

UMETNOST MED PRAKSO IN TEORIJO

Teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja

uredil: Jožef Muhovič

Ljubljana, 2021



Univerza v Ljubljani
Akademija za likovno umetnost
in oblikovanje



Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo

VSEBINA

- 6 LUCIJA MOČNIK RAMOVŠ
Uvodne besede
- 8 NADJA ZGONIK
Teorija kot sodelovalni impulz
- 11 TOŽEF MUHOVIČ
Predgovor: Umetnost in teorija v času vmesnosti

ESTETIKA

- 23 URŠULA BERLOT POMPE
Topologija virtualnosti in tehnoametnost
- 47 TOŽEF MUHOVIČ
Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti
- 73 BARBARA PREDAN
Z nasprotne strani zrcala. Iskanje smisla v jeziku oblikovanja
- 87 TOMAŽ TOPORIŠIČ
Nehierarhična vezljivost medijev v sodobni dramatik in gledališču

LIKOVNE VEDE

- 101 PETRA ČERNE OVEN
Artikulacija jezika prek transformacije z oblikovanjem. Zgodovinski, tehnološki in uporabniški konteksti
- 127 PETJA GRAFENAUER, NATAŠA IVANOVIČ, URŠKA BARUT
Arhiv Društva slovenskih likovnih umetnikov v 50. in zgodnjih 60. letih 20. stoletja ter želja po trgu z umetninami

139 **BLAŽ ŠEME**
Aksiološke in teleološke razsežnosti varstva likovne dediščine v konservatorsko-restavratorski teoriji

163 **NADJA ZGONIK**
Eksperiment skupine OHO na polju konceptualne arhitekture

TEATROLOGIJA

187 **BLAŽ LUKAN**
Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije

203 **ALDO MILOHNIĆ**
Aktualni prispevki k teoriji in zgodovini gledališča upora

223 **BARBARA OREL**
Kuratorstvo na področju slovenskih uprizoritvenih umetnosti

237 **Seznam slikovnega gradiva**

243 **Povzetki / Summaries**

261 **Imensko kazalo**

267 **Stvarno kazalo**

272 **Avtorji / Authors**

Uvodne besede

Razlog, da lahko v roki držimo knjigo *Umetnost med prakso in teorijo, Teoretski pogledi na umetnost na pragu tretjega tisočletja*, je prav v zadnjih letih angažirano delo in umetniško raziskovanje članic in članov Katedre za teoretične vede Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Zavedanje, da je sobivanje s sorodnimi področji umetnosti in znanosti na Univerzi v Ljubljani prednost, ki kljub pomanjkanju fizičnega prostora za pedagoško in raziskovalno delo akademij ni omejeno, je prineslo pomembne mejnike: med drugim pridobitev raziskovalnega projekta na ARRS, uvedbo znanstvenega doktorskega študija za področje likovnih ved in organizacijo znanstvene konference *Transformacije v teoriji, Aktualne raziskave*, ki se je odvila pred letom dni, natančneje septembra 2020 v Kopru.

Cilja konference sta bila pravzaprav dva: vzpostaviti diskusijo in refleksijo med različnimi strokovnimi področji umetnosti oz. natančneje na raziskovalnih področjih umetniških akademij Univerze v Ljubljani ter na ta način še tesneje povezati kolege raziskovalce z Akademije za likovno umetnost in oblikovanje ter Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Konferenca se je torej ponudila kot edinstvena priložnost za vpogled v delo raziskovalk in raziskovalcev na umetniškem, oblikovalskem in scenskem področju. Najnovejše teoretične raziskave, predstavljene v knjigi, tako na enem mestu odpirajo raznovrstnost pogledov in refleksij, kar bo nedvomno prispevalo k poglobljanju raziskovalnega dela in še tesnejšemu povezovanju med strokami.

Pred nami je enajst teoretskih prispevkov o raziskavah s področja umetnostne zgodovine, likovne teorije, estetike, umetnostne teorije, teorije in zgodovine oblikovanja, teorije in zgodovine konservatorstva-restavracije, scenske in vizualne umetnosti, ki so premišljeno razvrščeni v tri področja: estetika, likovne vede in teatrologija.

Pobudnica celotnega projekta je Katedra za teoretične vede Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, ki je povabila k sodelovanju kolege z Akademije za gledališče, radio, film in televizijo ter sodelujoče predavatelje z Akademije za likovno umetnost in oblikovanje. Vsem zaslužnim za izid publikacije se zahvaljujem in jim čestitam, še posebej se zahvaljujem kolegici Nadji Zgonik za povabilo k zapisu uvodnih besed.

Bralca vabim, da pozorno prebere teoretske poglede naših raziskovalk in raziskovalcev na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja ter se z njo поблиže sooči.

IZR. PROF. MAG. LUCIJA MOČNIK RAMOVŠ
dekanja UL ALUO

Teorija kot sodelovalni impulz

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani (UL ALUO) in njena Katedra za teoretične vede želita s prvo znanstveno monografijo, ki povezuje teoretike in zgodovinarje umetnostnih področij: likovnih in vizualnih umetnosti, oblikovanja, konservatorstva-restavratorstva in uprizoritvenih umetnosti, na široko odpreti prostor za interdisciplinarno, pluralno diskusijo in refleksijo z izhodišč, kjer se ustvarjalne prakse prepletajo s teorijo. Da bi pokazali nujnost povezovanja in prednosti sodelovanja med sorodnimi znanostmi, se je Katedra povezala z drugo akademsko članico Univerze v Ljubljani, Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo (UL AGRFT) in njenim Oddelkom za dramaturgijo in scenske umetnosti. Okolje obeh akademij je za raziskovanje medumetnostnih povezav idealno, saj je prostor, kjer se začenja proces stvaritve od prve idejne iniciacije ali sprožitve zamisli do uresničene umetnine, ki ga mora vseskozi spremljati refleksija teoretičnih in zgodovinskih izhodišč. Z združitvijo teoretičnih moči obeh akademij želimo pokazati na sodelovalne potenciale strok in področij, ki v realnem prostoru sodobne aktivne, angažirane umetnosti delujejo povezano, v akademskih krogih pa preredko prestopajo meje svojih disciplin.

Katedra za teoretične vede UL ALUO je leta 2020 z uspešno uvedbo znanstvenega doktorskega študija za področje likovnih ved v okviru interdisciplinarnega doktorskega študija Humanistika in družboslovje, ki ga vodita UL FF in UL FDV, začela intenzivneje usmerjati moči v povezovalno raziskovalno dejavnost. Istega leta je ustanovila novo študentsko nagrado teoREM za izjemne teoretične dosežke na UL ALUO in pridobila prvi raziskovalni projekt ARRS. Prvi rezultat novega angažmaja

v smeri raziskovalnega dela je bila organizacija prve znanstvene konference *Transformacije v teoriji*. Aktualne raziskave, ki je bila leta 2020 iz želje po meduniverzitetnem sodelovanju med visokošolskimi ustanovami z umetnostnim študijem organizirana na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem v Kopru. Projekt se zdaj zaključuje z izidom knjige znanstvenih razprav, ki predstavlja najnovejše teoretične raziskave celotne pedagoško-raziskovalne zasedbe Katedre za teoretične vede (UL ALUO) in Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti (UL AGRFT).

V knjigi so zbrane znanstvene refleksije pojavov, procesov in transformacij, ki zaznamujejo in določajo aktualno stanje na področjih likovnih umetnosti, oblikovanja, konservatorstva-restavratorstva in teatrologije. Delno so vsebinski poudarki namenjeni aktualnemu širjenju področja in pojma umetnosti, njenemu spogledovanju s samo seboj, pa tudi refleksiji t. i. »vmesnih« umetnostnih področij, kakršno je mejno območje, ki povezuje obe akademiji, med sodobno uprizoritveno in likovnimi umetnostmi s performativnimi praksami, ki so se v umetnosti zadnjega desetletja uveljavile kot en dominantnih medijev.

Za podporo projektu in razumevanje se zahvaljujem mag. Luciji Močnik Ramovš, dekanji UL ALUO, za uspešno projektno sodelovanje pa Barbari Orel, vodji raziskovalnega programa *Gledališke in medumetnostne raziskave* na UL AGRFT. Predvsem pa zahvala vsem sodelujočim teoretikom z UL ALUO in posebej vabljenim kolegom teatrologom z UL AGRFT za njihove poglobljene znanstvene prispevke.

DR. NADJA ZGONIK

vodja Katedre za teoretične vede UL ALUO

Umetnost in teorija v času vmesnosti

TOŽEF MUHOVIČ

V delu, ki je pred vami, so predstavljeni rezultati najnovejših znanstvenih raziskovanj na področju estetike, likovnih ved in teatrologije, ki potekajo na Akademiji za likovno umetnosti in oblikovanje ter na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Raziskovanja so bila v obliki referatov in spremljevalnih diskusij predstavljena na znanstveni konferenci, ki je potekala 29. septembra 2020 v Kopru. Raziskave so posvečene tematizaciji, analizi in refleksiji fenomenov, procesov in transformacij, ki zaznamujejo stanje likovne, vizualne in uprizoritvene umetnosti v turbulentnem času pozne moderne. Obseg tem je raznolik in kompleksen. Preden se jim na kratko posvetim, pa velja nekaj besed nameniti okoliščinam raziskovanja: času, v katerem je potekalo, naravi obravnavanih fenomenov in teoriji v njenem prizadevanju, da bi ulovila korak s časom in fenomeni.

Čas

V pozni moderni sta navzoča dva generalna miselna tokova. Prvi nadaljuje moderno 20. stoletje, verjame v napredek in je zagledan v njegove prometejsko ožarjene horizonte. Ideal tega toka je demiurgični »novi človek 2.0«, ki odklanja predhodne antropologije, ki z družbenim konstruiranjem začrtuje življenjske »smeri razvoja« in verjame, da živi v predzgodovini, katere nadaljevanje bo visokotehnološka, visokoemancipirana, post- oziroma trans-humana zgodovina.¹ Drugi miselni tok v tak razvojni optimizem ne verjame. Na podlagi razočaranj iz modernistične preteklosti je močno relativiziral vero v odrešiteljski napredek, čeprav se je v obliki »ekologije« in »človekovih pravic« v njem še ohranilo upanje v »novega človeka«. V konceptualni matrici tega toka je izbris starega, nepopolnega sveta, in njegova substitucija z novim, popolnim, več ali manj iluzija. Prizadeva si varovati in razvijati to, kar je. Svetu in človeku skuša v 21. stoletju povrniti čar, ki so jima ga odvzeli demiurgi 20. stoletja s svojimi nasilnimi in nehumanimi prometejstvi. Prvi tok, ki ga karakterizirajo fenomeni, kot so informacijski in bio-tehnološki *boom*, derealizacija realnosti, dehumanizacija človeškega ipd., goji upanje, da lahko človek s svojim »razsvetljenim umom« poseže v »naravni red stvari« in z lastnimi močmi odkrije *krasni novi svet*. Drugi tok, ki ga vse bolj karakterizira nasprotovanje nebrzdani globalizaciji in oligarhični mednarodni ekonomiji, pa odkriva številne razloge za to, da človek spoštuje naravni red stvari in opusti prepričanje, da je svet in človeška bitja mogoče izboljševati s preprostimi posegi. Prvi tok lahko pogojno imenujemo *radikalni progresizem*, drugega pa *neo-pragmatizem*. V *vmesnem* prostoru teh dveh antitetičnih polov se danes vrtijo naša življenja, naša ekonomija, naša kultura ter seveda umetnost in znanost o njej.

Umetnost

Preslikava te nazorske in operativne antitetike na področje umetnosti je vidna na dveh ravneh. Na ravni splošne kulturalizacije ji lahko v zadnjem času sledimo skozi razliko med t. i. hiperkulturo in kulturnim esencializmom, na ravni prakse in medialnosti pa je že dlje časa prisotna skozi razliko in vmesni prostor med t. i. osnovnim in razširjenim poljem umetnosti. Podobno kot znanost izraža tudi umetnost skozi svojo zgodovino predvsem zavedanje o tem, od česa se oddaljuje, to, čemur se približuje, pa lahko le predvideva. Zato praviloma zbuja nelagodje in celo odpor pri najrazličnejših »določevalcih obveznih smeri razvoja«, ideologih, ki zaradi odprtosti sovražijo vmesni prostor opcij, alternativ in polivalenc, ker se je v njem treba odločati brez vnaprejšnje gotovosti in nad enostavnostjo

1 Cf. Fukuyama, F. (2002): *Our posthuman future. Consequences of the biotechnology revolution*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

eliminacije praktimirati zahtevnost sinteze. Nasprotno pa je umetnost »fino umerjena« (*fine-tuned*) na »vmesnost« in se v njej počuti kot riba v vodi. Na to njeno naravo je s poudarkom opozoril *Jacques Derrida*, ko je v delu *L'écriture et la différence* (1967) zapisal, da »stoji« vsak umetniški artefakt med stvarjo in znakom, da »je umesnost« odnos med stvarjo in znakom.² Njegova moč in posebnost, pravi Derrida, izvirata natančno iz dejstva, da ne zapade povsem nobeni od obeh ontoloških kategorij, na kateri sicer delimo svet: niti sferi narave oziroma predmetov (formalnost) niti sferi duha oziroma znakov (semantika). Očitna posledica tega je, da se umetniško delo v hermenevitičnem pogledu uspešno upira tako razlagalni znanosti o stvareh in njihovih kavzalnih razmerjih kot pojasnjevalni razlagi znakov in njihovih pomenov.³

To pa ne velja le za hermenevitično, ampak morda še bolj za kreativno hemisfero umetnosti, saj njene forme, kot je znano, izvirno računajo z »dvojnimi državljanstvom« človeka in od njega zahtevajo tako involviranost kot distanco, tako prometejstvo kot refleksijo, tako emancipacijo kot tradicijo, tako zaljubljenost kot treznost, tako kontemplacijo kot akcijo, tako smisel za *poiesis* kot občutljivost za *téchne*. Umetnost ima pač istočasno in neodtujljivo karakter obojega. Zato je prava združevalka oziroma sintetizatorica nasprotij ter se, vsaj v najbolj izvornem in izvornem jedru, ne dá instrumentalizirati ideološkim ali modnim »obveznim smerem«. Tudi v današnjem času ne. Teorija umetnostnega sistema skuša včasih verjeti, da so »relevantna« predvsem tista dela, ki jih sistem more obvladati in umestiti med svoje koordinate. Toda umetniki na dolgi rok vselej znova dokazujejo, da niso le tvorci gradiva za postuliranje in dokazovanje modelov, na katerih temeljijo teorije, ampak da to, kar zares izvirnega in edinstvenega najdejo v umetnostnem prostoru, praviloma leži v »mrtvem kotu« izdelanih ideologij, modelov in teorij.

Teorija

Preslikava determinant časa na področje znanosti o umetnosti se v našem primeru imenuje *kontemporalnost*.⁴ Njeno razumevanje je posebej pomembno, kadar gre za teoretsko refleksijo in aktualizacijo sočasnih fenomenov. Preprosto rečeno gre za to, da opazimo, da teoretski misli izvorno pripada lastna *zgodovinskost*. Teorija umetnosti namreč, podobno kot filozofija po znanem Heglovem uvidu, vselej zamuja »svoj čas«: »Če rečemo še besedo o podučevanju, kako naj bo svet, potem filozofija

2 Cit. po: Derrida, J. (1972): Die soufflierte Rede. V: isti (1972): *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 292.

3 Menke, C. (2005): Einführung. V: Koch, G., Voss, C. (2005, izd.): *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München, Wilhelm Fink Verlag, 15–17.

4 Cf. Komel, D. (2021): *Horizonti kontemporalnosti*. Ljubljana, Inštitut Nove revije.

do tega brez nadaljnega vedno prihaja prepozno. Kot misel sveta se pojavlja v času, ko je dejanskost že dovršila svoj oblikovalni proces in se izgotovila«. ⁵ Z eno besedo: dejstvo je, da teorija vedno zamuja trenutek, ko bi lahko povedala, »kako naj bo umetnostni svet«. Prav ta zamuda, ki se zdi na prvi pogled pomanjkljivost, pa je dejansko močna točka filozofije in teorije, saj sta obe prav v tej svoji aposteriorni »odmaknjenosti« od pojavov lahko pozorni na to, kar se nam v pojavih, ko se odvijajo, torej v njihovi sočasnosti, izmika. ⁶ V tem smislu lahko teorija odpira uvid v razliko med sodobnostjo/sočasnostjo in aktualnostjo. ⁷ Torej uvid v to, ali je tisto, *kar danes je*, dejansko tudi *aktualno*. Gre za umevanje odnosa med kvantitativnim in kvalitativnim vidikom dogajanja v času, ki je bistven za eksistenco estetskega in ga že dolgo definirata grška tērmina »kronos« (χρόνος), zgodovinski, kronološki, kvantitativni čas, in »kairós« (καιρός), čas »važnosti« oziroma »odločilnosti«, v katerem se dogodi kaj posebnega, kakovostno prelomnega in trajno pomembnega. Za ilustracijo raziskovanja razlike med zastarljivo »časnostjo« in kairótično kakovostjo »vedno aktualnega« lahko uporabimo citat iz Agambenove razprave *Kaj je sodobno?*: »Ti, ki so sodobni, ki resnično spadajo k svojemu času, so tisti, ki se s svojim časom ne ujemajo povsem niti se ne prilagajajo vsem njegovim zahtevam. To so tisti zares *inaktualni*. Ti so namreč ravno zaradi te okoliščine, zaradi te diskonekcije z lastnim časom in zaradi anahronističnega odnosa do njega, sposobni svoj čas dojeti bolje kot drugi«. ⁸ Identifikacija in refleksija tega kvalitativnega tipa je v teoriji še posebej ključna tedaj, ko raziskovalci do proučevanih fenomenov nimamo ali ne moremo imeti dovolj velike in streznjujoče časovne distance. To pa je situacija, ki ne karakterizira le temeljnih pogojev večine razprav, ki so objavljene v tej knjigi, ampak implicitno kaže tudi stopnjo njihove *inaktualnosti*, ki ji bo bralec toliko lažje sledil, kolikor več časa bo minilo od takrat, ko so bile razprave napisane.

Estetika, likovne in teatrološke vede spadajo na področje humanistike, ki je že od svojih začetkov zadolžena za »produkcijo smisla«, saj v njej kulturni in umetnostni fenomeni niso le predmet raziskovanja, ampak tudi osmišljanja. Namreč kot sistemi znanja in vrednot, ki služijo humanosti. V tem se humanistične vede razlikujejo od naravoslovno-matematičnih, ki so vrednostno nevtralne. Znotraj humanistike obstajajo danes razlike. Nekatero od njenih ved skušajo biti znanstvene po zgledu naravoslovja,

5 Hegel, G. W. F. (1986): *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III* (Werke 20). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 28.

6 Komel 2021, 46.

7 Cf. prav tam, 47-50.

8 Agamben, G. (2009): *What Is the Contemporary?*. V: isti, *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 40.

se pravi vrednostno nevtralne, kot da imajo opraviti z golimi dejstvi. Spet druge vidijo svojo vlogo v dekonstruktivni funkciji ter na temelju novodobnega intelektualizma razvijajo nove načine percepcije, refleksije in analize. Predvsem tiste, ki v svetu, v katerem je vse naprodaj in v katerem sentimentalnih ponaredkov ni več mogoče razlikovati od pristnega blaga, potiskajo v ospredje dvom, kritičnost, nezaupanje do avtoritet in posledično vrednostni relativizem. Pri tem pa se ne zavedajo, da je takrat, ko se razraste nebrzdani dvom o vseh stvareh, razum prvi na vrsti, kot pripominja G. K. Chesterton.⁹ Oboje je odklon od humanistične tradicije, ki izkustvena dogajanja in dognanja vselej nadgrajuje s smislom, ki dejstva interpretira in vrednoti glede na njihove »kairótične« potence, torej glede na prihodnost. Naj bo še tako empirično eksaktna, je humanistika v svojem jedru vselej hermenevtična. Glavna težava moderne humanistike je v tem, kako naj ostane zvesta svojemu izvornemu poslanstvu v povezovanju empirije in hermenevtike, eksaktnosti in aksiologije.¹⁰ To je vsaj deloma razvidno tudi iz razprav, ki so objavljene v tej knjigi.

Postavlja se torej vprašanje, kako čas vmesnosti, intermedialni status umetnostnih fenomenov in aktualno stanje teorije o umetnosti odsevajo v humanističnih razpravah, ki jih prinaša pričujoče delo, in kako se istočasno te razprave »vedejo« do obeh miselnih tokov pozne moderne. Poglejmo to v prvem približku s kratko predstavitevjo podočja refleksij, s katerim so se v zadnjem času ukvarjali raziskovalci ALUO in AGRFT.

Estetika

Umetnost se danes sooča z vplivi informacijskih tehnologij, digitalnih medijev in tehnouznanosti. S tem vidikom sprememb se v razpravi z naslovom **Topologija virtualnosti in tehnoumetnost** ukvarja URŠULA BERLOT POMPE. Avtorica uvodoma osvetli nekatere idejne premene razumevanja prostora v umetnosti modernizma in postmodernizma, osrednji del besedila pa nameni obravnavi pojma »virtualnost« v zvezi z umetnostjo (virtualno v razmerju do aktualnega; virtualno v odnosu do realnega ipd.). Drug karakteristični fenomen v umetnosti pozne moderne je »razširitev

9 Chesterton, G. K. (2001): *Pravovernost*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, 31.

10 Cf. Kos, J. (2021): *Kultura in politika*. Ljubljana, Nova obzorja, 98–100; Muhovič, J. (2019): Preokvirjanja v noosferi. Spremembe v interakcijskih razmerjih med umetnostjo in humanistično znanostjo od razsvetljenstva do danes. V: *ANNALES* 29/4 (2019), 563–575.

umetnostnega polja«. S problematiko te transformacije se v razpravi z naslovom **Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega polja umetnosti** raziskovalno sooča JOŽEF MUHOVIČ. Njegova razprava ima obliko triptiha. V prvem delu avtor sledi fenomenom, ki so v obdobju od razsvetljenstva do pozne moderne »tehnično« pripeljali do razširitve umetnostnega polja (Gesamtkunstwerk, avantgarde, objets trouvés, Beuysov »erweiterter Kunstbegriff«). V osrednjem delu razprave se ukvarja z modelom »umetnostnega prostora« in njegovimi transformacijami, ki segajo tudi v čas na pragu novega tisočletja. V tretjem delu pa tematizira naravo odnosa med umetnostjo ter – širokimi in visokimi – mejami njenih duhovnozgodovinskih paradigem.

Z refleksijo sodobnih vizualnih komunikacij se na ravni estetskega pristopa ukvarja BARBARA PREDAN. V raziskavi z naslovom **Z nasprotne strani zrcala. Iskanje smisla v jeziku oblikovanja** si je avtorica zadala nalogo raziskati, kako se je formirajoča se disciplina vizualnih komunikacij lahko »prepletla« z obstoječim verbalnim jezikom skupnosti ter sčasoma v njem formirala nove oblike in nove pomene. Raziskava jo je vrnila k teoretskim refleksijam Johna Ruskina, viktorijanskega umetnostnega kritika in misleca. Ta je v razcvetu industrializacije stal na razpottju med novim in starim. Zaznaval je rojstvo nove discipline, vendar se pri njenem osmišljanju ni odločil črpati iz »jezika napredka«, tj. iz priročnosti industrializacije, ampak za črpanje iz narave. Avtorica taki usmeritvi z razlogom pritrjuje in v njeni destinaciji vidi smerokaz za »oblikovalske preboje« tudi v visokotehnološkem času, ki ga živimo.

V razpravi **Nehierarhična vezljivost medijev v sodobni dramatiki in gledališču** se TOMAŽ TOPORIŠIČ ukvarja z estetiko vezljivosti dramskih in ne-več-dramskih uprizoritvenih praks. Predmet njegovega proučevanja so vezljivost medijev, nomadstvo in sodobna transmedijska prehodnost. Med raziskovanjem ugotavlja, da živa scenska in mediatizirana uprizoritev danes nista več razumljeni kot ontološko nasprotje, ter da je prav raziskovanje in prehajanje meja med uprizarjanjem v živo in ne-več-dramskim uprizarjanjem na področju uprizoritvenih umetnosti proizvedlo nekaj novih, ustvarjalno in ekspresivno dolgoročno plodnih strategij.

Likovne vede

Likovne vede so široko področje, ki ga sestavljajo raznolike discipline, kot so likovna teorija, likovna tehnologija, umetnostna zgodovina, umetnostna teorija, zgodovina in teorija oblikovanja ter teorija konservatorstva in restavratorstva. Področje obsega širok spekter vsebin. V tej publikaciji so zastopane v naslednjem vrstnem redu.

S področja zgodovine in teorije oblikovanja prihaja raziskava PETRE ČERNE OVEN, ki nosi naslov **Artikulacija jezika prek transformacije**

z oblikovanjem. Zgodovinski, tehnološki in uporabniški konteksti.

Avtorica v njej raziskuje procese, ki omogočajo prehod od mentalne ravni jezika (misel) k njegovim avditivnim oblikam in od teh k oblikam, ki jih posredujejo likovni znaki (likovna semiotika). V razpravi predstavi najprej temeljne koncepte vizualiziranja verbalnega jezika (t.i. »grafični jezik«), njegove komponente, oblikotvorne strategije in izrazne možnosti. Problem, s katerim se ukvarja, pa je predvsem t.i. vizualna pismenost, za katero dokumentirano ugotavlja, da se njena raven, čeprav živimo v svetu hipertrofirane vizualnosti, paradoksnost ne povečuje. Avtoričina razprava se izteče v apel za sistematično izboljšanje vizualne pismenosti z izobraževanjem, katerega izhodišče vidi na presečišču lingvistike in tipografije ter drugih strok, ki sodelujejo v procesu ustvarjalne transformacije jezika v vizualizirano obliko.

Raziskava z naslovom **Arhiv društva slovenskih likovnih umetnikov v 50. in zgodnjih 60. letih 20. stoletja in želja po trgu z umetninami**, ki so jo izvedle avtorice PETJA GRAFENAUER, NATAŠA IVANOVIČ in URŠKA BARUT, je s področja umetnostnozgodovinske dokumentalistike. Razprava na podlagi raziskovanja arhivskih dokumentov Društva slovenskih likovnih umetnikov med letoma 1934 in 1959 poroča o intencah in pobudah članov DSLU, da bi v omenjenem časovnem intervalu v Sloveniji postopoma postavili na noge »umetnostni trg«, ki bi bil v grobih obrisih analogen tovrstnemu trgu na evropskem Zahodu. Dejavnost ohranjanja in obnavljanja likovnih umetnin je v zadnjih nekaj desetletjih doživela opazno evolucijo, pravi v razpravi z naslovom **Razvoj in vloga konservatorsko-restavratorske teorije in znanosti pri ohranjanju likovne dediščine** BLAŽ ŠEME, raziskovalec s področja konservatorstva in restavratorstva. Namen avtorjevega prispevka je predstaviti vlogo teoretične misli v aktualnih konservatorskorestavratorskih posegih. Glavne teoretične ideje tega tipa in njihove transformacije so predstavljene na primerih konservatorsko-restavratorskega ohranjanja stenskih slik v Sloveniji. Bistvo teh teorij pa je, ugotavlja avtor, da je pri odločanju za konservatorske in restavratorske posege v likovna dela in pri njihovi praktični izvedbi treba prednostno upoštevati njihove estetske in zgodovinske potenciale.

S področja umetnostne teorije prihaja razprava z naslovom **Eksperiment skupine OHO na polju konceptualne arhitekture**. V njej avtorica NADJA ZGONIK obravnava delovanje konceptualistične skupine OHO. Še posebej okrog leta 1970, ko je skupina na pobudo arhitekta Nika Lehrmana sprejela izziv, da sodeluje pri projektu načrtovanja novega zabavišnega centra in hotela Argonavti v Novi Gorici. Avtorica sledi ustvarjalnemu deležu skupine v tem projektu, ki ga je mogoče razbrati iz elaborata, ki ga hrani Pokrajinski arhiv Nova Gorica (infografika,

načrtovanje poti po prostorih, notranja oprema, barvne študije za oblikovanje notranjosti, parkovna ureditev itd.). Bistvo njihovega prispevka, ugotavlja avtorica, je zajeto v dveh temeljnih ohojevskih konceptih – v mitu o iskanju zlatega runa in Argonavtih ter v konceptu »časovne posode« –, v luči katerih potem avtorica sledi ustvarjalnemu prispevku skupine k artikulaciji zabaviščnega centra in hotela Argonavti.

Teatrologija

S področja teatrologije prinaša pričujoča publikacija znanstvenih besedil tri raziskovalna poročila oziroma razprave.

Prva je razprava BLAŽA LUKANA z naslovom **Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije**. Bralna uprizoritev je izvedba dramskega ali uprizoritvenega besedila v javnosti na način branja. Avtor v razpravi izhaja iz prepričanja, da je bralna uprizoritev avtonomni uprizoritveni žanr in ne le pripravljalni akt oziroma surogat za »pravo« gledališče. Branje (dramske) predloge, dokazuje avtor, je del uprizoritvenega procesa, hkrati pa že dolgo oblika prezentacijske prakse, na kateri se predstavljajo tako dramski avtorji kot tudi sami izvajalci in njihovi soustvarjalci. Razprava obravnava branje kot gledališko uprizarjanje in se ukvarja z njegovo »performativno ekonomijo«. Le-to najprej kritično ovrednoti, nato pa ponudi nekatere izvedbene možnosti, ki jih bralne uprizoritve še ne izkoriščajo ali jih ne izkoriščajo dovolj.

Kot druga je predstavljena razprava ALDA MILOHNIČA z naslovom **Aktualni prispevki k teoriji in zgodovini gledališča upora**. V njej avtor razpravlja o nekaterih izpostavljenih zgodovinskih in sodobnih primerih gledaliških in performativnih praks upora (od ljubljanskega Delavskega odra in partizanskih gledaliških skupin v času 2. svetovne vojne do aktivističnih performativnih nastopov Marka Breclja). V prvem delu razprave avtor predstavi paradigmo gledališča upora s pomočjo zgodovinskih primerov, v drugem delu pa se osredotoči na analizo in konceptualizacijo performativnega opusa Marka Breclja.

Razdelek Teatrologija in celotno knjigo sklepa razprava BARBARE OREL z naslovom **Kuratorstvo na področju slovenskih uprizoritvenih umetnosti**. Kot pove naslov, je v središču raziskave problematika kuratorstva na področju uprizoritvenih umetnosti, zlasti v slovenskem kulturnem prostoru, ter profil kuratorja, ki se je v mednarodnem prostoru razvil v 80. in zgodnjih 90. letih 20. stoletja v okviru festivalov sodobnih scenskih umetnosti in umetniških centrov, za katere je značilna transdisciplinarna, transnacionalna, transkulturna in transinstitucionalna hibridizacija umetniških postopkov. V raziskavi se avtorica posveti tako fenomenologiji hibridnih uprizoritvenih zvrsti (npr. uprizoritev-razstava) kot vprašanjem slovenske terminologije, ki so s to fenomenologijo tesno povezana.

ESTETIKA

Topologija virtualnosti in tehnoumetnost

URŠULA BERLOT POMPE

1 UVOD

Prostorski koncepti umetniške in teoretske diskurzivnosti se v zadnjih desetletjih odmikajo od redukcionističnih pristopov, ki so usmerjali likovne postopke abstrakcije in fragmentacije v modernizmu. Deformirane topologije, dekompozicije, razlomljene in ukrivljene prostorske reprezentacije umetniških avantgard v začetku 20. stoletja so bile pogosto vezane na nove razlage prostora ob uveljavitvi teorije relativnosti in idej o več-dimenzionalnih prostorskih razsežnostih, obenem pa je raznolike smeri moderne, zlasti abstraktne umetnosti, povezovala sorodna formalna paradigma redukcionizma.¹ Povezovanje znanstvene in umetniške diskurzivnosti

1 Čprav so bile filozofske in teoretske predpostavke pionirjev abstraktnega slikarstva v prvih desetletjih 20. stoletja različne, jih je povezovala sorodna formalna paradigma redukcionizma. Slikarski postopki racionaliziranja, abstrahiranja vidne realnosti in postopne formalne redukcije elementov slikovnega prostora so sovpadali s prevladujočo znanstveno tendenco k preštevanju in dekonstruiranju realnosti na elementarne delce oz. nedeljive elemente, ki jih urejajo univerzalni zakoni (Berlot Pompe, 2020). Podobno kot je mikrorealnost znanstvenega sveta razkrivala delovanje energetske nabitih delcev v fiziki in kemiji, realnost celic in kromosomov v biologiji ali nedeljivih senzoričnih percepcijskih elementov v eksperimentalni psihologiji, se je tudi

je nadalje spodbudil povojni tehnološki in ekonomski napredek ter uveljavitev novih fizikalnih perspektiv o realnosti, ki jih je spodbudilo združevanje relativnostne teorije in kvantne mehanike. Pojmovanje prostora, ki ni več mišljen kot konstanta, ampak kot kontekstualno pogojen koncept, odvisen od percepcije gledalca, je v 60. dopolnila ideja polja kot energijske osnove realnosti, ki jo določa gibanje delcev; ta je preusmerila pozornost zanimanj od materialnih in empiričnih vidikov realnosti k bolj temeljni nesnovni, energijski dimenziji, elastični napetosti, ki se razkriva le skozi učinke delovanja na materijo. Zanimanje za nevidne dimenzije stvarnosti ter sočasni novi filozofski poskusi interpretiranja razmerja med subjektom in objektom, zaznavajočim in realnostjo v fenomenologiji in psihoanalizi so tudi v umetnosti spodbudili poudarjena ukvarjanja z razmerjem med gledalcem, umetniškim delom in prostorom, ki se stopnjujejo v obdobju postmodernizma. Psihoanalitski in poststrukturalistični pristopi opisujejo nova razmerja med koncepcijami prostora in zaznavajočim subjektom, ki se ob pluralni in polimorfni naravi realnosti doživlja kot negotov, razcepljen in razpršen. Vrsto kritičnih besedil o perspektivi in kartezijanskem prostoru je spremljala žanrska razpršitev v polju umetnosti, pojav novih oblik sodobne umetnosti (body art, performans, video umetnost, kinetična, optična umetnost ipd.), med katerimi se umetnost instalacije uveljavi kot dominantna umetniška oblika. Večperspektivnost instalacije, ki ne predpostavlja idealnega mesta opazovanja, je subvertirala tudi ideje o racionalni samo-osredotočenosti perspektivnega pogleda ter spodbudila razvoj novih modelov utelešene, vendar razsrediščene subjektivitete. V tem pogledu umetnost instalacije udejanja poststrukturalistične teoretske impulze razsrediščene subjekta (Barthes, Foucault, Lacan, Derrida), ki trdijo, da je posameznik dislociran, nekoherenten in z nezavednimi željami notranje razcepljen subjekt.²

Če je moderna paradigma prostora temeljila na razmerjih med subjektom in objektom, percepciji, abstrakciji in novih geometrijah, pa je razvoj sodobnih informacijskih tehnologij in računalniške znanosti, tako v teoretskih refleksijah kot v umetniški produkciji, vzpostavil nova prostorska razmerja, ki temeljijo na konceptu virtualne resničnosti in simulacije ter

moderna umetnost približevala čisti abstrakciji s slikarstvom, ki se je osredotočalo na osnovne likovne pojme – čiste barve, linije in reducirane geometrijske oblike. (Kandinski je denimo govoril o mikroskopski analizi osnovnih slikarskih elementov, kot so oblika, točka, linija in ploskev.) Prevladujoča redukcionistična metoda in paradigma razumevanja realnosti je prežemala tako znanstvene kot umetniške strategije modernizma (Manovich, 2007; Vitz in Glimcher, 1984).

2. Povezave med umetnostjo in znanstvenimi modeli realnosti v 20. stoletju podrobneje obravnavam v člankih: *Pictorial Abstractions: Visualizing Space in the Eras of Modernism and Information* (AR Correspondences, 2018), *Kompleksnost in tehnološki biomorfizem v sodobnem abstraktnem slikarstvu* (Zbornik Tomaža Brejca, 2020) ter *Prostor in gledalec: utelešena zaznava v umetnosti instalacije* (ČKZ, 2018).

izhajajo iz globalne ukinitve tradicionalnih časovno–prostorskih povezav v novi nematerialni sferi svetovnega medmrežja. Sodobna informacijska in telekomunikacijska orodja so omogočila pojav novih oblik raztelesene subjektivnosti, fluidnih virtualnih povezav, spremenjenih časovno-prostorskih parametrov realnosti v odnosu do virtualnosti ter izpostavila pomen (brez)telesnosti v kibernetiki prostorski (A. Vidler) ali ideje temporalnih pospešitev (P. Virilio).

Teoretski diskurz o problematikah prostora in sodobna umetniška produkcija se v zadnjih desetletjih pogosto usmerjata v analize vplivov informacijskih in digitalnih tehnologij na percepcijo prostora. Umetniške raziskave so bile že v preteklosti odvisne od tehnologij in medijev svojega časa, povezava umetnosti in tehnologije torej ni neka novost ali posebnost sodobnosti. Oliver Grau meni, da je »umetnost od nekdaj prevzemala ali celo spodbujala nove tehnološke invencije v razvoju medijev in da je tesna povezanost umetnosti s stroji in s tehnologijo na splošno, vključno z novimi mediji slik in njihovo distribucijo, zajemala vse dobe, od klasične antike do danes« (Grau, 2003, 4).

Podobno kontinuiteto odražajo tudi historične premene načinov reprezentacije prostora; kljub razširjenemu mnenju, da je stoletja vladavine perspektivnega prostora (od 15. stoletja dalje) zamajala in ukinita prav umetnost modernističnih avantgard v 20. stoletju, pa prostorske izkušnje sodobnih načinov prostorske reprezentacije z digitalizacijo, dematerializacijo in novimi oblikami iluzije pričajo o nasprotnem. Že E. Panofsky, ki je napisal eno najpomembnejših študij na področju kulture in tehnike perspektive (*Die Perspektive als 'Symbolische Form'*, 1927),³ zlasti pa pozneje Hubert Damisch (*L'origine de la perspective*, 1987) ugotavljata, da kljub splošnemu prepričanju o temeljnem modernističnem obratu (prostorske) paradigme po uvedbi teorije relativnosti modernizem dejansko ni v celoti opustil kulturne vladavine perspektive (Vidler, 2000, 8).

3 V 20. letih prejšnjega stoletja je izšla temeljna publikacija na temo prostora, razprava *Perspektiva kot simbolna forma* (*Die Perspektive als 'Symbolische Form'*, 1927) Erwina Panofskega, ki je menil, da perspektiva pretvarja psihofiziološki prostor v matematični prostor. Vzpostavil je vzporednico med zgodovino prostorske reprezentacije in evolucijo abstraktne misli, ki se je razvijala od antičnega pogleda na fizični univerzum kot diskontinuitete in »agregata« v smer postrenesančnega razumevanja prostora kot neskončnega, homogenega oziroma sistematičnega. Panofsky je povezoval renesančno perspektivo z vznikom racionalnega in samorefleksivnega kartezijanskega subjekta. Ugotavljal je, da je renesančna perspektiva postavila gledalca v središče hipotetičnega sveta in da je bila perspektivna ponazoritev prostora s pozicijo bežišča na horizontu slike povezana z očesom gledalca, ki je stal pred njo. Na ta način je perspektiva ustvarila hierarhično razmerje med središčnim gledalcem in prostorom slike, ki se razprostira pred njim (Panofsky, 1991). Razprava E. Panofskega je postala ključna referenca kritičnih študij o perspektivi kot simbolni formi v 60. letih prejšnjega stoletja (v feminističnih in postrukturalističnih teorijah), ki so poudarjale, da je perspektivni pogled povezan s koncepti obvladovanja, nadzorovanja in samo-osrediščnosti gledalca v razmerju do reprezentacije statičnega »odrskega« prostora.

Damisch poudarja, da je ob vse večji razširjenosti in uporabnosti perspektive v video simulacijah in drugih digitalnih predstavitev prostora treba ponovno razmišljati o perspektivi (Damisch, 1987). Podobno ugotavlja tudi A. Vidler:

»Kljub očitnim razlikam so sodobni grafični učinki digitalnega prostora resnično globoko zavezani predstavitvenim eksperimentom modernizma na način, ki ima resne posledice za teoretizacijo virtualnosti. /.../ Perspektiva je še vedno osrednje vodilo v okoljih virtualne resničnosti; predmeti so še vedno zasnovani in reprezentirani v vseh tridimenzionalnih konvencijah tradicionalne umetnosti, saj se Albertijevo okno le malo razlikuje od računalniškega zaslona« (Vidler, 2000, 6).

2 TOPOLOGIJA HIPERPROSTORA IN KOMPLEKSNOŠT V INFORMACIJSKI DOBI

V 70. letih prejšnjega stoletja so se pojavile nove epistemološke paradigme na številnih znanstvenih in tehničnih področjih, med drugimi teorija kaosa, nelinearnost in dinamika kompleksnih sistemov, fraktalna geometrija, samoorganizacija in avtopoiesis, raziskave umetnega življenja in inteligence, pozneje teorije nevronske zrcalne mreže in genetskih algoritmov. Sprememba znanstvene paradigme ob vstopu v informacijsko dobo sovпада z novimi družbenimi in filozofskimi teorijami postmodernizma, ki so se ob tehnološki razširitvi realnosti z digitalizacijo in pojavom virtualnega hiperprostora osredotočale na koncept simulacije. Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Guy Debord, Jacques Derrida in François Lyotard so v konceptu simulacije odkrili emblem tehnologizirane družbe in digitalne kulture, povezan z informacijsko pretočnostjo, ki jo omogočajo digitalna komunikacijska orodja in svetovni splet. Tehnološko manipulirano podobo v času digitalizacije določajo povsem drugačni principi konstituiranja, reproduciranja, distribuiranja, posredovanja in zaznavanja.⁴

4 Glej npr. Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija* (1981); Guy Debord, *Družba spektakla* (1967); Jacques Derrida, *La dissemination* (1972). Baudrillard v kritiki simulacije in hiperrealnega verjame, da je razlog postmoderne izgube stika z realnostjo pogojen s sodobno tehnološko in medijsko produkcijo, njene posledice pa so strateške ne le za različne sisteme reprezentacij (recimo v znanosti in umetnosti), ampak za širše družbeno stanje. Tako Deleuze (*Logika smisla*, 1969) kot Derrida v referenci na Platonovo paradigmo realnosti razmišljata o postmoderni družbi, ki je zasičena s podobami do te mere, da ne moremo več razlikovati originala od kopije in v tem smislu oba misleca ugotavljata, da živimo v svetu simulakrov. Deleuze in Guattari (*Tisoč platojev/Mille Plateaux*, 1980) vidita v globalni kulturi simulacije poseben potencial

Vodilna paradigma postmoderne znanosti se je vzpostavila na osnovi teorije kompleksnosti, kaosa in nelinearnih dinamičnih sistemov, fraktalna geometrija pa je že v 50. in 60. letih prejšnjega stoletja opisala realnost pojavov kompleksnih sistemov in nelinearnih dinamik, ob katerih je postala evklidska geometrija neuporabna. Teorija kaosa temelji na ugotovitvi, da lahko tudi najenostavnejši sistemi ustvarjajo kaotično vedenje, ki ga ne moremo razumeti s kopičenjem vhodnih informacij, saj se soočamo z neperiodičnostjo in z zapletenimi pojavi, pri katerih napake hitro naraščajo. Preučevanje vedenja kaotičnih sistemov je razkrilo, da se realnost vzpostavlja skozi razmerje med redom in neredom (kaosom). Ključno za preučevanje nelinearnih sistemov torej ni bilo več povezovanje vzrokov in učinkov, ampak iskanje vzorcev in določenih neregularnih repetitivnosti (podobnosti, neidentičnih iteracij). Prostor, ki je ukrivljen, deformiran, zvit, prelomljen, vzvalovan in dinamičen, je ustrezno opisala fraktalna geometrija (Benoit Mandelbrot), ki je v strukturi fraktalov razkrila podobnosti (ne popolne identičnosti), ki se ponavljajo v različnih merilih; mikro merilo fraktalne strukture odseva makro strukturo, vsak minimalen delec sistema zrcali red celote, kateri pripada.

Ernest Ženko ugotavlja, da postmoderne znanosti, na primer fizikalna teorija, ki posegajo v strukturo snovi (kvantna mehanika), ne vnašajo ničesar zares novega v razumevanje prostora (novega v smislu s prelomom Einsteinove teorije relativnosti). Podobno tudi fraktalna geometrija ali teorija kaosa in kompleksnih sistemov ni ponudila novega prostorskega modela, ampak predvsem novo razumevanje površine. Prav v tem vidi Ženko ključ do razumevanja postmodernega prostora; meni, da »je med vsemi opozicijami, ki definirajo razmerje med modernizmom in postmodernizmom, ključen prav odnos med površino in globino« (Ženko, 2000, 126) oziroma »pojav nove vrste ploskovitosti in brezglobinske, nove vrste površinske v najbolj dobesednem pomenu kot končna formalna lastnost vseh postmodernizmov« (ibid., 136), kar demonstrira na umetnosti pop-arta. Postmodernost označujejo strategije simuliranja realnosti in vztrajen poskus, da se ponovno vzpostavi neko novo realno, ki bi prikrilo njegovo izvorno izginotje. Teorija simulacije

prihodnosti. Menita, da sta simulacija in hiperrealnost dosegla transnacionalen nivo celotne popularne kulture, napredni kapitalizem pa vzpostavlja disolucijo starih identitet in teritorialnosti. Brian Massumi ugotavlja, da sta Deleuze in Guattari zoperstavila Baudrillardovemu pesimizmu logiko, ki je do simulacije afirmativna: »Izziv je, da sprejmemo ta novi svet simulacije in ga popeljemo korak dlje, do točke brez povratka, da ga dvignemo do pozitivne simulacije najvišje stopnje, z ureditvijo vseh naših moči lažnega, v smeri razbitja mreže reprezentacij enkrat za vselej« (Massumi, 1987). Brian Massumi meni, da je »v podobah skrita neke vrste genetska koda, ki je odgovorna za njihovo stvarjenje. Pomen je nedosegljiv in neviden /.../, to pa zato, ker je postala koda miniaturizirana. Predmeti so podobe, podobe so znaki, znaki so informacija in informacija se zapiše na čip. Vse se reducira na molekularni binarizem, posplošeno digitalnost računalniške družbe« (ibid.).

zaznava globalne spremembe v tehnološko naprednem svetu ter v kontekstu umetnosti izpostavi zanj značilen virtualen, interaktiven karakter novih umetniških oblik.

Digitalizacija prostora v informacijski dobi je z učinki temporalnih in prostorskih pospešitev bistveno vplivala na spremembe doživljanja sodobne realnosti. A. Vidler ugotavlja, da so se konkurenčne ideje o prostoru v modernizmu, ki so izpodrinile historično primarno zanimanje za čas v 19. stoletju, z digitalizacijo soočile z obliko prostorske brezčasnosti, z mutacijo v samem prostoru, ki prostor pretvarja v ne-prostor in čas v brezčasnost (Vidler, 2000). O razmerju prostora in časa je Paul Virilio trdil, da (takratna) sodobnost ni priča brezprostorski in brezčasnosti, ampak nasprotno, da dominira koncept časovnega prostora (temporal space). Zapaža nove oblike »časovne kompresije« in meni, da »tukaj ne obstaja več; vse je zdaj« (Virilio, 2000^a, 125), ter da je čas končno premagal prostor kot naš glavni način zaznavanja oziroma, kot zapiše B. Tschumi v predgovoru Viriliovega dela *A Landscape of Events*, Viriliov prostor postane časoven, njegova tema je »čas, kolaps časa, pospeševanje časa, obrat časa, istočasnost vseh časov /.../ ves prostor pogoltne čas. Prostor postane časoven (temporal)« (Tschumi v Virilio, 2000b, viii).

V zadnjih desetletjih informacijske dobe, v obdobju meta-, alter- ali hipermodernizma, sledimo novim prostorskim konceptom in oblikam, ki nastajajo v interdisciplinarnem presečišču različnih medijskih zvrsti, filma, fotografije, umetnosti, arhitekture in znanosti, tovrstno spajanje pa nastaja pod močnim vplivom digitalne tehnologije. Sodobne predstavitvene tehnike prostora so strukturirane z logiko digitalno ustvarjenega okolja, ki ga je A. Vidler razglasil za dominantno obliko sodobnega hiperprostora.⁵ Digitalne virtualnosti ne opisujemo več s terminologijo tipov, znakov, struktur in razpok, ampak s pojmi »mrež, gub, plasti in presevanj«, ki vzpostavljajo in opisujejo oblike sodobnega fluidnega, ukrivljenega in večplastnega prostora (Vidler, 2000). Sodobno izkušnjo prostora določa pomen površine, virtualnost, dematerializacija in posebnosti hibridnih prostorskih topologij, ki nastajajo v prepletu analogno-digitalnih tehnoloških postopkov. W. J. Mitchell ugotavlja, da »elektronski

5 Hiperprostor je izraz, ki ga srečujemo tako v znanosti, znanstveni fantastiki, kulturnih študijah, zlasti pa v teorijah (elektronskih) medijev, digitalne umetnosti in postmoderne arhitekture, kjer se uveljavlja izraz hiperarhitektura. V širšem smislu se nanaša na prostor višje dimenzije, opisan kot alternativna dimenzija prostora, ki je vzporedna našemu običajnemu prostoru. Vanj vstopimo z razširitvijo običajnih zaznavno-zavestnih stanj (ali kot je prikazano v znanstveni fantastiki, s pomočjo energijskega polja ali druge naprave), v njem se gibljemo z nadsvetlobno hitrostjo, časovni parametri preteklosti in prihodnosti so ukinjeni. V teoriji arhitekture npr. označuje prostorske vizualizacije, ki jih je omogočila digitalna tehnologija, estetiko dematerializiranega, fluidnega prostora, ki je podvržen učinkom simulacije, projekcije in mutacije (glej npr. Luigi Prestinenzza Puglisi: *HyperArchitecture: Spaces in the Electronic Age*. Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, Publishers for Architecture, 1999).

prostori očitno zanikajo kakršnokoli obliko geometrije, so logični, mentalni prostori in v tem smislu 'antiprostorski'. Mreža (svetovni splet) zanika geometrijo. Čeprav ima določeno topologijo računskih vozlišč in sevalnih bulvarjev za bite /.../, je temeljno in globoko protislovna. /.../ Ne morete povedati, kje je, opisati njene nepozabne oblike in razmerja ali pa tujcu sporočiti, kako do nje. Toda v njej lahko najdete stvari, ne da bi vedeli, kje so. Mreža je ambient – nikjer posebej, ampak povsod hkrati« (Mitchell, 1995, 8).

Posebno razumevanje poststrukturalističnega, dematerializiranega (hiper) prostora, prostora gub, plasti, pregibov in presevanj, opisujejo dela Gillesa Deleuza. Deleuzova misel je izrazito prostorska in se pogosto navdihuje v znanstvenih – matematičnih, bioloških, botaničnih ali fizikalnih – predstavnih modelih, ko govori o miceliju, kaosu, prostorskih ravninah, oseh, tangentah ali matematičnih prevojih. Deleuze primerja sodobno prostorsko realnost s strukturo micelija, ki je rizomatična, razsrediščena, horizontalna ekstenzija brez centra in odnosa do vertikalnosti; druga Deleuzova prostorska predstava je topologija in realnost prevoja. M. Vatovec meni, da se prav matematična »topologija kaže kot pertinenten 'način mišljenja' za primerjavo z deleuzovskimi koncepti oziroma bolje, za primerjavo topoloških funkcij z deleuzovskimi koncepti« (Vatovec, 2012, 189). Topologija matematično problematizira specifične prostorske vidike, predstavlja posplošitev geometrije in klasične matematične analize ter spreminja sam pojem prostora: od evklidskega k splošnejšemu topološkemu prostoru.⁶ Njena poglavitna vloga je določiti, ali so prostori med seboj topološko ekvivalentni oziroma homeomorfni. To pomeni, da se določa okolice, zveznosti in ostale topološke lastnosti za določen prostor in poskuša najti iste prostore. Ravno ta istost se imenuje homeomorfizem⁷ (ibid., 187).

6 Razlikovanje topološkega od metričnega prostora je še posebej razvidno iz kvocienčne topologije, ko si pomagamo z lepljenjem, pri čemer nastanejo torusi: dvorazsežni torus na primer nastane iz pravokotnika tako, da vsako točko na robu pravokotnika zlepimo z nasprotni ležečo točko na nasprotni stranici pravokotnika, trirazsežni torus pa si predstavljamo npr. tako, da si zamislimo pravokotno sobo v kateri stojimo in si predstavljamo, »da je leva stena zlepljena z desno: ne tako, da bi eno steno dejansko prilepil na drugo, ampak tako, da bi se vsakdo v trenutku, ko bi stopil v levo steno, pojavil iz desne. Na isti način je tudi sprednja stena zlepljena z zadnjo in tla s stropom. Kaj torej vidiš, če pogledaš skozi tla ali strop? Če pogledaš skozi zid, se ti zdi, da vidiš še eno enako sobo. Tam vidiš sebe v hrbet. Če pogledaš skozi tla, vidiš pod sabo svojo glavo, če pogledaš skozi strop, pa vidiš nad sabo svoje podplate...Ta tri-torus nima robov, njegova prostornina pa je enaka prostornini sobe, s katero si začel« (Weeks, 1998, 19).

7 Začetnika raziskovanj na področju matematične topologije sta bila Johann Benedict Listing, ki je prvi uporabil izraz »topologija« (1836), in August Ferdinand Möbius. Möbius je homeomorfizem ponazoril s primerom upogljive elastične površine: vse možne oblike, ki nastanejo iz nje s postopkom ukrivljanja, zvijanja in raztezanja, upogibanja, vendar brez trganja ali rezanja, bodo vzajemno homeomorfne. Homeomorfnost je topološka (ne geometrijska) ekvivalenca.

Topološko preslikavanje točk v Deleuzovem sistemu je podvrženo logiki razlike, multiplikacije in variabilnosti: ne gre niti za kontinuum navadnih točk niti diskontinuum izrednih točk. Namesto tega obstaja, kot se izrazi M. Doel, »disimilacijski fraktal singularnih točkovnih gub (points-fold), ki spominja na Cantorjev prah« (Doel, 2000, 128). V mnogih Deleuzovih delih (Guba, 1988; Tisoč platojev, 1980; Logika občutja, 1981) se vrstijo opisi večplastnega in pomnoženega prostora, ki je zguban, prepognjen, ukrivljen, elastičen prostor, ki nima konstantnih točk, le gube, ki dajejo konsistentnost. Kar se zdi, da so točke ali konstante, so v resnici gube na gube. Guba je prostorski »diferenciator, diferencial«, pravi Deleuze, in predlaga tehniko origamija ali umetnost pregibanja, zgibanja kot ustrezeni model prostorske reprezentacije (Deleuze, 2009, 16).

Prostorsko metaforo gube razvije v delu Guba (Le Pli, 1988), ki prepleta Deleuzova raznovrstna zanimanja za fiziko, metafiziko, matematiko in umetnost. Besedilo izpelje zanimive preslikave in ponazoritve znanstvenih, matematičnih konceptov, ki jih primerja in opisuje s filozofskimi pojmi (mišljenje o subjektu – monadi, ki je »guba sveta«, o »gubah v duši«) ali jih ponazori s primeri v umetnosti.⁸ Deleuze razmišlja o zgubanem, ukrivljenem prostoru in operativnem konceptu prevoja, ki je »genetski element spremenljive ukrivljenosti ali gube« (Deleuze, 2009, 28). Na primeru Kleejeve risbe in diagramu prevoja izpelje tezo o slikarjevi afiniteti do baročne estetike gub in krivulj: »Prevoj je pravi atom, elastična točka. On je tisti, ki ga Klee razkrije kot genetski element aktivne, spontane črte /.../ v nasprotju s Kandinskim, kartezijancem, za kogar so koti ostri, točka je ostra, v gibanje jo sproži zunanja sila. Za Kleeja pa točka kot 'nekonceptualni koncept ne-kontradikcije' teče skozi prevoj. Sama je točka prevoja, tam, kjer tangenta seka krivuljo. To je točka-guba« (ibid.) Na primeru treh Kleejevih figur ponazori razmerje prevoja, pomen prepletenih ukrivljenosti in pomen sence, ki označi konveksnost in tako odkrije konkavnost. Prevoj opiše kot dvoumen znak, ki je v breztežnosti: »/Prevoj/ ... je čisti Dogodek črte ali točke, Virtualno, idealiteta par excellence. Izveden bo po oseh koordinat, ampak zaenkrat še ni v svetu: je Svet sam oziroma njegov začetek, kot je rekel Klee, 'prostor kozmogeneze', 'nedimenzijska točka', 'med dimenzijami'« (ibid., 29–30).

8 Koncept gube razširja zunaj baroka in ga razume v širšem pomenu: »Če lahko iztrgamo barok iz določenih historičnih meja, se nam zdi, da je to vedno v skladu s tem kriterijem, ki smo ga spoznali s pomočjo Michauxa, ko piše 'Živeti v gubah', ali Bouleza, ki omenja Mallarméja in komponira 'Gubo po gubi', ali Hantaia, ko iz pregibanja naredi metodo« (Deleuze, 2009, 59). Vrača se tudi v preteklost in piše o P. Uccellu in El Grecu ter opisuje moderno slikarstvo, ki vsebuje »teksture materije« (veliki moderni baročni slikarji od Paula Kleeja do Fautriera, Dubuffeta, Bettencourta ...); tu poudari, da slikarstvo informela ni negacija forme: »formo umesti kot zgubano, ki obstaja samo kot 'mentalna pokrajina', v duši ali v glavi, na višini; vsebuje torej tudi nematerialne gube. Materiali so podlaga, zgubane forme pa so načini« (ibid., 60–61).

Deleuze govori o matematičnih transformacijah (po B. Cacheju in R. Thomu) in o prevoju, »ki je neločljiv od neskončne variacije ali od neskončno spremenljive ukrivljenosti«, o Kochovi krivulji, »ki jo dobimo, če zaobljimo kote po baročni zahtevi, tako da jih razmnožimo po zakonu homotetije: gre skozi neskončno število ogelnih točk in v nobeni od teh točk ne dopusti tangente, ovija neskončno spužvast in luknjičast svet, tvori več kot eno linijo in manj kot eno površino (fraktalna dimenzija Mandelbrota kot frakcionalno ali iracionalno število, ne-dimenzija, inter-dimenzija)«. Neskončna fluktuacija in možnost dodajanja novega ovinka, »tako, da iz vsakega intervala naredimo mesto novega gubanja« (ibid., 31).

Deleuze, pogosto označen kot »horizontalni mislec«, mislec razlike in diferencialnosti, razume tudi prostor kot diferencialni in ne poenotujoči element. Prostor je večplastna povezanost, ki ga ne morejo opisati točke, cela števila in identitete, ampak mnogoterosti, fraktalnosti, rizomatske povezanosti, prevoji in gube, ki so nenehno v gibanju. Gre za dinamičen, spremenljiv prostor, kjer je »gibanje povzelo vse – in ni več nobenega prostora za subjekt in objekt, ki sta lahko le pojma. V gibanju je namreč sam horizont: relativni horizont se oddaljuje, ko se mu subjekt bliža, toda v absolutnem horizontu smo vedno že tu, na ravnini imanence. Neskončno gibanje definira gibanje tja in nazaj, saj se ne odpravi proti nekemu cilju, ne da bi se vrnilo k sebi« (Deleuze in Guattari, 1999, 46). Vse se odvija na površini, na ravnini imanence in konsistence. Prostor je vedno prava virtualnost: upira se aktualizaciji in se spremeni vsakokrat, ko je aktualiziran.

3 VIRTUALNO

Virtualno predstavlja enega od osrednjih prostorskih konceptov postmoderne filozofije (Deleuze, Guattari, Derrida, Lyotard) in teorij novih medijev. Virtualnost ima sicer dolgo umetniško tradicijo, vendar je postala prav z digitalizacijo prostora eden temeljnih pojmov sodobnih teorij hiperprostorskosti. Na tem mestu osvetljuje dve različni pojmovanji virtualnega, najprej Deleuzovo virtualno v navezavi na aktualno, nato pa bolj tehnicistični pristop v razlagah virtualnosti v okviru teorij novih medijev, ki virtualno zoperstavlja realnemu.

Virtualno – aktualno

V filozofiji Gillesa Deleuza nastopata pojma virtualno in aktualno kot ontološki kategoriji, ki nadomestita par inteligibilnega (pojmovnega) in čutnega, tudi par bistva in obstoja (esence in eksistence).⁹ Aktualno

⁹ Pojmovni par virtualnega v odnosu do aktualnega predstavlja eno od temeljnih dualnosti Deleuzove ontologije, ki jo vpelje že v zgodnjih delih o Bergsonu (1956),

(dejansko) se nanaša na materialno in trenutno stanje stvari, virtualno pa na nematerialni, pretekli, idealni dogodek. V tej opredelitvi je bistveno razmerje virtualnega in aktualnega do realnega: oba pojma sta namreč vezana na realno, vendar na drugačen način: virtualno je realno kot ideja, aktualno pa je realno kot aktualizacija virtualnosti (Deleuze, 2011, 327). Deleuze opozarja, da virtualno ni zoperstavljeno realnemu, pač pa le aktualnemu. Virtualno poseduje polno realnost kot virtualno, vendar ga ne smemo preprosto razumeti kot nek »rezervoar« potencialnih možnosti. Deleuze poudarja, da je »virtualno potrebno definirati kot strogi del realnega objekta – kot da bi imel objekt enega svojih delov v virtualnem in bi bil vanj potopljen kot v objektivno dimenzijo« (Deleuze, 2011, 327). Vsak objekt je torej za Deleuza dvojen, toda tako, da si polovici nista podobni, ena polovica ima virtualno, druga aktualno podobo: »virtualni objekti so utelešeni v realnih objektih« (ibid.). Za razumevanje te dvojnosti se zdi primerno orodje topologija, ki razlaga homeomorfnost topoloških prostorov ali objektov, ki bivajo v štiridimenzionalnem prostoru, kot je Kleinova steklenica, ki je znamenit grafični prikaz neorientabilne površine (dvorazsežne mnogoterosti).

V perspektivi Deleuzovega ločevanja aktualnosti in virtualnosti ter potopljenosti objektnega v slednjo se zdi za razmišljanje o naravi umetniškega objekta ali umetniškega prostora ključno prav videnje te specifične dvojnosti podobe (virtualna in aktualna podoba) v objektu, torej ideja, da objekt nastopa kot realno le, kadar nastane kot aktualizacija virtualnosti. V delu *Logika občutja* (1981) Deleuze obširneje ponazori to povezavo na primeru slikarstva. Slikarstvo naj bi predstavljalo to, kar se nahaja pod reprezentacijo, torej virtualno. Vendar tega »pod« ne smemo razumeti kot drugo ravnino, kot nekakšen temelj, ki bi bil pod aktualnim (reprezentacijo), ampak v bolj topološkem smislu: virtualno in aktualno sta druga stran iste ravnine, kot druga stran medalje: virtualno je pod aktualnim, vendar ju ločuje le neskončno tanek rob.

Za razumevanje režima umetniške reprezentacije oziroma njenega razmerja do realnega je pomembno razumeti Deleuzovo poudarjanje, da virtualno ni nasprotje realnemu, ampak je pravo nasprotje realnega

podrobneje obravnava v svojem temeljnem delu *Razlika in ponavljanje/Différence et répétition* (Deleuzova doktorska disertacija, 1968) ter v mnogih poznejših delih. Deleuze sicer pogosto spreminja pomen svojih metafizičnih kategorij glede na probleme, s katerimi se ukvarja, vendar se vprašanje virtualnega v odnosu do aktualnega pojavlja kot odločilen, pravzaprav do smrti aktiven element njegovega metafizičnega sistema – ta pojmovni par obravnava tudi v delih, kot so *Kaj je filozofija?/Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), *Pourparlers* (1990) ali v *Logiki smisla/Logique du sens* (1969), vse do zadnjega posthumno (po Deleuzovem samomoru leta 1995) izdanega poglavja iz nedokončanega dela z naslovom *Le Virtuel et l'Actuel/ Virtualno in aktualno*. Za nadrobnejšo obravnavo te problematike glej: Sasso, R., Villani, A. (ur.) (2003): *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, str. 22–29.

oziroma resničnega pojem možnega (možnosti), pri čemer ne smemo zamenjati virtualnega in možnega. Tu je pomembno vpeljati drug tip pojmovne dihotomije, in sicer razmerje možnega in realnega, ki se razlikujeta tudi zato, ker prvo »napihuje na formo identitete v pojmu, medtem ko virtualno označuje neko čisto množstvo v Ideji« (ibid., 331).

Ko Deleuze naveže možno na identiteto, le-to postavi v režim identitete in podobnosti; možno je torej za Deleuza kategorija platonizma – neka stvar je možna le izhajajoč iz identičnega, je torej kopija le-tega. Tu stopimo v bistvo razlike med reprezentacijo in simulacijo, saj možno deluje v režimu reprezentacije – možno je podobno realnemu, ga posnema, kopira, reprezentira, medtem ko je pri aktualizaciji virtualnega na delu pravilo razlike in divergence – aktualno ni ne podobno ne kopija virtualnega, ki pa ga vseeno uteleša (Klepec, 1998, 146). Virtualno ni zunaj teles, nasprotno, nahaja se v njih, čeprav mu telesa niso podobna. Deleuze pravi:

»Aktualizacija virtualnega je vselej izvršena s pomočjo razlike, divergence ali diferenciacije. Aktualizacija nič manj ne prelomi s podobnostjo kot procesom kot z identiteto kot načelom« (ibid.).

Deleuzova filozofija razlike je v temelju antiplatonistična. Platon je trdil, da je ideja resnica, torej bivajoče. Čutna stvarnost naj bi bila le odsev višje resničnosti oziroma ideje, torej slaba kopija, umetnost pa je le kopija kopije in kot takšna degradirana; ta absolutna Platonova ideja postane model za kopije in simulakre. Deleuze pa nasprotno meni, da je ideja simulaker, da je torej ideja v osnovi virtualna in to idejo (simulaker) Deleuze imenuje tudi razlika, ki je temeljni koncept diferencialne filozofije razlike in pomeni, »da je Ideja realna, ne da bi bila aktualna, da je diferencirana, ne da bi bila diferencirana, da je celovita, ne da bi bila cela« (Deleuze, 2011, 335).¹⁰

Deleuzov antiplatonizem¹¹ pomeni zanikanje obstoja identitete, ki določa

10 Tu je vpeljan tretji Deleuzov dualizem, razlika med diferenciacijo in diferenciacijo. Medtem ko je diferenciacija celota diakritičnih razmerij, ki nastopijo znotraj Ideje-strukture, predstavlja diferenciacija proces aktualizacije takšne strukture. Diferenciacija zaznamuje aktualizacijo virtualnosti, toda tvori šele prvo polovico pojma razlike. Tisto, kar je diferencirano, mora biti najprej razlikovano od samega sebe, edino virtualno pa se razlikuje od samega sebe. Virtualnega si torej za Deleuza ne smemo predstavljati kot dvojno latenten ali predhodni fantom realnega, virtualno ni povezano s procesom realizacije, pač pa s procesom aktualizacije oziroma, kot ga tudi imenuje Deleuze, diferenciacije: virtualno je ta proces (Klepec, 1998, 146–147).

11 Deleuze razlaga Platonovo ontološko filozofijo modela, kopije in simulakra v delu *Razlika in ponavljanje* (1968) ter v leto za tem izdani *Logiki smisla* v poglavju *Platon in simulaker*. Platon razlikuje med dvema vrstama podob, med »dobrimi« ikonami, ki so podobne modelu – Ideji, in »slabimi« simulakri, ki podobnost hlinijo, čeprav so različni. Model je obdarjen z izvorno superiorno identiteto, ki pripada le Ideji, medtem ko

svet reprezentacije; »moderna svet je svet simulakrov« in moderna misel se vzpostavi na ruševinah reprezentacije ter njenih konceptov identitete, homogenosti in posnemanja. Razlika in simulaker, ki sta v platonizmu degradirana, stopita v ospredje v postmodernih teorijah simulacije in hiperrealnosti. V teorijah simulacije, dozdevka in hiperrealnosti (Baudrillard, Lyotard, Jameson, Derrida) se koncept razlike ne giblje več v razmerjih primerjav med modelom in kopijo (Platon), ampak v serijskih ponovitvah istega, v diferencialnih opozicijah med elementi serijskih, simuliranih podob brez originala.

Virtualnost digitalnega prostora

Vprašanje razmerja med reprezentacijo in simulacijo se danes umešča v teoretski diskurz novih medijev in virtualnosti, ki opisujejo sodobne učinke virtualizacije realnega, povezane s pospešenimi procesi digitalizacije na vseh nivojih družbenega stanja. V novomedijskih teoretskih diskurzih so koncepti virtualnosti, simulacije in reprezentacije pogosto obravnavani tehnicistično, saj deleuzovsko dihotomijo virtualnega in aktualnega praviloma zamenja drug par nasprotij, in sicer razmerje virtualnega in realnega. Obravnave virtualnosti so izpeljane na analizah funkcije ekrana in pomena interaktivnosti, tehnoloških inovacij (programske opreme ali vmesnikov), psiholoških učinkov imerzije ter spremenjenega doživljanja časovnih in prostorskih kategorij oziroma čutnosti in telesa v interakciji s strojem in kibernetskim prostorom.

Oliver Grau (Virtual Art: From Illusion to Immersion, 2003) ugotavlja, da ima ideja virtualnosti v umetnosti novih medijev dolgo zgodovino, saj se umešča v tradicijo iluzionističnih in potopitvenih (imerzivnih) umetniških reprezentacij, ki so se spreminjale glede na možnosti izraznih medijev in tehnologij svojega časa, od iluzionističnih fresk, perspektiv, panoram, do digitalno ustvarjenih iluzij, ki jih uporabnik doživlja interaktivno. Ob tem osvetli posebnosti virtualnega okolja računalniške umetnosti, ki je odvisna od razvoja vmesnikov in programske opreme in ki z možnostmi interakcije sproža metamorfozo samega koncepta slike ter njene percepcije na strani uporabnika.

»V navidezni resničnosti se panoramskemu pogledu pridruži senzomotorično raziskovanje slikovnega prostora, ki daje vtis 'živega' okolja. Interaktivni mediji so spremenili našo predstavo o sliki v veččutni interaktivni prostor izkušnje s časovnim okvirjem. V navideznem prostoru lahko

se kopija presoja po izpeljani notranji podobnosti. Pojem modela deluje kot kriterij za razlikovanje med posnetki, dobrimi podobami ali ikonami in slabimi simuliranimi podobami ali fantazmami. Simulaker oziroma fantazma (po Platonu) ni le preprosto kopija kopije ali skrajno ohlapna podobnost, degradirana ikona oz. podoba. Simulaker je demonska podoba, ki nasprotno od ikone izkazuje le podobnost navzven, živi pa razliko. Če ustvarja zunanji učinek podobnosti, je to le iluzija in ne notranji princip podobe.

parametre časa in prostora poljubno spreminjamo, kar omogoča uporabo prostora za modeliranje in eksperimentiranje. Možnost dostopa do takšnih prostorov in komunikacije po vsem svetu prek podatkovnih omrežij (spleta), skupaj s tehniko teleprisotnosti, odpira vrsto novih možnosti« (Grau, 2003, 7).

Lev Manovich (The Language of New Media, 2001) raziskuje oblike virtualnega prostora skozi genealogijo ekrana oziroma evolucijo predstavitvenih aparatov in tehnologij. Znana definicija virtualnosti, ki jo povzema tudi Or Ettliger, je, da je virtualni prostor »vidljiv svet slikovnih podob: slik, filmov, fotografij, TV-programov, video iger ali katerihkoli drugih slikovnih medijev – to je fizičnih naprav, skozi katere lahko izkusimo nekaj, kar fizično ni tam. Skladno s to interpretacijo bo karkoli, kar se pojavi v teh napravah, videno, kot da se nahaja znotraj virtualnega prostora in torej 'virtualno'« (Ettliger, 2008, 6). V teh napravah deluje ekran oziroma pravokotnik zaslona kot nekakšen rez v realnost, ki se zdaj cepi na običajen fizični prostor, torej realnost telesa, in virtualni (navidezni) prostor slike znotraj zaslona. Z vidika tehnicističnega premisleka postane zdaj ključna delitev med realnim (fizičnim) in virtualnim (navideznim) prostorom.

Manovich osvetljuje razmerja med telesom, umom in izkušanjem virtualnega prostora skozi genealogijo ekrana kot okvirja, ki spreminja oblike in funkcije v vizualni kulturi od renesanse dalje:

»Za vizualno kulturo modernega obdobja, od slikarstva do kina, je značilen zanimiv pojav: obstoj drugega virtualnega prostora, še enega tridimenzionalnega sveta, ki je zamejen z okvirjem in se nahaja znotraj našega običajnega prostora. Okvir ločuje dva popolnoma različna prostora, ki nekako sobivata« (Manovich, 2001, 95).

To je najbolj splošna definicija ekrana kot »klasičnega zaslona«, ki enako dobro opisuje renesančno sliko (npr. Albertijevo formulacije perspektivne slike) in sodoben računalniški zaslon.

Manovich nadaljuje, da se pred stotimi leti pojavi nova vrsta zaslona, ki jo poimenuje dinamični zaslon. Dinamični zaslon – na primer kino, televizija in video – obdrži vse lastnosti klasičnega zaslona, hkrati pa omogoči prikaz slike, ki se spreminja v času. Dinamični zaslon spreminja tudi razmerje med sliko in gledalcem oziroma določen režim gledanja. »To razmerje je že implicitno v klasičnem zaslonu, vendar zdaj postane eksplisitno. Slika na zaslonu namreč stremi k popolni iluziji in vizualni polnosti, medtem ko se od gledalca pričakuje, da ji povsem zaupa in se poistoveti s sliko. Čeprav je zaslon v resnici le okno z omejenimi dimenzijami,

nameščeno znotraj fizičnega prostora gledalca, naj bi se slednji v celoti osredotočil na tisto, kar vidi v tem oknu, z osredotočanjem na reprezentirano in zanemarjanjem fizičnega prostora zunaj» (ibid., 96).

Razvoj računalniškega zaslona je omogočil interaktivno pozicijo gledalca in manipulacijo s sliko v realnem času – namesto da bi prikazal eno sliko, običajno prikaže več sočasno obstoječih oken, kar lahko primerjamo tudi s hitrim preklapljanjem televizijskih kanalov, ki gledalcu omogoča, da spremlja več kot le en program; v obeh primerih gre za možnost hkratnega opazovanja slik. Kot četrti tip zaslona Manovich opiše VR-tehnologije, kjer paradoksalno zaslon popolnoma izgine. VR običajno uporablja zaslon, nameščen na glavi, katerega slike popolnoma zapolnijo vidno polje gledalca. Gledalec ne opazuje več pravokotne, ravne površine, ki se nahaja na določeni razdalji in deluje kot okno v drug prostor, ampak se zdaj popolnoma nahaja znotraj tega drugega prostora. Natančneje lahko rečemo, da oba prostora, realni fizični prostor in virtualni simulirani prostor, sovpadata. Navidezni (virtualni) prostor, ki je bil prej omejen na slikarsko ali filmsko platno, zdaj popolnoma zajema resnični prostor. Frontalnost, pravokotna površina, razlika v merilu so izgini, na neki ravni izgine sam zaslon (ibid., 97).

Manovicheva genealogija sodobnega ekrana govori torej o klasičnem tipu ekrana, ki ga vpelje renesančna slika, zamišljena kot okno v svet, ter o njegovih podtipih – dinamičnem zaslonu kina ali televizije in interaktivnem tipu zaslona računalniške virtualnosti. Ob tem avtor opozori tudi na različne tipe časovnosti, ki jih ti »zasloni« vzpostavljajo: statična slika zamrzne trenutek v večnost v primeru perspektivne slike, dinamični posnetek (film) reprezentira gibljive slike v preteklosti ter časovnost računalniške slike, ki poleg ostalih omogoča tudi interakcijo in manipulacijo slike v realnem času. Tu je pomembna tudi osvetlitev razlik v poziciji telesa gledalca do ekrana. Zaslon renesančne slike s perspektivno organiziranim prostorom predvideva statično pozicijo gledalca, ki negibno in monokularno motri virtualni prostor, ki se širi proti horizontu. Ta negibnost gledalca pa predvideva dinamično mentalno projekcijo v prostorsko virtualnost; bolj ko je postajala virtualna podoba gibljiva, bolj je gledalec postajal negiben in pasiven v načinu njene recepcije. Gledalec v tradiciji reprezentacije ustvari dvojno identiteto: hkrati obstaja v fizičnem prostoru njegovega telesa in v reprezentiranem, virtualnem prostoru zaslona; razcep subjekta predstavlja nekakšen kompromis za novo mobilnost slike (ibid., 107–109).

Z vidika razmišljanja o razmerju med telesom gledalca in virtualnostjo prostora (v klasični ali dinamični reprezentaciji) je pomembna še ena distinkcija, in sicer razlika med reprezentacijo in simulacijo. V tradiciji umetnosti simulacije, katere primer so že iluzionistični prostori tradicionalnih

umetniških zvrsti, kot so freske in mozaiki, je bilo pomembno, da so bili neločljivo povezani z arhitekturo. To je omogočilo gledalcu, da je ustvaril kontinuiteto med virtualnim in fizičnim prostorom. Gledalec je v tradiciji simulacije obstajal v enem samem koherentnem prostoru – fizičnem prostoru in virtualnem prostoru, ki ga slika nadaljuje. Ker si je tradicija simulacije prizadevala združiti virtualni in fizični prostor, namesto da bi ju ločila, so iskali sovpadanja velikosti pri obeh ter različne možnosti, ki bi spodbudile gledalca, da se lahko prosto giblje po fizičnem prostoru. V nasprotju s tem pa je tradicija reprezentacije stremela h gibljivi in premični podobi, ki jo lahko prestavimo v poljuben prostor, zato takšne kontinuitete ni bilo več mogoče zagotoviti. Zaradi tega je slika predstavljala virtualni prostor, ki se je jasno razlikoval od fizičnega prostora, kjer sta se nahajala tako slika kot gledalec.

Interakcija gledalcev z novimi digitalnimi mediji stimulira mentalno (umsko) projekcijo gledalca v virtualni prostor, medtem ko je telesnost zapostavljena: naglašena je mentalna interakcija, medtem ko se telesna aktivnost skrči na minimum ali negira. Um, ki je sam nematerialen, lahko v digitalnem prostoru »preživi«, za razliko od telesa, ki je postavljeno v negibnost. Digitalna tehnologija ločuje mentalnost od resničnega telesa, v najboljšem primeru je telo preslikano v virtualni prostor v obliki avatarja. Gre za novo obliko bivanja, kjer se gledalec hipotetično prosto giblje v prostoru brez telesa, subjekt pa tako postane breztelesni gledalec. Internet je neskončen kibernetski prostor, kjer se porajajo svetovi znotraj svetov ter nove prostorske in časovne oblike bivanja. Z novimi oblikami bivanja in medčloveškega komuniciranja ima digitalni prostor potencial za spreminjanje realnega fizičnega prostora, ki je danes predvsem tehnološko podprt in medijsko razširjen prostor.

4 TEHNOUMETNOST

Odnosi med telesom, umom in prostorom v virtualnem prostoru neizogibno povratno vplivajo tudi na odnose v fizičnem prostoru, saj fizična razdalja in orientacija izgubljata tradicionalni pomen. Digitalni prostori ustvarjajo resničnost, ki je drugačna od dejanske realnosti – ta ni več mišljena kot celovita in holistično enotna realnost, temveč kot mesto sovpadanj različnih realnosti in prostorskih možnosti. Danes živimo v tehnološko preoblikovanem prostoru, ki je postal naša vsakdanja realnost na način, kot se izrazi Strehovec, da kibernetski prostor, ki nastaja z interakcijo človeka in stroja, povzroča povnanjenje človekove biti v svet strojev, ki smo jih sami ustvarili, to pa povratno bistveno zaznamuje naše mentalne procese (Strehovec, 1994).

Tehnoumetnost je umetnost, ki nastaja v tem novem hibridnem, analogno–digitalnem prostoru. Ni nujno vezana na izključno ustvarjanje v digitalnem okolju, ampak združuje prakse, kjer so digitalni postopki notranje vpleteni v različne oblike in področja umetniškega ustvarjanja. Tovrstno umetnost opredeljuje tehnoestetika, ki jo Miško Šuvaković (2001) opiše kot »postmoderno teorijo, ki s tehnološkimi informacijskimi modeli predstavitve sveta in ustvarjanja nove (druge, umetne) tehnorešničnosti sveta ljudi in strojev opisuje, razlaga in interpretira sodobno družbo, kulturo in umetnost. Gre za premik od produkcije predmeta (artefakta) k proizvodnji samega sveta (konteksta, ambienta, resničnosti)« (Šuvaković, 2001, 9).

Tehnoumetnost, medijska umetnost in hibridne umetniške prakse (virtualna resničnost (VR), interaktivna instalacija, razširjena realnost (AR), bioumetnost, nanoumetnost, genetska umetnost, robotska umetnost, umetnost umetnega življenja, digitalna animacija) so eksperimentalno naravnane ter v transdisciplinarnih pristopih presegajo žanrske in kulturne omejitve. V tem ne odseva le umetniška radovednost ali želja po soočenju z novim in nepoznanim, ampak gre pogosto za naglaševanje etičnih in družbenopolitičnih tem ali tudi kritičnih področij spregledanih, problematičnih ali zanemarjenih vidikov same znanosti in njenih raziskovalnih postopkov.

Tehnološko zasnovana umetnost ustvarja hipoteze novih možnih svetov, v ustvarjalnih postopkih pa so digitalne in analogne plasti hibridno prepletene: »Večina slikovnih virov iz našega naravnega okolja se združuje z umetnimi podobami, kar ustvarja mešane realnosti, v katerih pogosto ni mogoče razlikovati med simulakrom in originalom /.../ V digitalno ustvarjenem virtualnem umetniškem delu zdaj 'biti' pomeni 'proces'; dokončano in absolutno sta zamenjana z relativnostjo, stabilnost z dinamiko« (Grau, 2018, 74). Grau tudi meni, da v specifičnem okviru sistema umetnosti medijska umetnost vse pogosteje vstopa v diskurz in razpravo o današnjih ključnih družbenih vprašanjih, kot so odnos med človekom in stroji, genetski inženiring, ekologija, globalizacija: »Medijska umetnost je zato bistvena komponenta v vprašanjih, kako lahko sodobne družbe dosežejo ustrezno samorazumevanje in s katerimi sredstvi lahko skušajo uresničiti kritično distanco do vse hitrejšega tempa sprememb« (ibid., 76). Te spremembe, ki jih prinaša vse večja digitalizacija vsakdana in umetnosti, so neredko vezane na spremembo čutnosti; Grau zapaža, da bosta v virtualnem svetu projekcija in inkorporacija gledalcev v umetna telesa v virtualni realnosti, ki so vendarle samo podobe, omogočili razširitev čutno-kognitivne izkušnje in doživetje evokativnih pojavov, ki vplivajo na našo zavest. Sodobni avdiovizualni mediji, računalniki in telekomunikacijske tehnologije

konvergirajo v nastanek polisenzornega in virtualnega hipermedija, ki spreminja kulturno zgodovino našega senzornega aparata kot tudi dinamiko virtualnih slikovnih prostorov (ibid., 69).

5 SKLEP

Digitalizacija, informacijske tehnologije in kibernetika so tudi v polju sodobne umetniške produkcije vzpostavile nove standarde v razumevanju in načinih ustvarjanja prostora; prostor in tehnologija danes ne nastopata več kot ločeni (vzporedni) kategoriji (kot v modernizmu), ampak notranje prepletena koncepta, ki tako v umetniških realizacijah kot na ravni doživljanja umetnosti postavita nematerialnost, virtualnost, raztelesenost, fluidnost in dinamičnost v jedro sodobne estetske izkušnje.

Sodobna umetnost in znanost nastajata v času paradigatskega tehnološkega obrata. Tehnoumetnost si, podobno kot znanost, prisvaja tehnologije svojega časa in eksperimentalno vpeljuje nove raziskovalne procese in tehnološka orodja za naslavljanje družbenih, kulturnih ali estetskih vprašanj. Če razvoj sodobne digitalne in informacijske tehnologije nedvomno odpira in spodbuja nove možnosti umetniške raziskave, pa se zdi dilema, ki jo je zastavil Paul Virilio ob napredku tehnouznanosti, nekako utemeljena. Virilio v delu *Information Bomb* (2000) namreč ugotavlja, da je moderna znanost postopoma postala tehnouznanost, ki si v zabrisovanju razlike med tehnološkim (operativnim) instrumentom (torej tehnologijo) in eksperimentalno raziskavo ne prizadeva več razkrivati koherentne resnice, ki bo služila humanosti. Ta zdrs je perfiden in Virilio ga osvetli v negativni luči:

»Če najdemo 'miselne izkušnje' v temelju eksperimentalnih znanosti, pa danes ne moremo mimo zapažanja, da ta analogni miselni proces upada v korist instrumentalnih, digitalnih postopkov, ki naj bi bili sposobni, kot se reče, spodbujanja znanja. Operativna realnost tehničnega instrumenta in resolucijska resnica znanstvene misli (sta) dva bistveno različna vidika znanja, ki pa sta tu očitno združena, ne da bi kdo zares opozarjal na situacijo. Znanost, ki ni tako zavezana 'resnici', kot je bila nekoč, temveč bolj takojšnji 'učinkovitosti', zdaj pluje proti svojemu propadu« (Virilio, 2000, 2–3).

Medtem ko Virilio govori o tehnouznanosti kot nazadovanju analognega mentalnega procesa v prid instrumentalni digitalni proceduri v znanosti, A. Nordmann na primeru nano-tehno-znanosti ugotavlja, da ji pogoji

resnice ali neresnice, funkcionalnost naprav ali uporabnost substanc ne služijo več kot epistemološki standardi, ampak gre za raziskovalni poskus doseganja tujega, neznanega teritorija v smislu naselitve novega, še neraziskanega območja sveta (Nordmann, 2004). Epistemološki uspeh je torej neke vrste tehnični dosežek, osvetlitev liminalnih ali ekstremnih vidikov realnosti, osvojitve nevidnih topoloških dimenzij, ki jih razkrivajo sodobne optične tehnologije, biotehnologije in biogenetika.

Vprašanje, ki bi si ga lahko analogno zastavili, je, ali tudi sodobna tehnološko usmerjena umetniška produkcija (tehnoumetnost), tako kot sodobna tehnoznanost, ne zamenjuje epistemološke vrednosti odkrivanja resnice in neznanega z banalno operativnostjo ali učinki tehnološkega spektakla. Na tem mestu se naslonimo na razmišljanja H. Bredekampa (2015), ki v kontekstu tehnoloških podob osvetli njihov aktivni potencial; v znanstvenih in tehnoloških imaginarijih ne vidi le pasivnih ilustracij, ampak dinamične akterje, ki sodelujejo pri epistemološki produkciji vednosti. Znanstvene ilustracije v naravoslovju ne predstavljajo, ampak tudi preoblikujejo, razjasnijo in posredujejo ugotovitve v podobah, ki aktivno sodelujejo pri oblikovanju znanja kot kulture. Kadar tehnoumetnost ni le tehnološki eksperiment, ampak miselno čutna invencija, ki v transdisciplinarnem prepletanju znanstvenih, umetniških in filozofskih dimenzij ustvarja hipoteze novih prostorskih, pomenskih in čutnih perspektiv, doseže transformativni potencial, ki hkrati zrcali in preoblikuje širšo družbeno realnost.

LITERATURA

Baudrillard, J. (1999): *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana, ŠOU, Študentska založba (Koda).

Bredenkamp, H., Dunkel, V. & Schneider, B. (ur.) (2015): *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*. Chicago, University of Chicago Press.

Berlot Pompe, U. (2018a): Prostor in gledalec: utelešena zaznava v umetnosti instalacije. V: Berlot Pompe, U. & Čeferin, P. (ur.): *Invencije prostora na presečišču umetnosti, znanosti in filozofije – Arhitektura in subjektivacija*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo XLVI/274, 27–54. Ljubljana, Inštitut Časopis za kritiko znanosti.

Berlot Pompe, U. (2018b): Pictorial Abstractions: Visualizing Space in the Eras of Modernism and Information. V: Robinson, O. P. (ur.): *Correspondences*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, AR / Architecture Research, 2018-1, 168–211.

Berlot Pompe, U. (2020): Kompleksnost in tehnološki biomorfizem v sodobnem abstraktnem slikarstvu. V: *Zbornik za Tomaža Brejca: Posebna izdaja Zbornika za umetnostno zgodovino*. Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo.

Bishop, C. (2005): *Installation Art: A Critical History*. London, Tate Publishing.

Damisch, H. (1987): *L'origine de la perspective*. Pariz, Flammarion.

Crary, J. (1999): *Suspension of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge (Mass.), MIT Press.

Darymple Henderson, L. (1983): *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, Princeton University Press, (razširjena izdaja: 2014, The MIT Press, 2014).

Darymple Henderson, L. (2009): The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture. V: *Configurations*, The Johns Hopkins University Press, Volume 17, Number 1, Winter 2009, 131–160. Dostopno na: <https://core.ac.uk/download/pdf/211341567.pdf> (15. 2. 2021).

Deleuze, G., Guattari, F. (1999/1991): *Kaj je filozofija?* Ljubljana, Študentska založba (Orig.: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Pariz, Minuit.)

Deleuze, G., (2009/1988): *Guba*. Ljubljana, Študentska založba (Koda) (Orig.: *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Pariz, Minuit (Critique).

Deleuze, G. (2011/1968): *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana, Založba ZRC (Orig.: *Deleuze, G., Différence et répétition*. Pariz, PUF.

Deleuze, G. (1990): *Pourparlers*. Pariz, Minuit.

- Doel, M. A.** (2000): *Un-glunking Geography: Spatial Science after Dr Seuss and Gilles Deleuze*. V: Crang, M. & Thrift, N. (ur.): *Thinking Space*. London, New York, Routledge (Critical Geographies), 117–136.
- Dunning, W.** (1991): *Changing Images of Pictorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting*. Syracuse, New York, Syracuse University Press.
- Ettlinger, O.** (2008): *The Architecture of Virtual Space*. Ljubljana, Faculty of Architecture University of Ljubljana.
- Foucault, M.** (1967): *Of Other Spaces*. Dostopno na: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (12. 2. 2021).
- Gombrich, E.** (1977): *Art and Illusion, a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, Phaidon Press.
- Grau, O.** (2003): *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, London, Massachusetts, The MIT Press.
- Grau, O.** (2018): Perspektive. V: *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo XLVI/274*, 27–54. Ljubljana, Inštitut Časopis za kritiko znanosti.
- Groys, B.** (2008): *From Image to Image File and Back: Art in the Age of Digitalization*. V: *Art Power*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Hildebrand, A. Von.** (2013/1893): *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. HardPress Publishing.
- Iversen, M.** (1993): *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, London, Mass., The MIT Press.
- Klepec, P.** (1998): Deleuzove tri forme mišljenja. V: *Problemi*, XXXVI, 7–8, 139–155.
- Lefebvre, H.** (1991) [1974]: *The Production of Space*. Oxford, Cambridge, Blackwell Publishers.
- Merleau-Ponty, M.** (1996): *Le doute de Cézanne*. V: Merleau-Ponty, M.: *Sens et non-sens*, Pariz, Gallimard.
- Manovich, L.** (2007): *Abstraction and Complexity*. V: Grau, O. (ur.): *Media Art Histories*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Manovich, L.** (2001): *The Language of New Media*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Massumi, B.** (1987): *Realer Than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari*. Copyright no.1, 1987. Dostopno na: <http://archtech.arch.ntua.gr/forum/massumi/Realer%20than%20Real%20The%20Simulacrum%20according%20to%20Deleuze%20and%20Guattari.htm> (15. 2. 2021).
- Massumi, B.** (2002): *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham, London, Duke University Press.

- Nordmann, A.** (2004): *Molecular Disjunctions: Staking Claims at the Nanoscale*. V: Baird D., Nordmann A., Schummer J. (ur): *Discovering the Nanoscale*. Amsterdam, IOS Press, 51–62.
- Olin, M.** (1992): *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Panofsky, E.** (1991/1927): *Perspective as Symbolic Form*. New York, Zone Books (orig.: *Die Perspektive als 'Symbolische Form'*, V: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925 (Leipzig & Berlin, 1927)*, 258–330.)
- Popper, F.** (2007): *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Rajchman, J.** (2000): *The Deleuze Connections*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Riegl, A.** (1993/1893): *Problems of style – Foundations for a History of Ornament*. Princeton, Princeton University Press (orig.: *Stilfragen – Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin).
- Sasso, R., Villani, A.** (ur.) (2003): *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nica: Centre de Recherches d'Histoire des Idées.
- Schlain, L.** (1991): *Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light*. New York, London, Toronto, Sydney, Harper Perennial.
- Schwarzer, M. W. and Schmarsow, A.** (1991): *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of 'Raumgestaltung'*. V: *Assemblage* No. 15 (Avg. 1991), 48–61. Dostopno na: https://www.jstor.org/stable/3171125?origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents_15.2 (2021).
- Strehovec, J.** (1994): *Virtualni svetovi*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče, zbirka Sophia 5/94.
- Šuvaković, M.** (2001): *Tehnoestetika in tehnoumetnost. Razlika/ Différance*, 2001 – broj 1. Časopis za kritiku i umjetnost teorije. Tuzla: Društvo za književna i kulturalna istraživanja Tuzla. Dostopno na: <http://www.nedibrahimovic.com/razlika/Razlika%201/RD1C-Misko.pdf> (5. 1. 2021).
- Vatovec, T. M.** (2012): *O vlogi znanosti pri Deleuzu*. Filozofski vestnik, XXXIII, 3, 185–197.
- Vidler, A.** (2000): *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Vidler, A.** (1999): *Technologies of Space – Spaces of Technology*. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58/3, 482–486.
- Virilio, P.** (1996): *Hitrost osvoboditve*. Ljubljana, Beletrina (Koda).
- Virilio, P.** (2000): *The Information Bomb*. London, New York, Verso.
- Vitz, P. C., Glimcher, A. B.** (1984): *Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis of Vision*. New York, Philadelphia, Eastbourne UK, Toronto, Praeger Publishers.

Vrečko, Janez. (2009). Tatlin, El Lisicki in Kosovel. V: *Primerjalna književnost*, 32/1. Dostopno na: https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/view/5368/4991 (5. 1. 2021).

Weeks, J. R. (1998): *Oblika prostora*. Ljubljana, Društvo matematikov, fizikov in astronomov Slovenije.

Wilson, S. (2010): *Art & Science Now*. London, Thames & Hudson.

Wilson, S. (2002): *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge, London, The MIT Press.

Worringer, W. (1997) 1908: *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago, Ivan R Dee, Inc Publisher.

Ženko, E. (2000): *Prostor in umetnost*. Ljubljana, Založba ZRC SAZU.

Umetnost in meje

O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti

TOŽEF MUHOVIČ

Predtakt

Kultura sedanjosti, piše pod vrhom prejšnjega tisočletja Peter Sloterdijk (1989, 271), je velik epiloški stroj, ki izlega sklepne besede in z razveljavljanjem včerajšnjega proizvaja kanček orientacije v sedanjosti. Sodobni možgani, tako Sloterdijk, so ta čas še topli od pretoka zadnjih valov velikih epilogov. Vse te post-retorike, kot so postfreudizem, postmarksizem, poststrukturalizem, postmetafizika, posthistorizem – kdo jih ne bi imel rad v njihovem zavzetem poslavljanju od preteklosti, če je že prihodnost videti meglena in neoprijemljiva?

1 UMETNOST OSNOVNEGA IN RAZŠIRJENEGA POLJA

Hipoteza

Analogno velja za področje umetnosti. Tudi tu so možgani še topli od pretoka slovitih valov sklepnih besed k pretesni ali preresni preteklosti, ki so v zaporedju zalivali evropski kulturni prostor zadnjih tristo let: *Gesamtkunstwerk*, *avantgarde*, *objets trouvés*, Beuysov *erweiterter Kunstbegriff*, kolaps estetske diference, družbeno konstruiranje umetnostne realnosti itd. Bolj silovita kot je sklepna beseda, prej se v sedanosti odpre prostor za nova pojmovanja in trende. Ni sicer nujno, da se s sklepnimi besedami vselej zelo daleč pride, vendar lahko dōbe s svojim epiloškim genijem v danem trenutku kljub vsemu dosejajo razmeroma visoko stopnjo avtorefleksivne prisebnosti.

Moja hipoteza je torej, da je za to, da bi prišli na sled naravi transformacij v umetnostnem prostoru moderne, zlasti pozne, v prvem koraku dovolj, če sledimo sklepnim besedam, ki jih k umetnostni preteklosti izrekajo novouveljavljajoče se ideologije, smeri in gibanja od razsvetljenstva do danes. In skušamo z njihovo pomočjo odstirati logiko sprememb v umetnostni morfologiji, fenomenologiji in aksiologiji.

Časovni okvir

Časovni okvir raziskave je doba moderne. To je doba novoveškega vzpenjanja k modernističnemu zenitu in doba sestopanja z zenitnega vrha, ki jo v spustu navzdol ne karakterizira le pojemanje modernistične kondicije, ampak predvsem neka neučakana potreba po spremembi, po nekem post-času, ki bi znal vsaj za silo prepričljivo sugerirati, »da je nekaj v teku, ker je nekaj drugega minilo« (Sloterdijk, 1989, 166). Pot navzgor ima pri tem karakter progresije, pot navzdol naravo dekonstrukcije. Moderna kot filozofski koncept je pri tem novoveško gibanje, ki zaznamuje kulturno, politično, filozofsko in umetnostno sfero zadnjih treh stoletij evropske zgodovine.¹ Če gledamo natančno, predstavlja sekularizacijo idej in perspektiv, ki so bile nastavljene že v krščanski metafiziki in so se razširile v sekularno sfero po zavrnitvi vsakršne relevance transcendentnih razsežnosti.² V pozni fazi jo karakterizirajo naslednji procesi: *individualizacija*, s pomočjo transformacije starih oblik pripadanja skupnosti; *masifikacija*, s pomočjo prevzemanja standardiziranega obnašanja in konformnega načina reagiranja; *desakralizacija*,

1 Začetek moderne je v skladu s kontekstom razpravljanja različno definiran. V humanistiki sovpada z visoko renesanso, v ekonomiji z industrializacijo s sredine 18. stoletja, v politologiji s francosko revolucijo poznega 18. stoletja (politična moderna), v literarni in umetnostni zgodovini z nastopom t. i. estetske moderne v mladem 19. stoletju ter v smislu stilne oznake z iztekajočim se 19. stoletjem (Osterhammel, 2009, 1827).

2 Prim. Benoist, Champetier, 2018, 31–32.

s pomočjo zamenjave »velikih zgodb« sakralne provenience z »znanstveno interpretacijo sveta«; *racionalizacija*, s pomočjo prevlade pragmatičnega uma, tehnične učinkovitosti in svobodnega trga; in končno univerzalizacija, s pomočjo globalne razširitve enega samega družbenega modela, ki se v svoji svetovljanskosti predstavlja kot »konec zgodovine« (Benoist, Champetier, 2018, 31).

V tako strukturirano matrico je položena tudi razprava o naravi transformacij v umetnosti, ki jo v prostoru moderne zaznamujejo karakteristični fazni premiki, kot so *Gesamtkunstwerk*, avantgarde, *objets trouvés* in Beuysov *erweiterter Kunstbegriff*. Njen predtakt sta rojstvo antropocentrizma in sekularizacije iz duha razsvetljenstva ter rojstvo estetike iz duha filozofskega čuta za čutnost, emancipacijo in sistem.

Gesamtkunstwerk

Veliki transformaciji polja umetnosti sta na prevoju iz 18. v 19. stoletje pričeli pripravljati pot ideja in praksa t. i. *Gesamtkunstwerka*.³ Najprej s filozofskim premikom od sakralnega k sekularnemu in nato z reformo opere. Pri tem celostna umetnina ni bila le »multimedijska« povezava vseh umetnosti v enem délu, kakor bi se to glasilo v novoreku naše dobe, ampak je v jedru vsebovala tendenco emancipiranja umetnosti. Kar je pomenilo, da so »dobra dela« po letu 1750, ko je bila »izumljena« filozofska estetika, s teritorija religioznih in historicističnih utemeljitev lahko emigrirala na avtonomni in sekularni estetski teritorij. In pri tem ohranila »odrešiteljsko relevantno« (*Rettungsrelevanz*), zahvaljujoč kultu umetniškega »genija« in zanimanju za problematiko celovitosti v obliki takratnega konceptualnega hita – pojma »sistem«.

Ta je postal osrednji povsod tam, kjer je pojem Stvarstva kot pojem za Celoto z veliko začetnico zašel v krizo, in tudi povsod tam, kjer ni bilo dovolj velike vere v človeka kot obvladovalca narave in absolutnega tvorca človeške zgodovine. Pojem *sistema* je na nevtralen način premostil razdaljo med Celovitostjo, ki pripada Bogu-Stvarniku, in celovitostjo, ki pripada človeku-ustvarjalcu. Kjer sta imela realna stvarnika, Bog in človek, težave s celovitostjo – in serija sistemskih pojmov je ravno indic, da sta jih imela –, so stopili na plano fantastični sistemski stvarniki – umetniki. Celoviti ljudje za celovitost, tako da je odtlej Celota dobila svoj domicil v umetniškem delu, umetniško delo pa v sistemu z malo in z veliko začetnico. Pri čemer se je iskalo in cenilo predvsem dela, ki so v

³ Ideja *Gesamtkunstwerka* se je pojavila v času romantike. Izraz je v delu *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Estetika ali nauk o svetovnem nazoru in umetnosti) iz leta 1827 prvi uporabil pisatelj in filozof Eusebius Trahdorff. Čez 22 let se je izraz ponovno pojavil v spisu Richarda Wagnerja z naslovom *Die Kunst und die Revolution* (Umetnost in revolucija, 1849), pri čemer ostaja nejasno, ali je Wagner poznal omenjeni Trahdorffov spis.

največji meri dosegala stopnjo sistemske celovitosti. V filozofiji se je fuzija Celote, Sistema in Umetnine najprej dogodila pri Schellingu, ki je razglasil, da je »dejanski način, na katerega mora biti razumljena filozofija, estetski, in da je zato ... umetnost resnični organon filozofije«. V tem je, pravi Odo Marquard, izvor ideje *Gesamtkunstwerka* (Marquard, 1983, 40–41).

Poznejša kritika »religije Gesamtkunstwerka« je sicer pokazala (prim. Strawinsky 1945, 90–91), da v njem sodelujoče umetnosti na račun totalitarne aplikacije koncepta izgubljajo umetniško svežino in prevečkrat ostajajo le epifenomeni filozofskih spekulacij, kljub temu pa je razširitev umetnostnega teritorija s heteronomne, religiozno-historicistične sfere na avtonomistično, estetsko ostala v veljavi.

Avantgarde

V »zgodovinsko« avantgardo, ki se je pojavila na prelomu iz 19. v 20. stoletje, štejemo gibanja, kot so *ekspresionizem*, *futurizem*, *kubizem*, *nadrealizem* in *dadaizem*, ki so vsa nastala iz posebnega odnosa do pojma »napredek« in iz nasprotovanja obstoječi kulturi. Glavne lastnosti pripadnikov avantgard so bile delavnost, pustolovsko nagnjenje k progresiji in *nihi-listično* prepričanje, da je tradicionalna umetnost »umrla« in je treba vse začeti na novo. V nasprotju z današnjimi *trendsetterji*, ki so sposobni sprožati le kratkotrajne mode in so s tem zadovoljni, se avantgardisti samopojmujejo kot predhodniki temeljnih, dolgoročnih in zgodovinsko zavezujočih premikov. V ta vidik njihovega dela se dandanes dvomi in se ga kritizira kot avtoritarnega, saj so v zgodovini mnoga avantgardna pojmovanja naprednosti pokazala, da še tako vzvišena predstava napredka ni nič drugega kot skok misli v svet visokih ciljev, ki pa se v praksi rad prezrcali v prav farsično nizek pristanek. Ali kot v obliki znane aforizma zapiše francoski pisatelj Romain Gary: »Les avant-gardistes sont des gens qui ne savent pas exactement où ils veulent aller, mais qui sont les premiers là-bas«. ⁴

Avantgardisti niso bili zadovoljni z razsvetljensko-romantičnim modelom umetnika-genija, ki v slonokoščnem stolpu ustvarja presežne vrednosti v upanju, da jih bo družba nekoč opazila. Zanje je bil tak tip pretakanja energij med umetnostno in družbeno empirijo absolutno preveč ekstenziven. Na njegovi osnovi ni bilo mogoče misliti na spreminjanje družbenega življenja, sploh pa ne na napredek. Intenca zgodovinskih avantgard je bila zato, da bi z umetnostno revolucijo bistveno hitreje in bistveno bolj aktivno spreminjale družbeno življenje. Ker pa je bilo verjetje, da jim bo to uspevalo le z umetniški sredstvi, od vsega začetka šibko, so se poskušale povezati s politično avantgardo. Futurizem v Italiji

4 »Avantgardisti so ljudje, ki ne vedo natančno, kam hočejo, a so prvi tam.«

se je zблиževal s fašizmom, ruska avantgarda z boljševizmom, nadrealizem v 30. letih prejšnjega stoletja s francoskimi komunisti. Te povezave so bile negotove, včasih prijateljske, včasih odbojne. Fašizem in komunizem sta bila s svojim avtokratskim ustrojem sploh izrazito nasprotje anarhičnemu načinu, h kateremu so bile pri spreminjanju sveta nagnjene umetniške avantgarde. Kljub temu so umetnostne avantgarde v političnih videlih in iskale oporo. Ko je padel italijanski fašizem, je bilo konec futurizma; ko je zavladal komunistični socializem v sovjetski Rusiji, so umetniške avantgarde doživele streznitev v konzervativizmu socializma; ko je usahnil komunistični socializem, so leve umetniške avantgarde izgubile tla pod nogami.

Iz tega je mogoče izluščiti dvoje. Najprej, da so zgodovinske avantgarde avtonomijo umetnosti – sicer po sili razmer, pa vendarle – zavestno žrtvovali heteronomiji politikuma, in drugič, da jim kolaboracija s političnimi avantgardami na koncu ni pomagala doseči ciljev, ampak so se na hipotezi politične naprednosti skupaj z njimi le upehale, deaktualizirale in postarale (Fleckler, Schieder, Zimmermann, 2000; Beyme, 2005). Od obojega bi se dalo kaj naučiti tudi za prihodnost.

Objets trouvés

Tretji vidik transformacije polja in pojma likovne umetnosti predstavljajo *objets trouvés* in duchampovski *readymades* z začetka prejšnjega stoletja, ki v obliki premika od »retalnega« k »mentalnemu« (Tomkins, 1999, 50, 148) pomenijo širjenje umetnosti od produkcije artefaktov k najdevanju in sekundarnemu semantiziranju faktov (Benjamin, 1982, 466; Muhovič, 2014, 55–59).

Odmik od metafizičnih fikcij, ki so se v zenitu modernizma subliminalno zaredile v umetniških artefaktih in interpretacijah, razumljivo vodi v smer njihove demistifikacije. Dobra stran obrata od metafizike sublimnosti k faktičnosti je v ohranjanju kontakta z vsakdanjikom, v pritegovanju nearanžiranega sveta med horizonte umetniškega zanimanja. Njegova slaba stran pa je nedvomno v nevarnosti, da iz ene skrajnosti, tj. iz idealizirane intence po preseganju danega v umetno izdelani (*artefakti*) formi, zdrsne v drugo skrajnost, v intelektualistično pristajanje na *faktično*, že dano in že ustvarjeno (*ready made*), kar bi prav lahko bila še hujska fikcija, kot je bila metafizika »čiste likovnosti« in »sublimnega«.

Der erweiterte Kunstbegriff

Gre za posodobitev in ekstrapolacijo intence umetnostnih avantgard, da bi z umetnostno revolucijo spreminjale družbeno življenje. Tokrat z drugimi sredstvi in deloma drugačnimi zavezniki. Sintagma je oznaka za osrednji pojem umetnostnega teoretiziranja in prakticanja kiparja

in performerja *Josepha Beuysa* (1921–1986). Izhajajoč iz prepričanja, da je vsak človek umetnik in kot tak sposoben ustvarjati umetnost, je Beuys pod sintagmo »razširjeni pojem umetnosti« razumel človeško ustvarjalnost v zelo širokem razponu, kakor mu je to narekovala idejna naslonitev na antropozofijo Rudolfa Steinerja ter Steinerjeva predstava o »socialnem organizmu« in »socialni ustvarjalnosti« (Beuys & Beuys & Beuys, 1990, 270). Zadnja bi po Beuysovem mnenju lahko proizvajala svet in družbo spremenljivo socialno umetnost v obliki t. i. socialne plastike (*soziale Plastik*).

Beuysov razširjeni pojem umetnosti v 60. letih 20. stoletja, ko nad evro-ameriškim Zahodom dvigneta zastavo neka nova sitost in neka nova samozadovoljnost, oživilja koncept *Gesamtkunstwerk*a na multi-medijski in pan-artistični način. In sicer v navezavi na avantgardna gibanja (sitacionizem, *fluxus*, *happening*) ter politični in socialni diskurz nove levice z elementi anarhizma, subverzije, deestetizacije, internacionalizma in emancipacije. Problematizacija pojma umetnost z *objets trouvés* in *readymades* se je v 60. letih prejšnjega stoletja izpela. Beuysova »razširitev pojma umetnost« je poizkus, da bi na novih temeljih ponovno oživila. Z njo je v igro vstopila vrsta radikalnih predstav o vlogi umetnosti v družbi, o vlogi umetnika, njegovih materialov, produciranja, publike, zaznave, komunikacije itd. Umetnikova želja po neposrednem odnosu z recipientom in družbenim okoljem je močno spremenila tradicionalno pojmovanje umetnine. Kot forme umetniških del lahko v novi perspektivi nastopajo ne le artefaktni produkti kot poprej, ampak tudi – in celo predvsem – situacije (instalacija, *environment*), interakcije (*performance*), procesi (*happening*), koncepti, komunikacije, institucije, ideološki aktivizmi, politika, v kateri naj bi umetnost aktivno sodelovala, in celo družbeni red sam. Beuysova vizija pod zaščitno znamko »socialne skulpture« priteguje v polje umetnosti celotno družbeno sfero, vsa področja ter oblike socialnega življenja in socialne ustvarjalnosti. V njenem okviru umetnik ni proizvajalec »duhovnih objektov« s praviloma oteženo komunikativnostjo, ki jim skušajo priti blizu različne oblike hermenevtik in eksegez, ampak tako rekoč *medij*, *agent* in *katalizator* družbenega in političnega življenja, s funkcijo, ki so jo v primarnih družbah opravljali šamáni, danes pa je očitno pristala v rokah umetnika-artista.

Beuysova »*Erweiterung*« ima svojo podlago v demistifikaciji visokomodernističnih postulatov čistosti, sublimnosti in povzdignjenega esteticizma. To demistifikacijo sta pognala v tek neodadaizem in ameriško abstraktno slikarstvo, ki sta v obliki radikalnega minimalizma (F. Stella, R. Ryman) sredi prejšnjega stoletja dala slovo »idealizmu duha« v korist »antiidealizma« gole objektности (Meinhardt, 2008, 82–85). Posledice premika pozornosti od podobe, videza in reference k objektности artefakta, od artefakta k faktičnosti, od estetskega k funkcionalnemu

zaznavanju in od umetnostnega prostora k prostoru družbene akcije so bile številne in s svojimi učinki segajo še v naš čas.

Prva od njih je bila prestopanje in zabrisovanje meja med umetnostjo in življenjem, kar je bila goreča želja predstavnikov *happeninga* v zgodnjih 60. letih 20. stoletja. Temu je sledil odmik od tradicionalnega (slikarskega in kiparskega) medija ter obrat k radikalno drugačnim načinom sporočanja pomenov, predvsem tistih z diskurzivno, kontekstualno in socialno-kritično noto in provenienco (Seel, 1996, 17–38; Menke, 1993, 391–407). Odmik od *starih* medijev, ki jih zaznamuje visoka stopnja otežene komunikativnosti, je v fokus pritegnil *nove*, na visoki stopnji komunikativnosti osnovane vizualne in digitalne medije (Schapiro, 1978, 222–224; Muhovič, 2018, 28–51). Ti so imeli za posledico informatizacijo in virtualizacijo življenja ter streznitev v problemih, ki jih je s seboj prinesla posledica te posledice – derealizacija realnosti (Welsch, 1996, 9–61; Gumbrecht, 2004, 161).

O karizmi osnovnega in razširjenega stanja

Táko je približno stanje, odkar je na splošno razširjen vtis, da zgodovina, kot piše Sloterdijk (1989, 266–267), nima voznega reda, in da se, kakor vemo in znamo, prebijamo skozi procesualno nikogaršnjo deželo. Slabo se godi tako ubesedljivosti neobrzdanih realnosti kot njihovi predvidljivosti. Le to vemo, da lahko življenje spoznavamo za nazaj, živeti pa ga moramo v-naprej (Kierkegaard, 1933, 203). Enako kot umetnost.

S stališča likovne umetnosti se torej vzdolž zgodovinskega vala moderne kažejo naslednje širitve njenega prostora, pojma in kompetenc:

- *Gesamtkunstwerk* zaznamuje prehod umetnosti od heteronomne zavezanosti religiozno-historicistični tradiciji k estetski avtonomiji;
- *avantgarde* podpirajo širitev prostora umetnostne avtonomije (nazaj) v prostor politične heteronomije, pri čemer favorizirajo pojem napredka ter umetnostna sredstva in strategije;
- *objets trouvés* pomenijo širitev teritorija ustvarjalnosti od ustvarjalnih k poustvarjalnim postopkom, od produkcije semantiziranih *artefaktov* k sekundarni semantizaciji *faktov*;
- Beuysov *erweiterter kunstbegriff* pa predstavlja nadaljevanje avantgardističnih prizadevanj z »drugimi sredstvi«, katerih jedro je razširitev umetnikove dejavnosti z ravni producenta umetnostnih objektov na raven trans-metjejskega katalizatorja (pobudnika, usmerjevalca) socialnih procesov, katerega končni cilj so »svet in družbo spreminjajoči« učinki, gonilna sila pa prepričanje o njihovi zdravilni moči.

Videti je, kot da se umetnost s pridevnikom (likovna, glasbena, literarna ...) v teku opisanih transformacij ekscentrira, je v situaciji, ko naj bi svoje središče odkrivala zunaj območja lastnega metjeja in kompetenc. Njen medij, méetje in kompetence se izkazujejo za nezadostne, ker so preveč specialne, in se morajo kombinirati ali celo povsem nadomestiti z multi-in trans-artističnimi kompetencami, ki jih »umetnik s pridevnikom« nima (npr. aktivistične, menedžerske, novomedijske, socio-kulturne in podobne kompetence). V tej perspektivi postane raznolikost umetnostnih panog ovira ali postranska stvar in vse, kar dela umetnike različne, se dojema za nebistveno, slučajno ali zastarelo. Umetnost je čedalje bolj umetnost brez pridevnika, *uniseks*. Skratka: v obdobju dveh do treh stoletij so se v senci industrializacije, demokratizacije, tržne ekonomije, poznastvenjenja, postindustrializacije in digitalizacije radikalno spremenili tudi načini umetnostnega »občevanja z obstoječim«, z medijem, naravo, družbo in človekom.

Posledica te medijsko-kompetenčne transformacije je soobstoj umetnosti »osnovnega« in »razširjenega« polja (prim. Frelih, 2018, 6), ki smo mu priče danes. Umetnost osnovnega polja v kompetencah in obsegu karakterizira panožni pridevnik, umetnost razširjenega polja je brez njega. Med obema tipoma oziroma paradigama obstajajo razlike, ki jih je mogoče predstaviti v obliki določenega števila ontičnih, produkcijskih, kompetenčnih in ciljnih diferenc, ki jih kaže shema na sliki 1.

Kljub poenostavitvam je iz sheme razvidno, da je govorjenje o paradigmi osnovnega in paradigmi razširjenega polja umetnosti realistično in dokazljivo, čeprav paradigmi v sodobnem izkustvu in praksi ne le kohabitirata, ampak se tudi prepletata in mešata. Paradigma osnovnega polja je *oblikotvorna* in *artefakto-centrična*. V njenem okviru je umetnik proizvajalec unikatnih, analognih, kontemplativnih, reprezentativnih »duhovnih objektov«, ki na strani umetnika predpostavljajo specializirano metjejsko znanje in kompetence, na ravni recipienta pa »iskreno, ponižno podredivitev duhovnemu objektu drugega človeka, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«, kot sredi prejšnjega stoletja zapiše Meyer Schapiro (1978, 224). Ultimativni cilj te paradigme je »čisto veselje nad neodvisnim obstojem nečesa, kar je odlično«, če povem s sočno dikcijo Iris Murdochove (1971, 86). Tej paradigmi to uspeva, kadar njeni produktivni procesi privedejo do »popolnosti oblike«, ki je človeka sposobna povabiti v neposredno kontemplacijo in ga obvarovati pred bližnjicami mentalne kratkovidnosti in sebičnega sanjarjenja (prirejeno po prav tam).

Paradigma razširjenega polja pa je, nasprotno, *pomenotvorna* in *socio-centrična*. Predstavlja razširitev umetnikove dejavnosti z ravni metjejsko specializiranega producenta na raven nadpanožnega, multimedijskega

UMETNOST OSNOVNEGA POLJA	UMETNOST RAZŠIRJENEGA POLJA
artefakt	fakt
duhovni objekt	duhovni dogodek
zaprto umetniško delo	odprto umetniško delo
forma	interakcija
trdnost	fluidnost
estetsko zaznavanje	funkcionalno zaznavanje
materialna produkcija	konceptualna produkcija
formativnost	in-formativnost
visoka stopnja nekomunikativnosti	visoka stopnja provokativnosti
produkcija artefaktov	družbeno konstruiranje
sistem znakov	sistem idej
metjejske kompetence	večmedijska in transmedijska izobrazba
metjejske kompetence	socio-kulturne in politične kompetence
intimno/kontemplativno	angažirano / aktivistično
osebno	javno
poudarjanje razlike umetnosti - življenje	brisanje razlike umetnosti - življenje
konstruktivno	kritično
reprezentativno	manifestativno
intrinzično	ekstrinzično

SLIKA 1: Odnos med umetnostjo primarnega in umetnostjo razširjenega polja. Med obema paradigmama obstajajo razlike, ki jih je mogoče predstaviti z določenim številom ontičnih, produkcijskih in ciljnih diferenc.

in multikulturnega katalizatorja socialnih in političnih dogajanj, pri čemer so zanj umetniški materiali in ustvarjalni postopki le sredstvo za pospeševanje »svet in družbo spreminjajočih« procesov. Umetnik tu deluje *bona fide*, da so njegove predstave o smeri in načinu odvijanja teh procesov dejansko tisto, kar je stvarnosti najbolj ustrezno, ne pa le to, za kar on misli, da je samo s seboj lahko zadovoljno. Postmodernemu geslu »*everything is permitted*« skratka odgovarja pustolovski in provokativni pojem uma.

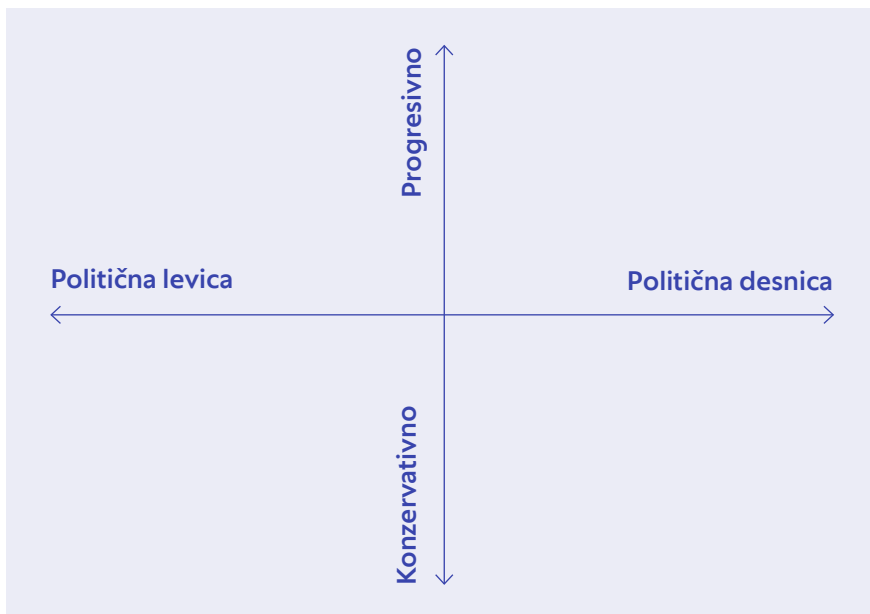
2 MODEL UMETNOSTNEGA PROSTORA IN UMETNOSTNI PROSTOR PO RAZŠIRITVI

Iz povedanega se spontano pojavljajo vprašanja: Kaj se je z razširitvijo umetnostnega prostora v moderni dejansko zgodilo? Se je ta prostor le povečal ali tudi spremenil? Oziroma, če gre za spremembo, za spremembo česa pravzaprav gre?

Da bi to ugotovili, bi bilo treba imeti primerjavo s stanjem pred razširitvijo, se pravi nek strukturni model osnovnega, nerazširjenega umetnostnega prostora ali vsaj nek »standardni model« tega prostora, s katerim bi bilo novo stanje mogoče primerjati. Izraz »umetnostni prostor« postavljam tu nasproti bolj razširjenemu in uveljavljenemu izrazu »umetnostni sistem« zato, da bi pozornost od organizacijsko-tehničnih in institucionalnih vidikov umetnosti v določenem času in družbi (edukacija, produkcija, recepcija, promocija, razstavljanje itd.) usmeril h globinsko-strukturni matrici pogojev, ki definirajo samo potrebo po umetnosti, in splošne predpostavke njene artikulacije, aksiologije in pragmatike. Ker v estetiki, kolikor mi je znano, teorije umetnostnega prostora in, posledično, standardnega modela umetnostnega prostora ni ali še ni, je treba ubrati posredno pot, pot analogije. Najbližja je analogija s teorijo političnega prostora, ki jo v reflektirani obliki ponuja sodobna politološka znanost. Predpostavka analogije pri tem seveda ni istovrstnost političnih in umetnostnih fenomenov. To je dovolj razvidno iz dejstva, da tisto, kar novoveško imenujemo politično, nastane z redukcijo avtentičnih človeških bitij, na katere računa umetnost, na »interesne subjekte«, na katere računa politikum. Osnova analogije pa je vsekakor lahko strukturanost operativne matrice.

Model prototipnega umetnostnega prostora

Za izhodišče lahko vzamem danes favorizirani prostor demokratičnih političnih ureditev. Politični sistem v demokracijah mora razreševati in blažiti dva temeljna družbena konflikta: *ekonomskega* in *kulturnega*. Ekonomski konflikt se kaže v tem, da so demokracije osnovane na tržnem gospodarstvu in da skozi tržne viške doseženo blagostanje tudi delijo po tržnih zakonitostih, se pravi izjemno neenako. Ta konflikt je v politični sistem tradicionalno preslikan z razlikovanjem med desnimi in levimi političnimi strankami. Leve si prizadevajo za državno regulativo v gospodarstvu, za prerazdelitev tržnih viškov in močno socialno državo. Desne stranke pa nastopajo z argumentacijo, da prerazdeljevanje vodi k temu, da je na koncu vse manj tistega, kar bi lahko prerazdelili, ter da preveč državne regulative s seboj prinaša zmanjšanje tekmovalnosti in učinkovitosti. Temeljni kulturni konflikt pa se v demokratični



SLIKA 2: Koordinate političnega prostora v demokracijah.

družbi razkriva v razliki med tistimi, ki imajo interes, da se družbena tradicija ohranja, in tistimi, ki si jo želijo v prvi vrsti presegati. Demokratične volitve zagotavljajo, da ekonomske in kulturne spremembe vselej sprejema večina, s čimer pride sistem do integrativnih odločitev (Lehmann, 2020, 6–7). Slika takega političnega prostora ima tako dve, temeljnima družbenima konfliktoma prirejeni koordinati: *abscisa ekonomskih tenzij* z zoperstavljenimi levimi in desnimi strankami ter *ordinato kulturnih tenzij* s konzervativnostjo spodaj in progresizmom zgoraj, kar je razvidno s slike 2. Strukturne analogije med političnim prostorom in prostorom umetnosti so nedvomno tvegane in dvomljive. Kljub temu so nam v okviru dvomljive analogije lahko v pomoč pri smereh razmišljanja o prostoru umetnosti in pri verifikaciji teh razmišljanj v umetnostni empiriji preteklosti in sedanjosti. Temeljna karakteristika vsakega političnega prostora je torej razreševanje družbenih konfliktov na ekonomski in kulturni ravni. Če s stališča te predpostavke gledamo na dogajanja v umetnostnem prostoru, moramo, kljub nespornemu obstoju konfliktnosti v njem, reči, da razreševanje konfliktov ni njegova primarna naloga niti karakteristična poteza. Če natanko premislimo, je to ... diferenciacija. Diferenciacija in-formativnih kakovosti. Ta pa se, analogno kot razreševanje konfliktov v političnem prostoru, dogaja v koordinatnem sistemu, katerega bazo sestavljata os pragmatike, ki je primerljiva z osjo ekonomskih tenzij v političnem prostoru, in os aksiologije, ki je v političnem prostoru primerljiva z osjo kulturnih tenzij.

Os pragmatike. Diferenciacijo na osi pragmatike že od antike dalje zaznamuje razlikovanje med t. i. *artes vulgares* in *artes liberales*, ki se med seboj razlikujejo po stopnji svoje odvisnosti od takojšnje praktične koristnosti. Prve, z visoko stopnjo odvisnosti, bi danes imenovali uporabne ali aplikativne, druge, z visoko stopnjo neodvisnosti, pa svobodne umetnosti. Za skupni imenovalac prvih se je zaradi njihove obrtno-tehnične narave pozneje uveljavil grški izraz »techne« (gr. τέχνη), za skupni imenovalac drugih pa zaradi njihove imaginativne in poetične narave grški izraz *poiesis* (gr. ποίησις).⁵ Čeprav je res, da je bila od vsega začetka med *artes liberales*, torej med humanistične stroke, kot so gramatika, retorika, dialektika, aritmetika, geometrija in astronomija, uvrščena le glasbena umetnost, je enako res, da se ji je med letoma 1400 in 1500 s poudarkom pridružila likovna umetnost s svojimi zvrstmi, od 16. stoletja dalje pa je izraz sploh postal sinonim za t. i. »lepe umetnosti«, ki so sicer tudi zavezane koristnosti oziroma pragmatiki, vendar višjega, duhovnega, arhetipičnega, perenialnega ranga.

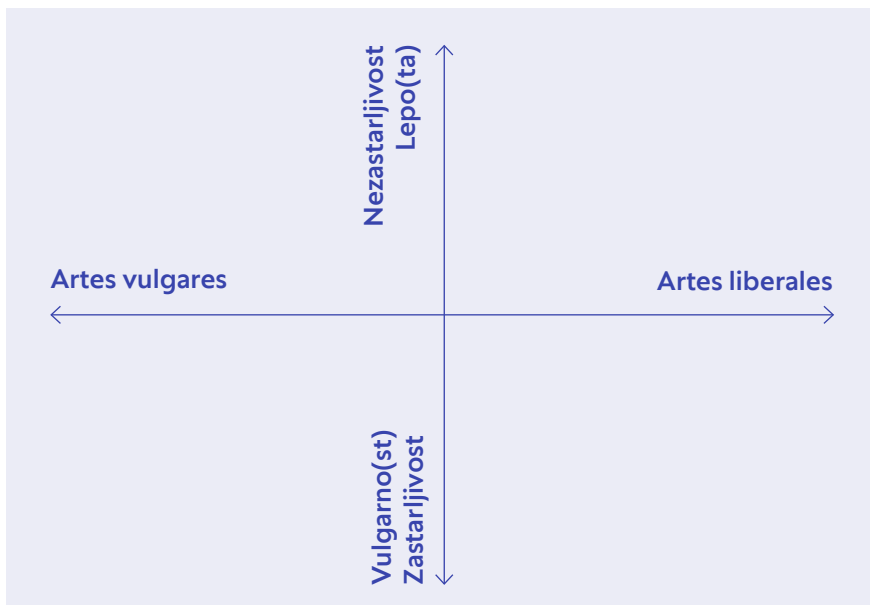
Os aksiologije. Za umetnost bi bilo v grobem mogoče reči, da ni bila rojena kot ideal, ampak kot njegova mera. Oblike, ki jih producira umetnost, nastajajo zato, da bi vzpostavile in utrdile občutek resničnosti in neposrednosti ideala, še posebej pa zato, da bi izmerile smer in stopnjo njegove realizacije in prezence v svetu (Muhovič, 2002, 15). To, kar v tej zvezi imenujem ideal, je v konkretni obliki od nekdanj prisotno v družbenem pojmovanju lepote. Še posebej reflektirano od sredine 18. stoletja dalje, ko je pojem »lepo« postal osrednja kategorija novoosnovane filozofske discipline estetike, vede o lepem v naravi in v umetnosti. Lakmusov papir lepotnih idealov je umetnost, ki ideale realizira in predstavi v čutnonazorni obliki estetsko formiranih form. Te forme tekmujejo med seboj v stopnji približevanja idealu, s čimer preverjajo njegovo uresničljivost, prezenco in relevanco. Verifikacija se dogaja na osi aksiologije, ki se prek umetnostnega prostora stopnjevito razpenja od vulgarnega, ki ga karakterizirajo običajnost, rutina, preprostost in zastarljivost, do lepega, ki ga karakterizirajo invencija, izvirnost, kompleksnost in nezastarljivost.⁶ Situacijo ilustrira slika 3.

Modeli transformacij v moderni

Čeprav je model prototipnega umetnostnega prostora provizoričen, lahko s svojo konceptualizacijo in strukturo kljub vsemu pomaga, če že ne verificirati pa vsaj kontekstualizirati razširitve, o katerih sem govoril v prvem delu razprave.

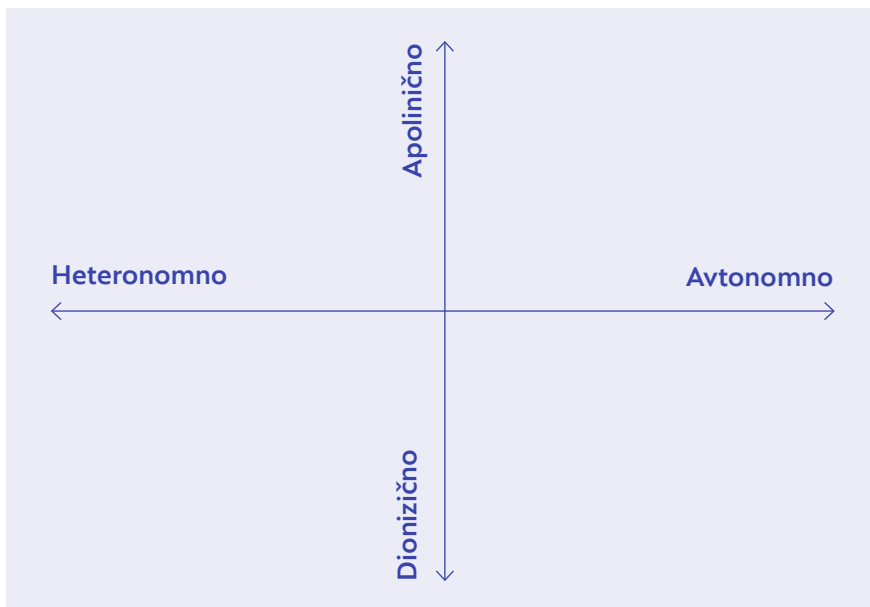
5 O starem razlikovanju med *poiesis* in *techne* glej Sloterdijk 1989, 154–155.

6 Ali kot pravi George Steiner: »*the painting, the composition are wagers on lastingness. They embody the dur désir de durer (the harsh, demanding desire for durance)*« (Steiner, 1989, 27).



SLIKA 3: Model prototipnega umetnostnega prostora, ki ga sestavljata abscisa pragmatike z aplikativnimi artes vulgares na levi strani in artes liberales na desni strani ter ordinata aksiologije z zastarljivimi standardi običajnega spodaj in nezastarljivimi lepotnimi standardi zgoraj.

Če model prototipnega umetnostnega prostora primerjamo z umetnostnim prostorom 18. in 19. stoletja (razsvetljenstvo; predromantika, romantika), katerega jedro je bil odmik od historicizma in klasičnih vzorov, njegova najsvetlejša zvezda pa sistemska ideologija *Gesamtkunstwerka*, potem lahko zasledimo transformacije na obeh njegovih bazičnih koordinatah. Na abscisi pragmatike se je pozornost tedaj povsem premaknila na teritorij »lepih umetnosti«. Diferenciacijo med *artes vulgares* in *artes liberales* je zato na njej zamenjala diferenciacija med semantično heteronomnostjo umetnosti (umetnost v službi religioznih, historicističnih in reprezentativnih zahtev) ter njeno semantično in estetsko avtonomijo, katere garant je postala estetika. Ta je, kot rečeno, omogočila, da so »dobra« umetniška dela s področja religioznih in historicističnih utemeljitev lahko emigrirala na avtonomno in sekularno estetsko področje ter pri tem ohranila »odrešiteljsko« relevantno. Na ordinati aksiologije pa se je pozornost previdno, vendar vse bolj jasno poslavljala od aksioloških prapolov, vulgarnega in lepega, in sicer v smeri, ki sta jo s pojmovnim parom *apolinično* in *dionizično* intonirala filozofa Friedrich Schelling in Friedrich Nietzsche. Lepotnim idealom je tako z zmernostjo in harmoničnostjo pričel udarjati takt pojem apoliničnega, vulgarnemu pa je z ekspresijo in ekscesom ne le profiliral identiteto, ampak tudi dvigoval rating pojem dionizičnega. Kako je videti koordinatni sistem porazsvetljenskega umetnostnega prostora, prikazuje slika 4.

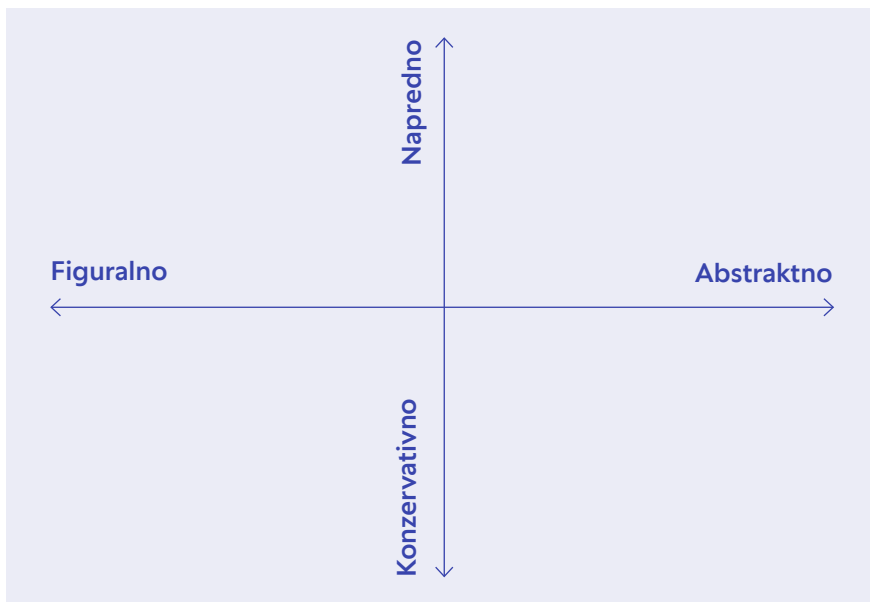


SLIKA 4: Koordinatni sistem porazsvetljenskega umetnostnega prostora.

Z zgodovinskimi avantgardami in readymades se je v umetnostnem prostoru zatresla predvsem apolinično-dionizična aksiološka os, ki v obliki ekspresije sicer vztraja še naprej, vendar ni več v ospredju. Izpodriva jo avantgardistični pojem »napredka« in »naprednosti«, ki izvira iz oponiranja obstoječi kulturi. Apolinično-dionizična os se tako preoblikuje v os napredno-konzervativno, pri čemer je sekundarno semantiziranje, ki je v kulturo na začetku prejšnjega stoletja vstopilo skozi vrata objets trouvés in readymades, ovrednoteno kot napredno, »primarno semantiziranje« artefaktov iz prejšnjih časov pa vsaj v določeni meri in v določenih okoljih kot konzervativno. Pragmatično plat diferenciacije na osi heteronomnoavtonomno pa postopoma zamenjuje diferenciacija med likovno heteronomijo (figuralnost, predmetnost, mimetika) in likovno avtonomijo (abstrakcija, nepredmetnost, mondrianovska »čista likovna umetnost«).⁷ Model umetnostnega prostora z začetka prejšnjega stoletja kaže slika 5.

Z Beuysovimi »razširjenim pojmom umetnosti« se je umetnostni prostor ponovno transformiral. Na pragmatični osi se je od medijsko oziroma metjejsko specifičnega osnovnega polja razpotegnil v smer medijsko in metjejsko nespecifičnega razširjenega polja umetnosti, ki primarno figurira kot »svet in družbo spreminjajoči« umetnostni agens. Jedro te razširitve je odnos do umetnostnega medija in posledično odnos do

7 Prim. Holtzman & James, 1987, 288–300.



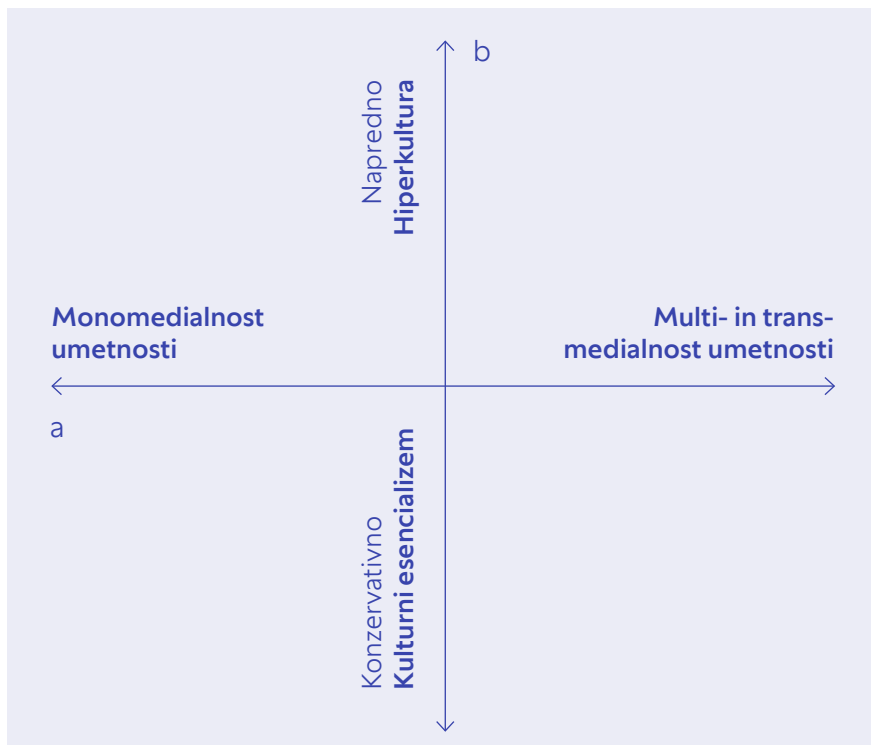
SLIKA 5: Model umetnostnega prostora z začetka 20. stoletja: abscisa figuralno-abstraktno in ordinata konzervativno-napredno.

tipologije »umetnostnega produkta«. Kaj to pomeni, bom skušal nakažati v nadaljevanju. Premik na aksiološki ravni pa je, če upoštevamo dogajanja v umetnosti v drugi polovici 20. stoletja, nekoliko paradoksen. Umetnostna gibanja, kakršno je bilo na primer *nova podoba* (*New Image Painting*), so pokazala nujnost opustitve modela naprednosti in napredka, v luči katerega se je pisala avantgardistično kalibrirana zgodovina umetnosti, pa tudi nujnost opustitve avantgardističnega anatemiziranja tradicije. Ponovna uporaba starih umetniških načinov in slogov s predznakom »napredne umetnosti« je izpodkopavala stari model nenehne rasti in razvoja od slabega (konzervativnega) k dobremu (naprednemu). Ta aksiološka transformacija pa ne velja za vse oblike umetnostne ustvarjalnosti v drugi polovici 20. in v začetku 21. stoletja. Naprednost se implicitno, vendar vztrajno ohranja v gibanjih, ki pojmujejo umetnost kot »svet in družbo spreminjajoči« agens družbenega konstruiranja. V skladu s svojo usmeritvijo od »slabšega k boljšemu« si adepti te ustvarjalnosti seveda ne morejo žagati veje, na kateri sedijo. Smiselno pa je vsekakor, da jo posodablajo in precizirajo. In to se dogaja. V smeri »hiperkulture« na strani naprednosti in v smeri »kulturnega esencializma« na strani konzervativnosti, če lahko verjamemo razvojnim shematizacijam raziskovalcev socio-kulturne sodobnosti. Ti ugotavljajo, da je obdobje modernosti, kakor se odvija v globaliziranem svetu, že kar nekaj časa podvrženo potrebi po globinski transformaciji. In to na gospodarski, politični in kulturni

ravni. Osnovo za spremembo vidijo v razlikah, ki jih v odnosu do preteklosti nakazujejo postindustrijska ekonomija singularnosti, tehnična revolucija digitalizacije in mreženja ter favoriziranje avtentičnosti, ki jo zahteva življenjski stil novega srednjega razreda v postindustrijski eri. V povezavi s slednjim pa je zlasti v ospredju fenomen, ki ga sociologi imenujejo kulturalizacija socialnega (*culturalisation of what is social*). Ta ima dve kontrastni obliki, ki ju Andreas Reckwitz (2017, 2019) imenuje »kulturalizacija I« in »kulturalizacija II«.

Hiperkultura. Prvo kulturalizacijo lahko imenujemo »hiperkultura«. Ta v jedru privzema obliko ekspanzivne estetizacije življenjskih stilov, poklica, socialnih kontaktov, stanovanjske kulture, potovanj in nenazadnje telesa, in se dá v končni konsekvenci izpeljati iz ideala t. i. »dobrega življenja«. Kultura je tu v določeni meri *hiperkultura*, v kateri lahko potencialno vse postane pomembno in dragoceno. Za abstraktno obliko te kulturalizacije so po eni strani odločilni objekti, ki se gibljejo na kulturnih trgih, po drugi strani pa subjekti, ki stojijo tem objektom nasproti s svojo željo po *samouresničanju*. V okviru hiperkulture se kultura vselej dogaja na kulturnih trgih, na katerih konkurirajo kulturne dobrine. Ta konkurenca pa je le navidez samo komercialna, saj gre v prvi vrsti in v bistvu za konkurenčni boj med »artikli«, ki imajo izrazitejšo identiteto, večji apel, večjo atraktivnost in so na tržišču tako ali drugače ekskluzivni.

Kulturni esencializem. Drug vidik kulturalizacije predstavlja to, kar Reckwitz imenuje »*Kulturessenzialismus*«. V ospredju tega vidika so gibanja in skupnosti, ki se sklicujejo na kolektivno identiteto in na kulturo identitete. Ta identiteta v določeni meri zadeva t. i. *identity politics*, v kateri se vidijo izvorne ameriške skupnosti, velja pa tudi za nove nacionalizme v Rusiji, na Kitajskem in v Indiji ter za tako imenovane fundamentalistične skupnosti, zlasti muslimanske. Te, pogosto v nasprotju s tem, kar favorizira njihovo globalizirano okolje, reaktivirajo predmoderne kulturne vzorce in načine življenja. In sicer v izrecnem nasprotovanju modernim vzorcem, pri čemer je nasprotovanje mogoče razumeti kot reakcijo na kulturni vakuum modernega racionalizma in na globalno eksplozijo hiperkulture po letu 1980. Kulturni esencializem je v tem nasprotje hiperkulture. In sicer v trojnem smislu: *prvič* s tem, da v njegovem okviru kultura ni neskončna igra odprto konkurirajočih diferenc, ampak zaprt sistem, ki oblikuje svet vsakokrat na način nekega antagonizma (znotraj-zunaj, *ingroup-outgroup*), ki je za subjekt istočasno vrednostni (pomembno-nepomembno, dobro-slabo); *drugič* s tem, da instanca in referenca kulturne sfere ni samouresničujoči se individuum, ampak kolektiv, *community*; in *tretjič* s tem, da ne operira več z režimom inovacije, novosti in samopreseganja, ampak s pripadnostjo tradicionalnemu, kar v določeni meri vodi k esencializiranju kulture in življenja (po: Reckwitz, 2017).



SLIKA 6: Model (post)beuysovskega umetnostnega prostora: a) os pragmatike (monomedialnost umetnosti – multi- in trans-medialnost umetnosti), b) os aksiologije (napredno: hiperkultura – konzervativno: kulturni esencializem).

Opazno pri tem je, da Reckwitz »kreativnemu dispozitivu hiperkulture« spontano pripisuje pozitiviteto, medtem ko jo »kreativnemu dispozitivu kulturnega esencializma« odreka. To je lahko vprašljivo, saj je taka implikacija zlahka le stvar teoretskega kontrastiranja fenomenov v *stanju stvari*, ne pa tudi opis tega stanja. Kljub temu je treba računati s takim spontanim vrednotenjem v prostoru empirije. V tem pogledu lahko hiperkultura in kulturni esencializem vsekakor figurirata kot predizkustvena provizorija obeh ekstremov na osi aksiologije v umetnostnem prostoru (post)beuysovsko razširjenega polja umetnosti, ki ga kaže model s slike 6.

Teoretska avtorefleksija

Teoretski modeli, tudi predstavljeni, so seveda samo konceptualna sredstva, s katerimi teorija »lovi« živo ustvarjalnost, ki tu vsekakor ni zato, da bi potrjevala teoretske modele, ampak kvečjemu obratno. Fenomenološka resnica, ki jo konstruira »umetnostni sistem« v dobi karizmatičnosti teorije, le začasno in navidez, kot polresnica nadvladuje karizmatičnost umetnostnih iskanj, dosežkov in presežkov. Teorija umetnostnega sistema skuša včasih »verjeti«, da so »relevantna« predvsem tista dela,

ki jih sistem more obvladati in umestiti med svoje koordinate. Toda umetniki na dolgi rok vselej znova dokazujejo, da niso le tvorci gradiva za postuliranje in dokazovanje modelov, na katerih temeljijo teorije, ampak da to, kar res izvirnega in edinstvenega najdejo v umetnostnem prostoru, praviloma leži v »mrtvem kotu« izdelanih modelov in teorij. Njihove forme ne opisujejo, ne izpolnjujejo teoretskih zahtev in ne markirajo, temveč poimenujejo in evocirajo. S tem ne oblikujejo drže, ki bi bila kakšen algoritem za akcionistično poseganje v svet, temveč *nepouljivo življenje* iz misli, oblik in dejanj, »neimenovana potreba po redu, ritmu in obliki teh treh stvarnosti, ki se zoperstavljajo kaosu in ničū« v naših življenjih, kakor se izraža Czesław Miłosz. Dela takšnih umetnikov ni mogoče vključiti v nikakršen apriorni sistem, ki se je razvil v prostoru, zaznamovanem s strukturalistično ukinitvijo človeka. Njihova narava je namreč po definiciji tako edinstvena, da niti približno niso primerna za to, da bi postala zobnik v aksiološkem in ideološkem kolesju umetnostnega sistema.

Ker je polresnica, kakor je večkrat poudaril nedavno preminuli ameriški zgodovinar John Lukacs, hujša kot laž, saj v njej ni polovice tega, kar drži, in enakega deleža onega, kar ne drži, temveč gre za nerazdružno zmes stotih odstotkov obojega – z videzom prvega in posledicami drugega –, je umetnostne teorije in modele treba uporabljati »s tresočo roko«. Enako kot pisati ustavo. Še posebej, če so merjeni na predikcijo prihodnosti ali na skušnjava nazorskega normativizma.

3 UMETNOST IN MEJE

Dejstvo prehajanja od umetnosti v ožjem k umetnosti v širšem pomenu besede, iz osnovnega v njeno razširjeno polje, spontano kliče v diskurz problematiko »meje« in »prestopanja meja« v umetnosti.

Ljudje smo v fizičnem in duhovnem smislu obdani z mnogimi vidnimi in nevidnimi mejami. Delujemo lahko samo tako, da meje in z njimi dane omejitve upoštevamo, preverjamo, branimo in prestopamo, pa tudi postavljamo in spoštujemo. Vsak od nas tako prestopa mejo med spanjem in budnostjo, med počitkom in delom, se z mejami lastne identitete brani pred vplivi okolja in postavlja visoke standarde na tem ali onem področju delovanja. Prestopanje psiho-fizičnih meja rezultira v spremembi stanja stvari in ne predstavlja nujno dosežka. Drugače je s tako imenovanimi duhovnimi – kulturnimi, umetnostnimi, znanstvenimi – mejami, ki za prestopanje in reformulacijo terjajo refleksijo, razločevanje, odločanje in visokokompleksno ustvarjalnost. Take meje so na primer meja med vsakdanjim in produktivnim mišljenjem, med funkcionalnim in estetskim

zaznavanjem, med standardnim in nadstandardnim, med serijskim in unikatnim, med manj in bolj kakovostnim, med življenjem in umetnostjo ipd. Prestopanje duhovnih meja ima dve temeljni modaliteti: *dekonstruktivno* in *konstruktivno*. Prva označuje prestopanje meja v smislu njihovega prevpraševanja, problematiziranja, prekoračevanja ter osvobajanja od pravil in vrednot, ki vladajo znotraj njih, druga označuje postavljanje meja v obliki višanja kakovostnih standardov. Prvi vidik ima obliko razveljavljanja določene ustvarjalne paradigme in iskanje razširjenih alternativnih paradigem, drugi obliko poglobitve in stopnjevane kompleksnosti ciljev in rezultatov znotraj določene paradigme. Prvi ima značaj lateralnosti (*lateral thinking*), drugi značaj vertikalnosti (*vertical thinking*).

Umetnost prekoračevanja

Dekonstruktivni oziroma lateralni vidik prekoračevanja meja v umetnosti je povezan z občutkom utesnenosti in s potrebo po osvobajanju od obstoječih oblikotvornih pravil in vrednot. V umetnosti prihaja ta »spособnost spremeniti percepcijo« do izraza v manierističnih, zlasti avantgardnih gibanjih, v katerih je umetniška svoboda pojmovana kot svoboda v prelamljanju z vsemi omejitvami tradicije. Nasprotovanje obstoječemu redu je praviloma predstavljeno kot globoko *subverziuno*: bili smo ujetniki istosti, zdaj smo izpuščeni v svobodo razlike, v osvobajajoči prelom z etabliranimi oblikotvornimi sredstvi, načini in vrednotami. Tak tip prestopa meje je na primer prehod od impresionizma, ki je še ostajal v likovnem mediju in sledil klasični slikarski tradiciji ter jo razvijal (*divizionizem*), k uporabi *readymadov*, ki to tradicijo zapušča in prestopa v povsem drugo tradicijo, tradicijo dulije oziroma čaščjenja že narejenih in najdenih *predmetov* [gr. δουλικα (dulija) – *čaščenje*], tj. v čisto drug medij, v drug estetski, pomenotvorni in vrednotni sistem. Analogen tip prestopa meja je tudi že opisani prehod iz kiparstva v nekonvencionalno beuysovsko »socialno plastiko«. Menjava in prehod nastaneta tu z »izsiljenjem« (*forcing*), ko so v oblikotvorno situacijo »vsiljene« stvari in vsebine, ki jih v jeziku te situacije ni mogoče izraziti. Situacija postane nestabilna in zahteva radikalno spremembo oblikotvorne infrastrukture (medija, vrednot, formativnih in informativnih metod, aksiologije itd.). Kontekst omejitev, ki definirajo situacijo, trči tu na prakso, ki zavestno cilja na to, da v njej zruši sistem pravil, tradicij in institucij, s katerimi so nekonvencionalne avtoritete nezadovoljne. Skratka: razbiti okove tradicionalnih izrazov zavesti z odkrivanjem druge – domnevno večvredne – *oblike zavesti*.

Dekonstruktivni vidik je v jedru usmerjen k radikalni kritiki izhodiščne paradigme. Njegova pot je pot negacije, saj šele ta vzpostavi meje področja, znotraj katerega oblikotvorna in pomenotvorna pravila izhodiščne paradigme niso več relevantna.

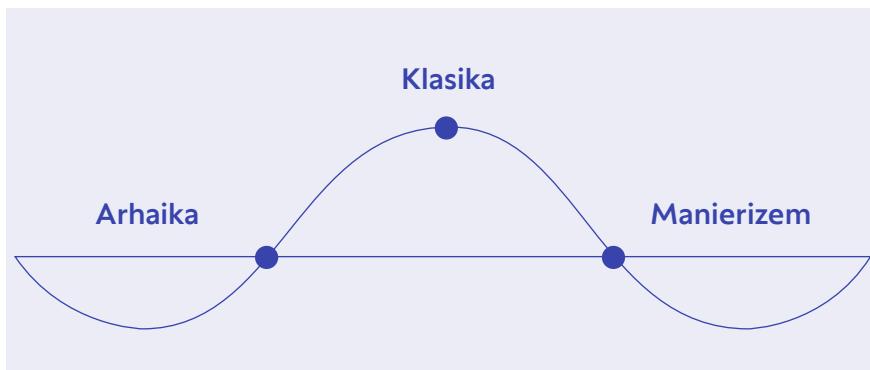
Vsaka paradigma, ki želi prevladati nad prejšnjo, skuša najprej zavladati nad človekovim spominom. Vse se začne s prednostmi nove paradigme. Preteklost je *passé*, nepomembna, reakcionarna, kompromitirana s predsodki, miti in legendami. To velja tudi za samopojmovanje naše dobe, ki razglša visoka razvojna pričakovanja od nenavezanosti na naravo, od vere v tehnologijo in družbeno konstruiranje. Čeprav se, paradokсно, sooča z »občutno izgubo prihodnosti«, kot pravijo sociologi (Williams, 1989, 103).

Umetnost vzpostavljanja

Konstruktivni oziroma vertikalni vidik prestopanja meja v umetnosti je vidik vzpostavljanja novih meja na način višanja kakovostnih standardov znotraj določene paradigme (vertikalno mišljenje). Pri tem načinu gre za nadomestitev »medija novost« z »medijem kakovost«. Z drugimi besedami: konverzija je povezana s preusmeritvijo ustvarjalnosti iz sistemov kritiziranja, prestopanja, hoje spredaj, de-konstruiranja ipd. v sisteme konstruktivnosti, globokih uvidov, izvirnih rešitev, visoke kompleksnosti in horizontov nezastarljivosti.⁸ Konstruktivni vidik je analogen postavljanju rekordov v športnih panogah ali »dodani vrednosti« v ekonomski terminologiji. V konkretni obliki ga najdemo v razliki med vrhunskimi in povprečnimi izvedbami na področju umetniške poustvarjalnosti, še zlasti intenzivno pa pri mojstrskih dosežkih znotraj določene umetnostne panoge, ki jih je estetika nekdanj označevala s potentnima pojmom arhetipičnost (univerzalnost) in perenialnost (nezastarljivost). Gonilni motor in ciljno destinacijo vertikalizacije v umetnosti je na enkratno preprost način ponazoril slikar Sol Le Witt, ko je nekoč aforistično zapisal: »We cannot believe in art if we do not believe in some kind of unchanging attitude towards, or timeless standards of, what is important, and what is essential in life« (Hubbard, 2010, 6).⁹ Vertikalni vidik prekoračevanja meja na vseh ravneh nastopi zvezno ali s kvantnim prehodom. In sicer vsakokrat, kadar se ustvarjalcu posreči vzpostaviti avtoritativni stik med partikularnostjo njegove forme in njenim občečloveškim učinkom.

8 Ali kot pravi George Steiner: »the text, the painting, the composition are wagers on lastingness. They embody the *dur désir de durer* (the harsh, demanding desire for duration)« (Steiner, 1989, 27).

9 »Ne moremo verjeti v umetnost, če istočasno ne verjamemo v neko nespremenljivo pojmovanje oziroma v neke brezčasne standarde tega, kar je v življenju pomembno in bistveno«.



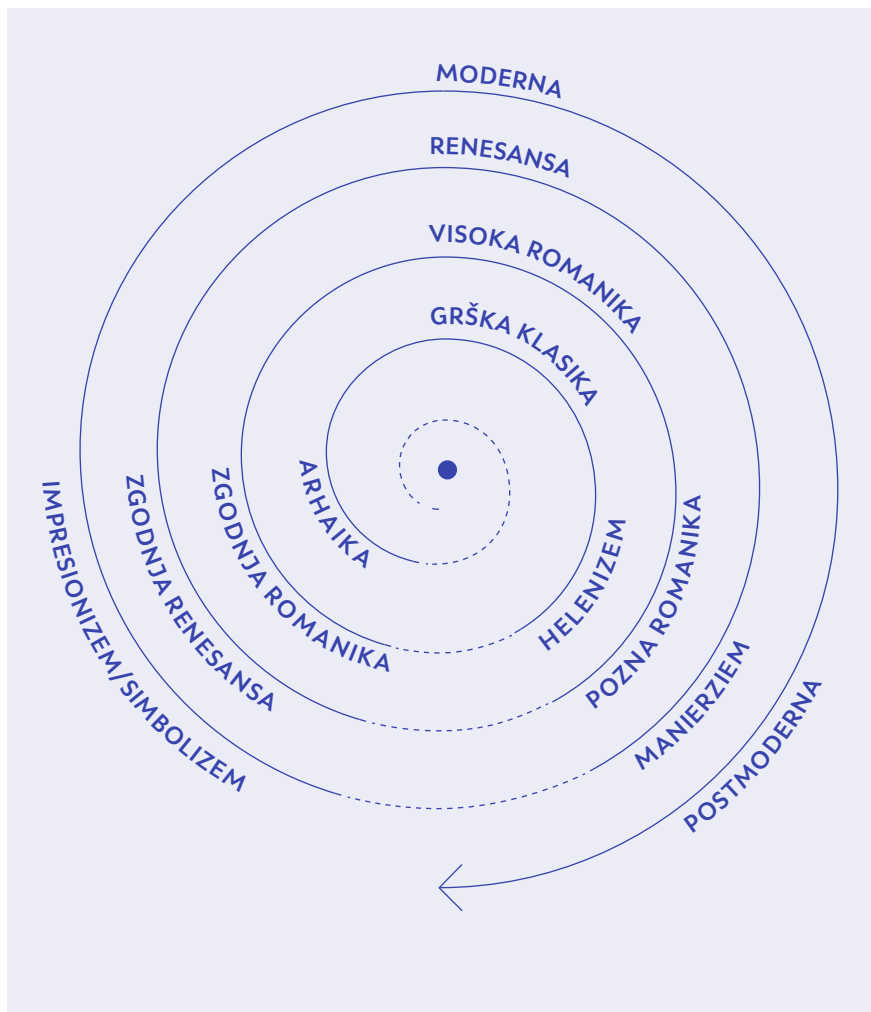
SLIKA 7: Diahroni ritem umetnosti v luči oblikotvornih transformacij, ki so prototipno definirane z inicialnimi, zenitnimi in zaključnimi momenti: arhaika, klasika, manierizem.

Pripombe o ritmu duhovnozgodovinskega časa

Lateralne meje so prvenstveno meje v prostoru (zaprtost, utesnjenost, prekoračevanje, širitev), vertikalne pa prvenstveno meje v času (razvijanje, dozorevanje, trajanje, brezčasnost). Seveda gre tu za kulturni prostor in kulturni čas (*kairós*).¹⁰ Vsaka doba rabi takó lateralna oziroma dekonstruktivna kot vertikalna oziroma konstruktivna prestopanja meja, čeprav so ta prestopanja v vsaki dobi različno dozirana in koordinirana. Kako? Če duhovnozgodovinski, tj. oblikotvorni ritem umetnosti opazujemo v luči diahronih transformacij, ugotovimo, da ima ta ritem obliko krivulje, ki jo v njenem naraščanju in padanju prototipno definirajo inicialni, zenitni in zaključni momenti. Inicialne momente predstavljajo, posplošeno rečeno, tako imenovane *arhaične dobe*, zenitne *klasične* in zaključne *manieristične* dobe (slika 7).

Med *arhaične* štejemo dobe, ki jih karakterizira odpiranje novih, svežih in ambicioznejših oblikotvornih horizontov, nazornost rešitev in težnja k primarnemu izrazu. Take dobe lahko prepoznamo v grški arhaiki, starokrščanskem impresionizmu, v zgodnji romaniki in impresionizmu 19. stoletja, ker v osnovi nosijo ista duhovna in oblikotvorna obeležja. Med *klasične dobe*, ki predstavljajo vrhunec določene oblikotvorne usmerjenosti oziroma paradigme ter v svoji vrhunski kreativnosti vse stavijo na ideal, popolnost in z idealom skladno lepoto, lahko štejemo grško klasiko, renesanso, barok in moderno. Med *manierizme*, ki s preigravanji, pretiravanji in travestiranjem predhodnih klasičnih idealitet dokazujejo, da takrat, ko štartaš v zenitu, prideš naprej le tako, da se spustiš navzdol (po: Sloterdijk, 2007, 16), pa na primer spadajo grški helenizem, plamenasta gotika, manierizem 16. stoletja, rokoko, nenazadnje pa tudi naša poznomoderna doba, ki delijo podobno razvojno in kreativno usodo (glej sliko 8).

¹⁰ Gr. »kairós« (καιρός), kakovostni čas, čas »pomembnosti« oziroma »odločilnosti«, v katerem se dogodi kaj posebnega, prelomnega, trajno pomembnega.



SLIKA 8: Diahroni ritem v luči zgodovine stila.

Poglejmo, v kakšnih odnosih sta dekonstruktivni in konstruktivni vidik prestopanja meja v teh prototipičnih oblikotvornih miljejih.

V *arhaičnih* dobah sta dekonstruktivni in konstruktivni vidik prestopanja meja nujno usklajena in komplementarna, saj take dobe simultano potrebujejo tako dinamiko (iskalnega oziroma raziskovalnega) *procesa* kot dinamiko (kakovostnega) *progresa*. Dekonstruktivni vidik prebija in razširja duhovne in medijske horizonte predhodnega obdobja, konstruktivni pa istočasno stopnjuje kakovostne oblikotvorne standarde, ki vodijo do predhodnemu času alternativnih oblikotvornih rešitev.

V *klasičnih dobah*, v katerih človek na temelju izdelane predstave o idealu, popolnosti in lepoti (npr. renesansa) verjame, da lahko z znanjem in to izdelano predstavo obvladuje svet, pa prevzame prvenstvo konstruktivni

vidiki širjenja in prestopanja meja. Pač v smeri vzpostavljanja čim višjih standardov realizacije ideala, popolnosti in lepote v svetu. Ker ideala ni treba šele iskati, se lahko dekonstruktivni vidiki umaknejo v ozadje.

Na prežo. V *manierističnih dobah*, v katerih se zaradi človekove velike potrebe in poželenja po tem, da bi se iz že znanega spet razvilo kaj novega, drugačnega, nedolgočasnega, je treba aktivirati dekonstruktivne vidike prestopanja meja, da bi dovolj veliko število lateralnih iskanj z odkrivanjem alternativ pokazalo, kaj naj bi to »novo« in »drugačno« bilo. V tem primeru lahko vertikalizacija rezultatov počaka na ustalitev razmer in na jasnejše profiliranje novih idealov in novih ciljev.

S tega stališča je mogoče reči, da je »naravni« odnos med lateralnimi in vertikalnimi storitvami v umetnosti *komplementarnost*, se pravi funkcionalno sodelovanje in dopolnjevanje. Ta naravni odnos pa razpade, kadar se ene storitve uveljavljajo na račun drugih in se začnejo, denimo, dekonstruktivni in konstruktivni načini prestopanja meja med seboj mešati in zamenjevati. To se zgodi, če se na primer *novo* (avantgardno, provokativno itd.) samodejno enači s kakovostnim ali izvirnim (cf. Steiner, 1989, 27). V izjemnih primerih lahko novo in kakovostno sicer sovpadeta, nikakor pa novo in kakovostno nista samodejno identična. Nista zamenljiva in eno ne more postati drugo, drugo pa ne prvo. Če človek izgubi občutek za razločevanje enega od drugega, v kulturi zagotovo zaide v krizo. Se pravi v situacijo, v kateri je treba razločevati, presojati in se odločati.¹¹ Krize so v kulturi stalnice. Po Renéju Girardu (prim. Cowdell, 2013) imajo svoj izvor v sesutju starega kulturnega reda, ki se sesuje, ko začenjajo v njem izginjati razlike oziroma meje. Recimo: ko ne vemo več, kaj je resnično in kaj neresnično, kaj dobro in kaj zlo, kaj lepo in kaj grdo, kaj umetnost in kaj življenje, kaj konstruktivno in kaj dekonstruktivno, kaj vertikalno in kaj lateralno itd. To pa je natančno tista situacija, v kateri je relevantno sprejemati le odločitve, ki ne iščejo bližnjic, da bi ugajale malikom povprečnega okusa, popularnosti, mode ali politične korektnosti.

11 Gr. κρίσις (*krísis*) – mnenje, presoja, odločitev; iz κρίνειν (*krínein*) – presoditi, odločiti se.

LITERATURA

- Benjamin, W.** (1982): *Das Passgen-Werk. V: isti, Gesammelte Schriften*, zv. V/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benoist, A. de, Champetier, C.** (2012): *Manifesto for a European Renaissance*. Budimpešta, Arktos Media (*Manifest za evropski preporod*. Ljubljana, samozaložba, 2018; slov. prev. I. Kernel; cit. po slovenskem prevodu).
- Beuys, E., Beuys, W., Beuys, J.** (1990): *Joseph Beuys: Block Beuys*. München, Schirmer/Mosel.
- Beyme, K. von** (2005): *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*. München, C. H. Beck.
- Cowdell, S.** (2013): *René Girard and Secular Modernity: Christ, Culture, and Crisis*. Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press.
- Fleckler, U., Schieder, M., Zimmermann, M. F.** (izd., 2000): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart*, zv. III: *Dialog der Avantgarden*, Köln, DuMont.
- Frelih, Č.** (2018): Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja. V: *Majski salon ZDSLU 2018 – grafika*. Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, 5–12.
- Fukuyama, F.** (2003): *Konec človeštva. Posledice revolucije v biotehnologiji*. Tržič, Učila (izvirnik: *Our posthuman future. Consequences of the biotechnology revolution*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Grün, A, Halík, T, Nonhoff, W.** (2016): *Gott los werden. Wenn Galube und Unglaube sich umarmen*. Münsterschwarzbach, Vier Tuerme.
- Gumbrecht, H. U.** (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Holtzman, H. & James, M. S.**, izd. (1987): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. London, Thames and Hudson.
- Hubbard, S.** (2010): *Adventures of Art. Selected Writings 1990–2010*. New York, Other Criteria.
- Kierkegaard, S.** (1923): *Die Tagebücher 1834–1855*, Innsbruck, Brenner-Verlag.
- Lehmann, H.** (2020): Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung. Ein Kippmodell des politischen Raums. V: *Merkur* 74/853 (zv. 6, junij 2020), 5–21.
- Meinhardt, J** (2008): Das Verschwinden der ästhetischen Einstellung. V: Muhovič, J. (ur., 2008): *Kunst und Form. Was heisst »Form« in einer postmodernen Kunst*, Phainomena (Special Issue) XVII/66–67.

- Marquard, O.** (1983): *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik.* V: Szeemann, H. (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk.* Frankfurt am Main, Sauerländer Verlag.
- Menke, C.** (1993): *Das Leben als Kunstwerk gestalten? Zur ironischen Dialektik der postmodernen Ästhetisierung.* V: Maresch, R. (izd., 1993): *Zukunft oder Ende,* München, Boer Verlag.
- Muhovič, J.** (2002): *Umetnost in religija.* Ljubljana, KUD Logos.
- Muhovič, J.** (2014): *Modernism as the Mobilisation and Critical Period of Secular Metaphysics: The Case of Fine/Plastic Art.* V: *Filozofski vestnik, XXXV, 2, 47–65.*
- Osterhammel, J.** (2009): *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts.* München, C. H. Beck Verlag.
- Reckwitz, A.** (2017): *Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime, Bundeszentrale für politische Bildung.* Dostopno na: shorturl.at/rANR1 (22. 5. 2020).
- Schapiro, M.** (1978): *Modern Art. 19th and 20th Centuries.* New York, G. Braziller.
- Seel, M.** (1996): *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung.* V: Recki, B. & Wiesing, L. (ur., 1996): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik,* München, Fink Verlag.
- Sloterdijk, P.** (1989): *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Sloterdijk, P.** (2007): *Der ästhetische Imperativ.* Hamburg, Philo & Philo Fine Arts.
- Steiner, G.** (1989): *Real Presences.* London, Faber and Faber.
- Strawinsky, I.** (1945): *Poetique musicale.* Pariz, J. B. Janin.
- Tomkins, C.** (1999): *Marcel Duchamp. Eine Biographie,* München, Hanser.
- Welsch, W.** (1996): *Grenzgänge der Ästhetik.* Stuttgart, Reclam, 1996.
- Williams, R.** (1989): *The Politics of Modernism.* London, Verso.

Z nasprotne strani zrcala Iskanje smisla v jeziku oblikovanja

BARBARA PREDAN

Vilém Flusser v uvodu knjige *Does writing have a future?* zastavi provokativno trditev: samo vprašanja časa je, ko bodo ostale, učinkovitejše kode za komuniciranje nadomestile pisanje, pri katerem v sosledje postavljamo črke in številke (Flusser, 2011, 3). Oblikovanje je nedvomno tista panoga, ki je po eni strani izjemno pripomogla k oblikovanju znakov, s katerimi zapisujemo govorno besedo, hkrati pa je tudi tista disciplina, ki s pomočjo različnih vizualnih jezikov uspešno sporadično že nadomešča njihovo rabo. V tem kontekstu se morda lahko zdi, da je osredotočanje pričujočega teksta na jezik oblikovanja, torej na to, s katerimi besedami pišemo o oblikovanju, vsaj nekoliko nenavadno, če ne celo arhaično.

Hkrati se je pri takšni odločitvi treba zavedati, da lahko z osredotočenostjo na raziskovanje jezika oblikovanja kaj hitro stopimo na trhla tla. Slednje odlično ilustrira Lewis Carroll v mladinskem romanu *Skozi zrcalo*. V pogovoru med Alico in Jajčkom Srajčkom (ta se zgodi med njenim *potovanjem* na drugi strani zrcala) se povsem mimogrede dotakne tudi narave spremenljivosti jezika. Jajček Srajček med pogovorom uporabi besede v nenavadnem kontekstu in na Alicino presenečenje poda zanje povsem drug pomen, kot smo ga vajeni. Slednje Jajček Srajček obrazloži z besedami: »Če jaz uporabim kakšno besedo, potem pomeni natanko tisto, kar jaz hočem, ne več, ne manj« (Carroll, 1994, 61). Prav na tem – lahko bi ga poimenovali kar sofističnem temelju – morda toliko lažje razumemo trditev Alaina Badiouja, da je naloga filozofije »razbija-nje zrcala«, kajti »zrcalo je površina jezika, na kateri sofist razporeja vse, kar filozofija obravnava v svojem dejanju. Če se hoče filozof zreti v tej edini površini, vidi na njej vznikniti svojega dvojnika, namreč sofista, in ga tako lahko ima za samega sebe« (Badiou, 2004, 38).

V pričujočem besedilu bom na področju jezika oblikovanja preverila, kolikšen je prepad med označevanjem in dejanjem, kakšno je razmerje med – kot to opredeli Badiou – praznino in substanco. Če citiram Ernesta Laclaua: »Celo čista konstativna izjava ima performativno dimenzijo in obratno, ni delovanja, ki ne bi bilo vtkano v označevanje« (Laclau, 2009, 77). Po Laclau bi morali iti še korak dlje ter besedam in dejanjem dodati tudi učinke, saj so vse tri »del medsebojno odvisne mreže«. Še več, po njegovem mnenju vse tri dimenzije, »če so pravilno teoretizirane – prenehajo pripadati regionalnim disciplinam in začnejo definirati relacije, ki so na delu na samem terenu splošne ontologije« (ibid.).

Preden poskušamo najti odgovor na zastavljeno dilemo, se je treba vrniti k izhodiščni temi, k iskanju smisla v jeziku oblikovanja. Slednje je analogija na Proustovo delo *Iskanje izgubljenega časa*. Če je namreč Proustovo sporočilo to, da lahko le umetniško ustvarjanje reši človeka pred minljivostjo in da življenju nek smisel, je v danem kontekstu podnaslov vezan na iskanje smisla v jeziku, ki osmišlja oblikovanje. Ob čemer ostaja odprto vprašanje, zakaj je pomembno, s katerim jezikom tvorimo jezik oblikovanja? Na to vprašanje odlično odgovori Jacques Rancière, s čigar tezo o politiki hkrati posredno vstopimo tudi v polje oblikovanja:

»Politika je dejavnost, ki preoblikuje način videnja, prepoznavanje skupnega. Gre za konfiguracijo prostora in časa, v katerih se nekatere zadeve obravnavajo kot navadne in subjektom je omogočeno, da se z njimi ukvarjajo. Slednje pa tudi pomeni, da je politika konfliktni proces, pri čemer temelj preizpraševanja tvorijo pomeni besed« (Rancière, 2016).

Rancièrja ne zanima predlaganje koncepta, ki pojasnjuje, kaj politika je. Zanima ga

»preučevanje besed, katerih pomen je sporen v situacijah, ko gre za identifikacijo politike. S tega vidika so besede, ki jih je vredno preučiti, da bi premislili o politiki, lahko besede, ki imajo dve značilnosti: prvič, niso specifične za politiko, ampak označujejo spremembe v vidnosti tistega, za kar se običajno misli, da je oder političnega; drugič, vprašanje skupnega povezuje s časom in prostorom« (ibid.).

Rancièrjev citat o politiki v večji meri velja tudi za oblikovanje. Oblikovanje je namreč dejavnost, ki dnevno preoblikuje način videnja, prepoznavanja skupnega. Enako kot pri politiki gre tudi pri oblikovanju za konfiguracijo prostora in časa, v katerih se nekatere zadeve obravnavajo kot navadne. Subjektom je tako omogočeno, da se z njimi ukvarjajo. Podobno kot v politiki tudi v oblikovanju besede, s katerimi govori oblikovanje, pogosto razkrivajo veliko več kot tisto oblikovanje, ki se manifestira v praksi. S tega vidika so besede, s katerimi piše in govori jezik oblikovanja, vredne preučevanja. Ali kot slednje opredelita George Lakoff in Mark Johnson: »Dovolj razumno je domnevati, da besede same po sebi ne spremenijo resničnosti. Toda spremembe v našem konceptualnem sistemu spremenijo tisto, kar je za nas resnično, ter vplivajo na to, kako dojemamo svet in delujemo v skladu s temi zaznavami« (Lakoff in Johnson, 2001, 132).

Med raziskovanjem me je torej predvsem zanimalo, kako so se (če so se) omenjene teorije udeležile na poti razvoja discipline oblikovanja. Za potrebe pričujočega besedila bom osvetlila izbrani – dozdevno drobni – primer s področja jezika oblikovanja. Navkljub njegovi navidezni drobnosti in mimobežnosti gre za primer, ki nam bo pomagal odgovoriti na naslednji vprašanji: Kaj sploh mislimo s tem, ko zapišemo *jezik oblikovanja*? Kako se kaže kontekst *narave* v jeziku oblikovanja? Obe vprašanji sta ključni predvsem zato, ker se z njima vračamo v 19. stoletje, torej v čas, ko so se postavljali temelji profesionalizacije oblikovanja kot discipline. Odgovori nanju pa hkrati začrtajo odločilne misli v oblikovanju 20. stoletja ter se kot odmev v jeziku oblikovanja porajajo tudi v 21. stoletju.

Ustavimo se torej najprej pri prvem vprašanju, kaj torej mislimo s tem, ko zapišemo *jezik oblikovanja*? Na tej točki nam je za vzpostavitev okvirja premišljevanja lahko v pomoč Wittgensteinova teorija *jezika kot življenjske forme* (Wittgenstein, 2014, 15). Tako kot se po Wittgensteinu ne učimo »besed kot sterilnih, teoretskih imen za predmete«, ki se šele naknadno »sestavijo v jezik kot celoto, temveč se naučimo jezika kot življenjske forme neke skupnosti, ta pragmatična tehnika pa naknadno omogoči

tudi poznavanje posameznih besed v njihovem odnosu do zunanjih reči in abstraktnih predstav« (Simoniti, 2014, 263), enako tudi generiranje besed za nova pojmovanja v večini primerov ne tvorimo teoretsko sterilno (Gložančev, 2009, 13–15). Povedano poenostavljeno, pomen besed se skriva v tem, kako jih uporabljamo, in ne v tem, kaj predstavljajo.

Pomemben pa je še en vidik: vidik, ki ga iz teorije Ludwiga Wittgensteina izpelje Jure Simoniti. Vsakič, ko se namreč znajdemo pred nečim novim, za razlago novega uporabimo vzorce obstoječega. Jezik nove discipline se zato poraja spotoma, poraja se iz »priročnosti« (Simoniti, 2014, 274). Izhajajoč iz Wittgensteinovskega konteksta jezika kot življenjske forme nas torej zanima, kako se je komaj formirajoča disciplina oblikovanja v obstoječi jezik skupnosti prepletla in sčasoma formirala nove besede ali nove pomene besed, ki so kazali na nove načine delovanja in/ali na nove/dodatne načine besedne rabe. Kaj je tvorilo podlago *jeziku oblikovanja*?

Vse naštetu je pomembno, saj je – navkljub opisani priročnosti pri črpanju iz vzorcev obstoječega – pred zapisovalci porajajočega vsakič znova izbira med različnimi vzorci obstoječega. In prav slednje lahko vidimo tudi v izbranem primeru, v pisanju Johna Ruskina, viktorijanskega umetnostnega kritika in misleca, o arhitekturi in oblikovanju. Ruskin je med razcvetom industrializacije stal na razpotju med novim in starim. Zaznaval je rojstvo nove discipline, vendar se pri osmišljanju ni odločil črpati iz jezika napredka, iz priročnosti industrializacije, temveč se je odločil za črpanje iz narave, kot antipod tako imenovanim tehnološkim prebojem tistega časa.

Izvrsten primer slednjega najdemo v njegovem, za oblikovanje ključnem delu, *The Nature of Gothic*. Med obrazložitvijo metode, s katero analizira gotško arhitekturo, Ruskin le navrže, da je treba opisovanje oblikovanja in arhitekture primerjati z opisovanjem kemika, pred katerega postavimo surovi mineral. Menil je, da moramo, enako kot kemik, tudi pri analiziranju objekta ali izdelka prepoznati zunanjo in notranjo zgradbo analiziranega, hkrati pa se ob tem jasno zavedati, da le zveza vseh delov tvori kakovostno oblikovano celoto. S pomembnim dodatkom: posamezni deli tvorijo uravnoteženo celoto le ob določenih pogojih. Navkljub naslonitvi na analitično delovanje kemika pa princip analize v polje oblikovanja in arhitekture ni prenesen dobesedno. Ruskin namreč zapiše naslednje:

»Naši analizi je bil torej predočen primer iz gotike, enako kot je predočena groba rudnina pred kemika. Gre za zapleten mineral s številnimi drugimi primesmi, ki sam po sebi morda ni v nobenem primeru povsem čist ali če je, ga je

v čistosti morda mogoče videti le za trenutek; vendar je vseeno stvar določene in ločene narave; pa naj bo na videz še tako zmedena ali neločljiva. Sedaj pa opazujte: kemik mineral opredeli z dvema lastnostma; prva je zunanja, s kristalno obliko, trdoto, leskom itd.; druga je notranja zgradba, njena razmerja in razporeditev gradnikov, na primer atomov. Na povsem enak način bomo ugotovili, da ima tudi gotska arhitektura zunanje oblike in notranjo zgradbo. Njeno zgradbo čitljivo izražajo miselne težnje graditeljev; kažejo se kot domišljija, ljubezen do raznolikosti, ljubezen do bogastva in podobno. Njene zunanje oblike pa so koničasti oboki, obokane strehe itd. V primeru, da enega elementa ni, potem nimamo pravice slog poimenovati kot gotski. Ni namreč dovolj, da ima Obliko, če nima tudi moči in življenja. In ni dovolj, da ima Moč, če nima oblike. Zato moramo uspešno raziskovati obe lastnosti; pri čemer moramo najprej določiti čustveni izraz in kot drugo materialne oblike tako imenovane gotske arhitekture« (Ruskin, 1997, 78–79).

Ruskin svojo misel nekaj stavkov pozneje še nekoliko dopolni:

»Če se za hip vrnemo nazaj k naši kemiji, lahko prepoznamo, da pri opredelitvi sestavnih delov minerala posamezni deli ne morejo tvoriti minerala, temveč le zveza vseh delov: krede ne določajo ne oglje, ne kisik in ne apnenec, za nastanek krede je potrebna kombinacija vseh treh v določenem razmerju; vse tri tudi najdemo v povsem drugih stvareh, kot je kreda, in nič od krede ni ne v oglju ne v kisiku, vendar so vse tri sestavine ključne za njen obstoj. Enako je tudi v variacijah čustvenega izraza, ki tvorijo dušo gotike. Ne tvorijo jo posamezni elementi; tvori jih njihova zveza v določenem razmerju« (ibid.).¹

Fascinantno je, da lahko ta kratek, za večino mimobežni opis² načina analiziranja oblikovanja nato opazujemo skozi številne transformacije formirajočega se strokovnega in znanstvenega jezika oblikovanja, t. i. oblikovalske teorije, ki se je (formalno) profesionalizirala šele v 70. letih 20. stoletja.

1 Ob zapisanem Ruskin bralca še opozori, da pri arhitekturi in oblikovanju ta razmerja niso tako rigorozna kot v primeru minerala. Pri vzpostavljanju ravnovesja med posameznimi deli na področju arhitekture in oblikovanja ta omogoča določena odstopanja od ideala.

2 K analitičnemu delu kemika se Ruskin v tekstu ne vrne več.

Preden si na kratko pogledamo izbor najočitnejših transformacij Ruskinove misli, se za hip ustavimo še pri enem pomembnem vidiku zgoraj izpostavljenega zapisa. To je vidik korelacije. Vidik, ki ga Quentin Meillassoux označi za »osrednji pojem moderne filozofije po Kantu«, kajti »značilnost korelacionizma je, da diskvalificira vsako zahtevo po tem, da bi obravnavali sfero subjektivnosti in sfero objektivnosti v njuni medsebojni neodvisnosti« (Meillassoux, 2011, 18). Objektivnost se kaže z lastnostmi objekta na sebi, subjektivnost pa v odnosu do opazovalca. Pri čemer, kot še izpostavi Meillassoux, »ne moremo spoznati ničesar, kar bi bilo onstran našega razmerja do sveta. Matematičnih lastnosti objekta torej ne moremo izvzeti iz predhodne subjektivizacije« (ibid., 17). Ko govorimo o resnični »kemični formuli«, govorimo torej o »so-danosti, so-odnosnosti, so-izvirnosti, so-prisotnosti« (ibid., 19).

Išče se torej odgovor na vprašanje, kaj je pravi korelat in ne, kaj je pravilni substrat. In prav to nam je z zgornjim opisom poskušal predočiti tudi John Ruskin. Ko analiziramo oblikovanje in arhitekturo, analiziramo so-odnosnosti dveh vrst kakovosti. Kakovosti, ki ju je Badiou opredelil v že omenjenem razmerju med praznino in substanco, medtem ko ju je Martin Heidegger ujel v premisleku o pomenu reči s primerom vrča. Heidegger se vpraša, če sta vrč stena in dno ali je morda vrč praznina, ki jo tvorita dno in stena ter tako omogočata zajemanje (in izlivanje). Ta praznina, ta nič ne določa torej le vrča samega, temveč tudi delo oblikovalca, ki vrč oblikuje in izdeluje. Bistvo vrča je v zajeti praznini, v ponavadi spregledanem ničju, ki tekočini (ali zraku) omogoča polniti ali prazniti vrč. Torej, naj se vrč zdi nekaj glinenega, oprijemljivega, pa je prav to, kar se zdi, da je, bistveno le toliko, kolikor ponuja možnost polnjenja in zadržanja potencialne vsebine. Pa četudi je ta vsebina v primeru praznega vrča nič (Heidegger, 2000). Še več, prav s tem, ko Heideggerju uspe na primeru vrča pokazati, da je bistvo v ničju, mu uspe ovreči tezo, da je nič nič. Nasprotno: več kot očitno je, da je nič nekaj. In kot pokaže Ruskin, je prav to ena od naših nalog. Da to praznino, ta navidezni »nič«, ki je v resnici iskano bistvo, odkrijemo in poimenujemo. Kot zapiše Badiou v *Manifestu za filozofijo*:

»Napačno [je] trditi, da je treba molčati o tistem, o čemer ni mogoče govoriti (v pomenu, v katerem ne moremo reči ničesar, kar bi ga specifikiralo, kar bi mu dalo razločevalne lastnosti). Prav narobe, treba ga je imenovati, treba ga je razločevati kot nerazločljivo. Če pristajamo na učinke matematičnega pogoja, nismo prisiljeni izbrati med tistim, kar je mogoče poimenovati, in tistim, česar ni mogoče misliti. Ravno tako ne nihamo med tem, o čemer obstaja pojasnilo

v jeziku, in tistim, o čemer obstaja le neizrekljivo, celo nevzdržno 'izkustvo', pred katerim duh odpove. Kajti, četudi nerazločljivost povzroči, da odpove ločevalna moč govornice, se to vseeno ponuja konceptu, ki lahko demonstrativno razsoja o njegovem obstoju« (Badiou, 2004, 123).

Ruskin je slednje prepoznal v moči in življenju notranje zgradbe, ob čemer pa je jasno opozoril, da je slednje vedno treba razumeti v soodvisnem razmerju z zunanjo formo. Francis Wolff slednje opredeli z naslednjimi besedami: »Vse je znotraj zato, ker mora biti za možnost mišljenja česarkoli 'možno imeti zavest o tem', mora ga biti moč izreči, tako da smo torej zaprti v govorico ali v zavest, ne da bi mogli iz nji izstopati. V tem smislu nimata zunanosti. Toda v nekem drugem smislu sta obe v celoti obrnjeni v zunanost. Sta samo okno sveta: kajti imeti zavest vedno pomeni imeti zavest o nečem, govoriti pomeni nujno govoriti o nečem« (Wolff, 1997, 11–12). Wolff slednje oprijemljivo oriše na primeru drevesa: »Imeti zavest o drevesu pomeni imeti zavest o drevesu samem in ne o ideji drevesa, govoriti o drevesu ne pomeni izreči besedo, temveč govoriti o reči« (ibid.).³ Na očitnem način Ruskin s svojo izvirno teorijo vzpostavi možnost imeti zavest o oblikovanju, četudi ne izreče besede oblikovanje. Ta zavest o oblikovanju postane, kot bomo videli v nadaljevanju, dana vsem teoretikom in praktikom v polju oblikovanja, četudi se tega morda ne zavedajo.

Opisano nas pripelje do Franka Lloyda Wrighta in izbora najočitnejših transformacij (če uporabimo Laclaujeve besede – učinkov) Ruskinove misli. Frank Lloyd Wright (velik zagovornik misli Johna Ruskina in Ruskinovega naslednika, Williama Morrisa) je skozi svoja besedila začetno Ruskinovo misel nadgradil s terminom: organska arhitektura. Termin je prvič uporabil leta 1910 v uvodu nemške izdaje knjige o njegovem delu ter ga nato v svoji profesionalni karieri nenehno uporabljal in razlagal v svojih besedilih. V besedilu *The Natural House* pojasni:

»Stojim pred vami in pridigam o organski arhitekturi: organsko arhitekturo razglašam za sodobni ideal in nauk, prepotreben, če želimo uvideti in služiti celotnemu življenju, brez tradicij, ki so bistvene za veliko tradicijo. Pri tem ne gre za negovanje kakršnekoli vnaprej zapovedane oblike, izhajajoč iz preteklosti, sedanjosti ali prihodnosti, temveč gre za povzdigovanje preprostih zakonov zdrave pameti ali nadčutja, ko obliko določite glede na naravo materialov« (Wright, 1954, 3).

3 Slovenski prevod odlomka v: Meillassoux, 2011, 19.

Pri čemer Wright še dodatno izpostavi:

»ideal organske arhitekture [...] je čutnost, je racionalna stavba, ki svoj 'slog' dolguje integriteti, s katero je bila oblikovana z intenco zadovoljitve namena – gre tako za 'misleči' kot za 'čutni' proces« (Wright, 1992, 28).

Odmev Ruskinove logike analiziranja arhitekture in oblikovanja po principu analiziranja minerala je pri Wrightu torej več kot očiten: po eni strani ves čas poudarja nujnost vzpostavljanja ravnovesja med posameznimi deli in celoto, hkrati pa je misel v kontekstu razumevanja zunanje zgradbe, ki neizpodbitno sledi notranji – to je iskanju razmerja med naravo materiala in čutnim procesom – ves čas prisotna. Ob tem je treba izpostaviti, da tako imenovano notranjo strukturo objekta v Wriighthovem pomenu ne tvori zgolj interier ali posamezni kosi oblikovanja, temveč – in tukaj Wright na svojstven način sledi Ruskinu – pogled in zanimanje za življenje, ki se odvija znotraj stavbe. Po Wrightu se mora opazovano življenje izražati v fizični objekt. Kajti »vir te enotnosti ni gradnja notranjosti stavbe, ampak življenje, ki se v njej živi ali natančneje izrašča od znotraj navzven« (Rogers, 2004, 381). Slednje spomni tudi na misel drugega direktorja šole Bauhaus, Hannesa Meyerja, ki v besedilu *Building* iz leta 1928 oblikovanje in arhitekturo iz polja estetskega procesa premakne na področje biološkega procesa. S premikom želi izpostaviti, da naša naloga ni gradnja na umetniškem izrazu, temveč v organizaciji procesov življenja, ki se manifestirajo kot družbeni, tehnični, ekonomski in psihološki (Meyer, 1971, 117–120). Čeprav se to na prvi pogled bere kot tehnični zaznamek, pa je Meyer v svojem premisleku osredotočen prav na Ruskinovo življenje in moč. Še več, prepoznava ju kot edini možen motiv za snovanje stavbe (ibid.).

Neposreden prenos termina »organska arhitektura« na področje oblikovanja se zgodi z Eliotom F. Noyesom,⁴ ki je leta 1940 v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku prevzel kuratorsko pozicijo na novem oddelku za industrijsko oblikovanje. Kot svoj prvi projekt (kar je bil tudi prvi oblikovalski projekt v Muzeju moderne umetnosti, MoMA) je v letih 1940–1941 organiziral natečaj in razstavo z naslovom: *Organsko oblikovanje v pohištvu za dom*. Ob razstavi so natisnili tudi katalog in v uvodu je Noyes podal naslednjo razlago termina »organsko oblikovanje«:

»Oblikovanje označimo za organsko takrat, ko so vsi posamezni deli organizirani v ravnovesju glede na celoto, z ozirom na strukturo, material in namen. V okviru te definicije ne

4 Njegov mentor in pozneje tudi sodelavec je bil Walter Gropius, prvi direktor šole Bauhaus in pozneje predavatelj na Harvard Graduate School of Design (1937–1952).

more biti brezpotrebne dekoracije in odvečnosti, toda element lepote je kljub omenjenemu izredno pomemben. Ta se kaže v idealni izbiri materiala, vizualni čistosti in v racionalni eleganci uporabnih stvari» (Noyes, 1941, [1]).

Gre za razlago, ki za nekaj desetletij postane dobesedno dogma v praksi modernističnega oblikovanja. Če nanjo pogledamo skozi prizmo Ruskinove misli, je z Noyesom (podobno kot pri Wrightu in Meyerju) Ruskinova analiza notranje strukture objekta razumljena kot uporaba, kot namen. Dodana je torej funkcija, ki pa jo v skladu z vsemi predhodnimi teorijami razumemo kot življenje. Ob čemer bi slovenski oblikovalec Niko Kralj – ponovno v Ruskinovi maniri – dodal: »Oblike izdelkov morajo prisluhniti vsem zahtevam in jim slediti, in če se le ena od njih spremeni, se z njo spremenijo tudi oblike izdelkov« (Kralj, [1971]).

Niko Kralj sicer ni imel vpliva na mednarodni razvoj teorije oblikovanja, vseeno pa je odličen primer praktičnega prepleta idej, ki se izražajo iz Ruskinove, Wrightove, Meyerjeve in Noyesove tradicije. Tudi on je v svoji teoriji in praksi gradil na prepletu razumevanja delovanja narave. Po Kraljevem prepričanju bomo z opiranjem na jasna spoznanja iz narave v oblikovanju dosegli veliko hitrejši razvoj. S tem, ko se Kralj – podobno kot Ruskin pred njim – opira na analitično razumevanje delovanja in opisovanja narave, pravzaprav na svoj način tvori razlago za kakovostno delovanje oblikovalcev: »Oblikovalec zavestno poizkuša posnemati razvoj v naravi, kjer odмира vse, kar postane nepotrebno, in kjer brez vzroka nič ne nastane. Sintetična morfologija in metoda odkrivanja razvojnih pojavov, ki so rezultat nasprotij, pomagata oblikovalcu, da prihaja po najkrajši poti do tehničnih spopolnitev in novih oblik, ki nimajo zgledov v preteklosti« (Kralj, 1960). Kralj, podobno kot Meyer, izdelke vidi kot biološke procese. Vidi jih kot »žive, z veliko vezmi povezane organizme«. Nadaljuje, da »dobra oblika nekega izdelka ne more biti samo prevleka oziroma zunanja podoba izdelka, marveč živ, z notranjostjo z veliko vezmi povezan organizem. Ta organizem mora biti uravnotežena celota, ki ji ne moremo nič dodati, da bi bila boljša in lepša, in nič odvzeti, da je s tem ne bi poslabšali« (Kralj, [1971]). Predpogoj za kakovostno delovanje oblikovalcev pa je tudi pri Kralju enak tistemu, ki smo ga videli že pri vseh predhodnikih: celovit pristop. Pristop, ki išče ravnovesje v hitro spreminjajočem se okolju.

Zato Kralj vidi oblikovanje našega okolja – ponovno sledeč biologiji – kot evolucijske stopnje, ki z vsako tehnološko ali netehnološko spremembo, novim znanjem, drugačno uporabo, vplivajo na prihajajoče (pre)oblikovanje izdelka. Vidi jih na način, kot je o tem v sredini 60. let 20. stoletja v svetovnem merilu že pisal arhitekt in teoretik oblikovanja, Christopher

Alexander. Namreč, Alexander je v delu *Synthesis of Form* oblikovalski problem opisal kot »poskus, da bi dosegel skladnost dveh entitet: iskano obliko in njen kontekst. Oblika je rešitev problema; kontekst problem definira« (Alexander, 1964, 15). Slednje v nadaljevanju še dodatno razloži z Ruskinu sorodnimi, natančno določenimi pogoji: »Oblika je del sveta, ki ga nadziramo in ga zavestno oblikujemo, medtem ko je ostali svet tak, kot je. Kontekst je del tistega sveta, ki obliki postavlja zahteve; vse, kar na svetu obliki postavlja zahteve, je kontekst« (ibid., 18–19). S pomembnim dodatkom: vsakič ko se *v svetu, takem kot je*, pojavi nova oblika, se spremeni tudi kontekst. Spremeni se zaradi nujnosti prilagoditve in učinkov nove oblike na izhodiščni kontekst.

Podobnih primerov, v katerih lahko prepoznavamo učinke Ruskinove misli, je še precej (pa naj bo ta prenos misli načrten ali ne). Nenehno se prepleta v jezik oblikovanja, zato ni čudno, da ga v osmišljanju stroke oblikovanja kot odmev slišimo še danes. Spreminja se – kot je razvidno iz ugotovitev Artura Escobarja – le v razumevanju celovitosti oblikovalskega pristopa. Če sta pri Ruskinu celoto tvorila notranja in zunanja struktura analiziranega objekta, jo pri Escobarju v 21. stoletju (izhajajoč iz Alexandrovega širšega konteksta) tvori *pluriverse*, pri katerem kontekst oblikovanja po novem gradijo vsaj trije svetovi: družbeni, okoljski in tehnološki.

»Ključna značilnost biološke in družbene ali kulturne avtonomije je v tem, da se sistemi lahko strukturno spremenijo in sprejmejo različne strukture kot odziv na interakcije z okoljem, vendar morajo pri tem ohraniti temeljno organizacijo, da ostanejo lastne enote. [...] Slednje vodi do usklajevanja vedenja, komunikacije in družbenih pojavov s pomočjo so-ontogenija [so-morfogeneze], kar pa rezultira v raznovrstnih kompleksnih enotah (so-oblikovanja); pri ljudeh pa ta proces poteka skozi jezik« (Escobar, 2018, 180).

Ob tem je ključno razumevanje,

»da okolje ne narekuje razmerij; organizira enote (njen osnovni sistem odnosov), ki določajo njeno interakcijo z okoljem« (ibid.).

Ne glede na širitve polja in spremembe vidika bistvo ostaja nespremenjeno, Ruskinovo. Če se ponovno vrnemo k njegovi izvorni misli, vidimo, da nam je Ruskin leta 1853 v zibko discipline položil misel, ki je še vedno aktualna. S tem, ko je na področje arhitekture in oblikovanja prenesel pristop kemika, ki analizira mineral, ter z njim vzpostavil koncept

korelacije – rekoč, da je treba analizirati zunanjo in notranjo zgradbo obravnavanega v iskanju razmerja med formo in življenjem, ob hkratnem zavedanju, da celoto tvori le zveza vseh delov, pa še to le ob določenih pogojih – se zdi, da je zagrizel v bistvo razumevanja oblikovanja. Ali kot bi slednje opredelil Badiou, uspelo mu je ustvariti »koncepte in pravila za mišljenje«, s pomočjo katerih je mogoče »naš čas predstaviti kot čas, v katerem se je *to mišljenje zgodilo*, kar se še nikdar ni zgodilo in kar je poslej dano vsem, četudi tega ne vedo, kajti filozofija se [je] zgradila za vse skupno zavetje za ta 'zgodilo-se-je'« (Badiou, 2004, 118).

Ta misel nas vrne na začetek pričujočega besedila. Napisano v praksi potrjuje v uvodu podano Lakoffovo in Johnsonovo izjavo, da »spremembe v našem konceptualnem sistemu spremenijo tisto, kar je za nas resnično, in vplivajo na to, kako dojemamo svet in delujemo v skladu s temi zaznavami« (Lakoff in Johnson, 2001, 132). Če sledimo tej in Badioujevi trditvi, se pred nami zastavlja retorično vprašanje: Ali nemara na vidimo sveta oblikovanja na ta način, kot ga vidimo, prav zaradi Ruskinove pronicljive izbire analitičnega dela kemika iz 19. stoletja, ki skuša kar se da natančno opisati mineral? Ali še pomembneje: Bi bil jezik oblikovanja drugačen, če nam Ruskin v času porajanja discipline oblikovanja ne bi ponudil korelacijskega pristopa v kritični obravnavi oblikovanih objektov? Seveda ob nujnem iskanju in vpostavljanju razmerja z življenjem, ki se skriva – če je objekt vreden obravnave – pri še tako vseprisotnih matematičnih lastnosti objektov.

Če kaj, je Ruskin s svojim učinkovanjem nedvomno potrdil Laclaujeve besede, da ni dovolj, da se osredotočamo le na besede in dejanja, temveč se je treba osredotočati tudi na njihove učinke. Izbrani pretekli primeri izredno oprijemljivo tvorijo medsebojno so-odvisne mreže. Hkrati pa lahko v prepletu še vedno razvijajoče se teorije in prakse oblikovanja slednje aktivno opazujemo še danes. Izbrani, navidez drobn primer, je pokazal, kako je Ruskinova misel v veliki meri vplivala na osmišljanje in nadaljnji razvoj jezika v polju teorije oblikovanja ter na disciplino oblikovanja v širšem kontekstu prakse. Še več, Ruskin je izredno oprijemljivo pokazal, da je brez naravnega jezika »nemogoče odkrivati nova pota«, saj je prav naravni jezik »gibalo domišljije« (Jakobson, 1970, 312). In slednje velja ne glede na to, na kateri strani zrcala smo. Pomembno je le, da se ne zadovoljimo z odsevom na površini.

VIRI

- Gložančev, A.** (2009): Analitična osvetlitev novejših slovenske leksike. V: *Novejša slovenska leksika*, Ljubljana, Založba ZRC. Dostopno na: <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/view/1434/6024/903-2> (6. 8. 2020).
- Ranciére, J.** (2016): Occupation. Political concepts: A critical Lexicon. Dostopno na: <https://www.politicalconcepts.org/occupation-jacques-ranciere/> (8. 2. 2020).

LITERATURA

- Alexander, C.** (1964): *Notes on the synthesis of form*. Cambridge, Harvard University Press.
- Badiou, A.** (2004): Definicija filozofije. *Filozofski vestnik*, 25, 3, 37–39.
- Badiou, A.** (2004): *Manifest za filozofijo*. Ljubljana, ZRC SAZU.
- Escobar, E.** (2018): *Designs for the Pluriverse*. Durham in London, Duke University Press.
- Flusser, V.** (2011): *Does writing have a future?*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Heidegger, M.** (2000): *Reč*, Koper, Hyperion.
- Jakobson, R.** (1970): O strukturalni lingvistiki. *Sodobnost*, 18, 3, 308–313. Dostopno na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1V1LYWK1>.
- Kralj, N.** ([1971]): *Oblikovanje in znanstveno tehnična ustvarjalnost*, tipkopis, MAO, Arhiv nika Kralja.
- Kralj, N.** (1960): Umetnik v industrijski proizvodnji. *Naši razgledi*, 24. 12. 1960.
- Laclau, E.** (2009): Artikulacija in meje metafore. *Filozofski vestnik*, 30, 1, 67–88.
- Lakoff, G.** in **Johnson, M.** (2001): *Metaphors We Live By*. V: O'Brien, J. in Kollock, K. (ur.): *The production of reality: essays and readings on social interaction*. Thousand Oaks, Pine Forge Press, 124–134.
- Lewis, C.** (1994): *Skozi zrcalo in kaj je Alica našla na drugi strani*. Trst, Devin.
- Meillassoux, Q.** (2011): *Po končnost: Razprava o nujnosti kontingence*. Ljubljana, ZRC SAZU.
- Meyer, H.** (1971): *Building*. V: Ulrich Conrads (ur.): *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, The MIT Press.

- Noyes, E. F.** (1941): *Organic Design in Home Furnishings*, New York, MoMA.
- Rogers, W. K.** (2004): Frank Lloyd Wright's »Organic Architecture«: An Ecological Approach in Theory and Practice. V: Tymieniecka, AT. (ur.): *Imaginatio Creatrix. Analecta Husserliana*, vol 83., Dordrecht Springer. Dostopno na: https://doi.org/10.1007/1-4020-2245-X_20.
- Ruskin J.** (1997): The Nature of Gothic. V: Ruskin, J.: *Unto This Last and Other Writings*. London, Penguin Books, 77–109.
- Simoniti, J.** (2014): Wittgensteinova mistika samoumevnosti. V: *Filozofske razprave*, Ljubljana, Krtina, 261–278.
- Wittgenstein, L.** (2014): *Filozofske razprave*, Ljubljana, Krtina.
- Wolff, F.** (1997): *Dire le monde*, Pariz, PUF.
- Wright, F. L.** (1954): *The Natural House*. New York, Bramhall House.
- Wright, F.L., et al.** (1992): *Frank Lloyd Wright: The Complete 1925 »Wendingen« Series*. New York, Dover Publications.

Nehierarhična vezljivost medijev v sodobni dramatiki in gledališču¹

TOMAŽ TOPORIŠIČ

V poglavju se bomo osredotočili na posebne oblike vezljivosti medijev v sodobnih uprizoritvenih in vizualnih praksah. Kot najbolj eklatantno medmedijsko obliko bi lahko izbrali performans, toda ne: ubrali bomo nekoliko drugačno pot. Uporabili dva primera, ki pripadata gledališču in sodobni dramatiki: ne več dramska besedila in sodobno gledališče. Pri izbranih primerih nas bo zanimalo področje medmedijskosti, vezav oziroma vezljivosti scenskih in vizualnih umetnosti, odnosi med performansom in gledališčem, postdramatiko na eni strani ter performansom in vizualno kulturo ter umetnostjo na drugi strani. Za to inter- ali transdisciplinarno umetniško vezljivost je značilno, da sproža vztrajanje pri prehajanju meja med različnimi zvrstmi umetnosti ter umetnostjo in življenjem.

¹ Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (program št. P6-0376, »Gledališke in medumetniške raziskave«).

1 DRAMA IN GLEDALIŠČE KOT JEZIKA PREVAJANJA IN INTERPRETACIJE

Naša začetna teza bo, da so jeziki, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« (Lotman) predstave, raznoliki in da je prav ta raznolikost kakovost, ki omogoča prehajanje meja. Pri tem nas bo zanimalo, na kakšen način »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodablajočih umetnosti, ki provocirata dinamiko izmenjave kodov med gledališčem in upodabljaljivimi umetnostmi,« (Lotman, 2006, 93) vpliva na načine interpretacije. Toda pojem vmesnosti in prehajanja se ne bo ustavil pri tem, ampak ga bomo navezali tudi na Rancièrjev pojem emancipiranega gledalca, ki odnos med igralci, ki kot raziskovalci gradijo oder, in gledalci, ki igrajo vlogo aktivnih interpretov, ustvarjajočih lasten prevod, razume predvsem kot emancipirano skupnost pripovedovalcev in prevajalcev oziroma interpretov.

Drama in gledališče tako postaneta stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in sliko, časom in prostorom.

Uprizoritveni (v veliki meri pa tudi galerijski) prostor postane prehajanje iz ene kulturne krajine v drugo, ki ustvarja nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik. Z Lotmanovimi besedami: nastane dinamika semiotičnih jezikov v prostoru, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljajo literarni ali gledališki dogodek. Ta je v veliki meri odvisen tudi od tega, kar Lotman poimenuje s pojmom odnos med tekstom in publiko, za kategera je značilna »medsebojna aktivnost: tekst teži k temu, da bi prilagodil publiko sebi, ji vsilil svoj sistem kodov, publika pa mu odgovarja na enak način« (ibid., 97).

Dinamika semiotičnih jezikov, ki nastane v gledališču, je potemtakem značilna tako za drugo paradigmo gledališke predstave kot za tretjo paradigmo recepcije. Dinamika semiotičnih jezikov recepcije predstave je še večja, kadar so »ustvarjalne možnosti sprejemnika skrajno aktivizirane« (Lotman). V tem smislu so ta besedila blizu strukturalističnemu in materialističnemu pristopu k interpretaciji, kot jo prakticira Frederick Jameson. Hkrati pa seveda še vedno gledališče lahko razumemo zunaj vzročno-posledične odvisnosti od literature, kot dejavnost, ki ne samo interpretira znake, ki jih proizvaja kultura, ampak kot svoje uporablja prav znake, ki jih je omogočila kultura, namreč tako, da jih – kot bi rekla semiologinja Erika Fischer-Lichte – uporablja kot znake znakov.

2 POSTDRAMSKI PRIMERI: ELFRIEDE JELINEK, SIMONA SEMENIČ IN DINO PEŠUT

V sodobni dramatik in gledališču (spomnimo se samo predstav Oliverja Frlića *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* ali *Naše nasilje in vaše nasilje* oziroma iger Elfriede Jelinek, npr. *Bambiland*) se udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih nivojih. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je sestavljena iz ekstremnih in tako rekoč nepreglednih in nerazberljivih kolažev, ki so velikokrat spominske narave. Besedila ne prinašajo nikakršne fiksne ali fiksirane resnice in pomenov, ampak opozarjajo na svoje procese predstavljanja. Kar je mišljeno, je to, kar ustvarja in prelamlja pomen. Interpretacija teh korpusov s tem postaja večznačna, velikokrat obotavljiva, vendar hkrati razpira nove možne poglede na realnost, ki ukinjajo samoumevnost ideologizmov. Besedila sodobne dramatike in sodelovalnega gledališča tako negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. To nadomeščajo bloki monologov, ki so velikokrat spominski. Avtorji iščejo novo pisavo za gledališče nove dobe. Elfriede Jelinek tako ustvarja govorne ploskve, ki nadomeščajo dramsko dejanje in dialog ter združujejo inovativnost v obliki in radikalno politično angažiranost v vsebini. Večina njenih zadnjih dramskih besedil, npr. *V Alphah, Bambiland, Delo in Babel*, se ukvarja z izrazito aktualnimi dogodki: smučarsko tragedijo v Kaprunu, vojno v Iraku, Heiderjem in neonacizmom. Sopostavlja globoko s trivialnim, človeška čustva z oblačenjem in modo. Vrednote so večinoma potržene, izpraznjene. Na njihovo mesto stopata televizija in marketing. Življenje in smrt postaneta velik zaslon, za katerim je praznina, nič.

Če se Jelinekova zelo rada igra z nadidentifikacijo s problematičnimi, mačističnimi žanri, od pop do pornografskih vsebin, v *Dramah princes* uporabi nekaj drugega: tradicionalnim in sodobnim zgodbam, ki si jih je izposodila, spodmakne formo in avtoritarno ideologijo, od katere se zdi, da so neločljive. Ko pove zgodbe na novo, na novo postavi s spolom določene parametre teh zgodb. Se pravi, da na novo, po svoje interpretira sodobne barthesovske mitologije Lady Di, Jackie Kennedy in Sylvie Plath tako, da jih prevaja v svoje lastne mitologije nevzdržnega sedanjika z začetka 21. stoletja.

Jelinekova tako kot v Sloveniji Simona Semenič in druge mlade avtorice in avtorji, na področju (ne več) drame ali na področju sodobnih uprizoritvenih praks, izbira različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske in gledališke forme. Priča smo nastajanju hibridnih govornih

ploskev velike gostote, ki kot nekakšni spominski gejzirji bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. S tem sta izpostavljena desemantizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikaličnosti in polisemije, ki proizvede decentrirana branja. Z besedami Badiouja, ki govori o Beckettu: Priča smo sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom in iz katerega se vse lahko začne znova, iz katerega se vse lahko in se mora začeti znova« (Badiou, 2004, 171). Hkrati pa smo tudi priča umetnosti, ki prezentira »prehod iz nesreče življenja in vidnega k sreči in resničnosti vznika praznine« (ibid.).

Dramsko dogajanje pri Simoni Semenič tako vztrajno prekinjajo intervencije avtorice, ki bralca in gledalca opozarja, da smo v gledališču ali pri dejanju branja drame, pri katerem ima bralec kot tisti, ki na koncu barthesovsko kreira dramo, se sam odloča glede njene interpretacije, tudi možnost za kreativnost. Lahko celo dopiše dele dramskega besedila in zgodbe:

Glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo, od kje je Boris prišel, / s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njunega dialoga preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali / drugačen način dopiše sam ... (Semenič, tisoč ...).

Kot zadnji primer sodobne dramatike si oglejmo še Dina Pešuta, dramaturga, dramatika in romanopisca, predstavnika hrvaške postdramske metadrame milenijske generacije. V svoji diplomski nalogi na ADU pisane in dramska dela nasploh avtobiografsko in avtorsko svobodno ter lucidno označi takole:

Dramsko besedilo je le polovica literature. Dramsko besedilo je kot pingvin iz Herzogovega dokumentarca, ki se brez razloga odpravi na hrib, da bi umrl, kot da mora nekaj doseči. Dramsko besedilo je kot svinčnik, kot zaljubljeni mladenič, ki bo ugotovil, da mora umreti. Zato so dramska besedila le polovica literature in jih je brez predstav težko analizirati in govoriti o njih. Dramska besedila so ptice feniksi, zato morajo goreti, da se uresničijo (Pešut, 2017, 204).

Metafora o dramskih besedilih kot ptičih feniksih, ki morajo izgoreti, da bi se zares realizirali, na slikovit, vendar natančen način spregovori o mejnosti, prehodnosti dramske pisave med mediji.

Pešutove igre so zapisane v pravem babilonu dramskih, proznih, pesniških in esejističnih taktik, ki jih združuje avtorjev močan angažma zapisati velikokrat banalno resničnost:

Moj resnični in umetniški svet je sestavljen iz banalnosti. In svoje banalnosti se ne bojim več. To besedilo je banalno, o sebi govorim s posebnim pomenom, utemeljujem lastno mladostno zagnanost, poskušam jo povezati s svojo umetniško potjo. In vse, kar je, je že bilo napisano, razkrita (Pešut, 2017, 209).

Zaveda se, da je v bistvu vse že napisano in izpisano, da se v realnosti (in najbrž tudi v umetnosti) ne da odkriti nič zares novega, da pa jo lahko na različne, tudi avtorske načine interpretiramo. V dramah, ki so zapisane velikokrat tudi v svobodnem verzu, se Pešut vedno znova vrača h grški tragediji in mitologiji. Zanima ga tako vsebinsko kot strukturno. Predvsem pa v intenzivnem avtorskem, metagledališkem dialogu. Zelo blizu mu je grška mitologija, bogovi, struktura grške tragedije, ki ga navdihuje pri razkrivanju, »slačenju« sodobnosti, kot lahko vidimo npr. v odmevni generacijski igri *H.E.J.T.E.R.I.*, uspešno uprizorjeni leta 2020 v zagrebškem gledališču ZKM.² V tej igri milenijske generacije, ki je doživela *burn out* in jo je družba na simbolni način žrtvovala na oltarju neoliberalizma, se mitologija pojavlja kot izhodišče za avtorske interpretacije sodobnosti skozi ironiziranje in parafraziranje preteklega, da lahko avtor poda zgodbe o skupini prijateljev, razkropljenih po svetu in v različnih življenjskih situacijah, z različnimi sanjami, vendar s skupno zgodovino in generacijsko povezanostjo. Njihovo otroštvo je zaznamovala vojna, odraščanje v povojni bedi. Skozi njih in navezave na antično tragiško izkušnjo, ki ji postavi nasproti današnjo banalnost, interpretira in tematizira sedanjost.

- 2 KORANA: Isuse... Nisam partijala od... Ha! Ja sam Hera! Genijalno!
 SANJIN: Da, zaštitnica braka između pedera i njegove hegice.
 KORANA: Koja su djeca?
 MAK: Nje i Zeusa? Hm...Ares, Hefest, Heba.
 PAŠKO: Koja je to tajna veza između gej tinejdžera i grčke mitologije?
 SANJIN: Pa nešto je utješno u tome da i bogovi imaju mane.
 ROZA: I da se jebu i piju.
 MAK: Ja kad sam bio mali i kad sam skužio da sam gej, mene je bilo ful sram.
 I mislio sam da to moram sakriti. A onda sam počeo skrivati i bijes i ljutnju, tugu...
 Sve. Ali onda je to povuklo i ljubav i sreću i sve... Onda sam krenuo čitati mitove.
 I to me je spasilo. Njihov hejt. Fekat bacaju hejt na sve. I svađaju se. I ratuju i vole i prekidaju. I napaljeni su. Tad je i Kylie Minogue izbacivala one spotove gdje se svi ljube.
 Da bi volio, moraš malo i hejtati. To mora biti u ravnoteži. Nama zabrane da se ljutimo.
 Onda nam kažu da smo nezahvalni. Ali to samo manjinama tako. (Pešut 2020, 33)

Zdi se, da se Pešut (kot tudi del njegove in še mlajše generacije) vrača k dramam jezika, izhajajočim iz dramatike absurda in njihovega verbalnega nasilja, vendar vse to vkomponira v besedilnost polifonije glasov, notranjih monologov in drugih govornih ploskev, a hkrati tudi hipertrofiranega zunanjega dogajanja, ki je lahko zapisano tudi na dramski način dialogov, ki pa se velikokrat že v naslednjem trenutku previjejo v kvazialoge, dolge monološke strukture, puzzle citatov ali pa poetizirano govorico.

3 DVA GLEDALIŠKA PRIMERA: TOMAŽ PANDUR IN OLIVER FRLJIČ

Ob dramskih in postdramskih avtorjih je v sodobnem gledališču velikokrat prav režiser tisti, ki interpretativno prevaja literaturo v gledališke znake ter tako kreira predstavo, namenjeno bralcu, ki bo na koncu barthesovsko kreiral dramo. Vzemimo najprej primer danes že klasike slovenskega in jugoslovanskega »gledališča podob« 80. let prejšnjega stoletja: vzhodno zahodno opero *Šeherezada* Iva Svetine v režiji Tomaža Pandurja. Pandur črpa svojo moč gledališke norosti iz »rizomatične« (Deleuze-Guattari) in odprte forme Svetinovega teksta. Ta je polje poetične dramatike izbil iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča ter vzpostavil sebi lasten, specifičen in avtonomen gledališki organizem. Znotraj uprizoritve *Šeherezade* je tako nastala »interpretacija, ki je nov tekst, v katerega so vpisani elementi interpretiranega teksta in katerega vsaka interpretacija je kontekstualizacija teksta objekta« (Théâtre, Modes, 1987, 121).

Podobno tudi *Sto minut* kot izrazito avtorski dialog z Dostojevskim izhaja iz obnebjja ameriškega gledališča podob. Če je Pandurja pri *Šeherezadi* še fascinirala intertekstualnost, ki pa je zavestno ostajala del gledališča (seveda z veliko začetnico: se pravi Gledališča), ga pri Dostojevskem zanima vezljivost medijev: literature, gledališča, filma, novih medijev. Zanima ga gledališče podob, ki sledeč utopičnemu modelu Richarda Wagnerja združuje gledališče, glasbo, ples, slikarstvo, fotografijo, video, kiparstvo in arhitekturo ter zbližuje »gledališče in vizualne umetnosti v novem razumevanju predstave, demonstrirajoč, zakaj se morata ti dve zgodbi med seboj povezati« (Marranca, 1996, 163–164). Hkrati pa ga zanima sodoben, postdemokratičen svet po vojni v Bosni, po atentatu na Kennedyja, po newyorškem 11. septembru, po vojni v Iraku. Drsljivi označevalci, ki jih v svoji umetelnosti producira vizualno-sonorična interpretacija njegovega novodobnega spektakla po Dostojevskem, proizvajajo etične imperativne ter hkratno nelagodje.

Pandur tako ustvari svoje interpretacije, ki besedilno in ideološko podlago pripeljejo do tega, da pride do eksplozije na videz poenotenih tekstov in znakovnih sistemov v množstvo nasprotujočih si in protislovnih elementov. Razkolnikovi v njegovi reinterpretaciji Dostojevskega tako postanemo kar vsi, protagonisti na odru in publika v dvorani. Tako kot ostajamo voajerji neke *culture in extremis* v dobi, ki jo Baudrillard označi kot obdobje »transpolitičnega, transhistoričnega in transekonomskega« (Baudrillard, 1988, 104) in ko smo se prisiljeni zavedeti dejstva, da gledališče kot tradicionalni, klasični nosilec pomenjanja ostaja v ozadju.

Obe predstavi udejanjata bistveno postavko Pandurjevega gledališča, točno to, o čemer v intervjuju v Madridu govori režiser sam (ko uporablja artaudovsko-kosovelovske sintagme: »turbulentno električno polje«, »niz slik, ki jih v življenju še nikoli nismo videli, a jih pa prepoznamo na arhetipski ravni«) in kar je rdeča nit njegove »gledališke kozmogonije«. Vzpostavita dialog jezika vizualnega in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta niti se ne postavljata v hierarhično razmerje. Ne eden ne drugi nista matrika drugemu.

V aktu medsebojnega oplajanja se srečujeta dve vzporedni poti: tista teksta in tista vizualnega in drugih gledaliških kodov. Razcvet vizualnega in gestnega v Pandurjevem gledališču ni pomenil smrti gledališča ali knjige, niti ne kataklizme ali sprave človeka s samim seboj. Pomenil je le »vzpostavitev privilegirane območja, v katerem se gledališče izreka kot tako« (Ubersfeld, 1996, Lire le théâtre I., 39).

Gledališče se pri Pandurju vedno koncipira kot personalizirani poizkus izrisa lastnega pogleda, lastne interpretacije, ki pa nikoli ni dialektična, tudi ne materialistična. Njegove uprizoritve z lastnim jezikom spregovorijo kot dialoški odnos s tekstovno predlogo ali protopredlogami, hkrati pa tudi s številnimi korpusi uprizoritvenih taktik zgodovine gledališča in scenskih umetnosti, predvsem temeljnimi tehnopoetikami in fenomeni scenskih umetnosti 20. stoletja.

Šeherezada (1989), potem veliki spektakli *Faust* (1990), *Hamlet* (1990), *Carmen* (1992), *La divina commedia* (1993) in *Ruska misija* (1994), v enaki meri ali mogoče še bolj izčiščeno zrele v tej večplastnosti in igralsko-izvedbeni bravuroznosti pa tudi njegove »nemške« (*Inferno*), postjugoslovanske (*Sto minut*, *Kaligula*, *Tesla Electric Company*) in »španske« (*Hamlet*, *Barocco*, *Medeja*) predstave zadnjih desetletij, so gledališke stvaritve, ki niso klasično dramske strukture, kot spektakel pa jih je treba interpretirati kot postmoderne simulaker Wagnerjeve strukture celostne umetnine, znotraj katere operne arije nadomešča nehierarhična sopolstavitev »besednih deklamacij« (Marranca), vendar kljub temu vizualno delujejo operno. Pomen se generira »s pomočjo ikonografije

predstave«, ki jo je treba razumeti v smislu gledališča podob, v katerem je »vse tisto, kar je mogoče pokazati le s sliko, z gibom, z zvokom, odrešeno eksplikacije besede« (Foretić, 1997, 292).

Na videz drugačne, toda v bistvu zelo podobne postopke prevajanja v svojih angažiranih projektih uporablja tudi hrvaški gledališki ustvarjalec Oliver Frlijić. Vzemimo kot primera dve njegovi predstavi: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* SMG iz Ljubljane iz leta 2010, izhajajoče iz zadnjega verza himne druge Jugoslavije, s pomočjo katere interpretira razpad Titove socialistične državne tvorbe in njegove posledice; ter kontroverzno evropsko koprodukcijo *Naše nasilje in vaše nasilje* SMG iz Ljubljane, HNK Ivan Zajec z Reke ter več evropskih koproducentov, ki kot zelo svobodna interpretacija romana Petra Weissa *Die Ästhetik des Widerstands (Estetika odpora)* naseli oder z bizarnimi zgodbami in kvazidokumentarističnim gledališčem o pomilenjskem svetu begunske krize v Evropi. Obakrat gre za sodelovalno gledališče oziroma devising postopek, v katerem besedilo in njegova interpretacija nastajata vzporedno s procesom predstave na način, da imata tako tekst kot uprizoritev množinskega avtorja.

Frlijić obakrat uporablja tehniko prisvajanja in reinterpretacije umetniških taktik iz preteklosti. Gledališče uporablja kot javni forum odprte debate, s pomočjo katere se proizvajajo resnice v Badioujevem smislu, da misel umetnosti producira umetnost sama. Tako izpostavlja misel o imanentnosti resnice oziroma interpretacije znotraj umetnosti: »Umetnost je neko mišljenje in dela so realno tega mišljenja (ne pa njegov učinek)« (Badiou, 2004, 19). Umetniška interpretacija je torej »konfiguracija del 'v resnici', v vsaki točki mišljenje tiste misli, ki je ona sama« (ibid., 26). Frlijić stoji na teh badioujevskih okopih in s svojim gledališčem kaže, kako umetnost ni le nemišljenjska resnica, ki bi potrebovala misleca oziroma filozofa, ki jo bo mislil, temveč je sama hkrati tudi misel sebe same. Umetnost ni le svoja lastna resnica, temveč je v svojih delih že tudi premislek svoje resnice. Tako je vsaka Frlijićeva predstava hkrati tudi premislek umetniške konfiguracije z imenom gledališka predstava.

Režiser v svojih predstavah izgrajuje interpretacije, ki predstavljajo gledališki okvir njegovega uprizoritvenega in performativnega laboratorija. Naseljujejo ga zgodbe z različnih delov sveta, toda primarni interes Frlijićevega zanimanja ostaja periferna sfera evropske gledališke, kulturne in politične semiosfere: razpad Jugoslavije v 90. letih, ki so mu sledili vojna na Hrvaškem in v Bosni ter genocid v Srebrenici. V zadnjih letih je ta okvir zamenjala kriza postbegunske neokatoliške in neoliberalne Evrope tukaj in zdaj z vsemi novokomponiranimi orientalizmi.

4 MEDBESEDILNI IN MEDMEDIJSKI PRESTOPI KOT GRADITELJI SODOBNE UMETNOSTI

Če Frlijevc interpretativni okvir primerjamo s tistima Simone Semenič ali še bolj Dina Pešuta, ugotovimo, da niso brez podobnosti. Le da je Pešut skeptičen do političnega angažmaja, Simona Semenič pa je v njem nekoliko manj radikalna. Frlijeve predstave so zavestno politično nekorektne in kot take proizvajajo posebno obliko estetike odpora. Kot zapiše kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre*, ko opiše reakcije publike na Izdajalca v Montrealu: »Ta politično nekorektna predstava, ki je zlobna, groteskna in parajoča, je demonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati je tudi razmislek in preizpraševanje gledališča samega, vloge umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (Bertin, 2012, nepaginirano).

Svojo estetiko odpora Frliji izgradi na podlagi dvojnega kodiranja, spodmikanja tal enoznačnim in jasnim interpretacijam gledalcev (tudi kritikov):

Mislim, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem – največja kvaliteta predstave Naše nasilje in vaše nasilje. /.../ Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter (Toporišič, 2016, 4).

Frliji torej opozarja, da živimo znotraj polja transkulturnega biznisa, ki vsako interkulturalno umetniško dejanje ideološko interpretira in prevaja v logiko možnosti eksploatacije transpolitičnega, globalističnega ekonomskega in političnega lobija. Toda s svojo politično nekorektnostjo skuša to situacijo obrniti sebi v prid. Spremeniti interpretacijo iz polja reakcionarnosti v polje osvoboditve. Sodobna umetnost torej kot da bi skupaj s Susan Sontag vzklikala: »Namesto hermenevtike potrebujemo erotiko umetnosti« (ibid., 438). Če zaključimo: Skozi vzpostavljanje dialoga s sledmi performativnega obrata, kot ga je definirala Erika Fischer-Lichte, se uprizoritvene prakse skušajo ponovno legitimirati kot performativna umetnost par excellence. Vezljivost, nomadstvo in prehodnost so torej lastnosti, ki pokažejo, kako živa in mediatizirana uprizoritev danes nista več razumljeni kot ontološko nasprotni. Recepcija obojega je stvar izkušnje skozi reprezentacijo, pri čemer uprizoritev v živo ni nič na boljšem ali bolj tukaj in zdaj. S performativnim obratom se je publika znašla v liminalnem stanju, v katerem je gledalčeva percepcija samega sebe in sveta okrog sebe destabilizirana. Hkrati pa je prav raziskovanje in prehajanje meja med uprizarjanjem v živo in mediatiziranim dogodkom privedlo nekaj zelo zanimivih primerov nehierarhične vezljivosti medijev.

LITERATURA

- Badiou, A.** (1998): *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil.
- Baudrillard, J.** (1988): *America*. Verso: London & New York.
- Bertin, R.** (2012): »Maudit soit le traître à sa patrie ! : Théâtre extrême.« V: *Jeu*, Québec. Dostopno na: www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traitre-a-sa-patrie-theatre-extreme (Festival TransAmériques).
- Bourriaud, N.** (2009): *The Radicant*. New York: Lucas & Sternberg.
- Eco, U.** (1994): *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press. 2012.
- Fischer-Lichte, E.** (2015): *Semiotika kazališta: uvodna razmatranja* (preveo Dubravko Torjanac). Zagreb: Disput.
- Foretić, D.** (1997): »Mit v Pandurjevem gledališču.« V: *Pandur's Theatre of Dreams*. Maribor, Seventhheaven: 292–295.
- Inkret, A.** (1986): »Drama kot literarna umetnina in/ali kot gledališki tekst.« V: *Primerjalna književnost 9/1*, 1–8.
- Jameson, F.** (2001): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Ad*. Cornell University Press, Ithaca, NY. 1981.
- Lehmann, H. T.** (2004): *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska. (prev. Kozak, K. J.)
- Lotman, J.** (2006): *Znotraj mislečih svetov: človek – tekst – semiosfera – zgodovina*, Ljubljana: Studia humanitatis (prev. Urška Zabukovec).
- Marranca, B.** (ur.) 1977 (1996): *The Theatre of Images*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.
- Pavis, P.** (1982): *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Pešut, D.** (2017): *Deseta noč, Stela, Poplava, Manifest Banalnosti*, Zagreb: ADU. Diplomski rad.
- Pešut, D.** (2020): *H.E.J.T.E.R.I.*, Rokopis, Knjižnica UL AGRFT.
- Semenič, S.** (2017): *Tri drame*. Ljubljana, Beletrina.
- Semenič, S.** (2010): Gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima (tipkopis).
- Semenič, S.** (2014): tisoč devetsto enainosemdeset, *Sodobnost 78/7–8*, 921–1044.
- Sontag, S.** (1978): »Zoper interpretacijo.« V: *Sodobnost*, 26/4, 431–438. Dostopno na: URN:NBN:SI:DOC-ZGWBE95Y from <http://www.dlib.si>.

Szondi, P. (2000): *Teorija sodobne drame* (prev. Jacek Kozak). Ljubljana: Knjižnica MGL. 2001.

Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld (ur., 1987): *Théâtre, modes d'approche*. Brussels: Archives du futur, Labor.

Toporišič, T. (2016): »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića.« V: *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka – sezona 2016/2017*, 1, 4–6.

Toporišič, T. (2018): *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo. O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in AGRFT.

Ubersfeld, A. (1996): *Lire le théâtre I*. Paris. Editions Belin.

LIKOVNE VEDE

Artikulacija jezika prek transformacije z oblikovanjem

Zgodovinski, tehnološki in uporabniški konteksti

PETRA ČERNE OVEN

1 UVOD

V pričujočem tekstu smo si zastavili vprašanje, kako poteka transformacija jezika od slišane glasovne slike do slike, ki reprezentira te glasove. Zato ne moremo mimo konteksta jezika in njegovih sestavnih delov. Kot uporabnikom/bralcem nam transformacija iz povedanega v zapisano deluje organsko, naravno.¹ Pojavlja pa se vprašanje, ali lahko definiramo to »naravno« skozi različne perspektive, recimo prek »navade« branja, skozi perspektivo uporabe različnih tehnologij in skozi zgodovinsko perspektivo? Zanima nas tudi, kaj nam prinašajo v celoten proces transformacije različne funkcije sporočila ter različni načini in motivacije branja oziroma dešifriranja zapisanega.

1 Širši kontekst raziskave, ki sva jo z Barbaro Predan začeli poleti 2020, je »jezik oblikovanja« in posledično, kaj je naravno v oblikovanju in kaj je tisto, ki ni naravno, deluje pa na prvi pogled morda »naravno«, zaradi našega doživetja sveta, razmišljanja, naše človeškosti.

Poskušali bomo pogledati, kje in kdaj so se dogajale oziroma se dogajajo odločitve, kdo odloča in na kakšen način se odloča o reprezentaciji govornih besede. Ob predpostavki, da sta tipografija in jezikoslovje v procesu tesno povezana, se je logično vprašati, zakaj se jezikoslovci tako redko ukvarjajo s tipografijo in ali se oblikovalci besedil zadosti ukvarjamo z jezikom? Ker je polje izredno široko, bomo v tem tekstu predominantno poskušali vzpostaviti kontekstualni okvir tehnološko-zgodovinske komponente transformacije, nato pa na majhnem vzorcu poskušali preveriti, kako se teorija manifestira v praksi.

Za lažje razumevanje naj na začetku razložimo, da pod besedo »tipografija« ne mislimo samo poimenovanja črkovnih vrst samih, ampak vse, kar je vezano na vizualno organizacijo zapisanih znakov jezika, ne glede na to, kako je bilo besedilo reproducirano; skratka elemente, ki so vezani na artikulacijo teksta, ki jo je nekdo opravil, zato, da bodo lahko misli in ideje sporočila razumljivo vizualizirane.²

V oblikovalskih strokah je ne glede na to, da se ukvarjamo z artikulacijo teksta, jezik prevečkrat izpuščen iz razprave. Oblikovalci se pogovarjajo o obliki črk, o razporeditvah na strani, drugih vizualnih elementih; strokovnjaki informacijskih tehnologij se pogovarjajo – če govorimo o sodobnih tehnologijah – o kodi, ki poganja aplikacije, s katerih beremo; redko pa se kdo ukvarja s tem, da bi vse skupaj povezoval v enoten sistem z jezikom. Britanski lingvist David Crystal je že pred več kot dvajsetimi leti trdil, da »eksplikacija tiskanega jezika potrebuje strokovno znanje tipografov in jezikoslovcev, da se zagotovi popoln opis njegovih oblik in struktur ter zadovoljiva razlaga njegovih funkcij in učinkov« (Crystal, 1998, 7). Zakaj? Ker je tipografija na nek način zamrznjen jezik. Če navežemo to na definicijo Marshall McLuhana, ki je rekel, da je jezik »orodje, ki človeku omogoča akumulirati izkušnjo in znanje v obliki, ki omogoča enostaven prenos in maksimalno uporabo« (McLuhan, 1962, 5), potem lahko zaključimo, da je tipografija eno najosnovnejših orodij komunikacije.

2 Še nekoliko širšo definicijo poklica tipografa je podal že Joseph Moxon v svojem znanem delu *Mechanick Exercises on the whole Art of Printing*: »Pod besedo tipograf razumem nekoga, ki lahko po lastni presoji iz trdnega sklepanja sam izvede ali vodi druge da izvajajo od začetka do konca vsa obrtna dela in fizične operacije, povezane s tipografijo.« (By a Typographer, I do not mean a Printer, as he is Vulgarly accounted, any more than Dr. Dee means a Carpenter or Mason to be an Architect: But by a Typographer, I mean such a one, who by his own Judgement, from solid reasoning with himself, can either perform, or direct others to perform from the beginning to the end, all the Handy-works and Physical operations relating to Typographie.) (Moxon, 1978, 11–12).

2 VERBALNI GRAFIČNI JEZIK

Tukaj smo že pri zanimivem dejstvu: rekli smo, da je tipografija zelo močno povezana z jezikom, in sicer predstavlja statično obliko govornega oziroma slišane jezika, ki ga sicer jezikoslovci delijo na pisanega in govornega. Michael Twyman, britanski profesor tipografije, je že v 80. letih prejšnjega stoletja poskušal razviti modele za upoštevanje različnih vidikov jezika v povezavi z grafično komunikacijo (Twyman, 1982, 7). Kot verbalni grafični jezik³ je definiral vse, kar pokriva nemški izraz *Schrift*, v slovenščini pa *pisava*. To je širši pojem kot angleški izraz *type*, saj je le-ta predominantno vezan na tisk, pisava pa je lahko tudi rezultat na roko napisane črke, pisalnega stroja, črk na televizijskem ekranu in vse vmes. *Verbalni* se nanaša na besede, *grafični* na način produkcije (in zavzema tako ročno kot mehansko produkcijo), *jezik* pa kaže na dejstvo, da je vse skupaj na nek način samosvoj jezik. S pravili in konvencijami, organiziranostjo, uporabo in zgodovino.



SLIKA 1: Prilagojena shema verbalnega grafičnega jezika po Twymanu (Twyman, 1982, 7).

Twyman za začetno točko definira način, kako je sporočilo prejeto (kanal): torej na eni strani *vidno* in na drugi *slušno* (besede in glasovi). Glede na to, da se z govornim jezikom ukvarjajo jezikoslovci, se bomo tukaj osredotočili le na vidni del. *Vidni jezik* se naprej lahko deli na *grafični* (ki zavzema vse načine zapisovanja jezikov) in *negrafični* (gestikulacija,

3 Angleško: »verbal graphic language«.

govorica telesa). *Grafični jezik* nadalje lahko delimo glede na način vizualizacije: na *verbalni* (vse, kar je povezano s črko); *piktoralni* (slike) in *shematični* (vse, kar ni ne eno ne drugo).

Zanimiva je nadaljnja izpeljava, ko verbalnega, se pravi tistega, vezanega na črko, Twyman deli glede na tehnologijo – vse, kar je *mehanično*, in vse, kar je *ročno* zapisano. Tu je v današnjem času potrebna adaptacija, saj bi mehanični, ki sicer pokrije tisk in vse druge načine mehanske reprodukcije besedila (pisalne stroje, klasično televizijo), moral biti razširjen z dodatkom *digitalnega*. Zato za slednje predlagam delitev na *strojno* in *ročno*.

Najmanjša enota verbalnega dela, predstavljenega v shemi, je črkopis (sistem črk kot celota) oziroma abeceda (nabor črk v ustaljenem zaporedju v določeni pisavi nasploh). Po naravi je fonetična,⁴ kar omogoča, da z relativno majhnim številom znakov zapišemo katerikoli zvok skoraj vseh jezikov. Glasove torej predstavljajo znaki, vendar to seveda še ne naredi jezika: imeti sestavne dele, opeke, s katerimi lahko nekaj sestaviš, ni vse. Vzpostavitev vizualnih znakov za glasove, ki jih slišimo, je mogoče še najmanjši del zgodbe transformacije.

Zakaj? Poznamo prevode iz zvokov v znake, ki jih je razvoj pustil daleč v preteklosti in so za sodobno komunikacijo neuporabni. Kot primer lahko navedemo *neprekinjeno pisavo* (*Scriptio continua*), ki je bil slog pisanja brez presledkov ali drugih oznak med besedami ali stavki. V dokumentih prav tako ni ločil, diakritičnih znakov ali velikih začetnic. Podoben primer je grški *boustrophedon*, ki se bere enkrat od leve proti desni, drugič od desne proti levi, lahko pa tudi vsebuje zrcalne znake. Oba sta vezana na dogovore, ki so veljali v preteklosti in so sodobnemu bralcu tuji. Ti primeri nam lepo kažejo razvoj oziroma izpopolnjevanje rešitev vizualizacije jezika skozi zgodovino, preden smo prišli v transformaciji do sedanjega stanja.

Prve intervencije v zgolj uporabo osnovnega gradnika jezika (črke) lahko najdemo že v rimskih inskripcijah. Lep primer je *interpunkt* (*interpunctus*), ki se je v klasični latinščini začel uporabljati za ločevanje besed. Poleg okrogle oblike, najpogostejše uporabljene v rokopisih, klesani napisi uporabljajo tudi majhen enakostranični trikotnik, ki je usmerjen navzgor ali navzdol. Ta uporaba nam lepo kaže vpliv tehnologije (dleta in čopiča) na artikulacijo vizualnega jezika. Pri rimskih inskripcijah lahko torej govorimo tudi že o organizaciji prostora, ki je ena od spremenljivk v artikulaciji.

4 Seveda obstajajo tudi drugi sistemi črkopisov, ki ravno tako dobro odgovarjajo sodobnim jezikom, vendar se bomo v tem predavanju omejili na latinični zapis.

3 ARTIKULACIJA IN KONFIGURACIJA JEZIKA

Če bi poskušali raziskati celoten nabor spremenljivk, ki jih uporabljamo za konfiguracijo jezika, bi bilo to najlažje zaobjeti v matriki, ki nam kaže na eni strani *način simbolizacije* in na drugi *način konfiguracije*.⁵

→ NAČIN KONFIGURACIJE
↓ NAČIN SIMBOLIZACIJE

	popolnoma linearno	linearno prekinjeno	seznam	linearno razvejano	matrika	nelinearno usmerjeno gledanje	večina možnosti odprtih
besedno /številčno	1	2	3	4	5	6	7
slikovno in besedno /številčno	8	9	10	11	12	13	14
piktorialno	15	16	17	18	19	20	21
shematično	22	23	24	25	26	27	28

Slika 2: Matrika značilnosti grafičnega jezika po Twymanu (Twyman, 1982, 8).

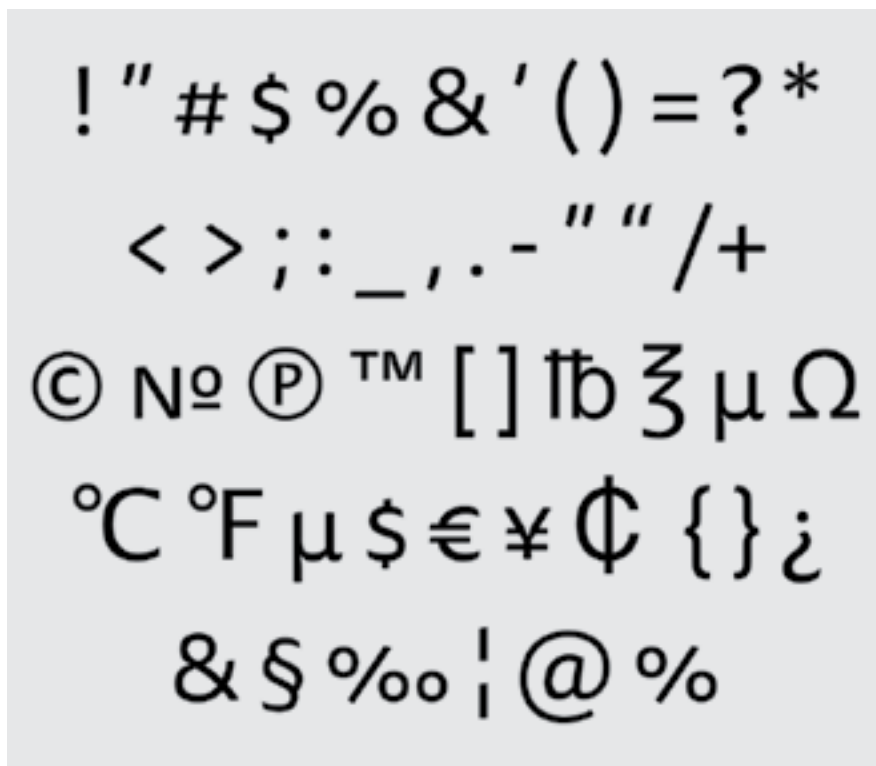
Vsakič namreč, ko uporabljamo besede, se moramo odločiti, na kakšen način bomo uporabljali znake, prostor, na katerega jih postavljamo, in metodo, s katero bomo določali odnose. In to ne glede na to, ali se s tem ukvarjamo intuitivno kot laiki ali kot profesionalni oblikovalci. Za vsako od teh 28 načinov⁶ bi lahko našli primere v vsakdanjem življenju ali v zgodovini vizualnega jezika. Matrika nam kaže teoretične možnosti artikulacije sporočila, ki vpliva na odločitve, kako lahko urejamo grafični jezik. Pa vendar govoriti samo o prostoru, na katerem se pojavi tekst, ni dovolj. V načinu simbolizacije se skriva veliko lastnosti, ki ključno vplivajo na artikulacijo.

5 Twyman, Michael, 1979. »A schema for the study of graphic language«, v: Kolers, P. A., Wrolstad, M. E., & Bouma, H. (eds.), *Processing of visible language*, vol. 1. New York & London: Plenum Press, 117–50.

6 Treba je dodati, da se najbrž najdejo tudi nove izjeme, ki ne bi spadale v nobeno od kategorij.

Če za nekaj časa izključimo piktoralne in shematične elemente ter se osredotočimo samo na verbalna sporočila, lahko po Twymanu lastnosti grafičnega jezika razdelimo na zunanje in intrinzične (Twyman, 1982, 11). Intrinzične lastnosti predstavljajo to, kar je del znakov samih, del sistema, ki producira te znake, in sicer: nabor znakov, naklon pisave (kurzivno ali nekurzivno), rezi (krepki, navadni, svetli), alternativni znaki (kapitelke), stili oblike črk, velikosti. Zunanje lastnosti pa predstavljajo konfiguracija, mikrotipografija (izbira črkovne vrste, stili, uporaba tipografskih znakov, kerning, tracking, medčrkovna razdalja ...) in makrotipografija (medbesedna razdalja, medvrstična razdalja, odstavki, prostor, margine, razporeditev na strani, barva ...). Prav nabor znakov – ločil in drugih grafičnih znakov –, ki niso nujno vezani na zvoke posameznega jezika, je ključen za raznolike možnosti artikulacije, saj vemo, da je znakov, ki jih uporabljamo, bistveno več, kot pa je črk osnovne abecede.

Prav tako pomembno vlogo za razumevanje sporočila igra estetska oblika ali stil črkovne vrste. Govori nam o avtoriteti, moči, pripadnosti, govori o stopnji formalnosti in neformalnosti sporočila. Obstajajo številni zgodovinski slogi črkovnih vrst, ki v sebi nosijo implicitne informacije.



SLIKA 3: Nabor znakov za komuniciranje je bistveno večji, kot pa je črk osnovne abecede. Arhiv avtorice.

Oblike posameznih črk, ki tvorijo črkovno vrsto, pa prav tako lahko vplivajo na razlike in rezultate v funkcionalnosti prebranega, saj vplivajo na čitljivost in berljivost.

Ključna sprememba, ki se je zgodila v zadnjih tridesetih letih na področju uporabe tipografije, pa je v tem, da se v današnjem času z artikuliranjem sporočila na digitalnih orodjih mora soočati prav vsak pripadnik naše družbe – za razliko od časa pred digitalizacijo, ko je bilo to v veliki večini v domeni stroke, tiskarske ali oblikovalske.

Kako se torej odločamo o artikulaciji jezika? Točko odločanja v načrtovalskem procesu je težko natančno določiti. Navadno se odločamo na podlagi naših prejšnjih izkušenj. Kot pravi Twyman, »pogosto delamo stvari na način, kot so bile narejene v preteklosti enostavno zaradi tega, ker se ne ustavimo in ne pomislimo« (Twyman, 1982, 11). Preprosto ne pogledamo na možnosti, ki so nam na voljo. Zagotovo smo – vsaj pri artikulaciji ročno proizvedenega teksta – pod vplivom naučenega iz šole, na vse pa vpliva tudi veščina pisanja, izkušnja orodja, s katerim pišemo, in vsebina dokumenta, ki ga pišemo. Zdi se tudi, da smo pri artikulaciji bolj premišljeni, če se dogaja strojno, kot pa če se dogaja ročno. Treba je dodati, da to velja samo za strojno proizvodnjo, ki je bila pred digitalnim časom, saj je bil proces dolgotrajen in je cena procesa igrala veliko večjo vlogo. Zato so bili avtorji veliko bolj pazljivi glede rokopisov, kot pa sedaj, ko imamo večinoma neomejene možnosti popravkov. Tudi to vpliva – podzavestno ali zavestno – na naše sprejemanje odločitev.

4 FAKTORJI VPLIVA PRI TRANSFORMACIJI JEZIKA Z OBLIKOVANJEM

V nadaljevanju bomo obravnavali nekaj najpogostejših faktorjev vpliva, ki jih lahko evidentiramo v tranziciji od govorne besede (ali misli) do vizualne: tehnologijo in produkcijska sredstva; konvencije, predpise in pravila; ter namen in kontekst sporočila.

Tehnologija in produkcijska sredstva

Ena od glavnih razlik v proizvajanju govornega in vizualnega verbalnega jezika je v razvoju produkcijskih sredstev. Naš biološki organ za produkcijo glasov se skozi zgodovino človeštva ni veliko spremenil. Zvok še vedno tvorijo glasilke, še vedno nastaja v nosno-žrelni votlini. Za razliko od tega pa se je skozi različne zgodovinske dobe tekst proizvajal na zelo različne načine – ročno pisano, vtisnjeno v glino, klesano v kamen, tipkano na pisalni stroj, bil je mehansko stavljen na strojih *monotype* in *linotype*, sledilo je stavljenje prek fotografskih postopkov

in šele na koncu smo vstopili v digitalno dobo z namiznim založništvom in v vsakdanje komuniciranje prek digitalnih naprav. Tehnologija je zaradi tega eden najpomembnejših faktorjev, ki vplivajo na transformacijo govorjenega jezika v grafičnega.

Dejansko nam tehnologija narekuje, kakšen material za vizualizacijo lahko uporabimo in koliko fleksibilnosti imamo z artikulacijo (Walker, 2001, 13). Poglejmo nekaj primerov: Na roko napisan dokument ima najvišjo možnost fleksibilnosti v artikulaciji. Lahko izbiramo velikost in obliko črk, prostor, kam pozicioniramo posamezne besede, medvrstično razdaljo, se odločamo o ortografiji, barvi, skratka vplivamo na vse elemente sporočila.

Na drugi strani imamo pisalni stroj.⁷ Za razliko od pisanja na roko nas pisalni stroj takoj omeji na eno samo črkovno vrsto – sicer res v majuskulah in minuskulah – vendar ne dopušča velikostnih spremenljivk. Prav tako lahko uporabljamo samo znake, ki so na tipkovnici. Besede lahko nizamo v različno dolge vrstice, ki pa imajo vnaprej določene razmake. Če imamo trak, ki je v barvah – odvisno od stroja – lahko celo pišemo v dveh variantah: črni in rdeči. Pisanje na roko in pisalni stroj sta točki skrajnosti: pri vseh drugih tehnologijah smo s fleksibilnostjo artikulacije vedno pozicionirani nekje vmes (Walker, 2001, 13).

Če pogledamo v zgodovino, lahko rečemo, da je zgodovinski proces artikulacije potekal na nek način »naravno«. S pojavom tiska so prišle v uporabo tako rekoč »zamrznjene« oblike črk. Produkcija novih črkovnih vrst v kovini je bila draga in veliko bolj zapletena kot naravna sila, ki je pisarje rokopisov gnala k spremembam v rokopisih. V začetku so se tako zelo dolgo uporabljale oblike, ki so popolnoma spominjale na rokopise, saj je šlo pri inkunabulah v bistvu za njihovo imitacijo. Šele počasi je tipografija postala samostojen medij izražanja ter se znebila vplivov rokopisnih dokumentov in pisav. Kljub temu pa lahko vidimo v komunikaciji tudi intervencije zaradi tehnologije. Za primer navajam dve zgodovinski besedili benediktinskega meniha Bernarda iz Clairvauxa *De consideratione ad Eugenium papam* (pribl. od 1400 do 1410).⁸ Rokopisni dokument je v dveh stolpičih, ki pa se je v tisku preoblikoval v enega.

7 Pisalni stroj je prvi odraz želje po mehanizaciji procesa pisanja (v komercialni rabi od leta 1874 dalje) in eden od najbolj osnovnih mehanskih načinov reprodukcije teksta.

8 Dokumenta, ki ju primerjam, sta: rokopis Liber ad Eugenium papam de consideratione iz kartuzijanskega samostana Nieuwlicht of Bloemendaal (pribl. od 1400 do 1410), sedaj v univerzitetni knjižnici v Utrechtu (Universiteitsbibliotheek Utrecht Hs. 162. Hs 4 H 14 dl 2 (fol. 60-97r). Dostopno na: <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-334039&lan=en#page//82/67/43/82674307418102037578660428365828346718.jpg/mode/2up> (4. 9. 2020); in tiskano inkunabulo Bernardus van Clairvaux, *De consideratione ad Eugenium papam*, ([Utrecht : Nicolaes Ketelaer and Gerard de Leempt, 1474]). Dostopno na: <https://www.uu.nl/en/special-collections/about-special-collections/a-virtual-tour-of-special-documents/utrecht-uncunabula> (4. 9. 2020).

rad bi VEČJI del
svobode in pravic.

RAD BI VEČJI DEL
SVOBODE IN
PRAVIC!

RAD BI VEČJI DEL
SVOBODE IN PRAVIC!!

SLIKA 4: Na roko napisani dokumenti imajo največjo fleksibilnost v artikulaciji. Arhiv avtorice.

V rokopisu imamo rdečo rubrikacijo naslova Explicit, v tiskani verziji je barva črna (ker je bil enobarvni tisk), istočasno pa je dobila prazno vrstico nad in pod vrstico, da se je ohranilo razlikovanje. Na takih primerih lahko vidimo, da se odločitve o prilagajanju jezika zaradi tehnologije (prej rokopis, sedaj tiskana inkunabula) vlečejo že skozi vso zgodovino.

Skozi različne tehnologije stavljenja besedil so se tako vloge intrinzičnih in zunanjih lastnosti – in kaj je mogoče uporabiti v komunikaciji – menjale. Če na primer ni bilo kovinskih črk v krepkem rezu, jih oblikovalec ni mogel uporabiti. Večinoma je tehnologija stavljenja pogojevala intrinzične elemente, zunanje elemente pa je pogojevala tehnologija same reprodukcije, se pravi odtisa. Tako so se možnosti ves čas spreminjale in ne nujno vedno na bolje. Monotypov stroj za stavljenje črk je imel od 250–272 znakov na tipkovnici. Z novo tehnologijo – npr. z videotekstom v 20. stoletju – se je kapaciteta omejila, saj jih je imel slednji samo 96 (Vernimb, 1980). Tudi začetek digitalne revolucije – kot vse druge spremembe tehnologij prej – nas je v mnogih vidikih pahnil nazaj v zgodovino. Vsi vemo, da smo le s težavo v tridesetih letih uporabe računalnikov prišli na kakovostni nivo, ki smo ga bili navajeni v prejšnjih tehnologijah. Vsaka nova tehnologija je bila v začetku samo blede slika kakovosti, ki jo je na področju tipografije prejšnja tehnologija že osvojila. Za mnoge jezike malih narodov je to še vedno problem, saj nimajo enakih možnosti nabora orodij, kot jih imajo večji narodi.

Temu procesu prilagajanja bi lahko sledili čez vso zgodovino, a da je transformacija še bolj kompleksna, tehnologija ni edini element, ki se je spreminjal. Ključen vpliv na transformacijo imajo tudi produkcijski odnosi. Pomembni so vsi elementi: kdo oddaja sporočilo, kdo odloča o oblikovanju, kdo o reprodukciji ali mediju. Če je bil slavni beneški humanistični učenjak Aldus Manutius (1449/1452–1515) v eni osebi pedagog, prevajalec, poslovnež, tiskar, oblikovalec in urednik v lastni tiskarni Aldine Press, pa se pozneje praktično za vsakega od delov tega procesa razvije samostojen poklic. Petsto let je artikulacija mehansko reproducirane besede potekala v domeni strokovnjakov – stavcev, lektorjev, korektorjev, tiskarjev –, ki so skrbeli za rezultat. Procesi – sploh z industrijsko revolucijo – pa so postajali vedno bolj kompleksni in so zahtevali vedno ožje specializacije, temu primerno pa je število udeležencev v procesu naraščalo.

Ko se v 20. stoletju razvije sodobno oblikovanje, je tudi za najenostavnejše tiskovine moral oblikovalec določiti ogromno spremenljivk že vnaprej, in sicer z natančno specifikacijo za reprodukcijo besedila, ki so jo nato opravili drugi. Nadzor artikulacije je bil od nekdanj odvisen od izkušenj in znanja, vendar ob spremembi v produkcijskih odnosih tudi od timskega dela, odnosov v kolektivu in sposobnosti vodenja.

Typographic specification Jan J. Hoffmann System Designer JCH
 October 1986/revision 9 Paper postscript Date 6/7/91

Let's not underestimate the importance of this information

ExB = Helvetica
 B = Bold
 I = Italic
 BI = Bold Italic

body size points height/12
 points depth
 mm
 weight mm

baseline to baseline points height/12
 points depth
 mm

line to line points
 points depth
 mm

1 Typeface

P = Plantin
 F = Frutiger

2 Type size

all type sizes in points

3 Interline space

within

before

after

4 Measure

	set	intro	text	text	caption	heading 1	heading 2	column text	caption 1	caption 2	
1 Typeface	P		P	P	P	FB	PB	see space note	PI	F	P
2 Type size	10		9	8	8	10	10		10	8	10
3 Interline space	12		11	9	9	12	12		12	45 mm on GPT	12
within											
before	/	/	18	/	/	36	24		18		
after	/	/	18	/	/	24	18		12		
4 Measure	18	/	18	18	45 mm on GPT	18	18	37	18		18

SLIKA 5: Specifikacija za tipografski proces avtorja Paula Stiffa, 1991. Arhiv avtorice.

Šele v digitalni dobi se v tesnem objemu s postmodernizmom končno »zgodí čudež«: oblikovalec, avtor sporočila ali katerikoli laik, ki je bil sposoben uporabljati računalnik, vsi kar naenkrat lahko komunicirajo brez podpore obsežnega industrijsko-produkcijskega zaledja.

V poznem 20. stoletju se tako na nek način krog spet strne in se vrnemo k statusu menihov v samostanih, ki so imeli popoln nadzor nad svojim izdelkom. Vzorčni primer digitalne dobe v vizualnih komunikacijah tako predstavlja legendarni plakat newyorške oblikovalke April Greiman, ki ga je za revijo *Design Quarterly* naredila leta 1986. Pionirski izdelek, za katerega je bil celoten proces skeniranja, oblikovanja, priprave za tisk in multiplikacije narejen na osebem računalniku, je sicer zaradi nerazvite digitalne tehnologije zahteval ogromno časa, vendar je odprl tudi novo paradigmo v oblikovanju: kar naenkrat oblikovalec ni samo avtor vizualnega dela, temveč tudi avtor vsebine in producent.

Vzporedno s tem dogajanjem pa je bilo treba presekatí še eno vez s preteklostjo.

Konvencije, predpisi in pravila

Noam Chomsky pravi, da so jedro jezika »načela, ki določajo neskončno množico možnih izrazov, strukturiranih izrazov, ki imajo določen pomen« (Chomsky, 2014). To stališče drži tudi za grafični jezik. Dejstvo je, da nam pri artikulaciji pomagajo – ali nas omejujejo – številna pravila in konvencije.

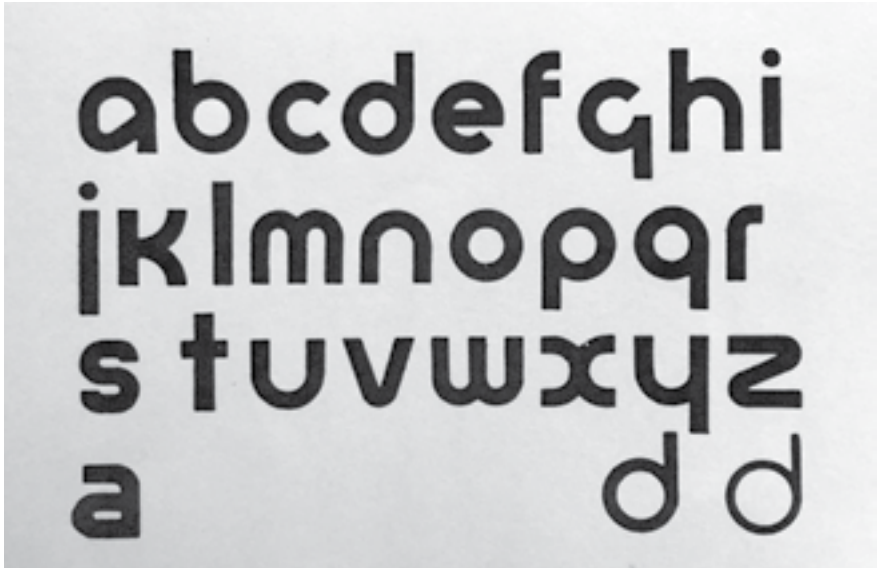
Včasih so bila pravila glede pisanja del splošnega izobraževanja: ko se je poklic pisarja razvijal, so tudi pravila postajala vse bolj natančna in pomembna, odvisno od vloge pisanja v družbi in namena dokumentov (državna, religiozna, trgovska ...). Prav tako je s pojavom tiska stroka zelo natančno sestavljala pravila ne samo glede materialnih vidikov tiskovin, temveč tudi vseh ostalih elementov procesa reprodukcije besedila – urejevanje, lektoriranje –, saj so slednja sledila razvoju jezikov in s tem slovničnih konvencij. In s pravili so se ukvarjali vsi: umetniki, tiskarji, pisci.⁹ Pravila so povzročila, da nam anomalije, ki jih je prinesel zgodovinski razvoj, niso čudne. Kako bi si sicer razlagali dejstvo, da enostavno besedo, kot je na primer »gajba«, v latinici lahko zapišemo s črkami, ki so po obliki različne, pa jo bomo znali prebrati in vsi enako razumeti?



SLIKA 6: Preprosta beseda »gajba«, pisana na različne načine, črkovna vrsta Tisa Sans Pro. Arhiv avtorice.

Pravila so bila namenjena redu in razumevanju; podpirala so standard kakovosti. Pa vendar ves čas najdemo tudi primere, ko so ljudje preizpraševali vrednost pravil. Najbolj očitne primere prinesejo avantgarde v začetku 20. stoletja. Kljub tehnološkim omejitvam kovinskih črk, vrstičnika in lesenih okvirjev, ki so zaradi fizičnih zakonov gravitacije zahtevali, da je tipografski stavek stabilen ter prilagojen za osi X in Y, so avtorji,

9 Eden najbolj znanih primerov pravil je knjiga *Hart's Rules for Compositors and Readers at the University Press Oxford*, ki je referenčni priročnik in vodnik po tematikah, kot so slog, slovnica, tipografska pravila in ločila. V Veliki Britaniji ga je prvič izdala založba Oxford University Press leta 1893. Od takrat je bilo nešteto ponatisov in novih izdaj.



SLIKA 7: Eden najbolj znanih primerov enotne tipografije, Herbert Bayer, Universal type, 1926. Vir: Herbert Spencer, *The visible word*, Lund Humphries, Royal College of Art, London, 1968, str. 59.

na primer Filippo Tommaso Emilio Marinetti, začeli – popolnoma v nasprotju z vsemi pravili – spreminjati vizualizacijo z namenom vpliva na artikulacijo tiskane besede.

To pa se ni dogajalo samo na nivoju makrotipografije, temveč tudi mikrotipografije. Kot primer lahko navedemo vprašanje velikih in malih črk. Walter Porstmann, matematik in inženir, aktiven na področju norm,¹⁰ in nekaj drugih mislecev v začetku 20. stoletja v Nemčiji se je spraševalo, zakaj obstajata dva pisna znaka za en govorni znak?¹¹ Z idejo se je spopadel tudi tipograf in oblikovalec Herbert Bayer, profesor za tipografijo na Bauhausu, ter v nasprotju s slovničnimi pravili in tipografskimi konvencijami oblikoval svojo črkovno vrsto Universal type, ki je vsebovala samo male črke.

Seveda s strani jezika argument enotnega znaka za glas pade že takoj na konkretnih primerih: nemški oblikovalec Otl Aicher je kot argument rad citiral primer: »Ich habe in Moskau liebe Genossen« [v Moskvi imam ljube tovariše] in »Ich habe in Moskau Liebe genossen« [v Moskvi sem užival ljubezem],¹² kjer stavki vsebujejo enake zvoke, imajo pa različne znake in različen pomen.

Na razvoj pravil in konvencij za specifična področja komuniciranja vplivajo tudi drugi kontekstualni dejavniki, kot so kdaj in koliko časa beremo

10 Med drugim avtor sistema normativov za Deutsches Institut für Normung glede velikosti papirjev (DIN 476, 1922).

11 V njegovi knjigi *Sprache und Schrift* (1920).

12 Za citat Aicherja sem hvaležna Robinu Kinrossu. Korespondenca elektronske liste Atyp1, Robin Kinross, 11. 10. 2001, 00:14:56.



SLIKA 8: Laična vizualizacija navodila oziroma obvestila za uporabnike. Klinični center Ljubljana, 2019. Arhiv avtorice.

(lahko smo utrujeni; v avtu, ko beremo prometna obvestila, je pozornost drugačna; za nekatera sporočila si ne moremo privoščiti napak, na primer pri zdravilih; pomembno je, kdo podaja sporočilo; kakšen je ton jezika; kdo bo bral – mogoče bo imel posebne potrebe; lahko beremo v tujem jeziku; ali pa nas tekst ne zanima, itd.). O branju v vsakdanjem življenju ne razmišljamo pogosto, ker nam je postalo samoumevno, da znamo brati, in branje nam postane samo eden od načinov komuniciranja z okolico od rane mladosti naprej. Pa vendar bi »način branja«, vključno s kontekstualnimi dejavniki, moral biti za oblikovalce eden ključnih virov informacij, ko bi želeli poskrbeti za sporočilo.

Kot bralci navadno za »naravno« jemljemo to, na kar smo najbolj navajeni,¹³ za kar obstaja razlaga. Naši možgani so programirani na način, da smo pozitivno naravnani do tega, kar nam je »znano«, vsaka sprememba

13 Tipični predstavnik na nivoju črkovnih vrst je digitalizirana črkovna vrsta Times New Roman, ki je bila del nabora operacijskega sistema prvih namiznih računalnikov Windows. Kljub plejadi odličnih sodobnih fontov Times New Roman ljudem deluje kot zanesljiv, berljiv in z določeno noto avtoritete, skratka nekaj, »kar z lahkoto bremo«. Samo zato, ker je bil od leta 1931, ko je bil oblikovan za londonski časopis *The Times*, prisoten v vseh tehnologijah, ne glede na funkcijo besedila, sporočilo ali uporabnika. Njegova vseprisotnost je povzročila, da ga ne opazimo in nas »ne moti«.

pa je za nas motnja in se je bojimo. Lahko bi celo šli tako daleč, da bi rekli, da so možgani leni, saj se ves čas izogibajo delu oziroma optimizirajo procese. To delajo na način, da prepoznajo znane vzorce in se po njih ravnaajo. Pojavlja se pristranskost – *cognitive bias*, ki je lahko problem za oblikovalce. Mislimo, da »vemo«, ne da bi preverili neznane možnosti artikulacije.

Dejavnik »navajenosti« je pri berljivosti in čitljivosti zelo pomemben, ali kot se je izrazila ameriška tipografinja Zuzana Licko: »You read best what you read most« (Licko, 1990, 13). Obstajajo pa določena zlata pravila, kaj je v tipografiji berljivo in kaj ni. Številni strokovnjaki so skozi zgodovino raziskovali, kaj je očem in možganom lažje ter kako bi lahko berljivost in čitljivost izboljšali.¹⁴

Za razliko od profesionalnih oblikovalcev pa imajo laiki omejen set pravil, s katerimi so seznanjeni in komunicirajo »naravno«. Pravila bi lahko skrčili na tri: če je nekaj pomembno, mora biti večje, zapisano z velikimi črkami in po možnosti še podčrtano ali večkrat ponovljeno. Sploh intrinzična lastnost uporabe velikih ali malih črk se zdi laikom najbolj uporabna in jo pogosto (zmotno) uporabljajo.

Namen in kontekst sporočila

S transformacijo povezano vprašanje je tudi, v kolikšni meri različne značilnosti tipografije izražajo jezikovni pomen in v kolikšni meri ovirajo sporočanje tega pomena (Crystal, 1998, 9). Da bo moj argument bolj natančen, se moramo takoj osredotočiti na ožje polje. V kontekstu tega teksta ne govorimo o umetniškem plakatu ali vizualni poeziji. Govorimo o vsakdanjih primerih komuniciranja, ki imajo zelo specifične funkcije in katerih namen je branje, razumevanje prebranega in pogosto tudi nadaljnja interakcija, ki naj jo sporočilo sproži, skratka, v sebi pogosto nosijo eksplicitno ali implicitno nalogo. Pred 19. stoletjem je bilo zaradi maloštevilnosti žanrov besedil v posameznih jezikih tudi potreb različnih vizualizacij veliko manj.¹⁵ Eksplozija tiska in razvoj jezikoslovja pa v tem času prinesejo številne nove izzive, tako na področju časopisov,

14 V knjigi *The visible word* je Herbert Spencer, britanski oblikovalec, urednik, avtor knjig, fotograf in profesor na Royal College of Art že leta 1968 predstavil povzetek vsega, kar se je do takrat vedelo o berljivosti in čitljivosti. V njej omenja številne znanstvenike iz zgodovine, ki so delali raziskave, vendar se je od takrat do danes nabralo še bistveno več resnih študij in raziskav.

15 Eden od odličnih primerov za študij razvoja tipografskih elementov so slovarji, saj imajo drugačne zahteve kot leposlovje. Že v 16. stoletju na primer začne tiskar in klasicistični učenjak Robert Estienne v Parizu uporabljati kurzivno črko (ki je sicer plod kaligrafske, torej ročne pisave) in jo prvič uporabi za popolnoma funkcionalen namen razlikovanja različnih enot v besedilu v njegovem epohalnem latinsko-francoskem slovarju *Thesaurus linguae latinae* (1531).

voznih redov, šolskih knjig in funkcionalnih tekstov.¹⁶ V 20. stoletju pa – tudi zaradi modernega načina življenja – le-ta postane še bolj raznovrstna, bogata in (tudi) kakofonična zaradi novih medijev in tehnologij, na katerih se pojavljajo.

Zato ni čudno, da se sploh pri vsakodnevni funkcionalni besedilni lahko v transformaciji zelo hitro pojavijo težave. Pri njih je namreč informacija ključna za razumevanje poznejše interakcije, zato je pri vizualizaciji treba upoštevati vsebino, namen teksta in kontekstualne situacije, v katerih bo informacija konzumirana. Namen poljubne artikulacije je lahko obveščanje (embalaža, cene v trgovinah), informiranje in reakcija, ki naj jo informacija sproži (izpolnjevanje obrazca, obvestila na vratih, ravnanje s parkomatom, tehtanje sadja v trgovini), iskanje informacij (slovar, indeksi, telefonski imenik) in usmerjanje (označevanje prostora). Jasnost, preglednost in uporabnost informacije (kjer avtor sporočila informacije na primer razvršča v vrstni red in/ali določa hierarhijo informacij) je torej ključna za razumevanje. Na takih primerih lahko hitro ugotovimo, da sta uporaba jezika in vizualna organiziranost besed naravno povezani. Po drugi strani pa imajo producenti teh vizualizacij zelo subjektiven odnos do vsebine, kljub relativno poenoteni močni noti specifičnega namena, zakaj se nekaj komunicira.

5 KAJ JE NARAVNO – POSKUS ANALIZE VERNAKULARNIH SPOROČIL

Artikulacija teksta, ki komunicira vsebino neki specifični ciljni skupini, ni nujno profesionalna aktivnost. Z njo se ne ukvarjajo samo strokovno usposobljeni oblikovalci, ampak prav vsi, ki uporabljamo besedo. Še več: profesionalci oblikujemo pravzaprav zelo majhen delež vseh vidnih sporočil. Če želimo torej analizirati »naravno« vizualno organizacijo vidnega jezika, je zato dobro pogledati neformalna sporočila, ki jih ni oblikoval profesionalca (Walker, 2001, 2). Da bi na podlagi praktičnih primerov preverili, ali obstajajo skupni objektivni parametri, s katerimi ljudje transformirajo verbalna sporočila v vizualne zapise, in ali lahko govorimo o »naravni« transformaciji verbalnih sporočil, je treba zmanjšati število spremenljivk, ki lahko vplivajo na napake v interpretacijah. Da bi se znebili večine spremenljivk, ki bi lahko vplivale na neprimerljivost analiziranega materiala, smo si izbrali enostavno polje vernakularnih¹⁷

16 Za več informacij o funkciji jezika v vizualnih komunikacijah 19. stoletja glej: Esbester, Mike, *Designing Time The Design and Use of Nineteenth-Century Transport Timetables*, *Journal of Design History*, Vol. 22 No. 2, 2009, 91–113.

17 Vsakdanjih, ljudskih, tistih, kar niso oblikovana profesionalno.

sporočil, ki je (na videz) izredno profano in nepomembno. Gre za obvestila o izgubljenih domačih ljubljenskih, s katerimi lastniki komunicirajo z naključno javnostjo. Ti dokumenti imajo enoten namen, izhodišča, ciljno skupino in način distribucije. Na podlagi teh sporočil smo analizirali elemente, o katerih smo govorili: kakšen je vpliv tehnologije (je proizveden ročno, se uporablja računalnik); kakšen je nabor znakov, črkovnih vrst, stilov; ali dokument uporablja bogat tipografski nabor elementov (kurzivna pisava, močni rezi, male črke, velikost); kakšna je konfiguracija informacij; kako se manifestirata mikrotipografija (medvrstična, medčrkovna, medbesedna razdalja) in makrotipografija (enote na strani, prostor, margine, razporeditev); ali je in kako je uporabljena barva in morebitno upoštevanje tipografskih pravil.

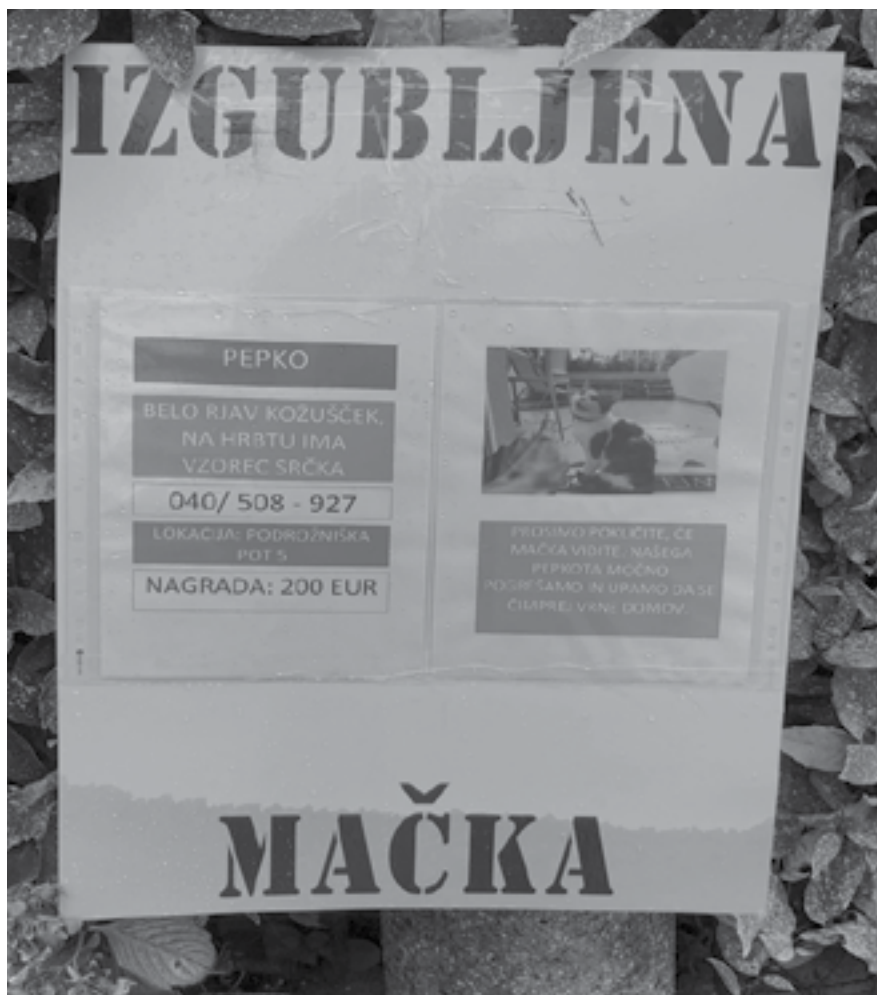
Poleg tega smo analizirali še tri povezana področja: uporabo jezika (inovativnost tona jezika, formalnost jezika in upoštevanje oziroma neupoštevanje slovničnih pravil); uporabo slikovnega materiala ter njegovo vsebinsko in tehnično kakovost in morebitne interaktivne in funkcionalne vsebine samega obvestila, ki so vezane na ciljno skupino (prilagojenost uporabniku, interaktivnost, kontekst uporabe).

Z izbiro področja smo predvidevali, da bodo dokumenti ponudili uvid v naravno komuniciranje, iz rezultatov pa bi lahko črpali informacije o tem, kako je jezik transformiran v vizualno podobo, ko profesionalni oblikovalci niso prisotni. Analiziranih je bilo 60 kosov, med njimi je bilo 47 obvestil o izgubljenih mačkah in 13 obvestil o izgubljenih psih.¹⁸

Pri analiziranju dokumentov hitro ugotovimo, da je velika večina teh dokumentov narejena na osebнем računalniku (78,3 %), le 6,7 % obvestil je bilo narejenih na roko (4 kosi) in 15 % jih je kombiniralo uporabo računalnika z nadaljnjo analogno obdelavo (npr. natisnjeno, nato dodani podatki ali ilustracije; ali na primer natisnjeno in nato nalepljeno na večjo, trdnjšo barvno podlago).

Nabor znakov je večinoma konvencionalen (76,7 %), le na 23,3 % dokumentov je bilo opaziti elemente, ki niso del osnovnega nabora latinične abecede (npr. podvojeni klicaji, emoji, znaka @ in &, srčki, zvezdica za označevanje opomb, znak za valuto, narekovaji okrog imena živali). Izbor črkovne vrste je po večini iz klasičnega nabora urejevalnika besedil Word (63,3 %) in le 36,7 % dokumentov uporablja izstopajoče črkovne vrste (za razliko večine, ki uporablja osnovni nabor sanserifnih črkovnih vrst). Uporaba intrinzičnih lastnosti grafičnega jezika, kot so kurzivna pisava, močni rezi, velike črke in spremembe v velikostih so zelo različno uporabljene.

18 Fotografije so bile posnete med 5. 7. 2010 in 22. 2. 2021. Pogoji za vključitev je bila tehnična nepoškodovanost dokumentov do nivoja, da je dopuščal normalno branje informacij (dokument ni bil strgan, umazan, spran od dežja); vsebinski pogoj pa je bil, da imajo vsa obvestila enoten fokus (iskanje izgubljene živali).



SLIKA 9: Nekateri (najbolj raznoliki) primeri vernakularne komunikacije o izgubljenih živalih, ki so bili uporabljeni v analizi. Arhiv avtorice.



V pesni, v zgodnjih letih, se je v službi bolj
kvalificiral počiva doma, zato sem se pri, vasa
vredno.

Va, ki me je videli, pokličite na telefon 044 712 874.

POGREŠAN

od nedelje 6.9.2020

BELO RAVI MUC S SVDO OVRATNICO
040 508 527 Nagrada: 200 eur



040 508 527



040 508 527

IZGUBILA SE JE MAČKA TAČKA



Mauka se je izgubila v
soboto, 20.2.2021.

Stara je 10 mesecev,
črna, z dvema belima
pikama. Ena/tra ima na
vratu, druga med
spinalnimi tačkami.

Je sterilizirana in
opranca.

Če jo opazite, prosimo
pokličite na
051 33 35 35.

Hvala za pomoč.

IZGUBILA SE JE MUCA
ROZI (Bela z oranžnimi in
črnimi lisami), ČE JO OPAZITE,
PROSIM POKLIČITE NA
040 330 499. ČAKA GA/VAS
DENARNA NAGRADA (50€)

Še najbolj se izražajo spremembe v velikosti (46,7 %), sledijo spremembe v debelini rezov (35 %), kar 13,3 % primerov ne uporablja nikakršne raznolikosti, in 5 % dokumentov namensko izkorišča kombinacijo uporabe velikih in malih črk.¹⁹

Zunanje značilnosti grafičnega jezika – na primer konfiguracija – so po večini razgibane (63,3 %), pri čemer je izstopajoče uporabljen element mikrotipografije medvrstična razdalja (49,2 %). Dokumenti izstopajo v razmislekih glede razporeditve elementov na strani (kje je vizualni material, kako so pozicionirani naslovi, kako je stavljen blok teksta glede na sliko in kako so umeščeni naslovi), ki jih lahko opazimo pri 46,7 %, pri 28,3 % pa ni opaženega nobenega specifičnega razmisleka glede prostora ali belih robov ob straneh formata.

Barva je uporabljena pogosto, le 23,3 % dokumentov je bilo črno-belih, 50 % je bilo barvnih in pri 26,7 % je opaziti izrazito funkcionalno uporabo barve (za poudarjanje naslovov, za izpostavljanje določenega sklopa informacij ali pa za vidnost dokumenta v naravi ob uporabi barvnih podlag).

Skoraj polovica dokumentov (49,2 %) uporablja inovativen ali izstopajoč ton jezika (z uporabo humorja, direktnim nagovorom bralca oz. mimo-idočega, z eksplicitnimi podatki o kontaktiranju – »24/7«, s čustveno nabitim sporočilom »imamo ga radi« ali pa s sporočilom, napisanim v imenu živali). V glavnem uporabljajo formalni jezik (80,7 %) in v večini dokumentov vidimo upoštevanje slovničnih pravil in konvencij (93,1 %). Vsa sporočila vsebujejo kontakt in kar 94,9 % jih uporablja slikovni material. Ta je v 83,3 % vsebinsko kakovosten, ima pozitivno sporočilo, vendar je pogosto tehnično na zelo nizkem nivoju (52,6 % fotografij je slabo posnetih, so neostre, presvetljene ali imajo druge tehnične težave).

Avtorji sporočil po večini (73,3 %) logično razmišljajo in prilagodijo komunikacijo uporabniku: sporočila so pritrjena na vidni lokaciji in ergonomično prilagojena poziciji v prostoru na javnem mestu (na drevesu, na stebru, na ograji na ulici). Pogosto vključujejo informacije o stimulatívni nagradi. Nekateri avtorji poskrbijo tudi za interaktivnost dokumentov s tem, da multiplicirajo kontaktni naslov na spodnjem robu in posamezne enote vertikalno zarežejo, da si jih mimoidoči lahko odtrga (15 %). Vpliv naravnega okolja in vremenskih dejavnikov sta bila upoštevana v 56,7 % (informacija je vložena v plastično prozorno mapo, da je zaščitená pred padavinami; list je prelepljen s širokim lepilnim trakom; na drevo je list pritrjen z odstranljivimi risalnimi žeblički; list je plastificiran itd.). Večina avtorjev uporablja format A4 (93,3 %) in le nekateri (6,7 %) razširijo vidno polje na način, da le-tega pritrdijo na večjo, bolj vidno podlago ali uporabijo kakšno drugo tehnologijo (npr. večji printi, kolaž).

19 Tu niso upoštevani dokumenti, ki so v celoti stavljeni samo z velikimi črkami.

Iz zgornjega analitičnega pogleda na presek specifičnih sporočil je jasno razbrati, da laiki izkoriščajo zelo majhen del možnosti, ki jih sicer ponuja vizualizacija jezika. Kljub visokemu osebnemu interesu, zaradi katerega izdelujejo sporočila, ki smo jih analizirali, so njihove rešitve po večini nedomišljene, izkoriščanje možnosti, ki jih ponujajo tehnologije orodij, pa je slabo. Pri tem komunicirajo »naravno« in uporabljajo instinkt. Izkoriščajo tehnologijo, ki jim je najbolj pri roki, in uporabljajo samo nekaj najbolj osnovnih spremenljivk grafičnega jezika (močne reze v tipografiji, velike črke, velikostne spremenljivke). Zavedajo se pomembnosti umeščanja slikovnega materiala (čeprav je nekakovosten); bolj kreativni so v uporabi tona jezika, čeprav se tudi na tem področju držijo slovničnih pravil.

6 ZAKLJUČEK

Skoraj vsak človek je dnevno izpostavljen situaciji, da mora artikulirati jezik in pri tem uporablja tudi profesionalna orodja. Na to se ne da vplivati in demokratizacija v tipografiji, ki so jo nekateri profesionalni krogi v 90. letih prejšnjega stoletja obžalovali, je že zdavnaj realnost. Prav zaradi tega bi se morala izobrazbena stopnja na področju vizualnega jezika bistveno izboljšati.

Že pred dvajsetimi leti je Gillian Rose pisala: »Govorijo, da sedaj živimo v svetu, kjer so znanje in številne oblike zabave vizualno grajene in kjer je tisto, kar vidimo, enako pomembno, če ne bolj, od tistega, kar slišimo ali beremo. Poziva se k izboljšanju 'vizualne nepismenosti' ter k preoblikovanju šolskih in visokošolskih programov na način, da se vizualne slovnice lahko naučimo tako kot razumevanja besedil, števil in molekul« (Rose, 2001, 1). Glede na prikazano analizo zgoraj pa se praktična izobrazba laikov na področju vizualne pismenosti zagotovo ni izboljšala, in to kljub vedno bolj pogosti uporabi tehnologij, ki nas izpostavljajo ogromni količini vizualnih vsebin.

Če je res, kar pravi Debbie Millman, da je danes »vizualizacija naših osebnih zgodb sestavni in bistveni del skoraj vsakega trenutka življenja, besedilo pa uporabljamo v vseh njegovih oblikah, da definiramo resničnost, čustva in celo čas« ter da »živimo v svetu, v katerem stanje naše vizualne komunikacije odraža stanje naše kulture« (Millman, 2020), potem lahko zaključimo, da je pred nami še veliko dela.

Delovno področje oblikovalcev bo v prihodnosti – vsaj v določenem polju naše dejavnosti – postalo tudi oblikovanje orodij²⁰ za laike, da bi

20 Na področju specializiranih digitalnih orodij za oblikovanje črkovnih vrst in z njimi povezanih tehnologij (Open Type, Variable fonts, Unicode, Font Lab, RoboFab/Python itd.) se to dogaja že od leta 1990.

bila prijaznejša in bi omogočala boljše vizualno komuniciranje. Poleg tega pa bi moralo v ospredje priti tudi izobraževanje laikov na področju uspešnejšega komuniciranja na področju vizualnega.²¹

Izobraževanje o splošnih principih grafičnih sporočil bi se moralo izvajati že od vrtca dalje, kjer bi prinašalo koristi že v samem opismenjevanju otrok (motorične veščine, estetika, opismenjevanje o komuniciranju), in tudi na poznejših stopnjah – v vzporednem učenju o jeziku in komuniciranju za odraslo populacijo.²² Teme, ki smo jih obdelovali v tem tekstu, poklicnim oblikovalcem niso neznane, saj se z njimi vsak dan praktično ukvarjajo. Kar manjka, je več teoretičnih uvidov na točkah prepletanja: lingvistike in tipografije ter drugih strok, ki sodelujejo v procesu transformacije jezika v vizualno obliko.

21 Delno se to že dogaja. Naj omenim v tem kontekstu izobraževalne seminarje na Direktoratu za javni sektor (Ministrstvo za javno upravo), kjer je ALUO izvajal delavnice *Osnove vizualizacije* za javne uslužbence v letu 2018 v okviru projekta Inovativen.si.

22 Če pogledamo sistem poučevanja glasbene umetnosti v Sloveniji, za katerega vemo, da so vanj vključeni številni otroci, ki ne bodo postali profesionalni glasbeniki, temveč prek izobrazbe postanejo vsaj dolgoročno izšolana glasbena publika, bi se moralo osnove vizualnega komuniciranja toliko bolj vključiti v redni program šolstva, saj se bo prav vsak pripadnik naše družbe – na neki stopnji – ukvarjal s komuniciranjem.

VIRI

Černe Oven, P. (2021): Slikovno gradivo v obsegu 60 fotografij posnetih in/ali pridobljenih prek elektronske pošte v obdobju 2010–2021. Slikovno gradivo pri avtorici.

Kinross, R. (2001): Robin Kinross, avtor in član Atypl. Elektronska korespondenca, 11. 10. 2001, 00:14:56.

Liber ad Eugenium papam de consideratione, rokopis, kartuzijanski samostan Nieuwlicht Bloemendaal (pribl. od 1400 do 1410), Univerzitetna knjižnica Utrecht (Hs. 162. Hs 4 H 14 dl 2 fol. 60-97r). Dostopno na: <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-334039&lan=en#-page//82/67/43/82674307418102037578660428365828346718.jpg/mode/2up> (4. 9. 2020).

LITERATURA

Chomsky, N. (2014): Language Design. 17. 2. 2014. V: *Serious science*. Dostopno na: <http://serious-science.org/language-design-679> (17. 7. 2020).

Clairvaux, B. van (1474): *De consideratione ad Eugenium papam*. [Utrecht : Nicolaes Ketelaer and Gerard de Leempt]. Utrecht incunabula. Dostopno na: <https://www.uu.nl/en/special-collections/about-special-collections/a-virtual-tour-of-special-documents/utrecht-incunabula> (4. 9. 2020).

Crystal, D. (1998): Toward a typographical linguistics. *Type: A Journal of the ATypl*, 2, 1, 7–23.

Esbester, M. (2009): Designing Time The Design and Use of Nineteenth-Century Transport Timetables. *Journal of Design History*, 22, 2, 91–113.

Estienne, R. (1531): *Thesaurus linguae latinae*. Paris, Estienne.

Licko, Z. (1990): Typeface designs: Zuzana Licko, Interview. *Emigre*, 15.

McLuhan, M. (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, University of Toronto Press.

Millman, D. (2018): Text Me: How We Live in Language. V: *MODA* (Museum of Design). Dostopno na: <https://www.museumofdesign.org/textme> (16. 7. 2020).

Moxon, J. ([1683] 1978): *Mechanick Exercises on the whole Art of Printing*. Oxford, Oxford University Press/Dower Edition.

Porstmann, W. (1920): Sprache und Schrift. Berlin, Verlag des Vereins Deutscher Ingenieure. V: *Archive*. Dostopno na: <https://archive.org/details/Porstmann1920> (10. 9. 2020).

Rose, G. (2001): *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London; Thousand Oaks; New Delhi, Sage Publications.

Spencer, H. (1968): *The visible word*. London, Lund Humphries in Royal College of Art.

Twyman, M. (1979): A schema for the study of graphic language. V: Kolars, P. A., Wrolstad, M. E., & E. Bouma, (ur.): *Processing of visible language*, vol. 1. New York & London, Plenum Press, 117–50.

Twyman, M. (1982): The graphic presentation of language. *Information design journal*, 3, 1, 2–22.

Vernimb, Carlo in William Skyvington (ur.) (1980): *Videotex in Europe*. Conference Proceedings. Oxford in New York, Learned Information. Dostopno na: <https://core.ac.uk/download/pdf/162642272.pdf> (10. 9. 2020).

Walker, S. (2001): *Typography and language in everyday life. Prescriptions and practices*. Harlow, Pearson Education Limited.

Arhiv Društva slovenskih likovnih umetnikov v 50. in zgodnjih 60. letih 20. stoletja ter želja po trgu z umetninami

PETJA GRAFENAUER
NATAŠA IVANOVIĆ
URŠKA BARUT

1 FRAGMENTI ZGODOVINE 1934–1952

Današnje Zvezo društev slovenskih likovnih umetnikov (ZDSLJU) so poimenovali leta 1982, pred tem je v lastni zgodovini ta stanovska organizacija profesionalnih likovnih umetnikov zamenjala kar nekaj oznak: od Slovenskega umetniškega društva (1899–1919), Društva slovenskih upodabljajočih umetnosti, DSUU (1919–1928, 1945–1953), pozneje Društva slovenskih likovnih umetnikov, DSLU (1936–1945, 1953–1982), slednji je dobil ime sicer že 10. marca 1934, vendar v različici poimenovanja Društva likovnih umetnikov Dravske banovine (1934–1936), čigar naziv se je obdržal relativno kratko. Tedaj je društvo sestavljalo 26 slovenskih slikarjev in kiparjev. Minilo je 19 let društvenega delovanja, prišla in odšla je druga svetovna vojna, zgodila se je sprememba družbenega sistema. Tik po končani

drugi svetovni vojni, dne 31. avgusta 1945, je občni zbor Društva slovenskih likovnih umetnikov v Ljubljani predlagal nekaj novosti in sprememb, ki so nastale na podlagi pregleda društvenega dogajanja v preteklosti ter z likvidacijo bivšega DSLU in ustanovitvijo novega Društva slovenskih upodablajočih umetnikov v Ljubljani (DSUU). V mali filharmonični dvorani v Ljubljani so udeleženci občnega zbora zgodaj zjutraj poslušali referat ministra za prosveto dr. Ferda Kozaka, predstavitev zastopnika predsednika Narodne vlade Slovenije Borisa Kidriča, referat o slovenski Umetnostni akademiji dr. Staneta Mikuža in razpravo o šoli za umetnostno obrt Mire Šubica, pa referat o ustanovitvi Umetniške zadruge Doreta Klemenčiča, slednji je podal tudi nekaj predlogov o socialnem zavarovanju umetnikov, Božidar Jakac pa se je dotaknil vprašanja o ustanovitvi slovenske umetnostne revije. Najbolj pomemben del srečanja so predstavljale volitve novega predsednika ter devetih odbornikov, nadzorstva, umetniškega sveta, dveh zastopnikov spomeniške komisije in štiričlanskega pripravljalnega odbora za ustanovitev slovenske Umetnostne akademije v Ljubljani.¹ Mestni Narodnoosvobodilni odbor Ljubljana je v imenu ministrstva za notranje zadeve zelo hitro, dne 8. septembra 1945, potrdil društvu odločbo, da lahko nadaljuje s svojim delovanjem (Komelj, Zlokarnik, 2019, 31). Kot že omenjeno, je reorganizacijo društva povzročila sprememba družbenega sistema, nezavidljiva situacija nekaterih članov, ki so prestali grozote taborišč, in nenazadnje skromne preživetvene ekonomske razmere že med vojno kot tudi še nekaj časa po njej. O osebnih in kolektivnih gospodarskih mankih poročajo številni ohranjeni zapisi, ki jih je društvo med 1940 in 1945 naslavljalo na svoje člane in na inštitucije. Tako beremo v arhivu ZDSLUI, ki je bil leta 2015 predan v oskrbo Arhivu Republike Slovenije, kako društveni odbor nagovarja člane, naj prevzamejo potrebščine za delo, saj so jim na voljo nove barve, čopiči in Damarjeva smola, prav tako tudi prostori društva za sestajanje, kjer lahko »uporabijo priložnost za pregled umetnostnih revij in knjig«,² kako člani iščejo pomoč od društva za nakup gumijastih škornjev,³ nujnost organiziranja razstav z namenom, da se bodo pridobila sredstva za osnovne potrebščine umetnikov,⁴ iskanje pomoči obolelim in onemoglim tovarišem,⁵ ali pa pomoči rodbinam umetnikov, ki so bili vpoklicani v vojsko in so živeli samo od prodaje svojih umetnin.⁶

1 AS 1286, mapa 14, Vabilo na občni zbor, 31. 8. 1945.

2 AS 1286, mapa 16, Okrožnica VI, št. 60/42, 25. 10. 1942.

3 AS 1286, mapa 16, Pismo akademskega kiparja in slikarja Alojzija Kogovška, št 55/44, november 1944.

4 AS 1286, mapa 16, Pismo društvu, 1944.

5 AS 1286, mapa 16, Okrožnica, 1. 11. 1939.

6 AS 1286, mapa 16, Udruženje likovnih umetnika v Beogradu, 1. 6. 1940.

Društvo je bilo, kot je razvidno, po vojni pred številnimi izzivi. Programi so bili zasnovani glede na političnoideološke oziroma prednostne umetnostne vsebine, njegovo delovanje pa je bilo odvisno od gospodarskih razmer v novi državi. Lahko bi rekli, da je bil leta 1949 zasnovan najbolj ideološki program društva, v katerem so snovalci izpostavili nekaj nalog, in sicer da le-ta: združuje vse slovenske upodablajoče umetnike za umetniško delovanje in se plodno vključuje v vsestransko izgradnjo socialistične domovine FNRJ; deluje na popularizaciji razvoja in podpiranju upodablajoče umetnosti, po obliki narodne, vendar po vsebini socialistične, da bo dejansko, umetniško izražala življenje narodov Jugoslavije; pomaga razvoju ljudskih upodablajočih središč v okviru Ljudske republike Slovenije in celotne FNRJ; deluje med svojimi člani za razvoj zavesti o potrebi visoke idejnosti in kakovosti njihovega dela zaradi kulturne vzgoje ljudstva v duhu nove nacionalne in družbene povezanosti, odpornosti in odločnosti v premagovanju vseh težav pri izgradnji socializma; skrbi za ideološko politično vzgojo svojih članov v obliki predavanj in diskusij; skrbi v koordinaciji z Umetniško zadrugo za proizvodnjo solidnega slikarskega in kiparskega materiala in orodja ter daje iniciativo domači industriji, zlasti glede nastavljanja delavnic in zadrug idr. (Komelj, Zlokarnik, 2019, 30).

Odkrivanje umetnostnega trga 1952–1959

Kaj se je zgodilo v 50. letih prejšnjega stoletja z društvom, kako so želeli ustanoviti s pedagoško in ekonomsko pomočjo umetnikom tudi stabilen trg z umetninami in ali jim je to z društvenim razstavnim prostorom, preden je prešel od prostorov društva pod okrilje Moderne galerije, tudi uspelo, prvič natančno pojasni arhivsko gradivo ZDSLU. Kako je društvo vodilo Malo galerijo in kako je prišlo do prenosa vodstva, predvsem pa spremembe koncepta galerije? Ta je iz sindikalnega razstavišča, ki ga je bilo mogoče najeti za 500,00 ali 1000,00 dinarjev dnevno,⁷ če je društvo potrdilo kakovost, in so v njem razstavljali predvsem mladi, še neveljavljeni umetniki ter se predstavljali tudi projekti, nepovezani z likovno umetnostjo, z menjavo vodstva postalo Likovni salon, v katerem so razstavljali umetniki, kakršni so Antoni Clavé, Petar Lubarda, Zoran Mušič, Edo Murtić in druga velika imena slovenskega, jugoslovanskega in mednarodnega prostora.

Med drugimi dejavnostmi se je društvo zavzemalo tudi za vzpostavitev umetniškega trga in je tako »1. maja 1952 z razstavo del svojih članov odprlo 'razstavní lokal' na Titovi cesti, ki so ga likovniki krstili z Malo galerijo« (Naši razgledi, 1. 5. 1952, 25). Kot ob odprtju poročajo Naši razgledi ali Ljubljanski dnevnik, ki sicer odprtje razstave omenja že

7 Leta 1955 je bila delavska mesečna plača 8.500 dinarjev, plača javnega tožilca pa 18.600 dinarjev (Letopis 1955 2019).

zadnjega aprilskega dne, naj bi se tu v razdobju dveh do treh tednov vrstile samostojne in skupinske razstave (*Ljubljanski dnevnik*, 30. 4. 1952, 12): »Povabljeni bodo tudi gostje iz drugih republik. 'MG' bo razstavljal še umetno obrt in umetniške fotografije, DSU pa bo pazilo, da bo razstavno gradivo zbrano in kvalitetno« (Naši razgledi, 1. 5. 1952, 25). Konkretno idejo o odprtju novih prostorov je DSUU objavilo že meseca marca v *Ljudski pravici*: »Razen prostorov v Moderni galeriji, ki so primerni le za večje razstave, pa bo društvo odprlo manjšo galerijo za intimne razstave v poslopju Kreditne banke in poskrbelo, da se bodo v njej vrstile kvalitetne razstave, ki si jih bodo lahko ogledali mimoidoči. Take razstave na prometnem kraju so zlasti važne, ker jih mimogrede obiskujejo tudi ljudje, ki še niso stalna umetnostna publika v »Moderni galeriji« (*Ljudska pravica*, 29. 3. 1952, 7).

Po notranji preureditvi,⁸ ki je v letih 1958 in 1959 potekala po načrtih arhitektov Otona Jugovca in Svetozarja Križaja, je postala Mala galerija namreč dopolnilni razstavni prostor *Moderne galerije*« (*Rogina*, 2007, 133).

Vstopni pogoji umetnikov za pridružitvev društvu so bili končana Akademija za upodabljaljoče, pozneje likovne umetnosti ter oblikovanje (ALUO UL) in presoja umetniškega sveta, ki mu je v tem času predsedoval Marij Pregelj. Slovenski svet umetnosti je v poznih 50. letih 20. stoletja predstavljala pretežno Ljubljana, zbuja se je Maribor in se v okviru DSLU pričel potegovati za bolj enakopravno financiranje. Trst je bil problematičen s političnega stališča, kljub temu pa je na tem ozemlju delovalo precej slovenskih umetnikov, ki jih je država uporabila v času politične kampanje za Trst. Vendar DSLU na prošnjo Avgusta Černigoja, da bi postal član društva, ni odgovorilo takoj, ampak po nasvetih najprej povprašalo v Beograd in nato Černigoju članstvo zavrnilo,⁹ Lojze Spacal pa je bil leta 1958 zaradi tujega državljanstva sprejet le kot izredni član in komentar na sestanku DSLU je bil, da ga vzamejo za polnopravnega člana, če spremeni državljanstvo.¹⁰

Člani društva so zasedali upravne odbore Jakopičevega paviljona, *Moderne galerije*, Sveta za kulturo in prosveto Ljudske Republike Slovenije ter Sveta za kulturo pri OLO Ljubljana; bili so torej vključeni v odločanje o materialnih in strokovnih vprašanjih likovne umetnosti pri vseh obstoječih razstavnih institucijah ter financierjih na republiški in mestni ravni. Zapisniki kažejo, da so bili materialni pogoji za umetnike v društvu

8 »Mala galerija se adaptira s pomočjo sredstev Izvršnega sveta IS LRS, ravnatelj omeni tudi, da je obljubil pomoč tudi OLO Ljubljana. Stroški za adaptacijo bodo stali okrog 2.000.000 dinarjev« (*Moderna galerije 1959*, s.p.).

9 AS 1286, Zapisnik seje Upravnega odbora in Umetniškega sveta, 16. 9. 1957; Pismo Avgusta Černigoja tovarišu Zoranu Kržišniku, sekretar DSLU, 23. 9. 1958.

10 AS 1286, Zapisnik seje Upravnega odbora in Umetniškega sveta DSLU, 26. 2. 1958.

še kako pomembno vprašanje ter da se je društvo trudilo s prodajo umetniških del, naročili, odstotki pri avtorskih pravicah in pridobivanjem raznih beneficijev od mesta, republike in države. Člani so imeli zagotovljeno socialno zavarovanje, društvo jim je posredovalo ateljeje iz »ateljejskega fonda«, ki se je npr. v letu 1958 »povečal za nekaj ateljejev« (Ljudska pravica, 2. 10. 1958, 6), v dogovoru s podjetji pa so imeli nekateri ateljeji urejeno celo brezplačno elektriko in snago, kadar je bilo to le mogoče. Uveden je bil tudi program – ki ga v 21. stoletju v Sloveniji že dolgo neuspešno znova uveljavljamo – z imenom *Odstotek za umetnost* (»določen procent pri novogradnjah za umetniško opremo« (DSLJU 1955, 2)). Ob tem so na DSLJU dosegli, da so umetnikom mediji in izdajatelji plačevali med 500 in 1800 dinarjev za reprodukcije njihovih del, želeli pa so si tudi, da bi se na društvo stekala nadomestila za reprodukcije del mrtvih umetnikov.¹¹ Leta 1958 so zahtevali, naj se ustanovi menedžerska organizacija, ki naj skrbi za odkupe razstavljenih del, saj so »galerije pri tem zelo neelastične«.¹²

DSLJU je v povojnem obdobju imelo v sicer težkih razmerah precejšnja sredstva in moč v nacionalnem svetu umetnosti, ki ju je prav ob koncu 50. let pričelo izgubljati. Ob društvu in z društvom je v 50. letih delovala tudi Umetniška zadruga, prostor produkcije oz. »gospodarska ustanova DSUU«, kot navaja še ročno spisani zapisnik,¹³ pod vodstvom kiparja Staneta Keržiča. Imela je livarno in grafično delavnico, stala pa je na mestu današnje stavbe Konzorcij na Slovenski cesti 29 v ljubljanskem centru. Že zgodaj je zapadla v rdeče številke in bila pozneje tudi ukinjena. Društvo je istočasno od Narodne banke najemalo tudi galerijski prostor, ki ga še danes poznamo kot Malo galerijo Banke Slovenije in kjer so ob razstavnih dejavnosti potekali tudi društveni sestanki:

»Na občnem zboru društva slovenskih upodablajočih umetnikov (DSUU) februarja 1952 so prisotni sklenili, da bodo z zamenjavo prodajnega lokala Umetniške zadruge poskusili umetnikom zagotoviti primernejši razstavni prostor za manjše razstave v središču mesta«.¹⁴

Pri izbiri lokacije sta bili društvu pomembni možnosti širjenja in dostopnosti umetnosti, zato so se zavedali dodane vrednosti pri umestitvi razstavišča v središče mesta na prometno frekventno lokacijo (Gerlovič, 2018).

11 AS 1286, Zapisnik seje upravnega odbora DSLJU, 14. 6. 1955.

12 Prav tam.

13 AS 1286, Nesigniran in nedatiran ročno spisan dokument z vsebino zapisnika sestanka članov DSLJU.

14 AS 1286, Zapisnik občnega zbora Društva slovenskih upodablajočih umetnikov, 1. 2. 1952.

Sprva so se neuspešno potegovali za prostore Putnikovega lokala, potem pa jim je uspelo dobiti prostor v poslopju Kreditne banke na naslovu Titova cesta 11, ki so ga poimenovali Mala galerija. »Kljub temu, da so obnovitvena dela trajala vse do oktobra 1952,¹⁵ je bila Mala galerija kot razstavišče za javnost uradno odprta že 1. maja 1952« (Ljubljanski dnevnik, 30. 4. 1952, 12; Mejač, 2019, 8).

Mala galerija je v okviru DSLU delovala tako, da se je lahko k razstavljanju prijavil vsak član društva in prišel do razstave, o razstavah zunanjih prosilcev pa so odločali na sejah društva. Leta 1958, zadnje leto, ko je DSLU upravljalo z Malo galerijo, je bil program za likovno umetnost zelo slab: razstavljal sta obrobna avtorja France Godec in France Kunaver, ostale razstave je pripravilo Društvo za dekorativno umetnost, od konca leta 1958 pa je bila Mala galerija že zaprta zaradi prenove »in preusmeritve njene dejavnosti«.¹⁶

Kljub močni aktivnosti DSLU v prvi polovici 50. let se zdi, da je to, v sicer težkih povojnih razmerah, delovalo brez celostne vizije in usmerjene ideje, kaj z razstavnim programom, ter so mu bila bliže in pomembnejša preživetvena vprašanja prodaje in drugačnega pridobivanja sredstev za člane, pedagoška vprašanja, vprašanja Zadruge in različnih naročil ter nacionalnih, državnih in mednarodnih selekcij, Mala galerija pa je bila »pokrita« z razstavami članov.

Tudi med letoma 1955 in 1958, ko je DSLU pričel voditi Stojan Batič, ki se je povezal z Zoranom Kržišnikom ter Mali galeriji tako vlil novega zagona in novega upravljavca, ni bilo prav jasno, kaj si je DSLU obetalo od razstavne dejavnosti, njihova predstava o tem, kje in v kakšnih prostorih naj se ta izvaja, pa je bila labilna. Tako se je na Upravnem odboru društva v sestavi Tone Kralj, Jože Ciuha, Rajko Slapernik, Jakob Bazelj, Stane Keršič, Marko Šuštaršič, Cita Potokar in Dore Klemenčič, leta 1955, hkrati razpravljalo o primanjkljaju razstavnih prostorov in je predsednik podal poročilo o možnosti pridobitve »stavbe v Piranu,« ki jo bo treba adaptirati s strani društva; ob tem pa niso imeli niti sredstev, da bi poslali predstavnika društva na razstavo v Pariz, niti sredstev za program Male galerije. Predsednik DSLU Tone Kralj je poročal, da je dobil vtis, da na MLO ne bodo dobili denarja za Malo galerijo in jo bo zato »verjetno treba opustiti«.¹⁷ Dne 22. aprila so za potrebe Male galerije vendarle prejeli 300.000,00 dinarjev, vendar je hkrati banka dvignila ceno za najemnino prostora. Društvo je nanjo takoj naslovilo prošnjo, da bi plačevali

15 AS 1286, Zapisnik VIII. rednega občnega zbora DSUU, Poročilo upravnega odbora, 4. 9. 1953.

16 Gl. op. 10.

17 AS 1286, Zapisnik seje upravnega odbora DSLU, 4. 3. 1955.

le »efektivne stroške«.18 V istem letu je Svet za prosveto od društva odkupil dela tistih mladih umetnikov, ki so razstavljali v Mali galeriji, vendar »niso ob času razstave ničesar prodali« v vrednosti pol milijona dinarjev,19 Malo galerijo so za sestanke in razstave oddajali Društvu likovnih umetnikov uporabne umetnosti po 6.000,00 dinarjev na razstavo.20 Malo galerijo je odnesel iz rok društva slab program. V društvu so jo postavili na najnižje mesto na hierarhični lestvici tedaj majhnega ljubljanskega sveta umetnosti. V njej so mesto dobili oni, ki niso prišli v »resni« razstavišči. Iz več razlogov – mladosti, kakovosti – še neuveljavljeni umetniki so tako zasedali razstavni program Male galerije, ob tem pa so bili na programu sicer kakovostna umetna obrt in celo razni neumetnostni projekti. Tu je lahko razstavil vsak član društva, le prijaviti se je moral. Ko so problem programa opazili občinarji, društvo sprva niti ni razpravljalo o spremembi konceptualne naravnosti galerije, temveč le o lobističnih korakih za njeno ohranitev. Mala galerija je bila za lokalni svet umetnosti leta 1957 »mala« zato, ker je bila najmanjša od vseh treh razstavnih prostorov in tudi najnižje na kakovostni lestvici. Na društvu so se te neakovosti sicer zavedali in jo skušali izboljševati z raznimi ukrepi, kakršen je npr. sprejeti sklep, »da se skrbi za kvaliteto razstav, da v glavnem razstavlja člani, medtem ko se kandidate žirira«.21 A vendar so še leta 1958 razmišljali, da bi ugodili prošnji Tovarne Planika iz Kranja, ki je želela v galeriji razstaviti najnovejše izdelke.22 Ob priliki Kongresa Zveze Komunistov Jugoslavije v Ljubljani bi člani društva razstavljali v Moderni galeriji, v Mali galeriji pa bi bila razstava Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti, torej nižje cenjene zvrsti. Razstave DSLU v Mali galeriji so potekale še do poletja 1958, dnevna uporabnina za umetnikov najem je bila 500,00 dinarjev, organizaciji Svet Zveze svobod in prosvetnih društev pa so dnevno računali 1000,00 dinarjev. Program je trajal do decembra z razstavo fotografij Petra Kocjančiča, denarja pa še vedno ni bilo od nikoder. Društvo je tako izgubilo razstavni in poslovni prostor, ki so ga iskali v Društvu pisateljev, obljubljen pa jim je bil tudi prostor na Tomšičevi ulici. Dne 4. decembra 1958 je bila v soglasju z izvršnim svetom LRS odobrena dotacija za adaptacijo galerije v višini 500.000,00 dinarjev.23 Dne 2. junija 1959 so bili poslovni prostori društva začasno znova v prenovljeni Mali galeriji. Na Plenumu društva leta 1959 Mala galerija ni bila več na dnevnem redu,

18 Prav tam.

19 AS 1286, Zapisnik seje Upravnega odbora DSLU, 14. 6. 1955.

20 Prav tam.

21 Gl. op. 13.

22 AS 1286, Zapisnik seje Umetniškega sveta DSLU, 2. 9. 1958.

23 AS 1286, Državni sekretariat za finance: Nakazilo dotacije, 4. 12. 1958.

predali so jo v upravljanje Moderni galeriji po dogovoru med društvom (Batičem) in MG (Kržišnikom). Na sporedu je bilo novo vprašanje: rušitev Jakopičevega paviljona.²⁴

Kaj se je dogajalo z Malo galerijo, preden je pod upravo Moderne galerije in po vzoru podobnih ustanov v Franciji želela postati razstavni prostor predvsem za neobsežne, vendar skrbno izbrane razstave tujih in domačih sodobnih likovnih ustvarjalcev, in je v obnovljenih prostorih prvi razstavljal italijanski kipar, grafik in scenograf Marcello Mascherini 19. oktobra 1959? Odprtje prenovljene galerije salonskega tipa je bilo povsem neformalno, a kot se je pokazalo v poznejših letih njenega delovanja, Moderna galerija s tem ni pridobila le nekaj kvadratnih metrov več, temveč pomemben prostor za »živo umetnost«.

Umetnostni trg po izgubi Male galerije

Vsekakor se je društvo ob izgubi razstavnega prostora trudilo obdržati tržno naravnost organizacije, saj brez prodaje ter dodatnih republiških in državnih sredstev ne bi preživel. Tako kakor je bil slab vsebinski program v Mali galeriji, nekajkrat so po mnenju predsednika društva Ive Šubica bile za slab obisk »krive« tudi slabe vremenske razmere, da se je npr. na razstavi Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije (SLUJ), ki je bila sicer v Moderni galeriji, leta 1956 prodalo samo 212 katalogov po 20 dinarjev, od razstavljenih del pa so bila prodana *Tihožitje* Miodraga Protića (80.000 dinarjev), *Autoportret* Vojina Bakića (100.000 dinarjev) in *Deklica z ogrlico* v bronu Angela Radovana Koste (80.000 dinarjev),²⁵ tako so tudi člani-odločevalci iskali velikokrat neugodne rešitve, med njimi uveljavljene zasilne razstave kar v restavraciji Hotela Turist v Ljubljani,²⁶ prodajo del ob izvedbi kongresa v Hotelu Lev ali na prodajnem oddelku verige slovenskih trgovin NAMA.

V 60. letih so iskali nove možnosti, velikokrat je bila v zapisnikih podana želja po dobro organiziranih razstavah, ki »bi dejansko šle v korist širših slojev oz. obiskovalcev. Predvideli smo, da bi se dalo umetniku za likovno manifestacijo honorar ne glede na to, ali na tej razstavi kaj proda ali ne /.../ tako da bi odkup izgubil značaj podpore umetnika.«²⁷ Ob iskanju ustrezne višine honorarja se je večina prisotnih strinjala, da mora biti le ta pogojen s tako imenovanim družbenim ugledom, ki ga pri »posameznih avtorjih čutimo vsak dan tudi v širšem merilu, tudi v kadrovskih vprašanjih. Družbeni problem je, kako se stimulira družbeni ugled

24 AS 1286, Zapisnik Plenuma Društva slovenskih likovnih umetnikov, 20. 1. 1958.

25 AS 1286, Dopis Savezu likovnih umetnika Jugoslavije, št. 81, 3. 4. 1956.

26 AS 1286, Dopis Hotela Turist, 9. 11. 1956.

27 AS 1286, Zapisnik sestanka, 8. 10. 1964.

posameznih umetnikov.«²⁸ Večina se je strinjala, da bi vsi člani-razstavljalci dobili 5000 dinarjev honorarja, tuji umetniki pa bi morali plačevati razstavnino pri nas, prav tako jim ne bi pripadal honorar, saj gre za »naš družbeni denar in ne bi bilo umestno, da bi ga trošili za tuje avtorje.«²⁹ Vsekakor so vsi prisotni, tudi Karl Zelenko, bili mnenja, da pri nas še leta 1964 ni razvitega umetniškega tržišča, kakor so ga lahko spoznali nekateri umetniki na pariški razstavi istega leta. Ena od predlaganih Zelenkovih idej, z namenom, da bi se pospešila prodaja umetnin na razstavah, je bila ustanovitev prodajnega oddelka v okviru Moderne ali Mestne galerije, ki bi skrbel za organizacijo komisijske prodaje, s tem pa galerije ne bi imele rizika in bi prejemale celo odstotek od provizije. Na tem področju so se sicer že začeli majhni premiki, saj je Moderna galerija skupaj z Mladinsko knjigo obljubila prodajo grafičnih listov, vendar je Zelenko ves čas opozarjal na prodajno službo, kakršno imajo v velikih galerijah, ne samo v tujini, ampak tudi že v Beogradu. Težave z društvenim razstavnim prostorom so se nadaljevale, največkrat se je pojavil problem ob organiziranju večjih razstav, npr. leta 1965, ko so iskali prostore za skupinsko razstavo dvestotih članov DSLU in so jih morali nevesče razdeliti med Mestno galerijo in Moderno galerijo brez kakršnegakoli koncepta.³⁰ Zapisniki in dopisi v AS kažejo na poslovanje DSLU, na želje članov in včasih na nesmele uresničitve, velikokrat je bila med njimi trdna volja po uspehu, a bolj kot ta jih je razdirala nesloga, niso našli skupne rešitve, ne samo pri približevanju zahodnemu modelu kapitalističnega trga 60. let, ampak tudi v bolj smelih podvigih drugih jugoslovanskih likovnih društev.

28 Prav tam.

29 Prav tam.

30 AS 1286, Izredni sestanek članov DSLU, 2. 12. 1965.

VIR

Arhiv Slovenije (AS) 1286, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov.

LITERATURA

Gerlovič, A. (2018): *Ustanovitev društva*. Dostopno na: <http://www.DSLU-drustvo.si/zgodovina/> (11. 4. 2018).

Komelj, M., Zlokarnik, M. (2019): Iz gradiva o zgodovini ZDSLU v Arhivu Slovenije. *Likovne besede*, 113, 14–31.

Mejač, L. (2019): *Mala galerija: Primerjava razstavnih politik v Mali galeriji in matični stavbi Moderne galerije v obdobju od leta 1959 do leta 1986*. Zaključna seminarska naloga, Mentorica: doc. dr. Katja Mahnič, Univerza v Ljubljani: Filozofska fakulteta, Ljubljana 2019.

Rogina, B. (2007): Iz hišnega arhiva. Prostor Moderne galerije. *Argo. Časopis slovenskih muzejev*, 50/1, Ljubljana 2007, 133–147.

Slovesno in veselo bomo proslavili 1. maj«, *Ljubljanski dnevnik*. 18. 4. 1952, 2.

Prva razstava v 'Mali galeriji' v Ljubljani«, *Ljubljanski dnevnik*. 30. 4. 1952, 12.

O delovnem načrtu Društva slovenskih upodablajočih umetnikov, *Ljudska pravica*, 29. 3. 1952, 7.

Otvoritev 'Male galerije' v Ljubljani«, *Naši razgledi, štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 1/8, Ljubljana, 1. 5. 1952, 25.

Aksiološke in teleološke razsežnosti varstva likovne dediščine v konservatorsko- restavratorski teoriji

BLAŽ ŠEME

1 UVOD

Mineva že skoraj 60 let od prve objave dela *Teoria del Restauro* (1963) avtorja Cesara Brandija, ki predstavlja prelomnico v konservatorsko-restavratorski stroki, saj je bil šele s tem delom zares utemeljen obstoj konservatorsko-restavratorske teorije. Knjiga je v dobršnem delu sestavljena iz predavanj, ki jih je Brandi izvedel na ICR (*Istituto centrale per il restauro*) v Rimu od ustanovitve leta 1939 dalje. Bil je tudi prvi direktor te osrednje italijanske konservatorsko-restavratorske ustanove. Tri desetletja pred tem, v Atenah leta 1931, je bila na mednarodnem kongresu arhitektov in tehnikov za kulturno dediščino sprejeta sicer prva mednarodna listina o ohranjanju in obnovi zgodovinskih spomenikov (imenovana *Carta del restauro* ali tudi *Atenska listina* (Doktrina 1, 2003, 17–21)), ki naj bi zaznamovala konec obdobja restavriranja s samovoljnimi rekonstrukcijami.¹

1 Vir navedbe: *Carta del Restauro*, 1972, 1.

Listina med drugim izpostavlja etična načela spoštovanja zgodovinskega in umetniškega dela ter posamičnega obravnavanja primerov ob konservatorsko-restavratorskih posegih. Z Atensko listino so bila na mednarodni ravni prvič izoblikovana osnovna načela varstva kulturne dediščine.

Med pomembnejšimi temami, ki jih obravnava Brandi (Brandi, 2005), so prepoznavanje fizične, zgodovinske in estetske narave likovnega dela, zavedanje nujnosti ohranjanja umetnine kot celote, etična načela razločljivosti in odstranljivosti dodanih restavratorskih materialov, obravnava lakun (poškodbe na umetnini v obliki vrzeli) kot motnje in iskanje estetskih načinov njihove nevtralizacije s pomočjo izsledkov gestaltpsihologije s sredstvi, kot so črtkana šrafura in nevtralni ton, problematika obravnave patin in dodanih delov, problematika ponaredkov in ohranjanja močno poškodovanih umetnin (ruin), preventivno restavriranje.

Kmalu po izidu Brandijeve knjige je bila objavljena tudi Beneška listina (1964), druga mednarodna listina o ohranjanju in obnovi spomenikov in spomeniških območij. Gre za posodobitev in dopolnitev Atenske listine z dodatnimi razjasnitvami nekaterih načel ohranjanja dediščine. V zvezi s konservatorsko-restavratorskimi posegi listina še bolj jasno poudarja estetske² in zgodovinske vrednosti spomenika, ki jih je treba ohranjati in odkrivati. Znotraj teh osnovnih etičnih načel listina dodatno izpostavlja spoštovanje izvirnega materiala in avtentičnih dokumentov. Če likovno delo sestavlja več zgodovinskih plasti, je treba spoštovati prispevke vseh obdobj. Odkrivanje in dopolnila so le omejeno dopustna, pri čemer se morajo vsa dopolnila zlititi s celoto in hkrati razločiti od izvirnega. Na točki, ko se začnejo domneve, se mora restavriranje ustaviti (Doktrina 1, 2003, 25–28). Istega leta je ameriški odbor IIC (International Institute for Conservation) v članku *The Murray Pease Report* objavil prva priporočila strokovnih standardov in postopkov (Anon., 1964) in nato še v razširjeni obliki v knjigi, med drugim z dodanim kodeksom etike za konservatorje-restavratorje likovnih del (Anon., 1968).

Na osnovi načel Beneške listine in idej, razvitih v Brandijevi knjigi, je bila leta 1972 sestavljena italijanska *Carta del restauro* (Anon., 1972). Po tej listini je restavriranje vsak poseg na materialu umetniškega dela, da se ohrani njegova materialna celovitost ter v celoti olajšata branje in prenos v prihodnost. V listini so tudi bolj podrobno zapisana predvsem etična načela in napotki za različne zvrsti likovne in druge dediščine, ki pa so mestoma že zastarela. Po vzoru rimske konservatorsko-restavratorske šole, ki jo zastopa Cesare Brandi, je kmalu tudi firenška šola z deli Umberta Baldinija in Ornelle Casazza izdelala svojo konservatorsko-

2 V Atenski listini se namesto estetske omenja umetniška vrednost.

restavratorsko teorijo.³ Njena bistvena novost in prispevek so nove rešitve pri estetskem dopolnjevanju manjkajočih delov v likovnih delih v tehnikah, ki jih imenujeta *barvna abstrakcija*, *barvna selekcija* in *zlata selekcija*. Predvsem od 80. let 20. stoletja dalje prihaja do opaznih premikov v razvoju konservatorsko-restavratorske teorije in pojavi se vedno več kritik Brandijeve misli. Po eni strani je problematičen njegov na več mestih nejasen slog pisanja, ki dopušča zelo različne interpretacije (Muñoz Viñas, 2016), po drugi strani postajajo nekateri koncepti že zastareli in z restavriranjem modernih likovnih del se porajajo nova vprašanja in problemi, ki jih Brandi (še) ne obravnava. Med glavnimi kritiki je Salvador Muñoz Viñas, ki z delom *Contemporary Theory of Conservation* (2005) vzpostavlja neko novo, bolj sodobno konservatorsko-restavratorsko teorijo kot nadgradnjo zdaj že klasične Brandijeve teorije. Muñoz Viñas zavrača ideje izhodiščnega iskanja resnice in objektivnosti ter pretiran vpliv znanstvenega konserviranja-restavriranja v klasičnih teorijah. Med drugim predlaga premik iz objektivizma v subjektivizem v smislu bolj kreativnega in komunikativnega delovanja, od ohranjanja resnic do ohranjanja pomenov, do bolj trajnostne naravnosti in bolj prilagodljive etike. K razvoju sodobne restavratorske misli pomembno prispevajo tudi številni drugi avtorji, med njimi Paul Philippot, Andrzej Tomaszewski, Alessandra Melucco Vaccaro, Terry in Chandra Reedy, Giovanni Carbonara, Barbara Appelbaum, Richard Smith, Stefan Michalski, Elizabeth Mary Pye, Jonathan Ashley-Smith, Isabelle Brajer, María José Martínez Justicia, Denis Vokić. Konservator-restavrator dr. Denis Vokić, alumni UL ALUO, se med drugim posveča restavratorski zgodovini, terminologiji in epistemologiji (Vokić, 2007; Vokić, 2012). K razvoju konservatorsko-restavratorske teorije in prakse pomembno prispevajo tudi mednarodne ustanove, kot so *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (iccrom)*, *Getty Conservation Institute (gci)*, *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (iic)*, *Institute of Conservation (icon)*, *International Network for the Conservation of Contemporary Art (incca)*, *International Council on Monuments and Sites; International Committee on Theory and Philosophy of Conservation and Restoration (icomos theophilos)*, *International Council of Museums; Committee for Conservation (icom-cc)*, *European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (ecco)*, *European Network for Conservation-Restoration Education (encore)*. Čeprav obstaja že obsežen korpus teoretičnih besedil s področja konservatorstva-restavratorstva, v slovenščini še nimamo prevodov niti temeljnih del in niti ne raziskovalcev, ki bi to področje posebej preučevali. Posledično je še zlasti sodobna konservatorsko-restavratorska teorija

3 Najpomembnejši deli: Baldini, 2003; Casazza, 2007.

slabo poznana ne samo med strokovnjaki s širšega področju varstva kulturne dediščine, ampak tudi v sami konservatorsko-restavratorski stroki. Iz nepoznavanja sodobne teorije in prakse izhaja še vedno marsikje zakoreninjeno prepričanje, da konservatorstvo-restavratorstvo ne more biti znanstvenoraziskovalno področje, da si konservatorji-restavratorji ne postavljajo znanstvenoraziskovalnih vprašanj. Za začetek je torej treba pojasniti, kaj sploh je sodobno konservatorstvo-restavratorstvo in vsaj v osnovnih potezah odgovoriti, katera so teoretična, zlasti teleološka in aksiološka, vprašanja in teme v sodobni konservatorsko-restavratorski teoriji, s poudarkom na ohranjanju likovne dediščine.

2 KAJ OBSEGA IN KATERI SO CILJI KONSERVIRANJA-RESTAVRIRANJA (LIKOVNE) DEDIŠČINE?

Konservatorstvo-restavratorstvo je ena od dejavnosti varstva kulturne dediščine, ki se v marsičem razlikuje od konservatorstva in kustostva. Na spletni strani *Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije* je zapisano, da konservatorstvo združuje »vrste politik, strategij, zakonskih, upravnih in tehničnih ukrepov ter nalog, povezanih s kulturno dediščino in njenim ohranjanjem«, medtem ko konservatorstvo-restavratorstvo zajema »aktivnosti, ki se neposredno izvajajo na dediščini z namenom, da bi olajšali njeno uživanje, razumevanje in uporabo«. ⁴

Značilnost konservatorsko-restavratorskega poklica, torej delovanje neposredno v fizičnem stiku s predmeti kulturne dediščine, ločuje od drugih poklicev, kot so konservator-arhitekt, krajinski arhitekt, zgodovinar, umetnostni zgodovinar, etnolog. Vsaj delno je v tem smislu podoben arheološkemu poklicu in poklicem, kot so negovalec, splošni in specializirani zdravnik ter kirurg v medicini. Podobno kot v arheologiji in medicini tudi v konservatorstvu-restavratorstvu določena fizična opravila lahko opravljajo nižje kvalificirani delavci, po navadi so to tehniki, vendar mora v primeru likovnih del analizo stanja, strokovno načrtovanje, vodenje in dokumentiranje posegov ter končno poročilo z analizo posegov opraviti v skladu s smernicami ECCO ⁵ visoko kvalificiran strokovnjak, visokošolsko izobražen (najmanj MA stopnja izobrazbe) konservator-restavrator (slika 1).

V okviru pojma fizičnega ohranjanja v konservatorstvu-restavratorstvu so zajeti tako neposredni posegi za ohranjanje (fizična zaščita, čiščenje,

4 Dostopno na spletni strani ZVKDS: <https://www.zvkds.si/sl/podrocja/nase-delo> (9. 3. 2021).

5 Vir: E.C.C.O. Professional Guidelines (III). Dostopno na: http://www.ecco-eu.org/file-admin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_III.pdf (9. 3. 2021).



SLIKA 1: Študentki konservatorstva-restavradorstva z Oddelka za restavradorstvo Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani ob sliki Vaska Preglja v Gimnaziji Jožeta Plečnika v Ljubljani (foto: Blaž Šeme, februar 2020).

utrjevanje ...) kot tudi posredni posegi, ki prispevajo k boljšemu fizičnemu ohranjanju: redno spremljanje stanja (monitoring), dokumentiranje stanja in postopkov, študij preteklih konservatorsko-restavratorskih posegov, raziskovanje in razvijanje novih konservatorsko-restavratorskih materialov in postopkov, razvijanje standardov in kodeksa etike, ozaveščanje in izobraževanje ter prezentiranje. Ponesrečena obnova poslikave znamenja na križišču v Notranjih Goricah je nazoren primer škodljivega obnavljanja nekvalificiranega izvajalca – renovatorja (slika 2). Na tem primeru se ne odraža le likovna nespretnost »obnovitelja«, ampak tudi nestrokovnost v smislu očitne odsotnosti interdisciplinarnosti (nesodelovanje s konservatorji), predhodnih analiz in študij ter dokumentacije o stanju pred, med in po posegih, spoštovanja do izvirne poslikave in še vrste drugih zahtesov sodobne konservatorsko-restavratorske etike.

V slovenščini se je podobno kot v večini evropskih jezikov do zadnjih desetletij 20. stoletja uporabljal le izraz restavriranje namesto konserviranja-restavriranja za dejavnost in le restavrator namesto *konservator-restavrator* za poklic. Na anglosaksonskem govornem področju pa sta že v 19. stoletju izraza *conservation* in *conservator* začela zamenjevati *restoration* in *restorer*. Že površna analiza zapisovanja posameznih angleških besed skozi čas s spletnim orodjem BNV⁶ razkriva, da je predvsem od začetka 20. stoletja vedno bolj pogosta uporaba (ne nujno le v kontekstu ohranjanja dediščine) besede *conservation* (slika 3). Ta čas sovpada tudi z bolj znanstvenim pristopom do konserviranja-restavriranja in izrazitejšim razvojem stroke, čeprav naj bi do sprememb v poimenovanju prišlo že v 19. stoletju pod vplivom protirestavratorskega gibanja (Vokić, 2012, 23). Sploh prvi, ki je začel uveljavljati te spremembe, naj bi bil Manfred Holyoake z izdajo knjige *The conservation of pictures* leta 1870 (Holyoake, 1870).

S spremembo v poimenovanju so se stari restavratorji z zastarelimi nazori (*restorers*) ločili od sodobnih restavratorjev (*conservators*). Vsaj v srednjeevropskem prostoru tak pristop ni bil mogoč, saj je naziv konservator že od konca 19. stoletja dalje trdno določen za strokovnjake (prvotno predvsem arhitekta in umetnostne zgodovinarje), ki skrbijo za varstvo nepremične kulturne dediščine, podobno kot kustosi skrbijo za varstvo premične dediščine v muzejih. Zaradi različnega poimenovanja poklica v različnih državah so na kongresu ICOM-CC v Københavnu leta 1984 sklenili, da se uporablja kompromisni izraz konservator-restavrator.⁷

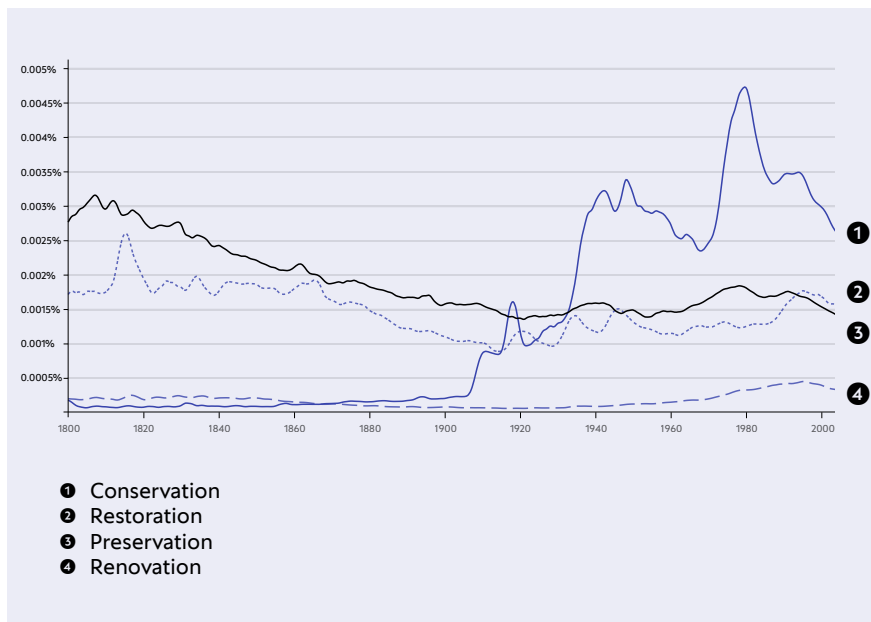
6 Dostopno na: Google Books Ngram Viewer: <https://books.google.com/ngrams> (9. 3. 2021).

7 Citat: »(1) This term is used throughout this text, as a compromise, since the same professional is called, 'conservator' in the English speaking countries, and 'restorer' in those where Romance and Germanic languages are spoken«. V: *The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession*, København, 1984. Dostopno na: <http://www.icom-cc.org/47/about/definition-of-profession-1984/#.YEjz651KiUk> (9. 3. 2021).

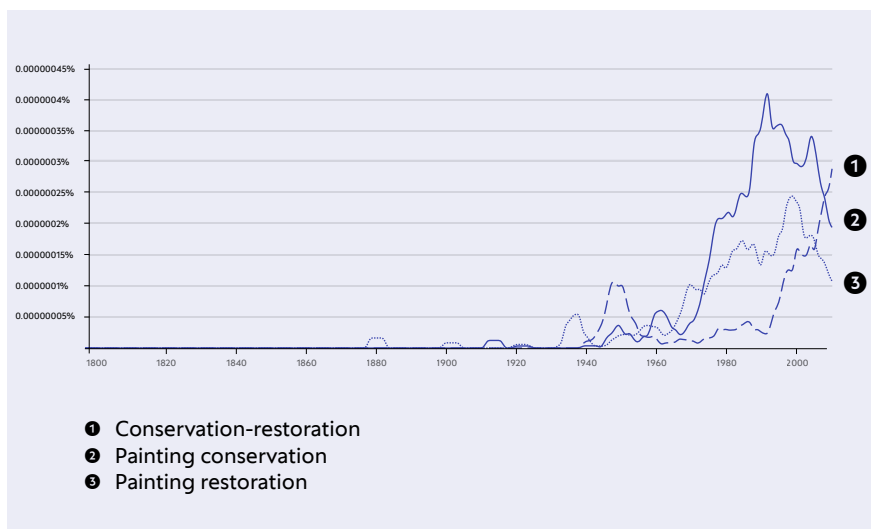


SLIKA 2: Poslikava severne strani znamenja v Notranjih Goricah pred (levo) in po nestrokovni obnovi (desno) (vir foto: dokumentacija ZVKDS, OE Ljubljana, marec 2008).

Počasno uveljavljanje novega izraza vsaj delno razkriva tudi kronološki primerjalni vpogled v rabo besednih zvez *conservation-restoration*, *painting conservation*, *painting restoration* s spletnim orodjem BNV (slika 4). Ta novi, sicer nerodno dolg izraz konserviranje-restavriranje se je pri nas vsaj v strokovnem objavljanju uveljavil, saj hkrati razkriva, da poklic združuje dve tesno povezani, vendar različni osnovni dejavnosti: konserviranje kot fizično ohranjanje obstoječega in restavriranje kot nekakšno omejeno poustvarjanje. Konserviranje je v tem smislu poseg, s katerim želimo zaustaviti ali vsaj upočasniti propadanje umetnine ter s tem fizično ohraniti obstoječe vrednosti in pomene, ki jih ima umetnina. Restavriranje pa je poseg, s katerim želimo ponovno fizično vzpostaviti ali poudariti določene (predvsem estetske) vrednosti umetnine, ki se je skozi čas zmanjšala ali izgubila. Po nekoliko drugačni razdelitvi (Caple, 2000) konservatorstvo-restavratorstvo obsega tri osnovne postopke: preiskovanje, razkrivanje in ohranjanje. Če uporabimo izraze iz medicine, so ti postopki anamneza in diagnoza (preiskovanje in razkrivanje) ter preventiva in kurativa (neposredno razkrivanje in ohranjanje). Vse te postopke spremlja dokumentiranje oziroma informativno ohranjanje.



SLIKA 3: Vpogled v pogostnost zapisa besed »conservation«, »restoration«, »preservation« in »renovation« v zbirki besedil digitalne knjižnice Google Books z orodjem Books Ngram Viewer od leta 1800 do 2010 (marec 2021); dostopno na: <https://books.google.com/ngrams>.



SLIKA 4: Vpogled v pogostnost zapisa besednih zvez »painting conservation«, »painting restoration« in »conservation-restoration« v zbirki besedil digitalne knjižnice Google Books z orodjem Books Ngram Viewer v 100 letih, od 1910 do 2010 (marec 2021); dostopno na: <https://books.google.com/ngrams>.

3 INFORMATIVNO OHRANJANJE KOT ENA OD NALOG KONSERVATORSTVA-RESTAVRATORSTVA

Del konservatorsko-restavratorske dejavnosti, ki je v klasični restavratorski teoriji spregledana, sodobna pa je še ni celoviteje obravnavala, je dokumentiranje ali v širšem smislu informativno ohranjanje (ang. *informational preservation*), kot jo imenuje Muñoz Viñas (Muñoz Viñas, 2005, 23–25). Informativno ohranjanje je smiselno postaviti v kontekst razumevanja različnih ravni oziroma večplastnosti ohranjanja (likovne) dediščine, v katerem je to način posrednega ohranjanja z različnimi pristopi. Med najbolj posrednimi ravnmi ohranjanja sta ustno izročilo (nesnovno) in pisni viri (posredno snovno). Več podatkov o likovni dediščini ohranijo risbe in slike ali kopije, torej klasična likovna sredstva, na posredno snoven način. Še natančneje oziroma celoviteje ohranjamo podobo neke umetnine s kakovostno fotografijo in 3D-posnetki ter drugimi sodobnimi optičnimi metodami. Vendar je to še vedno le posredno, informativno ohranjanje, ki je lahko analogno ali digitalno. V vseh naštetih primerih se ohranja le predstava o neki likovni dediščini, neka kšen posnetek ali podatek o umetnini. Čeprav je neposredno ohranjanje likovne dediščine v čim bolj avtentični snovni obliki najpomembnejša raven ohranjanja, so pomembne tudi te nižje ravni posrednega ohranjanja, predvsem v smislu dokumentiranja in promoviranja dediščine in njenega varstva.

Ustno izročilo ali ustno posredovanje je še najmanj zanesljiv in popoln način ohranjanja. Zanimiv je primer s področja ohranjanja pustnih mask. Etnolog Pavel Medvešček je skušal po pripovedovanju dveh mož z risbo rekonstruirati stari pustni maski kotunika in bobunika, ki sta del staroverskega izročila Posočja. Moža se nikakor nista mogla zediniti glede videza pokrival obeh mask, kar je zadovoljivo razrešil šele tretji pričevalec (Medvešček, 2015, 140–143). Risbi pustnih mask sta zdaj, ko so risar in verjetno tudi pričevalci že pokojni, edini ohranjeni posredni likovni vir informacije o videzu mask. To je primer posrednega likovno-snovnega ohranjanja.

Tudi le pisni viri, še posebej pri likovni dediščini, ohranjajo le nepopolno informacijo o dediščini. Primož Trubar v Katekizmu slikovito sporoča, kako je neki hrvaški slikar v cerkvi njegove rojstne Rašice ustvaril stenske slike: »Ta je tim svetnikom, seseb tim jogrom velike brade inu mustače po tursku inu krovašku namalal« (Stele, 1942, 167).

Te poslikave žal niso več ohranjene, saj so jih že leta 1528 skupaj z drugo cerkveno opremo uničili Turki, kot navaja isti vir. Iz zapisa in s primerjavo ohranjenih slik »krovaških malarjev« na drugih lokacijah si lahko le približno predstavljamo, kakšna je bila poslikava.⁸ Ko so opisi poslikav

8 Tej konkretni problematiki se je posvetil France Stele (Stele, 1942).

bolj podrobni in strokovni, dobimo boljše, vendar še vedno le delno predstavo. Umetnostni zgodovinar France Stele v terenskih zapiskih takole opisuje stenske slike »krovaških malarjev« v podružnični cerkvi Sv. Filipa in Jakoba v Višnjah v Suhi Krajini, ki danes ne obstajajo več:⁹ »V ladji so na stenah odkrili freske, slikane na precej grob, neraven omet. Na južni steni je ob slavoloku ohranjen del freske sv. Treh kraljev. Od leve proti desni: Pokrajina s stiliziranimi rožami in z drevesi s pomarančami /?/. Za brezbradim kraljem na belem konju je paž z darilom, ki ima obliko gotskega ciborija. Pred kraljem sta dva paža, katerih levi je le deloma ohranjen; desni, ki ima na glavi italijansko kapico, pije iz sodčka. Sledi rdeče marogast konj s kraljem; ohranjena je samo leva polovica, brez glave, nazaj stegnjene roke s širokimi rokavi držijo darilo v obliki gotskega ciborija. Na vrhu zaključuje sliko rob: na belem tlu je med rdečimi črtami zelena trta z rdečimi cvetovi. Freska kaže v oblekah italijanski vpliv; primitivna izdelava na belem ozadju spominja na slične slikarije v Istri. Vsekakor so freske iz 15. stoletja, in sicer verjetno iz 2. polovice« (SI MK MKS-001-00916). Ali si po branju teh vrstic lahko predstavljamo opisane stenske poslikave? Zagotovo si bo vsak bralec ustvaril malo drugačno predstavo in vsak umetnik bi si naslikal svojo sliko, saj z besedami ne moremo predstaviti vseh plasti slike. Vsaj kratek opis umetnine je tudi sestavni del vsake sodobne konservatorsko-restavratorske dokumentacije (programa in poročila o delu) kot del splošnih, identifikacijskih podatkov o umetnini. Za konservatorja-restavratorja je pomembno dobro (pre)poznavanje pripovedno-vsebinskega (semantičnega) pomena obravnavane likovne umetnine vzporedno s sorodnimi umetninami tudi zato, ker to lahko pomaga in usmerja pri posegu, še posebej v fazah odkrivanja in čiščenja umetnine ter rekonstruiranja manjkajočih delov.

Predstavo o določeni likovni umetnini posredno snovno že bolje ohranimo z risbo ali akvarelom. Iz cerkve v Višnjah se je ohranil vsaj akvarel dela freske sv. Treh kraljev, delo slikarja in restavratorja Franja Goloba (slika 5). Ohranjena risba daje že boljše predstavo o neohranjeni izvorni poslikavi, kot jo dobimo iz opisa. Hkrati umetnostnozgodovinski opis sliko bolj jasno poveže v nek širši kontekst.

Že ob koncu 19. stoletja je nekaj dragocenih risb slovenskih stenskih poslikav zapustil Ladislav Beneš ter pozneje več drugih avtorjev (Mohorčič, 2018). Risbo pogosto uporabljajo konservatorji-restavratorji kot del strokovne dokumentacije, še zlasti je to del grafične dokumentacije, s katero je mogoče prikazati različne tehnološke značilnosti umetnine, poškodovanost in stopnjo ohranjenosti ter izvedene posege na umetnini. Posredno snovno ali digitalno je likovno dediščino mogoče



SLIKA 5: Akvarel Franja Goloba z upodobitvijo stenske poslikave v cerkvi sv. Filipa in Jakoba v Višnjah, 1934 (vir: Ministrstvo za kulturo; Direktorat za kulturno dediščino; INDOK center).

ohranjati s sliko oziroma kopijo in fotografijo. Na voljo imamo tudi že bolj dovršene digitalne tehnike, kot so npr. fotografije v različnih spektrih elektromagnetnega valovanja ter 3D-snemanje in tiskanje, ki zabeležijo in ohranijo še več informacij o umetnini. Kopije Quaglijeve poslikave stare kupole ljubljanske stolnice, ki jih je naslikal Matej Langus, so najstarejše do zdaj znane kopije stenskih slik pri nas (Sitar, 2012, 54). Še posebej veliko kopij srednjeveških stenskih slik so naslikali v prvih

desetletjih po 2. svetovni vojni, del teh kopij je danes razstavljen v muzejih, še posebej na stalni razstavi Narodne galerije. Veliko kopij likovnih umetnin danes izdelajo konservatorji-restavratorji, največkrat v primeru nadomestitve ogroženega izvirnika, ki se nahaja na prostem. V zadnjem času kopije niso le naslikane, ampak gre za digitalne natise, ki so prilepljeni na fasade. Kopije so lahko bolj ali manj natančen posnetek izvirnika, odvisno od ohranjenosti izvirnika ali ohranjenosti arhivskih virov in spretnosti kopista. Lahko se približajo izvirniku ne le po videzu, ampak tudi po uporabljeni tehniki izdelave.

4 VREDNOSTNA ALI AKSILOŠKA RAZSEŽNOST KONSERVATORSTVA-RESTAVRATORSTVA

Dobršen del konservatorsko-restavratorske teorije, tako klasične kot sodobne, obravnava vprašanja, povezana z vrednostnimi ali aksiološkimi vidiki konserviranja-restavriranja. Preizprašuje, katere likovne umetnine je vredno ohranjati, kako jih vrednotimo, na kakšne načine jih pravilno ohranjamo ter kako čim bolj ustrezno predstavljamo in dokumentiramo konservirane-restavrirane umetnine in same posege. Del teh vprašanj sega tudi na področji etike in estetike.

Zakaj določena likovna dela želimo ohranjati in druga ne? Smiselni odgovor bi bil, da ohranjamo zato, ker ima umetnina za nas nek pomen ali vrednost. Ohranjanje izkazuje neko spoštovanje do umetnine. Medtem ko je v sodobnem konservatorstvu-restavratorstvu najbolj pomembno oziroma vredno materialno ohranjanje izvirne umetnine, je bilo včasih le redko tako, še zlasti, ko je bila umetnina v slabem stanju. Starejši način obnavljanja je bil predvsem osveževanje in preslikavanje starega ter ustvarjanje na novo. To je dobro pojasnil France Kokalj v prispevku *Iz gradiva za zgodovino restavratorstva na Slovenskem* (Kokalj, 1972, 33):

»V srednjem veku in pozneje, vse do današnjega časa, so npr. stenske slike večkrat ometali in jih naslikali na novo, z enakimi ali drugačnimi motivi, največkrat po naročnikovi želji. Vzroki takšnega početja so bili različni, najbolj pogosto propadanje stenskih slik zaradi vlage itd. ali pa spremenjen likovni okus, doživetje novega sloga. To so bile sicer obnove notranjščin (ali fasad), ne pa obnove, restavracije stenskih slik. Prav to velja tudi v zvezi s slikami na lesu in platnu. Če je slikar vzel staro sliko, jo prevlekel z novo podsnovo in na novo naslikal, je v resnici samo uporabil staro (čeprav že poslikano) platno, ni pa stare slike restavriral.«Obnavljanje umetniških del je bilo nekoč predvsem umetniško-obrtniško opravilo. Umetnino je običajno obnavljal dovolj spreten umetnik, ki je obvladal ustrezno likovno tehniko. Če je neka srednjeveška slikarska delavnica

obnovila cerkev s slikarskimi motivi, ki so bili drugačni od prvotnih, potem ne moremo govoriti o obnovi stenskih slik, ampak le o slikarski obnovi cerkve, kot pojasnjuje Kokalj. Neredko pa si je naročnik zaželel obnoviti poslikavo v enakem motivu in v tem primeru je šlo za obnovo ali renovacijo slike s preslikavo enakega motiva čez original. S tem so ohranili poslikanost cerkve in hkrati sporočilo (motiv) prvotne stenske slike. Zdi se, da srednjeveškemu ali baročnemu naročniku obnove stenskih poslikav ni bilo vredno fizično ohranjati starih poškodovanih (ali le stilno zastarelih) umetnin, ampak je bilo pomembno le, da se z novo preslikavo ohrani nek motiv ali pa le poslikanost arhitekture. Šlo je večinoma le za nekakšno posredno, delno informativno ohranjanje.



SLIKA 6: Sledi več upodobitev sv. Krištofov na južni zunanjščini cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru (foto: Blaž Šeme, oktober 2016).

Značilen primer takšnega obnavljanja ali renoviranja stenskih poslikav na Slovenskem so upodobitve sv. Krištofov na zunanjščinah cerkva. Na cerkvi sv. Janeza v Ribčevem lazu v Bohinju so kar tri gotske plasti sv. Krištofa, ena vrh druge. Vsak sv. Krištof je naslikan drugače, v slogu časa in slikarske delavnice. Slikarji so na željo naročnika skozi stoletja ohranjali motiv, sporočilo, ki ga predstavlja upodobljeni svetnik. Pri tem se jim prav nič ni bilo treba truditi, da bi ohranili starejšo upodobitev. Starejše slike so se ohranile bolj ali manj le zato, ker je bilo bolj ekonomično naključvati stari poslikani omet in nanj nanesti nov slikovni omet (intonaco), kot na novo ometati tudi spodnjo plast (arriccio). Zanimivo je, da najmlajši, četrti sv. Krištof iz 19. stoletja ni več naslikan čez ostale, ampak se nahaja poleg njih (slika 6). To morda nakazuje na že bolj spoštljiv odnos do ohranjanja starejših umetnin v tistem času. Sledi starejšega obnavljanja poslikav so tudi v notranjščini te cerkve. Predvsem v spodnjem delu sten prezbiterja je slikar in »restavrador« Jernej iz Loke najverjetneje zaradi poškodovanosti popolnoma na novo naslikal te predele. Zanimivo je tudi morda najstarejše pri nas datirano renoviranje stenskih slik z letnico 1539 v cerkvi sv. Pavla v Podpeči na Dolenjskem.¹⁰ Tu je naročnik želel ohraniti stensko upodobitev dveh pomembnih donatorjev cerkve iz konca 14. stoletja – »plemenitega gospoda Henrika Galla in njegove žene gospe Elizabete«, kakor se glasi napis na freski (Höfler, 2001, 152–153). Pri tem je slikar s stare freske sicer prenesel originalno nošo iz 14. stoletja, vendar je nova slika v celoti naslikana v slogu prve polovice 16. stoletja.

Vendarle bi bilo verjetno preuranjeno zaključiti in posplošiti, da so včasih gojili manj spoštovanja do starih in poškodovanih likovnih del. Vzrok za neohranjanje je lahko tudi v tem, da niso imeli na voljo toliko konservatorsko-restavratorskega znanja, sredstev in izkušenj, kot jih imamo danes. Poleg sprememb okusa in sloga so tudi verski, ideološki, ekonomski ali drugi razlogi vzrok za zmanjšanje vrednosti neke umetnine skozi čas. Ob določenih umetninah lahko začutimo nelagodje, sram ali celo sovražstvo, kar lahko vodi do prekrivanja, zanemarjanj in tudi uničevanja. Zgovoren primer je obsežna stenska poslikava Slavka Pengova v Vili Bled iz obdobja socialističnega realizma, ki so jo prekrili z zavesami ob nedavnem obisku ameriškega državnega sekretarja (Pirc, 2020) (slika 7).¹¹ Pengov je odlično obvladal fresko tehniko, z likovno-tehničnega vidika je bil zagotovo eden najboljših freskantov 20. stoletja pri nas. Njegove stenske poslikave se med drugim nahajajo v župni cerkvi na Bledu, na

10 Na steni poleg naslikanih figur je v značilni gotski pisavi med drugim zapisano: *Renouacio picture 1539*.

11 Vanja Pirc, Prekrita umetnina. Zakaj Vila Bled fresko Slavka Pengova skriva za zaveso? Mladina, 21. 8. 2020. Dostopno na: <https://www.mladina.si/200729/prekrita-umetnina/> (9. 3. 2021).

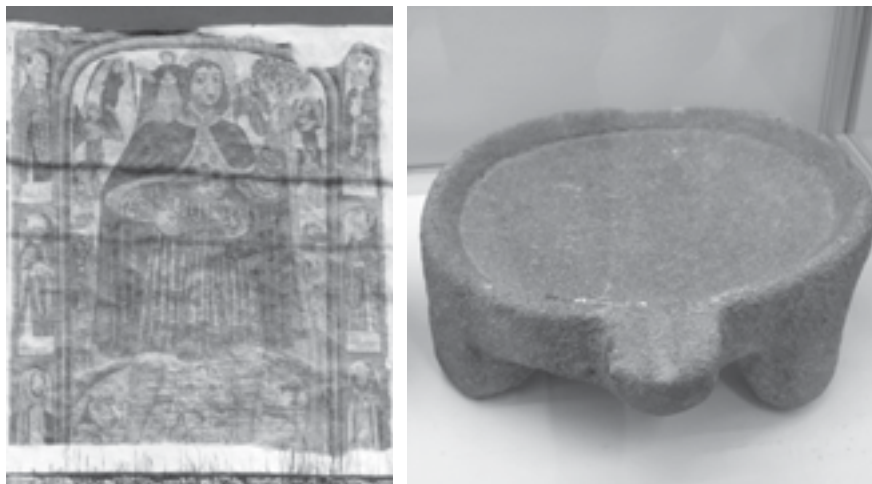


SLIKA 7: Socrealistična poslikava Slavka Pengova v Vili Bled; odkrita pred (levo) in zakrita v času obiska ameriškega državnega sekretarja (desno) (foto: Petja Grafenauer).

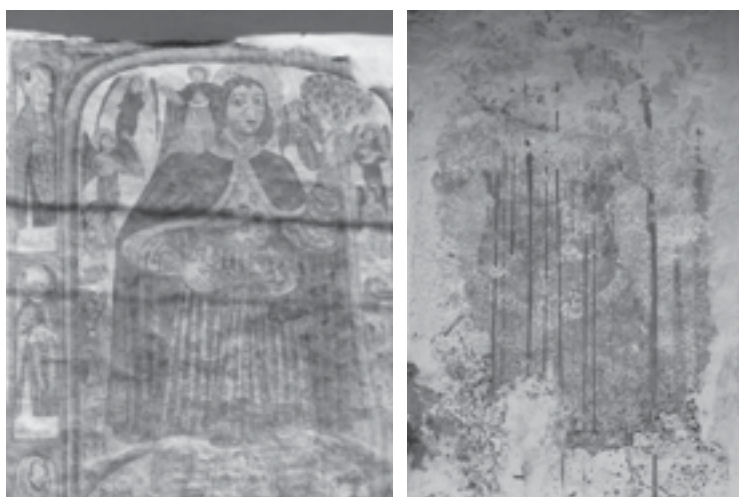
stavbi Mizarskih delavnic na ljubljanskih Žalah (sakralne upodobitve), v slovenskem parlamentu v Ljubljani in v nekdanji palači CKKP v Beogradu (slikano v slogu socialističnega realizma). Primer kaže, da se vrednosti nekega (likovnega) dela skozi čas spreminjajo, odvisno od posameznikovega in družbenega dojemanja in okolja.

Avstrijski umetnostni zgodovinar Alois Riegel je že na prelomu 19. v 20. stoletje v delu *Der moderne Denkmalkultus* (Riegel, 1903) poglobljeno razmišljal o vrednotah ali vrednostih spomenikov, pri čemer jih je razdelil na spominske in sodobne. Med spominske vrednote naj bi sodile zgodovinske, starinske in namerne spominske ter k sodobnim umetniške in uporabne vrednote. V primeru likovne dediščine je pomembna ideja Brandijeve klasične restavratorske teorije, ki izpostavlja predvsem estetsko (kar je blizu sodobnim vrednotam pri Rieglu) in zgodovinsko (kar je blizu Rieglevim spominskim vrednotam) vrednost likovnega dela. V likovnem delu prepoznamo tudi druge vrednosti, kot so duhovno-religiozne, kulturno-simbolne, družbene, ekonomske itd., vendar je njegova estetska narava bistvena za prepoznavanje predmeta kot umetnine.

Če primerjamo gotsko stensko sliko in nek arheološki uporabni predmet, ugotovimo, da ima freska večjo estetsko kot zgodovinsko vrednost in arheološki predmet večjo zgodovinsko kot estetsko vrednost (slika 8). Različni avtorji v sodobni konservatorsko-restavratorski teoriji morda preveč pozornosti posvečajo vrednotenju predmetov kulturne dediščine, saj je to bolj domena konservatorske teorije oziroma širše teorije varstva kulturne dediščine. Vrednotenju dediščine in vpisovanju v registre dediščine se posvečajo pretežno konservatorji.



SLIKA 8: Primerjava estetskih vrednosti predmetov kulturne dediščine – srednjeveška freska sv. Krištofa ← ima sorazmerno večjo estetsko vrednost kot arheološki predmet → (foto: B. Šeme).



SLIKA 9: Primerjava estetskih vrednosti predmetov kulturne dediščine v primeru različne ohranjenosti – bolje ohranjena srednjeveška freska sv. Krištofa ← ima sorazmerno večjo estetsko vrednost kot slabše ohranjena srednjeveška freska → (foto: B. Šeme).

V konservatorstvu-restavratorstvu je predvsem pomembno, da strokovnjaki različne vrednosti prepoznajo in upoštevajo ter po možnosti s posegi tudi dodatno poudarijo. Vloga konservatorjev-restavratorjev je morda še najpomembnejša pri likovno-tehnološkem vrednotenju likovnih del. Nekatera likovna dela je prav zaradi materialnih ali tehnoloških posebnosti vredno ohranjati, kar najbolje prepoznavajo konservatorji-restavratorji. Pomemben dejavnik pri vrednotenju predmetov kulturne in še posebej likovne dediščine je stanje ohranjenosti. Predvsem estetska, lahko

pa tudi zgodovinska vrednost zbledele ali le fragmentarno ohranjene umetnine je zagotovo veliko manjša (slika 9). Presojanje stanja likovnih del, njihove ohranjenosti in ogroženosti je ena osnovnih nalog konservatorjev-restavratorjev. Pri anamnezi in diagnozi stanja sicer sodelujejo s strokovnjaki predvsem aplikativno-naravoslovnih področij (podobno kot zdravniki sodelujejo s tehniki v medicini), vendar so oni tisti, ki postavijo dokončno diagnozo stanja. Nenavadno je, da Muñoz Viñas v svoji sodobni konservatorsko-restavratorski teoriji te problematike ne obravnava. Brandi se tematiki posveča predvsem v okviru vprašanja ohranjanja t. i. (likovnih) ruin, torej zelo slabo ohranjenih likovnih del. Poudarja, da umetnina z zelo slabo estetsko ohranjenostjo izgubi status umetnine in se sprašuje, kdaj umetnina postane ruina. Opozarja tudi, da mora biti konserviranje-restavriranje ruin omejeno le na ohranjanje *statusa quo* (Brandi, 2005, 66), torej na preventivno konserviranje .

Glavna strokovna in znanstvenoraziskovalna vprašanja v konservatorstvu-restavratorstvu so, kako čim bolj ustrezno fizično odkrivati, ohranjati, prezentirati in dokumentirati predmete kulturne dediščine. Ob zahtevi po fizičnem ohranjanju čim večje avtentičnosti likovnih del se razvijajo etična in estetska načela, ki usmerjajo k pravilnemu delovanju. Ta načela so del samostojne konservatorsko-restavratorske teorije, ki se hkrati oplaja in povezuje s teorijami različnih drugih področij, kot so medicinska in terapevtska etika, gestaltpsihologija, likovna teorija, filozofija umetnosti, teorija jezika, kemijska in fizikalna teorija itd.

Konservatorsko-restavratorski poseg mora biti izveden tako, da spoštuje zgodovinski in estetski ter vsak drugi pomen oziroma vrednost in fizično celovitost likovne umetnine.¹² Ta osnovni etični princip je zapisan v konservatorsko-restavratorskih listinah in poklicnih kodeksih etike. Medtem ko konserviranje pomeni ohranjanje vrednosti in pomenov umetnine, se poskuša z restavriranjem doseči povečanje ali poudarjanje vrednosti, pomena. Muñoz Viñas opozarja, da poskus povečanja ene vrednosti (npr. estetske) neizogibno povzroči zmanjšanje druge (npr. zgodovinske) (Muñoz Viñas, 2005). Že vsaj od 19. stoletja dalje se razplamtevajo živahne razprave o ustreznosti estetskih posegov na likovnih umetninah. Pri nas so v smislu neuspešnih estetskih posegov v tistem času znane kritike Goldensteinovega restavriranja v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom in pa Goldsteinove kritike Langusovega restavriranja Quaglijevih poslikav v ljubljanski stolnici (Sitar, 2012, 50–98). Kot že omenjeno, so estetskim vprašanjem v teoriji precej pozornosti namenili Brandi, Baldini in Casazza. Bolj sodobne, sveže poglede na retuširanje slik podaja Isabelle Brajer (Brajer, 2015), vendar bi podrobnejša obravnava te pomembne in zanimive

12 Prosto povzeto po Kodeksu etike Društva restavratorjev Slovenije. Dostopno na: <http://www.slodrs.si/definicija-stroke-in-kodeks-etike/> (9. 3. 2020).



SLIKA 10: Kako (če sploh) ohranjati, obnavljati in predstavljati stare umetniške akcije? Fotomontaža: Uokvirjen prizor iz videa ALU Akcija (V. Bernik, B. Mesarec, A. Pregl, B. Šeme, 1997) (foto: Blaž Šeme).

tematike žal občutno preseгла predvideni obseg tega prispevka. K razvoju konservatorstva-restavradorstva lahko prispeva tudi kritika konservatorsko-restavratorskih posegov, ki pa pri nas ni razvita.

Moderna in sodobna likovna dela predstavljajo nove izzive za konservatorstvo-restavradorstvo. Ne gre le za problematiko uporabe novih (pogosto manj obstojnih) materialov, elektronike, gibljivih elementov itd., kar zahteva določeno specializacijo konservatorjev-restavratorjev (Hermens, E. & F. Robertson (ur.), 2016), ampak tudi za pojav novih oblik umetniških izrazov, kot so bolj ali manj začasne instalacije, dogodki, akcije. Vedno bolj se pojavlja tudi problem kopičenja artefaktov in njihovega shranjevanja. V tem smislu mednarodno uveljavljeni likovni ume-tnik Tobias Putrih, alumni UL ALUO, razmišlja o smiselnosti lastnega kiparskega ateljeja, o uporabi manj zahtevnih kiparskih materialov in problemu, da mora po razstavah veliko svojih del zavreči.¹³ Verjetna možna smer prihodnjega ohranjanja tovrstnih del bo sprotno digitalno

¹³ Tobias Putrih: Perceptron, spletno predavanje v okviru dogodkov ALUO Uho, 3. marec 2021. Dostopno na: <https://www.aluo.uni-lj.si/novica/aluo-uh-tobias-putrih-perceptron/> (9. 3. 2020).

informativno ohranjanje. Ob poznejši želji po ponovnem fizičnem predstavljanju teh del bo, na primer, mogoče natisniti 3D-kopije (v primeru ohranjenega 3D-posnetka kiparskega izdelka) ali pa izvesti predstavo s profesionalnimi igralci (v primeru ohranjenega video posnetka performansa ali akcije) (slika 10). Vse pomembnejša tema je tudi čim bolj trajnostno ohranjanje – uporaba čim bolj obstojnih konservatorsko-restavratorskih materialov, ki so čim manj škodljivi za uporabnike in okolje, ter čim širša družbena vključenost pri ohranjanju likovne in druge dediščine.

5 SKLEP

Konservatorsko-restavratorska teorija je skupek logično urejenih načel in spoznanj, ki določa zakonitosti konservatorsko-restavratorske dejavnosti. Pomaga nam razviti organiziran, sistematičen in učinkovit pristop k preiskovanju konservatorsko-restavratorskega delovanja. Od klasične konservatorsko-restavratorske teorije Cesara Brandija in sodobnikov, ustvarjene sredi prejšnjega stoletja, do sodobne teorije Salvadorja Muñoza Viñasa in številnih drugih avtorjev je bila opravljena večdesetletna pot razvoja konservatorsko-restavratorske misli. Teorija se intenzivno razvija naprej z novimi izzivi, kot so med drugim konserviranje-restavriranje modernih in sodobnih umetnin ter drugih umetniških izrazov, trajnostno in okoljsko naravnano delovanje, dobro komuniciranje ter razvijanje znanstvenega in umetniškega raziskovanja. Vsem konservatorsko-restavratorskim teorijam je skupno to, da večinoma obravnavajo namenske (teleološke) in vrednostne (aksiološke) vidike v konservatorstvu-restavratorstvu. Že klasična teorija je prepoznala estetsko in zgodovinsko naravo kot dve bistveni vrednosti likovnega dela, ki ju moramo ohranjati. Pri konserviranju-restavriranju moramo upoštevati tudi različne etične in estetske smernice, med katerimi se nekatere še razvijajo in spreminjajo. Več kot jasno je, da je sodobno konserviranje-restavriranje likovne dediščine, ki ga opravljajo visoko izobraženi konservatorji-restavratorji, povsem drugačno, neprimerno bolj zahtevno in kompleksno opravilo, kot je (bilo) renoviranje umetnin bolj ali manj spretnih umetniško-obrtniških obnavljalcev.

VIRI

SI MK MKS-001-00916 – Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Slovenije, INDOK center, Terenski zapiski Franceta Steleta, LXII, 1924, 1. in LXXXIV, 1933, 58. Dostopno na: http://www.eheritage.si/MK_Zapiski/z001-0916.pdf (9. 3. 2021).

DRS, Društvo restavratorjev Slovenije. V: DRS. Definicija stroke in kodeks etike. Dostopno na: <http://www.slodrs.si/definicija-stroke-in-kodeks-etike/> (9. 3. 2021).

E.C.C.O. Professional Guidelines (III). Dostopno na: http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_III.pdf (9. 3. 2021).

Google Books Ngram Viewer. Dostopno na: <https://books.google.com/ngrams> (9. 3. 2021).

ICOM-CC, The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession. Dostopno na: <http://www.icom-cc.org/47/about/definition-of-profession-1984/#.YEjz651KiUk> (9. 3. 2021).

Putrih, T. (2020): Perceptron, spletno predavanje v okviru dogodkov ALUO Uho, 3. marec 2021. In: ALUO UL. <https://www.aluo.uni-lj.si/novica/aluo-uh-to-bias-putrih-perceptron/> (9. 3. 2020).

LITERATURA

Anon. (1964): The Murray Pease Report. V: *Studies in Conservation* 9 (no. 3, August): 116–121.

Anon. (1968): *The Murray Pease Report*. New York, IIC-American Group. Dostopno na: <https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/governance/murray-pease-report.pdf?sfvrsn=7> (9. 3. 2021).

Anon. (1972): Carta del restauro 1972. V: *Bollettino D'Arte*. 2, 122-129. Dostopno na: <http://www1.unipa.it/restauro/Carta%20del%20Restauro%201972.pdf> (9. 3. 2021).

Baldini, U. (2003): *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Vol. 2. Firenze, Nardini Editore.

Brajer, I. (2015): To Retouch or Not to Retouch? – Reflections on the Aesthetic Completion of Wall Paintings. CeROArtno. V: *CeROArt – Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*. Dostopno na: <http://journals.openedition.org/ceroart/4619> (9. 3. 2021).

Brandi, C. (2005): *Theory of Restoration*. Firenze, Nardini Editore.

Caple, C. (2000): *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*. London, Routledge.

Casazza, O. (2007): *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze, Nardini Editore.

- Doktrina 1** (2003): *Doktrina 1, Mednarodne listine ICOMOS*. Ljubljana, Združenje ICOMOS/SI. V: *Listine. Icomos Slovenija*. Dostopno na: <http://icomos.splet.arnes.si/files/2015/06/doktrina1.pdf> (9. 3. 2021).
- Hermens, E. & F. Robertson** (ur.) (2016): *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*. London, Archetype Publications.
- Höfler, J.** (2001): *Srednjeveške freske v Sloveniji III: Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*. Ljubljana, Družina.
- Holyoake, M.** (1870): *The conservation of pictures*. London, Dalton & Lucy. Spletni arhiv. Dostopno na: <https://archive.org/details/conservationpicoooholygoog/page/n1/mode/2up> (9. 3. 2021).
- Kokalj, F.** (1972): Iz gradiva za zgodovino restavracije na Slovenskem. *Varstvo Spomenikov*, 16. 1972, 33–35. V: *eHeritage.si*. Digitalne vsebine kulturne dediščine Slovenije. Dostopno na: http://www.eheritage.si/vs/VSC_o16_001_OQSKYCWULUMHMIJMJLRLXPWEIGEEZN.pdf (9. 3. 2021).
- Medvešček, P.** (2016): Iz nevidne strani neba: razkrite skrivnosti staroverstva. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU. V: *Založba ZRC SAZU*. Dostopno na: http://zalozba.zrc-sazu.si/sites/default/files/medvescek_iz_nevidne_2015.pdf (9. 3. 2021).
- Mohorčič, T.** (2018): Akvareli: dokumenti dediščine. Ljubljana, Ministrstvo za kulturo RS. V: *DlibDigitalna knjižnica Slovenije*. Dostopno na: <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-1SSNV9NV/dbafazc4-ad8d-4dc4-ba94-e94e346476b2/PDF> (9. 3. 2021).
- Pirc, V.** (2020): Prekrita umetnina. Zakaj Vila Bled fresko Slavka Pengova skriva za zaveso? *Mladina*, 21. 8. 2020. V: *Mladina*. Dostopno na: <https://www.mladina.si/200729/prekrita-umetnina/> (9. 3. 2021).
- Riegl, A.** (1903): *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien, W. Braumüller. Spletni arhiv. Dostopno na: <https://archive.org/details/modernedenkmalkoodenkgooog> (9. 3. 2021).
- Sitar, M. N.** (2012): Historiat posegov na poslikavah. V: Bensa, Marta, Giuseppe Bergamini, Josip Korošec, Giovanna Nevyel, Claudia Ragazzoni, Polonca Ropret, Mateja Neža Sitar, et al. 2012. *Restauriranje Quagliuevih poslikav v ljubljanski stolnici*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Dostopno na: https://www.zvkds.si/sites/www.zvkds.si/files/upload/files/publications/res5_notr_sl_low.pdf (9. 3. 2021).
- Stele, F.** (1942): Trubarjev »krovaški malar«. *Dom in Svet*, 54, 167–174. V: *Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si*. Dostopno na: <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-LXNDMDBL/6e5b6dod-obd4-4c42-b7d7-695bfbe4cco8/PDF> (9. 3. 2021).
- Viñas, S. M.** (2015): »Who is Afraid of Cesare Brandi?« Personal reflections on the Teoria del restauro. V: *CeROArt - Conservation*,

exposition, Restauration d'Objets d'Art. Dostopno na: <https://journals.openedition.org/ceroart/4653> (9. 3. 2021).

Viñas, S. M. (2005): *Contemporary Theory of Conservation*. London, Routledge.

Vokić, D. (2007): *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*. Dubrovnik – Zagreb, K-R centar: Hrvatsko restauratorsko društvo.

Vokić, D. (2012): O epistemologiji konzervatorsko-restauratorske struke. *Godišnjak Zaštite Spomenika Kulture Hrvatske*, 3334, 23–38. Dostopno na: <https://hrcak.srce.hr/file/136226> (9. 3. 2021).

Eksperiment skupine OHO na polju konceptualne arhitekture

NADJA ZGONIK

Obraznava skupine OHO na področju arhitekturnega ustvarjanja sega onstran aktualnega kanoniziranega vpisa skupine v umetnostno zgodovino in teorijo ter odpira pogled na področje njihovega delovanja, ki doslej ni bilo v ospredju. Razlog za to je bila skepsa, če ne celo nelagodje ob dilemi, kako je v kontekstu konceptualistične umetnosti mogoče delovati na arhitekturnem področju. Če obidemo stališče, da je v jedru vsakega arhitekturnega projekta koncept, se arhitekturno delovanje, ki je tako determinirano z materialnim in objektnostjo, zdi v direktni koliziji s konceptualizmom, ki se je obojemu izmikal in oba pojma radikalno razgradil. In seveda ostajal v svojem bistvu v opoziciji do zahtev po funkcionalnosti, ki določajo arhitekturo. Zaradi vseh teh dejavnikov se zdi možnost konceptualnega eksperimentiranja na arhitekturnem področju, navkljub vsem uspešnim poskusom redukcije arhitekturne forme v modernizmu, precej omejena. Kljub temu v zgodovini umetniških formulacij od 60. let 20. stoletja dalje najdemo kar nekaj pozicij, ki so odpirale možnosti konceptualni arhitekturi. Ena takih je tudi sodelovanje

skupine OHO z arhitektom Nikom Lehrmanom leta 1970 pri načrtovanju zabavišnega centra in hotela Argonavti v Novi Gorici¹ (slika 1). Ne le, da je šlo pri tem za sodelovanje med dvema raznovrstnima umetniškima subjektoma, med kolektivnim in individualnim, skupina OHO je s svojim posebnim načinom skupinskega dela, ko je medse glede na trenutno prakso ustvarjanja sprejela petega člana, postavila novo ustvarjalno skupinsko entiteto, ponotranjila sodelovanje z arhitektom Nikom Lehrmanom in ga sprejela kot enakopravnega člana skupine (Pogačnik, 2012, 38). S tem je absorbirala arhitekturno prakso kot še enega od možnih umetniških izrazov skupine. Tako se je že od začetka izjemno široko zajemajoča dejavnost skupine, ki je segala od kiparstva, vizualne poezije, publicistične dejavnosti v revijah *Tribuna* in *Problemi*, knjige umetnika, stripa, ilustracije, bodyarta, performansa, hepeninga, landarta, eksperimentalnega filma in videa, še razširila. Prav vsestranskost, predvsem pa dejstvo, da si člani niso postavljali nobenih vnaprejšnjih omejitev, je bila ena od bistvenih značilnosti skupine OHO.

Sodelovanje ohojcev pri projektu gradnje hotela Argonavti v Novi Gorici, o katerem bo tekla beseda, se doslej ni kazalo kot delo, ki bi ga mogli postaviti v koherentno celoto ohojevske zgodovine. Čeprav je skupina OHO z njim nastopila na pariškem 7. bienalu mladih leta 1971, potem ko je že zaključila svoje delovanje, saj se je spomladi tega leta preoblikovala v Družino v Šempasu, je projekt ostajal na robu zanimanja umetnostnokritičke in umetnostnozgodovinske stroke. V literaturi je bil le omenjen (Brejc, 1978, 95; Zabel, 1994, 101). Prav tako se arhitekturna zgodovina ni ukvarjala s tem, da bi ovrednotila ta specifičen, vendar v Sloveniji redek primer konceptualne arhitekture. Verjetno je k temu prispeval precej negativen kritički sprejem, predvsem sodba, objavljena v *Arhitektovem biltenu* takoj po dokončanju projekta marca leta 1976 (Garzarolli, 1976). Matjaž Garzarolli, Jurij Kobe in Janez Koželj so se sistematično, po sklopih: Družba, Delo, Orodje in Rezultat, lotili kritike takrat ravno dokončanega objekta. Njihov sklep je bil, da je avantgardnost objekta le navidezna, saj so uporabljene »sodobne vrste konstrukcij, konstrukcijskih detajlov in materialov, ki tehnološko niso razumljeni«,

1 Gradnja sodobnega hotelsko-gostinskega kompleksa Argonavti se je pričela avgusta leta 1972 v Novi Gorici. Po načrtih naj bi bil dokončan leta 1974, vendar se je delo zavleklo do leta 1976. Projektno dokumentacijo in elaborat, na katerega me je opozorila Tanja Martelanc, za kar se ji posebej zahvaljujem, hrani Pokrajinski arhiv Nova Gorica. Projekt je presegal predvidena finančna sredstva, zaradi konstrukcijskih napak pa je poliestrska streha že ob dokončanju puščala. Ko je ob veliki poplavi v Novi Gorici leta 1983 voda zalila podzemne prostore hotela, je naslednje leto sledil stečaj podjetja. Leta 1985 je v hotelu začel delovati izobraževalni center Iskra Delta Argonavti. Odstranjena je bila značilna belo-rumena poliestrska streha in zamenjana z novo, ravno, pločevinasto. Leta 1993 je podjetje Iskra Delta svoj delež prodalo in iz Argonavtov je nastal hotel Perla. Leta 1999 je lastnik, podjetje HIT, ob predelavi objekta uničil Sončno uro skupine OHO (Zgonik, 2020).



SLIKA 1: Fotografija hotela Argonavti z naslovnice knjige *Občina Nova Gorica 1947–1977*, Nova Gorica 1977.

in da se »zasnova zaradi svojega konceptualizma zdi izvirna, vendar v realizaciji ni zaznavna in rezultira izključno v nenavadnosti«² (Garzarolli, 1976, 7–8). Arhitekturni projekt je bil v kritiki podpisan le z arhitektovim imenom, sodelovanje skupine OHO pa omenjeno pod kriterijem »Interdisciplinarnost v zasnovi koncepta dela« in opredeljeno kot prispevek na področju »psihosocioloških raziskav grupe OHO«.³ Pod kriterijem »Cena/ovrednotenje investicije« je bilo zapisano: »Širok program objekta

2 Še radikalnejša je bila ocena Edvarda Ravnikarja, ki jo je zapisal v besedilu, v katerem je ocenil urbanistični razvoj mesta Nova Gorica, katerega prvi urbanist je bil: »V vedno hitrejšem tempu se je prvotna želja po nečem, 'kar bi sijalo čez mejo', umikala domišljavemu in nevednemu pragmatizmu, ki ga je končno popolnoma prekosila anarchična subjektivnost ('Argonavti' ipd.)« (Ravnikar, 1983, 43).

3 »Interdisciplinarnost v zasnovi koncepta: Izredno široko zastavljena: avtor z arhitekturo, psihosociološke raziskave grupe OHO, konstrukcijski, tehnološki inženirji, turistični marketing /.../ Ta napor pa se v realizaciji ne odraža adekvatno« (Garzarolli, 1976, 8).

je dokončno definiran in podrejen samo eni predstavi – predstavi projektanta, do te mere, da ne omogoča kasnejših prilagajanj. Željo investitorja po atraktivni pojavnosti objekta arhitekt skuša reševati s plejado najrazličnejših efektov. Uporaba dragih materialov ob vprašljivi uporabnosti objekta pomeni neracionalno investicijo» (Garzarolli, 1976, 7). Kljub odprtosti in teoretsko progresivni naravnosti revije kaže dejstvo, da so se kritiki pri opredeljevanju nekonvencionalne arhitekture večkrat raje naslonili na Lehrmanove besede, kot da bi samostojno vrednotili arhitekturo, na očitno zadrego. Tako o »Doslednosti realizacije koncepta« beremo: »Po besedah projektanta je objekt več kot koncipirana arhitektura; je konceptualna umetnost«. V opisovanju zasnove in metodologije pa: »Objekt je zasnovan za človeka, ki je razpet med telesnost in duhovnost, tja do kozmičnosti. / Prostor je ameba, v kateri so si fizične meje in človek enakovredni. / Normativne predstave človeka in investitorja so v stalnem konfliktu«. In dalje: »Realizacija: težnja po popolni enakovrednosti vseh izvajalcev pri oblikovanju, gradnji objekta /.../ Realizacija pa že skozi svoj proces kaže nepreverjeno pravilnost predstav in razumevanja koncepta« (Garzarolli, 1976, 7). Odločitev Nika Lehrmana, da bo k sodelovanju pri arhitekturnem projektu povabil konceptualistično skupino OHO, je bila drzna in nekonvencionalna – skupina je v tistem času v slovenskem prostoru med predstavniki svoje generacije pritegovala veliko pozornosti, žela je sijajne mednarodne uspehe, vendar širšega razumevanja in institucionalne podpore doma ni bila deležna –, arhitekturni eksperiment pa preveč radikalen, da bi ga arhitekturna kritika bila pripravljena podpreti.

Kdo je bil arhitekt Niko Lehrman?⁴ Študiral je arhitekturo in diplomiral pri profesorju Edu Mihevcu leta 1965. Med študijem je v letih 1959/1960 kot tehnični urednik, pisec satir ter risar sodeloval s študentskim listom *Tribuna*. Po diplomi se je najprej ukvarjal s propagandnim oblikovanjem pri ČGP Delo, potem pa je s kolegi ustanovil arhitekturni projektivni biro Agens.⁵ V času, ko je prevzel naročilo za Argonavte, je bil še član uredni-

4 Rojen je bil v Ljubljani leta 1939. Obiskoval je gimnazijo v Kranju in se leta 1957/58 vpisal na študij arhitekture na Tehniški fakulteti v Ljubljani. Pri profesorju Edu Mihevcu je leta 1965 diplomiral z nalogo Regionalni načrt severo-zapadne Istre, sinteza, 1:25.000 in zanj dobil odlično oceno. Njegov največji, življenjski projekt so bili Argonavti, ki so zaradi številnih tehničnih in ekonomskih zapletov pri gradnji ostali tudi njegov zadnji projekt. Edini objavljeni zapis, v katerem izvemo nekaj več podatkov o njem, je nekrolog, ki ga je leta 1998 ob njegovi smrti napisal njegov arhitekturni sodelavec iz biroja in prijatelj Fedor Žigon (Žigon, 1999).

5 Ustanovljen je bil leta 1968 ali 1969 in je deloval v kleti stanovanjskega bloka na Cigaletovi 8 v Ljubljani. Med ustanovnimi člani so bili poleg Nika Lehrmana še Fedor Žigon, ki je bil tudi član uredniškega odbora Problemov, v začetnem obdobju projekta Argonavti leta 1970 pa direktor biroja – leta 1971 je to postal Sašo Pöschl –, Sonja Završnik Podlessek, Marjan Loboda, Jure Apih ... (Zaradi pomanjkanja arhivskih dokumentov je mogoče zgodovino biroja le približno rekonstruirati. Pri zbiranju podatkov

škega odbora *Problemov*, revije, v kateri so ohojevci redno objavljali. Sodelovanje med arhitektom in skupino OHO je od začetka koncipiranja projekta potekalo na način, uveljavljen v ohojevski praksi, to je bil koncept »petega člana«. Skupina je ob svoji stalni štiričlanski sestavi v tem, zadnjem obdobju delovanja: Marku Pogačniku, Davidu Nezu, Milenku Matanoviću in Andražu Šalamunu, kot s petim članom sodelovala vedno z nekom drugim, glede na tematiko skupnega projekta. Leta 1969 in 1970 je bil to Tomaž Šalamun kot teoretik in umetnik, potem Naško Križnar kot avtor več eksperimentalnih filmov, mdr. filma *Beli ljudje* leta 1970 – podobno so medse sprejeli tudi ameriškega konceptualističnega umetnika Walterja De Mario, ko jih je obiskal avgusta leta 1970 (slika 2). Tudi arhitekt Niko Lehrman se je vključil kot začasni enakopravni »peti član« (Pogačnik, 2012, 38). Intenzivno sodelovanje pri projektiranju Argonavtov ni trajalo dolgo, le nekaj jesenskih in zimskih mesecev 1970/71, in je bilo omejeno na fazo idejnega projekta. Ko se je avgusta leta 1972 začela gradnja,⁶ je ohojevci niso več spremljali in se s projektom niso več ukvarjali, čeprav so središče svoje dejavnosti prenesli v kraj v neposredni bližini Nove Gorice, v Šempas. Tam so se 11. aprila 1971 naselili na opuščeni kmetiji, zaključili delovanje skupine OHO in jo preobrazili v Družino v Šempasu, bivanjsko skupnost, ki je želela življenje spremeniti v umetnost. Prav sodelovanje pri projektu Argonavti jim je odkrilo novo pokrajino, Goriško. Veliki projekt komune jih je docela absorbiral; začeti s samooskrbnim gospodarstvom je bil tako velik izziv, da se je življenje zdelo mogočnejše od umetnosti, in jih je za nekaj časa v celoti odmaknilo od vsega dogajanja zunaj komune, ne le od Lehrmana in Argonavtov, ampak od umetnostnega sveta, razstav in dogodkov na sploh.

Pojdimo na začetek ohojevskih razmišljanj o povezavi med umetnostjo in zunanjim prostorom. Leta 1970 je bil v reviji *Sinteza* objavljen pogovor Braca Rotarja s člani skupine OHO Markom Pogačnikom, Tomažem Šalamunom, Davidom Nezom, Milenkom Matanovićem in Andražem Šalamunom (Rotar, 1970, 46–48). Namenjen je bil teoretični refleksiji novosti v načinu delovanja skupine, do katerih je prišlo od poletja 1969 dalje, to je premika iz galerijskega prostora v zunanje naravno okolje, environment. Intervju naj bi, kot se je izrazil Braco Rotar, osvetlil »pojave, pojme in izraze programirana umetnost, okolje (environment), materiali in podobno, ki se pojavljajo v zvezi z dejavnostjo skupine ali kot produkt njene dejavnosti« (Rotar, 1970, 46). Poletne projekte, ki so jih leta 1969 izvajali v Zarici, na Sorškem polju in v Čezsoči, je Rotar opredelil kot

sta mi pomagali nekdanji sodelavki biroja Agens arhitektka Marinka Pogačnik Arnič in grafična oblikovalka Sonja Završnik Podlesek.)

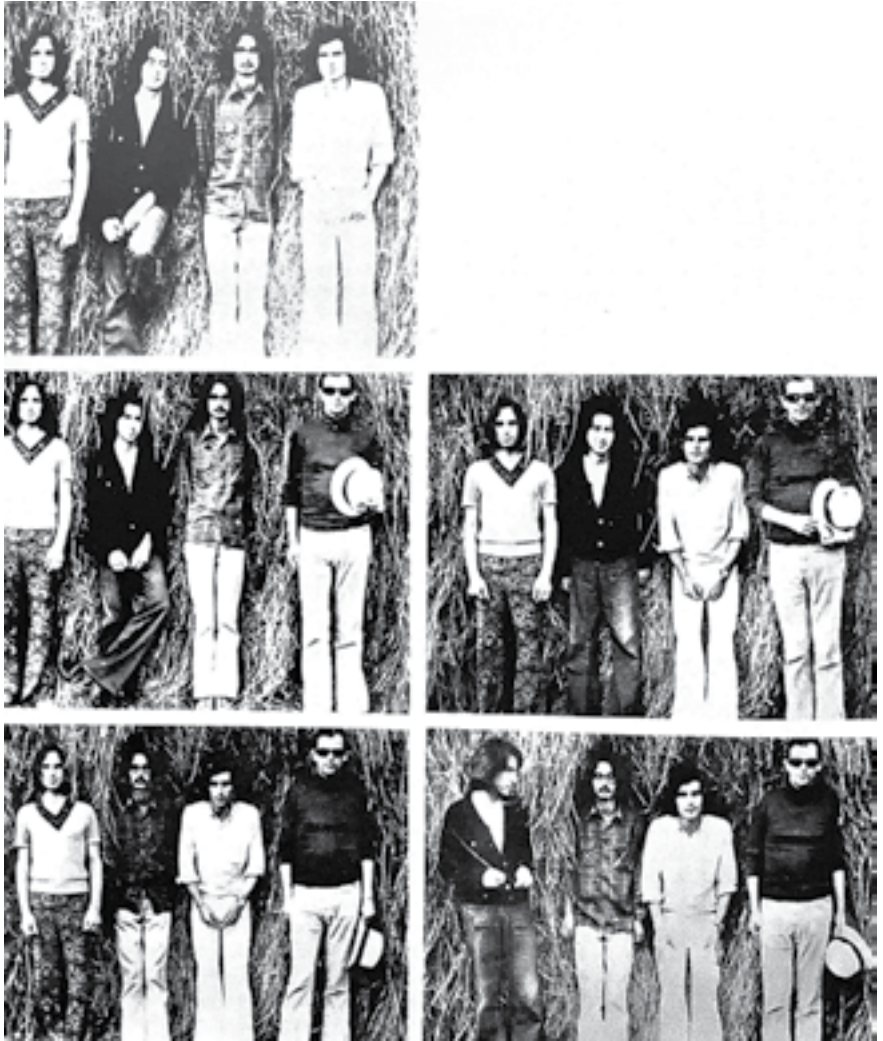
6 Primorski dnevnik, 17. 8. 1972: Pričeli so graditi hotel »Argonavti«/sodobni zabavišni center v Novi Gorici, 3.

»nekakšne skulpture na prostem ali natančneje organizacije odprtega prostora«. Ti so skupino usmerjali v vse bolj poglobljen stik z naravo, od oblikovanja z naravnimi materiali do vedno bolj senzibilnega in poduhovljenega odnosa do kozmičnih silnic, ki vladajo v naravi. Narava je postala novo prizorišče za umetnost, bila je medij, iz katerega je nova umetnost nastajala, hkrati pa kot specifičen prostor tudi nosilka spomina, prizorišče za prikazovanje zavesti o tem, da so v krajini vpisane tudi sledi preteklih kultur. Poseg v prostor, so bili prepričani ohojevci, mora s prostorom resonirati, da pa se to zgodi, ga je treba raziskati, osvestiti plasti kulturnega spomina in zaznati energetske silnice. »V odprtem prostoru se samo opredeli neki položaj naravnih pojavov, ki že je,« je poudaril David Nez, s čimer je posredno opozoril tudi na značilen ohojevski duh neinvazivnega odnosa do okolja (Rotar, 1970, 46).

Ohojevci v razmerju do materiala niso vztrajali pri totalni deobjektivizaciji in nadomeščanju predmeta z idejo. Dopuščali so ju in vztrajali pri nujni vključenosti materiala v izvedbo projekta, saj lahko le v materialu, ki ga izbereš racionalno, zaradi njegove specifikke, sprožaš nepredvidljive kombinacije položajev elementov. Marko Pogačnik je v omenjenem intervjuju dejal, »da palice na primer izbereš zaradi gibkosti, shematičnosti, optične jasnosti«, potem pa »intuitivno izbiraš položaje, v katere jih potem postavljaš, da bi se krivile, da bi shematizirale itn.« (primer za to so *Instalacije z lesenimi palicami v gozdu* Milenka Matanovića poleti 1969). Značilnost skupine OHO je, je povzel Tomaž Šalamun, da »vizualizirajo čas, vizualizirajo silo ali vizualizirajo temperaturo, razdaljo, sploh relacije, ki nimajo več zveze z materialom, material je le pošta kot prepustnost, kot prepustna ustanova« (Rotar, 1970, 48).

Kdaj natančno leta 1970 se je Lehrman odločil, da bo k sodelovanju povabil OHO, iz objavljenih kronologij delovanja skupine ne moremo izvedeti, sklepamo pa lahko, da je bilo to proti koncu leta 1970 (Brejc, 1970, 95; Zabel, 1994, 101). V tem letu je skupina dosegla nekaj velikih mednarodnih uspehov. Meseca julija so bili predstavljeni na eni najpomembnejših razstav konceptualistične umetnosti v zgodovini *Information Show* v newyorškem muzeju MoMA in julija nastopili na tedaj najpomembnejši jugoslovanski pregledni razstavi *4. beograjskem trienalu sodobne umetnosti* v Muzeju savremene umetnosti v Beogradu. Avgusta jih je obiskal Walter de Maria, skupaj so izvedli enega od nočnih projektov, septembra pa razstavljali v referenčnem Aktionsraumu v Münchnu. Novembra istega leta so pripravili zadnjo razstavo v karieri skupine v Mestni galeriji v Ljubljani. V ta, jesenski čas sodi sodelovanje z Lehrmanom (Brejc, 1970, 95; Zabel, 1994, 101).

Za Lehrmanom je bil uspešen projekt načrtovanja in opremljanja prve pivnice s prvim bowlingom v Sloveniji, pivnice Laško v Ljubljani, ki je dosegel



SLIKA 2 Walter de Maria in OHO, 1970, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.
Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

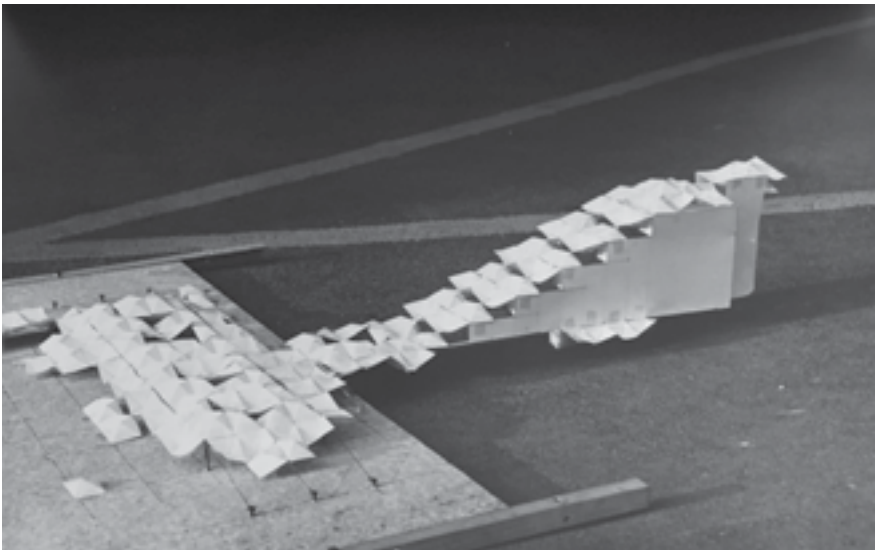
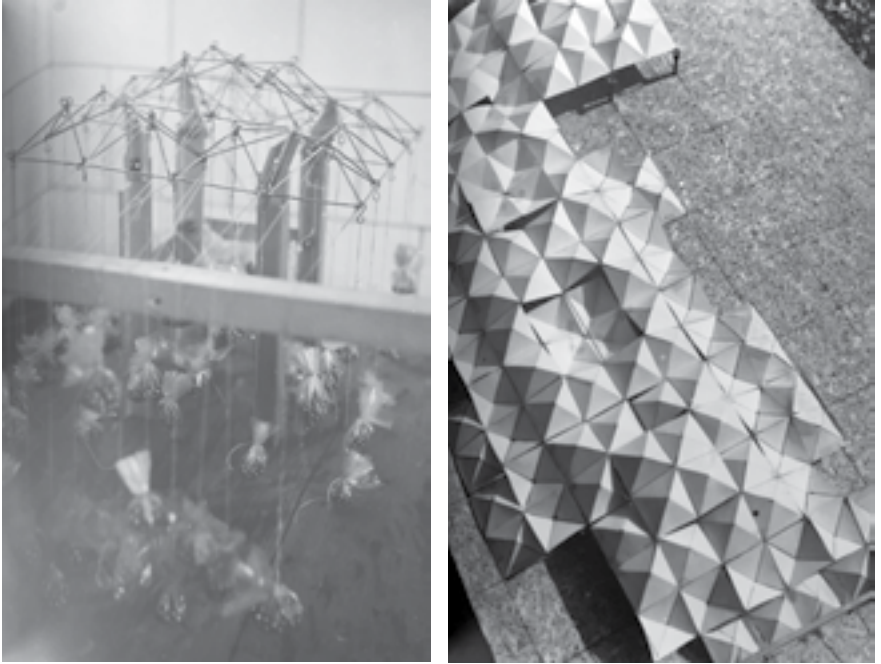
izjemen uspeh. Pivnica, odprta avgusta 1969, je stala ob Masarykovi, neda-
leč od križišča z Resljevo cesto. Bila je lokal za 300 gostov, z lastnim par-
kiriščem in otroškimi koticom. V šestih paviljonih, kritih z negorljivo
slamo, so gostje sedeli na oblazinjenih sodčkih, v sodčkih so bila skrita
svetila, mize so bile iz lesenih gred; vse je bilo urejeno v »staroslovan-
skem slogu«, kot preberemo v časopisnem poročilu.⁷ Pivnica je dosegla
»nepričakovano stopnjo popularnosti« (PANG-104, 2167, 4, 12) in njen
investitor Sindikalno-turistično podjetje Alpe-Adria v Ljubljani, ki ga je

7 Delo, 13. 8. 1969: Kuštrin, R., Za Ljubljančane prva pivnica, 6.

vodil direktor Zlatko Šindič (pred vojno Schildenfeld), je že po dobrega pol leta načrtoval širitev gostinske dejavnosti. To je bil čas, ko je jugoslovanska politika začela tiho spodbujati konzumerizem, v lovu na devize pa poleg sindikalnega razvijati še komercialni turizem, zato je bila izbira mesta za novi projekt, Nove Gorice, ob zahodni meji z Italijo smiselna izbira. Šindič je Lehrmanu zaupal novo naročilo. Maja leta 1970 je bil projekt za Cvetlično pivnico v Novi Gorici posredovan občinskim strukturam (PANG-104, 2077). Do jeseni se je na občinsko pobudo ambiciozno preoblikoval iz pivnice v zabaviščni center in hotel, verjetno že v sodelovanju med arhitektom in skupino OHO, v projekt Argonavti (Figelj, 2019, 25). Konec leta 1970 so se arhitekt in člani skupine OHO odpravili v Novo Gorico, da bi si ogledali lokacijo, kjer bo stal novi objekt. Čez parcelo, na kateri je takrat še stalo nekaj starih hiš, namenjenih za rušenje, so napeli bakreno žico, ki naj bi zaznala notranje silnice prostora. Da bi bilo delo na projektu usklajeno med sodelavci pa tudi energetske skladno s prostorom, so žico razrezali na pet kosov, vsak od peterice je en kos imel v žepu, ko so se sestajali v biroju, Lehrman pa jo je imel stalno na svoji delovni mizi (Pogačnik, 2020).

Participacijo članov skupine OHO pri načrtovanju arhitekture lahko natančneje določimo iz elaborata projekta, kjer so njihove zamisli zapisane v poglavju »Generalni projekt oblikovanja in umetniške opreme« (PANG 104, 2167, 4, 37–41). Ta se celovito dotika vseh ravni načrtovanja od informatike, vizualnega komuniciranja in grafičnega oblikovanja usmerjevalnih oznak poti po prostorih, notranje opreme, barvnih študij, parkovne ureditve, do zamisli za trinajst različnih uniform za osebje. V elaboratu so ob ekspertizah objavljene tudi tri fotografije. Dve prikazujeta arhitekturno maketo iz papirja, ena pa maketo-mobil. To je žičnata konstrukcija s streho, oblikovano kot tridimenzionalna mreža, sestavljena iz piramidic, kjer s presečišč med osnovnimi ploskvami, podobno kot v projektih OHO-ja Svoji k svojim, v zraku visijo zračne vrečice s kroglicami (slika 3).

Papirnata maketa kaže na modularno logiko oblikovanja objekta, sestavljenega iz kvadratnih pol, ki jih diagonalno členijo reliefno oblikovani trikotniki. Streha je modelirana iz papirja v tehniki origami in oblikovana na način, da se zdi, kot bi se piramidice, ki jo sestavljajo, v igri žabice nenehno premikale v novih kombinacijah. Bogastvo simbolnih oblik se ponuja samo od sebe. Piramidice naj bi bile izdelane iz poliestra kot tanke lupine in bi tako delovale lahkotno. Takšne bi spominjale na šotorsko platno, ki ga vržemo prek paličastih nosilcev provizoričnih konstrukcij, ko ustvarjamo provizorične prostore za bivanje. Streha je bila zamišljena tako, da je bilo vidno paličevje v notranjosti objekta ogrodje, na katerem je slonela poliestrska šotorasta kritina (slika 4). Tako je zasnova



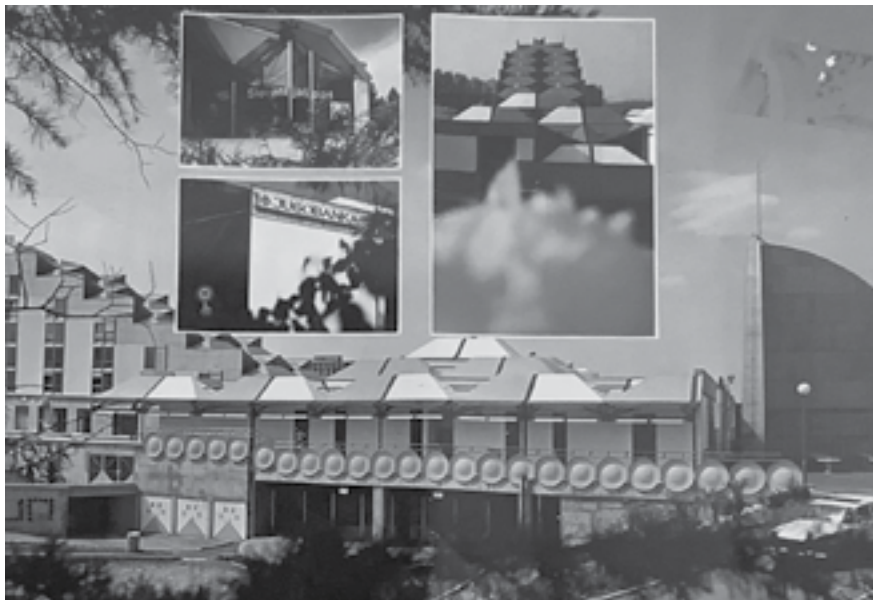
SLIKA 3: OHO, Maketa-mobil za hotel Argonavti, 1971, Pokrajinski arhiv Nova Gorica, Skupščina občine Nova Gorica, fond 104, t. e. 2167, 4. Foto: z dovoljenjem Pokrajinskega arhiva Nova Gorica.

SLIKI 4, 5: Maketa za hotel Argonavti, 1971, Pokrajinski arhiv Nova Gorica, Skupščina občine Nova Gorica, fond 104, t. e. 2167, 4. Foto: z dovoljenjem Pokrajinskega arhiva Nova Gorica.

tudi strukturno spominjala na počitniško šotorsko naselje, zamisel pa je bila učinkovita vizualna metafora in še več, saj jo moramo gledati skozi projekcijo funkcije hotelsko-gostinskega, prostočasnega, zabavišnega ambienta, ki v nas prebudi občutek sproščenosti in lahkotnosti ter prijeten spomin na počitnice (slika 5). Ritmično ponavljanje oblik, preprosta geometrija in izmenjava kvadratov, rombov in trikotnikov, so spominjali na igro in naključje – igra je dejavnost, ki jo povezujemo s preživljanjem prostega časa, torej je en od vidikov, ki naj jih izpolnjuje hotelsko-gostinska arhitektura. Igro kot vžig za ustvarjalne ideje najdemo tako med načeli Bauhauasa kot v igrivosti hipijejske kulture, iz duha katere se je v veliki meri napajal ohojevski projekt.

Šotoraste in kupolaste oblike so bile priljubljen element futuristične arhitekture 60. letih 20. stoletja. Vezale so se na družbene utopije in vizionarske projekte; na razmišljanje o mestih na drugih planetih, prekritih s strukturami, ki bi zagotavljale življenje v nadzorovanih, idealnih klimatskih pogojih. Zamisli Buckminsterja Fullerja, ameriškega arhitekta, izumitelja in vizionarja, o modularni arhitekturi in geodetski kupoli so v tistem času navduševale povsod po svetu. Leta 1966 je bil v Slovenijo povabljen kot uvodni govorec na študentski seminar, ki je potekal v okviru kongresa mednarodne zveze grafičnih oblikovalcev ICOGRADA na Bledu, hkrati z 2. BIO.⁸ Leto zatem je na Expo '67 v Montrealu oblikoval ameriški paviljon Biosfera v obliki polkrožne kupole. Tam je bilo mogoče videti tudi nemški paviljon, ki si ga je Otto Frei zamislil v obliki 8.000 m² velikega prostora, prekritega s šotorasto streho iz prosojnega poliestra, ki jo je podpirala jeklena konstrukcija. Fuller je naslednje leto v od nas ne tako oddaljenem Spolettu postavil sorodno oblikovano kupolo za letno gledališče. Podobno razmišljanje je pri nas leta 1966 začel razvijati arhitekt in industrijski oblikovalec Saša J. Mächtig in na način geometrizirane piramidalno razgibane konstrukcije lebdečega oblaka zasnoval konstrukcijo, ki je bila leta 1969 postavljena kot nadstrešek ljubljanske kavarne Evropa. Marko Pogačnik zdaj poudarja, da sta bila pri projektu Argonavti v ospredju dva ohojevska koncepta (Pogačnik, 2020). Prvi je bil mit o iskanju zlatega runa in Argonavtih, ki so pluli po Donavi, Savi, Ljubljani, potem naj bi Jazonovi vojščaki prenesli ladjo Argo do Vipave, pluli po Vipavi in Soči ter prišli do morja. Mit je povezoval dva državna teritorija, Jugoslavijo z Italijo, in se v duhu tedanjega dobrega medsosedskega sodelovanja kazal kot učinkovita politična prisposodba turističnega projekta, ki naj bi hkrati povezoval mestno prebivalstvo obeh Goric in pritegoval italijanske turiste iz širšega zaledja. Potovanje kot prostorsko povezovanje in ladja Argo kot transportno sredstvo Argonavtov sta

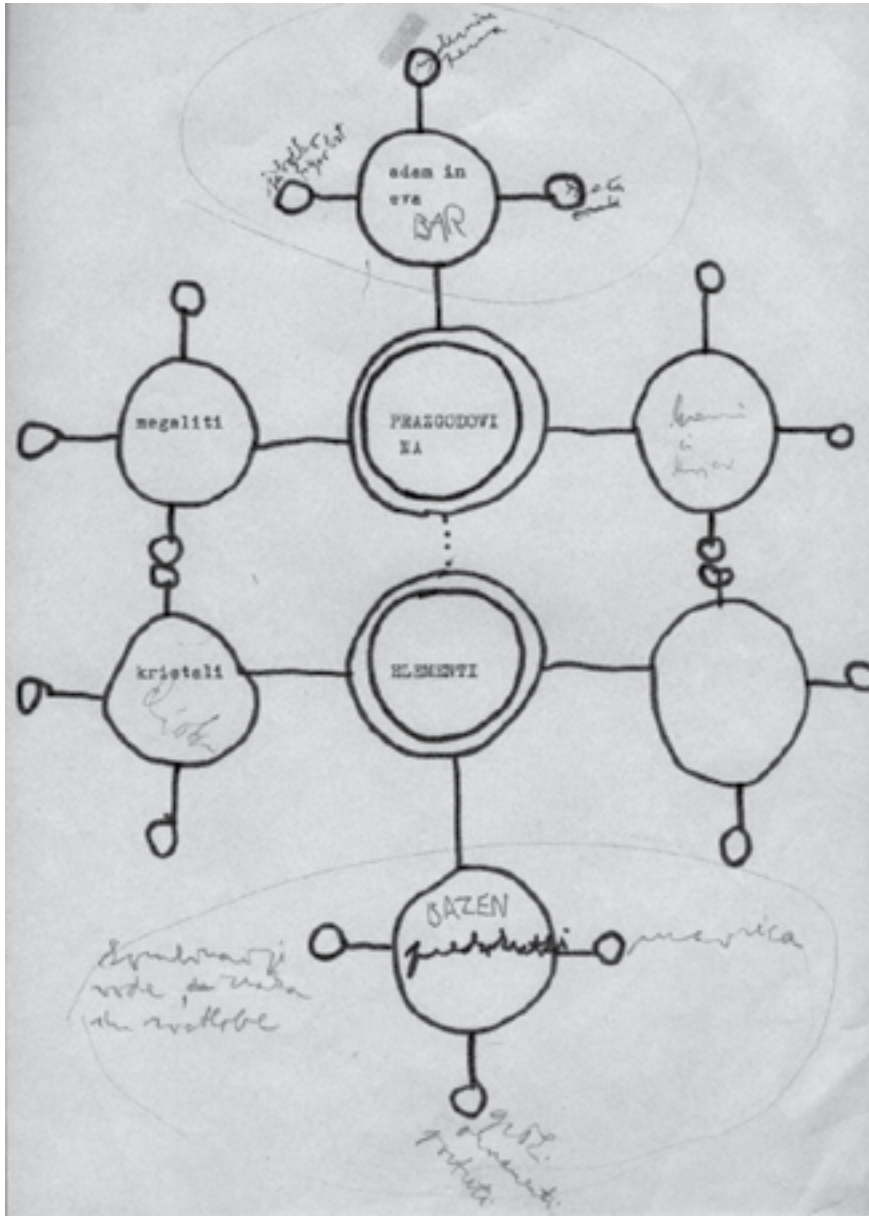
8 Delo, 15. 7. 1966: Bogdan Pogačnik, R. Buckminster Fuller: »Več z manj«, 5. Predavanje je bilo naslovljeno Zrušimo jezikovne pregrade z grafičnimi simboli.



SLIKA 6: Balkonska ograja s ščiti, detajl severo-vzhodne stranice hotela Argonavti, Hotel Argonavti. Jugoslavija, reklamni prospekt, nedatiran, Goriška knjižnica Franceta Bevka, Nova Gorica.



SLIKA 7: Niko Lehrmana, Pivnica na prostem, 1971, Maketa za hotel Argonavti, 1971, Pokrajinski arhiv Nova Gorica, Skupščina občine Nova Gorica, fond 104, t. e. 2167, 4. Foto: z dovoljenjem Pokrajinskega arhiva Nova Gorica.



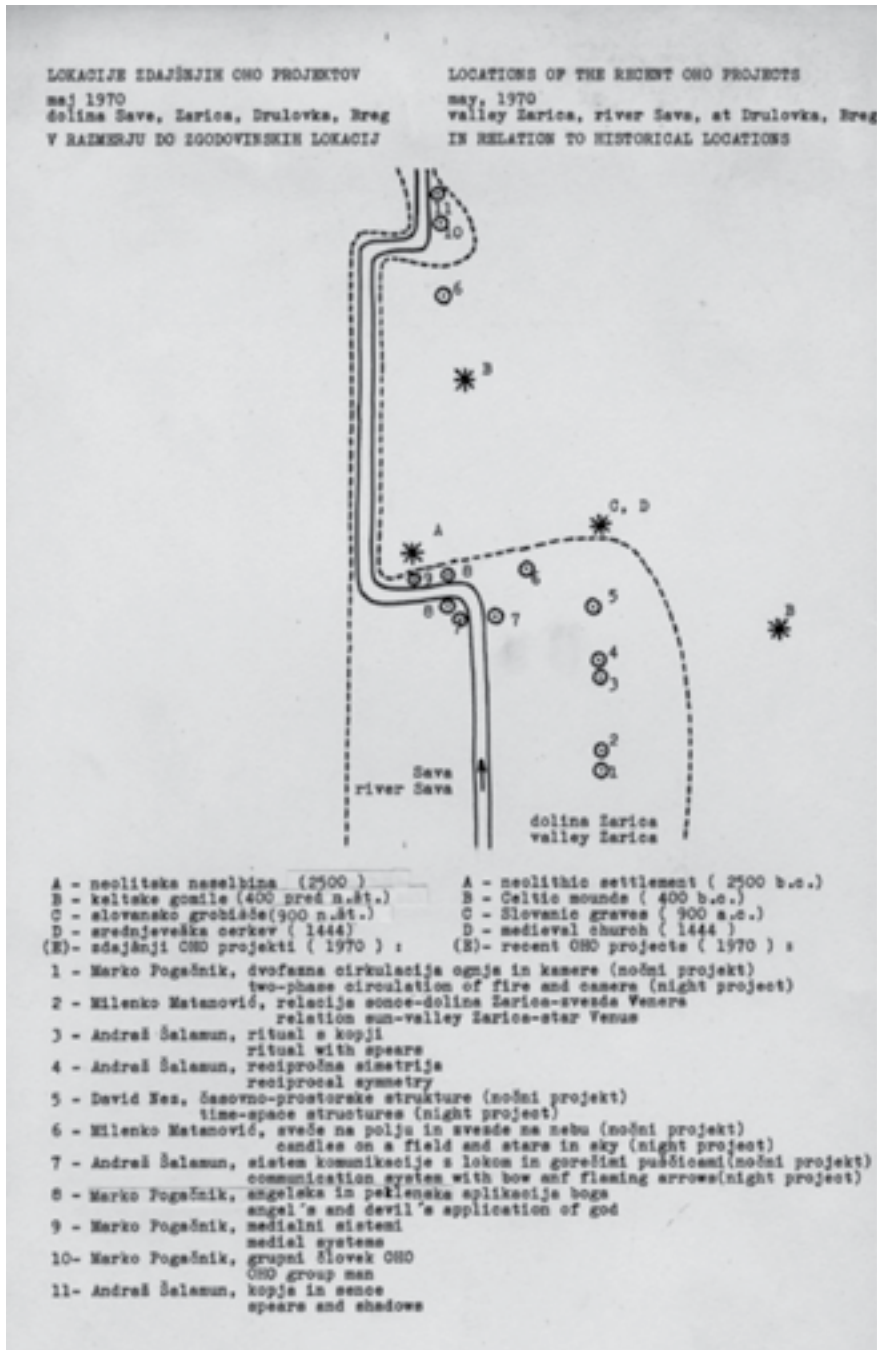
SLIKA 8: Marko Pogačnik, *Koncept hotela Argonauti*, 1970, 29,3 x 21 cm, flomaster, tipkopolis in kemični svinčnik na papirju, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.
Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

bila naslednji metafori, ki sta utemeljevali projekt (slika 6). Arhitektura je zaradi uporabe sodobnih materialov, poliestra in barv – streha je bila rumena in bela – izgledala kot plovilo, ki je priplulo iz neke druge, nadzemske geografije, spomin na galejo Argo pa je bil dodatno označen z rumenimi poliestrskimi ščiti, pripetimi na vzdolžnem balkonu na severo-vzhodni strani objekta, podobni tistim, ki so bili na galejah nameščeni na ladijskih bokih. Da bi mit še bolj ilustrativno plastično in nazorno uprizorili in ustvarili podobno atraktiven ambient iz uporabnih predmetov, kot je bil v ljubljanski pivnici Laško, so premišljevali o nakupu starih lese-nih barkač v Dalmaciji, ki bi bile vgrajene v tlak, v njih bi sedeli gosti v pivnici na prostem, vendar zamisli niso uresničili (slika 7).

Drugi koncept pa je bila vizija potovanja po prostorih kot prehajanja med zgodovinskimi nanosi preteklih civilizacij ali koncept »časovne posode« (Pogačnik, 2020). Pot skozi arhitekturni objekt je bila kot časovno premikanje skozi plasti civilizacijskega spomina od začetka v globinah stavbe, v nočnem baru v kletnih prostorih, kjer se je začejala z Adamom in Evo, iz katerih izvira človeški rod, barski pult bi bil v obliki kače, sedeži pa kot jabolka (PANG-104, 2167, 4, 38–39). Na prvi pogled se zdi nenavadno, da je v razpoloženju pogankega čaščenja narave v genealogijo sveta vklju-čen krščanski mit o nastanku človeštva z Adamom in Evo kot prvima staršema ter je umeščen v zgodovinski čas, sinhron paleolitiku, čeprav dejansko sega več kot nekaj stotisočletij v zgodovino. Zgodbo o Adamu in Evi moramo razumeti v kontekstu raziskovanja specifičnih duhov-nih korenin (našega) prostora, pa tudi v duhu časa. Ideal hipijevske kul-ture, ki je bila ideološko popolnoma neobremenjena, je bil življenje v Paradižu in vrnitev k načinu življenja, kot sta ga živela prva starša pred izvirnim grehom. Golota je bila zanju naravno stanje, življenje v raju pa je potekalo brez eksistenčnih skrbi⁹ (slika 8).

Naravno prizorišče, ki je Marka Pogačnika spodbudilo k tovrstnemu raz-mišljanju, je bil kanjon Zarica na reki Savi pri Kranju. Tam je naredil eno svojih prvih del, leta 1962 je izklesal skalo v kanjonu v abstraktno skulp-turo. Poleti 1969 in spomladi 1970 je bilo tam prizorišče poletnih projek-tov skupine, poleti 1970 tudi skupinskih enodnevnih (dnevni ali noč-nih) šolanj. Tu se je Marku Pogačniku porodila zamisel o »časovni posodi«. »Ta dolina skriva v sebi nenavadno bogato in trdno duhovno tradicijo, « je zapisal Tomaž Brejc. »Začenjajo jo neolitske naselbine, nadaljujejo keltske gomile, slovansko grobišče, srednjeveška gotska cerkev in kot zadnja plast spomina, vtisnjenega v ta skoraj sveti prostor narave, se pojavijo ohojevski

9 Spomnimo na referiranje na biblično ikonografijo pri razpiti predstavi Paradise now v izvedbi Living Theatre leta 1968, pa tudi na ohojevski Hepening Pasijon (ali Biblijske zgodbe), ki so ga ohojevci izvedli septembra 1968 v okviru festivala BITEF v Ateljeju 212 v Beogradu. Vplive hipikulture in hipiludizma na ohojevsko produkcijo iz tega ob-dobja poudarja Miško Šuvaković (Šuvaković, 2009, 127–135).



SLIKA 9: Marko Pogačnik, Lokacije zdajšnjih projektov v razmerju do zgodovinskih lokacij, dolina Save, Zarica, Drulovka, Breg, maj 1970, fotokopija, 50 x 23,3 cm, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana. Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

projekti « (Brejc, 1970, 31) (slika 9). Marko Pogačnik je časovno posodo uprizoril v fizični obliki kot posodo, v katero so naložene plasti od dobe krede do ohojevskih predmetov sedanjega trenutka, ki jo je razstavil na pregledni razstavi v Moderni galeriji leta 2012 (Pogačnik, 2012, 58).

Od paleolitika v kletnih prostorih se je pot vzpela na zemeljsko površino v neolitik k »dominantnemu motivu v kompoziciji objektov« (PANG-104, 2084) in najmarkantnejšemu elementu arhitekture, ki so si ga zamislili ohojevci, to je bila *Sončna ura*, ki »povzema izročilo megalitskih sončnih svetišč, kakršno je Stonehenge na Angleškem« (Pogačnik, 1987). Monumentalna, iz gabaritov objekta segajoča železobetonska skulptura, visoka 15 m, je bila postavljena v prostor kot ploskev polkrožne oblike, razdeljena po sredini na dve polovici, ki sta bili videti kot pljučni krili, prelomljeni pod blagim kotom. Pri izvedbi bi morali biti posebej pozorni na vertikalni stik med zidovoma obeh polovic, na špranjo, skozi katero bi padel sončni žarek na kamnite mize, na katerih bi po načrtu morala biti vklesana zodiakalna znamenja. To bi bil bistven moment celote, saj bi bil od tega odvisen ves učinek letnega koledarja in njegova natančnost (PANG-104, 2084). V izvedbi se ta detajl ni posrečil. Zato je Marko Pogačnik za objekt raje kot *Sončna ura* uporabljal ime *Solarna skulptura* (Pogačnik, 1987). Če ne bi bila leta 1999 uničena, bi to bila ena najmonumentalnejših skulptur v Sloveniji in veličasten prispevek k trenutno tako aktualni brutalistični arhitekturi (slika 10).

Edini del arhitekture, ki je preživel vse transformacije in ga je še danes mogoče opazovati, je stopničasta struktura trakta s hotelskimi sobami. Ta naj bi bil oblikovan kot stopničasta piramida in bi tako upodabljal svetišče, kakršna poznamo iz kulture Majev. Po sredini piramide teče neprekinjeno stopnišče od pritličja do zgornjega nadstropja. Orientirano je tako, da med vzpenjanjem, ali bolje spuščanjem po stopnicah, omogoča kontinuiran pogled na versko svetišče na bližnji vzpetini, na Sveto Goro, in omogoča komunikacijo s prostorom in sveto točko v njem (Pogačnik, 1987) (slika 11). Arhitektura, kot so si jo zamislili ohojevci, naj bi bila sežetek vsega dobrega, kar je bilo ustvarjeno v globalni kulturni preteklosti. Z oblikovanjem razgibane arhitekturne lupine, ki je oklepala modularno zasnovo, je stavba dobila izraz nenehno preoblikujoče se gmote, v kateri delujejo silnice kot v naravi, tektonski premiki, erozija, odmiranje; rast – organskost¹⁰ arhitekturne forme je poudarjala, da je v njeno koncepcijo vključeno opazovanje naravnih elementov in pojavov, morfologije krajine, gibanja planetov in razkrivanje kulturnih/duhovnih plasti v prostoru. S tem je bilo simbolno izpovedano, kakšna pričakovanja naj izpolnjuje nova arhitektura.

¹⁰ Majhen paradoks je, da je bila izvedena s sintetičnimi materiali, vendar se moramo zavedati velike popularnosti plastičnih materialov v tistem času.

Z razčlenitvijo zamisli o arhitekturi, kakršna naj bi bila, smo se približali razumevanju, da je to, kar zaznamo – specifična konfiguracija grajenega okolja, če imamo v mislih arhitekturo –, le en vidik kompleksnejšega fenomena spoznanja, da so v vsakem okolju prisotne globlje strukture, ki vplivajo na komunikacijo. Arhitekt Peter D. Eisenman je v besedilu *Notes on Conceptual Architecture* leta 1970 opozoril, kako je premislek o formi v arhitekturi vedno igral pomembno vlogo, a je bil nekdanj usmerjen v estetske probleme, zdaj pa smo začeli razmišljati o formi kot o informirani obliki, ki vzpostavlja relacije s preteklimi stadiji. Ne ukvarjamo se več z estetskimi problemi, analizo proporcev, tekstur, barv ... temveč z razmerji med elementi, ki jih vzpostavlja arhitektura kot interval, sekvenca ali prizorišče. Specifično okolje, v katerem se sproži nabor reakcij, je osnova za določeno konfiguracijo. Prav tako se moramo zavedati razlike, če iz formalnih podatkov razbiramo ikonografske ali simbolne prvine, ki jih črpamo iz kulturnih virov, če ti prihajajo iz zunanjega prostora in jih posameznik zaznava s čutili, vidom, sluhom, tipom ... ali pa če je informacija, ki zadeva ikonografsko interpretacijo, na drugačni stopnji odnosov, bolj abstraktni, saj jih ne moremo videti ali slišati, lahko pa jih spoznamo (Eisenman, 1970). Urejevalna težnja je povezana z globljim spoznanjem. Ohojevsko zasedanje odprtega prostora, o katerem so razmišljali, je bilo mogoče razumeti kot prostorsko prekvalifikacijo, ki bi učinkovala na tak način, da bi v posamezniku, ki bi to preobrazbo opazoval, prebudila njegovo samozavedanje, sprožila novo zaznavo samega sebe, predvsem pa ga harmonizirala z naravnimi, zemeljskimi in kozmičnimi silnicami. Prestop v arhitekturo je za ohojevce pomenil novo polje likovnih raziskav, še enega med raznovrstnimi umetniškimi izrazi, ki so jih preizkusili v času svoje kariere. Arhitektura se je tako uvrstila med ostale mediálne oblike, celo več. Če natančno premislimo in prisluhnemo Marku Pogačniku, jo lahko opredelimo kot prelomno področje, ki je s kompleksnostjo, s katero arhitektura zajema problematiko bivanja v celoti, lahko omogočila zdrs iz ene oblike delovanja skupine v drugo, skupinskega dela v skupini OHO k Družini v Šempasu. Prispevala je k spoznanju o odvisnosti oblik bivanja in samozavedanja od bivanjskih pogojev. Težko bi trdili, da je bilo raziskovanje identitete elementov, preverjanje učinkov težnosti in njihovih položajev ter poglobljanje v kulturno identiteto prostora – to so teme, ki so se jim posvečali ohojevci – samoumevna pot v arhitekturo, a če natančneje pogledamo, se arhitektura ukvarja prav s tem. Ker stavba poveže notranji in zunanji prostor, se vanj zasidra, odvisna je od gravitacije, nanjo vplivajo naravni elementi, kot njeni gradniki ali kot klimatski vpliv – skozi to optiko se obrat OHO-ja v arhitekturo ne zazdi le sprejemljiv, pač pa potreben in razumljiv. V primeru specifične arhitekturne naloge, večnamenskega družabnega središča, ki naj ne bi



SLIKA 10: OHO (Marko Pogačnik), *Sončna skulptura ob hotelu Argonavti*, 1971–1972, črno-bela fotografija, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.
Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.



SLIKA 11: Hotel Argonavti, ok. 1980, črno-bela fotografija, Arhiv fotoateljeja Pavšič Zavadlav.
Foto: z dovoljenjem Fotoateljeja Pavšič Zavadlav, Solkan.

bilo »niti 'luna park' niti 'plesni vrt', niti münchenska pivnica niti mladinski dom niti otroško igrišče niti promenada niti bar niti trgovina niti restavracija, temveč združuje vse naštete funkcije v homogeno celoto, ki jo kratko imenujemo 'mini mesto'« (PANG-104, 2167, 4, 11–12), je pomenil še dodatno priložnost, saj javna arhitektura zaradi svoje socialne funkcije odpira možnost družbenih učinkov in spodbuja družbeno preobrazbo v precej širšem in celovitejšem presečišču kot umetniška dejavnost, ki svoje izbrane sprejemnike nagovarja v izoliranem prostoru galerije, podobno pa je izolirana in receptivno omejena tudi, ko se dogaja v odprtem naravnem prostoru. Ko se je priložnost komunikacije s posameznikom, ki ni formiran kot umetniški recipient, radodarno ponudila, so jo ohojevci naklonjeno sprejeli. Njihovo stališče na kratko povzema razmišljanje Marka Pogačnika, ko pravi, da naj arhitektura navzven streže funkcijam, navznoter pa naj predstavlja jedro, kjer so ugnezdjeni potenciali, ki lahko omogočijo kvantni preskok – v bivanjski prostor naj bo zasejano seme za prihodnost (Pogačnik, 2020).

Snovati arhitekturo za mesto, v kakršno se je v zgodnjih 70. letih 20. stoletja razvila Nova Gorica, je pomenilo tudi soočiti se z nekaj specifičnimi družbenopolitičnimi koncepti, ki so spodbudili nastanek in razvoj mesta ter sooblikovali njegovo identiteto. Prav tu, v »mestu mladih« na »odprti meji«,¹¹ se je lahko izoblikovala zamisel o arhitekturi, ki v velikem merilu, z modernimi materiali, programsko sodobno in s trendovsko estetiko konkretizira progresivne družbene koncepte in kaže Zahodu uspehe socializma. Nove arhitekturne oblike naj bi omogočile radikalno novo bivanjsko kulturo za novo, boljšo družbo.

Družbene utopije, ki so jih sprožila revolucionarna 60. leta, 70. leta pa naj bi jih uresničila, je v 80. letih pokopal regresivni obrat v postmodernizmu. Tako kot je ostala neizpolnjena arhitektura kot »utopistični projekt« multifunkcionalnega družabnega središča Argonavti, kjer bi se v kontekstu družbene lastnine prosto prepletali javni, skupnostni in komercialni interes, posameznik pa bi užival v razkošju prostega časa, ki bi mu ga omogočila postindustrijska družba, je podobno tudi ideja komune, namesto da bi se uresničila kot najnaprednejša družbena oblika, v sodobnem času postala le utopistični spomin.

Nekaj, kar se je v »mestu vrtnic« začelo kot Cvetlična pivnica, se v »mestu na odprti meji« razraslo v medkulturnem, povezovalnem mitu o Argonavtih, se v času, ko je tam deloval izobraževalni center podjetja Iskra Delta preoblikovalo v svetovno središče za izobraževanje v najnaprednejši, računalniški tehnologiji, ki se je dolgo zdela kot zlato runo naše civilizacije, se je dokončno spremenilo v igralniški hotel Perla podjetja

11 Mesto mladih, mesto na odprti meji, mesto vrtnic so okrasni pridevki, ki v popularni rabi označujejo Novo Gorico.

HIT, prostor za najbolj izkoriščevalsko od turističnih panog v liberalnem kapitalizmu. V prostoru fantomsko prisoten, samo še skozi dokumentacijo živ ostaja projekt Argonavti kot semafor družbenih in umetnostnih sprememb prelomnega časa.

VIRI

PANG-104 –, Pokrajinski arhiv Nova Gorica (PANG), Skupščina občine Nova Gorica (fond 104).

MG+MSUM, Arhiv skupine OHO. Dostopno na: <http://www.mg-lj.si/si/zbirke/1251/arhiv-skupine-oho/> (18. 2. 2021).

LITERATURA

Brejc, T. (1978): *OHO. 1966–1971*. Ljubljana, Študentski kulturni center.

Eisenman, P. D. (1970): Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition. *Design Quarterly*, 78/79, 1–5.

Delo. Ljubljana, ČGP Delo, 1959–.

Figelj, K. (2019): Lehrmanovi Argonavti, želja po izvirnosti za vsako ceno. *Izvestje Raziskovalne postaje ZRC SAZU v Novi Gorici*, 16, 24–35.

Garzarolli, M., Kobe, J. and Koželj J. (1976): Arhitekturna kritika. Hotel Argonavti, Nova Gorica. *Arhitektov bilten*, 28, 1976, 7–8.

Pogačnik, M. (1987): *Sončna skulptura/Sunčeva skulptura/The Solar Sculpture/Scultura solare/Sonnensculptur*. Nova Gorica: Iskra Delta.

Pogačnik, M. (2012): *Marko Pogačnik. Umetnost življenja – življenje umetnosti / The Art of Life – The Life of Art*. Ljubljana, Moderna galerija / Museum of Modern Art.

Pogačnik, M. (2020): Marko Pogačnik, r. 1944, umetnik, nekdanji član skupine OHO, soustanovitelj Družine v Šempasu. Ustno izročilo. Zvočni zapis pri avtorici.

Primorski dnevnik. Trst, Založništvo tržaškega tiska : Družba za založniške pobude, 1945–.

Ravnikar, E. (1983): Nova Gorica po 35 letih. *Arhitektov bilten*, 8, 68/69, 43–46.

Rotar, B. (1970): Pogovor s člani skupine OHO. *Sinteza*, 1970, 17, 46–48.

Šuvaković, M. (2009): *Skrite zgodovine skupine OHO*. Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.

Zabel, I. (1994): *OHO. Retrospektiva. Eine Retrospektive. A Retrospective*. Ljubljana, Moderna galerija.

Zgonik, N. (2020): Arhitekturna utopija na odprti meji. Primer novogoriškega hotela Argonavti (arhitekt Niko Lehrman in skupina OHO). V: *Mapiranje prostorov modernističnih mest v kontekstu načel CIAM-ove Atenske listine*. Zbornik prispevkov Mednarodne konference. Ljubljana: ZRC SAZU, Umetnostno-zgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2020, 236–250.

Žigon, F. (1999): Niko Lehrman. 1939–1998. Sporočilo. *Srp*, 7, 29/30, 56–61.

TEATROLOGIJA

Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije

BLAŽ LUKAN

1

»/.../ to, kar išče/.../, so nagonski incidenti, to je v kožo oblečeni jezik, tekst, v katerem lahko zaslišimo zrno iz grla, patino soglasnikov, strast samoglasnikov, celotno stereofonijo globoke telesnosti: artikulacijo telesa, jezika (*langue*), in ne pomena, govornice (*langage*)« (Barthes, 2013, 151).

»/.../ boriti /se/ z jezikom znotraj jezika in ga znotraj njega speljati na krivo pot: ne skozi sporočilo, temveč skozi besedno igro, kjer postane gledališki oder« (Barthes, 2003, 13).

2

Bralna uprizoritev ni nov uprizoritveni žanr.¹ Slovensko gledališče jo pozna že dolgo,² registriral jo je *Gledališki terminološki slovar* iz leta 2007, že nekaj časa bralne uprizoritve beleži tudi *Slovenski gledališki letopis*.³ Kljub temu v zadnjem času (oznaka je sicer ohlapna, vendar natančnejša časovna opredelitev ni predmet tega zapisa) opažamo razmah bralnih uprizoritev, redno jih pripravljajo študenti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, skupaj z mentorico dramskega pisanja in dramatičarko Žanino Mirčevsko, postale so redni spremljevalec Tedna slovenske drame v Kranju oz. natečaja za nagrado Slavka Gruma za najboljše novo slovensko dramsko besedilo ter so oblika predstavitev nominiranih dram in nagrajenk(e) na omenjenem tednu, rodil se je festival dramske pisave Vzkrik in doživel že pet izdaj, bralne uprizoritve spremljajo predstavitve izdaj dramskih številkih revij (npr. *Adept*) ali druge dogodke.

Definicija iz *Gledališkega terminološkega slovarja*, namreč da je bralna uprizoritev »uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno interpretativno berejo dramsko besedilo, navadno še ne uveljavljenih avtorjev, ob minimalni uporabi gledaliških izrazil« (Sušec Michieli, 2007, 37), pri analizi sodobnih bralnih uprizoritev ne zadostuje več. Velja nemara samo prvi del slovarske definicije, namreč da je bralna uprizoritev »uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno interpretativno berejo dramsko besedilo«, pa še ta ne popolnoma. Sodobna bralna uprizoritev je sicer še vedno uprizoritev,⁴ vendar »glasno interpretativno branje dramskega besedila« pri njej ni več nujno, saj lahko praktično celoten tekst preide v uprizoritev, morda celo »brez besed«, torej v neverbalno postavitev, ki pa še vedno ostaja »bralna«. Tudi »branje« ni več pogoj za bralno uprizoritev, saj nastopajoči pogosto znajo tekst na pamet oz. se od besedila (»knjige«, tipkopisa) med izvedbo oddaljijo. Tudi trditev, da besedilo berejo »nastopajoči«, ni več točna in je v sodobnih bralnih uprizoritvah

- 1 Pogovorno se je zanjo uveljavil skrajšan izraz »bralka«.
- 2 Glej npr. poročilo »Nastop Ivana Mraka. Ivan Mrak: Van Goghov vidov ples« (Lukan, 1991, 23–24).
- 3 *Repertoar slovenskih gledališč* beleži zunajinstitucionalno produkcijo, v kateri nastaja največ tovrstnih uprizoritev, šele od sezone 1987/88, a od začetka še zelo selektivno. Bolj sistematično jo začne spremljati od sezone 1992/93 naprej. Kadar so bile bralne uprizoritve del programa gledaliških institucij, jih beleži pod nazivi, kakor so bile predstavljane, npr. »gledališki protokol« v Drami SNG Maribor v Štihovem obdobju (1978–81), ali kot »koncertne izvedbe« ipd.
- 4 Čeprav bi se že tu lahko vprašali, kaj sploh je uprizoritev, ali, bolje, kaj se zgodi s tekstom v uprizoritvenem procesu in ali ni res, da vsaka uprizoritev svojo predlogo v bistvu ukine: najsi ta preide v uprizoritvene znake in postane del označevalnega sistema, ki ga vzpostavi režija, najsi »nekje« še vedno »obstaja« (kot) tekst; pri bralni uprizoritvi tekst praviloma še vedno ostane v »ospredju«, pa čeprav bralno uprizorjen ... Paradoks je samo navidezen.

doživela temeljni obrat: besedilo lahko berejo tudi gledalci,⁵ ki na ta način postanejo novi »nastopajoči« ter se razmerje med nastopajočimi in gledalci v temelju transformira, lahko je vnaprej posneto in predvajano, tudi projicirano na prizorišče,⁶ lahko pa ga, kot rečeno, sploh nihče več ne bere ... Trditev o »še ne uveljavljenih avtorjih«, sicer omiljena s prislovom »navadno«, še drži, vendar le deloma, saj smo že poslušali/gledali tudi bralne uprizoritve že uveljavljenih, celo kanoniziranih avtorjev;⁷ drži pa, da je bralna uprizoritev (p)ostala domala matični poligon za predstavljanje mladih in najmlajših dramskih avtorjev in avtoric, o čemer bo prav tako še govor. Najbolj se je pri sodobnih bralnih uprizoritvah spremenila situacija glede »minimalne uporabe gledaliških izrazil«, saj pri posameznih bralnih uprizoritvah branje v celoti preide v gledališki izraz. To pa je tudi pravo izhodišče naše razprave.

3

Preden se usmerimo v branje kot gledališko uprizarjanje in v njegovo »performativno ekonomijo«, ki jo bomo v nadaljevanju tudi kritično ovrednotili, hkrati pa ponudili nekatere izvedbene možnosti, ki jih bralne uprizoritve še ne izkoriščajo ali ne izkoriščajo dovolj, še nekaj »objektivnih« izhodišč. Samo poimenovanje bralne uprizoritve je opisno, »bralna uprizoritev« zajema branje (dramske predloge) in (njeno) uprizoritev. Zveza se lahko zdi paradokсна, saj branje v tradicionalnem teatrološkem pogledu izključuje uprizarjanje, vendar sodobna performativna estetika uprizoritveni potencial podeljuje že tudi samo bralnemu dejanju, kar je, praktično gledano, branje kot javna izvedba. V osnovi gre v bralni uprizoritvi, teoretsko rečeno, za prehod ali transformacijo dramske ali uprizoritvene predloge v uprizoritev, pri čemer sama gledališka, odrska uprizoritev ali izvedba te predloge ne črta ali izbriše (kar bi bil pogoj za teatralnost po znani formuli Rolanda Barthesa; 2002, 122-3), temveč jo v takšni ali drugačni obliki ohrani. Praktično gledano je bralna uprizoritev izvedba dramskega ali uprizoritvenega besedila v javnosti na način branja.⁸

5 Tak je bil primer pri izvedbi besedila Simone Semenič *Simona Semenič: drugič*, na kateri so besedilo brali gledalci, avtorica pa jih je v tišini opazovala (Arhar, 2014).

6 Tak je primer uprizoritve *Jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* avtorice Simone Semenič in režiserja Janeza Janše, SMG in Maska, 2018/19.

7 Tako smo na primer v bralnem ciklusu »Nova branja«, ki jih od sezone 2014/15 prireja SNG Drama Ljubljana, lahko gledali tudi bralne uprizoritve že znanih besedil Primoža Kozaka, Emila Filipčiča idr.

8 Angleška ustreznica za bralno uprizoritev je *stage(d) reading*, tudi *performative reading* (scensko branje); *bralni performans*, ki ga denimo omenja Hans-Thies Lehmann (2003, 183), pa evocira podobno pojmovno razliko, kot je tista med teatralnim in performativnim.

Branje (dramske) predloge je del uprizoritvenega procesa, hkrati pa že dolgo, kot rečeno, oblika uprizoritvenih ali prezentacijskih praks, na katerih se predstavljajo tako dramski avtorji kot tudi sami izvajalci in drugi soustvarjalci. V postdramskem času je branje postalo legitimna in morda celo privilegirana izvedbena forma ali format, skozi katerega se prezentirajo tako nove tekstne kot uprizoritvene strategije in prakse. Bralne uprizoritve izkazujejo sorodnost ali bližino žanra z epsko naravo sodobne postdramske pisave, v kateri se pripoved vzpostavlja kot modus prezentacije, hkrati pa je tekst tista instanca, ki praviloma določa uprizoritveni okvir bralne uprizoritve.

4

V funkcionalnem smislu je branje dramske ali uprizoritvene predloge najprej informacija o (novem ali pozabljenem, še neodkritem, na novo prevedenem ipd.) besedilu, pri kateri izvedba sledi njenemu čim objektivnejšemu, »neutrlnemu« podajanju, ki pa ne izključuje tudi rabe določenih (»minimalnih«) uprizoritvenih sredstev. Informacija je lahko tudi širša in v določenih primerih že prerašča svoje elementarne estetske okvire. Svojevrstna bralna uprizoritev je tako tudi t. i. »literarni večer«, na katerem dramski avtor ali avtorica v nekakšnem intimnem ozračju in okolju predstavlja (»bere«) svojo (novo) dramo. Take predstavitve so najpogostejše v polju poezije, v dramskem kontekstu so redkejše, pravzaprav so njihova zamenjava nemara prav bralne uprizoritve. Kadar dramsko besedilo prebira njihov avtor, bi lahko rekli, da takrat golo informacijo nadgrajuje priložnost srečanja z – dobessedno – avtorskim glasom pisca ali piske, ki v svojem branju ponuja nekakšno »imanentno« interpretacijo ali videnje besedila s svoje strani, kar lahko ima »estetsko« vrednost samo po sebi (tako je bilo denimo na že omenjeni Mrakovi bralni uprizoritvi). Lahko pa avtorjevo branje in njegov interpretacijski prispevek postane del »estetske« vrednosti neke prihodnje uprizoritve prebranega in slišane besedila, v kateri režiser, dramaturg ali igralec zasluži »uporabno« možnost in nato v lastni konceptualizaciji izkoristi »spomin« nanj.

Branje je lahko tudi (edina) oblika ali uprizoritvena možnost za »uprizorjanje« t. i. bralne drame (nem. *Lesedrama* ali *Buchdrama*), ki je dramaturški pojav, izvirajoč iz (nemške) romantike, in je striktno namenjena branju, ne uprizorjanju, na ta način pa je v današnjem času po eni strani anahronizem, po drugi strani pa ravno eminentna uprizoritvena predloga,

ki je z branjem tudi že »idealno« uprizorjena.⁹ Z druge strani je bralna uprizoritev lahko namenjena tudi preizkusu uprizoritvenih možnosti (celote ali izbranega odlomka besedila), v katerem ustvarjalci, ki se bodo morda predloge nekoč lotili tudi v »pravi« uprizoritvi, preizkušajo njene uprizoritvene kakovosti in na ta način pripravijo »preduprizoritev«. Lahko pa uprizoritvene kakovosti predstavijo možnim drugim ustvarjalcem in besedilo dajejo v uprizoritveni razmislek umetniškim direktorjem ali režiserjem, s čimer bralna uprizoritev postane nekaj, kar v filmskem svetu imenujejo *pitching*, torej dogodek, na katerem avtorji ponujajo svoje ideje, osnutke, *treatmente*, scenarije ali že izdelane projekte zlasti producentom, pa tudi igralcem, režiserjem ipd.

Navsezadnje je danes bralna uprizoritev še vedno tudi tisto, kar o njej pravi omenjena slovarska definicija, namreč preizkusni teren za mlade, neuveljavljene ustvarjalce. Mogoče je to vedno bolj in zdi se, da je postala celo najustreznejša oblika za prezentacijo mlade, nove (post)dramske pisave, ki je – seveda ne vsa – kritična do tradicije/konvencije in iz takšnih ali drugačnih razlogov ne najde poti na institucionalne odre oz. v repertoarje gledaliških institucij. Bralna uprizoritev je tako postala eminenten festivalski format, »festival bralnih uprizoritev« ali »festival nove dramske pisave« pa prototip dogodka, ki promovira neuveljavljene avtorje in njihove še nepreverjene in nepreizkušene dramske pisave ter ki v tem pogledu zavzema dvojni status: po eni strani je namenjen promociji avtorjev zunaj svojih okvirov, po drugi strani pa »notranji« utrditvi nove pisave, ki v resnici ne potrebuje nobene dodatne potrditve, saj je dogodek-po-sebi.

5

Kolikor je zgornja, inavgurativna definicija lahko povsem objektivna, saj sledi reklu, da je »nekje treba začeti«, pa se – v kritičnem pogledu – kmalu izkaže za problematično, saj postaja »idealni« format za prekarne čase. Problematičen je tako lahko, prvič, odnos samih, praviloma še neuveljavljenih avtorjev, ki z bralnimi uprizoritvami v resnici skoraj brez sredstev ali z minimalnim materialnim vložkom močnim »kupcem« ponujajo potencialno »vrednost«, ki jo ta lahko pridobi na estetskem ali realnem trgu. Od nje torej pričakujejo »profit«, ki se lahko udejanji kot možni angažma, »odkup« ali samo kot prepoznanje estetske vrednosti ponujenega kot naložba v prihodnost, v vsakem primeru pa gre za same

9 Že veliko pred postdramskim časom sta kot legitimni uprizoritveni predlogi »postali« dve bralni drami, ki sta pogosto navedeni kot najbolj značilni: Goethejev *Faust* in Schillerjevi *Razbojniki*.

negotove (ekonomske) kategorije. Ali pa se, drugič, kot problematičen izkaže odnos naslovnikov ali potencialnih »kupcev«, ki s pomočjo bralnih uprizoritev, ki jih ne pripravljajo sami, na dovolj preprost in lagoden način (torej brez posebnega lastnega vložka in truda, kakršnega denimo predstavljajo poizvedbe, natečaji, štipendije, vlaganja v »talente«) pridejo do razloga in podlage za lastno investicijo (in invencijo), ki jim bo prinesla drugačen »profit« kot samim ustvarjalcem.

S pravkar povedanim se znajdemo na gledališkem trgu oz. v polju performativne ekonomije, ki ga bomo skušali v nadaljevanju preseči – nato pa se bomo k njemu ponovno vrnili. Sami – in ob pomoči nekaterih izrazitih primerov preseganja navedenih okvirov – namreč poskušamo misliti bralno uprizoritev kot avtonomen žanr. To pomeni, da gre za legitimni format znotraj polja sodobnih performativnih praks, ki ni v nobenem smislu »okrnjen«, »pomajšan« ali »nepopoln«, temveč nasprotno, v svojih žanrskih okvirih najde možnosti za »popolno« (samo)realizacijo; bralna uprizoritev torej ni neke vrste »promocijska«, »tolažilna« ali »provizorična« performativna oblika prezentacije dramske pisave ali, bolje, dramske ali gledališke materije, temveč performativna forma per se. Kot taka seveda zahteva maksimalen produkcijski, organizacijski, kreativni angažma, saj noče ostati le »približek« nečesa večjega, »pravega« ali, z eno besedo, *drugega*, čeprav, če nanjo pogledamo z realnimi, »praktičnimi« ekonomskimi očmi, ta pogosto ni realen ali izvedljiv. Kot bo razvidno iz nadaljevanja, pa je izvedljivo nekaj drugega.

Bralna uprizoritev zaradi svoje obstranske, marginalne pozicije, pa zato, ker stoji na nekem (ustvarjalnem, produkcijskem) začetku ali robu, ki še ni na noben način stigmatiziran ali »omadeževan«, vsebuje določen subverzivni moment, kar pomeni, da ji marginalizirana pozicija omogoča suveren(ejši) govor o prevladujoči produkciji, estetiki, politiki. Produkcija bralnih uprizoritev praviloma – razen kadar kot nekakšen odvod, ki pa ga bi bilo treba posebej ovrednotiti, nastaja kot paralelna dejavnost velikih gledaliških institucij – izkazuje nujnost aktivacije alternativnih oblik produkcije, in to na celotni produkcijski liniji: tako je (lahko) zastavljen že sam akt dramskega pisanja od konceptualizacije naprej, ki predvideva bralno uprizoritev oz. angažma povsem drugih, alternativnih uprizoritvenih sredstev, kot bi jih zahtevala uprizoritev v instituciji, prek sistema in metodologije vaj vse do (prve) izvedbe in ponovitev, ki bralno uprizoritev postavljajo v večjo bližino performansu kakor (gledališki) predstavi. Zakaj? Zaradi narave dela in specifične konceptualizacije tovrstnih projektov ti ne predvidevajo velikega števila ponovitev, čeprav se včasih zdi, da je razlog za to ravno njihovo materialno pomanjkanje; bralne uprizoritve se v resnici maksimalno uresničujejo natančno s svojo enkratnostjo in »neponovljivostjo«. Končno pa

lahko kot alternativne in subverzivne prepoznavamo tudi različne promocijske strategije, s čimer bralne uprizoritve postanejo avtentična prizorišča preizkušanja možnosti robnega, antimainstreamovskega angažmaja kritičnih potencialov uprizoritvenih praks.

6

Bralna uprizoritev ima tudi večje možnosti, da na drugačen način kot dramska uprizoritev angažira občinstvo. K temu jo »silijo« že prostori, v katerih se prikazuje, ki so navadno alternativni, obrobni, kadar pa izvedbe potekajo v instituciji, so to mali, levi odri, klubi ali foajeji gledališč. Po uprizoritveni ali mizanscenski zasnovi bralne uprizoritve predpostavljajo komorno (raz)postavitev, ki omogoča razgrnitev intimnih, angažiranih, marginalnih, subverzivnih tem in pisav. Bližnji stik s tekstom omogoča tudi bližnji stik z gledalcem in artikulacijo občutka povezanosti, skupnosti, ki prinaša s seboj tudi večje možnosti za izraz kritičnega stališča in emancipatornega potenciala besedila ter njegovega subverzivnega naboja, hkrati tudi (samo)kritične opredelitve do samega besedila, možnost njegovega »popravljanja«, »dopisovanja« skozi bralno uprizoritev, morda celo ob pomoči občinstva, in navsezadnje samokritiko lastne uprizoritvene, estetske ali »moralne« pozicije. Gledalec lahko zavzame v bralni uprizoritvi poljubno držo: lahko je »samo« poslušalec, lahko »tudi« gledalec, lahko aktivni sodelavec ali celo soustvarjalec, in participacija se včasih kaže celo kot nujna – le kot možnost konstantne izbire, torej kot nenehna možnost pristajanja ali odrekanja sodelovanju, ali pa kot poudarjanje povezave ali ločitve med tekstom in bralcem. Branje se lahko izkaže kot užitka polna ali boleča intimna izkušnja, kot zavest o (ne)moči temeljnega vstopa ali vdora v tekst, torej tudi kot (ne)moč njegovega razkritja ali izčrpanja. Bralna uprizoritev preverja uprizoritvene limite branja ali uprizarjanja vse do skrajnega roba ponotranjene izkušnje, ki se upira vsemu performativnemu, vse do »cilja«, ki ga najde v »izvedbi« ali identifikaciji subjekta ...

Ob izvajalcih in gledalcih lahko bralna uprizoritev tematizira tudi specifično pozicijo avtorja besedila, najsi bo, v že preizkušenem smislu, »literarnega večera«, ali v zavzetju nove, performativno bolj ali manj izpostavljene funkcije, v kateri je lahko avtor izvajalec, simultani poslušalec, oddaljeni naslovnik ali zgolj posrednik dramske »predloge«, dialog z avtorjem pa je lahko vzpostavljen z obeh strani: z izvajalske in gledalske. Kot radikalna, vendar povsem imanentna se kaže tudi možnost sprotne produkcije besedila, torej njegovo živo pisanje, kamor je lahko vključen tudi gledalec (odločanje za variante, zbiranje predlogov, asociacij ipd.), sama izvedba pa lahko obsega tudi sprotno ali post festum analizo produkcije in recepcije.

7

Iz povedanega sledi, da je v resnici treba bralno uprizoritev še bolj etablirati v njeni žanrski avtonomiji. Izhajamo namreč iz prepričanja, naj ponovimo, da bralna uprizoritev ni zasilna, začasna, nadomestna, provizorična forma, in tudi ni sredstvo ali pot za uveljavljanje znotraj prevladujoče, etablirane uprizoritvene norme, temveč legitimna možnost za iskanje in razvijanje izvirnih žanrskih specifik ali razlik v odnosu do uprizoritvenih konvencij.¹⁰ Da bi se to zgodilo, bi bilo nujno, da bi se refleksija samega žanra ali formata bralne uprizoritve začela – sliši se samoumevno – pri njenem odnosu do teksta. Bralna uprizoritev, to je več kot očitno, vselej vzpostavlja relacijo s tekstom, tudi če se od njega a priori odlepi in pristane v polju avtonomnega performativnega dogodka, kjer tekst nastopa samo še kot provokacija, sled ali »spomin« na konkretno tekstualno izhodišče. Taka, radikalizirana forma, seveda že zastavlja vprašanje o mejah žanra ali formata bralne uprizoritve, ki ni nepomembno in bi se vsekakor moralo vsakokrat znova zastaviti; dejstvo pa je, da se v tem primeru izgubita informativna in prezentacijska funkcija bralne uprizoritve, kar pa je spet pomembno pri definiciji namena (ali interesa) tako izvajalcev kot producenta.

Ohranjati odnos do teksta ne pomeni morebitne »vrnitve k tekstu«, ki je po »performativnem obratu« in »smrti literarnega gledališča« praktično nemogoča. Oziroma točneje: gre za vrnitev k tekstu, ki pa ne pomeni revitalizacije nekakšne anahronistične dramskogledališke paradigme, temveč za metodološko vzpostavitev teksta kot uprizoritvenega polja, ki za svojo uprizoritev potrebuje le svojo »tekstualnost«. Ta konceptualni obrat se seveda ne odpoveduje aktiviranju teatralnih, spektakelskih sredstev pri uprizarjanju, gre predvsem za to, da jasno definira sidrišče svoje temeljne uprizoritvene odločitve. Z drugimi besedami: bralna uprizoritev bi se morala trdneje ideološko pozicionirati v samem tekstu in iz njega začeti črpati uprizoritvene odvode. Če si izposodim neko Althusserjevo misel in jo nekoliko prilagodim, lahko rečem, da bi ideologija bralne uprizoritve morala golo individualnost dramske ali uprizoritvene predloge, z drugimi besedami, njeno pre-tekstualnost, interpelirati v subjekt, to pomeni, v uprizoritveno vsebino, v smisel (Althusser, 1980, 76). Branje naj postane vsebina, smisel, in ne le forma bralne uprizoritve, potemtakem tudi njena izvorna performativna ideologija. To še posebej velja za bralno uprizarjanje sodobnih postdramskih besedil, ki jih bralne uprizoritve pogosto vzamejo za izhodišče, in za katera teorija pravi, da gre zaradi specifične dramske – performativne – pisave pri njih v bistvu že za »samouprizarjanje« in da konkretne gledališke uprizoritve sploh ne potrebujejo več.

¹⁰ V slovenskem prostoru te prakse uveljavljajo npr. režiserji Ivica Buljan, Jernej Lorenci, Tomi Janežič, Žiga Divjak idr.

Če si izposodim besede Walterja Benjamina: (postdramski) tekst je že sam po sebi dovolj gledališki (ali performativen), da bi ga bilo treba (na silo) teatralizirati.¹¹

Gre torej za vrnitev k branju. Sam – marginalni – akt branja je lahko subverziven po sebi, saj kot prekarna izvedbena praksa pomeni negacijo pozunanjene neoliberalne spektakelske logike. Pomislimo na tiho, nevidno branje, kjer je performativnost enaka nič in je hkrati najbolj radikalna, kot taka pa tudi najbolj posega v utečena ekonomska razmerja performansa, saj ukine objekt ekonomske menjave, ni proizvoda, ki bi ga lahko tržil, ni profita, samo tiho, nevidno delo. Resda ga, kot nevidno delo v kapitalizmu, bržkone ne bo nihče pripravljen plačati, vendar že samo po sebi ponuja kreativni – in morda tudi recepcijski – užitek ... Bralna uprizoritev naj gre dlje, udejanji naj in naredi vidne vezi, ki povezujejo tekst in njegovo govorno interpretacijo. Izkoristi naj performativno moč besede v odrskem volumnu, a besede v dveh dimenzijah performerjeve govorne izvedbe. Govor iz bralnoprizoritvene margine je lahko ostrejši in glasnejši od govora iz teatralne sredine. Pomanjkljivosti bralne uprizoritve je treba izkoristiti kot njene prednosti, sledeč (retoričnemu) vprašanju: kako z minimalnimi sredstvi doseči maksimalen učinek. Zavest o robni poziciji omogoča bralni uprizoritvi reartikulacijo vseh kreativnih in produkcijskih razmerij ter njihovo kritično ovrednotenje.

8

Performativne možnosti branja se zdijo neizčrpne. Naj jih nekaj navedemo:

- branje kot »skrivna«, intimna izkušnja (upoštevajoč nelagodje, ki ga spremlja in o katerem govori Barthes; 2013, 123), in branje kot javna izkušnja s poudarjanjem retoričnih znakov,
- branje v nastajanju, z vsemi okornostmi, surovostmi, napakami, nedoslednostmi, jecljanjem, spodrsljaji, nezavednimi zdrsni vred, in branje v razpadanju, razgradnja »smisla«, branje ne kot tkanje, temveč kot »paranje« teksta, kot odzemanje, ne spodbujanje govorice,
- ločevanje govora od pisave, govor je navezan na grlo, pisava na roko,
- poigravanje s tekstom v materialni obliki, z njegovim nosilcem: s knjigo, tipkopisom, z listom papirja, bralnikom, s tablico, telefonom, njegovo trganje, razbijanje, brisanje, prepisovanje,

¹¹ Benjamin sicer govori o *Hamletu* (cit. v Tackels, 2015, 26).

- naselitev v tekstu in izselitev iz njega, slepo sledenje napisanemu in odvrčanje od zapisa, uhajanje zapisanemu in invencija novega besedila na podlagi starega, ukinitvev zapovedi (modernistične) zvestobe besedilu in vzpostavitev pogojev za novo (postmoderno) erotično razmerje z njim,
- uprizarjanje procesnosti, vzvodov prehoda, postajanje tako teksta kot branja – in bralca – samega, razmerje med branjem in interpretacijo (npr. dramske vloge),
- projekcija besedila na ozadje, poigravanje z njegovo grafično, likovno vrednostjo,
- artikuliranje novih relacij med bralci in gledalci, med performerji in poslušalci, skupno branje, menjavanje vlog, artikulacija povezanosti, skupnosti-v-branju,
- izkoriščanje teksta kot polja izvedbenih intervencij: ponavljanje prebranega, vračanje k že povedanemu, razgaljanje zadreg pri razumevanju, izrekanju, primeri eliminacije, izpuščanja nepotrebne, neprijetnega besedila, dopisovanje, vse do njegove abruptne ironizacije, destrukcije,
- dialog z (živim, prisotnim?) avtorjem, bralčevi spontani komentarji, kritika in polemika, samokritika, metakritika,
- zapeljevanje gledalca, možnost vzpostavljanja nekonvencionalnih odnosov z njim, vpletanje gledalca v produkcijo, soavtorstvo pri nastajanju besedila in uprizoritve, muke in slasti teksta,
- preverjanje možnosti rojstva mizanscene iz duha besedila ...

Nove možnosti pa ponuja tudi povezava med tekstom in telesom-v-branju (Lehmann, 2003, 183), ko denimo performerjevo telo občuti fizične muke pri branju, izgovarjanju teksta, ali, nasprotno, ko mu branje daje neskončen užitek; odnos se lahko celo zaostri in je branje uprizarjanje boja s tekstom, ki vodi v bolečo razklanost – ali morda s težavo doseženo enotnost; in učinki prisilnega branja ali celo bralne torture lahko privedejo do skrajno nepredvidljivih posledic.

9

Razmislek o žanrskih in estetskih okoliščinah bralne uprizoritve pa se ne more izogniti analizi produkcijskih okoliščin ali posledic, ki jih ima »revolucija« branja v bralnih uprizoritvah. V produkcijskem smislu se tako v fenomenu bralnih uprizoritev – v mislih imam najprej tiste, ki se odvijajo znotraj institucije in jih institucija spodbuja kot integralni, čeprav obrobni

del svojega programa, pri čemer so interesi za to različni: angažma mlajših sodelavcev, preverjanje določenih dramskih naslovov kot možnih poznejših uprizoritev v »glavnem« programu, nagovarjanje tistega segmenta občinstva, ki je bližje literaturi kot gledališču ipd. – dogodi trk dveh interesov ali aspektov, interesa ustvarjalcev in interesa gledališča kot institucije. Ko institucija – po eni strani ustrezno – razume specifični format bralne uprizoritve kot prostor in sredstvo za uveljavitev mladih gledaliških ustvarjalcev, morda celo cele generacije, po drugi strani tega svojega interesa praviloma jasno ne definira. To pomanjkanje definicije ni predpostavka, ampak se povsem konkretno odraža v skromnih, prekarnih produkcijskih pogojih, v katerih tovrstna produkcija nastaja: minimalno število vaj, minimalna sredstva za opremo, skromni honorarji, če sploh, in majhno število ponovitev. Kar institucija vendarle ponuja, in seveda ni zanemarljivo, je prostor, so termini za ponovitve, po potrebi profesionalna igralška zasedba in utečena promocija. Med interesom institucije po tovrstni produkciji in njenim vložkom pa slejkoprej zazeva razpoka, ki bi jo lahko zapolnila samo jasna definicija namena in ki bi morala rezultirati v reartikulaciji produkcijskih pogojev.

Sami ustvarjalci razumejo bralno uprizoritev kot uprizoritev v malem, kot komorno uprizoritev, kot priložnost par excellence, ki jo je treba v največji možni meri izkoristiti. In tu je točka, v kateri se dogodi trk produkcijskega minimuma in maksimuma ustvarjalne želje. Večina bralnih uprizoritev se namreč od samega akta branja (pre)hitro odlepi in prestopi v uprizorjanje, v prostor, v mizansceno, v scenografijo in kostumografijo, med rekvizite in glasbo, vendar brez ustrezne materialne podpore in pogosto z le zasilnimi, improviziranimi, slabo preišljenimi rešitvami ter brez ustrezne dramaturške in uprizoritvene analize, prvič, kaj bralnouprizoritveni format sploh je, in, drugič, kakšno besedilo sploh uprizarjamo. Kot rečeno, jasno je izražen samo namen. Tako v bralnih uprizoritvah prepogosto gledamo približke »velikih« gledaliških produkcij, nekakšne pred- ali protooblike gledališča, ki naj bi bile na dobri poti, da bodo nekoč postale Gledališče (v redkih primerih se to vendarle zgodi), gledamo še-ne-gledališče, ki pa v resnici ni-več-gledališče, saj navidezna ekspanzija ustvarjalnosti v njem, ki sledi enormni želji po uveljavitvi, kombinirana z materialnim pomanjkanjem, dejansko pomeni njegovo blokado.

V povedanem se kažeta dva problema, hkrati pa dve možnosti izhoda ali rešitve. Prvi problem je poleg jasne definicije namena tudi jasna definicija prostora, v katerem bralna uprizoritev nastopa, torej same gledališke institucije. Bralna uprizoritev, kot rečeno, v svoji primarnosti in iniciativnosti – kot priložnost za uveljavitev novih generacij in hkrati za temeljni razmislek o »rojstvu gledališča« ali za invencijo žanra – vsebuje kritični potencial ali celo možnost subverzije, zlasti če vzamemo v račun slabo definiran

namen same institucije in njeno zagotavljanje skromnih produkcijskih pogojev. Povedano z vprašanjem: ali ne ponuja bralna uprizoritev s tem, ko se integrira v konkreten in na prvi pogled estetski, v resnici pa kulturnopolitični in ideološki kontekst, možnosti, da tega razgali? In to, če nekoliko obrnem znano Althusserjevo formulo, namreč da neka kritična praksa, ki je tudi sama ideologija, ob trku z drugo ideologijo to naredi vidno, lahko bralna uprizoritev naredi tako, da izkoristi ravno svoj še-ne-ideološki potencial, svojo ideološko »nedolžnost«, ranljivost in »naivnost«, in skozi proces razgali vso ideološko navlako, s katero je prekrita gledališka institucija (Althusser, 1980, 169). V to »navlako« sodijo tako slabo artikularana programska izhodišča, ki so pogosto le nasledek neke samoumevne in zdravorazumske tradicije, za katero pa vemo, kako polna različnih nereflektiranih nanosov je, kot ekonomska razmerja, v katera pada gledališka produkcija.

Bralna uprizoritev ima torej idealno priložnost, da razgali performativno ekonomijo v njenem temelju. S tem, ko tako rekoč »iz nič« ali iz produkcijskega minimuma proizvede »nekaj« ali estetski maksimum, torej estetsko, simbolno – in tudi tržno – vrednost, ter se integrira v sistem blagovne menjave, omenjene procese naredi vidne. Včasih niti ni treba, da se do njih opredeli, dovolj je, da jih predstavi skozi svoj pojav, skozi lasten proces, dovolj, da predstavi samo-sebe-kot-proces. Na ta način lahko izpolni nek ključni moment teorije performativne ekonomije, ki pravi, da ekonomija v resnici ustvarja fenomen, ki ga opisuje, oziroma da ekonomski modeli kot ekonomski »performansi« pravzaprav spreminjajo družbo, v kateri nastopajo (Callon, 2006, 23). Bralna uprizoritev bi tako lahko ponudila izviren, epohalen in konkreten primer prilagajanja institucionalne gledališke – produkcijske – prakse bralnouprizoritvenemu modelu. Bralna uprizoritev seveda ni in noče biti zamenjava za regularno gledališko produkcijo. Lahko pa se vanjo penetrira kot njena »vest« in izvorna kreativna možnost ter znanilec nujnih sprememb v razumevanju gledališke produkcije kot umetnosti po eni in emancipatorne družbene sile po drugi strani. Druga produkcijska možnost je še bolj povezana s premislekom o samem žanru ali formatu bralnih uprizoritev. Ta nas približa funkciji ali mestu bralne uprizoritve v neinstitucionalni produkciji, kjer zanjo sicer veljajo drugačne okoliščine in je »revnost« te produkcije pogosto rezultat ali odraz »revnosti« same neinstitucije, hkrati pa tudi zanjo bralna uprizoritev predstavlja ustrezen – prekarni – žanr ali format, saj z njo dovolj zlahka, ob prav tako minimalni investiciji, izpolni programske zahteve financerja. Vlogo razgaljanja produkcijskih in ekonomskih mehanizmov bralna uprizoritev v neinstituciji opravlja nemara že kar po definiciji, saj se neinstituciji po svojem formatu, kot rečeno, natančno prilaga. Tako o njej niti ni potreben ekspliciten razmislek, temveč učinkuje že kot »stvar sama«.

V neinstituciji pa se bralna uprizoritev včasih močneje kot na sam estetski ali performativni format nasloni na publiko, s katero pogosto že a priori ustvari solidarno in tolerantno skupnost. Pri tej interakciji so manj pomembna izrazna sredstva, bolj je važen cilj, ki ga definiramo v konstituciji omenjene skupnosti in njene kolektivne ideologije (ali pripadnosti), ki seveda ni več zgolj estetska, temveč seže iz samega dogajalnega prostora v družbo.

10

Za konec moramo navesti nekaj pasti, v katere se lahko ujame bralna uprizoritev, ki pa nanjo prežijo tako v žanrskem ali kreativnem kot produkcijskem smislu. Pretvarjati se, da je bralna uprizoritev samo ena od oblik dramskega uprizarjanja (v tradicionalnem ali modernističnem smislu), je nevarno, saj tako bralna uprizoritev postane samo »pomanjšana« uprizoritev, še-ne-Uprizoritev (z veliko začetnico), ki to nekoč »nedvomno« bo. Kadar s to podmeno bralne uprizoritve pripravlja institucija, jim odvzema njihov subverzivni naboj, kadar ji nasedajo sami ustvarjalci, pa se izneverijo njeni izvorni estetiki. Zavedati se je treba, da je skromna ustvarjalna in produkcijska investicija v bralni uprizoritvi njena prednost in ne nemoč, saj se uprizarjanje na ta način lahko bolj približa sami »esenci« gledališča, tistemu »praznemu prostoru«, ki šele omogoča udejanjenje njegovega »bistva«; po drugi strani pa je enako nevarna iluzija, da je mogoče z zmanjšanimi produkcijskimi sredstvi doseči toliko večji spektakelski učinek kot v regularni produkciji: bralna uprizoritev svojo spektakelsko funkcijo podreja uprizarjanju teksta, v katerem pa, kot je zdaj najbrž že jasno, najde svoje idealno prizorišče, »spektakel branja«. In ne nazadnje: pristajanje ustvarjalcev na prekarne kreativne pogoje in neoliberalno logiko produkcije (»delo za lasten užitek«) je treba tematizirati, samo uprizoritev integrirati v kritični miselni proces oz. vanjo strukturirati emancipatorne mehanizme, ki so sposobni proizvesti nove modele upora, organizacije, skupnosti. Geslo »manj je več« v postdramskem času ne velja več, saj je vedno bolj prisotno spoznanje, da je manj vedno samo manj in da si je več treba vsakokrat znova priboriti.¹²

12 Dober primer, kako maksimalno izvesti bralno uprizoritev v prekarnih razmerah, z minimalnim proračunom, vendar z veliko invencije, ponuja uprizoritev *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* avtorice besedila Varje Hrvatin in režiserke Eve Kokalj (KUD Krik v koprodukciji z JSKD in Novo pošto, 2019/20). Pri njej smo pričé paradoksu, ko žanr nenadoma sploh ni več pomemben, ko štejejo predvsem asociativno močna predloga, izvirna uprizoritvena ideja in adekvatna performativna izvedba ter sposobnost »primarne« mobilizacije občinstva. Vendar reči, da žanr izgine, ne bi bilo ustrezno, saj uprizoritev proizvede omenjene učinke ravno skozi svoj izhodiščni žanr.

LITERATURA

- Althusser, L.** (1980): »Ideologija in ideološki aparati države«. Prev. Z. Skušek-Močnik. V: L. Althusser, E. Balibar, P. Macherey, M. Pêcheux: *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Zbirka Marksistična teorija kulture in umetnosti, 37–99.
- Arhar, N.** (2014): »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič«. *Delo*, 28. okt. 2014. Dostopno na: <https://old.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-simona-semenic-drugic.html> (11. 2. 2021).
- Barthes, R.** (2002): *Écrits sur le theatre*. Pariz: Éditions du Seuil.
- Barthes, R.** (2003): *Učna ura*. Prev. B. Pogačnik. Ljubljana: Društvo Apokalipsa. Zbirka Fraktal, 1.
- Barthes, R.** (2013): *Užitek v tekstu. Variacije o pisavi*. Prev. Š. Žakelj. Ljubljana: Beletrina. Knjižna zbirka Koda.
- Callon, M.** (2006): »What does it mean to say that economics is performative?« V: *HAL-archives ouvertes*. Dostopno na: <https://hal-shs.archives-ouvertes.fr/halshs-00091596/document> (11. 2. 2021).
- Lehmann, H.-T.** (2003): *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska. Zbirka Transformacije, 12.
- Lukan, B.** (1991): *Dramaturške replike*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1991. Knjižnica MGL, 112.
- Sušec Michieli, B.** et al. (2007): *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC. Zbirka Slovarji.
- Tackels, B.** (2015): *Les Écritures de plateau. État des lieux*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Aktualni prispevki k teoriji in zgodovini gledališča upora

ALDO MILOHNIĆ

Naslov razprave¹ se neposredno navezuje na naslov simpozija *Transformacije v teoriji. Aktualne raziskave*, ki ga je organizirala Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Ker sem bil v času, ko je v Kopru potekal simpozij (oktober 2020), tik pred oddajo besedila moje nove knjige z naslovom *Gledališče upora*, se je zdelo smiselno, da tam predstavim izsledke prav teh »aktualnih raziskav«. Knjiga je medtem izšla pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete, v pričujočem prispevku pa bom izpostavil nekatere ključne ugotovitve in jih delno tudi dopolnil. Zavaljo »avtentičnosti« bo v drugem delu članka poudarek na uporniških (aktivističnih in performerskih) praksah Marka Breclja, ki ga seveda nisem po naključju izbral za osrednjo figuro moje simpozijske predstavitve – simpozij je namreč potekal tik ob zvoniku koprsk stolnice, v katerem so pred leti Breclj in sodelavci izvedli odmevno akcijo *Tapisonirano unebouzetje* (o njej nekaj več pozneje).

1 Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Izraz »gledališče upora« lahko razumemo različno in ga tudi ne moremo omejiti le na eno obdobje v zgodovini gledališča, saj se že beseda »upor« uporablja za številne pojave, zgodovinske in sodobne. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* opredeli besedo upor v najširšem pomenu (»dejavnost, s katero se kdo upre, upira«), kot zgodovinski primer pa navede kmečke upore. Tudi v 20. stoletju najdemo razne primere, med katerimi pri nas gotovo najbolj izstopa upor proti okupatorju v času 2. svetovne vojne, v novejšem času pa je bila izrazito množična tako imenovana »vseslovenska vstaja« v času druge vlade Janeza Janše. Tudi »gledališče« je pojem, ki ni enoznačen in je skozi stoletja doživel številne premene, v prejšnjem stoletju pa se je pod vplivom performansa (*performance art*) pojavil izraz »scenske umetnosti« (tudi »performativne umetnosti«, *performing arts*), s katerim je bilo mogoče zajeti tudi tiste izrazne oblike, ki so lahko hibridne in nastajajo na presečišču likovnih (vizualnih), glasbenih, plesnih, gledaliških in paragledaliških praks. Med zgodnjimi obravnavami gledališča upora je npr. monografija Roberta Brusteina *The Theatre of Revolt*, ki je prvič izšla leta 1962 in je bila do danes večkrat ponatisnjena. Vendar moramo pri tem upoštevati, da je Brusteinov izraz »revolt« podoben, ni pa povsem enak izrazu »upor«; poleg tega je tudi naslov njegove knjige nekoliko zavajajoč, saj v njej razpravlja predvsem o dramatikih in dramskih besedilih, njihovo uprizorjanje pa ni v ospredju njegovega raziskovalnega zanimanja. Iz njegove študije je izhajal Gašper Troha, ko je leta 2014, na simpoziju *Gledališče upora* v Mariboru, predstavil svoj poskus razlikovanja med gledališčem upora in gledališčem upornikov.² Sam uporabljam izraz »gledališče upora« v najširšem pomenu: gledališče, ki nastaja v okviru ali kot sestavni del upora ali uporniškega gibanja; gledališče, ki ga ustvarjajo uporniki za upornike in tudi tiste, ki morda to niso, ki morda upor le podpirajo ali mu vsaj aktivno ne nasprotujejo; navsezadnje tudi gledališče, ki ga lahko le pogojno tako imenujemo, saj ima morda nekatere razpoznavne elemente gledališča (maske, kostumi, lutke ipd.), po drugi strani pa se dogaja zunaj gledaliških prostorov, je izrazito politično angažirano, lahko tudi povsem neobremenjeno z estetskimi oziri, kot v primeru performativnih in paragledaliških akcij v okviru protestnih manifestacij ipd. Moje razumevanje gledališča upora torej ne izhaja iz Brusteinovega »gledališča revolta«, temveč je bolj podobno konceptu »radikalnega performansa«, kot ga je razvil Baz Kershaw v svoji knjigi *The Radical in Performance*. Prav tako izhajam iz zgodovine političnega gledališča, ki

2 Simpozij je potekal 23. in 24. oktobra 2014 v Mariboru v organizaciji Raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave ter Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Članek Gašperja Trohe, ki je nastal na podlagi njegove predstavitve na tem simpoziju, je bil pozneje objavljen v reviji *Dialogi* (Troha 2015).

– vsaj v zgodovinskem pomenu – korenini v levo usmerjenih in socialno emancipacijskih gledališčih, začeni z ustanovitvijo Proletarskega gledališča v Berlinu (1919) in izidom knjige *Politično gledališče* (1929) Erwina Piscatorja. Danes je obseg tega koncepta veliko širši, na kar opozarja tudi Kershaw (1999, 63).

1. GLEDALIŠKI UPOR PROTI EKSPLOATACIJI

Zato menim, da se v kontekstu zgodovine slovenskega gledališča, raziskovanje gledališča upora mora začeti najpozneje po 1. svetovni vojni in ustanovitvi Delavskega odra v Ljubljani. Leta 1919, torej sočasno z ustanovitvijo Piscatorjevega Proletarskega odra, je delavsko kulturno in izobraževalno društvo Svoboda organiziralo gledališko skupino. Prvi preboj je bila uprizoritev *Jakoba Rude*, ki se je zgodila 23. aprila 1920 in se je spremenila v veliko delavsko manifestacijo. Že naslednji dan se je zgodil krvavi obračun žandarjev z delavci na Zaloški cesti, kjer je bilo ubitih trinajst demonstrantov, med njimi tudi petletna deklica, najmanj trideset jih je bilo ranjenih. In sicer samo zato, ker so želeli priti v središče mesta, da bi demonstrirali v podporo stavkajočim delavcem na železnici. Naslednji prelomni dogodek se je zgodil leta 1927, ko je Bratko Kreft prevzel odgovornost za ustanovitev in vodenje Delavskega odra v okviru društva Svoboda, ki ga je sprva nameraval poimenovati Proletarski oder, vendar se je temu imenu odrekel zaradi političnih pritiskov.³ Njegova uprizoritev *Krize*, socialne drame Rudolfa Golouha, naslednje leto na odru ljubljanske Drame, je dvignila veliko prahu, še preden se je zgodila. Samo šest dni pred premiero je namreč Svoboda prejela odlok policijskega komisarja o prepovedi uprizarjanja predstave. Prepoved je ostro kritiziral delavski tisk, ki ga je, poleg same prepovedi, zmotil datum izdaje odloka, ki je bil natanko na dan osme obletnice pokola demonstrantov na Zaloški. Temu so sledili protesti, tako da je oblast popustila in na koncu vendarle dovolila uprizoritev. Besedilo je bilo zelo aktualno (stavka, socialna stiska delavcev v času krize, njihova neenotnost itn.), prvič pa se je pojavila uporaba množic na odru – v predstavi naj bi nastopilo približno sto igralcev, zboristov in godbenikov. Čeprav je oblast dovolila le premiero in eno ponovitev, načrtovano ponovitev v Mariboru pa onemogočila, je bila *Kriza* velik uspeh Delavskega odra, saj se je delavska publika brez težav identificirala z

3 Tako namreč odločitev za poimenovanje »delavski oder« razlaga igralec in režiser ljubljanskega Delavskega odra Fran Petré: »V ustih samih delavcev je izraz [proletarski] zvenel nekako ponosno, samozavestno. Toda všeč ni bil oblastem in čim večji je bil pritisk, tem redkeje so ga rabili v tisku. V takih razmerah je prevladala blažja oznaka *delavski oder*« (Petré, 1964, 14).

vsebino Golouhove igre, ki izpostavlja eksistenčno stisko delavstva v času naraščajoče ekonomske krize in političnega razsula v državi. Poleg tega je bil to tudi mejnik v načinu uprizarjanja socialno angažirane dramatik, saj je Kreft lucidno premaknil težišče uprizoritve na vznemirljive množične prizore, k njihovi teatralnosti pa sta dodatno prispevala delavska godba in pevski zbor.

Leta 1932 se je zgodil pomemben nov mejnik v zgodovini Delavskega odra. Takrat je namreč nastalo nekaj predstav v režiji Ferda Delaka, ki so – po zgodnjih Kreftovih prebojih – Delavski oder dokončno postavile na zemljevid slovenske gledališke avantgarde. Najpomembnejši dogodek je bila prelomna in danes že znamenita uprizoritev njegove dramatisacije Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice*. Delakova ključna dramaturška inovacija je bila uporaba tako imenovanega »govornega zbora«, ki je posebej hlapca Jerneja, nasproti temu kolektivnemu igralcu pa je postavil le enega igralca, ki je zaporedoma interpretiral njegove antagoniste. S tem preprostim, vendar izjemno učinkovitim konceptualnim premikom je Cankarjevo parabolo pripeljal do svojega pojma: če Jernej znotraj literarnega besedila funkcionira kot alegorična prisposoba vseh hlapcev, privzame v Delakovi odrski različici čutno nazorno podobo pomnoženih teles, množice ali *multitude* (v žargonu operaistične politične teorije) brezpravnih iskalcev pravice. S tem dramaturškim in režijskim manevrom je jalovo individualistično tavanje od Poncija do Pilata prestavil na raven kolektivne akcije, ki prav tako ne zagotavlja vnaprejšnjega uspeha, a če nič drugega, (do)pušča vsaj hipotetično možnost zanj. Na strani antagonista pa lahko zaznamo nasprotno dramaturško gesto, saj razne Jernejeve nasprotnike (mladi Sitar, župan, sodnik, župnik) interpretira le en igralec. Ta metaforična zgostitev antagonista v eno telo s številnimi obrazi je personifikacija gosposke, vladajočega razreda, ki je sicer sestavljen iz številnih komponent, a jih drži skupaj eno samo »vezivo« – kapital. Glede na odzive v takratnem tisku Delak ni podlegel morebitni skušnjavi, da bi to večglavo figuro sploščil v karikirano antropomorfno pošast (to bi kompleksnost razmerja zreduciralo na agitpropovsko maniro), temveč je Jernejevega nasprotnika portretiral kot navadnega posameznika, ki je izjemen le zato, ker v družbeni strukturi zaseda vladajoče, torej privilegirane položaje. To razmerje, ki ga nekoliko posplošeno lahko opredelimo kot socialno distanco, je Delak, spet povsem preprosto in estetsko izčiščeno, ponazoril s fizično distanco med prostorsko nižje pozicioniranim zborom hlapcev in višje (na piedestal) postavljenim nasprotnikom. K tako lucidnemu in svežemu branju Cankarjevega *Hlapca* ter preciznemu prenosu tega dramaturškega koncepta v tridimenzionalno izrazno polje gledališkega odra so dodale svoje tudi projekcije odličnih risb Ljuba Ravnikarja, preprosta

scenografija (praktikabli in zavese iz rdečega blaga) ter nenazadnje premišljena zasedba individualnih in zborovskih vlog. Občinstvo je bilo navdušeno, v medijih so se vrstili hvalospevi, predstavo pa so ponovili še dvakrat v Ljubljani in štirikrat na gostovanjih v Celju, Zagrebu, Mariboru (2000 gledalcev!) in Ptuju.

Gledališka stroka je v Delavskem odru prepoznala izjemen umetniški pojav že v času njegovega obstoja, ta ocena pa se ni spremenila niti s primerne zgodovinske distance. Kreft in Delak sta režijsko metodo prilagodila okoliščinam, pri tem pa sta se seveda zgledovala tudi po delavskih odrih v tujini. Katere so značilnosti te metode? Najprej, premišljena repertoarna politika: izbira socialno in politično angažiranih besedil, ki so tematizirala borno življenje mestnega proletariata in obubožanega kmečkega prebivalstva, ki je pomembno prispevala k izjemnemu interesu delavske publike. Kolektivna igra je naslednja pomembna značilnost te metode. Tako Kreft kot Delak sta namreč pogosto stavila na množične prizore, kar je kmalu postal »zaščitni znak« Delavskega odra. Tretji prijem, ki je bil nemara tudi največji presežek v načinu igre na Delavskem odru, je bila Delakova vpeljava tako imenovanega »govornega zboraka«. Delavski oder je z uporabo teh specifičnih uprizoritvenih strategij proizvedel učinek, ki ga po analogiji z Brechtovim potujitvenim učinkom imenujem amaterski učinek proletarske igre. Za Brechta je namreč amaterizem pozitivna oznaka, diletantizem pa mu pomeni slabo različico amaterizma, tisto, ki ni zmožna razviti lastnega načina umetniškega izražanja, tisto torej, ki ne zmore preseči posnemanja profesionalcev v umetnosti. Ta Brechtova konceptualna in metodološka razmejitev na amaterizem in diletantizem nam lahko pomaga razložiti uspeh Delavskega odra v času, ko sta ga vodila Kreft in Delak. V tem času je namreč Delavski oder razvil lastno – značilno in prepoznavno – metodo uprizarjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči.

Seveda se je tudi Delavski oder moral prilagajati političnim okoliščinam, da bi sploh lahko deloval, vendar le, kolikor je bilo nujno potrebno. Kompromis je bila že opustitev besede »proletarski« in odločitev za »delavski« v imenu gledališča, večkrat je bilo treba »zmehčati« tudi repertoarno politiko, da so se izognili cenzuri in so sploh lahko uprizorili predstave (nekaj jih je bilo kljub temu prepovedanih) itn. Po drugi strani pa Delavski oder svoje političnosti ni nikoli skrival, za njegove ustvarjalce je bila vsaka predstava obenem tudi manifestacija delavskega upora in del splošnega boja za pravičnejšo družbo.

2. GLEDALIŠKI UPOR PROTI OKUPACIJI

Naslednje pomembno poglavje v zgodovini gledališča upora je bilo partizansko gledališče. Med vsemi odporniškimi gibanji preteklega stoletja, in ni jih bilo malo (prim. Brajović et al., 1968), ne najdemo tako množičnega in tako dognanega kulturno-umetniškega udejstvovanja, kot so ga prakticirali jugoslovanski partizani. Za zgodovino slovenskega gledališča pa je bila zlasti pomembna ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča (SNG) 12. januarja 1944 na osvobojenem ozemlju v Beli krajini, saj se je prvič v zgodovini pojavila javna kulturna institucija, ki se je uradno imenovala Slovensko narodno gledališče.

Kot se je pozneje spominjal ravnatelj Filip Kumbatovič Kalan, vsaj na začetku delovanja SNG še niso bili povsem prepričani, da je bila ustanovitev gledališke institucije na osvobojenem ozemlju tako pomembno dejanje, kot se je to izkazalo pozneje. Takrat so jih še najedali dvomi, ali ni morda to »tako slovesno ustanovljeno in uradno potrjeno gledališče samo smešen in nepotreben Liliput«. Zavedali so se, da je bilo v igralskem ansamblu takratnega Državnega gledališča v Ljubljani nekaj res vrhunskih in tudi zelo izkušenih prvakov, v SNG pa so ta čas nastopali mlajši in še ne tako uveljavljeni igralci. Poleg tega »vsi ti stari in izkušeni igralci imajo tam vse drugačne delovne pogoje, navzlic okupaciji in policijskemu nadzorstvu, upravo in oder, opremljen oder in vaje iz dneva v dan, po urniku in brez posebnih motenj« (Kalan, 1975, 119). V teh okoliščinah so morali seveda tudi gledališki ustvarjalci slediti preizkušenemu partizanskemu pravilu »znajdi se« (kakor veš in znaš), zato so presekali ta gordijski vozal primerjanja neprimerljivega z ugotovitvijo, »da je takšno dolgotrajno študiranje z vsemi tradicionalnimi gledališkimi okoliščinami preveč zamudna reč, kratko in malo, da je to za partizana zelo staromodna in zastarela metoda kulturnega vojskovanja« (ibid., 119).

Partizanski gledališčniki si torej niso delali pretiranih skrbi, če v vseh podrobnostih niso sledili obrtno-tehničnim protokolom starega meščanskega gledališča; raje so se zanašali na iznajdljivost, ki so jo izmojstrili v teh časih suhih krav. Podobno sposobnost improvizacije so morali pokazati tudi pri sestavljanju repertoarja. Pogrešali so nova, aktualna dramska besedila, ki bi presegala raven propagandno-zabavnega skeča, zato so se v belokranjskem SNG nekega dne odločili, da morajo »tvegati še kaj več« in to »več« je pomenilo »uprizoriti na partizanskem odru takšne igre, ki dokazujejo našo pripadnost velikemu izročilu evropske kulture« (ibid., 166). Izbrali so Namišljenega bolnika, čeprav so jim »ljudje strogo odmerjene veselosti« poskusili dopovedati, da »Molière ni in ne more biti pravi avtor za partizanske razmere«, češ da »v tem nesrečnem in davno preminulem dvornem komediografu ni nikakršne

bojne spodbude«. A zgodilo se je prav nasprotno, Namišljeni bolnik v režiji Jožeta Tirana je kar lepo uspel in se je ohranil na repertoarju SNG do osvoboditve, na premieri v Črnomlju (4. novembra 1944) pa se je nagnetlo toliko gledalcev, da je dvorana pokala po šivih.

Partizanski Molière je z leti pridobil nekaj romantičnega pridiha; delno zato, ker so ga sami akterji pogosto omenjali kot največji dosežek SNG na osvobojenem ozemlju, delno zaradi vseh pohval, ki jih je bil deležen, ne nazadnje pa tudi zaradi prisrčnega sprejema občinstva. Postal je *dogodek*, ne le tistega nemirnega časa, temveč tudi dogodek v zgodovini slovenskega gledališča.⁴ Avantgardnost te geste moramo namreč presojati glede na posebne okoliščine nastanka predstave, na surovost časa in na brutalnost zgodovinskega dogajanja, v katero so bili – posredno ali neposredno – vključeni tudi akterji partizanskega gledališča. Tudi uprizoritve klasičnih besedil na partizanskem odru so bile namreč del kulture upora, ki je, kot pravi Ivanka Mežan, igralka SNG na osvobojenem ozemlju, »prinašala žarek upanja« v tistih težkih časih (Valič, Mežan, Konjajev, 2015, 18). V tem smislu lahko interpretiramo misel Walterja Benjamina iz znamenitega eseja »O pojmu zgodovine«:

»V vsaki dobi je treba na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti« (Benjamin, 1998, 217).

Uprizoritve klasičnih besedil na partizanskih odrih tako potrjujejo tezo, da političnost gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije. Če torej partizanskega Molièra interpretiramo v horizontu »historične artikulacije preteklosti«, ki Benjaminu pomeni »polastiti se spomina, ki se [historičnemu subjektu] zabliska v trenutku nevarnosti«, bomo nemara tudi v tem spogledovanju z meščanskim gledališčem zaznali pomembno simbolno gesto upora. Za partizansko kulturo in umetnost je značilno, da je bila sestavni del narodnoobrambnega impulza ljudskih množic (od tod znamenita prispodoba člana ameriške zavezniške misije pri Glavnem štabu NOV in POS, poročnika Vuchinicha,⁵ o nepremagljivosti naroda, ki se bori s puško in knjigo) in hkrati vpeta v revolucionarno tradicijo proletarskega

4 Še ena posebnost slovenskega partizanskega gledališča je bila plesalka modernega plesa Marta Paulin, s partizanskim imenom Brina. Njene izvedbe solističnih plesnih nastopov v okviru partizanskega gledališča so bile namreč unikaten pojav v zgodovini gledališč upora. Žal je že po pol leta v partizanih morala končati z rednimi plesnimi nastopi, ker so ji zmrznile noge pri pohodu 14. brigade na Štajersko.

5 To prispodobo je poročnik ameriške vojske Vuchinich izrekel na zboru kulturnih delavcev januarja 1944 v Semiču.

internacionalizma. Nekateri avtorji (npr. Radišič, 1984; Hribar Ožegović, 1965) revolucionarno komponento partizanskega gledališča povezujejo s tradicijo radikalnih umetnostnih praks, ki se porajajo v turbulentnih časih socialnih revolucij. Zgodnji primer je pariška komuna (1871), ki se je sicer obdržala le 72 dni, vendar je kljub temu vsaj nakazala, da ima vizijo nove, svobodne in emancipacijske umetnosti. Več možnosti za uresničitve so imele avantgardne težnje sovjetskih umetnikov po oktobrski revoluciji; zmagovita socialna revolucija je tako prvič v zgodovini vzpostavila politične in materialne pogoje, da je nastala neverjetno razvejena in kakovostna revolucionarna umetnost, ki je brstela do Stalinovega prevzema oblasti, ko se je začelo sistematično preganjanje svobodomiselnih ljudi, vključno z mnogimi avantgardnimi umetniki. V Nemčiji je po koncu 1. svetovne vojne delovalo Piscatorjevo proletarsko gledališče, ki je bilo vrelec idej in navdiha za mnoge poznejše eksperimente, med drugimi tudi za Brechtovo gledališče in nekatere slovenske avantgardne umetnike. Partizanska umetnost, ali vsaj njen najnaprednejši del, se je naslonila – tako vsebinsko kot kadrovsko – zlasti na predvojno mrežo delavskih odrov; tako je bila npr. Delakova dramatisacija *Hlapca Jerneja*, ki jo je pripravil za uprizoritev na Delavskem odru, eno najbolj iskanih uprizoritvenih besedil med jugoslovanskimi partizanskimi gledališkimi skupinami. Ključno pa je, da si partizanska umetnost ni domišljala, da je lahko nadomestek za politiko, kaj šele za oboroženi boj proti okupatorjem in njihovim kvizlinškim podpornikom, temveč je bila dvojno artikulirana – v razmerju do takratnih družbenih pogojev in do same sebe. Miklavž Komelj meni, da je ta umetnost, ki je bila del partizanskega gibanja, participirala v revolucionarnem trenutku na način, da je ta »transformativni proces« hkrati deloval nanjo:

»Mejnost partizanske umetnosti namreč ni v tem, da bi se umetnost prilagodila mejni situaciji, ampak v tem, da se je prav v mejni situaciji, ki je v umetnosti stopnjevala notranje napetosti in protislovja, zastavilo načelno vprašanje: Kaj je umetnost in čemu ter za koga je umetnost« (Komelj, 2009, 47).

3. ZOMBIJEVSKI UPOR PROTI AVTORITARNIM SAMODRŽCEM

V 80. letih je znameniti nemški dramatik Heiner Müller opozoril, da se »literatura mora upirati gledališču«, da je torej besedilo lahko produktivno za gledališče le takrat, ko se upira neposredni, samodejni ali celo dobesedni uprizoritvi (Müller, 1986, 18). Temu Müllerjevemu stališču seveda

pritrjujem, vendar bi lahko dodal, da to ne velja le v razmerju med literaturo in gledališčem, temveč tudi v razmerju med gledališčem in družbo. Za družbo je namreč produktivno le tisto gledališče, ki se (ji) upira.

Sprememba položaja umetnosti ni mogoča v okviru obstoječe družbe, saj je za kaj takega potrebna radikalna sprememba celotne družbe in ne le umetnostne prakse, ki je za njo značilna. Iz predpostavke, da radikalna reforma umetnostne prakse ne zadošča, če se hkrati ne zgodijo tudi radikalne spremembe v družbi, so izhajale tudi razne umetnostne prakse, ki so nastale v turbulentnih situacijah družbenih sprememb in so se tako ali drugače vključile v ideološki boj za sprožanje, doseganje in interpretacijo teh sprememb.

O nekaterih pomembnih primerih aktivistično-performativnih dogodkov, ki so se zgodili pri nas v zadnjih dveh desetletjih, sem pisal že večkrat, zato bom v tem članku opozoril le na nekatere značilnosti ljubljanskega dela tako imenovanih »vstaj ljudstva«, ki so se začele v Mariboru in nadaljevale v številnih drugih mestih po Sloveniji. Omejil se bom na uporabo »zombijevskih« lutk in mask, ki so jih vstajniki širili kot nekontrolirano epidemijo po ljubljanskih ulicah in trgih. To posebno obliko improviziranega »uličnega gledališča« lahko uvrstimo med paradigmatične primere sodobnih performativnih praks upora, ki znajo duhovito uporabiti metodo *subverzivne reappropriacije* – prisvojitve ali posvojitve žaljivih, difamacijskih izrazov ali prispodob, s katerimi so skušali očrniti določeno družbeno skupino, a jih je ta z lastnim angažmajem uspela rekuperirati in jih obrniti proti tistim, ki so jih prvotno lansirali v javnost kot verbalne ali ikonične degradacije.

Vstaje proti skorumpiranim politikom so se po vsej Sloveniji vrstile pozimi 2012 in zgodaj spomladi 2013, začele pa so se v Mariboru kot protest proti lokalnim oblastnikom in županu Francu Kanglerju. Po izbruhu mariborske vstaje so v Ljubljani sledile množične demonstracije v podporo Mariborčanom ter proti takratnemu predsedniku vlade Janezu Janši in ljubljanskemu županu Zoranu Jankoviću. V tem času se je pojavila trditev na spletni strani politične stranke SDS, katere predsednik je (bil) Janez Janša, da za protestnim gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da ne gre za vstajo ljudstva, temveč za »vstajo zombijev«. To nespametno izjavo o »vstaji zombijev« so protestniki seveda takoj pograbili in jo performativno reappropriirali: spodbudila je neobrzdano animacijsko, korpografsko in koreografsko domišljijo pri vstajnikih, ki so si izmislili nešteto variacij na temo živih mrtvecev.

Vstajniških zombijev ni kritiziral le vladajoči establishment, kritične tone je bilo slišati tudi iz vrst intelektualcev, ki so sicer proteste podpirali.⁶

6 Nekaj izpostavljenih primerov tovrstne kritike sem zbral in analiziral v knjigi *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (Milohnič, 2016, 137–139).

A če so našemljeni protestniki dajali videz karnevalske igrivosti, to še ne pomeni, da jim je šlo le za zabavo in rajanje. Če so bile vstaje res »vse-ljudske«, potem so bili vsi udeleženci teh dogodkov del vstajniškega ljudstva, ne glede na to, ali so zganjali zombijevske maškarade ali pa so razkazovali transparente s političnimi sporočili. Brez enih in brez drugih vstaje ne bi bile to, kar so bile: pomembne politične manifestacije, na katerih je ljudstvo demonstriralo svojo odločenost, da zahteva spremembe in si jih izbojuje, ter hkrati povsem spontane erupcije »ljudske kulture«, ki si nikakor ne zasluži, da jo zmerjajo z »apolitičnostjo«, če je, kot pravi Mihail Bahtin, od nekdej slavila »osvoboditev izpod oblasti prevladujoče resnice in obstoječe ureditve« (Bahtin, 2008, 16). Podobno tudi demonstracije ameriških pacifistov proti vojni v Vietnamu ne bi bile enake, če pri njih ne bi sodelovalo znamenito ulično gledališče *The Bread and Puppet Theater*, ki je, kakor naši vstajniški zombiji, uporabljalo velikanske lutke in maske. Bahtinovo »karnevalizacijo« so pogosto omenjali tudi avtorji, ki so pisali o protestih beograjskih študentov leta 1992 in zlasti v letih 1996–1997. Veliko primerov duhovitih in subverzivnih uličnih performansov, ki so jih izumili inovativni protestniki, najdemo v članku Aleksandre Jovičević »Teatar, parateatar i karneval« (Jovičević, 2000) in zlasti v članku Milene Dragičević Šešić »Ulica kot politični prostor« (Dragičević Šešić, 2001). Med številnimi lucidnimi protestnimi akcijami bi izpostavil zlasti tisto, v kateri so študentje oprali in dekontaminirali Terazije dan po tem, ko so pristaši režima na tem trgu v središču mesta organizirali protidemonstracije. Seveda so tudi udeleženci protestov v Beogradu, podobno kot v Ljubljani, izvedli številne akcije po metodi subverzivne reappropriacije, kot jo je opisala Milena Dragičević Šešić: »Ironija, sarkazem in inventivnost v performansih so bili neposredni odziv na vse, kar se je dogajalo. Če so podporniki režima protestnike ozmerjali z ovcami, so že čez nekaj dni protestniki pripeljali pred policijski kordon prave ovce, 'okrašene' s sporočili« (Dragičević Šešić, 2001, 79–80). Duhovitost zombijevske maškarade delno korenini v mehanizmu ponavljanja, o katerem piše že Henri Bergson v znamenitem *Eseju o smehu*. Nekatere izjave se pogosto pojavljajo v vsakdanji komunikaciji in zato postanejo fraze, »ki jih ponavljamo in sprejemamo čisto mehanično«, zato se ne sprašujemo o njihovem dejanskem pomenu in »naša pozornost zadremlje«. A to se lahko spremeni, ko se iz različnih razlogov spremeni pozicija izjavljanja in našo zaspano pozornost »mahoma predrami absurdnost« (Bergson, 1977, 72). Prav ta absurdnost je zaslužna za komični učinek, ki ga poznamo iz številnih šal. Podobno lahko ugotovimo tudi za vstajo zombijev: protestniki, ki so nosili zombijevske maske, seveda niso zares verjeli, da so komunistični zombiji, kot so trdila trobila takrat vladajoče stranke, temveč so se le *pretirano poistovetili* s to

trditvijo, da so lahko demonstrirali vso absurdnost očitkov o njihovem (političnem) zombijevstvu.⁷ Z drugimi besedami, ko so si nadeli maske zombijev, so protestniki simbolično sneli ideološke maske z obrazov pripadnikov vladajoče stranke.

Improvizirano »ulično gledališče« vstajniških zombijev je hibridna oblika performativnih dogodkov, ki so izrazito politični, estetska razsežnost pa je v funkciji krepitve komunikacijskega kanala, skozi katerega protestniki pošiljajo kritična sporočila oblastnikom. Glede na ta aktivistični vidik so jim verjetno najbližje tako imenovane »mehkoteroristične« akcije Marka Breclja, kot je sam poimenoval to nenavadno zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije.

4. MEHKOTERORISTIČNI UPOR PROTI DEMOKRATIČNEMU DESPOTIZMU

V *Eseju o smehu* Henri Bergson vpelje pomembno ločnico med duhovitim (*spirituel*) in komičnim – učinek prvega je, da se smejemo tistemu, ki je besedo (izjavo) izrekel, slednje pa »povzroči, da se smejemo komu tretjemu ali samemu sebi« (ibid., 67). Duhovitost je »razredčena komičnost« (ibid., 70) in v tem agregatnem stanju aktivistični umetnik oziroma artistski aktivist – z eno besedo *artist*⁸ – plava kot riba v vodi; tu je primerno okolje za prakticanje artistske metode subverzivne reappropriacije, ki jo je v grobem orisal že Bergson: »Človek vzame prisposodbo, frazo, umovanje, pa jih obrne proti tistemu, ki jih je izrekel ali bi jih mogel izreči, tako da naj bi bil rekel nekaj, česar ni hotel reči, in se na neki način ujame v jezikovno past« (ibid., 68).

7 Z izrazom »pretirano poistovetenje« prevajam sicer že uveljavljeno tujko *nadidentifikacija*, ki je del metode subverzivne afirmacije, politično subtilne oblike uporništv, s katero lahko kritiziraš oblast tako, da skrajno zagrizeno odigraš vlogo fanatičnega bojevnika za (kritizirano) Idejo v njeni najčistejši in najbolj avtentični obliki. Metodo so izpili pripadniki in pripadnice umetnostnega gibanja Neue slowenische Kunst (NSK) v 80. letih prejšnjega stoletja. Več o tem v moji knjigi *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (Milohnič, 2009, 186–187).

8 Izraz »artist« je izpeljanka iz skovanke »artivizem«, ki namiguje na vzpostavitev hibridnega polja med umetnostjo in aktivizmom, podobno kot izraz »hektivizem« (angl. *hacktivism*), ki ga začnejo uporabljati sredi 90. let prejšnjega stoletja za aktivistične prakse v okviru novih digitalnih medijev. V tem (»tehnološkem«) kontekstu začne uporabljati izraz *artivismo* italijanski umetnik in aktivist Giacomo Verde, italijanska raziskovalka in kuratorica Tatiana Bazzichelli pa ustanovi mailing listo medijskega aktivizma *Activism-Hacking-Artivism*. Leta 2005 se v besedno kovaštvo spustim tudi sam in tako izide v reviji *Maska* moj članek »Artivizem« o artistskih performativnih praksah, ki je bil potem večkrat ponatisnjen v raznih revijah, knjigah in na spletnih portalih v slovenščini, angleščini, hrvaščini, srbsščini in italijanščini. Izraz se je že toliko uveljavil, da ga le redki dajejo v narekovaje.

Prototip aktivista, te aktivistično-umetniške dvoživke, je v Sloveniji gotovo Marko Breclj. Je absolutni fenomen, zunajserijski performer, neutrudni bojevnik proti despotizmu lokalnih šerifov (zlasti seveda koprskemu Popoviću, a večkrat tudi ljubljanskemu Jankoviću in mariborskemu Kanglerju), spodbudnik mladinskega kl(j)ubovanja v domala vseh slovenskih krajih, ustanovitelj Društva prijateljev zmerne napredka (pri izbiri imena ga je navdihnil kdo drugi kot slavni satirik Jaroslav Hašek in njegova Stranka zmerne napredka v mejah zakona), odlični glasbenik in izostren retorik, za povrh še publicist, nekaj časa celo mestni svetnik in še bi lahko našteval, ker se je v približno pol stoletja njegovega takšnega in drugačnega javnega udejstvovanja nabralo veliko akcij in aktivnosti, ki se izmikajo definicijam in predalom. Vsa ta leta je Marko Breclj ostal zvest samemu sebi, dosleden v trmastem vztrajanju pri lastni viziji, neupogljiv in svobodomiseln. V svojem predavanju v prvem letniku Delavsko-punkerske univerze (13. maja 1998) je poudaril, da je svoboden le tisti človek, ki se »dokoplje do svojega samostojnega stališča in pogleda, s katerega je potem pripravljen tudi delovati«, pri tem pa je pomembno, razlaga naprej Breclj, »zoreti ob stiku z umetniškim izrazom, najsodobnejšim in najbolj uporniškim umetniškim izrazom svojega časa« (Breclj, 2003, 132). In kaj je to uporniški izraz?

»Uporniški izraz je tisti, ki ne pristaja na družbeno situacijo in ima do nje kritičen odnos,« zato »osvobojen človek mora biti v stiku s svobodnimi miselnimi in umetniškimi tokovi« (ibid., 133).

K »uporniškemu umetniškemu izrazu svojega časa« pa je nedvomno veliko prispeval tudi sam. Breclj nikoli ni bil »zgolj« umetnik, njegova pozicija izjavljanja je vselej večplastna in z lahkoto prebija rigidne meje med umetnostjo, politiko, aktivizmom itn. Enako velja tudi za žanrske predalčke znotraj umetnostnega polja, ki jih Breclj ne priznava in se do njih obnaša načrtno nemarno, zato se ne obremenjuje z žanrsko čistostjo in ustvarja hibridne dogodke, ki se pogosto izmikajo jasnim definicijam. Jedro njihovega pomena je morda do zdaj najbolj opredelila Tanja Lesničar Pučko, ko jih je imenovala »družbeno-umetniške diverzije« (Lesničar Pučko, 2005, 26). V prispevku »Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda?« je spomnila, da Breclj ni le glasbenik, performer in aktivist, temveč zlasti in predvsem pesnik, zato vneto izumlja nove besede, npr. »vatentat«; beseda je nastala, ko je v tedanjega zunanjega ministra Dimitrija Rupla, ob njegovem govoru na univerzitetni prireditvi v Kopru leta 2003, skozi cevko pihal oslinjene vati-rane kroglice.

Vatentat je bil ena od številnih tako imenovanih »mehkoterorističnih akcij«, ki so jih Breclj in sodelavci začeli izvajati že nekaj let prej, čeprav jih takrat kot take še niso deklarirali, in so se vrstile tudi pozneje. V prispevku »Mehki terorizem«, ki je nastal na podlagi pogovora Alenke Pirman z Markom Brecljem marca 2006, je navedenih kar šestnajst »mehkoterorističnih« akcij, ki jih je do takrat izvedel sam ali skupaj s sodelavci (prim. Breclj, 2006). Pregled izvedenih akcij kaže na pestro izbiro »tarč«, saj so v njegovem aktivističnem repertoarju zastopani malodane vsi ključni centri moči, od županov, ministrov in vlade, prek cerkve in kardinalov, do Nata in ameriških marincev. Verjetno najodmevnejša mehkoteroristična akcija je bila *Tapisonirano unebouzetje*, ki se je zgodila natanko dva meseca pred *Vatentatom*. Leta 2003, ko so postali znani rezultati raziskav o obremenitvah okolja s hrupom, ki so zajele tudi hrup cerkvenih zvonov, meritve pa so pokazale, da ta pogosto presega dovoljene vrednosti, se je ta tema prebila v medije. Z akcijo utišanja (tapeciranja) zvonov v zvoniku koprške stolnice so se Breclj in sodelavci na svoj način vključili v javno razpravo. Akcija je bila natančno načrtovana in uspešno izvedena, zato na cerkvenih zvonovih ni bilo nobene škode, a je kljub temu imela neprijetne posledice za nekatere udeležence.⁹ Breclj je znan po svoji vztrajnosti, zato je z mehkoterorističnimi akcijami nadaljeval tudi po tem obdobju, nekoliko manj jih je bilo le v najnovejšem času, ko sta mu izvedbo akcij močno zamejila osebno zdravje in pandemija covid-19, torej dejavnika, na katera sam seveda nima nobenega vpliva.

Mehkoteroristične akcije so nenavadna zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije, ki je zabeljena z obilno dozo duhovitosti, ali kot pravi Tanja Lesničar Pučko, Breclj »vedno nastopa skrajno resno in skrajno radikalno, s popolnim zavedanjem možnih posledic, a hkrati nikoli ne izgubi svoje poetike humornega in nedestruktivnega (vata za ministra, filc za zvonove, moka za umetnike na ljubljanski pošti, 'politička nastava' za ameriške marince v MKC itn.)« (Lesničar Pučko, 2005, 26). K temu bi lahko dodal, da je rdeča nit njegovih mehkoterorističnih performansov neusmiljeno šibanje raznih pojavnih oblik »demokratskega despotizma«, kot ga je sam poimenoval v svojem duhovito ironičnem slogu in ga najdemo tudi v poimenovanjih nekaterih akcij, npr. *Demokratičnemu despotu Kanglerju* (2012), ko je za takratnega mariborskega župana izdelal unikatni artefakt, v katerega je umestil lastni iztrebek.

9 Pri izvedbi akcije je namreč med drugimi sodeloval tudi Aleš Žumer, predsednik kulturnega društva ROV iz Železnikov. Za Občinski svet občine Železniki, v katerem je imela večino SLS, je to bil zadosten razlog, da je društvu odrekla pravico do sofinanciranja dejavnosti iz sredstev občinskega proračuna, ker naj bi s svojim delovanjem škodilo ugledu občine – ukrep, ki je šolski primer uporabe ekonomske cenzure za ideološki obračun z drugače mislečimi.

Ker je pri vsem, kar počne, docela samosvoj, Breclja ne moremo primerjati z nobenim drugim artističnim performerjem; le v nekaterih elementih morda kvečjemu s srbskim artistom Nikolo Džafo in njegovo skupino LED ART. Tudi Džafo namreč prakticira izvedbe minimalističnih performativnih gest z maksimalističnim učinkom, ki jih vedno tudi duhovito poimenuje, pri čemer pogosto uporablja besedne igre, ironijo in samoironijo, je angažiran in vztrajen, njegovi projekti pa so hibridna zmes političnega protesta, performansa in umetniške inštalacije. LED ART je začel delovati kot neformalna skupina že leta 1993, ko so Džafo in nekateri njegovi kolegi v Beogradu organizirali razstavo *Zamrznjena umetnost*. Džafo je tudi soustanovitelj znamenitega Centra za kulturno dekontaminacijo, kjer je skupina 1. januarja 1995 priredila otvoritveni performans. V istem letu so izvedli tudi performans *Ko was šiša*, po Džafovih besedah »prostovoljno vadbo sramu«, ko so javno ostrigli vsaj dvajset znanih, kritično mislečih intelektualcev.¹⁰ Dve leti pozneje se je LED ART udeležil protestov na beograjskih ulicah, kjer je izvedel tri artistične akcije: *Vrnimo jim sliko (z ogledali proti policijskemu kordonu)*, *Predsednikovo rešilni jopič* in *Kreda za incidente* (prim. Grginčević, 2004, 131–139).

Med novjšimi Brecljevimi akcijami je verjetno najbolj znan njegov »monumentalni performans« *Kolenovanje*, ki ga je izvajal kontinuirano kar sedem let v času vladavine koprskega župana Borisa Popovića. Zavaljo časovne razpotegnjenost izvedbe bi *Kolenovanje* lahko uvrstili v tradicijo »performansov v trajanju« (*durational performance*), ki so jih prakticirali številni umetniki performansa (npr. Marina Abramović) in tudi gledališki režiserji (npr. Robert Wilson, Tim Etchells itn.), pri nas pa že v 60. letih Marko Pogačnik v performansu, v katerem je razstavil svoje telo v kranjski galeriji (prim. Milohnič, 2009, 167). A to je le ena razsežnost tega performansa, saj pri Breclju ni šlo le za ukvarjanje z medijem, temveč za izrazito politično in aktivistično gesto, s katero je protestiral proti samodržstvu lokalnega veljaka. Zato bi bilo preveč redukcionistično, če bi *Kolenovanje* skušali interpretirati le v kontekstu umetnostne sfere, saj jo Breclj – ne le v tem performansu, temveč vztrajno – preči in kombinira z različnimi oblikami protestov, mikroporov, aktivizma itn. Kot je opozoril Blaž Lukan v prispevku »Kolenovanje: mehkoteristični

10 Gre seveda za besedno igro: poleg dobesednega pomena (striženje), v srbsčini ima tudi metaforični pomen v smislu, da nikogar ne zanima vaše mnenje, in hkrati spominja na izraz »ovca za striženje« (v smislu biti pasiven, se predajati izkoriščanju, se ne upirati). Poleg tega uporaba nemščine, tako v naslovu (z besedo »was«, kar pomeni »kaj« v nemščini in je hkrati homonimna s srbsko – in tudi slovensko – besedo »vas«) kot v podnaslovu performansa (»Stutzen macht frei«, kar pomeni »striženje osvobaja« in je parafraza napisa »Arbeit macht frei« – »Delo osvobaja« – z vhoda v nacistično koncentracijsko taborišče) spominja tudi na znameniti performans Raša Todosijevića *Was ist Kunst, Marinela Koželj?* iz poznih 70. let, v katerem je uporabljal represivne tehnike policijskega zasliševanja, gestapovskega mučenja ipd.

performans Marka Breclja«, je to primer »tranzitivnega performansa«, Breclj pa je »performativni avtor nenehnega prehajanja«, za katerega so značilna »različna križanja in prepletanja na videz nezdružljivih kategorij: konkretnega, 'trdega' političnega načrta in 'mehke' poetizacije njegove izvedbe, neposredne etične in politične obsodbe izbranih javnih oseb in pojavov in njihove parodične metaforizacije, konspirativne subverzije in performativne gverile ter javnega in deklarativnega, manifestativnega političnega aktivizma idr.« (Lukan, 2015, 145).

Ko Breclj označi *Kolenovanje* za »monumentalni performans«, je to seveda duhovita (samo)ironična raba izraza, saj je bila izvedba performansa zasnovana na minimalistični gesti: vsakič, ko je po naključju srečal župana Popovića, je padel pred njim na kolena in se mu poklonil. V ta namen si je pritrdil copate na kolena z lepilnim trakom, pozneje pa je raje uporabljal role toaletnega papirja. Rabo teh rekvizitov (za katere je – v svojem slogu – brž izumil novo besedo: »kolenovalniki«) so sicer narekovali praktični razlogi (da je lažje dlje časa klečati, da se hlače ne umažejo itn.), ampak imata oba rekvizita tudi simbolno vrednost: copate kot simbol pohlevnosti (»copatar« ipd.), a tudi domačnosti, ki je lahko prijetna ali grozljiva (ali pa oboje hkrati, kakor pri Freudovem pojmu *das Unheimliche*); toaletni papir kot nujna toaletna potrebščina, a hkrati tudi metafora za politični »sekret«, fekalnost oblasti ipd. Performans je izvajal sam, a je bila za njegovo izvedbo nujna prisotnost župana. Izjema je le (inscenirana) fotografija Andraža Gombača iz *Primorskih novic*, na kateri vidimo Breclja s štirimi sodelavci oz. soudeleženci, kako klečijo (»kolenujejo«) pred portretom Borisa Popovića s svetniško avro okrog glave. Prizor, ki spominja na čaščenje absolutističnega vladarja, ko so se podložniki – kadar kralja Ludvika XIV. ni bilo v Versaillesu – klanjali njegovemu portretu. *Kolenovanje* je performans, v katerem se je Breclj nadidentificiral (pretirano poistovetil) s pozicijo podložnika in z uporabo te metode subverzivne afirmacije vztrajno kritiziral samopašno politiko koprskega župana, ki se mu je sicer izmikal, a v tem večkrat ni uspel, saj je bil performer nenehno na preži, vedno opremljen s »kolenovalniki« in pripravljen, da se vrže na kolena pred, kot ga je sam poimenoval, »nebodotičnim palmiteljem« Popovićem. Kadar se mu je pa vendarle izmaknil, ga je lahko nadomestil s portretom – figuro iz kartona s svetniško avro okrog glave, ki jo lahko vidimo na omenjeni fotografiji in ki jo je Breclj uporabil tudi pri nekaterih drugih performansih, npr. *Teku okoli despotskega Koprja* (2012), ko jo je posadil na (pre)stol in prenašal po mestnih ulicah.

5. OD AKTUALNIH RAZISKAV K RAZISKAVAM AKTUALNOSTI

V članku sem izpostavil nekatere primere gledališča upora na Slovenskem v 20. stoletju, ki so bili pomembni v svojem času in si zato še vedno zaslužijo našo pozornost, saj nas s svojo inovativnostjo in angažiranostjo nagovarjajo tudi danes, ter nekaj novejših primerov aktivističnih praks, ki jih lahko razumemo kot posebne oblike gledališča upora v najširšem (performativnem) pomenu. Seznam pojavov v zgodovini slovenskega gledališča, ki bi jih lahko uvrstili v to kategorijo, seveda ni zaključen, prav tako v naši sodobnosti nenehno nastajajo novi primeri tovrstnih praks, ki jih spodbuja aktualna oblast s svojimi avtoritarnimi tendencami. Relevantnega gradiva za prihodnje »aktualne raziskave« gledališča upora pri nas torej gotovo ne bo zmanjkalo, saj se kljub stopnjevanju represije vedno najde dovolj ljudi, ki se zavedajo, da je prav to, da oblastnikom in pripadnikom avtoritarnih elit povemo resnico, ki je najraje ne bi slišali, pomembno za demokratični ustroj družbe.

Čeprav je za današnji čas značilna krepitev komunikacije v virtualni realnosti, so najrazličnejše protestne manifestacije v fizičnem javnem prostoru še vedno primarne oblike upora. Tako kot druge pravice, ki nikoli niso priborjene enkrat za vselej, se je treba vedno znova boriti tudi za pravico do izražanja nezadovoljstva v fizičnih prostorih javnosti. V času beograjskih protestov sredi 90. let so policijski kordoni blokirali nekatere ulice, da bi prečili sprehod protestnikov, zato je bil najpomembnejši strateški cilj protestnega gibanja pridobiti svobodo gibanja skozi mesto. »Hoja kot oblika je definirala proteste in simbolizirala njihov duh«, pravi Milena Dragičević Šešić (2001, 75). Ta duh so verbalno zgostili v protestni slogan »Mislim, torej hodim«, ki je bil duhovita parafraza slavne izjave Renéja Descartesa »Cogito, ergo sum«. Beseda »hoja« je torej postala sinonim za beograjske proteste v letih 1996–1997 in pomenljivo je, da se je enako zgodilo z besedo »kolesarjenje« v primeru aktualnih ljubljanskih protestov proti tretji vladi premierja Janeza Janše, ki so se začeli spomladi 2020 in so potekali brez prekinitev vsak petek – tudi spomladi 2021, ko pišem ta članek. Ker so se protesti dogajali v času, ko je bilo zaradi epidemije covida-19 prepovedano zbiranje večjega števila ljudi, so se protestniki odločili, da bodo protestirali proti vladi z množičnim kolesarjenjem po središču Ljubljane. Kolo je postalo simbol upora, ampak tudi simbol iznajdljivosti, duhovitosti in neobzdrane domišljije novodobnih upornikov. Kot kaže bo torej slovarsko definicijo besede »kolo« poslej nujno dopolniti z novim pomenom. Tudi to bi morala biti ena od nalog prihodnjih raziskav performativnih praks upora, ki se dogajajo tukaj in zdaj. Če se bodo te prihodnje aktualne raziskave zgodile dovolj hitro, se bodo lahko imenovala tudi »raziskave aktualnosti«.

LITERATURA

Bahтин, M., M. (2008): *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana, LUD Literatura.

Benjamin, W. (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana, Studia humanitatis.

Bergson, H. (1977): *Esej o smehu*. Ljubljana, Slovenska matica.

Brajiović, P. et al., ur. (1968): *Pokreti otpora u Evropi 1939–1945*. Beograd, Mladost.

Brecelj, M. (2003): Osvobodjena ozemlja, ko je revolucija spet daleč. V: Oberstar, Ciril in Kuzmanič, Tonči (ur.): *Nova desnica*. Zbornik predavanj 3. letnika Delavsko-punkerske univerze. Ljubljana, Mirovni inštitut, 131–150.

Brecelj, M. (2006): Mehki terorizem. Zapisala Alenka Pirman. *Dodogovor*. Dostopno na: <http://www.dodogovor.org/show-news.aspx?newsid=961> (26. 2.2021).

Brustein, R. (1991): *The Theatre of Revolt*. Chichago, Elephant Paperbacks.

Dragičević Šešić, M. (2001): The Street as Political Space: Walking as Protest, Graffiti, and the Student Carnivalization of Belgrade. *New Theatre Quarterly*, 17, 1, 74–86.

Hribar Ožegović, M. (1965): *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a*. Doktorska disertacija. Zagreb, Filozofski fakultet.

Jovičević, A. (2000): Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protest u Srbiji 1996/97. V: Dragičević Šešić, Milena in Šantevska, Irena (ur.): *Urbani spektakl*. Beograd, Clio in YUSTAT, 147–160.

Kalan, F. (1975): *Veseli veter*. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Kershaw, B. (1999): *The Radical in Performance*. London, Routledge.

Komelj, M. (2009): *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana, Založba /*cf.

Lesničar Pučko, T. (2005): Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda? *Maska*, 20, 1–2 [90–91], 26–29.

Lukan, B. (2015): Kolenovanje: mehko-teroristični performans Marka Breclja. *Dialogi*, 51, 1–2, 144–164.

Grginčević, V., ur. (2004): *LED ART. Dokumenti vremena, 1993–2003*. Novi Sad, Multimedijalni centar LED ART.

Milohnić, A. (2009): *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana, Maska.

Milohnić, A. (2016): *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Ljubljana, Maska.

Müller, H. (1986): *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

Petrè, F. (1964): Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama. V: Delak, Ferdo (ur.): *Delauski oder na Slovenskem*. Ljubljana, MGL, 7–53.

Radišič, Đ. (1984): *Partizansko pozorište*. Beograd, Narodna armija.

Troha, G. (2015): Gledališče upora ali gledališče upornikov? *Dialogi*, 51, 1–2, 45–56.

Valič, A., Mežan, I. in Konjajev, Z. (2015): V tistih hudih časih je kultura prinašala žarek upanja. Pogovarjala sta se Aldo Milohnić in Petra Tanko. *Dialogi*, 52, 1–2, 9–22.

Kuratorstvo na področju slovenskih uprizoritvenih umetnosti

BARBARA OREL

Namen te razprave je preučiti problematiko kuratorstva na področju uprizoritvenih umetnosti v slovenskem prostoru. V središču zanimanja bo kuratorstvo festivalov sodobnih scenskih umetnosti, ki so osmišljeni z določenim konceptom oziroma izbrano temo in za katere je značilna transdisciplinarna, transnacionalna, transkulturna in transinstitucionalna hibridizacija umetniških postopkov, strategij produkcije in nagovorov občinstva v globaliziranem svetu. Kako se je oblikoval poklicni profil kuratorja v uprizoritvenih umetnostih in kakšna je njegova identiteta? Kakšna je njegova vloga v razmerju do umetniškega vodje in selektorja festivala ter kako je bila razumljena v Sloveniji? To so temeljna vprašanja, ki bodo vodila skozi to razpravo.

1. KURATOR: RAZVOJ POKLICNEGA PROFILA

Na področju uprizoritvenih umetnosti se je profil kuratorja izoblikoval v 80. in zgodnjih 90. letih 20. stoletja, poglobljeno pa je bil reflektiran šele trideset let pozneje. Eden zgodnjih, če ne tudi prvi pregled o kuratorstvu v uprizoritvenih umetnostih je bil opravljen leta 2010 v zagrebški reviji za scenske umetnosti *Frakcija*, v tematski številki z naslovom *Curating Performing Arts*, ki je v celoti izšla v angleškem jeziku (uredili so jo gostujoči uredniki Florian Malzacher, Tea Tupajić in Petra Zanki). Sicer je revija izhajala v hrvaščini. Očitno se je uredništvo dobro zavedalo pomembnosti svoje odločitve in mesta, ki ga imata zgodovinski pregled in teoretska opredelitev kuratorstva uprizoritvenih umetnosti v mednarodnem merilu. Za tem je leta 2014 izšla tematska številka ameriške znanstvene revije *Theater* z naslovom *Performance Curators* (v uredništvu Toma Sellarja).

Poklicni profil kuratorja se je razvil v polju neodvisnega gledališča, v novih ali na novo opredeljenih gledaliških institucijah in festivalih ter umetniških centrih, kjer so interdisciplinarni pristopi k uprizarjanju porodili nove estetike, skupaj z novimi oblikami produkcije pa so se vzpostavile tudi nove delovne strukture in hierarhije v ansamblih, kolektivih in skupinah (Malzacher, 2010, 11). Florian Malzacher, ki je raziskal kuratorstvo v uprizoritvenih umetnostih v Evropi, kot središče teh zamisli izpostavi Belgijo in Nizozemsko, od koder so se razširile v sosednje države. Tom Sellar, ki je preučil t. i. kuratorski obrat v severni Ameriki, prav tako povezuje pojav kuratorjev uprizoritvenih umetnosti z vzpostavitvijo središč, na katerih so se razvijale raznovrstne vmesne, lahko bi rekli tudi hibridne oblike uprizarjanja, in ugotavlja, da so bili kuratorji inspirirani z interdisciplinarnimi eksperimenti, multimedijskimi projekti in aktivizmom 60. in 70. let 20. stoletja (Sellar, 2014a, 22–23). Sredi 90. let so bili temelji kuratorstva uprizoritvenih umetnosti v glavnem postavljeni. Sledilo je obdobje kontinuitete, pa tudi diferenciacije, refleksije, razvoja in ponovnega preiskovanja novih formatov v obliki laboratorijev in rezidenc, poletnih šol, tematskih festivalov, platform za porajajoče se nove umetnike (Malzacher, 2010, 11). Na močno razpršeni in mednarodno razmreženi umetniški sceni z izrazito diferenciranimi krogi občinstva se je v zadnjih dvajsetih letih pojavila prodorna skupina neodvisnih kuratorjev uprizoritvenih umetnosti, ki so vzpostavili platforme za nove načine sodelovanja in predstavljanja. Ti so utemeljeni v »izbranih prizoriščih in povezani z urbanističnimi, participativnimi in relacijskimi performansami«, ki potekajo »tako znotraj kot zunaj festivalov ali institucionalnih kontekstov« (Sellar, 2014a, 23) ter kličejo k dopolnitvi s kuratorskim okvirom. Kot ugotavlja Tom Sellar, so uprizoritvene umetnosti sledile svetu

umetnosti, preobrat pa se je zgodil v 90. letih, ko so globalni umetniški bienali, kot sta *documenta* in Beneški bienale, stavili na nov razred nomadskih, mednarodno usmerjenih kuratorjev, ki so zagovarjali širjenje praks razstavljanja in izkazovali povečan interes za vključevanje nezahodne umetnosti (*ibid.*).

2. FESTIVALIZACIJA NA PODROČJU UPRIZORITVENIH UMETNOSTI

V Sloveniji je bilo kuratorstvo na področju uprizoritvenih umetnosti tesno povezano z ustanavljanjem prvih mednarodnih festivalov sodobnih (scenskih) umetnosti sredi 90. let 20. stoletja. V prvih letih po ustanovitvi Slovenije kot samostojne države so bile vezi z nekdanjim skupnim jugoslovanskim prostorom začasno prekinjene (v institucionalnih gledališčih, ne pa tudi v alternativnem, neodvisnem gledališču in popularni kulturi), prostor delovanja slovenskih gledališčnikov pa se je močno skrčil (Sušec Michieli, 2008, 41). Umetniki, gledališča in producenti, ki so bili vajeni gostovanj, izmenjav izkušenj in srečanj s kolegi na festivalih v Jugoslaviji (na festivalih BITEF v Beogradu,¹ MESS v Sarajevu, Sterijino pozorje v Novem Sadu, na Poletnih igrah v Dubrovniku in Ohridskem poletju, če naštejemo le najpomembnejše), so se po letu 1991 sprva lahko predstavljali le na tradicionalnih gledaliških festivalih Teden slovenske drame v Kranju in Borštnikovo srečanje v Mariboru. Nastalo vrzel je leta 1993 zapolnil festival *Ex Ponto*, ki je bil v Ljubljani ustanovljen z namenom, da iz vojne prebeglim umetnikom omogoči ustvarjalnost v izgnanstvu in ponovno vzpostavi povezave na področju umetnosti in kulture z nekdanjim skupnim jugoslovanskim prostorom. *Ex Ponto* (1993–2015) je bil sprva zamišljen kot družbeno gibanje, z leti pa se je razvil v mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti in je svoje delovanje razširil zlasti v vzhodno Evropo. Kmalu za tem so bili ustanovljeni še drugi mednarodni festivali: festival sodobnih odrskih umetnosti *Exodos* v Ljubljani, usmerjen predvsem v vzpostavljanje povezav z zahodnimi produkcijskimi centri in mrežami (1995–2017); Kulturni teden, prav tako označen kot festival sodobnih odrskih umetnosti (znan tudi kot *MKT – Multikulturni teden*, ki je v Mariboru potekal v letih med 1995 in 1998); festival sodobnih umetnosti *Mesto žensk* (1996), namenjen predstavljanju ženske ustvarjalnosti z različnih področij umetnosti in koncev sveta, tudi iz oddaljenih dežel, ki jih doživljamo kot eksotične, in je z leti v

1 Gostovanja slovenskih uprizoritev, gledališč in skupin na festivalu Bitef pregledno opiše in ovrednoti Katarina Pejović v razpravi *Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef 1967–2016* (2017).

programu močno razširil segment sodobnih scenskih umetnosti; festival sodobne odrske umetnosti *Mladi levi* (1997), ki je v prvih letih predstavljal najbolj perspektivne, vendar še neuveljavljene mlade avtorje in skupine na začetku njihovih poti, v nadaljevanju pa je nekoliko spremenil izhodiščni koncept in v Ljubljano pripeljal tudi zveneča imena sodobnih scenskih umetnosti. V Ljubljani sta potekala tudi festival mladih neodvisnih ustvarjalcev *Break 21* (prvič leta 1997, leta 2002 pa se je konceptualno preobrazil v festival urbanih, tehnološko podprtih umetniških praks in se preimenoval v *Break 2.2*)² ter *Lepota ekstrema*, na katerem si je bilo mogoče ogledati najbolj radikalne zglede *body arta* (v letih 1997 in 1999). Ti festivali so dodobra razgibali gledališko življenje v 90. letih. Skupen jim je bil zagovor interdisciplinarnih pristopov k uprizarjanju, težnja po odkrivanju novih smernic in uprizoritvenih trendov. Dihali so z neodvisno, t. i. zunajinstitucionalno gledališko produkcijo, relevantno prispevali k uveljavljanju hibridnih uprizoritvenih praks in učinkovali tudi kot družbeni korektiv obstoječim družbenopolitičnim razmeram.

Po letu 2000 se je festivalizacija na področju uprizoritvenih umetnosti stopnjevano nadaljevala. Ustanovljeni so bili novi mednarodni festivali, med njimi festival *performansa*, sodobnega plesa in gledališča *Performa* (2000) v Mariboru, gledališki festival *Trdnjava Kluže* (2001), festival sodobnega plesa *Fronta* (2006) v Murski Soboti, festival radikalnih teles *Pajek* (po prvi izvedbi leta 2010 v Atenah je bil v Ljubljani organiziran leta 2011), *CoFestival* (2012) v Ljubljani, ki je nastal z združitvijo treh festivalov sodobnega plesa, *Pleskavice*, *European project Modul dance* in festivala plesnih perspektiv *Ukrep*. Poleg tega so tudi institucionalna gledališča začela organizirati festivale z namenom, da strnjeno predstavijo lastno produkcijo oziroma reprezentativne uprizoritve v svojih hišah, k ogledu pa pritegnejo zainteresirano domačo javnost in (vabljene) goste iz tujine. Vsi omenjeni mednarodni festivali so zasnovani konceptualno, z ozirom na izbrano temo, ki jo razpirajo z raznovrstnimi gledališkimi in interdisciplinarnimi dogodki ter drugimi umetniškimi deli, ob tem pa – z različnimi diskusijskimi formati – vzpostavljajo prostor za debato v širši javnosti. Programi so oblikovani s težnjo, da festivalsko dogajanje integrirajo v matično okolje in kar najbolj neposredno nagovorijo lokalno ter mednarodno občinstvo, pri tem pa vzpostavijo platforme za nove načine produkcije, reprezentacije, recepcije in tudi refleksije stvaritev. Ena ključnih nalog kuratorjev je gotovo vzpostavljanje kreativnih povezav med umetniškimi deli in njihovim občinstvom. Ob tem kuratorji

2 Z vsako naslednjo izdajo se je v imenu tega multimedijskega festivala spremenila zadnja številka (*Break 2.3*, *Break 2.4*). V Slovenskem gledališkem letopisu je zadnjič naveden kot *Break 2.2* v sezoni 2001/2002, bržkone zaradi svoje konceptualne preobrazbe, s katero je prestopil bolj na področje vizualne umetnosti.

ustvarjajo tudi »zelo poseben javni prostor, ki je dobro opremljen kot prostor za politično refleksijo družbe z estetskimi sredstvi« (von Hartz, 2010, 111). Programi na festivalih, ki jih v temelju določa izbrani koncept, so bili zasnovani kot avtorska dela, in sicer ne glede na to, kako so se imenovali vodje festivalov (avtor projekta, umetniški vodja, selektor ali kurator).

3. VPRAŠANJE TERMINOLOGIJE

Pregled poimenovanj vodstvenih funkcij navedenih festivalov izriše vpogled v njihovo organizacijsko strukturo, obenem pa izkazuje tudi zagate s terminologijo. Težave s poimenovanji so po eni strani s sprememb, ki spremljajo opredelitve interdisciplinarnih pristopov in umetniških del na stičišču različnih področij umetnosti, po drugi strani pa so posledica pomanjkanja refleksije teh sprememb na področju uprizoritvenih umetnosti.³

Oznaka kurator je bila nereflektirano sposojena s področja likovne umetnosti, kar je predmet žgočih razprav. V uprizoritvenih umetnostih so jo začeli uporabljati kot poimenovanje za oblikovalce programov, ki bi jih v gledaliških institucijah sicer imenovali z ustaljenimi oznakami: umetniški vodja, intendant, dramaturg, menedžer, producent (Malzacher, 2010, 11). Kurator uprizoritvenih umetnosti, kakor bi lahko prevedli angleška izraza *theatre curator* in *performance curator*, sta sicer pogosteje uporabljana v Ameriki kot v Evropi. V Sloveniji je rabo oznake »kurator« zaslediti po letu 2000, predvsem na Mestu žensk (prvič leta 2004) in Exodosu (po letu 2011). Zanimivo je, da se je oznaka v obeh primerih sprva nanašala na goste iz tujine, pozneje pa tudi na sodelujoče iz Slovenije. Vodstvo Mesta žensk je bilo sestavljeno iz dveh segmentov: enega so sestavljale selektorice,⁴ drugi segment pa so sestavljali gostujoči kuratorji in kuratorice, kot je navedeno v programskih knjižicah.⁵

3 Kot ugotavlja Florian Malzacher, so zagate s terminologijo razvidne že iz samega dejstva, da t. i. neodvisno gledališče nima ustreznega poimenovanja: »Eksperimentalno gledališče? Svobodno gledališče? Vsa so pristranska in zavajajoča. Časovno utemeljena umetnost? Živa umetnost? To so vsaj poskusi definiranja zvrsti znotraj različnih meja. Snovalno gledališče, to je gledališče, ki mora vsakič znova začeti z ničle. Novo gledališče – po vseh teh letih? Postdramsko gledališče? Vsaj ena uspešna, tržno zanimiva ključna beseda« (Malzacher, 2010, 11–12).

4 Tako je, festival so vodile ženske, razen v prvem obdobju, ko ga je šest let zapored, med letoma 1996 in 2001, vodil Koen Van Daele.

5 Mesto žensk so v letu 2004 zasnovale: »selektorici in programske koordinatorici festivala Sabina Potočki in Bettina Knaup« ter »gostujoče kuratorice Katy Beepweel, Laurence Rassel, Karen Wong«. Na takšen način je bil program oblikovan tudi v prihodnjih letih: pripravili so ga selektorica in programska koordinatorica skupaj z gostujočimi kuratorji/-icami. Že v naslednjem letu 2005 so bili med gostujočimi kuratorji/-icami navedeni tudi slovenski avtorji, ob Culture2Culture in Virginii Villaplana tudi Igor Prassel in Miha Zadnikar.

Leta 2007 je oznako »selektor/-ica« nadomestila oznaka »programska vodja«, pozneje imenovana »umetniška vodja«. Prav tako kot na Mestu žensk je bila tudi na Exodosu oznaka »kurator« prvič uporabljena z namenom, da označi delo oblikovalca programa iz tujine: leta 2011 je bil kot kurator vabljen svetovno znani umetnik Jan Fabre. Takrat je Exodos tudi prenovil festivalski koncept in prešel na bienalno izdajo, ki je bila poslej zaupana kuratorju iz tujine (leta 2013 priznanemu britanskemu umetniku, sicer tudi članu skupine Forced Entertainment Timu Etchellsu, leta 2015 belgijskemu kuratorju Janu Goossensu, leta 2017 je bil kurator Tang Fu Kuen). Na drugih festivalih rabe oznake »kurator« tako rekoč ni zaslediti. V Sloveniji se za avtorje programov na festivalih, ki jih osredinja izbrani koncept, pojavlja več oznak, najpogosteje: umetniški vodja, selektor, oblikovalec programa, kurator.⁶ Odločitev za določeno oznako je odvisna od opravljenega dela in vloge, ki jo ima posameznik v festivalski ekipi, pa tudi od razumevanja posameznih oznak. Med sopomenkami, ki vse po vrsti označujejo avtorstvo festivalskega programa, velja opozoriti na specifičnost termina selektor.

Oznaka selektor se na področju uprizoritvenih umetnosti navezuje na terminologijo, uporabljeno na nacionalnih festivalih preglednega značaja, kot so Festival Borštnikovo srečanje, Teden slovenske drame, bienale slovenske sodobne plesne umetnosti Gibanica in Bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Način oblikovanja programa na teh festivalih temelji na selekciji oziroma izboru najboljših uprizoritev v obravnavanem obdobju v slovenskem prostoru. To je merilo za uvrstitev v program, izbrane uprizoritve pa se potegujejo za naslov najboljše uprizoritve in tudi drugih stvaritev (dramaturgije, scenografije, kostumografije, igre itd.). Nagrade so tudi finančno ovrednotene.⁷ Občinstvo dobi pre-

6 Na ExPontu je program snoval »direktor festivala« Damir Domitrovič Kos, imenovan tudi »avtor in vodja projekta«, v tesnem sodelovanju z »asistentko vodje projekta« Ksenijo Gorjak in »koordinatorko« Ružo Mlač. Exodos je v 90. letih vodil »direktor festivala« Miran Šušteršič, v sodelovanju z »umetniškim svetom«, včasih imenovanim »umetniško vodstvo festivala« (med njimi so bili Tomaž Toporišič, Irena Štaudohar, Simon Kardum, Boris Pintar). Mesto žensk je zasnovala in v prvih letih vodila »umetniška direktorica in voditeljica projekta« Uršula Cetinski, že v drugem letu se ji je (do leta 2001) pridružil »selektor in koordinator programa« Koen Van Daele. Mlade leve je leta 1998 ustanovila in (vse do leta 2020) vodila Nevenka Koprivšek – kot »direktorica festivala«, »umetniška vodja« in »oblikovalka programa«, v sodelovanju z »oblikovalkami programa« (Ireno Štaudohar, Mojco Jug idr.). Festival Performa ima kolektivno »umetniško in programsko vodstvo«, CoFestival »umetniški odbor«, festival Pajek »umetniškega vodjo«.

7 Prejemniki nagrad, ki so zaposleni v institucionalnih gledališčih, napredujejo v višji plačilni razred. Nagrajenci, ki ustvarjajo zunaj institucij, t. i. »svobodnjaki«, te možnosti nimajo. Na nacionalnih festivalih je med vsemi gledališkimi festivali nemara najbolj jasno razvidno, da so »gospodarske korporacije« (kot pravi Blaž Lukan, 2004, 35), ki uravnavajo tržišče in z mehanizmom nagrajevanja določajo ceno stvaritvam, uprizoritvam, pa tudi umetnikom.

gled nad kakovostjo gledališke produkcije in ustvarjalci možnost za (samo)refleksijo. Obenem nacionalni gledališki festivali vzpostavljajo prizorišča za mednarodno izmenjavo uprizoritev, sodelovanj, izkušenj in informacij ter vzpostavljajo most med nacionalnimi okolji, v katerih delujejo, in mednarodnim prostorom, v katerega se integrirajo. Selektor na nacionalnih festivalih izbira uprizoritve v program tekmovalnega značaja in ima za svoj cilj izpostaviti najboljše uprizoritve, pri čemer sodeluje tudi v procesih raziskovanja, vrednotenja in zgodovinenja uprizoritvenih umetnosti. Seveda tudi kurator izbira uprizoritve in raznovrstne dogodke glede na kakovost, vendar to ni edino merilo za uvrstitev v program. Njegovo delo je usmerjeno predvsem v oblikovanje festivala z ozirom na izbrani koncept, temo, problematiko, tkanje nove celote iz že ustvarjenih umetniških in drugih del, prav tako vzpostavljanje povezav med avtorji in skupinami z raznorodnih področij, da bi na samem festivalu ustvarili nova dela, nemara iznašli nove estetike, strategije predstavljanja in nagovore obiskovalcev ter oblikovali nove kroge občinstva. Pogosto kuratorji izkazujejo težnje po vzpostavljanju prostorov za nove načine ustvarjanja, mišljenja in delovanja ter njihovo širjenje v javni prostor. Medtem ko se selektorji nacionalnih gledaliških festivalov v Sloveniji načeloma ne ukvarjajo z vprašanji in finančnimi pogoji (post)produkcije izbranih uprizoritev (to delo opravijo organizatorji festivala), delo kuratorjev že v izhodišču zahteva simbiozo med zasnovo programa in festivalsko produkcijo. Ali kot pravi Goran Sergej Pristaš:

»Menedžment je v jedru programiranja, programiranje je v jedru dramaturgije, dramaturgija je v jedru teorije, teorija je v jedru uprizoritve, uprizoritev je v jedru izobraževanja, izobraževanje je v jedru diseminacije, diseminacija je v jedru menedžmenta« (Pristaš, 2010, 31).

Vzajemno preizpraševanje, povezovanje in osmišljanje omenjenih področij je pri snovanju s konceptom osredinjenih festivalskih programov izjemnega pomena za uspešno pozicioniranje festivala v širšem družbenem prostoru.

Na festivalih, ki jih osredinja izbrani koncept, se avtorji programa le redko imenujejo selektorji. Razumljivo, saj se njihovo delo bistveno razlikuje od dela selektorjev na nacionalnih festivalih. Gotovo jim bolj ustrezata oznaki oblikovalec programa in umetniški vodja – ta je tudi najbolj razširjena. Oznaka kurator je v določenem obdobju zvenela trendovsko, saj je bila povezana s prodornimi avtorskimi vizijami vodij novega tipa festivalov, njihovimi progresivnimi zamislimi, avtonomno držo in razumevanjem

festivala kot avtorskega umetniškega dela. Poraja pa se vprašanje, ali je oznako kurator smiselno prevzeti na področju uprizoritvenih umetnosti, saj imajo te svojo tradicijo vodenja gledaliških institucij in ustaljena poimenovanja njihovih vodij. Očitno je to spoznanje botrovalo selektivni rabi trendovsko zveneče oznake kurator v slovenskem prostoru.

4. KONCEPTUALNE OPREDELITVE: KURATOR KOT REŽISER V POSTDRAMSKEM GLEDALIŠČU

V slovenski teatrologiji poglobljen teoretski premislek o umetniškem vodstvu festivalov – naj bodo to nacionalni ali s konceptom osmišljeni festivali – ni bil opravljen. Festivali in delo njihovih umetniških vodij so bili sicer sproti reflektirani v dnevni periodiki (v poročilih, kritikah uprizoritev in ocenah ob zaključku vsakokratne izdaje festivala), v strokovnih revijah (*Maska*, *Dialogi*, *Literatura* idr.), znanstvenih revijah (*Amfiteater*). Prostor za pregled festivalskih dogajanj je tudi v spremnih besedah k Slovenskemu gledališkemu letopisu, ki vsako leto kritično ovrednoti minulo sezono. Vendar je v teh razpravah fokus bolj na gledališki produkciji, ki jo ponujajo, kot pa na festivalu kot »gospodarski korporaciji« in »umetniškem delu«, kot bi dejal Blaž Lukan, avtor razprave *Uvod v razumevanje festivalov* (2004, 35 in 38).

Premislek o kuratorstvu je ponudila Eda Čufer na predavanju z naslovom *Poklic dramaturg, kustos, urednik* (10. decembra 2008) na zavodu za sodobno umetnost SCCA, in sicer v sklopu Laboratorija kuratorskih praks 2008/09. Besedilo predavanja ni ohranjeno, prav tako predavanje ni bilo posneto. Kot je razvidno iz poročila Petje Grafenauer, je »predavanje na podlagi primerov skušalo artikulirati podobnosti in razlike med poklicnima praksama kustosa in dramaturga, ni pa se dotaknilo vprašanj dela urednika. /.../ Jasno se je izpostavila razlika v razmišljanju in delovanju kuratorskih in dramaturških praks pred in po letu 1989« (Grafenauer, Eda Čufer). Predavanje je bilo izvedeno v okviru serije predavanj o kuratorskih in institucionalnih praksah, kot del 12. letnika izobraževalnega programa *Svet umetnosti – Šola za kustose in kritike sodobne umetnosti*. Ta je namenjen refleksiji, analizi in vrednotenju kuratorskih praks na področju sodobne vizualne umetnosti, SCCA pa ga organizira vsako leto že od leta 1997.⁸

Med številnimi konceptualnimi opredelitvami identitete kuratorjev (v teoriji likovne in uprizoritvenih umetnosti so bili obravnavani v razmerju do dramaturgije, prevajanja, koreografije, producentstva itd.) je

⁸ Program šole v obdobju 1997–2012 je natančneje predstavljen v zborniku *V precepu kuratorskih praks* (156–164).

za pričujočo razpravo še posebej zanimiv premislek Beti Žerovc, ki kuratorstvo likovnih razstav primerja s področjem gledališča: razstavo primerja s predstavo, kuratorja pa z gledališkim režiserjem. O tem govori že naslov njene razprave *Razstava kot umetniško delo*, kurator kot umetnik: *Primerjava z gledališkim področjem* (Žerovc, 2010).⁹

Avtorica izhaja s stališča, da je »kurirana, zlasti tematska skupinska razstava lahko zelo podobna gledališki predstavi kot sestavljenemu in režiranemu dogodku, pri katerem se posredovanje neke vsebine, pripovedi, izkušnje ali sporočila odvija s preišljenim dramaturškim usmerjanjem pozornosti gledalca« (Žerovc, 2010, 82). V mislih nima tradicionalnega dramskega gledališča, na to posebej opozarja, temveč postdramsko gledališče. To se – po opredelitvi Hansa-Thiesa Lehmanna – vzpostavlja kot gledališče »po« drami oziroma »onstran« drame, to je onkraj tradicionalnega razumevanja drame in hierarhije znakovnih sistemov v gledališču. To je gledališče, ki ga temeljno zaznamujeta dve načeli: 1. odtegnitev označevanja (kot se izrazi Lehmann, 2003, 101), to je odmik od reprezentacije oziroma predstavljanja, ki ga nadomesti težnja po prezentaciji oziroma prisotnosti, in 2. razhierarhiziranje gledaliških sredstev (Lehmann, 2003, 105). Kot temeljne postopke razhierarhizacije izpostavlja priredno razporejanje gledaliških elementov oziroma parataksa, simultanost znakov, igro z gostoto znakov, estetiko preobilja znakov, muzikalizacijo, vizualno dramaturgijo, retoriko telesnosti, vdor realnega, dogodek/situacijo, v katerem gledališče postane »socialna situacija« (Lehmann, 2003, 105–126). Kot ugotavlja Beti Žerovc, so ti postopki sorodni kuratorskim postopkom pri postavljanju razstav, saj danes vanje »skozi velika vrata vstopajo dramaturgija, teatralnost in multimedialnost« (2010, 82), da bi kar najbolj neposredno nagovorile obiskovalce. V slovenskem prostoru opaža poseben fenomen: gledališki režiserji pogosto nastopajo ne le kot kuratorji razstav, temveč tudi uprizarjajo razstave kot predstave. Zgledni primeri so Janez Janša, Mare Bulc, Barbara Novakovič in Bojan Jablanovec, ki so iz različnih razlogov in ustvarjalnih interesov pri snovanju uprizoritev prestopili v medij razstave. Ne glede na raznolikost njihovih del (Janez Janša: *Življenje v nastajanju*, 2009; Mare Bulc: *Študija za zadnjo egoistično predstavo*, 2006; Barbara Novakovič: *Muzeum*; Bojan Jablanovec: *Via Nova Muzeum*, 2009) je v njih mogoče prepoznati novo uprizoritveno zvrst, imenujmo jo uprizoritev-razstava. Uvrstiti jo je mogoče med raznovrstne hibridne oblike uprizarjanja, ki nastajajo v vmesnih prostorih med različnimi mediji in področji, skupna pa jim je liminalnost. To je lastnost številnih umetniških del, ki jih v temelju

9 Razprava Beti Žerovc je bila ponatisnjena v njenih knjigah *Umetnost kuratorjev: Vloga kuratorjev v sodobni umetnosti* (2010), pa tudi v knjigi *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art* (2015).

opredeljujeta interdisciplinarnost in intermedialnost. Preiskovanje vmesnosti je porodilo različne hibridne uprizoritvene zvrsti (denimo predavanje-performans) in uprizoritev-razstava gotovo sodi mednje.

Obenem tudi kuratorji likovnih razstav izkazujejo poudarjen interes za performativne oblike razstavljanja, ki vključujejo obiskovalce kot integralni del dogodkov z namenom, da občinstvu priredijo edinstveno izkušnjo. Pri uprizoritvenih umetnostih si sposojajo orodja za usmerjanje pozornosti gledalcev, strategijah oblikovanja skupnosti in publike. Po mnenju kuratorja Matthiasa Lilienthala pa likovnih umetnikov ne zanima gledališče kot umetniška zvrst, temveč bolj kot medij komunikacije, ki razpolaga z orodji za uspešne nagovore občinstva (Sellar 2014b, 79). Inovativne povezave med umetniškimi deli in občinstvom pa so prednostna naloga tako kuratorjev likovnih razstav kot umetniških vodij festivalov uprizoritvenih umetnosti.

5. SKLEPNE UGOTOVITVE

Na področju uprizoritvenih umetnosti se je poklicni profil kuratorja v slovenskem prostoru oblikoval sredi 90. let 20. stoletja, ko so se ob tradicionalnih nacionalnih gledaliških festivalih (Borštnikovo srečanje in Teden slovenske drame) začele vzpostavljati platforme mednarodnih, s konceptom osmišljenih festivalov sodobnih scenskih umetnosti (prvi med njimi so bili Ex Ponto, Exodos, Mesto žensk, Mladi levi). Sámo poimenovanje kurator je prevzeto s področja likovne umetnosti. Čeprav je bila raba te oznake nereflektirano prevzeta s področja likovne umetnosti in je bila deležna žgočih razprav, se je na mednarodnem prizorišču obdržala (in sicer s poimenovanjema *theatre curator* in *performance curator*). Ta trendovsko zveneča oznaka za progresivne osmišljevalce festivalov, ki jih odločilno zaznamuje transdisciplinarna, transnacionalna, transkulturna in transinstitucionalna hibridizacija umetniških postopkov, strategij produkcije in oblikovanja novih krogov občinstva v globaliziranem svetu, je tudi v slovenskem prostoru opozarjala na prodorno, avtonomno in umetniško delo snovalcev festivalov, ki segajo onkraj tradicije dramskega gledališča, v pokrajine postdramskega gledališča. Ob pregledu rabe tega poimenovanja v slovenskih uprizoritvenih umetnostih se pokaže, da je bila ta selektivna. Pogosteje kot po oznaki »kurator« so oblikovalci programov posegali po terminih s področja uprizoritvenih umetnosti, najpogosteje: umetniški vodja in oblikovalec programa. Prevladujoča uporaba gledališke terminologije sporoča o ozaveščenosti snovalcev festivalskih programov o zgodovini uprizoritvenih umetnosti, specifičnosti njihovih institucij, pa tudi do strokovno

utemeljene uporabe slovenskega strokovnega izrazja. Prepletanje ustvarjalnih postopkov s področja likovne umetnosti in uprizoritvenih umetnosti pa je izoblikovalo posebno uprizoritveno zvrst, t. i. uprizoritev-razstavo. Razvijali so jo gledališki režiserji (Janez Janša/Emil Hrvatin, Mare Bulc, Barbara Novakovič, Bojan Jablanovec), ki so prevzeli vlogo kuratorjev razstav in zasnovali uprizoritve kot razstave.

LITERATURA

- Grafenauer, P.** (2008): *Eda Čufer: Poklic dramaturg, kustos, urednik*. Dostopno na: <http://www2.worldofart.org/eda-cufer-poklic-dramaturg-kustos-urednik-2/> (22. 2. 2021).
- Hartz, M. von** (2010): Politics (geslo v: Curators' Glossary. A subjective short guide through the terminology of curating). V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 111.
- Lehmann, Hans-Thies** (2003): *Postdramsko gledališče*. Ljubljana, Maska.
- Lukan, B.** (2004): Uvod v razumevanje festivalov. *Maska* 19, 5/6 (88/89), 34–38.
- Malzacher, F.** (2010): Cause and Result. About a job with an unclear profile, aim and future. V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 10–21.
- Malzacher, F., Tupajić T. & P. Zanki** (2010): »This curator-producer-dramaturge-whatever figure«: A conversation with Gabriele Brandstetter, Hannah Hurtzig, Virve Sutinen & Hilde Teuchies. V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 22–7.
- Nabergoj, S., Borčič B.** (ur.) (2012): *V precepu kuratorskih praks: Svet umetnosti, šola za kustose in kritike sodobne umetnosti*. Letnik 7–14. Ljubljana, SCCA, Zavod za sodobno umetnost.
- Pejovič, K.** (2017): Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016). V: Orel, B. (ur.): *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 175–194.
- Pristaš, G. S.** (2010): Looking Backwards. A personal travel through the former West and the landscapes of programming. V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 30–37.
- Sellar, T.** (2014a): The Curatorial Turn. V: *Performance curators*, tematska številka revije Theater, 44, 2, 5–29.
- Sellar, T.** (2014b): »A Change Has Totally Taken Place« [Intervju z Matthiasom Lilienthalom]. V: *Performance curators*, tematska številka revije Theater 44, 2, 73–9.
- Sušec Michieli, B.** (2008): Out of Control? Theatre in the Grip of the Economic and Political Crisis. *Amfiteater*, 1, 2, 31–51.
- Žerovc, Beti** (2010): Razstava kot umetniško delo, kurator kot umetnik: Primerjava z gledališkim področjem. *Maska*, 25, 133/134, 78–93

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

JOŽEF MUHOVIČ

Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti

Slika 1

Odnos med umetnostjo primarnega in umetnostjo razširjenega polja.

Slika 2

Koordinate političnega prostora v demokracijah.

Slika 3

Model prototipnega umetnostnega prostora, ki ga tvorita abscisa pragmatike z aplikativnimi artes vulgares na levi strani ter artes liberales na desni strani, in ordinata aksiologije z zastarljivimi standardi običajnega spodaj ter nezastarljivimi lepotnimi standardi zgoraj.

Slika 4

Koordinatni sistem porazsvetljenskega umetnostnega prostora.

Slika 5

Model umetnostnega prostora z začetka 20. stoletja: abscisa figuralno – abstraktno in ordinata konzervativno – napredno.

Slika 6:

Model (post)beuysovskega umetnostnega prostora:
a) os pragmatike (monomedialnost umetnosti – multi- in trans-medialnost umetnosti), b) os aksiologije (napredno: hiperkultura – konzervativno: kulturni esencializem).

Slika 7:

Diahroni ritem umetnosti v luči oblikotvornih transformacij, ki so prototipno definirane z inicialnimi, zenitnimi in zaključnimi momenti: arhaika, klasika, manierizem.

Slika 8:

Diahroni ritem v luči zgodovine stila.

Vse slike © Jožef Muhovič.

PETRA ČERNE OVEN

Artikulacija jezika prek transformacije z oblikovanjem. Zgodovinski, tehnološki in uporabniški konteksti

Slika 1

Prilagojena shema verbalnega grafičnega jezika po Twymanu (Twyman, 1982, 7).

Slika 2

Matrika značilnosti grafičnega jezika po Twymanu (Twyman, 1982, 8).

Slika 3

Nabor znakov za komuniciranje je bistveno več kot pa je črk osnovne abecede. Arhiv avtorice.

Slika 4: Na roko napisani dokumenti imajo največjo fleksibilnost v artikulaciji. Arhiv avtorice.

Slika 5

Specifikacija za tipografski proces avtorja Paula Stiffa, 1991. Arhiv avtorice.

Slika 6

Preprosta beseda »gajba« pisana na različne načine, črkovna vrsta Tisa Sans Pro. Arhiv avtorice.

Slika 7

Eden najbolj znanih primerov enotne tipografije, Herbert Bayer, Universal type, 1926. Vir: Herbert Spencer, *The visible word*, Lund Humphries, Royal College of Art, London, 1968 str. 59.

Slika 8

Laična vizualizacija navodila oziroma obvestila za uporabnike. Klinični center Ljubljana, 2019. Arhiv avtorice.

Slika 9

Nekateri (najbolj raznoliki) primeri vernakularne komunikacije o izgubljenih živalih, ki so bili uporabljeni v analizi. Arhiv avtorice.

BLAŽ ŠEME

Aksiološke in teleološke razsežnosti varstva likovne dediščine v konservatorsko–restavratski teoriji

Slika 1

Študentki konservatorstva-restavradorstva z Oddelka za restavradorstvo Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani ob sliki Vaska Preglja v Gimnaziji Jožeta Plečnika v Ljubljani (foto: Blaž Šeme).

Slika 2

Poslikava severne strani znamenja v Notranjih Goricah pred (levo) in po nestrokovni obnovi (desno) (vir foto: dokumentacija ZVKDS, OE Ljubljana).

Slika 3

Vpogled v pogostnost zapisa besed »conservation«, »restoration«, »preservation« in »renovation« v zbirki besedil digitalne knjižnice Google Books z orodjem Books Ngram. Viewer od leta 1800 do 2010 (marec 2021); dostopno na: <https://books.google.com/ngrams>.

Slika 4

Vpogled v pogostnost zapisa besednih zvez »painting conservation«, »painting restoration« in »conservation-restoration« v zbirki besedil digitalne knjižnice Google Books z orodjem Books Ngram Viewer v 100 letih, od 1910 do 2010 (marec 2021); dostopno na: <https://books.google.com/ngrams>.

Slika 5

Akvarel Franja Goloba z upodobitvijo stenske poslikave v cerkvi sv. Filipa in Jakoba v Višnjah, 1934 (vir: Ministrstvo za kulturo; Direktorat za kulturno dediščino; INDOK center).

Slika 6

Sledi več upodobitev sv. Krištofov na južni zunanjsčini cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru (foto: Blaž Šeme).

Slika 7

Socrealistična poslikava Slavka Pengova v Vili Bled; odkrita pred (levo) in zakrita v času obiska ameriškega državnega sekretarja (desno) (foto: Petja Grafenauer).

Slika 8

Primerjava estetskih vrednosti predmetov kulturne dediščine – srednjeveška freska sv. Krištofa (levo) ima sorazmerno večjo estetsko vrednost kot arheološki predmet (desno). (foto: Blaž Šeme)

Slika 9

Primerjava estetskih vrednosti predmetov kulturne dediščine v primeru različne ohranjenosti – bolje ohranjena srednjeveška freska sv. Krištofa (levo) ima sorazmerno večjo estetsko vrednost kot slabše ohranjena srednjeveška freska (desno) (foto: Blaž Šeme).

Slika 10

Kako (če sploh) ohranjati, obnavljati in predstavljati stare umetniške akcije? Fotomontaža: Uokvirjen prizor iz videa ALU Akcija (V. Bernik, B. Mesarec, A. Pregl, B. Šeme, 1997) (foto: Blaž Šeme).

NADJA ZGONIK

Eksplozivna skupina OHO na polju konceptualne arhitekture

Slika 1

Fotografija hotela Argonavti z naslovnice knjige *Občina Nova Gorica 1947–1977*, Nova Gorica 1977.

Slika 2

Walter de Maria in OHO, 1970, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana. Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

Slika 3

OHO, Maketa-mobil za hotel Argonavti, 1971, Pokrajinski arhiv Nova Gorica, Skupščina občine Nova Gorica, fond 104, t. e. 2167, 4. Foto: z dovoljenjem Pokrajinskega arhiva Nova Gorica, Elaborat, PANG.

Sliki 4 in 5

Maketa za hotel Argonavti, 1971, Pokrajinski arhiv Nova Gorica, Skupščina občine Nova Gorica, fond 104, t. e. 2167, 4. Foto: z dovoljenjem Pokrajinskega arhiva Nova Gorica, Elaborat, PANG.

Slika 6

Balkonska ograja s ščiti, detajl severo-zahode stranice hotela Argonavti, *Hotel Argonavti. Jugoslavija*, reklamni prospekt, nedatiran, Goriška knjižnica Franceta Bevka, Nova Gorica.

Slika 7

Niko Lehrmana, Pivnica na prostem, 1971, Maketa za hotel Argonavti, 1971, Pokrajinski arhiv Nova Gorica, Skupščina občine Nova Gorica, fond 104, t. e. 2167, 4. Foto: z dovoljenjem Pokrajinskega arhiva Nova Gorica, Elaborat, PANG.

Slika 8

Marko Pogačnik, Koncept hotela Argonavti, 1970, 29,3 x 21 cm, flomaster, tipkopis in kemični svinčnik na papirju, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana. Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

Slika 9

Marko Pogačnik, *Lokacije zdajšnjih projektov v razmerju do zgodovinskih lokacij, dolina Save, Zarica, Drulovka, Breg*, maj 1970, fotokopija, 50 x 23,3 cm, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana. Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

Slika 10

OHO (Marko Pogačnik), *Sončna skulptura ob hotelu Argonavti*, 1971–1972, črno-bela fotografija, Zbirka Moderne galerije, Ljubljana. Foto: z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

Slika 11

Hotel Argonavti, ok. 1980, črno-bela fotografija, Arhiv fotoateljeja Pavšič Zavadlav. Foto: z dovoljenjem Fotoateljeja Pavšič Zavadlav, Solkan.

POVZETKI / SUMMARIES

ESTETIKA / AESTHETICS

URŠULA BERLOT POMPE

Prostorske topologije, virtualnost in tehnoumetnost

Sodobne umetnostno teoretske razprave o naravi prostora kot tudi obsežen del vizualne umetniške produkcije se danes soočajo z vplivi informacijskih tehnologij, digitalnih medijev in tehnoznanosti na doživljanje in ustvarjanje prostora. Pričujoča razprava uvodoma osvetli nekatere idejne premene razumevanja prostora v umetnosti modernizma in postmodernizma, nato pa predstavi značilnosti prostora v informacijski dobi in preučuje nove formulacije prostorske kompleksnosti, ki jo opisujejo fraktalna geometrija, teorija dinamičnih sistemov in nelinearnosti. Definira topologijo postmodernega hiperprostora (digitalizacija, dematerializacija, simulacija) s poudarkom na Deleuzovem zarisu večplastnega, pomnoženega prostora gub in prevojev po principu prostorske topologije kot metode iskanja homeomorfnih preslikav med nekaterimi filozofskimi in znanstvenimi prostorskimi modelizacijami. Osrednji del besedila je namenjen obravnavi pojma virtualnosti, ki je utemeljena na razliki med Deleuzovim ontološko usmerjenim razumevanjem virtualnega v razmerju do aktualnega in bolj tehnicističnimi razlagami v teorijah novih medijev (Grau, Manovich), ki virtualnost zoperstavijo realnosti. Interaktivna izkušnja virtualnosti, ki jo omogoča dinamična slika računalniškega zaslona, spreminja sam pojem »slike« ter čutno-kognitivne vidike izkustva časovnosti, telesnosti in samozavedanja. Besedilo zaokroži kritični premislek o razmerju med tehnologijo in umetnostjo skozi pojem tehnoumetnosti, z vprašanjem o možnostih epistemološke produkcije vednosti tovrstnih umetniških praks.

Ključne besede: topologija, simulacija, virtualno, zaslon, hiperprostor.

Topology of the Virtual and Technoart

Contemporary discussions in art theory on the nature of space and a large part of visual art reflect on the impact of information technologies, digital media and technosciences on the experience and creation of space. The present discussion introduces some ideological shifts in the understanding of space in the art of modernism and postmodernism, then presents the characteristics of space in the information age

and examines new formulations of spatial complexity described by fractal geometry, dynamical systems theory and nonlinearities. It defines the topology of postmodern hyperspace (digitization, dematerialization, simulation) with an emphasis on Deleuze's outline of a multilayered, multiplied and warped space of folds according to the principle of spatial topology as a method of finding homeomorphic mappings between some philosophical and scientific spatial modelings. The central part of the text is devoted to the notion of virtuality, which is based on the difference between Deleuze's ontologically oriented understanding of the virtual in relation to the current and more technical explanations in new media theories (Grau, Manovich) that contrast virtuality with reality. The interactive experience of virtuality provided by the dynamic image of a computer screen changes the very notion of 'image' and the sensory-cognitive aspects of the experience of temporality, corporeality and self-awareness. The text wraps up the critical reflection on the relationship between technology and art with the notion of technoart, questioning the possibility of epistemological production of knowledge through such artistic practices.

Keywords: topology, simulation, virtual, screen, hyperspace.

TOŽEF MUHOVIČ

Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti

V raziskavi avtor analizira formalne, semantične in strukturalne transformacije v umetnostnem prostoru moderne. Pri tem izraz »umetnostni prostor« namenoma postavlja nasproti bolj razširjenemu in uveljavljenemu izrazu »umetnostni sistem«. In sicer zato, da bi pozornost od organizacijsko-tehničnih in institucionalnih vidikov umetnosti usmeril h globinskostrukturni matriki pogojev, ki definirajo samo potrebo po umetnosti, ter k splošnim predpostavkam umetnostne artikulacije, aksiologije in pragmatike. Razprava ima obliko triptiha. V prvem, zgodovinskem in panoramskem delu razprave pokaže avtor transformacijo t. i. osnovnega polja umetnosti v t. i. razširjeno polje umetnosti, ki jo v prostoru moderne zaznamujejo fazni premiki, kot so Gesamtkunstwerk, avantgarde, objets trouvés in Beuysov »erweiterter Kunstbegriff«. V osrednjem delu se avtor ukvarja s pojmom »umetnostni prostor« in z modelom umetnostnega prostora, še posebej intenzivno pa s transformacijami tega modela v pogojih prehoda iz osnovnega v razširjeno polje umetnosti.

V tretjem, konceptualnem delu razprave pa avtor tematizira naravo odnosa med umetnostjo in mejami njenih paradigem, se pravi njihovo

prestopanje in širjenje ter njihovo konstituiranje, razvijanje in dozorevanje. *Ključne besede: umetnostni prostor, model umetnostnega prostora, osnovno polje umetnosti, razširjeno polje umetnosti, Gesamtkunstwerk, avantgarde, objets trouvés, erweiterter Kunstbegriff.*

Art and Borders. On the Genome and Models of the Expanded Space of Art

In his study the author analyses formal, semantic and structural transformations in the artistic space of modern art. He intentionally contrasts the expression »artistic space« against the more widely used and customary expression »art system«. His objective is to direct attention from the organizational-technical and institutional aspects of art towards the deep-structured matrix of conditions defining the need for art itself, and towards the general assumptions of artistic articulation, axiology and pragmatism. The discussion has the shape of a triptych. In the first, historical and panoramic part of the discussion, the author demonstrates the transformation of the so-called basic field of art into the so-called expanded field of art, which in the space of modern art is marked by phase shifts such as Gesamtkunstwerk, avant-garde, objets trouvés, and Beuys' »erweiterter Kunstbegriff«. In the central part, the author deals with the concept of »artistic space« and the model of artistic space, and more intensively with the transformations of this model in conditions of crossing from the basic to the expanded field of art. In the third, conceptual part of the discussion, the author thematises the nature of the relationship between art and the borders of its paradigms, that is to say, their crossing and expansion, as well as formation, development and maturation.

Keywords: artistic space, model of artistic space, basic field of art, expanded field of art, Gesamtkunstwerk, avant-gardes, objets trouvés, erweiterter Kunstbegriff.

BARBARA PREDAN

Z nasprotne strani zrcala. Iskanje smisla v jeziku oblikovanja

V besedilu smo si zadali najti smisel v jeziku oblikovanja. Če je namreč Proustovo sporočilo v knjigi *Iskanje izgubljenega časa*, da lahko le umetniško ustvarjanje reši človeka pred minljivostjo in da življenju nek smisel, je v danem kontekstu vprašanje vezano na iskanje smisla v jeziku, ki osmišlja oblikovanje. Da bi do tega prišli, pa smo si zastavili naslednji vprašanji: Kaj sploh mislimo s tem, ko zapišemo *jezik oblikovanja*? Kako se kaže kontekst *narave* v jeziku oblikovanja?

V besedilu še pokažemo, da sta obe vprašanji ključni predvsem zato, ker se z njima vračamo v 19. stoletje, torej v čas, ko so se postavljali temelji profesionalizacije oblikovanja kot discipline. Odgovori nanju pa hkrati začrtajo odločilne transformacije misli v oblikovanju 20. stoletja ter se kot odmev v jeziku oblikovanja porajajo tudi v 21. stoletju. Povedano drugače, izraščajoč se iz Wittgensteinovskega konteksta jezika kot življenjske forme, smo si prek raziskave zadali razumeti, kako se je komaj formirajoča disciplina oblikovanja v obstoječi jezik skupnosti prepletla in sčasoma formirala nove besede ali nove pomene besed. Raziskava nas je vrnila k pisanju Johna Ruskina, viktorijanskega umetnostnega kritika in misleca, o arhitekturi in oblikovanju. Ruskin je med razcvetom industrializacije stal na razpotju med novim in starim. Zaznaval je rojstvo nove discipline, vendar se pri osmišljanju ni odločil črpati iz jezika napredka, iz priročnosti industrializacije, temveč se je odločil za črpanje iz narave, kot antipod tako imenovanim tehnološkim prebojem tistega časa.

Izbrani primer je pokazal, kako je Ruskinova misel v veliki meri vplivala na osmišljanje in nadaljnji razvoj jezika v polju teorije oblikovanja ter tudi na disciplino oblikovanja v širšem kontekstu prakse.

Ključne besede: jezik oblikovanja, korelacija, John Ruskin, organsko oblikovanje.

Through the Other Side of the Looking-Glass. In Search of Meaning in the Language of Design

In this text, our goal is to find meaning in the language of design. If what Proust, in his book *In Search of Lost Time*, sought to express is that it is only the creation of art that can save us from our impermanence and give our lives some form of meaning, the question being asked in the present context has to do with searching for meaning in the language of design. In order to tease out this meaning, we asked ourselves the following questions: What do we mean when we talk about the *language of design*? How is the context of *nature* apparent in the language of design? We go on to show that the main reason these two questions are so critical is that they represent a throwback to the 19th century—a time when the foundations of design as a professional discipline were being laid down. Meanwhile, the answers to these questions trace the crucial transformations of the thought in the design of the 20th century, while also appearing, as an echo, in the language of design in the 21st century. In other words: growing out of the Wittgensteinian context of language as a form of life, we endeavour in this study to understand how the nascent discipline of design wove itself into the language of the community, eventually forming new words, or giving new meanings to existing ones. The study brought us back to the writings of John Ruskin, the

Victorian art critic and thinker, on architecture and design. In the time of burgeoning industrialisation, Ruskin found himself standing at the crossroads between the old and the new. He could sense that a new discipline was emerging, but in making sense of it, instead of drawing on the language of progress and the pragmatic convenience of industrialisation, he chose to counter the so-called technological breakthroughs of that time by seeking inspiration in nature.

The chosen example demonstrates the considerable influence Ruskin's thought has had on assigning meaning to and further development of the language of the theory of design, as well as the design discipline in the broader context of its practice.

Keywords: language of design, correlation, John Ruskin, organic design.

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Nehierarhična vezljivost medijev v sodobni dramatik in gledališču

Poglavje se bo osredotočilo na posebne oblike vezljivosti medijev v sodobnih uprizoritvenih in (ne več)dramskih praksah. Pri tem se bomo namerno izognili temu, da bi kot najbolj eklatantno medmedijsko obliko izbrali performans, upošteva posebnost njegove zgodovine v Sloveniji kot delu drugega sveta. Namesto tega se bomo osredotočili na primere nehierarhične vezljivosti umetniških medijev znotraj sodobne dramatike in gledališča.

Pri avtorjih, kot so Elfriede Jelinek, Oliver Frljič, Simona Semenič, Tomaž Pandur in Dino Pešut, nas bo zanimalo področje medmedijskosti, vezav oziroma vezljivosti scenskih in literarnih umetnosti, odnosi med literaturo in gledališčem, hkrati pa tudi odnosi med gledališčem ter vizualno kulturo in umetnostjo na drugi strani. Za to transdisciplinarno umetniško vezljivost je značilno, da skozi formo hibridnih uprizoritvenih praks vedno znova preverja tezo Peggy Phelan o posebnem ontološkem statusu odrskega dogodka, sedanjiku tukaj in zdaj kot edinem življenju predstave. Ta proces pa hkrati sproža vztrajanje pri prehajanju meja med različnimi vrstami umetnosti ter umetnostjo in življenjem. Skozi vzpostavljanje dialoga s sledmi performativnega obrata, kot ga je definirala Erika Fischer-Lichte, se tako uprizoritvene prakse skušajo ponovno legitimirati kot performativna umetnost par excellence. Vezljivost, nomadstvo in prehodnost so torej lastnosti, ki jih bomo raziskovali na telesih zgodovine in sedanosti sodobnih uprizoritvenih praks. Pokazali bomo, da živa in mediatizirana uprizoritev danes nista več razumljeni kot ontološko nasprotni; recepcija obojega je stvar izkušnje skozi reprezentacijo,

pri čemer uprizoritev v živo ni nič na boljšem ali bolj tukaj in zdaj. S performativnim obratom se je publika znašla v liminalnem stanju, v katerem je gledalčeva percepcija samega sebe in okoliškega sveta destabilizirana. Hkrati pa je prav raziskovanje in prehajanje meja med uprizarjanjem v živo in ne več dramskim proizvedlo nekaj zelo zanimivih primerov nehierarhične vezljivosti medijev.

Ključne besede: sodobna dramatika, postdramsko, ne več dramsko, sodobno gledališče, medmedijskost.

Non-hierarchical Media Connectivity in Contemporary Drama and Theatre

The chapter will focus on specific forms of intermediality in contemporary performing arts and (no longer) dramatic procedures. In doing so, we will focus on examples of the non-hierarchical connectivity of artistic media within contemporary drama and theater.

Interpreting authors such as Elfriede Jelinek, Oliver Frljić, Simona Semenič, Tomaž Pandur and Dino Pešut, we will try to research the vast field of intermedia, a specific procedures connecting or binding performing arts and literature, literature and theatre, as well as relations between theatre and visual culture and art on the other hand. We will analyse the characteristics of this transdisciplinary artistic connection and its specific ontological status of the stage event. In doing so we will show to what extent this process triggers an insistence on crossing the boundaries between different types of art and art and life. Thus, performance practices seek to be re-legitimized as performative art par excellence. Connectivity, nomadism, and translation are thus traits that we will explore within the contemporary performance and drama practices. We will show, why the living and mediatized arts should no longer be understood as ontologically opposite; and how the reception of both is a matter of experience through representation. With the performative turn, the audience found itself in a liminal state in which the viewer's perception of himself and the surrounding world is destabilized. At the same time, it is precisely the exploration and crossing of boundaries between live performances and no longer dramatic that has produced some very interesting examples of the non-hierarchical binding of the media.

Keywords: contemporary drama, contemporary theatre, post-dramatic, no longer dramatic, intermediality.

LIKOVNE VEDE / THEORIES OF FINE ARTS

PETRA ČERNE OVEN

**Artikulacija jezika prek transformacije z oblikovanjem.
Zgodovinski, tehnološki in uporabniški konteksti**

V pričujočem tekstu smo si zastavili vprašanje, kako poteka transformacija jezika od slišane glasbe do vizualne oblike, ki reprezentira te glasbe. Zato ne moremo mimo konteksta jezika, ki pa je v oblikovalski stroki prevečkrat izpuščen iz razprave. Zanimalo nas bo, ali je artikulacija jezika res vedno naravna in do katere mere je uspešna. V tekstu so predstavljeni nekateri koncepti verbalnega grafičnega jezika, njegove komponente in izrazne možnosti, obravnavamo pa tudi elemente artikulacije in konfiguracije jezika. Članek se opredeli o vplivih, ki jih lahko evidentiramo v tranziciji od govorjene besede (ali misli) do vizualne. Najosnovnejši so tehnologija in produkcijska sredstva; konvencije, predpisi in pravila; ter namen in kontekst sporočila. Ker artikulacija teksta, ki komunicira vsebino neki specifični ciljni skupini, ni nujno profesionalna aktivnost, v sklepnih fazah poskušamo analizirati, kaj je »naravno« na podlagi vzorca preprostih neformalnih vernakularnih sporočil, zbranih v obdobju 2010–2021, ki imajo enoten namen, izhodišča, ciljno skupino in način distribucije. Zanima nas, ali obstajajo skupni objektivni parametri, s katerimi ljudje transformirajo verbalna sporočila v vizualne zapise. Ugotovimo, da laiki izkoriščajo zelo majhen del možnosti, ki jih sicer ponuja vizualizacija jezika, največkrat komunicirajo »naravno« in uporabljajo instinkt. Izkoriščajo tehnologijo, ki jim je najbolj pri roki, in uporabljajo samo nekaj najbolj osnovnih spremenljivk grafičnega jezika. Čeprav živimo v svetu, prenasičenem z vizualnimi podobami, se raven vizualne pismenosti ne povečuje. Tekst prav zaradi pomembnosti vizualnega v sodobnem svetu apelira na bolj kakovostno in sistematsko izobraževanje vseh, ne le poklicnih oblikovalcev, in to na podlagi teoretičnih uvidov na točkah prepletanja lingvistike in tipografije ter drugih strok, ki sodelujejo v procesu transformacije jezika v vizualno obliko.

Ključne besede: transformacija, grafični jezik, »naravno« v komunikaciji, tipografija, vernakularno.

Articulation of language through design transformation. Historical, technological and user contexts

In this text, we explore how the transformation of language from the audible sound to the visual form representing these voices takes place. For that reason, we cannot ignore the context of language, despite the fact that language is too often left out of the discussion in the design profession. We will be interested in whether the articulation of language is really always natural and to what extent it is successful. The text presents some concepts of verbal graphic language, its components and expressive possibilities, and we also discuss the elements of articulation and configuration of language. The article discusses the influences that can be defined in the transition from the spoken word (or thought) to the visual. The most basic ones are technology and means of production; conventions, regulations and rules; and the purpose and context of the message. Since the articulation of a text that communicates content to a specific target group is not necessarily a professional activity, in the last part of the paper we try to analyze what is »natural« based on a sample of simple informal vernacular messages collected between years 2010 and 2021, which all have a common objective, starting point, target group and method of distribution. We are interested in whether there are common objective parameters by which people transform verbal messages into visual documents. One of the conclusions points to the fact that lay people take advantage of a very small part of the possibilities offered by the visualization of language; most often they communicate »naturally« and use instinct. They take advantage of the technology at hand and use only a few of the most basic variables of verbal graphic language. Although we live in a world oversaturated with visual images, the level of visual literacy is not increasing. Due to the importance of the visual in the modern world, the text appeals for better and systematic visual education of all, not only professional designers, based on theoretical insights at the intersection of linguistics and typography and other disciplines involved in the process of transforming language into visual form.

Keywords: transformation, graphic language, "natural" in communication, typography, vernacular.

PETJA GRAFENAUER, NATAŠA IVANOVIĆ, URŠKA BARUT

Arhiv Društva slovenskih likovnih umetnikov v 50. in zgodnjih 60. letih 20. stoletja ter želja po trgu z umetninami

Članek predstavi tržno naravnost Društva slovenskih likovnih umetnikov med 1934 in 1959, ko je organizacija stremela k uveljavljanju umetnostnega trga, kakršnega so člani spoznali na Zahodu. Največji uspeh društva je bila ustanovitev Male galerije, v kateri so razstavljali številni člani in pri tem je društvo neposredno sodelovalo z odkupi. Iz zelo obsežnega arhiva, ki ga danes hranijo v Arhivu Slovenije, lahko spoznamo raznolike ideje ne tako homogenega društva likovnih umetnikov.

Ključne besede: DSLU, umetnostni trg, umetnostna zgodovina, politika umetnosti.

The Archive of the Slovenian Association of Fine Arts Societies in the 1950s and Early 60s and the Desire for an Art Market

The article presents the art market orientation of the Slovenian Association of Fine Arts Societies (ZDSLUS) between 1934 and 1959, when the organization sought to establish the art market as the members came to know in the West. The greatest success of the association was the establishment of the Mala galerija, in which many members exhibited, and where the society directly cooperated with the acquisitions. The very extensive archive, which is kept today in the Archives of Slovenia, convey the diverse ideas of the not so homogeneous association of fine artists.

Keywords: DSLU, art market, art history, art politics.

BLAŽ ŠEME

Razvoj in vloga konservatorsko-restavratorske teorije in znanosti pri ohranjanju likovne dediščine

Dejavnost obnavljanja likovnih umetnin je v več desetletjih doživela opazno evolucijo, še zlasti v smeri težnje po ohranjanju čim večje avtentičnosti umetnine. S spremembami v odnosu in pristopu do ohranjanja umetnin so se spreminjali tudi izvajalci obnov – od umetniško-obrtniških renovatorjev oziroma restavratorjev do visoko izobraženih konservatorjev-restavratorjev. Slednji se posvečajo strokovnemu obnavljanju likovnih umetnin, ki imajo za posameznike ali skupnost določeno vrednost in so zato vredne ohranjanja. S spremembo odnosa do umetnine v obravnavi se spreminja zahtevnost posega, saj za ustrezno obnovo nista dovolj »le« umetniška spretnost in obrtniško obvladanje določene

likovne tehnike, ampak tudi specifična družboslovna in naravoslovna znanja ter upoštevanje etičnih načel varstva dediščine. Sodobnega konservatorstva-restavradorstva si tako ni mogoče predstavljati brez trdnih teoretičnih temeljev ter znanstvenega in umetniškega raziskovanja v interdisciplinarnem in transdisciplinarnem sodelovanju z drugimi strokami na področju dediščinske znanosti. Namen prispevka je v glavnih potezah predstaviti izhodišča, razvoj in današnjo vlogo teoretične misli v konservatorstvu-restavradorstvu z vključitvijo pomembnejših avtorjev klasične in sodobne konservatorsko-restavratske teorije. Nekoliko podrobneje so obravnavane teme, ki so jih dosedanje teorije vsaj delno spregledale ali zaobšle, kot so informativno ohranjanje z različnimi možnimi nivoji znotraj teleološkega ali namenskega vidika konserviranja-restavriranja ter različna aksiološka ali vrednostna vprašanja pri ohranjanju likovnih del skupaj s sodobnimi izzivi v konservatorsko-restavratski teoriji in praksi. Nekatere glavne teoretične ideje in njihove transformacije so predstavljene na primerih ohranjanja in konserviranja-restavriranja predvsem stenskih slik v Sloveniji. Ključni povzetek konservatorsko-restavratskih teorij je, da je pri ohranjanju likovnih del treba prepoznavati predvsem estetsko in zgodovinsko naravo kot dve bistveni vrednosti umetnine, ki ju moramo ohranjati. Pri ohranjanju teh in drugih vrednosti likovnih del morajo konservatorji-restavradorji rahločutno upoštevati različne etične in estetske smernice in priporočila.

Ključne besede: konservatorsko-restavratska teorija, likovna umetnost, konservator-restavrador, varstvo likovne dediščine, stensko slikarstvo.

Axiological and teleological dimensions of art heritage protection in conservation-restoration theory

The activity of artworks conservation-restoration has undergone a noticeable evolution over several decades, especially in the direction of striving to preserve the greatest possible authenticity of the work of art. With the changes in the attitude and approach to the preservation of works of art, the performers of renovations also changed - from art and craft renovators or restorers to educated conservators-restorers. The latter are dedicated to the professional restoration of works of art that have a certain value for individuals or the community and are therefore worth preserving. With the change of attitude towards the work of art in question, the complexity of the intervention changes, because for the appropriate restoration is not enough "only" artistic skill and craftsmanship of a particular art technique but also specific knowledge and ethical principles of heritage protection. Modern conservation-restoration cannot be imagined without solid theoretical foundations and scientific

and artistic research in interdisciplinary and transdisciplinary cooperation with other disciplines in the field of heritage science. The purpose of the paper is to present the starting points, development and current role of theoretical thought in conservation-restoration by including the most important authors of classical and modern conservation-restoration theory. Topics that have been at least partially overlooked or bypassed so far, such as informative preservation with different possible levels within the teleological or purposeful aspect of conservation-restoration, and various axiological or value issues in preserving works of art together with contemporary challenges in conservation-restoration theory and practice. Some main theoretical ideas and their transformations are presented on the examples of preservation and conservation-restoration of mainly wall paintings in Slovenia. The key summary of conservation-restoration theories is that in preserving works of art, it is necessary to recognize primarily aesthetic and historical nature, as two essential values of art that we must preserve. In preserving these and other values of works of art, conservators-restorers must carefully follow various ethical and aesthetic guidelines and recommendations.

Keywords: conservation-restoration theory, fine arts, conservator-restorer, art heritage protection, wall painting.

NADJA ZGONIK

Eksperiment skupine OHO na polju konceptualne arhitekture

Delovanje konceptualistične skupine OHO med letoma 1966 in 1971 je en najbolj izvirnih umetniških procesov v slovenski umetnosti. Izrazito medijsko pluralno so njeni člani delovali na področjih od kiparstva, vizualne poezije, performansa, hepeninga, landarta, publicistične dejavnosti, knjige umetnika, stripa, ilustracije, body arta, eksperimentalnega filma, videa, leta 1970 pa so sprejeli nov izziv na arhitekturnem področju. Arhitekt Niko Lehrman jih je povabil k sodelovanju pri projektu novega zabavišnega centra in hotela Argonavti v Novi Gorici. Delež članov skupine OHO lahko natančneje razberemo iz elaborata, ki ga hrani Pokrajinski arhiv Nova Gorica. Posvetili so se infografiki, načrtovanju poti po prostorih, notranji opremi, uniformam, barvnim študijam in parkovni ureditvi. Bistvo njihovega prispevka pa je bilo zajeto v dveh temeljnih ohojevskih konceptih: mitu o iskanju zlatega runa in Argonavtih ter konceptu »časovne posode«. Pot po prostorih hotela so si zamislili kot prehajanje med zgodovinskimi obdobji od paleolitika v kleti, do monumentalne, petnajst metrov visoke skulpture Sončne ure na vrtu pivnice, ki je povzemala izročilo megalitskih sončnih svetišč, kot je Stonehenge,

do neolitika in majevske stopničaste piramide, v katero je bil oblikovan hotelski trakt. Marko Pogačnik je bil prepričan, da naj arhitektura navzven streže funkcijam, navznoter pa naj predstavlja jedro, kjer so ugnezeni potenciali, ki lahko omogočijo kvantni preskok – v bivanjski prostor naj bo zasejano seme za prihodnost. Sodelovanje pri Argonavtih je bil zadnji projekt skupine OHO. Z njim je skupina leta 1971 nastopila na pariškem 7. bienalu mladih, potem ko je že zaključila svoje delovanje, umetnost zamenjala z življenjem kot umetnostjo in začela delovati kot Družina v Šempasu.

Ključne besede: konceptualna arhitektura, skupina OHO, Niko Lehrman, hotel Argonavti, modularna arhitektura, jugoslovanska arhitektura, hipijevska kultura, environment, krajinska umetnost.

Experiment of the OHO group on the Field of Conceptual Architecture

The activities of OHO Group between 1966 and 1971 in the field of conceptual art is one of the most original processes in Slovenian art. Their work is characterised with pluralism of artistic practices, from the field of sculpture, visual poetry, performance, happening, landart, journalism, artists' books, comics, illustration, body art, experimental film, video, and in 1970 they accepted a new challenge in the field of architecture. Architect Niko Lehrman invited them to participate in the project of a new entertainment center and hotel Argonavti in Nova Gorica. Their involvement can be studied in more detail from the project work kept by the Provincial Archives of Nova Gorica. They focused on infographics, route planning, interior design, uniforms, colour studies and park landscaping. But the essence of their contribution was captured in two OHO concepts: the myth of the search for the golden fleece and the Argonauts, and the concept of the »vessel of time«. The route through the hotel was conceived as a transition between historical periods from the Paleolithic in the basement to the monumental, fifteen-meter-high Sundial sculpture in the pub garden, which replicated the idea of Megalithic solar shrines, to the Neolithic and a hotel building designed in a form of a elongated stepped Mayan pyramid. Marko Pogačnik was convinced that architecture should serve a function on the outside and represent a nucleus on the inside, where potentials are nested that can enable a quantum leap – seeds for the future should be sown in the living space. This was the last OHO group project (representing Yugoslav art at the 1971 Paris Biennale of Young Artists) before the group retreated from the art world in 1971 to a comune, the Family in Šempas.

Keywords: Conceptual architecture, OHO group, Niko Lehrman, Argonauts Hotel, modular architecture, Yugoslav architecture, hippie culture, environment, land art.

TEATROLOGIJA / THEATROLOGY

BLAŽ LUKAN

Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije

V osnovi gre v bralni uprizoritvi, teoretsko rečeno, za prehod ali transformacijo dramske ali uprizoritvene predloge v uprizoritev, pri čemer sama gledališka, odrska uprizoritev ali izvedba te predloge ne črta ali izbriše, temveč jo v takšni ali drugačni obliki ohrani. Praktično gledano je bralna uprizoritev izvedba dramskega ali uprizoritvenega besedila v javnosti na način branja. Prispevek izhaja iz prepričanja, da je bralna uprizoritev avtonomen uprizoritveni žanr in ne nadomestek za »pravo« gledališče. Branje (dramske) predloge je del uprizoritvenega procesa, hkrati pa že dolgo oblika uprizoritvenih ali prezentacijskih praks, na katerih se predstavljajo tako dramski avtorji kot tudi sami izvajalci in drugi soustvarjalci. Prispevek obravnava branje kot gledališko uprizoritev in njegovo »performativno ekonomijo«, ki jo najprej kritično ovrednoti, nato pa ponudi nekatere izvedbene možnosti, ki jih bralne uprizoritve še ne izkoriščajo ali ne izkoriščajo dovolj. Bližnji stik s tekstom v bralni uprizoritvi omogoča bližnji stik z gledalcem in artikulacijo občutka povezanosti, ki prinaša večje možnosti za izraz kritičnega stališča in emancipatornega potenciala besedila ter njegovega subverzivnega naboja, hkrati pa tudi (samo)kritične opredelitve do samega besedila. Da bi to dosegla, bi bilo treba bralno uprizoritev še bolj etablirati v njeni žanrski avtonomiji. Bralna uprizoritev ima idealno priložnost, da razgali performativno ekonomijo v njenem temelju. S tem, ko tako rekoč »iz nič« ali iz produkcijskega minimuma proizvede »nekaj« ali estetski maksimum, torej estetsko, simbolno – in tudi tržno – vrednost, in se integrira v sistem blagovne menjave, omenjene procese naredi vidne. Prispevek z različnih zornih kotov, pri čemer je največji poudarek na analizi estetskih in žanrskih kakovosti bralne uprizoritve ter njenih produkcijskih okoliščin, osvetljuje prepričanje, da je pomanjkljivosti bralne uprizoritve treba izkoristiti kot njene prednosti, sledeč (retoričnemu) vprašanju: kako z minimalnimi sredstvi doseči maksimalen učinek. Zavest o robni poziciji namreč omogoča bralni uprizoritvi reartikulacijo vseh kreativnih in produkcijskih razmerij in njihovo kritično ovrednotenje.

Ključne besede: branje, bralna uprizoritev, performativna ekonomija, postdramska pisava, žanrska avtonomija.

Text as a Stage or Stage Reading in the Light of Performative Economy

Basically, a stage reading is, theoretically speaking, a transition or transformation of a dramatic or performance text into a staging or performance, where the theatrical performance does not eliminate this text, but preserves it in one form or another. Practically speaking, a stage reading (or performance reading) is a presentation or performance of a dramatic or performance text in public in the manner of reading. The article stems from the belief that stage reading is an autonomous performative genre and not a substitute for »real« theater. Reading a (dramatic) text is part of the staging process, but at the same time it has long been a form of staging or presentation practices in which both playwrights as well as performers and other co-creators present themselves. The article treats reading as a theatrical performance and proposes its »performative economy«, which it first critically evaluates and then offers some performance possibilities that reading performances do not yet use or do not make enough use of. Close contact with the text in the stage reading enables at the same time close contact with the viewer and helps to articulate a sense of connection and collectiveness, which brings with it greater possibilities for expressing the critical position and emancipatory potential of the text and its subversive power, as well as critical autodefinition of the text. To achieve this, the stage reading would need to be further established in its genre autonomy. The stage reading has an ideal opportunity to expose the performative economy at its core. By producing, so to speak, »from scratch« or from a production minimum, »something« or an aesthetic maximum, that is, an aesthetic, symbolic - and also market - value and integrated into the system of trade, it makes these processes visible. The article highlights the belief that the shortcomings of stage reading should be used as its advantages, following the (rhetorical) question: how to achieve maximum with minimal resources. The article's main emphasis is on the analysis of aesthetic and genre qualities of stage reading and its production circumstances. Namely, the awareness of the marginal position enables the stage reading to re-articulate all the creative and production relations and their critical evaluation.

Keywords: reading, stage reading, performative economy, post-dramatic writing, genre autonomy.

ALDO MILOHNIĆ

Aktualni prispevki k teoriji in zgodovini gledališča upora

Izhodišče prispevka je avtorjeva znanstvena monografija z naslovom *Gledališče upora*, ki je izšla leta 2021 kot sozaložniški projekt Znanstvene založbe Filozofske fakultete in AGRFT, pripravljal pa jo je sočasno z nastajanjem tega članka. V njem avtor razpravlja o nekaterih izpostavljenih zgodovinskih in sodobnih primerih gledaliških in performativnih praks upora, od ljubljanskega Delavskega odra in partizanskih gledaliških skupin v času 2. svetovne vojne do aktivističnih (umetniških in aktivističnih) protestnih akcij in angažiranih performativnih nastopov Marka Breclja. Avtor v prvem delu prispevka spregovori o paradigmi gledališča upora skozi zgodovinske primere, v drugem delu pa se osredotoči na performativni opus Marka Breclja, ki je prototip slovenskega aktivista (obenem aktivista in umetnika) in performerja, neutrudni bojevnik proti despotizmu lokalnih oblastnikov, odličen glasbenik in izostren retorik. Znan je tudi po svojih »mehkoterorističnih« akcijah, kot imenuje nenavadno zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije, ki je zabeljena z obilno dozo duhovitosti. Breclj v slogu Foucaultovega »neustrašnega govorca« na glas pove stvari, ki so za oblast skrajno neprijetne. Je družbeno-umetniški diverzant, ki mu je javna raba uma sinonim za samostojno odločanje v vsakem družbenem trenutku.

Ključne besede: artivizem, Delavski oder, gledališče upora, Marko Breclj, partizansko gledališče.

Current Contributions to the Theory and History of the Theatre of Resistance

The starting point of the article is the author's scientific monograph entitled *Theatre of Resistance*, published in 2021 as a co-publishing project of the Scientific Publishing House of the Faculty of Arts and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, which he prepared at the same time as this article. In it, the author discusses some important historical and contemporary examples of theatrical and performative practices of the uprising, from the Ljubljana Workers' Stage and Partisan theatre groups during WWII to activist (both artistic and activist) protests and engaged performative actions by Marko Breclj. In the first part of the article, the author discusses the paradigm of the theatre of resistance through historical examples, and in the second part he focuses on several activist performances by Marko Breclj, who is a prototype of a Slovenian activist and performer, a tireless warrior against the despotism of local authorities, an excellent musician and sharp

rhetorician. He is also known for his »soft-terrorism« actions, as he calls the unusual mixture of performance ludicism, political commentary and non-violent direct action, marked by an abundant dose of wit. In the style of Foucault's »fearless speaker«, Brecelj says out loud things that are very unpleasant for the authorities. He is a socio-artistic saboteur, for whom the public use of the mind is synonymous with independent decision-making in every social moment.

Keywords: activism, Workers' Stage, theatre of resistance, Marko Brecelj, Partisan theatre.

BARBARA OREL

Umetniško vodstvo, kuratorstvo in sodobne scenske umetnosti

Prispevek prouči problematiko kuratorstva na področju uprizoritvenih umetnosti v slovenskem prostoru. V središču zanimanja je profil kuratorja, ki se je v mednarodnem prostoru razvil v 80. in zgodnjih 90. letih 20. stoletja v okviru festivalov sodobnih scenskih umetnosti in umetniških centrov, za katere je značilna transdisciplinarna, transnacionalna, transkulturna in transinstitucionalna hibridizacija umetniških postopkov, strategij produkcije in nagovorov občinstvu. V Sloveniji je bil razvoj kuratorstva na področju uprizarjanja povezan s festivalizacijo gledališkega prostora in ustanavljanjem prvih mednarodnih festivalov sodobnih (scenskih) umetnosti sredi 90. let 20. stoletja (Ex Ponto, Exodos, Mesto žensk, Mladi levi, Lepota ekstrema) in po letu 2000 (Performa, Ukrep, Pajek, CoFestival itd.). Oznaka kurator je sposojena s področja likovne umetnosti, kar je simptom sprememb, ki so se zgodile v umetnosti, obenem pa tudi posledica pomanjkanja njihove teoretske refleksije na področju sodobnih scenskih umetnosti. Prispevek se natančneje posveti vprašanju slovenske terminologije in ugotavlja, da je rabo oznake »kurator« mogoče zaslediti po letu 2000, predvsem na Mestu žensk in Exodosu. Oznaka se je v obeh primerih sprva nanašala na gostujoče kuratorje iz tujine, pozneje pa tudi na kuratorje iz Slovenije. Sicer so avtorji festivalskih programov raje uporabljali slovenske termine s področja uprizoritvenih umetnosti in vodenja gledaliških institucij, najpogosteje: umetniški vodja, oblikovalec programa, selektor.

Med konceptualnimi opredelitvami kuratorskih strategij (v razmerju do dramaturgije, prevajanja, koreografije, producentstva itd.) je izpostavljen premislek Beti Žerovc, ki je prepoznala povezavo med kuratorstvom razstave in režijo uprizoritve v postdramskem gledališču ter opozorila na poseben fenomen v slovenskem prostoru: pojavljanje gledaliških režiserjev v vlogi kuratorjev razstav in snovanje uprizoritev kot razstav.

V prispevku je ta pojav opredeljen kot posebna hibridna uprizoritvena zvrst, t. i. uprizoritev-razstava.

Ključne besede: kurator, umetniški vodja, festival, uprizoritvene umetnosti, Slovenija.

Curation in the Slovenian performing arts

This chapter examines the issues of curation in the field of the performing arts in Slovenia. It focuses on the curator profile, which was developed internationally in the 1980s and early 1990s as part of performing arts festivals and art centres, characterised by transdisciplinary, transnational, transcultural and transinstitutional hybridisation of artistic processes, production strategies and audience addressing. In Slovenia, the development of curation in the field of the performing arts was connected with the festivalisation of the Slovenian theatre landscape and the founding of the first contemporary (performing) arts festivals in the mid-1990s (Ex Ponto, Exodos, Mesto žensk/City of Women, Mladi levi/Young Lions, Lepota ekstrema/The Beauty of the Extreme, Fronta/Front) and after 2000 (Performa Festival, Ukrep – Festival of Dance Perspectives, Pajek – Spider Expand!, CoFestival, etc.). The term 'curator' is borrowed from the field of the fine arts; this is a symptom of the changes that took place in the arts as well as a consequence of the lack of theoretical reflection on these changes in the field of the contemporary performing arts. The chapter focuses on the issue of Slovenian terminology, finding that the term 'curator' can be traced after 2000, especially in the scope of the City of Women and Exodos festivals. In both cases, the term initially referred to the guest curators from abroad and later on to curators from Slovenia as well. Generally, however, the festival programme authors preferred employing Slovenian terms from the fields of the performing arts and theatre institution programming, with 'artistic director', 'programme director' and 'selector' being the most frequent. Among the conceptual considerations of curating strategies (in terms of dramaturgy, translation, choreography, producing, management, etc.), Beti Žerovc's reflection is highlighted. Žerovc recognises the connection between exhibition curating and directing performances in post-dramatic theatre. In this, she points out a singular phenomenon in Slovenia: that of theatre directors acting as exhibition curators and staging performances as exhibitions. The chapter defines this phenomenon as a special hybrid performing genre: performance-exhibition.

Key words: curator, artistic director, festival, performing arts, Slovenia.

IMENSKO KAZALO

A

Abramović, Marina 216
 Aicher, Otl 113
 Alexander, Christopher 81, 84
 Althusser, Louis 194, 198, 200
 Angeli Radovani, Kosta 134
 Apih, Jure 166
 Appelbaum, Barbara 141
 Arhar, Nika 189, 200
 Ashley-Smith, Jonathan 141

B

Badiou, Alain 74, 78, 82, 84, 90, 94, 96
 Bahtin, Mihail 212, 219
 Bakić, Vojin 134
 Baldini, Umberto 140, 141, 155, 158
 Balibar, Étienne 200
 Barthes, Roland 24, 187, 188, 195, 200
 Batič, Stojan 132, 134
 Baudrillard, Jean 26, 27, 34, 41, 93, 96
 Bayer, Herbert 113
 Bazelj, Jakob 132
 Bazzichelli, Tatiana 213
 Benjamin, Walter 51, 70, 195, 209, 219
 Benoist, Alain de 48, 49, 70
 Bergson, Henri 31, 212, 213, 219
 Berlot Pompe, Uršula 15, 23, 41, 243
 Bernard iz Clairvauxa 108
 Bernardus (van Clairweaux) 108
 Bettencourt, Pierre 30
 Beuys, Joseph 16, 48, 49, 52, 53, 60, 63, 70
 Beyme, Klaus von 51, 70
 Bishop, Claire 41
 Borčič, Barbara 234
 Boulez, Pierre 30
 Bourriaud, Nicolas 96
 Brajer, Isabelle 141
 Brajović, Petar 208, 219
 Brandi, Cesare 139, 140, 141, 153, 155,
 157, 158, 159
 Brecelj, Marko 203, 214, 215, 216, 217, 219
 Brecht, Bertolt 207, 210

Bredenkamp, Horst 40, 41
 Brejc, Tomaž 24, 41, 164, 168, 169, 176, 182
 Brustein, Robert 204, 219
 Bulc, Mare 231, 233
 Buljan, Ivica 194

C

Cache, Bernard 31
 Callon, Michel 198, 200
 Cantor, Georg 30
 Caple, Chris 145, 158
 Carbonara, Giovanni 145
 Carroll, Lewis 73, 74
 Casazza, Ornella 140, 155, 158
 Cetinski, Uršula 228
 Champetier, Charles 49, 70
 Chomsky, Noam 111, 123,
 Ciuha, Jože 132
 Clavé, Antoni 129
 Cowdell, Scott 69, 70
 Crystal, David 102, 115, 123

Č

Černigoj, Avgust 130
 Čufer, Eda 230, 234

D

Daele, Koen Van 227, 228
 Dalibor, Foretić 96
 Damisch, Hubert 25, 26, 41
 Darylmphe Henderson, Linda 41
 De Maria, Walter 168, 169
 Debord, Guy 26
 Delak, Ferdo 206, 210, 220
 Deleuze, Gilles 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33,
 41, 42, 43, 92, 244
 Derrida, Jacques 13, 24, 26, 31, 34
 Dino, Pešut 33, 89, 96
 Divjak, Žiga 194,
 Doel, Marcus 30, 41,

Domitrovič Kos, Damir 228,
 Dragičević Šešić, Milena 212, 218, 219
 Dubuffet, Jean 30
 Dunning, William V. 42
 Džafo, Nikola 216

E

Eco, Umberto 96
 Einstein, Albert 26
 Eisenman, Peter D. 178, 182
 Esbester, Mike 116, 123
 Escobar, Arturo 82, 84
 Estienne, Robert 115, 123
 Etchells, Tim 216, 228
 Ettliger, Or 35, 42

F

Fabre, Jan 228
 Fautrier, Jean 30
 Filipčič, Emil 189
 Fischer Lichte, Erika 88, 95, 96, 248,
 Flusser, Vilém 73, 84
 Foucault, Michel 24, 42
 Frei, Otto 172
 Frelih, Črtomir 54, 70
 Freud, Sigmund 217
 Frlić, Oliver 89, 92, 93, 94, 95, 97
 Fukuyama, Francis 12, 70
 Fuller, Buckminster 172

G

Gall, Elizabeta 152
 Gall, Henrik 152
 Gary, Romain 50
 Garzarolli, Matjaž 164, 165, 166, 182
 Gerlovič, Alenka 131, 136
 Girard, René 70, 76
 Glimcher, Arnold B. 24, 43
 Gložančev, Alenka 76, 84
 Godec, France 132
 Goethe, Wolfgang 191
 Gogh, Vincent van 188
 Golob, Franjo 148, 149
 Golouh, Rudolf 205, 206
 Gombač, Andraž 217
 Goossens, Jan 228

Gorjak, Ksenija 228
 Grafenauer, Petja 17, 127, 153, 230, 234
 Grau, Oliver 25, 34, 35, 38, 42
 Greiman, April 111
 Grginčević, Vesnal 216, 219
 Gropius, Walter 80
 Groys, Boris 42
 Grum, Slavko 188
 Grün, Anselm 70
 Guattari, Félix 26, 27, 31, 41, 42, 92,
 Gumbrecht, Hans Ulrich 53, 70

H

Halik, Tomáš 70
 Hantaï, Simon 30
 Hartz, Matthias von 227, 234
 Heidegger, Martin 78, 84
 Hermens, Erma 156, 159
 Höfler, Janez 152, 159
 Holtzman, Harry 60, 70
 Holyoake, Manfred 144, 159
 Hribar Ožegović, Maja 210, 219
 Hrvatin, Varja 199, 233
 Hubbard, Sue 66, 70

I

Jablanovec, Bojan 231, 233
 Jakac, Božidar 128
 Jakobson, Roman 83, 84
 James, Martin S. 60, 70
 Jameson, Frederick 34, 88, 96
 Janežič, Tomi 194
 Janković, Zoran 211, 214
 Janša, Janez 211, 232, 233
 Jelinek, Elfriede 89
 Johnson, Mark 75, 82, 84
 Jovičević, Aleksandra 212, 219
 Jug, Mojca 228
 Jugovec, Oton 130

K

Kandinski, Vasilij 24, 30
 Kangler, Franc 211, 214, 215
 Kant, Immanuel 77
 Kardum, Simon 228
 Kershaw, Baz 204, 205, 219

Keržič, Stane 131
 Kidrič, Boris 128
 Kierkegaard, Sören 53, 70
 Kinross, Robin 113, 123
 Klee, Paul 30
 Klein, Felix 32
 Klemenčič, Dore 128, 132
 Klepec, Peter 33, 42
 Kobe, Jurij 164, 182
 Koch, Helge von 13, 31
 Kokalj, Eva 199
 Kokalj, France 150, 151, 159
 Komelj, Miklavž 128, 129, 136, 210, 219
 Konjajev, Zora 209, 220
 Koprivšek, Nevenka 228
 Kozak, Ferdo 128
 Kozak, Krištof Jacek 96, 97, 200
 Kozak, Primož 189
 Koželj, Janez 164, 182
 Kralj, Niko 80, 81, 84
 Kralj, Tone 132
 Kreft, Bratko 205, 206, 207
 Križaj, Svetozar 130
 Križnar, Naško 167
 Kržišnik, Zoran 130, 132, 134
 Kuen, Tang Fu 228
 Kumbatovič Kalan, Filip 208
 Kunaver, France 132
 Kuzmanič, Tonči 219

L

Lacan, Jacques 24
 Laclau, Ernesto 74, 79, 83
 Lakoff, George 84, 75, 82
 Langus, Matej 149, 155
 Le Witt, Sol 66
 Lehmann, Hans-Thies 96, 189, 196,
 200, 231, 234
 Lehmann, Harry 57, 70
 Lehrman, Niko 17, 164, 166, 167, 168,
 169, 170, 173, 182
 Licko, Zuzana 115, 123
 Lienthal, Matthias 232, 234
 Listing, Johann Benedict 29
 Loboda, Marjan 167
 Lorenci, Jernej 194
 Lotman, Jurij 88, 96

Lubarda, Petar 129
 Ludvik XIV. 217
 Lukacs, John 64
 Lukan, Blaž 18, 187, 188, 200, 216, 217,
 219, 229, 230, 234
 Lyotard, François 26, 31, 34

M

Macherey, Pierre 200
 Mächtigt, Saša J. 172
 Mahnič, Katja 136
 Mallarmé, Stéphane 30
 Malzacher, Florian 224, 227, 234
 Mandelbrot, Benoit B. 27, 31
 Manovich, Lev 24, 35, 36, 42
 Manutius, Aldus 110
 Marranca, Bonnie 96
 Marinetti, Filippo T. E. 113
 Marquard, Odo von 50, 71
 Martínez Justicia, María José 141
 Mascherini, Marcello 134
 Massumi, Brian 27, 42
 Matanovič, Milenko 27, 167, 168
 McLuhan, Marshall 102, 123
 Medvešček, Pavel 147, 159
 Meillassoux, Quentin 77, 79, 84
 Meinhardt, Johannes 53, 70
 Mejač, Lara 132, 136
 Melucco Vaccaro, Alessandra 141
 Menke, Christian 13, 53, 71
 Merleau-Ponty, Maurice 42
 Mesarec, Boštjan 156
 Meyer, Hannes 54, 80, 81, 84
 Mežan, Ivanka 209, 220
 Michalski, Stefan 141
 Michaux, Henri 30
 Mihevc, Edo 166
 Mikuž Stane 128
 Millman, Debbie 121, 123
 Milohnič, Aldo 18, 203, 211, 213, 216, 219,
 220
 Miłosz, Czesław 64
 Mirčevska, Žanina 188
 Mitchell, William J. 28, 29
 Mlač, Ruža 228

Möbius, August Ferdinand 29
 Mohorčič, Tea 148, 159
 Molière 208, 209
 Morris, William 79
 Moxon, Joseph 102, 123
 Mrak, Ivan 188, 190
 Muhovič, Jožef 11, 15, 16, 47, 51, 53, 58,
 70, 71
 Müller, Heiner 210
 Muñoz Viñas, Salvador 141, 147, 155, 157
 Murdoch, Iris 54
 Murtić Edo 129
 Mušič Zoran 129

N

Nabergoj, Saša 234
 Nez, David 167, 168
 Nonhoff, Winfried 70
 Nordmann, Alfred 39, 42
 Novakovič, Barbara 231, 233
 Noyes, Eliot F. 80, 85

O

Oberstar, Ciril 219
 Orel, Barbara 18, 77, 78, 82, 223, 234

P

Pandur, Tomaž 92, 93, 96
 Panofsky, Erwin 25, 43
 Patrice Pavis 96
 Paulin-Brina, Marta 209
 Pease, Murray 140, 158
 Pêcheaux, Michel 200
 Pejovič, Katarina 225, 234
 Pengov, Slavko 152, 153, 159
 Petrè, Fran 205, 220
 Philippot, Paul 141
 Pintar, Boris 228
 Pirc, Vanja 152
 Pirman, Alenka 215, 219
 Piscator, Erwin 205, 210
 Platon 26, 33, 34
 Pogačnik, Barbara 200,
 Pogačnik, Marko 170, 172, 176, 177, 178,
 179, 180, 182, 216
 Popovič, Boris 214, 216, 217

Popper, Frank 43
 Porstmann, Walter 113, 123, 124
 Pöschl, Sašo 167
 Potokar, Cita 132
 Predan, Barbara 16, 73, 101, 128
 Pregelj, Marij 130
 Prestinzenza Puglisi, Luigi 28
 Pristaš, Goran Sergej 229, 234
 Protić Miodrag 134
 Proust, Marcel 74
 Putrih, Tobias 156, 158
 Pye, Elizabeth Mary 141

R

Radišič, Đorđe 210, 220
 Rancière, Jacques 74, 75, 84
 Ravnikar, Edvard 174, 182
 Ravnikar, Ljubo 206
 Raymond, Bertin B. 95, 96
 Reckwitz, Andreas 62, 71
 Reedy, Chandra 141
 Reedy, Terry 141
 Riegl, Alois 42, 43, 153, 159
 Robertson, Frances 156, 159
 Rogers, W. Kim 80, 85
 Rogina, Bojana 130, 136
 Rose, Gillian 121, 124
 Rotar, Braco 167, 168, 182
 Rupel, Dimitrij 214
 Ruskin, John 16, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
 82, 83, 85
 Ryman, Robert 53

S

Sasso, Robert 32, 43
 Schapiro, Meyer 53, 54, 71
 Schelling, Friedrich W. J. 59, 71
 Schieder, Martin 51, 70
 Schiller, Friedrich 191
 Schmarsow, August 43
 Schwarzer, Mitchell 43
 Seel, Martin 53, 71
 Sellar, Tom 224, 225, 232, 234
 Semenič, Simona 89 90, 95, 96
 Simoniti, Jure 75, 76, 85
 Sitar, Mateja Neža 149, 155, 159, 206

Skušek-Močnik, Zoja 200
 Slapernik, Rajko 132
 Sloterdijk, Peter 47, 48, 53, 58, 67, 71
 Smith, Richard 141
 Sontag, Susan 95, 96
 Spencer, Herbert 113, 115, 124
 Stalin, Josip V. 210
 Steiner, George 52, 58, 66, 69, 71
 Steele, France 147, 148, 158, 159, 182
 Stella, Frank 53
 Stiff, Paul 111
 Strawinsky, Igor 50, 71
 Sušec Michieli, Barbara 188, 200
 Svetina, Ivo 92
 Szondi, Peter 97

Š

Šalamun, Andraž 167
 Šalamun, Tomaž 167, 168
 Šantevska, Irena 219,
 Šeme, Blaž 17, 139, 143, 151, 154, 156
 Šindič, Zlato 170
 Štaudohar, Irena 228
 Štih, Bojan 188
 Šubic, Ivo 134
 Šubic, Mirko 128
 Šuštaršič, Marko 132
 Šuvakovič, Miško 174, 182

T

Tackels, Bruno 195, 200
 Tanko, Petra 220
 Thom, René 31
 Tiran, Jože 209
 Todosijevič, Raša 216
 Tomaszewski, Andrzej 141
 Tomkins, Calvin 51, 71
 Toporišič, Tomaž 16, 87, 95, 97, 228
 Trahndorff, Eusebius 49
 Troha, Gašper 204, 220
 Trubar, Primož 147, 159
 Tschumi, Bernard 28
 Tupajič, Tea 224, 234
 Twyman, Michael 103, 104, 105, 106,
 110, 124

U

Ubersfeld, Anne 93, 97

V

Valič, Aleksander 209, 220
 Vatovec, Matej 29, 43
 Verde, Giacomo 213
 Vidler, Anthony 25, 26, 28, 43
 Villani, Arnaud 32, 43
 Virilio, Paul 25, 28, 39, 43
 Vitz, Paul C. 24
 Vokič, Denis 141, 144, 160
 Vuchinich, George 209

W

Wagner, Richard 49, 92, 93
 Walker, Sue 108, 116, 124
 Weeks, Jeffrey 29, 44
 Weiss, Peter 94
 Welsch, Wolfgang 53, 71
 Williams, Raymond 66, 71
 Wilson, Robert 216
 Wilson, Stephen 44
 Wittgenstein, Ludwig 75, 76, 85
 Wolff, Francis 78, 79, 85
 Wright, Frank Lloyd 6, 80, 85

Z

Zanki, Petra 224, 234
 Završnik Podlesek, Sonja 167
 Zelenko Karl 135
 Zimmermann, Michael F. 51, 70
 Zlokarnik, Mojca 128, 129, 136

Ž

Žakelj, Špela 200
 Železnik, Alenka 215
 Ženko, Ernest 27, 44
 Žerovc, Beti 231, 234
 Žigon, Fedor 166, 167, 182
 Žumer, Aleš 215

STVARNO KAZALO

A

abeceda 104
 abscisa 59, 61, 237
 abstrakcija 60, 141
 Agens 166, 167
 Aktionsraum 168
 aktualno 9, 14, 15, 31, 32, 33, 205
 algoritem 64
 Alpe-Adria 170
 analiza 80, 144
 apolinično 59, 60
 Argonavti 17, 18, 164, 165, 166, 167,
 170, 171, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 182,
 240, 253, 254
 arhaika 67, 237
 arhitektura 28, 77, 79, 80, 166, 172, 177,
 178, 180, 254, 275
 Arhiv Slovenije 136
 artefakt 13, 55, 215
 artes liberales 58, 59, 237
 artes vulgares 58, 59, 237
 artikulacija 110, 196, 249
 artivizem 213, 257
 avantgarda 51
 avantgarde 16, 48, 49, 51, 53, 112, 206,
 245
 avatar 37
 avtentičnost 62
 avtonomno 59, 60, 229, 232

B

Bauhaus 80, 113
 Beneška listina 140
 biogenetika 40
 Biosfera 172
 bioumetnost 38
 bralec 14, 90, 148
 bralna uprizoritev 18, 188, 191, 192, 193,
 194, 195, 197, 198, 255
 branje 18, 114, 115, 117, 140, 188, 189,
 190, 195, 196, 255
 brezčasnost 28, 67

C

Carta del restauro 139, 140, 158
 Cvetlična pivnica 180

Č

čas 13, 14, 15, 16, 28, 47, 53, 67, 75, 79,
 80, 82, 90, 110, 112, 115, 121, 135, 144,
 145, 148, 152, 153, 168, 170, 175, 208, 218,
 246
 črka 120
 črkopis 104
 črkovna vrsta 112, 114, 238

D

delavski oder 205
 dematerializacija 28, 243
 derealizacija 12, 53
 dialogizem 89
 digitalizacija 38, 243
 dionizično 60
 diskurz 25, 34, 38, 52, 64, 89
 diskurzivno 53
 divizionizem 65
 dokumentiranje 142, 144, 145, 147
 Družina v Šempasu 14, 90, 148
 DSLU 17, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135
 dulija 65

E

ekologija 38
 ekran 35
 environment 52, 167, 254
 erweiterter Kunstbegriff 16, 48, 49,
 245
 estetika 14, 15, 49, 94
 Evropa 172

F

festival 14, 90, 148, 188, 191, 225, 226,
227, 228, 234, 259, 278
futuristična arhitektura 172

G

genetska umetnost 38
genetski inženiring 38
Gesamtkunstwerk 16, 48, 49, 53, 71,
245
gestaltpsihologija 155
gledališče podob 92
Gledališče upora 203, 204, 220, 257,
276
globalizacija 38
govorne ploskve 89
Guba 30, 41

H

heteronomno 60
hibridno 38
Hiperkultura 62, 63
hiperprostor 243
hipijejska kultura 254
homeomorfizem 29

I

ICOGRADA 172
identity politics 62
iluzija 12, 34, 199
informacijska 25
informacijsko 26
Information Show 168
interaktiven 28
Internet 37
Iskra Delta 164, 180, 182

J

jezik 17, 73, 74, 75, 76, 82, 83, 101, 102,
103, 104, 105, 111, 117, 120, 121, 187, 246,
249
jezik oblikovanja 73, 74, 75, 82, 83, 101,
246
jezikoslovje 102

K

kairós 14, 67
kavarna Evropa 172
kolaps 28, 48
kompleksnost 24, 41, 272
konceptualna arhitektura 254
konfiguracija 94, 105, 106, 117, 120, 178
konservatorstvo 142, 145, 156
konservatorstvo-restavracijsko 142,
145, 156
korelacija 246
korelat 78
kulturalizacija 62
kulturni esencializem 63, 237
kurator 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234,
258, 259
Kuratorstvo 5, 223

L

ladja Argo 172

M

manierizem 67, 237
medij 52, 54, 65, 108, 168, 231, 232
mednarodni festival uprizoritvenih
umetnosti 225
Mestna galerija 135
model 34, 56, 59, 60, 61, 63, 237
Moderna galerija, Ljubljana 134, 135,
182
modernizem 25
modularna arhitektura 254
morfologija 81
mreža 29

N

nacionalni gledališki festival 229
nanoumetnost 38
nelinearnost 26
Nova Gorica 18, 165, 171, 173, 180, 182,
240, 253, 254

O

objekt 31, 32, 55, 80, 83, 166, 170, 175, 177, 195
 objets trouvés 16, 48, 49, 51, 52, 53, 60, 245
 oblikovalec 81, 110, 111, 113, 115, 172, 228, 229, 232, 258
 oblikovanje 130, 132, 133, 136, 251
 OHO 17, 163, 164, 165, 182, 239, 240, 253, 254
 ohranjanje 142, 145, 147, 150, 151, 155, 157, 252
 ordinata 59, 61, 237
 organizacija 9, 127, 131, 251
 organizem 81, 92
 organska arhitektura 79, 80
 organsko oblikovanje 80
 origami 170
 os aksiologije 57, 63, 237
 os pragmatike 57, 63, 237

P

paličevje 170
 partizansko gledališče 208, 257
 performans 24, 87, 189, 216, 217, 219, 232, 247
 performativna ekonomija 255
 Perla, hotel 164, 180
 perspektiva 25, 26
 pisava 103, 117, 195, 255, 279
 pluriverse 82
 poiesis 58
 politično gledališče 205
 politika umetnosti 251
 polje 36, 52, 64, 74, 76, 92, 93, 95, 102, 115, 116, 120, 178, 206, 245
 postdramska pisava 255
 postdramsko gledališče 96, 200, 227, 234
 postindustrijska družba 180
 postmodernizem 180
 poststrukturalizem 47
 programirana umetnost 167
 prostor 8, 12, 25, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 48, 53, 56, 60, 67, 88, 105, 106, 108, 117, 130, 131, 132, 133, 134, 168,

175, 177, 178, 180, 181, 197, 212, 225, 226, 227, 229, 244, 245, 254

R

računalnik 38, 111, 117
 readymades 51, 52, 60
 realno 27, 32, 53, 94
 renoviranje 152, 157
 restavradorstvo 142, 143, 145, 156, 238
 restavriranje 140, 144, 145, 155, 157
 rizom 29
 rudnina 76

S

sekundarno semantiziranje 60
 selektor 227, 228, 258
 semiosfera 96
 simulacija 26, 27, 41, 243
 simulaker 33, 34, 93
 sintetična morfologija 81
 sodelovalno gledališče 94
 Sončna ura 177
 stavljenje 107, 110
 Stonehenge 177, 253
 substrat 78
 Svoji k svojim 170

Š

Šempas 167, 178, 254
 šotor 170

T

tehne 58
 tehnologija 16, 28, 37, 39, 108, 110, 249
 tehnoumetnost 4, 15, 23, 40, 43, 243
 tehnouznanost 39, 40, 243
 teleprisotnost 35
 tipograf 102, 113
 tipografija 102, 103, 108, 249
 tisk 103, 104, 110, 111, 205
 topologija 29, 32, 243
 transformacija 61, 101, 110, 245, 249

U

umetnostni prostor 56, 60, 244, 245
umetnostni sistem 56, 63, 244
umetnostni trg 17, 251
Umetnost osnovnega polja 54
umetnost razširjenega polja 54
uprizoritev-razstava 19, 231, 232, 259
ustno izročilo 147

V

vernakularno 249
vertical thinking 65
vezljivost 4, 16, 87, 92, 247
virtualno 15, 31, 32, 33, 35, 243
vizualizacija 114, 121, 238, 249

Z

zaslon 26, 35, 36, 89, 243
zaznava 24, 28, 41, 178
zgodovina 12, 16, 53, 61, 96, 136, 164,
251
zgodovinska vrednost 155
zlato runo 180

Ž

žanrska avtonomija 255

AVTORJI / AUTHORS

URŠKA BARUT

Mag. Urška Barut (1991, Šempeter pri Novi Gorici) je magistrica umetnostne zgodovine. Leta 2016 je kot asistentka umetnice Tanje Prušnik pomagala pri postavljanju razstav na Dunaju in v Sloveniji. Med letoma 2016 in 2018 je delala kot galerijska asistentka v Vodnikovi domačiji v Šiški, nato pa do leta 2019 kot sodelavka za odnose z javnostmi v »Aksiomi«. Leta 2016 je sodelovala pri študentski dokumentarni razstavi *Življenje spomenikov* v MSUM, leta 2018 pa kurirala razstavo umetnice Nevenke Miklič Perne z naslovom *V zrcalu beseda* v galeriji Srečišče.

Urška Barut, MA (1991, Šempeter pri Novi Gorici) holds a master's degree in Art History. In 2016, she worked as an assistant to artist Tanja Prušnik in Vienna, helping setting up of exhibitions in Vienna and Slovenia. From 2016 and 2018, she was a gallery assistant at Vodnikova domačija in the Ljubljana Šiška district and then went on to work as a public relations associate at Aksioma until 2019. In 2016, she participated in the student documentary exhibition *The Lives of Monuments* at MSUM, whereas in 2018, she curated an exhibition by artist Nevenka Miklič Perne entitled *In the Mirror the word* at the Srečišče Gallery in Ljubljana.

URŠULA BERLOT POMPE

Dr. Uršula Berlot Pompe je vizualna umetnica, umetnostna teoretičarka in profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Umetniško in raziskovalno se ukvarja s presečišči umetnosti, znanosti in filozofije. Je avtorica monografije o Duchampu (Duchamp in mimesis, 2011) ter člankov s področja teorije umetnosti, ki tematsko obravnavajo vprašanja percepcije in reprezentacije prostora v likovni umetnosti, tehnologijo, nevroestetiko ter področja tradicionalne estetike, ki raziskujejo vprašanja reprezentacije, simulacije in mimesisa (Kompleksnost in tehnološki biomorfizem v sodobnem abstraktnem slikarstvu, 2020; Prostor in gledalec: utelešena percepcija v umetnosti instalacije, 2018; Pictorial Abstractions: Visualizing Space in the Eras of Modernism and Information, 2018), Intuicija v sodobni umetnosti, 2017; Nevroumetnost, nevroestetika in vprašanje zavesti, 2016).
ursula.berlotpompe@aluo.uni-lj.si; www.ursulaberlot.com

Uršula Berlot Pompe, PhD is a visual artist, art theorist and professor at the Academy of Fine Arts and Design of the University of Ljubljana. Her artistic and theoretical research is focused the intersections of art, science and philosophy. She is the author of a monograph on Marcel Duchamp (Duchamp and Mimesis, 2011) and numerous articles in the field of art theory, which thematically address issues of perception and representation of space in fine arts, technology, neuroaesthetics and traditional aesthetics, exploring the notions of representation, simulation and mimesis. (Technological Biomorphism in Contemporary Abstract Painting, 2020; Space and the Viewer: Embodied Perception in the Installation Art, 2018; Pictorial Abstractions: Visualizing Space in the Eras of Modernism and Information, 2018), Intuition in Contemporary Art, 2017; Neuroart, Neuroaesthetics and the Question of Consciousness, 2016).
ursula.berlotpompe@aluo.uni-lj.si; www.ursulaberlot.com

PETRA ČERNE OVEN

Dr. Petra Černe Oven je oblikovalka, predavateljica in avtorica raziskav in tekstov s področja tipografije, informacijskega oblikovanja ter teorije in zgodovine oblikovanja. Kot samostojna oblikovalka je prejela prestižne nagrade doma in v tujini, nato pa doktorirala na Oddelku za tipografijo in grafično komunikacijo na Univerzi v Readingu (VB). Je avtorica razstav, iniciatorica konferenc, predavanj in delavnic, soustanoviteljica in članica upravnega odbora Fundacije Brumen, soustanoviteljica Inštituta za oblikovanje in članica upravnega odbora Association Typographique Internationale (2019). Skupaj z dr. Barbaro Predan urejata Zbirko 42, ki se ukvarja s teorijo oblikovanja. Na UL ALUO predava na Oddelku za oblikovanje vizualnih komunikacij in je prodekanja za mednarodno dejavnost.

Petra Černe Oven, PhD is a designer, theoretician and author with a special interest in typography, information design and theory and history of visual communication design. She has received prestigious awards for design work and completed her PhD at the University of Reading (UK). She is a founding member and a member of the supervisory board of The Brumen Foundation, active in the Pekinpah Association, and co-founder of Institute of Design. She is a board member at Association Typographique Internationale (ATyPI). Černe Oven curated exhibitions and initiated and co-organised many conferences and workshops. Since 2010, she has been co-editing Zbirka 42, a series of books on design theory with Barbara Predan. She teaches at the ALUO (UL) where she also serves as a Vice-Dean for International Cooperation.

PETJA GRAFENAUER

DR. PETJA GRAFENAUER (1976, Ljubljana) je docentka na Katedri za teorijo ALUO Univerze v Ljubljani. Leta 2010 je doktorirala s temo Vzoredna slikarska linija: slovensko slikarstvo razširjenega statusa vizualnega 1926-2009. Je strokovnjakinja za lokalno in regionalno umetnost po drugi svetovni vojni, predvsem slikarstvo in sodobno umetnost. Od leta 2012 raziskuje tudi preseke med gospodarstvom in umetnostjo. Od 1. 9. 2020 je del raziskovalnega projekta J7-2606 Modeli in prakse globalne kulturne izmenjave v obdobju hladne vojne: Raziskave prostorsko-časovne kulturne dinamike, ki ga financira slovenska raziskovalna agencija ARRS. Svoje raziskave redno objavlja v znanstvenih, strokovnih in poljudnih medijih. Napisala in uredila je več knjig o vizualni umetnosti, med drugim študijo obdobja pop arta v Sloveniji Neuvrščeni pop (2017), knjigo besedil Zdenke Badovinac Avtentični interes (2010) in monografijo slikarja Aleksija Kobala (2008). Je dobitnica priznanja Ivane Kobilca leta 2020.

Petja Grafenauer, PhD (1976, Ljubljana) is an assistant professor at the ALUO Department for Theory, University of Ljubljana, Slovenia. In 2010, she was awarded a PhD based on her dissertation Parallel Painting Line: Slovenian Painting with an Extended Visual Status 1926– 2009. She is a specialist in post-World-War-II local and regional art, primarily painting and contemporary art. As of 2012 she has also been researching cross-sections between the economy and art. From 1.9. 2020 she is a part of a research project J7-2606 Models and Practices of Global Cultural Exchange in the Cold War Period: Research on Spatio-Temporal Cultural Dynamics financed by Slovenian research agency ARRS. She regularly publishes her findings in scientific, professional, and popular media. She has written and edited several books about visual art, among others, a study of pop art in Slovenia, called Non-Aligned Pop (2017), a book of texts by Zdenka Badovinac called An Authentic Interest (2010) and a monography about the Slovene painter Aleksij Kopal (2008). She was awarded Ivana Kobilca recognition in 2020.

NATAŠA IVANOVIĆ

Dr. Nataša Ivanović (1981, Ljubljana) je umetnostna zgodovinarica in doktorica zgodovinske antropologije likovnega. Od leta 2017 predava na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, prav tako je od 2020 nosilka predmeta umetnostna zgodovina na oddelku Krajinska arhitektura Biotehniške fakultete Univerze v Ljubljani. Pred tem je bila mlada raziskovalka na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta, ZRC SAZU in je leta 2013 soustanovila Raziskovalni inštitut za vizualno kulturo, RI19+. Poleg raziskovanja umetnosti od 19. do 21. stoletja, predavanj doma in v tujini, kurira razstave in pripravlja digitalni catalogue raisonné Zorana Mušiča v okviru Lah Contemporary.

Nataša Ivanović, PhD (1981, Ljubljana) is an art historian and holder of PhD in the Historical Anthropology of Fine Art. She has been teaching at Academy of Fine Art and Design since 2017 and providing lectures of Art History for students of Landscape Art at Biotechnical Faculty University of Ljubljana since 2020. Prior to that, she was Young Researcher at France Stele Institute of Art History ZRC SAZU and co-founded RI19+ in 2013. In addition to researching art from 19th to 21st centuries and lecturing at home as well as abroad, she also curating exhibitions and is currently preparing a digital catalogue raisonné of Zoran Mušič for Lah Contemporary.

BLAŽ LUKAN

Dr. Blaž Lukan je raziskovalec sodobnih scenskih umetnosti, docent za dramaturgijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Njegov raziskovalni interes sega od pisanja spremnih študij k objavam slovenske in tuje dramatike, prek kritiškega spremljanja tekoče domače in tuje gledališke produkcije, do teoretskega premisleka pojavov na presečišču teatralnega in performativnega ter sodobnih procesov v polju performansa. Njegova zadnja knjiga je monografija o sodobni slovenski dramatiki Turški lok (2019).

Blaž Lukan, PhD is a researcher in the field of contemporary performing arts, assistant professor of dramaturgy at the Academy of Theater, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana. His research interests range from writing accompanying studies to publications of Slovene and foreign drama, through critical monitoring of current

domestic and foreign theater productions, to theoretical consideration of phenomena at the intersection of theatrical and performative processes of performance art. His latest book is a monograph on contemporary Slovenian drama *Turški lok* (2019).

ALDO MILOHNIĆ

Dr. Aldo Milohnić je izredni profesor na Univerzi v Ljubljani – Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer predava zgodovino gledališča. Od leta 2013 je predstojnik Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Je urednik številnih zbornikov in tematskih števil strokovnih in znanstvenih revij, soavtor več knjig, avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter avtor znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009), *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016) in *Gledališče upora* (2021). Je član uredniških odborov gledaliških revij *Amfiteater* in *European Journal of Theatre and Performance*, član Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije in International Federation for Theatre Research ter član sveta Slovenskega gledališkega inštituta in izvršnega odbora European Association for the Study of Theatre and Performance.

Aldo Milohnić, PhD is Associate Professor of the History of Theatre at the University of Ljubljana (Slovenia), Academy of Theatre, Radio, Film and Television. Since 2013, he is the head of the Theatre and Film Studies Centre of the same Academy. He is editor of numerous anthologies and special issues of performing arts journals, co-author of several books, author of numerous articles in academic journals and author of scientific monographs *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016) and *Theatre of Resistance* (2021). He is a member of the editorial boards of performing arts journals *Amfiteater* and *European Journal of Theatre and Performance*, a member of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia and International Federation for Theatre Research as well as a board member of the Slovenian Theatre Institute and the European Association for the Study of Theatre and Performance.

JOŽEF MUHOVIČ

Dr. Jožef Muhovič se je rodil 22. decembra 1954 v kraju Sv. Lenart pri Gornjem Gradu. Po maturi je študiral slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani (1973–1977). Na isti ustanovi je opravil tudi postdiplomski študij slikarstva (1977–1980) in umetniške grafike (1979–1981). Paralelno je vpisal študij filozofije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Magistriral je leta 1981, doktoriral pa leta 1986 s tezo s področja estetike. Med letoma 1993 in 1996 se je v okviru postdoktorske raziskovalne štipendije fundacije Alexandra von Humboldta strokovno izpopolnjeval na Otto-von-Guericke-Universität v Magdeburgu, na Freie Universität v Berlinu in na Universität der Künste v Berlinu. Trenutno je zaposlen kot redni profesor za likovno teorijo na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani. Dne 1. junija 2017 je bil izvoljen za izrednega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Jožef Muhovič, PhD was born on December 22, 1954 in St. Lenart near Gornji Grad. After graduating from secondary school, he studied painting at the Academy of Fine Arts, University of Ljubljana (1973-1977). He also holds a MA in painting (1977-1980) and graphic art (1979-1981) from the same institution. Concurrently, he enrolled in philosophy studies at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. He received his Master's degree in 1981, and his doctorate in 1986 with a dissertation in the field of aesthetics. In the period from 1993 to 1996, after receiving a post-doctoral research scholarship from the Alexander von Humboldt Foundation, he continued his specialised research at the Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg, (Institut für Philosophie; Fakultät für Informatik, Bildwissenschaftliches Kolloquium), at the Freie Universität in Berlin (Institut für Philosophie, Fachrichtung Hermeneutik), and at the Universität der Künste in Berlin (Institut für Kunstwissenschaft und bildnerische Erziehung). He was elected Associate Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts on June 1, 2017.

BARBARA OREL

Dr. Barbara Orel je profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na AGRFT Univerze v Ljubljani. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003) in uredila več znanstvenih monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika* (2017). Kot raziskovalka je sodelovala z delovno skupino *Theatrical Event* (v okviru International Federation for Theatre Research). Soustanovila je znanstveno revijo *Amfiteater* (urejala jo je v letih 2008–2010) in bila tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov *Teden slovenske drame* (2006–2007) in *Borštnikovo srečanje* (2008–2009).

Barbara Orel, PhD is Professor of Performing Arts and head of the research group of the Academy of Theatre, radio, Film and Television at the University of Ljubljana. Her main areas of research are experimental theatre, avant-garde movements and performance across disciplines. Her works include the book *Igra v igri* (*Play Within a Play*, 2003) and several edited scientific monographs, among them *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika* (*Performing Arts, Migration, Politics*, 2017). She participated in the research projects of the *Theatrical Event* working group of the International Federation for Theatre Research. She was also a co-founder of the journal of performing arts theory *Amfiteater* (editor in 2008–2010) and a selector of the Slovenian national theatre festivals *Week of Slovenian Drama* (*Teden slovenske drame*) in 2006–2007 and the *Maribor Theatre festival* (*Borštnikovo srečanje*) in 2008–2009.

BARBARA PREDAN

Dr. Barbara Predan je teoretičarka, predavateljica, vodja sekcije za teorijo oblikovanja pri društvu *Pekinpah* in direktorica znanstvenoraziskovalnega Inštituta za oblikovanje. Besedila objavlja v znanstvenih in strokovnih revijah, je avtorica in soavtorica šestih knjig, urednica desetih knjig in kuratorica dvajsetih razstav. Skupaj z dr. Petro Černe Oven pod okriljem društva *Pekinpah* ureja knjižno zbirko 42, katere rdeča nit je oblikovanje. Od leta 2009 predava na Oddelku za industrijsko in unikatno oblikovanje Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani ter na številnih mednarodnih znanstvenih in strokovnih konferencah.

Barbara Predan, PhD is an assistant professor, theoretician, lecturer, and author. She is also a co-founder and leader of the department of design theory at the Pekinpah Association, and the director of the Institute of Design, an academic research organisation. She has published professional and scholarly articles, and is the author or co-author of six books, has edited ten books and curated twenty exhibitions. With Petra Černe Oven, she has been co-editing *Zbirka 42*, a series of books on design, under the auspices of the Pekinpah Association. Since 2009 she teaches at the Academy of Fine Arts and Design and regularly lectures at international academic and professional conferences.

BLAŽ ŠEME

Dr. Blaž Šeme, akad. slikar in konservator-restavrator, je docent na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani (UL ALUO). Je član raziskovalnega inštituta ALUO in Inštituta UL za trajnostno varstvo dediščine (IULzTVD). Na UL ALUO je magistriral in doktoriral s področja varstva likovne dediščine, pred tem (do leta 2000) pa je delal kot konservator-restavrator na Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Bil je podoktorski raziskovalec New Europe College v Bukarešti in ICCROM v Rimu leta 2006. V zadnjih desetih letih je bil podpredsednik mednarodnega znanstvenega odbora za stenske slike pri ICOMOS (ISC MP). Je tudi član strokovne skupine SEE Mosaics. V zadnjih dvaksetih letih je vodil več konservatorsko-restavratorskih projektov na stenskih slikah, mozaikih, kamnitih kipih in štukaturah.

Blaž Šeme, PhD, Academic Painter and Conservator-Restorer is an assistant professor at the University of Ljubljana's Academy of Fine Arts and Design (UL ALUO). He is a member of the ALUO Research Institute and of the UL Institute for Sustainable Protection of Heritage (IULzTVD). He received his MA and PhD in art conservation from UL ALUO, and prior to coming to ALUO in 2000, he worked as a conservator-restorer at the Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia. He was postdoctoral research fellow at New Europe College in Bucharest and at ICCROM in Rome in 2006. He has served as vice president of ICOMOS ISC for Mural Paintings for the past ten years. He is also a member of the SEE Mosaics survey team. In the last 20 years, he has conducted several conservation projects on wall paintings, mosaics, stone sculptures and stucco.

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Dr. Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, redni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti UL. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij o gledališču in uprizoritvenih praksah: Med zapeljevanjem in sumničavostjo, slovensko gledališče druge polovice XX. stoletja (2004), Ranljivo telo teksta in odra (2007), Levitve drame in gledališča (2008) ter Med-medijско in medkulturno nomadstvo (2018), ter sourednik monografij Drama, tekst, pisava (2008) in Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe (2010). Za svoje delo je prejel več nagrad.

Tomaž Toporišič, PhD is a dramaturge and theatre theoretician, a full professor and vice-dean of the Academy of Theatre, University of Ljubljana. From 1997 to 2003 he was the artistic director and from 2003 to 2016 a dramaturge of Mladinsko Theatre. In 1995 he co-founded Exodos Festival of Contemporary Performing Arts. He was a curator of several exhibitions for Prague Quadrennial of Performance Design and Space (PQ). He is author of four books on contemporary performing arts. His latest essays: The new Slovene theatre and Italian futurism, Death and Violence in Contemporary Theatre, Drama, and Novel..

NADJA ZGONIK

Dr. Nadja Zgonik, umetnostna zgodovinarica, likovna kritičarka in kuratorica, je izredna profesorica za umetnostno zgodovino in vodja Katedre za teoretične vede na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Kot raziskovalka se osredotoča na zgodovino in teorijo moderne in sodobne slovenske umetnosti. Objavila je več knjig, mdr. Podobe slovenstva (2002), Študije iz slovenskega modernizma po letu 1945 (2010) in bila glavna urednica Pojmovnika slovenske umetnosti po letu 1945 (2009, www.pojmovnik.si). Kot gostujoča kuratorica je sodelovala s skoraj vsemi slovenskimi galerijami in pripravila več mednarodnih razstav slovenske umetnosti (Šanghaj in drugje), bila je tudi komisarka slovenskega nastopa na 54. Beneškem bienalu (2011). Je članica mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA in slovenske sekcije PEN.

Nadja Zgonik, PhD, art historian, art critic and curator, is a professor of art history and a head of chair of art theories at the Academy of Fine Arts and Design of the University of Ljubljana. As a researcher, she focuses on theory and history of modern and contemporary Slovene art. She has published several books, i.e. *Images of the Slovene National Identity* (2002), *Studies of Slovene Modern art after 1945* (2010) and was editor in chief of *Glossary of Slovene History of Art Terms after 1945* (2009, www.pojmovnik.si). As a curator she has collaborated with almost all galleries in Slovenia, curated exhibitions of Slovene art internationally (Shanghai and others) and was a Slovene commissioner at the 54th Venice Biennale (2011). She is a member of AICA and of Slovene section of PEN.

UMETNOST MED PRAKSO IN TEORIJO

Teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja

Publikacija je nastala iz projektne sodelovanja med Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje ter Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, ki ga je vodila dr. Nadja Zgonik, predstojnica Katedre za teoretične vede UL ALUO.

UREDIL
Jožef Muhovič

RECENZENTA
Janko Lozar
Lev Kreft

OBLIKOVANJE IN PRELOM
Alja Herlah

ČRKOVNI VRSTI
Univerza Sans in Plecnik (Type Salon)

LEKTORIRANJE
Irena Hvala

ZALOŽILA
Založba Univerze v Ljubljani
(zanjo Igor Papič, rektor)

IZDAJATELJI
Znanstvena založba Filozofske fakultete UL
(zanjo Roman Kuhar, dekan)
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje UL
(zanjo Lucija Močnik Ramovš, dekanja)
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo UL
(zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

TISK
Birografika Bori d. o. o.

NAKLADA
300 izvodov

CENA
24,90 €

Ljubljana 2021

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

Prispevki Blaža Lukana, Alda Milohnića, Barbare Orel, Tomaža Toporišiča in Nadje Zgonik so nastali v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789617128062

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

TISKANA KNJIGA
COBISS.SI-ID= 76193539
ISBN 978-961-7128-05-5

E-KNJIGA
COBISS.SI-ID= 76219907
ISBN 978-961-7128-06-2 (PDF)