

D R A
Z N I
N E 07
2014

PRAZNINE

Umetniško izobraževalno društvo Praznine
ISSN 2232-4216

odgovorni uredniki / *editorial board*

Katarina Čakš
Nejc Lebar
Barbara Logar
Tomo Stanič
Vid Zabel

sodelavci uredništva / *editorial board collaborators*

Izidor Barši
Tjaša Pogačar
Andrej Škufca

oblikovanje in prelom / *design and layout*

Barbara Logar
Aleš Kacin

oblikovanje logotipa / *logo design*

Kaja Kisilak
Janez Plešnar

lektoriranje slovenskega jezika / *slovenian language proofreading*

Neja Šmid

prevodi iz angleškega in slovenskega jezika / *english - slovenian translations*

Evridika Cuder

lektoriranje angleškega jezika / *english language proofreading*

Will Dunn

tisk / *print*

Cicero, Begunje, d.o.o.

revija je nastala v sodelovanju z / *in cooperation with*
društvom Galerija Boks



revijo sofinancira / *supported by*

Javna agencija za knjigo Republike Slovenije



Mestna občina Ljubljana



Mestna občina
Ljubljana

Študentska organizacija Univerze v Ljubljani



študentska organizacija
univerze v ljubljani

uredništvo Praznin

info@praznine.si

www.praznine.si

natisnjeno na recikliran papir Cyclus Offset
printed on recycled paper Cyclus Offset



2011 / 1

300 izvodov / *copies*

cena / *price* 5€

© PRAZNINE, Ljubljana, 2014

Vld Zabel	UVODNIK <i>EDITORIAL</i>	4
Lily Wong	KAJ JE INTELKTUALNOST V ARHITEKTURI? <i>WHAT IS ARCHITECTURAL INTELLECTUALITY?</i>	6
Mateja Kurir	GROZLJIVI REZ MODERNISTIČNE ARHITEKTURE <i>THE UNCANNY CUT OF MODERNIST ARCHITECTURE</i>	14
Barbara Prezelj	LEPOTICA IN ZVER <i>BEAUTY AND THE BEAST</i>	24
Tjaša Pogačar	JON DERGANČ: POKRAJINE (KOLKATA, VARANASI, GOA) <i>JON DERGANČ: LANDSCAPES (KOLKATA, VARANASI, GOA)</i>	34
Torsten Klafft	PRAKSE SITUACIJSKEGA URBANIZMA <i>SITUATIONAL URBANISM IN PRACTICE</i>	44
Miloš Kosec	BERLINSKE PANORAME <i>PANORAMAS OF BERLIN</i>	50
Kaja Kraner	HEREZIJA ALI VRNITEK K 'TEMELJNIM NAUKOM'? <i>HERESY OR A RETURN TO THE 'FUNDAMENTAL DOCTRINE/TEACHINGS'?</i>	60
Peter Zabret	RISBE <i>DRAWINGS</i>	62
Denise Scott Brown	ANALIZA IN NAČRTOVANJE <i>ON ANALYSIS AND DESIGN</i>	68
Siegfried Kracauer	O ZAVODIH ZA ZAPOSLOVANJE: KONSTRUKCIJA NEKEGA PROSTORA <i>ON EMPLOYMENT AGENCIES:</i> <i>THE CONSTRUCTION OF A SPACE</i>	75
Gregor Ferenčak	RECIKLIRNICA <i>RECYCLING FACTORY</i>	78
Ivan Zulliani	O PROSTORU IN ČASU <i>ON SPACE AND TIME</i>	84
Kristina Pranjić	ARHITEKTURA V VESOLJU <i>ARCHITECTURE IN SPACE</i>	88
Aljoša Dekleva	AA VISITING SCHOOL SLOVENIA: NANOTURIZEM <i>AA VISITING SCHOOL SLOVENIA: NANOTOURISM</i>	94
	PRIPOROČAMO	106

WE ARE THE THIEVES OF THE LOST HORIZONS¹

Kadarkoli se sklene krog, v našem primeru krog uvodnikov, je to priložnost za razmilsek in refleksijo za delo za nazaj in v redkih primerih tudi nastavek za naprej. Moj namen ni suhoparno naštevati, kaj vse se je zgodilo v toku našega delovanja. To tudi nikoli ni namen takšne refleksije. Zdi se mi, da tok delovanja niti ni toliko pomemben. Bolj važno se mi zdi, da lahko v kakršnem koli delovanju ovrednotimo tisto, za kar se nam res gre. Naš namen nikoli ni bil zgolj polnenje knjižnih polic. V tem pogledalu nas torej zanima predvsem, kakšen odsev našega delovanja se v njem pokaže. Moram reči, da težko ovrednotim neka, j kjer imam občutek, da nam je (vsem skupaj) spodletelo². Še težje je spodleteti v nečem, kjer cilj oziroma rezultat ni v naprej zastavljen, pričakovan. Težko je postaviti kriterij naštevanja za razporeditev vseh spodletelosti, zato jih bom poskusil na hitro omeniti samo tiste, ki se mi zdijo najbolj poglobitve v nekem naključnem vrstnem redu.

Verjetno bi se lahko za začetek ustavili pri nezmožnosti zavarovanja in uveljaviti prenove, skladne z načeli avtorja nekega famoznega interjerja. V imenu uveljavljana 'dobre' in samo tiste 'prave' prenove se nismo uspeli izogniti razlivanju črnila, ki se ga je v imenu ohranitve tega bisera zlivalo vse povprek po vseh udeleženi in tudi tistih, ki z vsem skupaj niso imeli nobene povezave. Dosegli seveda nismo nič. Interjer je bil za vedno 'uničen'. S tako fokusiranim napadom smo spodleteli ne le v bitki za arhitekturno dediščino, ampak predvsem v vojni za celostno prostorsko strategijo. S tem merim predvsem na neurejeno obravnavanje energetske prenove fasad, kakofonijo stihijske gradnje in ostale arhitekturne nesnage. Nanjo nismo uspeli niti opozoriti. Upam, da čim prej pade sneg, ki bo vse to vsaj za nekaj časa prekril. Spodletelo se nam je izogniti neučinkovitemu in največkrat škododelnemu delovanju strokovnih inštitucij, ki ji kot po naključju po navadi vodijo ene in iste osebe. Zdi se kot da s tem v resnici ni nič narobe. Nismo se znali ograditi od delovanja fakultete, ki si na vse pretege trudi prepovedati branje, pisanje in na splošno razmišljanje o čemer koli. Verjetno je manifest³, ki so ga spisali študenti, le prva od kapelj, ki bodo padle v morje nerazumnega delovanja fakultete. Ni nam uspelo prepoznati neetičnega, neenakopravnega in predvsem pristranskega delovanja strokovne zbornice, ki si verjetno tega naziva niti ne zasluži. Ni nam uspelo pohvaliti in izpostaviti delovanja določenih ljudi in inštitucij, ki delujejo zelo profesionalno in so lahko navdih in služijo kot primer dobre prakse.

Spodletelo nam je pri artikuliranju naših lastnih ciljev. Spodletelo nam je v lastni spodletelosti. Ob vsej tej spodletelosti bi nas (vse skupaj) lahko najbolj točno opisali kot zgube. Vendar se mi zdi, da je ravno ta pozicija ključna za začetek in vspostavitev koristnosti našega nadaljnega delovanja. Nadaljnega delovanja, v katerem bomo ponovno spodleteli. Vse kar nam ostane je, da kriknemo z enakim krikom kot Ekatarina Degot. 'Zgube sveta, združimo se!'⁴ ■

za uredništvo, Vid Zabel

¹ *Mi smo tatovi izgubljenih horizontov*, verz iz pesmi WAT, Laibach, WAT, 2003, op a.

² Tu se nanašam na zahvalni govor Ekaterine Degot na Dunaju novebra 2014, in na pogovor, objavljen v sobotni prilogi Dela 15. 11. 2014.

³ Tu se nanašam na manifest, ki je bil razobešen na stopnišču Fakultete za arhitekturo, dne 17. 12. 2014, v katerem so študenti zapisali nestrinjanje z delovanjem izobraževalne ustanove.

⁴ Prav tam, *Losers of the world unite!*; namenoma uprabljam prevod zgube in ne poraženci.

vir fotografije: osebni arhiv



KAJ JE INTELEKTUALNOST V ARHITEKTURI?

WHAT IS ARCHITECTURAL INTELLECTUALITY?

Pogovor z Jorgejem Otero-Pailosom, Georgeom Lourasom
in Lily Wong

A Conversation with Jorge Otero-Pailos, George Louras and Lily Wong

Pogovor je bil prvič objavljen v : (dvopičje, izgovorjava), reviji in delavnici študentov Fakultete za podiplomski študij arhitekture, planiranja in dediščine na univerzi Columbia v New Yorku. Številka :, izdana 17. maja 2014, se posveča fenomenologiji v sodobni arhitekturi in jo obravnava kot arhitekturni 'nazor' s slabo raziskano intelektualno zgodovino in spornimi konotacijami. Če se želimo temeljito posvetiti vprašanju, kaj je fenomenologija arhitekture, se moramo prebiti čez bojno polje številnih generacij arhitektov, na katerem se še danes rojevajo in krešejo nasprotujoča si mnenja ter ideologije.

Edmund Husserl, nemški filozof s konca 19. stoletja, je fenomenologijo opredelil kot znanost o fenomenih in z njo iskal transcendentno podlago sodobne znanosti. Martin Heidegger je arhitekto, ki se ukvarjajo s prostorom, opremil s teorijo, ti pa so v njegovih besedilih rudarili za idejami, ki so jim pomagale osnovati kritiko modernizma. Grajenje, prebivanje, mišljenje je samo eden izmed njegovih kulturnih esejev, ki so zaznamovali arhitekturno misel na ameriških fakultetah v 60. in 70. letih. Pojme, kot so življenjski svet, živo izkustvo, prisotnost in bistvo, še danes obdaja skrivnosten sij, karizmatična nedoločnost, magičnost.

Danes profesorji arhitekture pojem uporabljajo tako za označevanje izkustva kot vzdušja, medtem ko so na fakultetah za zgodovino ali teorijo pri rabi veliko bolj natančni, včasih pa tudi podcenjujoči ali skrajno kritični. Fenomenologija je postala povsem poljubna estetska kategorija, zato je njene koncepte težko opredeliti in ovrednotiti. Nejasnosti pri razumevanju kažejo na potrebo po kritičnem zgodovinskem pregledu in raziskovanju njenih vplivov.

Jorge Otero-Pailos, izredni profesor arhitekture na univerzi Columbia in avtor knjige *Architecture's Historical Turn, Phenomenology and the Rise of the Postmodern* (Zgodovinski preobrat v arhitekturi, fenomenologija in vzpon postmodernizma), se je pogovarjal z Georgeom Lourasom in Lily Wong, študentoma arhitekture in urednikoma revije : o kontekstu, v katerem se je fenomenologija arhitekture pojavila v ameriškem akademskem diskurzu.

This conversation was first published in : ('colon,' the pronunciation), a student-run workshop and publication at the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York. This issue of :, released on May 17, 2014, investigates the role of phenomenology today as an architectural 'belief' with an under-examined intellectual history and contested connotations. To explore the question 'what is Architectural Phenomenology?' is to cut across a multi-generational battleground in architecture: a hotbed of conflicting beliefs and ideologies.

While the late-19th century German philosopher Edmund Husserl defined phenomenology as 'a science of phenomenon,' with the philosophical goal of providing a transcendental ground for modern scientific inquiry, Martin Heidegger provided theoretical backing for the architect concerned with place, who in turn mined his texts for ideas to carry out a critique of modernism. His essays, such as 'Building Dwelling Thinking,' was widely read in architecture schools in the US in the 60's and 70's. Life-world, lived experience, presence, and essence—these concepts still retain a certain aura, a charismatic indeterminacy, a magic.

Today design studio professors use the word interchangeably with experience and atmosphere, while the history and theory faculty approaches it with extreme caution, at times with ridicule and condemnation. Phenomenology has been absorbed into a purely preferential aesthetic disposition. Through this transformation it has shed rigor in defining concepts and critiques. The convoluted understanding of this term today indicates that a critical stocktaking and an exploration of its influence is necessary.

Jorge Otero-Pailos, Associate Professor of Architecture at Columbia University and author of Architecture's Historical Turn, Phenomenology and the Rise of the Postmodern, was in conversation with George Louras and Lily Wong, architecture students and editors of :, about the context in which architectural phenomenology emerged in academic discourse in the US.

GL: Kako se počutite?

LW: Pošteno povedano sem trenutno resnično jezna.

JOP: Tudi mene jezite. Ali bi se zaradi tega radi pogovarjali z mano? Ker so vsi ostali tako nastrojeni proti fenomenologiji?

GL: Pogovor o tem vedno sproži veliko jeze.

JOP: Zakaj?

LW: Pravzaprav niso vsi nastrojeni proti fenomenologiji. To velja predvsem za arhitekturne teoretike ...

JOP: Zakaj so jezni?

LW: Menim, da ima dandanes beseda fenomenologija v arhitekturnih krogih negativen prizvok. V določenih krogih jo preveč povezujejo z esencializmom in antiintelektualizmom.

GL: To ni čisto res. Mario Carpo je v enem izmed prejšnjih pogovorov dejal, da obstajata dva pogleda. Eden še vedno verjame v magičnost in nedoločnost, kar je v nasprotju s prepričanjem, da za vse obstaja racionalna razlaga. Za tiste, ki verjamejo v slednje, so seveda fenomenologi nadloge, za opozicijski tabor pa velja nasprotno. Med drugim Carpo tudi pravi, da nihče nima absolutno prav ali narobe, saj se ničesar ne da z gotovostjo dokazati.

JOP: Zakaj se vi zanimate za fenomenologijo arhitekture? Je to danes res relevantno vprašanje?

GL: Pri delu se pogosto srečujemo s pojmom fenomenologija in brez kakršne koli teoretske podlage si o tem vsak ustvarja lastno predstavo.

JOP: Je to generacijski problem?

GL: Ja, mislim, da je tako.

JOP: Potem ste vi tisti, ki se morate odločiti, ali je pomembna in aktualna. Zanima me stališče vaše generacije: ali se na fenomenologijo gleda kot na nekaj aktualnega, ali kot na nekaj zgodovinskega, ali kot na zanimivo zgodbo iz preteklosti?

GL: How are you feeling?

LW: I am actually really angry now.

JOP: You are also making me angry. Is that why you want to talk to me? Because everyone else is so angry about Phenomenology?

GL: It is an anger-inducing conversation.

JOP: Why is it anger-inducing?

LW: It's actually not that everyone is angry about Phenomenology. The people who are angry are usually architectural theorists.

JOP: Why are the theorists angry?

LW: I think the word Phenomenology carries a negative connotation in architecture now. To a selective group of people it is associated with essentialism and anti-intellectualism.

GL: It's a slur. In my earlier conversation with Mario Carpo he mentioned that there is a side that believes in enchantment and indeterminacy, and that is in opposition to a belief that everything can be rationally defined. If you are on the 'rationally define' side, the phenomenologists are the bad guys, while if you are in the enchantment camp, it's the opposite. However, he also said nobody's right and nobody's wrong. There's no way to prove either.

JOP: Why are you interested in Architectural Phenomenology? Is it really a relevant question today?

GL: In design studio the term Phenomenology comes up often and everyone has his or her own assumption about what it means, without any investigation into the discourse.

JOP: Is this a generational problem?

GL: Yes, I think so.

JOP: It is also you then who has to say whether it is relevant and has currency today. I am curious to know the view from your generation. Is it something current, historical or like an anecdote?

LW: Zame je fenomenologija nekaj zgodovinskega. Zanima me njen razvoj in kako so fenomenološke ideje omogočile pojav povsem novih vrst diskurzov. Pa tudi kako se je zaradi nje spremenilo izobraževanje v arhitekturi, saj so z njeno pomočjo arhitekti lahko uveljavljali svoje mesto v znanstveni sferi.

GL: Mislim, da se naša generacija vrača k vprašanju afekta. Med pogovori o projektih se pogosto osredotočamo na to, kako se med načrtovanjem počutimo. Menim, da je fenomenologija zaradi tega še vedno relevantna. Nekje na sredi poti je bila proglašena za nekaj negativnega in je zato morala ponikniti v podzemlje. Danes v novih okoliščinah ponovno pridobiva na ugledu.

LW: Je fenomenologija relevantna za današnji čas?

JOP: Da, menim, da je. Nekoč sem Vittoria Gregottija vprašal, če se mu zdi, da je fenomenologijo arhitekture povozil čas in odvrnil mi je z vprašanjem: 'Ali je Platona povozil čas?' Mislim, da ideje ostajajo žive vse dokler nam omogočajo videti pomemben zorni kot problemov, s katerimi se spoprijemamo.

LW: Res je, tudi sama sem se ukvarjala s fenomenologijo, ko sem pisala diplomsko nalogo o Husserlu. Ko sem začela študirati arhitekturo, mi ni bilo jasno, zakaj je imela tako negativno konotacijo.

JOP: Ena izmed stvari, ki sem jih poskušal spodkopati, je bilo prepričanje, da arhitekturna fenomenologija izvira iz filozofije. Ni res, da so arhitekti najprej začeli brati filozofijo in si nekega dne nenadoma rekli: 'Aha, sedaj pa lahko začnem delati drugače.' Na začetku je bil filozofski besednjak pripraven za to, da so z njim lahko obrazložili, kar so do takrat že počeli. V povojnem obdobju so se arhitekti morali postaviti za svojo stroko in dokazovati, da je njihovo delo plod intelektualnega premisleka. V tem času je bil izobraževalni sistem v obdobju transformacije. V Združenih državah Amerike se je ogromno vlagalo v izobraževanje in vizualna produkcija arhitektov je bila na preizkušnji. Uprave univerz so se spraševale, na podlagi česa lahko dodeljujejo profesuro arhitektom, in kako naj vrednotijo njihov intelektualni doprinos. Dojemanje vizualnega diskurza in estetike je univerzam v tistem času delalo preglavice.

V jedru te dileme je bilo vprašanje o vednosti – kaj je intelektualnost v arhitekturi. Dejstvo, da se arhitektove estetske produkcije ne da zreducirati na golo verbalno razlago, je in

LW: For me it is historical. I am more interested in its history and how phenomenological ideas enabled another set of discourses. Also how architecture education changed because Phenomenology was a vehicle for architects to lay claim to knowledge.

GL: I think our generation is returning to questions of affect. In studio a lot of people talk about their project by describing what it feels like to be in the design. I think that's why Phenomenology is still pertinent. I think it's important to know that somewhere along the way it got turned into a negative term and had to go underground. Now it's reemerging in a different setting.

LW: Do you think it's relevant today?

JOP: Yes, I think it's relevant. Once I asked Vittorio Gregotti if he thought Architectural Phenomenology was dead and he said something like, 'Well, is Plato dead?' I think ideas continue to be relevant when they remain important insights into issues that we continue to grapple with.

LW: Right, I also have my own preoccupation with Phenomenology because I wrote my undergrad thesis on Husserl. When I first came to architecture school I couldn't understand why it had such a negative connotation.

JOP: One of the things I have tried to disprove is the idea that philosophy is at the origin of Architectural Phenomenology. It is not that people started reading philosophy and then said, 'Oh, now I can do architecture differently.' At first they simply found the words of philosophers useful, like an analogy to explain what they were already doing. In the postwar era, architects found themselves having to defend whether their work was intellectual. It was a time when education was being completely transformed. In the US there was heavy investment in education, and the kind of visual production that architects had assumed to be an expression of knowledge was called into question by expanding university administrations. They asked, 'how do we give tenure to architects? How do we evaluate their intellectual contribution to the university?' Universities had a difficult time evaluating visual discourse and aesthetics as intellectual work.

At the heart of it was the question of knowledge—what is architectural intellectuality? The idea that the architect's aesthetic

ostaja zelo pomembno. V odgovor na te pritiske so začeli arhitekti več pisati in postajati bolj natančni oziroma akademski pri opisovanju svojega prispevka k določenim interdisciplinarnim temam, kot je na primer razumevanje izkustva. Zagovarjali so mnenje, da arhitekti na specifičen način dojemajo, kako človeško izkustvo vpliva na podobo človekovega okolja in obratno. Ne glede na to, da fenomenologija arhitekture ne izvira iz filozofije, ji je ta vseeno dala legitimacijo in določeno ogrodje za razdelovanje tem, s katerimi se je gibanje ukvarjalo.

LW: Kako bi vi potemtakem definirali arhitekturno fenomenologijo?

JOP: Kot zgodovinsko gibanje, ki se je razvilo iz radikalne kritike modernizma z vidika izkustva. Modernističnim arhitektom je očitalo, da gradijo stavbe, ki zmanjšujejo kvaliteto posameznikovega izkustva, ker preveč pozornosti namenjajo učinkovitosti konstrukcije. Nekateri izmed protagonistov tega obdobja so bili Jean Labatut, Charles Moore, Robert Venturi, Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton, Ernesto Rogers. Ti fenomenologi arhitekture so spoznali, da so nekateri vidiki človekovega izkustva skoraj univerzalni (na primer naša telesa nam dajejo občutek za spredaj in zadaj), a vendar ni izkustvo nikoli popolnoma osebno ali popolnoma univerzalno. Razumeli so, da so nekatera izkustva možna samo v določenih kulturah, in da ljudje iz različnih kultur določeno stavbo lahko doživljajo drugače, zaradi česar so začeli dvomiti v modernistične težnje po ustvarjanju internacionalne ali univerzalne arhitekture. V njihovih analizah izkustvo arhitekture nikoli ni bilo predstavljeno kot nekaj nevtralnega ali samoumevnega. Poleg tega da je produkt določene kulture, je vedno obarvano tudi z značilnostmi človeške narave, kot so trenutno razpoloženje opazovalca, njegovi spomini itd.

Njihova kritika univerzalizma se je nanašala tudi na to, da arhitektura ne more biti neodvisna od kulture ali zgodovine. Pravzaprav je razširila kontekst analize stavb prek objekta samega. Vprašanja, ki so si jih arhitekturni fenomenologi zastavljali v zvezi s kulturo, prostorom, zgodovino in spominom v arhitekturi, so postala osrednji koncepti postmodernizma, kar pomeni, da je fenomenologija arhitekture eden izmed glavnih temeljev postmodernizma. Dejstvo je, da so bili vodilni teoretiki na tem področju fenomenologi arhitekture.

Vprašanja, ki so jih načenjali postmodernisti, so še vedno aktualna. Čeprav se ukvarjamo z mnogimi perečimi problemi (kot so na primer

production can be an expression of an idea that cannot be reduced to verbal descriptions was, and remains, very important. In response to these pressures, architects started writing more to become more precise, let's say, more academic, about their contributions to certain questions that were important across disciplines, such as the understanding of human experience. They made a case that architects had a specific grasp of how the built environment was shaped by, and shaped, the quality of human experiences. While philosophy was not the origin of Architectural Phenomenology, it did serve to give legitimacy and rigor to how these issues were unpacked as the movement developed.

LW: What then would be your definition of Architectural Phenomenology?

JOP: I would say it was a historical movement that started as a radical critique of modernism from the point of view of experience. It accused modernist architects of making buildings that diminished the quality of human experience because they were more concerned with the efficiency of construction. Some of the key protagonists of this critique were Jean Labatut, Charles Moore, Robert Venturi, Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton, Ernesto Rogers and others. These architectural phenomenologists recognized that while some aspects of human experience were common to most people (our body, for instance, gives everyone a sense of forward and back), experience was neither entirely personal nor universal. They understood that certain experiences were shared within cultures, and that people from different cultures could experience the same building very differently, which made them question the modernist idea of an international or universal architecture. Their analyses described the experience of architecture as never neutral, or simply given. Apart from being shaped by our cultural upbringing, experience was also colored by the mood someone happened to be in, by their memories, and by all those things that make us human.

Architectural Phenomenology's critique of the universalist assumptions of modernism was also a critique of the idea that architecture can claim autonomy from culture or from history. In other words, it widened the frame for analyzing buildings beyond the form of the singular object. The questions that architectural phenomenologists

klimatske spremembe), menim, da kulturo še vedno preveč zanemarjamo. Pa zaradi tega ni nič manj pomembna. Kako bi vi opredelili vašo kulturo?

LW: Ameriško-kitajska, recimo.

JOP: Vaša?

GL: Američan z grškimi koreninami.

JOP: Jaz sem arhitekt.

LW: Uf, ta je bila dobra.

JOP: Kulturo lahko dojemamo na različne načine. Ko vas nekdo vpraša, katera je vaša kultura, se od vas v resnici pričakuje, da zavzamete že neko vnaprej določeno stališče, ki ga niste sami ustvarili. Je konstrukt, vendar hkrati tudi ni nekaj, kar je nekdo namenoma ustvaril, ali kar nekdo lahko nadzoruje. Kultura je diskurzivna. Stališča znotraj nje se artikulirajo skozi komunikacijo in razprave. Tako si lahko razlagamo tudi občutek, ki posameznika prevzame, ko se vpiše v šolo arhitekture – počutiš se, kot da si zavzel položaj, ki ga družba priznava, vendar ga nisi sam ustvaril. Nihče ni skonstruiral arhitekturne fenomenologije in nihče je ne more izničiti.

LW: Nam lahko poveste še kaj več o tem, katere vidike modernizma so generacije iz 50. in 60. let kritizirale, in katera orodja oziroma retorične metode je fenomenologija ponujala za izražanje te kritike? Zakaj jih je fenomenologija privlačila?

JOP: Za to je več razlogov. Treba je poznati politično in zgodovinsko ozadje. V 50. letih prejšnjega stoletja je bila fenomenologija zaradi spleta okoliščin hkrati privlačna in nevarna. Asociiralo se jo je z eksistencializmom po drugi svetovni vojni, še posebej z liki, kot so Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty in Gaston Bachelard. Zaradi močne povezave s Sartrom, ki je bil komunist, je bila med McCarthyjevo dobo prepovedana. Kot da bi vam danes nekdo rekel, da preberite knjigo, ki jo je napisal vodja talibanov. Fenomenologijo so brali v katoliških šolah, saj se za katolike nihče ni bal, da bi postali radikalni komunisti. Za njenim širjenjem je deloval pretežno katoliški motor. Veliko Labatutovih študentov na Princetonu je izviralo iz katoliških šol.

LW: Fenomenologija je bila tudi skladna z nekaterimi katoliškimi idejami ...

JOP: Skladna je bila predvsem s teološkimi idejami o svetosti telesa. Nato je deloma

raised about culture, place, history and memory in architecture became the central piloting concepts of postmodernism. As such, Architectural Phenomenology can be said to be one of the main sources of postmodernism, and indeed many architectural phenomenologists were protagonists of postmodernism.

Some of these questions are still worth asking today. For instance, among all the urgent issues that we must address as architects, such as climate change, I don't think we consider culture enough. And yet, the future of culture is just as urgent a question. What's your culture?

LW: I guess, American Chinese.

JOP: You?

GL: I am an American born with Greek descent.

JOP: I am an architect.

LW: Huh...that's a good one.

JOP: There are many ways to define a culture. When you are asked to identify your culture you are asked to inhabit a default position that is there, and that you didn't create. It's a construction, but also something that no one person really created or is in control of. Culture is discursive. The positions within it are articulated through communication and debate. This might help explain why upon entering architecture school, you feel like you found and inhabit a position that everyone recognizes but that you didn't create. No single individual created Architectural Phenomenology, and no one can will it out of existence.

LW: Can you speak more about what aspects of modernism the generation of the 50's and 60's were criticizing and how Phenomenology offered tools or rhetorical devices to critique them? Why did Phenomenology appeal to them?

JOP: Well, there are many reasons, and I think it's important to think of the political and historical context. In the 1950s it was a combination of factors that made Phenomenology appealing and radical at the same time. It was very much associated with existentialism after World War II, with the figures of Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty and Gaston Bachelard. But because of the strong association with Sartre,

sublimirala v teološke pojme, saj je bila religija v povojnem obdobju manj sporna kot fenomenologija. O določenih stvareh, kot je na primer telo, je bilo sprejemljivo govoriti zgolj v religioznem smislu, ne pa tudi v političnem. Prva generacija arhitekturnih fenomenologov se je želela upreti družbeni in politični realnosti svojega časa. Skozi svojo arhitekturno prakso je želela biti politično angažirana. Verjeli so v to, da moderni arhitekti počnejo stvari, ki vodijo v slabšo prihodnost. Da paktirajo z represivnim ekonomskim sistemom, ki želi poenotiti življenja in izkustva ljudi, zato da bi ti postali bolj vodljivi. Temu vidiku modernizacije so se uprli. Zagovarjali so stališče, da če je izkušnja modernizacije standardizacija, potem je naloga arhitektov, da se uprejo skozi iskanje specifičnosti in izvirnosti, na primer v tradicionalnih načinih gradnje ali zgodovinskih tipologijah.

LW: Prej ste omenili besedo pomen, pojem, ki ga arhitekturni fenomenologi uporabljajo za opis iskanja pomena stavbe ali za ustvarjanje pomena. O kakšnem pomenu je tu govora? Na kakšen način se ta razlikuje od pomena v semiologiji, torej strukturalizmu ali celo poznejšemu poststrukturalizmu?

JOP: Vprašanje pomena je zelo pomembno. Zanimivo je, če nanj gledamo z generacijskega vidika – torej kako so ga dojemali pozni postmodernisti, če jim lahko tako rečemo, v nasprotju z zgodnjimi postmodernisti.

LW: Morda bi lahko to ločili po desetletjih.

JOP: Ja, generacija, ki se je uveljavila v 80. in 90. letih, je generaciji iz 60. očitala, da je preveč esencialistična, da vsaki stavbi pripisuje zgolj en pomen. Iste stvari je pravzaprav generacija iz 60. očitala generaciji iz 30. let, ko so modernizem označili za univerzalizem. A pozornejši pogled na moderniste iz 30. let nam razkriva, da so se tudi oni zavzemali za heterogeni modernizem. Kar se je v 60. imenovalo pluralizem, je bilo v 30. znano kot internacionalizem. Obtoževanje tistih, ki so na oblasti, da ne delujejo v skladu z lastnimi prepričanji, je tipična formula, po kateri mlajše generacije prevzemajo položaj starejših.

GL: Pišete tudi o tem, da so nekateri zgodovinarji zavračali fenomenologijo, češ da ni intelektualna, in da je preveč subjektivna. Ste vi sami uporabili enak mehanizem za zavračanje idej generacije pred vami, da bi jih s tem spodnesli in se povzpeli do uglednega položaja? Da bi lahko rekli: 'Sedaj delujem na višjem nivoju. Vi ste anti-intelektualci. Jaz sem intelektualec.'

who was a communist, it was essentially banned in American universities during the McCarthy era. It was as if somebody told you today to read a book that was written by a leader of the Taliban. Phenomenology was read in Catholic schools because nobody would suspect a Catholic of being a radical communist. There was a Catholic vehicle, let's say, for this spread of Architectural Phenomenology. Many students at Princeton under Labatut, for instance, came from a number of Catholic feeder schools.

LW: Phenomenology was also tied in with some Catholic ideas...

JOP: It was overlaid with some Catholic theology about the sacredness of the body. It was sublimated to some degree into theological terms because religion was more acceptable in the postwar era than Phenomenology. It was acceptable to speak about certain things, like the body, in religious terms but not in political terms. The first generation of Architectural Phenomenologists was interested in subverting and changing the social political reality that they inhabited. They were trying to be politically active through their architectural practice. They believed that the type of architecture that was being done by modern architects was leading to a worse world. It was complicit in an oppressive economic system that tried to standardize life and human experience, so that people could be governed and managed efficiently. They resisted this aspect of modernization. They argued that if the experience of modernization is standardization, then the role of architects was to resist standardization by pursuing a type of specificity and uniqueness, for instance, traditional building cultures or historic typologies.

LW: You mentioned the word 'meaning' earlier, which is a word that is used by architectural phenomenologists to describe their goal to rediscover the meaning of their building or to generate meaning. What is the meaning they are talking about? How does this notion of meaning differ from that in semiology, that is to say, structuralism or, even later, post-structuralism?

JOP: This question of meaning is really important. It's interesting when you look at it generationally: the late postmodern, we could call them, versus the early postmodern.

JOP: Intelektualnost ima kulturno vrednost. V primeru univerz je intelektualnost brez dvoma pogoj za napredek. Vprašanje, kaj je sestavni del intelektualizma, in kaj spada pod legitimno znanje, je sestavni del večnega boja disciplin, znotraj katere koli univerze. Kdor odloča, kaj je intelektualno delo, ima zadnjo besedo pri dodeljevanju profesur. Šole arhitekture delujejo znotraj univerz, zato morajo tem institucijam razlagati in utemeljevati svoje početje. Univerza pa arhitekturo obravnava pod enakimi pogoji kot druga področja, ki pa, z izjemo umetnosti, niso vizualna. Obstaja še kakšno vizualno področje?

GL: Ne.

JOP: Tudi študentje umetnostne zgodovine berejo in pišejo o podobah, vendar jih sami ne ustvarjajo. Ali arhitektura potemtakem sploh sodi na univerzo? Arhitekti se že od nekdaj soočajo s tem vprašanjem in se trudijo pokazati, da je to, kar počnejo, tudi intelektualno delo. Fenomenologom v 50. in 60. letih je prvim uspelo uspešno dokazati, da smo verodostojna disciplina, ki mora podeljevati tudi najvišje nazive, ki jih univerza lahko: doktorate. Prvi doktorski program na področju arhitekture je na univerzi Princeton ustanovil ravno fenomenolog arhitekture ...

LW: Labatut.

JOP: Tako je. In program doktorskega študija je študentom zapovedoval, naj rišejo. To je za današnje razmere nepredstavljivo. Doktorski študentje arhitekture so s pomočjo vizualnega gradiva predstavljali argumente in dokazovali svoje intelektualne kompetence. Če bi kdo to predlagal danes, bi ga obtožili, da je antiintelektualec. Model ni obstal dolgo. V 70. letih so doktorske programe preoblikovali v študij zgodovine arhitekture. Vizualna komponenta je izpadla in vse je bilo osredotočeno na pisanje – konvencionalno obliko intelektualnega dela. Fenomenologi arhitekture so bili zelo pomembni igralci v tej tranziciji. Zatrjevali so, da se zgodovina arhitekture, ki so jo dojemali prek perspektive izkustva, metodološko razlikuje od historiografije v umetnostni zgodovini, ki se ukvarja predvsem z vrednotenjem na podlagi avtorstva in provenience. Fenomenologi so tako

LW: Maybe we could distinguish that by decade.

JOP: Yes, the generation that came into prominence in the 80's and 90's accused the generation that had come into prominence in the 60's of being essentialist, that is to say of thinking that there was only one meaning to each building. This accusation was precisely the same accusation that the 60's generation made against the 30's generation when they charged modernism of universalism. But when you look at the modernists of the 30's, they were actually in favor of a heterogeneous modernism. What was called pluralism in the 1960s was called internationalism in 1930s. To accuse those in power of not standing up to their own standards is a very typical formula for younger generations to take power from their elders.

GL: You also write that some historians reacted against Phenomenology, claiming that it was anti-intellectual or subjective. Is that a similar device used to reject the generation before you in order to allow you come to prominence? To say, 'I am now operating at this higher level. You are anti-intellectual. I am intellectual.'

JOP: Intellectuality has cultural value. In the case of universities, intellectuality is certainly a basis for advancement. What constitutes intellectuality, what is considered legitimate knowledge, is a fundamental struggle within the disciplines represented in any given university. Who controls and who defines what constitutes intellectual work is really at the heart of tenure decisions and teaching assignments. Architecture schools operate within universities so they have to explain what they do to the university at some point. The university tends to judge architecture according to the standards of other fields, which are mostly not visual fields, except for art. What are other visual fields?

GL: There aren't.

JOP: Even in Art History they read and write texts about images, but they don't make

začeli prevzemati primat v zgodovini arhitekture in spodnašati stolčke umetnostnim zgodovinarjem. Fenomenologi arhitekture so ustvarili položaje v poučevanju zgodovine arhitekture, ki so jih v 80. in 90. letih zasedli arhitekti. Mlajša generacija pa je idejo, da poučevanje zgodovine arhitekture ne bi smelo biti osnovano na normah umetnostne zgodovine, še bolj resno uveljavila. Zagovarjali so mnenje, da bi se moralo zgodovino arhitekture dojemati in podajati na podlagi novega tipa intelektualnega dela. In to nas pripelje v današnji čas. Kaj je intelektualno delo danes? Menite, da morajo biti arhitekti intelektualci?

GL: Menim, da ja, da je to pomembno. Če deluješ na določenem nivoju in je tvoje delo provokativno, moraš biti do določene mere tudi intelektualec. Ne gre samo za to, da poznaš arhitekturo, temveč tudi za to, da veš, kaj ljudje iz sorodnih ali pa manj sorodnih disciplin menijo o njej. Moraš razumeti svet okoli sebe.

LW: Poleg tega arhitekti pišejo tudi zato, da bi strukturirali diskurz okrog svojih stavb.

JOP: Ja, določanje in kontroliranje diskurza določa, kaj je relevantno in kaj ni. Fenomenologi so poskušali pokazati, da se arhitekturni diskurz lahko formira na različne načine. Ne zgolj skozi pisanje, vendar pa tudi ne samo skozi gradnjo. Vse te stvari je treba upoštevati. Generacija iz 60. in 70. je prišla do zaključka, da je najpomembnejši doprinos k diskurzu zasnova stavbe. To je bila osrednja manifestacija tega, da si arhitekt. Naslednja generacija je to obrnila na glavo in trdila, da načrtovanje stavb pravzaprav pomeni fotografiranje, izdajanje publikacij, pripravljanje razstav, predavanj, da stavba nastaja tako diskurzivno kot materialno. Negativna plat tega je, da so diskurzu pripisovali prevelik pomen in na stavbe gledali kot na diskurzivne epifenomene. Danes je situacija drugačna. Fizično plat stavbe se ponovno jemlje resneje, kot nekaj, kar ima kulturne in politične vidike. Višina zidu, ki ga gradiš, še kako odloča, kdo ima ali pa nima dostopa, in s tem lahko vplivaš, pa čeprav čisto malo, tudi na socialno pravičnost. Vsakršna uporaba materialov na gradbišču prikaže bojno podlago resničnosti. ■

them. So, does architecture really belong in a university? This has always been a question for architects. The push for architects has been to advance what we do as intellectual. In the 50's and 60's, architectural phenomenologists were the first to successfully make the claim that we are a full discipline, which means we must award the highest degree the university can offer: a PhD. The first American PhD program in Architecture was founded at Princeton by an architectural phenomenologist...

LW: Labatut.

JOP: Yes, and the PhD curriculum required students to draw. That would be unthinkable today. PhD students in Architecture would show visual materials as evidence of their intellectual capacity and their arguments. If you proposed this today you'd be accused of being an anti-intellectual. Eventually the model didn't hold. In the 1970s, architectural PhD programs were recast as architectural history programs. The visual component was dropped, and the work became purely about writing, therefore assuming the form of conventional intellectual work. Architectural phenomenologists were very important in this shift. They argued that architectural history, as they conceived it from the perspective of experience, was methodologically different from art history's historiography, which was geared towards establishing value in terms of authorship and provenance. Architectural phenomenologists began to take over architectural history and theory teaching positions within schools and displacing the art historians who had been teaching the architectural history survey classes. Architectural phenomenologists created the architectural history positions that the 80's and 90's generation of architects would later inhabit, except that when the younger group began teaching they pushed even further the idea that architectural intellectuality should not be based on the norms of art history, and instead argued that it should be based on the standards of a new type of theoretical work. All this leads us to today. What is intellectual work today? Do you think that architects need to be intellectual?

GL: I think so. I think it has value. In order to work at a certain level where you are making provocative architecture, you do need to have a certain level of intellectuality. It's not just about knowing architecture, it's knowing what other people are thinking in these seemingly related and unrelated disciplines. You have to understand the greater world around you.

LW: In addition, one reason why architects write is to structure the discourse around their buildings.

JOP: Yes, framing and controlling the discourse determines what has relevance and what doesn't. What Architectural Phenomenology did was to say architectural discourse happens in many ways. It doesn't just happen through writing and it also doesn't happen only through building. All these things need to be taken into account. The generation of the 60's and 70's came to the conclusion that the most important contribution to discourse was to design a building. That was the central expression of what it meant to be an architect. The next generation flipped that around and said what it takes to make a building is actually to make photographs, publications, exhibitions, lectures, and, in sum, that the building is produced discursively as much as materially. The downside is that they tended to overplay the importance of discourse and looked upon physical buildings as compromised discursive epiphenomena. Now I think we are at a different point. The physicality of buildings is once again taken more seriously as something cultural and political. Whether you build a wall that is this high or that high matters greatly for who can have access, and you can have an impact, however small, on social equity. Any introduction of materials to the construction site is a deeply contested reality. ■

GROZLJIVI REZ MODERNISTIČNE ARHITEKTURE

Mateja Kurir

Funkcionalizem je kot ena bolj dominantnih struj modernistične arhitekture doživil svojo dotedanjo večplastnost zgolj na eno funkcijo: na njeno uporabnost. S tem se je arhitektura vse bolj spreminjala v nekakšen instrument, v orodje, ki je natanko zaradi te izrazite praktičnosti za marsikaterega sodobnika postala vredna domala moralističnega obsojanja. Nemški filozof Theodor Adorno je med drugim v *Minimi moraliji* zapisal, da je tako arhitekturo nemožno naseljevati in v njej prebivati.

Namen tukajšnje kratke skice¹, ki želi pokazati na teoretski potencial branja modernistične arhitekture skozi okular specifične vrste grozljivega, ki leži na skupni točki tega strašljivega in najbolj domačega, vsebovanega v terminu *das Unheimliche*, ni moralna ali etična graja funkcionalistične ali druge arhitekture 20. stoletja. S tem grobim orisom stojimo namreč na nekem drugem bregu: orisati želimo pomensko jedro termina modernistične arhitekture iz časa prve polovice 20. stoletja zato, da pokažemo na imanenco te grozljivosti in nedomačnosti, ki je modernistični arhitekturi kot nosilki ideje moderne in modernosti, že imanentno in a-priori, vpisana pod kožo.

Preden bomo v nekakšni poskusni historični analizi očrtali nekatere konstitutivne elemente te grozljivosti, bomo v grobem nakazali na pomensko jedro terminov moderne in modernizma, katerim smo primarno tu na sledi. Ker smo pri tem, poenostavljeno povedano, na sledi aplikacije znanstveno-tehnoloških dosežkov iz časa razsvetljenstva v sam prostor, smo pred tem dolžni še na kratko nakazati na idejo razsvetljenstva in implikacije, ki jih to pomembno gibanje, ali bolje rečeno – koreniti miselni preobrat – prinese v arhitekturo.

Razsvetljenje

Razsvetljenje je v arhitekturi specifično formativno obdobje, saj se prav tu na novo opredelijo bistvene zahteve arhitekture, v tem obdobju se na novo konstituira njen jezik in temeljito premisli njeno bistvo. Tafuri o razsvetljenstvu piše: »Ni slučaj, da sistematično raziskovanje razsvetljenske razprave omogoča, da lahko večji del protislovij, ki v različnih oblikah spremljajo potek sodobne umetnosti, zapopademo na njihovi čisti ideološki ravni.« Razsvetljenje je za Tafurija, in v marsičem tudi za nas, osrednja konstitutivna epoha modernizma v arhitekturi: tu se začnejo kazati njeni glavni postulati, tu se izoblikujejo njeni glavni elementi.

Glavni slogan razsvetljenstva 'Sapere aude! – Drzni si vedeti!' je v tem kulturnem procesu, ki zajame celo Evropo, namenjen avtonomnemu, svobodnemu subjektu novega časa. Razsvetljenje 18. stoletja ni le čas filozofske afirmacije Kanta, ni le kulminacija vseh teh idej na družbeni ravni s francosko revolucijo. To je večplasten kulturni proces, ki sega onkraj enostavnih pojmovnih temeljev, kot so napredek, um, svoboda. Kot pravita Foucault in Habermas, gre za dvoumen proces zato, ker je vanj po eni strani zajeto celotno človeštvo, ki vsebuje inherentno težnjo po razvoju, po drugi strani pa gre pri njegovem vsakokratnem zaklinjanju *Mehr Licht!* za subjektivno maksimo, ki nalaga posamezniku dolžnost, da uporablja svojo pamet namesto tega, da se naslanja na zunanjo avtoriteto. V tej novi družbi, kjer na mesto svetega, avtoritete, absolutna ali če hočete Boga/kralja, stopi neomejena vladavina razuma, ki se uteleša v zmagovalnem pohodu znanosti, si mora subjekt drzniti uporabljati um. Sedaj, ko padejo vsi stari zidovi, vse stare šege in miti, ko se dotedanja duhovna konstelacija subjekta sunkovito prelomi, se začne čas, ki je nejasen, odprt in nedoločen. Z umom, ki postavlja abstrakcijo kot svoje glavno orodje, se razsvetljenje spravlja na svet kot celoto z racionalizacijo, ki mora narediti svet spoznat zato, da ne bo več vir tesnobe. Znanost, utelešenje te racionalizacije, dobi popoln primat nad resnico. Svoboda pa sedaj, z vsemi omejitvami, ki jih je nakazal Kant, zavladava v meščanski družbi.

V prostoru razsvetljenstva dotedanja enotnost, ki jo je zagotavljal absolut in na katero arhitektura odgovarja s homogeno uporabo klasične arhitekture, razpade na več tenzij ali razpok, ki se vpišejo v samo arhitekturo. V tem obdobju se na novo definira korenita razlika med javnim in privatnim. Med drugim je čas 18. stoletja obdobje kreiranja javnih prostorov združevanja ljudi, ki jih zanima umetnost, kot so na primer saloni in klubi.

Poskušajmo torej v glavnih obrisih povzeti to ustanavljanje arhitekture v obdobju razsvetljenstva. Vrhunec dogajanja se bo preselilo v Francijo, kjer se tekom celotnega 18. stoletja začnejo postavljati vprašanja o bistvu arhitekture. Na eni strani se o jedru arhitekturnega početja sprašujejo predstavniki t. i. stare, tradicionalne struje, zbrani v krog Kraljevske akademije, na drugi strani pa na drugačnih izhodiščih ustvarjajo t. i. moderni, napredni teoretiki in arhitekti. Medtem ko se tradicionalna struja ozira predvsem v preteklost in išče svoje ključne paradigme

v dosežkih antike in renesanse, bodo ti, ki korakajo na utrip napredka, zastavljali nove paradigme, ki so utemeljene na rezoniranju in izhajajo iz sedanosti. Diskrepanca med tema pozicijama seveda korenini v sami ideji razsvetljenstva, vendar ne gre pozabiti tudi na razmah kapitalizma in tehnološki napredek, ki se vrši v 17. stoletju in koraka z roko v roki z idejo kapitala ter naraščanjem moči buržoazije, nosilcema temeljitih družbenih sprememb modernega. Z 18. stoletjem smo stopili v čas, ko se estetika uveljavi kot veda, ki preučuje lepo na istih preverljivih in stalnih postulatih, kot so značilni za druge, sorodne discipline. Vse te spremembe pripravljajo podlago za izrazit boj proti idejam ancien régime, ki se vrši tudi v arhitekturi s soočanjem dveh diametralno nasprotujoči si pozicij.

V 17. in 18. stoletju na udobnih stolih Kraljevske akademije za arhitekturo sedijo številni akademiki, ki so razpravljali o teorijah arhitekturnih klasikov in o tem, kako opredeliti dober okus v arhitekturi. Čeprav lahko na prvi pogled potegnemo vzporednice z akademijami, ki so v času renesanse nastajale v italijanskih mestih in so združevale umetnike, pa je konstitucija francoske akademije za arhitekturo povsem drugačna: nastala je iz zaveznitva med razsvetljenstvom in centraliziranim absolutizmom zato, da bi na državni ravni sistematizirala in racionalizirala vedenje o arhitekturi in konstituciji prostora. Akademija se je posluževala povsem znanstvenih principov: naslanjala se je na ugotovitve filozofije in naravoslovnih znanosti, saj naj bi bil *raison* ključni dispozitiv vsake diskusije med njenimi zidovi. Na akademiji, ki je imela monopol nad podeljevanjem in pridobivanjem naziva arhitekta, se je najizraziteje kazala težnja po obnovi klasične arhitekture in po uveljavljanju geometrije kot 'doktrinalnega' ozadja za izvajanje poklica arhitekta.

Na akademiji so temeljito preučili avtorje klasične (rimске) arhitekture, njeni glavni akterji so o tem izdali serijo razprav. Nato so se v 18. stoletju prvenstveno posvetili razpravljanju o vprašanju dobrega okusa - *bon goût*. Diskusija, ki se je pričela na pobudo François Blondela na silvestrski večer leta 1671 in se domnevno končala teden dni zatem z opredelitvijo dobrega okusa v arhitekturi kot tistega, kar ustreza inteligentnim ljudem, je v naslednjih sedemdesetih letih pokazala na vse odprte pore in razpoke akademije. Vprašanje dobrega okusa, okrog katerega se je vrtela ključna estetska diskusija razsvetljenstva, je ostala za člane akademije nerešljiva. Vendarle pa

je akademija odigrala dominantno vlogo v utemeljevanju pojma arhitekture do sredine 18. stoletja. Nemara lahko najbolj izrazito aplikacijo njenih načel v prostoru vidimo na zahodnem pročelju Louvra, ki so ga ob koncu 17. stoletja oblikovali Perrault (po poklicu zdravnik), Le Vau (kraljevi prvi arhitekt) in Le Brun (prvi kraljevi slikar), pri čemer običajno največje zasluge za ta 'spektakularni' spoj rimske arhitekture s principi za izgradnjo mestne palače pripisujejo Perraultu. Petdelno zahodno pročelje Louvra je s korintsko kolonado, ki v parih ustvarja nov ritem, novo postavitev klasičnih stebrih redov na dolgem poslopju ter tako vnaša inovativno razgibanost, postavilo nova načela oblikovanja. To pročelje je sprožilo pravo poplavo aplikacij idej rimskih templjev po celi Franciji. In ne samo to: dolgoročno postane model, ideja, podoba birokratskih stavb sprva širom Francije, ki se aplicira sčasoma po vsej Evropi in tudi v ZDA.

Na drugi strani se je oblikovala struja, ki je korenito zarezala v arhitekturo in se vpisala v njeno temeljno paradigmo. Prinesla je val sprememb, ki ga utelešajo Frémin, Cordemoy in Laugier, kasneje pa se njihovim predpostavkam približa znamenita trojka revolucionarnih arhitektov, ki jo tvorijo Boullée, Durand in Ledoux. Ti trije teoretiki bodo tisti, ki bodo na sistemski ravni temeljito preizprašali samo bistvo arhitekture: pod vprašaj bodo postavili vsemogočnost stebrih redov, proporcov in drugih elementov klasične arhitekture. Arhitekturi je sedaj dana naloga, da oblikuje drugačen, spremenjen izrazni jezik, ki bo ustrezal novemu družbenemu sistemu, svobodnemu subjektu in vzpenjajočim se meščanskim vladarjem ter njihovim vrednotam. Na prizorišče sprva stopijo teoretiki: Cordemoy je leta 1706 prvi, ki postavi kritično analizo stebrih redov. Cordemoy želi v celoti odpraviti ornamentalno uporabo stebrih redov oziroma to, kar preprosteje povzema termin 'arhitektura v reliefu' in vključuje pilastre, polstebre in različne domislvice arhitektov, ki na zgradbah nimajo konstrukcijske, ampak zgolj estetsko funkcijo. Francoski opat se postavil proti vsej dotedanji 'lingvistiki' italijanskih mojstrov, češ da ta zakriva primarno in primitivno uporabo stebrih redov, ki je konstitutivna za doseganje racionalnosti in razumnosti. Njegova glavna skrb je bila namenjena geometrični čistosti in odpravi vsake nepotrebne ornamentalnosti. Gre za prvo izrazito nasprotovanje ornamentu v arhitekturi sploh, ki ga Cordemoy prepričljivo dopolni s svojim prikazom bistva čiste arhitekture: to je samo stoječi steber.

Če so Cordemoyeve ideje za njegov čas domala prevratne, lahko za revolucionarne okličemo zaključke, pod katere se je petdeset let kasneje podpisal njegov učenec, opat Laugier. Angleški arhitekturni teoretik John Summerson ga imenuje za prvega modernege arhitekturnega filozofa. Laugier v prostor arhitekture zareže na dveh ravneh: prvo s tem, da zamaje avtoriteto stebrih redov, in drugič s tem, da ponudi alternativo, ki temelji na racionalizaciji in napoveduje funkcionalizem. Laugier je vizualiziral obliko 'primitivne kočice', kjer štiri drevesna debela podpirajo rustikalno stilizirano streho. S tem se je želel približati 'naravni' arhitekturi, saj je izhajal iz poenostavljene podobe gotske strukture, kjer ne bi imeli opravka s pilastri, oboki ali drugimi oblikami formalne artikulacije, ki bi preprečevala stik s stebri. Francoski opat je prvič v zgodovini predstavil funkcionalni, racionalni prototip za uporabo stebrov v arhitekturi, ki je diametralno nasproten do tedaj uveljavljeni doktrini. Še več, kot mislec in ne kot arhitekt je šel tako daleč, da je predlagal umik vseh zidov sploh: te naj nadomestijo stebri. Kot pravi Summerson, lahko po nastopu modernizma in konstrukcij skeletnih zgradb, ki omogočajo velike steklene površine naših sodobnih zgradb, šele danes vidimo daljnosežnost te ideje.

Vendar ta ideja v arhitekturi, razen deloma v modernizmu, ne doživi vidnejših odmevov. Veliko pomenljivejši je za nadaljno zgodbo arhitekture neoklasicizem, ki se teoretsko močno nasloni prav na postavke Cordemoya in Laugiera. Neoklasicizem velja za eksplicitno uresničitev razsvetljenske arhitekturne teorije, saj ob racionalizaciji poudarja tudi avtentično, primarno uporabo stebrih redov. John Summerson ga opredeljuje preko preproste enačbe, ki jo bomo tu še do konca stilizirali: neoklasicizem = razum + arheologija. Ta dva elementa ga ločujeta od baroka, zaradi poudarjene zadržanosti pa še bolj eksplicitno od rokokoja, in postavljata smernice za njegovo široko prevlado v 19. stoletju. Preden pa se preseli na ulice evropskih mest 19. stoletja, je neoklasicizem v prvi vrsti in predvsem glavni stil revolucionarnega obdobja. Po revoluciji so neoklasicistične stavbe dajale zavetje novo ustanovljenim institucijam meščanske družbe; kot take so odgovarjale na nujno novo ustanovljene države v obliki republike. Neoklasicizem je za Framptona odigral tudi močno vlogo pri oblikovanju meščanskega imperialnega stila. V arhitekturni teoriji vlada splošen konsenz o tem, da je eden največjih neoklasicističnih emblemov pariški Pantéon. To racionalna

postavitev, ki predstavlja stebrih rede na čim bolj avtentični način, je Jacques-Germain Soufflot zasnoval kot cerkev, vendar je bila po francoski revoluciji spremenjena v grobnico revolucionarnega gibanja in učenjakov razsvetljenstva – tu sta pokopana Voltaire in Rousseau.

Ob boku neoklasicizma pa čas razsvetljenstva v Franciji formira še eno podobno linijo, ki bo po svoji radikalnosti in absolutni predanosti abstrakciji ter čistim geometrijskim linijam še izraziteje napovedovala nastop modernistične arhitekture. V Franciji so to geometrijsko čistost najbolj predstavljali ustvarjalci t. i. revolucionarne arhitekture, kamor uvrščamo ob Boulléeju in Ledouxu še Duranda in Lequeua. Njihova konceptualna linija zastavlja poudarjeno monumentalnost, simboliko in abstrakcijo ter uporabo geometrije čistih, popolnih oblik, ki se poigrava z osnovnimi liki, kot sta kvader in sfera. Glavna razmejitvena črta med njihovo arhitekturo in neoklasicizmom je ob v tem, da njihova dela vzpostavljajo nov arhitekturni izraz, ki je plod kreacije uma in racionalizacije forme, ob tem jih določa tudi to, da prvotno večinoma niso bile namenjene realizaciji. Kako se je revolucionarna arhitektura borila za svoj nov izraz?

Boulléejev načrt grobnice za Isaaca Newtona prikazuje ogromno zgradbo s sferičnim obočkom, ki svetlobo izrablja za poudarjeno prezentacijo veličine arhitekture. Boullée jo je zasnoval leta 1785, ko je tehnično nikakor ne bi mogli izvesti (k temu tehničnemu izostanku se bomo v nadaljevanju še vrnili), vendar je do potankosti prezentiral idejo spoja svetlobe z osnovnimi geometrijskimi linijami in volumni, ki so izražali njegovo obsesijo s t. i. Platonovimi geometrijskimi telesi. Četudi je Boulléejeva arhitektura ostala zavezana tej monumentalnosti, ki je bila megalomanska in je ostala nerealizirana v prostoru 18. stoletja, je kljub temu močno zaznamovala porevolucionarno Evropo, in sicer preko enega vplivnega učenca: Jean-Nicolas-Luisa Duranda. Durand, ki se je v arhitekturi posvečal predvsem normativni in ekonomski tipologiji stavb, je bil prvi učitelj arhitekture na novo ustanovljeni inženirski šoli Ecole Polytechnique. To šolo so ustanovili leta 1794, le leto po zaprtju akademije, kot sedež tehničnega znanja o celostnem upravljanju s prostorom. Ecole Polytechnique uteleša revolucionarne ideje na polju arhitekture, ki so združene s sinergijo prihajajočega osvajanja Napoleona.

Prvo eksplicitno teoretsko navezavo med razsvetljensko in modernistično arhitekturo

je v 30. letih 20. stoletja vzpostavil avstrijski umetnostni zgodovinar Emil Kaufmann. On je tudi 'odkril' in postavil pred arhitekturno javnost t. i. trojko revolucionarnih arhitektov (Boulléeja, Ledoux in Lequeua) ter njihovo delo povezal z modernistično arhitekturo, pri čemer se je najbolj posvečal delu Ledoux in Le Corbusiera. Na ravni forme lahko Ledoux vidimo kot izrazitega nadaljevalca Boulléejeve geometrijske čistosti in abstrakcije ter dokončnega odklona od vsake ornamentalnosti, ki so prineseni v arhitekturo skoraj ob popolnem izbrisu ključnih elementov jezika klasične arhitekture. Na ravni forme bi Ledoux lahko imeli za pionirja modernizma, saj z volumni ustvarja nov princip oblikovanja prostora, kar je po Kaufmannu v arhitekturne okvirje preneseni izraz za razsvetljensko težnjo po razjasnitvi (Abklärung). Šele z volumni, ki se vselej postavijo v novo kompozicijo in ne sledijo nekemu centralnemu, osnovnemu motivu, se lahko ta težnja po razjasnitvi dokončno artikulira. Kaufmann pa ga z modernisti povezuje tudi zaradi nove vloge, ki jo predaja tlorisu: ta postane racionalni načrt, ki tako kot pri modernistih generira celotno zasnovo stavbe.

Za nas Ledoux ostaja pomenljiv avtor zato, ker na formalni ravni svoje arhitekture napoveduje oblikovni dispozitiv, ki ga bo povzela modernistična arhitektura. Za njim in za racionalnimi posegi drugih predstavnikov t. i. revolucionarne arhitekture, enostavno vračanje nazaj h klasični arhitekturi ni bilo več mogoče. Po tem, ko so si na postavkah razuma prizadevali k vrnitvi k 'primitivnim' izvorom arhitekture, pri čemer jim je geometrija služila kot glavno sredstvo tega zapopadanja, so vpeljali nov univerzalni jezik arhitekture, ki se formira ob boku klasicizma. V tem univerzalnem jeziku, ki odpira drugačno konstrukcijo same arhitekture in vprašanje arhitekturne forme obenem pahne v krizo, se skriva njihov ključni doprinos. Tega revolucionarnega dispozitiva pa njihova era ni zmogla realizirati tudi tehnično: in tu v našo zgodbo spet stopi Tafuri. Če si dovolimo nekoliko prosto parafrazo Tafurijeve ključne poante, lahko sprejmemo ta daljnosežni sklep: razdiralna vloga arhitekture 18. in 19. stoletja izvira iz tega, da arhitektura tega časa nima še dokončno na razpolago takih tehnik produkcije, ki bi ji omogočale dokončno izpolnjevanje pogojev buržoazne ideologije. Ti pogoji nastopijo šele z dokončnim formiranjem modernistične arhitekture, ki jo zaznamuje ravno spremenjena konstelacija tehnoloških možnosti. Zato so ti eksperimentalni modeli med drugim postavili tudi nove metode projektiranja, kjer so prisotni ogromni volumni,

geometrijska čistost in kjer je razviden arhitekturni primitivizem (kot uporaba čim bolj enostavnih principov). Tako eksperimentalno početje vzpostavi za Tafurija novo ideološko vlogo same arhitekture, ki ji bomo dokončno priča v času modernistične arhitekture.

Moderna in modernizem

Za izhodiščni oris postulatov modernistične arhitekture podajamo formulo, ki deloma izhaja iz zgornje opredelitve neoklasicizma. Formula se sedaj glasi: modernizem = razum + tehnologija.

Beseda 'modern', ki se uporablja od 15. stoletja dalje, izvira iz latinske besede 'modernus' in pomeni zdaj, ta trenutek, v periodi tega časa. Čeprav se na prvi pogled zdi, da lahko besedo 'moderno' uporabljamo kot sinonim za besedo 'novo', pa Fredric Jameson² postavi med njima tako razlikovanje: to, kar je moderno, je nujno novo, kar pa je novo, ni nujno moderno. Gre namreč za to, da je 'moderno' nek kolektiven fenomen, ki se vrši kot serija analognih dogodkov, medtem ko lahko 'novo' vpišemo predvsem v register individualnega, osebnega, torej posameznega. Ob tem pa termina 'modern' in 'modernost' tudi vselej predpostavljata neko periodizacijsko logiko, ki za besedo 'novo' ni nujno konstitutivna. Kot prav Jameson, je v 'moderno', 'modernost' in vse njune izpeljave vpisana neka dialektika, ki se pokaže kot prelom, kot rez in kot periodo, ki se pojavi na prehodu od preteklosti k sedanjosti kot neka radikalna zarez, ki organizira tisto preteklo kot prejšnje obdobje, kot preteklo periodo.

Med najbolj vplivne definicije moderne se sicer običajno vpisuje Habermasova, ki opredeljuje moderno kot 'nedokončan projekt'. Ta definicija pa je dokaj semantično prazna, zato raje vzemimo Jamesonovo začetno opredelitev, ki 'fundamentalni pomen moderne' najde v samem svetovnem kapitalizmu. Ravno svetovni kapitalizem vrši globalizacijo, ki briše vsako kulturno raznolikost na svetu, ki ga vse bolj kolonizira in upravlja univerzalni tržni red. Čas moderne je na zahodu močno korelativen z dokončno prevlado kapitalizma, ki se vrši od 18. stoletja dalje. Pri modernem človeku govorimo o pripadniku meščanske družbe, ki je v mestu podvržen dejanskosti kapitalističnega sistema ter 'verjame' razsvetljenskim dispozitivom svobode in razuma. Racionalnost se skupaj z drugimi imperativi kapitala zaje v vse pore družbe, ki je sekularizirana in vse bolj slavi tehniko ter tehnologijo oziroma znanost.

Kot ugotavlja Jameson, je svet moderne še vedno organiziran okrog 'dveh distinktivnih temporalnostih', in sicer na eni strani okrog novega, industrijskega velikega mesta, po drugi plati pa okrog kmetijskega podeželja. Ta tranzicijska ekonomska struktura, ki se gradi na podlagi tehnike, dobi močan pečat tudi v sami umetnosti moderne, ki je zbrana okrog koncepta modernizma.

Ravno tehnika bo ena od osrednjih dispozitivov časa moderne. Mesto in podeželje se ob drugačnih produkcijskih procesih in organizaciji življenja najbolj razlikujeta ravno na liniji prevlade tehnike. Med bolj razvidnimi posegi tehnike na področje umetnosti je za Jamesona delitev na visoko umetnost in množično kulturo, ki se zgodi tudi z nastopom množičnih medijev. Nova tehnološka mašinerija prinese v prostor še estetski šok, ki brez opozorila izbruhne na stari, fevdalni krajini in s tem v prostor prinaša rez racionalnega, ki ga nekateri berejo kot strah in tujost, spet drugi umetniki pa ga povečujejo. Eno bolj pronicljivih branj tega procesa omogoča Heideggerjevo razumevanju tehnike. Heidegger je nastop tehnike opredelil obenem ob definiranju razlik do nastopa umetniškega dela. Umetniško delo namreč ob sebi organizira ter zbira krajino in svet – spomnimo se znanega primera grškega templja, h kateremu se Heidegger večkrat vrača. Tehnika pa je po drugi strani točka, na kateri se krajina in svet sam prekineta: namesto združevanja vnaša razdor. Heidegger je za Jamesona, ki se bo v polju kulture modernizma in postmodernizma veliko posvečal ravno arhitekturi, postavil tehniko kot novo obliko shranjevanja energije, kot neko 'stoječo rezervo' energije, ki jo je možno kasneje uporabiti. Zakaj? Znotraj na novo oblikovanih zarezov v prostor bo ob številnih spisih, ki se bodo posvečali ravno modernosti in grajenju ter prebivanju človeka v tej modernosti, s takim razumevanjem tehnike ponudil uporabno perspektivo pojavljanja tehniške modernosti znotraj izrazito nemodernega prostora. S tako perspektivo Heidegger obrne običajni pogled na razvoj, kjer je tradicija navadno postavljena kot tisto, kar mora dati prostor novemu. Daljnovidna vloga te teorije je, da ravno domačnost predmodernega (ali nerazvitega) predaja nasilju novega svojo zmožnost za nastanek strahu in občudovanja. Pri vsem tem pa ni pomenljiva oblika, ampak sam šok, s katerim tehnika zareže v prostor. Heidegger v kratkem zapisu Umetnost in prostor pravi: 'Umetnost in znanstvena tehnika gledata na prostor na različne načine, ga obdelujeta z različnimi nameni'.³ Vendarle pa se vedno

bolj zdi, da tudi umetnost, čeprav do prostora dostopa drugače kot tehnika, vse bolj uporablja tehnične atribute.

Tehnika torej močno poseže tudi v umetnost. In čeprav lahko ob boku tehnike nanizamo več prelomov, več prehodov oziroma začetkov modernosti, ki gredo od avtonomizacije umetnosti, pri čemer velja izpostaviti predvsem diferenciacijo podobe od samega medija slikarstva, do 'odkritja' nezavednega, pa vse do uporabe ne- ali post-mimetičnih gradbenih materialov, kot so jeklo, armiran beton in steklo v arhitekturi do zatona melodije in nastopa tonalne harmonije v glasbi – tehnika med njimi ostaja zapisana kot najbolj dominanten prelom. Umetnost se je na te zunanje spremembe, tako znotraj slikarstva, kiparstva, arhitekture, literature, plesa in glasbe, odzivala izrazito neenotno. To predruženje, ta vstop v modernizem se ne odvija premočrtno: ta se konstituira razpršeno, s številnimi avtorji, mnogimi tendencami, različnimi strujami. Vse to proizvede v času modernizma množico različnih prelomov in rezov, ki vsak po svoje odzvanja drugače. To zgoščanje prelomov se običajno pripisuje telosu modernizma, ki je podrejen neki notranji dinamiki stalnih inovacij, ki vselej potiskajo naprej lastne meje v smeri novih tehnik in novih oblik. Zavest o modernosti na področju umetnosti so krojile postavke kot so inovacija, ustvarjanje novega in drugačnega od predhodnih umetniških postulatov. Po nekaterih interpretacijah lahko umetnost modernizma razdelimo na tri struje, in sicer na umetniške avantgarde, ki so bile izrazito radikalne, na zgodovinske avantgarde in na modernistično umetnost, ki se je afirmirala kot visoka umetnost za meščanske elite. Celoto te umetnosti modernizma določa razkol med visoko in nizko kulturo, ki ga lahko opredelimo glede na njene naslovnike: ko se na eni strani izobraženci meščanske elite predajajo vrhunskim dosežkom modernistične umetnosti v slikarstvu ali literaturi, se množice z razmahom medijev zabavajo z izdelki kulturne industrije.

Tafuri piše, da je eden glavnih imperativov modernistične umetnosti težnja po tem, da se oddalji tesnobo. Tesnoba je v modernizmu kot njeno najbolj temeljno občutje najbolj zarezala v tkivo družbe in v prostor. Med bolj dovršene poskuse prikazovanje tesnobe spada Munchov Krik, ki šok modernega bivanja lahko izrazi samo še tako, da krikne. Ni naključje, da je modernizem najbolj zaznamovala ravno tesnoba. Na prelomu stoletja tudi drugi teoretiki zvrščajo različne zapise

o tesnobni situaciji, ki se kažejo na psihični, socialni in prostorski ravni. Zgleda, da je tesnoba zajela celotno družbo in da se v največji meri pojavlja v metropoli, kraju absolutne odtujitve. Metropol v 19. stoletju postane mesto zapore, ki se iz absolutističnega mesta spremeni v kapitalistično mesto, kjer vlada racionalizacija, higiena, estetika cenzure v nekaterih delih mesta, vse skupaj pa na prostorski ravni začenja urejati urbanizem. Metropol postaja najbolj poudarjen kraj kopičenja kapitala. Tak kraj ustvarja določene psihološke pogoje, ki s hitrim tempom življenja, razdeljenim na ekonomski, profesionalni in družbeni del ustvarja drugačno, novo občutenje psihičnega prebivanja posameznika. Prebivalec metropole vstopa v razmerja na preračunljiv način, ki ga vodi denar, pravi Simmel, in s tem še pogloblja svojo odtujenost, svojo tesnobno občutenje.

Modernizem se sicer v arhitekturo vpiše na podoben način kot pri drugih umetnostih: konstituira se tako pri avantgardah kot pri 'visoki' modernistični arhitekturi, v katero se nato zlije večina avantgardnih idej. Pri tem ne velja prezreti, da je ravno Corbusierov CIAM termin 'modern' med vsemi umetnostmi najbolj strateško (in sploh izpostavljeno edini) uporabljal že od začetka 30. let za izgradnjo svoje ideologije, za izpis svojega manifesta tedanjemu času. Sam proces ideološke konsolidacije je v modernistični arhitekturi doma la prehiteval sam proces (fizične) izgradnje te arhitekture. Teh prelomov in presekov, s katerimi se gradi modernistična ideologija na področju arhitekture, je bilo v prvih 40. letih 20. stoletja veliko. Če izberemo le nekatere, ki so se dogajale na področju zapisane teorije, naj omenimo številne publikacije s strani Le Corbusiera, ki gredo od revije 'L'Esprit Nouveau' (1920–1925) do knjig z analizo arhitekturne zgodovine in zastavkom prihajajoče arhitekturne revolucije v 'Vers une architecture' (1923), novega zastavka urejanja prostora 'Urbanisme' (1925), 'L'Art décoratif d'aujourd'hui' (1925) in drugih. Pred tem je Adolf Loos na Dunaju izdal članek proti ornamentu 'Ornament und Verbrechen' (1907), Antonio Sant'Elia in Filippo Tommaso Marinetti pa sta z 'Manifesto dell'architettura futurista' (1914) razglašala dokončno prekinitev z dotedanjo arhitekturno tradicijo. Walter Gropius je kot glavni namen vseh vizualnih umetnostih razglašal popolno stavbo v svoji poslanici ob prevzemu šole Bauhaus, ki je znana kot 'Manifest-Bauhaus' (1919), Paul Scheebart je o steklu in jeklu kot novih materialih, ki bodo ob armiranem betonu korenito predrugačili arhitekturo, v zapisu 'Glasarchitektur' (1914) še vedno govoril kot o utopiji. Pomenljivo vlogo

pri t. i. 'zgodovinski konstrukciji' modernega gibanja so odigrali Philip Johnson in Henry-Russell Hitchcock z organizacijo razstave 'International Modern Architecture' (1932) v Muzeju za moderno umetnost v New Yorku, Nicolas Pevsner z monografijo 'Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius' (1936) in Siegfried Gideon z obsežno teoretsko-zgodovinsko razpravo 'Space, time and architecture' (1941), ki je teoretsko ustoličila in podrobno predstavila internacionalni stil.

Raznorodno in raznovrstno moderno gibanje, znotraj katerega se konstituira celota modernistične arhitekture, se s pionirskimi deli začne kazati v desetletju pred letom 1914, svoj kreativni višek doseže ob koncu 20. let, nato tudi zaradi ekonomske krize in nastopa totalitarnih režimov sledi delna stagnacija, ob koncu 2. svetovne vojne pa se razprši po celotnem svetu kot bomba v obliki t. i. internacionalnega stila, za katero nihče ni bil ravno najbolj prepričan, od kod je priletela in kdo jo (poleg kapitala) sploh podpira. Zagotovo drži, da modernistična arhitektura ponudi v prostoru rešitve, ki omogočajo hitro, ekonomično in racionalno gradnjo porušenih mest, ki se obenem tudi hitro širijo. Za modernizem na področju arhitekture velja, da prinese v to polje revolucijo, ki je bila najbolj univerzalna in radikalna od vseh, ki so se v tem polju dogajale pred tem. Zakaj? Namesto klasičnega vprašanja forme, za katerega Tafuri izpostavlja, da je izrazit pokazatelj krize na področju arhitekture, se sedaj arhitektura ukvarja z novimi dilemami, ki jih lahko po Johnu Summersonu strnemo na pet tematik: tehnologija, industrializacija, planiranje na širši ravni (urbanizem), masovna produkcija za družbene potrebe in vprašanje zgradbe kot same arhitekture. In če lahko za Le Corbusiera in CIAM rečemo, da so se ob izraziti modernizaciji arhitekture pospešeno posvečali tudi urbanizmu in prihajajoči masovni produkciji stavb za družbene potrebe (hiša je zvedena na Domino okvir, ki omogoča masovno produkcijo), se je z industrializacijo na začetku najintenzivneje ukvarjalo gibanje Deutsche Werkbund, s tehnologijo pa domala vsi, ki so imeli pri prenovi arhitekture vsaj minimalno dejavno vlogo (od avantgardnih futuristov in puristov do pionirjev Behrensa in Perreta, pa do Gropiusa, Le Corbusiera, Mies van der Rohe in drugih).

Dva odločilna koraka v smeri aplikacije novo dostopne tehnike in materialov z novo formo sta naredila modernistična pionirja na prelomu stoletja: Peter Behrens v Nemčiji in Auguste Perret v Franciji. Behrens je bil eden

od ustanovnih članov vplivnega združenja Deutsche Werkbund (1907), ki si je prizadevalo za učinkovito sodelovanje med umetnostjo, industrijo in obrtjo v dobi industrializacije z izobraževanjem in združevanjem arhitektov, oblikovalcev in predstavnikov industrije ter obrti pod isto streho. Behrens se je proslavil z načrtom za turbinsko halo podjetja A.E.G. v Berlinu leta 1909, kjer gre po Framptonu za 'materializacijo industrije kot enega vitalnih ritmov modernega življenja. Pri tem ni šlo zgolj za enostaven dizajn iz jekla in stekla (kot so bili značilni za železniške postaje 19. stoletja), saj je Behrensova turbinska hala zavestno umetniško delo, tempelj industrijski moči.¹⁴ Summerson to impresivno zgradbo bere nekoliko drugačno kot Frampton, ki jo postavlja za simbol moči industrializacije, vendarle v njeni formi tudi on prepozna obliko templja: za Summersona je turbinska hala neoklasična stavba, ki je oblikovana po linijah klasičnega templja, kjer pa so izpuščeni njegovi stilistični znaki in simboli. Klasična kolonada je tu predstavljena z vertikalami na strani stavbe, ki jih sedaj na vogalih podpirajo jekleni nosilci. Vhodni portal templja se je spremenil v veliko okensko površino, ki se je na robovih nekoliko ukrivila. Behrens na vogalih združuje trdnost zida s prehodnostjo, odprtostjo okenskih površin: tako ustvarja olajšanje in senco, ki je prisotna pri templjih, zaključuje Summerson. Velika inovativnost te zgradbe je ob stilizirani uporabi klasičnega arhitekturnega jezika v drugačni, še ne videni uporabi jekla kot arhitekturnega gradnika. Behrensov učenec Walter Gropius bo jeklo vzpostavil kot neposredni in ekonomsko upravičen gradbeni material v arhitekturi, kjer bo tudi pokazal na njegovo široko uporabnost; Gropius bo še pred začetkom 1. svetovne vojne postavil iz tega novega gradnika nekaj ključnih spomenikov modernističnega gibanja. V Franciji bo po drugi strani na široko uporabnost betona opozoril Perret, ki bo v stanovanjski stavbi Naval Depot tako kot Behrens združil nekatere elemente klasične arhitekture in prihajajoče modernistične revolucije. Večnadstropna stanovanjska zgradba s skeletno konstrukcijo na Rue Franklin v Parizu iz časa 1902–1904 tako na fasadi ohranja jezik klasičnih stebrih redov, ki jim je Perret v celoti odvzel vsako okrasje in jih med številnimi okenskimi odprtinami postavil iz armiranega betona. Ta 'racionalistični klasicizem', kot je njegov slog poimenoval Frampton, uvaja ob stilizaciji klasične arhitekture predvsem institucijo strukturnega okvirja, ki ga zahteva gradnja z armiranim betonom. Armirani beton bo kot nov gradbeni element, ki ga je mogoče uliti in zlit v vse poljubne forme ter uporabiti tako na

industrijski zgradbi kot na koncertni dvorani, je po letih formiranja modernističnega gibanja, tudi z nastopom internacionalnega stila, kmalu pridobil globalne razsežnosti po koncu 2. svetovne vojne.

Preden nastopi ta radikalna in univerzalna zarez v prostoru, ki bo obenem v grajeni prostor za nas prinesla s seboj tudi strukturo das Unheimliche, pa se v modernistično gibanje vključi še veliko arhitektov zahodnega sveta. Verjetno lahko prav Perretovemu in Behrensevemu učencu Le Corbusieru pripišemo največ zaslug za to, da bo ob izraziti inovativnosti v polju arhitekture še bolj utrdil nekatere elemente klasične arhitekture. Njegove stavbe že samo s tem, da ohranjajo harmonijo med vsemi posameznimi deli, vztrajno nadaljujejo klasično disciplino arhitekture. Obenem pa so plod spremenjene dispozicije osnovnih elementov arhitekture, ki se sedaj ponaša s svobodnim tlorisom, horizontalnim oknom, grajenjem na pilotih, ravno streho in svobodno fasado. Teh pet točk modernistične arhitekture, ki jih Le Corbusier formuliral leta 1926, seveda ni izbranih naključno: v spremenjenih družbenih, ekonomskih in kulturnih okoliščinah modernega časa, ki ga preči industrializacija s svojo tehnološko dovršenostjo, metropola kot kraj akumulacije te industrializacije in kapitala ter vse bolj 'nerazvito' podeželje na drugi strani, ti novi elementi stopijo na mesto petih klasičnih stebrih redov arhitekture, ki se sedaj preselijo v predmoderni čas. Veliko prehitro pa je trditi, da je Le Corbusier z njimi skušal izbrisati dotedanjo arhitekturno zgodovino in njene dosežke: če se poglobimo v njegovo delo, lahko prav tu vidimo poglobljeno poznavanje te zgodovine in upoštevanje ključnih dosežkov te arhitekture. Vendarle pa je njegovo arhitekturo ob tej inovativni, a obenem klasični podobi, in kiparstvu najbolj zaznamoval ravno racionalizem.

Racionalizem v arhitekturi modernizma gre z roko v roki z dvema vzporednima težnjama: abstrakcijo na ravni forme s prevlado čistih geometrijskih linij in tehniko, ki se materializira s prenosom vedenja s polja kapitala in uporabo materialov, ki so prvotno služili industrijskim obratom. V modernizmu se zlijejo te težnje in racionalizacija nastopi v arhitekturi v taki meri, da zavlada nad celotnim globalnim prostorom.⁵ Cilj arhitekturnega modernizma, ki prenaša v prostor težnje te racionalizacije, je postavitve novega, odprtega prostora, ki je svetel, higienski, čist, logično in učinkovito oblikovan. Za nas bo ta racionalizem le eden od odgovorov modernistične arhitekture na simptome moderne, med katere štejem

industrializacijo, metropolo kapitala, nove družbene razrede, tehnologijo in znanost, bolezni in fobije ter tesnobo. Eden od možnih branj modernističen arhitekture je ta, da jo pogledamo skozi diapazon odgovorov, ki jih je dala na te simptome. Ker se sedaj podajamo proti zaključku, jih ne moremo več podrobneje opredeljevati, zagotovo pa velja vsaj to, da jih navedemo kot: racionalizacijo in razvojem novih gradbenih materialov, geometrijsko čistost, masovno gradnjo, redukcijo in standardizacijo, higieno in zdravljenje ter transparento. Naša hipoteza ob tem je, da so odgovori modernistične arhitekture na specifične simptome časa pokazatelj prevlade strukture das Unheimliche v modernistični arhitekturi. Pri razumevanju simptomov sledimo Freudovi definiciji, ki jih opredeli kot oblike bolezenskih znakov. Zato je naša druga teza ta, da lahko v teh novih atributih arhitekture razberemo strukturo das Unheimliche, ki je imanentna modernističnemu predrugičanju arhitekture ravno zato, ker ta v svojo osnovno paradigmo prišije bistvene attribute razsvetljenstva, ki se z modernistično arhitekturo pozunanijo in s tem v prostoru zgradijo attribute das Unheimliche.

Modernistična arhitektura je s stavbe izbrisala ornamente in gledala nanjo kot na funkcionalni objekt, ki je prvenstveno podvržen uporabi. Funkcionalizem kot najbolj dominantna struja znotraj modernistične arhitekture skrči dotedanjo večplastnost arhitekture same na zgolj eno njeno funkcijo: zgolj na njeno uporabnost. S tem se arhitektura vse bolj spreminja le v instrument, le v orodje, ki kapitalu in njegovi globalizaciji nikakor ne zmore argumentirano nasprotovati kot enakovreden sogovornik. Z modernizmom se arhitektura otrese tudi drugih zgodovinskih simbolov, drugih klasičnih elementov, ki so iz njenega pojma konstituirali tiste lastnosti, da jo je bilo moč razumeti kot umetnost. S tem, ko se je njena temeljna težnja v moderni premaknila iz polja umetnosti spet⁶ v polje tehnike, lahko njeno konstitutivno bistvo dokončno opredelimo v formuli arhitektura = razum + tehnika. V takem zgoščenem zapisu jo navajajo tudi nekateri modernistični arhitekti, ki pospešeno gradijo njeno ideologijo. Ameriški arhitekt R. Buckminster Fuller je v svojem manifestu o novi zvrsti arhitekture podal njeno definicijo, ki nemara najbolj koncizno in plastično podaja prav definicijo celotne modernistične arhitekture, kot: 'Znanost + Umetnost + Industrija = Univerzalna arhitektura.'¹⁷

Ob tem, da se preko tehnike v bistvo arhitekture prišije struktura das Unheimliche, se v isti gesti vrši tudi izbris spomina na preteklo

v grajenem prostoru, ki zaradi specifične artikulacije prostora vpisuje das Unheimliche še globlje v sam pojem arhitekture. Aleš Vodopivec o vlogi spomina v arhitekturi pravi: 'V bistvu arhitekture je torej, da skuša prostor artikulirati na način pripovedi, da ga opredeljuje kot spomin, kar pomeni, da se arhitektura pojavlja kot poseben prostor, ki spominja, opominja (lat. = monere), se pravi kot monumentalni prostor.¹⁸ S tem, ko je arhitektura vse bolj zvedena na golo funkcionalnost, ko se v njeno konstitutivno jedro zagrizeta racionalnost in tehnika, ko njena formalna prezenca ne omogoča več pretekle in utečene artikulacije prostora, se arhitektura vse bolj premika na spolzka tla das Unheimliche.

Das Unheimliche

Das Unheimliche je neka negativna struktura, je nek preostanek, je neka izmuzljiva minimalna prisotnost, ki se ga ne da zvesti na racionalne postulate merljivega in dejstveno preučljivega razumskega nagiba, ki ga v najbolj pretanjeni obliki uteleša znanost. Na koncu pa se v to negativnost vpisuje tudi nek združevalni element: das Unheimliche deluje kot točka srečevanja dveh izjemno različnih mislecev 20. stoletja, Martina Heidegggra in Sigmunda Freuda.

V nemški besedi das Unheimliche se skriva pomenska večplastnost, ki gre dalje od običajnega slovenskega prevoda, ki pod to besedo razume nekaj nedomačega, strašljivega, grozljivega, tesnobe in skritega, ki nas preganja. Zaradi te dvoumnosti, pa tudi zato, ker se je kot teoretski termin že zasidral v sodobni filozofiji, ga puščamo neprevedene. Das Unheimliche je torej nek preostanek, neka izmuzljiva minimalna prisotnost, ki se ga ne da zvesti na racionalne postulate merljivega in dejstveno preučljivega razumskega nagiba znanosti. Njegov 'vznik' postavljajo v širši čas meščanskega preporoda, kot so antika, renesansa, razsvetljenstvo in moderna, pri čemer lahko najbolj ekspliciten začetek in ekspanzijo pripišemo obdobju 18. stoletja⁹. Na hitro zgleda das Unheimliche kot temni, črni brat razsvetljenjskega projekta, ki je hotelo z razumom osvetliti spoznanto polje človekovega bivanja in se je moralo pri tej strukturi ustaviti, obmolkniti, saj je ni zmoglo racionalno prijeto in podvreči spoznavnemu procesu. Z nastopom moderne in njenih idej napredka, presežka in novosti, ki fungirajo kot sintagme razsvetljenstva, pa postane das Unheimliche morda nek dominanten in reprezentativen, inherentni del same moderne.

O tem med drugim priča odtis, ki ga je pustil na delu Heideggerja in Freuda.

Če začnemo biografsko, lahko ugotovimo, da je med prvima objavama na to temo pri obeh minilo osem let. Freud je po dolgih letih potegnil iz predala spis, kjer je začel svojo pionirsko analizo te specifične vrste grozljivega, in je tako napisal leta 1919 izdani esej, ki velja med njegovim opusom za enega bolj spekulativnih. Heidegger se bo k tej temi večkrat vračal, najbolj eksplicitno lahko to vprašanje najdemo v treh njegovih delih: Bit in čas (1927), Uvod v metafiziko (1935) in Predavanja o Hölderlinovi himni Ister (1942), omembe pa se pojavljajo znotraj njegove celotne misli. Nobeden od njiju pri svoji analizi ne referira na drugega. David Farrell Krell ugotavlja¹⁰, da bi se moral Heidegger med vsemi Freudovimi spisi posvetiti ravno eseju Das Unheimliche. Do sredine dvajsetih let prejšnjega stoletja, ko je Heidegger predaval o tematikah iz Biti in časa ter prvič pisal eksplicitno o unheimlich, je imel različne možnosti, da je prebral Freudov spis, ki je do tedaj izšel v štirih različnih edicijah¹¹. Čeprav ravno Farrell Krell ugotavlja, da Heideggerjeva fenomenološka analiza strahu in tesnobe v predavanju iz leta 1925 zelo spominja na Freudov nabor izkušanja strukture das Unheimliche iz drugega dela njegovega spisa, ni mogoče zatrdno vedeti, ali je Heidegger prebral ta Freudov spis ali ne.

Druga paralela, na kateri iščemo podobnosti ali razlike pri obravnavi das Unheimliche, je področje, kamor ga umeščata: pri obeh gre za isto besedo, ki se vpenja v neko zadržanje, ki se giblje na meji domačega in nedomačega, vendar ga Heidegger pripenja na razpoložene človeka nasplo, mogoče lahko rečemo, da ga povezuje z neko ontološko ravno človeka, Freud pa ostaja bolj na področju estetike, čeravno na tisti njeni plati, ki ostaja bolj zanemarjena, saj se estetika nerada ukvarja z nečim 'protislovnim, odbijajočim, mučnim'. Medtem, ko bo ta Heideggerjev ontološki projekt povezal das Unheimliche z domom kot takim, pa se Freudova teoretska fiksacija ves čas giblje na neki prostorski ravni, na meji med domačim in nedomačim, vendar je ta tako evidentna, da je sploh ne postavlja pod vprašaj. Verjetno ravno zato to »prostorsko podstat« pušča teoretsko dokaj odprto in se raje posveča predvsem literaturi in drugim primerov vznika tega občutka iz vsakdanjega življenja, dom in opredeljevanje neke domačnosti pa bosta pri njem ostajala na robu. Tudi če se bo Heidegger pri svojih eksplikacijah deloma naslanjal tudi na literaturo (predvsem na Sofoklejevo Antigono), bo o mišljenju das Unheimliche govoril takrat, ko se bo ukvarjal

z razumevanjem tubiti in njene odprtosti ter z vprašanjem doma, ki ga bo ravno tu najbolj eksplicitno zastavil. K vprašanju doma se bo, tudi preko mišljenja das Unheimliche, Heidegger bolj intenzivneje vračal v dveh različnih momentih svojega mišljenja: sprva v Biti in času, torej skozi eksistencialno analitiko tubiti, kasneje pa v času po obratu, kjer ga bo postavil v horizont bitnozgodovinskega mišljenja in samega prebivanja. V Biti in času bo nedomačnost kot posebno 'vrsto' tesnobe, Unheimlichkeit, mislil eksplicitno kot 'ne-bit-dom' (das Un-zuhause). Heidegger v tem prvem obdobju povezuje das Unheimliche z dvema večjima področjima, ali, bolje rečeno, fenomenoma: prva je tesnoba, drugi je dom. Ker je bit tubiti dana kot bit-v-svetu, ki se kaže kot odprtost tubiti, je sama tesnoba tista, ki pokaže tubiti pravi obraz sveta: svet se tubiti pokaže šele preko nedomačnosti tesnobe. Tesnoba in nedomačnost sta skupaj z nekim izrazito abstraktnim pojmom doma tako za Heideggerja že pri prvi obravnavi das Unheimliche ključnega pomena, tematika doma pa ostaja centralna tudi pri dveh predavanjih, kjer se bo ukvarjal s tem vprašanjem.

Freud bo sicer omenjal izraz 'unheimlich hiša', torej hiša, v kateri straši, deloma bo govoril tudi o domačnosti sami, vendar pa doma kot takega v svojem širokem naboru primerov, kjer pride na dan to grozljivo, to nedomače, ne bo posebej izpostavljajal. Skorajda lahko rečemo, da dom kot tak zanj v povezavi s tem občutkom ni neka prominentna tema: čeprav se unheimlich sicer pojavi takrat, ko naj bi nekaj skritega, zakritega, prišlo na dan, ko to domače začne drseti proti nedomačemu in grozljivemu, lahko to občutje (ne glede na dom kot tak) zbuja tudi odrezani udi, animizem, magija, čarovništvo, kastracijski kompleks, nenamerno ponavljanje, etc. Če skušamo torej Freudovo in Heideggerjevo razumevanje das Unheimliche primerjati glede na njuno področje umeščanja te tematike, lahko vidimo, da smo pri enem postavljeni bolj na področje ontologije, pri drugem bolj v polje estetike..

Kar ju pri njunem mišljenju te entitete povezuje, je to, da bosta oba, ne glede na razlike, vstopala v to polje takrat, ko bosta obravnavala tesnobo, ne pa strah. Čeprav bosta tako oba pri oženju svoje analize o das Unheimliche temu dodajala pridevnike, kot so grozljivo, strašljivo, nedomače, skrito in prikrito, ostaja pri obeh tesnoba glavna podstat, na katero se unheimlich najbolj prilepi. Kar pa ju v obravnavi te strukture še povezuje, je to, da jo nihče od njiju ne dokočno opredeli in definira. Oba nizata primere, podajata

podrobne analize, opisujeta in krožita okrog te izmuzljive strukture, nakazujeta vse njene možne oblike, vendar končno definicijo izpustita. Tako je ta umankana dokončna fiksacija, ki pokaže na pravo naravo das Unheimliche, še dodatna skupna raven.

Kar pa ju korenito razlikuje, je status, ki ga dodeljujeta tej strukturi: pri Heideggerju gre za koncept, ki je domala imanenten človekovi eksistenci, pri Freudu gre za občutek. Unheimlich je pri Heideggerju v celoti del njegovega ontološkega projekta in čeprav na prvi pogled zgleda strukturiran na podoben način kot Freudov občutek unheimlich, pri njem ne gre zgolj za neko zadržanost, ki vznikne naključno. Tubiti je že izvorno zadano, da se kot tisto odprto zave svoje končnosti in ravno iz razumevanja te končnosti postane, je unheimlich. Unheimlich je vpisan v osnovno kodo tubiti zaradi njene odprtosti, je imanenten koncept, ki zajame človeka. Še več: Heidegger ravno termin das Unheimliche na večih imestih izbere za to, da poda – morda edino? – definicijo človeka ko zapiše, da je 'človek najnedomačnejše (das Unheimlichste)¹²'.

Zato lahko v zadnji instanci, ko primerjamo Freuda in Heideggerja, rečemo, da se Freudov pacient/človek občasno počuti unheimlich, Heideggerjeva tubiti pa enostavno je unheimlich in se temu 'biti' unheimlich nikakor ne more izmuzniti. Prav zato lahko govorimo o Heideggerjevem in o Freudovem razumevanju das Unheimliche, ki ju ne velja enostavno enačiti in površno združevati. Sama substanca das Unheimliche ostaja pri njiju v temelju različna, drugačna. Vendarle pa je ta širina te entitete, te nasilne geste, ki gre od zajetja samega bistva (moderne) človeka pri Heideggerju, do tega, da postane znotraj psihoanalize mišljen kot neka ključna točka moderne, ki stopi na izpraznjeno mesto svetosti in absoluta, vidna ravno v tem, da postane potencialna združevalna, skupna hrbtna stran dveh tako različnih projektov, kot sta psihoanaliza in fenomenologija.

Freudova grozljiva nedomačnost

V nemški besedi das Unheimliche se skriva pomenska večplastnost, ki gre dalje od običajnega angleškega prevoda uncanny, ki pod to besedo razume nekaj nedomačega, strašljivega, grozljivega, tesnobe in skritega, ki nas preganja. Zaradi te večplastnosti in tudi dvoumnosti, ga tu puščamo neprevedenega. Freud se je v znamenitem spisu Das Unheimliche iz leta 1919 najbolj

zanimal za specifično vrsto grozljivega, ki vselej izhaja iz domačega in dobro poznane. Freud se na začetku svojega spisa po obsežnem pregledu slovarskih definicij najbolj oprime Schellingove opazke, ki das Unheimliche opiše 'kot tisto, kar bi moralo ostati skrito, skrivno, latentno in je prišlo na dan'. Freud sklene, da je med pomenskimi odtenci besede heimlich tudi njeno nasprotje, unheimlich. 'Heimlich je potemtakem beseda, ki razvija svoj pomen v smeri ambivalence, dokler se nazadnje ne ujame s svojim nasprotjem, unheimlich.'. In ravno to sovpadanje, ta spoj heimlich (domačega, varnega, intimnega) z unheimlich (grozljivega, tujega, nedomačega), ki ga tako natančno povzema Schellingova opredelitev, je za Freuda tista 'vrsta grozljivega, ki nas vodi nazaj k dobro znanemu in od nekdanj domačemu'.

Ta raven Freudove opredelitve, ki prinaša ob tesnem prepelatanju domačega in nedomačega še raven skritega, kar se je moralo razodeti, priti na dan, predstavlja svojevrsten okular za izščiščen pogled na modernistično arhitekturo. Slovenski filozof Mlade Dolar das Unheimliche pripisuje natančen zgodovinski vznik saj 'gre za das Unheimliche, ki nastane z zmago razsvetljenstva in z vznikom moderne¹³'. Psihoanaliza je tista, tako Dolar, ki po eni strani postavi das Unheimliche na njegovo specifično mesto in ga tu ohranja odprtega, nezaceljenega, neopredeljenega v tej svoji izmuzljivi nebivajočnosti, ob tem pa ga bere kot temeljno dimenzijo moderne. Tudi če se je razsvetljenstvo z razumom in znanstvenim, dejstvenim mišljenjem, ki se najbolj plastično prikaže v matematičnem in v njegovi popolni abstrakciji, skupaj s tehnološkim zapopadanjem sveta želelo polastiti vso realnost in jo narediti v zadnji instanci do konca razpoložljivo, je struktura das Unheimliche neka še neulovljivo in nerazpoložljivo polje, kamor ta razsvetljenska miselnost ne more prodreti s svojim operativnim mišljenjem. Najbolj ekspliciten primer tega občutka je smrt: kdaj bo lahko znanost do konca razvozlala njeno strašljivo, domačo grozljivost?

Das Unheimliche ostaja zapisan kot neka hrbtna, nezaželena plat tega razsvetljenskega projekta, ki je vzniknila na liniji domačega in nedomačega, javnega in privatnega, skritega in razkritega. Kot tak okular, ki izhaja iz specifične, moderne zastavitve domačega in nedomačega, kjer po eni strani to najbolj srhljivo nastale ravno takrat, ko so največje skrivnosti predane Drugemu, omogoča drugačen pogled na zastavitev modernistične arhitekture.

Heideggerjeva definicija (moderne) človeka

V hermenevtični misli Martina Heideggra stoji das Unheimliche na nekem drugem, a vseeno podobnem mestu. Z razvitimi vprašanji po razumevanju pojmov doma, domačnosti, nedomačnosti, tesnobe, strahu in brezdomovinskosti, so v Heideggrovem mišljenju v bližini ključ do razumevanja, kaj je das Unheimliche. Možno bi bilo celo pokazati, da je vprašanje doma, torej vprašanje po Heim oziroma po vlogi Heimat-u, v njegovi filozofiji bolj pomembno kot vprašanje biti. Ravno iz tega vprašanja izraščata dva pomembna sklepa. Prvi je ta, da je človek to najgrozljivejše, to nastrašljivejše, da njegovo bistvo v najboljši možni meri najbolj opredeljuje Unheimlichkeit. Drugi sklep pa pravi, da je človek moderne dobe bistveno brezdomen, da ga opredeljuje ta brezdomovinskost (homelessness), Heimatlosigkeit. Če psihoanaliza to strukturo umešča natančno v osrčje razsvetljskega projekta, pa se Heidegger pri obdelavi tega pojma na neki točki odpravi bistveno dlje: za to, da ugotovi, kaj pomenita domačnost in nedomačnost za človeka samega, gre vse do antike in do prve zborovske pesmi, ki je zapisana v Antigoni. Ko se Heidegger med obsežno in kontroverzno interpretacijo te zborovske pesmi poglobi v razlago osrednjega termina te pesmi, 'to deinon', ga opredeli na treh ravneh pomen-skih sklopov, in sicer kot tisto strašljivo, močno, neobičajno. Nato ta 'to deinon' prevede ravno s terminom das Unheimliche, kar mu v najboljši možni meri opredeli tudi bistvo človeka. Človek je tisti, ki na Zemljo prinese das Unheimliche in jo naseli v bivajočem, v bit bivajočega, v bit samo.

Ljudje so po Heideggrovem razumevanju 'doma' na vsakem prehodu čez bivajoče (das Seiende). Ta vrsta, ta tip das Unheimliche kot nedomačnosti je možna samo za ljudi zato, ker so edino ljudje tako odprti do bivajočega kot takega in zato razumejo bit. In ravno zato, ker imajo razumevanje do biti, lahko pride tudi do pozabe biti (das Sein). Strogo rečeno nedomačnost ni le ena oblika das Unheimlich med drugimi, ampak bistveno presega vse ostale. Opredelitev das Unheimliche pri Heideggru je domala po črki

ista kot ta, ki jo poda Freud: unheimlich je tisto nedomače v domačem. Samo zaradi tega spoja in sopripadanja je namreč možno, da to nedomače (das Unheimliche) obenem tudi grozljivo (unheimlich) v smislu alienacije in strašljivega, kar povzroča tesnobo. Vendar je za Heideggra das Unheimliche veliko več kot neka neupovedljiva skica, nek zbir občutij, ki nastopijo samo občasno in v posebnih okoliščinah (kot to zastavi Freud). Heidegger das Unheimliche definira kot fundamentalno bistvo, ki pripada človeku.

Ta tema se pertinentno kaže v eseju Grajenje Prebivanje Mišljenje iz leta 1951, kjer lahko - zelo poenostavljeno povedano - to nemožnost pristinega prebivanja sedanjega časa, to nedomačnost, ta Unheimlichkeit, skozi katerega je po njegovi zastavitvi mišljenja odprt pogled v bistvene attribute prebivanja, pripisal prav dominaciji tehnike. Človek v modernem času v njegovi filozofiji ne zna več odgovoriti nuji prebivanja. Ta nuja prebivanja se v sodobni družbi prikaže kot stiska s pomanjkanjem stanovanj in se odpravlja na (proizvajalni) način, da se zažene cel gradbeni sektor. Njegov apel je tu jasen: pristna nuja ne izhaja iz bivanjske stiske, na delu je tu veliko več, ta nek nezvedljiv preostanek, za kar verjetno ne tvegamo preveč, če mu rečemo kar das Unheimliche. Heidegger pravi, da je ta potreba starejša od vseh vojn, od večjega števila prebivalstva in/ali od naraščujočega števila delavskega razreda. Pristna nuja prebivanja je nujna potreba po tem, da se smrtniki naučijo prebivanja, da ga začno misliti. Heidegger Grajenje Prebivanje Mišljenje zaključí s tem, da pravi, da četudi v moderni dobi ljudje o pristni nuji ostajajo v nevednosti, ta nuja zanje imanentno obstaja. Vidna je med drugim tudi v tem, da se kaže kot brezdomovinskost. Z Unheimlichkeit ju bistveno povezuje ena imanentna rdeča nit - pozaba biti.

Heidegger in Freud, ta tako raznorodna in različna misleca, se tako srečata na točki, ki za nas v najboljši možni meri povzame izhodiščno situacijo za prevetritev celotnega tesnobnega občutenja 20. stoletja. Ko tisto nedomače, grozljivo, čudno in strašljivo, za katero lahko rečemo, da pri obeh izhaja iz tistega najbolj domačega in varnega, ustvarja

neko še nevideno točko prešitja njunega razumevanja bivanja/prebivanja človeka, se odpira nova platforma, na kateri velja prebrati modernistično arhitekturo in njen domet do sodobnega bivanja. V tej domačnosti se imanentno skriva to najbolj nedomače. Ali kot pravi Lacan: vsak dom moderne je nujno zgrajen s to nedomačnostjo, vsak Heim je konstituiran s tem Unheim. Modernistična arhitektura, sama velik otrok razsvetljskega projekta, je s svojim dominantnim diskurzom in implementacijo na globalni ravni, ta občutek ali to bistvo človeka, ki se skriva v enačbi te nebivajoče strukture, prišla v prostor sodobnega bivanja. In ta prostor, ta mesta, naseljujemo danes mi, prebivalci hipermoderne, saj postmoderna vpisa das Unheimliche v prostor ni uspela pregnati, kvečjemu je v to družbo, ki jo še bolj prečijo standardizirana stanovanja, odprta pogledu drugega ne le preko uporabe transparentnih materialov, ampak tudi preko socialnih omrežij, ta pogled Drugega v intimo le še bolj poglobila. ■

1 Več o tem glej Mateja Kurir: Arhitektura v filozofiji; Refleksija arhitekture kot sodobne umetniške forme v hermenevtični in strukturalistični filozofiji (Doktorska disertacija), Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana 2013

2 Fredric Jameson: A singular modernity, Essay on the ontology of the present, Verso, 2002.

3 Martin Heidegger, Umetnost in prostor, v: Arhitekturni bilten, številka 14,5-14,6, december 1999, str. 66.

4 Kenneth Frampton: Modern architecture – a critical history, Thames and Hudson, 2004, str. 111 (op. prevod MK)

5 Kot ugotavlja arhitekturni teoretik in zgodovinar Colin Rowe, je modernizem v arhitekturi zavladal do te mere, da je racionalizacija in abstraktnost popolnoma prevlada v arhitekturi na globalni ravni. S tem je modernistična arhitektura postala »uradna umetnost«, ki razvija in nudi dekoracije za vse ostale umetnosti in dejavnosti.

6 Kjer se je arhitektura nahajala od antike do začetka renesanse. R. Buckminster Fuller: Universal architecture, v: Programs and manifestoes on 20th-century architecture, str. 131.

7 Janez Koželj, Aleš Vodopivec: Iz arhitekture, Založba Krtina, Ljubljana 1987, str. 51.

8 Pri tem se naslanjamo na vsaj dva avtorja: na Nicolasa Royla in njegovo monografijo The Uncanny (Manchester University Press, Manchester 2003) ter Mladena Dolarja in njegov članek Strah hodi po Evropi (v: Strel sredi koncerta, Cankarjeva založba, Ljubljana 2012).

9 Glej njegovo knjigo, kjer se ukvarja ravno z vprašanjem das Unheimliche pri Freudu in Heideggru: David Farrell Krell, Architecture: Ecstasies of Space, Time and the Human Body, State University of New York Press, 1997.

10 Leta 1919 v reviji Imago, 1922 – S.K.S.N., 1924 prvo znotraj G.S. in nato še v reviji Dichtung und Kunst.

11 Martin Heidegger, Uvod v metafiziko, prevedel Aleš Košar, Slovenska matica, Ljubljana 1995, str. 150.

12 Mladen Dolar: Strah hodi po Evropi, ibid, str. 81

THE UNCANNY CUT OF MODERNIST ARCHITECTURE

Mateja Kurir

The purpose of this draft is to show the potential of seeing and reading modernist architecture through the specific concept of the uncanny (*das Unheimliche*), describing a limit between the frightening and the familiar. The article provides an outline of the core of this concept, and points to the inherence of the uncomfortable, the frightening and yet familiar in modernist architecture. The article offers an experimental historical analysis of the constitutive elements of the uncanny, in order to shed light on the semantic core of modernity and modernism. The theoretical background mainly draws on the works of two major thinkers of the elusive negativity that comes with the term *das Unheimliche* – Sigmund Freud and Martin Heidegger.

| 23

LEPOTICA IN ZVER

Barbara Prezelj

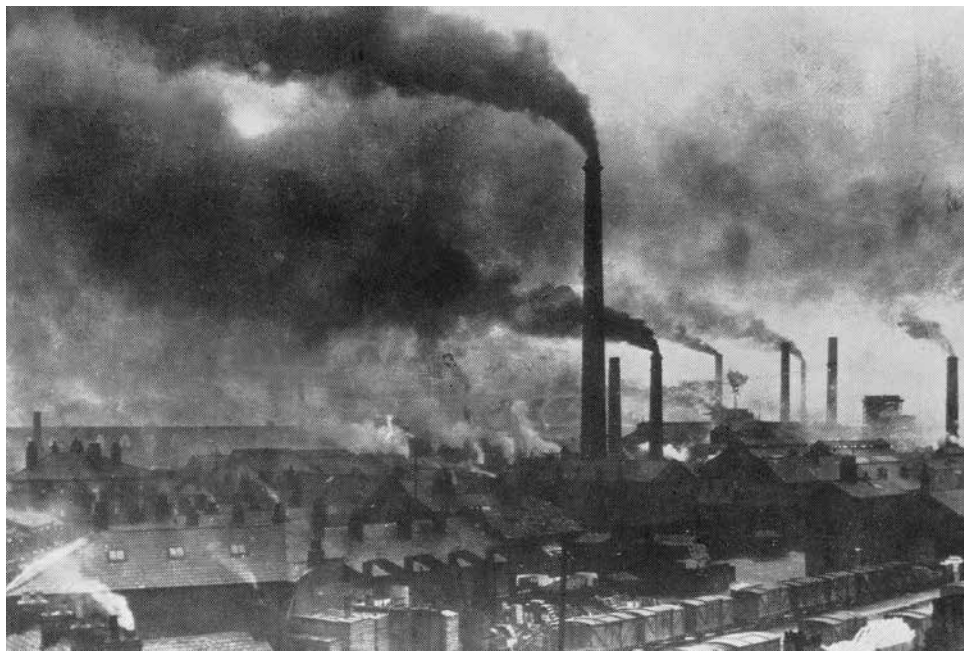
Če na hitro povzamem vsem znano pravljico: lepotica in zver po spletu nesrečnih okoliščin skupaj prebivata v gradu. Gospodična zver vseskozi zavrača in se ji izmika ter nikakor ne more mimo njenega grotesknega videza, kljub temu da ji zver neprestano dvori in ji izkazuje svojo naklonjenost. Ko zver na koncu od žalosti obleži strtega srca, lepotica le prepozna svojo plitkost ter zveri izpove ljubezen, zver pa se ob lepih besedah in pristni ljubezni spremeni v princa, ki si ga je mladenka vseskozi želela. In živel sta srečno do konca svojih dni.

Zgodba, ki se od industrijske revolucije dalje plete med krajino in industrijo, močno spominja na zgoraj opisano pravljico. Zatakne se le pri pristni ljubezni.

S porastom industrije v 18. stoletju, z vse večjim onesnaževanjem mest, urbanizacijo in tehnološkim napredkom se je postopoma poglobljala človekova ločitev od narave in hkrati povečevala njegova moč nadnjo. Prav prevlada in možnost vse večjega in predvsem obširnejšega nadzora v kombinaciji z vse večjim oddaljevanjem od nje je spromovirala idejo narave kot neokrnjene celote, svete divjine, ločene od človeka, ki nemotena zunaj mest predstavlja nasprotje civilizaciji, in ki ji človek s svojimi dejanji lahko le škodi. Industrija je postala simbol hitrosti, napredka in nepogrešljivi člen moderne dobe, narava pa nasprotno mirna pastoralna krajina, varno pribežališče pred vrvežem vsakdana in simbol izgubljene enotnosti med človekom in naravo. Prav takšna ideja narave se je v 19. stoletju prelevila v oblikovalski jezik javnih mestnih parkov, ki

so počasi, vendar uspešno, preoblikovali našo sliko idilične narave in povzročili, da oblikovalski slog in ideale angleškega krajinskega gibanja še po več kot dvesto letih od njihovega nastanka povezujemo z edino pravo in ustrezno *naravo*.

Kljub nostalgiji in romantičnemu odnosu pa si je novi industrialec naravo začel vse bolj lastiti. Spremenil jo je v tržno blago, v skupek naravnih virov, ki se s človeškim delom preoblikujejo v dragocene surovine in produkte na voljo družbeni potrošnji.¹ Tudi Marx je v svojih Ekonomsko-filozofskih rokopisih (1844) opozoril na problem človekovega odnosa do narave v okviru rastočega kapitalizma ter na odtujevanje človeka (delavca) od narave, od rezultatov svojega dela, od soljudi in nenazadnje tudi od samega sebe. Narava je po Marxu človekova osnova, bistvo, ki se izgublja in nas dela vedno manj človeške.² Na prelomu stoletja so se mestni načrtovalci trudili ponovno vzpostaviti odnos med podeželjem in mestom, družbo in naravo. Oblikovali so predloge novih oblik poselitve, ki naj bi se spojile z okolico ter bi delovale v skladu z zakoni narave in ne proti njim. Najbolj vpliven je bil koncept vrtnih mest Ebenezerja Howarda, ki je ponekod služil kot inspiracija, drugod kot predmet kritike kasnejšim modernistom, ki so naravo obravnavali kot pasivno spremljevalko aktivne arhitekture, kot nedefiniran zeleni okvir, nujni element odprtega prostora novo grajenih mest. Čeprav modernizem narave ni uspel približati posamezniku, pa se zdi, da so se nekateri ideali takratnega obdobja združili z ekološko estetiko z začetkom v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja in dobili



smo model *neoblikovane narave*, ki sledi konceptu manj je več oz. ob prenehanju človekovega delovanja se bo narava najbolje izrazila sama. Skupine okoljevarstvenikov so začele opozarjati na človekova nespametna ravnanja v škodo naravni prvobitnosti, narava je postala nosilka intrinzične, sebi lastne vrednosti, ki je od človeka neodvisna in bi jo le ta moral upoštevati ter se ravnati v skladu z njo.³

Istočasno s porastom okoljske odgovornosti se je pričelo prestrukturiranje industrijskih območij, tovarne težke industrije so se znašle v zatonu in vse več mest se je soočilo z izzivom odvečnih, obsežnih onesnaženih območij v središču mest. Krajinska arhitektura je tako dobila novo nalogo, ki jo vsakodnevno opravlja še danes – popraviti škodo, ki jo je za seboj pustila industrija, sanirati in ekološko obnoviti razvrednoteno območje ter degradirani krajini vnesti nov pomen, jo reinterpretirati in ji vrniti družbeno relevantno.

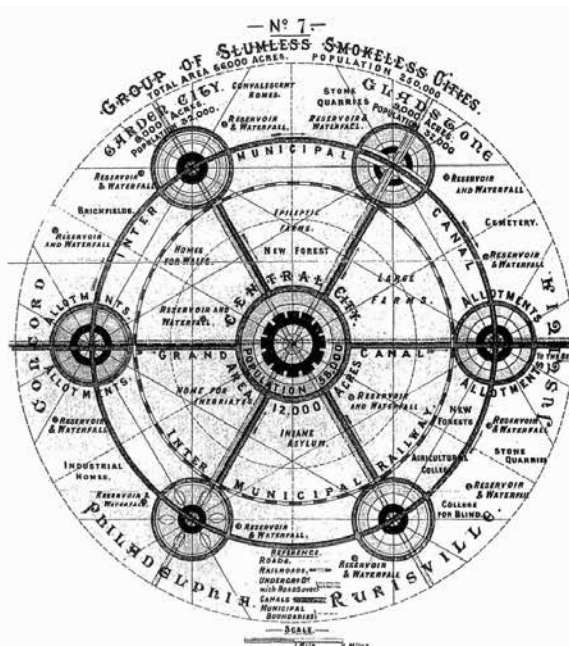
Danes sta torej krajina in industrija združeni bolj kot kadarkoli poprej. Če se je ponovna uporaba zapuščenih industrijskih območij konec 20. stoletja zdela osamljena izjema, je danes nemalokje postala pravilo, večine preoblikovanja pa so iskano ter zaželjeno znanje krajinskega arhitekta postindustrijske družbe. Čemu gre pripisati takšno popolno spremembo percepcije in preobrat v kolektivni zavesti? Kako to, da некоč osovažene objekte, tovarno kot vir onesnaževanja, prostor izkoriščanja delovne sile, simbol grožnje našemu pastoralnemu idealu krajine, danes imenujemo *industrijska estetika* in

ostanke težke industrije, s preimenovanjem zapuščenih industrijskih območij v *krajinske parke*, obravnavamo kot del narave?

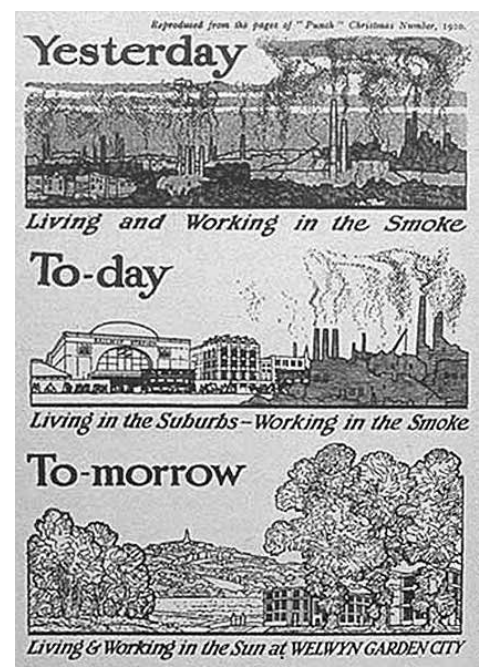
Tema bi lahko zavzela celoten članek, skoncentriran le na področje teorije percepcije, vendar je na eni strani razloge potrebno iskati tudi v različnih oblikah umetnosti, ki so industrijo tekom 20. stoletja povezovale z napredkom in svetlo prihodnostjo ter jo tako približale človeku, na drugi strani pa je nujno opredeliti same začetke zanimanja za preteklost zaradi preteklosti same in posledično za ohranitev spomina na preteklo realnost z namenom boljšega razumevanja sedanje. Georges Poulet, literarni kritik, ki se je ukvarjal s študijami razumevanja časa, je opredelil, da je bilo navkljub vsem tehnološkim napredkom morda največje odkritje 18. stoletja ravno fenomen spomina. Ljudje so se ob vse hitrejših družbenih spremembah začeli zanimati za preteklost in odkrivati, da posameznikov obstoj ne sestoji le iz njegove sedanosti, temveč tudi iz posameznikove preteklosti in iz skupka njegovih spominov.⁴ Začelo se je postavljati vprašanje o industrijski dediščini, ki sprva z idejo ohranjanja ni imela veliko skupnega. V večini evropskih držav se je faza artikuliranja uradne dediščine v obliki oblikovanja seznamov stavb, vrednih ohranitve, začela v sredini oz. proti koncu 19. stoletja z opredelitvijo treh meril, ki so nadzirali izbor: starost, lepota in zgodovinski pomen.⁵ Objekti industrializacije tu niso imeli kaj iskati. Kulturna dediščina in industrija sta bili obravnavani kot dve popolnoma nasprotni si polji, prvo je zaznamovala nespremenljivost in iskanje pristnosti, druga pa je bila sinonim hitrih sprememb.

Industrija v pogonu je predstavljala napredek, simbol moderne družbe in nikakor ne davni spomin, potreben priklica. Kasneje, po koncu druge svetovne vojne in ob oblikovanju strokovne prakse, je stroka k ohranjanju grajenega okolja pristopila drugače. Kriterije za prepoznavanje dediščine so razširili, objekti so bili lahko mlajšega nastanka, in če so se poprej osredotočili le na monumentalno in spektakularno arhitekturo, so tokrat s širšo opredelitvijo zajeli tudi druge tipe objektov, kot npr. stroje in vozila.⁶ Istočasno so se po Evropi oblikovala različna gibanja, katerih pripadniki so trdili, da ima dediščina industrializacije enako vrednost kot katerakoli druga oblika dediščine in bi kot taka morala biti deležna ustrezne veljave. V 50. letih so v Britaniji tako skovali koncept *industrijske arheologije*, ki se je usmeril v dokumentiranje in preučevanje materialnih ostankov industrije. Zapuščene tovarne, stare železniske postaje, tiri in opuščeni kanali so postali predmet preučevanja, pomembni artefakti nedavne preteklosti.⁷

Takšna sprememba v odnosu do industrijske krajine je opazna tudi v delih in besedilih ameriškega umetnika Roberta Smithsona, ki z esejem *A Tour of the Monuments of the Passaic, New Jersey* (1967) krajine proizvodnje povezuje s prihodnostjo, objekte industrije opazuje z drugimi očmi, preimenuje jih v *spomenike* in v njih začne prepoznati semantične ikone s sugestivnim, če ne celo poetičnim potencialom, primerljivim s tistim klasičnih ruševin. Kot pravi sam: 'Prepričan sem, da se je prihodnost izgubila nekje med ostalinami nezgodovinske preteklosti; najdemo jo lahko v včerajšnjih



Ebenezer Howard, Skupina mest brez slumov in dima / Group of Slumless Smokeless Cities





Bernd & Hilla Becher, Prevažalni stolpi / Winding Towers, 1966-97



Bernd in Hilla Becher, Cisterne za plin / Gas Tanks, 1983-92

časopisih, v prežvečenih oglaših znanstveno-fantastičnih filmov, v lažnem ogledalu naših zavrženih sanj. Čas metafore preoblikuje v reči, natrpa jih v hladilnice, ali jih razstavi na igralnih poljih naših predmestij. Taval sem v premikajoči sliki, ki sem si jo še sam težko predstavljal. Zdelo se je, da ta ničelna panorama vključuje ruševine z retrogradnim nastankom, vso to novogradnjo, ki se bo sčasoma zgradila. Obratno od 'romantične ruševine' tokrat objekti ne padejo v pogubo dolgo potem, ko so zgrajeni, temveč se kvečjemu povzpnejo v ruševino, preden so sploh končani.¹⁸ Smithsonovo razmišljanje o novi poziciji do industrijskih krajin je poleg upodobitve industrije na filmskem platnu (Mož s filmsko kamero (Dziga Vertov (1929)) ali fotografskem filmu (Bernd in Hilla Becher, ki sta ustvarila obsežno zbirko fotografij nemških postindustrijskih območij) močno vplivalo na spremembo družbene percepcije, posledično na enakovredno obravnavanje dediščine industrializacije in na kasnejše preoblikovanje industrijskih območij.

Richard Haag je bil prvi, ki se je času ustrezno odzval in izkoristil novo odkrito ljubezen do industrijskih materialnih ostalin. Leta 1956 zaprti seattleski uplinjevalnik premoga je preoblikoval v Gas Works Park, ki se je javnosti odprl leta 1975 in še danes vztrajno privablja množice. Če smo malce zlobni, lahko rečemo, da krajinski arhitekt pravzaprav ni storil prav veliko. V razpadajočih ostankih zadnjega ameriškega uplinjevalnika premoga je prepoznal piktoreskne kvalitete in jih v angleškem slogu umeščanja ruševin v novograjene parke spojil z okoliško krajino. Stavil je na spreminjajočo se družbeno mentaliteto in rastočo željo po ohranitvi koščkov nedavne preteklosti zaradi njihove 'zgodovinske, estetske in utilitarne vrednosti'.⁹ Dodal je še slavno S-krivuljo¹⁰, iz ostankov gradbenih temeljev oblikoval grič, ga prekril s plastjo sveže zemlje, na vrh postavil sončno uro in uspeh je bil skorajda zagotovljen. Seveda bi se na tem mestu marsikdo obregnil ob dejstvo, da je potrebno omeniti tudi kopico zapletenih bio- in fitoremediacijskih ukrepov, ki so onesnaženo zemljo in podtalnico bolj ali manj uspešno očistili kovin in na lokacijo ponovno vnesli življenje. Vse to drži, vendar pa se zdi ekološka sanacija napram opredmetenju zasuka v odnosu do zapuščenih industrijskih ostalin, čigar vpliv se v delih krajinske arhitekture kaže še danes, le minoren, čeprav nujen ukrep.

Nam bližji in daleč najbolj opevani postindustrijski park, ki je v zadnjem desetletju postal pravi izvozni artikel ter močna referenca

vsem podobnim projektom sanacije, je Landschaftspark Duisburg-Nord v nemški regiji Ruhr. Regijo definirajo plasti premoga v debelini od enega do treh metrov, ki površje dosežejo v pasu ob reki Ruhr in proti severu postopoma tonejo globlje. Tekom 19. stoletja so zahteve po premogu rasle, gradile so se nove tovarne in železnice, odpiralo se je vse več premogovnikov in rudarska industrija se je od reke Ruhr postopoma selila proti severu, s kopanjem vedno globjih in globjih rudnikov. Celotna regija se je zaradi izčrpavanja premoga v sto letih pogreznila za več deset metrov in postala nekakšen nemški industrijski polder. Premog je bil nato izvožen ali v koksarniških pečeh predelan v koks, ki se v plavžih uporablja za pridelavo železa in jekla. Regija je s koncem 19. stoletja štela več kot 3 milijone prebivalcev in postala največje industrijsko območje Evrope. Med prvo svetovno vojno je opravljala nalogo nemške centralne tovarne orožja in tekom druge vojne postala glavna tarča napadov, pri čemer je izgubila precejšen del naprav in opreme.²¹ Ob hitri gospodarski rasti ter večanju potreb po premogu in jeklu v šestdesetih letih se je znašla v centru nemškega čudeža, vendar pa obdobje izobilja ni trajalo dolgo. Po letu 1973 je Nemčijo zajela gospodarska kriza, naraščanje cen nafte, premogovniki so izčrpali svoje zaloge in nemški premog na trgu kmalu ni bil več konkurenčen.²² Regija se je srečala z naraščajočo brezposelnostjo in v osemdesetih predstavljala ogromno pošast, ki počasi umira od boleznih rastočih socialnih vprašanj, onesnaženega okolja, neugodnih razmer na trgu dela in nasploh klavrne podobe, ki si jo je nakopala z leti predavanja težki industriji.

Leta 1989 so oblasti zagnale desetletni program, Internationale Bauausstellung (IBA) Emscher Park, z namenom regijo obnoviti s socialne, kulturne in ekonomske plati ter omejiti skokovito odseljevanje izobraženega kadra. Ekološka sanacija je služila kot podlaga svežega gospodarskega razvoja, potencial zapuščenih industrijskih objektov pa je bil prepoznan že v zgodnjih fazah oblikovanja IBA Emscher Park programa, ko so ostaline, preimenovali v *industrijske spomenike kot nosilce kulture*, predstavljale enega izmed sicer sedmih področij naložb v skupni vrednosti 5 milijonov takratnih nemških mark.²³ Landschaftspark Duisburg-Nord predstavlja le del velikopotezno zastavljenega projekta *Krajinski park Emscher*, 75 kilometrov dolgega zelenega pasu, ki med seboj povezuje vsa mesta regije in v okviru katerega naj bi povečali delež odprtega prostora, omejili delež onesnaženosti, renaturirali reko Emscher ter



Gas Works Park



Železarna Thyssen / Thyssen Hochofenwerk, Meiderich



zapuščene objekte industrializacije spojili z novim programom. Karl Ganser, vodja projekta, je o izbranem pristopu dejal: 'Dejstvo, da se je IBA osredotočila na dodeljevanje novega pomena in nove uporabe zapuščeni krajini, je logično. Konec koncev govorimo o regiji, ki je na področju infrastrukture in grajenih objektov postavila že skoraj vse, kar lahko. Edina prava naloga, ki nas torej čaka, je povečati obseg in zvišati kakovost krajine.'¹⁴

Znotraj začrtanih ciljev so različni inženirji, arhitekti, oblikovalci in umetniki izvedli več kot sto različnih projektov, s katerimi so v regijo želeli vnesti manjkajočo kulturno komponento, območje sanirati, stabilizirati in ga s predručenjem zgodovinskega spomina sodobnemu človeku predstaviti v novi luči. Pri tem se je seveda postavilo vprašanje, čemu nameniti pozornost, kaj izpostaviti in kaj prepustiti pozabi. Preteklost je kompleksna celota, sestavljena iz nešteto fragmentov, in logično je, da se z vsako reinterpretacijo pretekle realnosti precejšen del spomina oz. *prave zgodovinske slike* izgubi. Stvar postane bolj zanimiva, ko se takšno pozabljanje zgodi namerno, z namenom preoblikovanja kolektivne zavesti ter z jasnimi cilji, vezanimi na prihodnost. Če citiram Benjamina: 'Preteklost je mogoče zajeti samo kot podobo, ki se kot enkratno videenje zablise v trenutku svoje spoznavnosti.

Zgodovina je predmet konstrukcije, katere mesto ni homogen in prazen čas, ampak mesto, izpolnjeno z današnjim časom.'¹⁵ Pojmovanje zgodovine, preteklosti ali dediščine se tako tekom zgodovine vedno znova redefinira. Razstavi se, se preoblikuje in se ponovno sestavi v času pogojeno in sedanjosti ustrezno podobo.

Landschaftspark Duisburg-Nord naj bi združeval oboje – spomin na industrijsko preteklost in upanje na svetlejšo prihodnost. Park ne deluje kot muzej na prostem, ki bi obiskovalcu predstavil zgodovinski potek dogajanja v sklenjeni zgodbi. Nasprotno, deli parka so deljeni, obravnavani kot samostojne enote, povezane s preostalimi deli parka preko mreže poti, mostov in hodnikov ter skupne *industrijske estetike*. Ostaline nekdanje železarne in jeklarne, Thyssen Hochofenwerk Meiderich, so prepuščene zobu časa in raznolikim pionirskim vrstam, ki so zavzele vsak od človeka pozabljeni košček. Mogočne jeklene strukture spojene s krajino močno spominjajo na ideal klasičnih ruševin 18. stoletja in v krajino vnašajo element *sublimnega*, čeprav to morda niti ni bil osnovni namen krajinskega arhitekta oz., kot se je lepo izrazila Ana Kučan, 'idealu Arkadije ni moč ubežati.'¹⁶ Zasnova Petra Latza temelji na odnosu med formalnim oblikovnim jezikom in od človeka neodvisno, *divjo naravo* ter na prepoznavanju vrednosti

trenutnega stanja krajine in na čimvečjem ohranjanju le-te. Kot pravi sam, ga je pri oblikovanju vodila misel, da 'ni krajinski arhitekt tisti, ki bo ustvaril podobo kraja, to je naloga vsakega posameznika.'¹⁷

Priznam, da je vse, kar je bilo tekom zadnjih let povedanega na temo parka, premamilo tudi mene, da ga ob dvajsetletnem jubileju obiščem. To so bile v veliki večini laskave besede na račun ekološke sanacije območja ter zasnove, ki ji je uspelo ohraniti industrijsko prezenco in zapuščene objekte povezati z novimi atraktivnimi vsebinami. Želela sem izkusiti to avro industrializacije, plastenje programa, to skrivnostnost in nadrealistični občutek, ki naj bi ga ponujale jeklene ostaline. Zanimalo me je, kako se surova materialnost objektov spoji s spominom ter kakšen je dialog med prostorom in uporabnikom. V kolikšni meri pretekli dogodki definirajo program oz. bolje – kaj v večji meri definira uspeh parka, sama zasnova in komponenta preteklosti ali program in dogodki, ki se v njem odvijajo. Nenazadnje sem želela izvedeti tudi, kako se v tej, z industrijo okuženi zemlji, izrazi narava in kam se v vsej tej zmešnjavi lahko umesti človek.

Po koncu dneva sem ugotovila, da se je zgodilo to, kar se pripeti vedno, ko pričakuješ preveč. In tako sem, namesto z odgovori, Duisburg zapustila z dvomi in s kopico novih vprašanj.



Do prvih očitnih problemov pride pri opredelitvi ohranitve spomina na industrijsko preteklost. Program parka in zasnova sta se že od samega začetka vrtela okrog opredmetenja dveh skrajnosti – preteklega mračnega spomina in predvidene svetlejše prihodnosti. Kljub temu da se prvo, ob številnih ostalinah, ki stojijo kot spomenik in ruševina hkrati, zdi bistveno lažje doseči kot drugo, pa sem ob obisku dobila vtis, da smo pravzaprav večino preteklosti pozabili, in da jeklene strukture ne predstavljajo drugega kot naš rjaveč spomin. Čeprav je park značilno zasnovan v slogu postmoderne pristopa do krajine, kjer je metafora *tabula rasa* nadomestila ideja *palimpsesta*, ki do prostora pristopi na način dograjevanja, preoblikovanja, vendar z jasnimi sledovi preteklih prostorskih form in pripovedi, se zdi, da je sedanost v stiku s preteklostjo res zgolj formalno, preko rjavečega površja zapuščenih ostalin. Stari industrijski objekti v številnih skupnostih predstavljajo skupno in ponosno, vendar pogosto tudi bolečo ali neprijetno preteklost. Med njihovim prilagajanjem novi uporabi so določeni deli preteklosti prepoznani kot privlačni in zanimivi, medtem ko ostali vidiki kot npr. izkoriščanje delovne sile, emisije, bolezni, slabe delovne razmere ali nizke plače nimajo tržne vrednosti in so tako za namene trženja nepriljubeni. Krajina si po tej logiki lahko privoščiti, da nastane na podlagi fascinacije do mračne preteklosti, nevarnosti

in bede, nikakor pa si ne sme dovoliti biti neprijetna. Landschaftspark Duisburg-Nord je tako čustveno ambivalenco, ki dominira naš odnos do postindustrijskih krajin, izkoristil in obrnil sebi v prid. Industrija je dobila podobo neškodljive, dostopne in do človeka prijazne dejavnosti, katere ohranjanje se začuda zdi le druga oblika pozabljanja. Kot da smo zaslepljeni od želje po avtentičnosti in priklicu preteklosti oprijemljivejše realnosti pozabili, kaj točno je ta realnost bila. In morda celo pomembnejše, *kaj ni bila*. Prav gotovo ni bila prijetna.

Upam, da se razume, da ne zagovarjam zasnove, ki bi območje ponovno napolnila s smogom. Zavedam se, da je nastala situacija potrebno sprejeti, in da je Peter Latz verjetno najboljši, kar se je območju zgodilo zadnjih dvesto let. Sprašujem se le, kaj dosežemo s takšnim površinskim ohranjanjem spomina, kaj nam takšno ravnanje pove o človekovem odnosu do zgodovine, dediščine in industrije, tudi do tiste še zelo delujoče, o kateri načeloma slišimo le ob raje pozabljenih, neprijetnih pripetljajih. Smo prišli do točke, kjer (post)industrijsko območje vselej že povezujemo z novim krajinskim projektom, ekološko sanacijo in svežo očiščeno podobo? Mar ne bi veljalo v zasnovo vnesti element napetosti, konflikta, provokacije, ki bi nam pognala misli, namesto da nekdanje industrijske objekte zavijamo v zelen

celofan? Večkrat je govora o prefabricirani realnosti, ki nas obdaja, o generičnosti in predvidljivosti prostora, ki nam ne ponuja ničesar novega, ničesar, česar nismo že vajeni. Pozabljam pa, da izgubljam tudi vidike prostora, ki niso tako zlahka pozabljivi in v nas pustijo najmočnejši vtis. Kdaj je prostor v vas nazadnje prebudil občutek tesnobe?

Zato sem mnenja, da bi si krajina včasih morala dovoliti biti iznajdljivo neprijetna in prijetno tesnobna.

Skrivnostnost je poleg ohranitve spomina drugi oglaševani atribut parka. Skrivnostni naj bi bili zapuščeni plavži, ki s svojo močnostjo privabljajo obiskovalce, da jih dodobra raziščejo in se po strmih ter zavrtih poteh povzpnejo na sam vrh. Prav tu pa se pojavi vprašanje – so potem plavži res še skrivnostni? S postavitvijo človeškega telesa v stroje proizvodnje se monumentalna lestvica preoblikuje, spremeni se naš odnos do njih in industrijska krajina postane udomačena. V trenutku naselitve prostora, ko z ostalinami pridemo v fizični stik, le-te niso več nepremagljive, nedosegljive strukture oz. podobno kot je na primeru v okviru raziskovanja plemenskih ljudstev zapisal Claude Lévi-Strauss: 'Duhovi izginejo takoj, ko raziskovalci stopijo na otok.' Čeprav pri opisovanju parka govorimo o zapuščenem industrijskem območju ter o pozabljenih in



starih objektih, moramo vedeti, da industrija morda res ni več njihova primarna dejavnost, vendar pa nikakor niso zapuščeni, temveč še kako obiskani. Zamotani v bujno rastlinje, ki jih obdaja, nemočni, neškodljivi in oropani svoje primarne funkcije spominjajo na vrtno *follies*¹⁸, namenjene trženju, dekoraciji in navdušenju obiskovalca.

Zanimivo je tudi samo ime parka, *Krajinski park Duisburg Nord*. Kljub temu, da območju dominirajo premogovniki, jeklarne, plavži in železniški tiri, je pozornost že s samo izbiro imena z industrije preusmerjena na krajino, na *industrijsko naravo*. Besedo so skovali tekom desetletnega IBA programa in opisuje prevod ter nov pristop do modela *neoblikovane narave*. Časovno projekt sovpada s pojavom sodobne teorije o okolju, ki namesto naravo kot zaprt sistem, ki v odsotnosti človeške aktivnosti doseže ravnovesje, zagovarja naravo v stalnem spreminjanju, konstantne motnje, proces in ne zaključeno celoto. Koncept industrijske narave torej govori o obnovi naravne vegetacije in vdoru pionirskih rastlinskih vrst na zapuščena industrijska območja, o načrtnem zasajanju z namenom sanacije, minimalnem vzdrževanju in skorajšnji odsotnosti oblikovanja. Industrijska narava je prepoznana kot lastna entiteta, ki se glede na stopnjo onesnaženosti vsakič drugače izrazi. Kot nekakšen ekološki laboratorij na prostem, ki raziskuje, katere rastlinske vrste najbolje uspevajo v onesnaženih tleh, in katerega raziskovanje je hkrati še smešno poceni.

Krajina ima s svojimi oblikovnimi sredstvi že v osnovi veliko moč, saj deluje kot najboljše pokrovka – prekrije sledi zgodovine, družbenih in političnih interesov v prostoru in kompleksnih procesov izgradnje ter daje vtis, da je popolnoma naravna, divja, z nami že od nekdaj. Ko pa izbran oblikovalski jezik zasnove kliče po skorajšnji odsotnosti oblikovanja in uporabi pionirskih vrst, je tveganje za napačno interpretiranje toliko večje. Krajina tako zlahka zamaskira očitno kulturne dejavnike, ki so pomembno

vplivali na njen nastanek, in deluje kot zdravilo in odkupnina hkrati. Na primeru parka Landschaftspark Duisburg-Nord se tako predeli, ki so jasno delo človeških rok, močno razlikujejo od območij spontane vegetacije, ki tvori okvir in se zdi z industrijo spojena od nekdaj. Edina sled človeka so majhne tablice z informacijami o rastočih pionirskih vrstah, ki poskrbijo, da jih laični obiskovalec ne bi nevede proglasil za plevel.

Estetika industrijske narave se je z rastočim številom projektov revitalizacije industrijskih območij prenesla v nemalo sodobnih evropskih parkov, v katerih so reference na park Petra Latza očitne. Postavlja se vprašanje ali ni takšen direktni prevod beg pred ponovnim razmislekom, ponovno reinterpretacijo postindustrijske krajine? Landschaftspark Duisburg-Nord je vendarle nastal v sklopu kompleksnega projekta s specifičnimi zahtevami in izzivi, ki so jih oblikovale zgodovinsko, prostorsko, politično in družbeno pogojene okoliščine, in težko je verjeti, da je novodobni trend v preoblikovanju zapuščenih industrijskih območij edini možni način odgovora krajinske arhitekture na njihovo trenutno stanje.

Na koncu je treba priznati, da je park nedvomno uspešen iz več vidikov. Prvi je seveda ekološka sanacija, ki je razvrednotenemu in močno onesnaženemu območju uspela povrniti življenje. Poleg tega je Latz dosegel, da smo se vendarle začeli spraševati, kaj je park sodobne družbe, čemu in komu je namenjen, kakšna je današnja estetika narave in nasploh vloga krajinskega arhitekta. Po obdobju zatišja je bil torej prvi, ki je spodbudil debato. O tretjem vidiku uspešnosti govorijo številke – park naj bi letno obiskalo več kot 500.000 obiskovalcev. V njem so prostor našli plezalci, ki so si prisvojili stare stene skladišč, potapljači, ki so z vodo napolnili zapuščene plinohrame, otroci, kolesarji, sprehajalci in celo mladoporočenci, ki so prepoznali, da je patina nujni element zavidanja vrednih poročnih slik. Park tekom leta gosti različne dogodke, privablja nemalo turistov

in uspešno oglašuje večere ob koncih tedna, ko plavži zasijejo v soju svetlobnih instalacij pod taktirko Jonathana Parka, arhitekta in umetnika, bolj znanega kot mojstra za odrskimi svetlobnimi instalacijami Pink Floydov. Industrija je lahko tudi spektakel!

In da zaključim s primerom, ki sicer ni direktno vezan na zgoraj opisani park, vendar jasno oriše, da nam še ni čisto jasno kaj bi z industrijo pravzaprav počeli. Medtem ko se naši zahodni sosede prerekajo, kako rešiti problem škedenjske železarne (medijsko poimenovane *tovarna smrti*), ob tem pa jim zaradi onesnaževanja, ki se iz Trsta širi preko meja države, za ovrtnik dihamo še Slovenci, so si Avstrijci svojo industrijsko pošast zgradili kar tako, za zabavo. Leta 2005 in 2006 so v okviru festivala uprizoritvenih umetnosti Bregenzer Festspiele za namene izvedbe Verdijeve opere *Il Trovatore* postavili repliko rafinerije nafte z vsemi pripadajočimi efekti – močnimi svetlobnimi žarki, dimom in ognjem. Scenografija naj bi predstavljala 'trdnjavo današnje industrijske družbe', ki je z nastopom povezana preko izraza moči, izobilja in maščevanja, glavnih dejavnikov Verdijeve opere. Kakšen odnos naj bi obiskovalec vzpostavil do takšnega objekta, novo zgrajenega ponaredka, ki industriji razen po konstrukcijskih in materialnih lastnostih nikoli ni bil niti blizu, in ki je namenjen izključno človeškemu čudenju in večjemu užitku ob predstavi? Želim si, da bi se našel kdo, ki bi se med predstavo spraševal tudi, če sicer izjemno dovršen pristop ni hkrati tudi pretkan in predrzen, če ne celo sporen.

Bosta torej krajina in industrija živeli srečno do konca svojih dni? Morda. Kot je na vpliv percepcije za razumevanje krajine opozoril Bernard Lassus: 'Družba si okolje razlaga na način, kot z njim upravlja, in z njim upravlja na način, kot si ga razlaga.'¹⁵ Krajina je kulturni koncept, ki predstavlja dotičen odnos, ki ga družba goji s svojim okoljem, in kot kaže, bo znotraj trenutno sprejete morale zverj v takšni ali drugačni obliki vedno dovolj. Želja po lepem princu pa prav gotovo tudi. ■



Bregenz Festsplele 2005 & 2006, 'Il Trovatore'

1 Alfred Marshall, britanski ekonomist, je sodelovanje med naravo in človekom opisal takole: 'The agents of production are then Nature's forces, and Man's force; man's force being generally most efficient when it is so applied as to control and direct nature's forces, rather than to counteract them. And the wealth of a country depends upon the manner in which nature's forces and man's force work together in the production of wealth.'

2 Marshall, A. and Marshall, M. P. *The Economics of Industry*. 1879, London: Cambridge University Press, str. 8-9.

3 'Generično življenje obstaja in pri človeku in pri živali fizično najprej v tem, da živi človek (kot žival) od neorganske narave, in kolikor je človek univerzalnejši od živali, toliko univerzalnejše je območje neorganske narave, od katere živi. Kakor rastlinstvo, živalstvo, kamenine, zrak, svetloba, itd. teoretično tvorijo del človeške zavesti, deloma kot predmeti naravoslovja, deloma kot predmet umetnosti - njegova duhovna neorganska narava, duhovna hrana, ki jo mora za uživanje in prebavljanje šele pripraviti - tako tvorijo tudi praktični del človeškega življenja in človeške dejavnosti. Fizično živi človek le od teh naravnih produktov, pa naj se že pojavljajo v obliki hrane, kurjave, obleke, bivališča itn. Človekova univerzalnost se praktično kaže ravno v univerzalnosti, ki naredi vso naravo za njegovo neorgansko telo, tako kolikor je ta 1) neposredno sredstvo za življenje, kot tudi kolikor 2) je materija, predmet in orodje njegove življenjske dejavnosti. Narava je človekovo neorgansko telo, namreč narava, kolikor sama ni človeško telo. Človek živi od narave, to pomeni: narava je njegovo telo, s katerim mora ostati v trajnem procesu, da ne bi umrl. To, da je človekovo fizično in duhovno življenje povezano z naravo, nima drugega smisla, kot da je narava povezana s samo seboj, kajti človek je del narave.'

Marx, K. Kritika nacionalne ekonomije. Pariški rokopisi (»Ekonomsko-filozofski rokopisi), 1844. v: Marx, K., Engels, F. *Izbrana dela I*. 1979, Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 307-308.

3 Glej dela okoljske etike in filozofije: Taylor, P. *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics*. 1986, Princeton: Princeton University Press., Elliot, R. Intrinsic value, environmental obligation, and naturalness. *The Monist* 75, 1992, str. 138-160., Rolston, H. III. *Philosophy Gone Wild: Essays in Environmental Ethics*. 1986, Amherst, NY: Prometheus.

4 Poulet, G. *Studies in Human Time*. 1956, Baltimore: Johns Hopkins Press, str. 23-24.

5 Ashworth, G. and Howard, P. *European heritage planning and management*. 1999, Exeter: Intellect, str. 35-59.

6 Nora, P. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations* 26, 1989, str. 7-24.

7 Za opredelitev in utemeljitev pojma industrijska arheologija je prvi poskrbel Michael Rix s člankom 'Industrial archaeology' v *The Amateur Historian*, 1955, 2(8), str. 225-229.

8 V izvirniku: 'I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the *jejeune* advertisements of the science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into *things*, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs. / I had been wandering in a moving picture that I couldn't quite picture /.../ That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is - all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the »romantic ruin« because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.' Smithsonian R. A Tour of the Monuments of the Passaic, New Jersey. 1967. v: Flam, J. ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*. 1996, Berkeley: University of California Press, str. 68-74.

9 Richard Haag Associates, Gas Works Park Master Plan, 1971

10 S-krivuljo, znano tudi kot linija lepote, je v 18. stoletju v svojem delu *Analyse de la beauté* (1753) utemeljil William Hogarth, angleški slikar in pisatelj. S-krivulja po njegovi teoriji estetike ponazarja živahnost in aktivnost ter pritegne pozornost opazovalca, medtem ko ravne, vzporedne in pravokotne linije označujejo nepremičnost, neživa telesa in smrt.

11 Botting, D. *From the Ruins of the Reich: Germany 1945-1949*.

1985, New York: Crown Publishing.

12 Berndt, C. Ruhr Firms between Dynamic Change and Structural Persistence. Globalization, the 'German Model' and Regional Place-Dependence. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1998, 23 (3), str. 331-352.

13 *Internationale Bauausstellung Emscher-Park: Werkstatt für die Zukunft alter Industriegebiete*. 1988, Düsseldorf: Der Minister für Stadtentwicklung, Wohnen und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen, str. 35.

14 Schäfer, R. Emscher Park Building Exhibition: a motor of structural change. *TOPOS European Landscape Magazine, IBA - a renewal concept for a region*, 1999, 26, str. 10.

15 Benjamin, W. *Izbrani spisi*. 1998, Ljubljana: Studia humanitatis, str. 217, 222.

16 Kučan, A., Robbins, E., Skansi, L. *Vsi odtenki zelene, All Shades of Green*. 2010, Ljubljana: Muzej in galerije mesta.

17 Latz, P. The Idea of Making Time Visible. *TOPOS European Landscape Magazine*, 2000, 33, str. 94.

18 *Folly znotraj arhitekture in vrtno umetnosti predstavlja arhitekturni objekt, večkrat nenavadnega in vpadljivega videza, ki nima praktične funkcije in je namenjen izključno dekoraciji. Follies so bile pomemben člen krajinskih vrtov in parkov 18. stoletja, kjer so služile kot simbolni oz. alegorični element. Najdemo jih v obliki rimskih templjev, ruševin gotskih zgradb, egipčanskih piramid, idličnih podeželskih kmetij, kasneje tudi kitajskih pagod, japonskih mostov in tartarskih šotorov.*

19 'Cultural' industrial plant engineer KRESTA. Stage setting for Bregenz Festival. *GAW group imteam: News from the group*, 2005, 1. Dostopno na naslovu: <http://www.gaw.at/images/stories/zeitung/imteam-0501-en.pdf>

20 Lassus, B. L'obligation de l'invention. v: Berque A., Conan M., Donadieu P., Lassus B., Roger A. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. 1994, Paris: Champ Vallon, str. 81-106.

vir slik: spletni vir

BEAUTY AND THE BEAST

Barbara Prezelj

Nowadays, landscape and industry are more connected than ever before. The industry of the 18th century was perceived as the cause of pollution, a threat to our ideal of nature and total contrast to the peaceful, pristine pastoral landscape. Today, abandoned industrial areas are often transformed into nature parks. An increasing number of modern parks are dealing with the renovation of degraded areas and the transformation of abandoned facilities from the period of industrialisation. New and attractive content is created by combining two extremes – the memory of the industrial past and the hope for a brighter future. What is the cause for this shift in the collective view of heavy industry? Which kind of memory of the gloomy recent history is our society willing to accept and which aspects would we rather forget? The Landschaftspark Duisburg-Nord is an eloquent example of a park which used the emotional ambivalence prevailing in our attitude towards postindustrial landscapes and turned it to its advantage. Mighty industrial machines are tangled into lush vegetation and tamed, made helpless and harmless, bereft of their primary functions and tailored to the desires and needs of modern man. What does design reveal about our relationship with history, heritage and industry? Have we reached a point where (post) industrial remnants are already by default associated with landscape design and a fresh and clean image?

JON DERGANC
POKRAJINE (KOLKATA, VARANASI, GOA), 2014
25 fotografij, 17.5 x 17.5 cm

JON DERGANC
LANDSCAPES (KOLKATA, VARANASI, GOA), 2014
25 photos, 17.5 x 17.5 cm

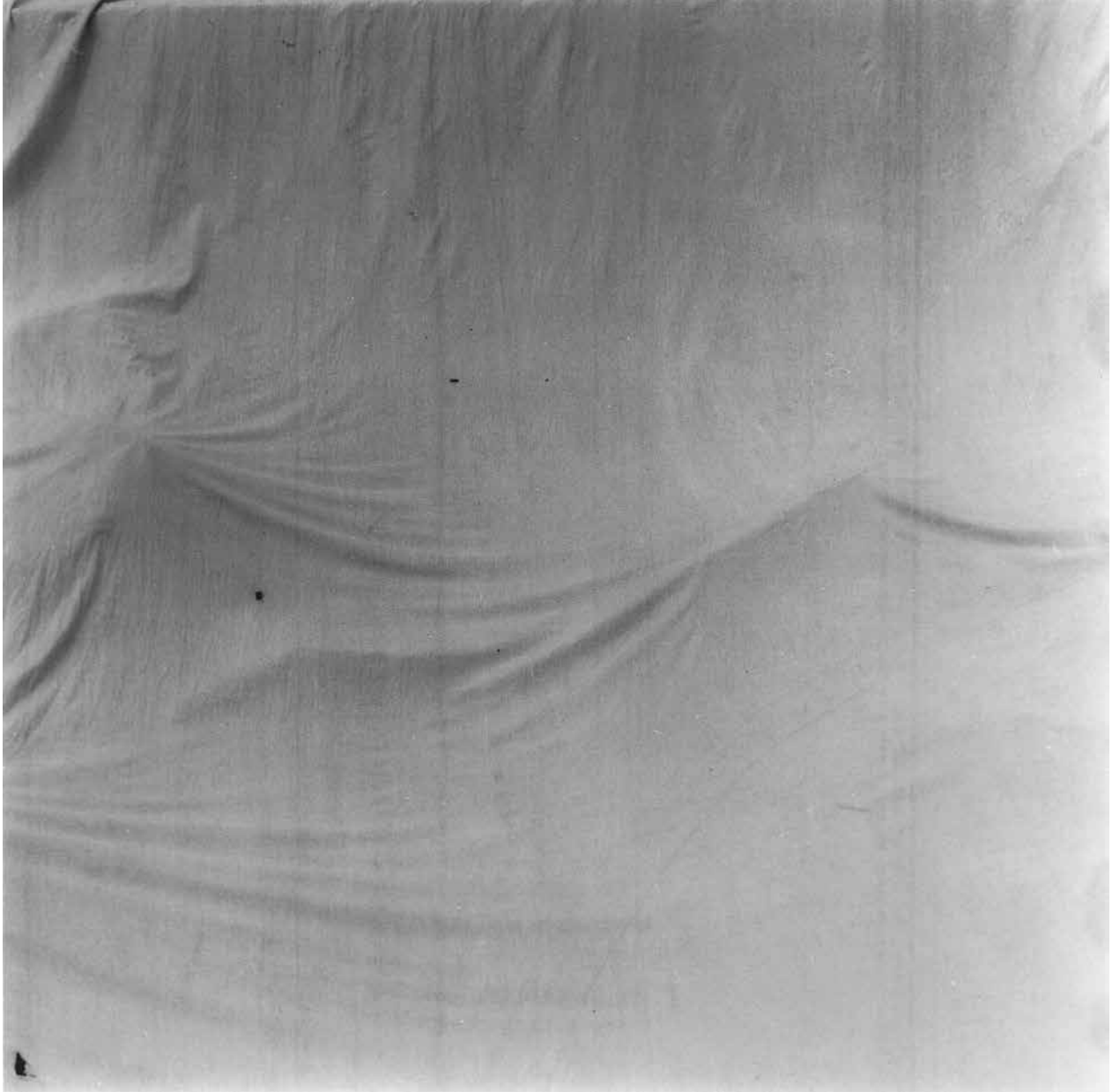


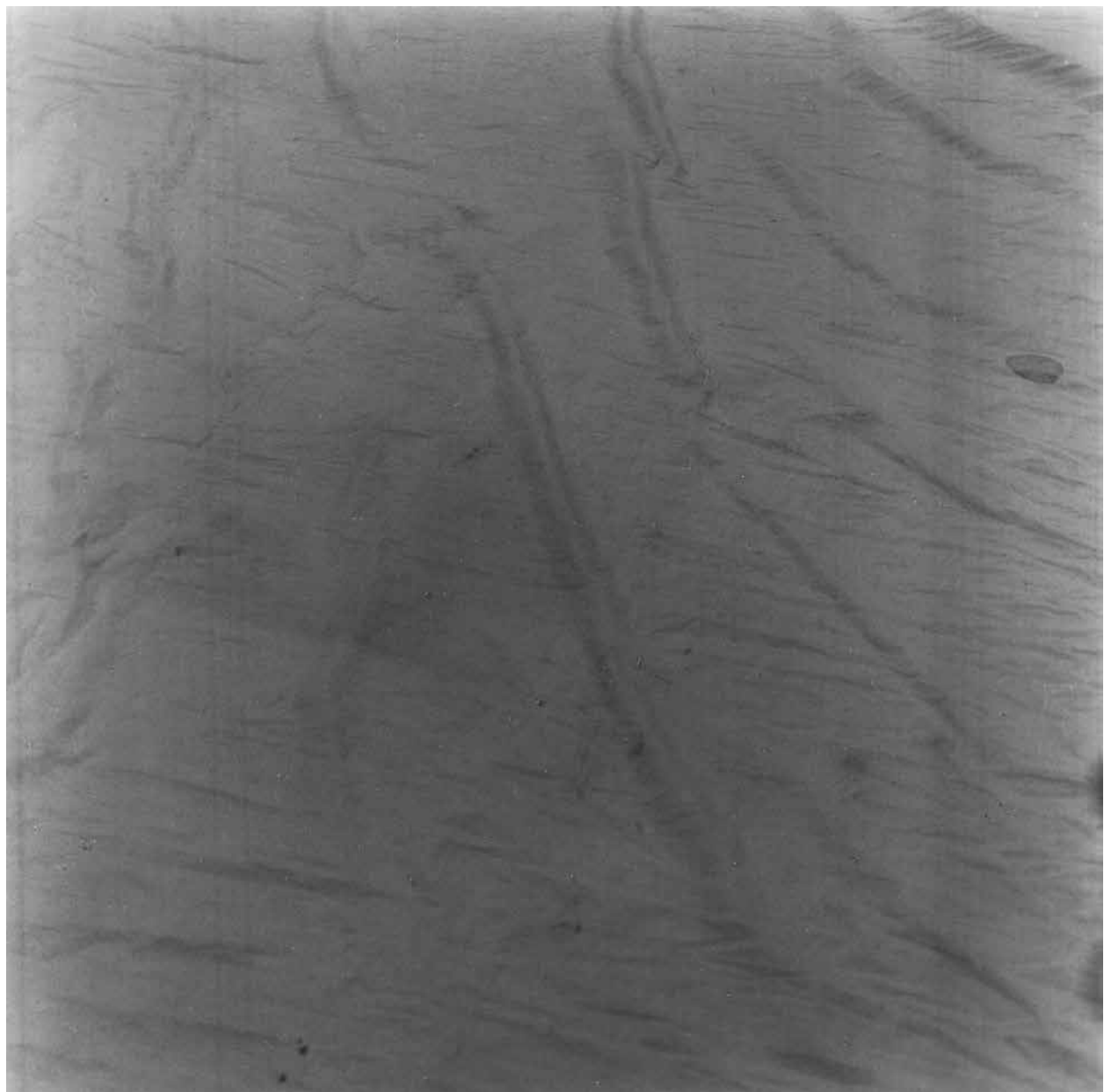












besedilo k fotografijam:
text on the photographs:

Tjaša Pogačar

Ob gledanju Jonovih fotografskih serij (Brezna, 2010–11; Petra bere erotično literaturo, 2013; Pokrajine (Kolkata, Varanasi, Goa), 2014) se postavlja vprašanje o tem, kaj fotografija sploh lahko pokaže. Tega ne mislim kot retorično vprašanje – ne gre za vprašanje, ki bi kot odgovor predpostavljalo impotentnost fotografije. Gre za vprašanje, kaj je na fotografijah (kdajkoli) sploh mogoče videti. To pa je bolj kot na sam fotografirani objekt vezano na subjekt, ki gleda. In na to, od kje gleda.

Serijo Pokrajine je, kot nakazuje sam naslov, Jon posnel v Kalkuti, Varanasiju in Goi v času dvoletnega bivanja v Indiji. Glede na to, da gre za neke vrste dokumentarno serijo, pa ta presenetljivo ne dokumentira indijske pokrajine na način, kot smo ga vajeni iz kakšnih popotniških oddaj ali revij. Serijo sestavlja 25 črno-belih analognih fotografij manjšega formata, na katerih se ponavljata dva tipa motivov – pesknate/kamnite strukture in valovite površine. Ker se torej Jonove serije same po sebi zdijo v bistvu precej 'nepripovedne' (ker so strukturirane proti formaciji koherentnega narativa, saj se prizori ne dopolnjujejo in ne seštevajo ampak nas vsakič znova vračajo k istemu problemu), pa po drugi strani nekaj 'zgodbe' doprinese kontekst njihovega nastanka, na katerega opozarjajo že sami naslovi, ki so za razbiranje pomena serije Pokrajine odločilnega pomena. Dokaj 'abstraktne' motive konkretizirajo in pripnejo v določen čas in prostor, s tem pa osmišljajo tudi gesto fotografiranja, saj takih fotografij, kot pravi Jon sam, če bi ostal v Sloveniji, nikoli ne bi posnel. Vpeljava širšega konteksta preusmeri fokus stran od zgolj formalnih problemov fotografskega medija ali njemu lastne govorice, vendar pa to v tem primeru ne pomeni nadvlade teksta – povratno so namreč tudi fotografije sredstvo konkretizacije lastnega konteksta (zato na probleme medija kljub vsemu ne gre povsem pozabiti). V Pokrajinah tekst s podobo ni v pojasnjevalnem razmerju – četudi na tem mestu torej zapišem, da so dejansko fotografirani kupi gradbenega peska na ulicah Kolkate in Goe ter razprostrte rjuhe, ki se sušijo na obrežju Varanasija, to ne pomeni, da obenem fotografije ne evocirajo tudi mnogih drugih podob, in da se lahko znebim simbolne mreže, ki določa njihov pomen. Dejansko v fotografijah serije Pokrajine nikakor ne morem videti zgolj peska in rjuh. Serija med drugim proizvede tudi učinek nihanja med blizu in daleč, kar spodnaša tendenco fotografije, da bi jasno pokazala objekt svojega interesa. Posamezne fotografije se osredotočajo na izseke 'pokrajini' na način, ki ne omogoča določitve 'mere' – tega, kako blizu opazovani stvari se nahajamo. Ali obratno, zgodi se izguba občutka za velikost fotografiranega, ki je tako videti monumentalno in drobno obenem. Čeprav imamo vselej opravka z detajlom, pa ta vendar ne omogoča definicije celote, kateri naj bi pripadal.

Kaj torej prinašajo Pokrajine? Romantične, eksotične, monumentalne ali kakršnekoli že predstave gledalec o Indiji ima, se izkažejo za plod njegove lastne projekcije. Kakšne so te predstave, je povsem odvisno od (družbenega, političnega, osebnega ...) konteksta, v katerem so se formirale. Lahko bi celo rekli, da gre prej kot za mapiranje tujih 'pokrajini' za mapiranje gledalčevega pogleda, kot baze njegovega odnosa do gledanega drugega (tujega) prostora. Jonove fotografije ne ponujajo alternativne predstave, 'prave' identitete Indije, nobenega drugega odgovora kot tega, da se moramo vedno znova zaustaviti na in soočiti s površino, kajti fotografija (in naš pogled) ne more prodreti nikamor globlje. V tem oziru morda objekt serije Pokrajine ni toliko Indijska pokrajina (v kateremkoli merilu že) ampak limita same fotografije, ki pa ni toliko problem nezadostnosti tehnologije, kot je problem pogleda. Zato pa tudi tehnologija ni več zavezana čim bolj nazornemu prikazovanju motiva in je izbran analogni fotografski postopek legitimiran predvsem s konceptualizacijo njegove materialnosti. Jon mi je, ko mi je pokazal Pokrajine, razlagal namreč tudi o tem, kako se procesi erozije kupov peska (zaradi dežja, ki oblikuje fotografirane forme) in starinske tehnike pranja in sušenja tkanin na bregovih indijskih rek pomensko sklapljajo s procesi nastanka analogne fotografije. Morda gre za opombo k vprašanju o njeni vlogi v času, ko se njena raba pogosto zdi obsoletna ali fetišizirana. ■

Jon's photo series (*Abysses*, 2010-11; *Petra is reading erotic literature*, 2013; *Landscapes* (Kolkata, Varanasi, Goa), 2014)) provoke a question of what photography is able to show. Not a rhetorical one, assuming the impotence of photography as the answer. The question is about what is even (ever) possible to be seen on photographs. More than with the object itself, this dilemma refers to the observing subject and to the location, from where he or she is observing.

As the title itself suggests, the Landscape series was shot in Kolkata, Varanasi and Goa, during Jon's two-year stay in India. Even though it is a kind of documentary series, the Indian landscape is not documented in a way that we are used to, from images from travel shows or magazines. The series consists of 25 black and white analogue photos in a smaller format, which depict two types of motives – sandy/stony structures or wavy surfaces.

Although Jon's series themselves seem 'non-narrative' at first (they are structured against the formation of a coherent storyline, as the scenes do not add up or complement each other, but keep bringing us back to the same problem), the context of their creation does in fact provide some kind of story, which is also highlighted by the titles, that are as such essential for the understanding of the Landscapes series. They concretize and attach these fairly 'abstract' motifs to a specific time and space, thereby also giving meaning to the gesture of photographing, since, as Jon himself puts it, he would have never taken photos like that had he remained in Slovenia. Introducing the broader context diverts the focus from purely formal problems of the photographic medium or its language. In this case this does not result in the domination of text – also the photos structure their own context (hence the problems regarding the medium should not be completely pushed aside). In the Landscape series, the caption is not in an explanatory relationship with the image – even though I am at this point writing down the fact that the photos actually show piles of construction sand on the streets of Kolkata and Goa and sheets spread to dry on the banks of Varanasi, this does not mean that they can't at the same time evoke many other images or that the viewer can disregard the symbolic network, that distinguishes their meaning. In the photographs from the Landscapes series I can actually never see mere sand and sheets. Among other things, the series produces the effect of fluctuations between the near and far, which undermines the tendency of photography to clearly show the object of its interest. Individual photos are focusing on excerpts of 'landscapes' in a way that does not allow one to distinguish the "measure" – our closeness or distance to the observed object. Or vice versa: a loss of the sense of size of the photographed object occurs, which thus seems monumental and tiny at the same time. Although we are always dealing with a detail, this does not however provide the definition of the whole it belongs to.

So what do Landscapes bring? Romantic, exotic, monumental or other perceptions the viewer has of India, are exposed as the result of his own projection. These perceptions depend very much on the context (social, political, personal ...) in which they were formed. One could even claim that it is rather about the mapping of the observers view, as bases of its attitude towards the observed (unfamiliar) space, than about the mapping of foreign landscapes. Jon's photos do not offer the alternative image, the „true“ identity of India, no other answer than the fact that we are repeatedly forced to stop at and face the surface, since photography (and our gaze) cannot penetrate any deeper. In this respect the main object of the Landscape series is maybe not so much Indian landscapes, but the limit of photography itself. This limit is not so much a problem of technology, as it is the problem of the gaze. That is why technology is not expected to deliver the most realistic portrayal of the motive as possible anymore and thus the chosen analogue photographic procedure is legitimized most of all by the conceptualization of its materiality. While showing me the photos, Jon namely also talked about how the processes of sand erosion (due to rain that causes the photographed shapes to form) and the old techniques of washing and drying of clothes on the banks of Indian rivers, in terms of meaning, match the processes of development of analogue photograph. Maybe this should be regarded as a footnote to the debate about the role of this type of photography today, when its use often seems obsolete or fetishised. ■



PRAKSE SITUACIJSKEGA URBANIZMA

Alternative klasičnim
pristopom v arhitekturi in
urbanizmu

Torsten Klafft

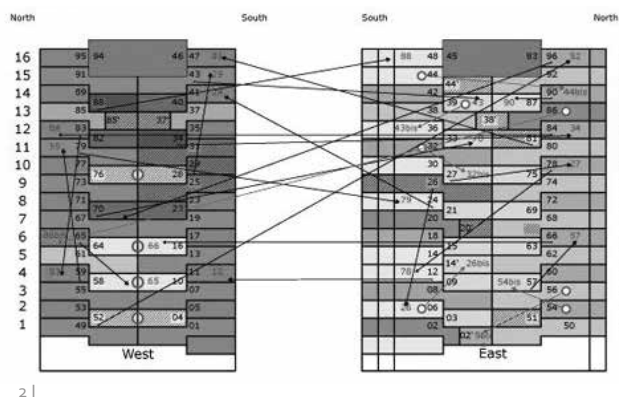
Niklas Mak v Frankfurter Allgemeine Zeitungu 14. aprila 2013² zapiše, da se tik poleg berlinskega Alexanderplatzja nahaja urbanistično nerazvita 'betonska puščava', ostanek iz obdobja bivše Nemške demokratične republike. Kompleks je trenutno v lasti mestnih stanovanjskih združenj. Po njegovem bi morala mestna uprava z mednarodnim razpisom privabiti talentirane arhitekta z Japonske in Nizozemske, zato da bi se ti v sodelovanju z mladimi berlinskimi biroji domislili kar najboljših in najbolj kreativnih rešitev za sanacijo četrti, ki bi delovala kot protiutež luksuznim stanovanjem, predvidenim za gradnjo na Alexanderplatzu.

*'Betonski kompleks bi lahko prenovili, zapolnili prazne prostore in zgradili majhno, fleksibilno mestce s trgovinami, delavnicami, vrtci, prireditvenimi prostori in stanovanji. S tem bi tudi družinam z nižjimi dohodki omogočili, da se z obrobja preselijo v središče mesta. /.../Tu bi se lahko eksperimentiralo z novimi načini bivanja, prilagojenimi demografskim spremembam v mestih, kjer se število samskih prebivalcev in upokojencev skokovito povečuje.'*²

V tekstu je zaznati dve poanti – arhitekta v znani maniri nagovarja, naj še naprej ustvarjalno in vizionarsko kreirajo 'nove načine

bivanja', najraje kar na enem od teh neresničnih in vedno enakih krajev, ki jih je ustvarila urbanistična politika nekdanje NDR.

Ob tem pa Maak prezre dejansko stanje na tem območju. V stanovanjski četrti že v tem trenutku živijo predvsem samski meščani in upokojenci. Številni starejši prebivalci se v soseski počutijo dobro. Kompaktna stanovanja z več manjšimi sobami so primerna tudi za družine z nižjimi dohodki, za katere bivanje v središču mesta tudi ni brez prednosti, saj je denimo ponudba celodnevnega otroškega varstva v vrtcih tu zelo bogata. Na čem torej temelji Maakov članek? Odgovor se skriva v njegovi žaljivi oznaki 'betonska puščava'. Za Maaka je struktura naselja problematična že sama po sebi. In ravno takšen pristop k ocenjevanju tovrstnih bivalnih naselij, zgrajenih v industrijskem stilu NDR, je bil po združitvi Nemčije sporen. Arhitekturnim kritikom z Zahoda so bile podobne stanovanjske četrti znane tudi iz Zvezne republike Nemčije. V 70. letih prejšnjega stoletja so na obrobjih velemest uveljavljali programe stanovanjskih gradenj za družine z nižjimi dohodki. Ti umetno ustvarjeni, homogeni mestni predeli pa so kmalu postali socialno problematične četrti. V 80. letih so z izvajanjem programov prenehali in razvil se je sodobni urbanizem,



2 |



3 |

ki je dosegel svoj vrhunec v novogradnjah v okviru Mednarodne gradbene razstave IBA, ki je leta 1984 potekala v Berlinu.

V NDR so stanovanjske četrti nastajale pod drugačnimi pogoji. Država, ki je ljudem obljubljala, da jim bo zagotovila bivalni prostor, se je soočala s kroničnim pomanjkanjem stanovanj. V 60. letih se je tako uveljavil industrijski način gradnje, ki je omogočal gradnjo prepotrebnih stanovanj navkljub omejenim razpoložljivim sredstvom. Zaradi slabega stanja starih zgradb je bilo povpraševanje po novih stanovanjih veliko, dodeljevalo pa se jih je bolj na podlagi političnih kot na podlagi gospodarskih meril. Stanovanja v industrijskih novogradnjah so predstavljala višji standard bivanja in se na podlagi tega ne morejo primerjati s problematičnimi četrtmi v Zvezni republiki Nemčiji. Ravno to pa so počeli arhitekturni kritiki z Zahoda po političnem preobratu leta 1989. Izkušnje s programi industrijske gradnje stanovanjskih četrti so nekritično prenesli na vsa naselja na Vzhodu. Da se tovrstno posploševanje v 20 letih po padcu Berlinskega zidu ni kaj dosti spremenilo, dokazuje tudi Maak, ki z enakim podtonom piše o območju, ki se sicer v več pogledih razlikuje od splošnih primerov iz NDR. Gre namreč za enega izmed prvih

poskusov gradnje stanovanjskih kompleksov, ki je bil vključen v glavno magistralo novega glavnega mesta. Prve betonske bloke je oblikoval še kolektiv arhitektov, ki je bil zadolžen tako za urbanistično planiranje kot za dodelavo montažnih elementov. Javne stavbe lahko razdelimo v dve kategoriji. Objekti z reprezentativno funkcijo na aleji Karla Marxa, kot so kino, hotel, restavracija in lokali, naj bi poudarjali ekskluzivnost magistrale. Več manjših stavb v notranjosti četrti, kot so samopostrežne trgovine in pralnice, pa je bilo namenjenih vsakdanjim potrebam, kar je v 60. letih prejšnjega stoletja predstavljalo velik luksuz. Lokacija, dobra povezanost in nenazadnje tudi mir ter zelene površine so prispevale k dejstvu, da vse do danes niti eno stanovanje v tej odprti zasnovi ni ostalo prazno. Vseeno pa območje, tako kot tudi mnoga druga, trpi za pomanjkanjem mestnega življenja in urbanosti, kar je eden izmed osnovnih problemov mestnih četrti iz obdobja modernizma. Da bi se izognili ponovnemu posploševanju, bi bilo treba izvesti temeljito analizo, ki bi poleg arhitektonskih in prostorskih vključevala tudi zgodovinske, statistične in sociološke vidike.

Maak se zavzema za angažiranje kreativne mednarodne ekipe arhitektov, ki naj

bi se neobremenjeno spoprijela z nalogo. Zagovarja torej mnenje, da le sodelovanje najboljših arhitektov z vsega sveta lahko pripelje do optimalnega rezultata. To bi pomenilo načrtovanje večih novih stavb, ki bi se v desetih, morda petnajstih letih razvile v novo mestno četrt. Do takrat bi se v fazi gradnje zvrstilo mnogo kompromisov in določene dejavnosti bi se morale zaradi sanacije izseliti iz svojih prostorov. Na dan, ko bi bil kompleks dokončan, bi se morali urbanost in socialne povezave vzpostaviti na novo. Kako bi se četrt pri tem obnesla, bi bilo odvisno od načrta arhitekta, ki je leta pred tem preudarno snoval urbano strukturo. Ravno do tega je prihajalo tudi v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Kolektiv arhitektov je na podlagi mednarodno priznanih točk iz Atenske listine in infrastrukturnih potreb takratnega časa udeležil načrt, ki se jim je zdel najboljši. Žal pa Atenska listina, ki jo je zasnovala arhitekturna stroka, vsebuje pomanjkljivosti, saj zanemara pomen človekovih potreb, ki sežejo dlje od osnovnih potreb po preživetju in razmnoževanju. Izobrazba arhitektov okoli Corbusierja je bila enostavno preveč pomanjkljiva, da bi zmogla tudi pregled nad drugimi vidiki načrtovanja.³ V tem pogledu se je do danes bolj malo spremenilo. Poskus mednarodnega biroja, da bi

ustvaril bolj živahno urbano atmosfero, bi bil tudi danes bolj odvisen do intuicije kot pa od načrtnih ukrepov.

Tudi okoliščine gradnje so problematične. Med dolgotrajnim procesom je pogosto treba sprejemati kompromise, ki nastajajo zaradi logističnih težav. Poleg tega je ekstremna obremenitev s hrupom za stanovalce zelo naporna. Kriteriji za sprejemanje kompromisov so predvsem gospodarski in ne družbeni. Zelenice se zaključijo šele na koncu, zato da jih stroji ne uničijo, in tudi zato, da se na dan otvoritve pokažejo v vsem svojem blišču. Enodimenzionalna osredotočenost zgolj na vnaprej določeni končni rezultat pripelje do tega, da se socialne strukture le stežka ohranijo oziroma se razdrejo in se morajo po končanem projektu vzpostavljati na novo. Oživiljanje četrti je torej povezano z uničenjem predhodnega življenja, ne glede na to kako rudimentarno je to bilo. Komponente, ki prispevajo h gradnji identitete, kot so trgovine na drobno z vsakdanjimi potrebščinami ali pa lokali s stalno klientelo, morajo nastati na novo.

Anne Lacaton in Jean-Philippe Vassal sta v Parizu pokazala, kako lahko javnost veliko bolje sprejme proces sanacije, če se prebivalcem omogoči, da tudi med procesom ostanejo v stavbi, pa četudi se morajo zaradi tega preseliti v drugo stanovanje. Med sanacijo Tour Bois le Prêtre je v procesu sanacije v stavbi živelo kar največje možno število najemnikov. S tem so preprečili dvig cen, do katerega bi sicer prišlo na podlagi zvišanja vrednosti stanovanjskih prostorov in stabilizacije miljeja.⁴ Zavestno ohranjanje obstoječih struktur je temeljni kamen za uspešno sanacijo, ki jo posvoji tudi okolje.

Kritika, ki jo je Lucius Burckhardt (1985) usmeril na urbaniste in politiko mestnih uprav, se zdi tu povsem na mestu.⁵ Potreba po tem, da smo vedno usmerjeni v daljno prihodnost, pogosto pripelje do spekulativnega urbanizma, ki nove četrti gradi na podlagi približnih demografskih napovedi. Tako nastanejo mestne četrti, ki so že takoj po končani gradnji prenapolnjene ali pa ostajajo prazne. Burckhardt poziva k urbanizmu, ki bi potekal po korakih in na več ravneh, z majhnimi koraki, ki dovoljujejo tudi sprotne popraviljanje.

'Takšen pristop imenujem teorija linije najmanjšega poseganja: v bistvu nam ni treba veliko graditi ali prenavljati. Delovati pa je treba na dveh ravneh: ko gradimo na fizični ravni, moramo hkrati tudi misliti in načrtovati na

*medčloveškem nivoju. Misliti moramo na to, kakšen vpliv bodo naši posegi imeli na razmerja in odnose med ljudmi.'*⁶

Urbanisti torej ne delajo več na lastno pest, temveč so v vlogi pobudnika procesa in tistega, ki proces spremlja. Trenutne pomanjkljivosti se skuša odpraviti, obstoječe strukture se dogradi ali poveže. Takšen pristop je kompleksen in se nenehno sooča z globljimi problemi, zato se arhitekti s tem poglobljenim pristopom ne morejo več spopadati sami. Že na samem začetku morajo v postopku analize med sabo sodelovati načrtovalske skupine z interdisciplinarnim pogledom na potencialne grožnje. Sodelovanje različnih profilov lahko pripelje do natančnejših ukrepov z dosti manjšim vložkom kot sicer. Arhitekt je tako samo eden izmed kamenčkov v mozaiku. Osvobojen pretežkega bremena socialnih vprašanj se lahko posveti konfiguraciji prostorov in strukturnim posegom.

S tem je povezano tudi avtorstvo projektov. Manjša kot je intervencija, težje jo je materializirati kot projekt. Dokaz uspešnosti projekta niso več slike uspešnih instalacij, temveč zgodbe udeležencev, ki pripovedujejo o nastalih odnosih, preprih in skupnem zadovoljstvu s procesom, v katerem se več ne ve, kdo je bil njegov pobudnik. Pri Burckhardtovi teoriji najmanjšega možnega poseganja je intervencija kot ukrep od zunaj v idealnem primeru nevidna, dinamična, ki nastanejo, pa so samostojne.

V tem smislu bi lahko na 'betonski puščavi', kot jo je krstil Maak, prišle v poštev intervencije, kot je na primer aktiviranje civilne iniciative, ki bi si kot cilj zastavila ponovno obratovanje otroškega bazena v naselju, ki je zaradi primanjkljaja v mestnem proračunu ostal prazen. Ne gre za to, da bi se mestno upravo prisililo k temu, da bi dala na razpolago sredstva, temveč za to, da bi na podlagi skupnega delovanja združili možne kolektivne vire in s tem generirali lastna sredstva. Lahko bi na primer ponovno postavili oglasne panoje, ki so na tem območju nekoč že stali. Civilna iniciativa bi imela pred očmi jasen cilj in se v idelanem primeru razvila v instanco, ki zastopa interese stanovalcev, na primer v obliki posvetovalnice oziroma prostora za razprave o projektu in drugih aktivnostih v četrti.

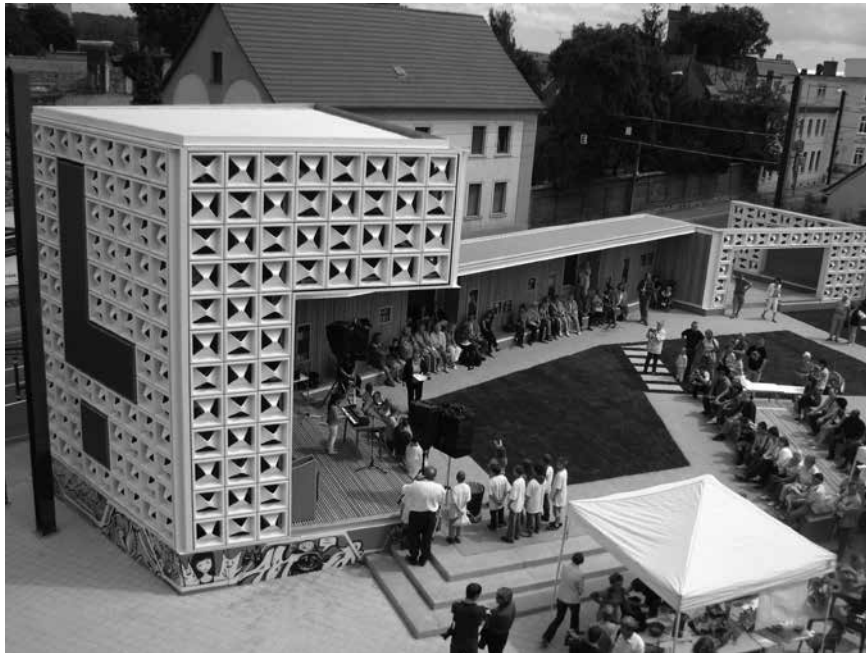
Zato, da lahko takšna skupina deluje trajnostno, pobuda oziroma ukaz za njeno ustanovitev ne sme priti od zgoraj, saj se s takšnimi ukrepi mesto posveča le deficitarnim četrtim. S tem je povezan razdor obstoječih

struktur. Poleg tega so takšne intervencije začasne in mesto proces preneha nadzorovati takoj zatem, ko so predvideni cilji doseženi. Bolj smiselno bi bilo stremeti za rešitvami, ki niso pogojene s subvencijami, ki dajejo občutek, da bi brez njih četrt ostala na stranskem tiru razvoja. V proces ni treba vključiti čisto vseh, gre za to, da prostor dobi določene gospodarske ali socialne strukture, ki stremijo k napredku in ga tudi ustvarjajo. Teorija najmanjšega možnega poseganja po Burckhardtovi torej ne vključuje projektov s končnim ciljem in točno določenim avtorjem. Posegi so temelji procesov, ki se jih sproti popravlja in usmerja. To pomeni tudi, da je treba odločitve ohranjati odprte, dokler se le da. Velike odločitve, ki se tako lahko sprejemajo v poznejši fazi projekta in po možnosti v okviru večje skupine udeležencev, so tudi bolj trajnostno naravnane. V nadaljevanju predstavljam primere, ki ponazarjajo uporabo takšnih pristopov in orodij v praksi.

Načrtovanje Projekta Lesezeiches Salbke v Magdeburgu nazorno pokaže, kako se meje avtorstva lahko zabrišejo, četudi je končni rezultat projekta nekaj tako konkretnega, kot je nova stavba. V enem izmed predelov na obrobju mesta, ki je beležil stalni upad prebivalstva, se je skozi odprt proces, v katerem so sodelovali okoliški prebivalci, oživiljal prazen prostor na mestu nekdanjega oddelka mestne knjižnice. Najprej so v praznem lokalni v bližini izpeljali enotedensko delavnico, v kateri so prebivalci vseh starosti lahko predstavili svoje ideje. Rezultat tega je bil nastanek vmesne strukture, ki ni delovala samo kot zastopniška kulisa, temveč tudi kot signal preostalim meščanom, ki se do takrat niso udeleževali srečanj ali niso še bili seznanjeni s projektom. Pozneje je udeležencem uspelo zasnovati in zgraditi stavbo, ki je ustrezala predstavam udeležencev, in ki danes deluje kot odprta mestna knjižnica, prireditveni prostor in kraj, s katerim se prebivalci identificirajo. Na podlagi participativnega procesa se je razvila nova identifikacija s prostorom. Meščani so lahko izbrali celo svojo najljubšo podobo fasade, čeprav ta ni bila po godu mestni upravi. Arhitekturni biro je skozi proces vedno bolj prevzemal vlogo svetovalca meščanom in tistega, ki proces spremlja. Princip advokatskega planiranja meščanom kot laikom omogoča razumevanje notranjih procesov načrtovanja, ki v klasičnih postopkih po navadi ostanejo skriti.⁷ Urbanisti in politiki na javnih predstavitev po navadi neradi načenejajo sporne točke, ki bi lahko ogrozile ugled domnevno uspešnih projektov. Če meščanom stoji ob strani odvetnik v obliki strokovnjaka, čigar naloga je



41



51



61



71

zastopati njihove interese in jim razlagati proces, se lahko glas ljudstva enakopravno vplete v proces planiranja. Običajno se ta glas zavzema predvsem za socialne vidike in ohranjanje obstoječih družbenih struktur.

Načrtovalcem projekta je uspelo omogočiti in izzvati interakcijo med prebivalci s tem, da so jih povabili k sodelovanju pri konkretnem projektu. Dobili so možnost sooblikovanja razvojnega programa svojega mestnega predela in več prebivalcev kot se je vključilo, večja je bila verjetnost, da bo projekt uspešno izpeljan in kot tak tudi krepil lokalno identiteto. Prebivalci so skozi konkretno obliko sodelovanja postali akterji. Okrepile so se tudi komunikacijske vezi in identifikacija s prostorom. Sodelovanje je bilo tako uspešno, da so morali na koncu zaradi prevelike količine podarjenih knjig poleg odprte knjižnice odpreti še klasično. De facto to pomeni, da mesta ne bi smela več predpisovati napredka, temveč zgolj privabljati čim več potencialnih akterjev in se skupaj z njimi v odprtem procesu soočati z izzivi. Za grenak priokus uspehu pa je poskrbel pojav vandalizma, ki je hkrati tudi osvetlil ranljivejšo plat takšnih postopkov.

Projekt Escaravox, katerega pobudnik je bil Andrés Jaque v okviru svojega Urada za politične inovacije, je naslednji primer uspešnega situacijskega planiranja. Okrožje Matadero v Madridu, na ozemlju bivše klavnice, je danes prostor za kreativne, progresivne in politične inovacije. Štirje s strani mesta podprti umetniški objekti so z njim dobili možnost za uresničitev in dialog. Da bi omogočil uporabo obsežnih odprtih prostorov, je Andrés Jaque s svojo ekipo izdelal dve multifunkcijski mobilni napravi. Na podlagi strojev za namakanje za potrebe kmetijstva so iz enostavnih materialov zgradili 40 m dolga ostrešja in jih opremili

Architects are trained to develop solutions for architectural and urban challenges. Often they also need to cope with social questions, extending beyond the horizon of their expertise. The results of this are often districts that face future users with non-negotiable facts.

The procedure could also be done differently, with smaller interventions from different stakeholders influencing the bigger process. Smaller steps are usually easier to implement and can be estimated more accurately. In many cases, a combination of approaches could be used to solve a problem, for instance, using a vacant building to provide space for creative projects which may gain economic relevance at some point in the future. The objective of architecture is less the production of images, as the production of social relations.

SITUATIONAL URBANISM IN PRACTICE

Torsten Klafft

z sistemom ozvočenja, odrske razsvetljave in projektorji. Nastale konstrukcije lahko služijo kot prireditveni prostor za koncerte, projekcije filmov, ali tudi za manjše umetniške sejme.⁸ V povezavi z zgoraj opisanim iskanjem orodij situacijskega načrtovanja lahko med projektoma Escaravoxa in Lesezeichen Salbke potegnemo vzporednico: manjkajočo komponento se poskuša nadomestiti s čim manjšimi stroški in narediti dostopno čim večim ljudem. Dejstvo pa je, da struktura, ki je namenjena kolektivni uporabi, v sebi vedno skriva material za konflikte. Jaque konflikte dojema na pozitiven način, kot probleme, za katere je treba rešitve poiskati skupaj. Uporabniki si morajo vzajemno izpogajati pravila igre, zato da lahko strukture vzamejo za svoje in jih tudi uporabljajo. Za pobudnika projekta Escaravox je bilo prav tako zelo pomembno, da prostora ne uporablja ena sama in ekskluzivna skupina ljudi. Strukture morajo biti na razpolago vsakemu, ki želi izpeljati razstavo, predstavo, koncert ali kaj podobnega. Projekt je primerljiv s pristopom, ki ga zagovarja Jesko Fezer, ko pravi: 'Minimize design activities.'⁹ Naloge arhitekture je treba danes misliti drugače. Ne bi je smeli več dojemati kot nekaj, kar zagotavlja odgovore na vprašanja, temveč kot nekaj, kar ponuja strategije za prisvajanje prostora. Preko izvorne faze načrtovanja se uporabnikom tako odprejo prostori, ki jih lahko prilagodijo svojim potrebam. Arhitektura uporabnikom ne poskuša ponujati neke že vnaprej določene situacije, temveč le sprejema minimalne ukrepe, ki jim pomagajo pri tem, da se sami odločijo, na kakšen način bodo prostor uporabljali.

Konstrukcije, ki jih Andrés Jaque imenuje kar Agrosocial infrastructure¹⁰, je mogoče najeti za kratek čas in jih uporabljati za različne namene. Jaque, ki je izvirni avtor projekta, se še

sam vedno znova čudi raznolikosti projektov, ki so se razmahnili v tem prostoru. Koncept avtorstva je v tem primeru močno zabrisan, saj ti prostori ustvarjajo nove situacije in se stalno prilagajajo novim okoliščinam. S tem je Jaque izumil orodje, s katerim lahko struktura sama dograjuje svoje potenciale. Možnosti za kolektivno rabo presegajo domišljijo snovalca.

Če takšen pristop primerjamo s pristopom k zasnovi industrijskih stanovanjskih kompleksov iz bivše NDR oziroma modernizma, vidimo, da sta si diametralno nasprotna. V modernizmu je bilo pomembno standarde bivanja in življenjske sloge določiti vnaprej in na njihovi podlagi snovati objekte, ki bi zagotavljali določen bivanjski minimum.

Za konec bi rad predstavil še projekt, pri katerem so se načrtovalci v ključni fazi procesa odpovedali njegovim potencialom. Leta 1999 je mesto Berlin različnim start-up podjetjem in umetnikom omogočilo uporabo spomeniško zaščitene stavbe na Alexanderplatzu, imenovane Haus des Lehrers, ki je v času NDR služila kot upravna stavba. S tem, da so prostore dali na razpolago kreativcem, so želeli zmanjšati stroške, ki jih je povzročala neuporaba stavbe. Zaradi nizke najemnine je bilo 150.000 m² kmalu oddanih. V roku enega leta je objekt razvil precejšen gospodarski potencial, saj so se nekatera start-up podjetja medtem že uveljavila na trgu. Stavbo, ki je požela veliko pozornosti predvsem zaradi zanimivega koncepta rabe, je mesto navkljub protestom uporabnikov in javnosti prodalo mednarodnemu investitorskemu konzorciju. Uporabniki so si zatem s skupnimi močmi poiskali prostore drugje, konzorcij pa je izvedel sanacijo, katere edini cilj je bil dobiček.

Stavba se po končani sanaciji nikoli več ni zares napolnila, stroški pa niso bili nikoli v celoti povrnjeni.

To ponazarja predvsem dejstvo, da je mogoče z neformalnimi situacijskimi koncepti razviti gospodarsko neodvisne koncepte rabe. Žal pa se v tem kaže tudi to, kako žilava in zakoreninjena je kapitalistična logika ocenjevanja vrednosti. Celotno etabrirano skupino uporabnikov, ki je pripravljena brez subvencij in samostojno razvijati ter vzdrževati prostore, je izpostavljena interesom nepremičninskih špekulantov, če se nanjo gleda skozi optiko klasičnih konceptov rabe prostora.

Področje dela arhitektov se v najširšem smislu definira kot razvijanje rešitev za gradbene in urbane izzive. Takšno samozaznavanje stroke ne bi več smelo biti aktualno, saj arhitekti z zahajanjem v sfero družbenih vprašanj pogosto presežejo svoje zmožnosti in tvegajo ustvarjanje realnosti, ki pozneje uporabnike postavijo pred takšna ali drugačna nespremenljiva dejstva. Arhitektura, ki deluje kot orodje za omogočanje odločitev in pogajanja na vseh ravneh procesa, odpira možnosti za prisvajanje prostora, ki temeljijo na odgovornosti vseh udeleženi. Še posebej pri gradnji socialnih stanovanj se lahko tako ustvarijo prostori, ki imajo dušo, in s katerimi se prebivalci identificirajo. Skupno avtorstvo vsem udeleženi omogoča identifikacijo z ustvarjenim in s tem predstavlja prispevek k trajnostnemu razvoju na socialni ravni. Ob tem bi se morala stroka odpovedati monopolu estetske arbitraže in si na novo ogledati svojo vlogo v procesu snovanja. V prihodnosti bo bolj kot ustvarjanje podob, cilj arhitekture ustvarjanje socialnih povezav. ■

vir slik / photo

1 Foto © Amélie Losier, vse pravice pridržane / Photo © Amélie Losier, all rights reserved

2 Shema © Amélie Losier, vse pravice pridržane / Scheme © Amélie Losier, all rights reserved

3 Foto © Druot, Lacaton & Vassal, vse pravice pridržane / Photo © Druot, Lacaton & Vassal, all rights reserved

4-5 Foto © KARO Architekten, vse pravice pridržane / Photo © KARO Architekten, all rights reserved

6-7 Foto © Andrés Jaque, vse pravice pridržane / Photo © Andrés Jaque, all rights reserved

1 Maak, Niklas: Die Wahrheit der Türme, objavljeno v: Frankfurter Allgemeine, Frankfurt, 14.4.2013.

2 Ibidem.

3 Tudi Le Corbusier sam se je na šoli za umetne obrti učil zgolj graversta in urarstva.

4 Lacaton, Anne; Vasall, Jean-Philippe: Transformation de la Tour Bois le Prêtre, <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56>, citirano: 28.9.2014.

5 Burckhardt, Lucius: Die Kinder fressen ihre Revolution, Wohnen – Planen – Bauen – Grünen, DuMont Buchverlag, Köln, 1985, str. 241 in naslednje strani.

6 Ibidem.

7 Fezer, Jesko; Heyden, Mathias: Die Versprechen des Situ-

ativen, objavljeno v: Arch+ 183, Situativer Urbanismus, Zu einer beiläufigen Form des Sozialen, Arch+ Verlag, Aachen, 2007, str. 92 – 95.

8 Jaque, Anres: ESCARAVOX, Madrid, Assemblages of unattended rural, <http://andresjaque.net/cargadorproyectos.php?variable=40#>, citirano: 28.9.2014.

9 Fezer, Jesko: Konfliktorientiertes Entwerfen, predavanje z dne: 15.4.2011, <https://www.fhmuenster.de/fb5/departments/konstruktion/drexler/symposien/symposium02/Index.php>, citirano: 28.9.2014.

10 Von Ortenberg, Jurij: Start-Up-Inkubator: Haus des Lehrers, v: Philipp Oswalt; Klaus Overmeyer; Philipp Misselwitz: Urban Catalyst, DOM Publishers, Berlin, 2013, str. 68 – 73.



BERLINSKE PANORAME

Miloš Kosec

Paviljon in bungalov

Na letošnjem arhitekturnem bienalu v Benetkah, ki je potekal pod naslovom *Temelji/Vsrkavanje modernosti 1914–2014*, so nemški kuratorji na svojem razstaviščnem prostoru rekonstruirali t.i. Kanclerjev bungalov. Razsežno pritlično modernistično strukturo, ki jo predira bivalni atrij, je zasnoval arhitekt Sep Ruf kot rezidenco nemškega zveznega kanclerja v Bonnu, takratni de facto prestolnici Zahodne Nemčije. S svojim svobodnim tlorisom, ki ga definirajo le jekleni stebri in nekaj delilnih sten, ter s transparentno fasadno opno, ki stanovalcem odpira poglede navzven v naravo, enako pa omogoča tudi obraten pogled državljanov v kanclerjevo intimo, je bil zamišljen kot nasprotje diktatorskemu 'Führerprinzipu' in obenem kot simbol nove povojne Nemčije, ki stavi na razčiščenje s preteklostjo, gospodarski napredek in transparentno politiko. 'Če si ogledate to hišo, boste o meni izvedeli več, kot če poslušate moj govor,'¹ je ob vselitvi v ravnokar dokončano rezidenco leta 1964 dejal kancler Ludwig Erhard. Po združitvi obeh Nemčij so se vladni uradi skupaj s kanclerjem preselili v Berlin, kjer so deloma naselili prenovljene imperialne in nacistične upravne stavbe, deloma pa so zgradili mogočna nova vladna poslopja v bližini Reichstaga in nekdanjega pruskega upravnega centra okrog Unter den Linden. Kanclerjev bungalov v Bonnu sedaj sameva. V Benetkah pa njegova velikost preprečuje popolno rekonstrukcijo – zaradi prostorskih omejitev nemškega nacionalnega paviljona so stene ponekod krajšane ali odrezane, drugje potekajo čisto blizu sten paviljona. Kmalu nam postane jasno, da je

Kanclerjev bungalov le polovica zgodbe; ne gre le za prikaz nemške različice modernosti iz šestdesetih let v preobleki internacionalnega sloga, ampak predvsem za konflikt z na videz nevtralnimi razstaviščem. Nemški razstavniki paviljon v Giardinah je namreč polnokrvni primerek nacionalsocialistične arhitekture s tempeljskim pročeljem v slogu speerovskega klasicizma, do katerega se moramo povzpeti po monumentalnem stopnišču.² Povojna Nemčija se je sicer izogibala uporabi najbolj razvpitih stavb nacističnega obdobja, kakršen je gotovo tudi s kamnom obložen paviljon arhitekta Ernsta Haigerja. Tu, na ozemlju druge države, pa so nemške želje, da bi paviljon podrli in zgradili novega, bolj ustreznega, že od konca druge svetovne vojne naprej zaustavljali italijanski zakoni o varstvu kulturne dediščine. Nemški arhitekti in umetniki, ki si na likovnih in arhitekturnih bienalih izmenjajo delo, ta razstavniki prostor, so tako prisiljeni do njega zavzeti jasen odnos in tako ta simbol nacizma vsako leto znova simbolično podirati s svojimi razstavami in inštalacijami.³ Letošnja 'rušitev' je gotovo uspešna, vsaj kot relativizacija; interpolacija dveh antipodov, kar nacistični Nemški paviljon in modernistični Kanclerjev bungalov nedvomno sta, brez dodatnega komentarja razkriva specifične okvire, znotraj katerih je prisiljena delovati nemška arhitektura in umetnost. Edini spremljevalni tekst je množično reproduciran letak velikega formata, na katerem je na eni strani natisnjen tloris paviljona, na drugi pa bungalova. Šele, ko list podržimo proti svetlobi, se oba tlorisa med sabo prekrijeta in izrišeta analitično ustreznico dejanske interpolacije, ki jo obiskovalec doživlja čutno s prehajanjem med



obema strukturama. Medprostor, ki nastaja med obema strukturama, je odlična alegorija čudaške nemške realnosti v modernosti, ki se obenem oklepa in beži od avtentičnosti. Vsi imamo izkušnje s podobnimi omejitvami, kot ga kanclerjevemu bungalovu postavlja paviljon z gospodovalnim videzom. V prene-katerem strokovnem in poljudnem pogovoru jih še prevečkrat srečamo: naj gre za debato o psih, vegeterijanstvu, klasični glasbi oz. sploh o čemerkoli, slej ko prej nekdo na dan privleče 'argument': 'Tudi Hitler je ...' Po tej točki, od koder največkrat ni več vrnitve (v civiliziran pogovor), se morajo ostali sogo-vorniki spopasti z dejstvom, da je imel tudi Hitler rad pse, bil vegeterijanec, oboževal Wagnerja in imel še celo vrsto drugih lastnosti, ki po mnenju avtorja izjave popolnoma dis-kvalificirajo in razkrinkajo nasprotno pozicijo. Tovrstno retorično bravuro je že leta 1951 za šalo klasificiral filozof Leo Strauss kot *reductio ad hitlerum*,⁴ pač z imenom, ki zrcali veljavne pravniške argumente. V devetdesetih letih se mu je skupaj s porastom internetnih in forum-skih debat pridružil tudi t. i. Godwinov zakon, katerega avtor, Mike Godwin, ga je definiral kot 'matematično verjetnost, da bo v spletni razpravi vključena primerjava z Nacizmom ali Hitlerjem, ki se z dolžino razprave približuje 1.'⁵ Ob tem, da priznavamo, da smo Godwinov zakon v tem besedilu na nek način ravnokar potrdili (in obenem zatrujemo, da se bomo trudili za izogibanje *reductio ad hitlerum!*), moramo priznati tudi, da je debata o nemški modernosti, posredno pa tudi debata o kate-rikoli modernosti 20. stoletja, nemogoča brez razumevanja odnosa do tistih dvanajstih let 1933–1945. V tem je ravno genialnost letošnje nemške postavitve – s preprosto interpolacijo

z osovraženim paviljonom je razkrita defni-cija vsakršne nemške realnosti, ki se bodisi eksplicitno sklicuje ali zavrača teh dvanajst let, bodisi pa kaže na svoje obodne limitne zidove z odsotnostjo ali molkom. Brez tega je razumevanje urbane strukture Berlina ne-mogoče; Godwinov zakon v tem mestu ni le indeks banalne retorične bravure. Dvanajst let nacističnega gospostva ne definira in po-gojuje samo, kako gledamo na povojni razvoj, gospodarski čudež, Berlinski zid in združitev obeh mestnih polovic, ampak so ustvarila tudi lečo, skozi katero je opazovan in vrednoten nacizmu predhoden weimarski, cesarski, pruski in celo srednjeveški Berlin. Teh dvanajst let se je spremenilo v tečaj, okrog katerega se vrti urbana struktura Berlina, in ki v svojih značilnostih in posebnostih zrcali trenutno prevladujoč odnos do njih.

Avtentičnosti

'Jaz Ozymandias sem, vladarjev vseh vladar. Moja dela si poglej, mogočnik, in svoja pusti vnemar!'

Razen teh besed ni nič ostalo; okoli razvalin le pesek širi se, brezmejna plast osamljenih sipin.

(Percy Bysshe Shelley: Ozymandias Egip tovski)⁶

Berlin stoji na peščenih tleh. Z nogo je treba le malo podrezati po zgornjem sloju trave in prsti kakšnega mestnega parka, pa se prikaže rumenkast pesek. To so slaba, nenosilna tla

– glavna ovira monumentalnim granitnim zi-dovom, ki so jih skozi zgodovino tu želeli pos-tavljati oblastniki. 'Atene na reki Spree,' kot so nekoč ljubkovalno imenovali mesto, pač ne premorejo nikakršne mogočne skalnate pod-lage, kot je Akropola. Zato stebri Schinklovih klasicističnih pročelij stojijo na pesku. To so tla fluvialnih ravnin severne Nemčije, ki se s peščenimi nasipi končuje v Baltskem morju. Te planjave so primerne za razvijanje zaple-tenih vojaških manevrov Friderika Velikega. In so tla, ki goltajo, prekrivajo in zasuvajo še posebno dobro. Tla, idealna za Berlin.

V Berlinu se stavbe, obdobja in identitete gradijo, rušijo, selijo, skrivajo, odkrivajo, iz-kopavajo, rekonstruirajo. Peščena tla so opna med vidnim in nevidnim, ki ločijo trenutno od nekdanjega in prihodnjega. Kot da je pod tlemi skladišče neskončnih zalog, iz katere vsaka epoha izbere svojo. Zato za Berlin težko izberemo bolj značilen prizor, kot je pusta ravnina. 'Zemljišče, skozi katero teče reka Spree. Tako izgleda zgodovina.'⁷ Od zgodovi-ne preorana in pripravljena na novo obdobje. V zaledju berlinskega zidu je nekdanj potekala t. i. Pieckova cesta,⁸ širok pas brez stavb in vegetacije, vojaško nadzorovana cona smrti. Redno so jo preorali, da bi stopinje in sledi na njeni peščeni površini razkrile pogostost in smeri pobegov, tako da so lahko s temi podatki uskladili tudi potrebno prisotnost obmejnih straž in postojank. Večno vračanje stanja 'Pieckove ceste' na točko nič je ustre-zna alegorija za mesto kot celoto. Zaradi geopolitičnega spora vzdrževano in z zidom zakoličeno nikogaršnje ozemlje med vzhodno in zahodno polovico mesta se sicer zadnjih dvajset let popolnjuje in zaziduje, tako da

je nekdanjo praznino centra vse težje slutiti. Grandiozne geste 'novega začetka' pa so prisiljene sobivati s pragmatičnimi kontinuitetami – ponekod so se svetilke 'cone smrti', ki so pred padcem zidu ponoči osvetljevale kontrolni pas in oteževale pobege v zavetju teme, prelevile v čisto navadno ulično razsvetljavo.⁹ Enoznačne geste, ki jih ne bi bilo mogoče interpretirati tudi alegorično, so v takšnem kompleksnem organizmu redko možne. Vendar Berlin nikoli ni bil celo, popolneno mesto, in to tudi tokrat ne bo postal. Novogradnje dajo slutiti svojo negotovost na berlinskih tleh. Ne gre za statično negotovost; tabula rasa berlinske topografije pač dopušča vsako izmed danih možnosti, zato istočasno onemogoča izgradnjo glede na nespremenljive danosti. Gibka peščena ravnina je edina stalnica in merilo sprememb.

52

Ta tako ustrezna naravna danost severnonemške ravnine, ki jo izdatno namakajo reke in jezera, pa je nekje vendarle nagubana: zahodno od centra sega 60 metrov nad ravnino Hudičeva gora (Teufelsberg). Kljub svoji skromni višini je zaradi kontrasta z ravnico takoj opazna. Na vrhu počasi razpadajo ostanki ameriške prisluškovalne postaje, ki je razen občasnih filmskih ekip od padca zidu nihče več ne potrebuje. Vendar pa Hudičeva gora ni naravna izjema, ki bi potrjevala pravilo – njenega volumna niso nanesle in preoblikovale geološke sile skozi milijone let, temveč zgodovina pred komaj nekaj desetletji. Ta 'ruševinska gora'¹⁰ je pravzaprav odlagališče berlinskih ostankov bombardiranih stavb, ki so tu pristale po čiščenju mesta v povojnih desetletjih. Obenem služi kot dokaz, da na videz tudi najbolj nevtralnno prostorsko delovanje v Berlinu nujno trči ob zakopano in izginulo ter tako privzame dodan, alegorični pomen: zaradi obkolitve Zahodnega Berlina s teritorijem Vzhodne Nemčije je bil odvoz ruševin daleč stran nemogoč, zato so pristale na pragu mesta in pod sabo (kako ustrezno!) pokopale nikoli dokončane ostanke nacistične Vojaške tehniške fakultete, ki jo je zasnoval Albert Speer.¹¹ Ko tako opazujemo peščene planjave in zatravljena pobočja, nam postanejo bolj sumljiva od razglašanih ruševin in glasno oznanjanih sledi historičnih stavb. Kot je pač na videz nedotaknjena narava v mestu bolj zlovešča od porušene hiše, ker kaže na svoj postapokaliptični značaj, ki smo se ga v atomski dobi naučili vsaj sluteno bati. Kdo ve, kaj skrivajo tla pod svojo navidezno nevtralnno naravno opno? Nanosi zgodovine so naravna topografija tega mesta.

Berlin je obseden z avtentičnostjo. Najprej se zdi, da zato, ker je avtentičnih ostalin v



mestu, ki ga je uničenje v 20. stoletju preoralo večkrat kot katero drugo, tako malo. Nato pa, da je prej obratno: da je Zgodovina v svojem pohodu podelila vsakemu ostanku, sledi in celo (še posebej!) praznini težko breme avtentičnosti, ki bi v svoji skrajni izpeljavi povzročila zamrznitev Berlina v nekakšno urbano puščavo. Zato se nam morda razkrije kot olajšanje, da je avtentičnost v Berlinu vedno rekonstruirana. Prilagodljiva povrhnjica berlinskega peska požira sledi preteklosti, a jih vedno znova tudi izpljuva na plano. Redko pa na istem mestu. Gibljiva tla odlepijo hiše od njihovih lokacij. Stavbe razpadajo in izginevajo drugje, kot se spet pojavijo. Pristanejo nekje blizu, skoraj na istem mestu; lahko pa tudi popolnoma drugje. In kakšne so, ko se vrnejo? Njihova težnja, da bi bile enake izvornikom, je tako očitna, da jih ravno ta od izvornikov tudi loči. Drugačne so po tem, da se nehote prilagodijo sedanosti – seveda, saj niso toliko rezultat 'objektivnega' poteka zgodovine kot pa trenutne rekonstrukcije

pogleda na zgodovino. Politična korektnost v njih upogiba preteklost. Pred sabo imamo hiše, ki so skoraj take kot nekdanje, skoraj tam kot nekdanje. Ta bolj ali manj minimalna razlika pa je neizpodbitno avtentična. Avtentičnost je v Berlinu torej vedno ravno tisto, kar se razlikuje od nekdanjega.

Palača Ephraim, nekdanje znana kot 'najlepši vogal Berlina', se je v svoji 250-letni zgodovini že večkrat preselila. Rokokojska mestna rezidenca judovskega finančnika je bila podrt leta 1936 ob širitvi ceste na robu Nikolajeve četrti. Njena nadaljnja usoda ustrezno zrcali poreklo njenega graditelja in spominja na legendo o Ahasverju, blodečem Judu, ki nikjer ne najde miru. Njene oštevilčene sestavne dele so nacisti shranili v skladišču v zahodnem delu mesta, da bi jo lahko ponovno postavili na drugem mestu. Načrte je prekrizala vojna, po drugi strani pa jo je uskladiščenje tudi rešilo pred popolnim uničenjem v bombnih napadih, ki so ga bile deležne njene nekdanje



pločevino obdane psevdorenesančne fasade in betonske arkade ustvarjajo atmosfero turističnega srednjeveškega mesteca v vzhodnonemški maniri.

Tako se nenehno ne obnavlja le sodobni Berlin, prestolnica združene Nemčije in pluralistični center alternativnih kultur, ampak tudi pruski, cesarski, weimarski Berlin vsak zase spreminjajo svojo podobo še daleč po tem, ko so že minili. Nekatera področja tega mesta kot da ne bi sledila konvencionalnim pravilom prostor-časa. Razširjena cesta iz časa nacionalsocializma je zato lahko starejša od baročne palače. Takšen 'kvantni' pruski Berlin, ki svojevoljno upogiba prostor in čas, pa se lahko tudi šele gradi – kljub temu, da ga že dolgo ni več.

Rekonstrukcije

Območje okrog Unter den Linden je polno gradbenih žerjavov, zapor, enosmernih prometnih ureditev in slepih ulic, ograj in platen, ki skrivajo gradbene odre. Še 25 let po združitvi je ogromno gradbišče. Iz razritih tal in sveže ulitih temeljev pa ne rastejo korporacijske stolpnice ali nove stanovanjske zgradbe, temveč palače pruskih kraljev. Zanje pripomba Roberta Smithsona, da so gradbišča pravzaprav obratne ruševine, saj 'se dvignejo v ruševine, še preden so do konca zgrajene,'¹³ dvakrat drži.

Da bi se Schinklovo mesto spet dvignilo iz ruševin, se je seveda moral umakniti nek drugi, vzhodnonemški Berlin, ki je zemljišče sam zavzel pol stoletja prej. Menjavanje bolj ali manj imaginarne podobe mesta pušča za seboj ta značilno berlinska opustela tla, pod katerimi je hkrati pokopanih več različic nemške prestolnice. Razumljivo je, da je dober kilometer med Brandenburškimi vrati in nekdanjim Mestnim dvorcem najbolj na udaru – to je bila vedno nemška točka nič, kjer je vsakokratni režim simbolno zakoličil svojo oblast. Novi-stari Berlin je zaenkrat še zmes novih klasicističnih pročelij s steklenimi izzidki na zadnjih straneh, s katerimi državne in korporacijske ustanove upravičujejo velike in potratne volumne rekonstrukcij prednjih fasad, ki jih z dimenzijami svojih oken in vrat pogojujejo, betonskih sten v gradnji, ki še čakajo na svojo historično preobleko, ter platen na jeklenih ogrodjih, ki s potiski fasad nekdanj izginulih stavb napovedujejo njihovo rekonstrukcijo ali pa le vabijo morebitne investitorje. Takšna imaginarna stavba je Schinklova Gradbena akademija, ki jo je po vojni izrinila modernistična lamela

vzhodnonemškega zunanjega ministrstva, njeno rušenje v devetdesetih pa je omogočilo rekonstrukcijo Akademije. Zabaven detajl takih še nedokončanih rekonstrukcij so rekonstruirani fragmenti fasad, ki po navadi zgubljeno stojijo nekje ob robu (bodočih) gradbišč. Vogal Gradbene akademije, izveden v originalnih materialih kot dokaz, da je rekonstrukcijo možno izvesti po avtentičnih postopkih in izgledu, je zaenkrat edini snovni del rekonstrukcije; ostale štiri stranice rahlo plahutajo v stalnem berlinskem vetru in čakajo, da jih zamenjajo opečne stene.

Podoben, le da še bolj enigmatičen fragment nove baročne fasade stoji nedaleč stran, nasproti mestne katedrale, kjer se v zrak dviga razsežna gmota betonskih sten z enakomernimi okenskimi odprtini bodočega Mestnega dvorca. Gre za nekakšno vzorčno fasado, ki zaobjema eno okensko os drugega in tretjega nadstropja dvorca in je na videz nasključno odvržena na rob gradbišča. Nasprotje baročno bujnega segmenta oken piana nobila in mezanina, obdanega s skulpturami pruskih orlov in korintskih kapitelov, s pusto gmoto gradbišča je zgovorno; med obema stoji nekakšno jajce iz vesolja, ki s svojim na hitro stezanim futurističnim volumnom, ki materinsko bdi nad gradbiščem, mimoidočim obljublja, da nasprotji nista nezdržljivi. Humboldtova škatla je namreč informacijski center, ki je v celoti posvečen prepričevanju obiskovalcev v upravičenost rekonstrukcije treh baročnih fasad nekdanjega dvorca, za katerimi naj bi se skrival Humboldtov center z muzeji in izobraževalnim centrom. Pri prepričevanju pa se mora zelo truditi, projekt je namreč poln nekonsistentnosti. Propagandni stroj, v katerem smo se nenadoma znašli, postane bolj razumljiv, ko zremo, da je financiranje rekonstrukcije historičnih fasad povsem na plečih zasebnih donatorjev, in da država, ki si je nad fasaderskim projektom očitno oprala roke, čeprav v celoti financira izgradnjo vsebine, torej muzejev in izobraževalnega središča v notranjosti, ne bo primaknila niti centa. Tako obstaja realna nevarnost, da bi v primeru nezadostnih donacij zunanja fasada ostala banalna repetitivna betonska stena, ki je v celoti definirana s starimi okenskimi in vratnimi odprtini in je že skoraj zgrajena do svoje končne višine – kdo se ne bi bal takšnega rezultata? Zato propagandni center strelja z vsemi topovi. 'Arhitekturna primerjava med Palačo republike in Mestnim dvorcem ne zdrži; očitno je, da je dvorec po kvaliteti neprimerljiv, častitljivi starejši vodič skupini starejših Nemcev upravičuje rušenja Palače republike, ki je še pred petnajstimi leti stala na tem mestu. Ne moremo mu

sosede. Po vojni so se ostanki palače znašli na zahodni, Nikolajeva četrt pa na vzhodni polovici mesta. Popona zamrznitev odnosov med obema mestnima polovicama se je začela tajati šele v osemdesetih letih. Ugodnejše politične okoliščine so skupaj s prevlado postmodernizma in ponovnim odkritjem starih mestnih središč povzročile nov val rekonstrukcij že davno izgubljenih stavb; vzhodnonemška oblast je tako za praznovanja ob 750-letnici Berlina rekonstruirala staro cerkev in nekaj ulic v Nikolajevi četrti, Zahodni Berlin pa ji je predal skladiščene ostanke palače Ephraim, ki jo je hotel prej sam rekonstruirati v Kreuzbergu. Ta je bila končno rekonstruirana leta 1987 dvanajst metrov od svoje originalne lokacije; poleg tega je bil rekonstruiran le vogalni del palače, ki so ji na vsaki strani odvzeli po tri okenske osi in jo tako prilagodili spremenjeni lokaciji.²² Zdaj najlepši mestni vogal predstavlja vrata v za promet zaprto majhno jedro okrog gotske Nikolajeve cerkve, kjer majhne pivnice, s



zares ugovarjati – fotografije starega dvorca kažejo izredno kvalitetno poznobaročno delo severnonemškega kiparja in arhitekta Andreea Schlütterja, prikazi povojnih ruševin pa dokazujejo, da je bila obnova stavbe možna, rušitev pa nepotrebna. Vendar pa arhitekturna kvaliteta obeh danes izginulih stavb seveda ni glavna zagata projekta rekonstrukcije. Nadstropja futuristične škatle so polna maket celote in detajlov dvorca, replik skulptur, okenskih okvirov in portalov ter filmov z vizualizacijami predvidene gradnje. Vse skupaj spominja na sodobno različico kabineta kuriozitet v kakšnem knežjem dvorcu, kjer se stene šibijo od raznolikih arheoloških fragmentov. Tudi novi Mestni dvorec niti ne prikriva, da bo sam ogromen fragment: zadnja fasada, ki je pogledom manj izpostavljena kot ostale tri, ne bo rekonstruirana v prvotni podobi – tu bo drobovje Humboldtovega centra, ki ga bodo drugje skrbno skrivale baročne fasade, predrlo historično opno in nad reko Spree razkazalo vso repetitivno pustost sodobne strukture. Podobno zmedeni bosta obe notranji dvorišči, kjer se bodo neposredno srečevale stare in nove fasade; slednje (seveda steklene) bodo reducirane na zrcaljenje starih. Arhitekturna komedija zmešnjav, v kateri sodelujejo gradbišče, dislociran fragment z vzorčno fasado in Humboldtova škatla, je popolna, ko se ozremo čez cesto na poslopje nekdanjega vzhodnonemškega Državnega sveta. Najbolj avtentični fragment nekdanjega dvorca stoji namreč tu, del fasade umirjeno modernističnega poslopja, ki ga po združitvi – morda ravno zaradi omenjenega fragmenta – niso porušili. Ker je Karl Liebknecht iz enega izmed balkonov Mestnega dvorca 9. novembra 1918 razglasil Svobodno socialistično republiko,

ki so jo vzhodnonemški komunisti imeli za predhodnico Nemške demokratične republike, so ta triosni segment ob rušenju dvorca ohranili in ga vključili v sosednjo novogradnjo. Tako bo najbolj avtentičen kos dvorca stal na neavtentični lokaciji in zrl v svojo sodobno neavtentično različico na avtentični lokaciji. Še ena ilustracija, s kakšno lahkoto se stavbe v Berlinu selijo in v plesu, ki mu ritem narekuje tok zgodovine, menjajo svoje mesto. Ni si tako težko zamišljati točke v prihodnosti, ko se bodo buldožerji obrnili proti rekonstruiranim baročnim in klasicističnim fasadom, svojim trenutnim zaveznikom, in ponovno ustvarili *tabula rasa* za rekonstrukcijo Palače republike in drugih vzhodnonemških zgradb. Kakršnekoli so že bile arhitekturne kvalitete porušeni struktur, jim je rušenje podelilo tisto magično odsotnost, ki so je deležne vse zaradi ideoloških vzrokov izginule stavbe v Berlinu;¹⁴ nasprotno pa se bo Mestni dvorec te iste magične komponente ob svoji (delni) rekonstrukciji znebil, kar mu gotovo ne bo v prid.

Modernosti

Ulice so v Berlinu le polovica mesta; druga polovica so dvorišča, prizorišče skupnosti malega merila. Vsaka večstanovanjska hiša ima na dvorišču svojo *piazza* – tu se v današnji skoraj po južnjaško sproščeni nemški prestolnici odvijajo družinski in medsosedski pikniki. Mešan vonj pivskih klobas in kebabov, ki veje do našega okna, nas prepričuje, da multikulti še ni popolnoma mrtev. Vendar pa to niso le odri priseljencev, alternativcev in ostarelih hipijev. Dvorišča so sestavni del modernega Berlina od njegovih začetkov

v dobi industrializacije v drugi polovici 19. stoletja. Če je Walter Benjamin v pasažah, s steklom kritih nakupovalnih ulicah, našel značilno obliko urbane kapitalistične kulture Pariza, jim v Berlinu ustrezajo leta 1906 zgrajena 'Hackejeva dvorišča', Hackesche Höfe. Ta obsežni splet osmih dvorišč in povezovalnih hodnikov izvirno združuje tradicionalno nakupovalno ulico predmodernih evropskih mest s špekulativno zazidavo moderne industrijske gostote. Na mestno ulično omrežje je priključen le z dvema vhodoma, zato ima minimalni značaj tranzitne bližnjice in maksimalni značaj introvertiranega nakupovalnega blodnjaka, ki nas le nerad izpusti iz svojih krempljev. S tem predstavlja povsem ustrezen predhodnik v današnjih časih izpopolnjene idealne trgovine nakupovalnih središč: labirinta.

Vzorec majhnih dvorišč in introvertiranih, od slavnostnih pročelij ločenih volumnov, pa ni ostal omejen le na nakupovalne komplekse. Berlin je tisto mesto, kjer je skok od provincialne prestolnice malega kraljestva do industrijske velesile v 19. stoletju najbolj drzen. Hitro postane znan kot mesto prihodnosti, in to ne samo v evropskem merilu – tudi Američani, katerih domovina je bila za Evropejce takrat simbol neslutenega skokovitega napredka, so v Berlinu prepoznavali dinamiko velemesta, ki je presejala vsa hitro rastoča mesta čez lužo. Ne v Chichagu, tu se je kazal obraz prihodnosti. Mark Twain je ob obisku leta 1891 zapisal: 'To je novo mesto; najnovjše, kar sem jih videl. Izgleda, kot bi ga zgradili prejšnji teden.'¹⁵ Hrbtana, no, dvoriščna stran te modernosti je razrast berlinske najemniške hiše, ki je dobila vzdevek 'najemniška kasarna'. Sicer so podobne



zasnove značilne za vso Evropo industrijske dobe,¹⁶ vendar pa so tu dosegle svojo skrajno izpeljavo. Špekulativna zazidava poznega 19. stoletja na *tabuli rasi* okrog starega obzidnega jedra tako ustvari gost vzorec pozidave, ki že pri sodobnikih zaslovi kot najbolj nečloveška izpeljanka delavskih stanovanj. Na zunanji, ulični strani, privzame ta vzorec podobo historičnih fasad, ki se v ničemer ne razlikujejo od istočasnih gradenj v Parizu, Dunaju ali Budimpešti. Posebnost pa leži v razvitju vzorca v globino: pozidane površine kot preproga zavzamejo celotno razpoložljivo parcelo po vsej globini (ki je v Berlinu zaradi relativno razkošno dimenzioniranih stavbnih otokov precejšnja), dvorišča pa se zožajo na minimalno potrebne svetlobnike. Takšna hiša, ki je v ekonomskem smislu odraz gospodarske optimizacije prostora, ki jo omogočita pomanjkljiva zakonodaja in izjemno povpraševanje po stanovanjih, zato praviloma vsebuje vsaj dve zaporedni dvorišči (lahko jih je tudi pet ali šest) oz. tri stanovanjske stavbe, ki so nanizane vzdolž dvoriščnih povezav v globino parcele, in kjer oddaljenost od ulice seveda ustreza ceni najema in socialni izključenosti prebivalcev. Vsaka hiša na ulici tako zakriva še vsaj dve.¹⁷ Berlin je torej nekako trikrat večji, kot se zdi. Berlinska dvorišča so daleč od oči mimoidočih umaknjena prizorišča temačne plati velemestnega življenja. Nekakšna 'gated communities' 19. stoletja, namenjena spodnjim slojem. Le malo večja kot svetlobni jaški dvorišča omogočajo le dostop zraka, sonce se jim zaradi velike globine po navadi ogne. Siegfried Kracauer jih obiskuje na vrhuncu gospodarske krize leta 1930. Ti odri za drame nezaposlenih tik pred katastrofalnim vzponom nacizma so 'utesnjeni med mračnimi opečnimi zidovi. Pritisk, ki ga dvigajo mase

kamna in opeke, nam še zvišuje dejstvo, da se tu kljub vsemu odvijajo dejavnosti. Na koncu dvorišča ni več slutiti ulice.¹⁸ Bivališča ogromnega dela prebivalstva tako niso del javnega prostora mesta, ampak so odrinjena na dvorišča, v polprivatno sfero onkraj ulic. To povsem ustreza volilni zakonodaji iz časa gradnje najemniških kasarn: volilni sistem in mestni urbanizem množicam onemogoča enakovredno udeležbo v javnem življenju.¹⁹

Red

'Stavbe na [Potsdamskem] trgu bodo uničene, oropane svojih uporabnih materialov, postale bodo ruševine. Razrito tlakovanje bo preraslo s travo in grmičevjem. Tramvajev ne bo, avtomobil bo izreden pojav, le nekaj ljudi se bo plašno plazilo naokrog. Trg bodo preplavljale miši in podgane iz zapuščenega Tiergartna. Enkrat na dan bo na postajo prispel vlak in nekaj potnikov s kovčki bo pohitelo v mesto, sledili pa jim bodo grozeči pogledi v ruševinah živeče drhali. Ponoči ne bo svetila nobena luč.' (Karl Scheffer I. 1920 v svojem odgovoru na časopisno anketo: 'Kakšen bo Potsdamski trg čez 25 let?', tj. leta 1945.)²⁰

Berlin leta 1933 postane prestolnica Tretjega rajha; to nekdanjo trdnjavo komunistične stranke si tudi kot na videz učinkovit odgovor na hudo gospodarsko krizo, tako kot preostalo Nemčijo, podredijo nacisti. Svobodnim in kozmopolitskim dvajsetim letom Weimarske republike, ko mesto zaslovi kot prestolnica nočnega življenja, kabaretov in jazza, avantgardnih umetnikov in divjih političnih spopadov, sledijo svinčena trideseta. Iz mesta prihodnosti se mora preleviti v prestolnica

rasno čistega germanskega imperija. 'SedANJI Berlin je nesistematična sestavljanka oziroma splet stanovanjskih in poslovnih stavb. (...) Kot državna prestolnica 65 milijonskega ljudstva mora gradbeno in kulturno doseči takšno višino, da bo lahko konkurirala drugim svetovnim prestolnicam,²¹ izjavi novi kancler ob prevzemu oblasti.

Nacisti se lotijo svoje naloge: urediti Berlin. Kar pomeni: izbrisati kaotično svobodo divjih dvajsetih let, ki jo tako prezirajo, in jo zamenjati s statičnim in nespremenljivim granitnim redom. Provincialen občutek manjvrednosti v primerjavi s Parizom narekuje banalen način nacistične prenove: večje in še večje. Kvaliteto arhitekturnih rešitev merijo s stotinami metrov, urbanističnih rešitev s kilometri. Metri so Speerova arhitekturna referenca. Ko mu Hitler naroči 100 metrov dolgo zgradbo, mu arhitekt odgovori: 'Moj Führer, 200 metrov!' 'Takšne potrebujemo!'²² Opisi načrtov novih vizionarjev so približno tako zanimivi kot statistični cilji kakšne Stalinove petletke. Nikoli zgrajena Hitlerjeva pisarna: 900 m². Dolžina Führerjeve slavnostne galerije: 500 m. Velika dvorana s kupolo premera 250 m, višine 290 m, predvidena za 150.000-glavo množico. Veliki trg pred dvorano: 350.000 m². Višina slavoloka zmage: 100 m (pariški Slavolok zmage bi lahko v celoti stal znotraj njegovega glavnega loka).²³ Dimenzije in teža gradenj takih razsežnosti pa gredo le slabo skupaj z berlinskimi tlemi. Speer da na mestu predvidenega velikega slavoloka zgraditi poskusni objekt, 'Težko obremenilno telo' [*Schwerbelastungskörper*]. Brutalna in obenem banalna cilindrična masa betona (12650 ton obtežbe na samo 125 m²)²⁴ bolje kot Speerove risbe v granit oblečenih



klasicističnih pročelij zadane duha nacističnega arhitekturnega okusa. Obenem je edini realiziran del Hitlerjeve svetovne prestolnice Germanije, ki naj bi po končni zmagi nadomestila Berlin. Konstrukcija je namenjen preizkusu, kako bo zemljina prenesla predvidene monumentalne gradnje. Zemljina jih kajpak ne prenese, obremenilno telo se pogrezne pregloboko. Načrti in gradnje se – značilno – kljub temu nadaljujejo. Predvidene triumfalne avenije zahtevajo odstranitev celih stanovanjskih četrti. Šele druga svetovna vojna zanese v mesto celo za Hitlerja in Speera dovolj velikopoteznega urbanista. Zavezniški bombniki, strah in trepet civilnega prebivalstva, njunim načrtom niso popolnoma nedobrodošli. Arhitektova pisarna v poročilu opiše bombardiranje kot 'dragocen doprinos k reorganizaciji mesta.'²⁵ Šele tako obsežno uničenje je sposobno resnega posega v berlinsko 'sestavljanko stanovanjskih in poslovnih zgradb' do konca vojne jo v velikem slogu razredči, vendar pa takrat ni več nikogar, ki bi jih želel nadomestiti z avenijami in slavoloki zmage. Nekdanja triumfalna os sever-jug, ki je bila predvidena hrbtenica Speerove Germanije, postane zid, ki razdeli mesto na vzhod in zahod.

Berlinska dihotomija kaosa in reda, ki odzvanja v nasprotju weimarskega in nacističnega obdobja, se nadaljuje. Vmesna cona po vojni na dve polovici razdeljenega mesta je prazen

opustošen pas, območje kaosa in striktnega (obmejnega) nadzora obenem. Zato je želja po ureditvi in ponovni izgradnji nekdanjega centra po združitvi obeh Nemčij razumljiva. Potsdamski trg je spet tu. Kaotično praznino hladne vojne nadomesti (in jo še nadomešča) na videz premišljen red novih ulic, poslovnih nebotičnikov, stanovanjskih zgradb. Vendar pa nič ni, kot se zdi. Najprej to, kar je bilo mišljeno kot prehodno stanje, postaja stalnica. Berlin je že četrto stoletja gradbišče in nič ne kaže, da bo kaj kmalu končan. Racionalistično mrežo stavbnih otokov cone Mitte naključno in po svoje režejo gradbiščne ograje, prometne zapore, začasni prehodi, podhodi in nadhodi. Ravne ulice in pravokotna križišča so sicer tu, vendar pa ne moremo po njih, ne da bi bili prisiljeni slediti neki drugi, bolj arhaični liniji, ki arbitrarnost pretvarja v nova pravila igre. Nato: celo 'končani' deli mesta se le zdijo racionalni. Cele četrti okrog Potsdamskega trga so zasnovane vzdolž komunikacij, ki vizualno povezujejo frekventne točke, ki pa se pešcu izkažejo prej kot sosledje prepek. Stanovanjski bloki so izolirani v neprehodne celote, ki prekinjajo cele vrste na videz prehodnih ulic, ali pa so dostopne le stanovalcem. Tu je slepa ulica, zaključena z garažami; druga je prehod preprečuje fontana. Berlinski zid, eno veliko prepreko, ki je nedvoumno in jasno delila mesto na dvoje, je nadomestila cela vrsta majhnih berlinskih korporativnih zidcev, ki prostor režejo, parcelirajo in privatizirajo

– kot da bi se tudi Berlinski zid prilagodil svobodnemu trgu in konkurenci. Kar je še huje: zidci si nadenejo krinko dekoracije. Cela vrsta v marmor oblečenih 'okrasnih' zidov na nivoju pešca zanika prehodnost, ki se tako jasno kaže od daleč.

Najboljši komentar tega iracionalnega berlinskega reda zgradi Daniel Liebeskind v svojem Vrtu izgnanstva v Judovskem muzeju. V ostro zamejeni ploskvi iz tal raste 49 kvadratnih stebrov, organiziranih v popolno kvadratno mrežo, edino geometrično pravilno formo v dekonstruktivističnem kompleksu. Rigidna celota je nato za spoznanje nagnjena, tako da se skozi mrežo prebijamo v nenehnem spopadu s svojim centrom za ravnotežje. Pri tem je še dodatna ovira dejstvo, da so vse reference na bližnjo 'običajno' arhitekturo zakrite z zidom in ostanejo obiskovalcu nevidne. 'Ob hoji [po vrtu] je človeku malce slabo. Vendar pa je to natančna podoba, kajti tako učinkuje popoln red [...]'²⁶ Končni cilj racionalnosti vedno teži v polje iracionalnega. Do skrajnosti urejena nagnjenost postaja totalna in zato na videz objektivna. V prostorih popolnega reda je edina referenca na zunanji svet naš notranji center za ravnotežje, ki stoji med nami in arhitekturo, med nami in okoljem. Ali ni ravno tak notranji center v navadnih meščanih množično odpovedal v tem in drugih nemških mestih, ko so z železniških postaj vozili njihove someščane na vzhod?

Spomini

*Nobenega Sodnega dne ne bo.
Vendar vaš brat
Je mrtev, in mrtev je kamen nad njim
In obžalujem
Vsakršen posmeh in umikam svojo tožbo.*

*Vendar pa prosim vas, ki ste ga
Končno ubili
Tišina! Ne začnite spet
S prepri, saj je mrtev
Vendar pa tudi prosim vas, ki ste ga
Ubili
Odstranite vsaj
Kamen nad njim
Saj to slavnostno tuljenje
Vendar ni potrebno in mi povzročča
Skrbi, ker me,
Ki sem na ubitega
Že pozabil, spominja
Vsak dan na vas, ki še
Živite in ki
Še vedno niste ubiti.
Zakaj ne?*

Berthold Brecht: Drugo poročilo o neznanem vojaku/Kurt Weill: Berlinski rekviem

V mestu, ki je s spominom in z izginjanjem tako močno zaznamovano, velika množica spomenikov in obeležij ne preseneča. Deloma so jih tako kot povsod postavljali kot izraz moči trenutne oblasti; deloma pa, in v tem se Berlin razlikuje od tipične evropske prestolnice, kot izraz sprejetja zgodovinske odgovornosti in kesanja. Zgodovinska in prostorska zgoščenost različnih režimov je v Berlinčanih tudi povzročila odpor pred samoumevno odstranitvijo odsluženih spomenikov, kot je pač mesto obsedeno od strahu pred pozabo. Spomeniki tako opravljajo svojo funkcijo in se spominjajo, samo upamo pa lahko, da zato subjektov na ta način 'ne napeljujejo k pozabi'.¹²⁷ Berlinčani od spomenikov pričakujejo neznansko politično korektno spominjanje; plačati morajo namreč davek za to, da jih niso podrli. Priljubljeno orodje za takšen '*gleichschaltung*'¹²⁸ spomenika, ki je pogoj za njegovo preživetje, je njegovo plastenje z novimi pomenskimi odtenki. Lahko je izvedeno čisto dobesečno: dokaj neimpozantno kamnito kokco pred Schinklovim Starim muzejem, na kateri nas izklesan napis prepričuje v večno prijateljstvo nemških delavcev in kmetov s Sovjetsko zvezo, so po združitvi prekrili s transparentnimi ploščami, ki naš pogled na kamnit napis filtrirajo skozi politično bolj 'uravnotežen' napis na steklu. Ta pojasnjuje pravo naravo demonstracij v podporo Sovjetski zvezi v času nacizma, ki mu je spomenik posvečen, in ga 'kontekstualizira' v zapleten berlinski spominski teren.

Podoben postopek, le da manj pokroviteljski in bolj subtilen (zato pa tudi s precej močnejšim učinkom), je uporabljen pri spomeniku, ki zaznamuje ljudsko vstajo v Vzhodni Nemčiji leta 1953. Kmalu po uvedbi novega režima je postalo razočaranje nad realnim socializmom pod sovjetsko taktirko premočno – pač v slogu dovtipnega odgovora na stalinistično frazo 'da bi naredili omleto, je treba razbiti nekaj jajc', ki se je glasil: 'Razbita jajca so povsod, omleto pa ni videti'.¹²⁹ Množice so prvič po koncu druge svetovne vojne spontano zavzele ulice in zahtevale liberalizacijo. Glavni protesti v Berlinu so kulminirali pred Palačo ministrstev, gigantskim sklopom nekdanjega Göringovega letalskega ministrstva, kjer so bili kmalu zadušeni. Nasilje nad množico na trgu je močno relativiziralo pomen freske na stavbi, ki so jo le nekaj let prej naročili režimski veljaki, in ki naj bi s svojimi podobami srečnih ljudi v novem socialističnem svetu preoblikovala značaj nekdanje nacistične trdnjave. Friz v slogu

socialističnega realizma z zgovornim naslovom Pomen miru je po združitvi podobno kot spomenik nemško-sovjetskega prijateljstva dobil nov družbeno politični komentar: na trgu, kjer je vojska leta 1953 razgnala protestnike, je umeščen spomenik enakih dimenzij kot freska, le da je postavljen na tla, kjer na način nekakšnega zrcalnega bazena odseva njeno ideološko sporočilo. Namesto srečnih graditeljev socializma so na motno stekleno površino odtisnjene komaj prepoznavne podobe demonstrantov iz sočasnih fotografij vstaje. Novejši spomenik tako z ničemer ne posega v starega, obenem pa ga učinkovito relativizira in poveže v nerazdružljivo dvojico, v kateri noben sestavni del ne more več delovati samostojno. Steklo je s svojo transparentno in možnostjo plastenja idealen material za berlinske spomenike, poleg tega pa je sorodno ogledalu, ki zrcali tako močno prisotno izginulost povsod okrog nas.

To pa ne pomeni, da v Berlinu ni klasičnih gospodovalnih spomenikov devetnajstega stoletja. Tehnika plastenja se v nasprotju z vzhodnonemškimi komemorativnimi objekti pri ogromnih bronastih in kamnitih gmotah pruskih vladarjev in generalov ne obnese. Druga tehnika relativizacije oz. 'historizacije' spomenika, ki je v Berlinu pogosto v rabi, je njegova dislokacija. Mesto, kjer stoji spomenik, tu nadomesti sodobni družbeno-politični komentar. Imperialni spomeniki so se v teku dvajsetega stoletja počasi selili iz centra na periferijo. Steber zmage, ki ga je Wim Wenders v Nebu nad Berlinom namenil za opazovališče angelov, so skupaj s spomeniki Bismarcku in drugim pruskim vojaškim poveljnikom že nacisti leta 1938 premaknili izpred Reichstaga na sredino Tiergartna. Kompleks parkov in gozdov, nekdanjih kraljevih lovišč, se je v devetnajstem stoletju znašel sredi mesta. Park je bil nekdanj, povsem v skladu s stereotipom o tevtonskem mističnem odnosu do gozda, nekakšen pruski spominski vrt. Komentar sodobne korektnosti tu sestoji le iz bujnega zelenja, ki obrašča kipe vojakov in jih diskretno prekriva vsem razen najbolj pozornim očem. Ob osi vzhod-zahod, ki povezuje Steber zmage z avenijo Unter den Linden, so se drug za drugim vrstili kamniti kipi pruskih in drugih nemških vladarjev od časa selitve narodov do devetnajstega stoletja. Kot simbol pruskega militarizma so bili v letu 1945 močno poškodovani in nato zakopani v berlinski pesek. Generacijo pozneje so jih spet izkopal in jih preselili stran od oči, na dvorišče stare trdnjave Spandau

v predmestju Berlina. Tu, med nekaj provincialnimi muzejskimi zbirkami, je štirideset kraljev s svojim kamnitim spremstvom še danes, na dvorišču ob eni izmed nekdanjih vojaških barak. Postrojeni v vrste spominjajo na vojsko cesarja Barbarosse, ki spi pod goro in čaka, da se spet prebudi. Obdani z žičnato ograjo in pohabljeni od vandalizma izpred sedemdesetih let pa še bolj spominjajo na izseljence, ki čakajo na transportni vlak, da jih popelje nekam stran iz rodnega mesta. Tako spomeniki tiho in na samem zapuščajo Berlin.

Pogled nazaj

'Ena izmed velikih privlačnosti prizorov, ki so sestavljali Cesarsko panoramo, je bila, da je bilo vseeno, kje si začel z ogledom. Ker je bil zaslon z opazovališči, pred katerimi so bili stoli za gledalce, krožen, je vsak prizor obšel vse postaje; na vsaki si zrl skozi dvojno okno v blede obarvane tridimenzionalne fotografije. Kakšen stol je bil vedno prost. Še posebej proti koncu mojega otroštva, ko Cesarska panorama ni bila več v modi, je bil prostor na pol prazen.

V Cesarski panorami ni bilo nikakršne glasbe – v nasprotju s filmi, kjer filmska glasba spremeni potovanje v uspavanko. Bil pa je majhen in resnično nenavaden efekt, ki se mi je zdel izreden. Zven majhnega zvončka je nekaj sekund pred menjavo prizora opozarjal na sunkovit premik fotografije, ki ji je nato sledil prazen zaslon in za njim nova fotografija. Vsakič, ko je zazvonil, je gore s skromnimi hribovji ob vznožju, mesta z bleščečimi izložbami, železniške postaje z umazanimi rumenimi oblaki dima in vinograde s slednjim izmed trtnih listov prežela bolečina slovesa. Ustvaril sem si mnenje, da je krasote prizorov nemogoče vsrkati ob samo enem obisku. Od tu moja namera (ki je nisem nikoli uresničil), da se naslednji dan vrnem. Preden sem se lahko odločil, pa se je celotna naprava, od katere me je ločila lesena ograja, zatresla; prizor se je zazibal v svojem okvirju in se, medtem ko sem opazoval, z ropotom nemudoma premaknil na levo.³⁹

(Walter Benjamin: Berlinsko otroštvo okrog 1900)

Cingljanje in vrtenje tega sejmiščnega stroja za javno razvedrilo se danes še vedno odvija v eni izmed dvoran berlinskega pokrajinskega

muzeja. Na majhnih stoli okrog panorame je danes še manjša gneča kot pred stoletjem; v vrteč valj v notranjosti, ki ga pred našimi očmi skriva lično opažen lesen obod, ki so ga nekdanje dnevno menjavali in tako spreminjali eksotične destinacije, kamor so se za nekaj minut odpravljali Berlinčani, je zdaj že desetletja vstavljen serija tridimenzionalnih fotografij berlinskega uličnega utripa iz preloma stoletja. Zvonček tudi še ritmično odzvanja in s prusko natančnostjo odmerja postanke opazovalca med množicami na Unter den Linden, vojaškimi paradami, javnimi slavji in ostalimi prizori indijskega poletja stare Nemčije. Tiste Nemčije, ki se z vsemi svojimi cesarskimi rezidencami na novih, betonskih temeljih spet dviguje iz berlinskega peska pozabe nazaj v dobre stare čase. Danes eksotika ni več doma v Afriki ali Aziji, ki sta z nemiri in epidemijami kvečjemu preblizu Evropi, da bi o njih lahko sanjari. Na popotovanja gredo raje v preteklost, ki je bolj nedosegljiva. Takšnih časovnih strojev je v Berlinu nešteto, kar je razumljivo, saj mora imeti obiskovalec za ogled mesta, katerega večji del se mu na tak ali drugačen način izmika, ustrezno tehnično napravo, ki mu pred pogledom odgrinja zagrnjene zastore časa in prostora. Nekatere take naprave svojega znanstvenofantastičnega značaja niti ne prikrivajo – na primer v naglici stesana Humboldtova škatla, ki kot prišlek iz vesolja čepi nad vsak dan višjimi ruševinami novega Mestnega gradu in skozi svoja okna ponuja panoramo cesarske prestolnice v gradnji – druge pa je težje odkriti. Pa tudi manj rade odpirajo razpoke v času – nekatere stvari so pač pokopane z razlogom. Vendar pa smo v prostoru, kjer je tkanina prostor-časa z vsemi raztezaji in krčenji že tako natrgana, da se nam pogled onkraj razkriva na vsakem koraku.

'V zidu so vedno luknje, skozi katere se lahko izmuznemo in skozi katere se lahko prikraje nepričakovano.'

Siegfried Kracauer

Kracauer zapiše navodilo za uporabo Cesarske panorame – stroja, ki nam v natančno odmerjenih in naznanjenih presledkih odpira takšne luknje. Še bolj impozanten stroj te vrste je postavila Nemška demokratska republika na svoji meji – Berlinski zid. Zdi se, da je krepitev njegove fizične neprehodnosti le ojačevala njegove razpoke in za opazovalca Berlina je vsaj majhna škoda, da razpok na tem ogromnem in tehnično

dokaj sofisticiranem stroju ne more več primerjati s Cesarsko panoramo. Pač, deli so še ohranjeni in situ, vendar niso sklenjeni in ničesar več ne zadržujejo, zato se skozenj tudi ne moremo več izmuzniti. Fragmenti zidu so izgubili razsežnost in usmerjenost celote. Razumljivo sovraštvo do ostankov zidu po njegovem padcu, potreba mesta po ponovni fizični združitvi in pa želja, da bi vsak posedoval svoj avtentični spomenek, so botrovali rapidnemu izginotju zidu. Veliko večjih in manjših kosov teh banalnih, komaj dobrih deset centimetrov debelih prefabriciranih betonskih plošč je pristalo v domovih priložnostnih zbirateljev in turistov. Želja po izginotju zidu se tu združuje z željo po njegovi ohranitvi. Dilema se je razrešila tako, da so zid raznesli po vsem svetu. Nekaj podobnega kot kamni Bastilje, ki so jo, ravno tako osovražen simbol avtokracije, podrl natanko dvesto let pred Berlinskim zidom in jo nato v podobi pomanjšanih posnetkov utrdbe, izdelanih iz njenih obklesanih kamnov, raznesli po Franciji in svetu.³⁹ Pomnika začetka in dozdevnega konca modernosti sta se tako podobno raztelesila in postala del Zgodovine. Luknje v zidu so zato v Berlinu postale neskončno večje od betonskih ostankov zidov, zato se skoznje le še težko izmuznemo, nepričakovano pa se tudi le redko kraje k nam. Umetniške intervencije na zidu so hitro naletele na oviro v obliki politične korektnosti, tega vrhovnega berlinskega arbitra okusa. Provokativni predlog Josepha Beuysa, da bi z nadzidavo za pet centimetrov izboljšal estetske proporcije zidu, zato ni doživel najbolj naklonjenega odziva.³² Družbenokritični grafiti, ki so se pred padcem zidu seveda lahko pojavljali le na zahodni strani (njihove avtorje so preganjali in včasih celo aretirali vzhodnonemški agenti, ki so skozi zid lahko prehajali s pomočjo kamufliranih vratc! Zid je bil namreč postavljen nekaj metrov vzhodno od državne meje ...), so po združitvi zbledeli v omladno slavljenje svobode in bratstva. Najbolj znan fragment *in situ*, Galerija na vzhodni strani (East Side Gallery), je tudi najbolj izrazit primer takšne transformacije. Tu se vrsta leta 1990 skrbno ustvarjenih grafitov svetovno znanih umetnikov s svojim nebrzdanim in povečini naivnim optimizmom petindvajset let po nastanku spreminja v ganljivo naivno in boleče kičast niz spomenikov 'konca zgodovine'. Tem se pridružujejo zgovorne nelogičnosti, kot je na primer ta, da naslikani vzhodnonemški trabant prebija zid iz zahoda na vzhod in ne obratno, kot bi morda pričakovali. Tudi to je avtentičen berlinski zid, čeprav morda ne tisti, ki ga označujejo leta 1961–1989. ■

PANORAMAS OF BERLIN

Miloš Kosec

Berlin is a collage of traces left behind by the concussions of the 20th century: from the rapid industrialization at the start of the century, the National Socialist attempts to establish an oppressive system as an opposition to the chaotic Weimar Republic metropolis, the apocalyptic war years, the division and the Berlin Wall all the way to its fall in 1989. But even in our supposedly post-historic era, history hasn't left Berlin; if anything, it is migrating to the city more and more. Multiple historical Berlins, among them Weimar-era metropolis and the capital of the Royal Prussia, are being rebuilt, while the architecture of the former GDR is quietly making way for these recreations. These ever-changing cycles have created a man-made topography that swallows and erupts buildings as well as identities, according to current ideological needs. Overshadowing these processes is the defining point of the 20th century – the experience of Nazism. All of the projects for re-historicising the city paradoxically create a very contemporary invention: a machine allowing us to observe our own time with all its dilemmas and confused identities.

1 Citat kanclerja Ludwiga Erharda na letaku nemškega paviljona na Beneškem bienalu 2014, Benetke 2014.
2 Pravzaprav gre za leta 1938 izvedeno prezidavo in povečavo nekdanjega paviljona kraljevine Bavarske iz l. 1908.
3 Gl. tekst na letaku nemškega paviljona, Beneški arhitekturni bienale 2014, Benetke 2014.
4 Gl. http://en.wikipedia.org/wiki/Reductio_ad_Hitlerum.
5 Gl. http://sl.wikipedia.org/wiki/Godwinov_zakon
6 Prevedel Andrej Rant. ISIS, glasilo Zdravniške zbornice Slovenije, letn. 21, št. 4 (Ljubljana, 2012), str. 95.
7 Alfred Döblin, cit. v: Brian Ladd: The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape (Chicago, 1998). P. 40.
8 Pieck Strasse; poimenovana po prvem predsedniku NDR (1949-1960). Gl. Gordon L. Rottman: The Berlin Wall and the Intra-German Border (New York, 2008). P. 17.
9 Brian Ladd: The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape (Chicago, 1998). P. 38.
10 Nemško Schuttberg oz. Trümmerberg. Takšno ogromno nasutje ni berlinska posebnost, skoraj vsako večje nemško mesto ima podobno deponijo ostankov bobnih napadov, ki so jih po koncu aktivne življenjske dobe pogosto zatravili ali pogozdili in so tako postale na videz naravni griči.
11 Gl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Teufelsberg>
12 Palača Ephraim nas s svojimi potovanji, ne pa tudi z bolj ali manj srečnim koncem, spomni na podoben primer v Ljubljani: Koslerjevo palačo na današnji Slovenski ulici so ob širitvi ceste prav tako razstavili in shranili, da bi jo pozneje rekonstruirali – nazadnje menda v Volčjem Potoku, kjer pa so neustrezno skladiščeni kamnoseški kosi že hitro propadli.
13 Robert Smithson: A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey; zbornik Ruins (ed. Brian Dillon, Cambridge, 2011), p. 49.
14 Uradno seveda stavbe redko rušijo zaradi ideoloških, ampak zaradi sanitarnih, prometnih, konstrukcijskih in drugih 'nev-

tralnih' razlogov; tak razlog je bil v primeru Palače republike azbest na fasadah, a o resničnih razlogih rušenja ter dejstvu, da bi lahko azbest odstranili brez rušenja ostale stavbe, še danes potekajo polemike. Gl. Brian Ladd: The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape (Chicago, 1998). Pp. 55-70.
15 Mark Twain, cit. v Spiegel Online International, 22. 11. 2012. Dostopno na <http://www.spiegel.de/international/germany/the-late-19th-century-saw-the-birth-of-modern-berlin-a-866321.html>
16 Zanimiva izjema je Anglija, kjer se kljub temu, da začne z industrijsko revolucijo s polstoletnim naskokom pred ostalimi državami, nikoli ne udomači tip najemniške hiše ali delavskih kasarn. Na Otoku za vse sloje zadostujejo v merilu in izvedbi ustrezno modificirane različice tradicionalne vrstne hiše. Gl. Miloš Kosec: Gradnja Jeruzalema, v: Praznine št. 4 (Ljubljana, 2013).
17 Berlinska najemniška hiša je bila razvpita že med sodobniki. Camillo Sitte je pri popotresnem urbanističnem načrtu za Ljubljano (1895) zasnoval prevladujoče stavbne otoke z izrazito neenakimi stranicami: t.i. olomouški stavbni bloki. Takšna shema naj bi zagotavljala, da se zelo široka in minimalno globoka zemljišča ne bi pozidaval na dvorišni strani in da bi notranjost parcel ostala prosta za svetlobo in zelenje. To je neposreden odziv na realnost špekulativnih pozidav v evropskih industrijskih centrih. Gl. spremno besedo Borisa Gaberščika v knjigi Camillo Sitte: Umetnost gradnje mest (Ljubljana, 1997), p. VIII.
18 Siegfried Kracauer: O zavodih za zaposlovanje: konstrukcija nekega prostora. Praznine št. 7 (Ljubljana 2014).
19 Najbogatejših 4,7% prebivalstva ima enako število zastopnikov kot najrevnejših 82,6%. Seveda volilni red, ki je v veljavi od revolucionarnega leta 1848 do konca monarhije 1918, tako kot drugje izključuje ženske, volitve pa niso tajne, ampak javne. Gl. http://en.wikipedia.org/wiki/Prussian_three-class_franchise.
20 Cit. v Brian Ladd: The Ghosts of Berlin: Confronting German

History in the Urban Landscape (Chicago, 1998). P. 124.
21 Hitler, cit. v Sven Felix Kellerhoff: Hitlers Berlin: Geschichte Einer Hassliebe (Berlin, 2005). P. 123
22 Anekdota Gerdy Troost, soproge drugega čislanege arhitekta zgodnjih nacističnih let. Cit. v Sven Felix Kellerhoff: Hitlers Berlin: Geschichte Einer Hassliebe (Berlin, 2005). P. 125
23 Gl. Sven Felix Kellerhoff: Hitlers Berlin: Geschichte Einer Hassliebe (Berlin, 2005).
24 Sven Felix Kellerhoff: Hitlers Berlin: Geschichte Einer Hassliebe (Berlin, 2005). P. 128
25 Cit. v Brian Ladd: The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape (Chicago, 1998). P. 138.
26 Citat Daniela Liebeskinda na zidu Vrta izgnanstva v Judovskem muzeju, Berlin.
27 Gerard Wajcman: Objekt stoletja (Ljubljana, 2007).
28 Nacistični termin, ki bi ga lahko prevajali s 'poenotenjem' ali 'prilagoditvijo.' Gre za izraz, ki označuje proces prilagajanja vseh državnih struktur novi diktaturi in nacističnemu Führersprinzipu ob prevzemu oblasti l. 1933 tako, da niso (morebitna) ovira, temveč poslušna podpora režimu.
29 To naj bi bil slavni odgovor romunskega pisatelja Panaita Istratija na utemeljevanja sovjetskih politikov o nujnosti terorja v boju proti kulakom in drugim režimskim sovražnikom med njegovim obiskom Sovjetske zveze v tridesetih letih.
30 Walter Benjamin: Berlin Childhood around 1900. Angl. prev. Howard Eiland (Belknap Press, 2006). Pp.42-43.
31 Gl. Miloš Kosec: Ruševina kot arhitekturni objekt (Ljubljana, 2013). P. 62-63.
32 Brian Ladd: The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape (Chicago, 1998). P. 27.
vir fotografij: osebni arhiv

HEREZIJA ALI VRNITEK K 'TEMELJNIM NAUKOM'?

24. Bienale oblikovanja – BIO 50 z naslovom 3, 2, 1 ... TEST skozi kritični diskurz

Kaja Kraner

Kaj je z letošnjo izvedbo bienala oblikovanja, da se v odzivih nanj znotraj slovenskega medijskega prostora pojavi celo izraz 'nekoliko heretični koncept'? Je BIO 50 res nekakšna radikalna redefinicija siceršnjih oblikovalskih in bienalnih postavk, ali gre pri teh in podobnih odzivih za temeljno nerazumevanje obojega, saj naj bi po besedah belgijskega kuratorja Jana Boelena in – recimo – člana mednarodne žirije Saše Mächtiga, ki je še pred otvoritvijo spregovoril za Sobotno prilogo Dela, letošnja izvedba predstavljala 'vračanje na svoje izhodišče'?

Ena bazičnih načel kritičnih odzivov kakšne kulturne manifestacije je nedvomno, da zraven v strokovno kompetentnost zavritih osebnih preferenc kritika bazira na vzpostavljenih, skratka predoločeni vrednotah, vizijah, mnenjih itn. Da pa se lahko pod kritični odziv umeščajo tudi kolumniški osebno-izpovedni vzdih tipa 'Ne, ne, ne in ne,' ali 'Nič ne štekam, ampak zih je kul,' je najbrž med drugim specifična slovenskega medijskega diskurza.

Dobro zasnovane argumentacije kritičnih odzivov, ki so, kljub siceršnji številnosti odzivov, pravzaprav sila redki, so raznolike. Marko Crnkovič se v recenziji za Poglede recimo osredotoči na domnevno razliko med oblikovanjem in umetnostjo. 'Dizajn je nekaj drugega kot art,' zatrjuje. Temu ustrezno naj ne bi bil škandalozen in naj ne bi nikoli polemiziral z javnim mnenjem. Zanimivo je, da se Saša Mächtig v omenjenem intervjuju na očitke o 'izgubljanju oblikovanja' (ker BIO 50 pač prinaša relativno malo klasičnih izdelkov za uporabnika) osredotoči ravno na izpostavitev dejstva, da oblikovanje ni zgolj obrt, temveč 'kreativna dejavnost'. Kakšna je torej bistvena razlika med oblikovanjem in umetnostjo, sploh pa oblikovalskimi pristopi/projekti, ki jih prinaša BIO 50, izmed katerih bi jih brez večjih težav izbrali kar nekaj, ki bi povsem solidno funkcionirali v galeriji ali muzeju sodobne umetnosti?

Mächtig nadaljuje, da je specifična oblikovanja delo za dva naročnika, za dejanskega uporabnika ter investitorja. Na tej podlagi je – ob predpostavki, da oblikovanje pač ni zgolj obrt – že mogoče izbrskati eno od baz razlike. Danes, ko so uveljavljene ideologije o avtonomiji umetnosti že zdavnaj presežene, je brez dodatne investicije v argumentacijo mogoče reči, da je taka za določenega uporabnika tudi umetnost. Še več: so-oblikuje svojega uporabnika – podobno kot oblikovanje. Namesto nove definicije oblikovanja in njegovega poslanstva bienale tako kvečjemu razširja optiko, skozi katero so izhodiščne definicije in poslanstvo re-aktualizirane. Oblikovanja namreč v nobenem primeru ne gre zvajati na končni produkt, saj gre vedno za kompleksen proces; za oblikovalske naloge, ki 'pokrivajo mrežo funkcij v okolju', predstavljajo 'mrežo posameznih izdelkov, ki se povezujejo v sistem' (S. Mächtig), na tak način pa sooblikujejo kulturo in/ali razumevanje načina bivanja. Še drugače povedano: oblikovanje ne producira (in nikoli ni produciralo) zgolj izdelkov, temveč posredno 'izsiljuje', sodoloča tudi načine njihove rabe, oziroma – če uporabim naslovitev spremljajočega kataloga BIO 50 – oblikuje vsakdanje življenje.

Refleksija produkcijskih okoliščin

Ko poskušamo misliti kulturno-produkcijske trende v luči širših produkcijskih okoliščin, lahko hitro nastopi težava. Crnkovič pričena svoj prispevek za Poglede z: 'BIO je nastal v časih, ko je bil dizajn nekaj samoumevnega in vsakdanjega. To so bila leta povojnega optimizma, svetovne konjunktore, industrijske ekspanzije, naraščanja življenjskega standarda in razmaha popularne kulture,' ter se ustavi bolj ali manj pri tem. Za razliko od tega je mogoče v prispevku Barbare Predan za Dnevnik zaslutiti celo nekakšno podtalno 'opravičevanje' s produkcijskimi okoliščinami (ob ilustrativnem primeru raznolikih

rab 'univerzalnega motorja' s strani Re-Do-Studia, ki se postavlja v bližino postapokaliptičnega Pobesnelega Maxa in projekta *Hekanje gospodinjskih aparatov*). Pa ne le temi kriznimi, saj je letošnji pristop k bienalu, ki bi ga lahko označili tudi kot premik od prezentacijske k produkcijski paradigmi (pri čemer sam 'razstavni medij' namesto končnih produktov neizbežno prezentira dokumente razprtih ustvarjalnih procesov), postavljen celo v kontekst 'oblikovanja za katastrofične družbene scenarije'. BIO 50 je bil namreč namesto klasične prezentacije končnih produktov zasnovan kot produkcijski laboratorij na osnovi javnega razpisa oblikovanih delovnih skupin, osredotočenih na šest naslovnih 'tematik': *Dostopno življenje, Spoznaj svojo hrano, Javna voda – javni prostor, Hoja po mestu, Skrite obrti, Sistem mode*, že omenjeno *Hekanje gospodinjskih aparatov, Nanoturizem, Motorne enote, Opazovati vesolje in Oblikovanje življenja*.

Vendar, če obrat k skupnostnim, odprtokodnim pristopom, približevanje razdiscipliniranju in deprofesionalizaciji, morda kar demokratizaciji oblikovanja, zvajamo na produkcijske, ekonomske, družbene okoliščine, nedvomno radikalno zreduciramo etično-politično bazo naštetih premikov. Sploh pa zabrišemo širše specifikke t. i. postfordistične produkcije, ki jih zaznamuje premik od koncentrirane k razpršeni proizvodnji, individualizacija produktov v obliki njihovega prilagajanja osebnim pričakovanjem uporabnika, načela obnovljivih energij ter premik k 'lokalizaciji' proizvodnje itn.

Da 'spremembe v okoljevarstvu, gospodarstvu, politiki, na delovnem mestu in doma lahko dosežemo le s spremembami in zavedanjem našega vsakdanjega življenja', izpostavi Mika Cimolini v članku za Finance. Nove paradigme v oblikovanju (in ne le oblikovanju), ki smo jim priča vsaj od 90., so v temelju povezane s kritiko množične proizvodnje generičnih izdelkov (kar je

morda najbolj eksplicitno v primeru nagrajene delovne skupine *Nanoturizem*). Novi produkcijski načini izkoriščajo t. i. socialno inovativnost, inovacija (recimo tudi v obliki uporabnikovega aktivnega inputa) namreč postane bolj ali manj neposredno vključena v produkcijski proces. Od tod skratka nekaj 'prototipičnih' specifik sodobnih oblikovalskih izdelkov, sploh pa omenjenega premika v smer produkcijske platforme, ki bazira na sodelovanju, procesualnosti, fleksibilnosti (sodobne kreativne delovne sile), rabi odprtokodnih principov, DIY, do it together itn.

Fetišizacija razprtih procesov na račun izdelka-artefakta?

BIO 50 je doživel kar nekaj 'klasičnih žaljivk', ki so tudi sicer pogosto v rabi, kadar določena tradicionalna kulturna prireditev poseže po (pre)diskontinuiranem premiku, namreč 'konceptualen', ali kar 'hiperkonceptualiziran'. Vendar: ali ni oblikovanje, ki 'ne biva v končnem izdelku, ampak v dejanju nastajanja, ni v rezultati, ampak procesu', v samem temelju tudi konceptualno početje? V končni fazi se je v tem kontekstu potrebno zavedati, da oblikovalski izdelek pač v nobenem primeru ni (zgolj) artefakt, ampak da ga kot takšnega (lahko) vzpostavi ravno dekontekstualizirajoči 'medij razstave' ter muzejskega in/ali bienalnega institucionalnega konteksta. Če je ta vidik nekoliko zabrisan v primeru (visoke) umetnosti, ga je pri oblikovanju pač nemogoče spregledati. Da BIO 50 ne prinaša klasične 'vizualne', temveč bolj 'bralno izkušnjo' (M. Crnkovič), zato pač ni nikakršen argument njegove kritike. Pri sodelovalnem, procesualnem, skupnostnem itn. obratu, pa se – poleg najbolj očitne težave prezentacije razprtih procesov – sicer pogosto pojavlja še nek drug 'problem'. Namreč: njih fetišizacija, recimo v obliki ultimativnega privilegiranja 'poti na račun cilja', na kar bi morebiti lahko nakazovala

naslovitev odziva Janeza Suhadolca za Sobotno prilogo Dela, 'Realizacija je smrt ideje'. Če se seveda ne bi iztekla v nekoliko patetično osebno obračunavanje, ki z refleksijo BIO 50 pravzaprav nima veliko zveze.

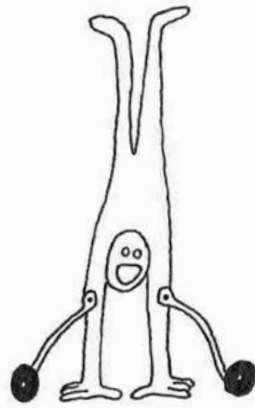
Medtem ko so se lokalni 'umetniški modernisti' že nekako sprijaznili s sodobnimi prototipičnimi umetniškimi deli, množtvom umetniške dokumentacije in 'hiperkonceptualiziranih' razprtih umetniških ustvarjalnih procesov, bo na področju oblikovanja do tega očitno moralo šele priti. 'Zaton' modernističnega (avtonomnega) artefakta – bodisi v kontekstu sodobne umetnosti, bodisi oblikovanja – namreč ni zgolj produkt diktata inovacije, ki ga pogosto poganjajo profanacijske težnje do valorizirane tradicije, temveč tudi omenjenih (in nedvomno ambivalentnih) specifičnih etično-političnih načel.

Če številni kritiški/-čni odzivi poudarjajo, kaj bi bienale naj bil – namreč prezentacija naj-novejših globalnih trendov v polju oblikovanja –, praktično nihče ne pride do ugotovitve, da BIO 50 dejansko je to, kar se od njega pričakuje. V tej navezavi je mogoče povleči paralele s sorodno 'heretičnimi' premiki v okviru lokalnih kulturnih prireditev, recimo znotraj polja sodobne umetnosti, nedvomno 29. Grafičnim bienalom na temo Dokodka iz leta 2011, v nekem smislu pa tudi lanskoletnim 7. U3 – Trienalom sodobne umetnosti v Sloveniji na temo Prožnosti. Prvi ter slednja pa imajo bolj kot z obrtniškiimi, tehničnimi, estetskimi itn. specifikami (produktov) več opraviti s specifično sodobnih operacionalnih pristopov in načinov delovanja. ■

HERESY OR A RETURN TO THE 'FUNDAMENTAL DOCTRINE'?

The 24th Biennial of Design - BIO 50, entitled 3, 2, 1 ... TEST observed through critical discourse

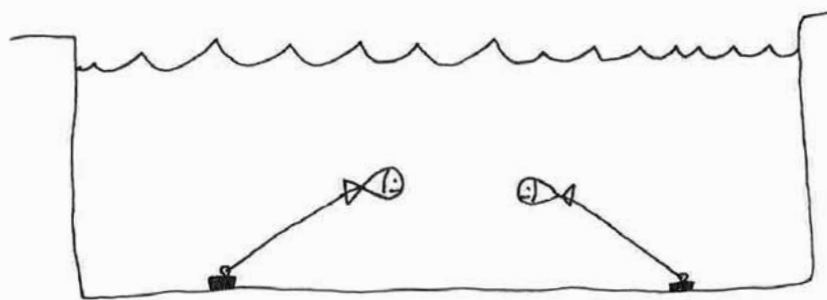
The curator of this year's Biennial of Design, Jan Boelen from Belgium, chose a radically different curatorial approach than his predecessors, which resulted in a number of negative responses in the Slovene press and numerous expert reviews expressing incomprehension and disapproval. The article uses the focus and argumentations of this critical response to reflect on the curatorial approach, the 'medium of the biennial' itself and the conceptualisation of design in the light of the question of production circumstances, from which the underlying logic of Boelen's work is said to originate.



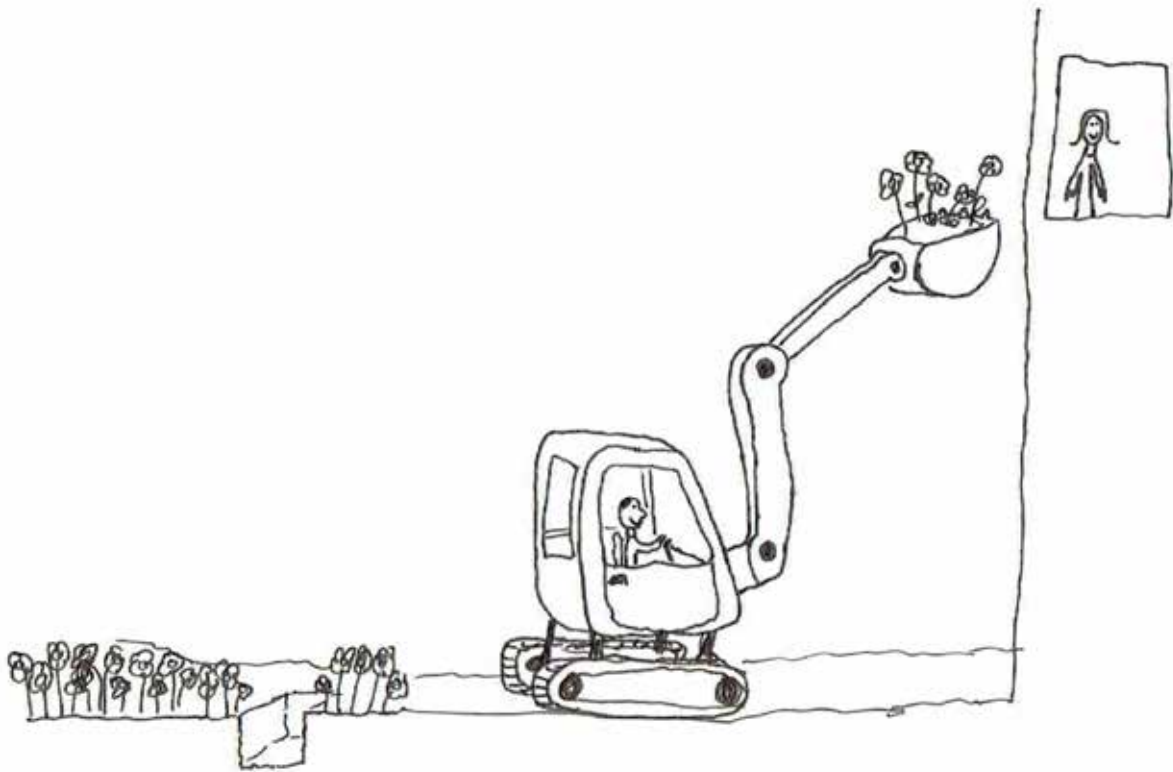
beginner



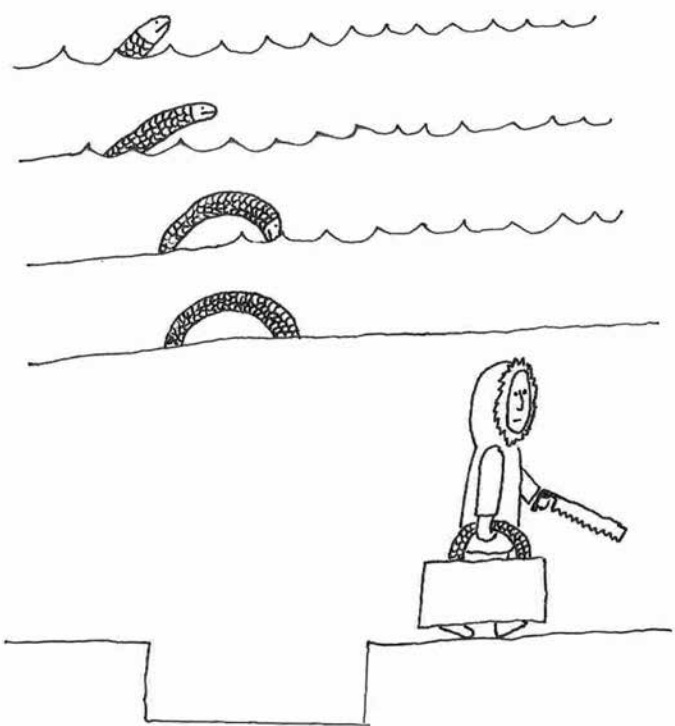
*Go four times left
and we'll meet again*

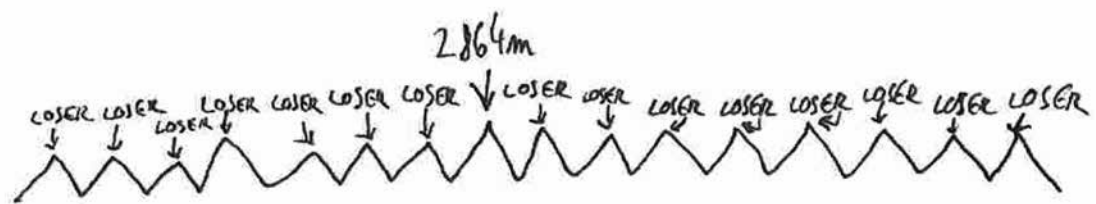


love



deep love





ANALIZA IN NAČRTOVANJE ON ANALYSIS AND DESIGN (1970)

Denise Scott Brown

'Je to analiza?' je vprašal IBM-ovec z metuljčkom.

'Ja, analiza,' je odvrnil načrtovalec s švicarske SDC (Švicarska agencija za razvoj in sodelovanje).

'Tako kot to počnejo Freudovci?'

'Ne, tako kot to delajo načrtovalci.'

'Analysis?' said the man in the bow-tie from IBM.

'Yes, analysis', said the planner from SDC.

'What the Freudians do?'

'No, what planners do.'

To je dialog, ki sem mu bila pred nekaj leti čisto po naključju priča na neki konferenci. Oba sogovornika sta bila zelo natančna in takšen je bil tudi nesporazum. Gospoda z IBM-a je (tako kot mene) zmedlo dejstvo, da je njegov sogovornik sebe dojemal kot *analitika*, čeprav se je ukvarjal z načrtovanjem na podlagi statističnih podatkov, kar pravzaprav vključuje postopek sinteze. V planerskih krogih namreč vlada prepričanje, da arhitekti in urbanisti načrtujejo oziroma *oblikujejo*, vsi ostali, ki so dejavni na tem področju, pa *analizirajo*. Njegova zmedenost naj mi služi kot uvod v moje nasprotovanje tej strogi delitvi.

Razlikovanje v jeziku najbrž izvira iz časa, ko so se urbanistični načrti šele uveljavljali in so se vloge delile na *načrtovalce*, ki so snovali *urbanistični načrt* (izraz *prostorski načrtovalec* se je verjetno uveljavil pozneje), in *analitike*, ki so zbirali ter preučevali prostorske podatke in iz njih luščili koristne informacije. Od takrat se je kategorija *vseh ostalih* v postopku načrtovanja močno razširila in pojavile so se številne nove vloge, ki delujejo na polju med planiranjem, sociologijo, ekonomijo in politiko.¹

Terminološka nerodnost oziroma malodane vakum kaže na pomanjkljivosti v samodojemanju stroke. Tako so nearhitekturni načrtovalci (oprostite izrazu) nekje med vso to zmedo popredalčkani kot *analitiki*, medtem ko naj bi tipi z dolgimi lasmi in diplomami iz arhitekture rešitve vlekli kar iz klobuka.

To ni dobro za nikogar. Za načrtovalce ne, ker se njihova dejavnost, še posebej dandanes, ne konča pri goli analizi, temveč obsega tudi sintezo, priporočila (ki bi jih jaz poimenovala *dejavnosti na področju načrtovanja*) in včasih posega tudi na področje oblikovanja politik. Nalepka *analitik* zmanjša posameznikov občutek odgovornosti za končni izdelek. Tudi arhitektom to ne koristi, saj načrtovalčeva nenaklonjenost njihovem pristopu, ki naj

I overheard this conversation while attending a conference a few years ago. The characters are accurate and so is the misunderstanding. There was a very obvious sense of puzzlement felt by the IBM man (and by me) that anything as patently synthetic as urban mathematical model building should be regarded as 'analysis' by its practitioners. His confusion can introduce my effort to counter the belief held in planning circles that architect planners and urban designers do 'design' while everyone else in the field does 'analysis'.

This language may have originated in the early days of masterplanning when you were either a 'designer' producing the 'masterplan' (the term 'physical planner' probably came later) or an 'analyst' gathering and studying urban data to produce information for masterplanning. Since then, of course, 'everyone else' in planning has blossomed into a large category and new terms have splintered off: social planner, social-scientist planner, urban-social-scientist planner, even nonphysical planner. The terminological awkwardness, or what is really a terminological vacuum, denotes a confusion in self-definition in the field, and somewhere in this confusion the non-architect planners (you should pardon the expression) are constrained by the belief that they are 'analysts' and that the guy out there with the long hair and the architecture degree sucks it out of his thumb.

This is bad for both sides. For planners because their task, certainly today, does not stop at analysis, but goes through synthesis, to recommendation (which I would call a design activity) and sometimes to personal involvement in policy-making; yet defining themselves as analysts reduces their sense of personal responsibility for the whole. It's bad for architects too because the planners' hostility to their presumed totally

bi bil intuitiven in naj bi temeljil predvsem na estetskih kriterijih, otežuje sodelovanje. Poleg tega so lahko načrtovalci s svojo pravovernostjo in vzvišenim pogledom nad domnevnim pomanjkanjem reda v arhitekturi tudi presneto dolgočasni.

Če arhitekti ne bi razmišljali celostno, nobena stavba ne bi obstala. In ravno v tem se izobraževanje arhitektov ločuje od večine ostalih akademskih programov. Vseeno pa je večina izobraževalnih programov v arhitekturi zastavljena pretežno analitično, kar arhitekti deloma prenesejo tudi v prakso. Celostno razmišljanje pa zahteva tako analizo kot sintezo. Konstruktivski sistemi, teorija struktur, mehanski sistemi, akustika, razsvetljava, oblikovanje in zgodovina in teorija arhitekture je le nekaj primerov predmetov na fakultetah za arhitekturo. Čeprav je pri konkretnem delu poudarek na sintezi, se arhitekturni elementi že od Vitruvija naprej na podlagi njegovih shem oziroma shem drugih teoretikov podajajo na analitičen način. Načrtovalci imajo prav, ko trdijo, da arhitekti pri načrtovanju mest včasih na preveč intuitiven način združujejo napačne stvari. Poleg tega za svoje odločitve pogosto uporabljajo preveč formalen in nerazumljiv besednjak in se ob tem ne zavedajo posledic, ki jih takšno izražanje lahko ima v družbenem prostoru. Ne glede na potek zasnove pa morajo končni produkti prej ali slej preстати tudi test racionalnosti; *Hodnik je predolg. Ne moremo si privoščiti toliko prostora za komunikacije. Dostop do dnevne sobe prek hodnika je neroden in zaradi oken se preveč vidi v spalnico. Estetsko plat je včasih treba sopostaviti ustreznosti. Vprašati moramo stranko, če je pripravljena plačati za krajši hodnik in boljši razgled.* V tem primeru je kompromis med prednostmi skoraj merljiv, čeprav se arhitekti v praksi po navadi najprej potrudijo zagotoviti oboje – v tem primeru dober razgled brez hodnika – preden stranko soočijo z izbiro.

Načrtovalski koraki po Paulu Davidoffu, ki vključujejo določitev ciljev, pregled sredstev, predstavitev različnih možnosti za sintezo, korekture in zatem izbor alternative, so večini arhitektov dobro znani tudi iz prakse. Postopek pa se le redko odvija v omenjenem vrstnem redu in v enem samem krogu, temveč večkrat in na različnih ravneh – od izbora talnih ploščic do vprašanj o načinu življenja. Izkušen arhitekt bi Davidoffu najverjetneje zastavil vprašanje, na kateri stopnji je projekt dovolj zrel za vpletanje javnosti. Ko se pojavi dilema o tem, ali naj bodo oznake na zemljevidu rdeče ali modre? In kdo naj sploh o tem odloča?

intuitive and aesthetically-based activity makes collaboration difficult. And, as well, the planners' holier-than-thou outlook and their presumption of a total lack of rigour in architecture makes them a bore.

If architects did not think holistically, buildings would fall down, and this holistic view distinguishes professional architectural education from most academic education. Nevertheless, to a large extent architects are trained analytically and work analytically- holistic thinking requires both analysis and synthesis. 'Construction', 'Theory of Structures', ' Mechanical Systems', 'Acoustics', 'Lighting', 'Design' and 'Architectural History and Theory' are the names of courses in architectural schools. Although stress is placed on their synthesis in the design studio, architecture's elements, since Vitruvius codified them, have been taught analytically, using his and other architectural scholars' schema. But planners can rightly claim that architects in planning the city synthesise the wrong things and that some of the synthesis is wrongly intuitive. And architects who use formal grammars or vocabularies to get from function to form, usually do so unconsciously and without being aware of the implications, often social, of the vocabularies chosen. Yet, however they were derived, the products of design are there to be tested rationally: 'The corridor is too long. We can't afford to give so much space to circulation'. 'The living room has inconvenient access from the hallway and its windows reduce the privacy of the bedrooms'. Sometimes aesthetic values can be traded-off against convenience values: 'Ask the client if he's willing to pay for the longer corridor to get the good view'. This is an almost measurable amenity trade-off situation, although most architects will try hard for both, no corridor and a good view, before posing the alternatives to the client.

The Davidoffian planning sequence of eliciting goals, surveying means and posing alternative syntheses for criticism and then choice, is one well known to architects because they follow it in designing. They know too that it happens not always in that order and not in a single cycle, but often and at all levels in the design process, from choices between floor tiles to choices between lifestyles. The question the experienced architect would ask Davidoff is at what stage should the public be brought in? Over the choice of red or blue on the map? And who decides this?

Veliko arhitektov načrtuje na analitičen način, element za elementom, začevši s sistemom komunikacij in razmerji med vsebinami oziroma s strukturo, ali pa se ukvarja s tlorisi pred prerezi in pogledi. Tudi v arhitekturi obstajajo močno računalniško podprte metodološke raziskave. Analiza in testiranje formalnih arhitekturnih sistemov ter formalnih lastnosti arhitekture na splošno danes ponovno pridobivata na pomenu, potem ko sta bila potisnjena ob stran v imenu zagotavljanja 'funkcionalne' čistosti, ki jo je zahteval zgodnji modernizem. Kreativnost arhitekta, ki se planerju zdi strahotno intuitivna, je pravzaprav podvržena predhodni razumski analizi, ki jo izvajajo tako arhitekti kot drugi, in ravno ta kritična analiza, ne pa mistična sinteza, jih najbolj zaposluje. Tudi če nemerljive komponente ostajajo problematične, kompromisi ne predstavljajo velikega problema, saj je arhitektura konkretna stvar; Ali naj mesto vложи 200 milijonov ameriških dolarjev v gradnjo te megalomanske stavbe ali ne?

Stanje na področju urbanističnega oblikovanja pa je bolj zapleteno. Končne kategorije arhitektovega dela se podrejo in ni tradicije povezovanja prostorskega načrtovanja ali urbanističnega oblikovanja s širšimi temami, ki se ob tem odpirajo, kot na primer urbana sociologija, finančni vidiki, ekonomska dinamika lokacije. Dolgoletne konfrontacije v šolah in agencijah niso prinesle omembe vrednega napredka. Četudi se v arhitekturi že dolgo pojavljajo debate o uvedbi inženirskih ali zgodovinskih predmetov, na drugi strani ni zaslediti razprav o tem, ali bi se morali urbanisti seznaniti tudi s sociologijo urbanih prostorov. Programi izobraževanja v arhitekturi, ki poskušajo prelomiti s tradicijo in namesto oblikovanja uvajajo raziskovanje ter akustiko nadomeščajo z antropologijo, delujejo bolj uspešno kot urbanisti, ki uvajajo nove metode. Socialni planerji so urbanistom med drugim nenaklonjeni tudi zato, ker slednji zanemarjajo pomen povezave družbenih silnic z materialnimi oblikami v prostoru. Pogosto ne upoštevajo analitičnih ugotovitev, temveč usklajujejo zgolj tiste elemente, o katerih so se učili med študijem arhitekture: konstrukcijo s komunikacijami, strukturne zahteve s potrebo po svetlobi. Ko se to ne izide, kot bi se moralo, se zatečejo k estetskim kriterijem ('visoki stolpi sodijo na grebene) ali preprostim vrednostnim sodbam (ljudem bo dobro delo, če bodo malo hodili). Toda kdo je kriv za vse to? So to arhitekti ali so to planerji, ki previdno nepadajo varno oddaljeni od strah vzbujajočih arhitekturnih voda?

Many architects design analytically, element by element, starting with the circulation system and activity relations or with structure, or dealing with plans before sections and elevations. Architecture too has its own methodological research, heavily computer-oriented, and today, analysis and testing of architectural formal systems and, more generally, of the formal qualities of architecture are regaining respect, after having been cast out for reasons of 'functional' purity by the early modern movement. So architectural creativity, however frighteningly intuitive to the planner, is subject to rationally based analysis, by designers and others, and this critical analysis, not the mystic synthesis, takes most of the designer's time. And even when unmeasurables form part of the critique, the trade-offs present little difficulty because architecture is so concrete: 'Should or shouldn't the city spend \$200 million to build this monstrous, monumental pile?'

In urban design the situation is less clear. The finite categories of architectural coursework break down and there is no tradition of how to relate physical planning or urban design to the broader subjects that arise- urban sociology, fiscal elements, economics of location. Years of scrapping in the planning schools and agencies have not helped. And although, in architecture there has been long discourse on teaching engineering (or history) to architects, not much exists on how to teach urban sociology to urban designers. However, architecture programmes, which are now breaking away from tradition and substituting research for design and anthropology for acoustics, seem to be making better headway than the planners in establishing these new methods. Part of the reason for the social planners' hostility is that urban designers, lacking methods for relating social forces to physical form, have been prepared to disregard analytic findings and get on with the design by coordinating only the elements they learned to coordinate in architecture school: construction with circulation, structural requirements with the need for light. When these let them down, urban designers turn to aesthetic preferences ('high towers belong on ridges') or simple value formulations ('it's good for people to walk'). But who is at fault here? Is it the architects or rather the planners who remain aloof, taking pot shots from the sidelines, afraid, it seems, to muddy their feet in architecture's frightening waters?

Vseeno pa imajo te globine nekaj skupnega s kalnimi vodami, v katere so se danes primorani podati tudi planerji. To še posebej velja za participatorno in advokatsko planiranje. Tudi tu se pomembnih področij ne da kvantitativno opredeliti (vsaj ne v doglednem času) in načrtovalec mora ukrepe, če so ti sploh potrebni, predlagati na podlagi prekratke raziskave in pomanjkanja podatkov. Arhitekti in urbanisti, ki imajo več izkušenj s podobnimi situacijami kot planerji, bi lahko dejavne načrtovalce pomagali oborožiti za primer nepredvidljivih situacij. Morda bi jim skupaj lahko uspelo zasnovati teorijo ukrepanja v nepredvidljivih situacijah, ki jo oboji tako krvavo potrebujejo, in ki bi jim v nejasnih, a nujnih primerih pomagala ukrepati kar se le da racionalno.

Če povzamem – bolj kot intuitivnost kreativnega procesa bi morala načrtovalce zanimati racionalnost testnega postopka. Arhitekti, vpleteni v proces načrtovanja, ki lahko podajo svojo kritiko procesa, bi morali nearhitektom pomagati artikulirati svoje razumevanje pojma *načrt*. Če ga razumejo kot nekaj, kar se nanaša izključno na fizično načrtovanje, je to srž vseh težav. In če načrtovalci s področja družbenih ved delajo zgolj analize, mar niso to potem študije urbanih prostorov in ne urbanistično načrtovanje? Če so ekonomski in socialni planerji zadovoljni s tem, da merijo, povezujejo in napovedujejo trende, če je končni izdelek poročilo, ki le dokumentira statistične podatke in zahteva nadaljnje raziskave, potem smo na koncu vsi na slabšem. Toda če danes *analitiki* tudi formulirajo priporočila za delovanje, potem so hkrati tudi sintetikiki in na koncu v idealnem primeru tudi kreativni sintetikiki. Zakaj ne bi imeli ekonomskih in družbenih urbanističnih načrtov? In zakaj ne bi ti načrtovalcem dopuščali malo sintetične in kreativne svobode?

Takšen pristop k načrtovanju je danes že prisoten v Združenih državah Amerike. Tako kot mnogi drugi trendi tudi ta izvira iz hipijevskega gibanja in gibanja za državljanske pravice temnopoltih. Mladi študentje so ga posvojili kot alternativni življenjski slog ali novo kulturo, v obliki razprave o alternativah ekonomskemu sistemu ali kot uvod v predmete o delu v splošno družbeno korist pa je začel počasi pronicati tudi v podiplomske študijske programe. Obstaja torej upanje, da se bodo nove generacije ekonomistov in politologov pripravljene poleg deskriptivnih lotiti tudi normativnih in preskriptivnih nalog ter ob tem same sebe hkrati dojemale kot kreativce in kot kritike. Seveda pa bomo vsi

Yet these waters bear some resemblance to other murky but important depths that planners are now entering, particularly in advocacy and participatory planning. Here, too, important areas are not (or not soon enough) quantifiable, and action, if it is to be taken at all, may have to be recommended by the planner with minimal research and data. Architects and urban designers who have more experience than planners in such situations could help activist planners who are learning to act in uncertainty. Perhaps together they could further the theory of action-in-uncertainty that both need so badly if they are to apply the maximum rationality in unclear but urgent situations.

In sum, it's not the intuitiveness of the creative process but the rationality of the testing process that should concern the planners. And architects in planning, who can offer their own contribution to the critique of process, should help the non-architects define what should constitute 'design' for them. To say that design applies only to physical planning seems to me to represent the ultimate in physical bias. And if planners from the social sciences produce only analysis, aren't they doing urban studies rather than urban planning? If urban economic and social planners are content to measure, correlate and project trends, if the final product is, a report that merely documents these statistics and calls for further research, then we are all the worse off. But if today's 'analysts' make recommendations for action, then they are synthesisers and, one hopes, creative synthesisers. Why should we not have urban economic and social designs? And why should these not call upon the planners' synthetic and creative imagination?

This type of designing is happening in the US today and, as with so many other current fashions, it started in black and hippy culture. The young in the universities have taken it up under such banners as 'alternative lifestyles' or the 'counter culture' and it percolates into the graduate schools as discussion of alternative economic arrangements or the introduction of courses in community service. Hence there is hope that a new generation of economists and political scientists will be prepared to move from the descriptive tasks of their profession to normative and prescriptive ones, and to see themselves in these tasks as creators as well as critics. If this infusion leads to a

na slabšem, če bo ta sprememba pripeljala zgolj do novih kritik ne pa novih projektov. To še posebej velja za šole planiranja, saj je ravno urbana družba tista, ki najbolj potrebuje kreativno preobrazo v smeri družbene odgovornosti.

Na tem mestu se pojavlja tudi vprašanje kakovosti zasnov analitičnih raziskav. Ob pozornem pregledu zasnove socioloških ali ekonomskih raziskav s področja urbanizma arhitektu postane jasno, da če bi svoje načrte ustvarjal s tako mero nereda in neracionalnosti, nobena izmed njegovih stavb ne bi obstala. Spodaj navajam dva tipična primera:

Pogoj A lahko definiramo na štiri načine, vendar smo zaradi pomanjkanja podatkov uporabili le tri izmed štirih metod. Zaradi manjkajoče četrte metode zaman iščemo oceno stroškov oziroma učinkov na končni rezultat.

Zavedali smo se, da preprost dodatek k vsaki kategoriji v zaporednih ponovitvah ne upošteva možnih posledic različnih tečajnih vrednosti. Ne glede na to smo predvidevali, da bodo previsoko ocenjene vrednosti, ki iz tega izhajajo, uravnotežene s prenizko ocenjenimi vrednostmi zaradi izpuščenih spremenljivk diverzifikacije, ki bi jih rast vključevala. Na čem temelji slednja predpostavka?

Teme, ki se jim urbane študije posvečajo, so po mojem mnenju videti, kot da bi bile izbrane na podlagi individualnih preferenc in ne posvečajo dovolj pozornosti področjem, ki so potrebna dodatnih raziskav. Pri raziskovanju družbenoprostorskih vzorcev ameriških veteranov na primer, se je populacijo obravnavalo kot homogeno, čeprav bi lahko prek v študentskih domovih nastanjenih študentov univerze MIT razločili vpliv fizičnega od družbenega okolja na vzorce obnašanja. Anketa je bila izvedena v zelo specifičnih okoliščinah, kar pomeni, da ni uporabna za načrtovalce, ki se soočajo z bolj kompleksnimi situacijami. Celo študije West Enda in Levittowna, ki jih je izvedel sociolog Hebert Gans, so manj relevantne, ker ne vključujejo nobenih vzporednih študij geta ali predmestja s pretežno afroameriško populacijo, ki bi jih v najboljšem primeru izvedel Gans sam ali pa kdo iz njegove šole. Seveda so danes afroameriške študije številne, vendar bi lahko izsledki opazovanja z udeležencem načrtovalcem v vmesnem obdobju prišli prav. Energija raziskovalcev je pogosto usmerjena

new critique but no new designs we shall again be the worse off, but especially in the planning schools, for it is precisely urban society that needs new social images and a new socially based creativity.

Then there is the question of the design of analytic research. An architect who turns an attentive eye to the design of urban social and economic research might well conclude that if the same disorder and irrationality were applied to the design of architecture the building would fall down. Typical examples:

There are four methods of defining condition A; owing to lack of data we used three of these methods. *One searches in vain for an estimate of the likely cost or effect on the final results of having omitted the fourth method.*

We were aware that simple addition to each category in successive iterations ignored the possible effects of economies of scale. However we assumed that the overestimations which result will be balanced by underestimations due to omission of the variables of diversification that growth would entail. *What is the basis for the assumption that these two omissions would cancel each other?*

The choice of subject matter for urban research seems to be individualistic, related to happenstance, and not sufficiently directed toward areas of need. For example, holding population constant by surveying the socio-spatial patterns of ex-service, MIT graduate engineering students living in university housing may have been an excellent way to separate physical influences on behaviour from social influences, but I remember no discussion on the extent to which these characteristics of the Westgate residents rendered them 'homogeneous'. And the fact that the survey was made in such specific circumstances means that it is of little use to designers facing more complex situations. Even Gans' West End and Levittown studies are diminished by the fact that they involved no parallel studies of a black ghetto and a black suburban community, preferably made by Gans himself or a member of his 'school'. Certainly there are now black studies in large numbers, but in the in-between years planners could well have used the findings of sympathetic participant-observation in these communities.

v napačne stvari. Nema lokrat izsledke projekta A aplicirajo na situacijo iz projekta B in se čudijo, ko med njima ne najdejo povezave. Nihče pa se ne vpraša, zakaj se povezavo med njima sploh pričakuje. Obstajajo tudi še bolj apokaliptični primeri, kot je recimo prenašanje investiranja v milijonske prometne modele za urbana območja, še preden so bili informacijski sistemi dovolj razviti, da bi lahko sploh zagotovili informacije, ki so jih modeli potrebovali.

Razvoj raziskav je brez repa in glave in deluje le zasilno. Zaman lahko kot finančni podpornik iščemo šole, ki se osredotočajo na skupne metode in celostno razmišljanje, ki je nujno potrebno za razumevanje pomembnih tem in za organsko rast družbe. Čudi tudi dejstvo, da financerji, ki podpirajo programe inštitutov akademij in centrov za urbane študije, ne izvajajo pritiska v to smer.

Delni razlog za zmedo je v tem, da so analitične raziskave urbanih prostorov, na katere se moje pisanje nanaša, pravzaprav bližje uporabni kot temeljni znanosti. *Načrtovalci* s področja družbenih ved, ekonomije ali arhitekture, ki rezultate implementirajo, pa zasnovo raziskave prepuščajo *analitikom*. Sodelovanje med obema skupinama bi moralo biti tesnejše in ustvarjeno na podlagi predhodnega pogajalskega procesa. Pogojevanje v smislu, *če mi ne morete dati dveh let časa in 50.000 dolarjev, se nimamo kaj pogajati*, ne bi smela biti običajna praksa. Bolj smiselno bi bilo dogovarjanje kot: *v dveh tednih vam lahko za 3.000 \$ naredim to in to, zanesljivost pa bo takšna in takšna*. Takšnemu načinu sodelovanja analitikov z načrtovalci bi lahko rekli kar *participatorna analiza*.

Toda, ali se na tem mestu sploh še spodobi govoriti o analizi? Princip GIGO² velja za vse nivoje analize, ne samo za razmerje med človekom in računalnikom, kjer se je sploh prvič pojavil. V luči splošne resnice, ki pravi, da je delovanje le toliko razumno kot vzgibi, na katerih temelji, se nam lahko upravičeno porajajo dvomi o našem principu znanstvenega raziskovanja, ki temelji na modelu iz 18. stoletja. Ta je bil vzpostavljen na podlagi razmerja vzrok – posledica, v katerem se da spremenljivke analizirati in med njimi vzpostaviti korelacije ter vzročne odnose. Teorija znanosti že močno dvomi o primernosti takšnega modela za znanstvene potrebe 20. stoletja, teoretiki, ki preučujejo človeško vedenje, pa kritizirajo ekonomski model človeške racionalnosti, ki načrtovalcem služi

Research effort is often misdirected. There are the common applications by planning researchers of findings from Project A to the situation at Project B and the statements of surprise when they bear no relation, but a lack of discussion on why they should. And, more apocalyptically, there was the premature launching into multi-million dollar urban transportation models before urban data systems were sufficiently developed to render the information required by the models.

Research development seems to be unplanned and ad hoc. One looks for 'schools' of urban research to be sponsored, where common methods and shared interests can lead to orderly growth and the filling out of important topics by joint effort, based on a holistic view of some sort. But this does not seem to be the case, not even in the academic institutes and centres for urban studies, whose foundation sponsors at least might have been expected to exert pressure in this direction.

Part of the reason for the confusion is that, although urban analytic research of the type I have been discussing is nearer to applied science than to pure science, the people who will apply the results, the social or economic or architectural 'designers', have left the design of the research to the 'analysts'. There should be much closer and friendlier cooperation between the two. There should even be bargaining. No all-or-nothing statements from the analyst such as: 'If you can't give me two years and \$50,000 don't come back', but rather 'this is what you can get in two weeks for \$3,000 and its reliability will be so-and-so'. This cooperative technique of analysing with designers could be called 'participatory analysis'.

But should we be talking of 'analysis' at all? It is not only that 'GIGO' (garbage in garbage out) applies at all levels of analysis, not merely in the man-computer relationship where it was developed, but that a broader truth - that action is only as rational as the assumptions on which it is based - calls into question our eighteenth-century based model of scientific enquiry, which presumes a universe structured by cause-and-effect relations, where variables can be analysed to establish correlations and then causal relations. Scientific theorists question whether this is suitable for twentieth century scientific purposes.

kot podlaga za predvidevanje človekovega obnašanja.

Če je korelacija med A in B močna danes, ali to pomeni, da lahko računamo na njeno veljavnost tudi po letu 1980? Lahko predvidevamo potrebe prometa po letu 2000 na podlagi predpostavke, da bo politični sistem ostal konstanten? Lahko pri demografski napovedi za predmetja določimo visoko in nizko raven ter nato izberemo neko vmesno vrednost, da dobimo število, s katerim bomo lahko operirali? Seveda ne. Toda analitiki počnejo natanko to. Tega se lotijo takoj za obveznim objokovanjem katastrofalnega pomanjkanja podatkov in dilemah, ki jih to prinaša. Njihov model racionalnosti, temelječ na razmerju vzrok-posledica, se namreč hrani s številkami. Tudi verjetnostni modeli po navadi raje pripisujejo večjo zanesljivost številkam, kot pa da bi se že na samem začetku soočili z negotovostjo.

Alternativa temu bi bilo izhajanje iz negotovosti že od samega začetka. In to na čim bolj znanstven način. Verjetnostni modeli, ki bi prikazovali negotovost, bi potem lahko podajali tudi podatke o stroških napak. In dolgoročno planiranje bi postalo situacijsko planiranje - če se zgodi to, potem sledi ta korak - namenjeno zmanjševanju stroškov napake in zviševanju možnosti za samoplaniranje prihodnosti. Model bi moral vsebovati tudi dodelan mehanizem varnostne zavore. Bodisi v obliki dodatnih finančnih sredstev, zemljišča ali mehanizma za povračilo škode, ki je nastala zaradi sprememb na političnem polju. Namen analize bi bilo spremljanje procesa planiranja in zagotavljanje povratnih informacij o uspešnosti načrtovalnih ukrepov ter informacij za posodabljanje načrtov. Za to bi bilo treba izboljšati stopnjo sofisticiranosti zbiranja in rabe podatkov, še posebej kratkoročnih podatkov širokega obsega na manjših površinah. Morda bi bilo še najmanj boleče na vsake dve leti izvesti popis. Kakorkoli že, postopek analize bi moral postati čim bolj pragmatičen. In dolgoročno planiranje bi postalo znanstveno, temelječe na vedi o negotovosti, ne pa na astrologiji, ki operira z lažnimi številkami in projekcijami.

Vsaka sprememba v nakazani smeri bi pomagala zblížati analizo in načrtovanje, saj bi s tem njuni nalogi postali prepleteni in ne samo občasno soodvisni. Analitik bi moral nadzorovati in ocenjevati prehajanje načrta v realnost in podati ocene o verjetnosti,

And theoreticians of behaviour criticise the economic models of human rationality that planners and others use as predictors of human actions.

If there is a high correlation between A and B today can we plan on its continuation past the year 1980? Can we predict transportation needs for the year 2000 on an assumption that the political system will remain constant? Can we assign a high level and a low level to suburban population projections and then choose a level in between to use as a certain figure? To all these questions the answer is 'Of course not'. Yet this is exactly what analysts do - after some breast-beating on the shocking lack of figures and the dilemma this poses. They do it because fixed numbers are required by their cause-and-effect model of rationality. Even the use of probabilistic models is in general an effort to assign greater certainty to the numbers, rather than an attempt to face the uncertainty head on. But another approach would be to start with the uncertainty and try to be scientific about that. Then probabilistic models, dimensioning uncertainty, would carry with them estimations of the cost of error. And long-range planning would become contingency planning - if this, then that - designed to minimise the cost of error and maximise the options for the future to plan for itself. There would be elaboration of the notion of a backstop that can be put in the plan as a safeguard should something go wrong. It could be extra money or land capacity or a channel for political redress. Then analysis would be used as a monitoring device to give feedback on the success of contingency plans and provide information for updating these plans. This would require an increase in sophistication in the collection and use of data, especially short-run, large -scope, small-area data. Perhaps a census could be taken painlessly every two years. In any case, it would involve the pragmatism of analysis. And long-range planning would become a scientific endeavour based on a science of uncertainty, rather than a branch of astrology based on phoney figures or unrealistic utopianism.

Any such change in focus would bring analysis and design closer together, since their tasks would be truly interdependent rather than only hortatorily so. The analyst would be required to monitor and evaluate as designs became reality, and to give likelihood-and-cost-of-error and openness-of-options

stroških napak in prilagodljivosti posameznih načrtov – tako s sociološkega kot arhitekturnega vidika. To je neposredna in specifična storitev, za katero se načrtovalci zavedajo, da jo potrebujejo, in jo tudi razumejo. Fizični oblikovalci arhitekti na drugi strani že imajo izkušnje s situacijskim načrtovanjem – stavbe, ki se jih v prihodnosti lahko dogradi, hotel, ki se ga lahko spremeni v dom za ostarele v primeru spremembe ekonomskega stanja – in so neposredno seznanjeni z osebnimi in splošnimi stroški, ki spremljajo napake pri njihovem delu.

Takšna kratkoročna preračunljivost in dolgoročno prilagodljivost se bolj sklada z realnostjo kot pa prognoze analitikov in predstave urbanistov o podobi velikega mesta v letu 2000. Sistem participatorne analize bi spodbudil zamenjavo vlog – arhitekt bi tako analiziral, sociolog pa načrtoval. Na koncu bi imeli urbane arhitekete, urbane sociologe in urbane ekonomiste v planiranju in oboji bi se ukvarjali tako z analizo kot z načrtovanjem.

Napeto pričakujem konec 'pričkanja' med analitiki in načrtovalci, saj verjamem, da imata input in output analitikov funkcionalen, družbeni in umetniški pomen za urbanistično oblikovanje – tako arhitekturno kot sociološko. V bitkah med znanstveniki in humanisti, ki se vedno bolj zastrujejo, pa upam, da bodo arhitekti, ki sedijo na obeh stolih hkrati, dobro odigrali vlogo posrednika. Toda to je že druga tema. ■

ratings on specific designs, social and architectural. This is an immediate and specific service that designers know they need and can understand. Physical designers, on the other hand, have had experience of contingency planning - the building that allows for future extensions; the hotel that can be converted to housing for the elderly should the economy require it- and know something of the costs, personal or otherwise, of error in their designs. The short-range expediency and the long-range openness of the contingency approach is more in line with the realities of planning practice than are the analyst's projections and the urban designer's images for that great city of the year 2000. But such a system of participatory analysis would encourage and could apply equally well to a reversal of roles where the architect planner analyses and the sociologist planner designs. In the end we would have urban architects, urban sociologists and urban economists in planning, and the terms 'analysis' and 'design' would apply to the work of everyone.

I am anxious to see the analyst-designer squabble settled because I believe the analyst's output and input are functionally, socially and artistically necessary to urban design, architectural or social, and because I hope that, in the bigger battle looming now between 'scientists' and 'humanists' in planning, architects, sitting as they do in both camps, can serve as a mediating influence. But that is another story. ■

1 Izvirnik na tem mestu navaja vloge: *social planner, social-scientist planner, urban-social-scientist planner in nonphysical planner.*
2 garbage in, garbage out (smeti noter, smeti ven)

O ZAVODIH ZA ZAPOSLOVANJE: KONSTRUKCIJA NEKEGA PROSTORA¹

Siegfried Kracauer

prevod: Miloš Kosec

Vsakemu družbenemu sloju ustreza zanj značilen prostor. Generalnemu direktorju tako pripada tista podoba *art deco*² delovne sobe, ki nam je znana iz filmov, ki pa je realen izvirnik pogosto ne dosega. Senzacionalistična literatura nas tu zavaja: v svoji inovativnosti pogosto močno zaostaja za realnostjo. Gradi se vedno več predmestij, karakterističnih prizorišč majhnih odvisnih eksistenc, ki se še vedno tako rade povezujejo s propadajočim srednjim razredom. Nekaj kvadratnih metrov, ki jih ne more razširiti niti radio, natanko ustreza ozkemu bivanjskemu prostoru tega sloja. Prostor, ki je značilen za nezaposlene, je dimenzioniran bolj radodarno, zato pa je tudi nasprotje doma in vsekakor ni bivanjski prostor. To je zavod za zaposlovanje. Pasaža, v kateri naj bi nezaposleni spet prišli do smiselno zaposlene eksistence. Trenutno je na žalost v pasaži velika gneča.

Obiskal sem nekaj različnih berlinskih zavodov za zaposlovanje. Ne zato, da bi se vdajal tipičnemu novinarskemu veselju ob presejanju življenja čez svoje sito, pač pa zato, da bi ugotovil, katero mesto v našem družbenem sistemu pripada nezaposlenim. O tem nam ne povedo ničesar niti različni komentarji statistike nezaposlenosti niti parlamentarne razprave, ki so ideološko obarvane in v takem ali drugačnem smislu izravnavajo našo realnost. Nasprotno pa je prostor zavoda za zaposlovanje napolnjen z realnostjo samo. Vsak tipičen prostor nastane skozi tipične družbene odnose, ki se v njem izražajo, ne da bi jih izkrivljala zavestna intervencija. Vse, čemur se sicer zavestno odpoveduje in bi bilo navadno namenoma prezrto, prispeva k njegovi konstrukciji. Podobe prostora so sanje družbe. Kjer koli razbiramo hieroglif podob kateregakoli prostora, se nam obenem kažejo tudi temelji družbene realnosti.

Zavod za zaposlovanje in običajna pisarna sta v enakem odnosu kot nadomestilo za brezposelnost in plača. Zavod ima navadno slabšo lokacijo kot prostori, namenjeni delu; opaziti je, da je prepuščen tistim, ki so bili prisilno osvobojeni od družbe. Zavod v lastni stavbi, na primer v nekdanji šoli, postaja prej izjema kot pravilo. Direktor nedavno ustanovljenega zavoda za šoferje in pilote mi je z obžalovanjem pojasnil, da je takšna slaba lokacija v interesu zavoda. Delodajalci se v četrtih, kjer se svoja pogosto luksuzna vozila bojijo puščati na ulici, namreč neradi vztrajno pogajajo. Dejansko je okolica zavoda polna karakterjev iz Zillejevih³ risb in ni najbolj primerno postajališče za imenitne limuzine. Drugi zavodi so nastanjeni

na notranjih dvoriščih velikih stanovanjskih kompleksov. Enemu izmed njih, ki skrbi za zaposlitev metalurških delavcev, so nedavno namenili najtemnejši možni kot. Da bi prišli do njega, moramo iz ulice prečiti še dve notranji dvorišči, utesnjeni med mračnimi opečnimi zidovi. Pritisk, ki ga dvigajo mase kamna in opeke, nam še zvišuje dejstvo, da se tu kljub vsemu odvijajo dejavnosti. Na koncu dvorišča ni več slutiti ulice. Zavod sam je šele tri nadstropja višje od najbolj temačnega kotička dvorišča in se, ker moramo na poti do tja čez neskončno območje vonjav javne kuhinje, zdi kot nasprotje Indije Koromandije. Na nas upravičeno naredi vtis skladišča, ne pa vhodnega pročelja. Podobno tudi nezaposleni potrpežljivo čakajo v zaledju sodobnih produkcijskih procesov. Od njega so ločeni kot odpadki, kot industrijski ostanki. Glede na prevladujoče okoliščine bi bil njim namenjen prostor težko kaj drugega kot ropotarnica.

Iz oken zavoda za zaposlovanje v metalurgiji se razteza pogled na delovno življenje, ki se odvija v prednjih delih stavbe. S proizvodnjo in distribucijo napolnjeni objekti zagrinjajo celoten horizont nezaposlenih. Nezaposlen delavec nima svojega sonca, zakriva mu ga delodajalec, ki se odmakne le, če mu ponudi delo. 'Predvsem smo delodajalcem namenjena organizacija,' mi razloži sektorski šef. Dejstvo, da je zadnji del stavbe z zavodom za zaposlovanje v senci delodajalskega prednjega dela, je še poudarjeno z dejavnostmi zavoda. Posamezni poklici so urejeni po vnaprej določenih urah: stružilec, vodovodar, krojač... Uradnik se povzpne na majhen dvignjen podstavek sredi dvorane in razglasi opise prostih zaposlitev. Obstopi ga množica, ki čaka na delo. Poslušajo razglase, ki iz višav zaposlenosti kapljajo navzdol – prizor, ki vizualno vedno znova potrjuje popolno odvisnost nezaposlenih od sil iz prednjih delov stavbe. Če te sile obiščejo zavod za zaposlovanje, jim je na voljo posebna soba za delodajalce, v kateri se lahko pogajajo z delovno silo. Glede na trenutno stanje na trgu dela lahko le malokdo upa na takojšnjo transakcijo. V zavodu za tekstilne delavce so mi dejali, da je 'od 2000 prijavljenih trenutno le 10 uspešnih.' Povsod mi sporočajo podobno žalostne podatke, ki jih nima smisla navajati, saj so vsi del uradne statistike. Bolj temeljno in značilno za položaj je nekaj drugega: vidik, skozi katerega se od tu kaže proizvodni proces. Ta proizvodni proces kot temna usoda teži zavest mož in žena. Če njegov naravni potek v območjih, ki niso tako prizadeta, lahko prezremo ali

vsaj poskušamo regulirati, je v teh skladiščih o njem govora v pridruženem tonu in z usodnostjo nesreče. Povedali so mi, da 'čeprav se že tri ali štiri tedne zmanjšujejo odpuščanja, novih oglasov za delo ni.' Ali: 'Mladim in krepkim ljudem posvečajo več pozornosti kot drugim.' Ali: 'Za zlatarske delavce, za katere povpraševanja ni, nezaposlenost traja tri in več let, za tiste bolj srečne pa od šestih tednov do treh mesecev.' Nič drugega kot znanstveno preverljive izjave brez kakršnegakoli kritiziranja, ki v tem kontekstu gotovo ne bi bilo primerno. Tako je in tako mora biti. Tlačiteljska predanost nenehnim preobratom sil na trgu je očitna tipična lastnost zavodov za zaposlovanje. Tu, za hrbtnom vsemogočnega proizvodnega procesa, kjer se odkupujejo življenja, imajo kategorije, ki so ta proces označile za nespremenljivo naravno stanje stvari, še vedno nekaj svojega starega bleska. Tu so še vedno idol, ki mu ni para.

V zavodu za zaposlovanje vladajoči koncepti mezijo iz vseh por, in če je njihova vladavina kjerkoli neomejena, je to v tem prostoru ozko definirane moči nad odpuščenimi delavci. V metalurškem zavodu za zaposlovanje je objavljeno sledeče opozorilo:

'Nezaposleni! Varujte in ohranjajte skupno lastnino!'

Takšnega opozorila ni najti med tekstilnimi delavci, med katerimi je povprečno seveda manj silakov kot na primer med ključavničarji. Pohišstvo v čakalnici sestoji iz miz in klopi, robustnih oglatih kosov, ki brez težav prenesejo udarce. V kategorijo skupne lastnine se uvršča le še omet na steni, ki je zaradi nenehnega stika z množicami nezaposlenih v kaj slabem stanju. Očitno je javno opozorilo v skladu z nemškimi ozko razvitimi razumevanjem jezika mišljeno dobrohotno, ravno tako dobrohotno pa se ga tudi upošteva. Vendar pa se besede z lahkoto ločijo od uporabnika, ki jih ne zna uporabiti, in razkrijejo ne tisto, kar je mislil, pač pa to, kar je tako samoumevno, da o tem sploh ni treba razmišljati. In zares obvestilo pridiga svetost lastnine z nonšalanco mesečnika – takšnega namreč, ki se ne obremenjuje s provokativnimi učinki tega sporočila v tem prostoru v primeru, da bi bili v njem vsi prisotni tudi ozaveščeni. Seveda je govora o skupni lastnini; vendar pa za nezaposlene, med katerimi mnogi končajo kot prejemniki socialnih podpor, tudi skupna lastnina ni dovolj skupna, da bi bil presežen njen zasebni značaj. Do skrajnosti naj bi varovali in ohranjali to lastnino, ki je brez lastne krivde ne smejo uživati. Čemu

so namenjene te prenapihnjene besede? Nekaj mizam in klopem, ki si niti ne zaslužijo pretencioznega naslova skupne lastnine, niti ne potrebujejo ohranjanja ali celo posebne zaščite. Tako družba ohranja in varuje lastnino: z jezikovnimi jarki in nasipi jih ogradi tudi tam, kjer obramba sploh ne bi bila potrebna. Verjetno počne to nenamerno in morda tisti, proti katerim je usmerjena, tega skoraj ne opazijo. Vendar je ravno to genialnost jezika: da izpolni navodila, ki sploh niso bila izdana, in zgradi obrambe v nezavednem.

V zavodu za zaposlovanje se nezaposleni zaposlijo s čakanjem. Ker je število trenutno prostih zaposlitev glede na njihovo število zanemarljivo, postane dejavnost čakanja skoraj sama sebi namen. Opazil sem, da v trenutku, ko se oznanjajo prosta delovna mesta, mnogi sploh ne poslušajo. Preveč so že brezbrizni, da bi lahko verjeli, da jih bodo izbrali. Mladi fantje in starejši ljudje brez dela – ti v tesnih gručah varujejo in branijo skupno lastnino. Dejstvo, da na glavi večinoma obdržijo čepice in klobuke, je morda šibko znamenje svobodne volje. Pokrivalo si snamejo šele v sobi – pravzaprav ne gre za sobo, ampak kvečjemu za hodnik, čeprav ljudje tu mesece in mesece zabijajo svoj čas. Ne poznam drugega prostora, kjer bi čakanje tako demoraliziralo. Tu manjka predvsem svetloba, da niti ne omenjam stalno izmikajočega se cilja njihovega čakanja v trenutnem obdobju gospodarske stagnacije. Tu ni dovoljena uporniška želja po hrupu, prisilna brezdelnost pa ne ohranja niti kakšnega drugega navdiha. Nasprotno, mesto brezdolja je v temi, kjer se mora odpovedati družbenemu naslovu, ki mu pripada. Vendar pa je marsikaj zgajeno, saj je revščina nenehno izpostavljena lastnemu pogledu. Včasih se širi z vidnimi izpuščaji in madeži, drugič se z meščansko okorelostjo umakne v osamo. Bolje oblečeni krojač za svojo krinko na primer izbere manšete na srajci. Včasih jih poskuša prikriti, drugič jih spet namenoma razkaže. Telesa so dostikrat zanemarjena in zadušljiva meglica veje iz čakalnice. Tako postane za ljudi, ki so drug drugemu prepuščeni z nerazložljivimi asociacijami, čakanje dvojno breme. Na vse možne načine poskušajo preganjati nesmiselni čas, vendar jim nesmiselnost sledi, kamorkoli usmerijo svoj trud. Načenjajo pogovore, ki naj bi jih med čakanjem zamotili in prekinili nikoli končano stanje. Kockajo, igrajo šah in karte – same igre na srečo, ki se norčujejo iz naključne sreče, ker je tu preboj od naključja k sreči preprečen s krizo, ki je narasla v usodo. Starejši se morda s čakanjem spoprijateljijo kot s tovarišem; nasprotno

mlajše nezaposlene čakanje počasi prežema kot strup.

Priča sem sledečemu prizoru. Mož se pritoži pri uradniku: 'Nezaposlen sem že leto dni in še vedno nisem dobil službe.' 'Ta oseba pa nima službe že leto in pol,' se glasi odgovor. Odgovor demonstrativne jasnosti, ki razkriva, da je odločitev pri enakih kvalifikacijah odvisna od dolžine nezaposlenosti. Pri nekaterih poklicih pridejo kandidati za zaposlitev v pošte, če so brez nje že določen čas. Primitivna pravičnost, ki vlada v zavodih za zaposlovanje, je namenjena množicam, nezaposleni pa je del množice. Štampiljka zavoda prešteva prihajajoče in odhajajoče množice. Ti zidovi, ti scenski rekviziti, so vedno znova priče neskončnim vrstam pred okenci, skupinam, ki se zgoščajo in spet razidejo, vzorcem ljudi, ki se nabirajo pred zvočnikom. Kjer se porodi tak vzorec množic, lahko pravičnost pomeni le upravljanje z množico. Upravljanje mora s količinami, potrebnim časom in prostorom, ki množico usmerjata. Vse to je lepo in prav in nihče ne bi čutil grenkega priokusa, če bi bilo res tako. V zavodu za šoferje so mi razložili, da je možnost zaposlitve za človeka, ki je nezaposlen že dalj časa, vsekakor večja. Vendar pa lastniki dragih avtomobilov svoja vozila le neradi zaupajo že dolgotrajno brezposelnim voznikom, ampak navadno želijo nekoga, ki je brez zaposlitve najkrajši možni čas. Na tej točki se mora zavod vdati in delovati proti svojim načelom ... Pravičnost je tako presejana z dejanjem naključne želje, ki pa je seveda vse prej kot le naključna. Iz višjih se kot božanski žarek spušča v spodnje sloje. Med višjimi sloji prevladuje posameznik in ne množica, ustreza pa mu smisel za pravičnost, ki je prilagojen okoliščinam in je bolj natančen kot primitivna pravičnost. Razlogi, zakaj takšne primitivne pravičnosti ne vsiljujejo tudi zgoraj, so znani vsem; v primerjavi z njo mora imeti barbarski vidik gole nuje prav gotovo brezpogojno prednost. Vendar pa je nuja glede na svojo začasno naravo obdana z nesrečo in dejstvom, da lahko tako nekaj kot tudi zdaj vprašljiva temeljna načela zadovoljimo v sferi individualnih želja izven njenega dosega. Tako nuja med drugim privzame videz nečloveškosti in še stopnjuje nesrečo. Slabi individualizem stopnjuje pritisk na dobro surovost, ki mora biti brezbrizna do posameznih elementov. Le z množico samo se lahko smisel za pravičnost dvigne na višino, kjer je resnično pravičen.

'Zaradi tekočega pretoka ljudi je treba brezpogojno ubogati navodila vratarja.' To navodilo pri vходу na dvorišče poslovnega

kompleksa je predhodno samemu zavodu za zaposlovanje na koncu dvorišča, podobno kot je predgovor v knjigi predhodno besedilo. Kar je s preračunanim učinkom na množice nakazano na vhodnih vratih, je do popolnosti izraženo na plakatih v notranjosti. Plakati se nanašajo na osnovne življenjske potrebe, ki jih nezaposleni povsem naravno doživljajo. Na osnovi kdo ve katerega hišnega reda ali kakšnega drugega tehtnega razloga jim je kajenje vedno prepovedano, zaradi še bolj tehtnega razloga vseeno vedno kadijo in zaradi najbolj tehtnega razloga vodstvo nad tem vedno zamiži na obe očesi. Poleg potrebe po kajenju sta tu še lakota in ljubezen. Metalurški delavec lahko v zavodu poteši obe. V enem od kotov je postavljena kantina, ki kot glavno okrepčilo prodaja mleko. Mleko je zdravo, kako naj ga uživamo? 'Nikoli brez prigrizka,' oznanja jasno vidno obvestilo ... 'Kozarec mleka na prazen želodec v želodcu ustvari sirno grudo, ki jo je težko prebaviti.' Sendviči, ki so torej nujen pogoj za zdravo mleko, so nagradeni na sosednjem pultu. Podobe sirnih grud in praznih želodcev drastično kažejo, da so ljudje v teh prostorih

tako goli in prazni kot zidovi, kot higienski objekt, ki mu je skozi robato neposrednost odrečenih mnogo možnosti. Nikakršna avra ne obdaja telesnih delov, pač pa telesa brez vsakih omilitev stopajo pod oslepljujočo svetlobo javne sfere, ljudje, ki pripadajo tem telesom, pa so le sistemi, ki bodo z vnosom mleka po predhodnem prigrizku že delovali. Na teh notranjih dvoriščih družbe je človeško drobno razstavljeno kot perilo na vrvi. Njim so namenjeni tudi plakati, ki pridigajo o spolno prenosljivih boleznih in kontracepciji. Odločno grabljenje po elementarnih življenjskih dogodkih popolnoma ustreza odlokom primitivne pravičnosti. Vendar podobno kot brezplodno čakanje v zavodih za zaposlovanje, ki se obrestuje le v primeru naključnih kapric produkcijskega procesa, tu ni vgrajena niti skrb za elementarno eksistenco. Le-ta strmi v praznino, ne da bi jo ozavestili in ji ohranili njeno mesto. Zidove prostora občasno okrasijo z barvnimi reprodukcijami – očitno zaradi potrebe, da bi ga malo popestrili. Morda prekinjajo bedo umetniške krajine ali portreti? Še zdaleč ne. Namesto tega so razobešeni prizori, ki

opozarjajo na nevarnosti. 'Pomisli na svojo mater,' piše na dnu enega izmed njih, ki tako kot drugi delavce opozarja na nevarnosti pri delu s stroji. Presenetljivo teh nekaj mračnih ilustracij deluje prav prijazno. Nič ne označuje značaja tega prostora bolje kot dejstvo, da tu celo prizori nesreč delujejo kot razglednice iz srečnega zgornjega sveta. Če bi lahko tja nemudoma prestavili vse nezaposlene iz zavodov za zaposlovanje, plakat z opozorilom 'Nepotrebno zastajanje na stopnišču ni dovoljeno,' ki krasi marsikatero stopniščne jaške, ne bi bil potreben. Tako pa zveni kot sklepna beseda k zbirki tekstov, ki jo uvaja napis na dvoriščnem vhodu. ■

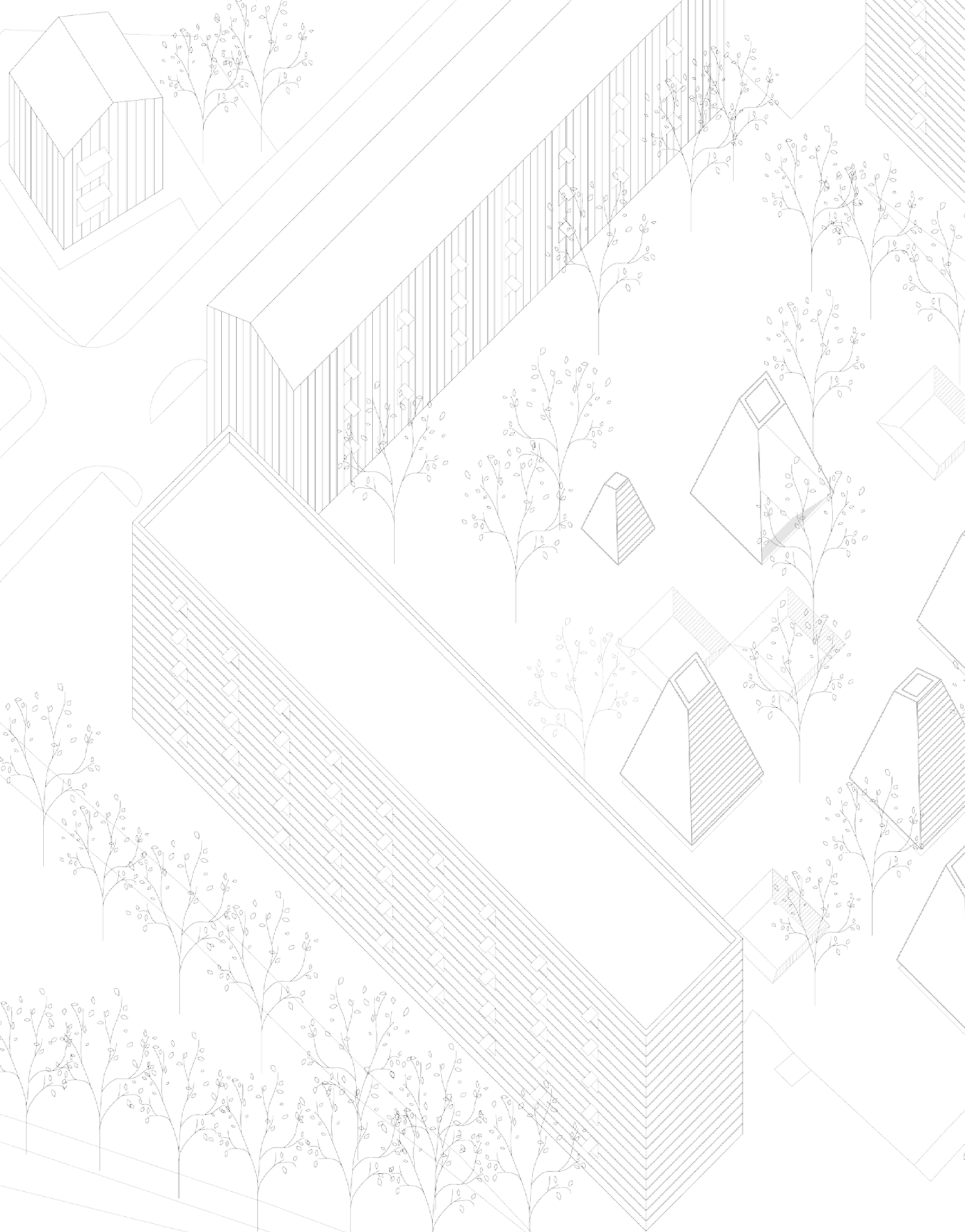
1 Siegfried Kracauer (1889-1966), filozof in sociolog, je danes znan predvsem kot teoretik filma. Tekst z naslovom 'Über Arbeitsnachweise – Konstruktion eines Raumes' je bil prvič objavljen l. 1930, na vrhuncu gospodarske krize v Nemčiji, v časopisu Frankfurter Zeitung, kjer so objavljali tudi mnogi drugi intelektualci Weimarske dobe.

2 V izvorniku *Neue Sachlichkeit*: prevladujoča umetniška smer v Evropi med obema vojnoma po zatonu ekspresionizma.

3 Heinrich Zille (1858-1929), berlinski ilustrator, karikaturist in fotograf, ki je upodabljal prizore iz življenja delavcev in revežev v berlinskih najemniških kasarnah.

vir fotografije: spletni vir







RECIKLIRNICA RECYCLING FACTORY

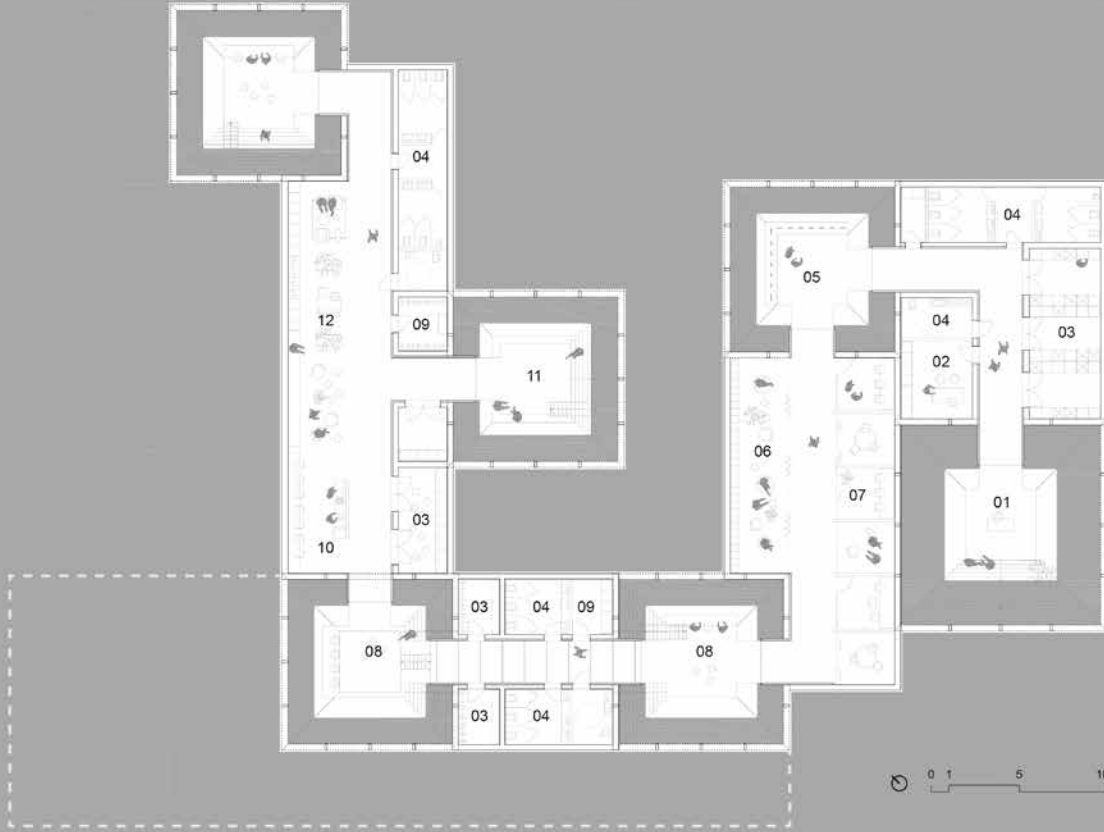
Gregor Ferenčak

Objekt je postavljen na območje zgoščenih tipskih garaž Savina Severja v Savskem naselju in deloma na že obstoječe bližnje otroško igrišče, ki je dobro dostopno z vseh strani. Z željo po vzpostavitvi bolj pretočnega in lažje dostopnega območja projekt predlaga rušitev enega od tripleksov v neposredni bližini igrišča.

Podoba objekta izhaja iz industrijskega dela objekta in parafrazira podobo ogromnih dimnikov, ki kličejo po pozornosti in posledično lahko postanejo ikona Savskega naselja. Programsko je objekt ločen: na srce objekta, sortirnico v kleti, in povezovalni sistem tematskih programov, ki se povezujejo s servisnimi jedri v pritličju.

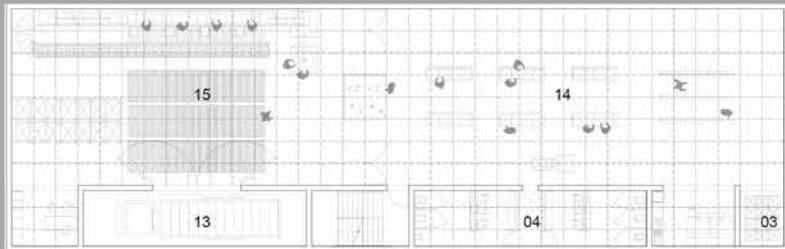
The Recycling factory is located in the Savsko naselje area of Ljubljana. A part of it stands next to a number of compact standard garages designed by Savin Sever, while the other part is located on a children's playground, easily accessible from all sides. In order to establish a more easily accessible area, the project proposes the demolition of one of the triplex buildings in the immediate vicinity of the playground.

The look of the recycling factory is inspired by the industrial part of the building, paraphrasing the image of huge chimneys, which could also function as a symbol of the Savsko naselje area. In terms of content, the building is divided into three categories: the heart of the building, the sorting room in the basement and the system of thematic programmes, linked with the service cores on the ground floor.



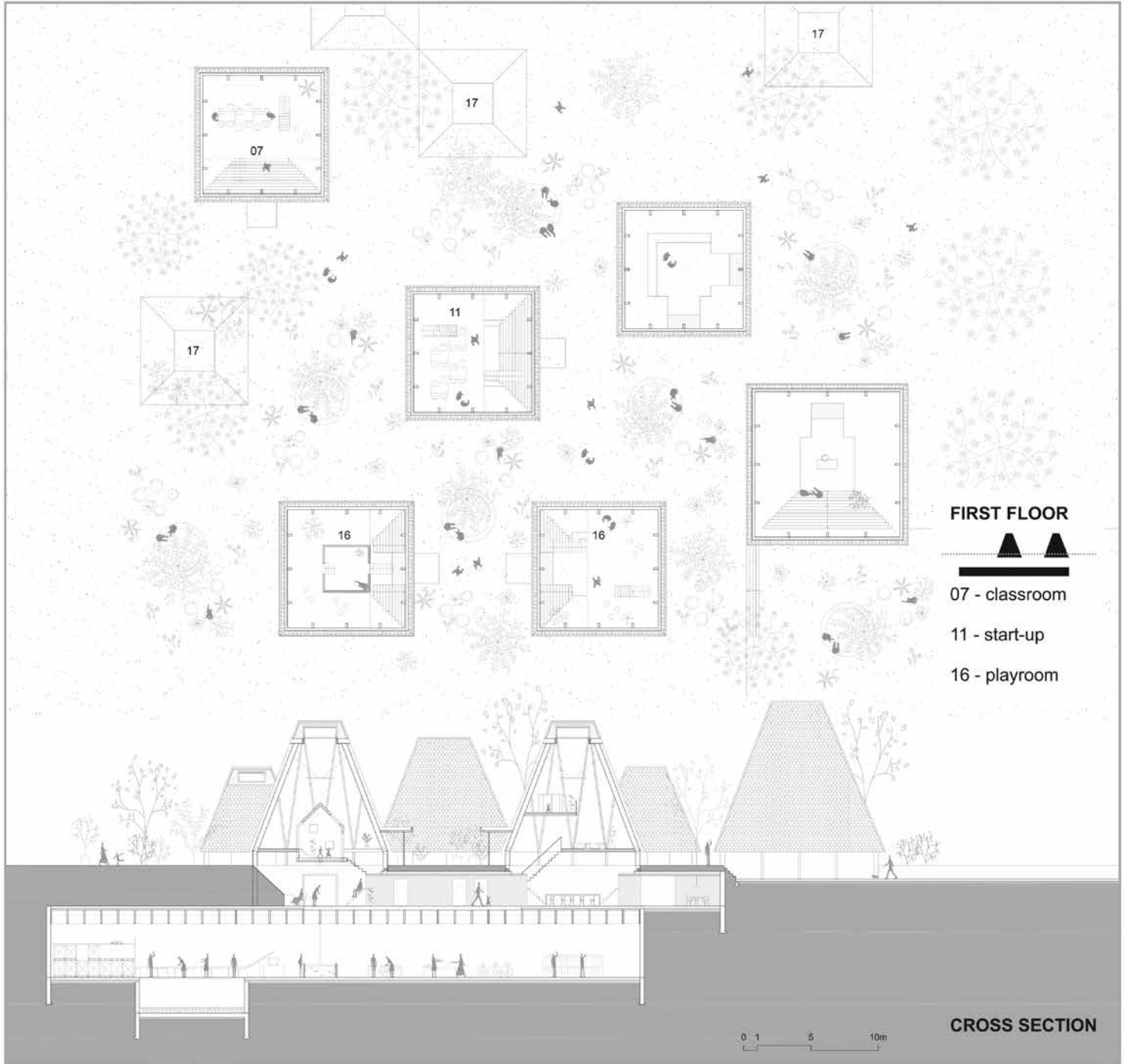
GROUND FLOOR

- ▲ ▲
- 01 - entrance hall
- 02 - office
- 03 - storage
- 04 - toilets
- 05 - gallery
- 06 - reading room
- 07 - classroom
- 08 - workshop
- 09 - dressing room
- 10 - small kitchen
- 11 - start-up
- 12 - living room



BASEMENT

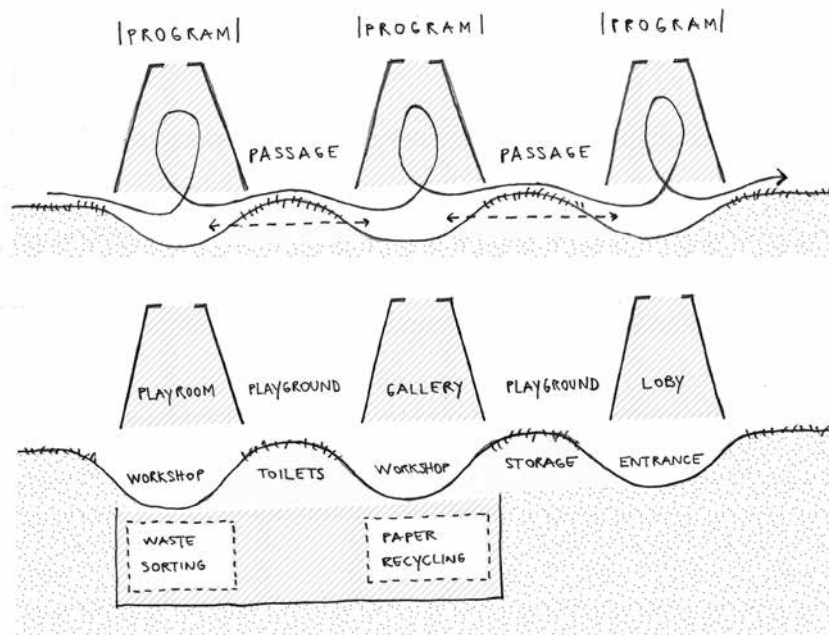
- ▲ ▲
- 02 - office
- 03 - storage
- 04 - toilets
- 13 - elevator
- 14 - recycling
- 15 - sorting



Skupni tematski programi se iz pritličja dvigujejo v višja nadstropja, kjer lahko obiskovalec sam prek raznoraznih delavnic poskusi reciklirati papir, ga na novo uporabiti in iz njega nekaj ustvariti. Z mešanjem progama reciklirnice in delavnic za obiskovalce se projekt ukvarja predvsem z medgeneracijskimi socialnimi interakcijami. Poseben poudarek je na vključevanju mlajših, ki tako gradijo in širijo vizijo v širšem območju lokacije reciklirnice, in starejših, ki imajo tako možnost zaposlitve in predajanje znanja.

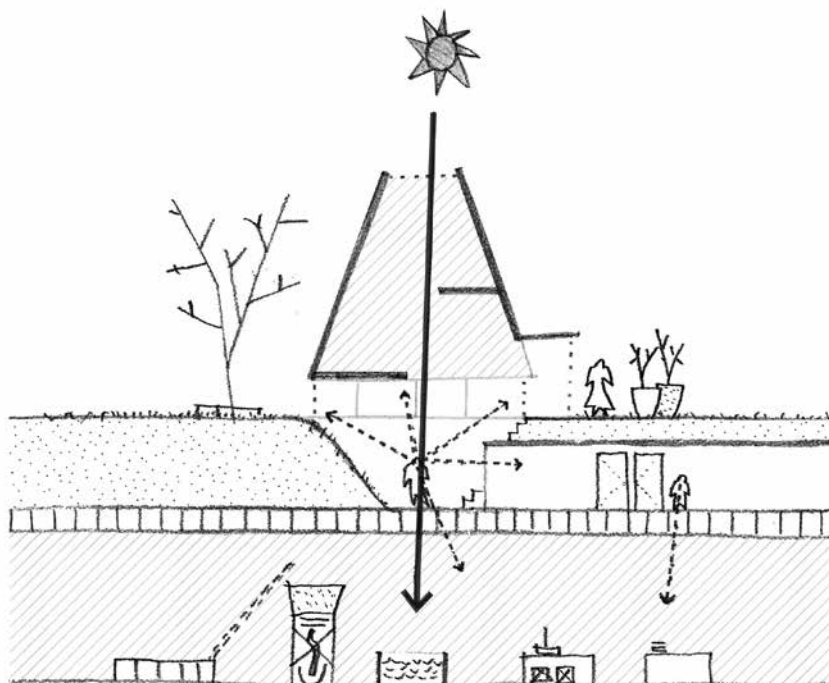
Drugi pomemben člen projekta je sortirnica odpadkov v kleti, ki s prodano frakcijo ločeno zbranih odpadkov financira reciklažo papirja, iz katerega na osnovi socialnega podjetništva lokalni prebivalci izdelujejo zvezke za otroke.

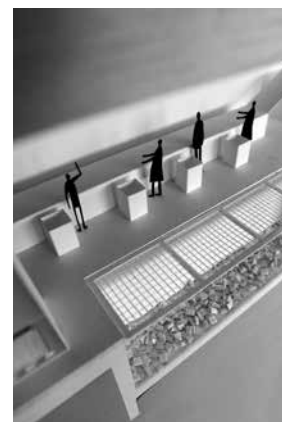
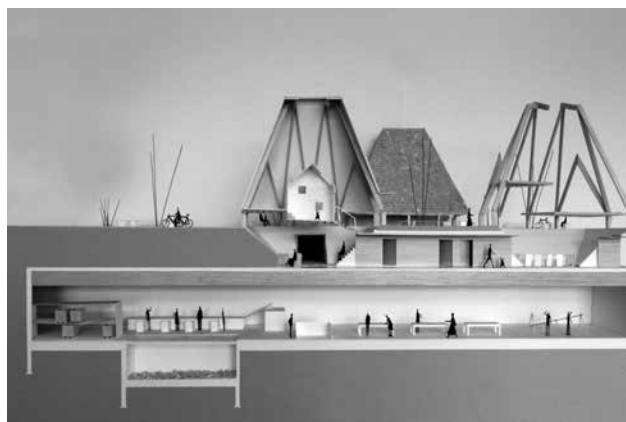
Koncept reciklirnice torej išče inovativne rešitve vsakodnevnih problemov z ravnanjem z odpadki in brezposelnostjo. Hkrati pa povezuje industrijski program z otroškim igriščem, delavnicami, igralnicami in prostori za startup-e. Reciklirnica tako postane socialno podjetje, ki zaposluje lokalne prebivalce, ki izdelujejo zvezke za šole in vrtce v Savskem naselju in širši okolici. ■



Joint workshops and other programmes taking place on the ground floor and the upper floors enable visitors a chance to recycle paper on their own and reuse it in various ways. By combining the work of the recycling factory and the workshop programmes, the project stimulates inter-generational cooperation. Special emphasis is put on the integration of the youth, who builds and promotes the ideas of the project in the area, as well as the elderly, who are given the opportunity to work and pass their knowledge on to the next generations. Another important component of the project is the waste sorting room. The income earned by selling fractions of separately collected waste is invested into paper recycling. The paper is then used by locals who manufacture notebooks for children.

The concept of the recycling factory is searching for innovative solutions to the everyday problems of waste and unemployment. At the same time it also links an industrial programme with the playground, workshops and facilities for start-up companies. The recycling factory is a social enterprise, which employs locals, who produce notebooks for schools and kindergartens in the Savsko naselje area and wider surroundings. ■







1 | Maketa Broadacre city, Frank L. Wright / Model of Broadacre city, Frank L. Wright

O PROSTORU IN ČASU

Ivan Zulliani

Od vedno me je zanimalo, kako bodo današnja mesta izgledala novim generacijam. Kako bodo te dojemale arhitekturo današnjega časa. Jo bodo dojele kot omembe vredno obdobje v razvoju arhitekture ali bodo z zaničevanjem prezirale rezultat političnega sistema. Res, da današnja arhitektura ter ostale umetnosti niso neodvisne, temveč vklesane v svoj čas odgovarjajo na ekonomske, politične in socialne razmere. Ali smo morda prešli v začaran krog eklekticizma in stilske izčrpanosti, ko ni več nobenega obdobja, ki bi ga lahko ponovili ali nove filozofije izumili. Včasih so obstajali sanjači. Morda sta Le Corbusier in Wright namigovala na prihodnost, ki bi bila boljša od sedanje? Namesto prostranih trgov komunizma in nakupovalnih centrov kapitalizma bi bilo bolje živeti v gigantskih stolpnih sredi zelenja, pridelovali bi si lastno hrano in se vozili v krožniku podobnih letečih napravah. Kako bi tako prihodnost vrednotile kasnejše generacije in kako bi živele z njihovo zapuščino?

Prostori, ki so nekoč služili svojem funkcionalnem ter ideološkem namenu, so danes lahko dojeti kot manjvredni, degradirani in nefunkcionalni. Takih je veliko in so zaradi nepoznavanja ter preziranja njihove pomembnosti obsojeni na propad. Ob tem razmišljanju lahko oblikujem tezo, da je grajeni prostor del živega sveta in se njegovo dojetje v družbi neprestano spreminja. Ali so procesi ponovne uporabe, urbanizacije, suburbanizacije, reurbanizacije in gentrifikacije obsojeni na ponavljanje?

Industrijska zapuščina

Newyorški predel Chelsea je priča hitri preobrazbi gospodarstva, kulture in družbe. Kot predel Manhatna je v 19. stoletju predstavljal industrijski motor otoka. Glavne dele je povezovala od tal dvignjena tovorna železnica. V osemdesetih letih dvajsetega stoletja je zaradi upada industrije izgubljala na pomenu. Veliki tovarniški kompleksi so tako ostali zapuščeni, v delavskih stanovanjih je prevladovala socialna beda, kriminal je narasel. Takratni duh časa je lepo opisan v filmu *Taxi driver* režiserja Martina Scorseseja. Pojav suburbanizacije, beg prebivalstva pred denarno krizo, umazanijo in kriminalom v predmestju New Yorka. Kmalu za tem so prišli novi priseljenci. To so bili umetniki, ki so za majhen denar najeli ogromne prostore, kjer so lahko v miru ustvarjali. Zapuščena železnica je predstavljala potencial, ki sta ga v začetku enajdvajsetega stoletja videla newyorška arhitektka. Zamislila sta si zeleno potezo, dvignjeno nad nivo pešca, ki bi v betonskem mestu predstavljala idealen prostor za druženje lokalnih prebivalcev (*The high line project*). Projekt je s svojo realizacijo v prostoru sčasoma povzročil preobrazbo. Zaradi svoje priljubljenosti je projekt pridobil na interesu nepremičninskih agencij in vehementnih podjetnikov. Danes ob železnici gradijo velika imena, kot je Jean Nouvel, Zaha Hadid in drugi. Zaradi današnjih trendov, ki so uspeli alternativni način življenja spremeniti v popularen, je življenje na tem mestu postal kulturni ideal. Res, da je kriminal upadel,



2 | Diller, Scofidio + Renfro: High Line



3 | Le Corbusier, Unite d'habitation

vedar so se prvotni prebivalci morali zaradi povišanja najemnin izseliti. Sinovi tistih, ki so pred tridesetimi leti brezglavo bežali iz tega območja, so sedaj prvi v vrsti, ki stremijo k takemu življenju.

Zaradi celovite prestrukture je Chelsea postal predel mesta, kjer način življenja postaja stil življenja. V prostoru med deseto in enajsto ulico (10th, 11th street) je sedaj več kot sto petdeset različnih galerij in prodajaln umetnin. Mickey Carttin, newyorški zbiralec umetnin in umetnostni kritik, meni, da je umetnost podlegla ekonomiji in je kupovanje tovrstne umetnosti postal le statusni simbol. Slika območja je v treh desetletjih mutirala. Menim, da je gentrifkacija Chealseaja normalen pojav družbe in predstavlja, v simbolnem pomenu, oživljanje zapuščenih prostorov, ki bi bili drugače še naprej primorani stagnirati. Zanimivo, kako je arhitektura kot statičen pojav obsojena na trajanje v kontrastu z družbeno-političnimi tendencami, katere se spreminjajo relativno hitro.

Paradigma modernizma

Obdobje moderne in povojna arhitektura predstavlja veliko spremembo v arhitekturni praksi in teoriji. Hiter napredek znanosti, novi materiali, hitra industrializacija, množična urbanizacija in velika povojna potreba po stanovanjih je povzročila velike urbanistične spremembe in gradnjo gigantskih stanovanjskih kompleksov. Arhitektura je vsebovala

močan socialni naboj. Veliko vprašanje je bilo, kako rešiti bivalno stisko. Pionir moderne je imel v letu 1914 fordistično zamisel. Zamislil si je enostavno armirano betonsko konstrukcijo šestih stebrov in medetažnih plošč. Oblikoval je prototip masovno prefabriciranih stanovanjskih hiš, ki bi služile takratni potrebi. Projekt Dom-ino ni dočkal realizacije, vendar je Le Corbusier kasneje izpopolnil svoje socialne zamisli v veliko bolj širokopoteznem projektu. Projekt Unité d'Habitation je predstavljal izjemen inženirski podvig z veliko inovativnimi rešitvami. Dupleks način zlaganja stanovanj je racionaliziral porabo površine hodnikov, obojestransko orientacija je nudila prečno prezračevanje in več svetlobe kljub veliki globini stanovanj. V stavbno maso je poleg stanovanj umestil kino, hotel, trgovinice ter na streho vrtec, tekaško stezo in plavalni bazen. Z javnimi programi je spodbudil socializacijo med stanovalci. Projekt velikih razsežnosti, narejen za tisoč šesto prebivalcev, je radikalno spremenil pogled na gradnjo stanovanjske tipologije. Izgrajenih je bilo pet podobnih projektov, eden izmed teh je v Berlinu. Zgradba je danes proglašena za UNESCO spomenik, v stavbi pa živijo še nekateri izvorni prebivalci.

Širokopotezni urbanizem modernizma je do petdesetih let dvajsetega stoletja izoblikoval zelo vsiljiv vzorec. Veliki stavbni volumni so prevladovali drobnem tkivu mesta, kot gotške katedrale v srednjem veku. Poenotena tipologija stanovanj je na fasadah kontrirala fragmentaciji mestnega jedra. Socialni

čut je bil vedno bolj zabrisan in se zgubljal v matrikah ponovljenih tlorisov. Skupina arhitektov pod imenom Team 10 ali Team X (člana sta bila tudi Alison in Peter Smithson ter Aldo van Eyck) je opozarjala na premislek o takratnem urbanizmu, ki ga je propagiral CIAM. Premislek in kritika odnosa takratnega urbanizma do konteksta in javnega prostora. Arhitekta Alice in Peter Smithson sta na javnem urbanističnem natečaju za rekonstrukcijo Vzhodnega Berlina leta 1958 oblikovala projekt, ki je vseboval velike javne površine, prepletene s tekočimi stopnicami in visokimi modernimi stolpnici, ki lebdiyo nad starim jedrom mesta. Projekt je predstavljal ostro kritiko in je širokopoteznemu urbanizmu zastavil nova vprašanja. Eden izmed uresničenih konceptov arhitektov Smithson je bil kompleks socialnih stanovanj Robin Hood gardens. Dve zalomnjeni, podolgovati stavbni masi, med njima pa javni prostor. Obe stavbi sta bili oblikovani na podoben način, sestavljeni iz prefabriciranih armiranih betonskih elementov. Stanovanja so bila enostransko orientirana, v vsaki tretji etaži je bil hodnik razširjen v ulico, ki je bila namenjena socializaciji. Zanimiv koncept ulic nad tlemi in prometom, vendar je danes vse drugače kot na osnovnih projektih. Objekt je povozil čas, kljub ideološko izvorni ideji je večina stanovanj zapuščenih in obsojenih na propad. Le v redkih stanovanjih je naseljen nižji socialni sloj, v veliki meri so to priseljenci in emigranti. Široki hodniki samevajo, na zidovih so obešene table, ki v arabščini prepovedujejo igranje z žogo in vožnjo s kolesi, varnostniki



4 | R. Simthson in A. Simthson, Robin Hood garden



5 | Lacato Vassal: Boise Le Pretre

Estetika in vrednote

varujejo stopnišča pred kriminalom in narkomani. Kljub temu, da je njihova prenova cenejša, so se oblasti v Londonu odločile za rušitev objekta in postavitev novega, ki se bo, po mnenju nepremičninskih agencij, bolje prilagajal današnjim zahtevam. Ali se bo zgodovina čez desetletja ponovila?

Pri tej temi je nujno omeniti koncepte sodobnega franoskega biroja Lacaton Vassal. Njihov opus ne temelji na oblikovanju dizajna temveč na oblikovanju okvirjev, kateri kličejo po uporabnikovi soudeležbi in sooblikovanju prostora. Z velikim poudarkom na reduciranju elementov in dojemanju arhitekture kot kulise, omogočajo možnost transformaciji in mutaciji ambientov. Projekt sanacije Boise-Le-Pretre v Parizu, stanovanjskega bloka iz šestdesetih let, predstavlja edinstven pristop, kako dokazati oblastem, da je sanacija na mestu brez preseljevanja stanovalcev cenejša, hitrejša in bolj učinkovita od rušitve in nadomestne gradnje. Rušitev obstoječih zaprtih balkonov in dodajanje novega sloja fasade z vežo in odprtim balkonom rešuje funkcionalne težave, kot je toplotna izolativnost, prodiranje dnevne svetlobe globlje v prostor in kvalitetnejše prezračevanje. Rezultat ne predstavlja samo izboljšanja življenjskih pogojev, temveč spremeni izgled fasade. Siva, dolgočasna fasada dobi novo podobo. S tem se spremeni javno mnenje in priljubljenost stavbe naraste.

Poraja se vprašanje, kaj je tisto, kar individualum potrebuje, da se identificira v sodobni družbi? Če izpustimo eksistencialne (moralo, zavest ...) in fiziološke potrebe (voda, zrak ...), so v današnji družbi pomembne vrednote, kot so položaj v njej, statusni simboli, ekonomsko stanje, izobrazba. V čem se te vrednote razlikujejo od vrednot izpred dvajsetih, tridesetih let? Te so ostale nespremenjene, razliko opažam le v njihovi interpretaciji v današnjem času. Naši starši so stremeli k temu, da si zgradijo lastno hišo, s čimer bi poskrbeli za nadaljne rodove. Danešnja generacija ima drugačne težnje, mogoče po nomadstvu v tujini, ker doma tega ni možno doseči. Razlika v interpretaciji ni samo posledica finančnih dejavnikov ampak tudi tega, da je družba naravnana na nestabilnost in konstantno spreminjanje.

Urbanizacija, suburbanizacija in gentrifikacija niso le imena, ki smo si jih izmislili, da lahko o njih razpravljamo. So pojavi, ki pričajo o tem, da je prostor živ in del evolucije. Arhitektura ni samo tisti en procent, kar objavljajo revije. Zavedati se moremo, da nas spremlja od samega rojstva pa vse do smrti. Zato moremo njene mutacije spremljati in raziskovati, ker so le te pokazatelj refleksije družbe. Kateri je torej dejavnik, ki vpliva na ljudsko doživetje arhitekture določenega obdobja? Lahko bi enostavno zaključili, da je arhitektura tržna niša, kjer trendi določajo,

kaj je danes moderno, in temu podlega večina masovne proizvodnje arhitekture, vendar je tak zaključek realno banalen. Res je, da si ne moremo zatiskati oči pred kapitalizmom. To je realno stanje, v katerem današnji svet obratuje in smo hote ali nehote njegov sestavni del. Smo arhitekti in sociologi zmožni oblikovati vzorec popolne bivalne arhitekture? Menim, da je to napačno vprašanje. Arhitektura je v uporabnikovi perspektivi ekstremno subjektivna. V tem prostoru ni mesta za radikalne koncepte in poenotenja; enako velike spalnice, enak tlak, navsezadnje tudi lkeino pohištvo. V grajenem svetu so vtisnjeni spomini iz otroštva, vonji kuhinje starih staršev, zvoki bližnje železnice. Peter Zumthor v kratki knjigi *Thinking Architecture* pravi, da predstavljajo spomini najgloblje arhitekturno doživetje. Z njimi gradimo ambiente in jim dajamo pomen. Nekomu se bo star, zdrsan usnjen fotelj zdel grd in umazan. Nekoga pa isti stol spominja na stanovanje, v katerem je živel kot otrok in ga bo zato cenil. Ti pojavi so nepredvidljivi in jih je zelo težko kontrolirati. Lahko jim le sledimo in jih skušamo potrpežljivo negovati. Prostor je več in bo preživel veliko različnih idej. Tako kot so zgodovinska obdobja zaznamovana s prostorom in časom, je arhitektura kot del prostora zaznamovana s takratno filozofijo in ideologijo. Upoštevanje in negovanje teh prostorov pomeni plastenje identitete. Prostor tako piše svojo zgodbo. ■

viri literature:

Modern Architecture Since 1900, William J R Curtis
 Modern Architecture: A Critical History, Kenneth Frampton
 zG, N.60, Lacaton & Vasal
 Thinking architecture: Peter Zumthor

viri slik / photo

1 | Maketa Broadacre city, spletni vir / web
 2 | High Line, spletni vir / web
 3 | Le Corbusier, 'Unite', spletni vir / web
 4 | Simthson, Robin Hood garden, osebni arhiv / personal archive
 5 | Lacato Vassal Boise Le Pretre, spletni vir / web
 6 | Peter Zumthor, varovanja stanovanja, Chur, osebni arhiv / personal archive



6 | Peter Zumthor, varovanja stanovanja, Chur / Peter Zumthor, home for senior citizens, Chur

ON SPACE AND TIME

Ivan Zulliani

Architecture lives. The built environment is a part of the living world and the perception of it is constantly changing. The processes of re-use, urbanization, suburbanization, gentrification and reurbanization contribute an additional layer to its complex history. It is up to every generation to define their perception of the architecture of the past and to determine its position in their own context of time. Many places that used to serve functional or ideological purposes are today perceived as inferior, dysfunctional and their importance is degraded. Due to a lack of knowledge or interest in their meaning and purpose they are bound to end in ruins. Are architects or social scientists able to design the perfect model for residential architecture? Is it even possible to develop a model that will meet the needs of future generations? Space is eternal and will witness and outlive many different ideas. Just as historical periods are defined by space and time, architecture as a part of space is marked by the philosophy and ideology of its time. Respecting this fact and caring for these spaces means better respecting and understanding the complex layers of identity. The space as such also writes its own story.

ARHITEKTURA V VESOLJU

Kristina Pranjic

V starodavnih časih je nebo pomenilo prostor aktivnega dogajanja, ki je usmerjalo dejavnost na Zemlji in organiziralo človekove vsakodnevne aktivnosti, njegova verovanja in rituale. Urejenost, ki se je kazala na nebu, je urejala svet pod njim. Ti nazori so se ohranili v monumentalni arhitekturi in megalitskih strukturah starodavnih ljudstev, ki so bila globoko povezana z razvojem astronomije in razumevanjem aktivne sfere kozmosa. Holistično dojetje sveta se je fragmentariziralo, ko je človek začel razumevati sebe kot center sveta in je ločil svoj bivalni (sebi zadosten) prostor na Zemlji od vsega, kar ta prostor obdaja. S kategoriziranjem znanja je astronomija postala ločena disciplina – ena izmed vej sodobne znanosti. Nebo je postalo zgolj smer, realni prostor vesolja pa je tako dobil konotacijo iluzije in utopičnih sanj prihodnosti. Ko smo govorili o vesolju, smo govorili o koloniziranju tega novega, nam tujega prostora. Zdi se, kot da smo končno vstopili v čas, ko nebo zopet postaja aktivni prostor in ne zgolj smer, starodavno zrcaljenje kozmičnih pojavov na Zemljo pa dobiva svojo preslikavo v zrcaljenju aktivnosti na Zemlji v prostranstvo kozmosa. Če so se starodavna ljudstva v procesu kultiviranja in ustvarjanja reda obračala 'navzgor', se danes s pozicije razmišljanja o vesolju obračamo 'navzdol' na Zemljo, da bi prenesli človekove aktivnosti tudi v vesolje; od kolonizacije se premikamo h kultivaciji tega prostora.

Dejavnosti Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) v Vitanju pomenijo ključno prelomnico na področju človeškega zanimanja za vesoljsko tematiko. Zgodovinska paradigma, ki je na slovenskem in širšem mednarodnem idejnem prostoru živa že od nekdaj, se je materializirala v objektu, namenjenem kulturalizaciji vesolja. KSEVT je točka združevanja zgodovinskih izhodišč, ki jemljejo svoje vektorje delovanja vse od ruskega kozmizma, ruske in slovenske avantgarde ter slovenskega uma, povezanega z vesoljem. Poleg osebnosti iz zgodovine, ki so spoznane za sodobnike današnjega razmisleka o vesolju, pa se točka združevanja v sedanjosti širi v prihodnost z vesoljskim programom, ki bo upošteval ključni aspekt človeka – njegovo vpetost v kulturo in njegov umetniški potencial.

Slovenski paviljon na Mednarodni razstavi arhitekture v Benetkah je z letošnjim projektom *Problem vožnje po vesolju – SUPRE:ARHITEKTURA* predstavil

informacijsko polje arhitekture za vesolje in na idejni vertikali presekel ostale 'terra-centrične' paviljone beneške razstave. Tako kot je leta 1927 Avgust Černigoj s svojo skupino v Trstu najprej skonstruiral fizičen prostor, v katerega so kasneje umestili konstrukcije in Stepančičeve mobile, ki so visele na prozornih nitkah, tako je tudi slovenska skupina predstavnikov v Benetkah najprej oblikovala prostor v Arzenalih in šele kasneje umestila vsebinsko informacijo, ki je v osnovi temeljno povezana z novim dojetjem prostora in njegovo zmožnostjo na Zemlji predstaviti nekaj, kar je ustvarjeno za vesolje; impulz premisleka arhitekturnih prvin v novem okolju breztežnosti in nove percepcije prostora, v katerem umanjata orientacija in privajeno zaznavanje.

V nadaljevanju bomo mrežo označevalcev KSEVT-a in projekta *Problem vožnje po vesolju – SUPRE:ARHITEKTURA* izčistili skozi triadno strukturo arhitektura-forma-pozicija. Premikali se bomo skozi zapuščino Hermana Potočnika Noordunga in njegovo skiciranje prve arhitekture za vesolje, nadaljevali z rusko avantgardo konstruktivizma in suprematizma ter slovensko konstruktivno metodo v delu tržaške konstruktivistične skupine in ne nazadnje poskušali zaobjeti tudi vesoljsko znanost ruskega kozmizma, ki vsebuje ključne aspekte človekovega premika iz vertikalne pozicije v breztežnostno okolje vesolja. Nova forma nam bo omogočila razmislek o novi stopnji razmišljanja, novi logiki civilizacije v prostranstvu kozmosa in o poziciji transčloveka, o katerem je na koncu 19. stoletja razmišljal že Nikolaj F. Fjodorov.

Arhitektura / Herman Potočnik Noordung

Referenca na slovenskega pionirja astronautike, Hermana Potočnika Noordunga, je poleg vsebinskega dela prisotna tudi v samem nazivu projekta *Problem vožnje po vesolju – SUPRE:ARHITEKTURA*, ki se nanaša na naslov Potočnikove knjige s stotimi skicami in risbami *Das Problem der Befahrung des Weltraums – Der Raketenmotor*, izdane v Nemčiji leta 1928 (z letnico 1929). Poleg načrta za vesoljsko postajo, ki naj bi bila sestavljena iz treh objektov (geostacionarnega oz. bivalnega kolesa, observatorija in sončne elektrarne), se Potočnik v svoji knjigi posveti tudi reševanju problema gravitacije znotraj bivalnih prostorov z umetno ustvarjeno silo težnosti. Kot eden izmed prvih opozori tudi na pomembnost Zemljine



1 | KSEVT (Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij) / KSEVT(cultural centre for european space technologies)

orbite – svojo vesoljsko postajo je načrtoval na višini 35.900 km oddaljenosti od Zemlje. V knjigi se je ukvarjal tudi z več temami človekovega življenja na geostacionarni postaji in arhitekturnimi rešitvam, ki so v nekaterih primerih identične tistim, ki so se realizirale. Potočnikovo zanimanje za bivanje v vesolju zajema mnogo področij – vse od arhitekturnega skiciranja bivalne enote, reševanja težav vsakdanjega življenja na vesoljski postaji, pa do preučevanja sprememb človeškega telesa v breztežnosti.

Če pustimo ob strani znanstveno-fantastično literaturo, naj omenimo, da se je v znanstvenih krogih ideja o vesoljski postaji in bivanju v vesolju pojavila že pred Potočnikovo knjigo. Kot prvi je koncept bivanja v vesolju predstavil Konstantin Ciolkovski, neodvisno od njega pa je na Zahodu do podobnih idej prišel tudi Herman Oberth. Resnična veličina Potočnika je v tem, da preseže zgolj teoretično obravnavanje tematike in svoje ideje konkretizira v prvem načrtu za funkcionalno celoto za bivanje v vesolju, kar ga postavlja na mesto prvega arhitekta, ki je ustvarjal za vesolje.

Znano je, da je Potočnikova ideja opazovalnice, ki se vrti okrog svoje osi in tako ustvarja umetno težnost, med drugim pomembno vplivala na nemškega raketnega inženirja Wernherja von Brauna in na roman 2001: *Odiseja v vesolju* Arthurja C. Clarka. Ta je Potočnikovo zamisel geostacionarnega kolesa uporabil tudi kot scenarist pri Kubrickovem istoimenskem filmu, posnetem leta 1968.

Potočnikov načrt za bivalno kolo oz. geostacionarno vesoljsko postajo je služil tudi kot arhitekturna referenca za krožno obliko stavbe KSEVT-a. Poleg morfološkega izhodišča pa so v delovanju KSEVT-a zaobjeti tudi idejni nazori Hermana Potočnika Noordunga, ki se združujejo v zahtevi po kulturalizaciji vesolja in težijo k prekinitvi človeške dejavnosti v smeri militarizacije in komercializacije tega prostora.

Potočnik se je načrtno ukvarjal s konstruiranjem funkcionalne enote, ki bi človeku omogočila bivanje v vesolju. Razvoj tehnologije je videl kot prispevek v korist človeškega kulturnega napredka, ki je nasproti razdruževanju ljudi v obliki orožja. Tako je v svoji knjigi poleg reševanja tehničnih problemov potovanja v vesolje opozoril tudi na možnost negativne uporabe vesoljske tehnologije v vojaške namene. Njegovi idejni nastavki služijo kot temelj kulturalizacije vesolja, v katero je vpeto delo KSEVT-a. V tem kontekstu je 'kulturalizacija vesolja' rabljena kot sintagma, ki predstavlja veliko več kot zgolj kolonizacijo na novo osvojenega prostora. Čeprav je v vesolju, v katerem človek brez arhitekture sploh ne more preživeti, prostorsko zavetje s pomočjo visoke tehnologije in znanosti predpogoj za vse, kar se bo zgodilo nadalje, KSEVT stremi k vključitvi humanističnih ved in umetnosti v vse stadije formiranja vesoljskega programa. Ravno humanistika in umetnost namreč ključno prevprašujeta in problematizirata človeka in njegovo dejavnost, s tem pa preprečujeta možnost razdora in destrukcije, ki nastane ob

prevladi določenega političnega, religioznega ali ekonomskega interesa. Sinhrono z materialno prisvojitvijo prostora se tako formirajo novi koncepti in novi znaki, ki bodo v vesolju predstavljali odraz kulturnega aspekta civilizacije z visoko zavestjo.

Kulturalizacija je torej razumljena kot zavestno osvajanje vesolja, ki se odmika od popkulture in njene rabe vesoljske estetike, ki vodi v trivializacijo vesolja, ob tem pa opominja tudi na nevarnost enostranskega tematiziranja vesolja zgolj z znanstvenega, vojaškega ali komercialnega vidika. Po drugi strani pa tudi ne gre za mistifikacijo kozmosa – ravno nasprotno –, v KSEVT-u poskušajo z združevanjem znanstveno-tehnološkega in umetniško-humanističnega principa obravnavati vesoljsko tematiko z vseh zornih kotov in polj človekove dejavnosti, ki so pomembne za umestitev človeka v realen prostor kozmosa.

Forma/ruska avantgarda (konstruktivizem, suprematizem), slovenska konstruktivistična avantgarda

Nadaljnja oblikoslovna in vsebinska izhodišča, ki formirajo idejno strukturo in vizualni aspekt delovanja KSEVT-a in njegovih akterjev, je potrebno iskati tudi v 'izmih' 20. stoletja, ki so pomembno vplivali na zgodovinski razvoj umetnosti in umetniškega procesa. Kot najpomembnejši stilni formaciji je potrebno izpostaviti dve umetniški smeri



2 |



3 |



4 |



5 |



6 |

ruske avantgarde – konstruktivizem in suprematizem. Poleg tega pa ne gre tudi brez slovenske konstruktivistične avantgarde, ki doživi svoj vrhunec leta 1927 v Trstu in sestavlja pomemben del projekta *Problem vožnje po vesolju – SUPRE:ARHITEKTURA*.

Pri konstruktivizmu izpostavljamo konstrukcijo, ki opravlja določeno funkcijo in ima racionalno zastavljen cilj, ki z vstopom tehnologije in znanosti postaja dosegljiv, kljub navidezni utopičnosti. Na drugi strani pa obravnavamo suprematistično umetnost čiste abstrakcije oz. brezpredmetnost Kazimira Maleviča, ki se zaključuje v želji po vstopu v prostranstvo kozmosa. *Tržaški ambient* združi oba principa, tako da lahko govorimo o skupnem pretoku suprematističnih in konstruktivističnih konceptov – metafizike in materije (metafizičnega pola kozmističnega pristopa, ki ne poseduje pragmatičnega cilja na eni strani, in utilitarne konstrukcije, ki je tu, da učinkovito opravi naloženo funkcijo na drugi). Podobno združevanje obeh principov je prisotno tudi pri oblikovanju osnovnega morfološkega podstata kulturalizacije vesolja.

Konstruktivizem predstavi dokončen odmik od tradicije in mimetičnega ustvarjanja, ki se je začel razdirati v umetnosti kubizma in futurizma. Konstruktivistični pristop kot glavni cilj izpostavi abstrakcijo, očiščeno emocije in mimesisa. Umetnik konstruktivist se ne ukvarja več s kompozicijo, ampak se zavzame za nov princip konstrukcije in za analizo sodobnih materialov. Cilj takšnega dela ni estetski učinek ali predstavitev umetnikovega doživljanja sveta; konstruktivistično delo se posveča analizi novih materialov in form, ki bi lahko postali umetniški in funkcionalni objekti hkrati. Nasprotno od tradicionalne umetnosti, kjer je umetnik na različne načine spreminjal material v umetniško delo, je v konstruktivizmu material tisti, ki narekuje formo. Umetnik se iz ateljejev želi preseliti v tovarne oz. postati del industrije, da bi lahko vplival na izdelke masovne proizvodnje, s tem pa oblikoval novega človeka.

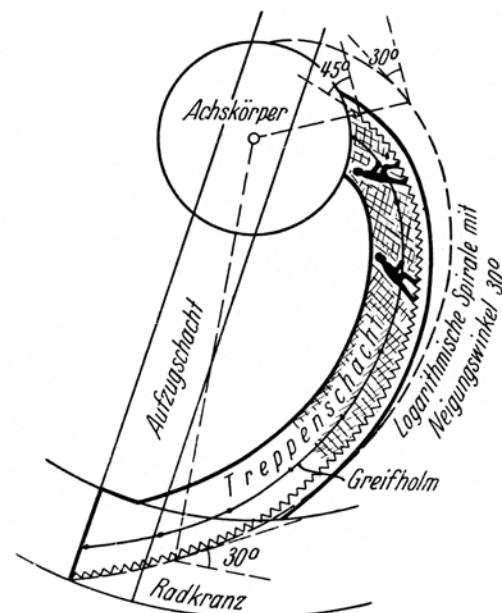
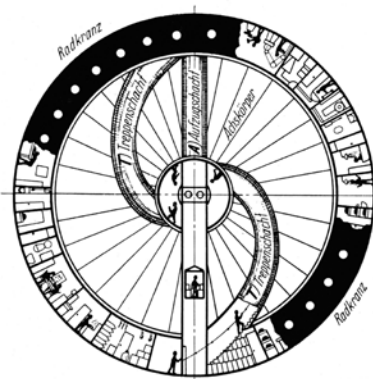
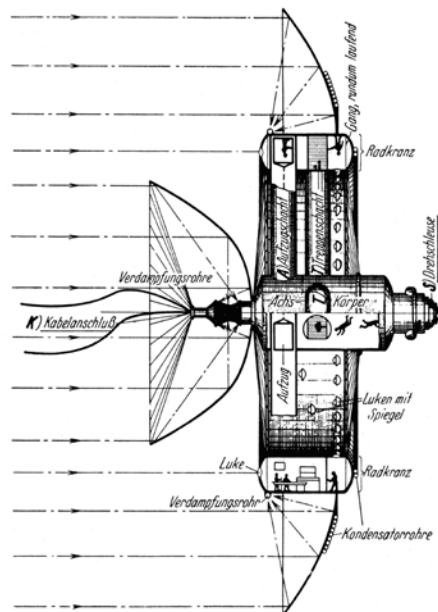
Konstruktivistična oz. produktivistična nota je prisotna tako v očitni estetski navezavi na konstruktivno metodo v umetnosti, kot tudi v etičnem delovanju KSEVT-a, ki odgovorov za novo dobo bivanja v vesolju ne išče zgolj v teoretičnem premišljevanju stika tehnologije, humanistike in človeka, temveč se postavlja na stran intelektualne in materialne proizvodnje, rojene iz tega prepleta, ki ga rabi za osnivanje nove produkcije za vesolje. Podobno kot je delovanje ruskega Vhutemasa (Высшие художественно-технические мастерские,

Višje umetniško-tehnične delavnice) temeljilo na tehnični in umetniški izobrazbi, ki bi oblikovala novega 'umetnika-konstruktorja' in novo družbo, tako se tudi KSEVT posveča združevanju obeh polov človeške produkcije. Znanost in tehnološki razvoj sta tako tesno prepletena s humanistiko in umetnostjo. Šele skupni preplet obeh polov omogoča celovito premišljevanje možnosti bivanja in produkcije človeka v vesolju.

Konstruktivističnim načelom se pridružuje koncept suprematizma, ki ga je v teoriji in praksi razvil Kazimir Malevič, avtor ikone 20. stoletja – *Črna kvadrata*. Podobno kot navezava na Hermana Potočnika Noordunga je referenca na suprematizem vidna že v naslovu projekta *Problem vožnje po vesolju – SUPRE:ARHITEKTURA*. Pri 'supre-arhitekturi' ne gre za kakršno koli povečevanje v smislu kvalitativnega ali kvantitativnega vrednotenja, temveč gre za ključno razliko in odmik od zemeljske arhitekture: 'supra' kot 'nad', 'čez' ali 'onstran' arhitektura, ki se nahaja nad zemeljsko arhitekturo v fizičnem smislu, in 'supra' kot 'nad', 'čez' ali 'onstran' arhitektura, ki potrebuje drugačen razmislek, popolnoma nov pristop h konstruiranju te nove, ne-zemeljske enote za bivanje.

Malevičeva umetniška in teoretična dejavnost se je v koncentričnih krogih širila okrog osrednje ideje formiranja nove oblike za nov prostor. *Črni kvadrat* je razumljen kot rojstvo nove, primarne forme, ki je kasneje generirala sistem oblik sveta suprematizma. Malevič je na dvodimenzionalni ploskvi ukinil kakršno koli iluzijo prostora ali občutek perspektive. Da bi poudaril umanjkanje horizonta in orientacije v svojih delih, je platna včasih obesil drugače in tako spremenil smer njihove postavitve. Njegove slike ne jemljejo ničesar iz narave, ampak zavračajo vsakršno figurativnost. Cilj tega je osvobajanje od tiranije objekta in teže predmeta. Za Maleviča je suprematizem začetek nove civilizacije; menil je, da je stvaritev novega možna le z umetnostjo, ki ne jemlje ničesar iz narave, ampak ustvarja brezpredmetno.

Končni stadij Malevičevega slikarskega suprematizma predstavlja izginotje v čisti belini oz. prehod v prostranstvo neskončnega vesolja, kjer lebdeče konstrukcije postanejo avtonomne stvaritve, obkrožene s kozmičnimi silami. Po koncu slikarskega nastopi arhitekturni suprematizem z arhitekturnimi načrti *planiti* in tridimenzionalnimi modeli iz belih mavčnih in lesenih kock – *arhitektoni*, ki predstavljajo arhitekturne enote za bivanje v času zmage nad gravitacijo. Projekti,



7 | H. Potočnik Hoordung: risba naseljivega koles / H. Potočnik Noordung: drawing of habitable wheel

povezani s premagovanjem gravitacije, postavljajo Maleviča v neposredno bližino idej ruskega kozmizma. Tema vesoljskih poletov in naselitve drugih planetov je Maleviča zanimala ves čas, še večji interes pa je v njem spodbudil njegov učenec Ivan Kudrijašov, osebni znanec pomembnega predstavnika ruskega kozmizma in sovjetskega znanstvenika Konstantina Ciolkovskega.

Malevičeva arhitektura je bila brez oken ali kakršnih koli vidnih odprtin. S svojim monumentalnim videzom in zaprtimi površinami so njegovi modeli oblikovali popolnoma nov arhitekturni koncept, namenjen za bivanje izven Zemlje. Malevič je menil, da je vesolje večje, močnejše in bolj pomembno od nebes. V tekstu *Suprematizem: 34 risb* iz leta 1929 je zapisal, da bo vsako suprematistično telo vključeno v naravno organizacijo in bo tvorilo nov satelit, ter da je potrebno zgolj najti prostor med Zemljo in Luno, kjer si bo suprematistični konstrukt našel svoje mesto na orbiti. Na drugem mestu pa lahko preberemo naslednje Malevičeve besede: 'Suprematizem me je privedel do spoznanj, ki so bila prej neznana. Moje slike ne pripadajo izključno samo Zemlji. Zemlja je postala zapuščena kot hiša, ki so jo napadli termiti. V resnici je v človeku, v njegovi zavesti prisotno prizadevanje, usmerjeno v vesolje. Nuja po vzletu z zemeljske oble [...] (prevod KP, navedeno po: Jerry SOUTER, Malevich: *Journey to Infinity*, ZDA, 2008, str. 176).

Malevič je s svojim kozmistično naravnanim suprematizmom šel še korak dlje od abstraktne umetnosti – v brezpredmetnost, ki radikalno spremeni koncept umetniškega

dela in se posveča sistematiziranju nove morfologije v vesolju. S tem je suprematizem ena izmed najpomembnejših zgodovinskih referenc kulturalizacije vesolja, ki postavlja pomembno vprašanje, kako misliti obliko v vesolju.

Naslednji zgodovinski moment v oblikoslovnih in idejni mreži delovanja KSEVT-a, tesno povezan s tradicijo ruskega konstruktivizma, je najpomembnejše dejanje slovenske konstruktivistične avantgarde – *Tržaški konstruktivistični ambient*, ki ga je leta 1927 v Trstu postavila slovenska konstruktivistična skupina, Avgust Černigoj, Edvard Stepančič, Giorgio Carmelich in Josip Vlah. *Tržaški ambient* preseže konstruktivistično metodo in predstavi novo sintezo konstruktivističnih in suprematističnih načel. Gre za enkraten izraz abstraktne umetnosti, ki s tremi Stepančičevimi levitacijskimi konstrukcijami, s stropa visečimi na prozornih nitkah, preseže tridimenzionalni objekt v smeri gibljive umetnosti. Tržaška konstruktivistična skupina ustvari umetnostni ambient, zavezan konstruktivističnim načelom in suprematizmu Malevičevega *Belega kvadrata*, ki je visel pod stropom ambienta. Po Černigoju so razstavljene konstrukcije imele namen 'zbuditi pozornost v elastičnosti prostora in trajnosti časa' (*Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Ljubljana, 1998, str. 55), prozorne nitke, na katerih so viseli mobilni, so bile tako še zadnji fizični vmesnik, s pomočjo katerih so se konstrukcije navidezno osvobodile tudi gravitacije in ustvarile 'totalno sintezo gibanja v prostoru' (prav tam). Wili Nürnberg z Bauhauasa je ob razstavi zapisal: 'Prvikrat so poskusili, da študije materialov

ne bi stale, in so jih obesili z vrvcami na strop. S tem so predmeti izgubili zemeljsko težo, s čimer je bil duhovni moment bolj poudarjen' (navedeno po: Peter Krečič, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Maribor, 1989, str. 79).

Malevič je trdil, da sta masa in sila težnosti zgolj človekova konstrukta, ki ju narava ne pozna. Cilj umetnosti je tako osvobajanje slikarskih elementov (barve, forme in energije) od sile teže. Umetnik jih mora spraviti v stanje harmonije in popolnosti, ki ga predstavlja breztežno stanje. *Tržaški konstruktivistični ambient* se nam skorajda zazdi kot neposreden odgovor na Malevičevo zahtevo. Nitke Stepančičevih mobilov so zadnje fizično pomagalo, ki te konstrukcije spravlja v breztežno lebdenje. Čisto delovanje *Belega kvadrata* predstavlja suprematistično silo v umetnosti in neskončno prostranstvo brezpredmetnega sveta. Pod njim se materialni objekti spremenijo v brezpredmetne tvorbe nove resničnosti brez gravitacije.

Pozicija/ruski kozmizem

Naslednja zgodovinska referenca, na kateri je osnovano KSEVT-ovo delovanje v smeri prisvajanja in prilagajanja vesolja kot kulturnega prostora, je ruski kozmizem, ki v začetku 20. stoletja izpostavi človeško naselitve v vesolju kot naslednji nujen korak v razvoju civilizacije. Vertikalna pozicija na Zemlji je po mnenju kozmistov zgolj človekov začetni stadij, ki se zaključuje z osvoboditvijo od sile gravitacije. Kozmizem postavi človeka v vlogo kolonizatorja vesolja in inženirja

vesoljske tehnologije, ki je razumljena kot človekov zaveznik pri izpopolnjevanju sveta v prihodnosti.

Stališča ruskih kozmistov, ki se niso nikoli sistematizirala kot jasno zastavljeni koncepti enovitega filozofskega gibanja, izvirajo iz razmišljanj ruskega filozofa Nikolaja F. Fjodorova, ki so jih posthumno v dveh knjigah zbrali njegovi učenci pod naslovom *Filozofija skupnega smotra* (1906–1913).

Fjodorov je menil, da imamo vsi ljudje 'skupni smoter', v katerega moramo vložiti vso svojo energijo in trud, da bi napredovali kot civilizacija. Kot največjega človeškega sovražnika je videl nepredvidljivo moč narave, ki povzroča trpljenje in izgubo. Da bi se izvili iz krutega primeža narave, jo je potrebno čim prej regulirati; podrediti si uničujočo silo narave, ki je prisotna povsod okrog nas. V prihodnosti je predvidel izkoriščanje sončne energije, nadzor in ureditev vremenskih sprememb, naselitev v vesolju, postopno podaljševanje življenja in kloniranje organov, vstajenje prednikov od mrtvih in človeško nesmrtnost. Njegov projekt dviga kvalitete življenja na vseh področjih je tesno povezan z zaupanjem v človeško inteligenco, ki bo rastla skupaj s stopnjo razvoja tehnologije in znanosti. Cilj Fjodorova ni zgolj dominiranje narave, temveč kreiranje nečesa novega, ločenega od narave. Ključna je takojšnja zavestitev reproduciranja starega in usmeritev v produkcijo novih, originalnih konceptov, ki bodo osnovani na popolni osvoboditvi izpod jarma strahu pred neznanim in omejitv znotraj utečenega človeškega mišljenja. Fjodorov je od človeka zahteval, da se znebi pozicije opazovalca, ki neprestano beleži in

dokumentira ter se loči od Zemlje in postane oblikovalec svoje prihodnosti.

V Moskvi se je v 20. letih 20. stoletja pojavila skupina kozmistov, ki je bila navdušena nad kolonizacijo vesolja in tehničnimi aspekti misli Fjodorova. Ideje Fjodorova so poskušali povezati z novimi znanstvenimi odkritji ter tako nadaljevati pot k izpolnitvi velike naloge človeštva pri nadaljnji evoluciji. Kot že omenjeno je bil eden izmed nadaljevalcev tradicije Fjodorova tudi Konstantin Ciolkovski, začetnik sovjetske raketne znanosti. Skupine študentov, ki so se zbirale okrog Fjodorova, so kasneje odigrale ključno vlogo pri sovjetskih raziskavah vesoljske tehnologije.

Filozofija Fjodorova je skladna z marsikatero novodobno mislijo, ki zaradi razvoja znanosti in tehnologije izgublja status utopije. Podobna razmišljanja, ki so se pojavila pri Fjodorovu na koncu 19. stoletja so še kako živa tudi v 21. stoletju, času razmisleka o tehnološkem hibridu, transčloveku in postčloveku, ko znanstvena fantastika, vizije o kiborgu in mutantu postajajo naša resničnost. Podobno kot Fjodorov tudi transhumanisti gledajo na naravo kot na nedokončano delo. Kljub temu, da Fjodorov ni neposredno vplival na ideje transhumanističnega gibanja, ga lahko označimo za pionirja transhumanistične miselnosti ter uporabe znanosti in tehnologije za namene izboljšanja človekovega življenja.

Na podoben način je v transhumanistično miselnost vpet tudi KSEVT, ki s svojimi projekti ustvarja hibridni prostor, namenjen dialogu med tehnologijo in humanistiko. Čeprav je človeško telo vsakodnevno prežeto

s svetom tehnologije, je človeška psiha še vedno globoko zaznamovana s futuristično sliko hladne tehnologije, ki človeka razoseblja in odtuja. V kontekstu Fjodorove filozofije je ravno nasprotno narava tista, iz katere je človek primarno izvržen, boj z naravo pa nekaj, kar ga spremlja celo življenje. Ni odveč opozoriti, da se proti vplivom narave bojujemo tudi z arhitekturo. V vesolju pa je to dejstvo še toliko bolj očitno, saj se šele z arhitekturo ustvari potencial za razvoj ostalih človeških aktivnosti.

Človek in tehnologija sta temeljno združena v kulturi, ki danes brez tehnologije sploh ne more več obstajati. Če odstranimo tehnologijo, odstranimo tudi velik del tistega, kar človek pravzaprav je. Evolucija naše civilizacije je bila od samega začetka zraščena z razvojem tehnoloških pridobitev; tako agrikultura kot lov, iznajdba ognja in izdelava orodja – vse to je tehnologija, ki je človeku od nekdaj pomenila sredstvo za preživetje. V tej luči tehnologija postane prava narava človeka, skozi katero se generiramo kot biološka vrsta in prepoznavamo, kdo v resnici sploh smo. Takšna vprašanja so v naši tradiciji binarne moderne misli in stroge klasifikacije disciplin značilna za humanistično področje, ločeno od 'trdih' znanosti. Kulturalizacija vesolja se tako kaže kot ena izmed strategij preseganja separatističnega dožemanja področij v znanosti in korak k hibridizaciji kulture. Gre za pomemben most, ki opravlja dvig humanistike in umetnosti ter spust tehnologije in znanosti, da bi ju združil na sredini in ustvaril enovito področje vseh razsežnosti civilizacije, ki poskuša kartirati človeka in človeško kulturo znotraj breztežnostnega okolja v prostranstvu kozmosa. ■

viri slik:

1 | Tomaž Gregorič,

2-6 | osebni arhiv

7 | Herman Potočnik Noordung, arhiv arhitektov

ARCHITECTURE IN SPACE

Kristina Pranjić

The Pavilion of Slovenia at the 14th International Architecture Exhibition – la Biennale di Venezia featured a project named *The problem of space travel – SUPRE:ARCHITECTURE*. By presenting the informational field of architecture in space it added extra value to the pool of 'terra-centric' pavillions. The Slovene representatives first constructed a space into which they later installed information connected with the new perception of space and with it the capacity to present, on Earth, something that was created to function in space. The exhibition can be seen as an impulse for the reflection of architectural elements in the new environment of zero-gravity space, where the perception we have been used to until now is radically changed and the notion of orientation is lost. Through a triad structure of architecture-form-position, the article tries to define a network of historical landmarks connected to architecture in space, and the transition from the concept of colonisation to the notion of the culturalisation of space. The key elements of interest are: the legacy of Herman Potočnik Noordung, Russian avant-garde art – Constructivism and Suprematism, the Trieste Constructivist Cabinet from 1927 and the philosophy of Russian cosmism, that presents the basic aspects of the transition of human beings from the vertical position into the weightless environment of space.



1 | Vitanje, Slovenija / Slovenia

AA VISITING SCHOOL SLOVENIA: NANOTURIZEM

Strategije nanoturizma,
Vitanje, julij 2014.

AA VISITING SCHOOL SLOVENIA: NANOTOURISM

Nanotourist strategies in
Vitanje, July 2014

Aljoša Dekleva

AA Visiting School Slovenia je eksperimentalen izobraževalni in raziskovalni program pod okriljem AA Visiting School (AAVS) londonske šole arhitekture Architectural Association, ki je v Sloveniji prvič potekal poleti leta 2014. Namenjen je študentom in strokovnjakom z vsega sveta, ki želijo izpopolniti svoje znanje in veščine s področja arhitekture v sklopu kratkih in intenzivnih arhitekturnih delavnic, ki se usmerjajo v lokalne skupnosti in iščejo odgovore na trenutne izzive na področju arhitekture in družbe. Osrednja raziskovalna in razvojna tema AAVS Slovenia je nanoturizem.

Kaj je AA Visiting School?

Leta 1874 je 'skupina uporniških študentov'¹ v Londonu ustanovila Architectural Association (AA), predhodnico AA School of Architecture, je delovala kot javni forum, kjer je arhitektura postala predmet razprave in ne samo predmet oblikovanja. Njeni začetniki so radikalno nasprotovali tradicionalnemu viktorijanskemu pristopu k izobraževanju bodočih arhitektov in so se želeli izobraževati v arhitekto na drugačen način, na podlagi svobodnega razmišljanja in filozofije. V naslednjem stoletju in pol je AA School delovala kot neodvisna izobraževalna ustanova in prispevala k razvoju številnih novih in svežih izobraževalnih metod za arhitekto. AAVS kot eden izmed novejših programov AA ostaja zvest njeni izhodiščni ideji – razvijanju kreativnih programov, v katerih se nove metode

The AA Visiting School Slovenia is an experimental teaching and research programme, as a part of the AA Visiting School (AAVS) at the Architectural Association, London, organised for the first time in the summer of 2014 in Slovenia. It is open to students and professionals worldwide, who wish to further their knowledge, practice and skills in architecture on short and intensive courses that engage with the local environment and its current architectural and social issues. Nanotourism is set as a central topic of research and development of AAVS Slovenia.

What is the AA Visiting School?

In 1847, the Architectural Association (AA), the precursor to the AA School of Architecture, was originally set up in London as a public forum where architecture was discussed before it was designed. It was initiated by 'a pack of troublesome students'¹ who were opposed to the traditional Victorian routine of educating future architects and who wanted to learn their way with a free thinking philosophy. Since then and over the course of the following century-and-a-half, the AA School operated as an independent educational institution that fostered many new ways and concepts of teaching architecture. AAVS is a rather fresh programme, faithful to the initial principles of the AA that works as an



21 zemljevid AA Visiting School / map of AA Visiting Schools

poučevanja in učenja razvija in preizkuša na različnih specifičnih lokacijah po vsem svetu. Nastal je pred šestimi leti in uteleša ter razširja 'sistem enot'¹² šole AA, temelji pa na predpostavki, da morajo mentorji AAVS, ki delujejo v vlogi programskih vodij delavnic, kot bivši tutorji ali študenti izhajati iz Alme Mater s trga Bedford Square v Londonu.

Mednarodni karakter in pristop k izobraževanju, ki temelji na raznolikih programih s tutorji in študenti z vsega sveta in izkušnjami iz različnih okolij, AA Visiting School delajo izrazito drugačno od t. i. 'izobraževalnega kolonializma'. Prav nasprotno – na vsaki AAVS lokaciji se izvaja njej lasten, izjemno osredotočen program, izhajajoč in specifičnega lokalnega konteksta in povezan z lokalno skupnostjo, ki ga vodijo AA tutorji z lokalnimi izkušnjami in poreklom.

Program AA Visiting School tako temelji na pristopu 'od spodaj navzgor', na podlagi participacije in na lokalni ravni, ter je kot tak ilustrativni primer nanoturizma.

Zakaj nanoturizem in kaj to je?

Med iskanjem relevantne teme za AAVS Slovenija in soočanjem z novo stvarnostjo v slovenskem gospodarstvu ter podoba njene krajine smo prišli do spoznanja, da turizem kot ena izmed redkih gospodarskih panog, ki navkljub turbulentnim pogojem v globalnem

experimental programme where different possible ways of teaching and studying architecture are developed in specific locations around the globe. Developed over the past six years, it is an embodiment of, and extension to, the AA School's 'unit system'¹². It is based on one simple premise: AAVS tutors, who act as programme directors and set the course agendas are either current or former tutors or students of the Alma Mater, based in Bedford Square, London.

The AA's international character of carrying out a very diverse range of agendas, with tutors and students originating from different backgrounds all over the world, make the AA Visiting School programme very different from the simplified comparison to 'educational colonialism'. Quite the contrary, each Visiting School programme pursues its own distinct, highly focused agenda, rooted in a specific context and connected to the indigenous society of each location, and is led by AA tutors with local provenience and experience. That makes the AA Visiting School a very bottom-up, locally oriented and participatory programme – a true example of nanoturism.

Why nanoturism and what is it?

Searching for a relevant research and design topic for AAVS Slovenia, while facing the new realities of the Slovenian economy



3 | skupina AAVS Slovenia 2014 / AAVS Slovenia 2014 group



4 | kontekst KSEVT-a / KSEVT's context

gospodarstvu še vedno beleži rast, v sebi skriva velik potencial. Čeprav je Slovenija ena izmed najmanjših dežel na svetu z izredno raznolikimi naravnimi danostmi, se je le redkim turističnim investicijam do sedaj uspelo smiselno navezati na naravni in kulturni potencial Slovenije ter obiskovalcem ponuditi izkušnjo, ki bi jim omogočala doživeti bogastvo raznolikega konteksta. Nepremišljena vlaganja vodijo k zmanjševanju vrednosti naravnih virov in netrajnostnim turističnim strategijam na območju, ki je že sicer ranljivo in krhko. Več pozornosti bi morali nameniti lokalno senzibilnemu, intenzivnemu doživljajskemu turizmu, temelječemu na idejah 'MAJHNO, LAHKO in ZELENO'³. V sklopu tega bi lahko nova 'ekstremna arhitektura', ki bi bila v specifična okolja umeščena pazljivo in z veliko mero občutka, poglobila popotnikovo izkušnjo in ga tudi spodbudila k sodelovanju.

Navdušenje nad rastočim fenomenom turizma je potrebno obravnavati previdno, zato smo raziskovalno potovanje v odkrivanje njegovih potencialov poimenovali nanoturizem.

V iskanju odgovora na vprašanje, ali v svetu že obstajajo nevsiljivi načini promocije turističnih izkušenj, se je program AA Visiting School Slovenia združil z ljubljanskim Bienalom oblikovanja (BIO 50) in z njegovim kuratorjem Janom Boelnom⁴ pri izvedbi interdisciplinarne raziskave o možnih prihodnostih oblikovanja. Nanoturizem je bil uvrščen med enajst raziskovalnih tem bienala. V sodelovanju z mednarodno ekipo mladih strokovnjakov smo tako v obdobju šestih mesecev razvijali definicijo in potenciale nanoturizma.⁵ Ekipo BIO50 nanoturizem je svoje delo v teku predstavila na mini kick-off konferenci programa AAVS Slovenia. V predstavitvi so izpostavili možne definicije nanoturizma, obstoječe primere in razvoj študij nanoturizma. Udeleženci AAVS Slovenia so bili povabljeni k aktivnemu sodelovanju in prispevanju svojega mnenja ter razvoju teme nanoturizma v okviru kulturnega središča KSEVT v Vitanju.

Nanoturizem smo opredelili kot nov, sestavljen izraz, ki označuje kreativno kritiko trenutnih okoljskih, družbenih in ekonomskih vidikov sodobnega turizma. Nanoturizem je participativna in lokalno usmerjena alternativa, ki se razvija 'od spodaj navzgor' in izhaja iz specifičnih lastnosti posameznega okolja. Je orodje za spodbujanje interakcije med ponudnikom in uporabnikom s soustvarjanjem ali izmenjavo znanj. Ne gre za kvantitativni obseg, temveč za zasnovo in realizacijo družbeno odgovornih izkušenj z uporabo lokalnih virov.

and landscape, we realised the potential of tourism as one of the few industries that is still growing regardless of the turbulent conditions in the global market economy. Slovenia is one of the smallest and most naturally diverse countries in the world where only some of the tourism investments have really managed to relate to Slovenia's rich natural and cultural potential. Many of them have fundamentally failed in setting their focus on enabling the visitors a fully integrated experience of its diverse contexts. These investments have brought about the extensive diminishment of natural resources and have led to counter-sustainable tourist development strategies on an already small and fragile territory. Too little attention has been given to the idea of extreme local experience tourism, based on the principles of 'SMALL, LIGHT and GREEN' ideologies³, where visitors can experience 'extreme architectures', placed meticulously with subtle intervention into specific surroundings, aimed at magnifying the user experience of individual travellers or even provoking them to participate.

The fascination with the growing phenomenon of tourism has to be considered carefully. To start the journey into the exploration of its potentials, we gave the research topic a name: nanotourism.

To answer the question, whether smaller-scale, non-intrusive ways of promoting tourism already exist, the AA Visiting School Slovenia teamed up with Ljubljana's Biennial of Design (BIO 50) and its curator Jan Boelen⁴, in a multidisciplinary research process that explored the possible futures for design. Nanotourism was one of the Biennial's eleven research topics where its definition and potentials were developed over the course of six months, in collaboration with the international group of young professionals⁵. The BIO50 nanotourism team presented their work in progress at the mini conference that kicked off the AAVS Slovenia course, highlighting a possible definition of nanotourism, the research of existing examples and development of several case studies⁶ of nanotourism. The students were prompted to react and respond with their own view and development of the topic of nanotourism in the context of KSEVT and Vitanje.

Nanotourism was defined as a new, constructed term describing a creative critique to the current environmental, social and economic aspects of tourism. It is a site

Nanoturizem je več kot turizem - je predvsem stališče, s katerim želimo izboljšati specifična vsakdanja okolja in je strategija za odpiranje novih vidikov lokalnih ekonomij.

Zakaj Vitanje in KSEVT?

Občina Vitanje – majhna skupnost z močno izraženim lokalnim značajem, ki je tesno povezana s svojim naravnim okoljem – je pred kratkim omogočila gradnjo Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT). Na mestu, obstoječega združnega doma, je nastala stavba namenjena raziskovanju vesoljskih tehnologij in ohranjanju ter interpretaciji zapuščine Hermana Potočnika Noordunga⁷. Stavba, ki je nadomestila enega ključnih elementov infrastrukture lokalne skupnosti, je bila zasnovana kot hibriden objekt, primeren tako za potrebe znanosti, kot za potrebe lokalne skupnosti in kot prostor, v katerem se ideja 'kulturalizacije vesolja' povezuje z lokalnim družabnim življenjem.

KSEVT, ki je nastal v okviru sodelovanja več slovenskih birojev⁸, je sestavljen iz skupka med seboj povezanih decentraliziranih obročev, ki ležijo drug na drugem in dajejo vtis kontinuirano prepletene strukture prostorov. V notranjosti se nahajajo pisarne za gostujoče raziskovalce, glavni razstavni prostor, večnamenska krožna dvorana, vhodni predprostor in več manjših prostorov za lokalna društva. Poleg tega sta v stavbi tudi dve garderobi s tuši, ki služita potrebam turnirjev na bližnjem zunanem športnem igrišču.

V dveh letih delovanja je KSEVT s svojimi razstavami in z njimi povezanimi programi zabeležil več kot 25.000 obiskovalcev na leto. Medtem pa Vitanjska skupnost s 600 prebivalci ni dodobra izkoristila možnosti tega novega centra družbenih aktivnosti niti ni izkoristila potenciala, ki ga prinaša povečano število obiskovalcev v kraju.

Arhitekturna delavnica AAVS Slovenia je bila odlična priložnost za ponovni razmislek o stavbi, ki smo jo soustvarjali. Potrebovali smo ponovni obisk in celostno izkušnjo, zato da bi lahko doživeli in realno ocenili njeno delovanje v družbenem in fizičnem kontekstu Vitanja. Kompleksno razmerje med stavbo in institucijo KSEVT ter lokalno skupnostjo Vitanja je predstavljalo pomemben vidik raziskave in strategije za izboljšave. Krožna večnamenska dvorana se je prelevila v studio, v katerem smo 24 ur na dan raziskovali in uporabljali stavbo ter njene premalo izkoriščene infrastrukturne in kulturne potenciale za izvajanje

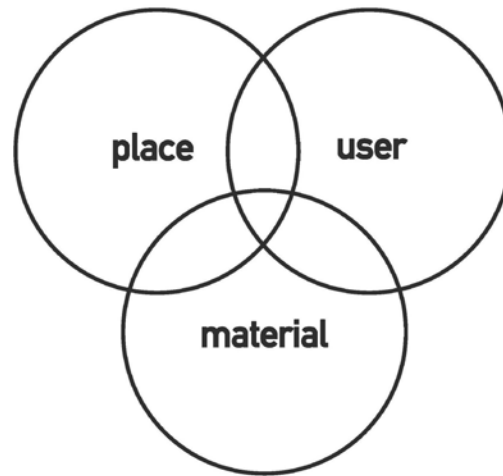
specific, participatory, locally oriented, bottom-up alternative. It operates as a social tool to stimulate mutual interaction between the provider and user by co-creation or the exchange of knowledge. It is not about scale, but a projected ability to construct responsible experiences from the bottom-up, using local resources. It stretches beyond tourism: it is more an attitude dedicated to the improvement of specific everyday environments, and a strategy aimed at opening up new local economies.

Why Vitanje and KSEVT?

The community of Vitanje, a small village strongly connected with nature and with a strong local character, recently gave grounds to the project of KSEVT - The Cultural Centre of European Space Technologies. The old community centre building was removed and thus provided space for the new building of KSEVT, that was envisioned to facilitate the research of Space technologies and raise awareness of the work of Herman Potočnik Noordung⁷. Replacing the integral infrastructure of the local community, it was designed as a hybrid building containing both, scientific and community programmes in order to bring together community life and the idea of 'culturalization of Space'.

KSEVT, a collaborative architectural project⁸, features a series of interlocking decentralized rings that lie on top of each other to create a continuous interconnected structure of spaces. It integrates offices for researchers in residence, a main exhibition space, round multipurpose hall, entrance foyer and series of small and differentiated spaces for local community associations. It also contains two sets of changing rooms with showers that work as fully equipped infrastructure for the adjacent sports field.

Since its inauguration two years ago, KSEVT has attracted over 25,000 visitors per year with its exhibition related activities, while Vitanje, a community of 600 inhabitants, has not fully taken advantage of either the recently built community centre nor the substantial turnover of people coming to their town. The course of AAVS Slovenia was an ideal opportunity to revisit the building we co-designed, to thoroughly experience its performance and to extensively learn about its ways of existence in the social and physical context of Vitanje. The



5 | diagram definiranih tem / diagram of defined topics

možnih manifestacij nanoturizma. Bi lahko stavba delovala kot katalizator lokalnih virov ali recepcija za razpršeni hotel⁹ Vitanja? Bi lahko celo sama delovala kot hotel?

AAVS Slovenia:
nanoturistične strategije

Tritedenska delavnica, ki je vključevala procese raziskovanja, načrtovanja in izvedbe, je bila posvečena nanoturističnim strategijam. Omogočala je udeležencem, da se udeležijo z različnimi projekti: od mikro intervencij v merilu 1 : 1, ki izhajajo iz specifičnih lokalnih lastnosti, do razvijanja celostnih strategij za razvoj obstoječih kontekstov Vitanja. Študentje so morali razviti projekte, ki bi se izvedli kot dejanja organizacije ali kot prostorske materializacije in bi skozi začasne ali stalne ukrepe prispevali k ustvarjanju razumljive, oprijemljive in nove izkušnje institucije in stavbe KSEVT ter Vitanja. Udeleženci so raziskovali in napredovali skozi tri jasno definirane prvine: kraj, uporabnik in material. Kraj kot razumevanje prostora, kulture, teritorija, časa, vidnosti itd. Uporabnik kot upodobitev družbene organizacije, psiholoških vrednot, individualne in kolektivne motivacije itd. Material pa kot fizični vir za ustvarjanje z lastnostmi kot so geometrija, taktilnost, struktura, tekstura, razpoložljivost, kontekstualnost, itd.

Proces prepoznavanja, določanja in izboljševanja posameznih specifičnih elementov vsake izmed prvin je temeljil na sočasnem razvoju razumevanja nastajajočih povezav med njimi. Udeleženci so na podlagi spodbujanja in načrtovanja soodvisnosti in vzajemnih vplivov med krajem, uporabnikom in materialom, za vsak projekt razvili jasno

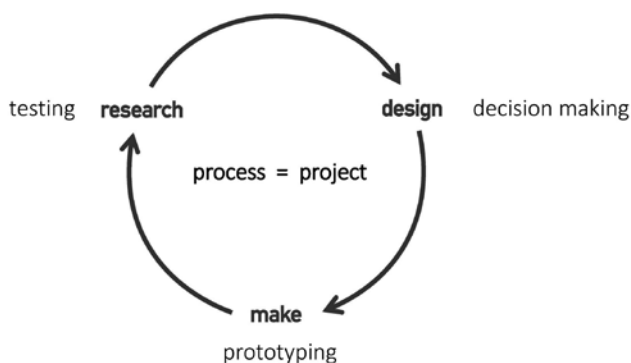
complex relationship between the building and institution of KSEVT, and the community of Vitanje served as an important topic of investigation and improvement. The round multipurpose hall has transformed itself into a 24/7 studio where we explored and exploited the building of KSEVT and its underused infrastructural and cultural potentials for possible manifestations of nanotourism. Could it perform as a local resource catalyst or as the reception of a 'dispersed hotel'⁹ in Vitanje? Or could it even be a hotel on its own?

AAVS Slovenia: nanotourist strategies

A three week research, design and make course focused on the strategies of nanotourism, allowing participants to engage in a wide range of projects: from site-specific micro interventions at a 1:1 scale to holistic strategies for existing contexts. Adapting to their specific setting, the students had to develop projects that had to materialize in actions or structures that would be temporary or permanent, ultimately seeking to create a comprehensible, tangible and novel experience of the building and institution of KSEVT and Vitanje.

The students researched and gradually progressed through three clearly defined entities: Place, User and Material. Place, as an understanding of space, culture, territory, time, visibility; user, as a representation of social organisations, psychological values, individual and collective motivation; and material, as a physical resource for making, with characteristics such as geometry, tactility, manipulability, structure, texture, availability, contextuality ...

beyond design



6 | diagram delovnega procesa / diagram of working process

konceptualno podlago. Stremeli smo k intervencijam, ki bi zagotovile tako prostorske kot družbene sprožilce, ki bi prispevali k kratkoročnim ali dolgoročnim spremembam prostorske in družbene integracije ter participacije. Osrednji program AAVS Slovenija je raziskovanje in promocija procesa ustvarjanja, ki presega 'dizajn'. Proces snovanja je enako pomemben kot njegov končni produkt. Na začetku programa je bil udeležencem predstavljen preprost diagram, ki prikazuje 'raziskovanje', 'načrtovanje' in 'izdelovanje' kot zaporedno povezane aktivnosti v ponavljajočem se zaprtem krogu, kjer se mora razvojni proces ponavljati, zato da generira izčiščene, specifične in jasne rezultate. Začetni elementi raziskovanja, odločevanja in izdelovanja prototipov se preko procesa razvoja projekta od spodaj navzgor postopoma povezujejo na vedno višjih ravneh razumevanja, v kompleksnejše strukture ter celostne načrtovalske rešitve. Vsak naslednji krog procesa tako privede do boljšega rezultata.

Razstava kot hotel v KSEVT-u, Nastanitvene strategije v Vitanju in Objekti aktivacije so bile tri predlagane teme, ki so študente spodbudile k razvijanju in testiranju štirih strateških projektov v merilu 1 : 1.

While identifying, targeting and intensifying individual specific elements of each entity, it was crucial to develop an understanding about the emerging correlations among them. Stimulating and designing mutual influence and dependencies between place, user and material, they developed an explicit conceptual common ground for each project. We aimed for interventions that would provide both the spatial and social triggers which would initiate a change, with the ambition for temporary or long-term spatial and social integration and participation.

The key teaching agenda of AAVS Slovenia is to research and promote the process of creation that stretches beyond 'design'. The process is equally as important as the final project itself. A simple process diagram was introduced to the students at the beginning of the course: 'research', 'design' and 'make' activities have to be successively organised in a recurrent process to create a closed circle that has to be perpetually repeated to generate refined, specific and sharp results. Following this bottom-up process of design development and starting with initial elements of research, decision-making and prototyping, these had to be gradually organised at higher levels of understanding, in order to produce more complex structures and holistic design solutions. Each following iteration of the process loop produced simply better results.

Exhibition hotel in KSEVT, Accommodation Strategies in Vitanje and Objects of Activation were three proposed topics that stimulated students to develop and test, at a scale of 1:1, four strategic projects:

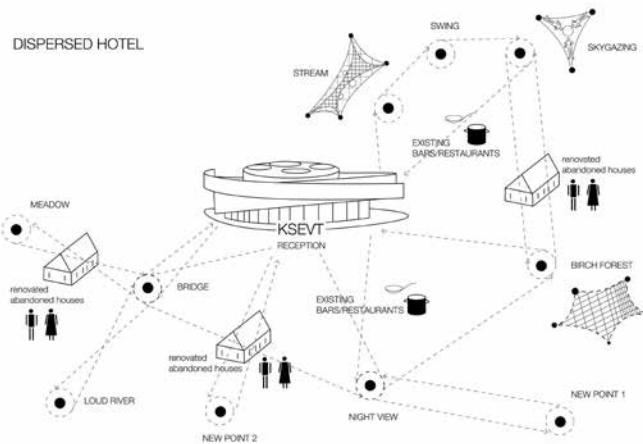
HangOut Vitanje –
skupne XL klekljane viseče mreže

(Jurij Ličen – Slovenija / **Slovenija**, Janaina Lisiak – Brazilija / **Brasil**, Anja Petek – Slovenija / **Slovenija**, Zizhengyan Yang – Kitajska/Avstralija / **China/Australia**)

Izgradnja stavbe KSEVT je močno posegla v realnost Vitanja. Vseeno pa večina obiskovalcev razstav in z njimi povezanih dogodkov kraj praviloma zapusti takoj po obisku. Projekt HangOut Vitanje se je na ta problem odzval z raziskovanjem in zasnovo alternativne oblike nastanitve in aktivnosti, ki bi obiskovalce KSEVT-a ali prebivalce Vitanja pripravile do tega, da bi raziskovali območje za dlje časa – od nekaj ur do več dni. Projekt omogoča immanentno izkušnjo najema velike sklekjane viseče mreže, izdelane za točno določeno lokacijo, in zemljevida z označenimi interesnimi lokacijami v okolici. Nova odkritja se lahko zabeležijo na spletni strani projekta, kjer je na voljo vedno več interesnih lokacij posameznih uporabnikov. Zasnovane XL viseče mreže, za katere so bila namensko izdelana prilagojena orodja, so klekljane in prilagojene specifičnim potrebam ter pogojem posameznih lokacij. Ponujajo možnosti za nastanitev ali aktivnosti posameznih uporabnikov, medtem ko je vsa infrastruktura, vključno z najemnim servisom, na voljo v stavbi KSEVT. Projekt predstavlja alternativo klasičnim nastanitvenim oblikam, kot sta hotel ali kamp.

HangOut Vitanje –
Communal XL Lace Hammock

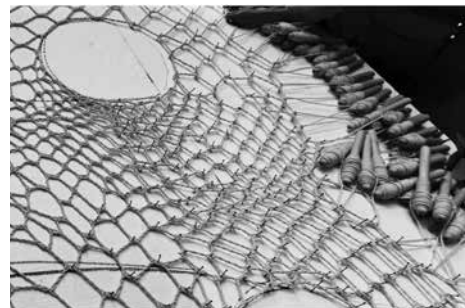
Although KSEVT has changed the status quo of Vitanje, its visitors often leave the place right after they see the exhibition. *HangOut Vitanje* responded to this issue by researching and devising alternative accommodation strategies and activities, giving KSEVT visitors or local residents a reason to explore the area for a longer period of time – from some hours to several days. *HangOut Vitanje* proposes an intrinsic experience of renting out a bag kit with a site-specific, XL lace hammock and a map with a set of site suggestions to explore. New discoveries can be noted and uploaded to the project website, where personal spots of interest can be shared. Custom lace hammocks were produced by a reworked traditional bobbing technique to fit specific sites and conditions. They offer a possibility of accommodation and space for activities, while all infrastructures, including the renting service, are available at KSEVT. They represent an alternative to the conventional vision of a hotel or campsite.



7 | shema razpršenega hotela / scheme of dispersed accommodation



8 | zemljevid izkušenj / map of experiences



9 |



10 |



11 | skupinska sklekijana XL viseča mreža / communal XL lace hammock



KSEVT Outdoor Community – družbeno načrtovanje za Vitanje

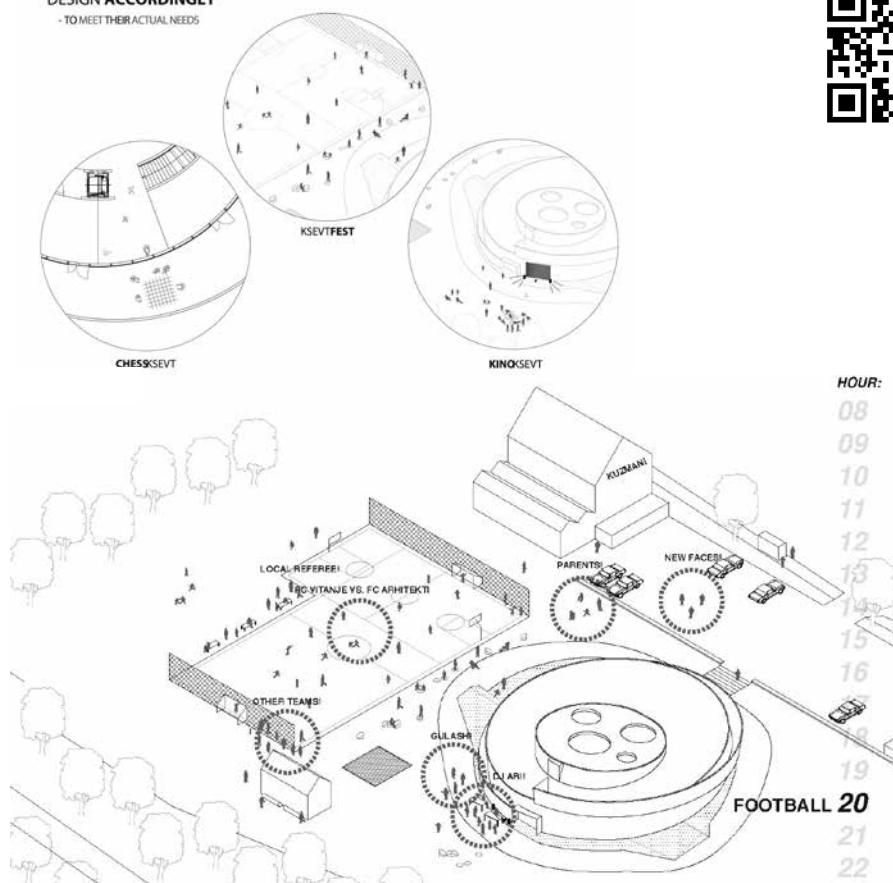
(Marijan Ladić – Hrvaška / Croatia, Dorian Vujnovič – Hrvaška / Croatia, Runze Wang – Kitajska/Avstralija / China/Australia)

Stavba KSEVT je bila načrtovana tako za programe planetarnega kot za kulturne dejavnosti lokalne skupnosti. Skupina *KSEVT Outdoor Community* je s svojim projektom želela okrepiti vlogo KSEVT-a v družabnem življenju lokalne skupnosti Vitanja. Na podlagi analize potreb in interesov prebivalcev Vitanja so zasnovali vrsto premišljenih lokalno usmerjenih družabnih dogodkov, da bi pomagali KSEVT in njegove prednosti zblížati s prebivalci Vitanja. V ta namen je ekipa organizirala celodnevni javni dogodek *KSEVT-FEST* z nogometnim turnirjem in golažem, veliko "šah igrišče" na odprtem in večerni letni kino festival - *kinoKSEVT*. Aktivno sodelovanje predvsem mlajše generacije na teh dogodkih je jasno pokazalo, da je potreba po družabnih programih na prostem v navezavi na KSEVT velika. Da bi se izvedba teh aktivnosti nadaljevala, je ekipa aktivne udeležence opremila s praktičnimi priročniki za izvedbo teh družabnih dogodkov in izdelala preproste lesene strukture, ki so služili kot podlaga za nadaljevanje sodelovanja med KSEVT-om in lokalno skupnostjo.

KSEVT Outdoor Community - Social Design for Vitanje

The building of KSEVT was planned to contain both: planetary programmes and a local community cultural centre. The *KSEVT Outdoor Community* wanted KSEVT to play a bigger role in the lives of Vitanje inhabitants. Analysing their needs and issues, a set of site-specific socially engineered interventions were formulated in order to integrate the people of Vitanje with KSEVT and its assets. The team has organised an all-day public event named *KSEVT-FEST*, hosting a football tournament with made-on-the-spot goulash, large scale chess board games and open air cinema evenings: *kinoKSEVT*. Active participation of the mostly younger population at these events has clearly showed a critical need for outdoor social programmes related to KSEVT. To sustain such activities, the team has equipped active participants with DIY manuals and has built a series of simple, locally sourced wooden seats that represent a physical evidence and the collaborative relationship between KSEVT and the local community.

DESIGN ACCORDINGLY
- TO MEET THEIR ACTUAL NEEDS



12 | scenariji aktivnosti / scenarios of activities



13 | aktivnosti KSEVT festa / KSEVT fest activities



14 |



Vitanje Expo @KSEVT –
razstavni sistem lokalne skupnosti

(Arefeh Sanaei – Iran / Iran, Valentin Tribušon – Slovenija / Slovenia, Aleš Žmavc – Slovenija / Slovenia)

Skupina se je ukvarjala z objekti aktivacije v obliki struktur, prostorov ali dogodkov, ki prebivalce Vitanja in uporabnike KSEVT-a povezujejo tako na družbeni kot na emocionalni ravni. Povezavo so vzpostavljali z organizacijo participatorne razstave izdelkov lokalnih obrtnikov in fotografij Vitanjčanov - projektna ekipa je prebivalce kraja povabila k fotografiranju prisotnosti KSEVT-a ali veselja v njihovem domačem okolju. Razstava se je odprla v večnamenskem vhodnem predprostoru KSEVT-a v sklopu zaključne žirije in razstave del AA Visiting School Slovenia. Projekt *Vitanje expo @KSEVT* je institucijo KSEVT pozval k večji meri integracije potreb lokalne skupnosti. Materializacija postavitve te razstave je odražala povezanost z lokalnim okoljem, saj je skupina uporabila začasno izposojene lesene letvice, pol-produkte vseh vitanjskih žag, ter jih sistemsko organizirala v integriran razstavni sistem. Luči v predprostoru pa so obdali s tulci izdelanimi iz reflektirajoče polprosorne folije in jih s tem spremenili v reflektorje za osvetljevanje posameznih razstavljenih predmetov.

102

Vitanje Expo @KSEVT - Community Exposition System

The team addressed *objects of activation* - in the form of structures, spaces or events - that connect the people of Vitanje and users of KSEVT on a social and emotional level. The connection was activated by a joint participatory exhibition of products by local craftsmen and of photographs taken by residents, based on the initiative of the team: local participants were asked to photograph the representations of KSEVT or Space in their own home environments. The exhibition took place in the multi-purpose foyer of KSEVT and coincided with the final jury and exhibition opening of the AA Visiting School. *Vitanje expo @KSEVT* has challenged the institution of KSEVT to open up to the needs of the local community. Materialising the exhibition setup, the team used semi reflecting foil to convert generic foyer lighting into spot-lights and rented local wooden slats, half-products of local saw mills, for a flexible, systematically organised and integrated exhibition system.



VITANJE

object activator

KSEVT



16, 17 | testiranje lastnosti materiala / testing of material's properties



18 | sistem prilagodljive razstavne infrastrukture / system of adaptable exhibition infrastructure



19 |



20 |



21 |



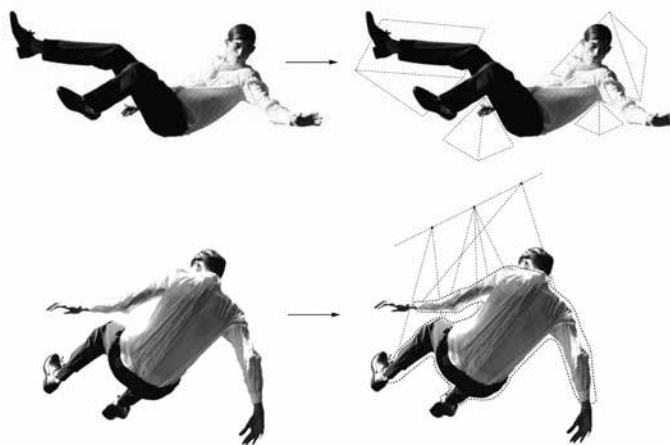
Hotel KSEVT –
od 2-D k 3-D spanju

(Samo Bojnec – Slovenija / **Slovenia**, Natalie Jasinski – Poljska/Avstrija / **Poland/Austria**, Kaja Švab – Slovenija / **Slovenia**, Vid Žnidaršič – Slovenija / **Slovenia**)

Kako lahko v KSEVT-u prespimo? Specifična dodana vrednost razstavi v KSEVT-u je izkušnja lebdenja v polju gravitacije. Raziskovalno področje te ekipe je bil prehod od konvencionalnega 2-D spanja k izkušnji 3-D spanja. KSEVT Hotel ponuja dve vrsti doživetij. Individualna izkušnja raziskovalcem omogoča prenočitev v KSEVT-u v posebno zasnovani obleki za lebdenje v osrednjem prostoru stavbe. Možno je tudi kolektivno 3-D spanje, ki je pravzaprav dodana vrednost k doživljanju razstav. Kolektivna izkušnja prenočevanja omogoča skupini ljudi prespati med razstavnimi eksponati v piramidalnih blazinah, ki celotno telo med spanjem podpirajo v tri-dimenzionalnem položaju. Koncept KSEVT Hotela in 3-D spanja uteleša in nadgrajuje enkratni program KSEVT-a, pogloblja unikatno izkušnjo obiskovalcev ter zadovoljuje nastanitvene potrebe institucije.



ZERO GRAVITY IN GRAVITY?



23 | testiranje obleke za lebdenje / prototyping of levitation suit

24 | 3D blazine / 3D pillows

KSEVT hotel - From 2D to 3D Sleeping

How can KSEVT accommodate sleepovers? The site-specific added value to the KSEVT exhibition is the experience of levitation in an environment of gravity. The team's field of research was the transition from conventional 2D sleeping to the experience of 3D sleeping. The KSEVT hotel offers two experiences. The individual version enables the researcher to spend the night in KSEVT by sleeping in a uniquely engineered levitation-suit, suspended in the central space of KSEVT. With the collective experience, a group of people is able to test 3D sleeping as an extended feature of the exhibition, where a set of pyramid shaped cushions support your entire body in a custom 3D position while asleep. The concept of the KSEVT hotel and 3D sleeping embodies the unique program of KSEVT – it fulfils the accommodation needs of the institution and furthermore upgrades an already unique visitor experience.



25 | končni prototip / final prototype



26 | testiranje 3D spanja / testing of 3D sleeping



27 |

Zaključek: Odziv lokalne skupnosti in prihodnost projektov

Proces poučevanja in učenja v sklopu AAVS Slovenia se namenoma razlikuje od konvencionalnega arhitekturnega učnega programa. Ponuja priložnost za osvoboditev od običajnega načina razmišljanja in snovanja arhitekturnih projektov. Vključevanje metode aktivnega participativnega raziskovanja²⁰, učenje na podlagi praktičnega dela, načrtovanje strategij in načrtovanje družabnih dogodkov skupaj ustvarjajo dinamično in izzivov polno okolje, v katerem se razumevanje in razvoj arhitekture pogloblja. Procesi zajemajo vključevanje lokalnega prebivalstva, ki sonačrtuje in soustvarja strategije in rešitve. AAVS Slovenia arhitekturo razume kot družbeno pogojen fenomen, ki vključuje družbeno načrtovanje in se zaveda pomena ustvarjanja za ljudi. Študentje se soočajo z delom v skupinah, kar vodi do bistveno bolj dinamičnih načrtovalskih procesov in poglobljenih razprav. Učenje od kolegov, ki prihajajo z drugega konca sveta, je ena izmed najbolj dragocenih študijskih izkušenj.

Dinamične aktivnosti štirinajstih študentov z različnim kulturnim in izobrazbenim ozadjem v sodelovanju z tutorji in gostujočimi strokovnjaki so preobrazile in nadgradile KSEVT ter njegovo razmerje do lokalnega prebivalstva Vitanje do trenutno največje možne mere. Študentski projekti so za sabo pustili sledi, saj so nastajali v intenzivnem sodelovanju z lokalnimi prebivalci in uporabniki KSEVT-a. Vzpostavile so se globoke vezi, ki so dosegle svoj vrhunec v odlično obiskani končni predstavitvi in otvoritvi razstave. Projekta *KSEVT Hotel* in *HangOut Vitanje* bodo lahko obiskovalci KSEVT-a doživljali tudi v prihodnje. Poleg tega je odziv lokalnih medijev na izveden program in projekte odseval pomembno sporočilo: Vitanje res ne potrebuje konvencionalnega hotela, temveč lahko razvije alternativne nastanitvene kapacitete v neposredni povezavi s KSEVT-om²¹. Skupina *KSEVT Outdoor Community* je mobilizirala lokalno mladino, ki je prevzela njene aktivnosti - program kina na prostem je tako potekal vse do konca poletja.

Cerkev igra pomembno vlogo v kontekstu Vitanja in s svojim položajem na vrhu griča sredi vasi jasno kaže svojo dominantno pozicijo²². Institucija in stavba KSEVT pa

je prispevala nov, drugačen kontekst v ta enosmeren družbeni odnos: predstavila je znanost kot protiutež religiji v sodobnem družbenem ravnovesju. Zato je dejstvo, da je vitanjski duhovnik na zaključni predstavitvi projektov AAVS Slovenia prvič prestopil prag stavbe KSEVT, izrednega pomena. Prišel je počastiti otvoritev razstave lokalnih obrtnikov in rokodelcev, ki jo je organizirala skupina *Vitanje Expo @KSEVT* in ob tem javno govoril o tem zgodovinskem dogodku, v katerem sta se ti dve instituciji prvič združili v sodelovanju.

Pozitivne izkušnje prvega izvedenega programa, vodijo AA Visiting School Slovenia k prihodnjemu vsakoletnemu razvijanju in raziskovanju tematike nanoturizma v različnih okoljih in lokalnih skupnostih po vsej državi. Zasledovala bo odkrivanje novih modelov za lokalna gospodarstva in razvijala bo produkte ter strategije, ki obiskovalcem in lokalnim prebivalcem omogočajo poglobljati znanje, izkušnje in razumevanje sveta. ■

Conclusion: Feedback of local community and afterlife

The teaching and learning process at AAVS Slovenia is deliberately designed as an experience different from the conventional architectural curriculum. It is an opportunity to break away from the usual habits of thinking and making architectural projects. Engaging Participatory Action Research²⁰, employing ways of learning by doing and designing strategies, as well as social events, is producing a dynamic and challenging environment for the understanding and development of architecture. Processes involve the inclusion of local residents in co-designing and co-creating strategies and solutions. AAVS Slovenia understands architecture as a socially dependant phenomenon that involves social design principles and awareness to design for society. Students are facing intense group work that brings much more dynamic processes of creation, discussion and debate, to the foreground. Learning from colleagues that came from the other side of the globe is one of the most valuable student experiences.

The vibrant activities of fourteen students with diverse cultural and educational

backgrounds, in collaboration with tutors and visiting experts, have transformed and upgraded KSEVT and its relations with the residents of Vitanje to their full potential. Through a process of intense participation between students, local residents and visitors of KSEVT, the results of the students' work during the AAVS Slovenia course have left their mark. Deep and intensive bonds that culminated in the crowded final presentation and exhibition opening have been established. The 'KSEVT hotel' and 'HangOut Vitanje' projects are ready to be fully working features that can be experienced by future visitors of KSEVT. Furthermore, the local media's feedback communicated a very direct message to the public: Vitanje doesn't need a conventional generic hotel, but can develop alternative ways of accommodation in direct relation to KSEVT²¹. The 'KSEVT Outdoor Community' group mobilised the local youth, who took over the project's activities and ran KSEVT Kino for the rest of the summer.

In the context of Vitanje, the Church plays an important role in the community, with its representation²² firmly built on top of the little hill in the middle of the town, clearly shows its dominant position. The institution and building of KSEVT set up a different context to this one-way condition: it introduced science as the counterbalance to religion in a contemporary balance of society. At the final presentation of AAVS Slovenia, it was very significant to see the Priest of the parish of Vitanje, setting foot in the building of KSEVT for the first time since the opening. He came to celebrate the opening of the local craftsmen exhibition, organised as a part of the project of the '*Vitanje Expo @KSEVT*' group, and openly spoke about this 'historical moment' of collaboration between the two institutions.

Following the positive experience from the first course in Vitanje, AA Visiting School Slovenia will continue to address the agenda of nanotourism in diverse specific environments and communities throughout the country on a yearly basis. It will pursue the ambition of discovering new models of local economies, and will continue to offer visitors and locals the opportunity to deepen their knowledge, experience and understanding of the world. ■



28 I nagovarjanje Vitanjske skupnosti za razstavo skupine Vitanje Expo @KSEVT pred cerkvijo / addressing the Vitanje community for exhibition of Vitanje Expo @KSEVT group in front of the church

Direktor programa / Programme Director
Aljoša Dekleva

Asistent programa / Programme Assistant
Jakob Travnik

Tutorja / Tutors
Aljoša Dekleva
Tina Gregorič

So-tutorja / Co-tutors
Jakob Travnik
Blaž Šef

Gostujoči strokovnjaki, ki so sodelovali v žirijah in pri razvoju projektov / Experts in juries and tutorials:

Vedran Mimica – profesor in prodekan za področje raziskav na Illinois Institute of Technology, v Chicagu, ZDA / Professor, Associate Dean of Research IIT, Chicago, USA.

Christopher Pierce – Architectural Association London, direktor programa AA Visiting School / Architectural Association London, director of AA Visiting School program.

Jan Boelen – Direktor galerije Z33 – House of Contemporary Art, vodja podiplomskega programa Social Design na Akademiji za oblikovanje v Eindhovnu (Nizozemska) in glavni kustos BIO 50: 3, 2, 1 ... TEST, 24. ljubljanskega bienala oblikovanja / Z33 House for Contemporary Art and BIO 50 curator, director of Social Design programme, Design Academy Eindhoven.

Miha Turšič – direktor KSEVT-a / director of KSEVT.

Dragan Živadinov – KSEVT in postgravitacijsko gledališče / KSEVT and post-gravity theatre.

Boštjan Vuga – Sadar + Vuga / Sadar + Vuga.

Vasa J. Perović – Bevk Perović arhitekti, predavatelj na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani / Bevk Perović architects, lecturer at Faculty for Architecture, Ljubljana.

Nikola Radeljković – NUMEN / For use, Hrvaška / NUMEN / For use, Croatia.

Nejc Matjaž – ONDU, Slovenija / ONDU, Slovenia.

Blaž Šef – igralec, KSEVT, Vitanje / actor, KSEVT, Vitanje.

1 AA School of Architecture, Visiting School Prospectus 2013 – 2014, str. 3

2 Študentsko življenje na šoli AA School of Architecture je organizirano na podlagi učenja v studiju v t.i. "sistemu enot", ki trajajo eno leto. Takšen pristop k poučevanju in učenju arhitekture omogoča razvijanje celovitih načrtovalskih projektov, v katerih se študentje soočajo z vsemi vidiki arhitekturnega dela. Celostne programske zasnove projektov z visokimi ciziso zasnovane s strani študentov, ki intenzivno delajo v majhnih skupinah pod vodstvom AA tutorjev. (AA Prospectus 2014/2015)

3 Za takšen pristop se zavzema tudi nedavno zaključeni projekt slovenskega pilota in znanstvenika Matevža Lenarčiča, ki je okoli sveta poletel v ultralahkem letalu slovenskega podjetja Pipistrel. Projekt je omenjene vrednote promoviral tako, da je pod okriljem znamke slovenskega turizma I Feel Slovenia z enim izmed najbolj varčnih visokotehnoloških letal na svetu, Pipistrel Virus SW, izvajal raziskavo globalnih podnebnih razmer. Pojav ekstremnega individualizma na slovenski lokalni ravni je vplival na nastanek majhnih in izrazito kreativnih podjetij, ki delujejo na področju visoke tehnologije in oblikovanja.

4 Direktor Z33 – House for Contemporary Art, vodja podiplomskega programa Social Design na Akademiji za oblikovanje v Eindhovnu (Nizozemska) in glavni kustos BIO 50: 3, 2, 1 ... TEST, 24. ljubljanskega Bienala oblikovanja.

5 Udeleženci so se prijavi in odzvali na mednarodni razpis o sodelovanju (open call BIO50) in posledično so bili izbrani ter povabljeni k sodelovanju v skupini nanoturizem.

6 V okviru BIO50 je nastalo pet študijskih primerov: Old School Ilica (Zagreb), BIO50 Hotel (Ljubljana), KSEVT Connecting People (Vitanje), Rajzefiber Biro (Maribor) in Routine Revolution (Krakow). AAVS Slovenija je k temu prispevala še štiri projekte nanoturizma v Vitanju.

7 Herman Potočnik Noordung (1892 – 1929) je bil slovenski raketni inženir in pionir kozmonavtične ter avtor prelomne knjige o vesoljskih tehnologijah iz leta 1929: Problem vožnje po vesolju – raketni motor.

8 Arhitekturni projekt objekta KSEVT je bil zasnovan in izdelan v okviru arhitekturnih birojev: Bevk Perović Arhitekti, Dekleva Gregorič Arhitekti, OFIS Arhitekti in Sadar+Vuga Arhitekti. Dokončan je bil leta 2012.

9 Koncept, predlagan v sklopu študijskega primera 'KSEVT Connecting People', ki predvideva obnovo zapuščenih domov v hotelske sobe, hiše za goste, motele ali celo luksuzne nastanitve. Čeprav se nahajajo v različnih stavbah znotraj enega kraja, se z njimi upravlja centralizirano. Glej: alberghidiffusi.it.

10 PAR (Participatory Action Research) je pristop k raziskovanju, ki poudarja participacijo in delovanje. Svet poskuša razumeti z aktivnim delovanjem za spremembe ... (Wikipedia)

11 Vitanje, samo hotela ne!, Rozmari Petek, Večer, 26. 7. 2014, str. 20.

12 Cerkev Matere Božje.

1 AA School of Architecture, Visiting School Prospectus 2013-2014, pg. 3

2 Student life at the AA School of Architecture is organised around year-long design studios or 'units'. This approach to architectural teaching and learning emphasises the development of comprehensive design projects where all aspects of architectural knowledge are embedded. Agenda driven project briefs are shaped by students working intensively in small groups in studio tutorials with AA tutors. (From AA prospectus 2014/2015)

3 Such a concept has been emphasized in a recently finished project by Matevž Lenarčič, Slovenian pilot and scientist who flew around the world with an ultra-light airplane designed by Pipistrel, a small Slovenian aircraft manufacturing company. The project instilled these values under the name of Slovenia's national brand, I Feel Slovenia, by undertaking high quality research in the most fuel-efficient aircraft in the world, the Pipistrel Virus SW. A local phenomenon of obsessive individualism has led to the emergence of small and extreme creative industries, operating in cutting edge technology and design.

4 the director of Z33 - House for Contemporary Art, the head of the Master Department Social Design at the Design Academy Eindhoven and the chief curator of the BIO 50: 3, 2, 1 ... TEST, 24th Biennial of Design in Ljubljana,

5 Participants applied to the open call of BIO50 and were selected and invited to take part in the team.

6 There were five case studies developed over the course of BIO50 process: Old School Ilica (Zagreb), BIO50 Hotel (Ljubljana), KSEVT Connecting People (Vitanje), Rajzefiber Biro (Maribor) and Routine Revolution (Krakow). AAVS Slovenia added to that four more nanotouristic projects in Vitanje.

7 Herman Potočnik Noordung (1892 – 1929), a Slovene rocket engineer and pioneer of cosmonautics, wrote the seminal book on Space technologies in 1929: The Problem of Space Travel - The Rocket Motor.

8 KSEVT was designed in collaboration, by the following architectural firms: Bevk Perović Arhitekti, Dekleva Gregorič Arhitekti, OFIS Arhitekti and Sadar+Vuga Arhitekti. It was completed in 2012.

9 A concept proposed by the case study 'KSEVT Connection People', where abandoned homes are restored and converted into hotel rooms, guest houses, inns or even luxury resorts. They scatter throughout different buildings within the town, but they are overseen by one management. See alberghidiffusi.it.

10 PAR is an approach to research in communities that emphasizes participation and action. It seeks to understand the world by trying to change it, collaboratively and following reflection... (Wikipedia)

11 'Vitanje, samo hotela ne!', Rozmari Petek, Večer, 26.07.2014, pg. 20

12 Church of Holy Mother..

photo:

1 I Tomaž Gregorič

2 I web source

3-4 I Ajda Schmidt

5-28 I Ajda Schmidt and AAVS participants

viri fotografij:

1 I Tomaž Gregorič

2 I spletni vir

3-4 I Ajda Schmidt

5-28 I Ajda Schmidt in udeleženci AAVS

ново na policah

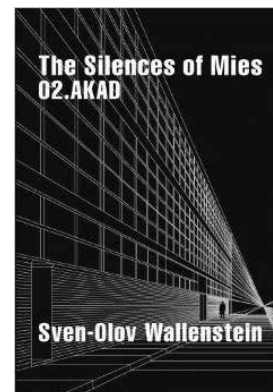
Frampton - Semper - Bötticher
TEKTONIKA V ARHITEKTURI

Skupno stališče v knjigi zbranih treh besedil je, da je arhitektura veščina v starogrškem pomenu besede *poiesis*, izdelovanja, in sicer izdelovanja materialnih objektov. To veščino opredeljujejo s terminom tektonika. Osrednje besedilo knjige je esej arhitekturnega teoretika Kennetha Framptona, s katerim odgovarja na problem, da se danes zapira možnost za delovanje arhitekture kot kreativne miselne prakse. Njegova teza je, da moramo, če nočemo privoliti v to, da postane arhitektura le velikanska tržna dobrina, vztrajati pri tem, kar je specifično arhitekturni način izdelovanja objektov. To pa je po Framptonu konstruiranje in sicer tektonsko konstruiranje. Ohranitev arhitekture zahteva danes vrnitev k tektoniki. Vrnitev k tektoniki pa je poudarek materialnega temelja arhitekture. Frampton se pri zarisu te teze opira na delo Karla Bötticherja in Gottfrieda Semperja, dveh nemških arhitektov iz 19. stoletja, ki veljata za utemeljitelja pojma tektonike v modernem pomenu besede. V knjigi so objavljeni odlomki iz njunih študij: predgovor in del uvoda v Bötticherjevo temeljno delo Tektonika Grkov in V. poglavje slavne Semperjeve študije Štirje elementi arhitekture.



Sven-Olov Wallenstein
THE SILENCES OF MIES

Mies van der Rohe naj bi v svojih poznih delih, teh »dolgočasno repetitivnih škatlah«, zadel ob mejo modernizma, ki so jo številni pripadniki tradicije kritične teorije označili kot čisto negacijo, kot umik oziroma molk – tišino vpricho trušča modernega metropolisa. Problem, ki se ga loteva Sven Olov-Wallenstein je ta figura tišine: če se je arhitektura na določeni točki vzdržala govorjenja, besed in elokvence in če to odpoved razume kot svoj najosnovnejši pogoj, kdaj potem dejansko sploh je govorila, kaj je povedala in kakšni so bili pogoji te elokvence? Na podlagi tega vprašanja Wallenstein izdela genealogijo fragmentacije arhitekturnega jezika od klasične dobe dalje, s ponovnim prebiranjem interpretacij Miesovega dela ter z navezavo na problem tišine v glasbi, literaturi in filozofiji pa odpira vprašanje o možnostih kritične teorije danes



P R A Z N I N E

Vabljeni k sodelovanju!

info@praznine.si