

DR  
Z. N. I  
N E 05  
DEC  
2013

PRAZNINE

Umetniško izobraževalno društvo Praznine

ISSN 2232-4216

odgovorni uredniki

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

oblikovanje in prelom

Barbara Logar

oblikovanje naslovnice

Kaja Kisilak  
Janez Plešnar

lektoriranje

Manca Čujež

tisk

Tiskarna Ednas Print

revijo sofinancira

Javna agencija za knjigo Republike Slovenije



stiks ŠOU LJ



uredništvo Praznin

info@praznine.si

www.praznine.si

natisnjeno na ekološki papir Revive natural uncoated



2011 / 1

300 izvodov

cena 5€

© PRAZNINE, Ljubljana 2013

Boris Beja	<b>UVODNIK</b>	4
Eva D. Bahovec	<b>FOUCAULT, DELEUZE, DERRIDA: ARHITEKTURA V FILOZOFIJI, FILOZOFIJA V ARHITEKTURI</b>	6
Katarina Čakš	<b>PROSTOR SVOBODE</b>	9
Frederic Jameson	<b>JE PROSTOR POLITIČEN?</b>	15
Tina Gregorič	<b>V SMERI NOVE ARHITEKTURE HUMANIZMA</b>	24
Jan Kocjan	<b>CEDRIC PRICE – IZJEMA (ALI LE LOGIČEN PROIZVOD SVOJEGA ČASA)</b>	31
Anja Jelovšek	<b>GPS RISBE</b>	36
Sara Vrbinc	<b>IDENTITETA MESTA, KONSTRUIRANA S POSEGOM VIZUALIJ V JAVNI PROSTOR</b>	44
Sara Badovinac	<b>PRENOVA MLADINSKEGA CENTRA MENGEŠ</b>	50
Žiga Rošer	<b>IZKUŠNJA GRADNJE V DRUGEM KULTURNEM OKOLJU</b>	52
Amila Kadribašič	<b>MUZEJ VOJNE UMETNOSTI V SARAJEVU (Z OBSTOJEČO ZBIRKO ARS AEFI)</b>	59
Anuša Pisanec	<b>AFRIKA</b>	64
Kaja Kraner	<b>TEŽAVE Z 'IZSTOPOM': REŽIM UMETNOSTI IN POSKUS (RE)DEFINICIJE ARTIVIZMA</b>	68
Miloš Kosec	<b>GRADNJA JERUZALEMA – INDUSTRIJSKA REVOLUCIJA IN IZNAJDBA MORALE V ANGLEŠKI ARHITEKTURI</b>	74
Blaž Zabel	<b>SVETOVNA KNJIŽEVNOST, SVETOVNA UMETNOST: študij primera vile Rafut</b>	82
Žiga Jagličič, Denis Hitrec, Darja Jošić, Petra Hertl	<b>TIVOLSKI ZAPLET</b>	85
	<b>BRANJE</b>	90

## V ČASU (NE)SVOBODNI



Tadej Pogačar, *Petnajst do dveh*, 1994, zbirka MSUM

'Pojem 'nevrednega življenja' (ali 'nevrednega, da se živi') se uporablja predvsem za posameznike, ki jih je treba šteti za 'neozdravljivo izgubljene' zaradi bolezni ali rane in pri polni zavesti o svojem stanju hočejo absolutno 'osvoboditev'.<sup>13</sup> Svoboda in osvoboditve danes postajajo vse bolj zanimivi in težko dosegljivi cilji. Vsak od nas si želi absolutno svobodo in osvoboditev v času, v katerem iščemo smisel in preiščujemo lastno pozicijo v živetem času, času umetniškega in kulturnega spreminjanja, političnih in gospodarskih sprememb, in hkrati s spremembami v času iščemo tudi teritorij suverenih odločitev, ki bi nas v prihodnjem živetem času pripeljali do svobode.

Del teh časovnih operacij, vplivov je tudi sodobna umetnostna produkcija, ki se mora opredeljevati do časa, ki mu pripada, in ga mora v lastnih vizualizacijah tudi komentirati ter v relacijah do časa, ki ga živi, postavljati izjave strinjanja ali nestrinjanja. Čeprav se zdi, da ne pripadamo današnjemu času – nenehno se mu upiramo s tem, ko ga želimo spremeniti –, se moramo sprijazniti, da je ta čas samo naš, četudi ga vsak od nas podoživlja po svoje, je čas, ki ga moramo zaradi današnjih posledic na jutri začeti spreminjati zdaj in živeti realno, brez iluzij ali utopičnih želja oziroma pričakovanj. Ob tem pa mora vsak posameznik sprejemati realnosti tudi drugega, ker je *realnost* (še) 'nepredelan' ali (še) 'nedefiniran' pojem, vsak namreč realnost podoživlja po svoje, a vse to pripada našemu času, v katerem moramo misliti lastno realnost in hkrati sprejemati realnosti drugih, saj 'neozdravljivo izgubljeni' skupaj stremimo in ustvarjamo absolutno osvoboditev.

Umetnostna dela v sebi vedno vključujejo zaznave dogajanja, političnih in družbenih sprememb, nevzdržnih gospodarskih razmer in odzivov v družbi ter so skupaj del nenehne *spreminjajoče* se kapitalistične vsakdanjosti. Umetnostno delo ni več zgolj le artefakt ali oblikovana materija, umetnost postaja materializacija miselnega in raziskovalnega procesa, materializacija vsakdanjega časa vsakega posameznika, ki v galerijski prostor hodi gledat in brat lastno *realnost*, lastni čas sedanjega in preteklega časa, umetnost pa mu prek vidnega ponuja narediti svet razumljivejši.

Dobra družbenokritična umetnostna dela postavljajo vprašanja, ki nas ne pustijo ravnodušnih, o takšnih delih moramo razmišljati, ob takšnih delih moramo misliti lastno realnost

časa, ki ga živimo. Ob angažirani umetnostni produkciji se zdi umetnost proti politiki, a zdi se, da je takšna umetnost, ki komentira in soustvarja subjektivno realnost, edina 'pravilna' in potrebna, strogo zavzema svoje stališče v sistemu, pragmatično ne vsiljuje svojih idej v družbeno tkivo, hkrati pa si želi vzpostavljati vzporedne sisteme, ki bi potencialno lahko izboljšali (spolemizirali) naš življenjski čas. Časovna umetnost, ki ni usmerjena in definirana zgolj s sedanjim časom, neobremenjena napada samo sebe, se v bolj preišljenih primerih obrača tudi v prihodnost in si s tem podaljšuje bivanje v sistemu ter s tem širi lastno misel in svobodo.

Ne glede na to, ali bodo vsakdan še naprej krojile umetnost, kultura, politika, gospodarske spremembe, se mladi zavedamo svojih nalog v sedanjosti. Medkulturno in medgeneracijsko povezovanje, o katerem poslušamo na vsakem koraku, bo mogoče vse bolj sprovciralo posameznike, da postanejo še večji individualisti, se zavedo te 'neozdravljive izgubljenosti', ki jo omenja Agamben, in s to zavestjo začno iskati izgubljeno in vzamejo čas v svoje roke, in začnejo z njim operirati in odgovarjati nanj z lastnim delom. Prehitro bi bilo verjeti, da lahko na področju kreativne in vizualne prakse v svojih časovnicah umetnostni delavci te spremembe poustvarijo najhitreje. Če že, vedno z zavedanjem – morda opominom –, da tudi umetnostni delavci potrebujejo sogovornika, sodelavca, gledalca, da spregleda njihov kreativni čas preteklosti v sedanjosti, v upanju umetnostnega ustvarjalca pa, da v sedanjosti uzre tudi prihodnost in svobod. Ne nazadnje, četudi bo letos huda jesen, bo čas tisti, ki bo prinesel novo pomlad, poletje, spremembe, v dejanskem času pa vsem generacijam tudi svobodo. ■

za uredništvo, Boris Beja

<sup>1</sup> Agamben. G., *Homo Sacer: suverena oblast in golo življenje*, Koda, Ljubljana, 2004, str. 149.

avtor fotografije: Boris Beja

FOUCAULT,  
DELEUZE,  
DERRIDA:  
ARHITEKTURA V  
FILOZOFIJI,  
FILOZOFIJAV  
ARHITEKTURI

Eva D. Bahovec

'Kot *prva* je pred nami arhitektura. Material te prve umetnosti je tisto na sebi samem neduhovno, težka materija, ki jo je moč oblikovati le po zakonih težnosti,' začne Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki*<sup>2</sup>. Arhitektura je prva med umetnostmi. Vse druge umetnosti in ustvarjanje nasploh predpostavljajo nek prostor. Slikanje, kiparstvo, ples, glasba, vse potrebujejo arhitekturo kot 'prvi prostor' in kot prototip prostora kot takega.

Arhitektura, ki ustvarja prostor za vse drugo ustvarjanje, je tudi ustvarjanje prostora za vse 'druge prostore'. Drugi prostori so premeščeni prostori. To so prostori, ki so nekje drugje: na nekem drugem kraju in v neki drugi razsežnosti. To so Foucaultove heterotopije.

Od 'prve' arhitekture do Foucaulta: oblast in 'drugi prostori'

Arhitektura je prvi prostor in je kot taka predpostavka vseh drugih umetnosti, pa tudi vseh drugih gradenj in vsega drugega ustvarjanja nasploh. Druge prostore – v nasprotju s temi prvimi – podrobneje raziskuje v kratkih spisih Michel Foucault. Drugi prostori ali heterotopije, kot pove ime, so 'hetero': so drugačni glede na prve, prav kot taki pa so tudi nekaj realno obstoječega. Heterotopija ni utopija – ni nek neobstoječi, fiktivni in potencialno osvobajajoči kraj ali prostor, ki ga poznamo iz dolge zgodovine filozofskih **utopij**: od utopičnih otokov Thomasa Moora prek falansterov utopičnih socialistov do vse bolj popularnih feminističnih utopij.

Zakaj Foucault vpelje to novo kategorijo prostorov – heterotopije? Da bi odgovorili na to vprašanje, moramo najprej razložiti, kako nastopa arhitektura kot osrednji topos Foucaultovega temeljnega dela, zaradi katerega bo verjetno za vedno ostal zapisan v zgodovino filozofije. To je njegovo *Nadzorovanje in kaznovanje*.

V tej razvpiti knjigi Foucault piše o nič manj razvpitem panoptiku. To je nek temeljni red institucij moderne dobe, kot so šole, bolnišnice in tovarne, prototip pa je zapor. To je tudi prototip moderne oblasti kot take. Oblasti danes ne moremo več razlagati na osnovi njenih nosilcev: kraljev in vladarjev nasproti podložnikom, buržujev in kapitalistov nasproti proletarcem, moških in mož proti ženskam. Prav nasprotno: oblast nima središča, razpršena je in razsrediščena, zato si jo moramo predstavljati kot paralelogram sil, kot silnice in rezultante,

kot nekaj diagram – ne pa kot substanco in brez 'materialnega' nosilca. Oblast je najprej razmerje: med silami, med telesi, med prostori. Morda bi jo lahko povzeli z novo besedo: oblast je **telo-prostor**. Telesa niso vnaprejšnja danost, ampak nastanejo v prostoru oblasti. Natančneje, hkrati moramo misliti eno, drugo in tretje: telo, prostor in oblast.

Tu stopi na prizorišče arhitektura. To je panoptik ali panoptična zgradba, ki jo je Foucault našel pri Jeremyju Benthamu: model zapora z osrednjim nadzornim stolpom na sredini in zapornškimi celicami na obodu. V tem preprostem arhitekturnem načrtu sta ločena dva položaja: 'videti' in 'biti viden'. Struktura pogleda je vgrajena v strukturo zgradbe, s čimer je zagotovljeno, da bodo zaporniki živeli v stanju nenehne vidnosti. Sama struktura zgradbe proizvede občutek nadzorovanosti. Kolikor je kletk, toliko je majhnih gledališč, piše Foucault<sup>2</sup>. To je mehanizem ali 'disciplina-mehanizem', pravi Foucault, ki deluje ne glede na to, kdo je v osrednjem stolpu – ali pa v njem sploh ni nikogar! Panoptik je arhitekturni načrt, ki zagotavlja avtomatično delovanje oblasti. Oblast je 'dez-individualizirana', vidna in nepreverljiva, in prav kot taka samodejno proizvaja učinke.

Arhitekturni perpetuum mobile? Tu in tam, središče in obrobje, skrito in izpostavljeno, videno in nevideno: samo oblikovanje prostora, samo ločevanje, proizvaja oblastne učinke – oblast kot učinek. Razsvetljenske fantazije, da bi vse videli, naredili vse prosojno in vse prebodli z očmi, vse to načrtuje, gradi in ohranja arhitektura zapora, ki takrat nastane. Kot tak je panoptik **arhitekturni stroj** in hkrati 'idealni načrt za bodočo družbo'. Oblast je vsepovsod, a je ne vidimo nikjer – sami goli zidovi.

Arhitektura 'razsvetljenskih' institucij samodejno proizvaja učinke oblasti. Utopično bi bilo, ko bi se temu poskušali upreti, prav tako kot bi bilo utopično, če bi hoteli najti prostor, ki bi silil v svobodo in poganjal v tek mišljenje – nekako tako kot panoptični stroj sili v nadzorovanje in s tem v dominacijo. Nadaljevanje panoptika je posplošeni panoptizem. To je pojav, ki je bil že pred 'rojstvom zapora' razširjen po vsem družbenem telesu,<sup>3</sup> prav tako pa bo tudi poslej, v času po rojstvu zapora, zagotavljal 'svetlo' prihodnost.

Toda kaj vse vključuje Foucaultovo družbeno telo? Tu nastopijo drugi prostori.

Heterotopija, smo rekli, ni utopija, ni fiktivni in potencialno odprt prostor, ne v neposrednem ne v metaforičnem pomenu besede. Heterotopija je premeščeni prostor, je drugje, je neka bistvena **dislokacija**. Hkrati pa je to prostor, ki je telo: telo-prostor. Toda to ni več 'krotko telo', ki ga proizvaja panoptični stroj. To je Foucaultovo utopično telo, v katerem smo, tako kot v lastnem telesu, vedno zunaj, vselej premeščeni, nikoli 'pri sebi doma'. Brez telesa se ne moremo premestiti, prav tako pa tudi nikoli nismo preprosto v njem: v notranjosti, znotraj, 'v telesu'.<sup>4</sup>

To je 'moje' telo: vselej premeščeno in hkrati zunaj mene. Moje telo je ničelna točka sveta, ki nima svojega mesta in mu ni mogoče določiti kraja. Kot tako je prav tisto, od koder izhajajo vsa druga mesta in položaji. Telo je glavni igralec vseh telesnih utopij in vseh prostorskih heterotopij. Foucaultovo predavanje o *Drugih prostorih* je treba brati skupaj z njegovim *Utopičnim telesom*, prav tako kot je obe besedili povezal Foucaultov življenjski sopotnik in sodelavec Daniel Defert.<sup>5</sup> Arhitekturo kot Heglovo prvo umetnost pa moramo zdaj, prek tega epistemološkega ovinka, umestiti v okvire vse te nič manj 'neduhovne, težke materije' drugih prostorov: od vrtov okrog hiše prek pokopališč in azilov za duševno bolne do prostorov za ostarele in vse druge 'druge' – vse do kriznih prostorov in varnih hiš, ki so namenjene umiku v posebnih obdobjih in stanjih ali nevarnih okoliščinah.

Tako kot je Foucaultov panoptik arhitekturni stroj oblasti, so njegovi drugi prostori predvsem prostori za umik, izločanje ali izključevanje in s tem vselej tudi že prostori take ali drugačne investicije oblasti. Prostor-telo-oblast, to je osnovna formula Foucaultove oblasti; arhitektura pa je njen nujni pogoj. Današnji čas je čas prostora kot takega.

Od Hegla do Deleuza: postajanje in 'teritorij-hiša'

Za Hegla je arhitektura prva med umetnostmi. Arhitektura je 'prvi prostor' in prototip samega prostora. Beseda 'prva' ne pomeni hierarhije ali teleologije, ampak jo moramo razumeti v heglovskem duhu: ni višjega in nižjega, ni izvirnega in izpeljanega. Material te prve umetnosti, ki je 'neduhovna, težka materija, ki jo je moč oblikovati po zakonih težnosti', pa moramo zdaj poskusiti raziskati še podrobneje.

Prva preprosto pomeni neobhodni pogoj: pomeni, da si mora živo bitje najprej **zgraditi bivališče**. In prav takšen začetek je arhitektura. Deleuze in Guattari v svoji zadnji knjigi pišeta: 'Morda se umetnost začneja z živaljo, vsaj z živaljo, ki zariše teritorij in si postavi hišo (oba sta korelativna oziroma se včasih celo mešata v tistem, čemur pravimo bivališče, habitat).<sup>6</sup> Od tod je potem mogoče izpeljati vse drugo, ne nazadnje življenje kot tako: 'S sistemom teritorij-hiša se transformira veliko organskih funkcij, spolnost, razmnoževanje, agresivnost, prehranjevanje, vendar ta transformacija še ne pojasni pojava teritorija in hiše, prej narobe!'.<sup>7</sup>

Arhitekturo začenjamo graditi že v naravnem stanju umetnosti in naravnem stanju samega človeka. Arhitektura je na prvi pogled nekaj naravnega, ker preprosto moramo nekje bivati. Začenja že pri živalih in temelji na dejstvu, da si žival sama določi svoj **teritorij**. Zgradi si bivališče: votlino, brlog ali hišo. V njej kruli, prepeva, ustvarja umetnost. Arhitektura je naravno stanje umetnosti, toda sama njena 'narava' je paradokсна. Arhitektura je prva in naravna, hkrati pa vselej že uhaja nasprotju med naravnim in nenaravnim. Arhitektura je hkrati narava in vselej že *téchne*: proizvod in učinek – nekaj umetnega.

Žival-arhitekt ali 'postati žival same umetnosti', to je tisto naravno v umetnosti, kar je prav tako vedno tudi že človeško in duhovno, vedno že na strani ustvarjenega. Naravni teritorij in kulturna hiša si ne stojita nasproti. Deleuze in Guattari ju povežeta z vezajem: teritorij-hiša. Telo ali mesenost se odpira v hišo, hiša pa se razprostira v vesolje. To so trije elementi prve umetnosti: mesenost, hiša in sploh vse okoli nas. 'Ne komunicira zgolj odprta hiša s krajino čez okno in prek zrcala, tudi najbolj zaprta hiša je odprta v univerzum'.<sup>8</sup>

To je prva arhitektura: bivališče, hiša, teritorij – in univerzum kot tak. V njem prebivamo, grejemo se ob domačem ognjišču, dobro smo umeščeni v družinski ekonomiji. Bivališče je mesto rojstva in smrti, spomenik naše smrtnosti. Nasproti temu stoji arhitektura kot spomenik in nesmrtno umetniško delo: vse Heglove egipčanske piramide, gotske katedrale in veličastne kraljevske palače.

Toda če hočemo res vzeti arhitekturo zares, moramo vpeljati še nekaj tretjega. Premisliti moramo naslednjo razliko. To je razli-

kovanje med arhitekturo kot spomenikom in – veliko bolj deleuzovsko – **arhitekturo kot srečanjem**. Spomenik komemorira in slavi nekaj preteklega. Arhitektura kot srečanje pa lahko odpre nekaj novega, kar je stvar prihodnosti. Prav temu moramo biti zvesti v sedanjosti! Arhitektura kot srečanje in kot dogodek, to je neko postajanje, ki ima za pogoj izpraznjene prostora in neko bistveno dislokacijo. Žival zapusti svoj teritorij in si ga drugje spet zameji; prav v tej igri deteritorializacije in reteritorializacije postaja žival. Tako 'postaja' tudi samo telo, medtem ko se naravna okolja deteritorializirajo v teritorij, ki je mesto ustvarjanja. Telo-teritorij je proizvod, konstrukcija in kreacija. To je odprt prostor: ustvarjeni prostor in hkrati prostor za ustvarjanje v prihodnosti. Teritorij je na strani postajanja in na strani novega, 'postajanje' in 'novo' pa sta tudi Deleuzova glavna pojma.

Od Platona do Derridaja: dekonstrukcija in Parc de la Villette

Arhitektura je prva med umetnostmi. Od drugih umetnosti se razlikuje od samega začetka; v kip ali sliko ne moremo vstopiti. Nasprotno pa je arhitektura prostor, v katerega vstopamo in iz njega izstopamo. Natančneje, arhitektura je dejavnost ločevanja enega in drugega: notranjosti kot prostora, v katerega vstopamo, in zunanosti kot prostora, iz katerega izstopamo. Prav to vzpostavljanje meje med notranjostjo in zunanostjo je pot, po kateri arhitektura proizvaja prostor kot tak. Z razločevanjem ustvarja prostore, ki so medsebojno razmejeni in so, kakor da ne bi bili na svojem mestu. Kot poudari v vplivni knjigi o *Dislokacijah* Benoît Goetz, je prostor najprej neka temeljna **dislokacija**.<sup>9</sup> To je premestitev, ki omogoči, da se vzpostavi meja.

Toda ta meja je nekaj negotovega in v izhodišču ambivalentnega. To osnovno značilnost prostora in arhitekture kot ustvarjanja prostora najdemo že pri Platonu. V dialogu *Timaj* Platon piše o *hori* kot o prostoru, toda to ni abstraktni prostor, ki nastopa v dolgi zgodovini filozofije kot vzporednica času – kot 'prostor in čas'. Platonova hora je investirani ali zapolnjeni prostor. Kot poudari Derrida v slavnem spisu o *Hori*, je to 'kraj, ki ga zaseda nekdo, neka dežela, naseljeni prostor, označeno polje, položaj na lestvici, mesto, dodeljeni položaj, teritorij ali regija'.<sup>10</sup> Platon je poskušal horo definirati s serijo primerjav: hora je kot

mati, maternica, nekaj zbiralnik, ki nosi otroka. Hora je 'tisto, od koder ...'.

Hora je pri Platonu definirana s pomočjo primerjav, ki pa niso zgolj jezikovne metafore. Hora je neko zatočišče biti, iz katerega izhajajo vse čutne stvari. Hora je neka druga razsežnost, hora je nek drugi prostor, hora je neka heterotopija.

Predvsem pa je hora nekaj ambivalentnega: kot izvor čutnega je onstran čutnega, hkrati pa vmes: med čutnimi in inteligibilnimi rečmi, med čutnim svetom in svetom idej, 'tu' in 'tam'. Hora je na obeh straneh Platonove osnovne delitve. Prestopa in s tem problematizira samo mejo dveh svetov in prav to brisanje meje; prav ta nedoločljivost spada k njeni osnovni definiciji. Pravzaprav jo lahko razumemo kot sinonim za **ambivalentnost**: je vmesno območje, siva cona ali prostor prehajanja in postajanja, ki ga ni mogoče zaobjeti z logiko binarnih nasprotij in se ne podreja načelu neprotislovnosti. Z drugimi besedami: hora ni ne čutno ne inteligibilno. Kljub temu da je podobna maternici in ženski, je nek 'tretji rod': ne ženski ne moški spol. Platonova hora, ki jo na osnovi odpravljajanja binarnih nasprotij dekonstruira Derrida, naposled okuži tudi status metafore v filozofiji. Derridajeva hora zabriše razliko med metaforo in izvornikom, tako da ni več mogoče seči do izvornika, ki je tudi sam vpet v premeščanje. Nasprotje med pravim in figurativnim naleti tu na svojo notranjo mejo.

Hora je **drugost**: neki drugi, neko drugo mesto ali drugi rod, ki je neposredno povezan s prostorom – ki je prostor kot tak. Hora je heterotopija filozofov.

Derrida se je v nadaljevanju problema 'heterotopij' lotil skupaj z arhitektom: Petrom Eisenmanom. Tako je nastal projekt *Chora L. Works* v pariškem **Parku de la Villette**. Ko se sprehajaš po tem parku, izkušaš in doživljaš prostor brez temeljev in brez izvora; zdaj hodiš zgoraj, zdaj spodaj, onstran kakršne koli hierarhične organizacije. Projekt *Chora L. Works* je v Heglovi 'neduhovni, težki materiji, ki jo je moč oblikovati le po zakonih težnosti' realizirana Derridajeva razvpita **dekonstrukcija**. To je nova mišljenjska strategija, ki odpravlja vse vnaprej dane ločitve: delo, počitek, intimnost, učenje, okrevanje, estetsko ugodje, religiozna občutja itn. Tako je naloga dekonstrukcije 'realizirana' na terenu same arhitekture in vgrajena v

njene zidove. Arhitektura v Derridajevi filozofiji ne služi le kot metafora, ampak je materializacija njegovega dekonstruiranja binarnih nasprotij in nastajanja novih sivih con – vse do popolne nerazločljivosti.

Tako nastopa **arhitektura v filozofiji**: ne kot pomagalo, ilustracija ali metafora. Pomenov prostora v filozofiji ne moremo zvesti na nobeno od njih – prav nasprotno, treba je raziskati, kako tvorijo sestavni del same filozofske zgradbe: od Heglovih prvih temeljev in Marxove 'nadzidave' Hegla vse do Derridajevih parkov in dekonstrukcij. Namesto po razvpiti Kantovi aleji filozofa, kjer so ga sprehajalci lahko videli vsak dan ob istem času in na isti urejeni poti, se lahko danes sprehajamo po parku arhitekta in filozofa, po tem prostoru 'neumestljivih interferenc'.<sup>11</sup>

Arhitekture filozofi ne uporabljajo kot Wittgensteinovo lestev, ki bi jo bilo mogoče odvreči, potem ko sežeš do zvezdnega neba. Ilustracije in metafore niso nekaj nadomestnega, dopolnilnega ali preprosto pedagoškega. Derridajevsko 'nevarno dopolnilo', s katerega je mogoče pasti nekako tako, kot se lahko zvrne zidar s previsoke lestve, je res nekaj nevarnega. To pomeni, da dopolnilo ni samo nekaj dodanega, naknadnega in dopolnjujočega, ampak hkrati vselej že tisto, kar to dopolnilo tudi dopolnjuje in kar sprevrača, onemogoča in preprečuje 'od znotraj'. Ni zunanja omejitev, ampak je notranji rob.

Arhitekture v filozofiji ni mogoče ne zapreti v estetiko ne zamejiti na pedagoški pripomoček, ki bi služil kot trdna opora pri razlagi, medtem ko bi bila samemu pojmu nekaj zgolj zunanjega. Arhitektura je, z drugimi besedami, temelj filozofskih **glavnih pojmov**: Foucaultove oblasti, Deleuzovega postajanja, Derridajeve dekonstrukcije. Ne moremo je ne odšteti od končnega rezultata ne odmisli od pojma. Prav to tudi povezuje najvplivnejše filozofe poststrukturalizma: od postutopičnih heterotopij prek postheglovskega teritorija-hiše do Platonove hore, materializirane v postmodernem pariškem *Parku de la Villette*.

Filozofija stopa v stik z arhitekturo kot nefilozofijo, arhitektura sreča filozofijo kot nearhitekturo.<sup>12</sup> To ima odločilne posledice za estetiko, prav tako pa je tudi odločilnega pomena za etiko in politiko – in nasploh za filozofijo. V sodobni filozofiji je arhitektura vselej že 'stvar sama'. ■

1 Georg F. W. Hegel (2009). *Predavanja o estetiki. Arhitektura*. Ljubljana: Analecta, str. 20.

2 Michel Foucault (2003). *Nadzorovanje in kaznovanje*. Ljubljana: Krtina, str. 220.

3 Ibid., str. 229 in – Panoptik 'skratka, deluje tako, da se izvrševanje oblasti ne dodaja funkcijam, v katere se umešča, od zunaj, kot toga prisila ali kot obremenitev, temveč tako, da je dovolj subtilno navzoč ... ' (ibid., str. 226–7).

4 Michel Foucault (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Pariz: Lignes, str. 14.

5 Ibid. – To drobno knjižico z naslovom *Utopično telo, heterotopije* je uredil, opremil s spremno besedo in izdal Daniel Defert.

6 Gilles Deleuze in Félix Guattari (1999). *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Krtina, str. 190.

7 Ibid.

8 Ibid., str. 187.

9 Benoît Goetz (2002). *Dislocation. Architecture et philosophie*. Pariz: Editions de la passion, str. 28.

10 Jacques Derrida (1993). *Khôra*. Pariz: Galilée, str. 58.

11 Povezavo med arhitekturo in dekonstrukcijo nakazujejo med drugim tudi nekateri projekti arhitekta Vladimirja Navinška; najlepše se zahvaljujem ing. arh. Janji Barši, ki me je na to opozorila. Zahvaljujem se tudi dipl. psih. Kseniji Bregar Golobič za povabilo na konferenco o trajnostnem razvoju, šoli in arhitekturi leta 2007 v organizaciji OECD v Ljubljani, kar me je spodbudilo k razmišljanju o – 'stvari sami'.

12 Stéfán Lecercq (ur.) (2005). *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*. Mons: Sils Maria, str. 20.



## PROSTOR SVOBODE

Katarina Čakš

*'Resnica te bo osvobodila. Ampak ne dokler ne bo opravila s tabo.'*<sup>1</sup>

*David Foster Wallace, Brezkončna burka*

Zelena ravnica na prvi pogled deluje skoraj opustošeno. Planjavi zares kljubujeta le še resnoben zaokrožen lok nekdanje letališke stavbe in neskončno nebo, ki se kljub temu, da se nahajaš sredi mesta, zaključí v ravnini, na stiku travnika, dreves in oddaljene silhuete mesta. Za mano še odmevajo zvoki baseball tekme, na poti proti nekdanji pristajalni stezi, ki danes služi kolesarjem, rolnarjem, rolnarjem, tekačem in sprehajalcem, voham domačo kuhinjo na žaru iz vseh strani sveta in opazujem družine in prijatelje, ki si veselo pripravljajo pojedino pod milim nebom. Nekje daleč je tudi zajetna skupina po zraku švigajočih zmajev vseh barv in oblik, na desni ob poti pa prava črnska ohcet s kolački, šampanjcem in belim baldahinom. Na levi se že zbira skupina mlajših Berlinčanov, ki bodo očitno navzoči koncertu kakšne lokalne zvezde, in nekako zaslutim, da sem priča popolnoma vsakdanjemu prizoru, ki se razteza, množi in ponavlja vse do robov Tempelhofskega polja. Ne preseneti me, ko izvem, da so na območju nekdanjega letališča tudi predeli, namenjeni vrtilčkarjem iz celega Berlina, minigolfu, predavanjem o znanosti, šaolinskemu tem-

plju, poligonu za električne dvokolesnike in še marsičemu.

Travnata širjava ne izgleda posebej negovana in komaj zaznam vhod v območje tega ogromnega urbanega parka. Z izjemo nekaj tabel, ki določajo, na katerih mestih se lahko uporablja žar in nekaj dodanih 'paviljonov' z informacijami in bazami za določene dejavnosti, ki se odvijajo na območju, se prostor od zaprtja letališča leta 2008 očitno ni bistveno spremenil. Ravnico, na kateri so nekoč vzletala in pristajala letala, je danes naselil celotni Berlin. Za to naselitev ni bil potreben veliki projekt v smislu fizične regulacije prostora, ni se zgodil zaradi urejenih poti, atraktivne zasnove ali dobre komercialne ponudbe, zgodil se je zaradi sposobnosti družbe in mesta, ki ogromen prostor, neposredno ob središču Berlina, ponudi svojim prebivalcem in se ob tem očitno ne boji tega, da se bo ta v prihodnosti nenadzorovano transformiral in razvijal v nekaj, kar mestnim oblastem morda ne bi bilo po volji. Zakaj se tega Berlin v primerjavi s številnimi evropskimi mesti, ki svoje javne prostore raje rešujejo z novim tlakovanjem kot s premislekom o njihovem programu, ne boji, je samo eno izmed vprašanj, ki ga v vsej svoji fascinantni razsežnosti zastavlja primer t. i. parka 'Tempelhofer Freiheit'.<sup>2</sup>

## Nebo nad Berlinom

Območje 'Tempelhofskega polja' je zaradi svoje pozicije v bližini središča mesta in izrazito ravninske topografije že zgodovinsko območje številnih političnih, ekonomskih in javnih interesov, kljub temu pa v prvi vrsti že dolgo, vsaj nekaj stoletij, na takšen ali drugačen način pripada ali služi prebivalcem Berlina. Nekoč paradna površina, na kateri je vojska korakala v čast cesarju in monarhiji, je v 19. stoletju postala prizorišče prvih poskusov letenja in kasneje tudi rojstni kraj Lufthanse. Leta 1923 je bilo na nekdanjem protokolarnem polju ustanovljeno prvo potniško letališče na svetu, svojo današnjo podobo pa je letališka stavba dobila v obdobju nacionalsocializma, pred začetkom druge svetovne vojne. Času in sistemu primerno ogromna polkrožna stavba s kapaciteto šestih milijonov potnikov je Tempelhof povzdignila v takrat največje potniško letališče na svetu in simbol vzhajajoče nemške države. Med vojno so v hangarjih letala izdelovali prisilni delavci iz taborišča, ki se je prav tako nahajalo na območju današnjega

parka. Po vojni pa je letališče, nasprotno, postalo oporišče ameriških zavezniških sil in je v obdobju blokade Berlina, med letoma 1948–1949, delovalo kot središče zračnega mostu, preko katerega so zavezniške sile več kot eno leto s hrano in premogom oskrbovale prebivalce Zahodnega Berlina. Tako je Tempelhof postal simbol ideje svobode za vsakega prebivalca Zahodnega Berlina, kasneje pa prva postojanka na poti v Zahodno Nemčijo za številne prebivalce vzhodnega bloka. Do leta 2008, ko je zaradi pozicije praktično v središču mesta in zahtev po vedno večjih prostorskih kapacitetah uradno zaprl svoja vrata, je tudi po padcu Berlinskega zidu ohranil vlogo enega izmed treh pglavitnih letališč v mestu.

Pred ukinitvijo letalskega prometa na Tempelhofskem polju se je pojavilo vprašanje, kaj narediti s tem ogromnim praznim prostorom, ki nosi na eni strani izrazito težo spomina in zgodovine, na drugi pa izjemen ekonomski, gentrifkacijski in ekološki potencial. Tako so že pred zaprtjem letališča na nivoju države, občine in lokalnih skupno-

sti potekali številni pogovori in pogajanja o tem, čemu bo ta ogromna (386 hektarjev velika) površina, ki se nahaja neposredno pod južnim robom središča Berlina, namenjena.

Kljub temu, da so bile priprave na razpis natečaja za ureditev območja šele v teku, se je park za javnost odprl že leta 2010, ko še ni bilo izdelane jasne vizije in načrtov za razvoj prostora. Postavljena je bila zgolj osnovna infrastruktura – trije vhodi v območje parka, določene so površine, kjer se lahko peče na žaru, urejene toalete in najet upravljavec, podjetje, ki skrbi, da je trava pokošena in da se park ob sončnem zahodu izprazni in zapre. To je to. Svoj prostor lahko najde vsak. Predispozicije so (bile) zgolj programske in infrastrukturne. Različne subkulture in kulture so posvojile dele polja, na njih se zbirajo, jejo, športajo, se učijo, molijo, meditirajo, vrtičkajo in se družijo ali pa tudi ne, če tega ne želijo. Odsotnost oblikovanja in nevtralni prostor sta soustvarila socialni moment, ki tvori enega najsodobnejših urbanih prostorov danes.



21 'Pionirske rabe' - prostori namenjeni spontanim rabam

## Ustvarjanje krajev

Ravno popolna brezbržnost letališkega objekta in zelene ravnice v kontrastu s popolno človekostjo in generičnostjo dejavnosti, ki je to območje naselila, sta ustvarila dogodek, ki je že sam po sebi, brez oblikovanja, *arhitekturni objekt*. Na eni strani jasno stoji praznina, ki jo ustvarja ruševina nekega sistema, časa in zgodovine, na drugi pa popoln izraz trenutnosti, skoraj surova naselitev množice. V relaciji med tema dvema momentoma se ustvarja prostor, ki hkrati govori o sodobnosti in presega časovne okvire. Ustvari se ravno zaradi tega, ker vsaka izmed obeh realnosti govori svojo zgodbo, hkrati pa drugi dopušča (omogoča) iskren, nepotvorjen obstoj. Kljub temu pa se bo območje nekdanjega letališča v prihodnjih letih na podlagi izbranega natečajnega projekta postopno preurejalo. Moram priznati, da sem se v trenutku ustavila pri pomisleku, da v prostor v kakršnem koli (oblikovalskem ali regulativnem) smislu ne bi več smeli posegati, pustiti bi ga morali, da se razvija natanko tako (ne)pogojeno, kot je nastal v letu 2010. Je takšno stališče pretirano naivno? Razlog, zaradi katerega je Tempelhofski park tako fascinanten, je prav izjemna sodobnost celotne situacije, ki je nastala v trenutku, ko je letališče na eni strani postalo forma, izvotljena svoje uporabe in realizirana samo še kot spomin (praznina) in ko jo je na drugi strani naselila s tem neobremenjena javnost, v času in mestu, ki ima sebi lasten način naseljevanja prostora. Vendar pa je dogodek neponovljiv v tem smislu, da ne bo nikoli več tako relevanten kot v trenutku, ko se je zgodil. Armando Garcia Teixeira v besedilu Politično delovanje vrtičkov, ki obravnava primer apropiacije mestnih prostorov na primeru projekta Onkraj gradbišča (Ljubljana) zapiše: '... ne gre za nenehno približevanje oziroma napredek, ki vodi do določenega cilja, temveč je reappropriacija gradbene jame njihova točka 'as if ...', ki delujoče posameznike postavi v enako točko odhoda, s čimer ni potrebno nenehno odpovedovanje dejanskim željam za doseg višjega cilja, saj je bil že dosežen z uresnitvijo ideje po vrtičku, tako da vse nadaljnje delovanje ponuja nove prakse in načine povezovanja, gre torej za bottom-up gradnjo subjektivitet, kjer različnost pomeni le širjenje prostora delovanja. 'As if ...' je namreč točka odhoda, kjer demokracija pomeni, da imajo vse družbene skupine in entitete možnost avtonomnega medsebojnega delovanja; da se identitete ne oblikujejo na podlagi izključevanja in da le drugačnost ponuja neome-

jene možnosti raziskovanja skupnostnega delovanja in tvorjenja odnosov.<sup>13</sup> V tej misli se mi zdi odlično izražena ideja o tem, da že samo uresničenje *ideje po vrtičku* (manifesta) pomeni doseg cilja, ki se z materializacijo izživi in katerega naslednja stopnja je ponovna redefinicija samega sebe. Vendar pa se zdi, da v drugem delu nepremišljeno verjame, da obstaja (ali pa ga lahko ustvarimo) prostor (družba), ki nima predispozicij do te mere, da smo lahko vsi na isti točki odhoda, in kjer se od spodaj navzgor lahko ustvari enakovredna, avtonomna združba skupnosti, ki medsebojno delujejo in se razvijajo. Ta pozicija se mi sama po sebi, na majhnem merilu (skupnost vrtičkov ipd.), zdi morda čisto mogoča, vendar pa je problematična, ko jo poskusimo aplicirati na merilo širše ideje družbe, mesta, države. V takšnem okolju se že vnaprej pričakuje afirmativne medčloveške odnose in je prav zaradi tega razumljeno kot emancipatorno, je zastarelo in hkrati tudi kanon politične korektnosti.<sup>14</sup> Ali je sploh možen razvoj (prostora, družbe, umetnosti) brez takšnega ali drugačnega konflikta? '... 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.'<sup>15</sup> Invencija je možna samo skozi stalno presnavljanje zgodovine, družbe, idej ... Zanj potrebujemo imaginacijo (sanjanje prihodnosti), ki je v nekakšnem konfliktu z realnostjo, v kateri ima izvor, hkrati pa je z njo v nekem razmerju.

Zgornjo misel bi želela izpostaviti kot eden od razlogov za nujnost obstoja arhitekture pod pogojem, da je ta sposobna obstajati tako kot formalna in kot miselna praksa. Kako se le-ta umešča v prostor med 'zavezanostjo realnemu' in nujno potrebno lastno avtonomijo, povzame Adorno: 'Ker je arhitektura obenem avtonomna in smotrna, ljudi ne more preprosto odmisli. Če pa želi ostaniti avtonomna, mora narediti ravno to. Če bi arhitektura obšla človeštvo, kakršno je, bi se predala vprašljivi antropologiji in celo ontologiji.'<sup>16</sup>

### Želja po mestu

Na popolnoma stvarnem nivoju skuša vprašanje vključevanja 'človeštva' v oblikovanje prostora reševati mestna oblast v Berlinu. Pri tem se moramo zavedati, da je tovrstno vključevanje javnosti v proces načrtovanja prostora bolj stvar praktičnih vidikov oblikovanja kvalitetnega prostora.

Bolj kot način participacije je za arhitekturo pomembno samo dejanje participacije in pa družbeni moment, ki pri tem nastaja in predstavlja protiutež realnosti, kot si jo želi predstavljati arhitekt ali naročnik.

Ko proučujemo primer Berlina, ugotovimo, da se iskanja ravnotežja med trenutnimi težnjami prebivalcev in dolgoročnimi potrebami mesta lotevajo na izjemno sistematiziran način. Aktivno vključevanje javnosti pri načrtovanju prostora po eni strani služi informiranju tako ali drugače *prizadetih* prebivalcev o prihajajočih spremembah v njihovem prostoru, po drugi pa pobude in pripombe udeležencev sugerirajo potencialno zanimive rabe in razvoj prostora. V prvi vrsti pa je posledica strateškega premisleka – uporabniki prostora se prihajajočih sprememb začnejo zavedati še preden se le-te začnejo načrtovati, v zvezi s temi spremembami se lahko javno izrazijo in pogosto tudi vsaj deloma na svoje pobude dobijo nekakšen (formalni, prostorski, pozitiven, negativen) odgovor. Zato je tudi celoten proces formaliziran in ni odvisen od pobude ali koncepta posamičnega arhitekta, ampak je v interesu občine in investitorja. Projekt, ko pride do stopnje, na kateri se začne dejanski poseg v prostor, iz vidika vsakdanjega prebivalca ni videti kot nekaj nenadnega in agresivnega, kar bo spremenilo bivanjsko okolje, ampak je (včasih tudi zgolj na videz) rezultat kolektivnega razmisleka, postopnega navajanja in sprejemanja novosti, ki jih bo prinesel v prostor. Težko je določiti, ali in v kolikšni meri gre pri tem zgolj za manipulacijo z udeleženci in morda v tem primeru to niti ni pomembno. Gre predvsem za to, da se skozi izvedeni proces vsakodnevnih uporabnik začne zavedati prostora okoli sebe, morda ga celo začne gledati v drugi luči. Do njega vzpostavi nek odnos, zaradi katerega prostor (morda) tudi aktivneje in iz drugačnim odnosom doživlja in uporablja, lastno delovanje pa predstavlja možnost, osvobajajoč moment. 'Gre za vpisovanje lastnih idej v prostor.'<sup>17</sup>

Zaradi svoje zgodovine, velikosti in pozicije Tempelhofsko polje iz vidika mestne oblasti pomeni še posebej občutljiv razvojni projekt. Očitno precej razsvetljeni občinski upravi se je že v začetku zdelo izjemno pomembno, da območje parka v prihodnosti *uporablja čim večje število ljudi*. Tako so se odločili za obsežen postopek vključevanja mnenj, opažanj in aktivnosti prebivalcev in uporabnikov v miselni in fizični proces nastajanja parka, ki traja še danes. Vsaj tako trdijo številne fotografije, sheme in obse-

žna brošura, ki smo jih lahko našli v paviljonu (predelanem kontejnerju), ki je nekje v središču parka zgledno in jasno predstavil zgodbo in vizijo Tempelhofskega polja. Vidi se seveda tudi v tem, da se v parku Berlinčani počutijo dovolj udobno, da se na odprtem lotijo marsičesa – od vrčkanja, predavanj, ohceti, šole v naravi, borilnih veščin, 'naredi-si-sam' urbane opreme in še marsičesa. Ob misli na javne projekte in naročila, kot se izvajajo pri nas, posvečam nekaj trenutkov koncentracije analizi časovnice in procesa participacije javnosti pri projektu transformacije Tempelhofskega letališča v javni park:

*Jeseni leta 2007*, eno leto pred zaprtjem letališča, je bila na posebni spletni strani štiri tedne odprta javna debata o možnostih za uporabo območja letališča v prihodnosti. Občane so vzpodbujali k idejam, predlogom in razpravi v zvezi s kratkoročnimi in dolgoročnimi možnostmi uporabe Tempelhofskega polja.

*Oktober 2008* so letališče Tempelhof zaprli za zračni promet.

*Poleti leta 2009* je sledila pisna anketa, pre-

ko katere so želeli pridobiti čim širšo reprezentativno sliko o željah in predstavah prihodnjih obiskovalcev in obiskovalcev parka, ne da bi se le-ti morali neposredno in v živo vključevati v debato o razvoju prostora. Tudi na prebivalce z emigrantskim ozadjem niso pozabili – ker se le-ti dokazano redkeje udeležujejo pisnih poizvedb, so z njimi organizirali pogovore o njihovih željah v zvezi z uporabo površine nekdanjega letališča.

*Oktober 2009* je Oddelek za razvoj prostora organiziral dva vikenda odprtih vrat, namenjeni so bili spoznavanju okoliških in oddaljenih prebivalcev Berlina z novim javnim mestnim prostorom. V štirih dneh si je več kot 3.500 ljudi organizirano in vodeno ogledalo in se sprehajalo po nekdanji letališki stavbi in celotnem območju bodočega parka. Organizirane so bile delavnice, na katerih so lahko mladi in stari izdelali svoje koncepte in ideje za razvoj parka, razstave o zgodovini letališča, rastlinah, ki rastejo na območju parka, odprte debate, vprašalniki ... Ob primerjavi rezultatov ankete (neinformirane) skupin, ki sta bili anketirani pred obiskom letališča (poleti 2009) in po njem, pridemo do zanimive ugotovitve. Udeleženci so potem, ko so si ogledali območje in

jim je bila predstavljena njegova zgodovina, hkrati pa so dobili možnost za razmislek o tem, kako bi sami vplivali na podobo parka kot prioritete pri oblikovanju parka, navedli popolnoma različne stvari. Verjetno ni treba posebej razlagati, da so bile ideje, ki so temeljile na dejanski izkušnji prostora in razumevanju dogajanja neprimerljivo konstruktivnejše. Najpogostejše in najzanimivejše predloge obiskovalcev so vključili kot del 1. stopnje natečajne naloge za ureditev parka.

*Maja 2010* so pod motom 'Svoboda gibanja' Tempelhofsko polje odprli javnosti. Brez večjih posegov v prostor je praktično v trenutku zaživelo. (Kako brez vsega kolesja, ki se je v ta namen vrtelo že nekaj let pred tem, tudi ne bi?)

*Avgusta 2010*, po zaključku prve stopnje natečaja, so organizirali serijo predstavitev, debat in razstav, na katerih je bilo predstavljenih in predebatiranih 6 izbranih projektov. Na podlagi ugotovitev, ki so nastale, je bil razpisan 2. del natečaja, aprila 2011 pa je bil izbran zmagovalni projekt. Seveda so zopet sledile predstavitve, obsežna publikacija, zloženke, prospekti, letaki, nova



spletna stran in predstavitveni paviljon, ki še danes stoji na območju, okoli katerega so že začeli s prvimi fazami transformacije Tempelhofskega polja.<sup>8</sup>

Pri napisanem ne gre za nič posebej novega. V resnici gre večina časovnega in finančnega vložka v komunikacijo s prebivalci mesta. Zanimivo je tudi opažanje, da je v sistemih, ki v proces načrtne regulacije prostora aktivno vključujejo svoje prebivalce, tako privaten kot javni prostor izrazito bolj urejen kot pri nas; še enkrat: gre namreč istočasno za proces, pri katerem se uporabnik prostora vključuje v njegovo oblikovanje, hkrati pa se o zakonitostih in uporabi prostora tudi informira in do njega vzpostavi bolj osebni odnos, kot v primeru, ko dogajanje popolnoma neodvisno usmerja neka višja, zunanja instanca. Takšen pristop je odvisen od fleksibilnosti in določene mere odprtosti, ki je je družbeno-politični sistem sposoben. Le-ta naj bi bil pripravljen predvsem vzdrževati pravo mero 'svobode', ki jo v odločitvah nudi svojim udeležencem v odvisnosti od nadzora, ki naj bi zgolj zagotavljal vzdrževanje sistema in reda ter razvoj v preferirano smer. Ta sistem se zaveda, da je za njegov uspešen obstoj nujno, da znotraj

svojega ustroja ustvarja tudi negacijo samega sebe – otoke avtonomije, kjer se dejavnosti do svojega polnega potenciala lahko uresničijo (vsaj na videz) brez omejitev. *Claire Bishop* v knjigi *Umetni pekli, Participatorna umetnost in politika gledalstva* umesti umetnost (arhitekturo, podobo, dogodek) v vlogo posrednika, mesta med enim in drugim: 'Zaradi uporabe ljudi kot medija je imela participatorna umetnost vselej dvojni ontološki status: kot dogodek v svetu in obenem kot umik od njega. Kot takšna ima sposobnost, da na dveh ravneh – udeležencem in gledalcem – sporoča o protislovjih, ki jih vsakodnevni diskurz zatira, ter iz njih izvablja perverzne, moteče in prijetne izkušnje, ki povečajo našo sposobnost, da si na novo zamišljamo svet in svoja razmerja. Toda če naj doseže drugo raven, to zahteva posredovanje tretjega izraza – objekta, podobe, zgodbe, filma, celo spektakla – ki tej izkušnji pomaga vplivati na javni imaginarij. Participatorna umetnost ni privilegiran politični medij in ne ready made rešitev za družbo spektakla, pač pa negotova in nestalna kakor demokracija; poleg tega ni v naprej legitimirana, pač pa jo je treba nenehno uprizarjati in jo preizkušati v vsakem posameznem kontekstu.'



3 | Tempelhofsko polje

## Lepa hiša

Prostor je v primeru Tempelhofa tako zanimiv ravno zaradi tega, ker se je realiziral brez oblikovnega imperativa v klasičnem pomenu besede 'we build and they will come'<sup>9</sup>, ki se nam ponavadi zdi v arhitekturi tako izjemno pomemben. Tako odpira celo vrsto vprašanj, povezanih z družbeno vlogo arhitekture, vlogo inštitucije v arhitekturni praksi (oz. inštitucije kot prakse), vstopom arhitekture v območje umetnosti, vprašanja o estetiki in resnici v arhitekturi in še marsičem. V svojem tekstu 'Restoration of Urbanity?'<sup>10</sup> govori Jürgen Habermas o tem, da vprašanja načrtovanja mestnih prostorov niso v prvi vrsti vprašanja oblikovanja, ampak vprašanja prepletanja abstraktnih sistemov, ki jih ne moremo več ujeti v razumski ali estetski obliki. '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 absurd. 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>11</sup>

Ideja o 'lepi hiši' postaja v času, ko na eni strani lastitev prostora postaja sinonim svobode, na drugi pa je svet okužen z vedno istimi podobami, ki pritegnejo zgolj na vizualnem nivoju, že skoraj neke vrste teror. Arhitekti ga izvajamo nad sabo in prostorom, kadar zavoljo lastnih konvencij (pa naj bo to konvencija betona, taktilnosti, 'poetike', fluidnosti itn.) prostore preoblačimo v lepe podobe in si predstavljamo, da te govorijo nekaj o življenju, absolutnem in o lepoti. Pogosto govorijo le same o sebi in o svoji vrednosti na trgu lepih slik in popularne kulture. Zakaj? Arhitektura vedno pogosteje nastaja izključno kot serija zrežiranih kadrov, ki so posledica fascinacije ustvarjalca nad neko podobo, obliko, idejo. V določeni meri je seveda to popolnoma normalno, celo nujno. Problematično pa je takrat, ko ta podoba postane konsenz in 'varna cona' iz katere se nismo več pripravljani premakniti.

Estetika se bo osvobodila arhitekture kot objekta samo skozi 'kolaps starih pravil in anticipiranje novih, pa čeprav samo na formalni ravni, ki tako postane prostor srečanja estetike in družbenega odpora.'<sup>12</sup> Odgovor na vprašanje, kje postaviti mejo med enim in drugim (estetskim in družbenim, avtonomnim in kontekstualnim ...), ni univerzalen. Cilj je ravno v izmikanju odgovora in našem neutrudljivem spraševanju.

Nadaljnji razvoj projekta, ki poteka na Tempelhofskem polju, si lahko ogledate tudi na spletni strani [www.tempelhoferfreiheit.de](http://www.tempelhoferfreiheit.de).

1 Wallace, D. F. *Infinite Jest: A novel*. New York; Boston; London: Little, Brown and Company, cop. 1996. Citat je preveden iz angleščine; v izvorniku: 'The truth will set you free. But not until it is finished with you.'

2 V slovenščini: 'Tempelhofske svobode'.

3 Teixeira, A. G. Politično delovanje vrtičkarjev. *Tribuna*. 2013, št. 6, letnik 54, str.20.

4 Piškur, B. *Spremna beseda*. V: *Bishop, Claire. Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012. Zbirka Transformacije (št. 35).

5 Barši, J. NE\*. *Praznine: glasilo za arhitekturo, umetnost in bivanjsko kulturo*, 2013, št. 04, str. 13.

6 Adorno, T.W. *Functionalism Today*. V: Leach, Neal (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London: Routledge, 1997, str.14.

7 Teixeira, A. G. 2013.

8 Poročilo o poteku participacije javnosti pri razvoju projekta je povzeto po veliko obsežnejšem poročilu v sklopu brošure, ki jo je izdala občina Berlin: *Parklandschaft Tempelhof: Wettbewerbsdokumentation*. Berlin: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, Marec 2012.

9 'Mi zgradimo, oni pa bodo že prišli'.

10 Habermas, J. *Restoration of Urbanity?* V: Leach, Neal (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London: Routledge, 1997, str.221

11 Nouvel, J. in Baudillard, J. *Singularni objekti*. V: Pelko, Stojan (ur.). *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, Zbirka Imago, 2001, str. 95.

12 Lavaert, S. in Gielen, P. *Umetnost – odsustvo mere, intervju sa Paolom Virnom*. V: *Umetnik/ca u (ne)radu*. Centar za nove medije\_kuda.org, Muzej suvremene umetnosti Vojvodine, 2012, str. 14. Povzeto po Piškur, Bojana (2012).

Fotografije:

1 | Katarina Čakš

2, 3 | [www.tempelhoferfreiheit.de](http://www.tempelhoferfreiheit.de)

## JE PROSTOR POLITIČEN?

Frederic Jameson

Domiseln naslov Domovanje arhitekture v politiki\* prikladno namiguje, da arhitektura nekako nikoli ne more izstopiti iz politike, temveč da se mora naučiti prebivati znotraj nje na stalni, pa čeprav nelagodni osnovi; pa tudi, da naše početje na tem mestu ne zadeva izumljanja ali izmišljanja domnevno še neobstoječe vezi med arhitekturo in politiko, temveč prej razkrivanje nečesa, kar je bilo tam že od vsega začetka, nečesa, za kar se sicer lahko zavestno ne menimo, a se v zadnji instanci lahko izkaže za neizogibno. Gradbena zakonodaja, coniranje, odloki, lokalna politika, mestni in občinski uradi, šefi, obračuni, združenja, mafija – domnevam, da pride vse to na misel takoj, ko poskušamo obravnavati naš predmet na način, ki bi sčasoma dal videti prostor arhitekture kot nekaj, kar deluje v središču politike. Vse to se še dodatno zaplete ob pomnjenju, da imamo ob rabi besede *politika* opraviti vsaj z dvema različnima pomenoma. Eden je politika kot specializirana, lokalna stvar, empirična dejavnost; kot na primer takrat, kadar govorimo o političnem romanu, mislimo na roman o vladi in splošnih volitvah, o mestu Quebec ali Washington, o ljudeh na oblasti, njihovih izvajanjih in posebnih zadolžitvah. Drugi je politika v globalnem smislu, o utemeljevanjih in predružačenjih, konservativnem in revolucionarnem, o družbi kot celoti, o kolektivnem, o tistem, kar v splošnem ureja medčloveške odnose in kar omogoča ali pospešuje, omejuje ali hromi človekove možnosti. Ta širše priznani pomen besede *politika* se sicer pogosto izdaja za neempiričnega, ob domnevi, da ni mogoče zajeti tako obsežnega pojava, kot je družba sama. Morda bi morali to razliko opredeliti kot razliko med partikularnim in splošnim oziroma univerzalnim. Skratka, v pošteviden prideta zelo različni razsežnosti, izmed katerih ni moč žrtvovati nobene, ne da bi mišljenje in izkušnja utrpela resne posledice, hkrati pa ju ni mogoče kar preprosto združiti ali zediniti. Predlagati želim, da sta ti razsežnosti druga z drugo v bistveno alegoričnem razmerju, ki poteka v obeh smereh. Tako so lahko empirične institucije in stanja mest alegorija nevidnih substanc družbe kot celote; medtem ko sam pojem, ki so ga državljani sposobni oblikovati o družbi kot celoti, postane alegorija njihovih empiričnih možnosti, njihovih omejitev, ali, na drugi strani, njihovih novih potencialnosti in bodočih priložnosti.

To pa je komaj začetek nasprotij in antinomij, s katerimi se mora soočiti po-

litična arhitektura. Obstaja na primer neka načelna napetost med arhitekturo kot umetnostjo individualne gradnje in urbanizmom kot poskusom organizacije delovanja večjega mestnega prostora: ta se ne sklada nujno z delitvami vlog med arhitektom in inženirjem, s katerimi je očitno nekako povezana. Niti se ne sklada povsem z alegoričnim razmerjem, ki sem ga predlagal zgoraj: kajti čeprav gre za večjo entiteto, ki je nikoli ni mogoče docela totalizirati, mesto ni ravno neempirično; medtem ko individualne zgradbe, bolj oprijemljive in domnevno dostopne čutom, verjetno prav tako ni mogoče obravnavati kot popolnoma empirične (morda to sploh nikoli ni mogoče), saj mora naše pojmovanje zgradbe kot celote vselej spremljati vsakega od posamičnih delov, ki jih lahko intuitivno spoznamo.

Prav nič v drugih umetnostih se povsem ne sklada s to napetostjo, čeprav nas lahko analogija z nasprotjem zgradba vs. mesto včasih tudi tu privede do sugestivnih uvidov. Arhitektura je tako posel kot kultura in je vselej vredna toliko kot idealna reprezentacija: šiv, ki si ga arhitektura deli z ekonomijo, nima vzporednice v drugih umetnostih, čeprav se ji komercialna umetnost – na primer rock glasba – v marsičem približa; a celo ta analogija kvečjemu poudari razlike. Kakor koli se druge umetnosti že odzovejo na trg, na nek način delujejo zunaj njega in šele nato ponudijo svoje blago naprodaj. Za arhitekturo pa se zdi, da je naprodaj najprej, in šele pozneje, potem ko je zgrajena, zapusti trg in nekako postane umetnost oziroma kultura.

Nadalje je tu nasprotje javno/zasebno, ki v drugih umetnostih prav tako ne nastopa na povsem enak način: razlika med gledališčem in književnostjo ne zajame docela razlike med simbolnim pomenom javnih zgradb – simbolike, ki jo pridobijo (na primer konotacija fašistične javne umetnosti), kot tudi simbolike, ki jim je bila namenjena, da bi jo imele (slava suverena, oblast določene skupnosti, zakona ali republike) – in tistim bolj vsakdanjim pomenom zasebnega prostora, ki govori o načinu, kako ljudje preživljajo prosti čas in kako poskušajo reproducirati delovno silo, potem ko se uradne delovne aktivnosti končajo. Morda je tudi to nasprotje, pa čeprav le deloma, del nasprotja zgradba/mesto; ali pa je v njem zajeto na nek nepravilen način, glede na to, da mesto vključuje tudi ulico in potrošnja, in ne le dela in stanovanja: poznokapitalistično

\* Pričujoč prispevek Fredrica Jamesona je bil prvič objavljen v reviji *Anyplace* pod tematsko rubriko 'The Residence of Architecture in Politics'. Cf. Fredric Jameson, 'Is space political?'. V: Cynthia Davidson (ed.), *Anyplace*, Cambridge: Mass., MIT Press, 1995. Slovenski prevod temelji na ponatisu, izdanem v: Neil Leach: *Rethinking architecture*, Routledge, London, 1997, str. 255-269 (Op. prev.)

mesto mora navsezadnje zagotoviti zelo veliko prostora za te kraje, ki niso ne javni ne zasebni.

Za politiko bi se nato prav tako zdelo, da vključuje določen pojem spremembe, pa čeprav ta vsebuje tudi tek, zato da bi ostali na istem mestu (kot to velja za občinske ali celo za zvezne ali državne uprave). Toda v njenih najbolj dramatičnih utelešenjih si politika prav gotovo zmeraj lasti poklic udejanjanja kolektivnega ideala, izpolnjevanja ali pa vsaj uprizarjanja velikega kolektivnega projekta. Natanko to pa je alegorična zadeva. Noben izmed individualnih projektov, ki sestavljajo politiko, nima tiste najvišje vrednosti, ki jo ima celota kolektivnih aktivnosti, vendar pa je vsak posamezno v tej vrednosti udeležen drugače, kot zgolj del celote: odraža jo alegorično, vsak na svoj lokalni in skromen način; revolucija (kakršne koli vrste) je docela realizirana v vsakem malem boju, ki jo sestavlja.

Kako brati umetnostna dela v teh političnih okvirih? Kako računati na njihovo participacijo v kolektivnem projektu, je nemara še najtežje vprašanje, razen če se zadovoljimo s preprostim odgovorom, da kot monumentalne javne konstrukcije potrjujejo lastno uspešnost in minljivo kolektivnost opominjajo na svoje dosežke, da simbolno nudijo priložnost za ponovno uprizoritev in proslavljanje inavguralnega akta, zapečatenje same družbene pogodbe (Rousseau je govoril o festivalih, toda arhitektura je dosti trajnejši festival). Dvomim, da nas danes, ne glede na to, kako pomembni in nepogrešljivi se nam že zdijo javni spomeniki, dosti najde presežni estetski užitek v kontemplaciji takih in podobnih projektov; splošen razpad javnih vrednot je tovrstno arhitekturo brez dvoma potegnil za seboj; javnost to sicer največkrat povezuje z nezaupanjem do politike, koruptivnostjo javnih uslužbencev, volilno apatijo, post-Watrgatom in podobnim, verjetno pa ima več opraviti s privatizacijo javne sfere, nadomestitvijo vladne iniciative z velikimi korporacijami, povečano centralnostjo multinacionalnih podjetij v poznem kapitalizmu. Tako so naše javne zgradbe zdaj velika zavarovalniška središča in velike banke, velike pisarniške zgradbe, obroč stolpnic, gradnjo katerega na obrobju Pariza je pooblastil Georges Pompidou kot otipljiv simbol finančne centralnosti Pariza v novi Evropi. Te zgradbe izkazujejo dokaj očitno vrsto simbolnega političnega pomena, mogoči pa so tudi subtilnejši

konotativni pomeni, ki afirmirajo ta ali oni vidik sodobne poslovne družbe. Sprašujem se, na primer, če včerajšnji stil navadnih nizkih modernističnih steklenih škatel ni izpolnil družbenih simbolnih funkcij (in da ni predstavljal le hitre in neugledne finančne in prostorske rešitve) prav toliko, kolikor to danes storijo obžalovanja vredne vseprisotne pastelne postmoderne zgradbe: ostajajo sporočilne, čeprav njihova vsebina ni dosti več od čistega ponavljanja.

Simbolni pomen je spremenljiv prav toliko kot arbitrarnost znaka; z drugimi besedami: enako kot v sanjah lahko prostorsko nezavedno asociira kar koli s čimer koli drugim – mrtvo telo, ki povzroči neobičajno evforijo, ali fotografija ljubljene osebe, ki sproži nasilno ksenofobijo. Ni dovolj, da rečemo, da nasprotji pomenita drug drugega: še posebej pomenita drug drugega. Tako kot pravi sveti Avguštin v svoji razpravi o svetopisemski alegoriji in interpretaciji: neka stvar lahko pomeni sebe ali svoje lastno nasprotje – Noetova pijanost in golota pomenita nespoštovanje ali spoštovanje, 'odvisno od okoliščin'. Kar je potemtakem poljubno, je tisti stari in častitljivi mehanizem, imenovan 'asociacija idej': pri Proustu, na primer, je 'moderna stil' pri zgradbah vključen v kulturno ofenzivo Verdurinovih in popiše najmodernejšo superiornost nekdanjega 'malega klana', zdaj najnaprednejšega salona v celem Parizu. 'Moderna stil' naleti v prvih letih 20. stoletja na velik uspeh v Münchnu, kjer ga imajo v arhitekturi za reakcijo proti grško-rimskemu pastišu dobe Ludviga II., v notranjem opremljanju pa za 'protest proti stanovanjem, natlačnim s pretežkim pohištvo'.

Torej je povsem logično, da je na vrhuncu vojnih ukrepov in germanofobije ta svojevrsten pojav ('münchenski' stil) postal operater popolnega preobrata pomenov: 'Kakor koli že, v skladu z usodnim razvojem nekega esteticizma, ki na koncu ugrizne v svoj lastni rep, Verdurinova razglasita, da nista več zmožna prenašati ne 'modernege stila' (v vsakem primeru asociiranega z Münchnom) ne belih razgaljenih stanovanj, in zdaj prisegata le še na staro francosko pohištvo v zatemnjenem okolju.'<sup>1</sup>

Enako lahko pocukrana postmoderna dekoracija za trenutek predstavlja heroično zavračanje steklenih škatel dominantnega, starega, represivnega modernega internacionalnega stila, medtem ko že naslednji hip postane neločljivo (vsaj za ta trenutek

in za to partikularno, a enako kratkotrajno sedanost) zvezana z ultrapotrošniškimi špekuliranjem reaganovskih osemdesetih, ki bodo po skrajni potratnosti bogatašev v zgodovinskih knjigah gotovo obstala tik zraven dvajsetih. Nisem prepričan, če to pomeni, da lahko kar koli nosi simbolni naboj 'česar koli drugega', tako kot to misli sveti Avguštin (ne pozabimo, da ima v mislih le dve alternativni in razpoložljivi sporočili: ali predstavlja ali pa ne predstavlja znaka božje previdnosti; je bodisi pozitiven bodisi negativen glede na večnost); prav gotovo pa narekuje previdnost pri vnaprejšnjem deduciranju družbenih pomenov glede na notranjo vsebino katerega koli umetnostnega dela. Ta neverjetna sposobnost vsebine, da prestaja nenehne in krčevite metamorfoze, je tisto, o čemer bi moral interpret pomišljati; pa tudi tisto, kar sicer sproža refleksni gib obračanja na ono, ne preveč pomenljivo stvar, imenovano 'kontekst' (kaj šele 'kontekstualno', 'kontekstualizem' ipd., ki naj bi pogosto pomenili nekaj takega kot družbeno ali družboslovno analizo, a se lahko kaj kmalu kot bumerang vrnejo raznim levičarskim gibanjem, ki jih mečejo).

Če bi določena arhitektura hotela prekiniti status quo, kako bi to storila? Prišel sem do spoznanja, da se nobeno umetnostno delo ali delo kulture ne more enkrat za vselej razglasiti za politično, naj se še tako bahavo ponaša s takim nazivom. To pa zato, ker ni zagotovila, da se bo dejansko obneslo tako, kot je bilo prvotno mišljeno. Prava politična umetnost (Brecht) je lahko vzeta kot čista in apolitična umetnost; tisto umetnost, za katero se zdi, da želi biti le estetska in dekorativna, pa je ob dobri interpretaciji mogoče uzreti kot politično. Taka politična apropiacija, taka politična raba, mora biti prav tako alegorična; vedeti morate, kaj naj bi to in to pomenilo – saj je samo na sebi sicer inertno. Prav tako pa to ni le stvar rabe oziroma recepcije občinstva; biti mora aktivna, interpretativna recepcija oziroma raba (z drugimi besedami, branje v smislu Heideggerjevega *qua* ali *als*). Na tem posebnem področju, pa tudi v primerjavi z drugimi umetnostmi, je arhitektura tista, ki jo je moč kar najbolj potlačiti: vse druge umetnosti zahtevajo nek minimalni trud za branje (ta morda še ni videti kot interpretacija, je pa v minimalni meri v njem že zaobjeta oziroma implicirana). Celotna slika zahteva bežen pogled; medtem ko v arhitekturi lahko živimo, se po njej giblujemo, pa se zanjo obenem ne zmenimo. Velik del kulture ZDA bi lahko

opisali v okviru prav takega potlačena prostora in arhitekture. Morda to pojasni paradokse, ki nastopajo v delu Manfreda Tafurija, za kogar na primer lahko uspešno intervenirate le z mišljenjem, ne pa tudi z grajenjem arhitekture. A številni izmed nas vendarle mislimo, da je Tafurijeva pozicija še posebej frustrirajoča in bi jo radi vsaj poskusili preseči. Moji nadaljnji predlogi, oteženi s preostanki iste frustracije, zato ne bodo dosti več kot neroden poskus tega.

Želel bi predlagati, da je politično razmerje umetnostnih del do družbe, v kateri so, mogoče ugotavljati na podlagi razlike med repliciranjem (reproduciranjem logike te družbe) in oponiranjem (poskusom vzpostavitve utopičnega prostora, radikalno različnega od tega, v katerem prebivamo). Obe drži v svojih skrajnostih odpirata določena vprašanja: na primer, ali lahko celo najbolj neugledno delo še vedno povsem ponavlja oziroma reproducira hegemonično prostorsko logiko? Če ga vidimo alegorično kot primer iste prostorske logike, ali ga s tem ne povzdignemo izven njegovega konteksta in napravimo za nekaj vzor, celo za vzor statusa quo? Ali nas to ne pripelje tudi do tega, da mu pripisemo določeno estetsko vrednost? Tu je nemara mesto, kjer si moramo zastaviti Venturijevo vprašanje, in sicer, ali intelektualci zares sploh lahko govorijo vernakularno. Oziroma povedano drugače: ali je ironija v arhitekturi mogoča? Ali je mogoče, kot predlaga Venturi, razširjati mestno tkivo, reproducirati njegovo logiko, pa vendar hkrati ohranjati tisto minimalno distanco, ki jo imenujemo ironija, in ki vam omogoči, da se, četudi za čisto malo, toda obenem docela in popolnoma, iztrgate iz tega statusa quo? Če to drži, potem je brez dvoma to tudi tisti minimalni razmik, ki bi vam omogočal, da bi vašo zgradbo šteli za umetnino, ne pa za zgradbo. Na točki tega minimalnega razmika bi lahko zagovarjali protivnost absolutni konformnosti in razglašali določeno implicitno kritično funkcijo vašega dela; da ni bilo enako kot zgradbe okoli njega, ampak je bilo od njih čisto malo drugačno in da je tiste neugledne zgradbe postavilo v perspektivo ter jih dalo videti kot malovredne in nepomembne. Toda na tej minimalni, skoraj nezaznavni točki, se replikacija spreverne v svojo negacijo; le ironična drža omogoča, da preobrata v nasprotje ne opazimo, saj je splošno znano (in ironično), da je ironija po definiciji ravno tisto, česar nikdar ni mogoče dokončno spoznati za ironično. Morate jo biti sposobni vzeti tudi obratno;

sam pogoj ironije je možnost, da ostane nevidna kot ironija.

Kdaj bi se torej zgradba lahko proglasila za kritično in dala videti svoj kontekst v negativni oziroma kritični luči? Težavnost naših političnih razmišljanj o arhitekturi bi lahko strnili v naslednje vprašanje: če arhitektura postaja samo bivanje, *kje v njej se potem najde prostor za negativnost?* V drugih umetnostih je, če ponovimo, negativnost zaobjeta v samem mediju in materialu: besede niso in nikoli ne morejo postati reči same; s tem je distanca v literaturi zagotovljena. Zares, nikjer ni Venturijev argument močnejši kot na mestu kritike in razveljavljanja projekta tiste utopične moderne arhitekture, ki je stremela k stvarjenju radikalno različnega in drugega prostora znotraj tega tu, končala pa v izdelovanju ne zgradb in domov, temveč skulptur, maščevalno padajočih nazaj v prostor bivanja.

Druge bolj dialektične kritike utopičnega (kot na primer esej *O afirmativnem značaju kulture* Herberta Marcuseja) so poudarjale, da prekomerni utopizem v kulturnih artefaktih vselej konča v lastni reprodukciji sistema, v odobravanju in utrjevanju rab kulture kot nekakšno krašenje izložb, nekakšen peskovnik, kot nedolžen prostor čiste estetske igre, ki ne spreminja ničesar.

Po drugi strani pa je ideja utopičnega prostora, utopične zgradbe ali celo utopičnega načrta mesta nepopustljivo vztrajna; kvečjemu ona sama lahko utelesi politična stremeljenja po radikalni spremembi in preoblikovanju. Celotno v estetskih okvirih je težko videti, kako bi se kateri koli ambiciozni umetnik lahko izognil impulzu ustvariti nekaj drugačnega, minimalno različnega od prostora, ki ga že obdaja (pravkar smo videli, kako Venturijeva ironija odpre vrata k prav takemu rahlo drugačnemu prostoru). Težko je torej videti, kako bi se dalo moderno zares dokončno zatreti, to navado razmišljanja o novem, o izdelovanju nečesa rahlo drugačnega. Mehanizem, ki vsiljuje to neukrotljivo modernistično teologijo, je kajpada sam trg, ki nenehno zahteva nove proizvode in mode. Toda kako uspevajo utopični načrti v postmodernosti in kakšne oblike lahko zavzamejo v času, ko vsi govorijo, kot da so že zdavnaj opravili z inovacijo in utopijo, je vprašanje, ki nas danes zanima. Poleg tega pa je to tudi zanimivo politično vprašanje.

Vendar logično protislovje leži še drugje: v

težavnosti, da bi ustvarili razliko iz istega. To je težavnost, ki je zgrajena na našem prepričanju, da se pomikamo k vedno večji sistematičnosti tega sistema, k njegovi zaključenosti v totalnost, znotraj katere pa, kot nas je spet in spet učil Foucault, komaj lahko še upamo na možnost za pobeg. V tem primeru se tisto, kar smo še pravkar imeli za radikalno drugačen prostor, ne izkaže za kaj dosti več kot fantazijsko projekcijo razlike, za isto, zamaskirano v razliko: prava prihodnost, če pride in če je radikalno drugačna od te sedanjosti, bo po definiciji komajda podobna sedanjim fantazijam o razliki in prihodnosti. Dokler ste znotraj sistema, ne morete upati na možnost povzročanja nečesa, kar bi negiralo sam sistem kot celoto ali kar bi proizvedlo izkušnjo nečesa drugega od sistema oziroma nečesa sistemu zunanje-ga. To je bilo Tafurijevo stališče, katerega težavnosti so za nas rešilne prav toliko kot Zenonovi paradoksi in katerega težavnosti so nam prav toliko o tudi nerešljive.

A morda bi bilo ta svojevrsten paradoks mogoče obrniti na glavo. 'Način govora,' je dejal Wittgenstein, 'je način življenja'. Morda lahko preverimo, če bi katera od novih oblik, ki smo si jih zamislili, lahko skrivaj ustrezala novim načinom življenja, čeprav le delno. Pravzaprav lahko morda začnemo kar na stvarni ravni, na ravni vsakdana, vprašujoč se, ali si lahko zamislimo prostore, ki zahtevajo nove načine življenja, ki zahtevajo nove vrste prostora.

Kako močan je zid? In, ali si lahko zamislimo nekaj, kar bi nadomestilo sobo? Ali ima tako vprašanje, na primer, kaj tiste spekulativne vrednosti, kot jo imajo podobna vprašanja v drugih umetnostih: kot takrat, ko je moderno gibanje poizvedovalo, če gre tudi brez pripovedovanja zgodb ali narativnega, ali, ko je moderna glasba poizvedovala, če gre tudi brez tonalnosti (ter vseh oblik in lastnosti, inherentnih temu sistemu). Nekoč sem se poskušal lotiti tega problema s termini stavka, misleč, da bi bilo lahko zavajajoče, če bi na družbene posledice prostorskih inovacij gledali le s termini prostora – očitno se ponuja ovinek prek nekega tretjega interpreta iz drugega področja oziroma medija. Podobno se je pred nekaj leti dogajalo v filmski teoriji, ko je Christian Metz razvil svojo semiotiko filma, v kateri so osnove filmske strukture reformulirane s termini jezikovnih in znakovnih sistemov. Rezultati take predelave so ustvarili dvodelni problem, ki se morda sploh ne bi pojavil, če

bi ostal izražen zgolj s kinematografskim izrazjem – problem minimalnih enot in makroform tistega, kar bi se v sliki skladalo z znakom in njegovimi deli, da o besedi niti ne govorimo; in tistega, čemur bi se v filmski diegesis lahko reklo čista izjava [utterance], če že ne stavek [sentence], kaj šele neke vrste večji 'tekstualni' odstavek. Toda ti problemi so 'narejeni' znotraj okvira večjega psevdoproblema, ki je videti ontološke (ali metafizične, kar je na koncu isto) narave, in ki lahko zavzame obliko tistega neodgovorljivega vprašanja, ali film je določena oblika jezika (že zatrditi, da je kot neki jezik – ali kot Jezik –, sproži metafizično resonanco). Videti je, da se je ta svojstvena doba filmske teorije končala, a ne takrat, ko se je ontološko vprašanje spoznalo za napačno, temveč takrat, ko je lokalno delo transkodiranja doseglo meje svojega objekta. Na tej točki pa je presojanje psevdoproblema lahko steklo svojo pot.

Tak program reformulacije bi lahko bil koristen tudi v našem arhitekturnem kontekstu, pod pogojem, da ga ne zamenjamo s semiotiko arhitekture (ki že obstaja), in pod pogojem, da drugi, zgodovinski in utopični korak, sledi prvemu, katerega funkcija ni zastavljati analognih ontoloških vprašanj (ali je grajeni prostor neke vrste jezik), temveč prej vzbuditi vprašanja o pogojih možnosti za to ali ono prostorsko formo.

Tako kot v filmu prva vprašanja zadevajo minimalne enote: zdi se, da so besede grajenega prostora, ali pa vsaj njegovi samostalniki, sobe; kategorije, ki so si sintaktično sorodne in izražene z različnimi prostorskimi glagoli in prislovi – na primer hodniki, vhodi in stopnišča, te pa so dalje modificirane s pridevniki v obliki barve in opreme, dekoracije in ornamenta (katerih puritanske obtožbe Adolfa Loosa ponujajo nekatere zanimive lingvistične in literarne vzporednice). Ti 'stavki' – če je to resnično tisto, za kar lahko rečemo, da zgradba 'je' – so vtem brani s strani bralcev, katerih telesa zasedejo razna stavčna mesta in subjektne položaje; medtem ko je večje besedilo, v katerega so te enote vstavljene, lahko pripisano besedilu oz. slovnici urbanega (ali morda, znotraj svetovnega sistema, celo večjim geografijam in njihovim sintaktičnim zakonom).

Ko so ti ekvivalenti ustrezno razporejeni, se pojavijo zanimivejša vprašanja zgodovinske identitete – vprašanja, ki niso impli-

citna v lingvističnem oziroma semiotičnem aparatu in ki pridobijo na veljavi, ko je ta enkrat dialektično nagovorjen. Kako na primer lahko mislimo temeljno kategorijo sobe (kot minimalne enotnosti)? Ali naj zasebne sobe, javne sobe in sobe, namenjene delu (npr. pisarniški prostor), smatramo za enako vrsto samostalnika? Ali jih je mogoče uporabiti povsem nedoločeno znotraj enake vrste stavčne strukture? V zgodovinskem pogledu, denimo, moderna soba nastane šele kot posledica izuma hodnika v sedemnajstem stoletju; njena zasebnost ima komaj kaj skupnega s tistimi nedoločenimi spalnimi mesti, ki si jih je neka oseba izbojevala s potjo skozi labirint drugih sob, stopajoč čez telesa spečih. Ta novost, odslej izražena drugače, zdaj sproži sorodna vprašanja glede izvora nuklearne družine in nastanka buržoazne subjektivnosti, prav toliko kot vprašanja o zadevajočih arhitekturnih tehnikah. Toda hkrati vzbudi tudi resne dvome o filozofijah jezika, ki so tako formulacijo pravzaprav ustvarile; dejansko, kaj je transhistorični status besede in stavka? Sledeč Heideggerju in Emilu Benvenistu, vsakemu na svoj način, je moderna filozofija močno spremenila tako pogled na lastno zgodovino kot tudi pojmovanje njene funkcije, ko je začela upoštevati razmerje njenih najbolj temeljnih (zahodnih) kategorij do slovnične strukture stare grščine (kaj šele približkov te v latinščini). Lahko bi rekli, da je zavračanje kategorije substance v moderni filozofiji eden izmed odzivov na učinek določenega doživetja zgodovinskosti, za katero se je zdelo, da diskreditira samostalnika. Ni jasno, ali se je kaj podobnega zgodilo na makroravni stavka, čeprav je osnovno razmerje lingvistike kot discipline do stavka kot njenega največjega zamisljivega objekta preučevanja postalo razumljeno (in je prej okrepljeno kot pa oslabiljeno s poskusi invencije nadomestnih disciplin, denimo semantike ali tekstualne slovnice, ki dramatično določijo meje, ki bi jih strašno rade prestopile ali opustile).

Historična spekulacija se tu le še zaostri, če orišemo še politične in družbene posledice. Vprašanje o izvoru jezika samega (praformacija stavka in besede v neki galaktični magmi ob zori človeškega časa) je bilo razglašeno za nedovoljeno vse od Kanta pa do Lévi-Straussa, čeprav ga spremlja vprašanje o izvoru družbenega (včasih pa ga je spremljalo še eno sorodno, o izvoru družine). Toda tisto, o možni evoluciji in modifikaciji jezika, je še vedno pojmljivo in

ohranja vitalno razmerje z utopičnim vprašanjem o možnostih modifikacije družbe (kjer je ta sploh še pojmljiva). Zares, oblike, ki so jih privzele prav tovrstne razprave, se bodo zdele filozofsko sprejemljive ali, nasprotno, zastarele in vraževerne v razmerju do vaših globljih prepričanj o tem, ali je postmoderno družbo sploh še mogoče spremeniti. V Sovjetski zvezi je bila razprava o teorijah N. J. Marra z Lysenkom označena za znanstveno blodnjo, v glavnem zaradi Marrove hipoteze, da se forma in struktura jezika spremeni glede na način produkcije, katere nadstavba sta. Ker se od carskih časov ruščina ni občutno spremenila, je Stalin taka razmišljanja ostro prekinil z razvinitim pamfletom ('Marksizem in lingvistika'). V našem času je bil feminizem praktično edini, ki si je poskusil predstavljati utopične jezike, govorjene v družbah, kjer bi spolna [gender] dominacija in neenakost nehali obstajati: rezultat je bil več kot zgolj trenutek slave v nedavni znanstveni fantastiki in bi moral obstati kot zgled političnih vrednot utopične imaginacije kot oblike prakse.

Natanko z gledišča take utopične prakse se lahko vrnemo k problemu presojanja inovacij modernega gibanja v arhitekturi. Kajti prav tako kot razširjenje stavka igra temeljno vlogo v literarnem modernizmu od Mallarméja do Faulknerja, je preobrazba minimalne enote temeljna za arhitekturni modernizem, za katerega bi lahko rekli, da je poskušal preseči stavek z ukinitvijo ulice. Na zelo podoben način bi bilo za Le Corbusierjev prosti tloris mogoče reči, da je izpodbijal obstoj tradicionalne sobe kot sintaktične kategorije in da je ustvaril zahtevo po bivanju na nek nov način, po izumljanju novih oblik življenja, po življenju in stanovanju kot etični in politični (ter morda psihoanalitični) posledici formalne mutacije. Vse je torej odvisno od tega, ali mislite, da je prosti tloris le še ena soba, čeprav novega tipa, ali da docela presega tako kategorijo (enako kot bi jezik onkraj stavka presegal našo zahodnjaško pojmovnost in družbenost). Hkrati ne gre samo za uničevanje starejših oblik, tako kot v ikonoklastični in očiščevalni terapiji dadaizma: te vrste modernizem je obljubljal artikulacijo novih prostorskih kategorij, ki bi si povsem lahko zaslužile naziv utopičnega. Znano je, da postmodernizem povsem pristaja na negativno mnenje o takih aspiracijah visoke moderne, zatrjujoč, da jih je sam zavrgel. Toda novo ime, občutek radikalnega preloma, nav-

dušenje, ki je pozdravilo zgradbe novih vrst, vsi pričajo o vztrajnosti neke misli o novem oziroma inovativnem, ki je očitno preživela moderno.<sup>2</sup>

Obstajajo pa tudi očitnejši in neposrednejši načini, po katerih je prostor mogoče spoznati za ideološkega: zares, v enem izmed najpomembnejših in najvplivnejših modernih utopičnih romanov, *Pogledu nazaj* (1887) Edwarda Bellamyja, so kuhinje v individualnih stanovanjih v feministični gesti ukinjene z namenom dramatizacije premika k resnično kolektivnemu bivanju, katerega neizogibno vpeljejo kolektivne jedilnice in njihove vélike kolektivne kuhinje. Tu je lastnost stavbnega prostora globoko zaznamovana s simbolnim pomenom oziroma konotacijo, ki se ne izključuje s stanji in položaji, ki jih uvajata dve drugi kontradiktorni lastnosti romana, in sicer dejanski položaj žensk v državljanskem sistemu te utopije in še vedno povsem individualistična narava bivanjskih in spalnih razporeditev (za razliko od jedilnih). Ta prostorska simbolika ima očiten makrostrukturalni učinek, kljub navidezni intervenciji v zgolj en sam sestavni del (v kuhinjo) večjega tlorisa: njena opustitev je namreč mogoča le pod pogojem reorganizacije stanovanjskega kompleksa kot celote ter uvedbe kolektivnih jedilnih in kuhinjskih prostorov znotraj nje. Nekoč sem bil član žirije za študentski projekt, ki naj bi izpolnil zahteve kubanskega programa za novo mesto nedaleč od Havane. Rekli so mi, da ameriški študenti arhitekture skoraj ne dobijo več priložnosti za načrtovanje takih kolektivnih prostorov. To je torej primer neke specifične ideologije – ideologije individualizma –, ki jo krepí prej manko kot pa pozitivne lastnosti: strategija zaprtosti, ki preprečuje pred-

vsem to, da bi problem sploh postal viden (na zelo podoben način je Lukacs opisal delovanje ideologije v knjigi *Zgodovina in razredna zavest*). Postopoma je bilo mogoče opaziti odsotnost Bellamyjevih kolektivnih kuhinj in vztrajnost enodružinskih stanovanjskih prostorov (vključno z individualnimi kuhinjskimi in jedilnimi prostori) kot znakov, da kubanska revolucija morda ni bila tako utopična, kot je to bil buržoazni revolucionar Bellamy. Po drugi strani pa nam ta svojevrsten primer nazorno pokaže razmerje med možnostjo nekaterih simbolnih pomenov in možnostjo radikalnih družbenih in sistemskih sprememb: le v primeru, da bi vsesplošne družbene spremembe (takšne kot tiste, ki so jih naznanile kolektivne kuhinje) v ameriški politiki sploh obstajale kot diskurzivne možnosti – le v primeru, da neka manjšinska, a dejansko obstoječa stranka zastopa te spremembe kot bodoče možnosti –, bi se določena vrsta zgradbe lahko oprijela intencionalne politične simbolike, na primer z vključenjem neoperativnega kolektivnega jedilnega prostora nekam v stanovanjsko strukturo (kaj šele prostora za sestanke kolektiva najemnikov ali sosedskega gledališča ali celo tistega nemara najbolj realističnega in virulentnega od teh simbolnih signalov, prostora za varstvo otrok stanovalcev).

Še vedno pa bi si bilo mogoče zamisliti tudi druge načine, s katerimi se izražajo določene prostorske ideologije (naštevam jih brez posebnega vrstnega reda). Mislim, da bi lahko postavili določeno ideologijo zasebnosti kot hrbtno plat oziroma pozitiv represije kolektivnega v zahodnjaškem življenju, skupaj z odrazom tistega, čemur pravimo zasebna lastnina, ustvarjajoč si svoje ekvivalente na vseh stopnjah druž-

benega življenja (tako je na primer William James zloglasno povezal občutenje osebne identitete, enotnosti in središčnosti subjekta oziroma duševnosti z mojo zasebno lastnino, z mojim lastništvom mojih lastnih spominov: v trenutku, ko izgubim pravico do njih, zdrsnem v shizofren razkroj).

Zasebnost – brez dvoma ritualno udejanjena že od skrunitve telesa in prepovedi dotika – dramatično prikaže svoja razmerja z zasebno lastnino v obliki obširnih posesti, ogromnih ograjenih zemljišč, kamor tujci ne morejo vstopiti nepovabljeni. Tu se odvija dvodelna dialektika čutov, gledanja in slišanja: nikomur ne sme biti dopušče- no, da bi me videl (kot je pokazal James Hall, se razdalje, občutene kot nasilne do mene ali, na drugi strani, kot obožujoča inspekcija, razlikujejo od kulture do kul- ture), in moj denar mi kupi prostost od tega, da bi mi bilo treba poslušati kogar koli drugega; tudi zvok je nepovabljen in podreditev zvokom drugih ljudi je sim- bolni znak nemoči in ranljivosti. Vse to namiguje na nek globlji gon, da bi potlačili družbeno in družabnost; nagrada, ki jo prejmem s pridobitvijo premoženja, je možnost, da se umaknem iz vsega, kar bi me lahko spomnilo na obstoj drugih ljudi. Ali še boljše, moja vsakdanja pokornost tem opomnikom, moja pogreznjenost v druž- beno (in v vsaj nekdanj kolektivno), je znak šibkosti. Tako kot je blagovna reifikacija v kapitalizmu determinirana s poskusom, da bi ubežali razredni krivdi in, še zlasti, da bi izbrisali sledove proizvodnje in dela drugih ljudi iz samega proizvoda, tako tudi tu, na prostranih zemljiščih (iznajdljivo premišljenih v romanu *Loon Lake* E. L. Doctorowa), moja najgloblja družbena hrepenenja stremijo k temu, da bi sploh povsem ubežal družbenemu, kot da bi

bilo to neko prekletstvo ali živalskost, iz katere zasebnost omogoča odrešitev v neko angelsko kraljestvo. Kontradiktorno hrepenenje, prav gotovo, čigar povračilo nam Orson Welles prikaže v pozni starosti Državljana Kana ali v očitkih vesti zadnjega dediča Ambersonovih.

Kakor koli že, pravica do potlačitve vztraja, in privilegij pobega iz polisa in iz politike v splošnem je še najbolj udejanjen v tej loči- tvi zasebnega življenja od delovnega oziro- ma javnega prostora. Da lahko simbolizira zgolj privilegije hišnih gospodarjev, lahko izpeljemo iz dokaj drugačnih dinamik za- sebnosti znotraj stanovanjskega oziroma bivalnega prostora. Tam se spolnost in moč, ali nadzor, zdita ne ravno najbolj simbolna zastavka: kdo ima pravico zapreti vrata in čemu, je vprašanje, ki gre z roko v roki s tistim o pravici o določanju rabe televizije (ali dnevne sobe).

Prostor sicer notorično poudari in okrepi kakršno koli delitev dela, ki je aktivna v določeni družbeni ureditvi: kaj bi bilo v estetskem in praktičnem pogledu posta- vljeno na kocko, če bi načrtovali zgradbo, ki bi namerno prekršila te delitve? Oziroma kaj bi taka zgradba v osnovi sploh bila? Tovarna bi si v najboljšem primeru lahko privoščila prostor za izražanje japonskega timskega načina dela namesto fordističnega tekočega traku (drž, da je bila ta razlika pogosto ideološko izrabljena kot resnični števec različnih kulturnih sistemov, re- snično pred- ali postindividualističnega v kontrastu z zahodnim izkoriščevalskim), medtem ko bi pisarniška zgradba v najbolj- šem primeru lahko ponudila priložnost za dramatizacijo drugačnih metod menedž- menta v nasprotju z radikalno drugačnimi delovnimi procesi in razmerji do lastnine.

Teh političnih vprašanj glede grajenega prostora ne odpiram zaradi tega, ker bi bili edini, temveč zato, da bi pokazal na njihovo nestabilnost in, na eni strani, na pogoje, ob katerih se nagibajo k zdrsu v kulturalizem (na kako različne načine so viktorijanci mislili ali pa na kako različne načine Japonci mislijo svoje prostore in svoje eksistencialne prakse?) in, na drugi strani, na revolucionarno oziroma sistem- sko, utopično (spet tafurijevska opcija: ali je zaman računati na spremembo česar koli, dokler nismo v položaju, da spreme- nimo vse?). Vprašanje je seveda mogoče zastaviti obratno: in potem se (še vedno paranoično) glasi – do kolikšne mere smo nujno ujeti v lasten sistem, do te mere, da celo naše fantazije o spremembah zrcalijo njegovo logiko, namesto našega resnič- nega odkritja nečesa drugačnega, nečesa radikalno različnega oziroma drugega? To je vprašanje, na katerega so se razna intelektualna gibanja včasih poskušala odzvati z učenjem ravno takega ujetništva, namesto da bi ponudila uvid nečesa dru- gega: vendar pa arhitektura, navdahnjena s takimi strateškimi specifikami, v vsakem primeru verjetno ne bi bila ravno najbolj spodbuden prostor za bivanje.

Kljub temu se zdi mogoče postaviti vzdolž politične in družbene ideologije, za katero se pod določenimi pogoji zdi, da jo arhitek- tura izraža, tiste dokaj različne ideologije oziroma specifične ideologeme, ki so na delu povsod okrog nas v družbenem ži- vljenju in ki bi jih arhitektura utegnila le slučajno podpreti. Rad bi sklenil z dvema, ki ju bom označil za humanizem in za kaos, potem pa bom navedel še pereč politič- ni problem, ki nam ga tukaj predloženi koncept politike navidezno preprečuje, da bi ga odprli.

Z namenom historične rekonstrukcije, pa tudi zato, da bi lahko izmeril brezdanji konservativizem sedanjega časa, sem v zadnjem času poskušal doumeti, kaj točno je bilo tisto, kar smo včasih stigmatizirali kot humanizem v slabem pomenu: staromodna filozofija in literarna kritika, metafizika, središčni subjekt, narativnost (s srečnim koncem ali brez njega)? Zahodne vélike knjige in vélika zahodna judovsko-krščanska tradicija? Valorizacija 'Človeka' ['Man'] (v ironični feministični obliki)? V arhitekturi pa močna oblika humanizma vendarle ni posebno tradicionalna (na primer v smislu nekaterih antimodernih okusov in vrednot, ki bi soočile različne arhitekturne modernosti z indignacijo in pozivale k obnovi viktorijanskih mestnih krajin in historicističnih oblik). Prej je fenomenologija tista, ki je pustila svoj pečat na področju prostora: in treba je povedati, da kakor koli vase zaprta je že bila Husserlova fenomenologija s problemi strukture in narave mentalnih operacij in intelektualnih dejanj – kakor koli zelo je Heidegger zatem videl nujnost v razmerju človeških bitij do časa in tesnobe (in za njim Sartre do odločitve in svobode) –, je bilo delo Merleau-Pontyja vselej značilno zavezano življenju v prostoru. Analiza zaznave in utopična poklicanost obnoviti telesno izkušnjo v nekakšno predspozabno popolnost – ki sestavljata vse, kar je veličastnega v Merleau-Pontyjevih filozofskih spisih – sta bili nujno komplementarni izkušnji prostora v vseh njenih zamisljivih različicah. Lahko je videti, kako bo tako pojmovanje poklicanosti filozofije našlo svojega zaveznika v estetiki percepcije, to je v obrambi umetnosti kot tistem, kar preganja otrplost in habituacijo zaznave ter kar obnavlja bolj ubrano in artikulirano življenje v svetu (očitno vse estetike ne predlagajo take utemeljitve in obrambe umetnosti za vsako ceno; toda bila je vplivna v modernih časih in ne le v idiosinkratični različici ruskih formalistov). Tudi sem je vpisana posebna poklicanost umetnostnega kritika, ki naj bi nam odprl zaznavo del (in s tem domnevno sveta samega): Ruskin in nato Proust.

Toda v arhitekturi je zgradba zares svet – ali skoraj: tako da odpirati naše zmožnosti zaznavanja arhitekturnega prostora vselej že pomeni večati naše zmožnosti za zaznavo v splošnem. Vendar je to dvosmerna cesta: tisti arhitekti, ki so omamljeni s takim pogledom na njihovo poklicanost,

morajo sprejeti človeško telo za odločilni kriterij in graditi zgradbe po njegovem merilu. Oziroma odkar je že vnaprej predpostavljeno, da je to počela tradicija, od koder tudi valorizacija antike in nato njen razvoj v renesansi, arhitekti ne morejo drugače, kot da se vrnejo k nekaterim izmed onih fizičnih in taktilnih vrednot in da bežijo pred disonancami tistega, kar presega ali hromi ali zmanjšuje človeško postavo, kar ji iz kakršnega koli že razloga povzroča pretrese.

Isto skupino vrednot je seveda mogoče odkriti v urbanizmu: 'dobra mestna forma', ideal mesta, ki si ga je moč zapomniti in se v njem znajti (Kevin Lynch) in ki je organiziran za človeško telo po človeškem merilu – to je fenomenološki humanizem na ravni urbanega. Resda lahko vključuje določeno napetost s čisto arhitekturno fenomenologijo s tem, da določenim zgradbam nalaga podrejen položaj znotraj zaznave celote, namesto da bi te stremele k temu, da bi same postale mikrokozmosi in modeli totalnosti (in s tem totalnost zaznave). Toda tu je na delu enaka implicitna vera v merilo človeka.

Te vizije so torej znameniti momenti naše zgodovine in zrcalijo določena ekstremna podvzjetja: mogoče jih je dekonstruirati, tako kot je Derrida to počel s Husserlom; mogoče je tudi izdelati ideološko analizo njihove funkcije v danem času, v kateri so ponovno elaborirani s celotno notranjo situacijsko logiko. Torej se zdi jasno, da predstavljajo odziv na prostorsko odtujenost in poskus, da bi obnovili neodtujenost izkušnjo modernega industrijskega mesta. Toda moderno je bilo tudi odziv na to odtujenost radikalno drugačnega tipa; in razumemo lahko nekaj tistega, kar dela fenomenološko-humanistični položaj reakcionaren, če primerjamo njegovo harmonično vedrino s strašnim nasiljem modernega.

Fenomenološki pogled na arhitekturo je utopičen, če obljublja obnoviti oziroma od znotraj oživiti propadlo telo modernega prebivalca mesta – z zamašenimi in oslabljenimi čutili, terapevtsko spuščeni in premaknjenimi tipalkami in organi zaznave, ohromljenim načinom izražanja in malovrednimi, standardiziranimi masovno proizvedenimi občutki – veličastno utopično telo nezrušenega bitja, ki lahko spet umeri nezrušeno naravo. Arhitektura služi

kot posrednik take oživitve z izvajanjem novih oziroma povečanih zmožnosti na terapevtski način in z organiziranjem zunanjega sveta za zaznavno. Čeprav Heidegger ne spada v celoti v to kategorijo, je njegovo pojmovanje načina, kako zgradba stoji v središču veselja in artikulira tisto, čemur sam pravi *Geviert* – razmerje med nebese in zemljo, med človekom in bogovi –, nekako analogno nameram fenomenologije in dobra ilustracija dramatične različice tega programa.

Tako je, ko berete Christiana Norberga Schulza (ali kot sem drugače rekel za mesto: Kevina Lyncha). Težko je oporekati tem vizijam, saj bi se tako oporekanje navidezno zavzemalo za grdost in nesnago, za manko zaznave in tako dalje. Toda treba je poudariti dve stvari: prvič, da je to ponarejen utopizem v Marxovem in Engelsovem zgodnjem smislu: poziva k oživitvi, brez da bi plačal ceno; k spremembi brez politike; k transformaciji z naivnim prepričevanjem in zdravo pametjo – ljudje se bodo odzvali neposredno na to lepoto in jo zahtevali (medtem ko je izhodišče argumenta v premisi, da ljudje predvsem sploh ne morejo več popolnoma zaznavati).

Drugi poudarek je razredne narave: ko berete nekaj takega kot *Estetiko arhitekture* Rogerja Scrutona, postane še jasneje, da nimamo opraviti le z razredno vizijo, z opisom načina, kako višji razredi (kot Hölderlinovi bogovi) naseljujejo njihova prostorna bivališča in živijo njihova telesa, ampak z dosti več, z vso kompleksno zrcalno dialektiko zavisti, ki je vpletena v razredno zaznavo. Kar je tu vzbujeno, ni volja do obnove moje zaznave, temveč prej zavist ob vseh tistih polnih zaznavah, ki jih izvaja drugi razred (in to ne buržoazija, temveč aristokracija: tako so to srednjerazredna zavidanja, ki preživijo v obliki splošne oblike kulture po buržoazni revoluciji). Ob tem postane nekoliko bolj zapleteno razložiti med poskusom obnove starejših vrst prostora in spodbujanjem kolektivnih fantazij, katerih zelo drugačna funkcija je legitimiranje plemenitejšega načina življenja (in s tem opravičevati, kar koli je treba storiti, gospodarsko in politično, da bi ohranili takšen način življenja, ki skoraj po definiciji ni za vse, toda katerega manjšinska izkušnja nekje naj bi vendarle odrešila zrušena življenja preostalih, ki jih moramo živeti).

Kar zadeva prostorske ideologeme na področju urbanega, mislim, da ne morem storiti nič boljšega, kot napotiti na nedavni roman Williama Gibsona *Virtualna svetloba* (1993), knjigo, navdahnjeno s sodelovanjem z arhitekti Ming Fung in Craig Hodgetts na temo preoblikovanja San Francisca. S pomočjo te zanimive pripovedi bi rad opozoril na vztrajnost zdaj že standardne opozicije med načrtovanjem – dolgočasnim, totalitarnim oziroma korporativnim (nakupovalna središča tega romana) – in med kaotično, nekako naravno, 'v divjini zraslo' strukturo, imenovano Most [The Bridge]:

'Toda nič od tega ni bilo narejeno po kakršnem koli načrtu, vsaj on ga ni uspel videti. Ni bilo podobno nakupovalnemu središču, kjer vtaknejo nek biznis v prazno nišo in počakajo, da vidijo, če deluje ali ne. Izgledalo je, da je ta kraj kar zrasel, z eno stvarjo prilepljeno na naslednjo, vse dokler celoten razpon ni bil ovit v nekakšno brezoblično maso surovin, in niti dva njena koščka si nista bila enaka. Drugačen material je bil povsod, kamor si pogledal ...'<sup>13</sup>

Vredno je raziskati genezo te svojevrstne binarne opozicije – globoko vkopane v postmoderno mnenje, kjer zastopa pluralizem, neofordistično fleksibilnost, postmoderno tržištvost in tako dalje, v nasprotju z birokracijo. To je preostanek propagande hladne vojne, v kateri

se socialistično načrtovanje dojema kot vsiljevanje nezaželenega reda človeškemu življenju, v nasprotju s katerim kapitalizem postane slavljen kot prostor svobode, nekakšno džungelsko igrišče potrošnje, z dovolj špranjami za tiste, ki hočejo izpasti iz sistema. Jasno, da gre za opozicijo, ki je premalo preiščena, da bi izmerila stopnjo, do katere je pozni kapitalizem oblika standardizacije in puščobne aplikacije mrež in prefabriciranih oblik. Brez dvoma, po novem kaos izhaja tako rekoč fraktalno iz prefabriciranih modulov (od tod izraz fleksibilnost): svoboda je torej navidezno dosežena na drugi strani človeške produkcije s sredstvi računalnikov in kibernetičnih tehnik.

Toda kako lahko arhitekt načrtuje tak produktivni kaos? Ga je mogoče vgraditi v mesto oziroma v individualno zgradbo, še posebej takrat, ko je ta zgradba megastruktura, ki hoče tekrovati z mestom? Ali ni nakupovalno središče, ki preroško stopa pred nami kot antiteza v Gibsonovem pripovedovanju, končen in obžalovanja vreden rezultat poskusa, da bi ustvarili bogat simulaker divjega življenja v projektu brez načrtovanja? Nič me posebej ne zanimajo odgovori na ta vprašanja, služijo pa izpostavljanju vseprisotnosti te stereotipne opozicije med intenco, načrtom in prakso na eni ter med kaosom, informatičnim, poznokapitalističnim in potrošnje na drugi strani.

Delo identifikacije ideologemov je ključno; je nujni del politike (čeprav ne vse), arhitektura pa je koristen poskusni laboratorij za odkrivanje in opazovanje operacij ideologemov, ki jih tam običajno ne bi pričakovali. Toda priznam, da v ničemer, kar sem povedal, ne vidim kakršne koli zveze z najpomembnejšim političnim dogajanjem (in problemom) našega časa, namreč z globalizacijo, razen tega pa ne vidim nobene zveze s pomembnim vprašanjem o tem, kaj bi arhitektura lahko imela opraviti z globalizacijo in kako lahko prispeva možne politične intervencije v nov svetovni sistem. Tako kot ta konferenca v svoji mobilnosti predpostavlja globalizacijo in tako kot je sodobna arhitektura s svojimi multiplimi projekti vsepovsod po svetu nezamisljiva brez nje (bolj nezamisljiva kot modernizem, ki si ga povsem brez težav predstavljamo znotraj enega nacionalnega režima), se sprašujem, kako se mi je uspelo izogniti vprašanju multiplih ravni, po katerih se mora danes gibati vsakršna misel, tako lokalno in regionalno kot nacionalno in globalno. Zgradbe so v vse te vpete prav toliko kot koncepti; politika se mora z njimi spopasti (v mislih imam zanke na vztrajniku) tako stvarno kot estetika ali teorija. Toda domnevam, da bomo za dosego globalizacije kot realnosti ali kot neke vrste stvari-na-sebi morali najprej posvetiti precej časa odkrivanju njenih raznih ideologij, še posebej prostorskih. ■

prevod: Nejc Lebar

1 Proust, M. *Le temps retrouvé*, Éditions de la Pléiade, vol. 3. Gallimard, 1989, p. 1204. V slovenski izdaji glej: Proust, M. *Iskanje izgubljenega časa. 7. Spet najdeni čas*, DZS, Ljubljana, 1997, str. 41.

2 Jameson, F. *Postmodernism*, Duke University Press, 1992, str. 104-7

3 Gibson, W. *Virtual Light*, Spectra, 1994, str. 194. V slovenski izdaji glej: Gibson, W. *Virtualna svetloba*, Založniški atelje Blodnjak, Ljubljana, 2004, str. 133.

## V SMERI NOVE ARHITEKTURE HUMANIZMA\*

Tina Gregorič

Humani oziroma socialni pristop v arhitekturnem in urbanističnem diskurzu zadnjih petdeset let je pogosto izrabljen ali pa je celo krinka za povprečnost, kar je lani kritično izpostavil tudi arhitekt Reiner De Graaf, ki trdi, da je desetletna retorika sklicevanja na pojem skupnost obdarila tudi najbolj povprečne arhitekturne projekte z avro dobrih namenov. Skupnost je služila kot legitimizacija za vse, od Team 10 v 60. letih do Novega urbanizma v 80. letih.<sup>1</sup> Kljub temu še vedno trdim, mogoče naivno, da je potrebno tudi danes ohranjati humano/socialno kot ključno jedro arhitekturnega razmišljanja, poučevanja in udejstvovanja.<sup>2</sup>

Kaj je vloga arhitekture in arhitekta in kje je prostor za humanost v arhitekturi?

*Skupnost in zasebnost: v smeri nove arhitekture humanizma oziroma v originalu Community and privacy: Toward a New Architecture of Humanism (1963)* je kulturna knjiga, ki me je prevzela proti koncu mojega študija arhitekture na FA, danes pa mi še vedno služi kot referenca, provokacija in navdih. Prav njena sodobnost je neverjetna, kljub temu da sta jo avtorja Serge Chermayeff in Christopher Alexander izdala pred petdesetimi leti v New Yorku.

Tam je profesor na MIT, Harvardu in Yalu Chermayeff s svojim več kot trideset let mlajšim kolegom Alexandrom napisal in narisal omenjeno knjigo, preden je Alexander izdal svoje znane knjige *Notes on the Synthesis of Form (1964)*, *A City is not a Tree (1965)* in pozneje *A Pattern Language (1977)*.

Čeprav knjiga *Community and privacy* natančno raziskuje pomen skupnosti in zasebnosti znotraj projektiranja kolektivnega bivalnega okolja, se intenzivno ukvarja s spremenjeno vlogo arhitekta in prioriteto procesa arhitekturnega projektiranja pred samo arhitekturno produkcijo. Diskurz o procesu je postavljen znotraj takratnega konteksta oblikovanja strategij v naraščajoči kompleksnosti socialnih, tehnoloških in ekoloških tem. Natančno definiran projektivni proces je prikazan v strategiji umestitve stanovanjskega kompleksa znotraj mesta (*Anatomy of Urban Realms*) in v organizaciji bivalne enote (*Anatomy of Dwelling*). Preciznost sistema posebnih domen za različne stopnje zasebnosti in različne stopnje skupnosti, razvrščene od najintimnejše do najbolj kolektivne, omogoča, dovoljuje in celo

spodbuja njihovo interakcijo in stremi k vzpostavitvi plodnega ravnovesja med zasebnostjo in skupnostjo. Če se je zdel problem pretirane individualizacije in z vdorom medijev v domeno doma hkratne izgube zasebnosti in skupnosti ključen v začetku obdobja množične kulture v sredini 20. stoletja, je danes še aktualnejši.

Chermayeff in Alexander izrecno dvomita, da je podoba umetnika arhitekta ali mojstra primerna za situacijo, ki je politično, ekonomsko in tehnološko visokokompleksna<sup>3</sup>, ter tako nadgradita Le Courbusierjevo tezo o vlogi arhitekta: *Arhitektura je organizacija. Ti si organizator in ne umetnik risalne deske.*<sup>3</sup>

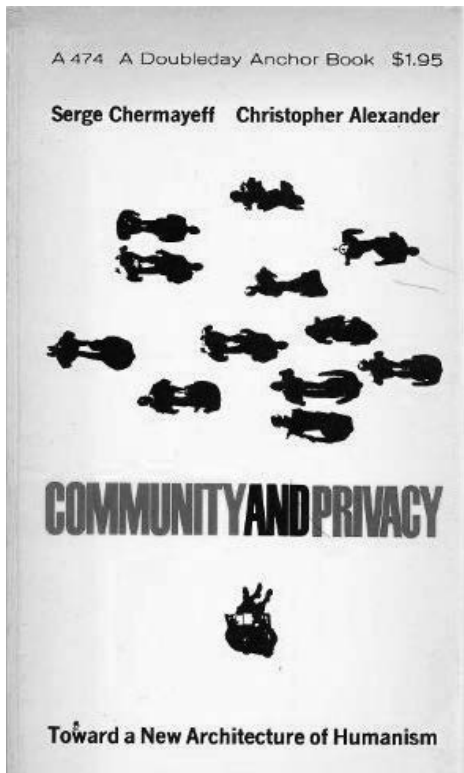
Nekaterim je bilo že pred več desetletji jasno, da je arhitektura dosegla pozicijo, kjer gola inventivnost in intuitivnost ne moreta več zadoščati. Chermayeff in Alexander trdita, da so problemi prerasli zmožnost posameznika, da jih sam obvlada, in da zatekanje k namerni umetniški svobodi pomeni, da v praksi tak pristop prinaša le malo več kot dekorativne oblike. Novi problemi pa ostajajo nerazrešeni.<sup>4</sup>

Pritiski realnosti in kompleksnost vseh pogojev zahtevajo vedno nove pristope znotraj procesa projektiranja in vedno znova spraševanje po vlogi arhitekta in arhitekture. To vprašanje me je začelo obsedati že zelo zgodaj, najbrž zato, ker si še vedno znova poskušam dokazati, da arhitektura sploh ima smisel. Proces iskanja tega smisla večinoma poteka v močnih ekipah sorodno, a nikoli enako mislečih. Tako empirično hitro ugotoviš, da ima mogoče *collaboration (sodelovanje)* več potenciala kot *competition (tekmovanje)*<sup>5</sup>. Raziskovanje in projektiranje v teamu provocira in goji arhitekturno razmišljanje in se nezavedno oddalji od osebnih preferenc: tako estetskih, filozofskih kot tudi moralnih. Raziskovanje arhitekturne zgodovine ter drugih področij, kot so sociologija, psihologija in ekonomija<sup>6</sup>, pa odpira dvome in potenciale o arhitekturi humanizma, o pomenu uporabnika in njegove interakcije s prostorom.

TEAM 10 (raziskovanje mednarodne arhitekturne dediščine)

Tako je timsko raziskovanje arhitekturne zgodovine (teorije in produkcije) TEAM 10 na AA<sup>7</sup> spet odpiralo teme projektivnega procesa, neizogibnosti diagrama in vklju-

Besedilo je nastalo v sklopu preizkusnega predavanja k izvolitvi v naziv docent na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani junija 2013.



1 | \*V smeri nove arhitekture humanizma sem si izposodila v kulturni knjigi Chermayeff, S., Alexander, C. *Community and privacy: Toward a New Architecture of Humanism*.

čevanja socialnega oziroma humanega, ki povezujejo Chermayeffa, Alexandra, Luisa Kahna in Team 10. Skozi prelomne monografije svetovno pomembnih arhitektov smo raziskovali zgodovino arhitekture 20. stoletja in zakonitosti arhitekturne publicistike. RAMTV<sup>8</sup> smo se odločili za teoretično obravnavo knjige *TEAM 10 Primer*, da bi se poglobili v arhitekturne koncepte Alison in Petra Smithsona, Alda van Eycka, Bakeme, Candilisa, Woodsa, De Carla, Erskina, Codercha in drugih.

TEAM 10 je deloval kot zaključena skupina ljudi, ki so se srečevali, diskutirali, si delili znanje in izkušnje, vendar skupaj nikoli niso projektirali. Ustanovljeni, da nadomestijo CIAM, nikoli niso dosegli njegove veljave. Prej kot institucija so ostali družina, ki ni dovoljevala širitve. *TEAM 10* je nastal leta 1953 na 9. kongresu CIAM-a v Aix-en-Provence, kot kritika stroge usmeritve modernizma CIAM-a, kot poskus redefinicije modernistične ortodoksnosti arhitekture in urbanizma, zapisane v Atenski listini s strani Le Corbusierja. *TEAM 10* je nadgradil CIAM-ovo osredotočanje na biološko blaginjo in materialistične standarde predvsem z vključevanjem socialnih aspektov: *Identity, Association, Neighbourliness*<sup>9</sup>. Prav na 9. Kongresu CIAM-a izpostavi Peter Smithson tudi naslednje: *Pripadanje je osnovna emocionalna potreba. Od 'pripadanja' – identitete*



2 | Pogovor s Petrom Smithsonom, na njegovem domu v Londonu, 2003



*prihaja dragocen občutek sosedskih odnosov. TEAM 10 je na naslednjem kongresu CIAM-a v Dubrovniku leta 1956 predlagal nove teme: Mobility, Cluster, Growth and Change, Urbanism and Habitat*<sup>10</sup>. V navezavi na nove teme sta Smithsona predstavila obsežen diagram različnih stopenj socialnega združevanja in identitete.<sup>11</sup> Alison Smithson pa v uvodu knjige *Team 10 Primer* med drugim razglasi: *Team 10 je utopičen, ampak utopičen o sedanjosti. Tako njihov cilj ni, da teoretizirajo, ampak da gradijo, saj se lahko samo z gradnjo utopija realizira. Za njih ima pojem 'zgraditi' poseben pomen v tem, da je odgovornost arhitekta do posameznika ali skupine (torej uporabnika), da gradi v smeri kohezije in udobja kolektivne strukture, ki ji pripada. Za njih je to absolutna odgovornost.*<sup>12</sup> Tu se lahko vrnemo k vprašanju vloge arhitekta in odnosu med teorijo in prakso, ki se naveže na anekdoto ob intervjuju z arhitektom Petrom Smithsonom.<sup>13</sup>

*Februar 2002. London. South Kensington. Vstopimo v hišo in čakamo v prostoru, ki bi lahko bil sprejemnica. Čez nekaj časa vstopi, presenečen, ker smo prišli v tako velikem številu. Predstavimo se kot podiplomski študenti Architectural Association in takoj je začel:*

*PS: Ne veste, kako sovražim podiplomske študente ...*

*T: Zakaj sovražite podiplomske študente?*

*PS: Mislim, da je delati doktorat iz arhitekture neumno. (splošen smeh)*

*PS: Arhitektura je obrt. Arhitekt lahko postaneš samo, če delaš v arhitekturi. Z akademskim delom pa se ukvarjaš med svojim prostim časom. Vaše pismo pa postavlja zelo zanimivo vprašanje: Vloga revije *Architectural Design in TEAM 10 PRIMER*. Torej mislim, da je vloga revije *Architectural Design (AD)* zelo kritična. Do zdaj sem namreč pisal samo spontano. Ustvariš neko zgradbo in posledice te zgradbe generirajo naslednjo stavbo. Ideje izhajajo iz te zgradbe. Zapišeš tisto, kar misliš, da bo tvoj naslednji korak. Razumete, kaj mislim. Seveda pa to ne spada v običajno akademsko pisanje, ki ga zasledite v večini revij. Frampton in Robert Middleton, na primer, ki sta bila nekoč arhitekta, sta postala bralca knjig s polnim delovnim časom. Torej se v tem smislu koristnost takih ljudi zmanjša, ker se ne ukvarjajo več s prakso. Ne pišejo zato, da bi gradili. Seveda pa skoraj nobena revija ne podpira spontanega pisanja! ... Revija *AD* je v mojem življenju igrala zelo pomembno vlogo. Brez tega pravzaprav ne bi bilo člankov. In če ne bi bilo člankov, bi bile zgradbe drugačne. Če si rahlo akademsko nastrojen, je to lahko nosilec zamisli, ki jih vneseš v zgradbe. Zaskrbljujoča plat akademskega življenja pa je, da so zgradbe na splošno*



3 | Alison in Peter Smithson, Robin Hood Gardens



4 | Giancarlo De Carlo, Soseska Matteotti, Terni, Italija



5 | Giancarlo De Carlo, Soseska Matteotti, Terni, Italija



6 | Giancarlo De Carlo, Spazio e Società

prav neverjetno slabe. Dejansko so osupljivo slabe. In to so stavbe prav tistih ljudi, ki so obiskovali arhitekturno šolo – prav neverjetno!

Nekje na sredini intervjuja ga vprašamo o odnosu med teorijo in prakso.

A: Na začetku ste rekli, da morate pisati, da bi lahko gradili.

PS: Ni ti treba pisati ... Samo pogled na svojo dediščino moraš spremeniti. Mi smo podedovali Mies van der Roheja in Le Corbusierja in potem obiščeš vse zgradbe, ki jih lahko, in začneš formulirati odgovor.

Če je prva realizacija Smithsonov šola Hunstanton v Norfolku zelo kakovostno nadaljevanje dediščine Miesa, je bil njuna alternativa Atenski listini projekt *Golden Lane*<sup>24</sup>, ki so ga pozneje nadgradili v *Robin Hood Gardens*, le neuspeli poskus humanizacije modernistične teorije, saj so *streets in the sky*, enostranske dvignjene ulice, popolnoma izgubile smisel kot tisti javni prostor, ki odpira polje aktivnosti in socialnih povezav ter posledično osnuje skupnost. Značaj ulice, ki so jo tako zelo hoteli vrniti v urbanizem, je ostal na tleh.

Iz zapisov Giancarla De Carla je razvidno razhajanje znotraj Team 10 prav v relaciji do uporabnika, če Smithsona načrtujeta 'za' uporabnika, Ralph Erskine in de Carlo načrtujeta 'z' uporabniki. De Carlo vzpostavi dialog z bodočimi uporabniki prek razstave, medtem ko Erskine vzpostavi odprto pisarno, da bi se povezal z bodočimi stanovalci.<sup>25</sup> Ne glede na različno vključevanje uporabnika v arhitekturni proces je pomembno že samo dejstvo, da postane uporabnik središče arhitekture, vendar pa ne sme postati krinka za mediokritično arhitekturo, ne v prostorskem niti v estetskem smislu.

*Soseska Matteotti*<sup>26</sup> v Terniju Giancarla De Carla je konkretni uspešni poskus *arhitekture humanizma*. Kot uvod v proces participacije je De Carlo uporabil razstavo alternativnih stanovanjskih rešitev, da bi bodočim uporabnikom predstavil, da je nizka, a gosta zazidava najprimernejša oblika bivanja. Večinoma tronivojska stanovanjska struktura s preciznim sistemom tipologij in prostorskih poti zagotovi vrnitev ulice. Pomembnost odnosa med prostorom in uporabniki ter širšim razumevanjem arhitekture pa De Carlo vzporedno preverja v diskurzu znotraj revije *Spazio e Società*, vse od leta 1978, ko jo je ustanovil.

Stanko Kristl (raziskovanje nacionalne arhitekturne dediščine)

Prav raziskovanje lastne arhitekturne dediščine je torej ključnega pomena za poskus oblikovanja odgovorov skozi posamezne projekte ali pa doživljanje novih frustracij.<sup>27</sup> Poglobljen vpogled v našo dediščino mi je omogočilo sodelovanje pri evidentiranju pomembnega in danes tudi zelo popularnega obdobja slovenske moderne arhitekture 50. in 60. let v projektu *Evidenca in valorizacija objektov moderne arhitekture med 1945 in 1970*.<sup>28</sup>

Posebnost slovenske arhitekture 60. let izpostavi prof. Aleš Vodopivec že leta 1996: *Za večino slovenske arhitekture velja, da je nekakšen mozaik najrazličnejših del arhitektov. V tem smislu so izjema 60. leta, ko dobi arhitektura v Sloveniji dovolj konsistentno usmeritev in razpoznavno identiteto*.<sup>29</sup>

Kljub temu da glavne akterje tega obdobja povezujejo osnovna miselna načela njihovega profesorja Edvarda Ravnikarja, so si arhitekti/misleci ustvarili različne lastne izpeljave, ki temeljijo na posameznem fokusu znotraj te konsistentne, a inovativne produkcije, kjer je koncept zgradbe tudi njegova najčistejša materializacija v konstrukciji in detajlu in kjer je arhitektura vse: od kljuge do urbanizma oziroma kot bi rekel Ernesto Rogers: *Od žlice do mesta*<sup>20</sup>.

Zgodovinska pomembnost Edvarda Ravnikarja se tako ne kaže le skozi njegova arhitekturna dela in eseje, temveč prav v številčni skupini izjemnih in samosvojih arhitektov, ki ji je vzgajal, provociral in predvsem učil temeljno in temeljito razmišljati o arhitekturi<sup>21</sup>: Oton Jugovec, Savin Sever, Stanko Kristl, Milan Mihelič, Ilija Arnautović, Miloš Bonča, Janez Lajovic, Grega Košak in drugi.

Prav tisti, ki se je znotraj te skupine najbolj osredotočil na uporabnika in njegovo izkušnjo prostora tudi prek raziskovanja psihologije in sociologije, je akademik in profesor Stanko Kristl. Odpiranje in arhiviranje opusa Stanka Kristla ter raziskovanje njegovih misli, idej, teorij in projektov ponuja edinstveno izkušnjo, ki jo poskušava s Tadejem Glažarjem že nekaj let preurediti v knjigo z jasnim naslovom *Arhitekt Stanko Kristl – Poetičnost in humanost v arhitekturi*. Za povojno obdobje je pravzaprav logično, da izpostavlja uporabnika. V Evropi se gradijo šole, bolnišnice, knjižnice, vrtci in kolektivna stanovanjska gradnja – na

novo se vzpostavlja socialno, kot se danes dogaja v velikem obsegu v Južni Ameriki in delno v Afriki.

Z natečajnim projektom Osnovne Šole Franceta Prešerna je Stanko Kristl predstavil odgovor na temeljno vprašanje tistega trenutka: Kaj je šola in kaj je njena vloga v izobraževalnem procesu? Kaj lahko doprinese v formalnem druženju v učilnicah in telovadnici in kaj v neformalnem druženju znotraj skupnih prostorov? Zanimivo je, da je svoj dogovor tudi zgradil. S strukturnim sistemskim pristopom pri organizaciji atrijske zasnove večnivojske šole je drugače kot Navinšek redefiniral osvetljene hodnike, ki postanejo prostor srečevanja in večnamenskosti. Takratno standardno predstavitev projekta v Sintezi izrabi za oris teze o vlogi arhitekta<sup>22</sup>: *Tehnične postavke, kot so vloga materiala in konstrukcije, so arhitektu danes le sredstvo za rešitev naloge, funkcija pa odgovor na zgolj fizične postavke. Pri njegovem raziskovanju so ga začele zanimati informacije iz psihologije, fiziologije, sociologije, etnologije in še kaj. Rezultat premišljevanj v tej smeri nas je privedel do spoznanja, da je neko okolje prikladno le za neko dejavnost in da neki ustvarjeni milje stavbe ali mesta ljudi plemeniti in združuje, ali pa jih razdružuje in zbujajo negativne nagibe. Kristl nadaljuje: Neposredni vplivi niso zaznavni zgolj na psihičnih osnovah človeka, temveč se ustrezni simptomi očitujejo tudi v njegovem telesnem počutju. Nadvse so za nas zanimive ugotovitve, da stanja ne spreminjajo razni formalistični poskusi 'oplemenititi' zgradbo ter jo napraviti 'ekspresivnejšo', če ni doživete potrebe po izraznem iskanju družbene vsebine. Predstavitev projekta Vrtca Mladi rod<sup>23</sup> pa izkoristi tudi za izpostavljanje pomena odnosa med uporabnikom in prostorom: *Želeli smo prisluhniti duševnim potrebam otroka v vrtcu: prostor smo mu skušali približati v merilu in obliki: paviljoni imajo po 2,50 m v višino. Bivalnice se nato v obliki konoide odpirajo do višine 3,10 m ter v lahkem loku prehajajo proti nebu. Oblikovno so igralnice namenoma nepravokotnega tlorisa – so nekako trapezaste, s prostorskimi oblikami, to naj v otroku bolj ali manj zavestno zbujajo tisto prvobitnost sveta, ki ga je začel zaznavati ob mehki svoji materi. Zato tudi sklepi balkonov, ki so podaljški bivalnic, niso navpični, temveč pod kotom 30° splavajo v naravo. Kristl članek sklene: *Z arhitekturo tega objekta smo skušali ustvariti našemu človeku po že tako preveč razvrednotenih stanovanjskih naseljih bolj humano okolje.***

*Vrtec Mladi rod je tako jasen primer, ki dokazuje, da je lahko radikalna, konceptualna arhitektura hkrati tudi humana, pa naj bo to v merilu, obliki prostorov, organizaciji skupine igralnih enot, odnosu med čistimi in umazanimi potmi, v materialih, barvi ali celo v obliki garderobnih omaric. Drugačnost pristopa je bila sicer ključna za zmago na natečaju in realizacijo, a je hkrati sprožila tudi serijo člankov v časopisih, ki so odpirali vprašanja o višini investicije, saj se s to drugačnostjo nekateri niso mogli sprijazniti. Kristlova natančnost pri izpeljavi projekta se je nadaljevala v časopisnih odgovorih z doslednimi navedbami popisnih postavk in izvedbenih inovativnih rešitev.*

Pomembnost arhitekture izobraževalnih ustanov je neverjetna, saj cele generacije bodočih odraslih v njih dnevno preživijo od pet do devet ur in jim v zgodnjem obdobju odraščanja, poleg doma, predstavljajo ključno okolje za razvoj. Okolje jih lahko izobražuje, spodbuja k raziskovanju, druženju ... Povprečnost, standardnost ali pa gola utilitarnost novozgrajenih šol in vrtcev je dejansko škodljiva za razvoj novih generacij.

Raziskovanje opusa Stanka Kristla je hkrati nenehno zavedanje potrebne humanosti v arhitekturi, ki vzporedno z inovativnostjo tako na tehnični kot tudi na finančni ravni uspe v iskanju poetike. Lepo je, ko se v pogovoru s Kristlom zaveš, da francosko okno v stanovanjski gradnji ni estetska odločitev, temveč predvsem element, ki omogoča otroku vse od rojstva interakcijo z zunanostjo.

*dekleva gregorič arhitekti* (poskusi vključevanja središčne teme > odnos: uporabnik-prostor)

Kaj je vloga arhitekture in arhitekta? Če si jasno postavimo vprašanje, moramo nanj poskusiti tudi na kratko odgovoriti, in čeprav niso časi za definicije, se jih ne smemo bati. Navedemo jih, da jih preizkusimo in da o njih dvomimo.

*Arhitektura ni uporabna skulptura. Arhitektura generira izkušnje. Arhitektura brez uporabnika ne obstaja. Arhitektura bi morala odpirati potencialne za dejavnosti ter spodbujati ter izzivati interakcijo z uporabnikom in med njimi. Arhitektura bi morala postavljati vprašanja in odpirati nove teritorije, predvsem v smeri uporabnikove izkušnje.*<sup>24</sup>



7 | naslovnica bodoče knjige Arhitekt Stanko Kristl – Poetičnost in humanost v arhitekturi, urednika Tadej Glažar in Tina Gregorič



8 | Stanko Kristl, Osnovna šola Franceta Prešerna, Kranj



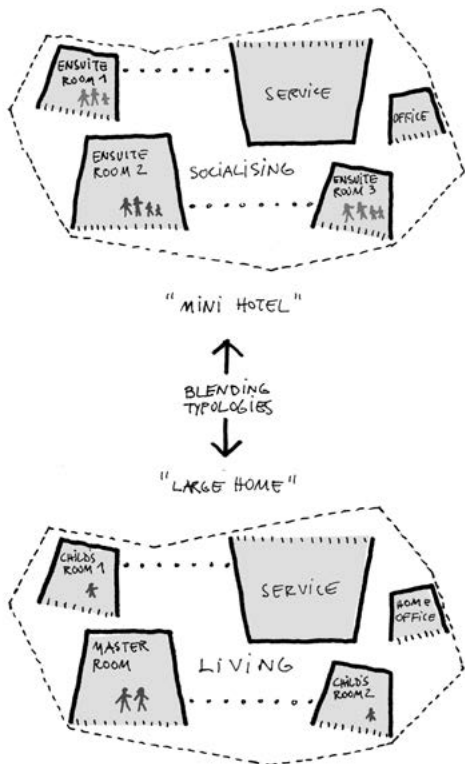
9 | Stanko Kristl, vrtec Mladi rod, Ljubljana



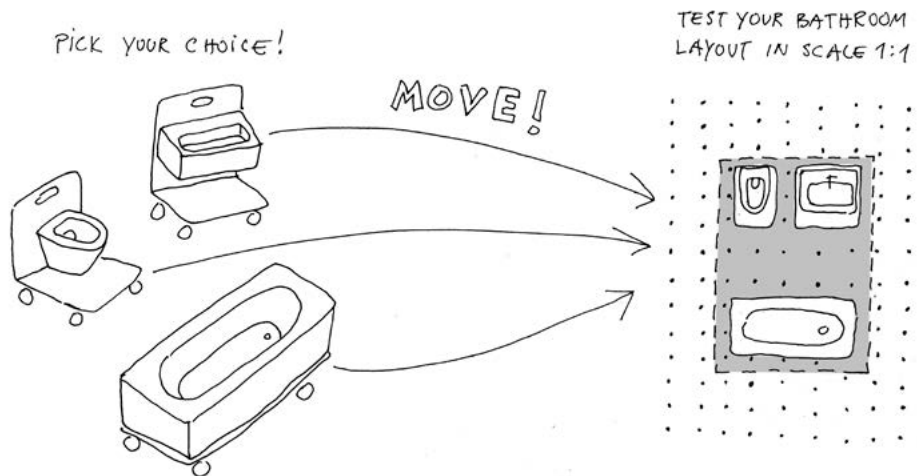
10 | Stanko Kristl, vrtec Mladi rod, Ljubljana



11 | Stanko Kristl, vrtec Mladi rod, Ljubljana



12 I dekleva gregorič arhitekti, diagram: mešanje tipologij, hiša na pečini, Maui, Hawaii, ZDA



13 I dekleva gregorič arhitekti, diagram: showroom postane laboratorij, showroom Pertot, Trst, Italija

Ko poskušam izbrati projekte, ki bi jasno prikazovali tendenco k arhitekturi humanizma oziroma z izrazitim poudarkom na uporabniku, kaj hitro ugotovim, da je to cela serija neuspešnih natečajnih projektov na eni strani in nekaj realizacij manjšega merila na drugi, kar izkazuje, da je realnost v slovenski arhitekturi takšna, kot trdi Maja Vardjan: *A private house has remained almost the only experimental field left for architects.*<sup>25</sup>

*hiša na pečini, maui. hawaii. 2005–2012*

Projekt je poseben zaradi svoje lokacije ob oceanu, povsem drugačnih lokalnih pogojev in neizmerne oddaljenosti, a hkrati tisti, kjer lahko najlažje razberemo teme, ki jih z Aljošem Deklevo raziskujeva: redefinicija bivalne tipologije (koncept več hiš pod skupno streho omogoča preprosto transformacijo družinske hiše v mini hotel), sistemski in strukturni pristop do organizacije (serija karakterističnih samozadostnih bivalnih enot z odpiranjem k surovi, a privlačni naravi – oceanu<sup>26</sup>) in seveda odnos med naročniki/uporabniki in prostorom.

Projekt družinske hiše ni le potencialni eksperiment, ampak tudi privilegij, kjer je uporabnik jasno določen, je tudi naročnik

z vsemi svojimi preferencami in načinom življenja: obsesivno vsakodnevno kuhanje s pogledom na ocean, zasebnost vs. skupnost, večerje kot vsakodnevni socialni dogodek, tendenca k naravnim materialom in občudovanje atmosfere v hišah Franka Lloyd Wrighta.

*showroom pertot, Trst, Italija, 2007*

Interakcija uporabnika in prostora je ključna ideja prodajalne/laboratorija za sanitarne elemente. Mobilni elementi sanitarne opreme omogočijo, da si lahko na decimetrskem papirju vsaka stranka ali arhitekt izdelata maketo svoje kopalnice v merilu 1 : 1, jo preizkusi in morda spremeni.

*vhod na razstavo AA now, Mestna galerija Ljubljana, 2004*

Kuratorstvo in postavitvev razstave v Mestni galeriji Ljubljana je kompleksna naloga, saj je mimoidoče in uporabnike bara v pritličju nekako sprovcirati, da se bodo povzpeli v višja nadstropja in si razstavo ogledali. Postavitvev elastičnega projekcijskega plata za razstavo AA now<sup>27</sup> je del razstave (video) pripeljala v pritličje in v večernih urah omogočila ogled vsakomur, hkrati pa se obiskovalec bara ni mogel izogniti seznanjenju z vsebino svoje neposredne



14, 15 | dekleva gregorič arhitekti, vhod na razstavo AA now, Mestna galerija Ljubljana



16, 17 | enodnevna delavnica smoke room, Monterrey, Mehika, 2007



Basecamp, Strand, Norveška, helen&hard architects, 2009



Sou Fujimoto, final wooden house, 2005-2008



TU Graz, Student Michael Langeder, 2002-2003



18, 19 | seminar (im)possible holiday home, TU Graz, 2004

okolice – galerije. Doživetje vstopa na razstavo postane poseben dogodek.

študentski projekti (socialnoprostorski eksperimenti v merilu 1 : 1)

Enaka vprašanja, kot se jih z Aljošem trudiva zastavljati ob vsakokratnem začetku projekta, zastaviva tudi študentom: *Kako je mogoče izpodbijati očitno, standardno? Kako preseči meje, stereotipe?* Če jih provocirava s slogani *Normality is a route to nowhere*<sup>28</sup>, jih hkrati spodbujava k temeljitemu raziskovanju odnosa med okoljem in uporabnikom ter nujnosti branja (npr. Hermana Herzbergerja *Lessons for students in Architecture* in Johnatana Hilla *Occupying Architecture* s pomenljivim podnaslovom *Between the Architect and the User* za začetek).

Če Herman Hertzberger, profesor mnogih, ne le gradi socialnoaktivno arhitekturo, ampak jo tudi govori in piše – uči, se knjiga *Occupying Architecture* osredotoči na pomembnost uporabnika v arhitekturi predvsem skozi eseje in urbane akcije. A kaj, ko ostaja pri dobrih teoretičnih besedilih ter študentskih in umetniških urbanih akcijah, ki zelo aktivno vključujejo prebivalce in uporabnike določenih

prostorov, vendar bi jih umetnostni zgodovinarji uvrstili prej v sekcijo art kot arhitekturo. Odpira pomembno tematiko, a z njo ne uspe preseči okvira umetnosti participacije. Konkretno osredotočanje na uporabnika njegove psihološke, sociološke in materialne potrebe skozi realne intervjuje in izkušnjo 1 : 1 na terenu in v času je tisto zavedanje, ki študentu ostane in ga potencialno lahko spremlja tudi pri nadaljnjem arhitekturnem udejstvovanju.

- enodnevna delavnica, *smoke room*, Monterrey, Mexico, 2007, mentorja: aljoša dekleva in tina gregorič; 1 : 1, find and reuse, test ...

- seminar *(Im)possible holiday home*, Gestalten und Entwerfen, TU Graz, 2004 mentor: tina gregorič, Študentski projekti v relaciji do aktualne samoiniciativne arhitekturne produkcije mini eksperimentalnih objektov brez klasifikacije in brez gradbenega dovoljenja: Basecamp, Strand, Norveška, Helen & Hard architects, 2009 in Final wooden house, Sou Fujimoto, 2005–2008.

Če so socialnoprostorske akcije zanimive in zelo poučne, so še vednočasne in posebne, zato je potrebno iskati možnosti vključevanja teh principov v vsakdan, kot poudarja tudi Herzberger: *Daily life is the*

*programme for your work and not the special. This feeds into democracy – because architecture is for everyone.*<sup>29</sup>

Zaključek in projekt SAIP

Projekt SAIP 2010 in 2011 – Šola za prihodnost v Južni Afriki – je ena najpomembnejših aktivnosti Fakultete za arhitekturo v Ljubljani zadnjih let. Odpira vprašanja. Spodbuja večplastno interakcijo med uporabnikom in okoljem. Študentom omogoča izvedbo v merilu 1 : 1, učenje na napakah, opazovanje interakcije, participacijo, predvsem pa permanentno zavedanje o socialnem kot ključnem jedru arhitekturnega razmišljanja in udejstvovanja.

SAIP koncept: *Naši projekti niso zasnovani z namenom, da 'pridemo, zgradimo in odidemo', šola pa pridobi nov objekt. Z gradnjo želimo doseči pozitivne učinke tudi v lokalni ekonomiji, družbenem življenju in ne nazadnje v lokalni arhitekturi ter kakovosti bivanja domačih prebivalcev.*<sup>30</sup>

Vprašajmo se, katera v Sloveniji nedavno zgrajena šola ali vrtec je dosegla pozitivne učinke v lokalni ekonomiji, družbenem življenju in ne nazadnje v lokalni arhitekturi ter kakovosti bivanja domačih prebivalcev. Večinoma povprečne rešitve se realizirajo

znotraj standardov, predpisov in administracije. Inovacija se uklanja konformizmu, uporabnikova izkušnja pa se večinoma odklanja.

*Moč arhitekture je njena sposobnost, da sproži socialni napredek skozi stavbe. Ni prav, da je eden izmed sloganov mednarodne organizacije Architecture for Humanity namenjen v večini za tretji svet in ne za okolje, v katerem živimo. Še vedno verjamem, da bi morala biti naloga vseh nas stalno iskanje možnosti za implementacijo arhitekture humanizma tudi tukaj in zdaj, v okolju, v katerem živimo, vsak dan. ■*

- 1 <http://www.theberlage.nl> Raziskava: From Ciam To Cyberspace: Architecture And The Community <http://www.archdaily.com/> Strelka Talks. 'Architecture and Community' by Reinier de Graaf.
- 2 Chermayeff, S., Alexander, C. *Community and Privacy*, (New York: Doubleday & Company, Inc., 1963), str. 109
- 3 Le Corbusier, If I Had to Teach You Architecture, *Focus*, 1938.
- 4 glej opombo 3, str. 110
- 5 Competition or collaboration – eno izmed nasprotij, izpostavljenih v sodobni družbi, v delu umetnic Anete Mona Chisa & Lucie Tkáčová, *Before or After*, 2011.
- 6 *Skupnost je danes skupni predmet arhitekture, ekonomije, religije, politike in interneta*, trdi Reinier de Graaf v povzetku raziskave odnosa med skupnostjo in arhitekturo: From Ciam To Cyberspace: Architecture And The Community, <http://www.theberlage.nl>.
- 7 Architectural Association.
- 8 RAMTV = Aljoša Dekleva, Manuela Gatto, Tina Gregorič, Robert Sedlak, Vasili Stroumpakos.
- 9 *Identiteta, Povezovanje, Sosedskost*.
- 10 *Mobilnost, Skupek, Urbanizem in Habitat*.
- 11 *Scale of association diagram*.
- 12 Smithson, A. *Team 10 Primer* (London: The Whitefriars Press, 1965).
- 13 RAMTV. *Knjiga je majhna zgradba*, Intervju s Petrom Smithsonom, Piranesi, vol. 11, 2003. Spoznali smo ga po njegovem predavanju na AA in kmalu zatem smo ga s tradicionalnim pismom prosili za srečanje. Dva meseca kasneje nas je poklical in dejal, da ga vprašanje, ki smo mu ga zastavili, zelo zanima.
- 14 London, Velika Britanija, 1952.
- 15 Podobne ideje o participaciji stanovalcev v procesu načrtovanja smo predlagali RAMTV v projektu *Negotiate my boundary!*, kjer sredstvo za participacijo in množično po meri (mass-customisation) postane internet.
- 16 Terni, Italija, 1969–1975, z nadaljevanjem do 1987.
- 17 Ob ponovni objavi natečajnih rezultatov se vprašam, kako bi se zgrajena konkretna vrhunska šola ali vrtec iz 60. let odrezal na natečaju danes, in ti je hitro jasno, da kar je bil radikalni in hkrati zmagovalni natečajni projekt takrat, nikakor ne bi mogel zmagati

- danes, pa čeprav je vmes minilo 50 let. Že nekajletno stanje pretirane standardizacije, ekstremnega konformizma in mediokritete pri izboru velike večine prvonagrajenih projektov jasno kaže, da te zgradbe ne bodo oblikovale bodoče arhitekturne dediščine Slovenije. Prav dokončnost prostora v povezavi z miniaturnostjo naše države bi morala biti gonilo, da bi v vsakem trenutku iskali vrhunske projekte in nikoli le ustreznih in povprečnih.
- 18 Eds. prof. Vojteh Ravnikar, Maruša Zorec, Tina Gregorič, Nataša Koselj, Ljubljana 1999/2000
  - 19 Vodopivec, A., PARADIGME 60.let, *AB* 137–138, 1997, ab.
  - 20 *Dal cucchiaio alla città*, slogan iz Atenske listine, 1952.
  - 21 Pomembnost razmišljati arhitekturo: *Thinking Architecture*, Peter Zumthor, 1999 by Birkhäuser.
  - The Force Is in the Mind, *The Making of Architecture*, ed. Elke Krasny, 2008, Birkhäuser.
  - 22 *Osnovna šola Franceta Prešerna v Kranju*, Sinteza, št. 15, str. 43–46, 1969.
  - 23 *Vzgojnovarstvena ustanova 'Mladi rod' Ljubljana*, Sinteza, Ljubljana, 1973, št. 26–27, str. 77–80.
  - 24 Serija definicij arhitekture iz predavanj dekleva gregorič arhitekti.
  - 25 Maja Vardjan, *Azo*, 2005.
  - 26 Oblika posameznih mini hišk v obliki črke U se referira na odprte konoidne igralnice v Vrtcu Mladi rod Stanka Kristla.
  - 27 Razstava aktualne produkcije londonske šole Architectural Association, 2004.
  - 28 Kjell A. Nordström, Jonas Ridderstråle, *Funky Business*, Talent Makes Capital Dance, 2000.
  - 29 Zaključek recentnega intervju s Hermanom Hertzbergerjem: <http://www.worldarchitecturefestival.com/pdf/2012-general/pfwafhertzberger.pdf>.
  - 30 <http://www.saip.si/o-nasi-organizaciji>

- fotografije in skice:  
 2, 7, 12 -19 | arhiv dekleva gregorič arhitekti  
 1, 3-5 | spletni vir  
 8, 9 | Janez Kališnik  
 10, 11 | Janez Suhadolc  
 20 | Jure Kolenc



20 | SAIP, Šola za prihodnost, Južnoafriška republika, 2010

# CEDRIC PRICE – IZJEMA (ALI LE LOGIČEN PROIZVOD SVOJEGA ČASA)

Jan Kocjan

Namen eseja je spoznavanje dela arhitekta Cedrica Pricea. Pri pisanju se omejujem na razlago enega izmed številnih arhitekturnih projektov. Esej je bil izvirno napisan v angleščini.

Na arhitekturo Cedrica Pricea sta močno vplivala njegovo mišljenje in njegov pogled na svet. Priceovi načrti odražajo njegovo zanimanje za tehnologijo in splošen arhitekturni diskurz, ki pa ne sovпада vedno z aktualnimi arhitekturnimi trendi. V tem eseju bom poskušal ponazoriti, kako je značaj Cedrica Pricea vplival na zasnovo njegovega projekta Hiša naprodaj. Poskušal bom tudi analizirati formalni jezik drugih arhitektov, ki so načrtovali projekt Hiše naprodaj. V knjigi *Hiše naprodaj (Houses for Sale)*<sup>2</sup> lahko najdemo dela osmih mednarodno priznanih arhitektov, povabljenih k sodelovanju pri zasnovi projekta enodružinske hiše; projekti naj bi bili generični, tako da bi kupci posameznega lahko naročili in kupili kar v galeriji. Glede lokacije navodila projekta namenoma niso bila določena, da bi kupcem pustila odprte možnosti – hišo bi lahko kupili z že izbrano lokacijo v mislih ali pa bi našli drugo primerno lokacijo. Končni načrti so bili prvič predstavljeni oktobra 1980 v galeriji Leo Castelli v New Yorku.

V uvodu knjige *Hiše naprodaj*, ki je bila izdana ob razstavi, je B. J. Archer zapisal: 'Arhitekt lahko hišo, ki si jo je zamislil, prireja značaju in zahtevam nove stranke.' S tem ko arhitekt hiše ne zasnuje za določeno stranko, je njegov namen še izrazitejši; arhitekturni rezultat temelji izključno na arhitekturnih idealih. Ker arhitekti, predstavljeni v tej knjigi, predstavljajo le svoje ideale, lahko potegnemo vzporednice med arhitekti in njihovimi predlogi.

Arata Isozaki je o Cedricu Priceu<sup>2</sup> povedal: 'Če je klasična podoba arhitekta, da načrtuje velike in drzne stavbe, je Cedric Price pravo nasprotje. Klasični gradnji se ne izogiba zaradi domišljavosti ali občutka večvrednosti, temveč zaradi svojih globokih prepričanj o minljivosti arhitekture. Cedric Price je izpopolnjen oblikovalec; vpelje sistematične ideje, ki se popolnoma ločijo od obstoječih predstav. S tem tudi doseže svoj glavni cilj izzivanja in kljubovanja obstoječim normam.' To bo jasneje, ko bom predstavil njegov načrt hiše.

Stanley Mathews<sup>3</sup>: 'Čeprav Priceovi projekti izvirajo iz razburjivega optimizma in romantične prevzetosti nad znanostjo

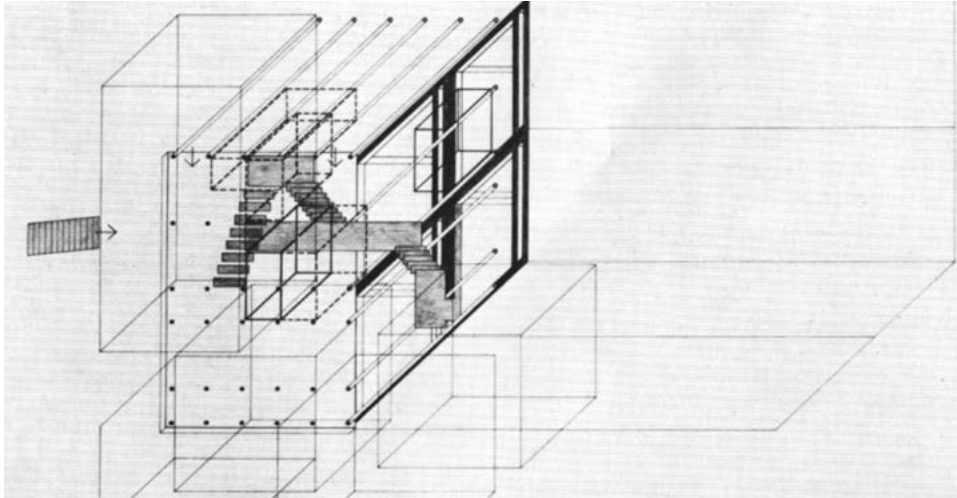
in tehnologijo šestdesetih let, poskuša preseči naivnost in fantazijo, ki sta prevevali kulturni diskurz tega obdobja. Iz razumevanja potenciala arhitekture kot sredstva za premagovanje družbene in gospodarske negotovosti povojne Velike Britanije se je razvila njegova filozofija arhitekturne nedoločnosti in osebne moči. Priceova skrb glede širitev in sprememb je lahko izraz za nenehno spreminjajoče se vrednote ikonoklastične svobodomišelnosti šestdesetih let. Priceova dela so bila usmerjena v promocijo razredne mobilnosti, temeljila pa so na njegovem etičnem in polemičnem razumevanju prilagodljivosti trenutnega družbenega, političnega in gospodarskega konteksta. Prilagodljivost in formalna nedoločnost njegovega dela arhitekturno ustrezata določenim spremembam v povojni Veliki Britaniji.' Tako kot v večini svojih projektov se Price tudi tu ukvarja s prilagodljivostjo hiše končnemu uporabniku. Price hišo opisuje kot 'igračo za bivanje, ki je vedno na voljo', opis pa sklene z besedami: '*Ko živite v njej, mora biti tako dobro 'uhojena' kot vaši najljubši čevlji.*'

Prednost je dejanska uporabnost stavbe, ki se lahko spreminja. Hiša je zgrajena iz manjših enot, imenovanih paviljoni, ki so nadomestljivi.

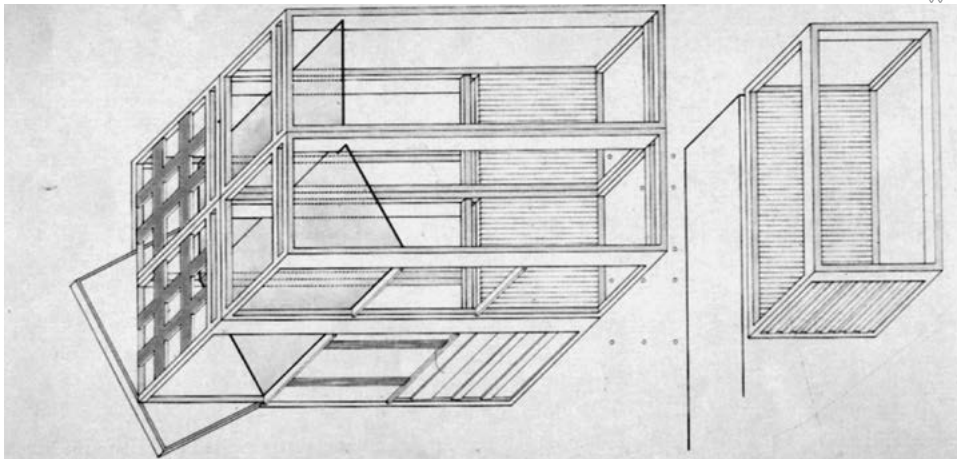
Postavitev na pobočju doda hiši dodaten značaj, saj se tal komaj dotika. Postavitev na pobočju dovoljuje gradnjo različnih prostorov pod hišo, s tem pa uporabniku omogoča dodatne možnosti izkoristka prostora. V prvi vrsti pa je postavitev na pobočje rezultat razmišljanja o tem, kaj se bo zgodilo z zemljiščem, ko hiše ne bo več. Da ne bi uničil tal, hišo postavi na stebre – tako je po odstranitvi hiše komaj vidno, da je kdaj tam bila.

Priceova razlaga in komentarji o projektu

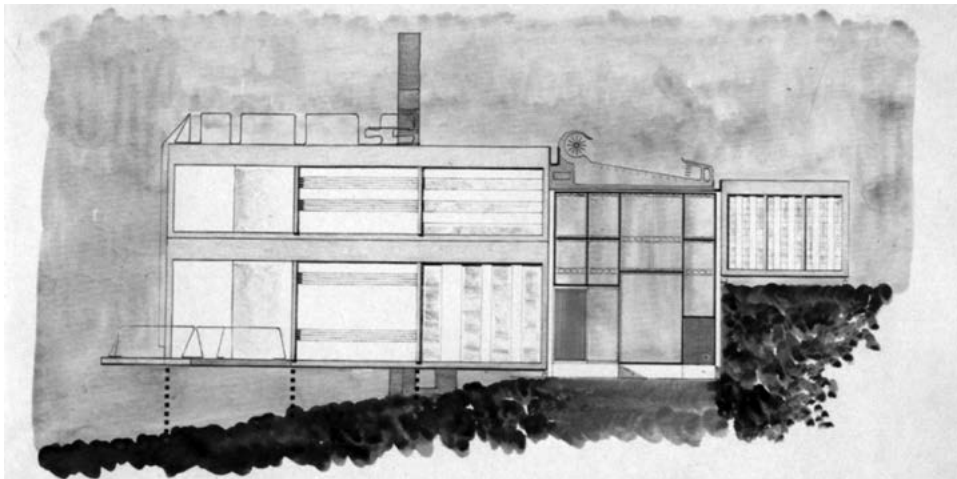
*Arhitektura je nekaj, kar lahko razveseljuje človeka in mu da dodatno globino in smisel v življenju, vendar za to obstaja veliko cenejših rešitev.* Price se zaveda, da z gospodarskega vidika za doseganje sreče obstajajo cenejše alternative od arhitekture. To vidim kot zavračanje arhitekture, ki bi bila sama sebi namen. Za Pricea je hiša sredstvo za dobro počutje, ki se lahko primerja z zdravjem, lahkoto potovanja in svobodno izbiro komuniciranja. Hiša je v prvi vrsti sredstvo za zagotavljanje varnosti in praktičnih potreb stanovalcev.



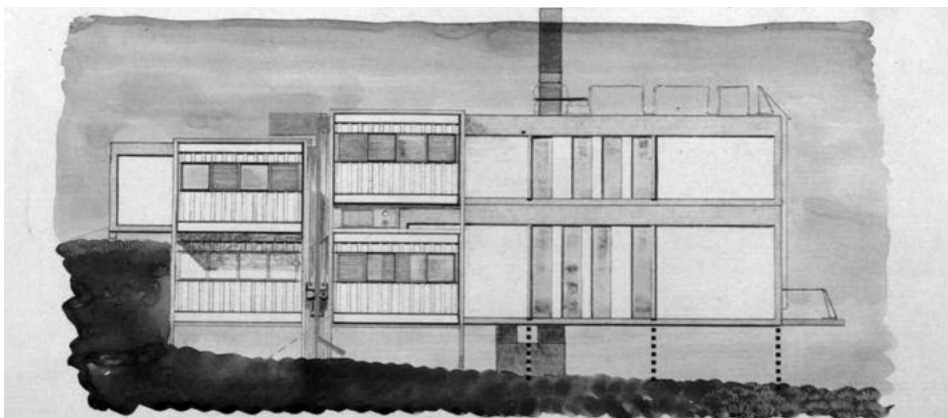
1 | Cedric Price, Hiša naprodaj, aksonometrija glavnega paviljona s stopni-



2 | Cedric Price, Hiša naprodaj, aksonometrija drugega glavnega paviljona z dnevnim prostorom



3 | Cedric Price, Hiša naprodaj, odprta fasada z dvema glavnima paviljionoma



4 | Cedric Price, Hiša naprodaj, zaprta fasada s tehničnima paviljionoma v ospredju

S tega vidika je Price popolno nasprotje Eisenmanu, ki z oblikovanjem hiše raziskuje možnosti in omejitve formalnega izražanja, podprte predvsem z lingvistično teorijo Noama Chomskega. Priceova hiša je zelo podobna Laguierovi ideji primitivne hiše. Razlikujeta se le v eni stvari: Če je arhitektura zasnovana tako, da je zadosti vihrava in sproščena, lahko poskrbi za vrsto umetnih konstruktov, ki spodbujajo človeško vzorčenje v tolikšnem obsegu in raznolikosti, kot ju naravni pogoji ne morejo priskrbeti. Hiša ne zagotavlja le varnosti in osnovnih potreb, temveč je poudarjena oblika, saj arhitekt želi, da bi stanovalci hišo sprejeli za svojo.

Uporabniki so do hiše do neke mere vedno imeli negativen odziv. Kakor koli že, svoboda spreminjanja tega, kako bi ta človeški zabojnik lahko uporabljali, je dandanes prepogosto omejena z začetno arhitekturno formo. Price je pozoren na to, da je hiša – ki je po njegovih besedah lahko razumljena kot človeški zabojnik – vse prevečkrat zasnovana preveč togo, še več, trdi, da so razlogi za to predvsem premalo pretehtane možnosti za fleksibilnost s strani arhitekta in ne velikokrat predpostavljene omejenosti arhitekture kot take. Želi zagotoviti nasprotno, le okvir, ki omogoča spreminjanje in prilagajanje prostorov. S tem namenom je ustvaril načrt za zamenljive paviljone.

Price pravi, da je vsaka posamezna stranka preveč posebna, da bi lahko zasnoval generično hišo. Različne kombinacije staršev, otrok, sorodstev, prijateljev in znancev so prevelike spremenljivke, da bi jim generična arhitektura lahko ustrezala. Zagotovitev prostora za vse te skupine je sicer lahko hiša, ne pa nujno dom. Price se srečuje s težavo, da kot arhitekt zagotavlja le okvir, zagotovi le dele sestavljanke, ki omogoča spreminjanje znotraj hiše, s tem pa lahko zadovolji različne stranke. Priceova hiša lahko postane pravi dom šele, ko je naseljena in urejena, saj tako dobi osebno noto.

Price nadalje razloži, zakaj se je odločil za paviljone, ki delujejo kot okvirji in nimajo že prej določene funkcije. Tako postane tradicionalna zamejitev prostorov s tem, katere dejavnosti bodo potekale v njih, tako nevarno omejevalna kot zgodnejši dizajni arhitektov, ki so dejavnosti razvrščali po mehanski pripravnosti storitev, od katerih so bile te dejavnosti odvisne. Hiše so bile tako oblikovane skoraj bolj za udobje vododarja ali električarja kot za udobje

in srečo stanovalca. Price očitno misli na stanovalca in ga vidi kot ključen del procesa oblikovanja. Dizajn, ki ga Price predlaga, ni končen, saj ga stanovalec dokonča po svojih željah. *Postavitev paviljonov, platform, stebrov, potk in rastlin lahko začetni stanovalec prilagodi po svojih željah. Prikazane ideje so zelo dobre in dajo vsaj začetni načrt, s katerim se lahko stanovalec igra.* Hiša je oblikovana tako, da stanovalca spodbuja in mu ne ponuja le zavetja. Price je v svoje razmišljanje o arhitekturi vključil tudi druge pogoje: podnebje, zunanji pogled, hrup, geografsko lokacijo, sezonsko rast dreves in drugih rastlin ter staranje materialov in opreme.

## Forma

Price predlaga dizajn serije paviljonov, platform in stebrov, ki stojijo vsak zase in delujejo kot samostojne strukture, ki se jih lahko postavi poljubno, včasih posamično, drugič pa se jih poveže. Višine, prostornine in odprtine so večje kot pri poznanih načinih gradnje – mislim, da je to zaradi duha predlaganega fleksibilnega dizajna samostojnih struktur, ki Pricea ne omejujejo na odprtine tradicionalnih velikosti. Ko Price reče, da je hiša naprava za življenje, ga tradicionalne tipologije hiš ne omejujejo več.

Priceov predlog vzorčne hiše (paviljone je mogoče postaviti na več načinov), je sestavljen iz petih paviljonov. Dva paviljona sta glavna, eden izmed njiju je dvonadstropen in je postavljen sredi hiše. Ta paviljon povezuje preostale paviljone – v njem najdemo stopnice, prepreden pa je tudi s stebri, ki podpirajo strukturo strehe z majhnimi razponi. Ta paviljon je srce hiše, v njem najdemo tudi jedilnico. Sosednji paviljon na levi ima medetažo, v njem pa stoji steber z ognjiščem. Price si dovoli stopiti le korak od okvira s konturo fasade na koncu stavbe, kjer uvede diagonalno postavljen balkon.

Funkcija preostalih treh paviljonov je predvsem podpora. Dva manjša kvadratna paviljona imata funkcijo delovnih prostorov, v enem najdemo kuhinjo in gospodinjski prostor v pritličju, v nadstropju pa diagonalno postavljeni kopalnici.

Stavba se komaj dotika tal – paviljoni so postavljeni na stebrih, izjemi sta stopnišče in dimnik. Zato ju lahko imamo za stalna in zato najpomembnejša dela hiše. Steber

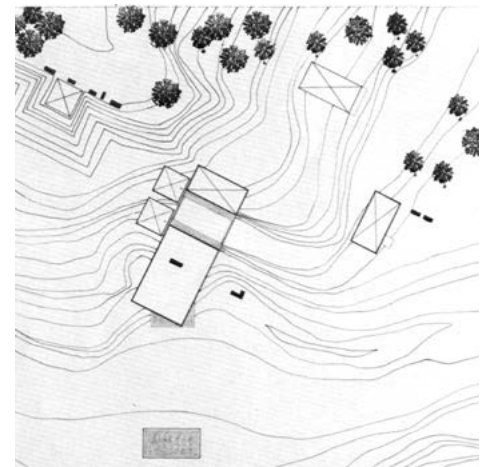
z ognjiščem je v bistvu prefinjen dimnik in morda odraža Priceovo zanimanje za dimnike. Price je odraščal v Staffordshiru, industrijskem mestu, polnem lončarskih delavnic z visokimi dimniki, kjer je bil že kot mladenič navdušen nad industrializacijo Velike Britanije; iz tega časa najdemo tudi njegove skice mesta, prepredenega z dimniki.

Price predlaga skupino drugih paviljonov, ki se jih po stanovalčevih potrebah postavi na mestu samem. *Zatočišča, stebri z ognjišči in lučmi, paviljoni za avte, goste, sanjače, vrtnarje in nočne sove. Domačne konstrukcije – preprostejše kot so, bolj so dobrodošle.* Na mestu samem postavi tri take samostojne paviljone, čeprav je zanimivo opaziti, da jih postavi na enako pravokotno mrežo, kot jo je uporabil za glavno stavbo.

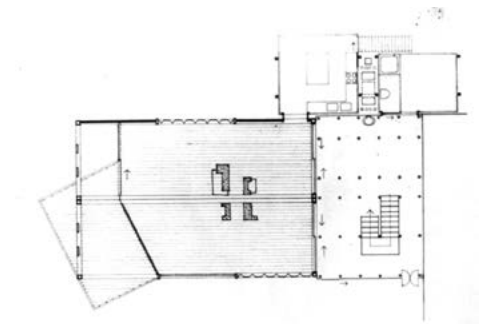
Price se ukvarja z na videz arbitrarnimi stvarmi, kar na koncu pripelje do dizajna z neprekosljivo dodano vrednostjo. Po njegovih besedah: *Stran z vhodom. Podpore morajo ustrezati pobočju. Sprednja vrata za odrasle, otroke in mačko.* Mačko? Lahko se vprašamo, ali ni arhitekt pomislil na vsako podrobnost, če je pomislil tudi na mačko. V nasprotnem primeru je to le miselna igra, ki se jo z nami igra Cedric Price.

Ali je ekscentrik, ki se zanima le za stvari, ki jih večina preostalih ljudi ne bi dobila za ceno splošno boljšega dizajna? Ali pa je njegov dizajn toliko bolj poglobljen, da je sposoben pomisliti na vsako najmanjšo podrobnost? Verjamem, da gre tu za drugo možnost – to lahko vidimo tako v njegovih čudovitih risbah kot v skrbno napisanem opisu predloga dizajna. Price ne pusti nobenega vprašanja neodgovorjenega, razen tistih, ki jih namenoma pusti stranki, da odgovori nanje – to so vprašanja, bistvena za odprtost projekta, ki ga predlaga.

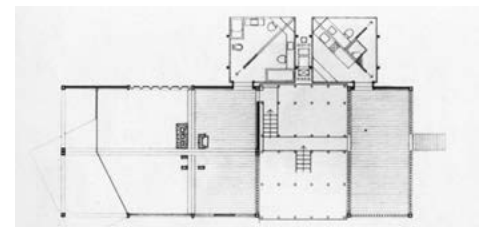
Price strani svojih 'paviljonov' oblikuje glede na zasebnost – sprednjo stran poimenuje stran za opazovanje. To naredi tako, da predlaga dve med seboj povezani platformi, ki poskrbita za nadstropja z različnimi stopnjami zasebnosti in zavetja, organizirana horizontalno in vertikalno. Zasebna stran je tista, ki ne gleda na sprednjo stran. Tukaj Price poskrbi za zelo prilagodljive odprtine za okna in vrata. Pravi, da bi morale biti rastline in konture na zemljišču velikosti 40 arov več kot le orientacija, saj paviljoni gledajo v več smeri.



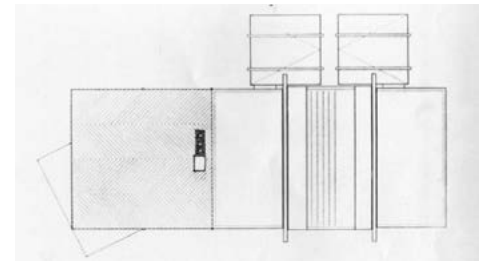
5 | Cedric Price, Hiša napredaj, situacija



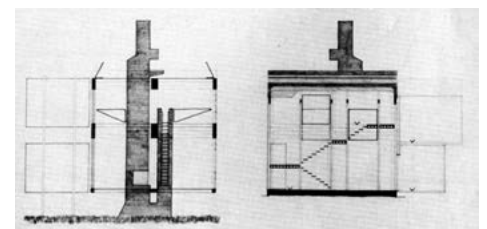
6 | tloris pritličja



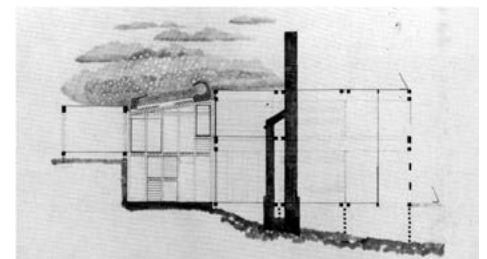
7 | tloris prveganadstropja



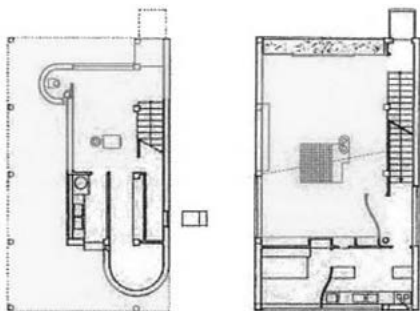
8 | tloris strehe



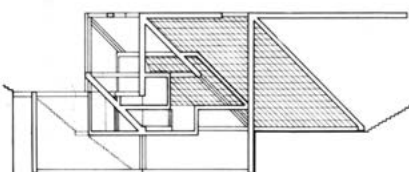
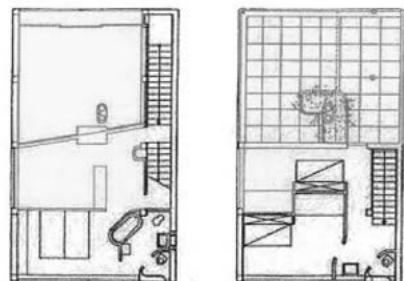
9 | prečni prerez



10 | vzdolžni prerez



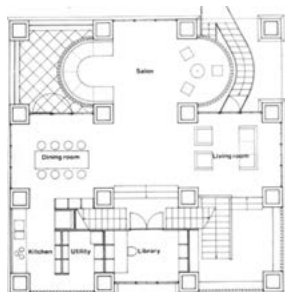
11 | Le Corbusier, Citrohan Maison



12 | Peter Eisenman, El Even Odd



13 | Arata Isozaki, tloris pritličja



14 | Arata Isozaki, tloris 1. nadstropja



15 | Arata Isozaki, tloris 2. nadstropja

## Primerjave

### Citrohan

Prva primerjava z zasnovo predloga Cedrica Pricea je s stavbo Citrohan Mansion arhitekta Le Corbusierja. Zasnovi sta si najbolj podobni v uporabi dvovišinskega življenjskega prostora in svoji modularnosti. Glavna razlika je v postavitvi podpornih in povezovalnih prostorov. Le Corbusier stopnice postavi ob stran, s čimer poudari le njihovo funkcijo uporabnosti, medtem ko Price stopnice postavi v poseben prostor, s čimer jim da pomemben položaj v stavbi. Po eni strani lahko to, da je cel paviljon namenil le stopnicam, razumemo, kot da jim je dal dodatno umetniško vrednost. Po drugi strani pa lahko to vidimo, kot da se je s tem prisilil, da je ostal znotraj kontur sosednjih paviljonov. Oba arhitekta imata podoben odnos do podpornih prostorov (kopalnic, kuhinje) – postavita jih na obrobje. Price nameni ločene paviljone za delovne prostore, medtem ko jih Le Corbusier obdrži v glavni prostornini. V tem pogledu je Priceov dizajn veliko bolj fleksibilen, saj lahko delovne prostore postavi kjer koli, medtem ko jih mora Le Corbusier obdržati znotraj glavne prostornine hiše.

### Hiša naprodaj: Peter Eisenman

Peter Eisenman je svojo hišo poimenoval El Even Odd. Pravi, da je aksonometričen objekt, ki raziskuje pogoje prikazovanja in branja v arhitekturi. Ukvarja se z omejitvami arhitekture, ki je razumljena kot disciplina. Eisenman se ukvarja z oblikovanjem svoje forme in ne z uporabnikom. Forma, ki jo predlaga, je šla skozi proces transformacije od aksonometričnega do ploskovnega objekta. To lahko vidimo v 45-stopinjskih kotih, ki so rezultat projekcije tridimenzionalnega objekta na ravno površino. Kot drugo se Eisenman ukvarja z uporabo energije v svoji hiši. Hišo postavi pod zemljo in na južni strani predlaga obsežno zasteklitev.

Eisenmanovo zanimanje se popolnoma razlikuje od Priceovega. V bistvu sta njuni zanimanji diametralno nasprotni v tem, da Price razmišlja o uporabniku in o tem, kako bo hiša delovala, ko bo zgrajena, medtem ko nam Eisenman skozi zasnovo svoje hiše predstavi proces razmišljanja, osnovan na raziskovanju lingvistične teorije v arhitekturi.

### Hiša naprodaj: Arata Isozaki

Isozaki predstavlja hišo, ki temelji na dveh konceptih. Hišo podpira preprosta

prostorna organizacija, ki je ni mogoče bolj zmanjšati. Izražati mora obliko, ki nakazuje 'obliko hiše'. Njegova hiša je sestavljena iz 16 samostojećih stebrov, ki predstavljajo devet kvadratov. Trdi, da je to najbolj primitiven poskus človeka, da vesolje prikaže dvodimenzionalno. Isozaki svojo zasnovo gradi iz japonskega sistema načrtovanja Kokonatsu-madori in študije Palladia. Ukvarja se s stvarmi, kot je simboličen pomen strehe in ognjišča.

Podobno kot Eisenman Isozaki razmišlja o konceptih, ki so popolnoma tuji Cedricu Priceu. Priceov dizajn nima nobenega namena, da bi nakazoval 'obliko hiše'. Za Pricea hiša postane dom, ko je naseljena, spremenjena in prilagojena stanovalčevim potrebam in željam. Oblika Isozakijeve hiše je popolnoma statična in monolitna, kar je popolno nasprotje od tega, kar predlaga Price – sistem med seboj zamenljivih paviljonov. Edina podobnost med arhitektoma je v tem, da oba predlagata ognjišče. V Priceovem primeru je mogoče, da ga je vključil zaradi nostalgije, vendar je bolj verjetno, da je ognjišče postalo kliše pri gradnji hiš, ki se mu ne da izogniti. Lahko bi celo rekli, da se je hiša razvila iz tega, da zagotovi zavetje najbolj osnovnemu delu tega, čemur bi praljudje rekli 'dom' – odprtemu ognju.

### Hiša naprodaj: Cesar Pelli

Pelli se ukvarja predvsem s tem, kakšen je vizualni vpliv njegove predlagane hiše na opazovalca – kaj v njem prebudi. Združuje dve različni duhovni potrebi. Prva je potreba po tem, da hoče biti vsak posameznik edinstven in hoče posledično zgraditi edinstveno stavbo, druga pa je potreba po tem, da hoče biti posameznik del kolektivne norme. Pelli išče arhetipsko formo, ki jo najde v zgodovini – ta arhetip je brezčasen in nevsiljiv. Njegov dizajn temelji na tem, da razvije družino arhitekturnih idej, ki se manifestirajo longitudinalno. Predlaga dolgo galerijo, za katero ne predvidi funkcije, in serijo sob z le eno funkcijo.

Pellijev dizajn je v bistvu precej podoben Priceovemu. Oba arhitekta predlagata sistem enot, ki so povezane z osrednjim prostorom. Pellijev osrednji prostor je dolga galerija, pri Priceu pa glavna paviljona delujeta kot osrednji povezovalni prostor. Druga plat, ki jo prikaže Pelli – potreba po tem, da je posameznik edinstven in hkrati del skupine – pa Pricea ne zanima. Priceovo glavno vodilo pri oblikovanju močno spominja na to, s čimer se je

ukvarjala moderna arhitektura. Njegova hiša je naprava za življenje, razlika med modernisti in Priceom pa je v tem, da Price hišo vidi kot nedokončan okvir, ki potrebuje stanovalca, da ga personalizira in tako dokonča.

*Hiša naprodaj: Oswald Mathias Ungers*  
 Ungers nam predstavi idejo hiše s tremi plastmi. Prva plast je kamnita hiša, druga plast je steklena hiša z zelenjem, ki raste poleti, tretja pa je vrtna hiša z makroobmočjem in zajema tako notranjo kamnito kot zunanjo stekleno hišo. Razlog za ta koncept je spreminjanje temperature v prostorih, ki jih stanovalec med letom uporablja.

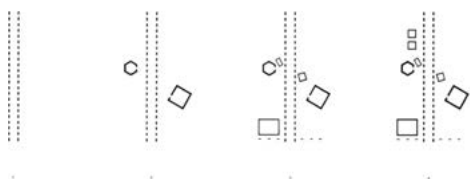
Čeprav je Ungersova hiša zasnovana togo, ima dve jasno definirani lupini, kar je zelo podobno Priceu, kar zadeva arhitektovo razmišljanje o spreminjanju pogojev do neke mere. V Ungersovem primeru je to spreminjanje letnih časov, v Priceovem primeru pa je to 'spreminjanje' strank/stanovalcev.

Po pregledu del drugih arhitektov, vpletenih v shemo hiš naprodaj, menim, da ima Cedric Price zelo unikatno zasnovo. Priceova zasnova mogoče ni primerna za vsako stranko, čeprav je bila to ena od

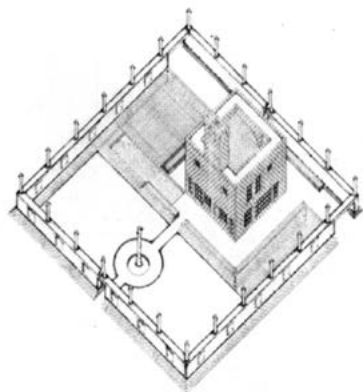
arhitektovih idej. Tako menim, ker Price predlaga sistem, ki naj bi ustrezal vsaki stranki v smislu uporabnosti ali celo duhovnih potreb. Težava je, ker ljudje ne vedo vedno, kaj hočejo in kaj je najbolje zanje. S tem se Price dotakne zelo globokega filozofskega vprašanja svobode in predeterminiranosti. Vse prevečkrat se arhitekti srečamo s težavo, da stranka prepogosto hoče 'le normalno hišo'. V takem primeru bi bila za naročnike mogoče boljša izbira zasnova Cesarja Pellija ali Arate Isozakija.

Mislím, da Price hiše ni oblikoval za katero koli stranko, ampak jo je oblikoval za stranko, ki mu je na nek način zelo podobna. Hiša je zasnovana tako, da potrebuje aktivnega stanovalca, ki lahko jasno izrazi svoje želje. Potrebuje nekoga z določeno mero inteligence, da lahko uživa v nedeterminirani zasnovi, zahteva človeka z določeno mero integritete in izoblikovano osebnostjo. Navsezadnje se Priceov projekt imenuje CASTEL, zagotovo je to referenca na galerijo Leo Castelli, kjer so bili projekti razstavljeni, obenem pa je tudi referenca na grad. Grad je tu razumeti kot nekaj več, lahko ga razumemo tudi kot sveti prostor, a ne v teološkem, temveč v filozofskem smislu razsvetljenja. Tako kot ni vsak človek razsvetljen, tudi ne more vsak živeti v gradu. ■

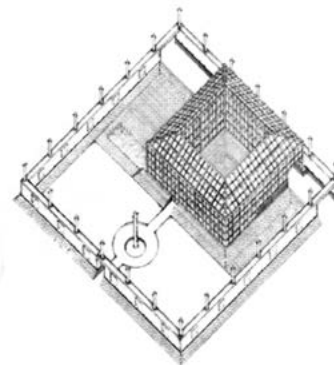
- 1 Archer, B.J. *Houses for Sale*, Rizzoli International Publications, New York, 1980
- 2 (Arata Isozaki - Erasing Architecture into the System) Price, C. Re:CP, Birkhauser, Basel 2003
- 3 Mathews, S. *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, BlackDog Publishing Limited, London, 2007



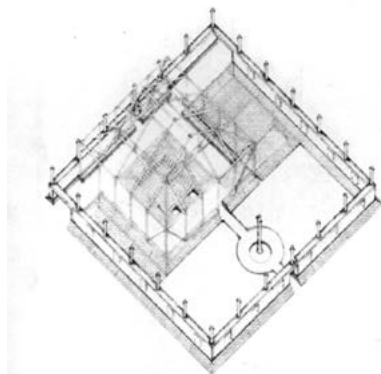
16 | Cesar Pelli, galerija in zasnova elementov



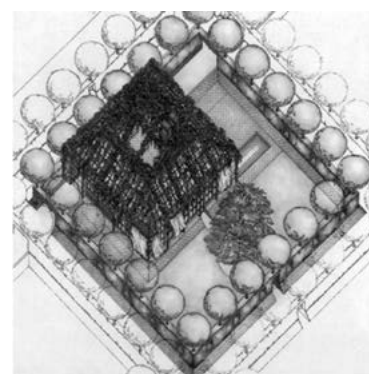
17 | Oswald Mathias Ungers, kamnita hiša



18 | Oswald Mathias Ungers, steklena hiša z zelenjem



19 | Oswald Mathias Ungers, vrtna hiša



20 | Oswald Mathias Ungers, končana hiša

## GPS SLIKE

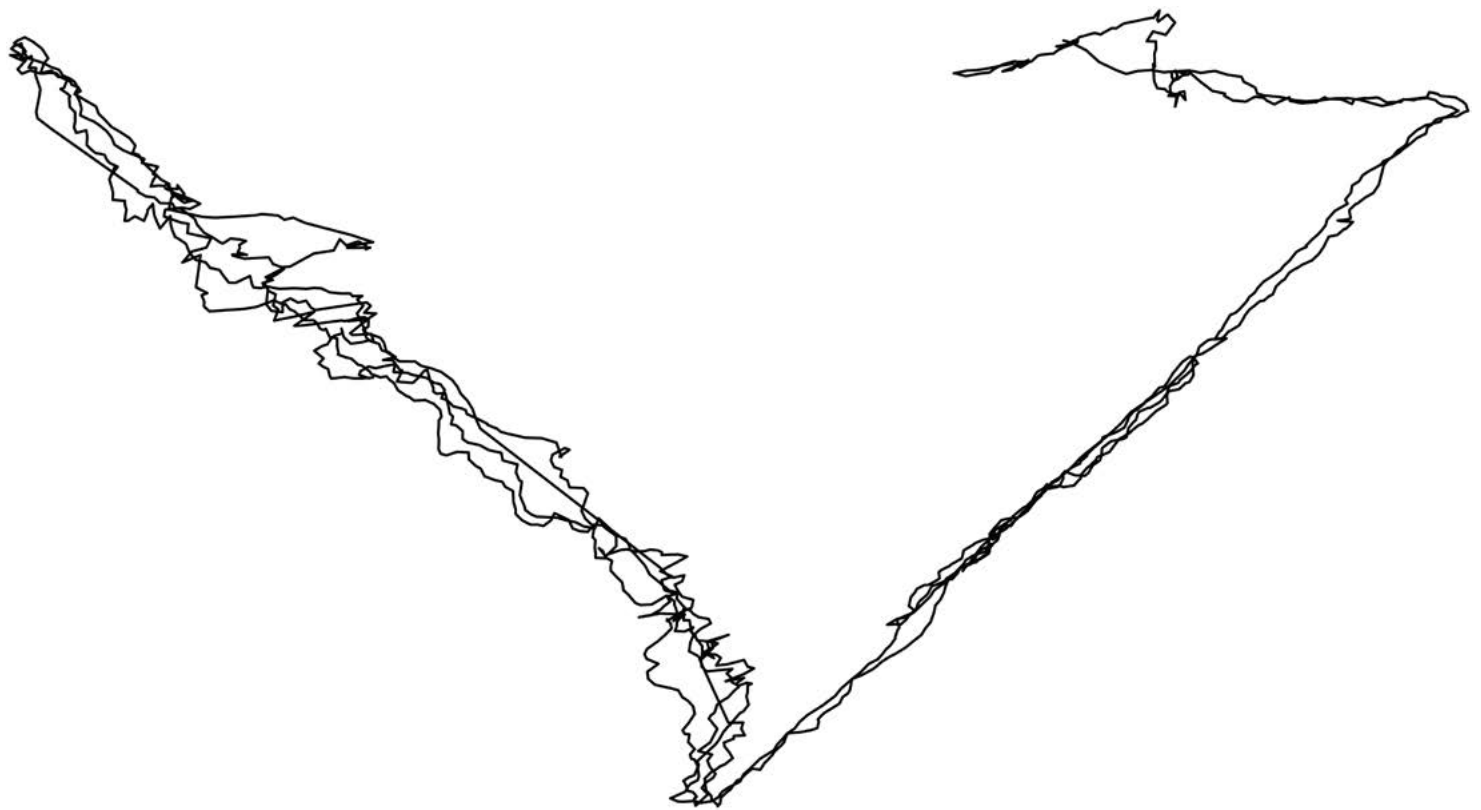
Anja Jelovšek

GPS-risbe so nekakšen dnevnik gibanja. Vsaka risba predstavlja en dan. To je projekt, ki trenutno poteka osem mesecev. Skozi čas se pojavljajo ponavljanja in spremembe, risba je v nenehnem razvoju, razvoju, ki ga poganjajo življenje, umestitev v vzorce bivanja, dislokacije iz starih vzorcev, občasni pobegi in zastoji in umestitve v nove vzorce. Vsakdanja tehnologija, kot je pametni telefon, deluje kot neposredni pretvornik življenja v umetnost v tem risalnem stroju, ki vključuje satelite, ki zarisujejo mojo pot, pametni telefon, njegove aplikacije, mene in svet. Moja pot pa je pogojena s strani sveta, mesta, infrastrukture, urbanizma, družbenih dejavnikov, poznanstev, ambicij, celo semaforjev. ■

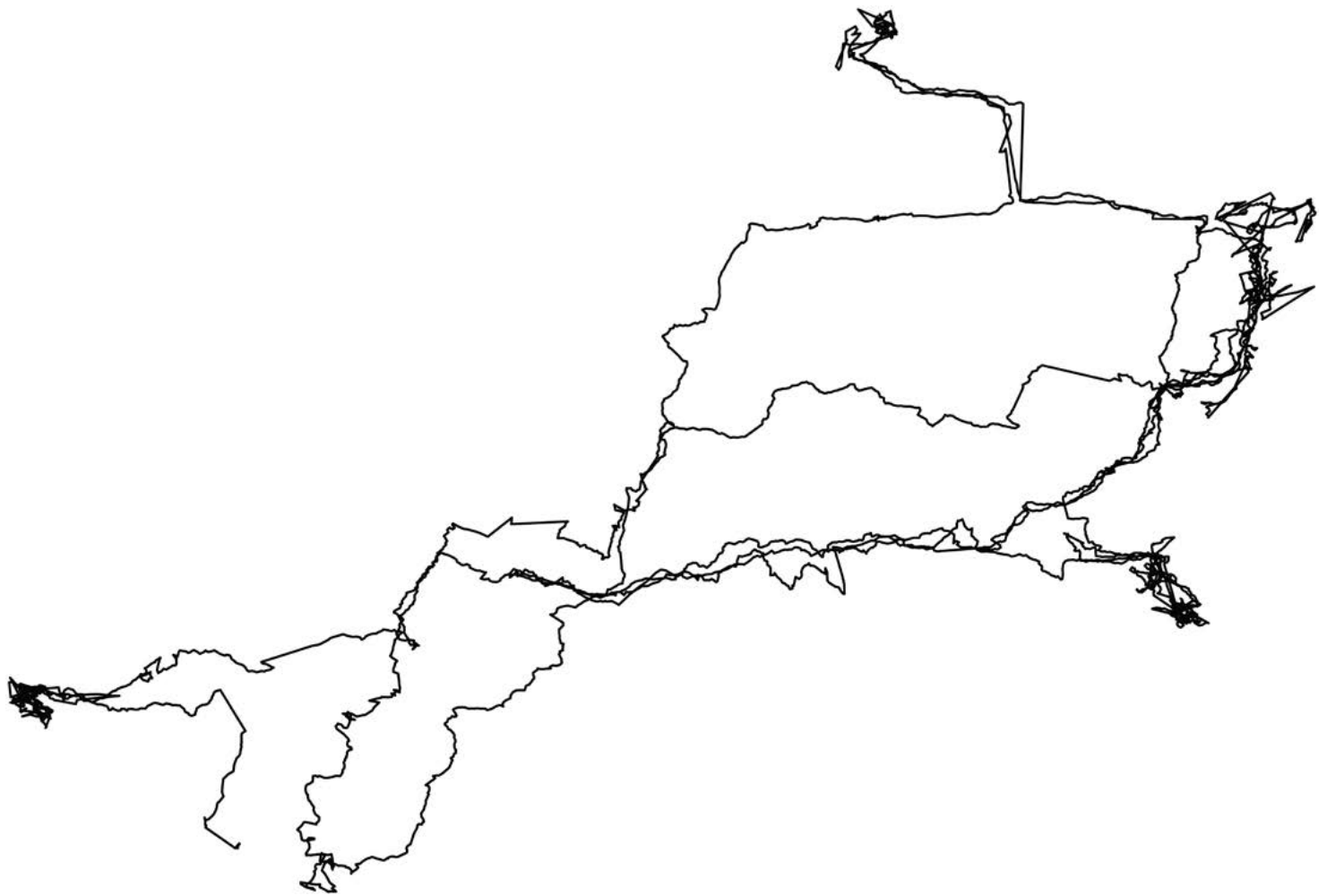


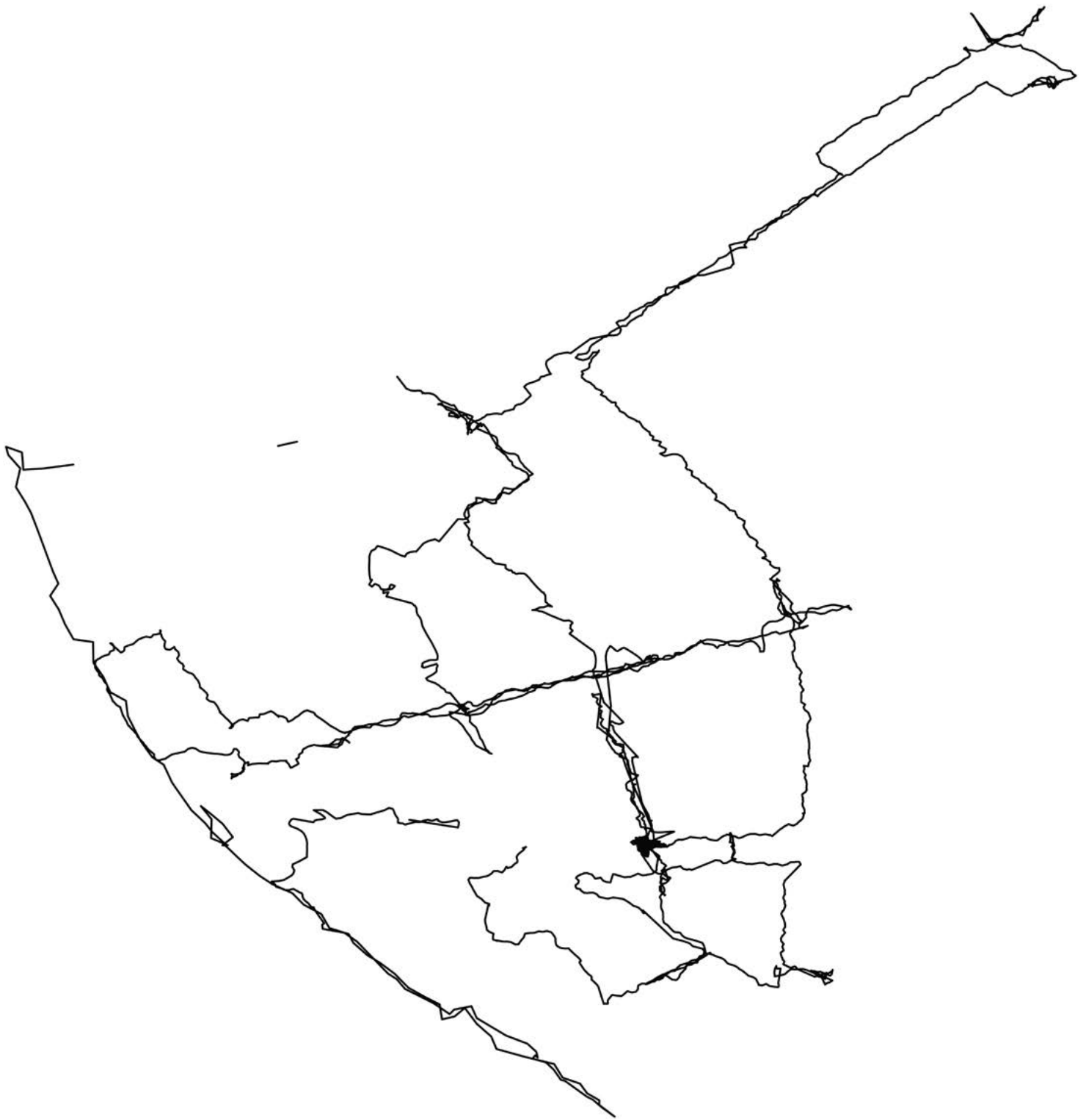












# IDENTITETA MESTA, KONSTRUIRANA S POSEGOM VIZUALIJ V JAVNI PROSTOR

Sara Vrbinc

'Od kod ti toliko negativnih afirmacij?' me je vprašal sošolec po tem, ko sem po ritualni predstavitvi sebe razredu spet izpustila državo, iz katere prihajam. Hotela sem odgovoriti, ampak se mi je zazdelo, da bi bil odgovor že tolikokrat ponovljen, kot nezavedno retorično mašilo monotonega predavatelja. Zavila sem z očmi in se za svoj nagli odhod izgovorila na sestanek s profesorico ... 'Prejšnji mesec sem predavala na konferenci v Varšavi. V naglici sem za tem že lovila letalo za Oslo, spet iz poslovnih namenov. Prevoz od letališča do hotela, ko sem opazovala prostor skozi okno, se je zdel kot edini oddih med celim potovanjem. Bilo je tako jasno. In neonesnaženo,' je dejala profesorica in nadaljevala: 'Problem, ki ga omenjaš, se definitivno navezuje na urbani prostor ...'

*Prostor je potreba, a priori reprezentacija, ki osnuje vse zunanje čute. Nikakor si ne moremo izmisliti predstave odsotnosti prostora, kljub temu pa si lahko predstavljamo, da se nikakršen objekt ne more srečati znotraj tega. Tako moramo prostor dojemati kot pogoj, in ne kot določeno odvisnost mogočih pojavnosti. Prostor je a priori predstava, ki nujno služi kot osnova vseh zunanjih pojavnosti.*

Immanuel Kant<sup>2</sup>

Kant označuje vsako spoznanje kot transcendentalno, sploh tisto, ki se nanaša na predmetnost. Zanj prostor ni empiričen, temveč neskončna količina, predstava, iz katere je mogoče odmisliti vse predmete, le samega prostora ne. Njegove dele vrednoti kot celote, zaradi česar prostor označuje kot zor, in nediskurziven termin. Zatorej se pojem prostora ne nanaša na lastnosti stvarnosti, temveč na subjektivni pogoj čutnosti, ki ga omogoča<sup>3</sup>. Termin 'prostor' ni definiran absolutno. Splošno se diferencira med naravnim, fizičnim, družbenim in virtualnim, udejanja pa kot stvarna in mentalna, naravno ali umetno ustvarjena struktura. Torej je več kot okolje, razsežnost družbenega konstrukta oz. po Prioriju: 'Zgrajeno okolje, zgradbe in urbana forma v vseh svojih konceptualizacijah ne le predstavljata ali reflektirata družbene organizacije, ampak v resnici konsistirata z družbeno in kulturno eksistenco.'<sup>2</sup>

Skozi zgodovino se soočamo s konstrukcijami področnih oblik na ravni današnjega mesta, ki so omogočala prebivalcem združevanje, lastno reprezentacijo in prenos

sporočil. Pogoj za naštetu je bilo dejstvo, da so takšne mestne tvorbe neizogibno politično upravljane. Taki so že grška agora, rimski forum, renesančna piazza, pariške arkade 19. stoletja in skozi denaturalizacijske procese, ki so lastnino posameznikov omejile na zasebna posestva, prav vse ulice in zgradbe v državni lasti<sup>3</sup>. V sodobnem času je postala stoletna osrednja skrb urbanistov tudi domena drugih strok. Zachary P. Neal v iskanju enotne definicije termina 'javni prostor' pojasnjuje tri različne perspektive determiniranosti tega pojma. Pravnoekonomska perspektiva išče odgovor na vprašanje, kaj sploh je javni prostor v relaciji do tega, kdo ga financira. Politična perspektiva se sprašuje o vlogi javnega prostora in njegovi demokratičnosti. Zadnja, družbeno-prostorska perspektiva, pa jemlje obstoj prostora za samoumeven in je bolj osredinjena na vprašanje načina oblikovanja in apliciranja elementov vanj<sup>4</sup>. Bi se lahko strinjali s predstavnicjo slednje perspektive, Ellen Lupton, ki pravi, da je 'urbani javni prostor okolje za opazovanje oblikovanja v vsej svoji razsežnosti. Mešanica sporočilnosti, od oglaševanja do aktivizma, ki tekmujejo za opaženost'<sup>5</sup>?

Ne nujno v praksi, pač pa v teoriji je urbani javni prostor definiran kot vsakršno območje, ki je odprto in dostopno za člane javne družbe. Lynch<sup>4</sup> (1960) izpostavlja prostorske uspešnice in preverja, kako omogočajo družbeno konstrukcijo mentalnih načrtov, ki usmerjajo posameznika, in razum kompleksnih okolij kot pogoj za tovrstno eksistenco. Whyte<sup>4</sup> (1980) pa išče empirični dokaz odnosa med formo in funkcijo. Javni prostor služi ključni družbeni funkciji, osredotočeni na združenosti takih prostorov skozi načrtno oblikovanje in kategorizirano signifikantno variacijo v odnosih do urbanega oblikovanja. Lang<sup>4</sup> (2004) poudarja neprimerno koeksistentnost štirih različnih odnosov med oblikovalci, kjer je najbolj moteč finančno-pragmatični odnos, uperjen proti konstrukciji urbanih prostorov, ki se aktualizirajo v profitu ustvarjalcev. Dojemanje urbanističnega oblikovanja kot procesa reševanja problemov bi se tako lahko reflektiralo v pojav socialnih problemov, rešenih v prostorski formi, kjer se urbano oblikovanje kot umetnost skozi participacijo skupnosti predstavlja na drugačne načine. Martin Reinhold<sup>6</sup> razglablja o konceptih asociacij za termin javno in skupno. Takšna prostora bi po njegovem mnenju morala utelešati območje, kjer je javno mnenje uveljavljeno, oz. področje,

kjer so razlike demokratično razsodne. Za naš, slovenski, državni prostor jasna definicija o javnem ni formalno določena. Javna površina se sicer razume kot prostor v državni ali skupni lokalni lasti, celota pa povzroča različne interpretacije posameznikov. Lahko bi rekla, da gre za mesto, do katerega je državljanom zagotovljen enak dostop, tako fizični in vidni, četudi se mestno nahaja na zasebni površini. Tu kaj naletimo na težavo vdora zasebnega v javno, kot je napeljevanje na primere, kjer je večina oglasnih mest nameščena v zasebnih prostorih, na primer na fasadah hiš s pogledom na javni prostor, in s tem nepogrešljivo komunikacijo s prebivalstvom, ki se po njem premika<sup>7</sup>.

Smo v medijsko zasičeni dobi pozabili na idejo, da je urbani prostor celostno pravzaprav informacijsko okupiran medij? Zdi se, da je legitimnost javnega prostora na preizkušnji zaradi medsebojne tolerance elementov, ki jih ta prostor vsebuje. Prostor ima sposobnost posredovanja sporočilnosti, zato je ključnega pomena pri načrtovanju razmislek o želeni identiteti. Preusmerjeno na konkretno; samo po Mestni občini Ljubljana je uradno dovoljenih 16944 kvadratnih metrov oglasnih površin (izračunano na podlagi dimenzij povprečnega oglasnega panoja 3 x 4 metre), ki so razdeljene na 1412 vertikalnih formatov in služijo kot podlaga oglaševalskim panojem (za predstavo lahko to površino enačim z dvema tretjinama površine celotne države)<sup>8</sup>. Polepljeni so z vizualnimi proizvodi, ki se trudijo komunicirati z mimoidočimi, prihajajo pa izpod rok številnih, marsikdaj tudi samozvanih oblikovalcev ali tehničnih izvajalcev. Samoumevno je, da so oglaševalci zadolženi za oživitev panojev. Oglaševalec je naročnik, podjetnik s tržno usmerjenostjo po ohranjanju in pridobivanju novih potrošnikov, ki jih išče med prebivalstvom. Ta ambicija ga nemalokrat privede do tega, da svoje namere zaupa strokovno usposobljenim sektorjem, ki naj bi se združevali pod okriljem oglaševalske agencije in tako poskrbeli za uspešno vizualno komunikacijo med stvarnimi obljubami naročnika in potencialnim porabnikom.

Kako pa se vrednoti oz. definira zadolžitev posameznih sektorjev opisanega procesa? Krize poklicnih definicij ni mogoče dokončno rešiti, lahko pa se omogoči ozaveščenost o tem, kakšno usposobljenost nudi posamezni poklic v primerjavi z ostalimi strokami. Tako se tudi vidi potreba po obzirnem medsebojnem sode-

lovanju. Zagotavljanje udobja in prijazne uporabe za življenje prebivalcev, sočasno z umeščenostjo primernih informacij za usmerjanje in prepoznavanje elementov prostora, pa zahteva sodelovanje različnih strok, med katere se uvrščajo vsi: od naročnika, arhitekta, urbanista do grafičnega oblikovalca itd.<sup>9</sup>

*'Kjer se zdi, da filozofija izgublja svojo kritično moč s samoumevno lastno referenčnostjo in – občasno – sterilno akademsko diskusijo. In kjer se zdi, da umetnost vse bolj izgublja na kriticizmu s prepreatanjem med komercialne dejavnosti in elito, se oblikovanje začanja dojemati kot efektivna in demokratična predloga prebivalstvu. V kontekstu oblikovanja se kritika vse bolj kaže kot družbeno dejanje, ne kot destrukcija, temveč kot konstrukcija vrednot.'*

Virginia Tassinari<sup>10</sup>

Rick Poynor je leta 1991 v 51. izdaji revije Emigre objavil članek *First Things First Revisited*<sup>11</sup>, v katerem recenzira prav sodobno stanje profesije oblikovanja vizualnih komunikacij, ki je zaskrbljujoče. Stanje sodobne družbe se odraža skozi pogled na oblikovanje, ko so njegovi proizvodi dojeti kot samoumevni, hkrati pa se njihovi potrošniki, marsikdaj tudi oblikovalci, sploh ne zavedajo njihove funkcije. Poynor omenja, da je oblikovanje že tako absorbirano, da ne občutimo več razlike, kaj zagotavlja, k čemu prigovarja, kdo ga ogroža in kako navdušuje, in to prav zaradi njegove samoumevnosti. O tovrstni samoumevnosti bi lahko razglabljala na dveh ravneh. Prvi zadeva globalno raven, kjer je zaradi historične vpetosti v razvoj družbe status oblikovanja vsaj povzdignjen na raven upravičene profesije. Druga zadeva lokalni, slovenski konsenz, kjer se zdi, da kultura prebivalstva ne vrednoti te stroke kot stroke, temveč kot nedeljsko delo ali konjiček ljudi z ustvarjalno žilico. Bodisi je to krivdo pripisati sami oblikovalski stroki zaradi koncentriranosti na produkcijo, interne konflikte in ignoriranje hkratne teoretske veljave bodisi pa informiranosti strok v vlogi oblikovalskih naročnikov. V samem javnem prostoru s pogledom na oglaševano lahko zasledimo oglaševane proizvode, ki se le malo razlikujejo drug od drugega, predvsem pa razliko narekuje oblikovalska tekma po bolj glamuroznih vizualijah. Če ne drugače, in čeprav zmotno, se prav v tem vidi sijajna moč oblikovanja in s tem največkrat slišana funkcija stroke,



vira lepšo podobo ulic in urbanih mest. Organizirali so tekmovanja, v katerih so ocenjevali ulično pohištvo in ostale forme mestne umetnosti ter se združevali z ostalimi institucijami pri lobiranju *Načrta mestne lepote (City beautiful plan)*<sup>12</sup>. Znani mestni načrtovalec Charles Mulford Robinson je v skladu z nameni MAS-a predstavil svoje načrte v članku *Izboljšava mest; moderna mestna umetnost (The Improvement of towns and cities; modern civic art)*. Skladno z gibanjem *Lepo mesto (City Beautiful)* je narekoval ideal mesta kot estetsko popolne celote, ki se mora zgledovati po modelih Pariza, Berlina in Dunaja. Trudil se je, da bi bili veleoglasi oblikovani z občutkom za implementacijo med celostne elemente zgradb, ulic, parkov in drugih delov javnega prostora<sup>13</sup>. Da bi se dosegla ta enotnost, je zelo pomembno sodelovanje strok, kjer bi se javni in zasebni interes srečala v povezovanju skupnih dobičkov in hkrati omejila delovanje individualnih proizvajalcev vizualnih elementov za javni prostor. Izhajajoč iz dejstva, da je oglaševanje neizogibno, celo nepogrešljivo, je nameraval izboljšati pravila in regulacijo veleplakata ter ga transformirati v mestno umetnost. Robinsonovo idealno mesto bi vključevalo ulice s plakati, ki so del umetniško okrepjene študije, oblikovani skladno z okoljem, prostorom ter celo zaščiteni pred dežjem in uničenjem. Predstavljali bi elegantnost in gracioznost natančnega oblikovanja, prav tako kot občutljivost do sorodnih elementov v prostoru.

Če se spet ozrem nazaj, v začetek prejšnjega stoletja, na primer New Yorka, lahko izpostavim tudi *Sodelovanje Pete avenije (Fifth Avenue Association)* kot vodilno silo med mestnimi protioglaševalskimi gibanji. Zavzemala se je za popolno odstranitev veleplakato in se z MAS-om strinjala glede neposrednega razmerja med estetiko in vrednostjo. V dvajsetih letih so označili zunanje oglaševanje kot javno nadlogo na več ravneh. Sodišče so želeli prepričati, da je upoštevanje estetike tako legitimno za bazo družbenih usklajevanj, kot so sanitarne razmere, in tako razumno za zakonsko reguliranje<sup>14</sup>. Predlog je bil zavržen z obrazložitvijo, da je estetika prej zadeva razkošja in priboljška kot pa potrebe. Ostro so nadaljevali s predlogi reformiranja in očitali, kako lahko mesto zapravi milijone iz obdavčenih finančnih virov za elemente javnega prostora in ni zmožno zaščititi te lepote s preprečevanjem implementacije oglasnih prostorov. Prav tako so izpostavljali, da je za mesto

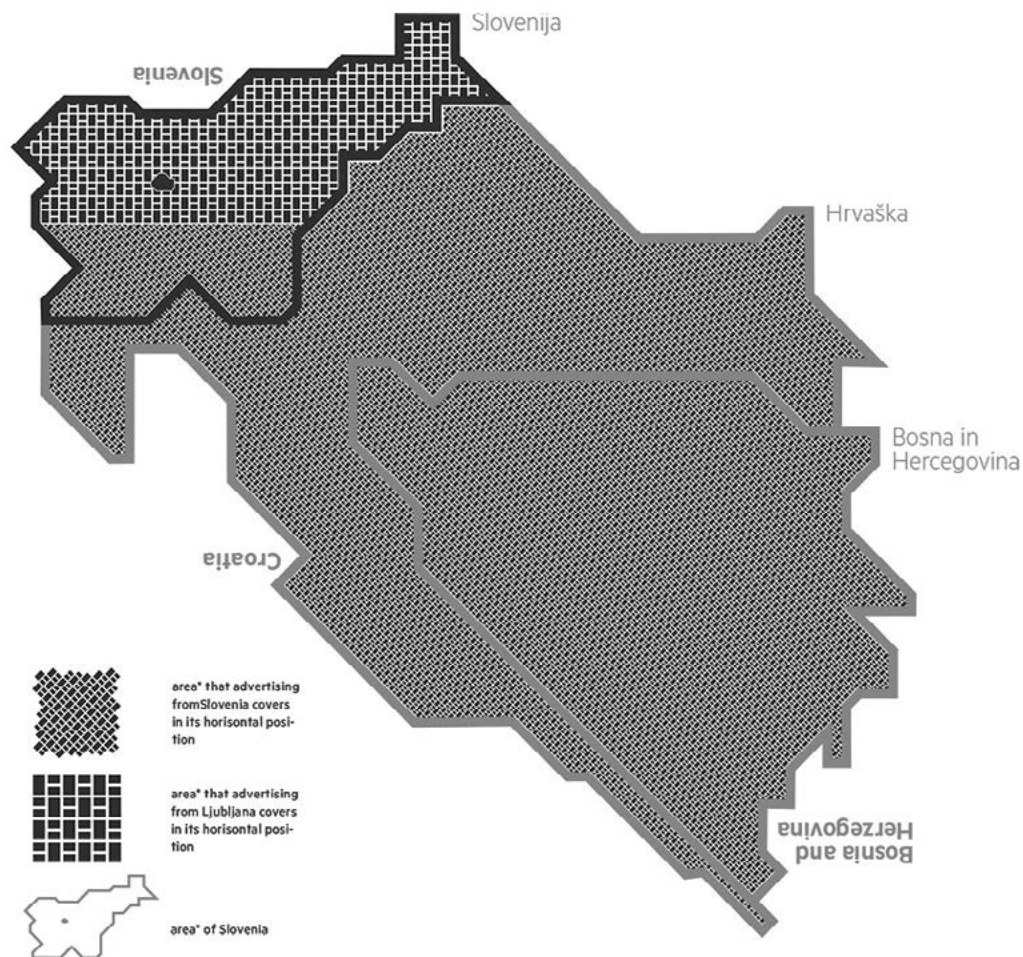
nekonistentno in zmotno, da lahko porabi toliko državnih sredstev za izobraževanje meščanov o občudovanju lepega, in hkrati dovoljuje, da so soočeni z resnim zlom, ki ga predstavljajo oglaševalski plakati. Z MAS-om so želeli doseči, da bi estetiko oblast sprejemala kot legitimno osnovo za regulacijo in uvedbo harmonije med elementi in javnim prostorom, v katerega so implementirani.

Temeljne implementacije oglasov v naše vsakdanje življenje se posamezniki morda ne zavedajo, kar pa ne pomeni, da oglaševalci niso že dosegli svojega prvobitnega namena – komunikacije. Za prenos sporočilnosti je po znanstvenih raziskavah potrebnih le deset sekund, iz česar lahko izhajam, da tudi če ste v avtu – čakajoč na zeleno luč na semaforju – le bežno opazili veleplakat na svoji desni strani, lahko z njim začnete sublimno komunicirati. To bi lahko označila za kritiko prepričevalnih učinkov oglaševanja, ki *'temelji na predpostavki, da je mogoče v oglase vkodirati sporočila, kijih zavestno ne zaznamo, naša podzavest pa jih. Še več, da ta sporočila potem manipulativno vplivajo na naše odločitve'*<sup>15</sup>. Tako oglaševanje propagira različne izdelke ter ideje in je tako eden od filtrov propagandnega modela. Torej je to le novodobno-nedolžni termin za propagando? Ta se definira kot premišljeno in sistematično prizadevanje oblikovanja percepcij, manipuliranja s spoznavnostjo in usmerjanja vedenja z namenom doseči odziv, ki bo zadostil željam propagandista<sup>16</sup>. Če izpostavim misel Umberta Eca<sup>17</sup>, da *'vsako sporočilo le ponavlja, kar potrošnik že pričakuje ali ve'*, bi lahko rekla, da gre, poenostavljeno, le za konvencionalnost praznih oglasnih sporočil, kjer je mogoče oglaševalsko ideologijo omejiti zgolj na potrošnja.

Večina družboslovcev bi se najverjetneje zedinila ob dejstvu, da je oglaševanje *'zrcalo družbe'*. Kaminova pravi, da ima ta stroka s svojo množično razsežnostjo moč ne le odražati družbe, temveč jo tudi narekovati<sup>18</sup>. Nedvomno je oglaševanje narekovalec trendov in aktualnih smernic, s tem pa tudi povzročitelj kulturnih sprememb. Z močjo odločanja o tovrstnih družbenih spremembah ima hkrati tudi moč, da odloča o represiji, nazadovanju ali njeni stagnaciji. Je pomemben indikator prioritete družbe, njene razvitosti in miselnosti. Regulativnost oglasnih vsebin naj bi bila v splošnem zakonsko določena in naj bi delovala skladno z družbeno od-

govornostjo. Pa bi lahko enako trdili za nadzorovanje njihovih estetskih in funkcionalnih vsebin? Oglaševanje kot vodilna industrija, ki omogoča sodobno globalizacijo in s tem potrošniški kapitalizem, s svojimi razsežnostmi okupacije prostora tudi zagotavlja, da bi bil mogoč scenarij izumrtja potrošniške družbe, katere del so. S tem širitev trga omogoča razvoj novih tehnologij, tehnološki razvoj pa sovпада z družbenimi spremembami in tako reflektira individualizacijo posameznika. Strokovnjaki s tržnokomunikacijskega področja upravičijo kritiko, da oglaševanje deluje kot manipulator šele takrat, ko pri potrošniku načrtno vzbudi zmotno razumevanje prikazane vsebine. Čeprav je učinkovitost oglasnih vsebin težko izmerljiva, sociologi govorijo o množičnem pojavu ponotranjene prisile k potrošništvu. Nedvomno pa lahko navajam vplive oglaševanja na spremembo videza urbanega okolja in s tem degradiran pogled na javni prostor. S svojo prisotnostjo oglaševanje ogrožajo prometno javnost, predstavljajo vizualno onesnaževanje in prisiljeno sugeriranje informacij.

Konkretno se mi zdi prav izpostaviti, kar je o filogenezi kot ontogenezi v svojem delu *Ideologije v urbanizmu in arhitekturi* poudaril Braco Rotar: *'Pri tem se Ljubljana, ki je bila po urbanistični plati vedno zvesto zrcalo svoje družbe in svoje vsebine, zopet tudi urbanistično prenavlja in rešuje svoja vprašanja po svoje, ker se zaveda, da hrani v sebi tisočletne vrednote. In .../ toda tisti pravi izraz, ki se nam zrcali iz prve ohranjene slike pred več kot 300 leti, je ostal v bistvu enak; dan je bil Ljubljani ob rojstvu kot njeno neizbrisno znamenje, in trdoživa konservativnost, ki se izraža v zunanjem licu našega mesta, je značilna tudi za njeno kulturo, pa tudi za kulturno razpoloženja naroda, kateremu služi in katerega dušo izraža.'*<sup>19</sup> Recenzija se je nanašala na urbanistično oblikovanost izpred petdesetih let, ko je bila naša prestolnica skoraj oglaševalsko neonesnažena. Že laična ocena prostorske razsežnosti oglasnih sporočil prek arhitekturnih površin pa jasno nakaže, da je oglaševanje del nenadziranega posega v arhitekturne prvine. S tega stališča postopek, označen kot konservativnost in ki v resnici pomeni ponavljanje vzorca, velja tudi za oglaševalsko narekovanje družbe. *'V umetnosti se javlja največ to, kar je splošno človeško. Zato je umetnost vsakemu človeku sorazmerno z njegovo duševno sposobnostjo dostopna.'* To Vurnikovo izjavo Rotar nadaljuje, *'da ponavljanje izvirnih*



formul stabilizira zvezo med 'simbolom' in 'simboliziranim', to se pravi, stabilizira simbolno funkcijo, in če se s tem spreminja simboliziranje v signaliziranje, samo forma pa v nacionalistični zaščitni znak<sup>17</sup>. Po tem bi lahko povzela, da je informacijska in oblikovna vsebina proizvodov zunanjega oglaševanja zaradi svoje nasičenosti v resnici odraz naše države. K temu bi lahko dodala tudi Plečnikovo mnenje, da je 'ideja internacionalna, forma pa nacionalna'.

Kakršno koli grajenje, še posebej če zadeva javni urbani prostor, ni le tehnično, temveč tudi funkcionalno in estetsko vprašanje. Že Aristotel je narekoval, naj bodo mesta grajena tako, da ne nudijo ljudem le varnosti, temveč jih tudi osrečujejo. Tovrstne višje vrednote zasledimo v vseh zgodovinskih mestih, ki so gojila umetnost. Če pa je navzočnost 'višjih vrednot' estetsko vprašanje, potem je 'narodni izraz' čutno nazorna navzočnost 'narodnega duha'<sup>17</sup>. Narodni izraz potrebuje zgodovino oziroma sebi pripadajočo ontologijo. Bi potemtakem lahko povzela, da stanje, kakršnemu smo priča v Sloveniji, preprosto odraža dejstvo, da kljub željam po razvoju naša kolektivna zavest še vedno ni sposobna proizvajati višjih vrednot, ki bi se aktualizirale tako

v umetnosti kot v identiteti prostora? S tovrstnimi vzroki za definirano kulturo lahko predvidevam, zakaj se v našem prostoru estetika oglaševanja v resnici ne more spremeniti. S pomočjo dostopnosti do računalniških tehnologij se lahko vsak povprečen državljan poimenuje za proizvajalca vizualnih proizvodov, neinformiranost strok pa mu celo omogoča implementacijo takšnih neprofesionalni stvarjenj v javni prostor. Ob tem bi navrgla samo retorično vprašanje, zakaj v mestnem jedru ne opazimo arhitekturno neprimernih objektov, priča pa smo oglašnim vsebinam, katerih vizualna vsebina je na enaki, celostno neprimerni ravni. V slovenski zakonodaji ne zasledimo niti ukrepov, ki bi dosledno opredeljevali jasna določila o načinu umeščanja zunanjega oglaševanja, niti konkretnih omejitev. Ti se zakonsko urejajo na dva različna načina; najprej s pomanjkljivim državnim zakonom in nato z odloki, ki so lokalno določeni, torej variirajo glede na občino in dogovor med mestno oblastjo in oglaševalci<sup>18</sup>.

Če se vrnem na Poynerjev pregled *Manifesta*, je pomembno poudariti, da se je FTF pojavil v času, ko je bilo zaradi god-sarskega razmaha Otoka oblikovanje

obsojeno na izgubo svojega profesionalnega naziva. Odziv Manifesta je bil tako neverjeten, da ga je za časnik Guardian recenziral kar član parlamenta Tony Benn, ki je izjavil: 'Odgovornost za potratu talenta, čez kar so se v Manifestu pritoževali, si moramo deliti prav vsi. Dokaz za to je vse, kar nas obdaja, grdota, v kateri moramo živeti. Ta bi bila lahko enostavno zamenjana, če bi se kot skupnost le zavestno odločili za vrednotenje in povezovanje teh sposobnosti, ki gredo zdaj za dodatek premožni družbi.'<sup>11</sup> Poyner meni, da oblikovalci, ki so odrasli v komercialnem vzdušju, preprosto ne verjamejo dejstvu, da ima oblikovanje širše namene, potencialne in pomene. Garland je poudarjal kritično razliko med oblikovanjem kot komunikacijo (zagotavljanje ljudem potrebne informacije) in oblikovanjem kot prepričevanjem (nagovori k nakupu izdelka).

Garland je poudarjal, da ne vztraja pri ukinitvi oglaševanja, ker realno to ni mogoče. Zahteval je, kar so skozi zgodovino s takimi ali podobnimi nameni bolj ali manj uspešno poudarjala aktivistična gibanja: potrebo po diskusiji o teh težavah, preden bo prepozno. Nestrinjanje z oglaševalsko invazijo skozi kritični aktivizem angažira-

nih posameznikov in organiziranih civilnih pobud je z leti postalo že prava praksa. *Culture jamming* je strokovni termin, ki ga slovensko besedišče ne pozna, je globalni pojav, bistvo je v pomenu tržnih sporočil. Sociološko se definira kot organiziran socialnoaktivistični trud, ki teži k spreobračanju bombardiranja s potrošniško naravnanimi sporočili v množičnih medijih<sup>18</sup>. *PublicAdCampaign* je organizacija, združena z misijo uveljavljanja pojma javnega prostora in javne dobrobiti. S prvo akcijo leta 2009 so v New Yorku prebelili 120 površin, namenjenih veleoglasom, ter jih pozneje prepustili različnim umetnikom za ekspresijo avtorskega sporočila.

Opažamo tudi ukrepe, ko organizirane skupine načrtno, vendar brez nasilja, preoblikujejo oglasne vsebine, da te res dosežejo funkcijo dvosmerne komunikacije. Pojav, ko so zbrani posamezniki čez noč preoblikovali vsebino teh gigantskih oglasov, je leta 1977 v San Franciscu sprožil ustanovitev organizacije *Billboard Liberation Front*. Podobno se Jij Lee ukvarja z lepljenjem stripovskih oblačkov na veleoglas, bolj znano kot *Bubble project*. Justy Phillips pa je marca 2007 v avstralskem mestu Hobart izvedla projekt *Write/here*, kjer so grafične površine veleoglasov zamenjali z mnenji prebivalcev mesta. Konkretnega odstranjevanja oglasov se je lotil tudi Tony De Marco s projektom *No Logo*. Rezultat projekta so bili le prazni okvirji, namenjeni namestitvi veleplakatov, realizacijo pa so doživeli po uvedbi zakona o popolni prepovedi oglaševanja v Sao Paulu. Stephen Gill je predstavil zadnjo stran veleplakatov in v projektu *Billboards on Billboards* fotografiral nasmeten prostor izza veleplakatov.

Čeprav v Sloveniji ne zasledimo podobnih vizualnih projektov, se je marsikaj naredilo, da se je sprožila komunikacija o oglaševalskem onesnaževanju v javnem prostoru. Verjetno je bila v zadnjem času najodmevnejša iniciativa *Plakatopolis*, pobuda absolventov ALUO, ki odpira vprašanje kritičnega diskurza o stanju zunanjega oglaševanja. Kot so zapisali na svoji spletni strani, predstavljajo 'mesto, kjer želijo opozoriti na količino oglasnih površin in spodbuditi razmišljanje o njihovi upravičenosti'. Na problematiko opozarjajo z implementiranjem fotografij resničnega stanja na vmesnik *GoogleMaps*, kjer tudi vabijo na javno diskusijo prek družabnega omrežja *Facebook*. Razstava teh fotografij je bila lani v knjižnici Urbanističnega inštituta RS v Ljubljani, kjer je takratni podžupan, sicer

urbanist, Janez Koželj izjavil, da je problem v zakonodaji in definiciji javnega prostora. Podobno razpravo o fenomenu občestnih plakatov, je v okviru diplomske naloge *Jumbomanija*<sup>18</sup> izvedla Emina Djukić na ALUO. S soavtorjem Antonom Krambergerjem je izdala knjigo z enakim naslovom, ki se loteva sociološke in oglaševalske kritike veleplakatov. Kot dodatni primer bi lahko navedla *Dan brez oglasa*<sup>8</sup> v mestu Ljubljana, glavno idejo svoje diplomske naloge. In njeno vsebino, recenzirano tudi tukaj, kot odgovor na vprašanje, s katerim sem začela pisati ta članek.

Na stopnji, kjer problemi postanejo večji od blagovne znamke, je odločitev oblikovalca, ali bo družbeno odgovorno naslavljaj uporabnika ali marketinško privabljal potencialnega potrošnika. Potreba za dojetje naše družbe kot celote vključuje tudi potencial, da delo oblikovalca postane hkrati dobro in uporabno. Kritični družbeni problem postaja vse bolj povezan s poklicem oblikovanja. Predstava o tem, kaj pomeni 'dobro oblikovanje', pa se sooča z novim nizom kritičnih standardov. Razmišljati kot oblikovalec je lahko uspešno orodje za identificiranje potrebe, bolj kot le odgovarjati nanjo. Simmons meni, da je naša sodobna vizualna kultura 'tableau', ločen od oblikovalskih izkušenj, v katerega se zliva pokrajina komercialnih umetnosti. V tem kontekstu pa je 'povprečna oseba bolj dovzetna za interakcijo s škatlo kosmičev kot z letnim poročilom neprofitne organizacije'<sup>19</sup>. S svojo ogromno sposobnostjo inteligentnega mišljenja je človek hkrati tudi žrtev lastnih pristranskosti, s čimer so lahko odločitve, ki bi spodbujale pametna ravnanja, onemogočene. S tega vidika je na posamezniku odločitev, ali bo prepustil, da se njegova družbena vloga prebivalca zaradi oglaševalskega vizualnega onesnaževanja v javnem prostoru spremeni v vlogo potrošnika.

Po sestanku sem nadaljevala debato s šolcem: 'Veš, ni tako daleč stran od Benetk. Tam se ubadajo s težavo preperelih temeljev, ki grozijo s sesutjem mesta v morsko gladino. Arhitektura je popolnoma drugačna, kljub temu pa bi domačin lahko primerjal problematiko preperelih temeljev. V našem primeru teže nanje nalaga popolnoma vse ostalo, le arhitektura ne. Seveda je tudi ogromno pozitivnih lastnosti ... Se mi zdi, da bi lahko prav Ljubljano vzela za primer, kjer sem spoznala največ raznolikih talentov ... Sicer pa nimam pojma, kam je večina odšla.' ■

- 1 Janiak, A. *Kant's Views on Space and Time*. <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/kant-spacetime>. 1. 3. 2013.
- 2 Featherstone, M. *Global Culture; Nationalism, Globalisation and Modernity*. New York: SAGE, 1990.
- 3 Bernstein, David. *Advertising outdoors: watch this space*. London: Phaidon, 1997.
- 4 Neal, Z. *Seeking common ground: three perspectives on public space*. <https://www.msu.edu/~zpnear/publications/neal-seekingcommon.pdf>. 23. 2. 2013.
- 5 Lupton, E. *Mixing Messages: Graphic design in contemporary culture*. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution and Princeton Architectural Press, 1996.
- 6 Reinhold, M. *Public and Common(s)*. <http://places.designobserver.com/feature/public-and-commons/37647/>. 30. 1. 2013.
- 7 Prepeluh, A. *Uspešnost oglaševanja v medijih na prostem*, magistrska naloga. Ljubljana: Ekonomska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2006.
- 8 Vrbinč, S. *Produkti oblikovanja vizualnih komunikacij v javnem prostoru in njihov vpliv na kvaliteto življenja ljudi: Dan brez oglasa*; diplomsko delo. Univerza v Ljubljani: Akademija za Likovno umetnost in oblikovanje, 2013.
- 9 Sato, M. *Community design: elements of modern environment landscape and signage*. Graphics Sha Production, 1992.
- 10 Tassinari, V. *Borderline — pushing design over the limit*. Helsinki: Cumulus Working Papers, 2011.
- 11 Poynor, Rick. *First Things First Revisited*. <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=13>. 21. 2. 2013.
- 12 Bogart H., Michele. *Artists, Advertising and the Borders of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1952.
- 13 Kamin, T. *Oglaševanje in družba; Opredelitev vloge oglaševanja v sodobni družbi*; Študijsko gradivo, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani, 2012.
- 14 Jowett, G. S., O'Donnell, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. London: SAGE, 2005.
- 15 Bonndanella, P. *Umberto Eco and the open text; semiotics, fiction, polar culture*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- 16 Bernik, S., et al. *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995*. Ljubljana: Moderna galerija, Museum of Modern art, 2004.
- 17 Rotar, B. *Risarji: učenjaki: Ideologije v urbanizmu in arhitekturi*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1985. UDC 711(497.12).
- 18 Kramberger, A., Djukić, E. *Jumbomanija*; Sociološka in oblikovalska kritika veleplakatov. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, 2011.
- 19 Simmons, C. *Just design: Socially Conscious Design for Critical Causes*. San Francisco: HOW Books, 2011.

## PRENOVA MLADINSKEGA CENTRA MENGEŠ

Sara Badovinac

*participirati participirati -am nedov. in dov. (f) knjiž. udeleževati se, sodelovati: delavec neposredno participira v svoji delovni organizaciji; pri prostovoljnem delu so participirali vsi občani ♦ ekon. participirati pri dohodku dobiti del skupnega dohodka, biti udeležen*

Participacija nagovarja posameznika, da vpliva na potek družbenih sprememb. Socialni kapital tako postane nov kapital za preživetje in prinaša občutek vključenosti v širšo skupnost. Participacija je proces komuniciranja, v katerega so prebivalci oz. deležniki vključeni s svojimi mnenji in željami o ureditvi okolja, v katerem živijo in delujejo.

Mladinski centri združujejo različne interese in generacijske skupine mladih, zato so primerni za projekte, ki temeljijo na vzajemnem učenju in medsebojnem sodelovanju. Prostor v mladinskem centru je pomemben, saj vpliva na razvoj mladih generacij, ki tam preživljajo prosti čas in razvijajo svoje ustvarjalne, športne, organizacijske in druge sposobnosti. Na ta način se pripravljajo na soočanje z realnim svetom, ki zahteva visoko stopnjo prilagajanja trenutnim razmeram.

V Mladinskem centru Mengeš smo septembra 2013 začeli prenovo prostora, saj je takratno stanje potrebovalo temeljito pre-

obrazbo. S projektom smo mlade vključili v načrtovanje in odločanje o prostoru ter jih s tem vpletli v sodelovanje pri upravljanju dogajanja v njihovi ožji lokalni okolici.

Participacija ni umeten proizvod neke teorije, temveč posledica širšega družbeno-gospodarskega okvira. Kapital je postal glavno vodilo razvojnih pobud, ki spodbujajo nepotrebne novogradnje in pozabljajo na potrebe občanov. Tako smo pripomogli k temu, da smo državo in mesta stisnili na rob socialnega preživetja, prostori pa so postali nedefinirani. Enako nedefinirani postajajo tudi ljudje, katerih občutek vključenosti v demokratično družbo izginja, saj so njihove potrebe in predlogi pozabljeni.

V razvitem svetu je načrtovanje prostorskega razvoja prišlo v roke investorjev, ki pod krinko vzgibov zagotavljanja tržne logike in dobičkonosnih projektov zatirajo odprto komunikacijo z javnostjo. Tržno gospodarstvo in zasebno lastništvo tako operirata s prostorom zdaj že dvajset let, kar za seboj pušča velike posledice, ki se kažejo v nizki kakovosti novogradenj. Te so se preoblikovale v prostore z nepremišljenimi tlorisnimi sistemi in omejenimi zelenimi površinami, kar obenem degradira socialni prostor in kulturno krajino Slovenije. Politika in zakoni zgolj služijo kot orodje za uresničevanje interesov



posameznikov in ne upoštevajo mnenja in potreb večine.

Kriza, ki se je razrasla ob vseh množičnih privatizacijskih posegih, je priložnost za premislek o novem načinu komuniciranja. Ena od preizkušeno delujočih rešitev se skriva v sistemu urejanja prostora, pri katerem se spodbuja večje vključevanje javnosti in raziskovanje dejanskih potreb prebivalcev. Omenjeni način stroka imenuje participacija. Je nekakšna alternativa, ki usklajuje stroko, politiko in javnost ter iz kompromisov izpelje koncept, ki odgovarja večini. Arhitekt/politik/umetnik v tovrstnih primerih postane moderator med različnimi predlogi in nadzornik celote oz. celostnega koncepta.

Projekt v Mengšu, ki se je začel kot natečaj za notranjo opremo mladinskega centra, se je razvil v vikend delavnice, na katerih sproti sprejemamo odločitve o novih posegih v prostor. Okvirni načrt, ki sem ga oblikovala z natečajno rešitvijo, je bil preoblikovan glede na finančne zmožnosti in potrebe uporabnikov in upravnikov mladinskega centra. Na ta način smo dosegli, da so bile pod strokovnim nadzorom upoštevane vse potrebe in želje za delovanje prostora. Zastavljeni okvir prostora ni dokončno dorečen in tako omogoča, da se z vsako delavnico prostor redefinira in prilagaja tako potrebam kot

tudi zmožnostim dejanske izvedbe. Odločitve sprejemamo na podlagi skupinskih pogovorov in testiranj postavitve opreme. Tovrstni način načrtovanja je dolgotrajen in ima poudarek na procesu, ki je ključni del projekta, saj vabi vse zainteresirane v dialog, jih spodbuja in izobražuje. Na proces dela se mladi odlično odzivajo, kažejo svoje sposobnosti in odkrivajo svoje talente. Na vsaki delavnici spoznajo nekaj novega o lesu in njegovi obdelavi, reciklaži, prostorski kompoziciji ter veliko o svojih sposobnostih. Skozi delovni proces se povezujemo, spoznavamo in vključujemo vse, ki bi radi soustvarili nov mladinski center.

S projektom se tudi aktivno vključujemo v lokalno okolje. Občani Mengša se na akcije odzivajo, nam pomagajo in nas podpirajo pri gradnji prostora. Notranjo opremo realiziramo brez vnaprej zagotovljenih sredstev, tako da nabiramo material na odpadkih in dobivamo pomoč donatorjev v obliki materiala in orodja. Tovrstni način zbiranja materiala je v projekt vključil veliko ljudi in pokazal, da v družbi še vedno obstaja solidarnost.

Prenova mladinskega centra Mengeš ne prinaša zgolj novega prostora, ampak zbližuje ljudi, med njimi gradi zaupanje in ustvarja novo podlago za nadaljnje sodelovanje. Je tudi dokaz, da so za izvedbo tovrstnega projekta pomembne predvsem

volja, iznajdljivost in vztrajnost, vse ostalo pa se ob pozitivni energiji slej ko prej tudi uresniči.

Čeprav z majhno površino, mora mladinski center Mengeš omogočati prostor številnim dejavnostim: administraciji društva, izobraževalnim uram, športnim dejavnostim, ustvarjalnim delavnicam, nastopom itd. Na podlagi teh potreb je bila prostor-ska rešitev razdeljena na štiri programske stene: delovna za računalnike, družabna za koncerte, razstavna za likovne dogodke in stena vtisov za spominske fotografije.

Ker je prostor večnamenski, ga je bilo treba zasnovati tako, da ga je mogoče hitro in preprosto izprazniti ali napolniti, odvisno od potreb programa. Delovna in družabna stena sta nepremični, saj poleg osnovne funkcije služita kot shranjevalni prostor in s tem rešujeta težavo skladiščenja materiala. Oder pri družabni steni je sestavljen iz velikih predalov, v katerih se shranjuje oprema za nastope. Ključni element delovne stene je predelana stara omara, ki hkrati služi kot podpora mizam in prostor za shranjevanje materiala. ■



# IZKUŠNJA GRADNJE V DRUGEM KULTURNEM OKOLJU

Žiga Rošar



11 začetek

V prejšnji izdaji Praznin sem podrobneje predstavil svoje diplomsko delo z naslovom Idejna zasnova arhitekture osnovne šole v okolici Kalkute v Indiji. Tokrat bom predstavil realizacijo projekta, ki je temu sledila.

Naj začnem na nekoliko nenavaden, 'nearhitekturni' način, in sicer z opisom priprave indijskega nekvašenega kruha, imenovanega paratha. Za pripravo potrebujemo moko, ščepec soli in malo vode. Vse sestavine med sabo premešamo in zgnetemo v kepo. Testo pokrijemo z vlažno krpo in ga nekaj minut pustimo počivati. Zatem postopek gnetenja ponovimo in testo spet za nekaj minut pustimo pod vlažno krpo. Nato ga razdelimo v več manjših kep, ki jih ponovno malo pregnetemo in za nekaj minut prepustimo počitku. Posamezno kepo na tanko razvaljamo in jo z dodatkom olja in moke s cikcakastim prelaganjem zložimo v več plasteh in zatem polžasto zvijemo. Dobljeno testo ponovno za nekaj minut pokrijemo z vlažno krpo. Zatem ga počasi in pazljivo razvaljamo na velikost palačinke in položimo na dobro segreto ponev. Ko je paratha na obeh straneh rjavo zapečena, jo vzamemo s ponve in jo z dlanmi, kot bi hoteli rahlo zaploskati, z vseh strani večkrat stisnemo. Plasti, ki so bile pred tem na tanko zvite in razvaljane, se s tem med sabo ločijo in ustvarijo vtis listnatega testa. Paratha predstavlja na jugu Indije precej vsakdanjo jed, ki ji po

navadi dodajajo najrazličnejše omake. Čeprav sam nisem pretiran ljubitelj indijske hrane – verjetno ni zanemarljivo omeniti dejstva, da sem se v Indiji s hrano vse (pre) večkrat tudi zastrupil – pripravo te okusne jedi omenjam iz povsem drugega razloga. Opisan postopek zame namreč predstavlja neke vrste prisposodbo celotnega projekta. Strnjeno povzema preprostost, a hkrati kompleksnost procesa gradnje in predhodnega načrtovanja.

Kljub temu da so sestavine sila preproste, je z njimi precej ročnega dela. Poleg valjanja in gnetenja je morda najbolj naporno ravno čakanje. Vsebina je večplastna in precej zavita. Ali bo na koncu tudi okusna, je v tem trenutku še prezgodaj trditi, saj je še daleč do trenutka, ko bo moč z rahlim ploskanjem pospremiti njeno končno obliko.

## Začetek

Pred približno tremi leti sem pod okriljem Fakultete za arhitekturo Univerze v Ljubljani sodeloval pri projektu gradnje knjižnice in učilnice v Republiki Južna Afrika. Po uspešno končanem projektu sem s pomočjo prof. dr. Aleša Vodopivca izvedel za nevladno šolsko organizacijo Piali Ashar Alo, ki je ravno takrat zbirala sredstva za gradnjo novega šolskega kompleksa na obrobju Kalkute v vzhodni Indiji. Potrebovali so nekoga, ki bi bil pripravljen pomagati in pripraviti idejno zasnovo ar-



21 vrnitev v Indijo

hitekture nove šole. Pod vtisom projekta v Afriki in še brez ideje, kaj bi izbral za diplomsko nalogo, sem v tem videl velik izziv. S kolegom Juretom Kolencem, ki si je za diplomsko nalogo prav tako izbral isti projekt, sva že čez dobre tri mesece odpotovala v Indijo. Tam sva spoznala Slovenko Mojco in njenega indijskega moža Anupa, ki sta leta 2008 v okolici Kalkute ustanovila omenjeno organizacijo z namenom zagotavljanja brezplačne izobrazbe revnim in osirotelim otrokom. Po ogledu zemljišča, namenjenega gradnji nove šole, sva v tednu dni poskušala zbrati čim več informacij, potrebnih za zasnovo objekta. Zatem sva krajši čas potovala še po severu Indije in nekoliko poblje spoznala indijsko kulturo.

#### Izdelava projekta

Po vrnitvi domov sva začela izdelavo projektne naloge. Prvotno smo se dogovorili, da pripraviva vsak svoj idejni načrt za nov šolski kompleks (skupinska diplomatska dela na fakulteti za arhitekturo namreč niso dovoljena). Načrt bi zatem poslala v Indijo, kjer bi na podlagi najinih idejnih zasnov začeli gradnjo. Temu primerno sva svoji nalogi prilagodila tamkajšnjemu načinu gradnje, upoštevajoč dejstvo, da bo objekt zgrajen brez najine prisotnosti. Komunikacija je ves čas potekala na daljavo.

Glede na slabe internetne povezave v Indiji je bila na trenutke precej težavna in

predvsem zamudna. Večino stika sem imel z Anupom in dostikrat sem imel občutek, da je veliko stvari končalo izgubljenih s prevodom med angleščino, bengalščino in slovenščino.

Nepoznavanje tamkajšnjih razmer se je izkazalo za večjo težavo, kot sem sprva predvidel. Bivanjska kultura je na indijski podcelini namreč povsem drugačna kot v Evropi, kar še posebej velja za revnejša vaška področja, na kakršnem leži šolsko zemljišče. Dodatno težavo je predstavljala nedefinirana in spreminjajoča se programska shema, ki je bila zastavljena dolgoročno in je v veliki meri presegala predvidene finančne okvire.

Med izdelavo projektne naloge sta Mojca in Anup izrazila željo, da bi nekdo izmed naju vendarle ponovno obiskal Indijo in pomagal ob začetku gradnje. Ker je Jure Kolenc isto leto že drugič sodeloval pri gradnji šolskega objekta v Južni Afriki, se za ponovni obisk Indije žal ni odločil.

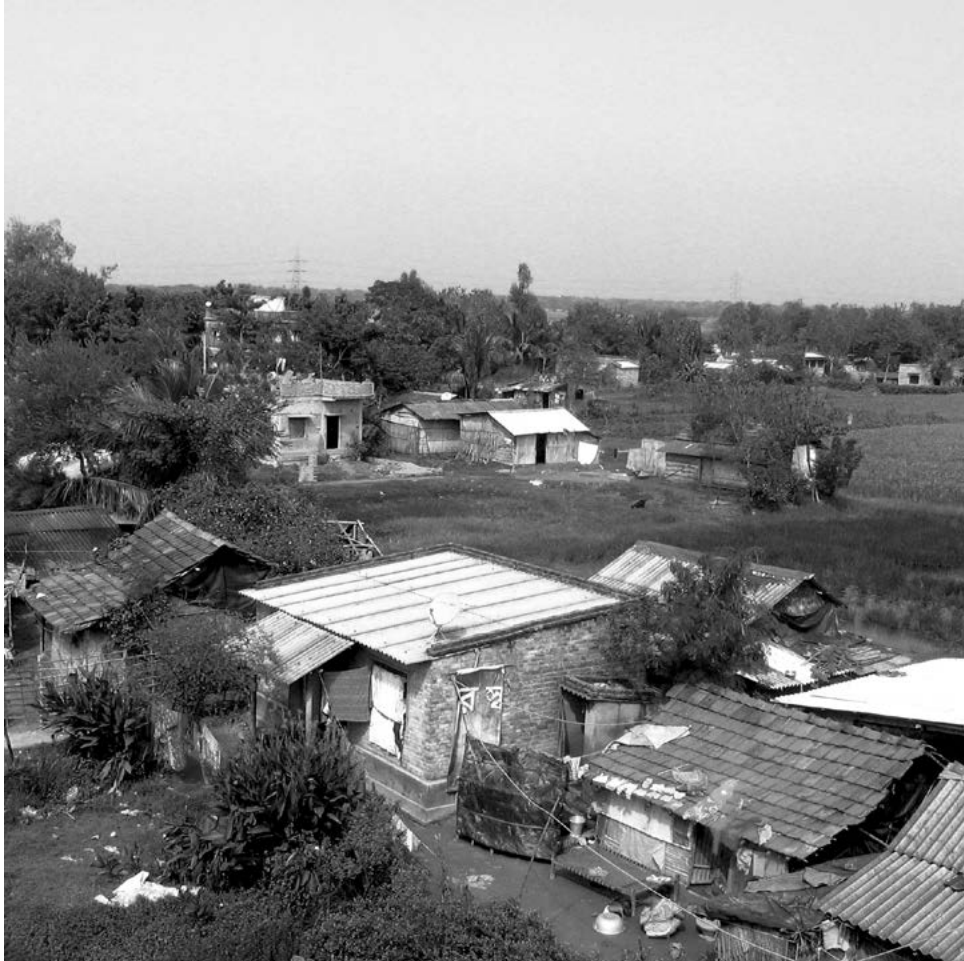
Po približno letu dni trajajočem načrtovanju in številnih spremembah in dopolnitvah, mi je vendarle uspelo pripraviti projekt, ki naj bi zadovoljeval večino zahtev in dolgoročnih potreb šolskega programa Piali Ashar Alo.

#### Vrnitev v Indijo

Zgolj dobrih pet dni po zagovoru diplom-

ske naloge sem že bil na letalu za Kalkuto. Tokrat je bil moj sopotnik kolega Jure Markota, akademski kipar, s katerim sva skupaj izpeljala nekaj manjših projektov. Za razliko od mene, ki sem v Indiji nameraval ostati tri mesece, je on odpotoval za dobre tri tedne z namenom, da mi pomaga pri pripravi gradbišča in ob začetkih temeljenja. Pravzaprav v tistem trenutku nisem najbolj natančno vedel, kaj točno naju čaka in kako se bodo stvari odvijale. Ob prihodu v Kalkuto sem tako imel občutek, da se moja diplomatska naloga kljub uspešnemu zagovoru nikakor ni končala in da je šele zdaj napočil njen začetek.

Bivala sva pri družini Gayen, približno dvajset kilometrov iz mestnega središča Kalkute, v predmestju, imenovanem Sonarpur. Sonarpur bi najlažje opisal kot povsem povprečno indijsko (pred)mestje z živahnim in hrupnim prometom, z množico, ki hiti po vsakodnevnih opravkih, z majhnimi prodajalnami, specializiranimi za prodajo različnih vsakodnevnih drobnarij, in predvsem z neurejeno kanalizacijo. Zanimivo pri tem je (kar sem dodobra spoznal pozneje ob popotovanju po drugih delih Indije), da ima velika večina indijskih mest ali predmestij zaradi kaotičnih razmer ravno v tem nek skupni imenovalec. Vsa (pred)mestja so tako neprepoznava, da so si ravno zaradi tega na las podobna. Orientacija, ki bi temeljila na prepoznavanju izrazitih stavb, spomenikov, ki oblikujejo



3 | gradnja v nadstropjih

identiteto nekega mesta, je tu povsem zakrita v nejasni, na videz nedokončani gradnji in množici reklamnih napisov, ki prekrivajo fasade stavb. Tovrstno zanašanje na urbanistične poudarke v prostoru je povsem neuporabno, če ne kar zavajajoče.

Nekoliko drugače je v vasi Piali, kjer stoji šola Piali Ashar Alo. Od predmestnega Sonarpurja je oddaljena še dodatnih deset kilometrov. Čeprav naj bi imela od pet do deset tisoč prebivalcev, se označuje kot vas, ki je zrasla ob železniški progi med Kalkuto in južnimi predeli reke Hoogley (del delte znamenite reke Ganges). Prav železnica je omogočila nekoliko hitrejši razvoj te vasi, kjer je za razliko od mestnega vrveža moč doživeti nekaj miru med riževimi polji, pa čeprav se tudi Piali zaradi vse večje populacije počasi spreminja v značilno indijsko predmestje.

#### Gradnja v nadstropjih?

Prvi teden se je izkazal kot najbolj naporen od vseh treh mesecev, ki sem jih preživel v Indiji. Ne zgolj zaradi časovne razlike, ki je zagotovo vplivala na moje počutje, temveč zaradi številnih 'presenečenj', ki so temu sledila.

Ker se je izkazalo, da je vendarle potrebno neke vrste gradbeno dovoljenje (sprva je bilo rečeno, da s tem naj ne bi bilo težav), smo potrebovali nekoga, ki pozna tamkajšnje predpise in bo vse to pripravil in oddal v potrditev t. i. občinski komisiji. Podloge je že pred mojim prihodom pripravil nek mlad gradbeni inženir (nisem povsem prepričan, ali je bil arhitekt ali gradbenik). V grobem je prerisal mojo idejno zasnovo in jo na številnih mestih spretno prilagodil različnim indijskim tipskim standardom.

Komunikacija z mladim inženirjem (naj ga tako poimenujem) je bila precej pestra, ne samo zaradi najinih skoraj diametralno nasprotnih pogledov na celoten projekt, temveč tudi zaradi številnih komunikacijskih zablod. Da bi bila zadeva še dodatno zapletena, so bile tu še angleške merske enote, ki so še dodatno upočasnile najino sporazumevanje.

Glede na dejstvo, da je šola v vaškem okolju s pretežno pritlično gradnjo, in glede na omejena sredstva, s katerimi ne bi bilo smiselno graditi klančin ali dvigal, namenjenih gibalno oviranim osebam, sem stremel k čim bolj pritlični zasnovi. Ideja mladega inženirja na drugi strani je bila ravno nasprotna in stroškovno dol-



4 | ekipa



5 | pričetek betoniranja



6 | pričetek betoniranja

goročno resda bolj racionalna. Predlagal je, da se opusti velik del pritlične gradnje in se nadomesti s štirinadstropno stavbo! Kot je to povsem običajno v Indiji, bi se nadstropja po potrebe sproti dodajala, tako bi glede na razpoložljiva sredstva zaradi dražjega temeljenja lahko dokončali pritličje in prvo nadstropje, medtem ko bi ostala nadstropja sledila pozneje (nihče namreč ni imel ideje, koliko otrok bo šola v prihodnje sprejela in kakšna sredstva bodo temu namenjena).

Vztrajnost mladega inženirja sem bolje doumel šele, ko sem spoznal vrednotenje njegovega dela. Svoj delež je namreč obračunal glede na število nadstropij, ki jih je nato moral predložiti t. i. občinski komisiji v potrditev. Vsako posamezno nadstropje je kljub očitni uporabi 'kopiraj/prilepi' metode predstavljalo enak strošek izdelave. S tem je bilo stremljenje k nebu smiselno tudi s stališča inženirjevih osebnih financ.

Po dolgih pregovaranjih smo vendarle prišli do sklepa, da za temeljenje ni smiselno porabiti preveč sredstev in na ta račun v prvi (in morda edini) fazi zgraditi manj površin, namenjenih poučevanju. S tem smo ostali pri prvotni pritlični zasnovi, ki smo jo pred tem bolj ali manj uspešno usklajevali vse leto.

### Ekipa

V nasprotju z mojimi optimističnimi pričakovanji prvi teden prav tako še nismo imeli izbranega podizvajalca. Izbirali smo med dvema ponudnikoma, pri čemer je več kot očitno izstopal inženir srednjih let (naj tudi njega podobno predstavim). Bil je zelo vesel gospod in upošteval je prav vsak naš pomislek, med drugim tudi željo, naj bo večji del stavbe dokončan v treh mesecih oziroma še pred mojim odhodom domov. Poleg organizacije delovne sile in strokovne ekipe je bila njegova zadolžitev tudi dostava materiala, kar je bil glede na tamkajšnje prometne razmere pravi logistični podvig. Na koncu s(m)o se dogovorili za ceno, ki znaša za slovenske razmere neverjetnih sto evrov na kvadratni meter, pri čemer so bila v ceno zajeta vsa zaključna dela, izdelava oken in inštalacije. S tem je nekoliko izgubilo pomen moje 'varčevanje' s stavbnim pohištvo in odprta zasnova prostora. Društvu Piali Ashar Alo (oz. zakoncema Gayen) je kakšen mesec pred mojim prihodom s pomočjo nemške humanitarne organizacije uspelo zbrati kar štirikrat več sredstev, kot smo



7 | pričetek gradnje



8 | nadaljevanje del

na začetku predvideli. Tako je bilo mogoče v enem kosu zgraditi vse predvidene faze. Predlagana prostorska zasnova je s tem kar nekoliko izvenela. Tako sem glede na vse spremembe, ki so me pričakale že takoj na začetku, projekt dodobra spremenil in prilagodil danim razmeram.

Po dobrih desetih dneh pogajanj in usklajevanju načrtov smo končno začeli izmero zemljišča. Pri izmeri je sodelovala petčlanska ekipa pod vodstvom starejšega inženirja (tudi njega bom podobno predstavil), s katerim sem se za razliko od vseh prejšnjih inženirjev (vsak drugi se mi je namreč predstavil kot inženir in na trenutke sem imel občutek, da je polovica indijskega prebivalstva po izobrazbi inženirjev) zelo dobro razumel.

Gospod je bil zelo zanesljiv in – kar me je nekoliko presenetilo – izjemno natančen. Kljub temu da uradno naj ne bi govoril angleško, nama sporazumevanje ni predstavljalo večjih težav. Bilo je torej ravno nasprotno kot pri večini preostalih inženirjev, ki so zase trdili, da angleščino obvladajo. Po dobrih dveh urah merjenja smo s preprostimi metodami, kot sta napenjanje vrvi za merjenje razdalj in uporaba vodnih cevi za označevanje višinskih nivojev, zakoličili prvi del stavbe.

### Začetek gradnje

Meritve, opravljene tik pred mojim odhodom v Indijo, so pokazale, da so tla pod šolo izredno slabe kakovosti. Statik, s katerim sem sodeloval v Sloveniji, mi je kot najprimernejšo rešitev predlagal uporabo lesenih pilotov. Glede na dejstvo, da izboljšava tal s pilotnim temeljenjem zaradi nedostopnosti potrebne mehanizacije ni bila mogoča, se je kot najprimernejša rešitev, kljub nekoliko višjim stroškom izdelave, izkazala uporaba temeljne plošče. V Indiji v zvezi s tem nisem našel soglasja z nobenim izmed inženirjev. Predlagali so, da se izdelajo točkovni temelji, ki se na določeni višini s posebnimi horizontalnimi betonskimi vezmi med sabo povežejo. Metoda, ki jo v veliki meri uporabljajo na vseh preostalih indijskih gradbiščih, ki sem jih pred tem obiskal, je pomenila, da je treba z uporabo sile človeških rok izkopati več kot osemdeset meter in pol globokih lukenj. Delavci so s pomočjo motiki podobnemu orodju izkopavali sicer dokaj mehko zemljinjo in jo nato s pomočjo posebnih posod, ki so jih imeli posajene na glavah, po lestvah odnašali na površje. Izkopavanja so se začela dan po zakoličenju in so trajala naslednje tri tedne. Da tovrstna dela ne bi trajala predolgo, sem dodatno prilagodil konstrukcijo in nekoliko zmanjšal število

stebrov in s tem posledično število lukenj, potrebnih za izkop.

### Prosti čas

Med vsem tem čakanjem in usklajevanjem načrtov sem prosti čas porabil za krajše izlete v bližnjo in daljno okolico Kalkute. Na več mestih sem se pridružil Juretu, ki je med našim izbiranjem podizvajalcev in usklajevanjem načrtov odšel na krajše potovanje. Kljub temu da je Indija čudovita popotniška destinacija, so prometne razmere v tej prenaseljeni deželi vse prej kot idealne. Premikati se po Indiji je resnično pravi nadrealizem. Poleg slabe infrastrukture so tu še vsi Indijci, ki jih je resnično milijarda!

Izpostavil bi najin izlet v Bodhgayo, mesto, v katerem je razsvetljenje doživel princ Siddharta. Po obisku čudovitih budističnih templjev se nama je nekoliko mudilo nazaj v Kalkuto. Ker nisva uspela vnaprej rezervirati turističnih vozovnic za vlak, kar je običajna praksa tujih turistov ob potovanju z indijskimi železnicami, sva bila prisiljena kupiti navadno vozovnico za večerni vlak. Gneča ob nakupu vozovnic je bila velikanska, kar nama je dalo slutiti, da to ne bo povsem običajna pot. Po dveh urah čakanja na vlak – ti so v Indiji sicer dokaj točni – je sledilo divje prerivanje



9 | zadnji mesec



10 | zadnji mesec

na vagona drugega razreda in bolj po naključju se nama je uspelo zavihteti na enega izmed njih. Zadovoljna, da sva sploh dobila mesto v prenatrpanih vagonih, sva z nahrbtniki naslednjih deset ur vztrajala vsak na svoji 0,2 kvadratnega metra veliki razpoložljivi površini, ki nama je bila to noč očitno usojena.

#### Začetek betoniranja

Medtem ko je približno pet delavcev na roke kopalo do dva metra globoke jame, široke približno meter in pol, se je na gradbišču počasi začel kopičiti material, potreben za pripravo betonskih točkovnih temeljev.

Ko sem se iz Sonarpurja z ekipo merilcev prvič odpravil na deset kilometrov oddaljeno gradbišče v Piali, smo s terenskim vozilom potrebovali od 50 do 55 minut, da smo prispeli na cilj. To je bilo prvič in zadnjič, da sem se po luknjasti, vijugasti, ozki in preobremenjeni cesti, ki je za nameček vsaj trikrat prečkala železniške tire, na gradbišče peljal z avtom. Od takrat sem se z veliko večjim veseljem vsako jutro drenjal na lokalnem vlaku, ki je za isto opravljeno pot ob zmerni hitrosti porabil skromnih 12 do 15 minut. Z ekipo, ki je opravljala meritve, smo se dobivali vsak konec tedna, medtem ko sem med tednom večinoma

spremljal in dokumentiral potek del na gradbišču in dopolnjeval spremembe v načrtih.

Zaradi slabih prometnih razmer in ozkih cest so ves potreben material za gradnjo od železniške postaje do pol kilometra oddaljenega gradbišča pripeljali s pomočjo trikolesnikov na človeški pogon. Za prevoz enega trikolesnika sta bila potrebna dva delavca, ki sta nakopičeni material (opeko, cement, pesek, armaturno železo, opaž, itd.) po načelu vzvoda preprosto prekucnila na mesto odložišča. Tovrstna podoba je bila nekaj najbolj imponantnega za mojega takrat triletnega nečaka; fotografije gradnje sem namreč sproti objavljaj na družabnem omrežju, kolikor mi je to pač omogočala šibka internetna povezava.

Po dobrem mesecu dni od mojega prihoda so se na gradbišču končno začela dela z betonom. Na začetku sem se kar malce bal, da bo tudi mešanje betona potekalo ročno, a je robustni dizelski mešalec to preprečil. Prav neverjetno je bilo spremljati delavce, kako so na roke pripravljali in vezali vse potrebne armaturne košare ter pripravljali opaž za betoniranje stebrov. Proces betoniranja je potekal tako, da so cement in agregat z naglavnimi posodami vsipali v dizelski mešalec, vodo (verjetno ne dovolj

čisto) pa so s pomočjo črpalke črpali iz bližnjega ribnika. Samokolnic na moje začudenje niso uporabljali. Svež beton so namreč iz mešalca prelili najprej na opečnato podlago, od koder so ponovno z uporabo naglavnih posod material prenašali do mesta betoniranja. Pri tem so v enem kosu vlili skoraj celoten steber prereza 0,25 x 0,25 metra in višine približno tri metre. Na gradbišču je na začetku med tednom delalo približno pet do šest delavcev. Hitro mi je bilo jasno, da je to občutno premalo, da bi lahko glede na dogovor večji delež dokončali do srede februarja. Ob začetku betoniranja se je ta številka povzpela na dvanajst in ostala relativno nespremenjena do mojega odhoda. Eden izmed delavcev je vsak dan skrbel za hrano, medtem ko so drugi opravljali različna opravila. Po trije delavci so vsakodnevno na gradbišču tudi prenočili ter s tem varovali gradbeni material na zemljišču, ki je bilo sicer obdano s skoraj dva metra visokim opečnim zidom. Delavci so bili pri delu precej natančni, vestni in marljivi. Za hitrejšo komunikacijo na gradbišču sem si v beležko zapisal nekaj osnovnih angleških merskih enot in nekaj bengalskih besed. Kot najbolj uporabna (pravzaprav edina bengalska beseda, ki sem si jo do danes tudi zapomnil) se je izkazala beseda 'tiga-che', kar v angleškem prevodu pomeni O. K.

## Potepanje po Kalkuti

Med tednom sem po končanem obisku gradbišča dostikrat zašel v središče mesta. Kolkata, do pred kratkim bolj znana pod angleškim imenom Calcutta (slovensko Kalkuta), je bila vse do leta 1931 prestolnica Britanske Indije. Priča bogate preteklosti so še danes številne razkošne palače in vrtovi iz druge polovice 19. stoletja, ko je takratna Kalkuta doživljala svoj kulturni in predvsem literarni razcvet. Impresivna kolonialna prestolnica, katere ulice naj bi v tistih časih čistili dvakrat dnevno, je po selitvi prestolnice v New Delhi povsem izgubila svoj nekdanji sijaj. Kmalu je postala eno najbolj degradiranih območij v Indiji, k čemur so botrovala obdobja hude lakote in pomanjkanja.

Kljub temu da je večji del mesta na prvi pogled videti prav tako kaotičen kot večina preostalih indijskih mest, sem sčasoma ugotovil, da ima mesto vendarle nek svoj notranji red in logiko ter da ni vse zgolj prepuščeno naključju, kot se mi je to najprej dozdevalo. Poleg vlakov je precej uporabna tudi podzemna železnica, kjer je nekoliko manj gneče. Poleg divje, a cenovno ugodne vožnje z mestnimi avtobusi so zanimivo prevozno sredstvo rikše, ki ponekod vozijo celo na stalnih relacijah. Čeprav je v Indiji zakonsko predpisana vožnja po levem voznem pasu, imaš vse prevečkrat občutek, da ljudje še največkrat vozijo kar po sredini. V tem času sem dodobra spoznal, da si je v Kalkuti in praktično po celotni Indiji za skoraj vsako stvar treba vzeti precej časa. Šele nato je mogoče popolnoma užiti in dojeti celotno mesto.

Na ulicah Kalkute me je najbolj prevzel obred pitja čaja. Poleg razpadajočih fasad kolonialnih palač je čaj eden glavnih delcev zapuščine starega britanskega imperija. V času mojega bivanja v Kalkuti sem rutino pitja čaja tudi dodobra osvojil. Čaj, ki ga skuhamo skupaj z mlekom in vodo, strežejo na praktično vsakem vogalu mesta. V središču Kalkute ponekod še vedno uporabljajo staro metodo serviranja čaja v majhnih glinenih skodelicah za enkratno uporabo. Glinene skodelice nato zavržejo in pozneje reciklirajo.

## Nadaljevanje del

Zaradi manjše količine dežja, ki je za to obdobje sicer bolj izjema kot pravilo, so se stene v nekaterih jamah na južni strani zemljišča začele rušiti, kar je še dodatno upočasnilo izkopavanja. Zaradi tega je inženir srednjih let nenadoma prišel na

idejo, da bi opustili gradnjo južnega dela in, kot je to predlagal mladi inženir, poskusili zgraditi štiri nadstropja in s tem pospešiti gradnjo objekta. Če zanemarim številne finančne ugodnosti, ki bi jih pri tem imelo gradbeno podjetje inženirja srednjih let, za kaj takega kljub zamudi ni bilo pravega razloga. Tako ali tako mi je že nekaj časa bilo popolnoma jasno, da zastavljenih ciljev do mojega odhoda ne bomo dosegli.

Na drugem delu zemljišča so v tem času zabetonirali že nekaj stebrov in jih med sabo povezali s horizontalnimi vezmi. Vmesne prazne prostore so začeli polniti z zemljino in odpadnim gradbenim materialom. Na betonskih horizontalnih vezeh so začeli gradnjo opečnega zidca do višine nivoja pritličja. Namesto predlagane temeljne plošče so predvideli utrjen sloj gramoza, na katerega bodo na koncu dodali pet centimetrov debel sloj podložnega betona. Temu bo sledil sloj črnega hidroizolativnega gladkega cementa. Vsa dela v zvezi s tlakom v pritličju bodo narejena ob koncu gradnje, ko se bo ves navožen material dovolj utrdil.

Po dobrem mesecu in pol od začetka del je bilo prvič moč občutiti zametke bodočega prostora. Trenutek, ko se zaveš, da je ideja s papirja postala realnost, je nadvse prijeten in šele takrat delo dobi svoj pravi smisel.

Moje spremljanje del na gradbišču se je po dveh mesecih počasi iztekalo in bolj, ko je šlo proti koncu, hitreje je delo napredovalo. Odločil sem se, da za tri tedne obiščem še druge dele Indije in se nato zadnji teden vrnem v Kalkuto, od koder me je čakal let domov.

## Zadnji mesec

Med potovanjem po zahodni obali indijske podceline sem sproti dobival obvestila o dogodkih na gradbišču. Kljub temu sem bil ob vrnitvi prijetno presenečen, saj je bil napredek več kot očiten. Na delu objekta je bilo namreč že vse pripravljeno za betoniranje plošče v nadstropju. Prav tako je bila pripravljena vsa potrebna armatura in armaturne mreže, ki so jih delavci vezali na roke. Betoniranje plošče žal nisem dočakal, saj je čas nekoliko prehitro minil. Po uskladitvi še zadnjih gradbenih podrobnosti s starejšim inženirjem sem se po treh mesecih poslovil in vrnil domov.

Gradnjo kljub odsotnosti redno spremljam, kolikor je to le mogoče. Zaradi obdobja

monsunskega dežja se je gradnja podaljšala za več kot pol leta. Po več kot letu dni bo tako končana gradnja 650 kvadratnih metrov velikega pritličnega dela, ki ga želijo v prihodnje nadgraditi z dodatnimi 300 kvadratnimi metri površin. Temu primerno so kljub pomanjkanju časa že pohiteli z gradnjo betonskih stebrov v nadstropju, ki verjetno nadaljnjih nekaj let ne bodo opravljali nobene funkcije. 'Incredible India!'

Če nekoliko nenavadno še končam v podobnem kuharskem slogu, kot sem tudi začel, naj zgornje besedilo predstavlja neke vrste recept za vse tiste, ki bi se kdaj radi odločili za gradnjo v drugem kulturnem okolju.

In kot bi se z mano verjetno strinjal tudi slavni britanski kuhar, vam pri tem želim: 'Dober tek!' ■



1 | pogled na muzej z ulice

## MUZEJ VOJNE UMETNOSTI V SARAJEVU (Z OBSTOJEČO ZBIRKO ARS AEVI)

Amila Kadribašić

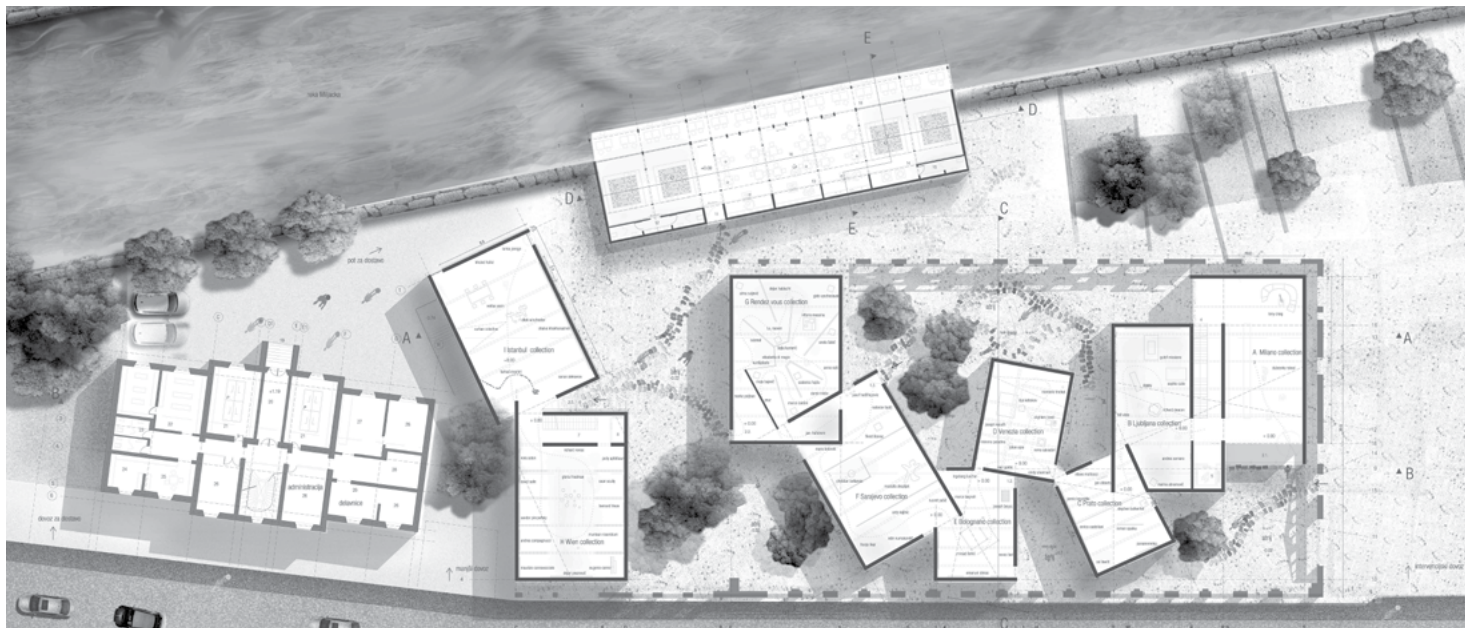
Vsako mesto pripoveduje svojo zgodbo, zgodbo krajšega ali daljšega obdobja zgodovine. Zgodovine, ki je bila mirna ali krvava, težja ali lažja. Vsaka stavba ima svojo zgodbo. Zgodbo ideje, ki jo je izrisala na zemljevidu nekega mesta, ter zgodbo danih omejitev in prednosti prostora. Zgodbo, ki jo želi s svojimi zidovi in strehami povedati. Ne nazadnje pa vsaka stavba v vsakem mestu vsebuje tudi zgodbo ljudi, ki v njej bivajo. Zgodbe stavb, ki jih pišejo ljudje, in stavbe, ki so pisale odlomke v zgodbah ljudi. Knjiga, ki zapisuje zgodbo mesta Sarajevo, vsebuje poglavja veličastnih dejanj, ob teh pa tudi madeže krvavih zapisov. Pripoveduje o mestu, ljudeh, narodih in običajih barvite zgodovine, zdaj zapisane v ulicah, stavbah in ljudeh Sarajeva.

Na omenjenem prostoru so se skozi zgodovino ustavljali in gradili številni narodi, največje posege pri sooblikovanju mesta so prinesla štiri obdobja. Petstoletna zgodovina otomanskega obdobja s svojim kultom sosredstva, meandriranjem grajenega, višjimi punkcijami grajenega in zelenega tkiva ter vseprisotnim upoštevanjem človeškega merila. Besednjak otomanske arhitekture prekine okupacija Avstro-Ogrske, tokrat s kontrastnimi posegi v prej drobnejšem tkivu, govorimo o sistemu koridorskih ulic, večjih stavbnih gmotah, javnem programu in reguliranem načrtu gradnje. Poleg razvidnih posegov sodobne arhitekture je mesto precej sooblikovalo obdobje socializma, predvsem v ekspanziji mesta, gradnji stanovanjske, industrijske vsebine in javnem programu, obarvanem

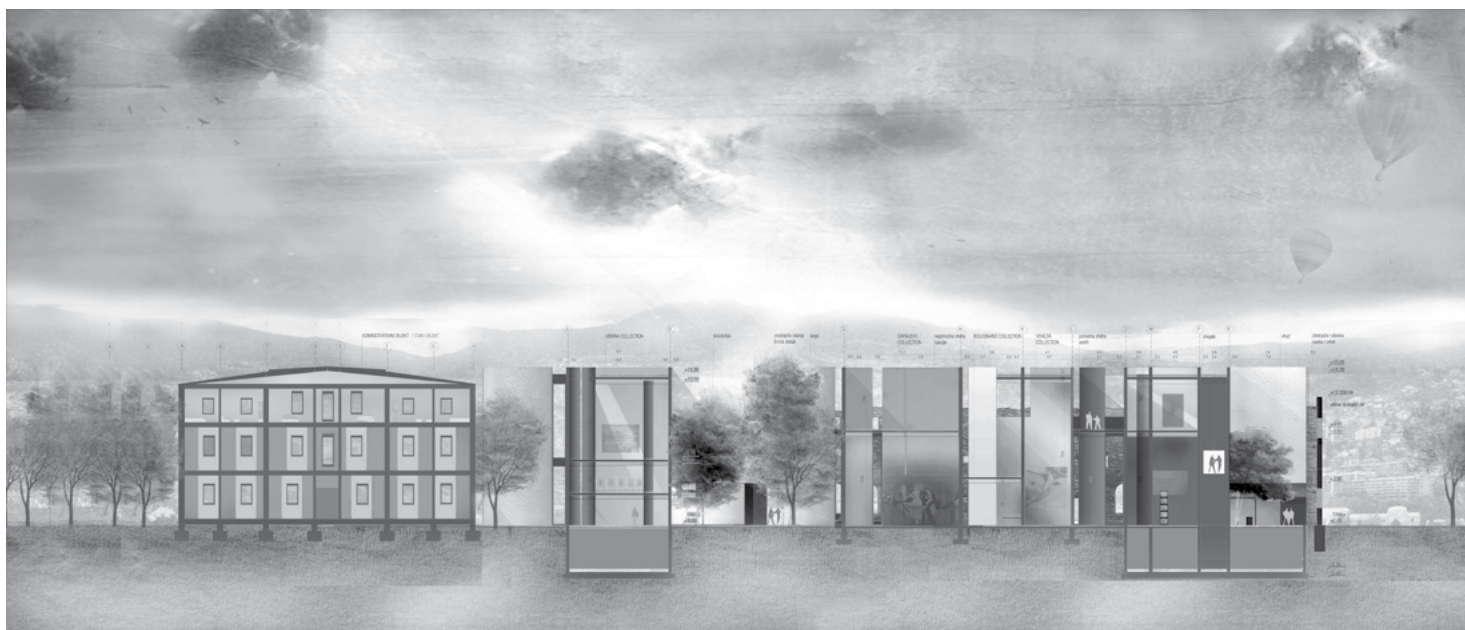
s takratnim ideološkim prepričanjem. Ker pa prostora ne oblikuje samo arhitektura, ampak predvsem ljudje in dogodki, včasih tudi tragični kot zadnja balkanska vojna, ki je nesporno opustošila večino grajenega tkiva in posledično vplivala za današnjo neregulirano gradnjo.

Ravno v vojnem obdobju dobi začetek zgodba te diplomske naloge, v zbirki umetniških del Ars Aevi. Ars Aevi (umetnost obdobja po latinsko) je skupni projekt sarajevskih intelektualcev in umetnikov po vodstvom Enverja Hadžiomerspahiča. Ideja projekta se je rodila v noči požiga muzeja olimpijskih iger kot revolt vojnemu stanju in želji po ohranjanju kulturnega plamena v obleganem mestu. Projekt zbiranja umetniških del je potekal v sodelovanju z muzeji vzhodnega in zahodnega dela Evrope, v želji povezovanja teh dveh kultur in prikazovanju točke koeksistence, ki je v Sarajevu prisotna že stoletja. Izbor podarjenih umetnin je sestavljen iz nabora več kot 160 del domačih in tujih umetnikov, najbolj dejavnih v obdobju 1992–2003, iz mest, ki so želela sodelovati pri ideji muzeja od lokalnega Sarajeva do Milana, Prata, Ljubljane, Benetk, Dunaja, Bologne in Istanbula. Če bi omenili le nekaj imen sodelujočih umetnikov, lahko izpostavimo dela naslednjih: Marina Abramović, Tony Cragg, IRWIN, Anish Kapoor, Sol Le Witt, Richard Nonas ...

Devet kolekcij, vsaka poimenovana po mestu muzeja, ki jo je podaril obleganemu Sarajevu, zdaj čaka v začasnem depoju/razstavnem prostoru arhitekta Amirja



2 | tloris



3 | vzdolžni prerez

Vuka Zeca. Med drugim je Ars Aeviju projekt podaril Renzo Piano, vendar zaradi pomanjkanja interesa lokalne politike in finančnih sredstev načrti niso bili nikoli izpeljani.

Osnova in začetek vsake od devetih muzejskih zbirk Ars Aevi zajema lasten prostor v edinstvenem volumnu. Volumen – soba – posamična galerija, ki bi lahko našla svoj temelj v citatu Loiusa Kahna, iz govora leta 1971: 'Soba je začetek arhitekture. Je prostor misli. V sobi z njeno dimenzijo, strukturo, njeno svetlobo, ki se odziva na njen značaj, njeno duhovnostjo, spoznaš, da kar koli človek predlaga, postane življenje.' (Louis Kahn, 1971, govor The Room, the Street, and Human Agreement). Vsaka izmed devetih zbirk dobi svoj volumen –

svojo sobo, ta pa dobi svojo podobo in da ustrezen ambient artefaktom s spreminjanjem višine strehe in nivojev, širjenjem in oženjem prostora, vpadom svetlobe in odpiranjem sten.

Razvoj in ideja tega projekta sta nastali vzporedno s kompozicijo in odnosom do stare ruševine električne centrale, uničenega objekta Karla Paržika z začetka 19. stoletja, ki s svojo lokacijo ponuja možnost dopolnitve muzejske programske poteze v Sarajevu. Kompozicija devetih volumnov se spaja z dinamičnim sestavljanjem v vogalih kubusov, tako da ustvari točke napetosti, prostosti, kaosa z manipulacijo oženja, širjenja, odpiranja in zapiranja sten. Kolizija volumnov prav tako daje razgiban zunanji prostor, ki odgovarja na

red odprtih stare ruševine z novo ritmiko prostora. V staro ruševino ne posegamo pretirano, zid ostane viden in opustošen od vojnih časov – kot ostanek in opomin zgodovine, nova struktura pa se spoštljivo odmakne od stare. Odmik od obstoječe drevesne vegetacije po načelih orientalskih graditeljev in puščanje narave, ki sčasoma preraste človeka, prav tako določata kompozicijo volumnov. Fokus koncepta – pot obiskovalca in poudarjanje njegovega doživetja – da projektu osnovno vodilo za razvoj, poleg tega je pri načrtovanju pomembna postavitev objektov znotraj muzejskega prostora, ta je namreč določena po Arnheimovih psiholoških načelih gledalčevega doživljanja – gestalt psihologiji, z upoštevanjem zahtevanega prostora in osvetlitve. Naj le mimogrede omenim,



4 | zbirka Sarajevo



5 | zbirka Prato



6 | kavarna

da je Rudolf Arnheim poleg Freuda apliciral gestalt psihologijo na umetnost in razvoj odnosa gledalca do prostora. Gestalt govori o tem, da človek sprva zaznava prostor kot entiteto, ne kot posamične objekte v njem. Prostor je strukturirana celota s posebno dinamiko odnosov objektov v njem, kar se, gledano arhitekturno-psihološko, manifestira na doživljanju opazovalca. Preprosto povedano: kadar spoznamo novo osebo, sprva zaznamo obraz kot celoto, ne pa posamičnih delov. Posamični deli in njihovi odnosi pa tvorijo zaznavno celoto s svojo dinamiko, ki opazovalcu spet vzbudi določeno zaznavo sogovornikove podobe. Gestalt in teorija dinamike prostora med drugim govorita o interdisciplinarnosti panog; arhitektura recimo ni samo zid ali volumen, je tudi prostor ljudi, interakcij, fizike ...

Oblikovanje muzejskega interjerja oz. poti obiskovalca je bilo osnovno vodilo projekta. Prostor obiskovalca je bil ustvarjen z željo po spreminjanju okolice in igre omejenosti, s čimer subtilno manipuliramo z obiskovalčevim doživljanjem in spreminjanjem občutij med ogledovanjem zbirke. Preden se sreča z notranjostjo volumnov, ga v predprostor muzeja povabimo skozi zahodni nekdanji portal stare elektrarne. Atrij, definiran s tremi volumni in tlakom kaldrme, ponudi obiskovalcu trenutek, da pomiri vtise zunanjega sveta, upočasni svoj korak in se pripravi na ogled zbirke. Vodilo oblikovanja notranjega prostora volumnov je izraženo skozi motiv ustvarjanja ustrezne platforme posamični zbirki mesta. Soba – oder za umetnine, ki jih poudarjamo – nikakor ne preglasi del, obiskovalcu pa obenem izriše okolje, ki ustvarja določeno občutje, primerno posamezni zbirki. Oblikovana soba s svojo dinamiko, odprtostjo ali zaprtostjo je vedno odgovor in dialog na vsebino zbirke. Devet volumnov se po notranjosti in razporeditvi izjemno razlikuje, od kubusov, ki imajo tri nadstropja z različnimi vpadi svetlobe in igro višine, do volumnov, ki so pritlični in nenaravno visoki, do 'sob', ki se igrajo s posebnimi vpadi svetlobe. Obiskovalca presenečamo z nenadnim višanjem in nižanjem prostora, ponekod z idejo, da bi notranjost postala bolj spiritualna/nadzemeljska z vpadi zenitalne svetlobe, drugod z odpiranjem in zapiranjem sten, igro prehajanja med eksterijerjem in interjerjem, svetlim in temnim. Poleg igre svetlobe in sence je imelo velik pomen oblikovanje prostora in zvoka, ki bi po teh odmeval. Ponekod pomirjen odmev

koraka v izpraznjenem volumnu, drugje kaos mešanja zvočnih in videoinstalacij, ki v opazovalcu prebudijo nemir. Poleg notranjega izčiščenega muzejskega dela objekt ponuja še izhod in ogled zunanje zbirke, ujete v južni atrij med staro ruševino in stene novega dela, spet s svojo pripovedjo materiala, okolice in starega zidu, ki s svojimi okni uokvirja svet zunanjih podob.

Zunanjo podobo muzeja, poleg opustošene ruševine in obstoječih dreves, definira fasada. Ta je keramična. Izbrana je zaradi svojih intrigantnih lastnosti – svoje navidezne krhkosti, a trdnosti in obstojnosti materiala. Sestavljena iz drobnih tridimenzionalnih belih glaziranih ploščic odseva okolico. V spodnjem delu se ponekod izrisujejo silhuete ruševine, z višino pa ruševina počasi izginja v odsevu neba. Nov objekt z raznolikim in ekspresivnim interjerjem zunanji pripoveduje drugačno zgodbo. Beli volumni s skoraj filigransko obdelavo keramike, ki daje vtis navidezne krhkosti, vendar ima večno, obstojno strukturo, delujejo kot pripoved odseva okolice in obiskovalcev muzeja.

Po koncu muzejske poti lahko obiskovalec sklene svoj obisk v kavarni. Notranjost njenega volumna, močno znižana v primerjavi z muzejsko, se naslanja na obalo Miljacke. Popolnoma zaprta severna stena na vhodni strani obiskovalcu prikriva svojo

notranjost, pred njim se riše le podoba težkih in bogatih medeninastih vrat ter rahla refleksija belih ploščic. Notranjost je oblikovana v popolnem kontrastu interjerja muzeja, ki nastopa z izčiščenimi stenami, dinamiko zidov in različnimi višinami stropov, in obiskovalca, prej vajenega mirnega in utišanega občutja, naenkrat preseneti z bogastvom in toplino materialov. Strop je močno znižan, kar ustreza otomanski tradiciji, visok je namreč le 2,3 metra. Obiskovalca potisne proti tlam. Mizice in stoli, skoraj pritlikavi, so v želji, da približajo človeka človeku, postavljeni z minimalnim razmikom. Levo in desno od vhoda se tla spustijo v stopniščna sedišča, nad njimi pa se pojavi svetlobnik. Ponekod perforiran, drugod z vstavljenimi lučmi. Ob zadnji strani so postavljeni štirje prostori s povišano zenitalno svetlobo, namenjeni pripravi kave. Skromni v opremljenosti, le z ognjiščem in nekaj policami, a vsem osnovnim za pripravo kave. Stene in stropi, obloženi z lesom, se na južni fasadi začnejo razmikati v perforirani steni, ki je prav tako iz lesa. Za njo se skriva zunanji balkonski del, ki gleda na reko in Grbavico. Prostor polnijo skromna oprema, bogastvo tekstur ter toplina barv in materialov. Od prej omenjenega lesa pogled skoči do tradicionalnih preprog – čilimov – in detajlov v medenini. Spreminjanje položaja sonca ter in njegova senca in svetloba ustvarjajo raznolike vzorce po notranjosti s perforacijo sten in stropov. Zjutraj in opoldne sonce s

pomočjo naluknjanih južnih panelov tvori preprogo svetlobe in sence, opoldne pa skozi svetlobnike s tankimi žarki svetlobe pronica na poglobljena mesta v tleh. Tam ponoči svetloba in senca nadaljujeta svojo zgodbo z umetno razsvetljavo, skrito v posameznih profilih svetlobnikov. Kahvedžije so v svojih nišah neprestano osvetljene z nadsvetlobo.

Nizek prostor kavarnice obiskovalca objame in posede k tlam, nato pa ga pospremi k počasnemu pitju in ga animira z igro svetlobe in sence, vonjem sveže pečene kave in počasi se premikajočim buhtečim gostim dimom iz vodne pipe.

Lokacija muzeja, ujeta med starim in novim Sarajevom, s svojim degradiranim prostorom Marijinega dvora ponuja vrsto možnosti za nadaljnji razvoj. Nova struktura se na okolico odziva kot nižja vstopna točka v obrečni prostor, hkrati pa se navezuje na okoliške stavbe z višino novega venca. Nova urbanistična ureditev območje definira z nadaljevanjem okoliške karejske gradnje, zdaj v odprti karejski zasnovi. Vodilo urbanizma definira razširjena poteza Wilsonovega sprehajališča. Ta ustvari spominski park, ki zaseda območje vse od vstopa v muzejske prostore, kjer se prostor odpre in ustvari manjšo vstopno površino pred vhodom v muzej. Zeleni kraki se zajedajo severno v koridorje novih gabaritov. Travnata površina s ka-



mnitimi prodniki na razširitvah in tankimi kovinskimi profili ustvarja minimalistično parkovno ureditev. Poteza, ki zareže v zemljo kot parafraza ranjenega mesta, obiskovalca popelje pod koto tal z ozkim, skoraj klavstrofobičnim tunelom. Ta se na mestih povezave z zelenimi koridorji pod stropom zapre. Stene zareze so obložene z nezaščiteno bakreno zlitino. V začetku postavitve je ta rdečkasta, sčasoma, pod vplivom vremenskih sprememb, pa postaja zelenkasta. Tako kot rana, ki se celi s časom.

Vsak muzej z vsako zbirko govori o eni poti, o eni zgodbi. Zgodba Ars Aevija, začeta v tragičnih okoliščinah, govori o poti ene želje po ohranitvi kulture, ohranitvi dostojanstva. Mirovniška umetnost nima dolge zgodovine, večinoma je bila v rabi za glorifikacijo zmagovitih bitk in vojnih oseb ter kot vojna propaganda. Skozi zgodovino pa vseeno naletimo na umetniške smeri in ustvarjalce, ki so s svojimi deli opozarjali javnost na kruto realnost vojnih pobojev. Skoraj do tridesetih let prejšnjega stoletja so bila dela s tako vsebino cenzurirana ali uničena. Javnost v tistih časih ni imela realnega vpogleda v stanje, zato je ravno umetnost s svojo sposobnostjo širjenja sporočila in kot generator zavesti javnosti imela pomembno vlogo. Od 19. stoletja in zametki protivojne umetnosti pri Goyi, kasneje Picassu pa preko dadaizma in ekspresionizma do podob iz vietnamske

vojne, ki so dejansko vplivale na mnenje širše javnosti. Nesporen je denimo vpliv fotografije Nicka Uta Accidental Napalm, ki je proaktivno vplivala na javnost in protivojne proteste v času vietnamske vojne. Kadar koli v zgodovini človek potrebuje umetnost. Čeprav se jo dostikrat dojema kot sekundarno panogo, ima veliko vlogo pri izobraževanju javnosti, dojetanju splošne kulture in projekciji okolice. Med drugim tudi zato, da bi bolje razumeli pogled drugega človeka na svet in da nas večkrat opomni na prevečkrat pozabljeno človečnost. ■



8 | pogled na atrij

# AFRIKA

Anuša Pisanec









# TEŽAVE Z 'IZSTOPOM': REŽIM UMETNOSTI IN POSKUS (RE)DEFINICIJE ARTIVIZMA

Kaja Kraner

Umetnost v javnem prostoru; umetnost, ki domnevno izstopa iz privilegiranega, varnega objema (zatočišča, grobišča, igrišča) umetniške institucije – prostora umetnosti v t. i. javni prostor, na 'prepah družbenega', se najpogosteje – in najbolj poenostavljeno – legitimira kot reflektivna umetnost. Umetnost, ki je uspela ozavestiti ideološkost lastne avtonomije, premisliti lastno odvisnost od pogojev produkcije, produkcijskega načina, aktualnega družbeno-političnega konteksta itn. Umetnost, ki naj bi prek 'aktivnega' in ozaveščenega izstopa iz privilegiranega prostora umetnosti simbolno vzela na znanje ukoreninjenost v partikularno družbeno situacijo, tako da naj bi se poskušala vanj zavestno in neposredno (znova) vpeti. Seveda vse meje, ki jih najpogostejše konceptualizacije predpostavljajo, potekajo nekoliko globlje, sploh pa funkcionirajo veliko bolj materialno, kot so materialne in zaznavne stene umetniških institucij. Na kakšne načine so torej pravzaprav vzpostavljene in se manifestirajo meje med domnevno 'notranjostjo' in 'zunanjostjo'?

## Dialektika umetniškega in javnega prostora v luči kulturne ekonomije

Teoretik Boris Groys na primer izpostavlja, da je ključna distinkcija med prostorom umetniškega in javnim prostorom tisti temelj, iz katerega pravzaprav izrašča celotna (operacionalna) logika umetniškega. Distinkcija med obema, ki se mora (kot vse družbene distinkcije) pravzaprav vedno znova vzpostavljati, utrjevati, reproducirati, kot tudi redefinirati, torej ne predstavlja toliko nekakšne vnazajšnje deskriptivne oziroma pojasnjevalne kategorije, temveč bolj rez, ki legitimira in kanalizira (tj. vnaprej določa) potek stvari, v tem primeru torej produkcije umetniške produkcije. Ne gre toliko za to, da se na podlagi dejstva, da obstajajo določeni družbeni prostori, v okviru katerih imajo predmeti status umetniškega, in neki drugi, v okviru katerih pač ne – sploh pa v luči sodobno-umetniške pogoste nezmožnosti zaznavnega razločevanja med umetniškimi in neumetniškimi objekti – povleče sklep o obstoju dveh različnih tipov prostora. Spekulacije o tem, kaj je morebiti primarno – specifičen tip prostora, ki vzpostavlja specifičen tip predmetov, ali obratno, in ali morebiti vznikajo obenem, so nedvomno zanimive, lahko pa zabrišejo že nakazani segment kanaliziranja in kodificiranja produkcije umetniške produkcije, za ka-

terega pravzaprav gre. Groys vzpostavi kulturnemu področju imanentno logiko razvoja – kulturno-gospodarsko logiko prevrednotenja vrednot, na predpostavki določenih (konceptualnih) razlik/meja, oziroma zamejenih področij v obliki valoriziranega kulturnega in zunajkulturnega, profanega, umetnosti in neumetnosti, umetniške institucije in javnega prostora ipd. Ekonomija v tem smislu predstavlja menjavo med posameznima razmejenima področjema. Medtem ko naj bi predmoderni kulturni razvoj zaznamoval diktat upoštevanja pravil, modernega določa prisila h kulturni inovaciji, 'prilagajanje pravilom kot poslavljanje od njih', ki se dosledno nadaljuje tudi skozi sodobne kršitve diktata inovacije (ki jih ta pravzaprav predpostavlja). Sama inovacija se vzpostavlja na način valorizacije profanega oziroma profanizacije valoriziranega (lahko bi tudi rekli: že institucionaliziranega). Potencialna kulturna inovacija<sup>3</sup> pa je vedno dvoplastna, vsebuje plast ponavljanja/kulturnega (podobnost z že valoriziranim, vključenim v kulturni arhiv), in plast profanega, ki seveda ne obstaja 'na sebi', saj gre za povsem relacijsko kategorijo. Ob vključitvi v kulturni arhiv (zbirko, narativ ipd.), nekakšni potrditvi, institucionalizaciji inovacije, se plast ponavljanja zabriše, v ospredje pa stopi aspekt profanega, na katerem temelji tudi kulturna vrednost. Bolj kot novo je inovacija torej prevrednotenje starega. Ne operira namreč toliko s konkretnimi kulturnimi predmeti/umetniškimi deli, temveč z vrednotami in hierarhijami.

Če je bila v kontekstu predmoderne kulturno-umetniške produkcije meja med področjem umetnosti in neumetnosti relativno fiksirana, zato pa tudi določljiva, se torej lahko v kontekstu moderne, kjer je ta vsaj načeloma konstantno redefinirana, premikajoča se, zdi, da je pravzaprav povsem arbitrarna (ali morda celo izenačena z mejami dejanske, objektivizirane institucije). Da pa ta domnevna arbitrnost kljub temu lahko deluje zelo določujoče, sploh pa ima zelo določljive materialne učinke, je zelo jasno ravno v primeru sodobne umetnosti. Ni naključje, da teoretizacije, ki jih je mogoče umestiti v kontekst t. i. institucionalne teorije umetnosti (in Groysova tukaj ni nikakršna izjema), izraščajo iz točno določenega umetnostno-zgodovinskega konteksta. Mogoče jih je vzpostaviti šele po fenomenu umetniškega *ready-mada*, industrijsko izdelanega vsakodnevne predmeta, ki ima status umetniškega dela.

Kadar statusa umetnosti umetniškega dela, ki je identičen vsakodnevemu objektu, torej ni mogoče izpeljati iz nikakršnih zaznavnih specifik, se zdi, da je ravno umetniška institucija, 'prostor umetniškega', tisti, ki določa (in institucionalizira), kdaj je določeni vsakodnevni predmet zgolj to – predmet, ki primarno služi določeni praktični funkciji –, kdaj pa objekt nekega čisto drugega reda, kjer se funkcionalnost uklanja konceptualno-formalnim kvaliteta.

### Produktivni vidiki prostora umetnosti: režim umetnosti

Umetniško polje<sup>2</sup> sodeluje v reprodukciji družbene realnosti še preden kakšno koli partikularno 'prelomno' umetniško delo morebiti intervenira v kulturno ali širše družbeno. Če torej (preko permanentne redefinicije) sodeluje v reprodukciji distinkcij med razločenimi sferami družbenega, je mogoče ta segment osvetliti še z nekega drugega vidika, namreč prek performativnega in ritualnega segmenta. Performativni segment se v tem smislu nanaša na vidik re-produkcije tega, o čemer je v procesu govorjenja govora (kontekst jezikovnih dejanj) oziroma kar je v procesu opisovanja ali prezentacije objekt opisovanja ali prezentacije, v procesu zbiranja ali skladiščenja pa objekt tega zbiranja ali skladiščenja (kontekst umetnosti).

Če mora biti vsakemu umetniškemu delu (na primer prek vključitve v zbirko) v določenem trenutku v simbolnem smislu priznan status umetnosti, se torej ta isti status neprestano vzdržuje in mora vzdrževati, tudi kadar partikularno delo ni neposreden objekt podeljevanja tega statusa. Kar v nobenem primeru ne pomeni, da sta njegov pomen in status fiksirana, umetniške zbirke namreč v veliki meri funkcionirajo kot 'referenčna zaloga', in kot poudari Groys, kulturna inovacija ni nekakšen dodatek že valoriziranemu (v smislu sopostavitve novega objekta zraven že zbranega), temveč njegovo prevrednotenje. Na videz radikalno dinamično dogajanje in premeščanje se seveda lahko dogaja na podlagi temeljnega reza, gole predpostavke, da obstaja neki 'zunaj' in 'znotraj', meje, ki – četudi ni fiksirana, in je prvenstveno konceptualna – povsem korektno deluje in učinkuje. Ta vidik je morda najpreprosteje pojasniti na primeru medijskega poročanja. Ne gre zgolj za to, da mediji poročajo o 'realnih' dogodkih v

svetu, kar v nekem smislu nedvomno počeno. Dogodki so perceptirani, legitimirani itn. kot dogodki zato, ker se o njih poroča. Predvsem pa, ker se pojavijo v/na mestu, za katerega se (na podlagi zgodovinskih usedlin, tradicije itn.) predpostavlja, da je ustrezno za to. Na nekakšnem zbirnem mestu, kjer dogodki postajajo zazna(v)ni, ker bi pač naj šlo za takšno mesto, kjer dogodki postajajo dani v zaznavo (in premislek)<sup>3</sup>. V tem smislu (če nadaljujemo s tem primerom) vzpostavljajo distinkcijo med tem, kar je prepoznano kot dogodek, in tem, kar je vpeto v kontinuirano dogajanje na tak način, da ga je nemogoče (in nesmiselno) izločiti iz te nepomembne, nepomenljive kontinuitete. Akt 'narediti dogodek' bi lahko mislili skozi metaforo vzpostavljanja diskontinuitete v kontinuiteto, sploh pa izrezovanje, iz-stopanje iz kontinuitete. Torej znova (simbolno) vzpostavljanje nekakšnega mikrozamejenega področja.

Performativni aspekt umetnosti se sicer seveda udejanja prek različnih ritualnih praks znotraj umetniškega polja, ki – četudi praviloma ne potekajo radikalno formalizirano – predpostavljajo (vsaj simbolno) vključenost tistih, v zavest (in telesa) katerih se razmejitve vpisujejo, in ki te iste razmejitve nato tudi reproducirajo prek (načina) lastnega delovanja. V tem smislu ni naključje, da se udeleženca v družbenih ritualih – na primer za razliko od udeleženca v spektaklu – skozi sodobne teoretizacije označuje za 'spektatorja', hibrida med gledalcem in igralcem. Torej nekoga, ki je hkrati pasivni objekt družbenih silnic, ki jih istočasno tudi aktivno, pogosto tudi delno kreativno, reproducira in udejanja. Funkcija družbenih ritualov je sicer – kot so izpostavile različne sociološke in antropološke analize – predvsem ravno vzpostavljanje, utrjevanje in reprodukcija družbenih distinkcij. Vendar, podobno kot na primeru ritualov iniciacije dečkov v moške v kontekstu kabilske družbe pokaže sociolog Pierre Bourdieu, ključna distinkcija, ki se prek tega rituala vzpostavlja/reproducira, pravzaprav ni ta med dečki-otroci in moškimi-odraslimi, kot se morebiti zdi na prvi pogled. Temeljna distinkcija je namreč ta med razločeno skupino tistih, ki so vključeni v ritual (razločeno skupino s permanentno premikajočimi se notranjimi podmejami, klasifikacijami in hierarhijami), in tistimi, ki so iz rituala ultimativno izključeni, ki sploh ne morejo vstopati vanj, torej ženskami.

Podobno situacijo je mogoče opazovati v kontekstu (predstavniške) politike: politični antagonizem ni toliko vzpostavljanje distinkcij med 'levimi' in 'desnimi' (in njih derivati), ta namreč bazira na distinkciji med jezikovno usposobljenimi subjekti, ki so 'sposobni' sodelovati v političnem udejstvovanju prek 'razumljive' artikulacije svojih interesov (tj. uporabljati razumski jezik), in tistimi, katerih glas ima status nerazumljivega blebetanja. Ta ista distinkcija je zelo sorodna eni izmed teoretizacij že omenjene institucionalne teorije umetnosti. A. C. Danto se v knjigi *The Transfiguration of Commonplace* na primer poskuša na podlagi sistematičnih primerjav zaznavno identičnih parov (različnih tipov), od katerih ima znotraj posameznega para zgolj eden status umetniškega dela, dokopati do baze umetniškega statusa. Eden izmed obravnavanih parov tako predstavlja Picassovo delo *Kravata (Le Cravat)* in (sicer umišljeno) identično delo, katerega avtor je otrok. V naporu izpeljave argumentacije, zakaj je Picassovo delo (le?) statusno drugačno, se Danto opre na umetnikovo zmožnost internalizacije zgodovine umetnosti v umetniškem produkcijskem procesu in skozi umetniško delo, kot tudi segment umetniškega dela kot izjave na aktualno situacijo, trende, debate itn. znotraj umetniškega polja, v katerega je umetnik vpet. V tem smislu se vzpostavi tudi določena sorodnost Dantonove in Groysove konceptualizacije – pomen referencialnosti na umetniško tradicijo. Vsaka umetniška 'izjavljalna akcija', sploh kadar ima subverzivne, profanacijske tendence, je potemtakem skozi tovrstni 'totalitarni' režim umetnosti, oziroma ravno tako 'totalitarni' teoretični, interpretativni, deskriptijski model, pravzaprav regulirana. Izhajajoč iz modela 'institucije jezika', je pravzaprav perceptirana kot izjava-pozicija v (sicer permanentno spreminjajoči se) mreži odnosov, ki je proizvod usedlin predhodnega dogajanja. Umetniški režim je tukaj preddoločeni teren igre, sploh pa gre za umetniško variacijo totalitete polja/režima, ki jo vzpostavljajo vezi med akterji skozi njihove spore in boje.

#### Prostor umetnosti in/kot 'kultivirano oko'

Dantonova argumentacija razlike med dvema zaznavno, ne pa tudi 'statusno' identičnima predmetoma, nakaže še nek drugi določujoči vidik baze distinkcij. V tem konkretnem primeru namreč ne gre toliko za ustreznost kraja/prostora umetnosti,

temveč predvsem za 'ustreznost' dispozijskih načel akterjev, ki nimajo prav veliko opraviti s strogo materialnostjo prostora oziroma t. i. objektivizirane institucije. Nanašajo se na segment discipliniranja akterjev-udeležencev 'umetniških ritualov', njihovo usposobljenost za udejstvovanje v umetniškemu področju imanentnih komunikacijskih dejanjih.

Pierre Bourdieu podobno izpostavlja, da umetnost v realnosti obstaja na dva ključna načina, v stvareh in umu: *V stvarih obstaja kot umetniško področje, kot relativno avtonomen družbeni univerzum, ki je proizvod počasne konstitucije. V umu obstaja v obliki dispozicij, ki jih je izumilo isto gibanje, skozi katero je bilo izumljeno področje, ki se mu je um takoj prilagodil. Ko se stvari in um (ali zavest) neposredno ujamejo – z drugimi besedami, ko je oko proizvod področja, na katero se nanaša – potem se področje z vsemi proizvodi, ki jih ponuja, očesu zdi, kakor da je neposredno obdarjeno s pomenom in vrednostjo. /.../ Izkušnja umetnine kot nečesa neposredno obdarjenega s pomenom in vrednostjo je rezultat sozvočja dveh medsebojno utemeljenih vidikov iste zgodovinske institucije: kultiviranega habitusa in umetniškega področja.*<sup>4</sup>

Če je prostor umetnosti stranski proizvod avtonomizacije umetniškega področja, med drugim utelešenega v institucijah, prostorih, ki jamčijo, da se za njihovimi mejami 'godi' umetnost ('umetnost v stvarih'), gre v primeru dispozicij ('umetnost v umu'), za vpis meja v zavest v to isto področje vključenih-discipliniranih, 'kultiviranih', oziroma za discipliniranje delovanja. In če je po Bourdieuju za vzpostavitev distinkcije med umetniškim in nečim, kar to ni, vzpostavitev distinkcije med prostorom umetnosti, prostorom, kjer se umetnost utelesi, in 'ostalim' prostorom, potrebno ujemanje 'stvari' in 'uma', je očitno, da je v primeru umetnosti v javnem prostoru pravzaprav neustrezno govoriti o kakršnihkoli 'vstopih' in 'izstopih', temveč o ujetju – vzpostavitvi stika med družbeno vzpostavljenimi mejami in percepcijo; prepoznavanjem in pripoznavanjem teh meja. Segment ujetja je mogoče ilustrirati prek tematizacije pogojev, pod katerimi lahko nek poljubni dogodek v javnem prostoru (pri)dobí status umetniškega dela/umetniške intervencije v javni prostor, na primer poljubni dramatični monolog o aktualnem politično-gospodarskem položaju s strani nekega neznanca na mestnem

avtobusu. Brez večje investicije v legitimacijo je mogoče isti dogodek vpeti v okvir (status) umetnosti na vsaj dva načina. Bodisi si ga nekdo, 'discipliniran' v sodobnoumetniški sistem, retroaktivno prisvoji kot umetniškega bodisi ga pač akter sam (če je sam ustrezno 'discipliniran') prek dejanja vnaprejšnje odločitve/določitve legitimira kot takšnega. Sam akt "stvari" in 'uma' se v tem primeru seveda nanaša na pripoznanje; nekdo, vsaj minimalno 'discipliniran', prepozna/pripozna 'discipliniranega' kot 'discipliniranega' (akterja kot akterja-performerja). Ne gre torej toliko za vprašanje izstopov iz meja umetnosti/prostora umetnosti/umetniške institucije in njihove zunanosti, javnega prostora, ampak kvečjemu za prestavljanje (in izpogojevanje) meja, vzpostavljanje zamejitev tam, kjer jih pred tem ni bilo, tvorbo mikroprostorov, medprostorov, tvorbo razpok v prostor.

### Ekurz v konceptualizacije politične umetnosti

Če se, kot izpostavljeno, umetnost v javnem prostoru v največ primerih postavlja v neposredno bližino refleksivne in sploh 'politične umetnosti', prevladujoči diskurz politično umetnost konceptualizira predvsem na dva temeljna načina, sploh pa skozi še vedno nerazrešeno (domnevno) antinomijo forme in vsebine. Politična umetnost tako bodisi označuje umetniške prakse, ki se lotevajo političnih tem, vprašanj, problematik, bodisi gre za prakse, ki se lotevajo raznolikih umetniških 'avtonomno-političnih' vprašanj (na primer razmerje med umetnikom in gledalcem, interpretom in umetniškimi praksami, umetniškimi praksami in institucijo itn.). Ali pač prakse, ki tematizirajo 'formalno-politična' vprašanja (artefaktičnost, reprezentacijski, skopični režim, trajanje, prisotnost itn.). Gre torej po eni strani za privzemanje uveljavljenih predstavnih okvirov politike (na primer umetniške prakse, 'specializirane' za točno določene 'politične problematike'; feministična umetnost, institucionalna kritika itn.), v nobenem primeru pa za mišljenje-udejanjanje političnosti, ki je imanentno politiki emancipacije in/kot procesu (politične) subjektivacije. Nekritično privzeti predstavniki okviri mišljenja in udejanjanja politike (in politične umetnosti), ki so v temelju zvezani s pravno-diskurzivnimi reprezentacijami oblasti, utelešenimi v državi, zabrisujejo njeno vseprisotnost

in produktivnost, zabrisujejo dejstvo, da ni mogoče določiti nikakršne od oblasti nedotaknjene zunanosti. T. i. biopolitična paradigma oblasti, ki postavlja pod vprašaj tovrstne poenostavitve (mišljenja in udejanjanja) političnega, označuje kolonizacijo celotnega življenja, temu ustrezno pa narekuje tudi specifične metode oziroma teren odpora; odpor kot celostno intervencijo v procese subjektivacije. Na kakšen način bi torej lahko rekli, da je umetnost bio-politična, vpeta v procese subjektivacije, kolonizacijo življenja samega?

Izpostavljeni segment 'discipliniranja', 'kultiviranja očes', ima nedvomno nekaj opraviti s procesi subjektivacije. Vsekakor je mogoče reči – kot so izpostavile tudi feministične, postkolonialistične, (post) marksistične itn. kritike umetnosti –, da je umetniško delo mašina subjektivacije (na primer vpeto v produkcijo normativne umetniške, gledalske, interpretativne itn. subjektivitete). Vendar je treba še dodatno izpostaviti, da se umetniško delo morebiti kaže kot izolirana entiteta zgolj na-refleksivnemu (ne)discipliniranem očesu, medtem ko ga je pravzaprav nemogoče razločiti od kompleksnega sistema/režima/polja. Neločljivo je namreč zvezano s specifičnimi 'notranjimi' produkcijskimi, distribucijskimi in recepcijskimi procesi, sploh pa je že sama konstitucija sistema/režima/polja kot nečesa domnevno razločenega od 'ostalega' dela družbeno-političnega 'dispozitivna' (na primer omogoča najrazličnejše oblike ritualnih funkcij na podlagi same razločitve).

Umetniški režim je torej zvezan z nečim, kar filozof Jacques Rancière imenuje distribucija čutnega. Politika (in politika umetnosti tu ni izjema) zato ne zadeva toliko ali pa izključno upravljanja z različnimi družbenimi skupinami in posamezniki praviloma neenakih položajev in statusov, upravljanja z njihovimi medsebojnimi relacijami in konflikti, t. i. vladovanja. Politika, kot jo razume Rancière, je namreč zelo blizu politiki emancipacije, ki prelamlja z obstoječim, vendar ne obstoječim v smislu zamenjave vladajoče oblasti ('slabe' za 'dobro', 'napačne' za 'pravo'), temveč gre za prelamljanje s policijskim redom stvari, ki se kaže kot 'naraven'. Prelamljanje z organizacijo družbe (ali poljubnega družbenega polja), ki posameznike in družbene skupine klasificira, tipizira, razporeja, jih fiksira v skladu z njihovimi domnevno 'naravnimi' sposobnostmi, ki so določene

s strani neke bojda povsem objektivne, nevtralne, univerzalne instance presoje.

*Politika namreč ni najprej izvajanje oblasti ali boj za oblast. Njenega okvira ne definirajo najprej zakoni in institucije. Prvo politično vprašanje je, kakšne objekte in kakšne subjekte zadevajo te institucije in zakoni, kakšne oblike odnosov pravzaprav definirajo politično skupnost, kakšne objekte zadevajo ti odnosi, kateri subjekti so sposobni označiti te objekte in o njih razpravljati. Politika je aktivnost, ki rekonfigurira čutne okvire, znotraj katerih so definirani skupni objekti. Prelamlja s čutno očitnostjo 'naravnega' reda, ki namenja posameznike in skupine ukazovanju ali pokornosti, javnemu ali zasebnemu življenju, tako da jih najprej dodeli temu ali onemu tipu prostora ali časa, temu ali onemu načinu bivanja, videnja in izrekanja.*<sup>5</sup>

Politika je za Rancière v temelju zvezana z enakostjo, oziroma z razkrivanjem krivice, storjene enakosti v partikularnih redih gospostva, ki temeljijo na njenem zanižanju. Ravno zato je politika blizu, če ne kar izenačena s politiko emancipacije (vpis krivice na način politične subjektivacije kot sredstvo tega istega vpisa), procesi udejanjanja dehierarhizacije, pretrganja z uveljavljenim in naturaliziranim redom stvari. Politika torej ni na mestu oblastnih razmerij, in ker so ta vseprisotna, je pravzaprav vse politično, temveč na mestu pretrganja z obstoječim gospostvom/redom/režimom stvari. In najpogostejše konceptualizacije politične umetnosti torej privzemajo ravno takšen transcendentalni pojem političnega, ki politiko bodisi enači z vseprisotnostjo oblasti, ali kot politično označi tisto umetnost, ki odpira politična vprašanja (tj. vprašanja, ki jih obstoječi red substancionaliziranega političnega vzpostavlja kot politična, relevantna itn.).

Če se na tem mestu končno približamo naslovnemu umetniškemu pristopu politične umetnosti, t. i. artvizmu, se tega najpogosteje konceptualizira kot obliko političnega aktivizma, katerega 'stranski produkt' je umetniški učinek. Pojem artvizem, kot ga opredeli Aldo Milohnić v istoimenskem besedilu, označuje tako prakse 'ki so za svoje politično delovanje uporabljale metode protestnih in direktivnih akcij, pri čemer so hote ali nehote 'estetizirale' politiko', kot tudi 'politizirane' umetniške dogodke; dogodke, za katere je mogoče sklepati, da pripadajo umetniški sferi, ker so njihovi avtorji umetniki, ali

pa ker so jih njihovi avtorji deklarirali kot umetniške (oziroma niso ugovarjali, če so to storili drugi za to 'kompetentni').<sup>6</sup> Umetniški 'stranski učinek' je torej rezultat dejstva, da so prakse bodisi legitimirane kot umetniške ali pa je njihov akter (uve-ljavljani) umetnik, v vsakem primeru pa se opredeljuje kot učinek sekundarnega pomena, podrejen političnemu učinku/ učinkovanju.<sup>7</sup> 'Politično' je tukaj torej primarno vezano na politična vprašanja, 'politični učinek' pa na procese njihovega ozaveščanja. Artivizem kot pristop pa kot taktični politični aktivizem, ki izkorišča 'ugodnosti', ki jih ima umetniško izražanje v kontekstu sodobnih demokratičnih družb, t. i. umetniško imuniteto, ki jo uživajo umetniki pri javnem delovanju; pravico (do) svobode umetniškega izražanja.

Na tem mestu bom izhajajoč iz predhodno izpeljanih konceptualizacij meja v kontekstu umetnosti poskušala izpeljati nekoliko drugačno razumevanje artivizma – v nekem smislu širšo (artivizem ne le kot politični aktivizem z umetniškimi 'stranskimi učinki') ter hkrati ožje (na podlagi ožjega pojma političnega). Artivizem v navezavi z izpostavljenim režimom umetnosti in Rancièrevim pojmom političnega namreč razumem kot poskus intervencije v uveljavljeni režim umetnosti, čeprav to ne predstavlja njegove (iz)ključne komponente. Če bi artivizem bil le intervencija v obstoječo 'umetniško resničnost', naplavino preteklih bojev in intervencij, bi to namreč pomenilo ultimativno ukleščeno vsakršnega intervencionizma. Pomenilo bi (le) še za eno perpetuacijo 'policijskega režima umetnosti', ki ga intervencija v nekem smislu predpostavlja. Hkrati pa bi pomenilo, da ta isti režim predpostavlja aktivistično intervencijo kot sredstvo njegove lastne (samo)revitalizacije. Če je pri režimu umetnosti, kot sem že poskušala

nakazati, ključnega pomena njegova produktivna komponenta, je tako treba tudi v zvezi z artivizmom osvetliti predvsem to produktivno oziroma artikulacijsko komponento.

#### Artivizem: tvorba prostorov-za

Če torej artivizem poskušamo hkrati razumeti ožje in širše (bolje rečeno: globlje), se je nesmiselno omejiti na 'formo' aktivističnih akcij v javnem prostoru, ampak preusmeriti pozornost na njihovo 'formalno' analizo, jih poskušati kontekstualizirati, vpeti v določeno umetnostno-zgodovinsko ali pač politično-aktivistično kontinuiteto. Hkrati pa je treba preseči predpostavko, da javni prostor obstaja nekako 'zunaj', 'onstran' prostora umetnosti, da lahko umetnost kakor koli 'izstopa', kadar ji (institucionalne) meje iz takšnega ali drugačnega razloga postanejo pretesne. Empirično določljivi javni prostor je seveda diskurzivni konstrukt, saj termin 'javni prostor' ne označuje nikakršne (kvalitativne, funkcionalne?) določljive vrste prostora, nečesa, kar obstaja 'na sebi'. Ni prostor, v katerega je mogoče vkorakati, prazen prostor, ki ga je mogoče zavzeti, odvzeti, privatizirati ali odtegniti privatizaciji, napolniti s poljubno vsebino, ga vzpostaviti kot sredstvo za doseg poljubnih ciljev (dobiček, javno dobro itn.). Javni prostor kot prostor javnosti se tvori aktivno, je dinamični proces, ki je že po svojem bistvu nasprotujoč obstoječemu sistemu in oblastnim relacijam, zato tudi obstaja izključno v procesu tvorjenja, sploh pa je proizvod aktivne tvorbe skupnega. Kadar prostor takšne ali drugačne materializacije umetnosti ni podrejen policijskemu režimu umetnosti, rigidnim institucionalnim načinom organizacije in delovanja, disciplinatornim težnjam političnih elit

itn., kadar gre skratka za tvorbo odprtega, nefiksne in nehierarhičnega prostora, ga je ravno tako mogoče opredeliti kot javni prostor oziroma prostor za tvorbo javnosti.

Artivizem bi v tej navezavi lahko opredelili kot mehčalo policijskega režima umetnosti. Če politika vedno nastopa dogodkovno, v primeru artivizma ne gre toliko ali pa izključno za vzpostavljanje 'dogodka' (kontekst medijskega poročanja), 'umetniškega dogodka' na drugem mestu. Gre bolj za vzpostavljanje nekega mesta, in ravno to lahko funkcionira (kot) dogodkovno. Za vzpostavljanje razpoke v zamejitve in meje, vzpostavljanje medprostorov na samih mejah. Namesto vzpostavljanja uje-manj 'stvari' in 'umov', za vzpostavljanje neujemanj in nerazumevanj, namesto predpostavljenega konsenza kot rezultata uspešne dialoške izmenjave za disenz.

V navezavi na sodobno-umetniške dematerializirane umetniške objekte, osamosvojene ustvarjalne procese, na kontekst porasta relacijskih, interaktivnih, kolaborativnih, participatornih praks z eksplicitnimi, deklarativnimi kritičnimi, angažiranimi, emancipatornimi, političnimi itn. težnjami je vedno manj smiselno in ustrezno govoriti o vzpostavljanju novih umetniških del (artefaktov, dogodkov, procesov itn.). Bolj ustrezno je govoriti o vzpostavljanju novih mest za dogodkovne nastope (ne)umetnosti. Vprašanje je, kdaj je vzpostavljanje novih mest 'globinska' in kdaj le 'površinska' intervencija v policijski režim umetnosti. Režim umetnosti, kot sem poskušala nakazati, označuje (strukturirajočo) strukturo, ki kanalizira produkcijo umetniške produkcije, predpostavlja produkcijo zaključenih del, ki nastopajo skozi optiko zasebne lastnine, zato se kljub vsem sodobnoumetniškimi 'emancipacijam gledalcev', razpiranjem

ustvarjalnih procesov, novomedijskih interaktivnostih itn. še vedno dosledno ohranja okvir avtorske instance. Hkrati pa je strukturno ravno tako zavezan variaciji diktata neskončne akumulacije kapitala – diktatu kulturne/umetniške inovacije, prek česar se produkcijo tudi dejansko kanalizira (dobesedno: se vnaprej utira pot njeni 'subverziji'). Subverzivna gesta v tem smislu predstavlja sredstvo inovacije, in v kontekstu umetniškega režima je vsakršen izstop, redefinicija meja, reteritorializacija, v službi inovacije; je ali postane ukleščena v režim.

Artivizem v razmerju do policijskega režima umetnosti ne predstavlja dekonstrukcijske sile, temveč 'kreativno-prerazporediteljsko', torej artikulacijsko silo. Intervencijo, ki poskuša razkleniti razmerje med režimom (tradicijo + operacionalno logiko v obliki diktata inovacije) in delovanjem. Predstavlja torej projekt razklenjenja vezi namesto ujemanja (med prakso in institucijo, prakso in prostorom itn.), vzpostavlja neujemanja (in pričujoči poskus redefinicije artivizma je zavezan istemu projektu). Ne gre torej za nikakršne ultimativno teroristične geste, saj gre prvenstveno za trganje obstoječih operacionalnih načel in tokov. Artivizma torej ne razumem kot enega izmed umetniških -izmov, konceptualizacije določenih temeljnih lastnosti, na podlagi katere je mogoče partikularno prakso umestiti 'zunaj' ali 'znotraj', ampak kot dogodkovno emancipatorno-umetniško gesto.

Če gre v primeru sodobne umetnosti bolj kot za produkcijo (četudi procesualno-dogodkovnih) objektov, za vzpostavljanje drugačnih mest za udejanjanje (ne) umetnosti, ki predpostavljajo tvorbo vseh relacionarnih segmentov umetnosti, oziroma tvorbo predugačenih relacionarnih

segmentov umetnosti, lahko artivizem razumemo kot projekt vzpostavljanja prostorov-za na mestu, kjer jih ni, predvsem pa prostorov-za za-je, za katere v obstoječih konstelacijah družbenega ni prostora.

Za konec še nekaj lokalnih konkretnih primerov: umetniško-politična-teoretična-diskurzivna platforma *Reartikulacija*, ki se je v največ primerih materializirala v obliki istoimenskega časopisa ter je od leta 2007 vzpostavljala prostor za poglobljeno združevanje političnega aktivizma, umetnosti in teorije. Ali na primer 'mehkoteroristična' umetniška akcija tapeciranja/utišanja zvonov Marka Breclja iz leta 2003, v kateri je skupaj s sodelavci tapeciral zvonove koprške cerkve tik pred praznikom Marijinega vnebovzetja ter prekinil uveljavljeno 'zvočno rutino', tako da se je namesto in na mestu pojavljanja zvoka produkcirala/pojavila tišina, v medijskem prostoru pa vse prej kot to. Sploh pa nedavna akcija 'odtujitve' del Marije Mojce Pungerčar iz predstavitve kolaborativnega projekta *Socialdress – Moč ljudem* v galeriji Alkatraz, ki je v lokalnem umetniškem in širše družbenem kontekstu ravno tako sprožila debate o politični umetnosti in političnosti umetnosti ter njeni vpetosti v procese gentrifikacije mesta. Debato, ki še v nobenem smislu ni doživela epiloga, niti se še ni utrdila v morebitni konsenz. ■

- 1 Potencialna, ker je vselej prepoznana za nazaj.
- 2 Umetniško polje tukaj razumem kot širši pojem umetniške institucije, kot tudi t.i. umetniškega sveta; nanaša se na vse vidike produkcije umetnosti, tako infrastrukturne, kot konceptualne, torej v strogem smislu materialne, kot tudi idejne in ideološke.
- 3 Kar seveda ne pomeni, da 'dogodka' - ali v našem primeru umetnosti - ni mogoče vzpostaviti na katerem drugem mestu, o čemer pa več v nadaljevanju.
- 4 Bourdieu, P. Zgodovinska geneza čiste estetike, *Filozofija na maturi*, let. 7, št. 21, Državni izpitni center, Ljubljana, 2000. str. 47.
- 5 Rancière, J. Paradoks politične umetnosti, v: *Emancipirani gledalec*, Ljubljana, Maska, 2010. str. 38.
- 6 Milohnič, A. *Artivizem*, Maska 2005, št. 1-2 (90-91), let. XX, str. 4.
- 7 Milohnič na primeru dveh konkretnih akcij (direktne akcije Združeno listje, v okviru katere so aktivisti-performerji 7. oktobra leta 2003 vdrli na sedež stranke ZLSD, se razkropili po stavbi in jo posuli s suhim jenskim listjem, in akciji Izbris, ki ji je sledila naslednji dan, v kateri so aktivisti-performerji na cesti pred slovenskim parlamentom odeti v bele kombinezone s svojimi telesi na cesto vpisali besedo 'izbris', ležeče pa so jih pred vozečimi avti varovali drugi aktivisti-performerji, ki so držali transparent z napisom: 'Vozi naprej! Ne obstajamo.', s čimer so poskušali vpisati še vedno nerazrešeno vprašanje izbranih državljanov Slovenije) izpostavi, da je njun temeljni namen - podobno kot v primeru agitpropovskega gledališča - 'ozavestiti publiko za določeno politično in družbeno situacijo', osnovni motiv torej ni estetski, temveč 'proizvodnja določenih učinkov v območju psihopatologije vsakdanjega življenja'. V: Milohnič, A. *Artivizem*, 2005. str. 13-4.

# GRADNJA JERUZALEMA – INDUSTRIJSKA REVOLUCIJA IN IZNAJDBA MORALE V ANGLEŠKI ARHITEKTURI

Miloš Kosec

Vsako leto septembra napolni Royal Albert Hall, veliko krožno koncertno dvorano na robu Hyde Parka v središču Londona, glasbe in patriotizma željno občinstvo, da bi prisostvovalo zadnjemu izmed poletnih promenadnih koncertov, *Last Night of the Proms*. Skupaj z zborom, orkestrom in množicami v javnih parkih po vsej Veliki Britaniji, kjer koncert prenašajo v živo, pojejo najbolj priljubljene domoljubne pesmi, od *Rule Britannia* pa do samoumevne *God Save the Queen*. Najbolj nestrpnost pričakovana med tem klasičnim patriotskim venčkom je pesem, ki je v slabih sto letih, odkar je uglasbena, obveljala za neuradno angleško himno. Poje se na nogometnih tekmah in na srečanjih konservativne stranke, odmeva v anglikanskih cerkvah in je obvezna sestavina vsakoletnega zasedanja laburistov:

Mar na zelene Anglije gore  
so noge te nekdaj stopile?  
In Anglije prijetne trate res  
so Jagnje Božje opazile?

Mar lesketal se Božji je Obraz  
v oblačnih gričih tam v davnini?  
Je stal Jeruzalem kdaj tu, kjer zdaj  
so mračni Satanovi mlini?

Daj Lok mi iz plamtečega zlata!  
Daj mi Puščice hrepenenja!  
Daj Kopje mi: Oblaki proč z neba!  
Daj Voz ognjenega žarenja!

Ne bo zamrl v meni Dušni boj  
in meč v rokah ne bo mi spal,  
dokler na Anglije prijaznih tleh  
Jeruzalem ne bo spet stal.<sup>1</sup>

Napev je sredi klanja prve svetovne vojne zložil Sir Hubert Parry, pesem pa je napisal pesnik, mistik, grafik in slikar William Blake že več kot stoletje prej, ob zori dobe, ki je to deželo in ves svet za vedno odločilno zaznamovala. 'Mračni Satanovi mlini' so leta 1804 že preplavljali sever Anglije in večja urbana središča, kamor so se stekale surovine iz imperija in vsega sveta. Tu so jih prevzeli parni stroji in brezimne množice, ki so v rekah zapuščale revno podeželje in se stekale v urbane slume zgodnjih industrijskih mest, in iz njih ustvarili potrošno blago, ki je, cenejše kot kadar koli, potovalo v prodajo nazaj po vsem svetu. Anglija je prvenstvo v industrijski

revoluciji obdržala celih sto let in začrtala svetovni gospodarski in družbeni razvoj vse do današnjih dni. Parni stroj je vsaj tako intenzivno kot istočasni napoleonski val vojn in revolucij na celini razgrajeval stare režime in odpiral pot novemu družbenemu redu, meščanstvu in kapitalizmu. Četudi je otoško kraljestvo z njim osvojilo svet, je proces industrializacije nepovratno razklal angleško identiteto. Hrepenenje po neomadeževani, predmodernej angleški krajini, posuti s podeželskimi dvorci in slikovitimi vasicami, je naraščalo vzporedno z izrednim tempom urbanizacije.

Tudi (in še posebej) v angleški arhitekturi zadnjih stoletij se zgodovina zemljiških in trgovskih špekulacij kaže na najbolj povedne načine, pač povsem v duhu mladega, ekstrovertiranega in agresivnega kapitalizma, ki je deželo prepredel z množično industrializirano proizvodnjo. Od vseh začetkov pa ni nič manj tudi zgodovina poskusov ponovne gradnje obljubljenega Jeruzalema na 'Anglije prijaznih tleh'. Brezkompromisno dobičkarstvo ne gre v nobeni dobi bolj z roko v roki s pridiganjem visoke morale kot ravno v Veliki Britaniji Charlesa Dickensa in kraljice Viktorije. Podobno velja tudi za gradnje omenjenega obdobja, ki nikoli prej in nikjer drugje niso tako popoln odraz golih kapitalističnih interesov na eni in pravičniških moralnih manifestov na drugi strani. Da bi lahko vsaj deloma razumeli razlike med otoško in celinsko gradnjo in arhitekturo, moramo privzeti, da se ti načeli ne borita drug proti drugemu, ampak sta nekoliko shizofreno nenehno povezani znotraj iste pozicije, in da se ta inherentni notranji konflikt kaže v prav vsaki dobi, začevši z angleškim barokom in silovito reakcijo nanj v obliki paladianizma. Ne glede na sosednje slogove gradnje, ki je bilo na Otoku v primerjavi s preostalo Evropo vedno nekoliko posebno, se angleška arhitektura skozi celotno obravnavano obdobje izraža v istih slogovnih (formalnih) jezikih kot ves preostali zahodni svet. Vendar pa je teza besedila, da se vsebina in sporočilnost te arhitekture v primerjavi s preostalo pomembno razlikujeta. Od kod posebnosti in zakaj se kažejo tako, kot se? Zdi se, da se tu najprej pokažejo simptomi modernega kapitalizma ter njegovega vpliva na proizvodnjo najdražjih in najkompleksnejših množičnih potrošniških dobrin – bivališč, kar je morda v povezavi z dejstvom, da govorimo o družbi, ki za razliko od preostale Evrope nikoli ni doživela resnega poskusa družbenega prevrata ali realne grožnje

Besedilo je nastalo kot epilog jesenskega potovanja v London in po Angliji. Potovanje je z nagrado za študentsko Plečnikovo priznanje štipendiral Sklad arhitekta Jožeta Plečnika, ki se mu na tem mestu najlepše zahvaljujem.

vladajočemu razredu. Po drugi strani pa se ob obiskovanju nekaterih najbolj arhitekturno fascinantnih angleških stavb ne moremo izogniti niti premišljevanju o družbeni moči in nemoči arhitekture in umetnosti v času, kjer je medij te umetnosti neizogibno vezan na pogoje trga.

## Greenwiški barok

Zgodovina angleškega stavbarstva zgodnjega novega veka v primerjavi s celinskim razvojem ubira večinoma samosvojo pot. Gotika, ki je deželi podarila neverjetno raznolik opus katedral, kapel in samostanov, se za razliko od večine drugih evropskih območij zavleče globoko v 16. stoletje. Tudorska arhitektura je po formalnih značilnostih še napol gotska, po značaju pa še povsem srednjeveška – samo kiparski detajli in arhitekturni fragmenti izdajajo omejen vpliv renesanse, medtem ko množica pravih in umetnih dimnikov, ki poudarjajo vertikalnost zgradb, ter velike zastekljene površine, ki nakazujejo prenos tehnoloških inovacij gotike iz cerkvene v zasebno, posvetno sfero<sup>2</sup>, izdajajo močno srednjeveško tradicijo. Za razliko od Italije, ki je v reprezentančnih gradnjah že dežela umetnikov arhitektov, se v Angliji znanje še vedno prenaša obrtniško, s tradicijo, in brez humanistično-umetniškega naboja.

Ves potek angleške arhitekture nato na začetku 17. stoletja ne samo spremeni, ampak kar preusmeri en sam človek – Inigo Jones, prvi angleški pravi Arhitekt, ki lastnoročno uvede jezik klasične arhitekture v od vplivov celine prej tako izolirano stavbarstvo. Njegova senca, ki se v angleški psihi neločljivo povezuje z izročilom Vitruvija in Palladia, pada na lokalno arhitekturno sceno še vsaj četrto stoletje. Jones na kraljevem posestvu v Greenwichu na vzpetini nad Temzo na začetku 17. stoletja postavi svoj arhitekturni manifest, Kraljičino hišo, ki se je morala sodobnikom zdeti kot rokavica, vržena v izziv pred stoletja tradicije. Hiša, čeprav po merilu skromna (še posebej glede na status naročnice, kraljeve žene, kraljice Ane), s svojo zadržano simetrijo, kjer bi tudorski naročnik pričakoval slikovito kakofonijo različnih elementov, ter disciplinirano in ubrano notranjo zasnovo izdaja duh klasične arhitekture. V vseh teh lastnostih kraljičina hiša, čeprav novost za Anglijo, celinskega obiskovalca ne bi presenetila. Vendar pa hiša ni samo uvoz tujih novosti na domača tla; v svoji

sintezi tujih in domačih vplivov vsebuje tudi elemente, ki bi jim v Franciji in Italiji težko našli vzporednico. Kraljevi naročnik onkraj preliva je, ko si je izbral stavbišče za svojo novo vilo ali paviljon, najprej očistil okolico vseh motečih elementov. Če je bilo potrebno, je dal prestaviti cele ceste in vasi, določil je glavne osi zasnove ter naravno in kulturno krajino prilagodil svojemu pogledu s središča novogradnje. Pri Kraljičini hiši pa nam da najbolj misliti, da je skozi objekt speljana javna cesta. Ne mimo, niti ob, ampak skozi – in to tako, da cesta deli pritličje na dva dela, ki sta šele v nadstropju z mostovži povezana v celoto. Cesta tako izvotli osrednji del dvorca, kjer bi utemeljeno pričakovali prostor za slavnostno stopnišče in dvorano, ki sta zato potisnjena na obod zasnove. Objekt v majhnem merilu zrcali lokalne posebnosti: jedro moči angleške monarhije ni v francoski obsesiji z božansko pravico kraljev ali v tesni povezanosti z zemljiško aristokracijo, pač pa v pragmatični navezavi na naraščajoči družbeni sloj trgovcev in podjetnikov. Zato pomembna trgovska cesta v srcu palače ni motnja, ampak njena simbolno bistvena sestavina, ki zaznamuje začetek vsebinskih razlik med od zdaj naprej formalno sorodnima razvojem arhitekture na celini in na Otoku.

Že Greenwich ponuja pri raziskovanju takšnih razlik obilo materiala. Pri tem ni zanemarljiva lega te v 17. stoletju od Londona še povsem ločene vasi, ki je ob ustju Temze predstavljala napol obmorsko pristanišče in enega od središč razvijajoče se britanske vojne in trgovske mornarice. Povsem umestno je torej, da je bil ravno Greenwich izbran za angleško, mornariško različico pariške Les Invalides, ki je bila namenjena veteranom kopenske vojske. Oba objekta sta iz nominalne funkcije bolnišnice in doma za ostarele in obnemogle veterane prerasla v slavilne spomenike svojega vladarja in države, kar za današnjega obiskovalca predstavlja poseben pomenski problem, vendar nas tu bolj zanimajo s slogom povezane posebnosti greenwiške Kraljeve bolnišnice za mornarje – njeni avtorji so trije najbolj izpostavljeni mojstri kratkotrajnega, a ustvarjalno silovitega angleškega baroka: sir Christopher Wren, Nicholas Hawksmoor in sir John Vanbrugh. Ti trije arhitekti so angleško arhitekturo pripeljali v morda najbližje sozvočje s celinskim razvojem, pri čemer se njihove ustvarjalne moči niso omejile na uvažanje tujih idealov, ampak so omogočile razvoj posebne, domišljajske

bogate in lokalno zaznamovane različice baroka. Dve generaciji po Inigu Jonesu je v neposredni bližini njegove Kraljičine hiše zrastle čudovite *ensemble* zrele, dramatične baročne arhitekture, kjer pa vendar prevladujejo umerjena razmerja in klasična kompozicija. Izrazito osna zasnova pa preseneti, ker se odreče poudarku na središču – obe kupoli, ki označujeta vhod v kapelo na eni in v slavnostno dvorano na drugi strani, sta spoštljivo potisnjeni iz sredine ob stran, da nove mase ne bi zakrile cenjene male bele arhitekture Jonesove Kraljičine hiše, ki tako postane pravo središče zasnove. Ker je Jonesova hiša zasnovana v mnogo manjšem merilu kot bolnišnica, je njena centralna vloga v kompoziciji predvsem izraz zgodovinske spoštljivosti – brez zavedanja izrednega vpliva kraljičine hiše je konflikt med slavilnimi baročnimi boki zasnove in njenim majhnim centrom, ki deluje kot čisto pravi angleški *understatement*, enigmatičen in povsem nebaročen. Je pa zelo pomenljiv – tudi zato, ker ob rojstvu angleškega baroka že napoveduje njegov konec: v času ene same generacije bo neopaladianizem v brezobzirnem spopadu popolnoma izrinil prizadevanja po razvoju domače šole baroka.

Ob pozornem ogledu kompleksa nam ne ostanejo skrite tudi nekatere druge posebnosti, ki bi jih na celini pri primerljivem objektu le težko našli. Za primer vstopimo le v na videz najbolj baročni interjer kompleksa, slavnostno poslikano dvorano v zahodnem traktu. Na prvi pogled bi lahko bili tudi v Italiji: od tal do stropa poslikan prostor je prekrit z alegoričnimi podobami pomorskih bitk in podob zmagovalnih vladarjev. Na videz absolutistična ikonografija pa izzveni v prazno, ko usmerimo pogled na pomensko najbolj poudarjeno točko interjerja, veliko kupolo nad vhodom, kjer je mesto po konvenciji namenjeno vladarju ali Bogu samemu. Kralj je res tu – vendar je samo eden izmed množstva imen, ki se pojavljajo na naslikanih častnih kartušah pod lanterno, in ki so med seboj hierarhično razporejena glede na višino finančnega daru, ki so ga njihovi nosilci namenili gradnji bolnišnice, in ki je s prozaično natančnostjo zapisan poleg imen. Pred sabo imamo nekakšen baročni ekvivalent sodobnega javno-zasebnega partnerstva z vnaprej izstavljenim računom. Najbolj vzvišen prostor je torej rezerviran za donatorje – in samo višina prispevka odmerja mesto posameznika na družbeni lestvici, ne več rod ali vloga v nespremenljivem



božjem načrtu. Buržoazija je v Angliji že zmagala – podoben ikonografski program bi bil v okolju absolutistične Francije ali Nemčije vsaj tako nezaslišan kot trgovska cesta skozi kraljevo palačo. V greenwiški bolnišnici se za berninijevskimi stebri, dramatično in razgibano baročno kompozicijo ter med interpolacijami pilastrov in težkih manierističnih okenskih okvirjev skriva že čisto angleški značaj podjetništva in zasebne pobude, ki si je pod celinskim vplivom za obdobje ene generacije sicer voljna nadeti površnik baročnega jezika – vendar slog v že čisto moderni maniri loči od njegove vsebine. Semantika baroka ima na angleško arhitekturo le minimalen vpliv. Bolj nevtralen neopaladianizem in umerjen klasicizem sta za večinoma špekulativno naravo angleške arhitekture 18. stoletja primernejša in manj konfliktna medija.

#### Vojna gosposkih amaterjev

Nadvse primerno je, da je sir John Vanbrugh začel svojo poklicno pot kot vohun, pustolovec in dramatik; k arhitekturi se je brez kakršne koli formalne izobrazbe usmeril v drugi polovici življenja in s svojim delom dokazal, da je v 18. stoletju vloga gosposkega amaterja še lahko vredna spoštovanja. Namesto za arhitekta in slikarje konvencionalnega študijskega potovanja v Rim je v svoji mladosti doživel nekoliko manj prostovoljno bivanje v Franciji, kjer so ga zaradi suma vohunjenja za nekaj let zaprli. To so bila leta intenzivne grabbene dejavnosti v Parizu in po vsej verjetnosti tudi njegova učna leta v arhitekturi, saj je tu Vanbrugh preživel dobršen del svojega zaporniškega obdobja. Po vrnitvi v domovino so te, v enem posamezniku z vseh vetrov zbrane lastnosti izbruhnile v verjetno najbolj domišljijsko različico angleškega baroka (ko bi se vsaj več zapornikov ukvarjalo z arhitekturo!). Castle Howard, Blenheim in Seaton Delaval so njegove tri mojstrovine, ki jih je skupaj s Hawksmoorom postavil svojim aristokratskim liberalnim prijateljem. S svojo pojavnostjo so prava *architecture parlante*<sup>3</sup> in mnogo dolgujejo scenografski spretnosti arhitekta dramatika, z nadvse učinkovitim kopičenjem težkih mas pa so tudi nazorno pojasnilo verjetno najbolj duhovitega epitafa kakšnemu arhitektu: 'Težka bremena je postavljala nate, zemlja, zato ga tudi ti prekrij z vso svojo težo.'<sup>4</sup>

Vanbrughove ekstravagantno ekspresivne palače v po francoski maniri hierarhično



obvladovani pokrajini pa so zbudile angleške prastrahove po domnevni absolutistično-katoliških pretenzijah baroka – v obsežnih kompozicijah Blenheim, ki ga je monarhija kot bivališče in spomenik postavila v čast vojnemu heroju, vojvodi Marlboroughu, je zares čutili le malo zasebne pobude. Reakcija na barok se je razrasla v pravo moralistično križarsko vojno – prvo, a ne zadnjo v zgodovini angleške arhitekture – ki je povzročila popolno prevlado neopaladianizma za več kot stoletje. Vojno polje so postala posestva in rezidence angleške aristokracije, poveljstvo nad paladijanci pa je prevzel lord Burlington, še en primer nadarjenega gosposkega amaterja, in jih s pomočjo arhitektov Williama Kenta in Colina Campbella popeljal do zmage. Odločilna bitka: Chiswick House.

Ta svobodna reinterpretacija Palladijeve Vile Capra na obrobju Londona je že od nekdaj sprožala konfliktna mnenja. Lord Hervey jo je sicer duhovito označil za 'premajhno, da bi bila primerna za bivanje, in preveliko, da bi si jo lahko kot okras obesili okrog vratu',<sup>15</sup> vendar je spregledal, da ni bila zasnovana niti kot bivališče niti kot drag statusni simbol, temveč kot bojni manifest. V tej vlogi je povsem upravičila Burlingtonova pričakovanja. Hiša sledi jasnemu geometričnemu in simetričnemu ustroju Palladijevih vil z osrednjo dvorano pod kupolo na sredini. Podobno kot pri beneških vzorih je glavno bivalno nadstropje dvignjeno nad nižji pritlični nivo; dostopno je po dramatičnih troramnih zunanjih stopniščih. Notranjščina je kombinacija izredno razkošno, a v detajlih konvencionalno opremljenega bivališča (vsaj nekoliko v nasprotju z zadržano opremljenimi beneškimi vilami, ki so namenjene *villeggiature*, idealu preprostega življenja na deželi) ter mavzoleja Palladiju in Inigu Jonesu; kamini so natančne kopije Jonesovih zasnov, ki jih je lord Burlington hranil v 'najsvetejšem', svojem kabinetu, kjer nad vrati še danes visi portret prvega angleškega klasičnega arhitekta.

Vsaj tako pomemben kot hiša je park, ki jo obkroža. Obsežno zemljišče okrog svojega bivališča sta Burlington in Kent spremenila v arkadijsko pokrajino, kjer rimski kipi z Burlingtonovih italijanskih potovanj skupaj z eksotičnim mediteranskim rastlinjem in majhnimi slikovitimi antičnimi arhitekturami oblikujejo podobo ponovno najdenega raja – tovrstni pitoreskni park bo kot nasprotje francoske

geometrijsko strogo obvladovane krajine postal ideal angleške pokrajine. Na nek način je to že iskanje 'Anglije prijaznih tal' iz Blakove pesmi. Angleških paladijancev ni prav nič motil uvoz tujih vzorov Vitruvija in Palladia – sinteza neopaladianizma in pitoresknega je povsem angleški izum, ki je s svojo reinterpretacijo antike na novo izumil tradicionalno podobo angleškega Jeruzalema – čeprav taka pred Burlingtonom seveda ni nikoli obstajala. Iz averzije do baročnih ekstravaganc in angleškemu značaju domnevno tujih vzorov nastane moralno gibanje s skoraj versko gorečnostjo – novi ideal angleške podeželske paladijanske rezidence in pitoresknega parka iz Chiswicka bliskovito osvoji britansko otočje. Že nekaj let po dokončanju vile je angleški barok zastarel in iz mode, njegovi predstavniki pa odrinjeni na rob ustvarjanja.

### Londonske špekulacije

London je urbana pošast, ogromno mesto, ki ga javni promet komaj še obvlada, vendar pa nobena evropska prestolnica ne da v taki meri občutka, da je iz vasi šele komaj postala mesto. Razpetost med nostalgичnim nazaj in podjetnim naprej ni nikjer drugje bolj vidna kot v angleških stavbah in ulicah. Metropolita premore komaj kaj tlakovanih trgov v celinskem smislu; londonski 'square' je skoraj zanikan javni prostor: ozelenjen park (praviloma ograjen in zaprt – ključke imajo le stanovalci okoliških hiš), ki ga obkrožajo individualne vrstne hiše, vsaka s samostojnim vhodom z ulice. Še več – pred javno cesto s pločnikom, tem nujnim zlom skupn(ostn)ega življenja v mestu, je hiša vsaj deloma obvarovana s pravim pravcatim obrambnim jarkom (ki si uradno nadene krinko svetlobnika servisne kletne etaže), čez katerega vodi mostič do glavnega vhoda. Skoraj nas presenetijo, da se mostovža ne da dvigniti: 'An Englishman's home is his castle' lahko razumemo kar dobesedno<sup>6</sup>. Da 'družba ne obstaja, so le posamezniki', tako ni le neoliberalna domislica Margaret Thatcher, ampak v enem stavku izkristalizirana modrost številnih generacij Angležev. Takšna vrstna hiša, namenjena eni družini, samostojna in samozadostna, ograjena od svoje okolice in izolirana od družbe, je vse do tridesetih let 20. stoletja in nastanka pojma enoetažnega stanovanja edina oblika urbanega prebivanja v Londonu in vseh angleških mestih. Neznansko bolj standardizirana

od blokovskih naselij povojne množične gradnje in od 17. stoletja skoraj nespremenljiva še danes predstavlja britanski bivanjski ideal. Morda še bolj neverjetna kot nespremenljivost angleške vrstne hiše je, da je odgovarjala potrebam vseh slojev. Londonski gradbeni pravilnik iz 18. stoletja razlikuje vsega skupaj štiri tipe hiš, ki se med sabo razlikujejo samo po velikosti in ki pokrijejo prav vse družbene potrebe<sup>7</sup>. Mestna hiša aristokrata in predmestna hišica rudarskega delavca se v merilu razlikujeta za precejšen večkratnik, v zasnovi pa sta si skoraj enaki. Soba na ulično stran, soba na dvoriščno stran, na hodniku pa stopnišče, ki ta vzorec vertikalno povezuje. Vertikalna orientacija stanovanja je spet ena izmed otoških posebnosti, ki je nekdaj celinske obiskovalce spravljala v veliko začudenje: 'Te ozke hiše s tremi ali štirimi nadstropji – eno za obedovanje, drugo za spanje, tretje za druženje, podzemno za kuhinjo in podstrešje za služabništvo – in hitrost ter neprisiljenost, s katero člani družine menjavajo nadstropja, spominja na živahnost ptičje kletke ...'<sup>8</sup>

Da so Angleži tako hitro izumili sebi idealno odgovarjajočo hišo, je seveda vsaj v enaki meri kot blagoslov tudi prekletstvo; kilometri in kilometri variacij na isto temo se vijejo tako v središčih velikih mest kot tudi v najbolj zakotnih predmestjih malih podeželskih gnezd. Angleška obsedenost s slikovitostjo se izdatno ukvarja z vsako posamezno hišo. Stavbe so razbite na vhodne partije, variirane zatrepe, stolpiče, zastekljene izzidke, kamnite in mavčne ornamente. Če pa je želja po slikovitosti deloma porojena iz strahu pred dolgočasjem ponavljanja enega in istega vzorca skozi stoletja v neskončnost, je kot zdravilo popolnoma zgrešena. Dolga ulica hiš, ki se vsaka zase tako trudi za posamezen slikovit učinek, deluje morda še za spoznanje bolj monotono, kajti vsaka je slikovita na natančno enak način. Kombiniranje nespremenljive tipologije z nespremenljivo tehnologijo – gradnjo z (vidno) opeko – kajpak prav nič ne pripomore k zmanjšanju monotonije. Če Evropejec le težko ceni rezultate takšne miselnosti, pa je njena trmoglavost in popolna neprizadetost s skušnjavo novega in senzacionalnega že skoraj ganljiva. 'Keep calm and build on...'<sup>9</sup>

Na prelomu 18. v 19. stoletje postane delo arhitekta povsem prepleteno s poklicem zemljiškega špekulanta; pogosto sta obe vlogi del iste osebe, kar je bil razširjen očitek tudi za tako priznanega ustvarjalca,

kot je John Nash. Avtonomno arhitekturno invencijo tega časa moramo iskati v povsem zasebni sferi arhitekta ustvarjalca samega, kjer se skriva za podobo ekscentrične osebnosti sira Johna Soana. Soanova hiša (oziroma tri med sabo povezane tipične londonske hiše na *squaru* Lincoln Inns Field) omogoča potovanje po hodnikih podzavesti arhitekta osebno; tu vse govori o avtonomni arhitekturi in o strasti do ustvarjanja. Skoraj vsi prostori so osvetljeni z vrha; kompleks je prepreden s svetlobniki, ki spuščajo z barvnim steklom obarvano svetlobo vse do kleti, ki postane nenavadno srce hiše. Izreden trud je vložen v ločitev svetlobe od pogledov ven, na londonske ulice. Celo pred zunanje stene ene izmed vrstnih hiš je postavljena dodatna stena, ki omogoča, da imajo tudi najbolj konvencionalni prostori v objektu skozi dvojno fasadno opno filtrirane poglede. Preostale sobe zaznamujejo nenavadni proporci, velika višina in včasih prav neverjetna ozkost prehodov. V večini sob je njena forma povsem ločena od konstrukcije – pogost element kupole ima ob svojem obodu navadno polmetrske reže, ki jo ločujejo od nosilnih sten in obenem omogočajo osvetlitev. Redka okna se odpirajo na interna dvorišča in svetlobnike: Soane nam pogled še dvesto let po svoji smrti usmerja stran od pragmatične londonske gradnje in v lastno arhitekturno fantazijo. Stene so še dodatno dematerializirane z množico skulptur in mavčnih odlitkov arhitekturnih detajlov, tako da včasih le stežka uganemo, ali v polsencah opazujemo kip ali obiskovalca, dokler se ta ne premakne. Vsi ozki prehodi tega fantazijskega domovanja se stekajo v klet, kjer egipčanski sarkofag tri nadstropja pod osrednjo kupolo predstavlja srce hiše – ne pozabimo, da so interjerji plod časa Mary Shelley in gotskega romana! Na ulicah Londona se v tem času odvija še zadnja stopnja utilitarizacije arhitekture službi kapitala, za vrati Lincoln's Inn Fields 13 pa poskuša Soane temu vsaj v zavetju zasebnosti ustvariti nasprotje: arhitekturo popolnoma osvoboditi utilitarnih zahtev. Morda je ravno zaradi svojega končnega neuspeha to najbolj poveden, nedvomno pa najbolj fascinanten londonski interjer.

Da poleg ozelenjenih in privatiziranih 'squarov' London nima javnih trgov, seveda ni moč reči. Največji izmed njih, Trafalgar Square, je na prvi pogled spodoben tekmelec največjim pariškim javnim potezam. Z impozantnim Nelsonovim stebrom, štirimi

gromozanskimi levi ter na vse strani posejanimi bronastimi generali in admirali premore celo nekakšen približek Angležem drugače tako tujega čuta za pompozni imperializem (čeprav se je pred kratkim na enega izmed podstavkov prikradel moder francoski petelin in tako na izjemno duhovit in zelo angleški samoironičen način ublažil enodimenzionalno slavnost trga, ki je posvečen ravno zmagovalcu nad Napoleonovim ladjevjem). Vendar se tudi tu nacionalna simptomatika ne skriva – obe fontani ob straneh Nelsonovega stebra sta menda tako veliki zato, da onemogočata množična zborovanja na razsežnem prostoru sredi mesta in v neposredni bližini centra politične moči, Whitehalla. Preprost, a učinkovit poseg, ki iz Evrope uvozi reprezentančno, ne pa tudi politične funkcije trga (strah pred revolucijo je v Angliji 19. in 20. stoletja nenehno prisoten). Izredno razvlečena in nizka ter parcialno obravnavana fasada Narodne galerije, ki bi kot podeželski dvorec sredi razsežnega parka bolje učinkovala,<sup>10</sup> le še okrepi protiurbano ost prostora. Včasih se zazdi, da premore London samo en zares urban trg – zastekljen atrij Britanskega muzeja daje med dostojanstvenimi masami krožne knjižnice in galerijskih traktov občutek pravega javnega foruma.

### Srednjeveški socialisti

Že sredi 18. stoletja se začnejo v Veliki Britaniji odvijati procesi, ki bodo kmalu prerasli v bliskovito napredujočo industrijsko revolucijo. Izum parnega stroja botruje nastanku na tisoče 'Satanovih mlinov', ki v Blakovem času že dodobra prekrijejo Burlingtonovo idilično zeleno Anglijo. Reakcije na spremembe nihajo med fascinacijo in grozo – Turnerjeva olja morda v najbolj popolni meri združujejo oba vidika novega sveta.<sup>11</sup> V času samo dveh generacij se britanska družba preobrazi iz večinoma ruralne v prevladujoče urbano. Trume ljudi, ki jih nova zakonodaja zaradi politične moči veleposestnikov na eni in ogromne potrebe po delovni sili v novih industrijskih središčih na drugi strani izrine v mesta, vzpostavijo prvi zares množičen proletarski sloj v zgodovini. Blakova pesem, ki bi jo bralec Burlingtonovega časa verjetno razumel v smislu konservativne vrnitve k angleškim vrednotam, v tem obdobju zaradi povesod prisotne bede in revščine s svojim pozivom na boj postane povsem revolucionarno besedilo. Anglija 19. stoletja je navsezadnje Marxovo

največje upanje za uspešno proletarsko revolucijo. Vendar pa angleško delavsko politiko bolj kot bojovita revolucionarnost vse do 20. stoletja zaznamuje utopični socializem, ki že s svojim poimenovanjem na eni strani nakaže na načelno odvrnitev od realnopolitičnega delovanja, na drugi strani pa ohranja svojevrstno angleško tradicijo iskanja Arkadije.

Če je Chiswick odziva na celinske absolutistične vplive v arhitekturi in obenem manifest novega palladijskega gibanja, potem je Morrisova Rdeča hiša v predmestju Londona odziv na špekulativno in standardizirano arhitekturno in obrtniško prakso razvite industrijske dobe ter obenem manifest utopičnih socialistov. William Morris je skupaj z arhitektom Philipom Webбом zasnoval in opremil zgradbo, ki si s Chiswickom deli kar nekaj podobnosti: nobena od hiš ni zelo velika, obe sta najintimneje povezani s svojim vrtom/parkom, ki je bistven del arhitekturne zasnove, obe sta bili zgrajeni kot zasebni dom za svojega arhitekta amaterja, v obeh primerih sta pri realizaciji pomagala profesionalna arhitekta (William Kent pri Chiswicku in Philip Webb pri Rdeči hiši) in, ne nazadnje, obe hiši sta zasnovani kot prednja straža moralne križarske vojne v politično angažirani umetnosti.

V razkošnem zelenilu vrta se za zidano ograjo, ki posestvo varuje pred stikom s cesto, razprostira razgibana slikovita gmeta iz rdeče opeke, ki je dala hiši ime. Obiskovalec iz 19. stoletja bi v podobi objekta le stežka prepoznal revolucionarno arhitekturo – pred sabo imamo srednjeveško župnišče ali pa manjši sedež zemljiškega gospoda iz 13. stoletja. Viktorijance bi morda presenetila le odsotnost mavčnih in kamnitih ornamentov na fasadi; avtorja hiše sta obdelavo zunanosti omejila na dekorativne variacije iz opeke, ki se kot vodilni motiv nadaljuje tudi v notranjosti. Kako drugačni pa so interjerji: iz iskanja primerne opreme za Rdečo hišo s pomočjo Morrisovih predrafaelitskih prijateljev in obiskovalcev se je razvilo gibanje Arts and Crafts, ki je težilo k revolucioniziranju materialne produkcije oziroma k njegovi odvritvi od množične tovarniške produkcije nazaj k obrtniku in njegovi delavnici. Srednjeveško navdahnjena oprema hiše tudi ob podrobnejšem ogledu ostane edina invencija; arhitekturna zasnova se nekoliko presenetljivo oklepa preverjene angleške konvencije nizanja sob iz obeh hodnikov, ki se stekata v edini prostorsko

dramatični del hiše, vežo s stopniščem. Pri tem se sobe med sabo skoraj ne povezujejo – angleško bivališče se je vedno odpovedovalo vizualnim in prostorskim senzacijam celinskega *enfilade*, kjer se sobe v nizu odpirajo ena v drugo.<sup>12</sup> Srce hiše je salon v prvem nadstropju, ki s svojim stropom sega na podstrešje; tu dobimo zanimiv občutek, da smo vdrli v otroško sobo. Odprti tramovi ostrejša, slikoviti elementi, kot sta zastekljena loža in majcena galerija za 'trubadurje', ter belo barvano pohištvo še bolj poudarijo že tako povsod prisoten, malce otročji eskapizem. Učinek je danes morda še močnejši kot nekoč: umetnostni zgodovinarji že desetletje previdno odkrivajo in restavrirajo freske pod ometom, ki so plod gostovanj predrafaelskih prijateljev pri Morrisu in njegovi družini. Srednjeveška iluzija je tako popolna: Rdeča hiša je komaj poldruugo stoletje po svojem nastanku postala arheološko najdišče, podobno kot se nam po ogledu posestva zazdi, da pripadajo samooklicani socialisti stoletja oddaljeni preteklosti.

Delavsko gibanje je v Veliki Britaniji 19. stoletja odločilno zaznamovala izbira legitimistične, nerevolucionarne poti. Laburistična stranka je samostojno prvič prišla na oblast z volitvami ob koncu druge svetovne vojne, ko je porazila Churchillovo<sup>13</sup> konservativno stranko z obljubami o novi družbeni pogodbi. Začne se gradnja moderne socialne države z uvedbo zdravstvenega in pokojninskega zavarovanja, nacionalizacijo industrije in obdavčevanjem bogatih. Za nas je morda zanimivo, da je novi ministrski predsednik Clement Attlee v enem svojih prvih govorov po izvolitvi napovedal prenovo države ravno z Blakovimi besedami: 'Ne bo zamrl v meni Dušni boj in meč v rokah ne bo mi spal, dokler na Anglije prijaznih tleh Jeruzalem ne bo spet stal.'<sup>14</sup> Po vsej državi se začne intenzivna gradnja javnih bolnišnic, občinskih stanovanj in hiš ter celih novih mest. Prvič v novejši zgodovini se burlingtonovski konservativni angleški krajini zoperstavlja opazna alternativa – da bodo nova delavska mesta z zgodovinsko distanco ožigosana za neuspela tako iz političnih kot tudi iz estetsko-arhitekturnih vzrokov, spominja na staro dilemo o 'idealnih' mestih renesanse in baroka, ki realizirana navadno postanejo svoje nasprotje. V takšnem okolju se rodi brutalizem, ki v današnji Angliji ohranja predvsem negativen prizvok. Obenem pa nikjer drugje ne deluje bolje – njegov



trdnjavski značaj je najmočneje utemeljen ravno v ideološko sovražni okolici špekulativne 'Arkadije', ki se je v angleških mestih neovirano razraščala že dvesto let. Ravno takšen odnos do svoje okolice ima obsežen kompleks Barbican v središču Londona, ki se je razrastel na med drugo svetovno vojno bombardiranih in nato očiščenih parcelah Cityja. Londonski City je od nekdanj bil in je še vedno korporativno območje, mesto v mestu, kjer ima kapital odločilno besedo.<sup>15</sup> Sredi takšne kapitalistične trdnjave postaviti kulturno-stanovanjsko sosesko pomeni napovedati vojno, in kompleks Barbican se tega zaveda na vsakem koraku.

Urbani stavbni otok je od svoje okolice dosledno izoliran – nivojskih dostopov razen uvozov za avtomobile skoraj ni. Pešci z robnih ulic, ki želijo vstopiti v območje Barbicana, se morajo v večini poslužiti zunajnivojskih dostopov. Ko se po stopnicah vzpenjo nekaj etaž višje in po temnih hodnikih premagajo prvo 'obrambno linijo' robne pozidave, naenkrat vstopijo v povsem drug svet. Kakor se Barbican na svoji zunanosti trudi kazati obrambne okope, tako poskuša obiskovalcu v svoji notranosti pričarati podobo raja. Motoriziran promet sprejmejo kleti in prva nadstropja robne pozidave, tako da so avtomobili iz 16 hektarov velikega območja v središču metropole povsem izločeni. Čez območje se razteza velik vodni kanal s fontanami in kaskadami z žuborečo vodo in bujnim rastlinjem; nad njimi na višini desetih metrov potekajo mostovi za pešce, ki povezujejo glavne osi zasnove z vhodi v stanovanjske in kulturne objekte, ki se na pilotih vzpenjajo še višje. Vsako stanovanje ima balkon in širok razgled na ozelenjeno in tiho neprometno idilo. Obiskovalcu se zdi, da je pred sabo ugledal realizirani približek Corbusierjevskih risb idealnih modernističnih naselij z zelenjem, ki se preliva čez surovi beton. Na prvi pogled je jezik Barbicanovega zrelega modernizma svetlobna leta od sentimentalnega srednjeveškega eskapizma Morrisove Rdeče hiše; vendar pa arhitektura dolguje angleškemu izročilu mnogo več, kot se zdi. Ostaline preteklosti, ki so preživele bombardiranje, so skrbno vpletene v modernistični kompleks. Odkrite in prezentirane so celo 'nove' ostaline – rimski ostanki, ki so bili odkriti ob gradnji Barbicana; mostovi za pešce se kar najskrbneje ovijajo okrog teh pitoresknih elementov, ki niso ničesar drugega kot moderni ekvivalenti antičnih templjev, paviljonov in razvalin angleškega

aristokratskega parka Burlingtonovega časa. Celotna arhitektura se vidno trudi k slikovitosti: naenkrat opazimo, da linije mostovžev niso toliko komunikacijske kot pa 'scenične' poti, ki poskrbijo za kar najslabše sekvenčne poglede. Seveda, saj prometna ureditev območja zaradi umika motoriziranega prometa z javnih površin v ničemer ne zahteva zunajnivojskih poti za pešce. Angleška angažirana, samooklicana socialistična arhitektura ne more ubežati svojemu srednjeveškemu utrdbenemu značaju, pa naj gre za utopične socialiste Morrisovega kova ali pa za brutalistične eksperimente šestdesetih let – v iskanju Jeruzalema (tokrat delavskega, seveda) vzame že vnaprej defetistično držo in išče domnevne rešitve v dobri stari preteklosti. Kapital pač ni sentimentalni – v londonskem Cityju razen cerkva in posameznih objektov, ki zaradi nikomur razumljivih zemljiških špekulacij še niso prišli na udar investitorjev, starih stavb skoraj ni. Tudi v času t. i. krize se gradi s polno paro. Kapital je uspešno osvojil celo nekdanj najboljši delavsko območje Londona – vzhodne četrti z londonskimi pristanišči. T. i. Docklands od zlatih osemdesetih naprej doživlja preobrazbo iz zanemarjenega središča kriminala in revščine v postindustrijsko finančno meko, kjer vlaki na desetih metrih nad tlemi švigajo med grozdi nebotičnikov. Če se zdi danes futurizem Barbicana že nekoliko sprhnel (ko domnevna podoba prihodnosti zbuja nostalgijo, smo nekje nekaj spregledali ...), pa smo v Docklandsih priča resnični prihodnosti, čeprav morda malce spominja na antiutopično znanstveno fantastiko. Naj sploh dodam, da se pogled iz Kraljičine hiše v Greenwichu, kateremu na ljubo so tako dosledno prilagodili kompleks Kraljeve bolnišnice z obema kupolama in mu omogočili pogled na Temzo, in kjer smo na začetku besedila iskali začetke angleških arhitekturnih posebnosti, onkraj reke zaleti ravno v čez vso noč osvetljene steklene nebotičnike Docklandsov?

**Za konec: tam, kjer se je vse začelo**

Množična proizvodnja dobrin, ki je iz teritorialno omejenih in v tradicijo zazrtih partikularnih družb ustvarila sodoben, globaliziran in razsrediščen svet, ima teritorialno povsem opredeljivo rojstvo. Sredi osemnajstega stoletja se je na severu Anglije na območju Manchestra in Liverpoola začela industrijska revolucija. Koncentracija proizvodnih zmogljivosti,

ki jo je omogočil parni stroj, in izum sodobnega železniškega transporta sta novo dobo od tu širila v svet, ki je po besedah Petra Parkerja postal le 'stranska linija pionirske proge Liverpool–Manchester'.<sup>16</sup> V Manchestru je bilo na vrhuncu njegove industrializacije predelanih 70 odstotkov svetovnega pridelka bombaža, ki so jih ladje iz liverpoolskih pristanišč razvažale na razsežna tržišča britanskega imperija. Tudi revščina urbanega proletariata in prenapolnjeni slumi so tu prvič pokazali razsežnost druge, temnejše plati novega ekonomskega reda. Gozdovi dimnikov pletilnic bombaža, ki so severno Anglijo prepredli v času ene generacije, so seveda Blakovi 'temni Satanovi mlinci' – izviri neverjetnega bogastva in hitrega razvoja britanske družbe ter kalivci idilične predmoderne podobe arkadijske Anglije ob enem. Zato je podoba obeh mest še danes povedna alegorija, čeprav sta v postindustrijski in postmoderni dobi že zdavnaj izgubili svojo vlogo svetovno pomembnih proizvodnih središč.

V manchesterski četrti Castlefield ima industrijska revolucija svoj spominski park, svoj nagrobnik, če želite. Tu je proces, ki je zahodno družbo in pozneje ves svet spremenil iz predmodernih samozadostnih družb v tržišča materialnih dobrin, postal del preteklosti, del tradicije, del dediščine – same besede, ki so bile vitalnemu kapitalizmu industrijske dobe s svojo nenehno rastjo, izboljšavami, rušenji in grajenji tako tuje. Majhno območje je rojstni kraj prvega industrijskega transportnega kanala in rečnega skladišča, prve železniške postaje ter prvega železniškega skladišča. Transportne linije, ki so dovažale bombaž in odvažale tekstil, so se tu prepletle v neverjetno slikovit klobčič rečnih kanalov, pristaniških naprav, železniških viaduktov in industrijskih dvoran. Različnim časovnim in prostorskim plastem castlefieldske infrastrukture dajejo antični ostanki rimskega Manchestra še nepričakovano poglobljeno časovno distanco. Gledalec se zato le stežka izogne sklepu, da so postali industrijski spomeniki približno enako aktualni kot rimske ostaline, relevantni samo kot del kulturne dediščine – edine še cvetoče industrije v Manchestru. Nabrežja transportnih kanalov in opečnate stene skladišč prerašča zelenje, med razsežnimi litoželeznimi stebri železniških nadvozov in mostovžev pa dobimo občutek, da se sprehajamo med ostanki mogočne izginule civilizacije. Edini sodobni vstavki so nujno potrebni elementi turistične infrastrukture.

ture, ki v obliki avditorija in pešpovezav omogočajo gospodarsko izrabo te edinstvene kombinacije slikovite ruševine in postmodernega zabavišnega parka. Turisti s svojimi fotoaparati postanejo neke vrste manchesterski Piranesiji, ki na film prenašajo svojo fascinacijo nad odsluženimi fragmenti preteklih časov. Obsežni Muzej znanosti in industrije v bližini s svojimi delujočimi parnimi stroji in pletilnimi napravami doda tej muzejski četrti še nekoliko bolj običajno, čeprav nič manj fascinantno dimenzijo.

Castlefieldske poljane so poslednje prizorišče angleškega konflikta med napredkom in iskanjem nekdanje idile, ki ga bomo obiskali. Tu se že stoletja staro nasprotje med 'Satanovimi mlini' in 'zelene Anglije gorami' preobrazijo še v svojo zadnjo, postindustrijsko in postmoderno podobo. Prišli smo namreč do zanimivega preobrata – ravno ostaline procesa, ki je pred sabo mlel nekdanj domnevno obstoječo idilo in ki je šele povzročil željo po iskanju Arkadije, so danes postale mitična pokrajina stare, minule Anglije. Imamo pred sabo nekakšno spravo med starima sovražnikoma, so Satanovi mlini postali del tiste v preteklosti živeče Anglije, ki sta jo želela obuditi Burlington in Blake? Ali pa gre le za najbolj transparentno stopnjo v umetno ustvarjenem nasprotju, kjer je iskanje predmoderne idile samo druga stran istega kovanca – vedno večje modernizacije in avtomatizacije življenja, in ki bi vsaj deloma razložila na videz perverzno nasprotje socialistov v srednjeveških gradovih? Vprašanje presega obseg tega besedila; ko zapuščamo Castlefield, pa se vendar zavemo, da je neka doba nepovratno končana. Industrijska revolucija je prišla umret tja, kjer se je rodila. Za sabo pušča nekaj slikovitih ostankov, ki so sredi procesa umestitve v narodno in svetovno kulturno dediščino. Njena dediščina pa so tudi kilometri in kilometri špekulativnih zazidav, urbanih puščav in odsluženih ruševin na eni ter nekritičnega eskapizma na drugi strani, ki so iz te dežele ustvarili prvi končan učni primer vpliva kapitala in industrijske proizvodnje na arhitekturo in bivanje. ■

1 V izvorniku: And did those feet in ancient time/Walk upon Englands mountains green:/And was the holy Lamb of God,/On Englands pleasant pastures seen!/ And did the Countenance Divine,/Shine forth upon our clouded hills?/And was Jerusalem builded here,/ Among these dark Satanic Mills?/Bring me my Bow of burning gold;/Bring me my Arrows of desire:/Bring me my Spear: O clouds unfold!/Bring me my Chariot of fire!/I will not cease from Mental Fight,/Nor shall my Sword sleep in my hand:/Till we have built Jerusalem,/In Englands green & pleasant Land. William Blake: Jeruzalem (prevedel Miha Avanzo); v: Sodobnost (Ljubljana 1979), letnik 27, št. 1.

2 Morda edini po značaju novoveški razvoj, ki ga doživi angleška arhitektura 16. stoletja, je ravno udomačitev ali, če želite, profanizacija nekdanj na cerkvene stavbe omejene tehnologije. Pomenljivo je, da se ta proces, ki močno prispeva k razvoju udobnosti domovanja (to je področje, kjer bodo Angleži ohranili prvenstvo vsaj do izuma angleškega stranišča v 19. stoletju), odvija vzporedno z odklonom angleške cerkve od Rima in osnovanjem nove protestantske državne vere. V procesu lastninjenja nekdanjih cerkvenih posesti je precej nekdanjih samostanov in opatij postalo domovanje novih posvetnih zemljiških gospodov, kar gotovo ni bilo brez vpliva na razvoj domovanja.

3 Pri palači Blenheim, na primer, ki je bila zgrajena kot spomenik in zahvala hvaležnega naroda angleškemu vojnemu zmagovalcu nad Francozi, so ornamenti skoraj izključno vojaške narave; namesto klasičnih motivov vaz in kipov se nad strehami kompleksa dvigajo okamenele vojne trofeje, topovske kroglice in napačno obrnjene lilije, simbol premaganega francoskega monarha ...

4 'Lie heavy upon him, Earth, for he laid a heavy burden on thee.', cit. v Kenneth Allison: The Architects of London (London, 2008), str. 69.

5 Cit. na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Chiswick\\_House](http://en.wikipedia.org/wiki/Chiswick_House)

6 Pregovor ima realne temelje v angleškem pravu vse od srednjega veka naprej; britanski ministrski predsednik iz 18. stoletja William Pitt starejši je zapisal: 'Tudi najrevnejši človek ima v svoji koči pravico kljubovati vsem silam države. Četudi je borna, jo stresa veter in jo skozi razpadlo streho zamaka dež, ne sme vanjo vstopiti niti sam angleški kralj'. cit. [http://www.phrases.org.uk/meanings/an-englishmans-ho-](http://www.phrases.org.uk/meanings/an-englishmans-home-is-his-castle.html)

[me-is-his-castle.html](http://www.phrases.org.uk/meanings/an-englishmans-ho-me-is-his-castle.html)

7 Prvorazredna hiša je bila vredna več kot 850 funtov in je zavzemala okrog 100 kvadratnih metrov etažne površine, četrto razredna hiša na drugem koncu lestvice pa je bila vredna manj kot 150 funtov in je pokrivala približno 40 kvadratnih metrov zemljišča. Gl. Sir John Summerson: Georgian London (London, 1962), str. 126.

8 Louis Simond na začetku 19. stoletja, citiran v: Sir John Summerson: Georgian London (London, 1962), str. 67.

9 Parafraza motivacijskega gesla 'Keep calm and carry on' na plakatih britanske vlade ob začetku 2. svetovne vojne, ki je postalo posebitev britanske dostojanstvene stoičnosti.

10 Njene razmeroma precej premajhne kupole na sredini in koncih stavbe znani angleški umetnostni zgodovinar sir John Summerson primerja z 'uro in vazama na kaminski polici, le da so manj uporabne.' Cit. Sir John Summerson: Georgian London (London, 1962), str. 209.

11 Platni 'Dež, para in hitrost' ter 'Temeraire' sta odlična primera. Prvo bi s svojim prikazom neizogibnosti modernosti lahko bilo predhodnik Munchovega Krika, drugo pa odlično prikazuje nostalgičen pogled na preteklost, ki je možen šele ob boku nezaustavljivega napredka.

12 Razen zgradb, ki so jih neposredno navdihnili tuji vzori: palača Blenheim je s svojim slavnostnim enfilade spet odlična izjema.

13 Mimogrede: Churchill je neposredni potomec vojvode Marlborougha, naročnika Vanbrughove palače Blenheim, kjer se je slavn angleški ministrski predsednik tudi rodil – nabor angleške elite je vedno potekal v ozkem krogu.

14 [http://en.wikipedia.org/wiki/And\\_did\\_those\\_feet\\_in\\_ancient\\_time](http://en.wikipedia.org/wiki/And_did_those_feet_in_ancient_time)

15 Že po velikem londonskem požaru l. 1666 Wren za geografsko in simbolno središče svojega načrta za obnovo Cityja ni predvidel cerkve ali palače, pač pa borzo!

16 Peter Parker: 'The world is a branch line of the pioneering Liverpool-Manchester run,' cit. [http://en.wikipedia.org/wiki/Opening\\_of\\_the\\_Liverpool\\_and\\_Manchester\\_Railway](http://en.wikipedia.org/wiki/Opening_of_the_Liverpool_and_Manchester_Railway)

avtor fotografij: Miloš Kosec



# SVETOVNA KNJIŽEVNOST, SVETOVNA UMETNOST: študij primera vile Rafut

Blaž Zabel

Svetovna književnost je na področju komparativistike v zadnjem desetletju ena izmed vodilnih tematik, ki se ji posvečajo številni raziskovalci. Vprašanje, ki se mi na tem mestu poraja, je, kakšen je metodološki odnos med svetovno književnostjo in umetnostno zgodovino oziroma ali je mogoča (in do kakšne mere) transformacija predpostavk svetovne književnosti v umetnostno zgodovino. Plodno oplajanje metodologij obeh ved seveda ne bi bila nikakršna novost: splošno je na primer priznan velik vpliv strukturalizma in poststrukturalizma (Barthes, Derrida, Foucault) na umetnostno zgodovino, omeniti pa velja tudi kopico interdisciplinarnih pristopov, ki povezujejo obe vedi, med njimi na primer feminizem in postkolonializem. A preden bi se lahko lotil poskusa interdisciplinarnega povezovanja, moram na hitro orisati, kaj sploh je svetovna književnost.

Svetovna književnost je predvsem metodološki pristop v primerjalni književnosti (in v prvi vrsti ne pojmuje kanona literarnih del, tako kot zgodovinska različica pojma). Med najopaznejšimi raziskovalci, ki so v zadnjih letih orali ledino novim pristopom, so Pascale Casanova, Franco Moretti in David Damrosch. Francoska raziskovalka Pascale Casanova v svojem delu *The World Republic of Letters (La république mondiale des lettres)* oblikuje istoimenski pojem 'svetovna literarna republika', ki je nekakšen paralelni svet literarnega dogajanja, v katerem veljajo posebni tržni zakoni. Zaradi teh se celoten prostor začne deliti na središče, kjer poteka osrednje literarno dogajanje, in pa periferijo oziroma obrobje, ki ga predstavljajo manjši narodi, ekonomsko šibkejša država in tradicionalno manj zastopani jeziki. Casanova tako pojasnjuje privilegiran položaj zahodnih pisateljev in tistih, ki pišejo v kakšnem izmed svetovnih jezikov. Podobni logiki sledi tudi Franco Moretti, ki celoten literarni sistem izvede na idejo trga, v katerem center v valovih širi svoje vplive na periferijo, tako da je odnos med centrom in periferijo pretežno enosmeren – obraten vpliv periferije na center je sicer mogoč, vendar precej manj pogost. Centri s svojimi literarnimi vzorci tako vplivajo na periferije, tam pa se ti vzorci spojijo z lokalnimi značilnostmi. Alternativo obema modeloma ponuja David Damrosch, ki se v delu z naslovom *What Is World Literature?* oddaljuje od klasične delitve periferije in centra ter enosmernih vplivov, ki jih nadomešča z dinamičnim potovanjem različnih literatur skozi druge

jezike. Svetovna književnost je zanj torej vsako literarno delo, ki je na kakršen koli način prestopilo meje svojega jezika. Je torej najprej in predvsem proces spoznavanja drugosti, ki privede do medsebojnega prelamljanja različnih nacionalnih literatur, s čimer nastane povsem nov, nadnacionalen, nadpolitičen in multikulturn literarni prostor. Določena kultura tako s pomočjo literature prestopa svoje meje in vstopa v drugo kulturo oziroma druge kulture. Tako pride do dinamičnega(!) prelamljanja kultur skozi medsebojno refleksijo lastnega in drugosti. Svetovne književnosti torej ni pojmovana kot statičen sistem vplivov centra na obrobje, ampak kot dinamičen in nelinearen sistem. Torej sistem, ki v globalnem omogoča videti lokalno, tako globalno kot lokalno pa sta med seboj v nenehni interakciji in odnosu.

Tako je svetovna književnost poseben način obravnave in raziskovanja literature oziroma določeno metodološko načelo razumevanja književnosti. Ta pristop se oddalji od različnih nacionalnih književnosti, prekine pa tudi osnovno pojmovanje primerjalne književnosti, ki se je povečini posvečala raziskovanju enosmernih vplivov med avtorji in literaturami različnih narodov. Namesto tega nova metodološka paradigma razume književnost kot dinamičen in večsmerni proces, ki presega nacionalnost svojega prostora in aktivno posega v svetovno mrežo literarnega dogajanja. Ker so literarna dela med seboj ves čas v obtoku in interakciji, preučevanje vplivov ni več smiselno, zato se svetovna književnost dvigne nad tradicionalno razumevanje književnosti in svojo pozornost usmeri na samo mrežo. Za raziskovanje postanejo pomembni dinamika odnosov med literaturami, potovanje literarnih del, prevodi, kritike, družbene mreže, ki vplivajo na literarno dogajanje, vloga in pomen založništva in tiska, pomen literarnih revij, medijska recepcija, kulturni transfer, medbesedilnost (predvsem kot samorefleksija in osmišljanje avtorjeve lastne vloge), različna literarna vozlišča, med katerimi eno izmed najpomembnejših vlog gotovo igrajo knjižnice, več pozornosti pa je namenjene tudi odnosu med literaturo in prostorom.

Kako bi bil torej mogoč prenos te metodologije v umetnostno zgodovino? Ali je torej mogoča svetovna umetnost? Najprej je treba poudariti, da tradicionalna umetnostna zgodovina ni osrednje pozornosti nikoli namenjala enosmernim vplivom, kot

to velja za tradicionalno komparativistiko. A hkrati ne smemo prezreti, da je delitev na centre in periferije likovnega ustvarjanja ves čas obstajala, predvsem pa se je povezovala s tematizacijo umetnostnega sloga in zgodovinskega obdobja. Tako za začetnika gotske arhitekture velja opat Suger, ki je dal postaviti prvi gotski kot Saint-Denis. Od tod se je nato gotski slog širil v valovih po drugih evropskih državah (Anglija, Nemčija, Španija, Portugalska, delno celo Italija), ki s svojimi arhitekturnimi spomeniki tvorijo center likovnega ustvarjanja. Preostale države pa so periferne, saj so gotski slog sprejele z zamudo, v manjšem obsegu ali manj kakovostno – med te lahko nedvomno prištejemo tudi Slovenijo. Umetnostna zgodovina kot veda na tak način svoj predmet raziskovanja fiksira z določenimi atributi: med njimi gotovo prevladujejo umetnik, zgodovinsko obdobje nastanka dela, geografsko poreklo, slog, v ikonografiji pa motivno-tematska opredelitev. Različne oblike fiksiranja se vedno bolj ali manj povezujejo tudi s samim nacionalnim vidikom: gotika se je razvila v Franciji in je torej francoska, poznamo italijansko in severno renesanso, tu so nasprotja med nemškim in italijanskim barokom ter francoskim klasicizmom itd. Velik pomen igra na primer tudi narodna pripadnost določenih umetnikov.

Pri primerjavi svetovne književnosti in svetovne umetnosti moramo paziti tudi na sam medij. Književnost je namreč vedno zamejena s svojim jezikom, likovna umetnost pa ima nekoliko drugačen, bolj nadkulturni jezik. Literarno delo, ki je napisano v manjšem jeziku, bo veliko težje prebilo meje svoje kulture in bo za to najverjetneje potrebovalo prevod, kar za likovno delo (vsaj v današnjem času) ni povsem običajno<sup>2</sup>. Vendar hkrati ne moremo trditi, da vsako likovno delo zaradi svoje osvobojenosti jezikovnih ovir zapušča meje svoje kulture. Za to bi bilo verjetno mogoče naštetih več razlogov, od kulturne zaznamovanosti do perifernosti dela, za to razpravo pa je bistvena predvsem potrditev nacionalne omejitve v umetnostni zgodovini. Slovenska umetnostna zgodovina se tako posveča likovnim delom, ki so pomembna za nacionalno likovno umetnost, in ni vedno nujno, da ta dela prestopajo te meje. Predlagana svetovna umetnost bi se torej dvignila na nadnacionalno raven in se posvetila predvsem dinamiki odnosov v, če parafraziram Pascale Casanovo, likovni republiki.

Prvotnega pomena bi torej postala dinamika odnosov med različnimi likovnimi deli, avtorji in umetnostnimi slogi, s posebnim poudarkom na recepcijski hermenevtiki likovnih spomenikov.

Na tem mestu bom s kratko študijo primera poskušal pokazati, kako bi bila možna študija svetovne umetnosti, ki se ne bi vezala povsem na nacionalni okvir, ampak bi upoštevala hermenevtični prostor odnosov sebstva in drugosti. Zdi se, da je za to najprimernejša prav vila Rafut. Ta že s svojo pojavnostjo, torej z neoislamiističnim slogom, spodbuja nadnacionalni in kulturno dinamičen kontekst recepcije. Vila Rafut je namreč ena od dveh<sup>2</sup> stavb v neoislamiističnem slogu v Sloveniji in ena redkih v Evropi<sup>3</sup>. Ob tem še toliko bolj bide v oči njena prezrtost v kontekstu nacionalne umetnostne zgodovine<sup>3</sup>.

Vila Rafut, imenovano tudi Laščakova vila, je arhitekt Anton Laščak (1856–1946) začel graditi leta 1909<sup>4</sup> na Pristavi na južnem pobočju hriba Kostanjevica v bližini Nove Gorice. Dokončal jo je tik pred začetkom prve svetovne vojne. Na vrhu hriba stoji vila v izrazitem neoislamskem slogu, pod njo pa je arhitekt zasnoval velik park z eksotičnim rastlinjem. Vila je zgrajena iz rdeče opeke, ki jo na nekaterih mestih obdaja svetel kamen, iz katerega so izdelani tudi številni ornamenti v neoislamiističnem slogu: na primer muqarnas nad vhomom (školjka s stalaktiti), ornamentalna pletenina, šilasti oboki nad okni, stebri ... Eden značilnih islamskih elementov je tudi lesena masyrabria, torej izstopajoči balkon z leseno pletenino namesto oken. Stolp vile je v celoti zidan iz opek in je visok 26 metrov, na vrhu pa je armiranobetonska kupola (Gams in Tomažević). Vila je bila večkrat prezidana in je danes precej izgubila prvotno podobo. Na primer: zazidana sta bila stranka balkona, uničen pa je bil tudi marsikateri ornament<sup>4</sup>.

Anton Laščak se je rodil v Gorici slovenskim staršem, vendar se je sam vedno imel za Furlana, torej za Italijana v Avstro-Ogrski. Po šolanju in prvih arhitekturnih poskusih v Gorici se je odpravil v Aleksandrijo, ki je zaradi angleškega bombardiranja leta 1882 potrebovala večje število stavbenikov. Sprva je Laščak v Egiptu posegal predvsem po eklekticizmu in se zgledoval po renesančnih vzorih. Po dodatnem šolanju v Italiji je na natečaj za rimsko sinagogo oddal že prvo delo v neoislamiističnem slogu<sup>5</sup>. V času vladanja Kediva Ismailija se je v Kairu

z združevanjem turških, arabskih in klasicističnih elementov dokončno izoblikoval neoislamiistični slog, eden glavnih arhitektov v tem času pa je bil nedvomno Anton Laščak. Leta 1907 je bil Laščak imenovan za vodilnega arhitekta kedivialskih palač na dvoru Abasa II. Hilmija, dodeljen mu je bil plemiški naziv *beg*, postal pa je tudi član uprave odbora za ohranjanje egiptovske arabske umetnosti. Klub številnim delom v neoislamskem slogu je Laščak načrtoval tudi klasicistične in celo 'kolonialistične' zgradbe, kot je na primer pravoslavna koptska cerkev sv. Petra in Pavla v Abasiji, ki nedvomno izraža politične želje Italije<sup>4</sup>. Pri načrtu za prenovo glavnega trga Travnik v Gorici se je zgledoval celo po fašističnem urbanizmu<sup>5</sup>.

Anton Laščak je ustvarjal slogovno zelo pestra dela, v širšem prostoru pa je priznan predvsem kot eden izmed začetnikov in najpomembnejših predstavnikov neoislamiističnega arhitekturnega sloga. To navsezadnje potrjuje tudi njegova umešitev v *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture* pod geslom Egipt, in sicer kot Antonio Lasciac, italijanski arhitekt. Pri nas je precej slabše poznan: prvo resnejšo omembo je tako mogoče najti šele v dodatku Enciklopedije Slovenije leta 2002<sup>3</sup>. Tudi vila Rafut, ki upravičeno velja za eno njegovih najpomembnejših del in je zato nedvomno potrebna širše pozornosti, je v nacionalni umetnostnozgodovinski vedi slabše raziskana. Javnosti je tako poznana predvsem po vseh zapletih, ki spremljajo nadvse potrebno, še vedno pa zgolj načrtovano prenovo.



Kaj lahko torej sklenemo o prenosu svetovne književnosti kot metodološkega pristopa v umetnostno zgodovino? Ugotavljali smo že, da umetnost jezikovno ni tako omejena kot književnost. To pomeni, da umetniško delo prehaja meje svoje kulture drugače kot literatura. Umetnostna zgodovina kot veda torej drugače zameji svoj predmet raziskovanja: predvsem prek avtorja, zgodovinskega obdobja nastanka dela, geografskega porekla, slogovne in motivno-tematske opredelitve. Vsi ti dejavniki pa se aktivno vključujejo tudi v nacionalno določitev umetniškega dela. Kljub temu smo rekli, da je prehajanje med umetnostnimi spomeniki še vedno kulturno močno pogojeno, saj marsikatero delo ostaja znotraj področja lokalne umetnostne zgodovine in ne posega v mednarodni prostor: ob tem lahko za primer vzamem cerkev v Zgornji Dragi pri Stični, ki igra v lokalni umetnostni zgodovini osrednjo vlogo v romanski umetnosti, v mednarodnem kontekstu pa (z izjemo nekaterih objav Marijana Zadnikarja, ki pa se posvečajo predvsem stišskemu samostanu) ni vidneje prisotna. Arhitekturna dejavnost Antona Laščaka kaže povsem obratno sliko: v kontekstu nacionalne umetnostne zgodovine je povsem pozabljen in obrobni arhitekt, v mednarodnem prostoru, predvsem v raziskavah, ki se posvečajo neoislamistični arhitekturi, pa ima velik pomen – predstavljajo ga celo za začetnika te slogovne smeri.

Nova metodologija v umetnostni zgodovini, ki bi zapustila nacionalne okvire in se

dvignila na nadkulturno hermenevitično raven, bi verjetno lažje prepoznala pomen vile Rafut. Dejstvo, da objekt ne igra vidnejše vloge v slovenski umetnostno-zgodovinski vedi, bi morda lahko pripisali kulturni diaspori: neoislamistični slog namreč pripada tuji kulturi, poleg tega pa ni pretirano razširjen niti v Evropi. Nacionalna umetnostnozgodovinska veda torej težje prepozna pomen tega spomenika, saj se posveča predvsem spomenikom, ki so prisotni znotraj lastne kulture. Prenos idej svetovne književnosti v umetnostno zgodovino bi torej prispeval k preseganju nacionalne fiksiranosti raziskovalnega predmeta in s tem k dvigu na raven hermenevitične dinamike lastnosti in drugosti. Raziskava pestrega opusa Antona Laščaka, ki je pri svojem delu uporabljal številne slogovne usmeritve (lastne različnim kulturam in narodom), in njegove razpetosti med Gorico (ki je bila do konca prve svetovne vojne del Avstro-Ogrske), Italijo in Egiptom, bi torej dosegla prav to – preiskavo dinamične, nadnacionalne mreže umetniške dejavnosti.

Na vprašanje, zakaj je arhitekt v Egiptu gradil klasicistično, secesijsko in celo kolonialistično arhitekturo, v Gorici pa je postavil enega svojih najizrazitejših neoislamističnih objektov, je torej še treba odgovoriti. Odgovor na to vprašanje pa bi nedvomno potreboval drugačen metodološki pristop v umetnostni zgodovini. Zdi se, da bi lahko bil prevzem nekaterih idej in predpostavk iz svetovne književnosti primerna in plodna rešitev. ■

1 Prevajanje likovnih del je seveda zelo zanimivo vprašanje. Naj kot primer navedem delo Georga Morlanda *Door of a Village Inn* (Tate gallery, INV. No1351), ki jo je v mezzotint z naslovom *Sunset, A View in Leicestershire* 'prevedel' James Warda in pri tem močno popravil prvotno socialno kritiko (Barrell 1983). Na splošno je v preteklosti veliko število umetniških del potovalo prav preko reprodukcij.

2 Drug primer tega sloga pri nas je dvorec Jelše pri Šmarju.

3 Kovšca, N. Arhitekt Anton Laščak in njegova vila na Rafutu. *Dialogi*, 2007, letn. 43, št. 5/6, str. 156–159.

4 Mamič, I. Anton Laščak beg - življenjepis kraljevega arhitekta. *Kronika*, 2008, let. 56, št. 1, str. 71–84.

5 Sapač, I. *Grajske stavbe v zahodni Sloveniji. Knj. 3, Območje Nove Gorice in Gorice*. Ljubljana: Viharnik, 2010.

#### literatura:

Barrell, J. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Casanova, P. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

Damrosch, D. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

Gams, M. in Tomažević, M. *Vila Rafut* (online). Dedi: Enciklopedija naravne in kulturne dediščine na Slovenskem. (citirano 25.10.2013). Dostopno na naslovu: <http://www.dedi.si/dediscina/286-vila-rafut>

Juvan, M. *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2012. Zbirka Novi pristopi, (55). Zbirka Grajske stavbe, (22).

Zabel, B. Svetovna književnost kot nova primerjalna književnost: recenzija dela Marko Juvan: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* in Marko Juvan ur.: *Svetovne književnosti in obrobja. Primerjalna književnost*, (predvideno: 2013, let. 36, št. 3.)

Zabel, B. 'Svetovna umetnost' in kanon. *Artfiks*, 2013, let. 1, št. 2, str. 8–9.

fotografija: spletni vir

## TIVOLSKI ZAPLET

Fakulteta za arhitekturo  
Projektiranje 1 | 2012-13

Zakaj vztrajamo na ročni risbi tudi s pomočjo ravnila, zakaj svinčnik in malo barvice, zakaj od prvega dne maketa, kjer se takoj lahko vidi praznina v razmišljanju, zakaj ročna spretnost risanja, zakaj Alvaro Siza pri svojih letih riše?

Potopiti študenta v materijo in abstrakcijo obenem, to je največji problem šole. Ne gre za vprašanje forme, to moramo konstantno radirati. Gre za vprašanje vsebine, ki jo je tako težko izjasniti, povedati, pokazati pa tudi materializirati.

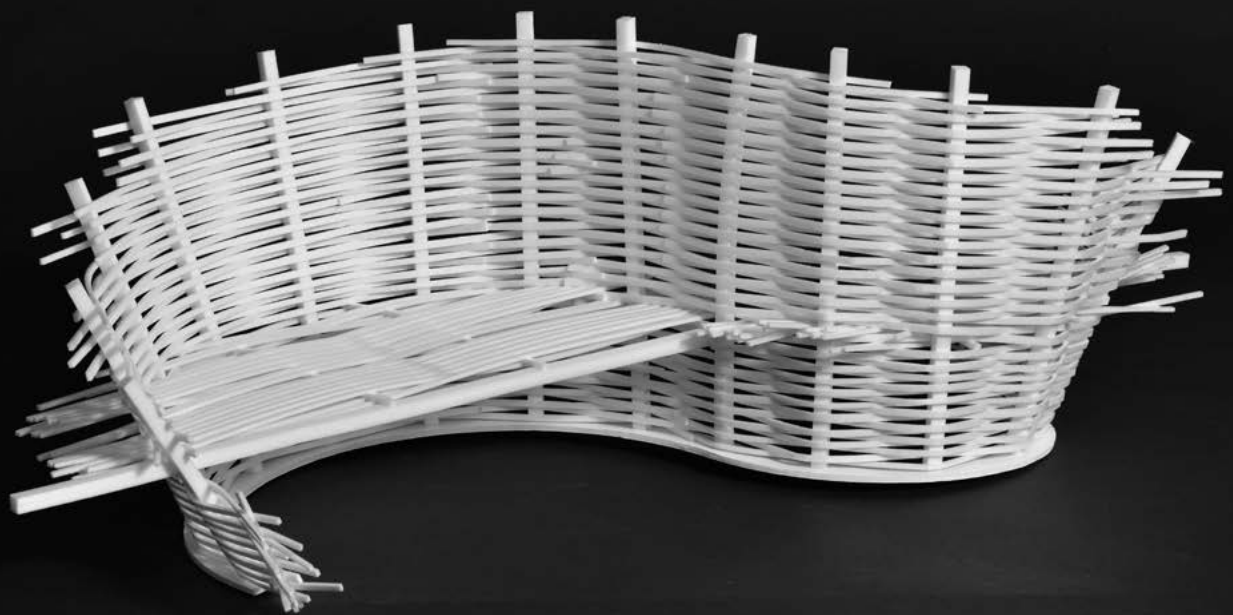
Kraj, namen, ideja, artikulacija ...

Po navadi principiелno gradimo v seminarju prvi letnik iz klasičnih materialov arhitekture: opeka, kamen, les ...

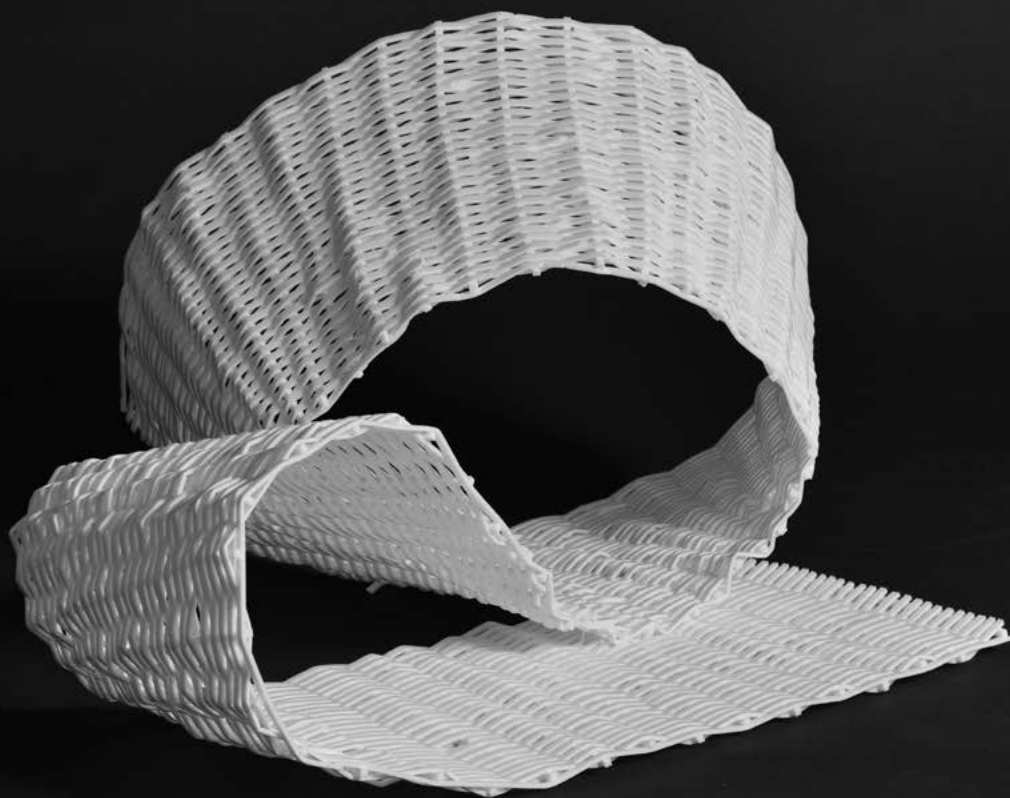
Zato smo se v lanskem letu odločili za primarno arhitekturno izražanje v pletenju. Šli smo v Ribnico, pletli iz šibja, košare, lustre ...

Seveda je bil ta pouk namenjen čemu drugemu, kot da se otrok skriva v košaro. Na tej osnovi so izdelana pletena telesa postavljena na točno določene kraje v parku Tivoli z namenom meditacije, bralnega kotička ali celo ljubezenskega spogledovanja. ■

mentorja  
prof. Miloš Florijančič, doc. Mitja Zorc



Žiga Jagličič



Denis Hitrec



Darja Jošić



Petra Hertl

priporočamo v branje

#### Claire Bishop: UMETNI PEKLI

*Umetni pekli* je prvi zgodovinski in teoretični pregled družbenoangažirane participatorne umetnosti. Knjiga sledi poteku umetnosti 20. stoletja in proučuje ključne trenutke v razvoju participatorne estetike v Evropi in Ameriki. Na tej poti srečamo futurizem, dadaizem, situacionizem, češkoslovaške happeninge in argentinski konceptualizem, na koncu pa obravnava sodobne umetnike, kot so Thomas Hirschhorn, Tania Bruguera in Jeremy Deller. Odkar je Claire Bishop leta 2006 v reviji *Artforum* objavila odmeven esej, je ena redkih, ki razkrivajo politične in estetske meje participacije v umetnosti. V *Umetnih pekljih* ne preučuje le zahtev po demokraciji in emancipaciji, ki jih pri nekem delu postavljajo umetniki in kritiki, temveč pretresa tudi obrat k etičnim (bolj kot estetskim) kriterijem, ki ga sproža družbenoangažirana participatorna umetnost. ■

[http://www.maska.si/index.php?id=19&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=1147&cHash=42b487078c14f3ef2ecf1e7415035f93](http://www.maska.si/index.php?id=19&tx_ttnews[tt_news]=1147&cHash=42b487078c14f3ef2ecf1e7415035f93)



#### Frederic Jameson: KULTURNI OBRAT

Fredric Jameson, *Kulturni obrat*, *Izbrani spisi o postmoderni, 1983-1998* je izjemno vplivno delo s podočja družbene kritike, ki je močno določilo razmišljanje in razumevanje obdobja, ki ga za nazaj označujemo kot uveljavljanje neoliberalizma. V njem avtor v osmih poglavjih pronicljivo in eruditsko presoja temeljne teoretske paradigme (na primer teorije postmoderne, antinomije postmodernizma) in tudi praktične premene tega obdobja, pa tudi razmerja med njimi, kot so: postmodernizem in potrošniška družba, 'konec umetnosti' ali 'konec zgodovine', arhitektura, idealizem in zemljiške špekulacije idr. Predvsem je aktualno poglavje o kulturi in finančnem kapitalu, o razmerju, ki zanj Primož Krašovec v spremni besedi pravi, da je Jameson 'z mečem dialektike presekal sicer težko misljiv vozal med kulturo in ekonomijo'. ■

<http://www.studia-humanitatis.si/content/kulturni-obrat>



## Stojan Pelko: VRZELI FILMA IN ARHITEKTURE

Vrzél -i [eu\_tudi el] ž (ę) 1. prazen prostor, nastal zaradi manjkanja najmanj enega člena kake celote, sestavljene iz zaporedno sledečih si členov.

Zbornik Vrzeli filma in arhitekture je skrbno izbran mozaik spisov, intervjujev in govorov, ki jim je skupno razmišljanje o stičnih točkah prostora, filma in arhitekture. Zvrstijo se zapisi režiserjev, arhitektov in teoretikov, ki na prvi pogled nimajo nič skupnega, a vendar vsi iščejo svoje odgovore na vprašanja o prostoru, praznini, čemu služita in kaj pravzaprav sta. Urednik zbornika Stojan Pelko želi s svojo izbiro spisov zapolniti koticke v bralčevemu pojmovanju filma in arhitekture, ter mu prikazati, da sta film in arhitekturno snovanje zelo podobna si procesa. Odličen je govor Wim Wendersa, katerega prvi del jecelo opravičilo, ker bo govoril o prostoru, čeprav o tem v primerjavi s svojim občinstvom arhitektov, nima pojma. A vendar govori o prazninah v mestih tako dobro in tako poetično, da bi ga moral kot obvezno lektiro prebrati marsikateri arhitekt in študent arhitekture pred svojim snovanjem. Celoten zvezek, kljub svoji tankosti, podari velik konglomerat znanja najboljših, ki trenutno ustvarjajo na temo teorije arhitekture, prostora in filma. ■

Nuša Zupanc



## Vladimir Nabokov: STRONG OPINIONS

Zbirka intervjujev, pisem in esejev Strong Opinions je bila prvič izdana 1973 in ponuja vpogled v življenje in razmišljanje enega najboljših piscev 20. stoletja - Vladimira Nabokova. Avtor nas spusti v svoj svet iskanja metuljev, literature in ekscentričnosti, ki so privedle do njegovih najbolj poznanih del, razlaga o takratnem literarnem dogajanju in svojih sodobnikih. Kritizira Sartra, obožuje Joyceja in ponudi anekdote o JD Salingerju, John Updikeu in John Bartheu. Ameriška javnost ga je portretirala kot čudaka, kot pisatelja-zvezdnika poznanejšega samo po delu Lolita, kar je še posebej preziral. V resnici je bil odličen prevajalec, esejist ter poznavalec ruske književnosti, ki je v času hladne vojne služil kot povezava med literatnima svetoma Amerike in sovjetske Rusije. Kritičen do obeh domovin se je na koncu umaknil v Švico, kjer je tudi nastala ta zbirka. ■

Nuša Zupanc



PRAZNINE

Vabljeni k sodelovanju!

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