

DR
ZIN
IN E 06
2014

PRAZNINE

Umetniško izobraževalno društvo Praznine

ISSN 2232-4216

odgovorni uredniki

Boris Beja
Katarina Čakš
Nejc Lebar
Barbara Logar
Tomo Stanič
Vid Zabel

oblikovanje in prelom

Barbara Logar

oblikovanje logotipa

Kaja Kisilak
Janez Plešnar

lektoriranje

Neja Šmid

prevod iz angleščine

Nejc Lebar, Miloš Kosec

tisk

Cicero, Begunje, d.o.o.

revija je nastala v sodelovanju z
društvom Galerija Boks



revijo sofinancira

Javna agencija za knjigo Republike Slovenije



uredništvo Praznin

info@praznine.si

www.praznine.si

natisnjeno na recikliran papir Cyclus Offset



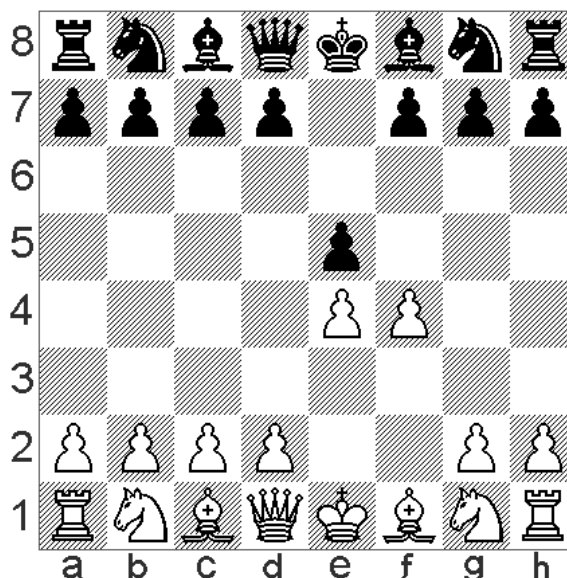
2011 / 1

300 izvodov

cena 5€

© PRAZNINE, Ljubljana 2014

Nejc Lebar	UVODNIK	4
Kaja Kraner	(SAMO)TERITORIALIZACIJA UMETNOSTI: PROSTOR TRADICIJE	6
Keti Chukhrov	UMETNOST BREZ AUFHEBUNG UMETNOSTI	10
Mladen Stropnik	PRIDI, GREVA FUKAT	16
Michel Foucault	PROSTOR, VEDNOST IN OBLAST	18
Iva Jelinčič	DRAGA ARHITEKTURA, ZAKAJ TE ZAPUŠČAM	26
Walter Benjamin	PARIZ, PRESTOLNICA DEVETNAJSTEGA STOLETJA	30
Jana Jocif	DANES	38
Barbara Prezelj	RAZUMEVANJE IN ODZIV NA JEZIK OBLIKOVANE KRAJINE - ALI ŠE OBSTAJA PROSTOR ZA POETIKO?	44
Ana Pavlič	POD SLOVENSKIM KOZOLCEM - SLOVENSKA MATI	52
Blaž Zabel	ROLAND BARTHES IN URBANIZEM	55
Carlos Ferrater	ZA ARHITEKTURO JE BILA KRIZA KORISTNA	58
Timotej Prosen	MOJI FRENDI	60
	BRANJE	62
	PRIPOROČAMO	63



ZA ZAČETEK

V šahu poznajo poseben izraz, ki označuje začetek šahovske igre. Imenujejo ga *gambit*. Če sledimo slovarski definiciji, gre pravzaprav za izraz, ki se uporablja pri šahovskih otvoritvah, v katerih se žrtvuje figuro (najpogosteje kmeta) za dosego pobude (iniciative). Znano je tudi, da izraz izvira iz italijanske besede *gamba*, in da gambit v prevodu pomeni *spotik*. Italijani rečejo *dare il gambetto*, kadar mislijo na to, da nekemu podstavite nogo, da nekoga spotaknete.

Kljub temu, da se na šahovske strategije ne spoznam posebej, mi zgornja figura zadošča za ugotovitev, ki sem jo imel na sumu že prej, namreč da je za vsak začetek potrebna neka iniciativa, žrtev in predvsem – spotik. Ni začetka, vsaj začetka mišljenja, ki ne bi bil spotik, spodrsrljaj, zdr.

Vse to troje ima vselej prizvok nečesa nenadnega in nepričakovanega, nemara nečesa, kar se je začelo 'na silo'. Spotaknemo se lahko sami, po zaslugi neke neizogibne naključnosti, lahko pa nam nekdo tudi podstavi nogo, učinek nenadnega vdora je enak.

Toda vprašanje, do katerega sem pravzaprav hotel priti, se dotika neke splošne težave, ki jo imam z začenjanjem, recimo pisanja. Najprej bi v zagovor lahko rekel, da zato, ker se sicer ukvarjam z arhitekturo, pisanje ne spada v moje področje, da gre za poklicno deformacijo itd. Toda takoj se pojavi vprašanje, zakaj bi samo pisanje predvidevalo kakršnokoli posebno usposobljenost? Prej se zdi, da gre za nek splošen problem današnjega časa, ki se ne dotika katerekoli posamezne stroke, temveč zajema vse enako.

Naj skušam to pojasniti nekoliko podrobneje. Zgoraj sem predpostavil, da začetek zajema določen moment nasilja, določeno prekinitev ustaljenega krogotoka. Lahko bi rekli, da tisto, kar danes uravnava ustaljeni tok časa, prav gotovo ni nekakšno predmoderno menjavanje letnih časov, menjava sonca in lune, ki bi uravnavala vsakdan, potopljen v tradicijo in običaj. Niti ne gre za čas, kjer bi bil vsakdanjik razdeljen na čas dela in ne-dela, prostega časa. Guy Debord je ta čas recimo imenoval čas družbe spektakla, kjer so ljudje v prostem času, asociiranem s pasivnostjo in pobegom, hodili v kino in gledališče, brali knjige, gledali umetnost ali televizijo. Današnji čas je v tem smislu kompleksnejši od omenjenega, saj ni več povsem jasno, kje je ločnica med delovnikom in prostim časom. Kar je zelo dobro ujel Rem Koolhaas: 'Nekoč je obstajalo razmerje med prostim časom in delom, biblični diktat glede odpiranja in

zapiranja. Zdaj delamo več, ujeti v stalnem vikendu. 'Ta misel pravzaprav napeljuje na to, da se današnji čas dosti bolj kaže v luči nenehne in univerzalne aktivnosti, hrbtna plat tega pa bi lahko bila misel, ki jo je zelo dobro izrazil že Slavoj Žižek v knjigi o nasilju: 'Dandanašnji grožnja ni pasivnost, ampak psevdoaktivnost, nuja 'biti aktiven', 'participirati', maskirati Ničevost tistega, kar se dogaja. Ljudje vseskozi intervenirajo, 'nekaj počnejo', akademiki sodelujejo v brezsmiselnih 'debatah' itd., ampak resnično težavna stvar se je umakniti, se izvzeti iz tega krogotoka.' Tu postane že malo bolj jasno, zakaj so danes, ko moramo kar naprej zagotavljati neprekinjenost dela, začetki – odkloni in spodrsaljaji – težki.

Dodatna težava je seveda v tem, da omenjena mobilizacija nujno zajame tudi govorjenje (jezik je pač del naših teles). Če namreč enkrat zagovarjate idejo materialnosti besede – idejo, da je nekoga mogoče ubiti ne le s 'potegom meča', temveč tudi s 'potegom peresa' – potem to nujno potegne za sabo tudi stopnjo, do katere se danes vsakršnega diskurza od znotraj drži zahteva po denarju, uporabljivosti in učinkovitosti. 'Ko zmanjka denarja, je filma konec,' je rekel Fellini. Spomnimo se recimo načina, kako se danes pretaka znanstveni diskurz: s svojim preštevanjem citatov, avtorskih točk ipd. Ta imperativ vselej zahteva nedvoumen *pomen*, pomen, ki bo fiksiran, prenosljiv, razberljiv in uporabljen. Vzpostavlja pa tudi nekakšen avtorski nadjaz, ki ukazuje: 'glej, da bo vse, kar boš napisal, razumljivo in v pravem vrstnem redu, tako kot so napisali drugi ...' To pa lahko oteži začetek.

'Pišem, da bi izgubil obraz,' je dejal Foucault. In morda je tukaj pravo mesto, da si zastavimo vprašanje, ali si je danes sploh še mogoče predstavljati revijo, ki ne bi bila že vnaprej podvržena rangirnim tabelam, statistiki in avtomatizaciji preštevanja takih in drugačnih točk, z drugimi besedami, ali si sploh še lahko zamislimo bralca ali pisca – čisto navadnega človeka –, ki ne bi bil hkrati tudi številka, izražena v procentu učinkovitosti ...

Ali pa smo se nepreklicno znašli v nekem neznosnem stanju, ki ga bo pač treba vzdržati? ■

(SAMO)TERITORIALIZACIJA UMETNOSTI: PROSTOR TRADICIJE

Kaja Kraner

*'Tako sem se naučil bojevati s platnom, saj sem spoznal, da se upira moji želji, viziji, naučil sem se podrediti ga tej želji. Ob samem pričetku stoji pred menoj kot čista, neomadeževana devica ... Nato se nadenj nameri volje zelen čopič, ki si ga postopoma – najprej tukaj, nato drugje – podvrže z vso zanj značilno energijo, kakor evropski kolonist.'*¹

O prostoru v likovni umetnosti je najpogostejše govora v navezavi na prostor slikovnega formata ali umetniškega medija, citirana izjava umetnika pa hkrati izpostavi relacijo prostora in teritorialnih teženj – moment zavojevanja, koloniziranja, osvajanja 'teritorija', ki zadobiva v kontekstu globaliziranega umetniškega sistema še dodatne, geopolitične razsežnosti. V navezavi na umetnost in prostor skozi segment koloniziranja je tako mogoče govoriti o geopolitiki umetnosti, sploh pa razpreti nekatere dodatne vidike mišljenja prostora v umetnosti.

Od 60., 70. let se sicer razumevanje prostora radikalno modificira, pozornost se vsaj v določeni meri premakne onstran slikovnega prostora in prostora medija, ki sta dotlej predstavljal ključni raziskovalni (in/kot teritorialni) fokus umetnika, v prostor družbe in kulture, oziroma družbeni in kulturni prostor. Hal Foster v tej navezavi govori kar o etnografskem obratu, ki ga naveže na spremembo paradigme 'umetniškega boja' 'napredne umetnosti' v imenu razrednega drugega, v boj angažiranih umetnikov v imenu kulturnega in etničnega drugega. Ta bi sicer po njegovem mnenju naj bil logična posledica 'evolucije umetnosti'; (visoko)modernistični raziskavi umetniškega medija, bi naj sledila raziskava prostorskih, naposled pa še materialnih pogojev in temeljev percepcije umetnika oziroma gledalcev. Prostor umetnosti vzporedno z evolucijo raziskovalnega – in teritorialnega – interesa ni več pojmovan v golem fizičnem smislu, ampak postane kontekst – diskurzivna mreža praks, institucij, subjektivitet in skupnosti.²

1. Geopolitika umetnosti: prostor kot teritorij

Teritorialne aspekte v umetnosti – v veliki meri tesno zvezane z institucionalnimi strukturami – morda najbolj eksplicitno izpostavijo predvsem feministične in postkolonialistične kritične intervencije, na primer v navezavi na predpostavljeno 'nevtralnost' zgodovine umetnosti. Univerzalni parametri zahodnega modernega umetniškega sistema, utelešeni

v narativu moderne 'svetovne' umetnosti, se skozi kritične prispevke izkažejo za hegemonne, ali – rečeno s terminologijo dekolonialistov – kot produkti epistemologije ničte točke. Točke, s katere se vzpostavlja perspektiva sveta, ki je (samo)perceptirana kot neoznačena in nevtralna.³ Na podlagi kritičnih intervencij bi se naj tako vzpostavila baza za 'tekstualizacijo' samih umetniških institucionalnih struktur, v kontekstu katere je mogoče opazovati tudi spremembo zgodovinske definicije muzeja, oziroma širšo preusmeritev prezentacijskega fokusa od umetnostnega teksta (tj. umetniških del) k umetnostnem kontekstu kot tekstu.⁴ Vzporedno je mogoče govoriti tudi o premiku od paradigme umetniških institucij kot mest nevtralnega shranjevanja, kopičenja, klasificiranja in prezentacije umetniških arfaktov – mest totalizirajoče sinteze svetovne umetnosti, ki soobstaja z množico nacionalno zamejenih/legitimiranih narativov moderne umetnosti – k 'postmodernistični' zbirki soobstoječih partikularnih fragmentarnih raznolikosti. Ob kritičnem preizpraševanju avtoritarnega master narativa umetnosti, katerega podpira množica 'obsojenih' na reprezentativno vlogo 'lastne' (tj. s pozicije strateške točke določene) partikularnosti, pa prihaja v kontekstu sodobne umetnosti tudi do pospešene fascinacije, zanimanja, teženj po razumevanju, sploh pa procesov podarjanja glasu ter horizontalnega vključevanja teh istih reprezentantov partikularnosti. V globaliziranem umetniškem kontekstu zahodna umetnost seveda še vedno ohranja status 'strateške točke'; institucije, institucionalni modeli, trendi, koncepti, kapital, trg namreč še vedno v največji meri prihajajo iz zahodnega sveta ali pa so z njim vsaj zelo tesno povezani. Proces vključevanja 'drugih' tako pogosto poteka na način polasčevanja, koloniziranja lokalnih/regionalnih umetniških pojavov/idiomov, njihove dekontekstualizacije, nato pa 'vnovične umestitve', (filtrirane, redefinirane) 'postavitev nazaj' v njihov izvorni kontekst, oziroma njegov simulaker. Ta mehanizem se povsem 'samostojno' reproducira tudi s strani 'reprezentantov partikularnosti' samih, preko privzemanja v obliki samouprizarjanja 'drugih za drugega', pogosto iz povsem pragmatičnih razlogov, da bi bili prepoznani, oziroma vključeni v procese (tržnih) menjav.

1.1 (Samo)teritorializacija tradicije: primer *Arteast Collection 2000+*

V ta kontekst je mogoče vpeti tudi narativ sodobne likovne umetnosti, kot ga od druge polovice 80., predvsem pa v 90. – torej obdobja osamosvajanja in spremenjene geopolitične

situacije znotraj Evrope po letu 1989 – konceptualizira in vzpostavlja osrednja institucija za likovno umetnost pri nas, Moderna galerija. Akterji slednje začnejo svojo partikularno idejo sodobne umetnosti oblikovati vzporedno s konceptualizacijo posebnega tipa institucije – muzeja sodobne umetnosti, ki bi ga naj zahtevale njene specifike. V tem kontekstu ni nepomembno izpostaviti konceptualizacijo nakazanih institucionalnih premikov, ki nakaže 'teritorialne razsežnosti'. Dolgoletni kustos MG Igor Zabel tako institucionalne premike pojasnjuje na primeru spremembe terminologije znotraj umetnostno-institucionalnega diskurza. Namesto 'razstave' se od 90. zelo pogosto uporablja izraz 'razstavna strategija': *'Poleg ožjega pomena neposrednega vodenja vojske obsega pojem 'strategija' tudi širši pomen spretnega in preišljenega ravnanja v neoboroženem boju, recimo političnem, in navsezadnje tudi preneseni pomen preišljenega ravnanja, zlasti tistega, ki je usmerjeno k nekemu smotru. Prav ta preneseni pomen je, kot se zdi, tisti, ki ustreza ideji 'razstavnih strategij.'*⁵

Sprememba terminologije, sploh pa refleksija te spremembe, skratka implicira, da gre za dejavnost, ki je usmerjena k nekemu smotru, temu ustrezno pa umetnostno polje – ne zgolj institucija – ni več razumljeno kot nevtralnno, temveč prežeto s tekmovanjem, torej 'bojno polje'. Nekakšen samorefleksivni moment MG je mogoče retroaktivno navezati tudi na 'kontroverzni' *U3 - 2. Triennale sodobne slovenske umetnosti*, ki ga je leta 1997 kuriral avstrijski teoretik umetnosti Peter Weibel. Na tem konkretnem primeru se namreč lepo razpre 'notranji konflikt' lokalne umetniške scene, ki se v tem primeru nanaša na različne perspektive-percepcije Weiblove selekcije, ki predstavlja pogled na 'slovensko' umetniško produkcijo, ter je neposredno zvezan s projekcijo njenih domnevnih meja. Medtem ko Weibel lasten pogled – kot to tudi izpostavi – koncipira kot pogled, ki ni zamejen na nacionalni, kulturno-identitetno-reprezentativni okvir, ampak 'govori' iz notranjosti mednarodnega umetniškega prostora, je s strani nekaterih akterjev znotraj lokalnega konteksta perceptiran kot pogled od zunaj, pogled na nacionalno, lokalno zamejeno umetniško produkcijo s strani 'tujca'. 'Weiblov *Triennale*' je med drugim ključen tudi zato, ker se na podlagi njegovega zelo profiliranega 'pogleda', med akterji znotraj lokalnega umetniškega polja odpre debata o strategijah pozicioniranja lokalne produkcije v mednarodni, globalni kontekst. Povedna raba vojaške terminologije, značilna za prezentacijo umetnosti v 90. v okviru MG, nakazuje, da se ta nedvomno

samopozicionira v notranjost mednarodnega umetniškega prostora, od koder se ji razpira perspektiva na lokalno situacijo, ki vsaj načeloma ni zamejena nacionalno, temveč kvečjemu regionalno. Oblikovanje narativa sodobne likovne umetnosti s strani MG je torej neposredno zvezano s projekcijo/percepcijo lastne 'izjavljalne pozicije', ki je – kot je mogoče sklepati na podlagi oblikovanja strategij in taktik vstopanja v mednarodni umetniški sistem – pravzaprav projekcija v prihodnost, projekcija tega, kam nas lahko strateško ravnanje privede.

V tej navezavi je torej ključna referenca ravno mednarodna zbirka *Arteast 2000+*, ki se je oblikovala vzporedno z idejo sodobne umetnosti in muzeja sodobne umetnosti. Preko zbirke, ki je bila prvotno omejena na slovenske umetnike, je ob oblikovanju strategij vključevanja v globalni umetniški sistem, sploh pa v kontekstu ekonomskega in kulturnega povezovanja 'obeh Evrop', MG (v simbolnem smislu) zavzela povsem specifično pozicijo. Te ne gre ločevati od siceršnje specifične 'liminalne' geopolitične pozicije slovenskega kulturnega prostora, 'ujetega v posebno politično geografijo na meji dveh Evrop',⁶ rezultata multiplih zgodovinskih nanosov 'zunanjih' in 'notranjih' kolonizacij, političnih zamejitev, več-stranih projekcij in (samo)pozicioniranj. Po eni strani je slovenski kulturni prostor umeščen/se umešča na prostor Balkana, za katerega je sploh značilna liminalnost – odvisno od perspektive ga je torej mogoče opredeliti bodisi kot vzhod zahoda ali zahod vzhoda. Sama zbirka *Arteast 2000+* je – kot rečeno – osredotočena predvsem na 'vzhodno umetnost', pri čemer se kategorija 'bivšega vzhoda' seveda nanaša na skupno politično zgodovino. In v tem smislu je mogoče tudi glede 'vzhoda' kot identitetne kategorije izpostaviti specifično pozicijo Jugoslavije v primerjavi s Sovjetsko zvezo. Prva namreč ni v kontekstu kategorije 'političnega vzhoda' nikoli predstavljala radikalne drugosti, hkrati pa je bila že znotraj Jugoslavije pozicija Slovenije specifična. MG+MSUM se torej preko zbirke *Arteast 2000+*, izhajajoč iz specifične pozicije slovenskega kulturnega prostora, (lahko) samopozicionira kot povezovalka, instanca vzpostavljanja dialoga med Zahodom in Vzhodom.

Eden nedvomno najbolj lucidnih interpretov dejavnosti MG, zbirke *Arteast 2000+* kot tudi na primer delovanja slovenske umetniške skupine Irwin, katero je mogoče – kot bo bolj razvidno v nadaljevanju – zelo eksplicitno navezati na strategije MG, ruski teoretik umetnosti Victor Misiano na primer na pod-

lagi refleksije projekta Irwin Transnacionala dobro osvetli specifičnost slovenskega kulturnega prostora v navezavi na strateškost osredotočanja na vzhodnoevropsko identiteto v luči sodobno-umetniškega kulturno-identitetnega trga: *'Težnja, da razkrije svojo vzhodno identiteto, je za Slovenijo naraven način vstopa na evropsko in globalno identitetno tržišče. Slovenija povsem razume, da njena možnost postati Zahod ne bazira na tem, da demonstrira sebe kot absoluten Zahod, temveč da razkrije moment konvencionalnosti meja, ki jih je ta vzpostavil, da torej preko razkrivanja lastnega multidimenzionalnega karakterja relativizira idejo Zahoda.'*⁷ Obenem poudari tudi taktičnost zbirke *Arteast 2000+*, (kot trdim sama) konceptualne baze narativa sodobne slovenske umetnosti MG:

*'Konceptcija zbirke Moderne galerije je neposreden odgovor na zakonitosti globalnega sveta. Če hoče biti sodoben muzej mednarodni, mora ponuditi svojo edinstvenost: v svetu univerzalnih vrednot si mora pridržati neko specializacijo, neko kompetenco, ki nima primere. Kaj je lahko naravnješe za Ljubljano, ki je kulturni center na meji med Vzhodom in Zahodom, kot vzpostavljanje te mejnosti, osvajanje tiste edinstvene perspektive globalnega sveta, ki se odpira s tega kraja? /.../ Drugače povedano – radikalnost in pogum ljubljanske zbirke je v tem, da se ne le trudi slediti globaliziranim normativom, ampak ponuja svoj projekt globalnosti. Seveda je to najučinkovitejši način, kako postati polnopraven del globalnega sveta.'*⁸

Če sem se do sedaj dotaknila predvsem 'geopolitike umetnosti', oziroma teritorialnih aspektov v navezavi na institucionalne strukture, je mogoče v nekem smislu podobno stvar opazovati tudi na singularni ravni. Vendar me v tem kontekstu ne zanima toliko orisati teritorialnih teženj in njihovih okoliščin na konkretnih primerih, ampak nekaj drugega: kako se postavljanje meja, oziroma boj proti že postavljenim (konceptualnim, materialnim) dominantnim mejam – mejam, postavljenih s perspektive 'strateške točke' – 'sprevrže' v obliko samoteritorializacije, ki reproducira dominirajočo logiko teritorializacije. Kako se strategije samoreprezentacije, samozgodovinjena, samokontekstualizacije kot 'emancipatorne' geste, ki se tičejo predvsem poskusa, da se prevzame in nadzoruje kontekst, preko tega pa interpretacija, recepcija in zgodovinska umestitev umetniških del, sprevačajo v reprodukcijo logike, katero poskušajo spreveriti. Zanima me torej predvsem premislek, v kaj strateško 'sprevačanje meja'

rezultira, kakšne so njegove konsekvence in rezultati. Kaj 'sprevrčanje meja' izključi, in kaj pomeni to izključenje, kakšne so posledice tega izključenja, ali na kratko: kakšen je dejanski izkupiček domnevno strateškega 'sprevrčanja meja' in/kot njihove relokacije.

1.2 Prostor/teritorij tradicije

'Ko na Zahodu bežen poznavalec zgodovine umetnosti sreča delo Josepha Beuysa ali Yvesa Kleina, ga brez težav perceptira v relaciji do celotne mreže drugih umetniških del in umetnikov, med katerimi Beuys in Klein zasedata pomembno mesto. 'Karta' Zahodne umetnosti, je torej v veliki meri – vsaj v temeljnih potezah – prisotna v mislih praktično kogarkoli.

./.../ Preko vodenja zainteresiranih posameznikov skozi zadnjih petdeset let vizualne umetnosti regije, East Art Map poskuša služiti kot orientacijsko orodje, umetnostno-zgodovinski GPS po ogromnem, a neraziskanem kot-da teritoriju.⁹

'Kako naj umetnik istočasno izvede gesto spoštovanja vira njegove inspiracije – dela znane ga kolega, ki si je uspel vzpostaviti ime – ter se hkrati distancirati od tega dela in imena, na tak način pa postane on sam? V določeni fazi sem našel način, kako bi se osvobodil – ne toliko od vpliva, ampak torture iskanja samega sebe v delu drugega umetnika: znana imena sem tako dolgo ponavljaj na glas, da so povsem izgubila svoj pomen. ./.../ Čutil sem, kakor da izvajam neke vrste eksorcizem. Na nek način sem izkazal spoštovanje do teh imen, vendar sem se preko njihovega prevajanja v prazne glasove, ki so se eden za drugim izgubljali v prostoru in času, uspel osvoboditi vse silne teže tega, kar sem v obliki preferenc in vplivov uspel zakumulirati v svojih mislih ...'¹⁰

Izjavi umetnikov izpričujeta povsem singularne težave s samopozicioniranjem v mreži umetniških del/umetnikov, v umetnostno-zgodovinsk teritoriju, ki se jim je preko discipliniranja zasidral v zavest, oziroma težave s samopozicioniranjem v kontekstu globaliziranega umetniškega sveta/trga. Samopozicioniranje umetnikov ima seveda veliko opraviti s konstrukcijo lastne izjavljalne, avtorske pozicije. Po eni strani se zdi, kakor da je ta teritorij nujen, kakor da je samoumeščanje preko internalizacije te mreže/teritorija nujni del 'govora' umetnikov, kakor da skratka brez ozaveščanja mesta, s katerega govorijo, sploh ne morejo (spre)govoriti. Hkrati pa jih internalizirana mreža/polje tradicije nekako tlači, lahko bi rekla: vzpostavlja teren raziskovanja

in govora, a istočasno deluje kot gravitacijska sila v nekem 'omejujočem' smislu. Zdi se, kakor da se v procesu internalizacije, ozaveščanja 'terena govora' in samokonstrukcije neizbežno eliminira cela mnogoterost tega – če ostanem pri komunikacijski metafori – kar je mogoče (sploh) reči, kako je mogoče (sploh) govoriti. Kakor da skratka vzpostavljanje relacije z umetnostno-zgodovinsko tradicijo vzpostavlja legitimno govorno pozicijo, pridobljena/priporjena legitimnost pa neizbežno predpostavlja določeno žrtev.

V tem kontekstu seveda ni nepomembno premisliti, kdo ima pravzaprav težave s samopozicioniranjem in/kot (samo)teritorializacijo, ravno nasprotno. Samopozicioniranje je hkrati v tesni navezavi z vzpostavljanjem dialoga – komunikacijskih menjav, (z)možnostjo govora, ki ne predpostavlja zgolj poznavanja koda, ampak predvsem status 'biti legitimen (so)govornik'. Če se na prvi pogled zdi, da gre zgolj za razumevanje v kontekstu komunikacije, sama ne vidim bistvene razlike med vključevanjem v komunikacijske in vključevanjem v tržne, ekonomske menjave. 'Nematerialna potrošnja', torej na primer potrošnja kot recepcija umetniških del¹¹ in (materialna) potrošnja v ekonomskem smislu sta v kontekstu umetnosti namreč precej zabrisani. Onstran ekonomskega determinizma je mogoče reči, da je govor o komunikaciji in dialogu, zelo tesno povezan z ekonomskimi menjavami in trgu (ali govorom o njih). Izjava umetniške skupine Irwin je – poleg tega, da zelo eksplicitno izpostavi (neizbežno?) okcidentalistično bazo samopozicioniranja in samokontekstualizacije – v tem smislu zelo povedna: *'Zahodni sistem je organiziran tako, da lahko z njim komunicira samo subjekt, posameznik, če ta posameznik ne ustreza zahodnemu pojmovanju posameznika, če njegova subjektiviteta ne govori v kodih Zahoda, ampak v nekih drugih kodih, ne more vzpostaviti svojega prostora, nima identitete in integritete, zato zelo težko o čemer koli komunicira z Zahodom. Lahko pa se seveda podreja.'*

Premislek glede 'kdo?' pa vendarle osvetli zgolj en aspekt. Ko skratka identificiramo nekakšne 'težave' s (samo)pozicioniranjem ter komunikacijskimi in ekonomskimi menjavami, ni pomembno zgolj zastaviti vprašanja, kdo se pravzaprav spopada s (temi) težavami, kdo jih morebiti nima in zakaj je temu tako, ampak tudi 'kdaj, v kakšnem kontekstu te 'težave' (lahko) nastopajo kot 'težave'? Na primer: kdaj v kontekstu 'razvoja' umetnosti? V tej navezavi neizbežno trčimo ob moment samoreferencialnosti umetnosti, ki je konceptualno vezana predvsem na

ready-made, iz tega izpeljane institucionalne teorije umetnosti, teze o koncu umetnosti (A. C. Danto) in/kot doseg samozavedanja umetnosti – skratka obneko določeno obdobje/fazo, ko se umetnost zdi nerazločljivo zvezana z institucionalnimi strukturami, ko se celo zdi, da ni umetnosti onstran teh istih institucionalnih struktur, ki materialno ali konceptualno jamčijo določen rez, mejo, celo zamejitev, območje, znotraj katerega se ta vrši, vzpostavlja, ohranja.

Leta 1996 slovenska umetniška skupina Irwin izvede 'relacijski, participatorni' projekt *Transnacionala* – mesec dni trajajoči *road-trip* čez ZDA, v okviru katere se člani skupine, del NSK in njihovi 'ruski umetniški kolegi', povezujejo s podobno-mislečimi 'zahodnimi umetniškimi kolegi', pri katerih se tekom potovanja ustavijo, ter preišljejujejo (morebitno) edinstvenost lastne vzhodne pozicije.¹² Leta 2001 (trenutno) zaključeni Irwinov procesualni multimedijski projekt arhiviranja *East Art Map*¹³ je mogoče gledati kot nadgraditev tam načete debate in – nedvomno – strategij, ki se vzporedno povezujejo tudi z institucionalnimi strukturami, predvsem MG+MSUM. Slednja se namreč preko konstrukcije narativa sodobne slovenske umetnosti pravzaprav priklaplja na strategije samozgodovinjena in samokontekstualizacije, ki so potekale predvsem v 80. v okviru retroavantgarde, Neue Slowenische Kunst, oziroma dejavnosti umetniške skupine Irwin kot dela NSK, skratka na umetniške strategije nadzorovanja interpretacije, recepcije in zgodovinske umestitve del, katere so se sicer pogosto posluževale 'avantgardne prakse', in ki so v vzhodno-evropskem kulturnem kontekstu potekale predvsem zaradi neobstoječega razvitega umetniškega sistema (po zahodnem modelu), kateri bi načeloma naj opravljal te iste funkcije.

2. Samoteritorializacija

'Ko se je specifično obdobje 'brezvladja' 80., tako idealno za organizacijo kritične mase, začelo transformirati v t.i. obdobje tranzicije 90., se drugače kot večina nismo poskušali stopiti z zahodnim umetnostnim sistemom, temveč smo se odločili artikulirati lastni kontekst. ./.../ Bili smo mnenja, da drugačni pogoji produkcije na bivšem Vzhodu nujno povzročajo drugačnost, razliko, ki je vpisana tudi v sami umetniški produkciji. To razliko oz. umetniško produkcijo, ki je s to razliko zaznamovana, smo poimenovali vzhodni modernizem in se odločili ugotoviti,

kako se ta razlika kaže v konkretni produkciji, pri tem pa smo se ves čas zavedali, da z lastnim delovanjem vplivamo na rezultate ugotavljanja. Skratka, postavili smo se v pozicijo, ko smo bili hkrati avtor in sami sebi objekt.'

Še ena od izjav umetniške skupine Irwin, preko pozicije 'biti hkrati avtor in sam sebi objekt', znova izpostavi moment samoreferencialnosti. Vendar – kaj me v tem kontekstu pravzaprav zanima: v kakšnem razmerju so 'komunikacijske', tržne menjave in samoteritorializacija. Še bolj pa: kaj bi lahko bila nakazana 'žrtev' samoteritorializacije?

V tej navezavi si je mogoče zastaviti novo serijo vprašanj, na primer: kaj točno pravzaprav označuje 'umetniški sistem', in v kakšni navezavi je ta do teritorija tradicije oziroma procesa samoteritorializacije umetnosti? Kje potekajo meje 'umetniškega sistema', kdo jih določa, kako jih je mogoče določiti oziroma kako so sploh zaznavne?

Umetniški sistem, ki ni zgolj natančno določena in določljiva materialna organizacija, oziroma organizacija materialne produkcije, ampak v veliki meri tudi (zgolj) projekcija, ki pa vendarle tako ali drugače vpliva na orga-

nizacijo materialne produkcije, prvenstveno označuje bolj ali manj formalizirano poenotenje parcialnih delov v celoto. Sami deli se enotijo po določenem principu, na podlagi katerih je med drugim mogoče posamezen sistem – celoto tudi (raz)ločiti od nekega drugega začasnega ali trajnega (po)enotenja parcialnih delov. Sistem skratka po eni strani tvorijo, in tudi določajo, principi poenotenja, po drugi pa notranjega urejanja parcialnih delov; njihovega vrednotenja in hierarhiziranja.

Kritične intervencije v dominirajoči umetniški sistem in narativ kot njegov sestavni del izpostavijo dejstvo soobstoja mnogoterih sistemov, pri čemer sam soobstoj, na nek način tudi meje med posameznimi sistemi, funkcionirajo preko procesov vrednotenja, vsiljevanja partikularnih vrednot in norm, ter hierarhiziranja in totaliziranja. Kritične intervencije izpostavijo moment dominacije – dejstvo, da med posameznimi soobstoječimi sistemi ne gre za natančno določljive prostorske ampak bolj teritorialne meje, nabite s kolonizacijskimi težnjami in medsebojnim tekmovanjem. Soobstoječi paralelni sistemi predstavljajo nekakšne kontekstualne mehurčke, ki obdajajo umetniško produkcijo, jo urejajo, klasificirajo, ter hkrati omogočajo

dialog – komunikacijske in tržne menjave med njimi.

V navezavi na nakazani moment omejevanja, ki se veže na kompleksen proces samoteritorializacije, ki sem ga na tem mestu zgolj načela, je mogoče vzpostaviti določeno analogijo. Na primer z antikolonialnimi boji, ki potekajo vzporedno s sodobno globalizacijo, ter se – razen rednik izjem – iztečejo v konstitucijo nacionalnih držav po zahodnem modelu. V kontekstu umetniških institucionalnih struktur gre skratka pravzaprav za spremembo paradigme od izključevanja, h kontroliranemu vključevanju, oziroma kontroli nad vključevanjem, ki predpostavlja reprodukcijo vnaprej določenega terena igre, kjer se ta odvija. V tem smislu je mogoče opazovati tudi logiko natančno premišljene strategije MG+MSUM: samoteritorializacija tradicije in/ kot natančna konceptualizacija narativa predpostavlja točno določen filter vključevanja umetniških praks v zbirko in narativ, pri tem pa praktično neizbežno briše heterogenost praks in pristopov. Kolonizacija namreč – kot izpostavita M. Hardt in A. Negri – ni zgolj enostranska dominacija, ampak (neenako) srečanje, sploh pa dvostranski proces, ki predpostavlja tudi 'notranjo' kolonizacijo. ■

1 Prevod izjave Vasilija Kandinskega iz leta 1913, v: Nead, L. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. 1992. str. 56.

2 Foster, H. Umetnik kot etnograf, *Likovne besede*, št. 63/64, 2003. str. 27–39.

3 Epistemologija niče točke se nanaša na domnevno neločirano in razteleseno perspektivo, ki kot nezaznamovana/ neoznačena lahko predstavlja legitimacijsko bazo, na podlagi katere vzpostavljene oznake, klasifikacije, distinkcije (spol, rasa, kultura itn.) predstavljajo kot-da univerzalne kategorije, ki niso vpete v partikularno geopolitično situacijo, ter domnevno niso zaznamovane s politično-ekonomskimi interesi. Niča točka je torej točka, iz katere se vzpostavljajo klasifikacije, hkrati pa kot nezaznamovana, sama ni objekt le-teh. Kot izpostavlja Walter Mignolo, je niča točka vedno (simbolno) locirana v sedanost in v center prostora, konkretna lokacija in perspektivni moment te pozicije pa je zabrisan. V: Mignolo, W., D. *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options*. 2011, str. 80.

4 Na primer tekstualizacijo umetniške institucije in narativa, širšega družbenega in geopolitičnega konteksta, v katerega je vpeta, kot tudi segmenta muzeja kot mesta distribucije in reprodukcije (moči) kapitala.

5 Zabel, I. Razstavne strategije v devetdesetih – nekaj zgledov iz slovenskega prostora, v: *Eseji I*. 2006, str. 339.

6 Badovicac, Z. *Arteast 2000+*: Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom – Od 1960. let do danes, Razstava del za nastajajočo zbirko. 2000, str. 17.

7 Misiano, V.: *The Institutionalization of Friendship, V: Transnacionala*. 1999, str. 189 (prevod: K., K.).

8 Misiano, V. Vzhodna zbirka umetnosti globalnega sveta, v: *2000+ Arteast Collection, Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom*, katalog razstave, 2000, str. 20 (poudarki: K., K.).

9 Prevod izjave umetniške skupine Irwin ob projektu East Art Map. Dostopno prek: <http://www.e-flux.com/projects/eastartmap/>.

10 Prevod dela izjave kosovskega umetnika Albana Muje ob video delu *Free your mind* iz leta 2004, v katerem izhaja iz video dela Marine Abramović.

11 Tukaj se nanašam predvsem na potrošnjo tistega dela umetniškega dela, ki je vezana na njegov nematerialni aspekt, na primer kode, ideje, simbolno, kulturno vrednost, dispozitivni moment umetniškega dela, ki ponuja/izsiljuje modele subjektivacije ipd.

12 V okviru projekta na primer izide tudi publikacija *Transnacionala: highway collisions between east and west at the crossroads of art*, v kateri so transkripti v času samega potovanja potekajočih pogovorov o umetnosti, teoriji, politiki, zahodu in vzhodu, posebnosti vzhodne umetnosti itn., dokumentarne fotografije, zaokrožuje pa jih besedilo citiranega Viktorja Misiana (ki se – kot je pojasnjeno – potovanja sam ni mogel udeležiti) s pomenljivim naslovom 'Institucionalizacija prijateljstva'.

13 V projekt spremljajoči knjigi Irwin zapišejo: 'Knjiga je rezultat več kot desetletje trajajočih aktivnosti umetniške skupine Irwin, posvečene vprašanju Vzhodne Evropske umetnosti in njenega statusa.' V: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe, An Afterall Book*, Central Saint Martins College of Arts and Design, University of the Arts London, 2006, str. 11 (prevod: K., K.).

UMETNOST BREZ AUFHEBUNG UMETNOSTI¹

Keti Chukhrov

I Sodobna umetnost in trenutek aktualnosti

Hegel je v *Estetiki* razglasil konec umetnosti zaradi njene intelektualizacije, teoretizacije, abstrakcije in ločitve od snovnosti ter dimenzije čutnega. Resnica naj bi se v umetnosti namreč uveljavljala izključno preko čutnih sredstev. Za Hegla je bil najvišji cilj absolutni duh, zato konca umetnosti ni smatral za nekaj usodnega. Posledično je napovedal *aufhebung*¹ čutnih odlik umetnosti v prid abstraktnih znanstvenih ali filozofskih pojmov, saj so ti postali boljše sredstva za prenos resnice. Estetika je tako zlahka odpravljena [*aufgehoben*] v prid resnici, izraženi v filozofiji. Čeprav se je nagnjenost romantike k abstrakciji prekinila z dolgotrajnim obdobjem realistične umetnosti na sredini 19. stoletja, je umetnost v 20. stoletje vstopila z očitno odločnostjo abstrahirati in teoretizirati. Dejansko je bila moderna umetnost 'umetnost po (ali namesto) filozofiji/e' že veliko prej, kot jo je za to proglasil Josef Kosuth.

Marx pa medtem, za razliko od Hegla, ni menil, da se znanost ali teorija lahko dotikata resničnosti bolje kot čutna sredstva umetnosti. Glede na Marxovo ponazoritev lastnih estetskih teženj v *Sveti družini*, cilj zgodovine ni zgolj logično mišljenje, temveč tudi čutno in materialno oblikovanje narave in razvoj produktivnih sil človeštva. V odnosu do tega cilja so vse ostale stvari – konceptualno mišljenje, logika in umetnost – zgolj sredstva in ne cilji sami po sebi. Človeško bitje se v tem primeru ne afirmira zgolj preko mišljenja, ampak tudi preko vseh čutov in sposobnosti.

A vendar vsi vemo, kaj se zgodi v modernizmu: na eni strani gre za vnovičen pojav konceptualnih, teoretskih in spekulativnih vrednosti umetnosti; na drugi pa za razvoj afektivnih, psiholoških, podzavestnih in iracionalnih praks, ki pa se, kljub temu, da pripadajo čutom, še vedno razvijajo 'pod budnim očesom teorije' – kot pravi Groys v enem svojih zadnjih besedil.² To pomeni, da so za sodobnost pomembni tako kognitivni kot čutni vidiki umetnosti, le da so med sabo ločeni. Še več, kadar so v umetnostni praksi predstavljeni radikalni empirični fenomeni – bodisi telo, subverzija ali oblike življenja – ti predstavljajo, vsaj implicitno, določena konceptualna ali teoretska stališča. V prej omenjenem besedilu Groys pojasnjuje: sodobna umetnost se odcepi od racionalnosti razsvetljenstva, a vendarle ostaja kot teoretična in kognitivna praksa v nasprotju s čutnimi parametri umetnosti, kot so ti obstajali v preteklosti.

Zanimivo je, da so v socialistični filozofiji in teoriji estetike 60. in 70. let 20. stoletja (v delih E. Ilyenkova, J. Davidova, M. Lifšica) *aufhebung* umetnosti skozi filozofijo in teorijo, kot je to opisal Hegel, razlagali s pojavom kapitala in širitvijo buržoaznih interesov in ekonomije. Pojem, koncept in spekulativni parametri so se bili primorani vzdržati od sveta, saj kapitalistična ekonomija in kapitalistična produkcija nista priskrbeli ustrezne materialne soodvisnosti s konceptom. Posledično je popolnoma naravno, da je bil od 1840. dalje prav revolucionarni diskurz tisti, ki je omogočil povratek realizma in dimenzije čutnega v umetnosti. Kadar uporabljamo besedo 'čutno', se je pomembno zavedati, da to ni občutenje, čustvo, nastop nečesa transgresivnega, afekt ali karkoli, kar bi bilo prej čutno kot intelektualno. Za Hegla pomeni čutno nekaj, kar uteleša idejo ali koncept – tj. sovpad konceptualnih dejavnikov z materialnimi, srečanje pojma ali ideje s snovjo ali stvarjo.

Poznamo številne primere živitih izkušenj iz performansov in akcionizma, ki terjajo povratek čutnih odlik sodobne umetnosti. A če ponovimo, so živa izkustva v sodobni umetnosti reprezentirana v okviru teoretskega uma, ki se vedno bolj oddaljuje od načina, s katerim sta modernizem in konceptualizem reificirala koncept. Umetnost 'se konča', ker njeno bistveno sporočilo konstruira in producira intelekt, teoretski um, v primeru sodobne umetnosti pa le-to ni niti ideja, um, temveč intelekt, spekulacija ali teorija.

•

Kljub temu pa delovanje številnih modernističnih, avantgardističnih in konceptualnih umetniških praks svojega delovanja ni kar skrčilo na teoretski um, temveč je takšno stanje tudi obsojalo in subvertiralo neizogibno totalnost teorije v negativno potezo, v trenutek aktualizacije – v kritični trenutek kairosa.^{3,4}

V tem trenutku je prebivala intenzivnost modernističnega in sodobnega umetniškega dela. Trenutek je negativen, ker ima opraviti s sesutjem percepcije in hermenevitično pristranske sposobnosti razumeti. Vendar pa s pomočjo določenega – skoraj nemogočega – kognitivnega preskoka razumevanje in nerazumevanje sovpadeta v takšnem 'srečnem' trenutku v prid nekemu nad-kognitivnemu paradoksalnemu trenutku.

Pravzaprav je razlog, zaradi katerega je sodobna umetnost prekosila ostale umetniške

¹ Besedilo je bilo prvič predstavljeno v okviru konference Umetnost kot angažma, ki je decembra 2013 potekala v Ljubljani v organizaciji Društva Igor Zabel za kulturo in teorijo ter Moderne galerije + Muzeja za sodobno umetnost Metelkova. Besedilo je za Praznine prevedel Nejc Lebar.

zvrsti in si prisvojila pravico do naziva umetnost (filma, gledališča, glasbe ali poezije ne imenujemo več umetnost), v tem, da je *zgostila* realizacijo umetniških vsebin, umetniškega dela in njegovega vpliva v prav ta kognitivni, kritični trenutek – včasih reificiran, včasih ne. Modernistično, prav tako kot sodobno umetniško delo, je neposredno, momentarno, ne glede na to, kako dolgo traja. Ne temelji na percepciji, temveč na hevrističnem dojetju prav tega konceptualnega trenutka – naj bo izražen skozi materialno obliko, konceptualno izjavo, afektivno izkušnjo, transgresivno dejanje ali spekulativno tuhtanje. Vendar pa medtem, ko konceptualna paradigma v umetnosti poudarja vpliv kognitivnih, semantičnih in intelektualnih komponent ter se odvrta od čutnega stika z realnostjo, konceptualni postopek v njej še vedno ni ideja, saj njena episteme ni filozofija, ampak post-filozofija – umetnost po filozofiji.

Rosalind Krauss je v knjigi *Originalnost avantgarde in drugi modernistični miti*⁵ skušala odkriti specifično semiotično paradigmo, ki določa konceptualno mišljenje in njegovo paradoksalno dimenzijo. Sklicuje se na označevalni sistem Charlesa Sandersa Peircea, v katerem je indeks druga kategorija v triadi ikona-indeks-simbol. Indeks ne predstavlja mimetične, ampak dinamično soodvisnost dveh elementov, dveh znakov ali pa znaka in objekta – kot npr. pri odtisu stopala, prstu, ki na nekaj kaže, ali pa sledi metka v oknu.

Indeks nima potrebe po simbolizaciji ali podobnosti. Ne glede na to, na kaj se osredotoča konceptualno delo (golo besedilo, dokumentacija, intervencija, ready-made), le-to zaradi prevlade semiologije indeksa postane stroj, ki vedno ohrani vrzel med dvema soodvisnima elementoma. Tisto, kar je navkljub soodvisnosti pomembno pri indeksalnosti konceptualnega dela, je prav ta disjunktivna vrzel. Oba soodvisna elementa kažeta drug na drugega, a kljub temu ostajata disjunktivna. To je, tretji element (simbol, ideja), ki bi sicer simboliziral ali naoljil oba elementa, je odsoten. To pravimo zato, da bi poudarili, da konceptualna paradigma in njena indeksalnost ni ideja – saj je ideja nekaj, kar se mora razviti dramatično, dialektično, antagonistično, tj. potrebuje čutno utelešenje. To pomeni, da je v konceptualizmu ideja pretvorjena v spekulativni predlog, paradoksalen v svoji tavnološki dobesednosti, prej bliže filozofiji jezika kot ideji v dialektiki. Taka semantična disjunktivna vrzel, ki povzroči, da interpretacija odpove, je prav ta specifični trenutek, interval, hiatus, kairos, ki šteje za moderno in sodobno umetnost – moment aktualizacije,

kadar razumevanje ni mogoče in kadar zavest stori nemogoč kognitivni preskok, zato da bi dojela sicer kognitivno nedojemljivo vrzel. To vodi k sesutju časovnosti, ki je bila nekoč nepogrešljiva za čutno vpletenost, v prid prav temu negativnemu trenutku.

Konceptualna intenzivnost moderne in sodobne, pa tudi konceptualne umetnosti, leži v spekulaciji o tej vrzeli. Toda kadar se umetnost odveže od tega negativnega trenutka, potem ne ostane ničesar razen teoretične genealogije, pozitivistične sociologije, kognitivne rutine, ki ni ne čutna, ne filozofska, ne konceptualna, temveč neprostovoljno postane bistveni del sodobnega kognitivnega kapitala.

II Angažma ali avtonomija?

Razlog, zakaj problem ni več v izbiri med dvema možnostma – med odpravo umetnosti preko političnega in družbenega angažmaja ali umetniško avtonomijo – leži v dejstvu, da oba od teh pristopov epistemološko pripadata teoriji: prvi pristop je zveden na teoretično rutino – zaradi ignoriranja trenutka kognitivne eksplozije v umetniškem delu, ki ga prinese modernizem; in drugi – zaradi spekulativnega poustvarjanja konstruktivistične dediščine avantgarde – na popolnoma anti-avantgardnem političnem ozadju. Torej se oba – angažma in avtonomija – pogosto izkažeta za dve strani istega kovanca.

Glede na ustaljene stereotipe je avtonomija formalna, angažirane umetnostne prakse pa družbeno učinkovite. Prva je modernistična miselnost, druga je paradigma avantgarde.

Po drugi strani so si umetnostna dela avtonomne umetnosti vedno lastili njihovi privrženci kot simptome ekonomskega in družbenega konteksta. Bolj, ko so bili estetsko nepropustni in kompleksni, bolj so lahko na ta nepropusten način diagnosticirali historičen in družbeni kontekst kapitalistične sočasnosti. To je bil predmet debate tako za Adorna kot za Lyotarda. Toda taka vez z realnostjo je morala biti nihilistična in negativna ter se je lahko vzdževala le skozi svojo radikalno neprebavljivost v nasprotju s kapitalistično libidinalno ekonomijo. Še enkrat, ta neprebavljivost je konstruirana ne z estetizacijo formalnih odlik, temveč z vstavitvijo prav onega trenutka kairosa v samo delo. In tu si Adorno pogosto kontradiktira. Na eni strani poskuša ohraniti mimetične odlike avtonomnega umetnostnega dela: moralo bi biti antiteza kapitalu, a hkrati vendarle ostati

znotraj buržoaznega interierja dialektično, odpravljajoč [*aufheben*] ta interier z intenzivnostjo specifične formalne partikularnosti umetnostnega dela. Na drugi strani pa, ko se navezuje na primere iz nove glasbe, njegova negativna dialektika postane ne le negativna, temveč nihilistična in anti-mimetična. To je, prava modernistična negativna poteza je lahko kvečjemu samodestruktivna, privede lahko kvečjemu v molčečnost, na ničlo, h koncu umetniškega; ker kapital lahko dopušča le nemožnost umetniškega oziroma njegovo sesutje, negativni mimesis tega pa bi konec koncev prav tako lahko postal atrakcija, razen če je negacija popolna.

Ali današnja kvazi-avtonomna dela spadajo v tako negativnost? Ne. Le-ta so dana v obtok, prebavljena, pogosto poblagovljena. Četudi so morda kompleksna v svoji formi. Umetnost ekstremne konceptualne strogosti ali radikalne paradoksalnosti je zdaj težko proizvesti, ne glede na to, kako močno si želimo obnoviti avtonomijo umetnosti. Postopki cirkulacije izganjajo možnost neizmerljivosti semantičnega paradoksa v umetnosti.

Na drugi strani schillerjanska estetika, uporabljena ob sodobni umetnosti – kot je to skušal storiti Rancière – le izkorišča modus Kantove estetike v razmerju do neestetiskih sodobnih umetniških praks.⁶ V tem primeru je namen podeliti delom anti-estetsko genealogijo, s pleromo⁷ predmodernističnega umetnostnega dela. Toda kar v tem primeru ostaja neopazeno, je to, da čutnost predmodernistične umetnosti nikakor ne predpostavlja svoje biti kot osnove za estetiko.

Kar pa zadeva angažirane kvazi-avantgardne umetniške prakse, bi njihov angažma prav tako pogosto lahko označili za formalnega, saj so družbeni in politični pojavi pri njih včasih prikazani na odmaknjen in senzualno nevpleten način, le da se te odtujitve njihovi producenti niti ne zavedajo. Tovrstno družbeno delo – vzemimo na primer projekte A. Žmievskega, S. Sierre, K. Šede – ne dosega razveze v kolektivni zavesti ali v življenju tistih, ki naj bi jih svarili. Še več, politično angažirana dela pogosto zadržijo svojo moč zaradi negativnega modernističnega 'trika' v njih – prav tistega trenutka kairosa, ki ga umetniki pogosto ne priznavajo oziroma se ga v svojem pozitivističnem optimizmu 'izboljševanja družbe' ne zavedajo.

Avtonomna umetnost je torej prebavljiva in demokratizirana, medtem ko družbena umetnost pogosto reproducira politična hotenja tavnološko ali formalno: ne odtuji družbene

ali ekonomske alienacije, kot je to zahteval Lyotard (ker noče biti več znotraj adornoške modernistične paradigme), toda hkrati ni zmožna de-alienacije, ker to predpostavlja akt metanoje⁸ – vpletanja lastnega življenja in usode v Realno.

III. Genealogija anti-modernizma

Obrnimo se sedaj k nekdanjim socialističnim interpretacijam določenih problemov Heglove estetike, ki pojasnjujejo, zakaj je čutnost nepogrešljiva za umetnost. V mislih imam teorijo realizma Mihaila Lifšica.

V svojem delu *Heglova estetika in sodobnost* sovjetski teoretik realizma Mihail Lifšic definira umetnost kot čutno zavest resnice. Toda resničnost umetnosti ne izvira iz 'korektnosti umetnikove zavesti, temveč iz živahnega čuta za realnost.'⁹

Nanašajoč se na Heglovo estetiko, Lifšic uporablja izraz 'človeška resignacija', sicer sposojen od ruskega literarnega kritika V. Belinskega. Ta izraz je parafraza oziroma sinonim za čutnost.

Realistično dejanje, kot ga razume Lifšic, ne bi bilo toliko v tem, da bi se izjavili proti zatiranju, niti ne, da bi le naturalistično dokumentirali ali upodabljali zatirane, temveč prej to, da bi vstopili v tisto bedno življenje čutno, zato da bi ga privedli na raven splošnih sil človeštva. Toda, če znova ponovimo, čutna vpletenost ne bi pomenila toliko nominalne prezenze v problemskih poljih. Ne gre toliko za empirično soudeležbo v določenih izkušnjah ali za prikaz teh doživetij, temveč za dogodkovno srečanje s pojavom oziroma s tistim, kar se je zgodilo. To je tisto, kar spremeni proizvajalca v nekakšni metanoični transformaciji, vtisnjeni v umetniško delo.

Realistična umetnost se nikoli ne nanaša nase. Umetniška je slučajno le zato, da bi postala ne več in ne manj kot *sredstvo* s katerim se dotakne življenja. Ni ji treba reflektirati same sebe. Pravzaprav izraz 'klasično', ki je v socialistični estetiki pogosto nadomeščal 'realistično', ne predpostavlja toliko reda, temveč prej samo 'človeško resignacijo', ki se lahko odvije le kot hegeljanska čutna vpletenost v realnost. Največji paradoks tukaj je, da je modernistična umetnost, ki je zasvojena s svojim samoukinjanjem, permanentno preokupirana s sabo, medtem ko realistična umetnost, ki dejansko izrabi eksplicitno umetniška (ne-naturalistična, ne-dokumentarna, gnomična) sredstva, nikoli ne pokaže, da je umetniška, ker je nje-

na preokupacija genetična vez z realnostjo. Realistična umetnost, nasprotno, artikulira in razkrije dogodek, ki je njej zunanji in šele potem postane umetniško delo, medtem ko so modernizem kot celota in pogosto celo avantgarde konstruirani v smislu, da so sami svoj lasten dogodek – dogodek, ki leži v njihovem lastnem jeziku, metodologijah in aktivističnih postopkih.

Z izrazom 'človeška resignacija' Lifšic kritizira 'ponos in aroganco buržoazno-demokratične končne zavesti'²⁰, ki se zoperstavlja določenim pojavom z namenom razreševanja kontradikcije, toda brez opazovanja in doživljanja pravih kompleksnosti okoliščin.

Odtujitev je postala glavna točka odpora sodobnih umetnostnih praks, upirajoč se odtujitvi s kritiko le-te oziroma z njeno še hujšo obliko. Toda tak pristop je izločil kakršenkoli poskus zamišljanja situacij, eksistenc, ki bi lahko ušle logiki alienacije – takih, ki bi lahko bile de-alienirane. Konstruiranje de-alienacije v pogojih družbene in ekonomske alienacije je bilo v sodobni umetnosti pogosto smatrano kot kičasto, pop, nekritično, kot afirmiranje ideologije. Toda celo kadar de-alienacija ni mogoča družbeno in ekonomsko, se kljub vsemu lahko razvije čutno, tj. umetniško. Čutna relacija z realnostjo pravzaprav že proizvede potencialnost za de-alienacijo. Argument antimodernistične teorije, ki se je razvil znotraj okvira socialistične etike, je bil torej ta, da možnost de-alienacije zadrži svojo relevantnost v umetnosti ne glede na kapitalistično ekonomijo, četudi bi to lahko zahtevalo neverjetne etične podvige. Zastavljati de-alienacijske interese ne pomeni le utopične reprodukcije imaginarnih stanj de-alieniranih situacij. Ne le, da bi moral umetnik proizvajati pogoje izkušenj življenja v de-alieniranem stanju, mora jih tudi čutno živeti in zato *ojačati presek* izkušnje z idejo.²¹

Generalno rečeno, čutnost se v umetnosti tiče eksistence drugih človeških bitij, medtem ko je zgoraj obravnavani negativni moment kairoso stvar reificiranih konceptov.

Odtujitev je bila komplement kapitalizma že dosti pred pojavom moderne umetnosti, in vprašanje, ki ga postavlja socialistična estetika, je, zakaj je realistični umetnik težil k iskanju umetnostnih de-alienacijskih potencialnosti kljub težavnim odtujitvenim učinkom, medtem ko modernistični umetnik povsem zavrača tako potencialnost. Morda zato, ker, paradoksalno, modernistični ali sodobni umetnik ne le prezira odtujen svet, temveč v njem nezavedno najde libidinalno

privlačnost – dvosmerna zveza, ki je v zahodni umetnosti prisotna že od Baudelaira. To je razlog, zakaj so se poststalinistične socialistične umetniške prakse v kinu, literaturi in drami premestile k realističnim izkušnjam. V taki paradigmi stil, forma in metodologija niso posebej inovativni ali originalni. Kar je bilo specifično pri tej umetnosti, je upodabljanje konkretnih situacij de-alienacije v družbi, v človeških odnosih in njena čutna vpletenost vanje. Ravno nasprotno se je zgodilo v modernizmu, kjer se vsebine sesujejo, medtem ko subjektivne metodologije in jeziki postanejo predmet konstantne inovacije.

Lahko se zdi, da je osredotočenje avantgarde na obnovo sredstev proizvodnje v poststalinistični sovjetski umetnosti popolnoma nepomembno. Toda v resnici drži nasprotno: tisto, kar je postalo dosti odločilnejše sredstvo za proizvodnjo, je bilo etično ravnanje, ne pa inovirana tehnična sredstva ali estetski postopki. Ta drža se paradoksalno nanaša tako na avantgardno kot na zgodnje-marxovsko aspiracijo, da bi vpeljali spremembo ne le v tehnologijo in infrastrukturo, ki jih družba proizvaja navzven, temveč tudi navznoter z nakazovanjem take spremembe v človeškem bitju in družbi, tj. preko čutnih parametrov, transformacije zavesti.

Zanimivo, da je ob odpravi [*aufhebung*] umetnosti pri ruski avantgardni – poleg četnih tendenc zlitja življenja in umetniške proizvodnje – prišlo do pomembnega odkritja, da je umetniški subjekt kolektiven, da je ta kolektivni subjekt proletariat, in da mora človek prestati čutno transformacijo v to kolektivnost: tj. taka transformacija se bo slej ko prej morala zgoditi.

IV. Človeška resignacija kot etično mišljenje

V zapisih M. Lifšica je izraz 'človeška resignacija' poudaril etično dimenzijo Heglovega pojma čutnosti. Toda hkrati je meril na nestrinjanje s pristopom k emancipaciji, kot ga je izvajalo konstruktivistično krilo avantgarde, ter na obsodbo pretiravanja vloge biopolitike in družbenega inženirstva: v konstruktivističnih praksah so problemi organizacije, sistemske ureditve ali biopolitičnega upravljanja prevladovali nad samimi postopki življenja ali realnosti. Čeprav je avantgarda poskušala zliti umetnost z življenjem, s tem ko je nasprotovala nihilizmu in hermetizmu modernizma, je namesto tega pogosto raje nadomestila življenje s sabo, spreminjajoč življenje v kreativno produkcijo, toda brez

da bi si najprej vzela čas, da bi videla, iz česa naj bi bilo življenje samo sploh sestavljeno.

Logika konstruktivizma je bila sledeča: če življenje sestoji iz izkoriščanja, nepravilnosti in poniževanja, ali ni bolje izkoreniniti te pojave takoj, jih reorganizirati in reorganizirati, namesto da se jih reflektira, živi, opazuje in preučuje.

Kot posledica tega je bila realnost pogosto vzeta za umeten projekt konstruiranja prav te realnosti. V taki situaciji ne obstaja nič takega, kot je objektivna realnost. V njenem projektu konstrukcije in modernizacije sta konstruktivizem in produktivizem zamenjala temporalnost dane realnosti s tehnično reorganizacijo samega socialnega okolja, kot da bi bil slednji materija; tako da realnost sama ni postala dosti več kot infrastruktura ali umetnostna praksa. Tu naletimo na nenavaden paradoks, o katerem na široko razpreda Andrej Platonov, ki je pripadal avantgardnemu krilu proletkult, in ki se je v 20. letih preokrenil k novemu anti-stalinističnemu sovjetskemu realizmu.

Kar prikazuje Platonov v svojih romanih, je natanko izid te vrste rekonstrukcije in inženirstva. Ljudje, ki načrtujejo in konstruirajo, sestojijo iz mesa, duše, hrepenenja po ljubezni, izčrpanosti, osamljenosti in tesnobe, iz strahu pred mehaniziranim delom in brezčutno eksistenco. Kot rezultat tega prepleta organskega in neorganskega se izcimi to, da realnost sploh ni konstrukcija, temveč boleč sovpad velikega projekta prihodnosti in krhkih teles, izmučenih od dela. In vse to ne izgleda kot demiurški projekt, ki so se ga lotili umetniki, inženirji in izumitelji, temveč kot nerazdružljiva točka stika med tistimi objektivnimi življenjskimi procesi, ki tragično presegajo tehnični plan, ter tehnologijo njegove implementacije. Platonov je bil točno tista figura, ki je nekoč pripadala tistemu delu avantgardnega projekta, ki je program raztopitve umetnosti v življenje vzel ne toliko kot novo biopolitično nalogo, temveč kot etično dejanje *postajanja* proletariata intelektualcev srednjega razreda. Postajanje je bilo nujno, dokler je še obstajalo kaj delavcev, dokler je sploh še obstajalo kaj proletariata ter dokler se je ohranjala delitev dela. Tako je bila poleg biopolitične motivacije prisotna tudi etična motivacija za vpletenost ruske avantgarde v življenje. Vprašanje, ki ga postavlja Platonov, je, ali je takšna raztopitev nov projekt organizacije, ali pa dejanje, ki ima prej omenjene čutne in metanoične učinke.

Ta odnos, ki je prej čutni kot pa konstruktivistični, je natanko to, kar je za Lifšica odlika realistične umetnosti, parafrazirano kot člo-

veška resignacija. Tak odnos predpostavlja samo-zavrnitev, samo-resignacijo, akt skromnega umika, celo ponižnosti.

Lifšic tukaj meri na to, da resnica v umetnosti nikoli ne more biti zavestno načrtovana ali nakazana, da pa hkrati tudi ni produkt nekontroliranega nezavednega. V umetnosti se intenca izgubi v pričo realizacije, ki je dosti bolj odvisna od objektivne realnosti kot osebno imaginarno. Umetniška podoba (hudozhesvenni obraz) ima opravka z realnostjo in to pogosto na način, ki je celo nasproten namenu proizvajalca.¹² Resnica ni v glavi, temveč v svetu.

Vsakdo, ki je vdan levičarskim stališčem, bi temu nasprotoval: kako lahko umetnost in umetniška gesta implicirata ponižnost in duševni mir? Toda, realistični umetnik se ne ukvarja z uporom na način imitacije ali z oponašanjem jezikov in intonacij protesta. Zato, da bi se spustili v uporniške postopke, ne zadošča posnemanje podob, form ali akcij, ki so sorodni načinu, kako si predstavljamo upornega duha, temveč prej prenašanje krutih podatkov življenja skozi um in čute.

Iz tega razloga Lifšic celo definira revolucijo ne v okvirih romantiziranega prevrata suverenosti in ne kot akt protestirajoče subjektivnosti, ki je dvignila vstajo proti zgodovini, temveč kot akt, ki razkriva pravila objektivnega zgodovinskega razvoja. Piše: 'Revolucija je blisk, ki prekine kvantitativno linijo potenciala z videzom aktualne neskončnosti. Zavest sooči s tistim, kar presega njene meje, ter človeškemu bitju podeli razumevanje njegovih dejanj.'¹³

Človeška resignacija prinese nenavadno spoznanje, da se realnost razkrije takrat, kadar se individualna osebnost umakne v ozadje, in da realnost ne more biti rekonstruirana ali spremenjena brez napore, da bi jo razumeli in občutili.

Prav to je mišljeno s človeško resignacijo. Resignacija v tem primeru ne pomeni le vzdržanja od bitke, temveč zavrnitev arogantnega odnosa do protislovij, ki so inherentni realnemu – ne nadomestiti jih z osebnimi željami, biografijo, čuti, metodami, travmami, psihologijami itd.

Sposobnost odstopiti od svoje subjektivnosti, ki je inherentna človeški resignaciji, privede do neobhodnega etičnega dejanja, ki omogoči videnje, kako drugi so, in naznačenje ne le tistega, kar je treba storiti, temveč tudi tega, kar se je zgodilo – kar je bil sam dogodek, ki je

umetniškemu delu zunanji. To nima nič opraviti z odsotnostjo avtorja v postmodernistični literaturi. Pričujoča zadeva je drugačne vrste resignacija, ki podeli prednost izrazu dogodka na račun lastnega umika, in ki ne proglašča prevlade partikularne umetniške metode kot torišča historičnega razvoja. Namesto tega je za realistično (ali, kot bi rekel Lifšic, klasično) umetnost ta skromnost izhodiščna točka. Na primer: sodobni umetnik, ne glede na kritična prepričanja, zelo eksplicitno razkriva osebno strategijo z vnaprej izdelanimi in razjasnjenimi koncepti, s popolno samozavestjo ter z zavestjo, da delo zaobjema celo vrsto sodobnih problemov. V okviru te strategije je prepovedano dvomiti v svojo lastno aktivnost, tudi kadar umetnik proglašča popolno negacijo umetnosti kot strategijo ali kadar razglašča svojo lastno frustracijo in neuspeh.

Temu nasproti umetnik realizma razume svojo umetniško aktivnost tako, da jo izganja in prezira, povsem zavedajoč se ničevosti umetniških sredstev, da bi nagovorila realnost. Umetnost je ničeva, nima sposobnosti emancipacije, a prav obup ob spoznanju te ničevosti lahko prinese upanje na emancipacijo. To pa zato, ker dogodek in realnost vedno presegata katerokoli umetnostno delo. A vendarle, umetnostno delo je neizogibno, ker je samo umetnost tisto sredstvo, s katerim se dotikamo dogodka.

•

Če se torej vrnemo nazaj k sodobni situaciji, bi se vprašanje glasilo, ali naj umetnost nadaljuje s paradigmo teoretičnega uma, postavljajoč v ospredje inteligence in kognitivna ter tehnološka znanja, ki so že izgubila svoj trenutek kairoso? Hkrati pa je tisto, kar v odsotnosti splošnega programa socialne in ekonomske de-privatizacije danes predstavlja nadaljevanje emancipatorne avantgarde in sodobne umetnosti, bistveni sestavni del načinov produkcije kognitivnega kapitalizma. A problem je hkrati tudi v tem, da so hitrosti cirkulacije in menjave v sodobni kapitalistični ekonomiji dejansko bolj subverzivne, kreativne in paradoksalne kot umetnostne intervencije vanj. To pomeni, da kadar sledimo kognitivni poti, umetnost ne more drugače, kot da je podrejena pospeševalnemu toku kognitivnega kapitalizma. Umetnost, ki bazira bodisi na interveniranju v družbeno infrastrukturo ali na ustvarjanju strojev inteligence, zaostaja v primerjavi s sodobno ekonomijo, ker si je kapitalistična ekonomija prisvojila toliko sestavin spekulativnih manevrov: je bolj strojna, bolj pozunanjena, hitrejša v smislu cirkulacije, bolj kreativna v

smislu ustvarjanja kot tudi kasnejšega subvertiranja infrastrukture. Umetniške prakse prekaša natanko na tistih področjih, ki si jih je umetnost lastila zase na račun odprave čutnosti in metanoje ter z ignoriranjem njune negativne modernistične genealogije. Torej je razlika med umetnostjo in kapitalom v etiki, toda etika je natanko tisto, od česar se je razvezala umetnost, bodisi v prid tekmovanja z tehnokratskimi učinkovitostmi napredka ali v prid profanacije kapitalistične odtujitve s še večjo odtujenostjo.

Če ni več mogoče, da bi se predmodernistične sestavine sploh še obnovile, če je na eni strani trenutek kairosa odstranjen tudi iz sodobnih umetniških praks, potem se umetnost razpusti v različne oblike kreativnih aktivnosti, kapital pa v tem postane bolj in bolj umetniški. Danes torej razcep ne bi bil toliko med umetnostno politično angažiranostjo in avtonomijo, temveč prej med episteme sodobne umetnosti (ki se je v svojem stremljenju po biopolitični učinkovitosti ujela v past nezavednega reproduciranja kapitalističnih vmesnikov in infrastruktur) in dogodkovnim ter čutnim predstavljanjem tistega, kar se je zgodilo – kar je sodobna umetnost prostovoljno zavrgla.

P.S.

Kakorkoli, če se spomnimo, da je episteme sodobne umetnosti nastala na ozadju paradoksalnega preživetja umetnosti v pogojih njenega popolnega uničenja in nemožnosti, je bolj verjetno, da se vpričo lažnih demokratičnih in populističnih širjenjih sodobnih umetniških praks pojavijo nove radikalizacije očitno negativne genealogije umetnosti. Le da se bodo te bodisi razvile na mejah globalne demokratizirane umetnosti bodisi bodo zakrinkale svojo negativno oziroma subverzivno intenzivnost z dobrohotno retoriko.

Kar pa se tiče episteme čutnosti, bo ta še naprej ostala oddeljena od kognitivnih in tehnokratskih postopkov ter se bo razvila nekje v sencah sodobnih praks, saj bodo vsa umetniška polja – od gledališča, plesa do filma – skušala kolikor bo le mogoče vztrajati pri episteme uničene, a vendar vzdržljivostne sodobne umetnostne institucije. ■

2 aufhebung, aufheben je nemški izraz, ki ima več hkratnih in protislovnih pomenov: 1. povzdigniti, 2. odpraviti, 3. ohraniti. Gre za pojem, s katerim je Hegel ponazarjal dialektično postopanje teze in antiteze. V angleščini se ga običajno prevaja z izrazom sublation, v slovenščini pa uporabljamo kar izvornik. (op. prev.)

3 Boris Groys, *Under the Gaze of Theory*, v: e-flux 35: www.e-flux.com/journal/under-the-gaze-of-theory

5 Glej Podoroga, V. *Kairos. Critical Moment*. Moscow, Grundrisse, 2013. 'Pomembnost kairosa leži v dejstvu, da aktualizira čas, da ga iztiri. Toda še pomembnejša je njegova hipnost, ki definira trenutek aktualizacije, vselej eksploziven in nenaden, odpirajoč prekinitve, razpoko v svetu. To se zgodi tudi kadar kairos izbruhne pred nas preko kompleksne forme ali preko izumetničenih ovir. Kairos je zanimiv po svoji negotovosti: kot priložnost in kot dejanje-trenutek, kot načelo aktualizacije umetniške geste.' (str. 12)

5 kairós [gr. kairós prava mera; primeren trenutek] najugodnejši trenutek za pomembno odločitev (op. prev.)

6 Rosalind E. Krauss. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985. 2. poglavje Towards Post-modernism. Notes on Index.

7 Rancière, J. poglavje 'Antinomies of Modernism', v: *Aesthetics and its Discontents*. Polity Press. 2009, str. 61-107.

8 pleróma – [gr. pléroma (po)polnost, obilje] princip polnosti v filozofiji gnostikov, božanski prazvir vseh emanacij življenja in duha (op. prev.)

9 metanóia [gr. *metánoia*] sprememba nazora; spreobrnjenje, pridobitev novega pogleda na svet (op. prev.)

10 M. Lifshitz, *Aesthetics of Hegel and Contemporaneity*. v: *On Hegel*. Moscow: Grundrisse. 2012, str. 185-249.

11 M. Lifshitz. On Pushkin, Letter to Friedlander, 1938. www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/pismo-pushkin/htm

12 Sovpad ideje in senzitivnosti je bilo pravzaprav natanko to, kar je odlikovalo predmodernistično umetnost, ki ji danes pripisujemo oznako klasičnega.

13 Na primer: Andrej Rubljov je izdeloval ikone in upodabljal čistost svetih oseb, toda de facto je razkril nekaj, kar Lifšič imenuje 'nesebična dobrohotnost' ['disinterested benevolence'] v človeškem značaju ter človeških bitjih – na ta način prenašajoč čutno izkušnjo realne eksistence namesto utrjevanja kanona svetega. M. Lifshitz. 'On the Arguments on Realism'. v: Michail Lifshitz. *Ancient and Contemporary Mythology*. Moscow: Iskusstvo, 1980. str. 498–545.

14 prav tam. 134.



Próbowałem
zrobić coś
coś, co jest
nieco inne
niż to, co
zwykle się
widzi



Mladen Stropnik PRIDI, GREVA FUKAT (iz grafične mape Běč),
barvni sitotisk z ročno intervencijo

MICHEL FOUCAULT – PROSTOR, VEDNOST IN OBLAST¹

intervju: Paul Rabinow

PAUL RABINOW: V pogovoru z geografi pri *Herodote*² ste rekli, da arhitektura postane politična ob koncu osemnajstega stoletja. Nedvomno, da je bila politična že prej, na primer v času Rimskega imperija. Kaj je posebnega na osemnajstem stoletju?

MICHEL FOUCAULT: Moja formulacija je bila nerodna. Seveda nisem hotel reči, da arhitektura prej ni bila politična, in da je to postala šele takrat. Hotel se samo reči, da v osemnajstem stoletju opazimo razvoj refleksije o arhitekturi v odnosu do namenov in tehnik vladanja družb. Opažati pričnemo obliko politične literature, ki zadeva vprašanje, kakšna bi morala biti ureditev družbe, kakšno bi moralo biti mesto; glede na zahteve vzdrževanja reda; glede na to, da se je treba izogniti epidemijam in uporom, dopuščati spodobno in moralno družinsko življenje in tako naprej. Kako si v odnosu do teh ciljev zamisliti hkrati organizacijo mesta in izgradnjo skupne infrastrukture? In kako naj bi se gradile hiše? Ne pravim, da se taka vrsta refleksije pojavi šele v osemnajstem stoletju, temveč samo, da se v osemnajstem stoletju pojavi zelo široka in splošna refleksija o teh vprašanjih. Če odpremo kako policijsko poročilo iz tistih časov – razprave, ki so posvečene tehnikam vladanja – ugotovimo, da arhitektura in urbanizem zasedata zelo pomembno mesto. To sem hotel reči.

RABINOW: Pri starih, v Rimu ali Grčiji, kje je bila razlika?

FOUCAULT: Če govorimo o Rimu, vidimo, da se problem vrta okrog Vitruvija. Vitruvij je bil reinterpreteran od šestnajstega stoletja naprej, toda v šestnajstem stoletju – in nedvomno tudi v srednjem veku – lahko najdemo dosti preiščevanj, ki so podobna Vitruvijju; če jih vzamete kot 'refleksije o'. Razprave o politiki, o umetnosti vladanja, o načinih pravnega vladanja v splošnem niso vključevale poglavij ali analiz posvečenih organizaciji mest ali arhitekturi. *Republika* Jeana Bodina (Pariz, 1577) ne vsebuje obširnih komentarjev o vlogi arhitekture, medtem ko so jih policijske razprave osemnajstega stoletja polne.

RABINOW: Hočete reči, da so tehnike in prakse obstajale, diskurz pa ne?

FOUCAULT: Nisem rekel, da diskurzi o arhitekturi niso obstajali pred osemnajstim stoletjem, tako kot ne pravim, da je razpravam o arhitekturi pred osemnajstim stoletjem manjkala politična dimenzija oziroma pomen. Kar bi rad izpostavil je, da od osemnajstega stoletja dalje vsakršna razprava o politiki kot

umetnosti vladanja ljudem nujno vsebuje poglavje ali serijo poglavij o urbanizmu, o skupnih prostorih [*les équipements collectifs*], o higieni in o zasebni arhitekturi. Takih poglavij ne najdemo v razpravah o umetnosti vladanja iz šestnajstega stoletja. Te spremembe morda ni v razmišljanjih arhitektov o arhitekturi, je pa dokaj očitna v razmišljanjih političnih ljudi.

RABINOW: Torej ni šlo nujno za spremembo znotraj same arhitekturne teorije?

FOUCAULT: Tako je. Ni šlo nujno za spremembo v mišljenju arhitektov ali njihovih tehnik, čeprav moramo to še dokazati – temveč v mišljenju političnih ljudi, v izboru in obliki pozornosti, ki jo posvečajo objektom, ki jih zadevajo. Arhitektura je postala ena izmed teh za časa sedemnajstega in osemnajstega stoletja.

RABINOW: Nam lahko pojasnite zakaj?

FOUCAULT: Mislim, da je bila povezana z vrsto pojavov, kot na primer z vprašanjem mesta in z idejo, ki se je jasno izoblikovala v začetku sedemnajstega stoletja, da naj bi vladanje tako veliki državi, kot je Francija, v zadnji instanci mislilo svoj teritorij na modelu mesta. Mesto ni bilo več smatrano za privilegirani kraj, za izjemo na teritoriju polj, gozdov in cest. Mesta niso bila več otoki onkraj skupnega prava. Namesto tega so mesta, s problemi, ki so jih zastavila, in s posebnimi oblikami, ki so jih zavzela, služila kot modeli za vladnostno [*governmental*] racionalnost, ki naj bi veljala celotnemu teritoriju.

Obstaja cela serija utopij oziroma projektov za vladanje teritoriju, ki so se razvili ob premisi, da je država kot veliko mesto; prestolnica kot glavni trg; ceste kot ulice. Država bo dobro organizirana takrat, ko bo sistem policije, tako nepropusten in učinkovit kot tisti v mestu, razširjen po celotnem teritoriju. Prvotno se je pojem policije nanašal le na niz regulativ, ki so zagotavljale mir v mestu, toda v tem času je policija postala sam *tip* racionalnosti vladanja celotnemu teritoriju. Model mesta je postal matrica za regulative, ki veljajo za celotno državo.

Pojem policije je, celo v Franciji danes, pogosto napak razumljen. Kadar govorite s kakšnim Francozom o policiji, so vse, na kar lahko pomisli, le ljudje v uniformah ali v tajni službi. V 17. in 18. stoletju je 'policija' označevala program vladne racionalnosti. Lahko bi jo označili kot projekt ustvarjanja sistema regulativ splošnega upravljanja po-

¹ Intervju je bil prvič objavljen marca leta 1982 v ameriški reviji *Skyline, the Architecture and Design Review*. Angleški ponatis najdemo v zborniku Paula Rabinowa *The Foucault Reader* (Pantheon Books, New York, 1984), francosko različico, *Espace, savoir et pouvoir*, pa v zbirki Foucaultovih tekstov *Dits et écrits IV* (Gallimard, Pariz, 1994). Prevod je nastal na podlagi vzporedjanja obeh. Besedilo je za Praznine prevedel Nejc Lebar.

sameznikov, kjer bi bilo vse nadzorovano do točke samovzdržnosti brez potrebe za intervencijo. To je nekako tipično francoski način izvajanja 'policije'. Angleži, zaradi številnih razlogov, niso razvili primerljivega sistema, v glavnem zaradi parlamentarne tradicije na eni strani in tradicije lokalne, občinske avtonomije na drugi, da o verskem sistemu sploh ne govorimo.

Napoleona lahko postavimo skoraj natanko na prelom med staro organizacijo policije osemnajstega stoletja (razumljeno, seveda, v omenjenem smislu, ne v smislu 'policijske države' kot jo poznamo danes) in oblike moderne države, katere izumitelj je bil. V vsakem primeru se zdi, da se je med 18. in 19. stoletjem pojavila – dokaj hitro v primeru trgovine in počasneje na vseh ostalih področjih – ta ideja policije, ki bi uspela predreti, stimulirati, regulirati in napraviti skoraj samoumevne vse mehanizme družbe.

Ta ideja je bila odtlej opuščena. Vprašanje se je preobrnilo. Nič več ne sprašujemo, kakšna je oblika vladnostne racionalnosti, ki bo sposobna predreti politično telo vse do njegovih najosnovnejših elementov, temveč, kako je vlada mogoča. To je, kakšno je načelo omejitve, ki se nanaša na vladnostne ukrepe, tako da se bodo stvari obrnile na bolje, v soglasnosti z racionalnostjo vlade in brez intervencije.

Tu se pojavi vprašanje liberalizma. Zdi se mi, da je natanko v tem trenutku postalo očitno, da če si vladal preveč, potem sploh nisi vladal – da si izzval rezultate, nasprotno tistim, ki si jih želel. Kar je bilo odkritje v tistem času – in to je eno izmed velikih odkritij politične misli na koncu osemnajstega stoletja – je ideja *družbe*. Torej, da se vlada ne more ukvarjati le s teritorijem, s področjem in njegovimi subjekti, temveč da se mora ukvarjati s kompleksno in neodvisno realnostjo, ki ima svoje lastne zakone in mehanizme reakcije, svoje regulative prav tako kot svoje možnosti nemira. Ta nova realnost je družba. Od trenutka, ko naj bi manipulirali neko družbo, te ne morete več smatrati za popolnoma obvladljivo s strani policije. Upoštevati morate tisto, kar je. Nujno postane, da jo reflektirate, njene specifične značilnosti, njene konstante in spremenljivke ...

RABINOW: Potemtakem gre za spremembo v pomembnosti prostora. V osemnajstem stoletju je šlo za teritorij in za problem vladanja ljudem na tem teritoriju: za primer lahko vzamemo *La Métropole* (1682) Alexandra Le Maîtreja – utopično razpravo, kako zgra-

diti glavno mesto – ali pa lahko razumemo mesto kot metaforo ali simbol za teritorij in kako mu vladati. Vse to je dokaj prostorsko, medtem ko po Napoleonu družba ni nujno tako *spacializirana*³ ...

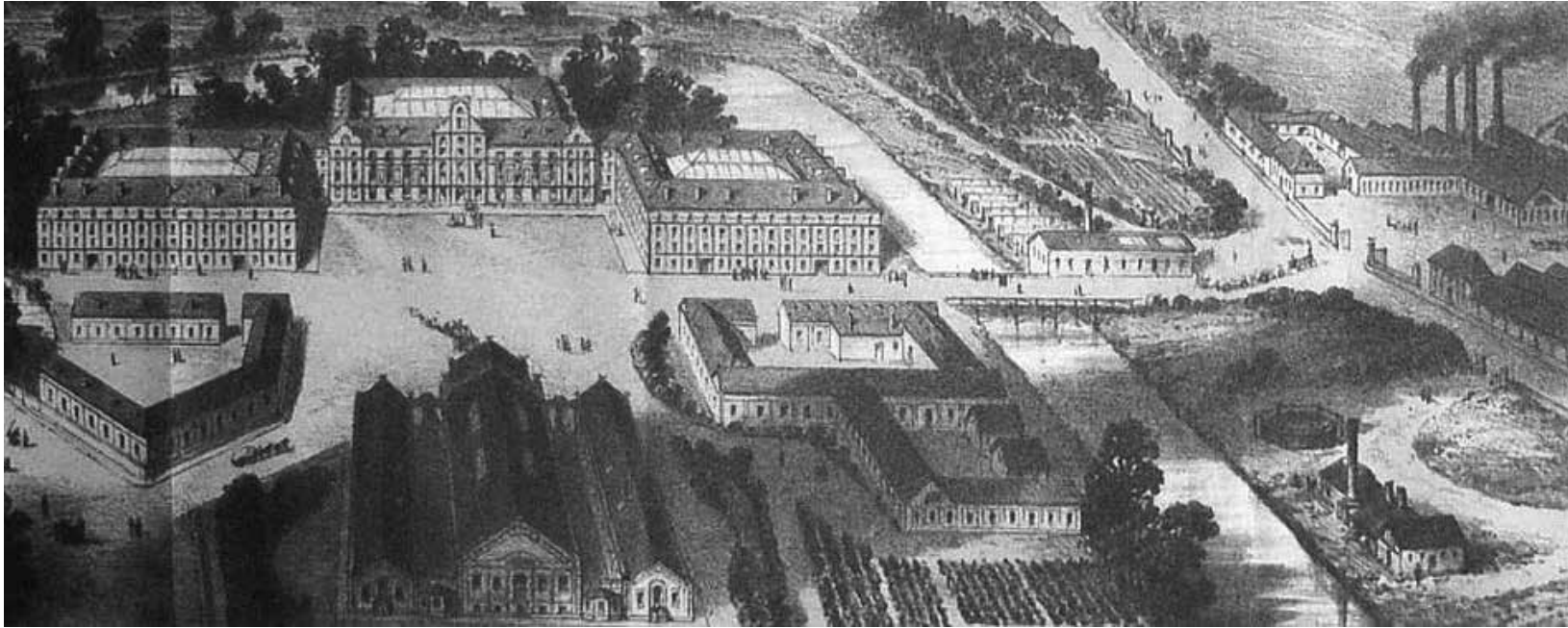
FOUCAULT: Tako je. Na eni strani ni tako spacializirana, kljub temu pa so se istočasno pojavili številni problemi, ki so pravzaprav videti kot prostorski. Urbani prostor ima svoje nevarnosti: bolezen, kot na primer epidemije kolere v Evropi od 1830 do 1880; in revolucijo, kot serija mestnih uporov, ki so pretresli celotno Evropo v tem obdobju. Ti prostorski problemi, ki morda niso bili novi, so zadobili novo pomembnost.

Drugič, nov aspekt razmerja med prostorom in oblastjo so železnice. Te so vzpostavile mrežo komunikacije, ki ni več nujno ustrezala tradicionalni mreži cest, a so vendarle morale upoštevati lastnosti družbe in njeno zgodovino. Poleg tega pa gre za vse družbene pojave, ki so jih povzročile železnice, naj gre za upore, ki so jih spodbudile, za transformacije populacije, ali za spremembo obnašanja ljudi. Evropa je bila nemudoma občutljiva na spremembe v obnašanju, ki so jih sprožile železnice. Kaj se bo zgodilo, na primer, če se boste lahko poročili med Bordeauxom in Nantesom? Nekaj, kar prej ni bilo mogoče. Kaj se bo zgodilo, če se bodo ljudje v Nemčiji in Franciji spoznali med seboj? Bi bila vojna še vedno mogoča, ko bodo železnice? V Franciji se je razvila teorija, da bodo železnice povečale zaupanje do soljudi in da bodo nove oblike človeške univerzalnosti napravile vojno za nemožno. Toda česar niso predvideli – čeprav se je nemško vojaško poveljstvo tega popolnoma zavedalo, saj je bilo dosti sposobnejše od svojih francoskih nasprotnikov – je, nasprotno, da je z železnicami vojno dosti lažje biti. Tretja inovacija, ki je prišla kasneje, je bila elektrika.

Tako da je šlo za probleme povezav med izvajanjem politične oblasti in prostora teritorija ali prostora mest – povezave, ki so bile popolnoma nove.

RABINOW: Torej je šlo manj za vprašanje arhitekture kot prej. To so neke vrste tehnike prostora ...

FOUCAULT: Veliki problemi prostora od 19. stoletja naprej so vsekakor bili drugačnega tipa. Kar ne pomeni, da se je na probleme arhitekturne narave pozabilo. V okviru prvih, ki sem jih omenil – boleznih in političnih problemov – arhitektura odigra zelo pomembno vlogo. Refleksije o urbanizmu in o snovanju



delavskih naselij – vsa ta vprašanja – so področje refleksije o arhitekturi.

RABINOW: Toda arhitektura sama, *École des Beaux-Arts*, pripada popolnoma različni vrsti prostorskih problemov.

FOUCAULT: Tako je. Z rojstvom teh novih tehnologij in teh novih ekonomskih procesov opazimo rojstvo neke vrste mišljenja o prostoru, ki ni več oblikovano po vzoru urbanizacije teritorija, kot si jo je predstavljala policijska država, temveč ki daleč presega meje urbanizma in arhitekture.

RABINOW: In od tod *École des Ponts et Chaussées* ...

FOUCAULT: Tako je. *Šola za mostove in cestišča* in njen odločilen pomen v politični racionalnosti Francije sta del tega. Tisti, ki so premislili prostor, niso bili arhitekti, temveč inženirji in graditelji mostov, cest, viaduktov, železnic in tudi politehniki, ki so praktično obvladovali francoske železnice.

RABINOW: Se je taka situacija obdržala do danes, ali pa smo priča spremembi v razmerjih med tehniki prostora?

FOUCAULT: Lahko da bomo priča nekim spremembam, vendar mislim, da so glavni tehniki prostora še vedno tisti, ki so zadolženi za razvoj teritorija, ljudje mostov in cestišč ipd ...

RABINOW: Torej arhitekti niso nujno gospodarji prostora, kot so bili nekoč, ali kot mislijo, da so.

FOUCAULT: Tako je. Oni niso tehniki ali inženirji treh velikih spremenljivk – teritorija, komunikacije in hitrosti. Te uhajajo domeni arhitektov.

RABINOW: Ali vidite kake določene arhitekturne projekte, pretekle ali sedanje, kot sile osvoboditve ali odpora?

FOUCAULT: Ne mislim, da je mogoče reči, da neka stvar spada v red 'osvoboditve', druga pa v red 'zatiranja'. Obstaja določeno število reči, ki jih z določeno gotovostjo lahko zatrdimo za koncentracijske taborišča, v smislu da ne gre za instrument osvoboditve, toda vseeno je treba upoštevati – in tega se v splošnem ne priznava – da, poleg mučenja in usmrtilcev, ki onemogočajo kakršenkoli upor, ne glede na to, kako grozljiv že je nek sistem, vedno obstajajo možnosti upora, nepokorščine in opozicijskih skupin.

Po drugi strani pa ne mislim, da obstaja nekaj, kar je funkcionalno – po sami svoji naravi – absolutno osvobajajoče. Svoboda je *praksa*. Tako da dejansko lahko vedno obstaja določeno število projektov, katerih namen je spremeniti neke omejitve, jih razrahljati ali celo zlomiti, toda nobeden od teh projektov ne more preprosto s svojo naravo zagotoviti, da bo svoboda ljudem pripadla avtomatično, da bo vpeljana s samim projektom. Svoboda ljudi ni nikoli zagotovljena z institucijami in zakoni, ki so namenjeni temu, da jo jamčijo. Zaradi tega je skoraj vse te zakone in institucije mogoče preobrniti. Ne zato, ker so dvoumni, temveč preprosto zato, ker je 'svoboda' tisto, kar je treba izvajati.

RABINOW: Ali obstajajo urbani primeri tega? Oziroma primeri, kjer je arhitektom uspelo?

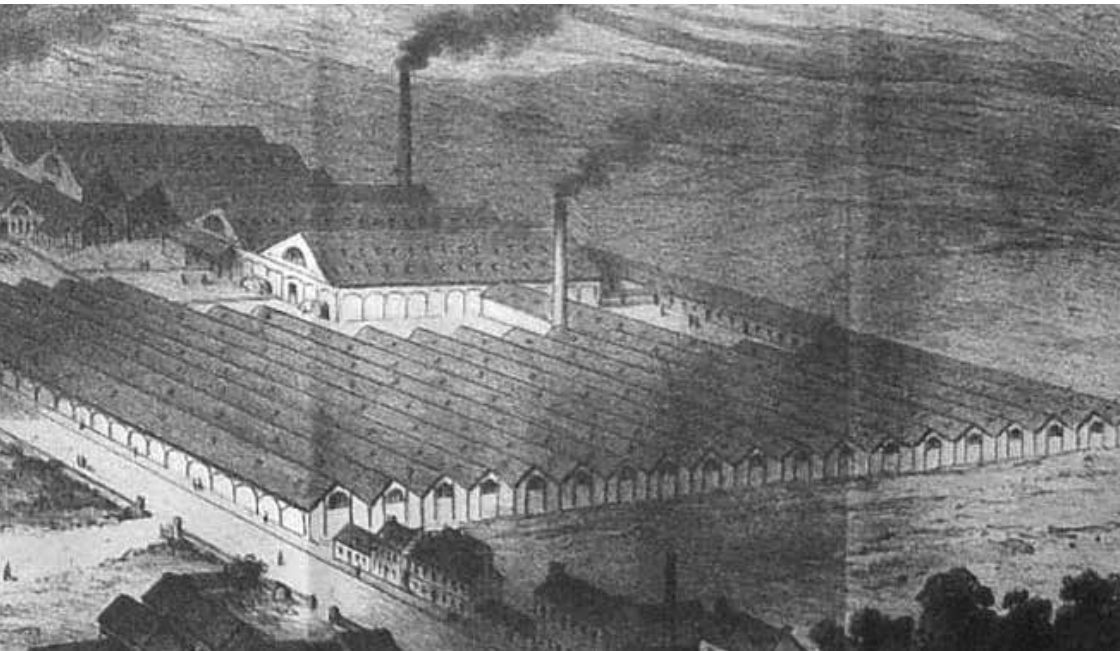
FOUCAULT: No, do določene mere je Le Corbusier, ki ga danes opisujejo – z določeno vrsto krutosti, ki se mi zdi popolnoma brezplodna – kot nekakšnega kripto-staliništa. On je bil, o tem sem prepričan, nekdo, ki je imel polno dobrih namenov, in kar je počel, je bilo dejansko posvečeno osvobajajočim učinkom. Morda so bila sredstva, ki jih je predlagal, na koncu manj osvobajajoča, kot je mislil, toda, še enkrat, mislim, da v inherentno v strukturi stvari nikoli ne more biti zagotovila izvajanja svobode. Zagotovilo svobodi je svoboda.

RABINOW: Torej Le Corbusiera ne smatrate za primer uspeha. Preprosto pravite, da je bil njegov namen osvobajajoč. Nam lahko podate uspešen primer?

FOUCAULT: Ne. *Ne more uspeti*. Če bi bilo možno najti kraj, in morda jih je nekaj takih, kjer je svoboda uspešno izvajana, bi ugotovili, da to ni po zaslugi reda objektov, temveč, še enkrat, po zaslugi prakse svobode. Pri čemer pa kljub temu spet ne moremo reči, da naj kar pustimo ljudi v slumih, misleč, da lahko preprosto tam izvajajo svoje pravice.

RABINOW: Kar pomeni, da arhitektura sama ne more rešiti socialnih problemov?

FOUCAULT: Mislim, da lahko, in da proizvede pozitivne učinke, kadar osvobajajoče namere arhitekta sovpadajo z dejanskimi praksami ljudi v izvajanju njihove svobode.



1 | Jean Baptiste Godin, Familisterij

RABINOW: Toda taista arhitektura lahko služi drugim namenom?

FOUCAULT: Absolutno. Naj navedem še en primer: *Familistère* Jeana-Baptista Godina⁵ v Guiseju (1859). Godinova arhitektura je bila jasno namenjena svobodi ljudi. Tu je bilo nekaj, kar je manifestiralo moč navadnih delavcev za participacijo z izvajanjem njihovega poklica. To je bil dokaj pomemben znak in instrument avtonomije za skupino delavcev. Toda nihče ni mogel vstopiti ali izstopiti iz tega prostora, ne da bi ga vsi videli – aspekt arhitekture, ki bi bil lahko totalno zatiralski. Toda zatiralski bi bil lahko le, če bi bili ljudje pripravljeni uporabiti njihovo prisotnost zato, da bi nadzirali druge. Predstavljajmo si skupnost neomejenih seksualnih praks, ki bi se tam lahko vzpostavile. Takrat bi to znova postal prostor svobode. Mislim, da je nekako arbitrarno poskušati razdružiti efektivne prakse svobode ljudi, prakse družbenih razmerij in prostorske porazdelitve, v katerih se ti znajdejo. V trenutku, ko te reči ločimo, postanejo nedoumljive. Vsako je mogoče doumeti le preko druge.

RABINOW: Toda kljub temu ne manjka ljudi, ki so skušali iznajti utopične projekte, da bi ljudi osvobodili ali zatrli.

FOUCAULT: Ljudje so sanjali osvoboditvene stroje. Toda strojev svobode ni, po definiciji. To ne pomeni, da je izvajanje svobode popolnoma indiferentno do prostorske porazdelitve, toda deluje lahko le, kadar pride do določenega sovpadanja; v primeru divergence ali distorzije takoj postane nasprotje tega, kar je bilo nameravano. Panoptične

kvalitete Guiseja bi prav lahko omogočile, da bi se ga uporabilo kot zapor. Nič ne bi bilo preprostejše. Jasno, da bi *Familistère* prav lahko služil kot inštrument za discipliniranje in dokaj neznosno skupinsko zatiranje.

RABINOW: Torej, še enkrat, intenca arhitekta ni temeljno določujoči faktor.

FOUCAULT: Nič ni temeljno. To je tisto, kar je zanimivo pri analizi družbe. Zato me nič ne razjezi bolj kot ta preiskovanja – ki so po definiciji metafizična – v temelje oblasti v družbi ali v samo institucijo družbe itd. To niso temeljni pojavi. Obstajajo samo recipročna razmerja in neprestane razpoke med intencami v razmerju ene do druge.

RABINOW: Odbrali ste zdravnike, zaporniške nadzornike, duhovnike, sodnike in psihiatre kot ključne figure v političnih transformacijah, ki vključujejo gospodstvo. Ali bi arhitekto umestili na ta seznam?

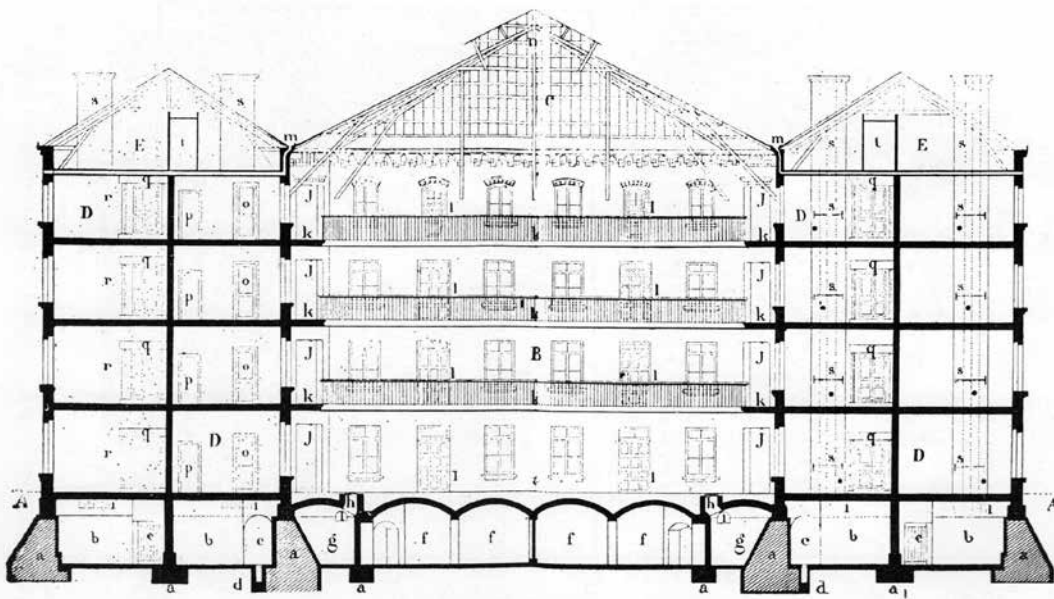
FOUCAULT: Veste, nisem zares poskušal opisati figur gospodstva, ko sem se navezoval na zdravnike in njim podobne, temveč sem skušal opisati ljudi preko katerih se izvaja oblast, ali ki so pomembni v poljih oblastnih razmerij. Pacient v umobolnici je postavljen v polje dokaj kompleksnih oblastnih razmerij, kar je zelo dobro analiziral Erving Goffman. Župnik v krščanski oziroma katoliški cerkvi (v protestantskih cerkvah je nekoliko drugače) je pomemben člen v nizu oblastnih razmerij. Arhitekt ni oseba take sorte. Navsezadnje, arhitekt nima moči nad mano. Če hočem porušiti ali spremeniti hišo, ki jo je zgradil zame, postaviti nove pregrade, dodati

dimnik, arhitekt nima nadzora. Torej bi ga morali umestiti v drugo kategorijo – kar ne pomeni, da je popolnoma tuj organizaciji, implementaciji in vsem tehnikam oblasti, ki se izvajajo v družbi. Rekel bi, da je treba vzeti *njega* – njegovo mentaliteto, njegovo držo – v zakup tako kot njegove projekte, da bi lahko razumeli določeno število tehnik oblasti, ki so investirane v arhitekturo, toda ni primerljiv z zdravnikom, duhovnikom, psihiatrom ali zaporniškimi nadzornikom.

RABINOW: 'Postmodernizem' je zadnje čase deležen precejšnje pozornosti v arhitekturnih krogih. O njem se prav tako razpravlja v filozofiji, zlasti s strani Jeana-Françoisa Lyotarda in Jürgena Habermasa. Gotovo, historične reference in jezik igrajo pomembno vlogo v moderni epistemi. Kako gledate na postmodernizem tako v arhitekturi kot v okviru historičnih in filozofskih vprašanj, ki jih postavlja?

FOUCAULT: Mislim, da obstaja neka splošna in površna tendenca, s katero bi se bilo treba spopasti, označiti tisto, kar se je pravkar zgodilo, za glavnega sovražnika, kot da bi bila to vedno osnovna oblika zatiranja, iz katere bi se bilo treba osvoboditi. Ta enostranska drža ima več nevarnih posledic: prvič, nagnjenje iskati nekakšno poceni obliko arhaizma ali nekakšne namišljene preteklosti sreče, ki je ljudje dejansko nikoli niso imeli. Na primer, na področjih, ki me zanimajo, je zelo zabavno videti, kako je sodobna seksualnost opisana kot nekaj absolutno groznega. Misliti, da se je zdaj mogoče ljubiti le potem, ko ste ugasnili televizijo in v masovno proizvedenih posteljah! 'Ne tako kot v tistih čudovitih časih, ko ...' No, kaj pa glede tistih čudovitih časov, ko so ljudje delali osemnajst ur na dan, in ko je v postelji spalo šest ljudi, če ste imeli dovolj sreče, da ste imeli posteljo! V tem sovraštvu do sedanjosti oziroma do nedavne preteklosti je neka nevarna tendenca invokacije popolnoma mitične preteklosti. Drugič, obstaja problem, ki ga postavlja Habermas: če zavržete delo Kanta ali Webra, na primer, tvegate padec v iracionalnost ...

Popolnoma se strinjam s tem, toda hkrati je problem, s katerim se soočamo danes, popolnoma drugačen: mislim, da je osrednja točka filozofije in kritične misli od 18. stoletja naprej vedno bilo, še vedno je, in bo, upam, ostalo, vprašanje: *Kaj* je ta Razum, ki ga uporabljamo? Kaj so njegovi historični učinki? Kaj so njegove meje in kaj njegove nevarnosti? Kako lahko eksistiramo kot racionalna bitja, na srečo predana praktičiranju racionalnosti, ki je na nesrečo prekrižana z notranjimi nevarnostmi? Treba bi bilo ostati



2 | Familisterij, prerez



22 - Guise - Intérieur du Familistère

3 | Familisterij, notranjščina

čim bliže temu vprašanju, ob pomnjenju, da je hkrati središčno in izredno težko razrešljivo. Poleg tega pa, če je izredno nevarno reči, da je Razum sovražnik, ki bi ga bilo treba uničiti, je prav tako nevarno reči, da kakršnokoli kritično prevpraševanje te racionalnosti tvega, da nas pahne v iracionalnost. Ne bi se smelo pozabiti – in tega ne pravim zato, da bi kritiziral racionalnost, ampak zato, da bi pokazal, kako dvoumne so stvari –, da se je na osnovi bleščeče racionalnosti socialnega darwinizma formuliral razizem, ki je postal eden izmed najvzdržnejših in najmočnejših sestavin nacizma. To je bila seveda iracionalnost, toda iracionalnost, ki je bila hkrati, navsezadnje, določena oblika racionalnosti ... To je situacija v kateri smo in s katero se moramo spopasti. Če naj bi intelektualci na splošno imeli funkcijo, če sama kritična misel ima funkcijo in, še bolj specifično, če ima filozofija funkcijo znotraj kritične misli, potem je to natanko v sprejetju take vrste spirale, take vrste vrtljivih vrat racionalnosti, ki nas napotuje na njeno nujnost, njeno nezizogibnost in istočasno na njene notranje nevarnosti.

RABINOW: Ob vsem povedanem bi lahko rekli, da se veliko manj bojite historicizma in igre s historičnimi referencami, kot se je nekdo, kot je Habermas; pa tudi, da so v polju arhitekture branitelji modernizma postavili ta problem skoraj v terminih krize civilizacije, zatrjujoč, da če zavržemo moderno arhitekturo v zameno za frivolni povratek k dekoraciji in motiviki, nekako opuščamo civilizacijo, medtem ko so nekateri postmodernisti trdili, da so historične reference *kot take* nekako pomenljive, in da nas bodo obvarovale pred nevarnostmi preveč racionaliziranega sveta.

FOUCAULT: Čeprav to morda ne odgovori na vaše vprašanje, bi rekel tole: treba bi bilo totalno in absolutno sumničati karkoli, kar se ima za vrnitev. Eden izmed razlogov je logičen; dejansko ni nikakršne take stvari, kot je vrnitev. Zgodovina in pikolovsko zanimanje, aplicirano na zgodovino, je gotovo ena izmed najboljših obramb proti tej temi vrnitve. V mojem primeru je bila zgodovina norosti ali preučevanje zapora napravljena v točno taki maniri, ker sem dobro vedel – to je dejstvo, ki je vznejevoljilo veliko ljudi –, da sem izvajal historično analizo na način, da so ljudje *lahko* kritizirali sedanost, a da jim je bilo nemogoče reči 'pojdemo nazaj v dobre stare čase, kot norci v 18. Stoletju ...' ali 'pojdemo nazaj v čase, ko zapor ni bil eden izmed glavnih instrumentov ...' Ne; mislim, da nas zgodovina brani pred tako vrsto ideologije vrnitve.

RABINOW: Torej je enostavna opozicija med razumom in zgodovino dokaj smešna ... izbirati strani med obema ...

FOUCAULT: Da. No, problem za Habermasa je, navsezadnje, najti transcendenten način mišljenja, ki nasprotuje vsakršnemu historicizmu. Sam sem, zares, dosti bolj historicističen in nietzschejanski. Ne mislim, da obstaja primerna raba zgodovine ali primerna raba intrahistorične analize – ki je dokaj lucidna, mimogrede –, ki deluje proti tej ideologiji vrnitve. Dobra študija kmečke arhitekture v Evropi, na primer, bi pokazala skrajno ničevost hotenja vrnitve k mali individualni hiši s slamnato streho. Zgodovina nas brani pred historicizmom – pred historicizmom, ki prosi preteklost, da naj reši probleme sedanosti.

RABINOW: Spomni nas tudi, da zgodovina vedno obstaja; da so tisti modernisti, ki so hoteli potlačiti vsakršno referenco na preteklost, delali napako.

FOUCAULT: Vsekakor.

RABINOW: Vaši naslednji dve knjigi se ukvarjata s seksualnostjo Grkov in zgodnjih kristjanov. Ali imajo problemi, ki jih obravnavate, kakšno posebno arhitekturno dimenzijo?

FOUCAULT: Sam nisem našel nikakršne; absolutno nobene. Toda kar je zanimivo, je to, da so v imperialnem Rimu dejansko obstajali bordeli, četrti užitek, področja kriminala itd., obstajal je tudi neke vrste kvazi-javni prostor užitka: kopališča, *terme*. Kopališča so bila zelo pomemben kraj užitka in srečevanja, ki so postopoma izginila iz Evrope. V srednjem veku so bila kopališča še vedno prostor srečevanja moških z ženskami, tako kot moških z moškimi ter žensk z ženskami, čeprav se o tem redko govori. O čemer se je govorilo in kar se je obsojalo, prav tako kot prakticiralo, so bila srečanja med moškimi in ženskami, ki so izginila tekom 16. in 17. stoletja.

RABINOW: V arabskem svetu so obstala.

FOUCAULT: Da; toda v Franciji so v največji meri izginila. Še vedno so obstajala v 19. stoletju. To vidimo v *Otrocih raja*⁶ z vsa zgodovinsko natančnostjo. Eden izmed junakov, Lacenaire, je bil – tega noben ne omeni – lopov in zvodnik, ki je izkoriščal mlade fante, da bi privlačil stare moške in jih nato izsiljeval; obstaja scena, ki se nanaša na to. Potrebna je bila vsa naivnost in anti-homoseksualnost nadrealistov, da se je to dejstvo spregledalo. Tako so se kopališča še naprej obdržala kot prostor seksualnih srečanj. Kopališče je bilo

neke vrste katedrala užitka v središču mesta, kamor so šli ljudje lahko tako pogosto, kot so želeli, kjer so se sprehajali, se srečevali, spoznavali, si vzeli svoj užitek, jedli, pili, diskutirali ...

RABINOW: Potem seks ni bil ločen od drugih užitek. Vpisan je bil v središče mesta. Bil je javen; služil je nekemu namenu ...

FOUCAULT: Tako je. Seksualnost je bila za Grke in Rimljane gotovo smatrana kot socialni užitek. Kar je zanimivo na moški homoseksualnosti danes – to očitno že nekaj časa velja v primeru ženske homoseksualnosti – je, da so njihova seksualna razmerja takoj prevedena v socialna razmerja, in da so socialna razmerja razumljena kot seksualna razmerja. Za Grke in Rimljane, na drugačen način, so bila seksualna razmerja locirana znotraj socialnih razmerij v najširšem smislu besede.

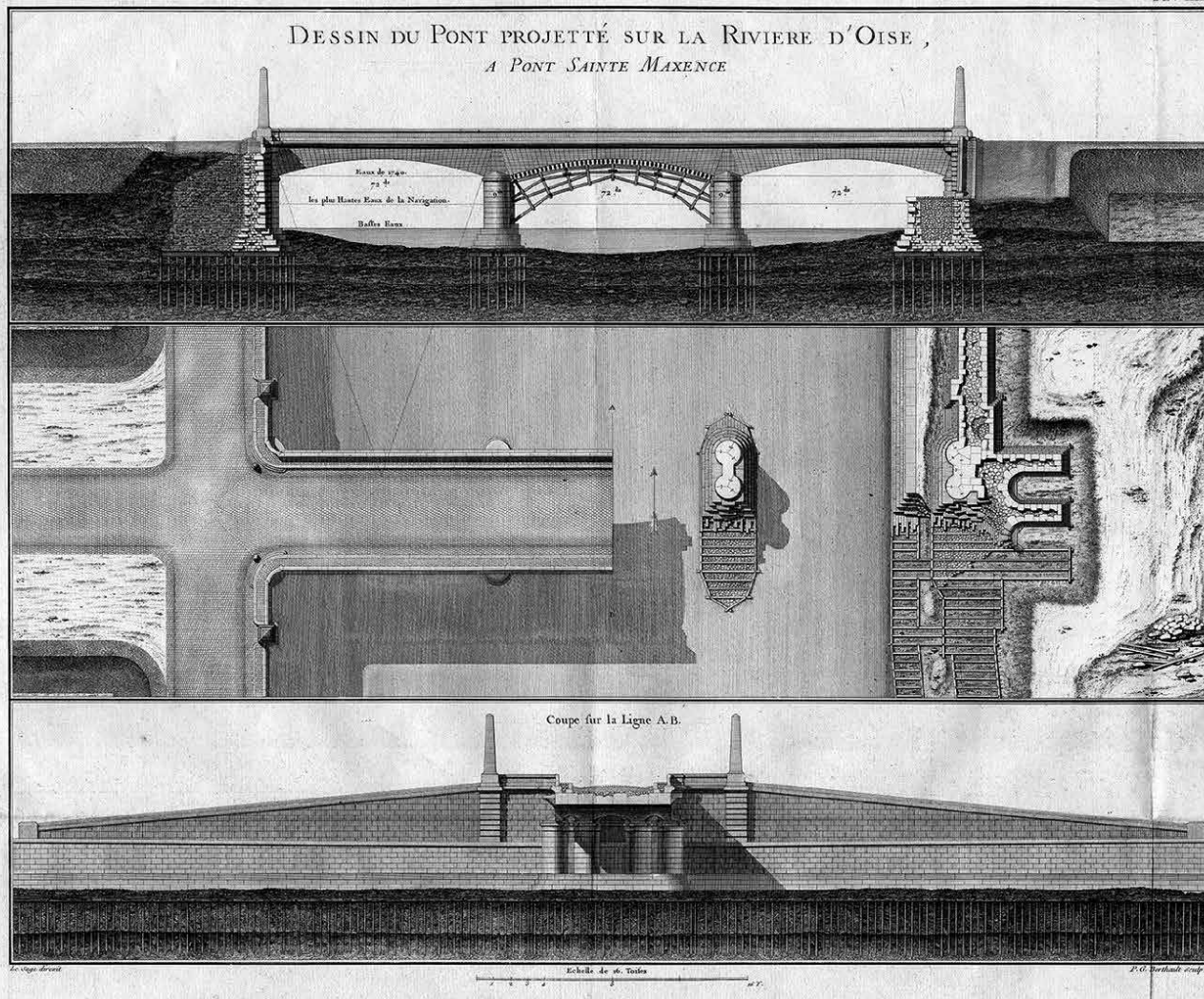
Možna je neposredna primerjava kopališča in bordela. Bordel je v resnici kraj in arhitektura užitka. Dejansko obstaja zelo zanimiva oblika družabnosti, ki jo je preučil Alain Corbin v *Les Filles de nocés*.⁷ Moški iz mesta so se srečali v bordelu; drug na drugega jih je vezalo dejstvo, da so si podajali iste ženske, da so se okužili z istimi boleznimi in okužbami. Obstajala je družbenost bordela, toda družbenost kopališč, kot je obstajala pri starih – in neka nova različica, ki bi lahko obstajala danes – je bila popolnoma drugačna od družbenosti bordela.

RABINOW: Danes o disciplinirajoči arhitekturi vemo precej. Kaj pa arhitektura spovedi – tiste vrste arhitektura, ki bi jo povezali s tehnologijo spovedi?

FOUCAULT: Mislite religiozno arhitekturo? Mislim, da je ta bila preučena. Obstaja cel problem ksenofobnega značaja samostana. Tam najdemo točne predpise, ki zadevajo življenje na splošno; ki se nanašajo na spanje, prehranjevanje, prostor vsakega posameznika znotraj vsega tega, celice. Vse to je bilo predvideno že zelo zgodaj.

RABINOW: V tehnologiji oblasti, spovedi v nasprotju z disciplino, se prav tako zdi, da prostor igra centralno vlogo.

FOUCAULT: Da. Prostor je bistven za vsako obliko skupnega življenja; prostor je bistven za vsako izvajanje oblasti. Če si dovolim kratko opombo, spominjam se, da me je leta 1966 skupina arhitektov povabila, naj naredim študijo prostora, nečesa, kar sem takrat imenoval 'heterotopije', tistih sin-



4 | École des Ponts et Chaussées, Jean-Rodolphe Perronet: most Sainte Maxence (1774-1785)

gularnih prostorov, ki jih najdemo v nekih danih družbenih prostorih, čigar funkcije so različne ali celo nasprotno ostalim. Arhitekti so delali na tem projektu in na koncu študije se je oglašil nekdo – nek sartrovski psiholog –, ki me je napadel, rekoč, da je *prostor* reakcionaren in kapitalističen, toda *zgodovina* in *postajanje* sta revolucionarna. Ta absurden diskurz v tistem času sploh ni bil nenavaden. Danes bi se takim izjavam vsi krčevito smejali, toda takrat ne.

RABINOW: Arhitekti, še posebej, če se odločijo analizirati institucionalno zgradbo, kot je na primer bolnišnica ali šola v smislu njihove disciplinirajoče funkcije, se osredotočijo primarno na zidove. Navsezadnje je to tisto, kar načrtujejo. Vaš pristop nemara bolj zadeva prostor kot arhitekturo v smislu, da so fizični zidovi samo eden izmed aspektov institucije. Kako bi opisali razliko med tema dvema pristopoma, med samo zgradbo in prostorom?

FOUCAULT: Mislim, da obstaja razlika v metodi in pristopu. Res je, da arhitektura zame, v tistih zelo nedoločenih analizah tega področja, ki sem jih uspel opraviti, predstavlja samo element opore, ki zagotavlja določeno razporeditev ljudi v prostoru, *kanaliziranje*

njihove cirkulacije, tako kot kodiranje njihovih recipročnih razmerij. Tako da ni mišljena le kot element v prostoru, temveč kot vpis v polje družbenih razmerij, znotraj katerih povzroča določene učinke.

Na primer, vem za nekega zgodovinarja, ki izvaja zanimive študije arheologije srednjega veka, kjer vzame problem arhitekture, zgradb srednjega veka, v okviru problema dimnika. Mislim, da je v procesu razkrivanja, da je bilo z nastopom določenega trenutka mogoče zgraditi dimnik znotraj hiše – dimnik z ognjiščem, ne le preproste odprte sobe ali dimnika izven hiše –, da so se v tistem trenutku vse mogoče stvari spremenile, in da so določena razmerja med ljudmi postala mogoča. Vse to se mi zdi zelo zanimivo, toda zaključek, ki ga je predstavil v članku, je bil, da je zgodovina idej in misli neuporabna. Kar pa je dejansko zanimivo, je to, da sta obe rigorozno nerazdružljivi. Zakaj so si ljudje prizadevali najti način, kako postaviti dimnik znotraj hiše? Oziroma zakaj so uporabili svoje tehnike v ta namen? V zgodovini tehnik so tako pogosto potrebna leta ali celo stoletja, da se jih implementira. Gotovo je, in odločilne pomembnosti, da je imela ta tehnika vpliv na nastanek novih človeških razmerij, toda nemogoče je misliti, da bi se bila lahko

razvila in usposobila, če ne bi bilo v igri in strategiji človeških razmerij nečesa, kar je težilo v tisto smer. Kar je zanimivo, je vedno medsebojna povezava, ne primat tega preko onega, ki nikoli nima nikakršnega pomena.

RABINOW: V vaši knjigi *Besede in reči* ste zgradili določene živahne prostorske metafore, da bi opisali strukture misli. Zakaj mislite, da so prostorske podobe tako evokativne za te reference? Kakšno je razmerje med temi prostorskimi metaforami, ki opisujejo discipline, in bolj konkretnimi opisi institucionalnih prostorov?

FOUCAULT: Povsem možno je, da sem glede na to, da so me zanimali problemi prostora, uporabil precejšnje število prostorskih metafor v *Besedah in rečeh*, toda te metafore običajno niso bile tiste, ki bi jih sam predlagal, temveč tiste, ki sem jih preučeval kot objekte. Kar je presenetljivo pri epistemoloških mutacijah in transformacijah 17. stoletja, je videti, kako je bila spacializacija vednosti eden izmed faktorjev konstitucije te vednosti kot znanosti. Če sta bili naravna zgodovina in Linnejeva klasifikacija možni, je to zaradi določenega števila razlogov: na eni strani je dobesedno obstajala spacializacija samega objekta njihove analize, saj so si postavili

pravilo raziskovanja in klasificiranja rastline samo na podlagi tistega, kar je vidno. Niti mikroskopa niso hoteli uporabiti. Vsi tradicionalni elementi vednosti, kot denimo medicinske funkcije rastline, so odpadli. Objekt je bil spacializiran. Pozneje je bil spacializiran toliko, kolikor so morali biti principi klasifikacije najdeni v sami strukturi rastline: število elementov, kako so bili razporejeni, njihova velikost itd. in določeni drugi elementi, kot denimo višina rastline. Zatem pride spacializacija v ilustracijah znotraj knjig, kar je bilo mogoče le z določenimi tehnikami tiska. Zatem spacializacija reprodukcije samih rastlin, ki je bila reprezentirana v knjigah. Vse to so prostorske tehnike, ne metafore.

RABINOW: Ali je dejanski načrt za zgradbo – natančna risba, ki postane zidovi in okna – ista oblika diskurza kot, recimo, hierarhična piramida, ki dokaj natančno opisuje razmerja med ljudmi, ne le v prostoru, temveč tudi v družbenem življenju?

FOUCAULT: Torej, mislim, da obstaja par enostavnih in izjemnih primerov, kjer arhitekturna sredstva reproducirajo, z večjim ali manjšim poudarkom, socialne hierarhije. Obstaja model vojaškega tabora, kjer se vojaška hierarhija bere v samih tleh, po mestih, ki jih zasedajo šotori, in zgradbah, rezerviranih za vsak čin. Tu se preko arhitekture natančno reproducira piramida oblasti; toda to je izjemen primer, tako kot vse vojaško – privilegirano v družbi in skrajno enostavno.

RABINOW: Toda načrt ni vedno odraz razmerij oblasti.

FOUCAULT: Ne. Na srečo so zaradi človekove imaginacije stvari malo bolj zapletene.

RABINOW: Arhitektura seveda ni konstanta: ima dolgo tradicijo spreminjajočih preokupacij, spreminjajočih sistemov, različnih pravil. *Savoir* arhitekture je deloma zgodovina tega poklica, deloma evolucija neke znanosti gradnje in deloma ponovno pisanje estetskih teorij. Kaj mislite, da je posebnega na tej obliki vednosti? Je bližje naravnim znanostim ali tistemu, kar ste sami poimenovali 'negotova znanost' - [*science douteuse*]?²

FOUCAULT: Ne morem ravno reči, da ta distinkcija med znanostmi, ki so gotove, in tistimi, ki so negotove, ni zanimiva – s tem bi se izogibal vprašanju –, toda moram povedati, da je tisto, kar me bolj zanima, usmerjeno k temu, kar so Grki imenovali *technê*, se pravi, praktična racionalnost, ki jo vodi zavesten cilj. Niti nisem prepričan, če je vredno nenehno

postavljati vprašanje, če je vlada lahko predmet natančne znanosti. Po drugi strani pa, če se arhitekturo, tako kot prakso vlade in prakso drugih oblik družbene organizacije, smatra za *technê*, verjetno z uporabo elementov znanosti, kot so fizika ali statistika itd., je to tisto, kar je zanimivo. Toda če bi nekdo hotel napraviti zgodovino arhitekture, mislim, da bi morala biti dosti bližje tisti splošni zgodovini *technê*, kot pa zgodovinom bodisi natančnih bodisi nenatančnih znanosti. Slaba stran pojma *technê* je, tega se zavedam, njegovo razmerje do pojma 'tehnologija', ki ima zelo specifičen pomen. Zelo ozek pomen je pripisan 'tehnologiji': navadno pomislimo na težko tehnologijo, tehnologijo lesa, ognja, elektrike. Medtem ko je vlada prav tako funkcija tehnologije: vlada posameznikov, vlada duš, vlada sebstva s sebstvom, vlada družin, vlada otrok in tako dalje. Verjamem, da če bi zgodovino arhitekture postavili nazaj v to splošno zgodovino *technê* v tem širokem pomenu besede, bi imeli bolj zanimiv vodilni koncept, kot če bi upoštevali opozicijo med natančnimi in nenatančnimi znanostmi. ■

² *Herodote* je francoska revija, ki se ukvarja z geografijo in geopolitiko. Rabinow ima sicer najverjetneje v mislih intervju, ki ga v slovenščini najdemo pod naslovom *Oko oblasti* (Foucault, M. *Vednost – oblast – subjekt*, Krtina, Ljubljana, 2008, 151–171.) in ne *Questions on geography* (Gordon, C. *Power/Knowledge*, Pantheon, New York, 1980, 63–77). (op.prev.)

³ Uprostorjeno; tisto, kar je pridobilo prostorsko dimenzijo (angl. *spatialized*, fr. *spatialisée*). (op.prev.)

⁴ *Šola za mostove in cestišča* je najstarejša inženirska šola na svetu. Njeni civilnodružbeni zametki segajo v leto 1715, kot institucija pa je inavgurirana leta 1747. Njene primarne naloge so prvotno vključevale izgradnjo, nadzor in vzdrževanje glavnih državnih prometnic, z drugimi besedami, opremljanje in upravljanje celotnega državnega teritorija z enotno prometno mrežo. S tem postane ena izmed prvih in neposrednih izvajalcev nove državne politike, njene 'naprave' pa odraz novega in radikalno drugačnega pogleda na prostor, ki bo odslej investiran s pojmi, kot so ekonomičnost, profitabilnost in produktivnost. S serijo transformacij, ki jih je izpeljala v polju izobraževanja, načrtovanja, risarskih tehnik, izvajanja ter nadzorovanja del, bi jo lahko postavili ob bok kasnejšim institucijam, kot so inženirska *École royale du génie de Mézières* (1748), rudarska *École des Mines de Paris* (1783) in politehnična *Ecole Polytechnique* (1794). Za podrobnejši opis vloge, ki jo je odigrala v formaciji moderne francoske racionalnosti, pa tudi o njenem razmerju do klasične arhitekturne tradicije glej knjigo: Picon, A: *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2009). (op.prev.)

⁵ Jean-Baptiste André Godin (1817–1888) – francoski tovarnar, pisatelj in politični teoretik. Po vzoru Fourierjevega falansterija je neposredno ob svoji livarni v mestu Guise zgradil familisterij, samozadosten kompleks s stanovanji za 900 delavcev z družinami, skupaj s trgovino, gledališčem, vrtcem, šolo ... Glavnino kompleksa predstavljajo tri zgradbe s centralnim, s steklom kritim dvoriščem, od koder so preko notranjih hodnikov dostopna stanovanja.

⁶ Film Marcela Carnéja, *Les Enfants du Paradis*, 1945.

⁷ Alain Corbin, *Les Filles de nocés* (Aubier, 1978).

vir slik: spletni vir

DRAGA ARHITEKTURA, ZAKAJ TE ZAPUŠČAM

Iva Jelinčič

PRVA TOČKA: uvod

*'Nevarnost, s katero se spopadam, je ta, da bo to, kar bom rekel, nihalo med dvema skrajnostma: med neutemeljenimi špekulacijami in nečim, kar je znano že zelo dolgo.'*¹

Draga arhitektura. Odraščanje s teboj je bilo pravo potovanje. Toda prišel je čas, da greva vsaka svojo pot, tako da bi bila zadeva tega pisma tole: zares mislim, da bi morala prekiniti najino zvezo. Glavno spoznanje, ki me je privedlo do te odločitve, je, da se večino časa, ko sem v tvoji bližini, slabo počutim. In tega nočem več. V zadnjih šestih (!) letih sva se obe spremenili. Zdi se mi, kot da sva se včeraj slučajno srečali na likovnem tečaju, in da si me nemudoma spomnila na lepo punco z močnim imenom – recimo ji Josephine. Punce, ki so lepe in imajo tako močno ime, na primer Arhitektura ali Josephine, so zame najlepše punce na svetu. Vendar pa to deluje tudi v obratni smeri. Danes me spominjaš na grdo punco (tudi z močnim imenom, recimo Bernadette), ki se tako zelo trudi, da bi svoje napake skrila za sloji ličil; z videzom, ki lahko zavaja le kratek čas: lepa v petek zvečer, grda v soboto zjutraj. Danes, med včeraj in jutri, je vse skupaj videti kot šest dolgih let stokholmskega sindroma, ki ga imam končno dovolj. Poskusila bom napisati zakaj ter tako tebi kot sebi razložiti, zaradi česa in kdaj sva se oddaljili.

Jutri je nekaj, česar si brez tebe ne morem popolnoma predstavljati. Toda še vedno imam dovolj moči, da te vržem iz svojega življenja in se dobro naspim. Kar me pripelje do naslednje točke: v tem razmerju že leta nisem mirno spala in vsakič, ko bi rada zadremala za 15 minut, si ti, Josephine, vedno tam in trkaš na moja vrata, pripraviš me, da priplavam iz svojih sanj in se osredotočim nate, čakaš pred mojimi vrati, tako da lahko švigneš skoznje, se namestiš na kavč, slečeš svojo zapeljivo obleko in se oblečeš v staro trenirko – temu pravim 'prva Bernadettina faza'. Končno prižgeš še televizijo. V tem, ko jaz nekako visim zraven, mi podaš seznam mojih opravil za danes. Nato se ti na obraz prikraje tisti sanjavi izraz, s katerim sem nekoč enačila tvojo umetniško osebnost in katerega sem kasneje zanjo tudi okrivila. A zdaj vidim, da si verjetno pravkar prišla z dobrega kosila z nekim tipom, ki študira ekonomijo, da si utrujena in bi rada samo malo (mojega) spanca. To tudi narediš, medtem ko jaz ostanem sama z Bernadette in milijoni vprašanj glede tistega seznama opravil, ki z vsakim nadaljnjim dnevom postaja vedno bolj obscen.

Moja teza je, da te že nekaj časa nosi luna. Razlog za to, da nič, kar narediš, nima več smisla, pa je v tem, da ne veš več, kdo ali kaj si.

DRUGA TOČKA: Pričakovanja, čas in izobraževanje

*Kakšna je razlika med brojler piščancem in arhitekturnim studiom? – Piščanec ni rekel: 'Da, prosim.'*²

Mlada po srcu in lahkini misli, tako kot se za najstnike spodobi, sem se zaljubila v idejo, da lahko rišem in obenem pomagam drugim. Recimo tej ideji spet Josephine. Ko sva se spoznali, sem bila najstniška piflarka z željo po študiju, ki bi mi ugajal, imela sem tudi oster jezik in velika očala, apetit po znanju in željo doživeti vse.

Na predavanju sem nekega super-seminarskega tipa, ki je sedel za mano, vprašala: *'Kako ji je ime?'* Odgovoril mi je: *'Arhitektura! Arhitektura kot pozitiven, svetleč izraz narave vis-à-vis naravne narave!'*³ V tem stavku nisem videla nobenih opozoril, hkrati pa me je neka ustvarjalna sila spravljal ob pamet. Zdelo si se kot njen pravi odraz, dober partner. Če skrajšam to noro ljubezensko zgodbo, sva po tem, ko sem ti povedala, da je tudi moje mnenje, da *'vsi arhitekti pričakujejo in upajo, da bo njihovo delo na nek način v službi človeštva – za boljši svet.'*⁴ ti – še vedno Josephine – in jaz začeli hoditi. Toda kmalu za tem sem dobila občutek, da mi nečesa vedno bolj manjka. Izgubljam sem začela svoj 'čas za', v smislu, da mi je čas dobesedno polzel skozi prste, nisem imela več časa za šport, kino, knjige, zapravljanje časa ... Veliko majhnih koščkov mene je ostalo brez časa in postopoma so se porazgubili. Moj čas je postal tvoj čas, napolnila pa si ga z vsemi stvarmi, ki jih študij nečesa (še posebej tebe) prinese s seboj. (Temu bi ti rekla osredotočenje.) Kakorkoli že, vedela sem, da bo vse skupaj težko, in da ne bom spala, a da bo vredno in da bo takrat, ko bom nekomu rekla, da zaradi tebe nimam časa, ta oseba rekla: *Neverjetno, hodiš z ____! Bla, bla, bla ...* Tega *neverjetno* takrat nisem razumela, vendar se mi je zdelo, da nekaj že mora pomeniti, saj sem to kar naprej poslušala.

Svoje stare prijatelje sem videvala vse manj, profesorje pa vse več. Ti so mi govorili stvari, kot na primer: *'Aulis Blomstedt je s svojimi študenti na tehnološki univerzi v Helsinkih delil tale pameten nasvet: 'Za arhitekta je sposobnost, da si predstavlja različne življenjske situacije, pomembnejša od sposobnosti, da si predstavlja prostor',*⁵ v kar sem tudi trdno

¹ Prispevek je nastal v okviru predmeta Analiza sodobne arhitekture na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani, pod mentorstvom prof. dr. Petre Čeferin. Besedilo je za Praznine prevedel Nejc Lebar.

verjela. Toda to pomanjkanje časa je vodilo do tega, da sem bila vseskozi pod stresom, nenehni stres pa je vodil do tega, da sem začela dvomiti v svojo ljubezen do tebe. Ob tem sem spoznala, da si te mega-raznolikosti življenjskih situacij pravzaprav ne morem tako dobro predstavljati, to pa me je privedlo do misli, da morda nisem dovolj dobra ali pa da moram več delati. Zato sem se odločila, da bom še bolj trdo delala, da bom dosegla svoje cilje. In potem sem bila še bolj pod stresom in tako naprej.

Danes vem, da bi morala Auliusu Blomstedu povedati, da je narobe predstavljati si življenjske situacije, če se resnično življenje dogaja vse okoli tebe. To je tisto, kar bi moral narediti, če bi rad poznal družbo, kateri bi moral biti na voljo. Doživi trenutek. Zaradi takih nasvetov imamo danes situacije, v katerih ljudje, ki sploh niso 'Aulis Blomsted', in ki te sploh ne poznajo (učitelji in profesorji), ljudem, ki so kot jaz (vaši študentje), govorijo, kaj vse je narobe z današnjim svetom, kako se vse spreminja in kako so oni še poznali tisto zlato generacijo modernističnih arhitektov, ki so prihodnost pripeljali v preteklost. Z drugimi besedami, stres, pod katerim sem bila, je bil vedno večji, ker sem se začela zavedati, da postajam utrujena, da je moj seznam opravil vedno večji, in da odgovorov ne morejo podajati ljudje, ki ne vedo prav dobro, kaj bi mi v tem negotovem času povedali. Rada bi zakričala, ker sem polna zavisti, ker ta tip (ki ga v času konzultacij sploh nikoli ni) sedi tam in mojo Josephine spreminja v Bernadetto, povrh vsega pa mi še govori, da je njegova izobrazba boljša od moje. Rada bi ga vprašala: 'Kje je MOJ Ravnikar? MOJ Ivan Vitić, moj Bernardi, moja kakršnakoli intelektualna avtoriteta?' Ali pa je črta med profesorjem in mano tako tanka, da bi odgovore morala iskati na YouTube, ki ponuja vsa ta zastoj predavanja s Harvarda? Toda nato sem se spomnila, da nimam časa, saj kljub temu, da vsi pravijo, da te je težko razumeti, in da vzameš veliko časa, obstaja tista stvar, ki se ji reče 'Rok oddaje', in ki vsako navadno uro spremeni v dramatično peščeno, vsako zanimanje za univerzitetno izobrazbo pa se nenadoma zazdi kot moteč hobi in izguba časa, kar je treba kaznovati s padcem na izpitu, omejitvami ali kazenskim esejem. *'Poučevanje je še težje od učenja [...], vendar ne zato, ker mora imeti učitelj večjo količino informacij, in ker morajo biti te informacije ves čas na dosegu roke. Poučevanje je težje od učenja, ker mora le to omogočiti, da je učenje sploh možno; da se lahko zgodi. Pravi učitelj učencu pravzaprav ne dovoli, da bi se učil kaj drugega kot učenja samega.'*⁶ Nisem imela časa, da bi se s teboj

spoznala na zdrav in pravi način. Zato pa še toliko bolj želim oditi. Ta razlika med časom, ki ga zahtevaš, in časom, ki ga ponujaš, je nekaj, na čemer bi res morala delati. Zaradi tebe sem čisto zmedena in pozabljam, da sem stara 25 let, rojena in vzgojena za socialistični svet z delovnikom od 9. do 5. ure in prostimi konci tedna.

Toda *'nekoč je obstajalo razmerje med prostim časom in delom, biblični diktat glede odpiranja in zapiranja. Zdaj delamo več, ujeti v stalnem vikendu.'*⁷ Razočarana ob spoznanju, kako rigidne in zaprte so v bistvu tvoje izobraževalne ustanove, sem naredila še eno napako. Prijavila sem se za pripravništvo v biroju, kjer so trdili, da so tam zato, da uživajo v svojem delu v ustvarjalnem vzdušju z oblikovanjem okoljsko odgovornih projektov (prikazanih na bleščečih risankastih upodobitvah), z raziskovanjem sedanosti z namenom ustvariti boljši jutri in z izdajanjem vsega tega v debelih raziskovalnih brošurah. Zvenelo je, kot da so se moje sanje 'risanja, s katerim bi pomagala drugim' uresničile. Toda ko sem bila enkrat dejansko tam, me je spet zadelo, ko si mi pokazala svoj pravi notranji jaz. Pokazala si mi obraz ljudi, ki so v pisarni preživeli toliko ur, da so se s svojo aroganco in elitizmom popolnoma odtujili od družbe.

Dobro poznana tehnika manipulacije je tako imenovana tehnika 'stresa in olajšanja', pri kateri manipulator na manipulirani osebi večja raven stresa, nato pa nenadoma ponudi olajšanje, zaradi česar se pri manipulirani osebi spodbudi močan občutek povezave z manipulatorjem. To je hitra resnična zgodba mojega pripravništva s teboj.

Roke, ki iz ustvarjalnega procesa ustvarijo Arhitekturo (čepprav je Arhitektura od zunaj mogoče videti kot Josephine), v bistvu pripadajo Bernadette in meni – pripravnici, ki je zgolj poceni delovna sila, ki se trudi najti poceni materiale in ustvariti poceni in hitre dizajne, zato da lahko oseba, ki ji sploh ni mar za vse skupaj (Šef), ustvari čim večji dobiček. Šef nato vse skupaj preda drugi osebi, ki v rokah dejansko drži vse niti (Investitor). Tako ni bilo čisto nič več videti stabilno, niti Zakon – zdaj tako fleksibilen kot Branzijev utopični urbanizem. Zdelo se je, kot da vam vsem skupaj preprosto ni mar. Ne le zame, temveč tudi za Neznano Osebo, za 'Homo Random', končno žrtev v zapletenem procesu, ki se začne točno tam, v tvoji pisarni.

Andrea Branzi me je pravzaprav poskusil pravočasno opozoriti, da lepe vrtnice zares imajo grde trne, in da je tisto, kar stoji *vis-à-vis*

nečemu tako nepopolnemu in zapletenemu, kot je človeška narava, zelo kalna voda za plavanje, in da me bo stres pokopal, če se ne sprijaznim s tako podobo tvoje prihodnosti. Seveda je bilo prav to tisto, kar mi je spet dalo nov zagon. Zato ker smo kot otroci, kakršni smo dandanes, izurjeni, da ciljamo visoko, in da imamo vse. Pred nekaj minutami sem ga spet srečala v devetdesetih – rekel je, da si postala visokotehnološka favela. Vem, da se po svojih najboljših močeh trudi, da bi se spet zblížali, in da ima dobre namene, toda če si favela, zakaj sem potem cel teden izrisovala ta natečaj za hotel?

Danes sem se po tem, ko sem spoznala, da sem dobila opozorilo, in da imam priložnost, da izberem med igro, katere pravila se vseskozi spreminjajo, in novim začetkom, dokler zanj še imam majhno možnost, odločila, da izstopim. Če je po eni strani res, da *'Pameten in zrel arhitekt dela s celim telesom in z občutkom zase. Ko ustvarja stavbo ali objekt, hkrati naseljuje nasprotno perspektivo svoje lastne samopodobe v odnosu do sveta in njegove eksistencialne vrednosti. Poleg vsega uporabnega in funkcionalnega znanja načrtovalec in umetnik potrebujeta eksistencialno vrednost, ki jo oblikuje njuna življenjska izkušnja ...'*⁸, in po drugi strani velja, da je *'spektakel podoba, akumulirana do te točke, da postane kapital ...'*⁹, kako to, da se vedno tako dolgočasim, ko delam v pisarni, ki jo odsevajo bleščeče stavbe? Mogoče se Guyu Debordu ne bi zdelo narobe, če rečem, da si ti – sodobna arhitektura – koncept, akumuliran do te točke, ko preprosto postaneš denar, poliran do takega sijaja, da od tvojih odsevov bolijo oči.

Iskanje popolnosti in odličnosti je bilo tisto, kar je arhitekto in študente gnalo naprej. Veliko jih je svoje cele kariere posvetilo stremljenju po brezkompromisni odličnosti, kot je to mogoče videti v delih starih civilizacij, kar naj bi jim pomagalo napraviti trajen vpliv na družbo. Danes pa ti za to ni nič več mar. Vse zgoraj navedeno je še en dodaten razlog, da ne prenesem več tega, da spiš kot dojenček, medtem ko imam sama polno glavo tvojih skrbi.

TRETJA TOČKA: Ekonomija, videz in občutki

Ekonomija in videz v tvojem primeru hodita z roko v roki.

Videti je, da se neprestano ne spreminjaš samoti, temveč da tudi čas, ki sem ga izgubila, medtem ko sem bila zaposlena s tabo, ni kar

izginil, ampak se je spremenil tudi on; tako kot midve obe. Moja druga točka je, da se mi pravzaprav ne zdi, da si na psu ti, temveč da sem na psu jaz. Zaradi krize, o kateri vsi neprestano govorijo od leta 2009, dejansko nimam denarja. Medtem ko sem delala zas-tonj kot pripravnica, si med odmori za kosilo niti obroka nisem mogla privoščiti.

Včeraj (oprosti, da temu rečem včeraj, vendar v primerjavi s tem, koliko si stara, res je včeraj) se je zdelo, da bo tvoja modernistična baza prerasla v nekakšno 'Superarchiteturo, arhitekturo superprodukcije, superpotrošnje, superindukcije k potrošnji, supermarketu, supermana, superplina...' ²⁰ Toda nekje na poti so se kolesa polomila in namesto luči svetlejšje prihodnosti si postala metafora za naša življenje, ki jih poganja potrošnja, in v katerih je bil Človek že zdavnaj pozabljen. Postala si kot steklenica kokakole v reklami – osvežujoča in bleščeča (Josephine). A v resnici si me po prvi izkušnji svežine spet pustila žejno, s še manj denarja v mojih žepih.

Ker sva obe na psu, nima smisla še naprej vztrajati v proizvodjanju zasnutkov ali načrtov ter uploadanju le teh v .pdf brošure. Toda od mene še vedno zahtevaš, da ustvarim toliko, kot se le da, večinoma za to, da '... z denarjem, ki ga nimamo, kupimo stvari, ki jih ne potrebujemo, da naredimo vtis na ljudi, ki jih ne maramo' ²¹, in da mi pobereš vso energijo do te točke, ko nimam niti toliko moči, da bi razmislila o tem, kaj sem vendar naredila, da sem se spravila v vse to. Glede stvari, ki jih ne potrebuješ – če si res na psu, potem nima smisla, da jemlješ droge skupaj z Zaho in ustvarjaš take stvari, kot je na primer Heydar Aliyev Center, ki ga opisuješ kot '... antitezo starejše, bolj rigidne in pogosto monumentalne sovjetske arhitekture ...', ki '... simbolizira občutljivost azerbajdžanske kulture in optimizem naroda, ki zre v prihodnost.' ²² Takšen opis me popolnoma zmede, saj pokaže, da razumeš, da je 'arhitektura bolj kot katerakoli druga oblika umetnosti družbena umetnost, in da mora počivati na družbeni in kulturni osnovi svojega časa in prostora' ²³, in da je ta dizajn očitno tvoj odziv na to izjavo. Toda to, kar vidim tukaj, je, da '... oblika ne sledi več funkciji, funkcija ne narekuje več oblike, rezultat pa je posplošena estetizacija, (...) ogromen Kinderjajček (TM), (...), ki skuša rešiti družbeni antagonizem.' ²⁴

'Če vzamemo Funkcijo ornamente kot kazalec pomembne veje mišljenja v skupnosti arhitektov, ga ta poimenuje za ornament, z dobrodošlico ga vzame nazaj, a le pod enim pogojem: ornamenti morajo funkcionirati.' ²⁵ Funkcija tvojih novih ornamentov je, da prinašajo de-

nar, ta denar pa se nato uporabi za ustvarjanje novih ornamentov, ki se jih uporabi za ustvarjanje še večje količine denarja in tako naprej. Zato se plastični labodi, za katere si me učila, da jih ne smem uporabljati, zdijo kot škatlica, polna narave in spominov.

'Po mojem mnenju se isto zgodi tudi z arhitekturo – da postane nič drugega kot estetika, ko je enkrat odtujena od svojega originalnega smisla udomačitve prostora in časa, od animističnega razumevanje sveta in metaforične reprezentacije strukture.' ²⁶ Rada bi samo dodala, da v tem primeru arhitekt postane le še škatla za vse tiste ure sestankov in svetovanj. In ko se vse to združi v arhitektu-škatli, se tudi nakladanje vseh teh ljudi zbere v tej osebi. To pa ni dober občutek. Še posebej, ko sem žejna. Lefebvre nas je včeraj svaril: 'Danes po vsem svetu opažamo tendenco po poenotenju. Razmerje med obliko, funkcijo in strukturo ni izginilo. Ravno nasprotno, postalo je deklarirano razmerje, producirano kot tako, bolj in bolj vidno in berljivo, proglašeno in prikazano v preglednosti teh treh pojmov. Sodoben objekt jasno določa, kaj je, svojo vlogo in svoje mesto.' ²⁷ V sodobnem času, ko je potrošnja tako globoko vdelana v naš vsakdan, citiram Žižka: 'Na ravni potrošnje je ta nov duh tisti, ki ga imenujemo 'kulturni kapitalizem', (...) trošimo zato, da si življenje naredimo prijetnejše in smiselno.' 'Po drugi strani pa ne gre za hrepenenje po pravi enakosti, temveč za hrepenenje po primernem videzu.' ²⁸ Dovolj mi, da postavim vprašanje, kljub temu da mogoče ne bo pravično. Ali misliš, da bo čez sto let ta tvoj obraz, ki ga predstavlja Heydar Aliyev Center, lahko stal ob Eifflovem stolpu, neka druga lva pa ga bo nemudoma prepoznala in rekla: 'Heydar Aliyev, Baku, seveda!' tako hitro, kot jaz danes rečem 'Eifflov stolp, Pariz!'? Ali pa bo pomislila na Zaho in to ne na dober način?

ČETRTA TOČKA: Drugi

Tretja točka je ... no, dolgo si že odtujena od družbe. In tega se zavedaš. Kljub temu pa nadaljuješ s tem svojim odnosom. 'Družba bi mogoče res lahko občudovala sodobno arhitekturo. Toda ni občudovala tistega, za kar je arhitektura sama mislila, da je njena globoka bistvena vrednost. Njenega partnerja so privlačili njeni bogati zunanji čari, vendar sploh ni bil pripravljen sprejeti, kar si je ona predstavljala kot etični princip njenega bistva. (...) Tako je kljub visokim principom, ki jih je ponujala arhitektura, trmasto ostal na svoji stari poti. Ni iskal moralne regeneracije. Zanj je bila etična drža Moderne arhitekture podobna

etični drži junakinje iz viktorijanske dobe, zato je iskanje svojih delinkventnih užtkov nadaljeval drugje.' ²⁹ Tako kot je ta odlomek še včeraj opisoval prelom z modernistično tradicijo, tako bi ga lahko brez težav uporabili za opis današnjega dogajanja.

Če naj sploh ne omenjam, da so te že dolgo tega opomnili, da: 'Vsakdanjik je skupni imenovalec dejavnosti, lokacije in okolja človeških funkcij, analizirati pa ga je mogoče tudi kot enoten vidik glavnih področij družbenega življenja: dela, družine, zasebnega življenja in prostega časa. Ta področja, čeprav se razlikujejo kot oblike, v njihovi praksi vsiljuje struktura, ki nam omogoča odkrivanje tega, kar si delijo: organizirana pasivnost. To pri dejavnostih v prostem času pomeni pasivnost gledalca, ki je soočen s slikami in pokrajinami; na delovnem mestu pomeni pasivnost, ko se delavec sooči z odločitvami, pri katerih ne sodeluje; v zasebnem življenju pomeni vsiljevanje potrošnje, ker so odločitve, ki so na voljo, usmerjene, potrebe potrošnika pa so ustvarjene z oglaševanjem in študijami trga.' ³⁰

Ti si velik del produkta-vsakdanjka in taka si bila, še preden so se ljudje zavedli, da je to tisto, kar v resnici si, ne pa nekaj, v kar si se razvila. 'Tako kot v srednjem veku; en sam nakupovalni center je zdaj delo generacij; klimatsko prezračevanje ali naredi ali pa uniči naše katedrale. Ker drago stane, ni več zastoj, klimatiziran [conditioned] prostor neizogibno postane pogojen [conditional] prostor; prej ali slej se vsi pogojeni prostori spremenijo v junkspace. Junkspace je vedno interierni, tako velik, da redko zaznaš meje; prostor, ustvarjen s kopičenjem stvari na stvari, cementiran tako, da formira novo celoto.' ³¹

Nekaj nedavnih dokazov, da vidva še vedno nista našla načina, da bi delovala skupaj. Nekje na spletu je Annie Choi leta 2009 izjavila: 'To je tisto, za kar mi je mar: burrito, ježi, kava. Kot lahko vidite, arhitekture ni na tem seznamu.' ³²

Jody, arhitektka, se je leta 2012 odzvala: 'Pred nekaj leti sem naletela na tvoje ime in si mislila: 'Poklicati moram Annie in se pozanimati, kaj počne.' Toda nato sem nenadoma dobila ta rok oddaje. Gre za zelo kul trajnosten ekološko prijazen mobilni muzej umetnosti, zanj pa bomo uporabili ladijske kontejnerje. Res je super in vse skupaj me je zamotilo. Kakorkoli že, hotela sem samo reči: 'Živjo!'

Mimogrede, še enkrat sem preverila dimenzije tvojega stanovanja, saj je moje podjetje lani prešlo s programa CAD na BIM. Izkazalo

se je, da tvoje stanovanje ni veliko 17,37 m², temveč 17,31 m². Zdelo se mi je, da te bo to zanimalo. – Jody²³

Družba je 'vedno bolj zahtevno občinstvo' in videti je, da ti res misliš, da '... nevednost je moč'.²⁴ Z uresničevanjem takega odnosa se je zgodilo to, da družbi in meni (v to sem vključena, ker sem človeško bitje, ki živi v civiliziranem svetu) ni več mar. Tako kot mi ni več mar za stvari, ki me pri tebi spravljajo ob pamet, mi ni več mar niti za lepe stvari. Začela sem se zabavati in si pripovedovati, da invazija nakupovalnih centrov ni samo še en znak tvojega globokega spanca (zakaj nakupovalni centri, če nimamo denarja?), temveč samo ena točka neskončnega urbanizma, in da sem se vsaj naučila razbrati znake, tako da se lahko pravočasno pripravim za vsezemeljsko katastrofo, podobno tisti, ki je prikazana v televizijski seriji *Tribe*. Od tod motivacija, da grem v nakupovalne centre s svojim očetom, ki je star in godrnjav, in ki tolerira samo take klimatizirane prostore, kot jih imaš sicer tudi ti, ter da tako preživiva več časa skupaj. Pred nekaj leti se mu ne bi pridružila, toda danes si govorim, da sem dobila pravočasno opozorilo, in da razumem, kakšen je tvoj načrt: 'Vojna je mir/Svoboda je suženjstvo/Nevednost je moč'.²⁵ Nič drugačna nisi od vsega drugega, kar je mogoče kupiti z denarjem: 'Nič posebnega nisi. Nisi lepa in edinstvena snežinka. Tako kot vse ostalo si tudi ti ista razpadajoča organska snov. Vsi smo del istega kupa komposta. Vsi smo pojoče in plešoče sranje sveta'.²⁶

PETA TOČKA: zaključek

Ker nisi nič posebnega in mi ni več mar, te zapuščam. Goethe je arhitekturi rekel zamrznjena glasba. Če je temu tako, potem imam v tvoji bližini vedno bolj občutek, da si videti kot zamrznjen videoposnetek Britney Spears, ki z novo popevko poskuša priti nazaj na sceno. Če si lahko to predstavljaš in primerjaš z mojim življenjskim stilom, predpostavljam, da si lahko predstavljaš, zakaj nočem biti več v tvoji bližini. Stvar je v tem, da so mi bolj všeč drugi glasbeni žanri. Britney pa mi je kot živ član družbe všeč bolj kot katerikoli od tvojih nedavno zgrajenih del. Ta ne dihajo ne v dobesednem ne v metaforičnem pomenu.

Če povzamem glavne točke – ker nisi iskrena v tem, kar mi (nam!) predstavljaš, ker mi je mlješ denar in ne daš ničesar v zameno, ker ignoriraš to, kar si večina nas misli, čuti in živi, ker ne služiš družbi kot celoti, temveč le njenim najmočnejšim članom –, mislim, da si

zastarala, in da zaspano ležiš pred televizijo. Arhitektura, zbudi se! Spomni se enega od zadnjih opozoril, ki si jih prejela: 'Moje opozorilo arhitekturi je sledeče: ko izdeluješ svoje načrte, stopaj previdno, saj stopaš po sanjah ljudi, ki bodo živeli v tvojih stavbah in jih gledali,²⁷ in začni pri bodočih arhitektih ter z njimi delaj bolje, kot si delala z mano in mojimi kolegi. Dejstva, kako izčrpani so videti danes, me je tako zelo strah in bojim se, da je arhitektura, kot jo strokovno poznamo, na robu smrti, in da bo kmalu postala le še najstniška strast, ki bo izginila ob prvih znakih odraslosti in zdrave pameti. Nato bomo lahko samo še sanjali, kako je 'za arhitekturo torej mogoče reči, da pooseblja znanje, vendar namesto jasne logike pooseblja znanje, razumljeno na bibličen način, kot meseno, v celoti seksualno in zato nerazumljivo izkušnjo resnice'.²⁸

Hvala ti za to končno izkušnjo resnice in na svidenje. Odpravljam se ne vem kam, kako in kdaj, vendar vem, s kakšno hitrostjo bom tekla.

Kot je dejal Kobayashi Issa:

O polž,
splezaj na goro Fuji, a
počasi, počasi.

Kakorkoli že, se vidiva naokrog (dobesedno). ■

1 Žižek, S. *Architectural parallax; spandrels and other phenomena of class struggle*. Dostopno na: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/architectural-parallax/>.
2 Facebook. Dostopno na: https://fbcdn-sphotos-g-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/t31/q71/s720720/1146936_10151863125416839_898996499_0.jpg.
3 John Burns, *Arthropodos: new design futures*, Academy Editions, London, 1972.
4 Mockbee, S. *The Rural Studio*. Dostopno na naslovu: <http://samuelmockbee.net/work/writings/the-rural-studio/>.
5 Pallasmaa, J. Eksistencialna in utelešena modrost v arhitekturi, v: *Misleča roka*. Ljubljana: Studia Humanitatis. 2012.
6 prav tam.
7 Koolhaas, R. *Junkspace*. Dostopno na: <http://www.cavvia.net/junkspace/>
8 glej 5
9 Debord, G. *Družba spektakla; Komentarji k Družbi spektakla; Panegirik*: prvi del. Ljubljana: Študentska založba. 1999.
10 Burns, J. *Arthropodos: New Design Futures*. London: Academy Editions. 1972.
11 glej 7
12 Center Heydar Aliyev // D-A-Z / Archdaily 7.1.2014. Dostopno na: http://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/centarprn2/t31/q71/s720x720/1146936_10151863125416839_898996499_0.jpg.
13 glej 4
14 glej 1

15 Levit, R. Contemporary design: The Return of the Symbolic Repressed, v: *Harvard Design Magazine*. Spring/Summer 2008, št. 28. Dostopno na: <http://www.gsd.harvard.edu/images/content/5/5/553249/28-Levit.pdf>.
16 Lefebvre, H. in Levich, C. *Everyday and Everydayness*. Yale French Studies No. 73, New York: Yale University Press. 1987.
17 prav tam.
18 glej 1
19 Colin, R. *Collage City (with Fred Koetter)*. MIT Press, Cambridge, 1978.
20 glej 15
21 glej 7
22 Dear Architects, I am sick of your shit // Butterpaper 10.11.2007. Dostopno na: <http://www.butterpaper.com/vanilla/comments.php?DiscussionID=1095>.
23 Sorry Annie, I was just distracted // Coffee with an architect 20. 1. 2011. Dostopno na: <http://www.coffeewithanarchitect.com/2011/01/20/sorry-annie/>.
24 George Orwell: 1984, Mladinska knjiga, Ljubljana, 2008.
25 prav tam.
26 Fight club (1999), Dostopno na: <http://www.youtube.com/watch?v=esiwzK7lRzY>.
27 glej 1
28 Pérez-Gómez, A. *Architecture and the body*, v: Bacci, F. in Melcher, D. *Art and the Senses*, Oxford: Oxford University Press. 2013.

Pariz, prestolnica devetnajstega stoletja (1935), je prvi od dveh osnutkov nikoli dokončanega opus magnuma Walterja Benjamina Pasaže [Passagenwerk]. Benjamin (1892–1940) je delo najprej snoval kot kratek oris narave urbanega življenja v kapitalističnih velemestih na primeru Pariza v 19. stoletju, z leti pa je projekt prerastel prvotno zastavljene meje; da že samo ohranjeno besedilo v objavljeni različici šteje več kot tisoč strani.

Prevajanje Benjamina vedno predstavlja posebno zagato: njegove tekste, še posebej pa Pasaže, zaznamuje večjezičnost. V prevodu sem se poskušal zgledovati po izvirniku, kjer so citati večinoma v francoščini. Le-ti v izvirniku niso neprevedeni, ker pa francoščina že lep čas ni več samoumevna lingua franca, so v opombah dodani prevodi. Izvirni tekst deloma zaradi svoje narave delovnega orisa, deloma pa zaradi kulturnega kroga, v katerem je nastal, in kjer je bilo splošno poznavanje nekaterih oseb in dogodkov samoumevno, ni imel nikakršnih opomb. Pod črto so dodana pojasnila za tiste najbolj ključne pojme, brez katerih bi bilo razumevanje besedila in njegovih navezav na evropski kulturni kontekst izrazito oteženo. Pariz, prestolnica devetnajstega stoletja, je prevedena po nemškem izvirniku (Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften V*, Frankfurt am Main, 1991) in angleškem prevodu (*Reflections*, prev. Edmund Jephcott, New York, 1978).

Gostota in skoraj telegrafski slog besedila izdajata naravo osnutka, obenem pa dajeta slutiti kulturni in intelektualni razpon dela, ki naj bi mu sledilo, in ki ostaja le delno realizirano. Vendar pa osnutka ne smemo razumeti le kot ruševinski fragment fragmenta (t.j. Pasaž) ali kot intelektualno kuriozitetu. V nasprotju z okoljem pariškega devetnajstega stoletja, ki ga Benjamin razkriva kot bodočo ruševinsko pokrajino takratnega meščanskega sveta v svojem zenitu, pa ruševine njegovega teksta ustvarjajo plodovito polje odpiranja vprašanj in pretresanja urbanih fenomenov. Morda še bolj pomembno pa je, da nam pomagajo v naši lastni dobi zavzeti stališče do vse preveč samoumevnih tokov idej in kapitala, ki brez kritičnega uvida še posebej v arhitekturi vse prehitro planejo iz domišljjskega kraljestva papirja in ekrana v realnost z vsemi svojimi neposrednimi posledicami. Čas Baudelaira, okraševalnih urbanih posegov in množičnih 'panoramskih' atrakcij tudi v naši dobi odzvanja v fetišizmu notranje opreme in arhitektur(n)e množične potrošnje. Je naloga arhitekta kópati se v navideznih raznolikostih in pojavnostih te potrošnje, ali pa nasprotno poskušati dekodirati prikrite tokove, ki botrujejo arhitekturni in družbeni realnosti? Ta arhitektova dilema ostaja nespremenjena, tako kot tudi Pariz devetnajstega stoletja ostaja prisoten v vsakem sodobnem globalnem mestu enaindvajsetega stoletja.



11 Haussmannizacija

PARIZ, PRESTOLNICA DEVETNAJSTEGA STOLETJA

Walter Benjamin

*Vode so modre, rastlinje je rožnato;
Sladák je večer;
Ljudje se sprehajajo. Vélike dame se sprehajajo;
Za njimi gredo male dame.*

Nguyen-Trong-Hiep: 'Pariz, prestolnica Fran-
cije' (1897)¹

I Fourier ali pasaže

*De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'etalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale aux arts.*²

'Nove podobe Pariza' (1828)

Večina pariških pasaž je zgrajenih v poldrugem desetletju po letu 1822. Prvi pogoj za to novo modo je razmah trgovanja s tekstilom. Pojavljati se začnejo predhodniki veleblagovnic, *Magasins de nouveauté*, v katerih se blago prvič skladišči v velikih količinah. To je čas, o katerem je Balzac zapisal: 'Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis.'³ Pasaže so središče trgovanja z luksuznim blagom. Z njihovim oblikovanjem vstopi umetnost v službo trgovca. Sodobniki se jih ne naveličajo občudovati. Tujcem dolgo predstavljajo središče zanimanja. Ilustrirani vodnik po Parizu jih opiše: 'Pasaže, nedaven izum industrijskega razkošja, so s steklom kriti marmornati prehodi, ki vodijo skozi cele

skupine hiš, katerih lastniki so se povezali v špekulativne namene. Na vsaki strani prehoda, ki je osvetljen od zgoraj, so umeščene najbolj razkošne trgovine, tako da so takšne pasaže neke vrste mesta, morda celo svetovi v malem.' Pasaže so prizorišče prve plinske razsvetljave.

Drugi pogoj, ki omogoči gradnjo pasaž, je začetek uporabe železnih konstrukcij. Napoleonovo cesarstvo je v novi tehniki videlo sredstvo za obuditev arhitekture v slogu grške antike. Arhitekturni teoretik Bötticher povzema splošno prepričanje, ko izjavi: 'Kar pa se tiče umetniške podobe novega konstrukcijskega sistema, mora biti izvedena v maniri grškega stila'. Empir je slog revolucionarnega terorizma, ki mu je država sama sebi namen. Napoleon v funkcionalni naravi države ni prepoznal orodja dominacije meščanskega razreda; podobno tudi gradbeniki niso prepoznali funkcionalne narave železa, skozi katero je konstrukcijski princip začel svojo dominacijo v arhitekturi. Ti gradbeniki oblikujejo svoje stebre po vzoru pompejskih stebrov in svoje tovarne po vzoru svojih hiš – podobno kot bodo nekoliko pozneje prve železniške postaje podobne gorskim kočam. 'Gradnja zavzame vlogo nezavednega.' Kljub temu pa se vedno bolj utrjuje ideja inženirja, ki izvira iz revolucionarnih vojn, in teren za spopad med konstruktorjem in dekoraterjem, med Politehniko in Šolo lepih umetnosti, je pripravljen.

Železo je prvi primer umetno ustvarjenega gradbenega materiala v zgodovini arhitek-

2 | Pasaža Grand Cerf



¹ Besedilo je bilo prvič objavljeno v Benjamin, W. *Gesammelte Schriften V*, Frankfurt am Main, 1991. Za Praznine je besedilo prevedel Miloš Kosec.

ture. Razvoj njegove uporabe se tekom stoletja pospešuje. Odločilni preboj v uporabi železa je povezan s spoznanjem, da lahko lokomotiva, ki se razvija že od dvajsetih let devetnajstega stoletja, vozi samo po železnih tirih. Tiri postanejo prvi železni prefabrikati, predhodniki nosilcev. Železu se v stanovanjskih zgradbah še izogibajo, široko pa je uporabljan pri gradnji pasaž, razstavnih dvoran, železniških postaj – pri tranziciji namenjenih prostorih. Obenem se razmahnejo možnosti za arhitekturno aplikacijo stekla. Družbeni pogoji za njegovo intenzivnejšo uporabo v gradbeništvu pa se uresničijo šele čez stoletje. Še tako pozno kot v Scheerbartovi 'Stekleni arhitekturi' (1914) je steklo prikazano v utopičnem kontekstu.

*Chaque époque reve la suivante.*⁴
Michelet, 'Prihodnost! Prihodnost!'

Podobe, v katerih se staro prepleta z novim, v kolektivni zavesti ustrezajo oblikam novih proizvodnih sredstev, ki jih v začetni fazi še obvladujejo stare oblike (Marx). To so ideali, v katerih poskuša kolektivni pogled obenem preobraziti in preseči nepopolnost družbenega produkta in pomanjkljivosti v družbenem sistemu produkcije. Obenem te zelene podobe izražajo poudarjeno prizadevanje za prelom z zastarelim – kar pa pomeni prelom s pravkar minulim. Te težnje usmerjajo vizualno domišljijo, ki jo je aktivirala novost, nazaj k pradavni preteklosti. V sanjah, v katerih se pred očmi vsake dobe prihodnje kaže v podobah, se te zdijo zvezane z elementi prazgodovine, to je brezrazredne družbe. V kolektivnem nezavednem odloženi namigi na takšno prastanje se mešajo z novim in ustvarjajo utopijo, ki je pustila sledi v tisočih sestavih življenja vse od trajnih gradenj pa do bežnih modnih trendov.

Takšno stanje stvari je razvidno v Fourierjevi utopiji. Njena glavna spodbuda prihaja iz vzpona strojev. Vendar pa to ni neposredno izraženo v njegovih opisih utopije; ti dolgujejo svoj obstoj nemoralnosti trgovanja in lažni morali, ki ji služi. Njegov falansterijs naj bi vodil ljudi nazaj k pogojem, v katerih je morala nepotrebna. Nadvse zapletena organizacija falansterija je podobna stroju. Prepleti strasti, kompleksne interakcije med *passions mécanistes* in *passion cabaliste* so v materialu psihologije izvedene preproste analogije strojem. Ta človeški stroj proizvaja deželo, kjer se cedita med in mleko – simbol pradavnega hrepenenja, ki ga je Fourierjeva utopija znova obudila.

V pasažah je Fourier videl arhitekturni kanon svojih falansterijev. Njegova reakcionarna prilagoditev trgovanju namenjenih pasaž v prostore za bivanje je značilna. Filansterij tako postane mesto pasaž. V strog formalni svet empirija vnese Fourier barvito idilo bidermajerja. Njegov z leti nekoliko obledeli blesek vztraja vse do dobe Zolaja. Slednji z *Delom* prevzame Fourierjeve ideje in se od pasaž poslovi s *Thérese Raquin*. Marx brani Fourierja in njegovo 'kolosalno vizijo človeka' pred Carlom Grunom. Osvetli tudi njegov humor. Pravzaprav je Jean Paul v *Levani* tako blizu Fourierju – pedagogu, kot je Scheerbart s svojo 'stekleno arhitekturo' blizu Fourierju – utopistu.

II Daguerre ali panorame

*Soleil, prends garde à toi!*⁶
J. Wiertz: 'Literarna dela' (Pariz, 1870)

Z uporabo železnih konstrukcij je arhitektura začela preraščati umetnost; s panoramami pa jo začne podobno preraščati tudi slikarstvo. Svoj razmah so panorame dosegle ravno v času prvih pasaž. Neutrudna so bila prizadevanja, da bi panorama s pomočjo tehnične umetnosti postala mesto popolne imitacije narave. Zaželeno so bile uprizoritve spreminjanja dneva na podeželju, luninega vzhoda ali trušča padajočih slapov. David je glede panoram svojim učencem svetoval posnemanje narave. S težnjo po realističnem prikazovanju sprememb v oblikah narave so panorame skozi fotografijo postale predhodnice filma in zvočnega filma.

Vzporedno s panoramami se je razvila panoramska literatura. Med njimi *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville*. Te knjige so bile priprava na beletristično kolektivno delo, ki je našlo svojo obliko v Girardinovem *feuilletonu* tridesetih let. Ti feljtoni so bili sestavljeni iz posameznih skic, katerih anekdotična oblika je ustrezala plastično razgibanemu prednjemu planu panoram, njihova dokumentarna vsebina pa naslikanemu ozadju. Ta literatura je bila panoramska tudi v družbenem pogledu. Tu se je delavec poslednjič pojavil ločen od svojega razreda: kot statist v idili.

Panorame, ki so oznanjevale revolucijo v odnosu med umetnostjo in tehnologijo, so bile obenem izraz nove države do življenja. Meščan, čigar politična premoč nad podeželanom se je v teku stoletja mnogokrat dokazala, je poskušal z njo vnesti podeželje v mesto. V

panoramah se je mesto raztegnilo v pokrajino podobno, kot se je pozneje bolj subtilno transformiralo pri *flâneurju*. Daguerre je bil učenec Prévosta, slikarja panoram, ki je imel svoj atelje v Panoramski pasaži. Opis Prévostovih in Daguerjevih panoram. 1839 pogori Daguerjeva panorama. Iste leta razglasi izum dagerotipije⁸.

Arago⁹ predstavi fotografijo v govoru pred parlamentom. Odkáže ji mesto v zgodovini tehničnih znanosti. Prerokuje njeno znanstveno uporabnost. Nato začnejo umetniki razpravljati o njeni umetniški vrednosti. Fotografija uniči velik poklicni ugled miniaturista. Vendar ne samo iz ekonomskih razlogov. Zgodnja fotografija ima v primerjavi z miniaturo večjo umetniško vrednost. Tehnični razlog za to je ležal v dolgem ekspozicijskem času, kar je zahtevalo intenzivno koncentracijo portretiranca. Družbeni razlog je ležal v dejstvu, da so zgodnji fotografi pripadali avantgardi, tako kot tudi večina njihovih naročnikov. Nardarjeva prodornost v primerjavi s poklicnimi kolegi se je izkazala, ko se je lotil fotografiranja pariške kanalizacije. Od fotografskega objektiva so se tu prvič pričakovala odkritja. Njegova pomembnost pa je še toliko bolj narasla, kolikor bolj vprašljiv je v luči nove tehnične in družbene realnosti začel postajati subjektivni prispevek k umetniški in grafični informaciji.

Svetovna razstava leta 1855 je bila prva, ki je premogla poseben oddelek, imenovan 'Fotografija'. Iste leta je Wiertz izdal svoj veliki članek o fotografiji, v kateri ji je pripisal filozofsko razsvetljenje slikarstva. To razsvetljenje je, kot kažejo njegove lastne slike, razumel v političnem smislu. Wiertz je lahko torej označen kot prvi, ki je, če že ne predvidel, pa vsaj pomagal utreti pot montaži kot agitacijski uporabi fotografije. S povečanim obsegom komunikacij se je sporočilna vrednost slikarstva zmanjševala. Slikarska reakcija na fotografijo je zato poudarjanje lastnih barvnih elementov. Z umikom impresionizma kubizmu si je slikarstvo ustvarilo širše območje, kamor mu fotografija na začetku še ni mogla slediti. Na drugi strani je fotografija od sredine stoletja naprej izjemno razširila domet tržne družbe, kjer je lahko tržišču v neomejenih količinah ponudila podobe, pokrajine in dogodke, ki prej bodisi sploh niso bili tržno zanimivi bodisi so bili zanimivi samo kot prizori za posamezne naročnike. Da bi bilo povpraševanje na tržišču še večje, se je fotografska motivika začela periodično prenavljati z modnimi variacijami tehnik fotografiranja, kar odločilno vpliva na prihodnjo zgodovino fotografije.

III Grandville ali svetovne razstave

*Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvera des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.²⁰*

Lauglé in Vanderbusch: 'Bronasti Ludvik in saint-simonisti' (1832)

Svetovne razstave so romarski kraji blagovnega fetišizma. 'L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises²¹', reče Taine leta 1855. Pred svetovnimi razstavami so potekale nacionalne industrijske razstave, med katerimi je bila prva leta 1798 na Marsovih poljanah. Izhajale so iz želje 'zabavati delavski razred in biti obenem njihov festival emancipacije'. Delavci so stali v ospredju kot kupci. Oгород je zabavne industrije se še ni izoblikovalo. Javni festival ga je priskrbel. Chaptalov govor o industriji je odprl razstavo. Saint-simonisti, ki so predvidevali industrializacijo Zemlje, so si prisvojili idejo svetovnih razstav. Chevalier, prva avtoriteta nove ideologije, je bil učenec Infantina in urednik saint-simonističnega časnika *Globe*. Saint-simonisti so predvideli razvoj svetovnega gospodarstva, ne pa tudi razrednega boja. Njihova vloga v industrijskih in gospodarskih podvigih sredine stoletja je šla z roko v roki z njihovo nemočjo v vprašanjih proletariata.

Svetovne razstave so slavile menjalno vrednost blaga. Ustvarile so ograde, znotraj katerega se je uporabna vrednost blaga umaknila v ozadje. Razstave so pričarale fantazmagorijo²², v katero so ljudje vstopili zato, da bi se zamotili. Zabavna industrija jim je to še olajšala, tako da jih je same povzdignila na raven blaga. V tej manipulaciji, ki so se ji vdali, so užili svojo odtujenost do sebe in do drugih. Ustoličenje blaga in sijaj odvratanja pozornosti je skrivna tema Grandvillove umetnosti. Dvoumnost utopičnega in cinič-

nega elementa je z njo vzajemno odvisna. Prefinjenost predstavljanja mrtvih objektov ustreza tistemu, kar Marx poimenuje 'teološke muhe'²³ blaga. Jasno obliko zavzamejo v *spécialité*: novi oznaki za luksuzno blago, ki jo prvi zapiše Grandville, in ki pretvori naravno celoto v specializirana področja. Le-to Grandville predstavlja v enakem duhu kot oglase – tudi ta beseda [*réclames*] nastane v istem času – ki začenjajo predstavljati oglaševano blago. Grandville konča v norosti.

*Moda: Gospod Smrt! Gospod Smrt!
Leopardi: 'Dialog med Modo in Smrtjo'*

Svetovne razstave so ustvarile univerzum blaga. Grandvillove fantazije so prenesle značaj blaga na celoten univerzum. Modernizirale so ga. Saturnov prstan je postal litoželezen balkon, na katerem Saturnovi prebivalci užijejo večerni zrak. Literarno nasprotje te nazorne utopije predstavljajo knjige fourierjevskega naturalista Toussenala.

Ritual čaščenja, h kateremu teži blagovni fetiš, predpisuje moda, njeno oblast pa Grandville razširi tako na vsakdanje predmete kot na cel univerzum. Z zasledovanjem njenih ekstremov razkrije njeno pravo naravo. Moda je nasprotje organskega. Živo telo pari z anorganskim svetom. Vsiljuje mu pravice trupla. Fetišizem, ki podleže seksualni privlačnosti anorganskega, je za modo življenjskega pomena. Kult blaga pa ga rekrutira za svoje namene.

Ob Pariški svetovni razstavi leta 1867 izda Victor Hugo manifest 'Evropskim narodom'. Za njihove interese se že pred tem in pa tudi jasneje zavzamejo delegacije francoskih delavcev, ki so odšle že na obe Londonski svetovni razstavi v letih 1851 in 1862; druga s 750 člani je bila neposredno povezana z Marxovo ustanovitvijo Mednarodnega združenja delavcev²⁴. Fantazmagorija kapitalistične kulture svoje najbolj bleščeče utelešenje doživi na Svetovni razstavi leta 1867. Drugo cesarstvo je na vrhuncu moči. Pariz je nesporna prestolnica luksuza in mode. Pariškemu življenju dirigira Offenbach. Opereta je ironična utopija trajnega gospostva kapitala.



IV Ludvik Filip¹⁵ ali interier

La tête...

*Sur la table de nuit, comme un reconcule,
Repose.¹⁶*

Baudelaire, 'Mučenica'

Čas vladavine Ludvika Filipa je čas vstopa zasebnega državljana na oder zgodovine. Razširitev demokratičnega aparata z novim volilnim redom sovpada s parlamentarno korupcijo, ki jo je organiziral Guizot¹⁷. V tem okviru vladajoči razred piše zgodovino z zasledovanjem svojih ekonomskih interesov. Pospešuje gradnjo železnic, ki dviga vrednost delnicam. Ustreza mu vladavina Ludvika Filipa, zasebnega podjetnika na čelu države. Z julijsko revolucijo leta 1830 meščanstvo uresniči svoje cilje iz leta 1789 (Marx).

Za zasebnike postanejo prostori prebivanja prvič nasprotni prostorom dela. Prvi so definirani z interierjem; pisarna jih dopolnjuje. Zasebnik, ki v svoji pisarni poravnava svoje račune z realnostjo, zahteva v njej ohranjanje iluzije interierja. To postane toliko bolj nujno, ker nima nikakršnega namena razširjati svojih poslovnih domislic na področje družbenega. V svojem zasebnem okolju zatre obe področji. Iz tega vzniknejo fantazmagorije interierja. Zasebno okolje je univerzum zasebnika. V njem zbira oddaljene kraje in čase. Njegov salon je loža v svetovnem gledališču.

Ekskurz v secesijo. Le-ta ob prelomu stoletja pretrese pojmovanje interierja. In vendar se glede na njeno ideologijo zdi, da secesija interier izpopolni – preobrazba samotne duše je njen cilj. Individualizem je njena teorija. Pri van de Veldeju postane hiša izraz osebnosti. Ornament na njegovi arhitekturi je podoben umetnikovemu podpisu na sliki. Pravi pomen secesije pa v tej ideologiji ni izražen. Predstavlja zadnji poskus, da bi umetnost pobegnila iz svojega slonokoščene stolpa, ki ga oblega tehnologija. Secesija mobilizira vsa sredstva notranjosti. Izrazijo se v črtnem jeziku, v cvetlici kot simbolu gole, vegetativne narave, ki je nasprotna s tehniko oboroženemu okolju. Secesija je obsedena z novimi oblikami tehnologije železnih konstrukcij – nosilci. Z ornamentom poskuša te oblike ponovno osvojiti in vrniti v svet umetnosti. Beton v arhitekturi ponuja nove plastične možnosti. V istem času se težišče bivalnih prostorov prestavi v pisarno. Nerealizirani posameznik si svoj prostor ustvari v zasebnem domu. Gradbenik Solness¹⁸ povzame secesijo kot poskus posameznika, da bi se izhajajoč iz

svoje notranjosti spopadel s tehnologijo, kar se konča z njegovim propadom.

*Je crois ... 'a mon âme: la Chose.*¹⁹
Léon Deubel, Dela (Pariz 1929)

Interier je zatočišče umetnosti. Zbiralec je pravi ujetnik interierja. Preobrazba stvari je njegov poklic. Njegovo Sizifovo delo: s posedovanjem brisati blagovno vrednost stvari. Namesto notranje vrednosti pa jim podeli le zbirateljsko vrednost. Zbiratelj ne sanja le o oddaljenem ali pradavnem, ampak tudi o boljšem svetu, kjer so sicer ljudje s stvarmi preskrbljeni enako nezadostno kot v vsakdanjem svetu, vendar pa so tu stvari same osvobodjene zahtev po uporabnosti.

Interier ni le zasebnikov univerzum, pač pa tudi njegov etui. Bivati pomeni pustiti sledi. V interierju so te poudarjene. Vsakdanja raba pušča sledi na preobilju pregrinjal in zaslonov, oblog in etuijev. Tudi prebivalec v interierju pušča svoje sledi. Na novo ustvarjen žanr detektivske zgodbe se loti razvozlanja takšnih sledi. Poe je s svojo 'Filozofijo pohišstva'²⁰ in detektivsko novelo prvi fiziognom interierja. Kriminalci prvih detektivskih zgodb niso niti elegantni gospodje niti grobijani, ampak meščanski zasebniki.

V Baudelaire ali pariške ulice

*Tout pour moi devient Allégorie.*²¹
Baudelaire, 'Labod'

Baudelairov genij, ki se hrani z melanholijo, je alegorični genij. V Baudelairjevih pesmih postane Pariz prvič predmet lirike. Ta poezija ni lokalna folklor; prej gre za odtujeni pogled alegorika na mesto. To je pogled *flâneurja*²², čigar način življenja prihajajoče opustošenje mestnega življenja še obkroža s spravnim bliščem. *Flâneur* stoji še na pragu tako velemesta kot tudi meščanskega razreda. Doma ni ne v prvem ne v drugem, niti ga še nista preplavila. Svoje zatočišče išče v množici. Zgodnje prispevke k fiziognomiji množic najdemo v delih Engelsa in Poa. Množica je tančica, skozi katero mesto mami *flâneurja* kot fantazmagorija in se kaže enkrat kot pokrajina, drugič kot soba. Obe skupaj pa sestavita veleblagovnico, ki ji uspe za potrebe kroženja blaga uporabiti celo *flâneurstvo* samo. Veleblagovnica je zadnji udarec *flâneurju*.

Izobraženstvo gre na trg v podobi *flâneurja*; na videz samo zato, da se razgleda, v resnici

pa zato, da najde kupca. V tej vmesni fazi, kjer ima na eni strani še mecene, na drugi pa se že začne spoznavati s tržiščem, se kaže kot bohemstvo. Negotovost njegove politične vloge ustreza njegovi ekonomski negotovosti. To se najbolj očitno izraža pri poklicnih zarotnikih, ki so gotovo del boheme. Njihovo prvo področje delovanja je armada; pozneje postanejo del malomeščanstva in občasno tudi proletariata. Vendar pa ta segment družbe prepozna svoje sovražnike ravno v pravih voditeljih proletariata. Komunistični manifest napravi konec njihovemu političnemu obstoju. Baudelairova poezija črpa svoje moči ravno iz uporniške čustvenosti te skupine. S tem se pridruži asocialnim. Svojo edino seksualno združitev uresniči z vlačugo.

*Facilis descensus Averni*²³
Virgil, 'Eneida'

V Baudelairovi poeziji je edinstveno, da so podobe žensk in smrti prežete še s tretjimi – Pariza. Baudelairov Pariz je kot potopljeno mesto, bolj podmorsko kot podzemno. Htonski²⁴ element mesta – njegov topografski ustroj, stara opuščena struga Sene – je v njegovem delu nedvomno pustil svoj pečat. Vendar pa je v Baudelairovi 'mrtvaški idili' mesta odločilna družbena, moderna podstat. Modernost je glavni poudarek njegove poezije. Ideal razbije kot spleen (*Spleen et Idéal*). Vendar pa se ravno modernost vedno naslanja na pradavno preteklost. V tem primeru se to zgodi z dvoumnostjo, ki je lastna družbenim odnosom in produktom dobe. Dvoumnost je figurativna podoba dialektike, mirujoč zakon dialektike. To mirovanje je utopija, dialektična podoba je torej sanjska podoba. Takšno podobo predstavlja čisto blago: kot fetiš. Takšne podobe so pasaže, hiše in ulice obenem. Takšna podoba je vlačuga, ki je obenem prodajalka in blago.

*Le voyage pour découvrir ma géographie*²⁵
Napis norca (Pariz, 1907)

Zadnja pesem Rož zla, 'Potovanje': 'O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancres!'²⁶ Zadnje potovanje *flâneurja*: smrt. Njegov cilj: novost. 'Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau.'²⁷ Novost je lastnost, ki je neodvisna od uporabne vrednosti blaga. Je izvor iluzije, ki je neločljiva od podob kolektivnega nezavednega. Je bistvo lažne zavesti, katere neutrudni nosilec je moda. Iluzija novega odseva v iluziji večno enakega podobno kot eno ogledalo v drugem. Produkt teh odsevanj je fantazmagorija 'kulturene zgodovine', v

kateri meščanstvo okuša svojo lažno zavest. Umetnost, ki začne dvomiti o svoji nalogi in postane 'inséparable de l'utilité'²⁸ (Baudelaire), mora iz novosti ustvariti svojo najvišjo vrednoto. Snob postane njen *arbitrer novarum rerum*²⁹. Za umetnost je snob to, kar je *dandy* za modo. Tako kot je v sedemnajstem stoletju alegorija postala kanon dialektičnih podob, je v devetnajstem enako postala *nouveauté* [novost]. Časopisi grede vstrec z *Magasins de nouveauté*. Tisk organizira tržišče intelektualnih vrednot, kjer cene sprva strmo narastejo. Nekonformisti se uprejo izročitvi umetnosti tržišču. Zberejo se okrog praporja 'L'art pour l'art'³⁰. Iz tega gesla izvira koncept celostne umetnine³¹, ki poskuša umetnost izolirati od tehnološkega razvoja. Svečanost, s katero jo slavijo, je nasprotje lahkomišelnosti, s katero povečujejo blago. Obe pa se izvzameta iz družbene eksistence človeka. Baudelaire podleže Wagnerjevimi zablodami.

VI Haussmann ali barikade

*J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes
et roses.*³²

Baron Haussmann, 'Izpovedi ostarelega leva'

*Das Blütenreich der Dekorationen,
Der Reiz der Landschaft, der Architektur
Und aller Szenerie-Effekt beruhen
Auf dem Gesetz der Perspektive nur.*³³

Franz Böhle, 'Gledališki katekizem'

Haussmannov urbani ideal so sestavljale dolge perspektive ulic in avenij. To ustreza v devetnajstem stoletju tako pogostemu nagnjenju, ki teži k umetniškemu oplemenitvenju tehničnih potreb. Cerkvene in posvetne institucije gospostva meščanske družbe doživijo svojo apoteozo v omrežju bulvarjev. Bulvarje do dokončanja prekrijejo s tkanino in nato razkrijejo kot spomenike. Haussmannova učinkovitost se poveže z napoleonskim imperializmom. Slednji pa daje prednost finančnemu kapitalu. Pariz doživi razcvet špekulacij. Borzne igre izrinejo še iz fevdalne družbe izvirajoče igre na srečo. Časovne fantazmagorije, s katerimi je zasvojen hazarder, ustrezajo prostorskim fantazmagorijam, ki se jim prepušča *flâneur*. Hazarderstvo pretvori čas v narkotik. Lafargue razglasi hazarderstvo

za miniaturno imitacijo skrivnosti ekonomske blaginje. S Haussmannovimi razlastitvami zemljišč se pojavijo prevarantske špekulacije. Arbitraža kasacijskega sodišča, ki ga dosežeta meščanstvo in orleanistična opozicija, poveča finančno tveganje hausmanizacije.

Haussmann poskuša okrepiti svojo diktaturo Pariza z razglasitvijo izrednih razmer. Svoje sovražstvo do izkoreninjenih velemestnih množic izrazi leta 1864 v govoru parlamentu. Te množice pa se zaradi njegovih dejanj nenehno povečujejo. Dvig stanarin sili proletariat k preselitvi v predmestja. Pariške *quartiers* [mestne četrti] tako izgubijo svojo značilno podobo. Okrog mesta se izoblikuje rdeči obroč³⁴. Haussmann se poimenuje za *artiste démolisseur* [umetnik destrukcije]. Svoje delo razume kot poslanstvo, kar poudarja tudi v svojih spominih. Medtem Parižanom odtuji lastno mesto. V njem se ne počutijo več doma. Počasi se zavedo nehumanega značaja velemesta. Iz tega zavedanja nastane monumentalno delo *Pariz Maxima du Campa*. 'Jérémiades d'un Haussmannisé'³⁵ mu podelijo obliko biblične tožbe.

Zavarovati mesto pred možnostjo državljanske vojne je bil pravi namen Haussmannovih posegov. Za vse čase je hotel onemogočiti postavitev barikad v mestu. Že Ludvik Filip pred njim je na pariških ulicah s podobnim namenom uvedel lesen tlak. Vendar pa so barikade v februarški revoluciji igrale pomembno vlogo. Engels preučuje tehniko bojevanja na barikadah. Haussmann poskuša njihovo postavitev preprečiti na dva načina. Širina novih ulic naj bi onemogočila njihovo gradnjo, medtem ko naj bi nove avenije vzpostavile najkrajše možne povezave med vojašnicami in delavskimi četrtmi. Njegove podvige sodobniki krstijo za 'L'embellissement stratégique' [strateške olupšave].

*Fais voir, en déjouant la ruse,
O République, à ces pervers
Ta grande face de Meduse
Au milieu de rouges éclairs.*³⁶

Delavska pesem (okrog 1850)

V času Pariške komune so barikade spet aktualne. Močnejše so in bolj zavarovane kot kdajkoli. Raztezajo se preko vélikih bulvarjev, kjer pogosto dosežejo višino prvega nadstropja sosednjih stavb, za sabo pa skrivajo izkopane jarko. Tako kot Komunistični manifest konča obdobje poklicnih zarotnikov, prekine Komuna s fantazmagorijo, ki obvladuje svobodo proletariata. Razblini iluzijo, da je naloga proletariata skupaj z meščanstvom

dokončati projekt iz leta 1789. Ta iluzija je prevladovala od 1831. do 1871. leta, od Lyonske vstaje do Pariške komune. Meščanstvo ni tej iluziji nikoli verjelo. Buržoazni boj proti družbenim pravicam proletariata se je začel že v času francoske revolucije in pod krinko dobrodelnosti dosegel vrhunec v času Napoleona III, ko je ustvarjeno monumentalno delo te politične usmeritve: Le Playevi *Evropski delavci*. Poleg dobrodelnosti s prikritimi nameni je bilo meščanstvo vedno pripravljeno na odkrit razredni spopad. *Journal des débats* že leta 1831 ugotavlja: 'Vsak industrialec živi v svoji tovarni kot plantažnik med svojimi sužnji.' Če je bila odsotnost teorije o revoluciji po eni strani razlog za propad zgodnjih delavskih uporov, pa je bila po drugi strani tudi pogoj za nenadno energijo in zanos, s katerima so ti gradili novo družbo. Zanos, ki je svoj vrhunec doživel v Pariški komuni, je delavcem začasno pridružil najboljše elemente meščanstva, čeprav so sčasoma podlegli njegovim najslabšim. Rimbaud in Courbet sta razglasila svojo privrženost Komuni. Pariški požig je postal primeren konec Haussmannovi umetnosti destrukcije.

*Mein guter Vater war in Paris gewesen.*³⁷
Karl Gutzkow, 'Pisma iz Pariza' (1842)

Balzac je prvi govoril o ruševinah meščanstva. Šele nadrealisti so jih svobodno pokazali. Razvoj produkcijskih sil je spremenil simbole želja prejšnjega stoletja v razvaline, še preden so propadli njegovi spomeniki. V devetnajstem stoletju je tak razvoj osvobodil konstrukcijske oblike od umetnosti podobno, kot se je v šestnajstem stoletju znanost osvobodila od filozofije. Arhitektura je s konstrukcijskim snovanjem prva. Sledi ji reprodukcija narave s fotografijo. Domišljijski produkt se pripravi na svojo praktično funkcijo tržne umetnosti. Literatura skozi montažo postane feljton. Vsi ti produkti so tik pred svojim vstopom na trg kot blago. Na pragu pa omahujejo. Iz te dobe izvirajo pasaže in interierji, razstave in panorame. Ostanki sanjskega sveta. Budna realizacija sanjskih elementov je učbeniški primer dialektičnega mišljenja. Zato je dialektično mišljenje orodje historičnega prebujenja. Vsaka doba ne le sanja naslednjo, temveč si jo med spanjem tudi prizadeva prebuditi. V sebi nosi svoj konec, ki ga razkrije – kot je vedel že Hegel – z zvijačo. V pretresih blagovnega gospodarstva začnemo prepoznavati spomenike meščanstva kot ruševine, še preden so se sesuli. ■



4 | Zavzete barikade, konec Pariške komune 1871

1 Nguyen-Trong-Hiep (1834–1902) je bil član diplomatskega odposlanstva iz francoskega vietnamskega protektorata, ki je obiskalo Pariz. Ob tej priložnosti je pisal pesmi z vtisi o Parizu, ki jih je pozneje izdal v knjigi.

2 'Magični stebri teh palač / kažejo nepoznavalcem na vseh straneh / z dobrinami v svojih izložbah, / da se industrija kosa z umetnostjo.' (prev. M. K.)

3 'Velika sejemska pesem poje svoje mnogobarvne verze od cerkve Madeleine do vrat Saint Denis.' (prev. M. K.)

4 'Vsaka doba sanja prihodnjo.' (prev. M. K.)

5 Falansterij je Fourierjev utopično-socialistični koncept idealne samozadostne enote 500–2000 oseb; med drugim je služil tudi kot vzor za Le Corbusierov Unité d'Habitation.

6 'Sonce, pazi se!' (prev. M. K.)

7 Benjamin ima v mislih panorame, kakršne so postale popularne v 19. stoletju: navadno okrogle zgradbe z osrednjim opazovališčem, okrog katerega so postavljene realistične tridimenzionalne kulise, ki prikazujejo izbrano sceno, na krožnih stenah pa se iluzionistično naslikan prizor nadaljuje do navideznega obzorja. Najpogostejše so panorame slavnih bitk in znamenitih naravnih čudes. Daguerre je panoramo izpopolnil v tehnično sofisticirano gledališče s premikajočimi se scenami in posebnimi efekti.

8 Zgodnja zvrst fotografije, ki uporablja za podlago s srebrom prevlečeno bakreno ploščo. Prva komercialno uspešna fotografska tehnika.

9 François Arago (1786–1853), francoski matematik, fizik in politik.

10 'Da, če celotni svet od Pariza do daljne Kitajske / sledi tvoji doktrini, božanski Saint-Simon, / potem se mora zlata doba vrniti v vsem svojem sijaju, / reke iz čaja, čokolade bodo tekle, / ovce bodo že pečene na pašnikih poskakovale, / na maslu

ocvrte ščuke bodo plavale po Seni; / frikase s špinačo bo rasel iz zemlje, / poln že ocvrlih krušnih kock. / Na drevesih rasel bo jabolčni kompot / senene bale že pripravljene se bodo žele; / vino padalo kot sneg bo, kokoši pa kot dež, / in race z répo z zraka bodo priletele.' (prev. M. K.)

11 'Vsa Evropa je šla gledat blago.' (prev. M. K.)

12 Fantazmagorija—izvorno gledališka tehnika projiciranja na polprosorne površine, s čimer so prikazovali duhove in prikazni. Fantazmagorije so skozi 18. in 19. stoletje postale priljubljene kot samostojne sejemske točke in kot spiritistični pripomočki. Benjamin pojem povezuje z naravo blaga v kapitalistični družbi.

13 V izvirniku 'theologischen Mucken'.

14 Prva internacionala, ustanovljena v Londonu leta 1864.

15 Ludvik Filip, kralj Francozov iz orleanske veje dinastije Burbonov med revolucijama v letih 1830 in 1848, imenovan tudi 'Meščanski kralj'.

16 'Glava ... na posteljni omarici leži kot cvet zlatice;' (prev. Marija Javoršek, v: Baudelaire: Rože zla, Ljubljana 2004, p. 215)

17 François Guizot (1787–1874), francoski konservativno-liberalni državnik. Med eno izmed njegovih vlad je l. 1846 izbruhnil škandal zaradi kupovanja volilnih glasov.

18 Mišljena je Ibsenova drama Gradbenik Solness (1892).

19 'Verjamem ... v svojo dušo: Stvar.' (prev. M. K.)

20 Esej 'Philosophy of Furniture' (1840) Edgarja Allana Poea.

21 '... vse zame je alegorija.', iz prve kitice II. dela Laboda: 'Spreminja se Pariz. Prav nič melanholija ne menja se. Palače, vse, kar zdaj grade, predmestja stara – zame je alegorija. Spomini dragi bolj kot skale me teže.' (prev. Marija Javoršek, v: Baudelaire, C. Rože zla, Ljubljana 2004, str.159)

22 Sprehajalec, pohajkovelec. Beseda označuje kulturni in literarni pojav nenamenskega pohajkovanja po ulicah, ki kot eden od simptomov novega, odtujenega velikomestnega in

urbanega življenja postane posebej značilen za Pariz. Gl. Benjaminov esej 'Flâneur' (Izbrani spisi, Ljubljana 1998; pp. 178–211.)

23 '... lahka od tod ob Averni je pot [če bi hotel v podzemlje]' (prev. Fran Bradač, v: Vergil. Eneida. Ljubljana, 1992, str. 124.). V prenesenem pomenu: (moralno) propasti ni težko.

24 Podzemni, podzemeljski.

25 'Potovanje, da bi odkril svojo geografijo.' (prev. M. K.)

26 'Smrt, čas je! Sidro dvigni, stari kapitan!' (prev. Marija Javoršek, v: Baudelaire: Rože zla, Ljubljana 2004, p. 265.)

27 '... v Neznano, da bi našli tam kaj novega!' (prev. Marija Javoršek, v: Baudelaire, C. Rože zla. Ljubljana. 2004, str.265.)

28 'Neločljiva od uporabe' (prev. M. K.)

29 Razsodnik o novostih.

30 Umetnost zavoljo umetnosti, Iarpurlartizem.

31 Nem. Gesamtkunstwerk: povezovanje različnih umetnosti v skladno celoto. Estetski ideal Wagnerjeve umetnosti.

32 'Častim vélike stvari: Lepo, Dobro, / čudovito naravo, ki je navdihnila vélike umetnine, / ki začarajo uho, očarajo oko; / Ljubim cvetje pomladi: ženske in vrtnice.' (prev. M. K.)

33 'Bogastvo dekoracije, / šarm krajine, arhitekture / in vseh scenskih učinkov / je odvisen le od pravil perspektive.' (prev. M. K.)

34 Delavska predmestja na periferiji Pariza.

35 Anonimen tisk iz l. 1868 z naslovom 'Paris désert: Lamentations d'un Jérémie Haussmannisé'.

36 'Z razkritjem zvijač pokaži, o Republika, izprijemcem svojo glavo Meduze med rdečimi strelami!' (prev. M. K.)

37 'Moj dobri oče je bil v Parizu.' (prev. M. K.)

vir slik: spletni vir















RAZUMEVANJE IN ODZIV NA JEZIK OBLIKOVANE KRAJINE – ALI ŠE OBSTAJA PROSTOR ZA POETIKO?

Barbara Prezelj

Članek Stephena Kroga s pomenljivim naslovom 'Je to umetnost?', objavljenim leta 1981 v reviji *Landscape Architecture*, odraža avtorjev strah, da 'umetnost krajinske arhitekture pada v navidezno smrt'.¹ Obenem poudarja, da se krajinske arhitekture 20. stoletja ne more postaviti ob bok drugim oblikam umetnosti, saj ji manjka kritične in teoretične razprave znotraj stroke, hkrati pa je močno odvisna od programa, funkcije in potreb naročnika. V odgovor na njegovo tezo je Catherine M. Howett leta 1985 zapisala, da bi dela krajinske arhitekture na prelomu stoletja morala ugoditi našim potrebam, hkrati pa odražati skupne vrednote – kar pa se ne more zgoditi neodvisno od širšega toka idej sodobne družbe ali brez kreativnega sodelovanja različnih področij umetnosti. 'Le umetnost navsezadnje lahko nove prostore preoblikuje v pomenljive in zapomnljive.'²

V zadnjih letih lahko ob vse kompleksnejših okoljskih vprašanjih opazimo spodbujanje koncepta trajnosti na vsakem koraku, toliko bolj v okviru disciplin, ki se neposredno ukvarjajo z urejanjem prostora, varstvom narave in okoljem v najširšem pomenu besede. Krajinska arhitektura tu ni nobena izjema. Številni projekti se ukvarjajo z raznolikimi okoljskimi izzivi v polju trajnostnega razvoja, okoljskega načrtovanja, urbanega gozdarstva, krajinskega urbanizma, prostorskega planiranja, krajinske ekologije, sanacij, varčevanja z energijo, upravljanja z vodo, itd. Glede na trenutne razmere globalnega okolja se zdi, da bi bilo sila neodgovorno ali celo neetično, če temu ne bi namenjali tolikšne pozornosti. Kljub temu pa se lahko vprašamo, kam sta izginila umetnost in pomenljivost oblikovane krajine, poetika izvorne oblikovne govorice, ki je stroki pravzaprav zagotovila mesto med oblikami umetnosti in ki je s pomočjo specifičnih izraznih sredstev in odslikave družbenih razmer svojega časa pomembno prispevala k razvoju družbe in kulture.

Kadar govorimo o vrtnih in krajinskih ureditvah tekom zgodovine, je glavna točka razprave pogosto prav njihov pomen. Da bi razumeli, kaj krajine lahko sporočajo ter kako in zakaj se njihovo sporočilo spreminja, je sprva potrebno opredeliti sam *pomen*. Kadar opisujemo kaj določena stvar pomeni, običajno govorimo o tem kaj izraža ali prikazuje, kakšen je njen namen in njena vloga. Poleg tega mnogi teksti na temo zgodovine in teorije krajinske arhitekture trdijo, da odraz pomena ne izvira le iz predmeta samega, temveč sestoji iz interakcije med človekom in naravo.³ Tako kot je Marleau-Ponty v *Fenomenologiji zaznave* (1945) zatrdil, da ni dogodka brez

nekoga, ki bi se mu ta dogodek zgodil ('Čas torej ni realni proces, dejansko zaporedje, ki bi ga lahko opazoval. Rodi se iz mojega odnosa do stvari. /.../ Ne govorimo več, da je čas 'danost zavesti', izrazimo se raje natančneje in recimo, da zavest razprostira ali konstituira čas.'⁴), tako tudi krajina in posledično njen pomen ne obstajata brez prisotnosti človekove zavesti in osebnostne izkušnje. Krajinski artefakti nagovarjajo individualno izkušnjo, interakcijo in percepcijo, razmerje med gledalcem in gledanim. Poleg tega jih lahko obravnavamo kot vizualne zemljevide, ki za navadno funkcionalnostjo in relativno preprostimi krajinskimi elementi skrivajo kompleksen pomen: 'Najbolj metafizičen japonski vrt, Ryoan-Ji v Kjotu, od vseh svetovnih krajin najbolj podoben filozofskemu tekstu, vzame strogo nadzorovano število elementov in jih kot da bi šlo za nekakšen zemljevid razporedi po smešno jasnem vzorcu ...'⁵. Harbison omeni, da lahko krajino beremo tudi kot tekst. Tu v prvi vrsti ne gre za branje zgodbe ali enoznačnih zaključkov, temveč za avtonomijo interpretacije, za projiciranje individualnih izkušenj v krajino z namenom, da bi jo razumeli. Toda kaj se zgodi, če nam je jezik krajine tuj, če je skrito sporočilo na zemljevidu predobro skrito? Je potrebno delo krajinske arhitekture v celoti razumeti, da se nanj odzovemo in do njega vzpostavimo odnos, ali pa se to zgodi samodejno in nam nezavedno?

Rod Barnett v svojem eseju *Gardens without meaning* pravi, da je 'pomen skrit v vrtu v kodirani obliki in če obiskovalec kodo razbere, je pravi osnovni pomen dela razkrit.'⁶ Ob tej trditvi se lahko vprašamo, ali moramo na krajino res projicirati svoje lastne izkušnje in doživetja, da se nanjo lahko ustrezno odzovemo ali pa obstaja zgolj en temeljni pomen', ki se nam razkrije, ko razvozlammo njeno kodo. Če se ozremo v zgodovino krajinske arhitekture naletimo na primere določenih krajinskih slogov, ki močno izstopajo po svoji sporočilnosti. Takšni so na primer baročni vrtovi francoskega absolutizma ali angleški krajinski slog 18. stoletja. Lahko bi rekli, da je bil pomen v te krajine natančno vkodiran, veličina zasnov v vseh svojih razsežnostih pa obvladana do oblikovne popolnosti. Posameznikova izkušnja je bila bolj kot ne postranskega pomena, glavni cilj je bil jasno podati eno samo in prepričljivo resnico. Kaj je stalo za tako močno reprezentativnimi krajinami, so obstajali posebni načini načrtovanja krajin in posredovanja sporočila? Kaj se je zgodilo z razumevanjem krajin v današnji globalni družbi in ali je sploh še mogoče povedati eno zgodbo in eno resnico ali pa je teh vselej več?

Kot pravi Marc Treib v delu *Meaning and Meanings: An Introduction*, zanimanja za pomen v krajinski arhitekturi do osemdesetih let 20. stoletja ni bilo veliko. Modernizem je bil zaposlen z zanikanjem zgodovinskih slogov, z utemeljevanjem svojih del na razpravi o obliki, funkciji in duhu časa in ko se je arhitektura poznih šestdesetih let v iskanju lastne teorije pričela ozirati za idejami z drugih področij in jih vključevati v svoj teoretični okvir, se je krajinska arhitektura posvetila ekologiji kot glavni smernici urejanja prostora. Prelomna knjiga Iana McHariga *Design with nature* (1969) je postavila temelje, na katerih so načrtovalci gradili in utemeljevali svoja dela. Imela je svojo 'teorijo in koncept', toda za razliko od arhitekture je vire črpala iz lastnega področja ter tako oblikovala novo podlago in merila, na kateri so se vrednotila krajinska dela. Ekologija je bila dosti pomembnejša od tem, kot so ustvarjanje kraja [*place-making*] ali implementacija pomena, kar se je v naslednjem desetletju jasno odražalo tudi v pomanjkanju teoretskih razprav.⁷ Po mračnem obdobju neuspelega odkrivanja simbolne sporočilnosti krajinske arhitekture, je Anne Whiston Spirn leta 1988 kot sourednica izdala številko revije *Landscape Journal* z naslovom *Nature, Form, and Meaning*. Esej Lauriea Olina *Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture* je v tistem času predstavljal redko zanimanje za to temo, vendar pa je služil kot pomembna referenca vsem kasnejšim razpravam. Izhodiščna točka besedila je trditev, da je 'oblikovanje krajin tekom zgodovine črpalo velik del družbene vrednosti in umetniške moči na podlagi treh vidikov: bogastvo medija v čutnem in fenomenološkem smislu, tematski kontekst, odnos družbe in posameznika do narave in dejstvo, da je narava velika metafora, na kateri temelji vsa umetnost.'⁸

Olin poudarja, da je čutni vidik krajinske zasnove pomemben, saj krajino najprej doživimo prek čutov - vidimo jo, jo vonjamo, slišimo in se je dotaknemo. To je prvi in takojšen občutek, ki ga dobimo, ko se znajdemo v novem okolju; nekaj, kar se pogosto zgodi na dokaj nezaveden način. Šele nato se odločimo, ali nam je prostor prijeten ali ne, ali nam je všeč, kar vidimo, vonjamo, slišimo in česar se dotikamo. Če krajino ponovno primerjamo z besedilom, potem lahko rečemo, da nam je v veselje že, ko listamo po straneh, ko ocenjujemo, kar vidimo, in ko v krajini iščemo estetsko vrednost. Gre za neposreden vpliv na naše čute, brez da bi se nam bilo potrebno zavedno poglobiti v sam pomen besedila. O 'užitku v branju' lahko govorimo, ko podrobneje preučujemo, kar vidimo, ko raziskujemo in ocenjujemo, ko

skušamo razumeti sporočilo in globlji pomen, ki ga je avtor previdno vstavil med vrstice. Če imamo dovolj znanja in izkušenj, v povezavi z našim socialnim in kulturnim ozadjem, ki vpliva na naše razumevanje in zaznavanje, nam razkritje pomena za besedilom predstavlja še večji užitek. Težko je govoriti o estetski vrednosti ali užitku ter pomenu kot o nečem popolnoma nepovezanem, vsak pomembno vpliva na to, kako vidimo drugega, hkrati pa je jasno, da si nista enaka. Drug od drugega sta odvisna, enkrat se dopolnjujeta, včasih si celo nasprotujeta, nikoli pa nista zamenljiva. Yi-Fu Tuan predstavi zanimiv primer na to temo v svoji razpravi o razlikah med vplivom arhitekture in vplivom literature, kjer primerja katedralo v Chartresu in Dantejevo Božansko komedijo: 'Predan človek lahko ne ve ničesar o arhitekturi in vseeno uživa v posebnem ambientu katedrale in ob pogledu nanjo kot na znamenitost. Bralec Božanske komedije pa lahko uživa v delu le, če je sposoben narediti miselni preskok v skladu s tistim, ki ga je Dante naredil pri ustvarjanju svoje mojstrovine.'⁹ Arhitekturna in krajinska umetnost lahko ponudita tisto, česar nam literatura ne more. V opazovalcu lahko vzbudita navdušenje že samo s tem, da sta tam, da na naše čute vplivata neposredno ter tako naslavljata um tudi, kadar nimamo želje po branju.

Užitek je vidik oblikovanja, za katerega nekateri avtorji verjamejo, da ga v sodobni krajinski arhitekturi primanjkuje. Marc Treib v zaključku svojega eseja *Must Landscapes Mean?* zagovarja trditev, da sta bila užitek in zadovoljstvo pomembni element vrtove preteklosti, danes pa dela krajinske arhitekture raje baziramo na pomenu kot užitku ali redko na obeh, kljub temu da je užitek v zasnovi lažje opredeliti kot simbolni pomen in kompleksno sporočilnost. V grobem so si naši čuti podobni in čeprav je zaznavanje okolice z njihovo pomočjo delno odvisno tudi od kulture v kateri se nahajamo, je razumevanje pomena za določenim krajinskim delom še toliko bolj kulturno pogojeno.¹⁰ Bolj kot da bi se osredotočali zgolj na užitek, oblikovalci iščejo načine, kako najbolje predstaviti svojo zgodbo, kako v dela skriti skrivna sporočila in hkrati priskrbeti namige za razumevanje njihovih zasnov. Kot pravi Peter Walker: 'Če želimo ohraniti zanimanje, ni dovolj, da smo zgolj primerni ali prijetni. Ko je krajinsko delo enkrat dano v pogled, je odvisno od tega, kako prikaže svojo konceptualno moč. Nekaj mora sporočati.'¹¹

Drug vidik doseganja 'družbene vrednosti in umetniške moči', ki se ga dotakne Olin, je tematski okvir oz. kontekst in odnos družbe

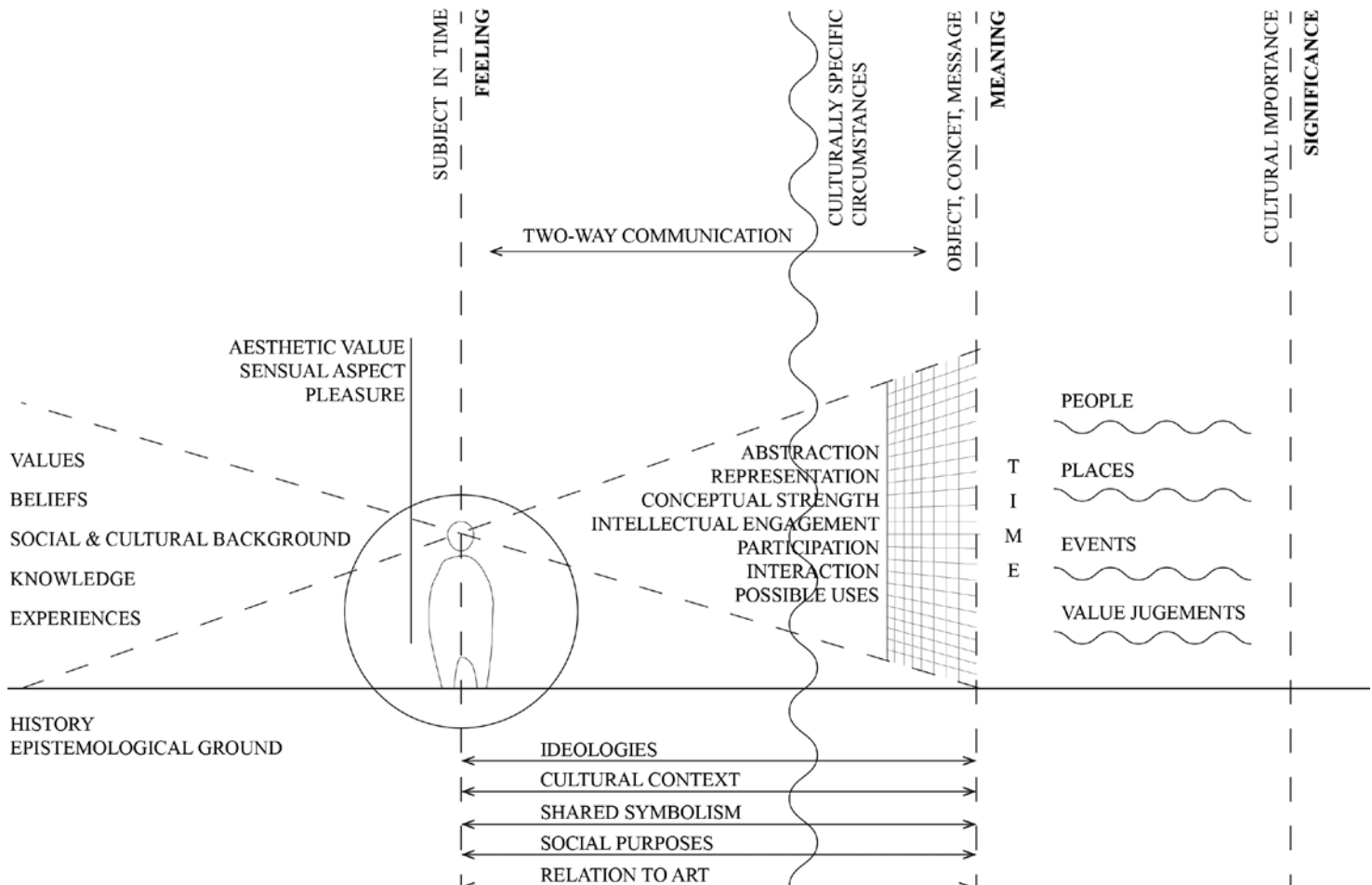
ter posameznika do narave. Kontekst je način, kako prostore povezujemo in jih med seboj primerjamo. Odvisen je od naših preteklih izkušenj in nam omogoča, da prostor vidimo, si ga razlagamo in iz njega skonstruiramo pomen.¹² Kot pravi Taylor, je kulturni okvir tisto, s čimer bi se morali ukvarjati idejna zasnova in izvedba, da bi čez čas imeli možnost pridobiti plasti simbolike, pomena in pomembnosti. Če za primer vzamemo Anglijo 18. stoletja, je bila takratna družba, oziroma novi gospodarsko močan sloj, ki je naročal nove krajinske ureditve, precej homogeniziran. Povezovala so jih ista prepričanja, vrednote in ideje. Naloga oblikovalca je bila vsaj s tega gledišča bolj preprosta kot danes, ko je število semantičnih kanalov večje, število dogovorjenih simbolov pa manjše. Ustvariti krajino, ki bo ali bi sčasoma lahko pridobila na pomenu oz. pomembnosti, je v naši raznoliki družbi ljudi različnih kultur, izkušenj, osebnih pogledov, znanj, občutkov in odnosa do narave, zagotovo težje kot prej, ko je bila povezava med formo in intenco splošno sprejeta in razumljena. Ali kot trdi Robert Riley: 'Takšen manko skupne simbolike ne izključuje vrta kot nosilca močnega pomena, temveč znižuje

verjetnost obstoja pomenov, ki bi z enako močjo naslavljali celotno družbo.¹³ Semiotiki bi trdili, da 'označevalec' lahko skozi čas ostane isti, vendar pa se 'označenec' močno razlikuje od posameznika in konteksta. Označevalec je stabilen, je oblikovna forma, ki jo ustvari oblikovalec, medtem kot je označenec vsebina, koncept ali pomen za njo. Ker ga ustvari opazovalec, je mentalna slika pomena označevalca vsakega posameznika drugačna.

Medtem ko so Saussurjevi semiotiki govorili o arbitrarnem odnosu med označevalcem in označencem, je veliko postmodernističnih teoretikov trdilo, da med njima ni nobene povezave: 'Prazen' ali 'drseč' označevalec je opredeljen z nejasnim, zelo spremenljivim, nedoločljivim ali celo neobstoječim označencem. Takšni označevalci imajo za različne ljudi različen pomen: predstavljajo lahko več ali pa nobenega označenca; pomenijo lahko karkoli si oseba želi, da pomenijo.¹⁴ Po drugi strani pa Jane Gillette v članku *Can Gardens Mean?* zavrača idejo, da bi morali zavzeti stališče 'tem več opazovalčevih interpretacij krajine, tem boljše', in da seveda lahko krajinska zasnova določeni osebi pomeni karkoli si le ta že želi,

toda zakaj bi? Nadaljuje s trditvijo, da imamo ljudje skupne psihološke in intelektualne mehanizme, ki nam omogočajo, da izkušamo vse umetniške medije in da se je na tem mestu vredno vprašati, ali so si potemtakem interpretacije posameznikov med seboj res tako različne.¹⁵ Je res tako težko oblikovati krajino zgodbe in ideje, prostor, ki ga je mogoče jasno in v celoti razumeti? Susan Herrington je na razpravo odgovorila z esejem *Gardens Can Mean*, v katerem pravi, da je 'pomen kulturno pogojen in nestabilen ter ima, tako kot jezik, lahko več razlag in različnih pomenov.¹⁶ Na podlagi tega lahko zaključimo, da se brez kulturnih razlik, raznolikih predhodnih izkušenj, znanj in našega odnosa do narave, razumevanje in interpretacija krajin ne bi v tolikšni meri razlikovala od posameznika do posameznika; podobno kot je v Angliji 18. stoletja, ki jo obvladuje skupna simbolika, ena sama ideja lažje splošno razumljena.

Poleg tega Treib opozori, da bi morali oblikovalci vseskozi misliti na razliko med 'namen-skim zaznavanjem in zaznavanjem namena.¹⁷ Za pravilno razlagalo dela je najprej potrebno poznati avtorjevo intenco. Da krajinska struk-



tura in njena ideja nista le oblikovalski izraz, temveč poskrbita za učinkovito dvosmerno komunikacijo in jasno odslikavo koncepta, si morata umetnik in občinstvo deliti skupno znanje dogovorjenih simbolov sestavin zasnove. 'Vsak simbolni sistem zahteva izobrazbo za razumevanje medija in sporočila.'¹⁸ Kar je v prid krajinskim arhitektom, ko skušajo s svojim delom obiskovalcev predstaviti jasno zgodbo, je paleta naravnega krajinskega gradiva, ki ga uporabljajo za izražanje svojih idej. Označevalec (tratne ploskve, skupine dreves, vodni elementi...) ostaja isti, označenec pa se spreminja – 'še vedno lahko razberemo prvotne elemente vrta ter jih pripišemo sodoben pomen.'¹⁹ Poleg tega krajino vedno beremo in interpretiramo na sebi lasten način. Ann Whiston Spira govori o jeziku krajine kot o našem maternem jeziku, saj so bile krajine prve zgodbe in besedila, brane mnogo pred iznajdbo drugih znakov in simbolov. Zato bi njihove vzorce, oblike, strukture, materiale in namen morala jasno razumeti večina ljudi.²⁰ Poleg tega so krajinski elementi v veliki meri naravnega izvora in so med nami že tako dolgo, da imajo sami po sebi določen pomen, niso povsem abstraktni. Vodo na primer po-

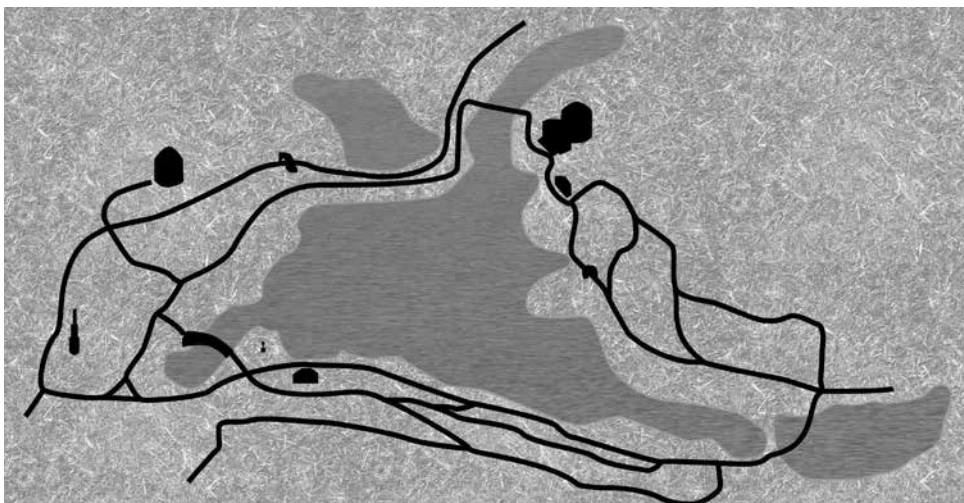
vezujemo s čistostjo, rodovitostjo, življenjem, gibanjem, močjo narave itd. Vendar pa tako kot pomeni posameznih besed, tudi pomeni elementov krajine privedejo do razumljive končne zgodbe le, če so smiselno povezani v celoto in se ustrezno odzivajo na okoliški kontekst.

Zadnja točka, ki jo Olin obravnava v svojem članku *Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture*, govori o naravi kot največji metafori vse umetnosti. Opazimo lahko, da je človek skozi zgodovino začel razumeti, se odzivati in si razlagati svet okoli sebe skozi različne oblike umetnosti. Krajina kot tema in vir idej je bila v umetnosti vedno prisotna, saj 'nam narava ponuja ključne metafore za življenje in razumevanje našega obstoja.'²¹ Obenem se je odvijal tudi obratni proces. Krajinski oblikovalci so se obračali k umetnosti po navdih in izhodišče za svoja dela, nato pa so z razvojem specifičnih izraznih sredstev znotraj svojega lastnega medija ustvarjali nove svetove. 'Ljudje svoje ideje izražajo prek fizičnega sveta, naj bo to črnilo in papir, barva in platno ali zemlja in kamen.'²² Prav sodelovanje ali izmenjava idej

med področjema je pripeljala do nastanka nekaterih največjih del v zgodovini krajinske arhitekture, tudi Stourheada, slavnega predstavnika angleškega krajinskega sloga.

Do 18. stoletja je krajinska arhitektura temeljila na formalnih načelih oblik in simbolov, ki jih je narekoval stil ter kulturno in socialno ozadje tistega časa.²³ Nato pa je prišlo do preskoka iz formalističnega v naturalistično, z glavnim razlogom v političnem vzdušju gospodarsko močne Anglije in spremembi razmerij družbene moči. Angleški dvor in vlada, s svojo absolutistično obliko vodenja države, nista bila več na čelu oblasti in novi močni sloj bančnikov, industrijcev, trgovcev, ladjarjev in veleposestnikov je začel v prizadevanjih za svojo uveljavitev z obsežnimi razpravami ter iskanjem najustrežnejšega modela oblikovanja nove angleške krajine. Dela Josepha Addisona in Alexandra Popea so močno vplivala na potek angleškega krajinskega gibanja ter na uveljavitev novega sloga, urejenega po naravnih zgledih. Pripadniki gibanja so zavračali in spreminjali socialne in kulturne smernice preteklih obdobij ter iskali primeren oblikovalski jezik, ki bi s svojo simboliko izpovedoval liberalizem. Izposojali in preoblikovali so ideje iz drugih kultur, zlasti iz obdobja antične Grčije in Rima. Glavni vir navdiha so našli v literaturi in umetnosti. Claude Lorrain in Nicolas Poussin sta bila znana po svojih krajinskih slikah, ki so upodabljale melanholično in neokrnjeno naravo v kombinaciji s sentimentalnimi podobami klasične arhitekture, postavljene v idealizirano pastoralno pokrajino z antičnimi in biblijskimi motivi, Arkadijo.

Angleški višji sloj je kulturno krajino ustrezno preoblikoval in naravo uporabil kot pomembno ideološko sredstvo. Seveda pa oblikovalci tistega časa niso bili izšolani v večinih krajinske arhitekture, v kompoziciji in reprezentaciji; v najboljših primerih so bili slikarji, vrtnarji in nekateri kasneje izšolani arhitekti. Zato so navdih in izhodišča iskali v starejših oblikah umetnosti in ustvarjali krajine, ki jih še danes vidimo kot tridimenzionalne upodobitve umetnikove (slikarjeve) idealizirane predstave o naravi.²⁴ Miles Hadfield o novem pojmovanju krajinskega oblikovanja pravi, da 'hortikultura in (razen naključno) arhitektura nista igrali nobene vloge; večina zgodnjih oblikovalcev se je ukvarjala s poezijo, filozofijo, estetiko, slikarstvom in zgodovinskimi ali literarnimi aluzijami. Njihov cilj je bil ustvariti iluzijo popolnega sveta.'²⁵ Vrtovi angleškega krajinskega sloga so bili oblikovani kot niz različnih krajinskih podob, med katerimi se je obiskovalec pomikal po



2 | Glavne znamenitosti Stourheada, uredil avtor



3 | Stourhead Gardens



4 | Landscape with Aeneas at Delos (1672)



5 | Zima (1984)

skbno načrtovanem zaporedju ter jih opazoval in preučeval kot slike. Paleta uporabljanih gradiv je bila zelo omejena in osnovna. Uporabljali so obstoječe elemente, ki so jih poznali iz prejšnjih obdobj ali iz agrarne krajine – valovite tratne ploskve, ukrivljene poti, vodne elemente nepravilnih oblik, drevje v kompaktnih gručah ali posamično. Vendar pa so z rekombinacijo in preoblikovanjem poznanih elementov, prostranostjo del in primernim odzivom na ekonomsko in družbeno strukturo tistega časa oblikovali edinstvene, vplivne in pomensko močne pastoralne kompozicije, ki nagovarjajo obiskovalce še danes.

Eden izmed znanih vrtov zasnovanih v angleškem krajinskem slogu, z jasno zgodbo in izrazito simboliko, je Stourhead. Poleg tega je hkrati tudi šolski primer piktoresknega vrta, ki se neposredno zgleduje po delih krajinskih slikarjev 17. stoletja. Njegov kompleksen pomen delno lahko razumejo le tisti, ki so ga ustvarili, delno bi ga lahko razumeli njihovi sodobniki, ponekod pa nagovarja vse tiste z zadostnim znanjem o kulturnem, družbenem in ekonomskem okolju 18. stoletja. Uteleša razsvetljenski način razmišljanja, da 'na vsako zastavljeno vprašanje obstaja samo en možen odgovor in da bi svet lahko obvladali in racionalno uredili, če bi si ga le znali pravilno predstavljati in ustrezno prikazati.'²⁶ Stourhead dandanes vzbuja občutke, razmišljanja in možne načine uporabe, nenamerne s strani avtorjev. Marsikateri mimoidoči obiskovalec pa ga lahko preprosto razume le kot 'ogromno

in čudovito vizualno ter senzorično ekstravaganco.'²⁷ Da bi jih lahko brali, so bili angleški krajinski vrtovi zasnovani kot skrbno urejen in samostojen svet, kot celovit sistem znakov in referenc, krajinskih struktur, skulptur, objektov in latinskih napisov, ki, povezani v celoto, pripovedujejo enotno zgodbo (glej sliko 2). Stourhead je zasnoval Henry Hoare II, zgrajen pa je bil med 1741 in 1780. Vsebuje eno izmed najkompleksnejših pripovedi, sistem strogo nadzorovanega gibanja po vrtu in vnaprej določenih vizur.

Vrtni elementi in strukture, kot so votlina (grotto), miniaturizacija Panteona, Apolonov tempelj, kamnit most s petimi oboki, Florin tempelj in ostali, skupaj pripovedujejo Virgillovo zgodbo Eneida, epsko pesnitev, ki je bila Hoareovim sodobnikom dobro poznana in jasna. Eneida se prične takoj ob vstopu v vrt, ko se pred nami odpre panorama, kompozicija v stilu Clauda Lorraina (glej sliko 3). Šest Claudovih slik s prizori iz Eneide je predstavljalo glavni navdih za Hoareovo stvaritev²⁸. Želel je 'slikati z naravo', ali kot pravi sam: 'Različni zeleni elementi morajo stati skupaj, kot odtenki na sliki. Da se ustvari kontrast med temnimi in svetlimi območji ter ublaži vsako temnejše območje s tu in tam dodanimi svetlejšimi deli.'²⁹

Angleški aristokratski družbi 18. stoletja je povezava z umetnostjo priskrbela ustrezen jezik za preoblikovanje krajine, saj je odražala prepričanja in vrednote vladajočega razreda.

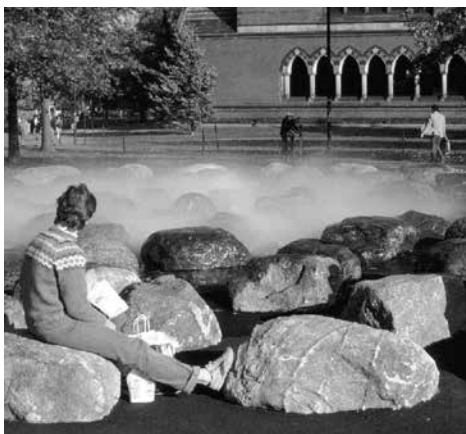
Posledično je vplivala na način videnja sveta in doživljanja krajin ter poskrbela, da jih z njeno pomočjo lahko ustrezno interpretiramo še danes.

Ideja umetnosti kot sredstva v krajinski arhitekturi, s pomočjo katere je človek poskušal razumeti in spreminjati svet okoli sebe, ni bila prisotna le v Angliji 18. stoletja. Skozi čas se je korenito spremenil tako naš odnos do narave kot tudi umetnost, ki je krajinski arhitekturi služila kot navdih in izhodiščna točka njenih zasnov. V drugi polovici 20. stoletja je človek začel gledati nase kot na del narave.³⁰ Ljudje so se pričeli zavedati, da je količina zemeljskih naravnih virov omejena in da jih bomo zaradi eksponentne rasti prebivalstva in vedno večje porabe, vse od industrijske revolucije naprej, prej ali slej izčrpali. Garrett Hardin je leta 1968 v svojem članku *The Tragedy of the Commons* opozoril na problem izčrpanja skupnih naravnih virov s strani posameznikov, ki delujejo zgolj v skladu z lastnimi interesi, ob zavedanju, da takšna nenehna uporaba skupnih virov dolgoročno ne deluje v prid širše družbe.³¹ Ob tem se je pojavilo spoznanje, da znanstveni človek živi znotraj teoretičnega okvira, ki na koncu privede do samouničenja. Postopoma je bil vpeljan nov sistem vrednot in prepričanj, kar je umetnikom dalo nov zagon in prineslo vnovično potrebo po izražanju.

V šestdesetih se je pričel porast zanimanja za okoljsko umetnost in okoljevarstveno gibanje. Poleg opozarjanja na okoljsko problematiko



6 in 7 I Vodni učinek (1984)



8 in 9 I Povezava (1984)



so umetniki zavračali idejo muzejev in galerij kot prostorov, kjer bi lahko razstavljali svoja dela. Upirali so se neusmiljeni komercializaciji umetnosti ob koncu šestdesetih let ter globalni medijsko usmerjeni in rastoči potrošniški družbi. Usmerili in prestavili so se v naravo, kjer so začeli ustvarjati javno dostopne in obsežne krajinske projekte, pogosto s koreninami v minimalistični in konceptualni umetnosti. Želeli so pokazati, da košček zemlje predstavlja veliko večji potencial, kot se mu v vsakdanji praksi pripisuje zgolj z rešitvijo tehničnih in funkcionalnih problemov lokacije. Istega leta kot je Ian McHarg objavil *Design with Nature*, je film LAND ART javnosti predstavil novo umetniško gibanje. Gary Schum je v filmu predstavljene načine delovanja *land art* gibanja povzel takole: 'Ne gre več za krajinsko sliko, temveč je dejanski umetniški objekt postala krajina sama. Trikotnik studio-galerija-zbiratelj, v katerem se je prej odvijala umetnost, je razpadel.'³²

Okoljska vprašanja, s katerimi se je ukvarjala umetnost, so svoj pečat pustila tudi v krajinski arhitekturi. Toliko bolj je to postalo jasno z McHargovim delom, kjer so hidrologija, geologija, klimatologija, ekologija in pedologija postavile nove temelje stroki. Krajinska arhitektura se je v tistem času dramatično spreminjala. Na eni strani se je striktno ukvarjala z ekologijo, ustrezno rabo tal ter s prostorskimi analizami in načrtovanjem, na drugi strani pa so krajinski arhitekti na dela okoljske umetnosti odgovarjali s krajinskimi struktu-

rami znotraj svoje stroke. Ker je raznolikost in zahtevnost projektov postajala vse večja, so bili za reševanje kompleksnih načrtovalskih in oblikovnih problemov primorani združiti oboje – tehnično znanje z oblikovalskimi in umetniškimi sposobnostmi. Pri svojem delu so združevali večšine različnih področij in se po navdih obračali k raznolikim virom.

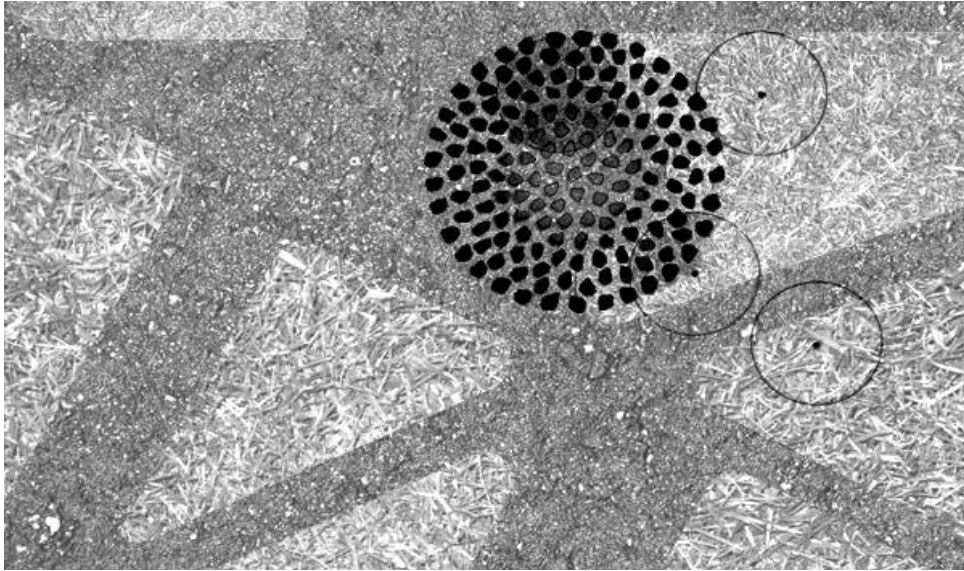
Peter Walker, eden izmed najpomembnejših krajinskih arhitektov 20. stoletja, je svojo pot začel v času prevlade modernističnega besednjaka, nadaljeval v obdobju, ko so v krajinski arhitekturi dominirali okolijski problemi in se proti koncu stoletja močno približal okoljski umetnosti. Njegovo delo je pogosto videno kot bolj drzna oblika krajinske umetnosti v kombinaciji s skrivnostnostjo, klasičnimi koncepti in preteklimi tradicijami ter zasnovami, ki izzivajo konvencionalne ideje o prostoru, formi, materialih in simbolih. Walker včasih z odobravanjem, spet drugič z ostro kritiko odgovarja na prevladujoče trende, hkrati pa vselej poskrbi za intelektualen angažma.³³

Njegova dela so že od samega začetka opozarjala na konstanten dialog z moderno umetnostjo, a kot pravi Lisa Roth, nekdanja višja oblikovalka v biroju Petra Walkerja in Marthe Schwartz: 'Za razliko od umetnikov (ki umetniška dela lahko ustvarjajo brez socialne utemeljitve), mi omejitve na račun funkcije, želja naročnikov in konteksta sprejemamo kot ključni del kreativnega procesa.'³⁴ Nujnost funkcije in odnosa do konteksta krajinski ar-

hitekturi preprečuje, da bi jo videli zgolj kot umetnost. Oblikovano krajino sestavljajo njene vizualne lastnosti ter vsi procesi in možni načini uporabe. Zato je hkrati funkcionalni prostor in prostor umetniškega izraza.

V Walkerjevih krajinah pogosto odkrijemo povezave z minimalistično umetnostjo, ki je hkrati abstraktna in zelo direktna, reprezentativna. 'Minimalizem, s svojim poudarkom na redukciji do bistva, dojemam kot enega izmed načinov doseganja skrivnostnosti.'³⁵ Poleg tega ga pri minimalizmu navdušuje povezava s klasicizmom in klasično mislijo, odkrivanje abstraktnega in bistvenega ter končna enakovredna vloga oblikovne zasnove in funkcije. S svojim umetniškim izrazom je minimalizem Walkerju omogočil, da je v njem našel pravi pristop do ustvarjanja prostorov, ki jih 'v tem času še posebej potrebujemo: mirne, urejene in nenatrpne, a kljub temu ekspresivne in pomensko polne.'³⁶

Delo *The Tanner Fountain*, ki ga je Walker zasnoval in zgradil leta 1984 v mestu Cambridge v Massachusettsu, je eden izmed najbolj priljubljenih prostorov na harvardski univerzi in jasen primer prevoda minimalističnega jezika v uspešen krajinski artefakt. Fontano, ki jo je Walker oblikoval skupaj s kiparko Joan Brigham, sestavlja 159 granitnih balvanov, naključno postavljenih v koncentrične kroge, ki prekrivajo obstoječe asfaltno poti in dele trate ter tako ustvarjajo odprto geometrijsko obliko (glej sliko 10). Voda prihaja iz središča



10 | Fontana na univerzi Harvard. Cambridge, Massachusetts (1984), uredil avtor



11 | Šest kamnitih krogov (1981)



12 | Zračni posnetek Stone Field Sculpture Carla Andrea (1977)

in delno dematerializira sredinske kamne. Spomladi, poleti in jeseni voda nastopa kot meglica, v zimskem času pa izhaja kot para iz ogrevalnega sistema univerze. Meglica čez dan lomi sončno svetlobo in nad fontano se lahko pojavijo mavrice, ponoči pa osvetlitev poskrbi za žareč skrivnostni sij (glej sliki 6 in 7). Območje fontane je, kot eden redkih odprtih prostorov na kampusu, močno obiskano in Walkerjev izziv je bil spodbuditi, 'da se ljudje pričnejo zavedati kraja in njegove identitete, ne da bi pri tem oviral njihovo pot skozi prostor.'¹³⁷ Walker je z izborom kamna, ki je bil ob prelomu stoletja odstranjen z okoliških polj, ohranil spomin na ruralno Novo Anglijo in težko delo prvih priseljencev. Kot nasprotje kamnu je v zasnovi uporabil vodo, ki se včasih pojavi in spet drugič izgine, nagovarja mimoidoče in poskrbi za pridih skrivnostnosti (glej sliki 8 in 9). Ob Walkerjevi fontani pomislimo na številne asociacije – od odnosa med naravo in človekom do spremembe letnih časov, moči in energije vode, naravnih krajin nasilja in uničenja, spremenljivosti materije in drugih. Je močno, uspešno in privlačno delo krajinske arhitekture, ki z abstrahiranjem materiala in uporabo tradicionalnih umetniških prijemov gradi na sporočilnosti ter ljudi vabi v svoj ožji krog, medtem pa v svoji preprostosti ostaja zadržano in prefinjeno. Krožna postavitvev kamnov spominja na delo umetnika Richarda Longa, še bolj pa na delo minimalističnega kiparja Carla Andrea, *Stone Field Sculpture* v Hartfordu iz leta 1977 (glej sliki 11 in 12). Treib meni, da 'skulptura oblikovalcu služi kot povod in navdih ter do neke mere tudi kot potrditev.'¹³⁸ S tem se krajinsko oblikovanje povezuje z umetniškimi oblikami svojega časa, postane del kulture in značaja obdobja ter čez čas vzpostavi lastno identiteto samostojnega produkta umetnosti.

Čeprav sta opisana primera zgrajena v dveh povsem različnih obdobjih človeške zgodovine ter odražata različne vrednote in prepričanja, pa oba potrjujeta, da pomena krajini ne prinese zgolj prostranost ureditve ter uporaba številnih krajinskih gradiv in elementov. Bolj kot to prinese krajini dodano vrednost jasna reprezentacija idej, kompleksnost in bogatost dela, izražena skozi možne rabe, možnost interpretacije ter številnih asociacij. Tako Stourhead kot Tanner Fountain bazirata na uporabi preprostih krajinskih gradiv in elementov, vendar sta zaradi njihove rekombinacije, abstrakcije in povezave s socialno-kulturnim ozadjem in umetnostjo svojega časa pomensko močni ter nagovarjata posameznikov intelekt. 'Navsezadnje je tisto, kar daje krajini pomen, združitev socialnih smotrov in umetniškega izražanja.'¹³⁹

Ne živimo več v času Anglije 18. stoletja, kjer so bili vrtovi in krajine nemudoma razumljivi tako njihovim lastnikom kot tudi ostalim predstavnikom istega socialnega razreda. John Dixon Hunt pravi, da so predstavljali skupni pogled na krajino kot na ideologijo in politični subjekt, današnje družbo pa sestavljajo različne skupine z različnimi ideali, prepričanji in vrednotami.⁴⁰ Vendar je kljub temu, kot že prej omenjeno, pomen povezan s predstavitvijo idej, fizičnih znakov in simbolov, ki si jih opazovalci lahko razlagajo s pomočjo asociacij. Zato se pomen zasnove razkrije tistim, ki razumejo jezik znakov in simbolov, ki so lahko del skupnega sistema prepričanj in dogovora v družbi ali pa gre za znake, ki posameznika vodijo k globljem raziskovanju o intelektualnih koreninah opazovane krajine. Obe predstavljeni krajinski ureditvi sta obravnavali kompleksna vprašanja obdobja, v katerih sta bili zgrajeni, hkrati pa sta pomembno prispevali k razvoju takratne družbe in kulture. Zato se danes, ob rastočih okoljskih, ekonomskih in družbenih težavah, zdi vprašanje vloge krajinske arhitekture še kako na mestu. Če je njen namen odslikavati družbene razmere našega časa, čez čas pridobiti plasti pomena in pomembnosti ter dvigati ozaveščenost o človeškem odnosu do narave, potem se ne bi smela usmeriti le k zmožnosti preprečevanja okoljskih katastrof in k omiljevanju človeškega nespametnega delovanja. Hkrati bi morala stremeti k bolj uravnoteženi spojitvi znanosti in umetnosti, h kombiniranju umetniških znanj in okoljske odgovornosti z namenom preseganja dosežene ravni družbene zavesti in ustvarjanja vizualno in pomensko močnih ter okoljsko odgovornih krajin našega časa. ■

- 1 Krog, S. Is it Art?, *Landscape Architecture Magazine*, 1981, št. 74, str. 37–376.
- 2 M. Howett, C. Landscape Architecture: Making a Place for Art, Places: A Quarterly Journal of Environmental Design, 1985, 2 (4), str. 52–60.
- 3 Olin, L. Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture. *Landscape Journal*, 1988, 7 (2), str. 149–168. / Corner, J. The Hermeneutic Landscape. 1991. v: Swaffield, S. eds. *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. 2002, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, str. 130–131. / Treib, M. Must Landscapes Mean?: Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture, 1995. v: Treib, M. eds. *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*, 2011, New York: Routledge, str. 82–133. / Taylor, K. Design with meaning. *Landscape Review: A Southern Hemisphere Journal of Landscape Architecture*, 1997, 3 (2), str. 3–21. / Whiston Spirn, A. The Language of Landscape. 1998. v: Swaffield, S. eds. *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. 2002, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, str. 125–129. / Herrington, S. Gardens Can Mean. 2007. v: Treib, M. eds. *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*. 2011, New York: Routledge, str. 174–213.
- 4 Merleau-Ponty, M. *Fenomenologija zaznave*. Študentska založba, Ljubljana, 2006, str. 418, 420–421.
- 5 Harbison, R. *The Built, the Unbuilt, and the Unbuildable: In Pursuit of Architectural Meaning*. 2001, 4th ed. The MIT Press, str. 26.
- 6 Barnett, R. Gardens without meaning. *Landscape Review: A Southern Hemisphere Journal of Landscape Architecture*, 1997, 3 (2), str. 22–42.
- 7 Treib, M. Must Landscapes Mean?: Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture, 1995. v: Treib, M. eds. *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*, 2011, New York, Routledge, str. 82–133.
- 8 Olin, L. Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture. *Landscape Journal*, 1988, 7 (2), str. 149.
- 9 Tuan, Y. Thought and Landscape. The Eye and the Mind's Eye, 1979 v: Meinig, D. eds. *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. 1979, New York: Oxford University Press, str. 100.
- 10 Treib, M. prav tam, str. 82–133.
- 11 Walker, P. and Sasaki, Y. 'Landscape as Art' A Conversation with Peter Walker and Yoji Sasaki. 1989 v: Sasaki, Y. eds. *Peter Walker: Landscape as Art*. 1989, Tokyo: Process Architecture Publishing, str. 10.
- 12 Taylor, K. Design with meaning. *Landscape Review: A Southern Hemisphere Journal of Landscape Architecture*, 1997, 3 (2), str. 3–21.
- 13 Riley, R. From Sacred Grove to Disney World: The Search for Garden Meaning. *Landscape Journal*, 1988, 7 (2), str. 142.
- 14 Chandler, D. *Semiotics: The Basics*. 2nd ed. 2013, New York: Routledge, str. 78.
- 15 Gillette, J. Can Gardens Mean?. 2005, v: Treib, M. eds. *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*. 2011, New York: Routledge, str. 171.
- 16 Herrington, S. Gardens Can Mean. v: Treib, M. eds. 2011. *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*. 2007 New York: Routledge, str. 197.
- 17 Treib, M. prav tam, str. 114.
- 18 prav tam, str. 110.
- 19 prav tam, str. 110.
- 20 Whiston Spirn, A. The Language of Landscape. 1998. v: Swaffield, S. eds. *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. 2002, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, str. 125–129.
- 21 Matilsky, B. *Fragile Ecologies - Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. 1992, New York: Rizzoli International Publications, str. 5.
- 22 Herrington, S. prav tam, str. 190.
- 23 Jellicoe, G. and Jellicoe, S. *The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*. 3rd ed. 1995, London: Thames and Hudson, str. 155.
- 24 Matlock, E. The Search for Appropriate Form: *The Relationship Between Landscape Architecture and Art in Three Time Periods*. 2008, Master of Landscape Architecture thesis. The University of Texas at Arlington.
- 25 Hadfield, M. *The Art of the Garden*. 1965, Dutton: Studio Vista, str. 80.
- 26 Barnett, R. Gardens without meaning. *Landscape Review: A Southern Hemisphere Journal of Landscape Architecture*, 1997, 3 (2), str. 23.
- 27 Olin, L. Commentary: What Did I Mean Then or Now. 2011, v: Treib, M. eds. *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*. 2001, New York: Routledge, str. 75.
- 28 Moore, C., Mitchell, W. and Turnbull, W. *The Poetics of Gardens*. 1993, The MIT Press, str. 136–144.
- 29 Laird, M. *The Flowering of the Landscape Garden: English Pleasure Grounds, 1720–1800*. 1999, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, str. 45.
- 30 Jellicoe, G. and Jellicoe, S. *The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*. 3rd ed. 1995, London: Thames and Hudson
- 31 Hardin, G. *The Tragedy of the Commons*. *Science*, 2013, 162 (3859), str. 1243–1248.
- 32 Lailach, M. *Land Art*. 2007, Taschen.
- 33 McCue, G. Overview: Design in American Regions. Introduction. v: Sasaki, Y. eds. 1989. *Peter Walker: Landscape as Art*. Tokyo: Process Architecture Publishing, str. 8–9.
- 34 Roth, L. The Office of Peter Walker and Martha Schwartz, 1983-present. v: Sasaki, Y. eds. *Peter Walker: Landscape as Art*. 1989, Tokyo: Process Architecture Publishing, str. 17.
- 35 Walker, P. and Sasaki, Y. prav tam, str. 27.
- 36 Walker, P. Minimalist Landscape. 1997. v: Swaffield, S. eds. *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. 2002, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, str. 88.
- 37 Walker, P. in Sasaki, Y. prav tam, str. 94.
- 38 Treib, M. prav tam, str. 94.
- 39 Roth, L. The Office of Peter Walker and Martha Schwartz, 1983-present. 1989. v: Sasaki, Y. eds. *Peter Walker: Landscape as Art*. 1989, Tokyo: Process Architecture Publishing, str. 17.
- 40 Dixon Hunt, J. The Garden As Cultural Object. 1991. v: Wrede, S. and Adams, W. eds. *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*. 1991, New York: The Museum of Modern Art, pp. 19–32.

vir slik:

- 11 Prezelj, B. Shema Občutek, pomen, pomembnost (*Feeling, Meaning and Significance*), 2013
- 21 Moore, C. et al. Stourhead major points of interests, v: *The poethics of Gardens*, The MIT Press, 2013, str. 136
- 3 - 12 | spletni vir

POD SLOVENSKIM KOZOLCEM – SLOVENSKA MATI

Ana Pavlič

'Kozolec je zraščan s slovenskim človekom kot spomenik, ki so ga klesali predniki in staroselci pred več kot tisoč leti in mu dali prve zasnove, ki so se porodile iz potreb, pa tudi iz želje pokrajino kultivirati in z njo bogatiti tudi sebe.'¹

Pod slovenskimi kozolci so stoletja garale pridne, delovne in zgarane roke slovenskega kmeta, ki je največje veselje našel v obdelovanju lastnega koščka zemlje, obkrožen s svojo družino. Slovenske matere so se medtem trudile na svoj način, zelo so se trudile; tekle so za vozom, kuhale kave nehvaležnim sinovom in dneve preživele v upanju in želji, da bi se njihovi izgubljeni otroci vrnili iz divjega, krutega in tujega sveta, spoznali lastno zmoto, se zanj pokorili in se pridružili svojim bratom pod kozolcem. Medtem so se oblastniki nad slovenskim ljudstvom menjavali, preživljale so se vojne in risale so se vedno nove meje našega prostora, a eno je ostalo zmerom enako: tako kot Bog in domovina je namreč tudi mati ostala – ena sama.

Kozolec, ki sestoji iz lesenih tramov in strešne konstrukcije (v začetku s slamnatim ostrešjem), je mnogo več kot zgolj naprava za sušenje. Kozolec je močna opora za vzdrževanje slovenske nacionalne identitete in za to isto identiteto pomembne značilnosti – lika slovenske matere. Slovenski kozolec pravzaprav označuje simbole in ideološko konstruiran prostor, v sklopu katerega se vzpostavlja identiteta slovenske matere, za katero je značilna vdanost domačiji in družini, ter identiteta (ne)hvaležnih otrok slovenske matere, ki smisel svojega življenja dosežejo šele takrat, ko spoznajo veličastno vrednost matere in kozolca.

Premislek o kozolcu kot arhitekturni formi bi bil tako brezpredmeten, če ne bi upoštevali razmerij med ideologijo in arhitekturo, zavedati se torej moramo da je 'arhitekturi

in urbanizmu ideologija potrebna, tako kot je zrak potreben človeku. Ideologija je praktično pravilen izraz dejavnosti konstruiranja prostora, in še naprej, je način, kako se subjekti konstruiranja prostora zavedo razmer lastnega delovanja. Zato ujetosti urbanizma in arhitekture v ideološke forme mišljenja in praktičnega delovanja ne moremo interpretirati kot stranpot v zgodovini, ki jo s svojimi posegi v prostor tudi sokonstruirata.'²

Ta prispevek želi slediti ideji knjige Braca Rotarja, *Pomeni prostora* (1981), ravno v tistem delu, ki opisuje prakse konstruiranja prostora na nivojih ideologij kot nekih praktičnih vednosti in načine, ki razkrivajo, kako se skozi te iste prakse oblikujejo in uveljavljajo 'diskurzi morale, filantropije, estetike, higijene, ekonomije, zanje se, skozi postopek analize, nato izkaže, da predvsem niso to, za kar se izdajajo: so mehanizmi ohranjanja/vzdrževanja razrednega gospostva – in to ne samo v polju produkcije prostora.'³ Kozolec tako res ni le naprava, ki bi kmetom lajšala delo, 'ker – [...] tako urbanizem kot arhitektura za predmet nimata stavbe, temveč mesto – ta pa je topos socialnega.'⁴

V zgodbi, ki jo pripoveduje to besedilo, v zgodbi slovenskega kozolca kot arhitekturnega dosežka in slovenske matere kot identitete, ki jo je kozolec pomagal konstruirati in utrjevati, je bila ideologija na delu vsaj trikrat. Prvič, stoletja nazaj, ko je bil kozolec ustvarjen in priznan kot center domačije (in vezivo subjekta na koncepte, kot so: dom, družina, mati), naslednjič, ko se je prenehala njegova uporaba in so se kmetje, takrat že skoraj do popolnosti zavezani k eni materi, Bogu in domovini, odločili uporabljati učinkovitejše naprave za sušenje, in poslednjič, danes, ko se je o kozolcih in slovenstvu izoblikoval poseben javni diskurz, v okviru katerega naj bi bili prav kozolci odgovorni za značilno slovensko podobo, še celo več: 'Zemlja in kozolec, kmet

in plug so način življenja ter hkrati tisto, kar je skozi stoletja ohranjalo slovenstvo.¹⁵

Tega, da kozolci na Slovenskem predstavljajo pomemben konstitutivni element nacionalne identitete, ni potrebno pretirano poudarjati. Hiter pregled bibliografije na polju tega arhitekturnega dosežka nam kaže veliko emocionalno obteženost pisanja o kozolcih. France Stele (2008) tako piše: 'Iz valovanja žitnih polj in travnikov, iz strmih bregov in z roba vasi vstajajo pomniki davne arhitekture na Slovenskem. Kozolec je kultura, ki najbolj določa prepoznavnost krajine v Sloveniji, skozi čas je postal del te krajine, kot drevesa in polja, kakor da bi tam od nekdaj stal. V svojem bistvu je kozolec naprava za sušenje pokošene trave, žita in poljščin, vendar pa njegova oblika in oprema presegata zgolj namembnost in prav to kaže na ustvarjalnega duha, ki se je dvignil iz te zemlje in razodel v veličastni mojstrovini iz lesa in kamna.'⁶ Ko prebiramo o kozolcih in njihovi zgodovini, se nam le-ti kmalu zazdijo braniki nacionalizma (ki se ga v Sloveniji šele zadnje čase bolj kritično reflektira), vidimo lahko namreč, da gre za združitev dveh fantazmatskih in arhetip-skih idej o slovenstvu in Slovencih, v skladu s katerima smo Slovenci notranje povezan, ustvarjalni, priden in ponosen narod. Temu pritrjujejo sledeči opisi kozolcev: 'Notranji čut povezanosti je ustvarjal enaka dela, ki so se kazala tudi z zlitjem kozolca z naravo kot najčistejši izraz biti slovenskega človeka. Kozolec je steber slovenske ustvarjalnosti in samonikel spomenik, ki nas spremlja vsepovsod in nam kaže, kje smo doma, in kje se govori slovenski jezik. Ni Slovenca, ki ne bi kozolca istovetil z narodovo identiteto, podvigom slovenske ljudske ustvarjalnosti ter modrosti, ki je znala času in prostoru vtisniti trajen in neizbrisan pečat.'⁷

Prvi je sicer kozolce omenjal že Janez Vajkard Valvasor, leta 1689, ko jih je v Slavi vojvodine

Kranjske tudi upodobil na bakrezih. Začetek dvajsetega stoletja pa velja za pričetek obdobja resnejšega preučevanja kozolcev, ko je najprej geograf Anton Melik napisal študijo Kozolec na Slovenskem (1931), sledili so mu arhitekti Marjan Mušič, Niko Kralj, Jože Marinko ter Borut Juvanec. Poleg geografov in arhitektov so o tej formi kulturne dediščine pisali še naslednji etnologi: Franjo Baš, Tone Cevc, Vito Hazler in Janez Bogataj.⁸ Premišljevali o namenih in funkcionalnosti kozolca kot naprave za sušenje sena, seveda ni namen tega prispevka. Nasprotno, vrniti se moramo k našemu izhodišču: od kod ravno kozolcem tako pomembno mesto v vzpostavljanju in ohranjanju slovenske nacionalne identitete.

Trdim, da je omenjeno mesto povezano še z eno posebnostjo slovenske nacionalne identitete – slovensko materjo, in da slovenski kozolec vzdržuje in ustvarja lik slovenske matere. Potrditev zapisane teze bom prikazala z vzporednim branjem Antona Melika in Slavojja Žižka: v svoji raziskavi je Melik pokazal, da kozolec ni le slovenska posebnost, prisoten naj bi bil na širšem območju alpskega pasu, vendar je tu ostal v svoji arhaični obliki. To pomeni, da je zadnja oblika kozolca – stavba s streho, specifično slovenska.⁹ Kako nenavadno, da naj bi se ravno pri nas arhitektura gradnje kozolca povzpela še na višjo raven in ni ostala zgolj pri preprosti napravi, ki bi bila sestavljena iz parih drogov in prečnih palic, postavljena na travnik ali prislonjena na drugo poslopje? Kako zanimivo, da se Slovenci tako radi bahamo s kozolcem in se tako zelo trudimo, da bi v njem poiskali takšne značilnosti, ki bi bile specifično slovenske? Odnos slovenstva do kozolcev je namreč posledica odnosa med slovensko materjo in njenimi otroci. Slovenski kmetje (otroci slovenske matere) so zaradi notranje zadolžitve lastnih mater čutili do njih poseben dolg, ki pa je v resnici pomenil tudi dolg do domačije, dolg do domovine in dolg do

Boga. Mati (ki za Slovence ni nadjazovski lik, temveč predstavlja ideal jaza, ki je sestavljen iz ponotranjenih pričakovanj drugih in potez, ki jih pri drugih ljubimo in občudujemo) tako nalaga posamezniku simbolno poslanstvo (ne pa recimo uživanja in boja za socialni uspeh, kar je značilno za nekatere druge nacionalne identitete), s čemer ga notranje zadolži. Tako pridemo do bistvene značilnosti in posebnosti otrok slovenske matere, katerih življenja so zaznamovana z mazohističnim žrtvovanjem, ki se v realnosti kaže kot zavedanje o škodljivosti tujega in neznanega sveta: kakršenkoli socialni uspeh v tako imenovanem tujem svetu je razumljen kot izdaja domačije, zato je poslanstvo izpolnjeno in izpopolnjeno šele takrat, ko se subjekt sredi nevernega tujega sveta zave dolga, zavrne tujo učenost in se vrne domov.¹⁰ Vrnitev domov pravzaprav pomeni simbolno slavljenje kozolca kot simbola za domovino in domačijo (tu gre iskati razloge za izrazito pomanjkanje objektivnega pisanja o kozolcih na slovenskem) in občudovanje matere, ki je, medtem ko je ob pokvarjenem in uživaškem možu vse dneve garala, vse grehe svojim otrokom odpustila in pozabila.

Literarne primere takega dolga in tolikšnega žrtvovanja lahko najhitreje najdemo v delih Ivana Cankarja, ena izmed njegovih najslavnejših črtic nosi pomenljiv naslov Tuja učenost. V tej kratki zgodbi beremo materine očitke sinu, da naj bi zaradi tuje učenosti pozabil na Boga, in da naj bi postal len in mlačen, Cankar tako zapiše: 'O mati! Tvoja duša je brez madeža, kakor sonce na poletnem polju! O mati, otrok svojih otrok, da bi nikoli ne spoznala te sovražne tuje učenosti! O mati, v učenosti ni ljubezni – ti pa si ljubezen sama, že tvoj smehljaj je paradiž, vesel in sončen, brez črnega spoznanja. V toplem domačem hramu si ostala, mi pa smo prezgodaj odpahnili duri v tujino in mraz!¹¹ Če torej vemo, da arhitektura s svojimi praksami upravljanja in grajenja prostora na nek način določa identitete in

omejuje polje diskurza, saj nam z nenehno afirmacijo našega položaja, po drugi strani kaže tudi vse tisto, kar nismo, lahko sklenemo, da sta slovenska mati in slovenski kozolec dve plati istega kovanca. Edvard Svetek v svoji kratki monografiji *Ohranimo kozolec!* (2011) kozolec opisuje v okviru trikotnika zemlja – Bog – kruh, četudi je njegova knjiga v povsem drugačnem kontekstu kot pričujoči prispevek, lahko vidimo kako pomemben del domačije je predstavljal kozolec. Izdaja kozolca, izdaja domačije je pomenila izdajo matere.

Ob tem se moramo, v želji po razumevanju povezave med slovensko materjo in slovenskim kozolcem, vprašati še (vsaj) dvoje: kako to, da v zgodovini slovenske proze in poezije zapisov o kozolcih in toplarjih pravzaprav ni, če pa že so, opisujejo navadno udare strele v kozolce ali pa namerne sežige le-teh? Zdi se, kot da so opisi uničenja kozolcev pravzaprav podzavestne posledice frustracije, ki nastopa vzporedno z dolgom in poslanstvom, ki je bil predstavljen zgoraj, če parafraziramo – uničenje kozolca bi vodilo k uničenju domačije in k uničenju patološkega odnosa z materjo.

Poleg tega, da bi v prihodnosti torej veljalo preiščevati o zgodovinskih virih, ki ne omenjajo kozolcev, pa je nujno premisliti in

reflektirati tudi trenutni družbenopolitični kontekst, ki je okoli kozolcev vzpostavljen danes. Opozoriti velja na to, da je s prihodom kapitalizma kozolec izgubil svojo poprej slavljeno uporabnost, saj so se pojavili številni modernejši, hitrejši in učinkovitejši načini za sušenje sena. Trenutno se v zvezi s kozolci odvija diskurz, ki ga je že par stoletij nazaj ugrabil kapitalističen način proizvodnje in razmišljanja, danes, ko je ta diskurz že skoraj v popolnosti prečiščen, pa se nam izkazuje kot kopica pozivov po ohranitvi kozolca kot simbola naravne in kulturne dediščine, za katerega je vredno namenjati velike količine denarja, subvencionirati njegov obstoj in ga upodabljati na raznolikih spominkih, ki ne odkrivajo le lepote slovenske krajine, temveč tudi bistvene značilnosti slovenske identitete. A za identitete velja, da so ustvarjene na podlagi binarnih opozicij, ki so že a priori izključujoče, kar pravzaprav pomeni, da nas bolj kot potrjujejo, v resnici zamejujejo. Preveč naivno je misliti, da je izbira kozolca kot glasnika in simbola naše nacionalne identitete naravna (in ne diskurzivno ustvarjena) ter nenamerna. Poudarjanje nekaterih skupnih družbenih lastnosti, ki so prikazane, kot da so že vnaprej zapisane v naše genome, je najmanj zavajajoče in služi zgolj ohranjanju statusa quo. Slednji služi vzdrževanju oblastnih razmerij

(ki segajo vse do oblikovanja odnosov med ljudmi), ta so bila v naša telesa šele vpisana, nato pa skozi reprodukcijo točno določenega diskurza dokončno utemeljena. K razgradnji takšnih razmerij in k razgaljanju naravnega in depolitiziranega sveta bi morala strmeti naša prihodnost! Tudi če se bo to odvijalo pod zavetjem slovenskih kozolcev, z ramo ob rami s slovensko materjo. ■

1 Svetek, E. *Ohranimo turizem!* Celje : Celjska Mohorjeva družba: Društvo Mohorjeva družba, 2011, str. 64.

2 Rotar, Drago B. *Pomeni prostora: (ideologije v urbanizmu in arhitekturi)*. Ljubljana : Delavska enotnost, 1981, str. 7.

3 prav tam, str. 9.

4 prav tam.

5 Svetek, E. prav tam, str. 80.

6 Stele, F. *Kozolec v Sloveniji = The kozolec of Slovenia*. Komenda: samoizdaja. 2008, str. 17.

7 glej 1

8 Stele, F. prav tam, str. 17-18.

9 Melik, A. v Rucli R., *Kozolec : monumento dell'architettura rurale = spomenik ljudske arhitekture*. Špeter : Lipa, 1998. str. 13.

10 Žižek, S., 'Patološki narcis' kot družbeno-nujna forma subjektivnosti, v: *Družboslovne razprave*, let. 2, št.2. Ljubljana : Slovensko sociološko društvo : Fakulteta za družbene vede, 1985. str. 131.

11 Cankar, I. Tuja učenost, v: *Moje življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1971, str. 24.



1 | Aigues-Mortes

ROLAND BARTHES IN URBANIZEM

Blaž Zabel

V sklopu arhitekturne teorije je francoski filozof, lingvist, literarni teoretik in semiotik Roland Barthes poznan kot eden izmed mislecev, ki je tvorno vplival na razvoj semiotike v arhitekturni teoriji. Pravzaprav je bil prvi, ki je Barthesovo misel pripeljal na področje arhitekturne teorije, Manfredo Tafuri (Cohen, str. 509), celoviteje pa je v arhitekturno teorijo vstopil z razmahom arhitekturne semiotike. Kljub temu, da arhitekturna teorija Barthesa pogosto omenja, je sam o arhitekturi pisal malo, saj se z arhitekturo neposredno ukvarja zgolj v dveh krajših tekstih: v predavanju z naslovom *Semiologija in urbano*, ki ga je imel Barthes leta 1967 v Neaplju, in ki ga bomo obravnavali na tem mestu, razpravlja o možnostih semantičnega raziskovanja urbanizma, v besedilu z naslovom *Eifflov stolp* pa semiotično analizira dotično arhitekturno stvaritev.

Preden se lotim analize Barthesovega spisa o semiologiji in urbanizmu, naj na hitro razložim, kaj sploh je semiotika in kakšna je njena vloga v arhitekturi. Semiotiko, ki dobesedno pomeni 'veda o znakih', prvič omenja Ferdinand de Saussure v svojih slavnih *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja*, kjer opredeli znak kot osnovo preučevanja vseh družbenih pojavov. Po njegovem mnenju je torej jezikoslovje, ki preučuje jezikovne znake, zgolj del, kot pravi sam, *semiologije* (čeprav tudi Barthes sledi Saussurjevi terminologiji, se je kasneje pod vplivom anglosaksonskih teoretikov uveljavilo pojmovanje semiotika²). Seveda je tudi arhitektura določen kulturni in družbeni pojav, zato ni ovir, da arhitekturnega spomenika ne bi mogli razumeti kot znaka.

Vendar je, kot ugotavlja Umberto Eco v spisu *Funkcija in znak: Semiotika arhitekture*, semiotična predpostavka o preučevanju kulturnih vzorcev kot sistema znakov za arhitekturo še posebej težavna. Eden izmed glavnih problemov je nedvomno narava arhitekture, ki v svoji osnovi ni oblika komunikacije (kot na primer literatura ali likovna umetnost), ampak je njena vloga predvsem funkcijska. Kljub vsemu lahko ugotovimo, da arhitektura funkcionira kot določena oblika komunikacije: Umberto Eco navaja primer kamenodobnega človeka, ki z dojetjem jame kot bivališča, torej same funkcije jame, oblikuje model prepoznavanja jame kot bivališča. Vsaka jama predstavlja določen kod, ki sicer res vsebuje tudi funkcijsko plat jame, torej jame kot bivališča, vendar pri tem ni nobene potrebe, da je ta funkcija dejansko izkoriščena. Tako je pravzaprav arhitektura sama po sebi znak, ki preko koda sporoča svojo funkcijo, s tem pa sama deluje kot oblika komunikacije. Naj poskusim razložiti še nazorneje: srednjeveško mestno obzidje je nedvomno imelo svojo funkcijo, v prvi vrsti obrambno. V poznem srednjem veku na primer, ko je svoj razcvet doživela tudi vojaška znanost, so arhitekti pričeli z uvajanjem številnih sprememb mestnega obzidja; na primer sklenjenost obzidja, ki omogoča hitrejšo mobilnost vojske, samostojnost obrambnih stolpov, kjer vsak stolp deluje kot svoja enota z enim samim vhodom in se zato lahko brani sam, dvojna mestna vrata etc. Vendar bi težko trdili, da je edina vloga mestnega obzidja funkcijska. Že sama reprezentativnost, nepotrebno poudarjanje obrambnih elementov etc. imajo vlogo znaka, ki morebitnim zavojevalcem sporoča

(komunicira!) funkcijsko vrednost zidu – pa čeprav nekateri arhitekturni elementi te funkcije dejansko sploh nimajo.

V predavanju z naslovom *Semiologija in urbano* se Roland Barthes sprašuje, ali je mogoče semiotično raziskovanje mesta oz. ali je mogoča semiotika urbanizma; naloga, ki si jo zadaja, je torej razumevanje mesta kot strukture znakov. Pri tem je pomembno, da je taka raziskava izvedena semiotsko, kar pomeni (oz. kot smo videli že pri Ecu), da mesta ne smemo razumeti zgolj funkcijsko, ampak moramo njegovo vsebino razumeti kot komunikacijski znak. Ob tem ni dovolj, da se zgolj zatopimo v kartografijo, v urbanistične načrte in v arhitektove namene, saj vse to vsiljuje fiksno razumevanje označevalca (glej tudi Highmore, pp. 156–157). Kot rečeno, mesto je potrebno raziskovati v dinamiki odnosov med pomeni posameznih elementov, ki jih ustvarjajo predvsem prebivalci. Barthes podaja primer dveh mestnih četrti, ki sta urbanistično (načrtno, kartografsko, namensko) ločeni, a jih prebivalci ne dojemajo ločeno, temveč kot homogeno celoto. V tej smeri moramo razumeti tudi Barthesovo tezo, da je mesto diskurz, jezik oz. tekst, ki ga je potrebno brati. Mesto je torej potrebno raziskovati s pozicije sprejemnika sporočila v komunikacijskem modelu (če uporabim Jakobsonovo terminologijo)².

Zagata, ki se ob tem poraja, je, kako doseči znanstveno raven raziskovanja iz pozicije sprejemnika, ki je s tem seveda zavestno zavrnil pozicijo 'objektivne' kartografije. Barthes podaja tri smernice, ki jih mora urbanistična semiotika upoštevati, če želi doseči zeleno znanstvenost. Prvič, ujemanje med označencem in označevalcem mora razumeti kot dinamično in nefiksno. S tem Barthes pravzaprav poudarja, kar je izpostavil že s svojo kritiko kartografije, le da sedaj postreže s primerom leksikografije (kot določanje pomena označenca). Na primer, urbanistični leksikon, ki bi različnim elementom mesta kot označevalcem pripisal točno določeno funkcijo, oz. označenec, bi bil v tem pogledu nesmiseln in napačen. Tako funkcijsko razumevanje mesta je v urbanizmu sicer precej pogosto, vendar se s tem pozablja na dinamičnost razmerja med elementi in njihovo funkcijo, saj slednja ni fiksna in se pogosto spreminja. Če pomislimo na funkcijo mestnega obzidja, lahko hitro ugotovimo, da je z uporabo vojaških topov le-to svojo obrambno funkcijo izgubilo, kljub temu pa so nekatera mesta obzidja obdržala, saj so slednja prevzela drugačne funkcije. Če za primer vzamemo Aigues-Mortes v Provanzi, bomo ugotovili, da je danes ta funkcija

predvsem turistična, kar načrtovalci mesta gotovo niso nameravali, pa vendar odločilno vpliva na celotno zasnovo mesta. Prav to nas privede do druge točke, ki jo je v semiotiki mesta potrebno upoštevati. Ker sta označevalec in označenec med seboj v nestalnem razmerju, je potrebno mesto raziskovati v dinamiki mikro- in makro-analize. Šele z določitvijo funkcijskih in komunikacijskih funkcij urbanega prostora na najmanjši ravni lahko v svojem raziskovanju preidemo na večje strukture. Čeprav Barthes v *Semiologiji in urbanem* podaja primer raziskovanja Tokia od funkcije posameznih ulic, preko določenega centra mesta, do ugotovitve o policentrični zasnovi japonske prestolnice, je v tej točki manj jasen. Najverjetneje si lahko njegovo tezo razlagamo podobno kot strukturalistično opredelitev analize literarnega teksta v *Uvodu v strukturalno analizo pripovedi*, kjer raziskava besedila poteka od najmanjših besedilnih funkcij, preko ravni dejanj do najširše ravni pripovedi.

V tretji točki se Barthes nasloni na Lacanovo tezo o drsenju označevalcev, ki pravi, da vsak označevalec vedno označuje zgolj drug označevalec, in da označenca nikoli zares ne doseže. Podobno Barthes trdi tudi za mesto, kar sam poimenuje *erotična dimenzija*³ mesta oz. tudi *socialna dimenzija* mesta, primarno pa to predstavlja prav center mesta kot prostor srečevanja *drugega*. Pri svoji analizi erotične dimenzije in centra mesta se Barthes skoraj povsem opre na Lacana. Center mesta tako opredeli kot *prazni označevalec*, ki je v Lacanovi psihoanalizi⁴ povod za drsenje označevalcev in gibljivost realnega ter imaginarnega (z Ecovo terminologijo bi lahko rekli arhitekturne funkcije in arhitekture kot znaka). Če pogledamo urbanistično zasnovo Tokia, lahko ugotovimo, da je celotno mesto zasnovano okoli cesarske rezidence z velikim praznim vrtom. Center mesta je torej dejansko prazen oz. nenaseljen prostor. A Barthesu z iskanjem primera praznega označevalca kot centra mesta ne bi bilo treba tako daleč, saj tudi v Evropi tradicionalno center mesta označuje prazen prostor, tj. glavni trg. Če za primer vzamem kar Trg sv. Marka v Benetkah, bomo hitro ugotovili, da ravno prazen in večnamenski prostor, ki sam nima natančno določene funkcije, saj se je (in se še) uporablja v religiozne, politične, ekonomske, turistične in druge namene, določa funkcijsko urbanistično zasnovo. Ravno iz relacije do praznega označevalca oz. trga se funkcijsko opomenja sedež cerkvene oblasti (bazilika sv. Marka), sedež posvetne oblasti (Doževa palača), upravni sedež (stare in nove prokura-cije), finančni sedež (Palazzo della Zecca),

intelektualni sedež (Biblioteca Nazionale Marciana), v odnosu do glavnega beneškega trga je tudi Canal Grande kot rezidenčni del beneške elite etc. Kot vidimo, je komunikacijska oz. znakovna funkcija urbanistične zasnove mesta omogočena zaradi praznega označevalca, ki šele omogoči strukturo nefiksnega simbolnega opomenjanja.

Kot smo ugotavljali že zgoraj, je funkcijska in znakovna dimenzija arhitekture spremenljiva in nefiksna, gibanje strukture pa omogoča prav mesto praznega označevalca. Barthes torej zaključuje svoje besedilo z opozorilom, da je pri preučevanju mesta potrebno slednje razumeti kot strukturo znakov oz. kot tekst, diskurz, ki ga beremo. Ob tem pa je potrebno ves čas paziti, da označevalcem ne pripisemo fiksnih označencev, saj je razmerje med označencem in označevalcem v neprestanem gibanju. Z Ecovimi besedami bi to pomenilo, da v semiotiki urbanizma noben arhitekturni in urbanistični model kot kod nima svoje trdne in stalne funkcije. Slednje ves čas določajo sprejemniki, torej prebivalci mesta, in zato se le-ta ves čas spreminja. ■

1 Isto terminologijo prevzemam tudi v tem besedilu.

2 Pri tem je podobnost z znamenito 'smrtjo avtorja' in 'rojstvom bračca' v besedilu Smrt avtorja več kot očitna. To med drugim opaža tudi Highmore (str. 157).

3 Erotično dimenzijo mesta in njegovega centra Barthes povezuje s potrošniško željo. Pri tem igra pomembno vlogo tudi ugotovitev o sodobni funkciji centra mesta kot prostoru zabave in nakupovanja. Barthes zopet podaja primer Tokija, ki je svojo policentrično ureditev zgradil okoli železniških postaj, ki vključujejo tudi velike nakupovalne in družabne centre.

4 Zelo nazorno predstavitev ideje praznega označevalca je mogoče najti v Lacanovem predavanju z naslovom Seminar o ukradenem pismu.



2 | Matthäus Merian, pogled na Benetke, pred 1650



3 | Tokyo leta 1849

ZA ARHITEKTURO JE BILA KRIZA ZELO KORISTNA

intervju s Carlosom Ferraterjem

Eva Senekovič, Tanja Sok



Carlosa Ferraterja spoznava prvi dan najine prakse, ki sva jo opravljali v njegovem arhitekturnem sodiu v Barceloni. Po ozkih stopnicah se vzpne iz svoje pisarne v skupni delovni prostor. Po ozkih stopnicah se vzpne iz svoje pisarne v skupni studio. Oblečen v živordeče hlače nasmejan pristopi do naju in se predstavi. Izžareva neverjetno dostojanstvo in umirjenost. Ferrater je eden najprepoznavnejših katalonskih arhitektov, prejemnik številnih nagrad in profesor na Universidad Politécnica de Catalunya. Na njegovo delo je odločilno vplival španski modernist José Antonio Coderch, zagovornik realizma, učinkovitosti in racionalizma. Te značilnosti je moč čutiti že pri prvih Carlosovih projektih in ostajajo v njegovi arhitekturi še danes. Njegove stavbe so moderne in brezčasne obenem. So zadržane, dobro premišljene in racionalne. William Curtis je nekoč o njem zapisal, da bi ga lahko uvrstil med racionaliste, čeprav je v njegovi arhitekturi utilitarnost osnovna disciplina pri iskanju umetnosti kompozicije prostora, barve in svetlobe.

Leta 2005 je skupaj s svojo hčerko Lucío, sinom Borjo in zetom Xavierjem Martí-Galí ustanovil

studio Office of Architecture in Barcelona (OAB). Po njihovem mnenju mora sodobni arhitekturni biro delovati internacionalno in se prilagajati novim zahtevam družbe. Arhitektura mora kljub nenehnemu spreminjanju zahtev in razmer ostati brezčasna. Menijo, da je danes specializacija in ponavljanje vzorcev ter konceptov nekaj zastarelega. OAB deluje v prepričanju, da je vsak projekt drugačna izkušnja, predvsem pa rezultat usklajevanja, vztrajnosti, natančnosti in občutka za vsako podrobnost. V enem izmed predavanj, ki sva se jih udeležili tekom prakse, je Carlos dejal: 'Delo arhitekta ne pozna meja. Je ena tistih služb, kjer jezik, kultura in prostor niso ovira pač pa prednost. Verjetno je ena redkih, če ne celo edina.' Dvajset projektov, ki se gradijo v različnih mestih po svetu, potrjujejo njegove besede. Projekt se začne pri konceptu. O tem priča stena njegove pisarne, ki je zapolnjena s skicami projektov, iz katerih je jasno razvidna prva ideja.

Ob koncu najine prakse sva z njim spregovorili o španski arhitekturi, mladih v kaosu zaposlovanja in njegovih pogledih na trenutno situacijo v arhitekturi.

Kakšno je vaše mnenje o situaciji v španski arhitekturi glede na trenutne razmere v svetu?

V zadnjem desetletju je bila španska arhitektura zelo priznana in je veljala za eno boljših v svetu. Arhitektura, ki se je gradila v 80. in 90. letih v Barceloni in Madridu, mogoče ni imela nekega enotnega stila, gotovo pa je imela skupne značilnosti, kot so kvalitetna gradnja in občutek za izbiro materialov. Predvsem v Barceloni se je pripisoval velik pomen oblikovanju javnega prostora.

In potem nenadoma pride kriza. Z njo se je gradnja na področju stanovanjskih stavb drastično spustila. Javnih projektov praktično ni bilo več. To je pripeljalo do situacije, v kateri je izginilo ogromno birojev, veliko mladih arhitektov je emigriralo v tujino – Nieto Sobejano v Berlin, Mateo v Zürich, Lopez Coteló v München itd. Mnogi so odšli predavat na tuje univerze, večinoma v ZDA. Lahko bi rekli, da je španska arhitektura v tem času izgubila veliko svojih najbolj uspešnih in prepoznavnih arhitektov. Pomanjkanje dela in nova organizacijska shema sta pripeljala do sprememb. Kot rečeno, zaprlo se je mnogo velikih in znanih birojev, priložnost pa so dobili biroji srednje velikosti, kot je naš. Vendar se mora tudi peščica nas, ki smo ostali v Španiji in si želimo tu delovati, za to boriti. Izjemno težko je namreč delati to, kar poskušamo delati mi, ustvarjati arhitekturo v tujini, a biti lociran v Španiji. Španska arhitektura se je internacionalizirala, razpršila se je po svetu. V teh časih se je zelo pomembno povezati s tujino. Mrežo poznanstev je potrebno vzpostaviti že leta prej. Sodelovati je potrebno na mednarodnih natečajih, se udeleževati različnih konferenc, potovati, potovati in potovati.

Čeprav živimo v času, ki je finančno precej nenaklonjen ustvarjanju dobre arhitekture, je želja po le tej velika. Kje vidite rešitev, ki bi omogočila nastajanje dobre arhitekture krizi navkljub?

Za odgovor na to vprašanje moram najprej razložiti nastalo krizo. V zadnjih tridesetih letih se je v Španiji ogromno gradilo. Na oblast je prišla stranka Partido popular z novimi zakoni, ki so omogočali nenadzorovano gradnjo. Vsa Španija je začela graditi. Bilo je že skoraj absurdno. Dogajalo se je, da smo v enem letu zgradili več stanovanjskih stavb kot v Franciji in Nemčiji skupaj. Temu je logično sledila kriza, ki je ustavila to situacijo. Lahko bi rekli, da je bilo prejšnje stanje za arhitekturo bolj kritično od trenutnega. Gradila se je večinoma slaba arhitektura, nepremišljena,

za katero še zdaj drago plačujemo. To se je dogajalo po celi Španiji, na primer 70 metrov dolg most Zahe Hadid v Zaragoza. Za ta projekt se je porabilo ogromno denarja, čeprav je bil pravzaprav nepotreben in sedaj ne služi ničemu. Slaba arhitektura je zaradi krize začela izginjati. Prvič zato, ker se je več pozornosti začelo posvečati okolju in naravi. Drugič, ker so izginili zvezdniški arhitekti, saj so predragi in takšne arhitekture tudi ne potrebujemo več, in tretjič, spremenili smo oziroma spreminjamo mišljenje. Zdaj ni čas za velike projekte, osredotočiti se moramo na manjše. Namesto velikih gradenj lahko naredimo manjšo hišo, ali dozidavo z malo denarja, vendar vseeno nekaj zelo lepega in z občutkom. Seveda ne mislim, da je kriza nekaj dobrega, a z arhitekturnega vidika je bila zelo koristna.

Ali bi lahko rekli, da imate lastni arhitekturni stil?

Ne bi rekel, da imam svoj stil. Če ga imam, mislim, da sem slabo opravil. Zakaj? Na začetku svoje arhitekturne poti sem imel skromen, ali bolje rečeno, nekoliko zadržan arhitekturni jezik. Poskušal sem ustvarjati prefinjene konstrukcije ter lepo oblikovati detajle. Sedaj mislim, da arhitektura ni jezik. Če je že jezik, je bolj abstrakten, ne tako figurativen. Veliko razmišljam o konceptu, ideji, geometriji, abstrakciji, svetlobi in materialu. Razumel bi, da bi rekli 'v vaši arhitekturi je nekaj prepoznavnega', pa naj gre za neko hišo, večji urbanistični projekt ali razgibano topografijo. Vsak projekt je različen v smislu oblikovanja. Lahko pa imajo ti med seboj neko skupno komponento, bodisi geometrijo, vključenost v okolje, konstrukcijo ... Ampak tega ne bi poimenoval stil. Stil je smrt arhitekture.

Katere lastnosti po vašem mnenju nikoli ne bi smele manjkati mlademu arhitektu?

Mislim, da mlad arhitekt na začetku svoje poti potrebuje iluzijo in sposobnost žrtvovanja, da bi razumel, kako narediti dobro arhitekturo. To je poklic, ki zahteva predanost. Lahko bi rekli, da je skoraj redovniški. Za dobro arhitekturo je pomembna kombinacija teoretičnega znanja in prakse. Nekaj tega vas naučijo na fakulteti, vendar karti da šola, ni celovita slika realnosti. Večji del je iluzija, fikcija. Drugi del je praksa, treba je znati konstruirati.

Zakaj dajete mladim študentom priložnost, da opravljajo prakso v vašem biroju? Ali vas stik z mladimi spodbuja k nenehnemu preizkušanju in iskanju novih prostorskih konceptov?

Tovrstna praksa je dober način, da se študentje srečajo z delom in organizacijo v biroju. Seveda se v obdobju 3–6 mesecev ne morejo naučiti in razumeti vsega, lahko pa vidijo, kako poteka delo. Črta na papirju namreč ni samo črta, je zid, ploskev, je hiša. Študentje v biroju vidijo, kako ta črta nastaja, kako raste. To se mi zdi pomemben dodatek k šoli. Prepričan sem, da je veliko študentov, ki so opravljali prakso v tem biroju, danes odličnih arhitektov, ki narekujejo sodobne smernice v arhitekturi.

Seveda pa je po drugi strani to priložnost tudi za nas. Vidimo, kakšen je duh, ki ga nosite študentje iz različnih držav in različnih delov sveta. S tovrstno izmenjavo se torej tudi mi naučimo veliko. Vidimo, kako delate, kako razmišljate. Gre za vzajemno izmenjavo, lahko bi rekli medsebojno deljenje znanja. Seveda se tukaj delo šele začne in je potrebno vložiti še veliko truda. Je pa prva stopnica do tega, da vidite, kje je treba začeti, kaj je treba razumeti. To izkušnjo odnesete v svoje osebno življenje.

Kako ste razmišljali kot študent oz. ko ste bili v našem položaju?

Vedno sem rad delal stvari po svoji vesti. Bil sem precej neodvisen in poskušal sem slediti svoji lastni zgodbi. V šestdesetih letih, v času mojega študija, je bilo v Španiji burno obdobje, predvsem na političnem področju. Veliko smo protestirali, proti vsemu. Bili smo hipiji, uporniki časa. Ampak vedno smo imeli vizijo usmerjeno v prihodnost.

Vemo, da ste bili v Sloveniji, in da ste sodelovali na Piranskih dnevih arhitekture. Kakšen je vaš vtis o njej?

Ja, udeležil sem se Piranskih dnevov arhitekture. Tam sem spoznal fantastične ljudi. V Sloveniji, med skupino teh mladih, obetavnih arhitektov, je velik potencial za preporod, za prebujanje. Je mlada država in zelo dobro pozicionirana. Blizu je ekonomsko močna Nemčija in to je dobra priložnost za povežovanje mladih arhitektov, nove izzive in sodelovanja. Slovenija mi je zelo všeč. Še posebej Piran, ki me spominja na moj Caraquez – umetniško prijeten. ■

'Življenje je kot vlak. Treba je izkoristiti priložnosti, ki ti jih pripelje. A včasih se je potrebno tudi usesti na postaji in malo počakati ...'

Carlos Ferrater ob zaključku prakse



MOJI FRENDI

Timotej Prosen

Na socialnem omrežju Facebook sem naključno izbral 20 profilov oseb, ki jih imam dodane kot prijatelje na svojem profilu, in natisnil vse podobe, ki so jih uporabili kot *timeline cover*. Facebook svojim uporabnikom ponudi možnost profilne podobe, kjer ponavadi stoji fotografija uporabnika profila, in cover podobe, ki služi dodatni personalizaciji profila, s pomočjo katerekoli podobe; tam se ponavadi znajdejo razni citati, prizori iz filmov, reprodukcije umetnin, torej kakršnakoli podoba ali podoba-tekst, s pomočjo katere uporabnik pove nekaj o sebi. Izključil sem vse fotografije samih uporabnikov profila iz izbranih cover podob. Preostale podobe sem barvno natisnil na format A4 in te liste razporedil po tleh razstavnega prostora. Podobe vsake osebe sem postavil v svojo vrstico, ki pa so različno dolge, glede na to, koliko cover podob je ta oseba arhivirala.

S tem je oblikovan nekakšen sistem podob, ki vzajemno določajo pomen druga drugi in kot znaki kažejo na identitete oseb, ki se z njihovo pomočjo reprezentirajo drugim. Ta

sistem seveda ni uprizoritev logike samega Facebooka, ne išče nikakršne analogije s celotnim aparatom omrežja, ampak le izrablja eno od mnogih funkcij tega omrežja, da lahko tematizira nek širši problem. Omrežje Facebook razumem kot prostor, znotraj katerega se odvija določena igra identitetifikacije in reprezentacije skozi podobo, ne pa kot enoten predmet kritike. Inštalacija se poslužuje enega od Facebookovih mnogih mehanizmov reprezentacije posameznikov, torej serije podob, ki predpostavljajo avtorja, nekoga ki je hotel z njihovo pomočjo nekaj povedati oziroma pokazati.

Katerakoli podoba lahko postane cover podoba (razen podob, ki jih je Facebook zaradi takšnih ali drugačnih razlogov odstrani), vendar pa kot cover podoba privzame povsem novo funkcijo oziroma pomen v sistemu identitet v katerega vstopa. Tako lahko podamo pomen določene podobe samo glede na ostale podobe znotraj mreže, vsaka nova cover podoba, ki jo dodam, za nazaj spremeni pomen starejših podob. V tem smislu



se obnašajo kot jezik, kot sistem znakov, kar pa nikakor ne pomeni, da bi se njihov pomen dalo fiksirati. Inštalacija ponudi mikrosistem podob in identitet, ki, iztrgane iz neskončnega toka teksta in podob na Facebooku, kaže te podobe v neki drugačni luči. Na drugačen način se lahko vprašamo kaj podobe sporočajo, kdo so ljudje za temi podobami, komu se kažejo, kje je njihovo mesto med drugimi. In morda bi bil najprimernejši gledalec tega dela tisti, ki bi odkril svoje lastne cover podobe v inštalaciji, torej tisti, ob pogledu na inštalacijo vidi svojo lastno podobo za druge v nekem drugačnem kontekstu. Ta je še bolj direktno od drugih gledalcev postavljen pred vprašanje pomena svoje konstruirane podobe v nekem širšem sistemu identitet in pomenov.

S tem, ko podobe shranim in natisnem, jih apropiiram, kažem pa tudi na to, da so podobe že bile apropiirane s strani uporabnika Facebooka, pa tudi pred njim so verjetno zamenjale nekaj 'lastnikov' in kontekstov. Zanimivo se mi zdi, da tako s strani Facebooka kot drugih spletnih socialnih omrežij, blogov,

pravzaprav celotnega interneta apropiacija postaja najbolj priljubljena oblika osebnega izražanja. Podobe na internetu ne zahtevajo avtorstva v ustaljenem smislu, le nekaj klikov je potrebnih, da se polastimo podobe, avtorstvo leži bolj v dejanju izbora prave podobe kot pa v kreaciji v slikarskem smislu. Tu lahko opazimo očitne vzporednice z dekonstrukcijo avtorstva v sodobnih umetniških praksah.

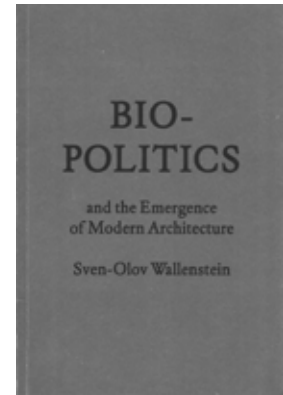
Inštalacija je *site-specific*, njena postavitvev je odvisna od zmožnosti prostora, zato je bila tokrat postavljena na tla v obliki pravokotnika tako, da zasede celotno sobo. Gledalca tako postavi pred odločitev, ali po njej brezskrbno zakoraka, celo vzame katero izmed natisnjenih podob in inštalacijo deformira ali pa se do nje obnaša kot do nedotakljivega umetniškega objekta in se previdno prebija skozi prostor. Inštalacija se tekom razstave počasi razgradi in s tem pokaže na svojo minjivost, nefiksnost. Ob drugi priložnosti bodo te podobe zamenjale druge podobe, te ljudi drugi ljudje. ■

avtor fotografije: Mladen Stropnik

priporočamo v branje

Sven-Olov Wallenstein:
BIOPOLITICS AND THE EMERGENCE OF MODERN ARCHITECTURE

Knjižica *Biopolitika in pojav moderne arhitekture* švedskega filozofa Svena-Olova Wallensteina je izjemno strnjena in prodorna analiza razpada klasične arhitekturne paradigme. Wallenstein se opira zlasti na pozna dela Michela Foucaulta, čigar pojmovanje moderne oblasti kot biopolitike omogoča prevrednotenje arhitekturnega diskurza na prelomu 18. in 19. stoletja. Za razliko od tistih branj, ki v Foucaultovih zgodovinah discipline in genealogijah modernega subjekta vidijo zgolj mračno in pesimistično sliko znotraj katere so naše zmožnosti za upor vedno manjše, Wallenstein ponuja uvid, da je po eni strani vsaka moč vselej tudi uprostorjena, po drugi pa vsakršna razsežnost podrejanja hkrati vsebuje tudi ireduktibilno dimenzijo svobode. ■



Nejc Lebar

Hal Foster:
THE ART-ARCHITECTURE COMPLEX

Hal Foster ugotavlja, da je zlitje arhitekture in umetnosti ena izmed osnovnih lastnosti sodobne kulture. Če arhitekti kot so Zaha Hadid in Herzog de Meuron posegajo po umetnosti, da bi z njo poživili svoje načrte, potem tudi arhitektura vzbuja pomembne transformacije v slikarstvu, skulpturi in filmu. Knjiga vsebuje obsežen pogovor z Richardom Serro. Foster istočasno prikaže 'globalni stil' arhitekture, kot ga izvajajo Norman Foster, Richard Rogers in Renzo Piano in ki je analogen 'internacionalnemu stilu' Le Corbusierja, Gropiusa in Miesa – globalni stil, ki bolj kot katerakoli druga umetnost danes upodablja videz modernosti, tako v njenih idealih kot zablodah. Foster pokaže, da je 'arhitekturno-umetnostni kompleks' ključni indikator širših družbenih in ekonomskih smernic, ki terja analizo in polemiko. ■



Nejc Lebar

Bojana Kunst:
UMETNIK NA DELU

Knjiga Umetnik na delu Bojane Kunst obrača na glavo neoliberalno perspektivo in zato prihaja ob pravem času, v času varčevalnih ukrepov. Pri tem si pomaga zlasti z argumentom, da umetnosti ni več treba dokazovati, da je družbeno pomembna in koristna dejavnost, saj bi se s tem zaprla v znotrajsistemsko kapitalistično (in populistično) proizvodnjo vrednosti, temveč mora znova poiskati svojo materialno bazo in zasesti natanko tiste abstrakcije, ki zagotavljajo ohranitev sistema in reprodukcijo kapitala. Knjiga bi rada spomnila umetnost, ki je zadnjih nekaj desetletij nenehno tematizirala in vadila politiko, da je pozabila na svojo moč povezovanja zmožnosti abstraktnega (mišljenja) z dejanskimi abstrakcijami (vrednostjo, kapitalom, produktivnostjo, denarjem, blagom, časom itn.). ■



[http://www.maska.si/index.php?id=19&L=1%20maska&tx_ttnews\[tt_news\]=1139&Hash=bf2b71f107dd6b267b32a88c874c701d](http://www.maska.si/index.php?id=19&L=1%20maska&tx_ttnews[tt_news]=1139&Hash=bf2b71f107dd6b267b32a88c874c701d)

priporočamo

ARHITEKTURA ≠ UMETNOST

serija predavanj in pogovorov, maj–junij in jesen 2014

Arhitekturo težko opredelimo kot zgolj umetniško ali zgolj tehnično prakso. Kot izhodišče programa *arhitektura ≠ umetnost* (si) zastavljamo vprašanje o arhitekturi kot umetnosti oziroma neumetnosti. S postavitvijo tega vprašanja stopamo v samo jedro problema arhitekturnega ustvarjanja oziroma pod vprašaj postavljamo samo definicijo arhitekture. Kako torej misliti arhitekturo danes? Na kakšen način arhitektura (če sploh) vstopa v polje umetnosti oziroma kako (če sploh) umetnost vstopa v polje arhitekture?

Program *arhitektura ≠ umetnost* organizira Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo v sodelovanju z Muzejem za arhitekturo in oblikovanje ter Moderno galerijo + Muzejem za sodobno umetnost Metelkova. Program podpira ERSTE sklad. ■

http://www.igorzabel.org/sl/event-detail/90_arhitektura+≠+umetnost

THINK GLOBAL, BUILD SOCIAL! ARCHITECTURES FOR A BETTER WORLD

Architektur Zentrum Wien, 15.3. - 30.6.2014

V dunajskem Architektur Zentrumumu je še do 30. junija na ogled razstava *'Think Global, Build Social! Architectures for a Better World'* na kateri sta predstavljena tudi dva južnoafriška projekta študentov ljubljanske Fakultete za arhitekturo. Razstava je nastala v koprodukciji frankfurtskega Deutsches Architekturmuseuma (DAM) in dunajskega Architektur Zentrumuma (AzW), osredotoča pa se na vprašanja družbene odgovornosti arhitekture v sodobnem svetu. ■

http://www.azw.at/page.php?node_id=3&page_id=836

nanoSLOVENIA. nanotourism

AA visiting school, KSEVT Vitanje, 7. - 25.7.2014

Delavnica nanoSLOVENIA.nanotourism se bo osredotočila na idejo izkušnje turizma. Udeleženci se bodo lahko vključili v širok spekter projektov, od 'site-specific' mikrointervencij v merilu 1:1 do raziskovanja celostnih strategij za razvoj obstoječih kontekstov. Projekti bodo realizirani v obliki intervencij, ki bodo bodisi začasne ali stalne, v iskanju ustvarjanja berljive, oprijemljive in nove izkušnje turizma.

Delavnica bo potekala v novi stavbi KSEVTa, Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij, ki se nahaja v vasi Vitanje v Sloveniji. ■

Več o delavnici si lahko preberete na:

<http://www.aaschool.ac.uk/STUDY/VISITING/slovenia>.



Ob svoji 50-letnici **24. bienale oblikovanja (BIO)** izhaja iz tradicije in zgodovine tega dogodka, hkrati pa sega na področje sodelovanja in eksperimentiranja, kjer je oblikovanje eno od orodij za izražanje dvoma in za transformacijo podobe industrijske proizvodnje, javnega in zasebnega prostora ter vnaprej določenih sistemov in omrežij. BIO v letu 2014 prekinja tradicijo dosedanjih nagrad in namesto tega nagraduje sodelovanje, proces sodelovanja in njegove rezultate.

BIO 50 organizira Muzej za arhitekturo in oblikovanje (MAO), razstavo pa je zasnoval belgijski kritik in kustos **Jan Boelen**, direktor galerije Z33 – Hiše sodobne umetnosti, vodja podiplomskega programa socialnega oblikovanja na Akademiji za oblikovanje v Eindhovnu (Nizozemska) in predsednik flamskega odbora za arhitekturo in oblikovanje.

Po zaključku mednarodnega vabila za sodelovanje, na katerega se je prijavilo 593 prijaviteljev iz 56 držav, najvišjega števila doslej, so kustos Jan Boelen, sokustosinji Maja Vardjan in Cvetka Požar ter mentorji posamezne teme na BIO 50 izbrali udeležence za sodelovanje na Bienalu oblikovanja (BIO) v Ljubljani. Na BIO 50 bo sodelovalo **več kot 120 udeležencev** najrazličnejših profilov iz 20 držav, ki bodo raziskovali **enajstih tem**: Dostopno življenje, Spoznaj svojo hrano, Javna voda – javni prostor, Hoja po mestu, Skrite obrti, Sistemi mode, Hekanje gospodinjstev, Nanoturizem, Motorne enote, Opazovati veselje in Oblikovanje življenja. Za vsako skupino bodo mednarodni in slovenski mentorji izdelali delovno navodilo, s pomočjo katerega bodo vodili in nadzorovali proces dela v obdobju šestih mesecev. Člani skupin bodo s svojimi raznolikimi izkušnjami, znanjem in motivacijo razvili enega ali več projektov za predstavitev na bienalu. Proces dela skupin ažurno beležimo na spletni strani BIO 50 in na družbenih omrežjih.

Razstava **BIO 50** bo odprta od **18. septembra do 7. decembra 2014** v Ljubljani v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje, Galeriji Jakopič in Moderni galeriji. Prikazala bo **rezultate dela vsake skupine**, spremljal pa jo bo tudi **katalog**. Dela bo ocenila mednarodna žirija, ki jo sestavljajo industrijski oblikovalec Konstantin Grčić, komentatorka oblikovanja Alice Rawsthorn in oblikovalec ter profesor Saša J. Mächtig, in podelila nagrado za najboljše sodelovanje.

Glavno razstavo BIO 50 bo spremljala **razstava petdesetletne zgodovine bienala**, s čimer bomo osvetlili pomembne spremembe in premike, ki so se zgodili v pol stoletjem obdobju v družbi, predvsem v vsakdanjem življenju ter posledično na področju oblikovanja. Poleg vizij prihodnosti in razmišljanja o preteklosti bo med bienalom v Ljubljani potekal živahen program dogodkov, razstav in predavanj. ■

BIO 50

24. bienale oblikovanja
Ljubljana, Slovenija
18. 9.–7. 12. 2014

3, 2, 1 ... TEST



avtorja fotografije: Lucijan & Vladimir

PROCES BIO 50

Spremljajte proces dela skupin BIO na spletni strani in preko družbenih omrežij.

www.bio.si

Instagram: [instagram.com/bio_50](https://www.instagram.com/bio_50)

Twitter: twitter.com/@bio_50

Facebook: www.facebook.com/muzej.za.arhitekturo.in.oblikovanje

P R A Z N I N E

Vabljeni k sodelovanju!

info@praznine.si