spomenik, saj svojo umetniškost pridobiva prav preko vpetosti v širši življenjski svet. ■



Giuseppe Arcimboldo, Rudolf II kot Vertumnus, ok. 1590

1 Kidder, P. Philosophical Hermeneutics and the Ethical Function of Architecture. *Contemporary Aesthetics*, 2011, št. 9. Dostopno na naslovu: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=618>.

2 Gadamer, H.-G. *Resnica in metoda*. 1. izd. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001, str. 123.

3 Gadamer, H.-G. *Resnica in metoda*. 1. izd. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001, str. 135.

4 Gadamer, H.-G. prav tam

#### Dodatna literatura:

Kant, I. *Kritika razsodne moči*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999.

Leach, N. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 1997.

fotografija: spletni vir

## DIPLOME NAJ BODO JAVNO DOSTOPNE!

Jure Kolenc

*Problematika politike Fakultete za arhitekturo v Ljubljani glede dostopanja do obstoječih diplomskih del je v študentskih krogih prisotna že dlje časa, vendar do sedaj v smeri poskusa sprememb ni bil storjen še noben resen korak. Izposoja diplome je za kratek čas možna le s pisnim dovoljenjem avtorja, prepovedano je fotografiranje, ogled v skupini, dialog, kritika. Portal [www.fadiploma.info](http://www.fadiploma.info) je iz opisanega nerazumnega stanja rojen glas od spodaj navzgor, ki s konkretno akcijo postavlja platformo za dialog s pristojnimi ter njihovo ovrednotenje obstoječega sistema.*

'Knjižnica razvija svojo osrednjo vlogo v hitro spreminjajočem se informacijskem svetu ter se odziva na povečan obseg informacij in spremenjena pričakovanja glede dostopa do informacij. Naloga je zagotavljati kar najudobnejši in najlažji fizični in spletni dostop do tiskanega in elektronskega gradiva v lastni zbirki in zbirkah drugih ponudnikov ... ' je bilo zapisano v natečajni nalogi za novo Narodno

in univerzitetno knjižnico v Ljubljani. Tekst jasno opredeljuje vlogo sodobne knjižnice in izobraževalne ustanove so prve v vrsti, ki bi v interesu ohranjanja svojega lastnega poslanstva morale smernicam razvoja slediti.

Klasična definicija, ki knjižnico označuje kot prostor za hranjenje pisnega gradiva, v sodobni informacijski družbi ne zadostuje več, saj so potrebe in navade glede dostopa do informacij presegle okvire časa in prostora. Splošen dostop do virov je trend, ki ne le, da se mu ne moremo izogniti, temveč ga v večini primerov lahko označimo kot javno dobro. Politika nedostopnosti in pretiranega varovanja avtorskih pravic Fakultete arhitekturo glede diplom je preživeta ter za zunanjega opazovalca razumljena kot fosil iz nekih minulih časov. Morda je najbolj zaskrbljujoč občutek, da v iskanju razlogov za takšno stanje ni ponujen nobenih konkretnih argumentov, le občutek, da se s to tematiko ob vsem kadru na fakulteti ni še nihče ukvarjal. Ob



dejstvu, da obstoječe stanje ni v interesu niti študentov, niti diplomantov, kaj šele morebitnih delodajalcev in javnosti, ki jim je z zadrževanjem pravic onemogočen neposreden stik z smernicami in rezultati študija se gre vprašati, ali res nismo nič bolj ambiciozni? In, če neambicioznosti ne podpišemo, smo res tako nesposobni?

V vsako diplomsko delo so vloženi meseci dela, vsota tekom študija pridobljenega znanja ter kvaliteten izbor in selekcija virov in informacij o specifičnih temah. Nesmiselno bi bilo potenciala, ki ga to ponuja, sistemsko ne izkoristiti za izboljšanje kvalitete študija. Večina fakultet Univerze v Ljubljani diplome svojih študentov javno objavlja na spletu in težko razumljiva je konzervativnost Fakultete za arhitekturo, ki jo marsikdo lahko vidi kot sramovanje svojega lastnega dela. Jasno je namreč, da bi javna objava vseh diplom in prepustitev vrednotenja le teh širšemu krogu zainteresiranih izpostavila ne le kvalitetna dela, temveč tudi marsikatero anomalijo, slabe

izdelke, ki se skozi zadnja vrata sistema prerinejo do iste papirne vrednosti kot tista prva, ter se brez prave kritike izgubijo na polnih policah knjižnice. Bistvo konkurence ni v tekmovalnosti, temveč v dvigu splošne ravni kvalitete in če jo želimo vzpostaviti, je treba pred sabo imeti jasno in pregledno stanje. To med drugim omogoča spletna objava diplom.

Ob zagonu internetne strani [www.fadiploma.info](http://www.fadiploma.info) je projekt bil splošno prepoznan kot svež in dobrodošel. Diplomantje prostovoljno prispevajo svoje projekte, zadovoljni, ker bo njihovo delo sistematično prikazano tudi na spletu. Stran je preko vseh pričakovanj odlično sprejeta tudi med študenti in javnostjo, prava ideja pa se kaže tudi v številnih obiskovalcih, ki sicer do vpogleda v diplomska dela FA ne bi prišli. To so študentje številnih drugih fakultet, ki iščejo najrazličnejše vire, obiskujejo jo potencialni bodoči študentje arhitekture, ki dobijo uvid v rezultate študija, obiskujejo jo tuji študentje, poizvedujoč o Fakul-

teti za arhitekturo v Ljubljani. Mogoče k splošnemu občutku najbolj pripomorejo konkretne številke: 27000 ogledov v prvih štirih mesecih od zagona ter 200-800 ogledov vsake izmed objavljenih diplom - te številke bi bilo zanimivo postaviti ob bok ogledom posameznih diplom v knjižnici. Pri vsem skupaj pa je treba poudariti, da je celotna stran rezultat lastne angažiranosti posameznika in poskušajmo si le predstavljati, kakšne rezultate bi lahko dosegli z sistemsko vključenostjo tovrstne strani v študij Fakultete za arhitekturo.

Vabljeni torej vsi podobno razmišljujoči k javni objavi svoje diplome, k spremljanju strani ter njeni prosti uporabi. Vabljeni tudi Fakulteta za arhitekturo, da v projektu [www.fadiploma.info](http://www.fadiploma.info) najde idejo in motiv za smeri prihodnosti. Naj naša dela živijo svobodno ali kot je zapisal velika referenca slovenske arhitekturne misli Jože Plečnik: 'Minljiv si, le tvoja dela so tvoj spomin.' ■

slika: [www.fadiploma.info](http://www.fadiploma.info)

*'Ha! Strahopetni veter, ki napada navadnega golega moža, a sam se ne bo postavil, da bi prejel eno samcato sapico ... ko bi le imel telo; ampak vse stvari, ki najbolj razbesnijo smrtnika, vse te stvari so breztelesne, ampak breztelesne le kot objekti, ne kot sila.'*

*Herman Melville – Moby Dick*

Na prvi pogled se zdi skrajno ironično, da avantgardni arhitekti iz anarhističnega kulta danes po svetu gradijo ikone za institucionalne centre moči. Kot je to tudi v primeru biroja Coop Himmelb(l)au, ki trenutno končuje glavno stavbo Evropske centralne banke v Frankfurtu, Mednarodni konferenčni center Dalian na Kitajskem, Znanstveni muzej v Lyonu, dokončana je že glavna razstavna stavba BMW Welt v Munchnu in centralna gimnazija v Los Angelesu, poleg tega je nedavno zmagal na natečaju za novi parlament v Albaniji itd. Zakaj pravzaprav gospodarske, finančne ali politične elite izkazujejo svojo moč skozi najbolj subverzivno in mejno umetnost? Avantgardna arhitektura je tista, ki je eksperimentalna, prebojna, radikalna, inovativna, nekonvencionalna, in ali je ta danes postala ikonična in korporativna – ali je tu mogoče potegniti kakšne zgodovinske vzporednice, z na primer rojstvom Renesanse v Toskani, kjer je dinastija Medičejcev prav tako krepila politično moč skozi takrat najbolj kontroveržno umetnost in odkrila nekatere največje umetnike v zgodovini? Ali ni pravzaprav naloga umetnosti in arhitekture tudi ta, da je močna in napadalna ter da centre moči napada s poetiko, ki je enako močna in suverena, kot je njihova moč nadzora in represije? Da izziva nadzor in stagnacijo, izprašuje ustaljeni red in norme, odpira nove perspektive in potenciale? Ali ni priložnost arhitekture tudi ta, da sublimira to barbarsko igro denarja in moči v poetiko, ki je s tem dana javnosti; kjer tudi bogataš ali revež, izobraženec ali neizobraženec lahko pride v stik z zavestjo umetnosti in napredka? Coop Himmelb(l)au reče: 'Tega ne moremo dokazati, ampak močno slutimo, da samozavestne oblike, ki so dane v uporabo, morajo imeti posledice za uporabnikov razvoj kreativnega samokoncipiranja.'

Osebnost sem imel priložnost biti v stiku z akademskim okoljem Wolfa Prix (ki je vodja biroja Coop Himmelb(l)au) na Univerzi za uporabne umetnosti na Dunaju, torej priložnost biti del te energije in tega

avantgardnega epicentra, katerega radikalnost je tudi po štiridesetih letih enako vitalna. Če bi poskušal opisati vzdušje iz njegovega studia, bi rekel, da Wolf Prix ni pandit, ampak prej guru avantgardne arhitekture. On ne operira s teoretskim znanjem in učenostjo o arhitekturi kot npr. Peter Eisenman ali Bernard Tschumi, če govorimo o dekonstruktivistih, ampak se kot učitelj raje poistoveti z aforizmom Antoine de Saint-Exuperyja, ki pravi: 'Če želiš zgraditi ladjo, ne bobnaj ljudi skupaj da zberejo les in razporedijo delo ... ampak jih nauči hrepenenja po prostranem, odprtem morju.' Wolf Prix operira z energijo arhitekture; je strelovod v globalnem-postmodernem neurju in katalizator njegove spreminjajoče, nestabilne in fluidne arhitekture.

Na tem mestu se vprašamo, kaj je ta upor s pomočjo katerega se takšna arhitektura v svetu izdolbe kot nekaj realnega, pri čemer ne ostaja na nivoju arbitrarnega formalizma? Kako vemo, kdaj je neka poetika, ki je v svojem subjektivnem aspektu izraz avtorjevega notranjega sveta in osebne perspektive, tudi kulturna in normativna? Dejstvo je, da odkar je bila izumljena astronautska obleka, je arhitektura postala prosta svoje primarne funkcije zaščite telesa, zato danes lahko bolj osvobodeno v ospredje pride arhitekturna imaginacija ter ustvarjanje prostorskih izkušenj – novih, drugačnih, intenzivnih izkušenj. Nekoč nas je Jeff Kipnis vprašal ali umetnost upodablja vedno iste občutke z vedno novimi oblikami, ali upodablja vedno nove občutke? Tu se morda skriva odgovor o puhlih narcisističnih ekskurzijah nekompetentnih egov, medtem ko druga trditev priznava poetiki vitalnost in avtentičnost, ki večplastno korespondira z vedno novimi strukturami v svetu, tj. priznava odprtost in mnogoterost sveta; umetniki so namreč vedno tisti, ki zaznavajo in artikulirajo nova stanja, relacije in napetosti v zraku. Zato tu govorimo o arhitekturi, ki je v procesu osvobajanja, tudi izpod okostenelega funkcionalizma med drugim, ki raje nevtralizira poetično dimenzijo in kulturne aspiracije, ker jih smatra za arbitrarne znotraj pluralističnega relativizma globalne družbe. Ko Albert Pope v eseju *Odsotnost množice* interpretira funkcionalizem, pravi, da je v današnjem svetu bolje trpeti praznino abstrakcije kot samoljubje reprezentacije; oz. bolje biti izgubljen v svetu, kot koprneti v njem. Kar bi lahko veljalo za sistem, ki je prišel do lastnih mej – funkcionalistični prostor je namreč

očiščen mitične dimenzije kultur in stilov ter je zreduciran na utilitarno fiziognomijo, ki omogoča 'tehnološkemu projektu' industrijske revolucije učinkovitejšo in optimizirano manifestacijo, šibkost takšnega prostora je, da je neobčutljiv za vsa druga kognitivna polja razen racionalnega. Kulturno pluralnost globalne družbe lahko smatramo namreč kot stimulans, saj se z njo odpira polje ustvarjalnosti, ki je občutljivo tudi na raznolikosti, emocionalnost in kontekst, pri čemer ne mislimo le na morfološki kontekst lokacije, ampak tudi na vse ne-fizične kontekste, ki tako ali drugače strukturirajo naša življenja in okolje, skratka vse globalne in lokalne perspektive, ki se zadevajo druga ob drugo ter se potencialno v poetiki povežejo v večplastno in intenzivno prostorsko izkušnjo – vsakršen dogmatski prijem je v takšnih celostnih sintezah preozek okvir.

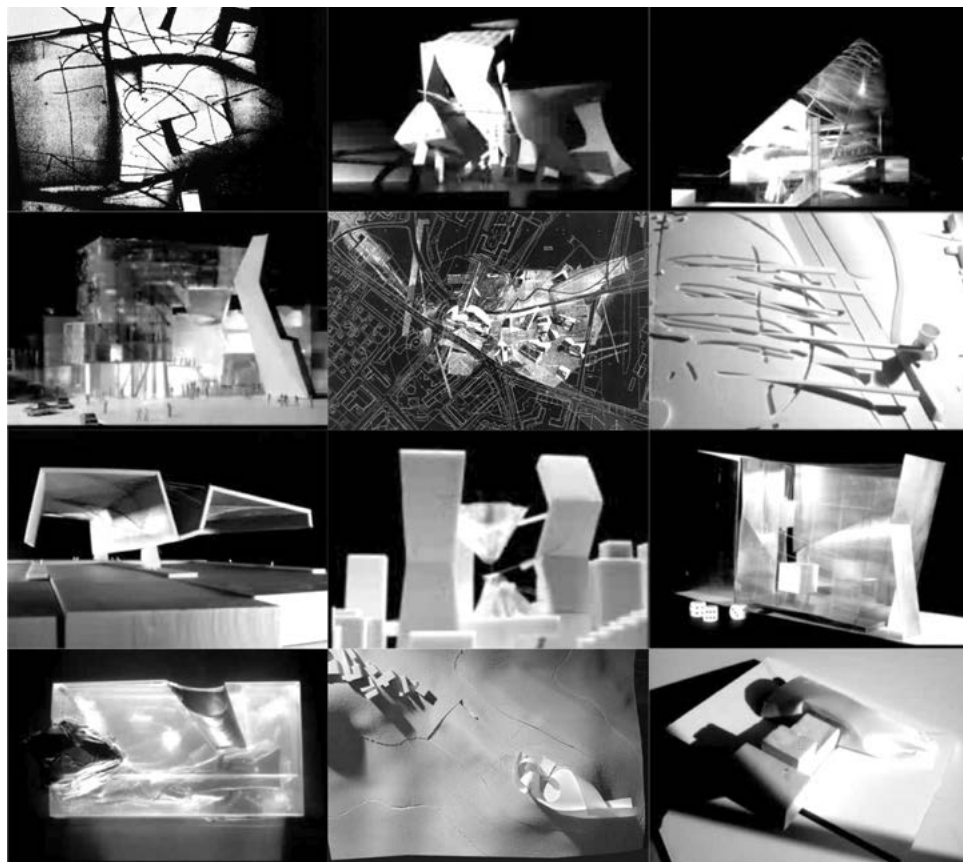
Osebnostno sem se bolj poglobljeno seznanil z delom Coopa Himmelb(l)au, ko sem delal na diplomskem projektu multipleks kina. Njihov UFA Kino Center v Dresdnu, izveden leta 1998; ta avanturistična, raztrgana stavba mi je namreč tisti trenutek predstavljala veliko inspiracijo in intelektualni izziv. Od njihove ustanovitve leta 1968, ko so začeli orati ledino sodobni avantgardni arhitekturi, je UFA Cinema Center prva realizacija njihovih zgodnjih eksperimentov s pnevmatičnim volumnom, kjer nastopa zrak kot gradbeni material, v katerem se prostor svobodno spreminja. Tak časovni zamik med začetkom gibanja in prvimi realizacijami je tipičen za avantgardno arhitekturo. Pri teh arhitektih je trajalo približno 10 let, da so prišli do prvih malih realizacij; 20 let, da so prišli do prepoznavnosti in 30 let, da so prišli do uveljavitve. Tisti, ki niso izhajali iz bogatih družin, so se zato velikokrat spopadali z eksistenco; Wolf Prix na to reče, da je vprašanje preživetja za arhitekta drugotnega pomena, drugače bi bil prodajalec avtomobilov ali profesionalni športnik. Namreč, če gradiš prehitro, ne boš imel potrebne izkušnje, da lahko porivaš arhitekturo naprej. Poleg tega Prix na nekem mestu pove, da avantgardni arhitekt, ki je medijsko prepoznan, večinoma ne dobiva naročil, zato ker se takšne zasnove ne skladajo z družbeno ekonomijo in turbo-kapitalističnimi funkcionalnimi principi. Rezultati v medijskem svetu se največkrat ne skladajo z uspehi v resničnem svetu. Od kje torej takšna kreativna potencia, ki ne zbledi po dvajsetih letih brez večjih realizacij, in ki je po štiridesetih letih še



Horizontal Sky, Dubai



Musee des Confluences, Lyon



vedno enako progresivna in radikalna. Ali ni očitno, da je vir takšne motivacije neka globlja kolektivna vizija?

Teoretsko Coop Himmelb(l)au spada v dekonstruktivistično gibanje, ki se je izkristaliziralo z razstavo v New Yorku leta 1988. Dekonstruktivizem je bil v zraku; razsvetljenski-instrumentalni um novega veka je dosegel limit, kartezični prostor je utesnjeval, družba je postajala vedno bolj diferencirana in kompleksnejša. Dekonstruktivizem je hotel osvoboditi prostor izpod redukcionistične zavesti v kompleksen, pluralen, fluiden in nepredvidljiv svet. Tako kot je znanost naredila preboj v nelinearne sisteme, se je tudi diskurz arhitekture premaknil od arhitekture kot objekta k arhitekturi kot polju. Kot refleksija družbe arhitektura namreč ni mogla biti več enoznačna; izolirano-racionalno mišljenje je namreč vedno linearno in enoznačno in zato preveč togo znotraj današnjih procesov, ki so dinamičen preplet tokov: informacij, emocij, asociacij, konceptov, kultur in nimajo jasne razrešitve. Coop Himmelb(l)au reče: 'Naslednji korak mora biti razpust racionalnih konceptov, ki blokirajo vitalnost, raznolikost, nered in hibridne strukture.' Tudi ni naključje, da je rojstno mesto Coopa Himmelb(l)au Dunaj, ki je bilo tudi Freudovo mesto, in kar je Freud preučeval s psihoanalizo, skuša Coop implicirati v prostor, torej arhitektura kot manifestacija gona, gibanja, iracionalnega, nesimbolnega.

Coop Himmelb(l)au nikoli ne legitimira svoje arhitekture skozi filozofijo in teorijo, ker se ne boji radikalnih misli, ki so možne skozi sam arhitekturni jezik, kajti objekti so za njih zanimivi sami po sebi, z vsako legitimacijo jim namreč odvzameš precejšen del njihove posebnosti. Arhitektura Coopa Himmelb(l)au je ne-representativna in odklanja vsakršno končno interpretacijo. Med to arhitekturo in svetom ni nobene sentimentalnosti ali simbolizma; nobene norme ali avtoritete, nobene hierarhije. Njim nikoli ni šlo v prvi vrsti za manifestacijo resnice in lepote, ampak vedno za osvobajanje prostora izpod izrabljenih klišejev in mrtvih ideologij, za osvoboditev kolektivnega nezavednega izpod lastne represije, za odpiranje uma, oči in srca, ker namreč arhitektura je materializacija kolektivnega, je tridimenzionalni izraz kulture. Tu je šlo za odprt, neprekinjen proces. Pri nobenem arhitektu ni osvobajanje tako manifestativno, nekje celo pravijo, da na arhitekturi ni prav ničesar

lepega in resničnega; osvobajanje je namreč onkraj lepote, harmonije in resnice; celo nasprotno, osvobajanje je velikokrat soočenje s podzemljem, z grdim, potlačnim; z razkolom v nezavednem, za največjo svobodo se moraš vedno soočiti z najhujšim. Govorimo o mejnih procesih v arhitekturi, ki se kažejo kot izhod iz kulturne utesnjenosti, kot razpoka v zločesti polnosti kulture o kateri govori Baudrillard v dialogu z Jeanom Nouvelom. Mejna arhitektura je preveč nova in še ni asimilirana v območje simbolnega ter je s tem velikokrat neudobna za kritiški aparat, ki vedno potrebuje zavetje morale in kulture. Pri arhitekturi Coopa Himmelb(l)au harmonija ni na prvem mestu, diskrapanca je šele tista, ki vnaša nelagodje in s tem napetosti in dinamiko v prostor. Diskrapanca poganja in odpira svet, tako da vedno išče in ustvarja nove povezave, sinteze in vedno kompleksnejše vzorce. Noben avtoritarni sistem ne prenese kontradikcije, reče Prix. Za Coop Himmelb(l)au je mesto samo takrat mesto, ko se ne trudi skriti nasprotij, raznolikosti in neskladja: velikega in majhnega, zgoščenosti in praznine, hrupa in tišine, vročega in hladnega, ranljivosti in moči, zmešnjave in reda. Ko se vse to potem manifestira v poetiki, se zdi njihova arhitektura, kot ugotavlja Jeff Kipnis, še najbližje praksi rock & rolla: 'rojeni s surovim talentom, napojeni z ikonoklazmom, vodeni z drznostjo in uresničenimi avturistično gradbeno tehnologijo je Coop Himmelb(l)au rock band v iskanju vedno močnejšega ojačevalca.' Ni naključje, da je Prix velik oboževalec Keitha Richardsa. Materija je v bistvu vibracija in prostor je energija – 'Arhitektura mora goreti!' (CHBL – 1980).

Če se vrnem na projekt UFA je to ena od realizacij 'odprte arhitekture', ki je rdeča nit njihove filozofije. – Mimogrede Coop Himmelb(l)au nikoli ne negira modernizma, ampak ostaja zvest njegovemu razvoju, po njihovem mnenju je današnja nevtralna arhitektura izdajstvo za modernizem. – 'Odprto arhitekturo' svojega vzornika in reference Le Corbusierja so nadgradili s konceptom 'odprte družbe' Karla Popperja, po katerem mora biti družba odprta za alternativna stališča, združevati mora kulturni in verski pluralizem in biti vedno odprta za izboljševanje. 'Odprta arhitektura' je tudi prostor direktne izkušnje; če govorim iz lastnega doživljanja tega objekta, deluje celoten steklen lobi UFA skrajno breztežnostno; vsi objekti, pozornost, občutki so v gibanju in se dvigujejo

proti nebu; stavbe Coopa Himmelb(l)au te transportirajo z direktno izkušnjo, stavba pri tem ostane stavba, ne koncept, ne diagram, ne parametrično polje, nič kar bi preusmerilo direktno izkušnjo. Coop Himmelb(l)au ne ustvarja skulptur, temveč izkušnjo prostora in gibanja, raje ustvarjajo občutke kot interpretacijo. 'Naša arhitektura nima fizičnega pritličja, ampak psihično. Stene ne obstajajo več. Prostori so utripajoči baloni. Naš srčni utrip postane prostor; naš obraz postane fasada.' (CHBL – 1968). Njihov klic 'Arhitektura je zdaj!' pravi, da če lahko osvobodimo trenutek arhitekturne kreacije klišejev, omejitev, ekonomije in zakonov, potem bo tudi prostor osvobojen, to se manifestira med drugim tudi kot 'odprto pritličje', kar je po Jeffu Kipnisu največji politični učinek v arhitekturi, pritličje v UFA je popolnoma odprto in javno, brez lastništva, privatnosti, avtoritete; prostor čiste demokracije.

Še ena, pravkar dokončana stavba je BMW Welt v Munchnu (2007), prav tako stavba, ki postane javni trg. Tu spet lahko izkušamo emocije lebdenja – kako se naše telo breztežnostno dviguje proti stropu, kjer se pravzaprav dogaja vsa zgodba te stavbe, vsi programi, motivika, oblike in skrivnosti se gibajo pod veličastno stropno krajino in jih ta zadržuje, da ne izparijo v nebo. Njihove stavbe so vedno v prehanju iz trdnega v tekoče in na koncu v plinasto agregatno stanje. Zlitje evklidske in kinematične geometrije je pri njihovih stavbah tisti transcendentalni moment, ki je harmonično zlitje nezdržljivega – sinteza kontradikcije, simbioza Deleuzovega 'Smooth and Striated'; zato je ta prostor psihološko tako intenziven. Arhitektura Coopa Himmelb(l)au se zdi kot živa, opletajoča okončina družbenih turbulenc, ki na trenutke prodre iz breztelesne sfere. Ko psihična sila prevlada nad fizično, čutiš pravzaprav velikodušnost stavbe, da sploh gosti funkcijo.

'Coop Himmelb(l)au ni barva, ampak ideja o ustvarjanju arhitekture z domišljijo, lahko in spreminjajočo kot oblaki.' (CHBL – 1968), torej ideja o preseiganju fizičnega in instrumentalnega; o graditvi neba, o stremljenju arhitekture po lahkotnejšem in spontanejšem: 'Koooperacija nebesne modrine' z odvzetim (L) pomeni 'Graditelji neba', ki manifestativno želijo prispevati k dokončanju babilonskega stolpa. Coop Himmelb(l)au reče: 'Graditelji babilonskega stolpa so bili brez materiala armiranega betona, mi smo brez materiala

pomešanih jezikov, ki ga potrebujemo za njegovo dokončanje.' To je tudi njihova kritika sodobnosti; nevtralni prostori tehnokratske družbe vodijo v brezizrazno in nemo dobo, arhitektura kot neživiljenjski produkt pomeni konec vseh prostorskih idej. Pomešani jeziki so tista platforma, kjer se rojevajo vedno nove povezave, hibridi, sinteze; vedno kompleksnejši urbani vzorci; so nujna platforma za redefinicijo, napredek in sam smisel arhitekture.

Hegemonija turbo-kapitalistične tehnokracije, ki deluje samo po principu optimizacije, učinkovitosti in dobička, je vse prej kot naklonjena takšnim arhitekturnim ekskurzijam. Čeprav se medijsko na prvi pogled ne zdi tako, so to vendarle nekakšni osamljeni trojanski konji poetike, ki jim na trenutke uspe zavzeti kakšen aspekt družbenih centrov moči. Avantgardna arhitektura ni stil ali dogma, ampak stalno preizkušanje mej in izzivanje ustaljenega reda; je eksperimentiranje in prostorska virtuoznost – je svoboda imaginacije in emocionalni pogum; in če takšni arhitekturi v nekaterih situacijah uspe preusmeriti nekaj denarja iz žepov elit v skulpturiranje novih prostorskih izkušenj ter pri tem pridobiti status ikone, je to še en gradnik pri dokončevanju babilonskega stolpa.

'Tveganje in strahopetnost lahko povzroči mladim arhitektom, da izgubijo ravnotežje v močnih vetrovih realnosti in s tem izgubijo tudi voljo do upiranja ... Zastrašujoče je gledati kako ljudje v svetu umetnosti in arhitekture reagirajo na pritisk turbo-kapitalizma. Iz psihoanalize vemo, da ko pritisk postaja prevelik, da bi človek preživel, ga nenadoma ponotrani in ga začčenja gledati kot nekaj lepega. Problem je, ker se uporništvu proti takim pritiskom ne smatra več kot avantgardna vrlina.' (Wolf Prix – 2002)

Spomnimo še enkrat na 'odprto družbo' Karla Popperja iz njegove knjige *Odrpta družba in njeni sovražniki*, kjer piše, da je odprta družba tista, v kateri posameznik nosi posledice svojih odločitev, v nasprotju z zaprto – kolektivistično družbo, ki preperečuje osebno odgovornost. Kakšno bi bilo potem to uporništvu proti prej omenjenim pritiskom, oz. kdo bi bili potemtakem sovražniki 'odprte arhitekture'? Zaključimo z zanimivim spiskom teh sovražnikov, kot jih na nekem predavanju prepozna Prix: - To so vsi tisti, ki mislijo, da je arhitektura grda, ker so predpisi slabo napisani. Zato ortodoksno varujejo spomenike in konfor-

mistične ideologije ter uporabljajo zakone in predpise, da zavirajo svobodo domišljije.

- Tisti, ki sledijo arhitekturnim dogmam preteklih obdobij in nas hočejo prepričati, da je lepota in resničnost dosegljiva s sledenjem preteklih arhitekturnih šol.
- Tisti funkcionalisti in njihovi arhitekti, ki pravijo da stvari niso več znotraj finančnih zmožnosti, še posebej arhitektura.
- Tisti spravljivi politiki in njihovi arhitekti, ki pravijo da se bodo vsi problemi rešili z javnomnenjsko demokracijo.
- Tisti gradbeni špekulanti in njihovi arhitekti, ki, ko govorijo o prihrankih, se zdi da nikoli ne pozabijo na lasten žep.

Coop Himmelb(l)au reče: 'Naša arhitektura ni udomačena. Po urbanih območjih se giblje kot črni panter v džungli. V muzeju je kot divja žival v kletki.' ■

#### Literatura:

Coop Himmelb(l)au, *Beyond the Blue*. MAK Vienna: Prestel, 2007.  
Prix, W. D. in Coop Himmelb(l)au *Get Off of My Cloud*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.  
Albert Pope *Mass Absence*. Space Reader, *Heterogeneous Space in Architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2009.  
Baudrillard, J. in Nouvel, J. *Singularni objekti*. Vrzeli filma in arhitekture. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001.

fotografije: spletni vir



UFA Cinema Center, Dresden

## PROSTOR PLATNA III

Ema Klemen

Renesančna želja po raziskovanju in spoznavanju človeka in njegovega okolja v vseh dimenzijah ter vsa tehnična spoznanja so tako v slikarstvu kot tudi družbeni kulturi v širšem pomenu besede vzpostavili nova pravila lepega. Upodobitve prostora in sploh vsega so fantastično pravilne, saj so umetniki z znanstveno natančnostjo preučevali videno.

Vendar nekateri tudi v tej fantastičnosti niso našli pravega odraza sveta. Manierizem tako po renesansi nastopi kot nekakšna kritika pretirane pravilnosti, ki pa je prav zaradi tega lahko prazna in oropana čustev. Beseda manierizem izvira iz besede *maniera*<sup>1</sup>, ki jo prvi umetnostni zgodovinar Giorgio Vasari opredeli kot gradnik umetnikovega osebnega izraza. V izrazu umetnikov sta opazna izrazita subjektivnost in na trenutke pretiran naturalizem. Poudarjeno je gibanje, ki pa je nenaravno in pretirano. Manierizem je s svojimi novostmi, iskrenostjo in tudi odklonskostjo odprl pot za razmišljanje

tudi kasnejšim modernim stilom, kot so ekspresionizem, dadaizem, surrealizem in drugi.

In prav tu, v vsem tem gibanju in dinamiki se rodi barok. Z besedo barok označujemo kulturni fenomen in umetnostnozgodovinski stil od konca 16. stoletja vse tja do sredine 18. stoletja.

Baročni prostor je prostor dinamike in kipenja. Prostor teatra in želje po manipulaciji s čustvi. Izrazi so se spreminjali glede na kulturno in geografsko zaledje, vendar vse stile baroka povezuje dinamičnost v kompoziciji in pretiran patos. Barok se je začel v Rimu in je bil s svojo pompozno stjo odgovor na reformatorska gibanja ter njihovo težnjo po izčiščenju človekove biti in odpovedi razkošju.

Med prostorskimi ključi se je uveljavilo poigravanje z močno svetlobo, s katero so umetniki dosegali dramatične učinke. Na drugi strani pa je *chiaroscuro*<sup>2</sup> s svojo



1 | Caravaggio, Marija z otrokom, 1606, olje na platnu, Galleria Borghese, Rim

mračnostjo opazovalca popeljal v intimo trenutka, ki mu ni namenjen. Veliki mojster te tehnike oziroma njene skrajnosti *tenebrizma*<sup>3</sup> je Caravaggio. Pri sliki *Marije z otrokom* lahko vidimo, da sama globina prostora ni potrebna, saj umetnik doseže velik prostorski učinek že z modelacijo teles.

Poigravanje z domišljijo opazovalca se je odražalo tudi skozi kompozicijo. Razbohoteno kipenje in vrtenje kompozicije kot tudi samih figur je dobro vidno na upodobitvi ugrabljenja Levkipovih hčera. Peter Paul Rubens je v tem delu uporabil vse značilnosti baročnega slikarstva. Kompozicija je eno samo krožno gibanje, ki opazovalcu da občutek zamrznjenega trenutka in udeležnosti. Figure so močne, herojske in ne v skladu z lepurnimi ideali renesanse. Prostorsko je slika razdeljena na dva plana. V prvem planu je sam prizor ugrabitve, kjer so prepletena telesa golih princes in njihovih ugrabiteljev skoraj sploščena med dve robato elegantni konjski

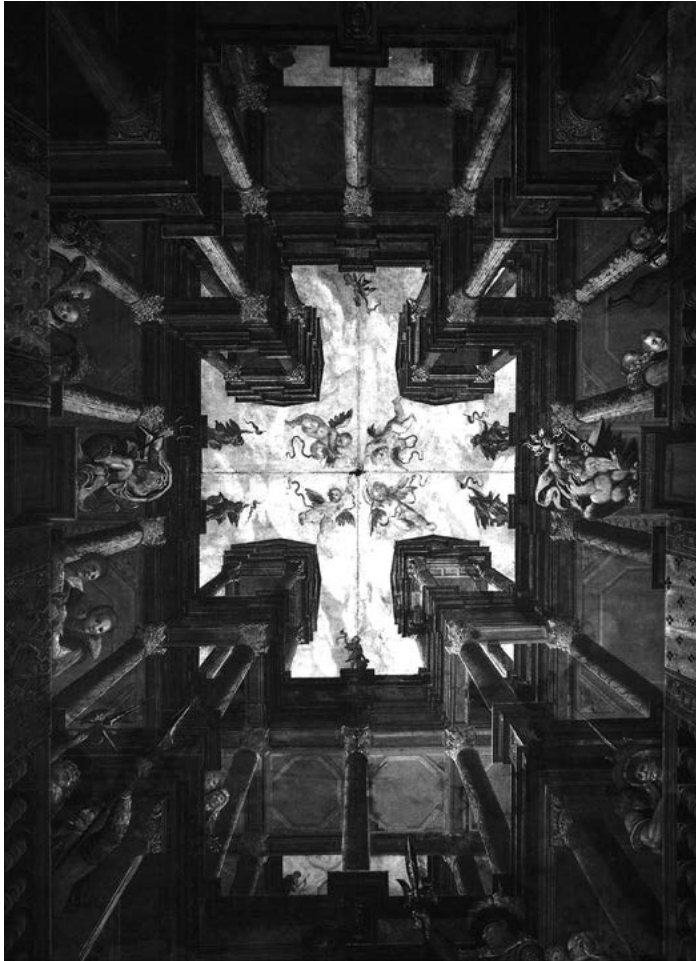
figuri. Prostor se poglobi zaradi dinamike dogajanja, ki ga ustvarjajo spiralni torzi<sup>4</sup> in kontinuirano gibanje kompozicije. Drugi plan je umirjen in za gledalčevo dojemanje slike ni pomemben. Slika tako zaživi prav zaradi vseh teh kontrastov. Zaradi dinamičnosti pred umirjenostjo, milino pred grobostjo, svetlega kolorita v objemu temnega.

Na drugi strani pa velik del baročnega slikarstva predstavljajo iluzionistične poslikave, ki se, kot pove že ime, poigravajo z iluzijo prostora. Tu je zares prisoten tudi baročni odnos do prostora. Prostor ni zaprt, še več, notranji prostor se z bliskovito hitrostjo in preciznostjo širi navzven.

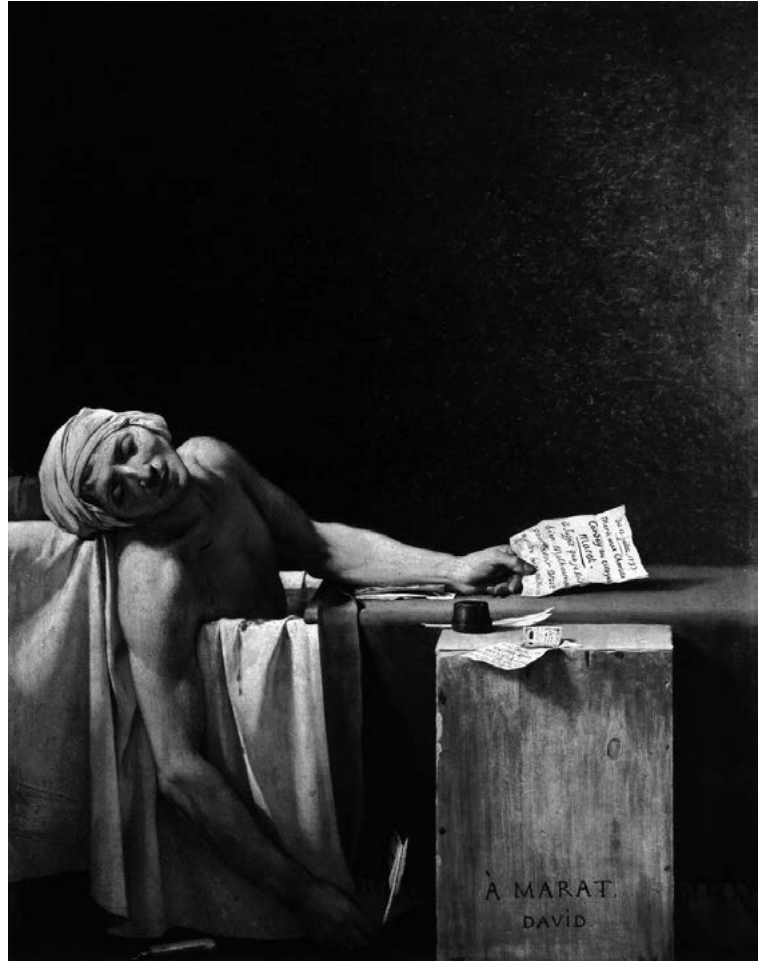
Najbolj znane so poslikave stropov, ki so se pojavljale tako v cerkvah kot tudi v palačah. Glavni namen iluzionističnega slikarstva je bil, da opazovalca zavede o dejanski velikosti prostora in da pokaže prostor, kakršnega ni. To so dosegli z artikulacijo arhitekturnih členov v pravilni perspekti-



21 Rubens, Ugrabitve Levkipovih hčera, 1617, olje na platnu, Alte Pinakothek, München



3 | Avtor neznan, Celjski strop, 17. stoletje, tempera na platnu, Stara grofija, Celje



4 | David, Umorjeni Marat, 1793, olje na platnu, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselj

vi z vsemi skrajšavami in deformacijami, pri čemer je sama slika delno odvisna od dejanskega arhitekturnega prostora. Učinek teh stropnih ali stenskih slikarij je prostorsko neomejen, saj dani prostor predrugači na tak način, da je dosežen trajni učinek razširjenega ali odprtega prostora. Najimunitnejši spomeniki tega tipa slikarstva so v Rimu in na območju Habsburške monarhije.

Tudi v Sloveniji so nastale dobre iluzionistične poslikave, kot so strop ljubljanske stolnice, semeniške knjižnice, viteške dvorane v Brežicah ter strop v osrednji dvorani stare grofije v Celju. Mnenja o tem, kdo je avtor *Celjskega stropa*, so še vedno deljena, gotovo pa gre za eno zanimivejših iluzionističnih del na Slovenskem. Prostor je nadgrajen s pomočjo centralne perspektive, z upodobitvijo arhitekturnih členov, ki se gradijo v globino neba.

Kasneje se baročna maniera preko preobilja ljubkega v rokokoju obrne nazaj k svojemu izvoru v klasične kanone antične in renesančne umetnosti. Pojavi se neoklasicizem<sup>5</sup> kot posledica preobratov v družbi in vzponov narodov. Do tu je bilo slikarstvo v službi religije in zgodovine, od tu naprej

pa je slikarstvo odraz notranje potrebe po izražanju. Lepotni ideal se naslanja na teorijo absolutne lepote, ki izvira iz antike in renesanse. Tak je tudi odnos do prostora. Glavno prepričanje je bilo, da mora slika odražati resnico prostora, zato so ukinili ves nepotreben dekor, kolorit pa je postal zadržan. Prizorišče dogajanja in dogajanje samo je tako pravilno, da bolj spominja na scensko igro kot na realnost samo. Prav tak je učinek pri sliki Jacquesa Luisa Davida *Umorjeni Marat*, saj je prostor zreduciran zgolj na tiste elemente, ki so potrebni za upodobljeni prizor. Prav tako je jasna kompozicija, ki je stroga in pravilno formirana.

Morda prav zaradi te uniformiranosti neoklasicistično slikarstvo deluje tako moralno v primerjavi s skrivnostno romantiko, ki je sledila. Pri romantiki ne gre toliko za sam slog kot za razpoloženje, ki seva iz umetniških del. Gre za čustven, oseben in nepredvidljiv odnos do življenja, narave in zgodovine. Spremeni se tudi odnos umetnika do naslikanega, saj mora občutje sam doživeti, videti in čutiti, da ga lahko upodobi. Prostor se gradi na sublimnem nivoju, skozi skrivnostnosti in nejasnosti, v tistem, kar je očem skrito.

V pohodu individualizma se tako izoblikuje trpeči umetnik, ki slika avtonomne umetnine neodvisno od načel velikih teorij. Skoraj kot manifest romantičnemu slikarstvu nastane slika *Svoboda vodi ljudstvo* francoskega slikarja Delacroixa. Sam avtor pravi, da ga ne zanimajo obdelava posameznih delov slike, tvorjenje prostora in pravilnost upodobljenega, marveč ga zanima učinek celote. Dramatičnost alegorično zgodovinskega trenutka se tako odraža v koloritu, plastenju kompozicije in samih protagonistih.

V družbi se tako v dobrih dvesto letih zgodi preobrat iz absolutističnega v individualnost, kar se odraža tudi v umetnosti. Za barok ne moremo trditi, da je enovit, saj je barokov toliko, kolikor je baročnih avtorjev. Vendar pa se kljub tej raznolikosti pri vseh pojavlja želja po dramatičnosti in poigravanjem s čuti opazovalca, kar je dostikrat doseženo prav z obvladanjem prostora v sliki. Baročno slikarstvo, predvsem pa iluzionizem, zahteva gledalčevo polno angažiranje in izziva njegovo domišljijo, saj je gledalec tisti, ki v resnici nadaljuje sliko prek njenih okvirjev. Prav taka je želja romantičnih slikarjev dve stoletji kasneje, vendar so njihova čustva precej bolj indi-



51 Delacroix, Svoboda vodi Ljudstvo, 1830, olje na platnu, Musée du Louvre, Pariz

vidualistična, zajemajo prava občutja in ne slikajo zgolj iluzije.

Z razvojem tehnike, komunikacij in s spremembami v družbeni strukturi sta se razvijala tudi slikarstvo in odnos do videnega. V 19. stoletju so bili postavljeni temelji za razvoj moderne umetnosti 20. stoletja, s čimer se bomo spoznali v prihodnji številki Praznin. ■

1 Z besedo *maniera* (it. za način ali stil) označujemo določene stilske značilnosti posameznega avtorja ali umetniškega gibanja. *Maniera* je umetnikov osebni izraz, ki pa se lahko v času spreminja glede na njegov umetniški razvoj.

2 *Chiaroscuro* (it. za svetlo-temno) je način umetniškega upodabljanja z močnim virom svetlobe v zatemnjenem prostoru. Izhaja iz želje po pojavitvi izrazito tridimenzionalnega objekta v prostoru ali atmosferi. Tehnika se je iz slikarstva prenesla tudi v fotografijo, film in gledališče.

3 *Tenebrizem* (it. tenebre – tema) je način slikanja z izrazitim svetlo-temnim kontrastom.

4 *Figura serpentinata* je način upodobitve teles v rotaciji, ki so ga s pridom uporabljali že manieristični avtorji.

5 Predpona *neo-* (gr. νέος, neos – mlad, nov) pomeni nov, ponoven, vendar sklicujoč se na že nekaj obstoječega. Neoklasicizem posnema kanone klasične dobe.

slike: spletni vir

## ALEXEY BRODOVITCH

Ana Štebe

'V našem času ni nobenega oblikovalca ali fotografa, ki ne bi čutil Brodovitchevega vpliva,' meni fotograf Irving Penn.

Danes, ko je meja med umetnostjo in trgovino pogosto zabrisana, je vpliv njegovega dela na različna polja oblikovanja tako vseprisoten, da je skoraj neopazen. Vendar bi Brodovitch v svojem nenehnem iskanju presejanja gotovo odklonil to udobno povezavo med ustvarjalnim in komercialnim. Tako kot je sam poskušal 'vznemirjati in zbujati zanimanje', je tudi od fotografov, oblikovalcev in umetniških vodij, s katerimi je delal, vztrajno zahteval, da razburjajo in izzivajo, nikoli zgolj zadovoljijo. Tisti študenti in sodelavci, ki so se odzvali na njegovo spodbujanje – nenehno eksperimentiraj, nenehno se pomikaj naprej –, so s svojim delom bistveno preoblikovali področji fotografije in oblikovanja v 20. stoletju in ravno v tem se kaže prava zapuščina Alexeya Brodovitcha.

### Rusija

Svojih prvih dvajset let je preživel v Rusiji. Ko je bil star sedem let, mu je oče podaril preprost fotoaparatus, s katerim je v Sankt Peterburgu navdušeno fotografiral raznolike prizore modernega urbanega življenja. Mesto, katerega prostor so napolnjevale trgovine, svetleči napisi in reklame, velika izložbena okna, razsvetljene ulice, avtomobili in tramvaji, je s svojo kakofonijo podob in zvokov zaznamovalo začetek njegove vizualne izobrazbe. Med vojno se je aristokratski potomec Brodovitch pridružil beli armadi, nato pa leta 1920 skupaj z družino in bodočo ženo Nino pred boljševiško revolucijo emigriral v Pariz.

### Pariz

Tu je spoznal svet neomejene inventivnosti, kjer so estetske meje izginjale v radikalni sintezi različnih umetnosti in kjer je življenje nenehno stremelo k novemu. Nekaj let je kot slikar delal za Diagilevov Ballets Russes, kjer je dojel pomen integriranega pristopa k oblikovanju – to je pomembno vplivalo na njegovo kasnejšo odprtost do vseh oblik umetniške produkcije. Prelomna točka, ki označuje premik od Brodovitcha, nadarjenega umetnika, k Brodovitchu, grafičnemu oblikovalcu in umetniškemu vodji, je bil njegov plakat za *Bal Banal*, zabavo v podporo ruskim umetnikom. Po letu 1924 se je nato vedno bolj osredotočal na področja grafičnega oblikovanja, oglaševanja in ilustracije ter

se kmalu uveljavil kot uspešen oblikovalec. Ko pa je Pariz okrog 1930 začel izgubljaniti duh eksperimentiranja, je odpotoval v Filadelfijo, da bi tam osnoval oddelek za oglaševanje na Pennsylvania Museum School of Industrial Art (PMSIA).

### Filadelfija

V novem prostoru je bil eden prvih prevajalcev modernističnih zamisli v pretežno konzervativno ameriško popularno kulturo in je v desetletjih, ki so sledila, vplival na bistvene spremembe v ameriškem oblikovanju.

Študentom na PMSIA je Brodovitch prvi predstavil moderno tipografijo, ilustracijo in oblikovanje, ki jih je poznal iz Pariza. Učil je z vizualnimi zgledi, primere iz evropskih grafičnih revij je uporabljal za ponazoritev možnih variant nekega oblikovalskega izdelka. Poudarjal je dinamiko modernega življenja kot dragocen vir grafičnih idej: študente je peljal v tovarne, laboratorije, nakupovalne centre, stanovanjska naselja in na smetišča, nakar so izdelali 'grafični vtis' tega, kar so videli. Pri tem jih je spodbujal, naj iščejo svoj lasten način izražanja in odkrivajo svojo osebno grafično govorico.

### Harper's Bazaar

Kot oblikovalca, ki verjame v vrednote originalnosti in inovativnosti, ga je kmalu opazila Carmel Snow, glavna urednica revije *Harper's Bazaar*, in mu ponudila službo umetniškega vodje. Tako se je začel štiriindvajset let (1934–1958) trajajoč grafični eksperiment, ki je za vedno spremenil predstave o tem, kaj je mogoče narediti na straneh revije. Njegove postavitve strani so pomenile popolno revolucijo: takrat togo ločena polja fotografije, tipografije in ilustracije je združil v pomensko polno in skladno celoto. Brodovitch in M. F. Agha pri reviji *Vogue* sta bila prva, ki sta osvobodila površino strani (odstranila okvire in robove, povečala fotografije), integrirala sliko in tekst ter vse vidike oblikovanja revije povezala v enotno zgodbo. Na oba so v dvajsetih vplivale nekatere radikalne evropske ideje, konstruktivizem, Bauhaus, de Stijl in futurizem, ki sta jih spretno prilagajala novemu namenu in jih preko medija revije o modi vpeljala v vsakdanje ameriško življenje.

V prvem obdobju je Brodovitch k soustvarjanju *Bazaarja* povabil nekatere znamenite

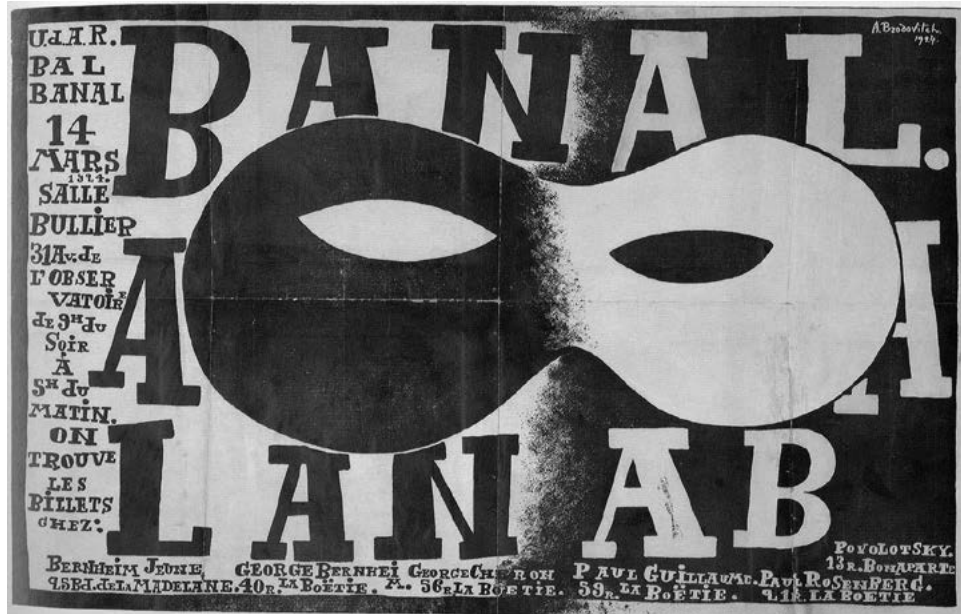
evropske umetnike, recimo Jeana Cocteauja, Raoula Dufyja, Marca Chagalla in kasneje A. M. Cassandra, pa Man Raya; veliko je delal s fotografoma Martinom Munkacsijem in Andrejem Kerteszom. Ena od njegovih največjih prednosti je bila ta, da ni imel značilnega osebnega sloga, ki bi ga opredeljeval. Sposoben je bil videti, kaj dela neko fotografijo originalno, in poudariti ta vidik z določenimi grafičnimi sredstvi. Pogosto je uporabljal vrsto surrealističnih postopkov, zlasti izrazite barvne poudarke, da bi dosegel nove, neobičajne učinke.

Šele v štiridesetih je dobil možnost spodbujati fotografe, naj 'oblikujejo stran že v objektivu', in vplivati nanje, da so izdelovali fotografije, ki so se ujemale z njegovim grafičnim pristopom. Mnogi fotografi, ki jih je najemal, so bili namreč njegovi študenti v Design Labu: Bill Brandt, Lillian Bassman, David Attie, Leslie Gill, Leon Levinstein in drugi. Objavljal je tudi fotografije evropskih umetniških emigrantov, kot so Lisette Model in kasneje Robert Frank ter Henri Cartier-Bresson. Predvsem sodelovanje z Richardom Avedonom pa mu je omogočilo (ker je imel integralno vlogo pri zasnovi njegovih podob), da se je lahko oddaljil od vplivov surrealizma in opustil sekundarno obdelovanje fotografij. Razsežen bel prostor Avedonovih posnetkov mu je dopuščal, da je raziskoval notranjo dinamiko slike: spreminjal je zorni kot, lahko jo je odrezal ali povečal do roba strani. V prazno ozadje fotografije je lahko vključil besedilo in tako nazadnje dosegel fuzijo podobe in teksta znotraj grafičnega prostora.

*Bazaar* je imel v tem obdobju izrazito filmsko kvaliteto – Brodovitch je ustvarjal fluidno grafično pripoved, ki je bila kot gledanje filma na papirju. Bralec je bil posrkan v vizualni tok, vmes pa so se dogajala različna doživetja, presenečenja in odkritja. Njegov način sestavljanja zaporedja grafičnih kompozicij je zelo podoben Eisensteinovi 'montaži atrakcij'. 'Ne obstaja noben recept za dobro postavitve strani,' je nekoč izjavil, 'edino, kar je potrebno vzdrževati, je občutek spremembe in kontrasta.'

#### Laboratorij za oblikovanje

Leta 1933 je Brodovitch na PMSIA začel z neformalno večerno delavnico o oblikovanju in fotografiji, imenovano Design Laboratory (Laboratorij za oblikovanje),



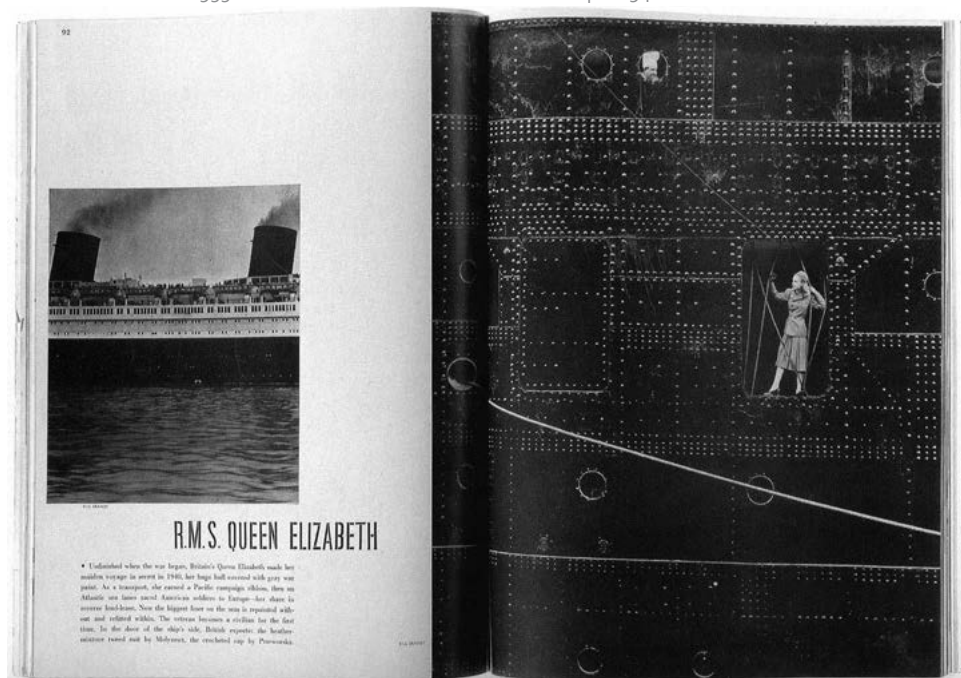
Plakat za *Bal Banal*, 1924



Naslovnica *Harper's Bazaar*-ja s fotografijami Richarda Avedona: februar 1955.



Naslovnica *Harper's Bazaar*-ja s fotografijami Ernesta Beasle: april 1946.



'R. M. S. Queen Elizabeth', *Harper's Bazaar*, januar 1947. Fotografija: Bill Brandt.

ki je postala apoteoza njegove filozofije o nujnosti stalnih sprememb in nenehne invencije v grafičnem oblikovanju.

Na njegov slog poučevanja je očitno vplivalo gibanje Bauhaus, navduševala pa ga je tudi Krishnamurtijeva knjiga *Vzgoja in izobraževanje in pomen življenja (Education and the Significance of Life)*. Pravzaprav v običajnem pomenu te besede Brodovitch sploh ni 'učil'. Poučevanje umetnosti je celo dojemal kot nekaj, čemur bi se bilo načeloma treba izogibati, ker obstaja nevarnost, da razvije določene klišeje. Zanj je bil učitelj zgolj 'nekdo, ki študenta draži in jezi ter mu tako pomaga, da spoznava sama sebe'. Pogosto je izjavljala protislovne trditve in z izzivanjem ter postavljanjem vprašanj hotel študente pripraviti do tega, da bi samostojno razmišljali. Želel je, da sami prevzamejo odgovornost za svoj ustvarjalni razvoj: 'Jaz nisem učitelj – lahko vam samo pokažem pot. Vi ste tisti, ki boste opravili delo.'

Delavnica je v Filadelfiji potekala do leta 1938 in zaslovela kot eden najboljših študijev oblikovanja v Ameriki. Tri leta kasneje se je nadaljevala v New Yorku, kjer so jo med drugimi obiskovali fotografi Diane Arbus, Eve Arnold, Robert Frank, Lisette Model in Richard Avedon, pa Harvey Lloyd, Hiro, Ted Croner, David Attie, Hans Namuth in Art Kane.

Študenti so imeli nalogo, da prikažejo osebno interpretacijo različnih tem, kajti fotografija bi morala biti 'popolnoma osebna, posamezniku lasten izraz, ki pa zbuja zanimanje gledalca in ga prisili k razmišljanju'. Brodovitch je vztrajal, da mora fotograf stalno iskati nove, izvirne odzive na vsakdanje motive. Od svojih študentov je pričakoval popolno predanost nenehnemu odkrivanju novega, nič manj kakor stalno revolucijo tako v slogu kot v substanci njihovega dela: 'Če pogledaš skozi fotografski aparat in vidiš nekaj, kar si (nekoč) že videl, ne pritisni na sprožilec.' Zelo redko je izrekel pohvalo in mnogi so potem, ko so bili deležni ostrih, nepriaznesljivih pripomb o svojem delu, zapustili delavnico. Nekateri pa so, da bi zadovoljili njegovo zahtevno oko, začeli presegati navadno in vsakdanje, premikati meje tistega, za kar so mislili, da je sprejemljivo ali mogoče v fotografiji. 'Hitro si se naučil, da Brodovitchu ne moreš pokazati fotografije, če ne izraža neke nove zamisli, edinstvenega pristopa ali zanimive sugestije,' pravi fotograf Ben Rose.

Za številne fotografije je bil Design Lab trenutek, ko je bila rojena njihova edinstvena fotografska vizija, Brodovitchev 'revolucionarni pogled' pa je še dolgo ostal prisoten v njihovi zavesti kot nezavedni ustvarjalni trzaj, ki jih je spodbujal, naj zavračajo banalno in povprečno ter iščejo novo, neobičajno in imaginativno.

### Balet

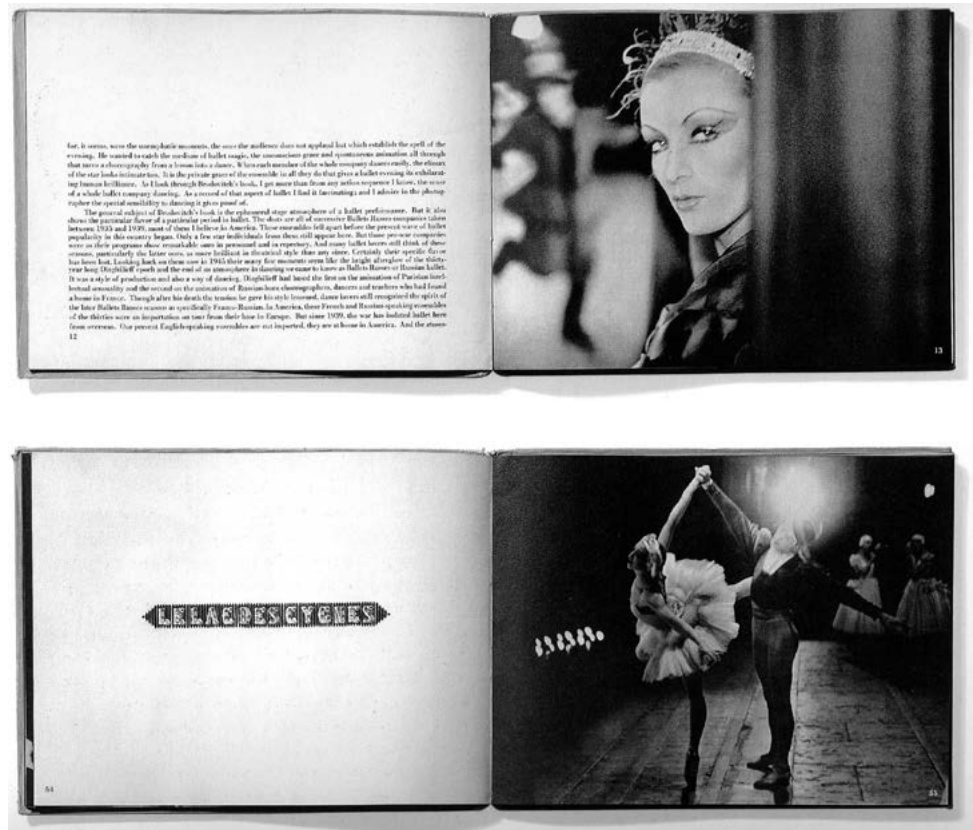
Edinstvena sposobnost, da zazna in se uglaši z notranjo dinamiko fotografske podobe, je Brodovitchu omogočila, da je oblikoval nekaj najlepših fotografskih monografij 20. stoletja, med katerimi ima posebno vrednost njegovo lastno delo *Balet*. Čeprav se ni nikoli imel za fotografa, je njegova edina knjiga fotografij izjemen dosežek fotografske invencije, knjiga, ki je osvobodila ekspresivne možnosti tega medija. *Balet* je pionirsko, prelomno delo, ki je pomenilo radikalni odklon od standardiziranih, brezhibno 'čistih' podob tistega časa in ponudilo osupljiv nov pogled.

Med 1935 in 1937 je Brodovitch zgolj z namenom zbiranja podob spominov fotografiral več baletnih predstav, ki so gostovale v New Yorku. Presežek ekspresije in čustev je poskušal doseči tako, da je preprosto opustil pravila konvencionalne fotografije. Fotografiral je brez uporabe fleša. Ni poskušal zadržati gibanja, za-

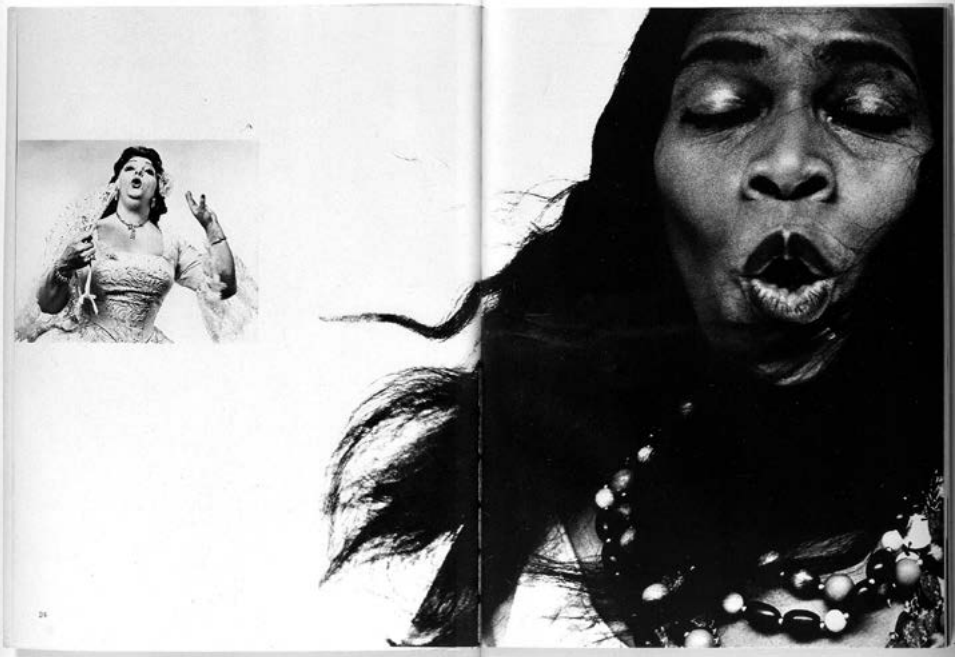
mrzniti resničnosti, ampak je nastavljal dolg čas osvetlitve, da bi lahko zabeležil fluidnost in lepoto premikanja baletnih plesalcev po odru. Zanimale so ga fizičnost, stvarna otipljivost gibanja in sugestivna moč gibov plesalcev; hotel je ujeti čisto, golo gibanje. Pogosto je usmeril objektiv naravnost proti odrskim lučem in tako ustvaril izbruhe in plapolanja svetlobe, svetlobne madeže, s katerimi je posnemal izrazitejše trenutke glasbe. Nastale so podobe, ki so bile nejasne in zabrisane, popačene, pretemne ali presvetljene in obledele. Vse te nenavadne učinke pa je videl kot 'lepe napake', kot zanimive nove vizualne možnosti in njihove lastnosti je še stopnjeval z uporabo različnih tehnik (*airbrusha*, celofana ...) v temnici.

Posnetki v *Baletu* prikazujejo gibanje s posebno, redko doseženo intenzivnostjo. Skoraj lahko vidimo, kako kamera pleše skupaj s plesalci, 'slikanje s svetlobo' pa še poudarja občutenje in doživljanje plesa. Ponovno je analogija s filmom neizogibna: stran za stranjo ritem podob narašča in se spet umirja skladno z razpoloženjem glasbe. Pravzaprav se zdijo te bežne figure, ki se nenadoma pojavljajo in izginjajo, krožijo in se spreminjajo, kot fantazmagorija nekega spomina.

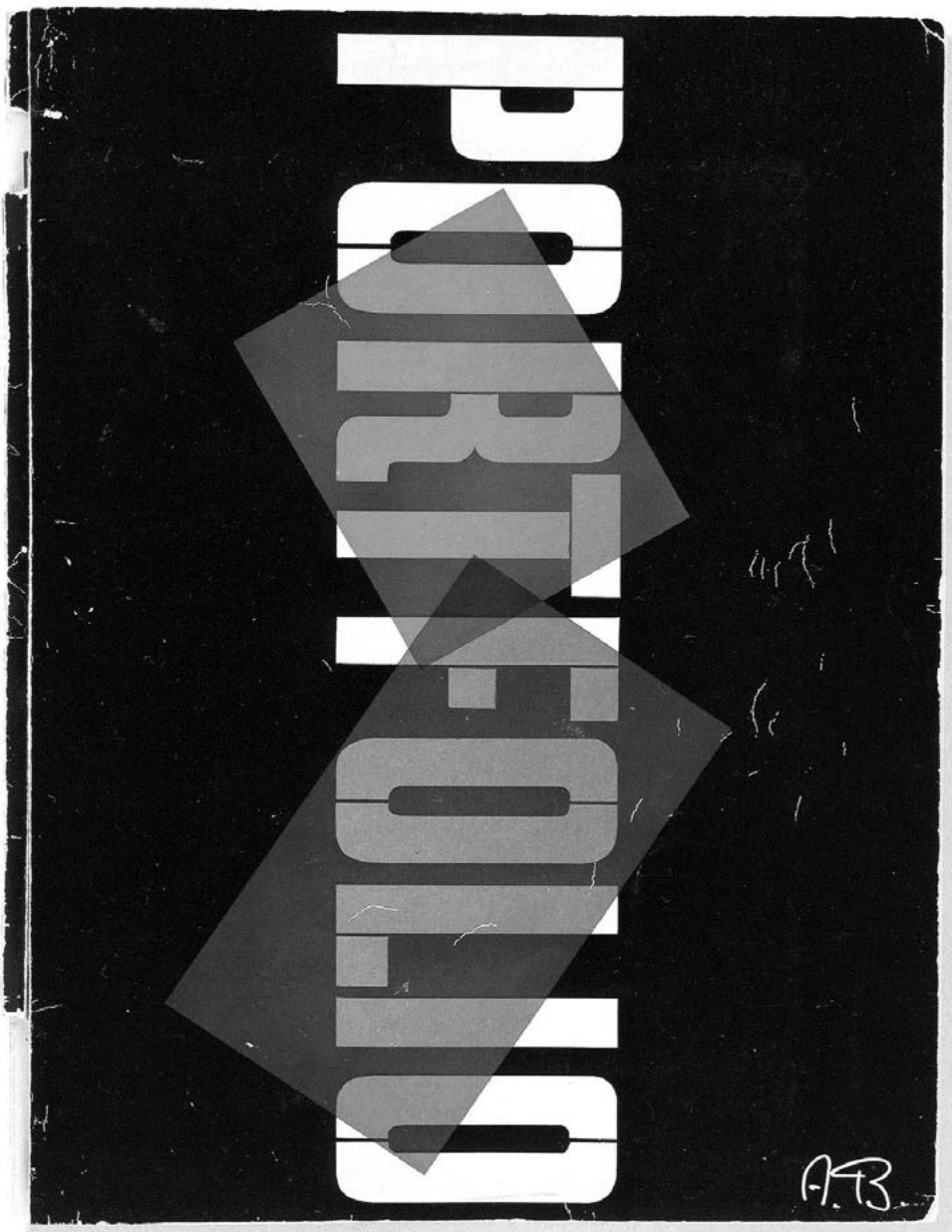
*Balet* je po letu 1945, ko je izšel, vplival na številne druge fotografske projekte in



Pole iz *Baleta*, Alexey Brodovitch, 1945. Strani 12-13, 54-55



Observations, strani 24-25: Zinka Milanov in Marian Anderson



Naslovnna stran za *Portfolio* št. 1, zima 1950; urednika George S. Rosenthal in Frank Zachary; Cincinnati: Zebra Press.

za mnoge avtorje ostal eden najpomembnejših mejnikov fotografskega izražanja.

Vrhunec in povzetek Brodovitchevega oblikovanja knjig pomeni monografija *Observations (Opazovanja/Opažanja)*, s fotografijami Richarda Avedona in besedili Trumana Capoteja, ki je 'knjiga-film' ('cinematic book') v resničnem pomenu te besede. Fotografije, ki skoraj prestopajo meje strani, povezuje Avedonova očitna fascinacija s človeškim obrazom: portreti zvezd, za katere sta značilni 'živost' in (pogosto pretirana) ekspresivnost; neizprosno ostre podobe 'starih' umetnikov, ki razkrivajo znamenja staranja na negibnih obrazih.

#### Portfolio

Frank Zachary in George Rosenthal sta si leta 1949 zamislila revijo, ki bi se v celoti osredotočala na umetnost in oblikovanje ter bi bila obenem tudi sama odličen primer dobrega oblikovanja. Za umetniškega vodjo sta izbrala Brodovitcha, ker je imel po njunem mnenju poseben čar in posebno vizijo, onadva pa sta želela delati revijo 's tako privlačnostjo, lepoto in skladnostjo, kot je to delal on'. *Portfolio* je tako postal manifestacija njegovega pristopa k tiskani strani, kjer je lahko prost omejenosti nenehno ponavljajočega se sveta mode svobodno izražal svojo grafično občutljivost. Preko značilnega 'filmskega' pristopa ('... začel je z velikim planom, nato modulariral do manjše slike, potem je sledil nekakšen premor in nato spet eksplozija,' razlaga Zachary) je določal tempo dogajanja, 'zgotovitve' in 'umiritve', skozi vso številko in na ta način vzpostavil revijo kot celoto, kot enotno zgodbo. Poskušal je hoditi po tanki črti med zagotavljanjem nepretrganega skladnega toka in istočasnim prizadevanjem za presenečenje na vsaki strani.

Mešanje različnih tem, ki jih je Brodovitch predstavljal na straneh revije, nazorno razodeva njegovo neupoštevanje kakršnega koli (namernega) razlikovanja med visoko in nizko kulturo v vizualni umetnosti; promoviral je tako izdelke ameriške ljudske ustvarjalnosti kot pomembna dela priznanih umetnikov, piscev, fotografov in oblikovalcev.

V mnogo pogledih je bil *Portfolio* več kot samo revija: kot neovirana fuzija idej o oblikovanju in najboljših možnosti tiskanja je bil dejansko čisto 'grafično doživetje'. Čeprav je (predvsem zaradi zavračanja

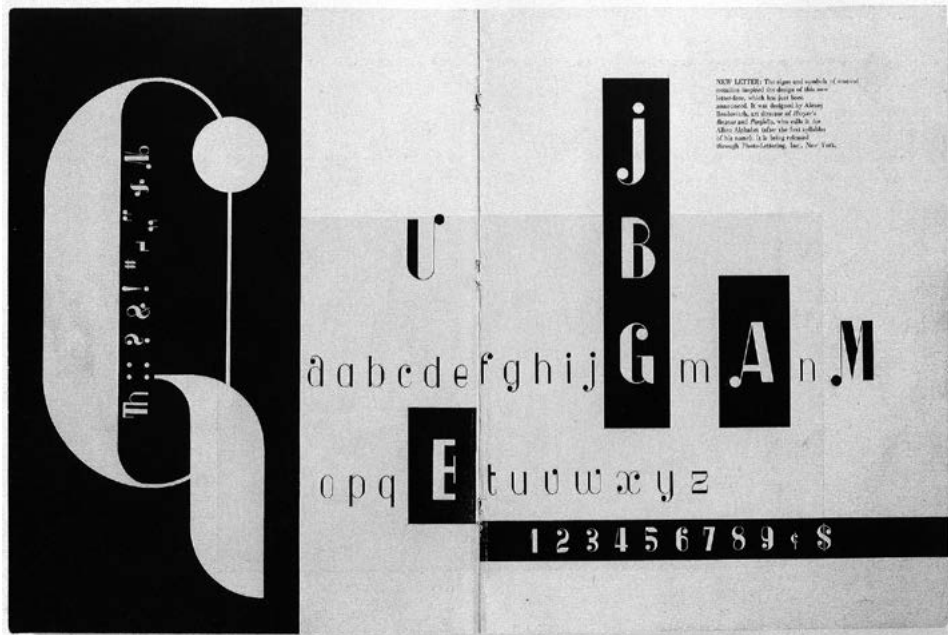
vseh oblik oglaševanja) trajal le tri številke, velja za eno najpomembnejših publikacij v zgodovini oblikovanja. Ta sijajen primer sinteze vsebine, produkcije in oblikovanja, izdelek, ki je danes enako brezčasen in svež kot pred petdesetimi leti, ostaja referenčni primer za vse druge revije o oblikovanju.

P. S.

V šestdesetih je Brodovitch začel razmišljati o avtobiografiji, ki naj bi bila razdeljena na pet delov: grafično oblikovanje, fotografija, oblikovanje pohištva, izobraževanje in umetniško vodenje, h katerim bi Henri Cartier-Bresson, Peter Blake, Monroe Wheeler in Charles Coiner napisali kratke uvodne eseje. Toda kmalu je postalo jasno, da zaradi njegovih vedno daljših obdobj bivanja v različnih bolnišnicah (kamor so ga prijatelji pošiljali na zdravljenje alkoholizma) knjiga nima dosti možnosti, da se uresniči. Med bivanjem v Manhattan State Hospital je nastala serija fotografij, ki jih je posnel z majhnim fotoaparatom, skritim v prazni škatlici cigaret. Surove in hkrati eterične podobe pacientov so po občutku in izrazu podobne fotografijam iz *Baletta*, a so daleč od razkrivanja dokumentarne, objektivne stvarnosti, ker je meja med fotografom (Brodovitchem) in njegovim predmetom zanimanja (bolniki) nerazločljiva, bili so eno in isto.

Slab finančni položaj in še slabše zdravstveno stanje sta ga leta 1966 prisilila k odločitvi, da se sicer nerad vrne k svojim sorodnikom v Francijo. V stari podeželski hiši blizu Avignona so ga obiskovali številni prijatelji in nekdanji študenti, medtem ko je sam, čeprav fizično precej slab, vztrajno načrtoval nove projekte.

Brodovitch je vse življenje čutil kompulzivno potrebo po nenehnem izoblikovanju idej, čustev in strahov, za kar pa niti sam ni našel dokončnega odgovora: 'Kaj sili k ustvarjanju? Radovednost, pobeg od jaza, normalnost, abnormalnost, intuicija, želja po spoznavanju neznanega – Kdo ali Kaj? Tega ne znamo pojasniti. Umetnost in religija sta skrivnosti, ki ju lahko spoznavamo samo z voljo, pogumom, zaupanjem, hrepenenjem, potrebo, vztrajnostjo in delom, delom, delom.' ■



Al-bro črkovna vrsta/tipografija, *Portfolio št.1*, zima 1950.



'Jackson Pollock', *Portfolio št.3*

Brodovitch je (s pomočjo fotokopiranja) izločil in povečal štiri posamezne delčke Pollock.ove slike: tako so značilne 'nakapljane' forme njegovega abstraktnega ekspresionizma postale skoraj kot zamrznjene animacije.

## VIA NEGATIVA = VIA POZITIVA

Boris Beja

Svet umetnosti je vse bolj podvržen imperativu hiperprodukcije in fetišizirane estetizacije končnega izdelka in obremenjen s tem imperativom. Ves ta pritisk na ustvarjalce, ki ga nad njimi vršita institucija in nenazadnje tudi sam gledalec, vpliva na samo produkcijo in proces ustvarjalčevega dela, ki mora biti jasno, uspešno, učinkovito in v funkciji prostora ter konteksta, v katerem se predstavlja, vsebinsko tudi aktualno.

Opisani svet je v Moderni galeriji konec leta 2012 skupina Via Negativa s predstavitev svojega desetletnega dela rušila in stopila ne korak nazaj niti naprej, ampak v stran, stran od ustaljenih vizualnih konstruktov sedanje vizualne in uprizoritvene produkcije. V osrednji dvorani se je gledalec soočil s 24 kadri, v katerih so se v ponovitvah odvijali dokumenti njihovih performansov. Ena boljših predstavitev v Moderni galeriji zadnje čase nas je pahnila v svet giba in predvsem v svet telesa, ki je tako kot umetnost uspešno bivalo v odvisni funkciji do družbe in prostora.

Retrospektivno videoinstalacijo z naslovom *TEGA NIHČE NE BISMEL VIDETI* so v spremnem besedilu imenovali 'eksplozija spomina', ki označuje vsa ekscesna in transgresivna dejanja Vie Negative. Ob tem se je preko videozapisov obudil spomin na goloto, kri, znoj in urin, s katerimi so performerji Vie Negative v obdobju med letoma 2002 in 2012 prepojili sodobno slovensko in evropsko scensko umetnost. Prav eksces ali šok kot umetniška izrazna oblika je uprizoritvena strategija, ki je močno zaznamovala desetletno delo Vie Negative. Golota, provokacija, afekt itd. niso nikoli bili njihovo ceneno sredstvo za zbujanje medijske pozornosti, temveč natančno preiščene strategije, s katerimi je Via Negativa marsikaterega gledalca pripeljala do nepričakovanega vpogleda v paradoksn, velikokrat skrajno perverzni položaj, ki ga tako ustvarjalci kot tudi gledalci včasih pasivno sprejemamo v ustroju industrije sodobnega užitka.

Očitno je, da kolektiv za orodje svojega delovanja uporablja telo, ki je primarno miselno počelo njihovega umetnostnega dela. Telo komunicira z javnostjo, ji odgovarja, je živo tkivo, ki v samo dogajanje vpelje tudi misel subjekta, gledalca, ki se sooči na kraju zločina oziroma kraju performansa z dejstvi izražene vsebine. Vključevanje telesnosti publike je zato na tem mestu ključen miselni in formalni

dialog. Gledalec v performansu je bil tudi gledalec v sami galeriji, kjer se je znašel kot objekt in se kot subjekt zavedel lastnega telesa. A da bi javnost dosegla to vsebino, se mora v telo nekoga naseliti prava zamisel, ki se artikulirana posreduje preko telesa javnosti, ki vzbudi to tudi telesno zavedanje.

Že na začetku se lahko takoj vprašamo, zakaj golo telo. Nas golo telo preseneti? Vsekakor da. Še posebno, ko se pred nami zgodi slečen moški, kar v naši kulturi ni v navadi. Golih žensk smo vajeni, ženska lepota je opevana in prisotna na vsakem koraku, tudi v pornografiji ženske pokažejo več, saj režiser manj pozornosti nameni nasprotnemu spolu. Golota, ki je še vedno rezervirana za intimen in zatemnjen prostor, ima svoje sociološke, psihološke, antropološke vzroke, ki jih je vzgajala in spodbujala in tabuizirala v naši zavesti tudi religija. Golota je prepovedana in golota je greh, ki se ga je treba braniti. Ali pa tudi ne. Via Negativa nas z golim telesom, brez sramu, z biološkim dejstvom vpelje v performans, kjer je telo vedno orodje izvajanja in pripomoček sporočila. Izvajanje vsebine, ki je v naprej določena in ves čas dogajanja sodeluje tudi s samo publiko, je raznolika, in kot že prej zapisano, na mejah paradoksa, perverzije in fetiša. Sam projekt Via Negativa je nastal iz potrebe po preverjanju smisla, pomena in razlogov za obstoj gledališča danes ter iz prepričanja, da rezultat umetniškega ustvarjanja v temelju določajo način, postopek, metoda njegove produkcije.

Telo torej določa prostor njihovih performansov. Prostor ima vsebino šele tedaj, ko vanj vstopi telo, in ko sam gledalec vstopi v prostor, na tem mestu prostor postane tudi kraj. In kraj močno zaznamuje vsak projekt Vie Negative. S svojimi intervencijami so mnogo prostorov spremenili v kraje spomina in kraje performativne izkušnje. Na tem mestu se njihova produkcija lahko primerja s sodobnim kiparstvom, kjer ta postaja tudi teater in scenografija, v katero kot gledalci vstopamo, tam delujemo in mislimo ter kiparsko delo z lastno telesno pozicijo tudi soustvarjamo. To je prefinjeno storila tudi retrospektivna razstava v Moderni galeriji. Gledalec je vstopil v različne kraje, v različne čase in v različne vsebine vseh 24 kadrov, v katerih so se nizali različni dogodki, časi, kraji in vsebinski koncepti, a vseeno je šlo v množini vsega tega za en sam kraj in en sam čas prisotnosti.



Objekt performerja je lahko gesta, a je lahko tudi znak, ki skupaj tvori formo. Forma je tista, ki najbolj vpliva na samega gledalca, še posebno v sodobni umetnosti, ko vsebina samega dela ni več le pripovedovalna, ampak inovacijsko-raziskovalna za uporabnika nje same, torej umetnosti, ki si želi, da gledalec v njej ne bi več našel zgolj odmika od realnega sveta, temveč da bi v njej raziskoval in prav v njenih konceptih našel predmete lastne realnosti. Nič več sproščanja ali meditacije ni v umetnosti.

Leta 2002 je bil v Moderni galeriji v Ljubljani izveden performans z naslovom *Izhodiščna točka: jeza*, s katerim je Via Negativa napovedala serijo performansov na temo sedmih smrtnih grehov, ki je trajala sedem let. Sedem grehov je bila sicer tudi obširna razstava v Moderni galeriji. Sledili so performansi *Še*, *Incasso*, *Viva Verdi*, *Bi ne bi*, *Štiri smrti* in *Out*. Leta 2009 je Via Negativa začela serijo Via Nova. Nastalo je 20 performansov manjšega formata, ki so se najbolj spektakularno izrazili prav v muzejih in galerijah, kjer so se povezali v kompleksne uprizoritvene celote. Performans je vedno na poti, s časovnico začetka in zaključka. Pot, ki sporoča in ima sporočilo in je hkrati tudi pot odločitve z

željo nekaj sporočiti in spremeniti. Čeprav umetnostni jezik ostaja isti, vedno lahko govori različne stvari oziroma vsebine. V predstavljenih performansih pa smo soočeni tudi z veliko željo po doseganju rezultata, ki je prevod in razlaga oziroma iskanje bistva akcije telesa v času in na kraju performativne prakse.

Pri performansu se v njegovi vsakršni predstavitvi vedno srečamo s kuratorskim problemom oziroma vprašanjem, kako predstaviti sam dogodek, ki se je na določenem kraju, v določenem kontekstu časa zgodil v institucionaliziranem prostoru. V galerijskem sistemu smo gledalci vedno soočeni s postprodukcijo, ki se ne more primerjati s prostorom, ki je s performansom postal tudi kraj in ga je v dokumentarističnem smislu težko vključevati v sam tok performativnega dogajanja v časovnem in krajevnem premiku. Osnovno ustvarjalno polje Vie Negative je performativni 'jaz - tukaj in zdaj': moja zgodba, moj odnos, moje telo, moja situacija, moja gesta, moje stališče, moj konflikt. Ustvarjalno polje, ki je strogo zamejeno, se odpira samemu gledalcu, ki se sploh ne zave, da je ob performerju tudi sam del performansa, torej tudi sam performer. Redukcija na osnovne

uprizoritvene elemente, gledališče kot medij komunikacije in ne estetizacije, močan poudarek na razmerju med izvajalcem in gledalcem ter na vprašanju realnega v tem odnosu so galerijski prostor spremenili v medij, razstava je bila medij.

Pred nami je torej bil dokument določenega časa in dogajanja v njem, ki se je v pričujoči retrospektivi z naslovom *Tega ne bi smel nihče videti* spremenil v skupek performativnih dogodkov. Gledalec je bil objekt, obkrožen z različnimi izjavami, ki so bile v določenem času postavljene na pot z namenom predstaviti in predstaviti misel, ki ni zgolj umetniška, ampak ima hkrati več odprtih problemskih teritorijev. Eden od njih je zagotovo telo. Gibljiva telesa v gibljivih slikah so tam bila prostor inovacij in nenehnega raziskovanja telesa v prostoru. Še več, dela v dialogu so se zavedala, da umetnost ni cilj sam po sebi, ampak tudi to, kaj se zgodi v procesu prenosa ideje v stvarnost, v njihovem primeru s telesom med druga telesa.

Performans je le še ena oblika posredovanja podob, ki so se v naših življenjih prilagodile, poustvarile in preoblikovale. Z dvomi smo jih sprejeli za svoje in se do



njih obnašamo skoraj tako kot do arhaičnih podob. Vsako podobo, ki jo sprejemamo, vedno sprejemamo v odnosu do lastnega telesa. Poenostavljeno lahko rečem, da se podobe zabijajo v naša telesa, nas obkrožajo, se na nas lepijo in se nas držijo kot kakšni paraziti. Naše telo arhivira to podobarstvo in sprejema podobe, ki nam posredujejo informacije, ki jih subjekt selektivno tudi dekodira. Dekodacija je ključna tudi v umetnostnem delu, saj šele z mislijo o konceptu, vprašanju, kaj mi delo sporoča in kaj je umetnik v delu obravnaval in mogoče globalno družbeno spremenil, začne delo tudi delovati in začne bivati v lastnem prostoru.

Videoinstalacija in knjiga z istim naslovom nista zgolj 'eksplozija spomina' na vsa ekscesna in transgresivna dejanja. Gre za spomin na goloto, kri, znoj in urin ter nenazadnje problem ponavljanja, s katerimi so performerji Vie Negative v zadnjih desetih letih prepojili sodobno slovensko in evropsko scensko umetnost. Performativne prakse, ki so tako kot druge postmodernistične prakse odgovarjale na kanoniziran in strog modernizem, so se v umetnostnem prostoru obdržale in vztrajale zaradi nenehnega kritičnega

razkoraka med uprizoritveno umetnostjo in umetnostjo dramske igre. Zato gre tu za govor dveh, ki govorita na nek način isti jezik, ki se cepi in hkrati v gledalcu združuje in povezuje v vsebini, v vsebini Vie Negative, ki je z retrospektivo lahko imenovana tudi Via Pozitiva. ■

avtor fotografij: Boris Beja

## BEYOND AURA

Boris Beja

V Galeriji Palach na Reki je bila oktobra lani na ogled razstava Eve Lucije Kozak. Z vstopom v mednarodno umetniško polje umetnica naše najmlajše generacije gledalce nagovarja z vprašanji reproduciranja umetnostnega dela.

Ob projektu se je avtorica naslonila tudi na slavno besedilo Walterja Benamina z naslovom *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. Čeprav se zdi, da je besedilo doživelo že preveč teoretičnih in umetniških interpretacij, je očitno, da je problem reproduciranja še vedno močno prisoten tudi v sodobni in sedanji umetnostni produkciji. Benjamin v besedilu, ki je posledica duha časa, ko je nastalo, opozori na reproductibilnost, ki se ne oprijema zgolj grafičnega medija, ampak se pojavlja v vseh umetniških medijih. Podoba po njegovem začne pridobivati na vrednosti in pomenu šele z množičnim razmnoževanjem, kar sovпада tudi s problemi sodobne potrošne družbe, ki je prevzela popartistične tendence in njegovo ikonografijo ter trende v začetku petdesetih let in jih ni izpustila vse do danes. Grafika je bila dolga leta poceni umetnostni izdelek, ki se je prodajal, pri nas tudi zaradi grafičnega bienala. Reproducira pa se je tudi druga umetnost, ki je ikonografsko in vsebinsko sledila družbi, se vanjo vključevala in z njo soustvarjala socialni prostor in misel posameznika.

Eva Lucija Kozak je na Reki razstavljala projekt, ki je vseboval vrsto digitalnih printov na platnu, napetem na podokvirje. V ateljeju in v urbanem prostoru naslikane slike je avtorica s pomočjo tehnologije skenirala in v postopkih fotomontaže posnete podobe umestila v različne bivanjske kontekste realnega življenja. Likovna dela je spremljal videodokument, v katerem je umetnica zbrala različna stališča in mnenja o množičnem tiskanju slik oziroma njihovi reprodukciji. Reproducira podoba se namreč danes prodaja v velikih pohištvenih trgovinah, kjer si lahko kupec poleg preproge izbere še likovno delo in s tem na enem mestu opremi celoten prostor.

Projekt z naslovom *Beyond Aura* se je nanašal na proces združevanja vrednot in idealov tradicionalne slike z množičnim potrošništvom. Predmet tokratnega raziskovanja absolventke slikarstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje (ALUO) je bila torej množična reproductibilnost podobe, ki jo lahko kupimo v velikih nakupovalnih središčih. S projektom si

je želela odgovoriti na vprašanja, kdo je potrošnik tovrstnih izdelkov, zakaj se umetniška dela reproducirajo in tiskajo prav na platno ter kakšna sta vrednost in pomen tovrstnih umetnostnih izdelkov. To je nadgradila še z vprašanjem odvzemanja in podeljevanja avre umetnostnemu delu ter se posvetila posledicam odtujenosti in neosebности tovrstnih predmetov v nakladi.

Globalna finančna kriza je še bolj zavrla vsakršno prodajo umetnine. Problem pa ni le nakup umetnine, ki je neke vrste naložba, problem sta družba in njene hitre razvade, kjer se posamezniki težko odločajo, da bi kupili umetnino in jo imeli na steni dolgočasno. Potrošna družba, ki je programirana po hitrem menjavanju in zamenjevanju vsega, tako le dekorira stene z mislijo, da bo čez čas podoba na steni zamenjala z novim delom in njen pogled ne bo dolgo vztrajal na enem umetnostnem delu.

Delo Lucije Kozak opozarja na reproduciranje podobe na platnu in serijo teh del podpisuje kot grafiko. Torej delo ni eno samo, en sam je le izvirnik, ki ga gledalec ne vidi, ampak ima ta svoje različice v reproductibilnih izdelkih, ki so primerljivi s tistimi, ki jih je mogoče kupiti tudi v pohištvenih trgovinah. Ob tem lahko omenim Pogačnikove artikle in multiple, ko je razstavil mavčne odlitke artiklov iz trgovine. Tudi v njegovem primeru je šlo za novo potrošnjo vzpostavitev, ko kupec ni več preko pulta prodajalki naročal blaga, ampak se je sam srečal z artiklom in izbiral ne le z očmi, ampak tudi z rokami. Z rokami, očmi in v afektu po principu všečnosti izbira reproducirane podobe tudi sedanji subjekt v današnjih trgovskih centrih, a na žalost nad umetnostjo ni tako navdušen kot kupec v času Pogačnikovega multipla.

Kot avtorica zapiše v svojem besedilu, je kontekstualizacija kot način spreminjanja predmeta samega na nekaterih nivojih utopična, zato meni, da se kljub konceptualizaciji lastnih natisnjenih slik ob njihovi postavitvi v galerijski prostor odkrito razkrije ironija obžalovanja in zamere v odnosu do lastne kulture, o čemer je pisal J. Baudrillard.

Slike v institucionaliziranih galerijah so originali. In z vsakim ponavljanjem oziroma posnemanjem originala se informativnost posnemanega dela zmanjšuje. Tehnologija ne more doseči tega, kar lahko ustvari umetnikova roka, pa naj gre še za tako

zmogljiv stroj. Umetnina sebi poleg gledalca vključuje v tudi umetnika in njegov stik z umetnostnim delom. Slikarski nadomestki, kot jih imenuje avtorica, so v tem primeru le kos opreme v stanovanju, za katere menim, da imajo svojo sporočilnost, ne pa nujno tudi vrednosti.

Avra umetnostnega dela se lahko pojavi tudi pri reprodukciji, a ta pojem bolj povežemo z originalom, verjetno ker smo še vedno preveč obremenjeni z avtorstvom, obrtniško komponento v gradnji umetnine, izbiro materiala, ki nikoli ni v soodvisnosti tudi s samo ceno umetnine. V izbranem mediju se torej nahaja odtis umetnika, ki ga stroj težko nadomestiti. Seveda se takoj pojavi vprašanje avre pri umetnostnih delih, ki so ustvarjena s pomočjo tehnologije in katerih prezentacija in ustvarjanje sta odvisna od tehnoloških vmesnikov in nosilcev. Ob tem moram dodati, da ima vsako delo potencial avratičnosti, če ga s tem predznakom spregleda tudi gledalec. Ta je namreč tisti, ki ustvarja tako imenovano avro umetnostnega dela v medprostoru med umetnino in subjektom in pri sodobnih umetnostnih delih samo delo tudi dokonča.

Čeprav množični slikarski nadomestki želijo ustvarjati videz unikatnega, jim to tudi z natančnim posnemanjem značilnosti slike ne uspe v celoti. Natisnjene slike po mnenju Eve Lucije Kozak prodajajo svojo lažno unikatnost, lažno lastno zgodovino, nostalgijo, povečevanje postmodernističnega zlitja visoke in množične kulture ter tržijo naraščajočo potrebo po individualnosti, za katero se zdi, da je v današnjem kaotičnem svetu nujna za obstoj kakršne koli misli subjekta. ■



avtorica fotografij: Eva Lucija Kozak

IZ ARHIVA SVET/EGA

Kaja Brezočnik - Zmajevska



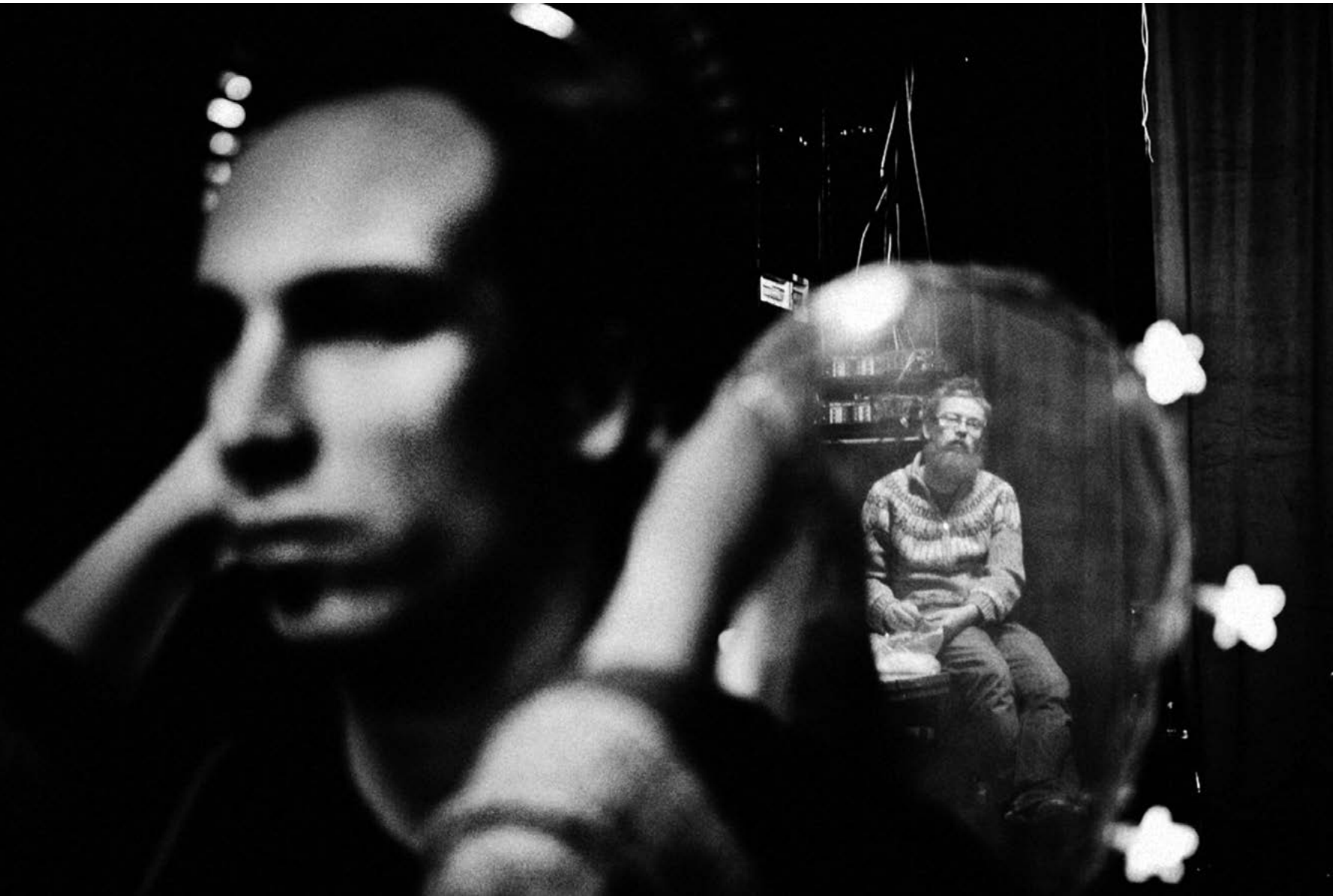














## ONKRAJ GRADBIŠČA

KUD Obrat

Dolgo zaprto gradbišče ob Resljevi ulici v Ljubljani v sodelovanju z okoliškimi prebivalci in drugimi zainteresiranimi spreminjamo v skupnostni prostor, namenjen vrtovom, druženju, ekologiji, izobraževanju in kulturi. Tako uresničujemo cilj projekta Onkraj gradbišča, ki je preverjanje in predstavljanje potencialov mestnih degradiranih območij in njihovo prevrednotenje z začasnimi in skupnostnimi intervencijami.

### Lokacija in kontekst

Dolgo zaprto gradbišče ob Resljevi ulici v bližini glavne železniške postaje in starega mestnega jedra je 1000 m<sup>2</sup> veliko zemljišče, ki so ga v letih mirovanja prekrile vrbe, breze in drugo divje rastje ter smeti. Onkraj gradbišča smo zagnali avgusta 2010 kot del programa zavoda Bunker Vrt mimo grede, ki se je osredotočal na sosesko Tabor in katerega cilj je bil z nizom dogodkov spoznavati zeleno v mestu, spodbujati mestno vrtnarjenje in podpirati socialne urbane prostore. Opuščena gradbena jama sredi stanovanjske soseske je simptom nepremičninskih špekulacij in kapitalistične produkcije prostora, ki v ospredje postavlja maksimo rasti in profita in ne izboljšanja kvalitete vsakdanjega življenja. Kot tak se nam je zdel prostor idealen za pobude, ki v ospredje postavljajo potrebo po drugačni oživitvi mest in v katerih je prostor konstitutivna dimenzija družbene akcije.

### Komunikacija

Po ugotovljenem lastništvu zemljišča (Mestna občina Ljubljana) in njegovega statusa (zaradi zaščitne ograje zemljišče ni smatrano kot javna površina) smo zainteresirano javnost in zlasti prebivalce četrtega Tabor s pomočjo ustnih in tiskanih vabil ter plakatov povabili, da se vključijo v načrtovanje, oblikovanje in uporabo lokacije. V neformalnih pogovorih z ljudmi, ki živijo in delajo v bližini izbrane lokacije, zlasti pa na prvem sestanku z zainteresiranimi – tedaj še pred zaprtim gradbiščem –, smo preverjali smiselnost našega namena, da bi degradirano zemljišče odprli za začasno rabo in ga preuredili v zelen skupnostni prostor, ter prisluhnili željam, potrebam in idejam ljudi, ki jih ta prostor zadeva na vsakodnevni ravni. V pogovorih so udeleženi izpostavili potrebo po zelenem, vrtovih in po prostoru za druženje. Sorodne ugotovitve sta pokazali tudi sociološka in antropološka študija o četrtem Tabor, ki ju je zavod Bunker izvedel leta 2010 v sklopu projekta Sostenuato. S privolitvijo Mestne občine Ljubljana smo zemljišče odprli za začasno uporabo, a dovolj nje smo sprva dobili le za čas trajanja projekta Vrt mimo grede – od srede do konca avgusta 2010. Hkrati s tem smo na mestno občino naslovili prošnjo za podaljšanje dovoljenja za brezplačno uporabo zemljišča, vse dokler se tam ne začne predvidena gradnja.



## Načrtovanje

Po namestitvi vrat za dostop na zemljišče, čiščenju, spoznavanju in ohranjanju samoraslih dreves in divjih rastlin ter navozu prvih kubikov zemlje smo se soočili z vprašanjem – ali potrebujemo načrt za ureditev območja.

Polonca Lovšin je z umetniško akcijo Dan s kozo simbolno pod vprašaj postavila klasično prostorsko načrtovanje. Na mirujočem gradbišču je preživela dan s kozo Hano in sledila njenemu gibanju po divje zaraščenem terenu. Na podlagi beležk o kozinem gibanju je izrisala načrt za organizacijo prostora. V nasprotju z racionalnim pristopom ortogonalne mreže sta bili vodilo načrta kozino iskanje hrane in raziskovanje okolice. Načrta sicer nismo nikoli prenesli v prostor, odločili smo se za načrtovanje prostora, ki temelji na aktivnem vključevanju okoliških prebivalcev in drugih zainteresiranih ljudi.

## Participacija

Vloga javnosti in njenega aktivnejšega vključevanja v procese odločanja o razvoju in urejanju mestnega prostora je pomemben vidik projekta. Prav participacija javnosti v urbanističnem in arhitekturnem načrtovanju se zdi danes pomembna priložnost za preseganje omejitev neoliberalne urbane politike (glasnik katerih je tudi mirujoče grad-

bišče, na katerem projekt poteka), katere glavna cilja sta gospodarska rast in maksimiranje profita. Poleg tega je koncept participacije priložnost za samo redefinicijo arhitekturne in urbanistične prakse. V času tržno usmerjene družbe je treba biti kritičen do prevladujočega pojmovanja arhitekture kot discipline, ki je osrediščena na arhitekturo kot objekt/tržno dobrino, in jo razširiti na procese in odnose, ki se oblikujejo skozi produkcijo prostora.

Vendar pa participacije ne smemo preprosto romantizirati. Dandanes postaja participacija tako rekoč standardizirana in institucionalizirana praksa v umetnosti, arhitekturi in prostorskem načrtovanju. V tem pogledu je organiziran in formaliziran (velikokrat tudi manipuliran) postopek, ki – zlasti v primeru arhitekture in urbanizma – pogosto temelji na nekritičnem razumevanju, ki v središče pojma participacije postavlja ideal konsenza in homogenosti. Menimo, da participacija ne more in ne sme postati standardizirana norma oziroma tehnika, saj to predpostavlja tudi standardiziranega udeleženca. Ker abstraktna skupnost udeležencev ne obstaja, tudi ne more obstajati obča metoda participacije. Namesto iskanja univerzalnih instrumentov in orodij za vpeljevanje neke vrste dialoga v arhitekturne in urbanistične procese načrtovanja bi morali

stremeti k oblikovanju participativne prakse kot prakse spreminjanja (termin, ki ga uporablja Doina Petrescu) – ki pomeni kritično prostorsko prakso, ki se zaveda razmerij moči, si zastavlja etična vprašanja, prevzema družbeno odgovornost in se z vsakim novim projektom, ki se izvede v novem kontekstu, vedno znova iznajde na novo.

## Proces

Poletje, jesen in zima 2010 so šli mimo z majhnim številom sodelujočih; poleg nas, organizatorjev, se je v akciji urejanja zemljišča vključilo le nekaj izjemnih posameznikov. Vedeli smo, da je pri ustvarjanju vezi z okolico treba vzbuditi zaupanje in da sta čas ter prisotnost pri tem ključna. Kljub temu smo včasih dvomili, ali nam bo uspelo spodbuditi ljudi, da prevzamejo del odgovornosti za urejanje prostora v svoji neposredni okolici, jih navdušiti nad vrtnarjenjem in pridelovanjem lastne hrane ter spodbuditi k nekoliko drugačnemu druženju.

Konec decembra 2010 je Mestna občina Ljubljana izdala pogodbo o enoletni brezplačni uporabi zemljišča in s tem podprla primer samoorganiziranega urejanja mestnega prostora. Nov zagon je prinesla pomlad 2011, ko so se okoliški prebivalci odzvali na naše povabilo. Naredi si svoj vrt. Z vabilom smo ciljali na željo po vrtnarjenju, ki ima pri nas tako



dolgo in bogato tradicijo. Na sestanek je prišlo več kakor dvajset zainteresiranih, ki so si že isti dan navdušeno začeli postavljati svoje gredice. Pri izdelavi gredic smo sledili principu reciklaže in v glavnem uporabljali materiale, ki smo jih našli na lokaciji – odpadni les in kamne. Sproti smo določali njihove pozicije in skrbeli, da so med njimi ostale poti in skupni prostori.

### Pravila

Kot pobudniki smo določili tri osnovna pravila souporabe prostora na Onkraj gradbišča: vsak si izdelava svojo gredico, oziroma v kolikor tega sam ni zmožen, sodeluje pri izdelavi svoje gredice; pri vrtnarjenju niso dovoljena kemična sredstva; poleg skrbi za svoj vrt pa mora vsak udeleženec prevzeti tudi del skrbi za skupni prostor. Z udeleženci smo se dogovorili o drugih pravilih souporabe prostora (o katerih se skozi razvoj projekta tudi sproti dogovarjamo) in po podpisu pristopne izjave novim članom predali ključne vhodnih vrat ter vrtno lope, ki smo jo postavili za spravljanje skupnega orodja. S tem je prostor postal dejansko skupen, vključeni v Onkraj gradbišča pa smo se z raznolikostjo in različnimi intencami glede sodelovanja ter nepredvidljivostjo in ustvarjalnostjo, ki ju prinaša skupna udeležba v takem projektu, povezali v začasno eksperimentalno skupnost.

### Skupnost

Ideja skupnosti, ki ji v projektu sledimo, je skupnost kot oblika odnosov in ne kot homogena enota (kolektiv). Homogena skupnost briše razlike in protislovja kot tudi kreativne disonance, produktivne konflikte in pogajanja, ki so nujno povezani z deljenjem prostora, orodij, vode, nalog, časa ... Ta vidik je pomemben, saj je bolj povezan z dogovarjanjem odnosov med razlikami in ne toliko s potrjevanjem skupnega, ki temelji na podobnosti. V nasprotju z idejo skupnosti, ki temelji na ideji identitete in pripadanja (biti v), ki je vedno izključujoča do drugih/zunanjih, v projektu stremimo k skupnosti, ki proizvaja bolj odprte in fluidne odnose in na ta način spodbuja občutek biti z. Kot vrtovi na Onkraj gradbišča nimajo poenotene podobe, tako tudi skupnost, ki se razvija skozi projekt in v njem, sestoji iz fragmentov. In kot je vrtnarjenje dejavnost, je tudi skupnost dejavnost in proces za izoblikovanje odnosov, pove-

zav<sup>1</sup> – med udeleženci Onkraj gradbišča pa tudi onkraj tega.

### Učenje iz prakse

Smo zagovorniki skupnostne akcije. Za nas je pomembno graditi znanje skozi akcijo, pri čemer pa kot pomemben del prostorske prakse smatramo tudi refleksijo in teorijo. Ti lahko zavzemata različne oblike: od mesečnih sestankov, izdajanja občasnega fanzina, povezovanja s sorodnimi pobudami do organiziranja predavanj in razgovorov, ki obravnavajo teme, lastne oziroma sorodne naši pobudi. Na ta način razvijamo védenje o tem, kaj projekt, kot je Onkraj gradbišča, pomeni v kontekstu mesta Ljubljane, njegove prostorske in okoljske politike, kaj pomeni v kontekstu bogate lokalne tradicije vrtnarstva ter kaj v kontekstu številnih lokalnih prostorskih pobud in drugih sorodnih projektov urbanega vrtnarjenja ter participativnega urejanja prostora v globalnem merilu.

### Urbani vrtovi – lokalne reference

Vzpostavitev skupnostnega urbanega vrta v centru Ljubljane, na zemljišču, ki je v javni lasti, predstavlja tudi kritiko in prepotrebno alternativo mestni politiki urejanja in oddajanja vrtničkov v Ljubljani, ki je bila z mestnim odlokom sprejeta leta 2009 in se je začela izvajati leta 2010 s prvimi vzorčnimi vrtnički. Trenutna mestna politika in ukrepi za urejanje

vrto, ki so v projektu služili kot negativna referenca, predstavljajo rigidni, standardiziran in pretirano formaliziran pristop, s kriteriji za možnost najema vrtnička (starost in nizki dohodki) vrtničarska območja spreminjajo v socialni geto, mestne vrtove izrivajo na mestno obrobje, za povrh pa predvidevajo drašično zmanjšanje površin za vrtničarska območja.

Vrtnarjenje za lastne potrebe se je v Sloveniji podobno kot drugod po Evropi razmahnilo s pojavom industrializacije. V primeru Slovenije se je to zgodilo na začetku 20. stoletja, vendar pa vrtničarstvo pri nas tedaj še ni bilo organizirano v taki meri, kot je že bilo marsikje po Evropi. Po drugi svetovni vojni so se motivi za vrtničarstvo bistveno spremenili. Vloga preiskrbe se je zmanjšala, krepil pa pomen oddiha in rekreacije, o čemer pričajo ureditve vrto. Sredi 80. let 20. stoletja je bilo vrtničarstvo v Ljubljani v precejšnjem razcvetu, v 90. pa so se vrtničarska zemljišča še povečala (z 2 km<sup>2</sup> sredi 80. na 2,67 km<sup>2</sup> sredi 90.). V naslednjem desetletju je prišlo do upada skupne površine vrtničkov, ki je sredi 2000. obsegala 1,86 km<sup>2</sup>. Spontano rastočim in urejenim območjem vrtničkov pa je v drugi polovici 2000. mestna uprava stopila na prste – sprva z odstranitvijo prostorsko in vizualno 'neprimernih' vrtničkov (ob mestnem pokopališču Žale, ki je zaradi Plečnikove



arhitekture lokalni kulturni spomenik), v naslednji fazi pa tudi z okoljsko neustreznih vodovarstvenih območij (ob reki Savi). Do 2008 se je površina vrtničkov tako zmanjšala na 1,3 km<sup>2</sup>.<sup>2</sup>

V času, ko vse kaže, da se bo vsesplošna kriza – gospodarska, finančna, okoljska in družbena – zaostrovala; ko so odločni ukrepi za večanje samopreskrbe s hrano ter trajnostnega razvoja neizbežni; in ko je očitno, da javna sredstva v Ljubljani ne omogočajo nadaljevanja urejanja mestnih vrtov v obsegu in tempu, kot je bilo prvotno zamišljeno – pa četudi na tem mestu odmislimo njihovo problematično zastavitev –, se zdi premislek o drugačni politiki organiziranja mestnih vrtov nujen, sistemska podpora civilnim pobudam za urbano ekološko vrtnarjenje pa ključnega pomena. Skladno s sodobnimi principi v urbanizmu, ki naj ne bi določal, temveč omogočal, je treba zastaviti tudi politiko urejanja mestnih vrtničkov. Premisliti je treba kategorije lepega, kar je pogost očitnik samooblikovanim vrtničkarskim območjem, se odpreti novim pojmovanjem skupnostnega in javnega zelenega prostora, v načrtovanje, oblikovanje in upravljanje katerih je treba aktivneje vključiti javnost, spodbujati ekološko vrtnarjenje, ovreči omaloževanja vrtničkarstva kot ruralne ostaline in se odpreti za reurbanizacijo Ljubljane, ki ne pomeni le zgoščanja pozidave (kot je ra-

zumeti aktualno mestno prostorsko politiko), temveč tudi heterogenost in pluralnost prostorskih, družbenih, kulturnih in bivanjskih praks ter estetik.

Onkraj gradbišča je danes v polnem teku, pa vendar na svojem začetku. Želimo si, da bi se projekt kot svojevrsten primer urejanja degradiranega mestnega območja po principu 'od spodaj navzgor' kot seme lahko prenesel tudi na druge sorodne lokacije v Ljubljani. In v tej smeri gredo tudi naše prihodnje akcije.

P:S. Po nam ljubem principu reciklaže ponovno objavljamo tekst, ki je bil napisan za katalog: Hands-On Urbanism 1850 – 2012. The Right To Green, ur. Elke Krasny, Architekturzentrum Wien, Dunaj, 2012. ■

1 Vijay Devadas in Jane Mummery, 'Introduction – Community Without Community', *Borderlands e-journal*, let. 6, št. 1, 2007.

V članku se avtorja sklicujeta in idejo skupnosti, kot jo definirata Jean-Luc Nancy in Giorgio Agamben. <http://www.borderlands.net.au/issues/vol6no1.html> (20. 12. 2012).

2 povzeto po: Jamnik, B. et al. Vrtničkarstvo v Ljubljani, Ljubljana: ZRC, 2009, str. 64-65.

fotografije: KUD Obrat



## STANOVANJE IN KAPELA NA HRENOVI ULICI

Študentski projekti pri predmetu Zgodovina in teorija arhitekture III

*Arhitekturna ustvarjalnost je v svojem bistvu apriorna, je delo človeškega uma. To pa pomeni, da je arhitekturno vedenje utemeljeno v zgrajenih delih, v zgodovini gradnje, ali drugače, arhitekturni koncepti in ideje preteklih dob so enako aktualni tudi v našem času.*

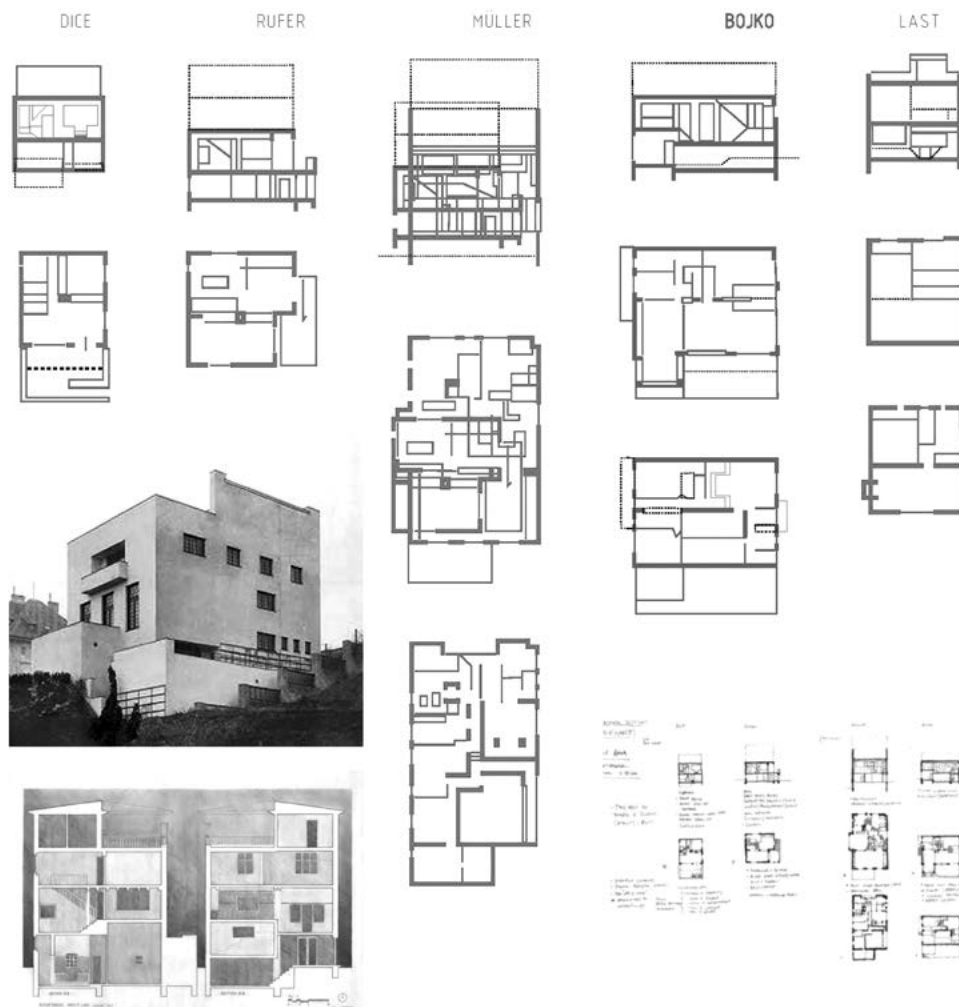
*Prvi del naloge je namenjen analizi prostorskega koncepta ene izmed stavb velikih arhitektov modernizma (npr. Wright – kontinuiteta prostora, Le Corbusier – prosti tloris, Loos – prostorski načrt, Kahn – pomen svetlobe ipd.). Drugi del je namenjen izdelavi sodobnega projekta skromnih dimenzij, z uporabo koncepta, ki je bil analiziran v prvem delu naloge. Projektni del naloge ima predpisan program in lokacijo.*

Aleš Vodopivec

## HIŠA NA HRENOVI ULICI

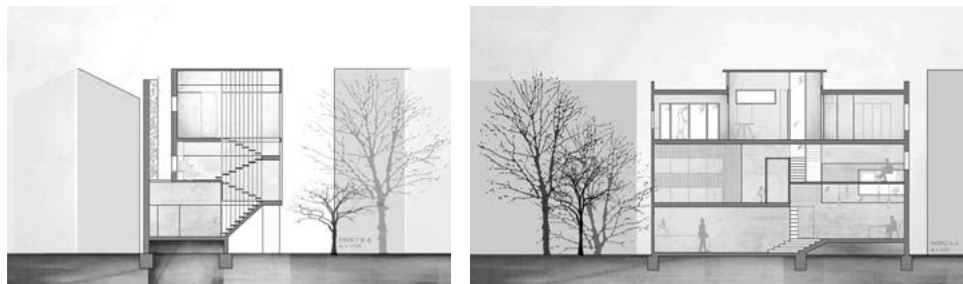
Katja Martinčič

Loos je bil posebnež. Ekscentrik v vsakdanjem življenju in v arhitekturnem izrazu, ki ga beremo v interierih njegovih hiš. Razvoj prostora po vertikali kaže na hierarhijo vrednot, ki opredeljujejo posamezne prostore. Ločuje jih po namenu in celo po spolu uporabnika. Kritizira pogled na ulico hkrati pa oblikuje ambiente, med katerimi poteka prikrita vizualna in zvočna komunikacija, že skoraj voajerska. Vzpostavi močan kontrast med asketsko zunanostjo stavbe in notranostjo, bogato v materialih in detajlih. Kritika secesije in zgražanje nad ornamentom, kot manjvrednim vzgibom človeške narave, je v nasprotju z navdušenjem nad modo in notranjo opremo, ki je večkrat okrašena kot ne. Kljub vsemu mu lahko sledimo v enotni ideji o oblikovanju in odnosu do prostora, ki se izrazi v presežni eleganci in istočasno v toplini srednjeevropskega doma.

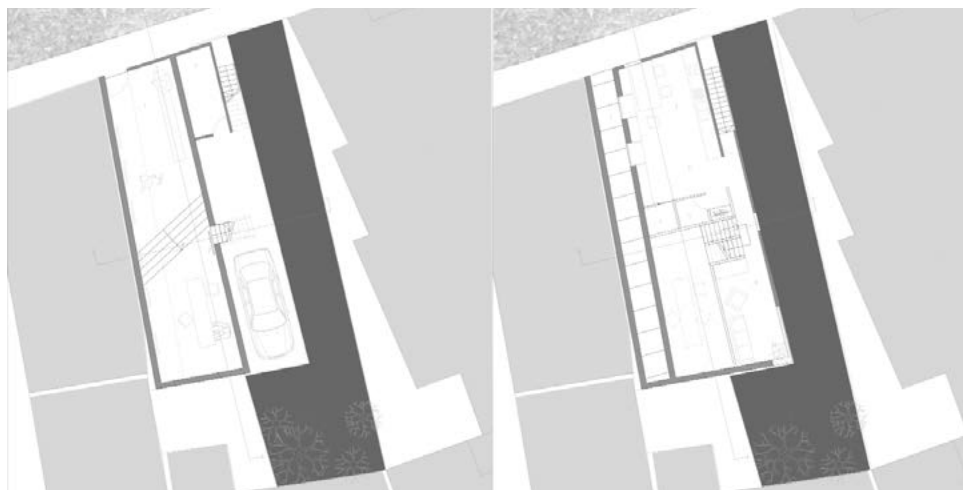


V tem duhu sem skušala izpeljati vajo, ki je na vogalu Hrenove ulice združila hišo za majhno družino in umetniško galerijo. Vhodi v zasebni del so skriti, z ulice se jasno vidi le vhod v galerijski del. Razstavni prostor je posredno osvetljen preko odprtine, ki jo dobim z odmikom od obstoječe stavbe na koncu ulice. Preko istega svetlobnika poteka tudi prikrita vizualna komunikacija z bivanjskim delom v nadstropjih. V zasebni del sta možna dva vhoda: preko zunanega dvorišča in direktno iz galerije, vendar le če vas tja povabi lastnik. Stopnice so namenoma drobne in skrite – v kontrastu s prostorom v katerega vodijo. Prvo nadstropje je bivanjski in hkrati reprezentativni del hiše, kjer se v nivojih zvrstijo kuhinja, dnevna soba s pogledom v galerijo in salon, namenjen sedenju oz. uživanju v umetniških delih, s pregledom nad vsem. Zadnje nadstropje je sinonim zasebnosti. Osrednji nadvišani del je namenjen ateljeju s pogledom v nebo in severno osvetlitvijo. Sledi mu spalnica, ki se obrača v atrij, na jugu pa je otroška soba. Hiša je skrčena na minimalno kvadrato, sicer bi ostala brez zelenega atrija. Okna so, v nasprotju z Loosovimi, namenjena tudi pogledom, zato so prilagojena sedečemu (v dnevni sobi in salonu) oz. stoječemu opazovalcu.

Enodružinsko hišo si lahko zamišljam samo, če dobro poznam karakter uporabnika. Morda je šlo pri Loosu prej za obratni proces, za postavko, ki je kljubovala takratnim normam v oblikovanju in izpostavljala zgolj arhitektovo videnje. Vsekakor pa je razmislek o vertikalnem razvoju hiše pomemben in večkrat spregledan del med načrtovanjem, ki nam, če ga znamo uporabiti, prinese dodatne prostorske kvalitete. ■



prečni in vzdolžni prerez



tloris pritličja in 1. nadstropja



tloris 2. in 3. nadstropja



## HIŠA NA HRENOVI ULICI

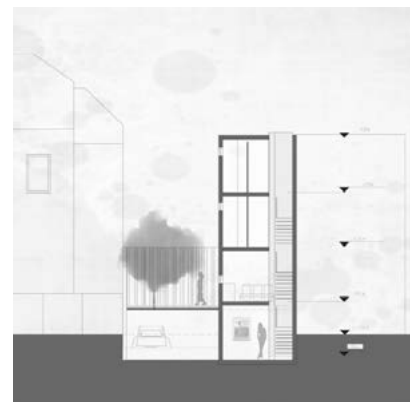
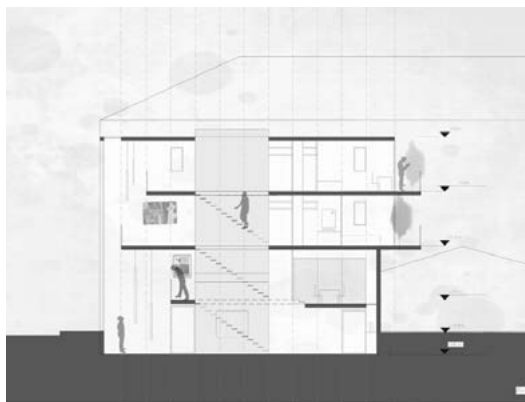
Maša Matoša

*'Hiše govorijo ljudi, ki prebivajo pod njihovo streho ...'*

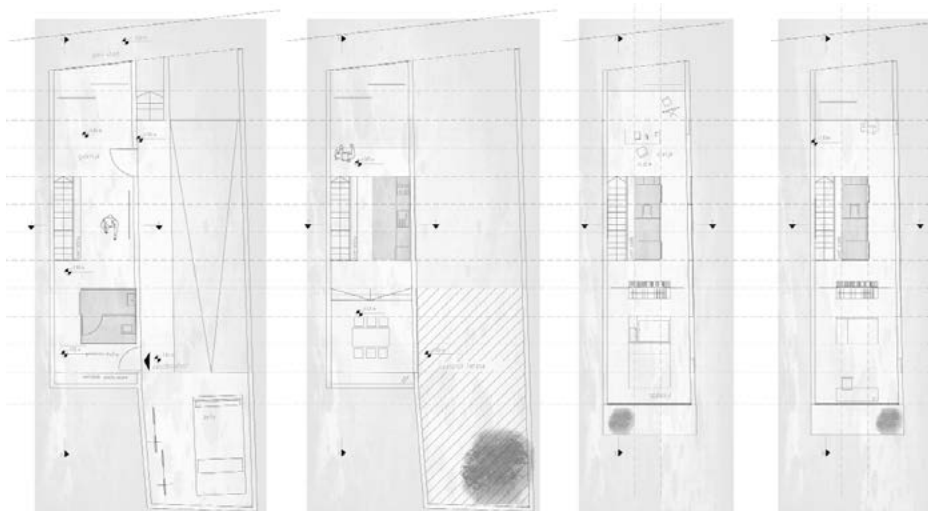
Dane Zajc

Namen vaje je bil, da se seznanimo z značilnostmi arhitekture Adolfa Loosa in na podlagi tega zasnujemo enodružinsko stanovanjsko hišo z lastno prodajno galerijo v pritličju ob Hrenovi ulici za tri osebe; slikarja, njegovo žena in sina. Poleg analize tlorisov, prerezov, prostorov, materialov, konstrukcije, svetlobe ipd., se mi zdi ključen tudi premislek o načinu življenja in ljudeh, ki prebivajo v hiši. Naloga se opira na svobodno gibanje po prostoru za njegove uporabnike, prepletenost in odzivanje na kontekst dane lokacije.

Loos prostor zapiše z razumevanjem 'ekonomije in funkcionalnosti' – Raumplan, kjer poveže volumne (kot pokrajino) z novo organizacijo prostorov. Osnova so višine posameznih prostorov glede na njihovo funkcijo in simbolično pomembnost. Zasnova hiše na Hrenovi temelji na plepletu dveh enot – galerije in enodružinske hiše. Z medsebojnim prepletom zmanjšata komunikacije in ustvarjata interakcijo med uporabniki, tako galerija postane del hiše. Prehajanje med prostori diktira tudi gibanje in obnašanje, nekaj kar razumemo kot samoumevno. Na nek način gre za povzemanje Raumplana na logiko današnjega načina življenja. Hiša nas na nek način vzgaja. ■



vzdolžni in prečni prerez



tlorisi



## KAPELA NA HRENOVI ULICI

Klara Bohinc

*'Izrezal sem kose neba in jih prišil na svojo hišo.'*

C. Scarpa

Zagozdena med mestne hiše, mimo katerih na eni strani teče reka na drugi strani pa prometna cesta. Mimo nje teče živahna ulica, iz katere te v kapelo, ki tam stoji, povabi zelenje – majhen drevored, ki ga na vhodu uokvirja zid, ki vodi v notranjost. Že tu se zgodi preplet naravnih in grajenih elementov, ki nagovarjajo obiskovalca. Zidovi nas vodijo skozi različne prostore in uokvirjajo

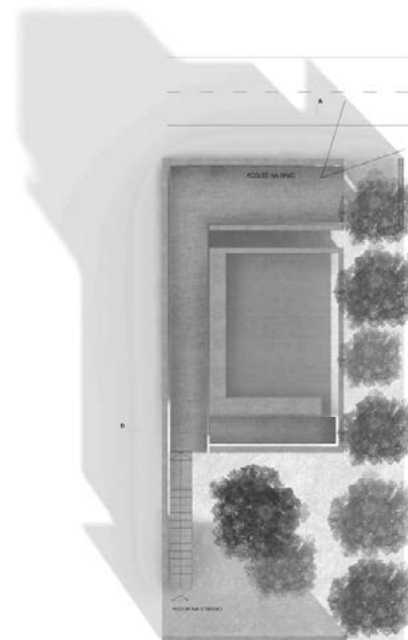
pogled v naravo, ki je skozi sprehod po kapeli ves čas prisotna. Naj bo to pogled na drevored ali nebo, senca pod širokimi krošnjami, svetloba, ki se sipa skozi. Narava je torej tista, ki definira prostor, arhitektura nas samo usmerja skozi njega.

Ideja je zgolj reinterpretirana misel Aaltovih prostorov, ki se odpirajo v naravo. Njegova arhitektura je postavljena v okolje, kot da je že od nekdaj tam. Prebivanje v takšni hiši izostri naše občutenje narave. Skozi arhitekturo, ki nam nudi zavetje, tako spoznavamo prostor, v katerem živimo, skozi svetlobo, zelenje, vonj, materiale in lahko razumemo, kako se ta ves čas spreminja.

Ko vstopimo v kapelo, nas nizek zid, preko katerega se siplje svetloba, vodi do ozkega temnega hodnika, kjer se višina stropa še zmanjša. Iz ozkega zatemnjenega prostora lahko vstopimo neposredno v odprt zelen atrij namenjen druženju, na drugi strani pa nas hodnik vodi do prostora kontemplacije, ki se preko hodnika, kjer skozi zid že lahko vidimo debla dreves zadaj, razvije v visok stolp. Tu se na obiskovalca vsuje naravna svetloba in odpre pogled v nebo, ki nas izolira od okolja, v katerem kapela stoji. Tako se sredi mestnega vrveža v središču Ljubljane oblikuje prostor za postanek, prostor tišine odmaknjen od zunanjega sveta. ■



vzdolžni in prečni prerez



tloris pritličja in tloris strehe





k materialni stabilnosti družine višji od moškega. V povprečju tako vsaka deklica z najmanj štirimi leti izobraževanja z vsakim dodatnim letom izobrazbe v lastni družini pripomore k 20% manjši rodnosti, 10% nižji umrljivosti otrok in 20% višjemu dohodku.<sup>5</sup>

### Organizacija

Piali Ashar Alo je zasebna brezplačna šolska ustanova, ki sta jo leta 2008 v predmestju Kolkate ustanovila Mojca in Anup Gayen. Namenjena je sirotam in otrokom iz socialno šibkih družin, katerim nudi možnost brezplačnega opismenjevanja in izobraževanja. Financira se izključno s pomočjo prostovoljnih donatorskih sredstev iz Evrope, večinoma iz Slovenije. Za izobraževanje enega otroka je potrebnih približno 200€ sredstev letno. Šolski program zajema predšolsko vzgojo ter štiri razrede osnovne šole za otroke stare od 5 do 12 let. Šolo trenutno obiskuje približno 100 otrok. Otroci v času šolanja dobijo lastno šolsko uniformo in lastne šolske potrebščine. Poleg zajtrka in kosila jim nudijo tudi nujno medicinsko oskrbo. Program je v prvi vrsti namenjen izobraževanju deklic, katerih delež je vsaj dvakrat višji od deleža dečkov.<sup>6</sup>

### Območje obdelave

Kolkata je glavno mesto zvezne države Zahodne Bengalije, ki se nahaja na vzhodnem robu Indije. Do leta 2001 je bila uradno poznana pod angleškim imenom Kalkuta (ang. Calcutta). V času Britanskega imperija je prerasla v največje urbano območje na Indijski podcelini in bila vse do leta 1931 prestolnica Britanske Indije. Čeprav se danes po številu prebivalcev uvršča šele na sedmo mesto med indijskimi mesti, tvori s celotnim zaledjem tretje največjo urbano območje v Indiji in štirinajsto na svetu.

Vas Piali se nahaja v južnem suburbanem območju Kolkate, približno 27km od mestnega središča. Z mestom jo povezuje železniška proga, ki je bila zgrajena v času Britanske nadvlade ob koncu 19. stoletja. Železnica je omogočila razvoj vasi, ki se radialno razrašča okoli edine železniške postaje.

Območje obdelave se nahaja na obrobju vasi, približno 400m od železniške postaje. Zemljišče nepravilne tlorisne oblike v velikosti 1424m<sup>2</sup> je v celoti obdano z opečno ograjo v višini približno 1,8m in je v lasti društva Piali Ashar Alo, ki na tem mestu načrtuje gradnjo osnovne šole s

spremljevalnim programom ... Poleg ograje in manjše lope na SV delu je zemljišče še povsem nepozidano. Dostopno je s SV strani, kjer se nahaja vhodni portal. Na preostalih delih (z izjemo manjšega kosa na JV) meji na zemljišča v zasebni lasti. Dostop do zemljišča je zaradi slabe cestne infrastrukture precej omejen. Glavno transportno sredstvo predstavlja železnica oziroma železniška postaja. Prevoz gradbenega materiala od železniške postaje do gradbišča je glede na širino poti oz. kolovozov mogoč z uporabo manjših enoosnih vozov, ki jih lahko poganja ena oseba. Tovrsten transport je veliko bolj zamuden od običajnega in predstavlja dodatno logistično težavo pri gradnji objekta.

### Prostorski in kulturni okvir

Skozi celotno zgodovino bogate indijske stavbarske tradicije je pomembno vlogo venomer igral odnos do zunanjega, negrajenega prostora. Indijski arhitekt Charles Correa to povezavo označuje kot prostor odprt proti nebu oz. v angleškem prevodu 'open-to-sky space'.<sup>7</sup>

Tradicionalna indijska arhitektura je pogostokrat zgolj obdajala odprt prostor znotraj katerega se je odvijal indijski



fasada



vzdolžni prerez



vsakdan. Bodisi so bile to verande okoli skromnih kmečkih dvorišč, bodisi paviljoni sredi razkošnih vrtov mogulskih utrdb. Zunanji prostor je tako ne glede na kastno pripadnost vsakemu sloju indijske družbe na svoj način predstavljal dodano vrednost njihovim bivališčem.

Glede na način bivanja se koncept indijske arhitekture bistveno razlikuje od večine zahodnih. Zaradi ugodne klime tradicionalna indijska hiša ne predeljuje notranjih prostorov in se vanje ne zapira, temveč skozi niz različno odprtih prostorov (notranji spalni prostori, bivalna veranda, terasa, pergola, ...) išče najprimernejše temperaturno in svetlobno ugodje glede na trenutne potrebe.<sup>8</sup> Temu primerna je tudi uporaba nekaterih značilnih arhitekturnih elementov, ki izvirajo iz indijskega območja. Izraz veranda, ki označuje pokriti predprostor, so tako Portugalci prav iz Indije prenesli na evropska tla, medtem ko beseda bungalov, v bengalščini označuje hišo bengalskega tipa, oz. bivališče obdano z verando.<sup>9</sup>

#### Zasnova osnovne enote

Konceptualno izhodišče in osnovno merilo celotnega šolskega kompleksa predstavlja učilnica za potrebe poučevanja dvajsetih otrok. Zasnovana je v obliki kvadratnega tlorisa dimenzij 4,6m x 4,6m in se na južni strani v celoti odpira proti zunanjemu zelenemu predprostoru.

Prostor učilnice je zasnovan tako, da se ne zapira sam vase, temveč poskuša ohranjati povezavo z zunanjim zelenim predprostorom in tvori neke vrste razširjeno verando. Učilnice so zaporedno nanizane druga za drugo in skupaj tvorijo podolgovat prostor paviljonskega tipa. Med sabo so ločene s predelnimi elementi v obliki omar. Slednje so na eni strani zvočno izolirane med tem ko na drugi strani nudijo površino ki se lahko uporablja kot šolska tabla. V primeru potrebe po večjih površinah ohranjajo možnost širitve učilnic s preprosto demontažo predelnega elementa. Ker pouk poteka pretežno na pletenih bambusovih preprogah, predstavljajo omare edini večji kos pohištva v posamezni učilnici.

Značilno podnebje na področju Kolkate predstavljajo skozi celotno leto visoke temperature in visoka vlažnost. Na tropskih vlažnih področjih je najprimernejša zasnova ozkih tlorisnih površin, ki so z daljšo stranico orientirane proti južni strani neba. V oblačnem monsunkem

obdobju omogoča slednje boljše osvetljenost in prezračenost prostorov ter s tem zmanjšuje možnost nastanka plesni na temnejših manj zračnih delih.<sup>10</sup>

Prostor učilnice je zasnovan tako, da ostaja na južni strani odprt tudi v nočnem času, kar omogoča da stenske, stropne in talne površine bolj učinkovito oddajajo toploto v okolje. Glede na razlike v temperaturi med zrakom in zemeljsko površino je v čim večji meri smiselna zasnova učilnic v pritličju. Slednje se tako najbolj učinkovito hladijo preko betonske talne plošče, ki prevaja hladen zrak iz zemeljskega površja v prostor. Poleg ugodnih klimatskih pogojev je tovrstna zasnova smiselna še iz vidika varnosti otrok ter vidika gibalno oviranih oseb.

### Zasnova šolskega kompleksa

Celoten šolski kompleks je zasnovan okoli osrednjega šolskega dvorišča, ki predstavlja največji zunanji prostor. Zaradi varnostnih razlogov je dvorišče popolnoma introvertirano in omogoča enostaven nadzor otrok v času odmorov. Namenjeno je igri otrok ter različnim prireditvam na prostem. Dvorišče obkroža osrednji hodnik na katerega se priključujejo vsi preostali deli šolskega kompleksa. Namenjen je igri otrok v času monsunskega deževja in v času odmorov.

Na severni strani se razširi v večnamensko vhodno avlo, ki predstavlja večji pokriti prostor. Služi kot jedilnica v času kosil in kot prireditveni prostor za otroke ter širšo lokalno skupnost.

Na vzhodni in južni strani je nanizanih 6 paviljonov z različnim številom učilnic. Na osrednji hodnik se paviljoni navezujejo pravokotno ter s tem tvorijo manjše zelene atrijske. Vsaka učilnica se tako odpira v svoj lasten zazelenjen predprostor, ki je ločen od osrednjega dvorišča in omogoča višjo stopnjo zasebnosti ter učinkovito zračenje in osončenje učilnic.

Na zahodni strani se na osrednje dvorišče priključuje servisni sklop s kuhinjo, sanitarijami in skladiščem, ki so povsem ločene od preostalega šolskega sklopa. Bivanjski prostori namenjeni sirotam in prostovoljcem se zaradi večje zasebnosti in varnosti nahajajo v nadstropju. Navezujejo se na servisni sklop in servisno dvorišče, ki lahko v popoldanskem času deluje kot samostojna enota, ne glede na izobraževalni del kompleksa.

### Izbira materialov

V vasi Piali poteka proizvodnja opeke na območju južno od železnice. Tu ilovico oblikujejo v kalupih dimenzij 25cm/12cm/7,5cm in jo najprej sušijo na soncu ter nato žgejo v preprostih pečeh. Kot konstrukcijski material se v lokalnem okolju najpogosteje uporablja armiran beton. Slednji je v povezavi z opeko povsem nadomestil uporabo tradicionalnih gradbenih metod, ki so se na tem območju v veliki meri žal izgubile. Kljub temu, da je lokalno okolje bogato poraščeno z bambusom, slednji zaradi prezgodnje in neprimerne sečnje ni primeren kot konstrukcijski material.

Izbira materialov je tako v prvi vrsti botrovala danim pogojem in zmožnostim ter predvsem zagotavljanju čim boljšega klimatskega ugodja. K uravnavanju temperature in vlage v prostoru pripomore primerna zasnova zunanjih zidov. Ti so zasnovani kot dvoslojni element iz sloja opek in bambusovih palic. Bambusove palice delujejo kot prezračevana fasada, ki omogoča kroženje zraka ob opečnem zidu in s tem odvajanje toplote. Ker sta bambus in opeka hidrofilna materiala, hkrati omogočata primerno uravnavanje vlage v prostoru.

Prostori namenjeni učenju so zaradi lažjega vzdrževanja in daljšega življenjskega obdobja prekriti z ravno betonsko streho. Slednja predstavlja območje ki se pod vplivom sonca močno pregreva in pospešeno oddaja toploto v učilnico, zato je potreben dodaten sloj izolacije. Zaradi omejenih in dražjih izolacijskih materilov, ki so na indijskem trgu bolj izjemna kot pravilo, je najprimernejši način toplotne zaščite uporaba zelene strehe. Sloj zemlje namreč preprečuje vdor toplote v notranjost, medtem ko sloj rastlinja oddaja vlogo in s tem dodatno ohladi strešno površino.

Poleg uporabe zelene strehe je smiselna zasnova t.i. dvojnega stropa. Slednje omogoča pretok zraka neposredno pod betonsko streho in s tem odvajanje toplote v zunanost. Strop je zasnovan kot spuščen element v obliki bambusovih palic. Kot poseben element ki ščiti pred sončnimi žarki v sušnem obdobju ter dežnimi kapljami v monsunkem, služi transparentna tkanina, ki se v vsakdanji rabi uporablja kot element za prekrivanje vrtov. Slednja je preko dveh kovinskih palic vpeta med dva stebra in jo je s preprosto montažo mogoče enostavno odstraniti.

### Gradnja

Diplomsko delo predstavlja idejno osnovo, na podlagi katere je bilo pridobljeno gradbeno dovoljenje. Gradnja objekta se je pričela konec novembra lanskega leta in bo predvidoma zaključena konec tega leta. Več o gradnji si lahko preberete v naslednji številki ... ■

1 <http://theviewspaper.net/condition-of-government-schools-in-india>

2 <http://unicef.org/india/education>

3 <http://theviewspaper.net/poor-quality-of-education-in-government-schools>

4 <http://census.gov/population/international>

5 <http://thp.org/reports/india/wom>

6 [pialisharalo.org](http://pialisharalo.org)

7 Charles Correa, with an essay by Kenneth Frampton; 1996; Charles Correa; Thames and Hudson

8 Charles Correa, with an essay by Kenneth Frampton; 1996; Charles Correa; Thames and Hudson

9 El Croquis N. 157 Studio Mumbai; 2011; El Croquis Editorial

10 Climate Responsive Design, A study of buildings in moderate and hot humid climates; 2001; Richard Hyde; Spon Press

## praPESA

V kreativnem dvojcu, ki ga sestavljata Sara Badovinac in Peter Zabret, že od leta 2011 brbota na najrazličnejših področjih grafičnega in izdelčnega ustvarjanja. Svoje vodilo 'Bistvo je očem skrito' želita vedno znova prevesti na čim bolj domiselne načine in jih približati vsakdanjiku. V svoje razmišljanje rada vpletata tudi okvir časovnega konteksta, ki izzivalno sprašuje po drznejših rešitvah. Verjameta v moč humorja, ki igra zelo pomembno vlogo tako pri snovanju odgovora kot tudi pri kasnejšem razvoju in izvedbi. Smeh namreč širi usta in obzorja.

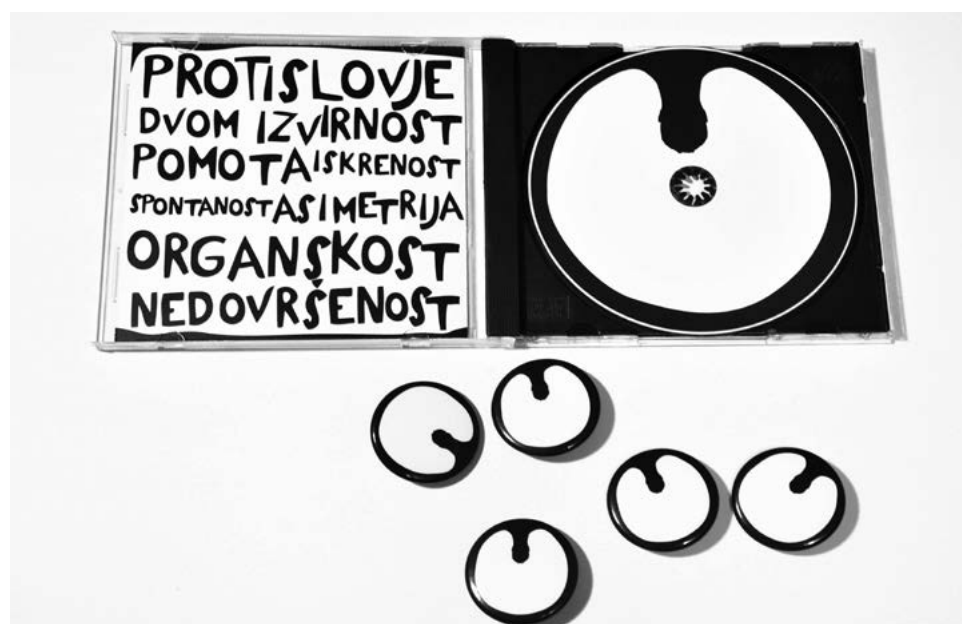
Izbrala sta naslednjo peterico, ostale izdelke pa si lahko pogledate na : [www.prapesa.com](http://www.prapesa.com) ali preko Facebooka: praPESA. ■



### Morsejev blokec

94

V črtah skavtskega blokca se skriva zakodirano besedilo v Morsejevi abecedi, ki ga lahko razvozlamo preko legende na notranji platnici.



### Oblikovanje CD ovitka

Ovitek za Magrijev prvi album z naslovom *Tujek v ušesu* v črno-belem svetu izrisuje avtentičnost doživljanja slovenskega okolja skozi oči oz. grlo katalonskega glasnika.



### 3 minutne čajne zgodbice

Koncept izvira iz vsakdanjega dejstva, da je pri pripravi čaja treba počakati približno tri minute. V tem času preberete zgodbico v obliki male knjižice na koncu vrvice – po branju je čaj gotov. Tako postane čakanje na čaj odlična priložnost za branje na malo drugačen način.

| 95



### Obračalci z vetrom

V okviru 1KZ (Prva kreativna zadruga) je nastal satirično-oblikovalski projekt *Obračalci z vetrom*.

Iz pleksistekla izdelani trije liki (Dimitrij, Karel in Gregor) s svojim gibanjem izražajo politično prilagodljivost, ki sega od leve do desne in včasih tudi malo po sredini.

priporočamo v branje

## VIDENJE - POGLED - GLEDALEC

John Berger: NAČINI GLEDANJA

Načini gledanja je učbenik, priručnik in nepogrešljivo branje za vse tiste, ki si želijo razumeti razmerja med biološkimi, estetskimi in kulturološkimi aspekti vizualne recepcije, ter za vse tiste, ki si želijo ob pomoči Bergerjeve poglobljene analize ponovno premisliti kulturno zgodovino gledanega in vidnega. Eseji v knjigi nam predlagajo način, kako razumeti tradicijo in uživati z očmi sodobnosti. Načini gledanja Johna Bergerja je ena od najbolj navdihujočih in vplivnih knjig o umetnosti, ki je bila kdaj napisana v kateremkoli jeziku. Prvič je izšla leta 1972. Nastala je na podlagi BBC-jeve televizijske oddaje. ■

[http://www.bukla.si/?action=knjige&book\\_id=1520](http://www.bukla.si/?action=knjige&book_id=1520)



Jonathan Crary: TEHNIKE OPAZOVALCA

96 | Tehnike opazovalca prinašajo povsem nov pogled na vizualno kulturo, pri čemer se spoprimejo z vizualnim modernizmom in družbeno modernostjo; analiza zgodovinskega oblikovanja opazovalca obenem prinaša vpogled v predzgodovino družbe spektakla. Zgodnje 19. stoletje je prineslo veliko transformacijo načina udeležbe opazovalca na širokem polju družbenih praks in znanj. Avtor pri raziskovanju razvoja vizualne kulture ne sledi uveljavljeni poti iskanja kontinuitete v celotni zahodni vizualni tradiciji od Platona do danes ali od italijanskega 15. stoletja do poznega 19. stoletja, temveč predvsem pokaže, da je v tem razvoju prihajalo tudi do pomembnih diskontinuitet. Med drugim se loti raziskovanja pomena nekaterih optičnih naprav, saj je do ključne reorganizacije opazovalca prišlo še pred prihodom fotografije, zlasti s popularizacijo camere obscurae, ki pa ne stoji na začetku linearnega razvoja, ki bi vodil do filmske kamere, temveč je assemblage v Deleuzovem pomenu. Crary tako preseže razprave, ki so ujete v tehnološki determinizem, in pokaže, kako je naprava prepletena s svojim subjektom ali kako je razmerje med objektom in opazovalcem neločljivo povezano z novo strukturo vizualne kulture. ■

<http://www.zalozba-sophia.si/katalog/2012/tehnike-opazovalca>



Jacques Rancière: EMANCIPIRANI GLEDALEC

Emancipirani gledalec (prvič objavljeno leta 2008) je knjiga Rancièreovih zapisov o sodobni umetnosti. Rancièreova znamenita teza, da je politično v umetnosti tisto, kar v polje javnosti prinese glasove, ki niso slišni in na ta način razpre družbo in ponudi potencialne nove družbene prakse je ena najbolj provokativnih in inspirativnih tez v sodobnih razpravah o umetnosti in političnem. V njegovi zadnji knjigi Rancière razpravlja o mestu gledalca v umetnosti in skozi to o mestu subjekta v sodobnih družbah. Rancière se zavzema za aktivno vlogo gledalca, kajti kot pasivni gledalci se hitro lahko znajdemo v vlogi potrošnika. Takšna vloga rahlja družbene vezi in v političnem smislu depolitizira subjekta. ■

[http://www.maska.si/index.php?id=19&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=483&cHash=20213614252ebae1da1e06066beoddf1](http://www.maska.si/index.php?id=19&tx_ttnews%5Btt_news%5D=483&cHash=20213614252ebae1da1e06066beoddf1)



priporočamo

festival HISTeRIA 2013

<http://www.festivalhisteria.com/>

Festival HISTeRIA se letos julija že tretjič vrača v Gračišče pri Koprju, kjer se v istrskem gozdu vsako leto zbere več sto umetnikov iz celega sveta.

Na tridnevnem festivalu se bo na več kot dvajsetih tematsko obarvanih in v naravno okolje vključenih prizorišč zgodilo prek sto koncertov, gledaliških predstav, cirkuških spektaklov in drugih dogodkov. V času pred festivalom bodo potekale številne delavnice, katerih produkcije bodo predstavljene na festivalu, kjer bodo atmosfero popestrile še otroške ustvarjalnice, kot tudi seminarji in praktične delavnice za odrasle, gozdni lunapark, tržnica domačih in eko izdelkov, knjigarna pod krošnjami, lokalna hrana in pijača in še več.

Poleg umetniške vrednosti ima dogodek visok osveščevalni pomen. Kulturno izobraževanje, sobivanje z naravo, obujanje običajev in hkratno spodbujanje novih interpretacij, kreativnosti ter osmišljanje tradicije v modernih okvirih, to so pomembni cilji Festivala HISTeRIA. ■



priporočamo

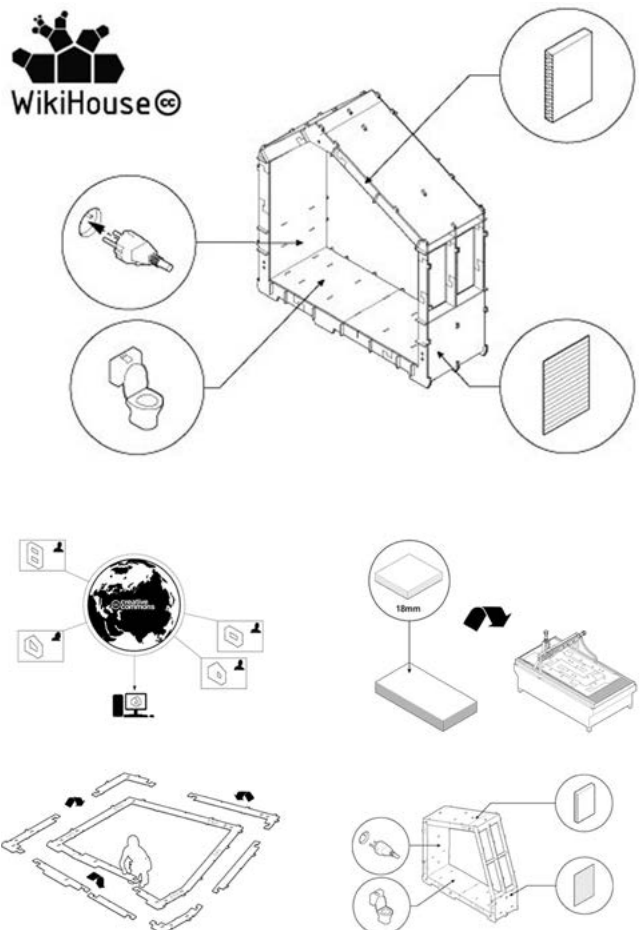
WikiHouse

<http://www.wikihouse.cc/>

WikiHouse je odprtokodni sistem konstrukcijem katerega cilj je, da lahko kdor koli oblikuje, prenese in natisne načrte za lesene hiše in komponente, ki jih potem računalniško krmiljen (CNC) obdelovalni stroj izreže. Za sestavljanje izrezanih kosov formalno usposabljanje in predznanje nista potrebna.

Sodobno oblikovanje je na robu nove industrijske revolucije, ki izvira iz industrije programske opreme in odprtokodnega oblikovalskega gibanja. Odprtokodni sistem je postal način proizvodnje, pri katerem lahko uporabniki programske opreme zastopnik prenesejo, jo priredijo in izboljšajo. V zameno svoje izboljšave delijo z vsemi drugimi uporabniki.

Programsko opremo je veliko lažje deliti kot strojno opremo. Hkrati pa danes odprtokodna programska oprema vedno bolj posega po metodah za oblikovanje fizičnih, materialnih predmetov. Gonilo tega procesa je globalen domet spleta na eni in vedno bolj dostopna lokalna tehnologija za proizvodnjo na drugi strani. Naša ideja industrije in proizvodnje se torej počasi transformira. Namesto masovnih proizvodnih linij in dobavnih verig potrošniške ekonomije 20. stoletja, bo lahko tovarna 21. stoletja kjer koli. Ob tehnoloških pa so izjemnega pomena tudi socialne oblike proizvodnje, ki se porajajo ob tem procesu. Oblikovanje je vedno manj omejeno zgolj na skupino profesionalcev in vedno bolj postaja predmet odprte skupnosti uporabnikov-ustvarjalcev, ki lahko same oblikujejo in izdelujejo. ■



skice I zapiski



P R A Z N I N E

Vabljeni k sodelovanju!

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