

---

**U V O D N I K**

---

*Ciril Oberstar*

**Slovenske čebelice kot žrtve  
pokriznega obdobja**

3

---

**P O G O V O R**

---

*Mojca Zlokarnik:*

**“Dogaja se, da avtor v nekem javnem  
zavodu sam financira celotno produkcijo, tam pa so zaposleni ljudje,  
ki imajo redne plače.”**

7

**TEMA**

---

**UPORNO OBLIKOVANJE**

---

— **UVOD V TEMO** —

*Nataša Kovšca*

**Uporno oblikovanje**

27

*Barbara Predan*  
**Oblikovanje  
kot katalizator  
mišljenja**

29

*Elena Fajt*  
**Shirting:  
nova povezovanja  
v oblikovanju**

40

*Jasmina Ploštajner*  
**Hekanje novega dne:  
premislek o  
oblikovanju in  
aktivizmu**

58

---

**P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J**

---

**GT22**

70

---

**J E Z I K O V N I K O T**

---

**Kako so kulturni dogodki  
izrinili kulturne prireditve**

78

---

# KULTURNA DIAGNOZA

---

## – R A Z S T A V I –

*Brane Kovič*

**Cy Twombly in  
subjektiviteta subjekta**  
83

*Brane Kovič*

**Vermeerjev obrat**  
88

## – F I L M –

*Nina Cvar*

**Vizualizacija zamolčane in  
izključene zgodovine kot upor**  
93

## – K N J I G I –

*Matic Majcen*

**Šok filmskega razodetja**  
98

*Gaja Kos*

**Ko se avtorica in  
ilustratorka ujemata  
kot klobuk in glava**  
105

## – S C E N S K A U M E T N O S T –

*Nataša Berce*

**Rahel zasuk  
iz klišeja**  
108

**PRED-  
ZADNJA  
REPLIKA**

*Blaž Lukan*

**Blagi plamen:  
Ana Štefanec**  
111

---

## S U M M A R Y

---

117

# Slovenske čebelice kot žrtve pokriznega obdobja

*Ciril Oberstar*

**S**e sploh še kdo spominja Hilde Tovšak, direktorice, ki je poskušala prevzeti nekdanje državno podjetje Vegrad in pri tem povzročila večmilijonsko dolžniško luknjo in propad enega največjih slovenskih gradbenih podjetij? Tudi če se je, se verjetno ne spominja njenega manjšega prekrška, ki zaradi močne moralne note v javnosti sicer ni ostal povsem neopažen. Gre za okoli 450.000 EUR, ki jih je kot direktorica in večinska lastnica svoje družbe odtujila blagajni vzajemne pomoči, ki je delovala znotraj Vegrada. Če bi del tega denarja ne bil namenjen družinam pokojnih delavcev podjetja, bi novica verjetno nikoli ne prišla v časopise. Blagajne vzajemne pomoči same po sebi namreč redko pritegnejo pozornost medijev. Kljub temu, da jih je od letošnjega aprila najbrž že kar nekaj prenehalo delovati. A vse kaže, da BVP, kakor se imenujejo s kratico, ali čebelice, kakor jih imenujejo uporabniki, raje umirajo v senci in tišini kakor na očeh javnosti.

Starejši bralci bodo zagotovo še vedeli, kaj pravzaprav sploh je blagajna vzajemne pomoči, saj je bila obvezna spremljevalka nekdanjih socialističnih podjetij; drugi se je bodo spominjali kot precej redko vrsto solidarnostnega sklada, ki ji je uspelo preživeti celo razpad Jugoslavije; mlajši od trideset let pa tega inštituta vzajemne pomoči najbrž ne poznajo več, razen če so po naključju vključeni v kakšen sindikat ali delajo v javni ustanovi, kjer te vrste blagajne še niso povsem zamrle. Slovenske čebelice (BVP) so skratka redka, a še ne povsem izumrla vrsta institucije.

Čeprav obstaja več različnih modelov BVP, gre pri večini za solidarno skupnost posameznikov, ki na tak ali drugačen način zbirajo sredstva v zato posebej namenjenem skladu, da bi kas-

neje iz zbranih sredstev lahko izplačali pomoč tistim, ki so je potrebni, kar lahko storijo ali v obliki brezobrestnega posojila ali pa v obliki nepovratnih sredstev in posmrtnin družini pokojnega člana. Obstajajo skladi BVP, v katere se vplačuje minimalna članarina (2 ali 3 evre), ki se po tem članom ne vrne, tako zbrana sredstva pa se porabijo za izplačilo posmrtnin, kakor je bilo v primeru Vegrada. A najbolj razširjen model blagajne je varčevalni model. Vanj člani vsak mesec ob prejemu plače (za odtegljaj običajno poskrbijo kar računovodstva v podjetjih in ustanovah) vplačajo dogovorjeno vsoto denarja, ki redko presega 10 EUR. Znesek se pribeleži na varčevalni račun člana oziroma na njegovo ime, doda pa se vsem zbranim sredstvom sklada. Varčevanje članov je brezobrestno, saj se iz obresti na skupna sredstva, ki jih izplačuje banka, kjer je račun BVP odprt, navadno pokrivajo stroški vodenja blagajne. Z vplačilom v sklad oziroma s takšno obliko varčevanja pridobi član pravico do brezobrestnega posojila, s katerim lahko prebrodi morebitne finančne težave ali nepredviden večji strošek. Seveda imajo starejši člani več privarčevanih sredstev in so v sklad prispevali več, mladi zaposleni pa bistveno manj. Toda ravno v tem je ena izmed pomembnih komponent solidarnosti, mladi zaposleni (če ne izhajajo iz premožnih družin) imajo običajno tudi večjo potrebo po dostopu do dodatnih finančnih sredstev, bodisi zato, ker si kot mlade družine šele ustvarjajo svoje življenjsko okolje (stanovanje, avto, pohišstvo ...), bodisi zato, ker na bankah zaradi nerednih zaposlitev ali že obstoječih kreditnih obremenitev težje dobijo posojilo ali pa jim ga banke odobrijo pod zelo slabimi pogoji.

Ker literature o BVP ali čebelicah skoraj ni, je težko izvedeti, kako in kdaj natančno naj bi nastale. Blagajna vzajemne samopomoči, ki še vedno deluje znotraj Društva upokojencev Slovenije, je bila denimo “ustanovljena pred 67 leti, daljnega leta 1946”, kakor pravi njihovo poročilo iz leta 2013. Na podlagi skopih zgodovinskih virov je vseeno mogoče sklepati, da vzajemni skladi niso nujno organizirani znotraj sindikatov, kar je danes večinska praksa, ampak gre pogosto za predsindikalno obliko pomoči med delavci. Še danes v Sloveniji obstaja precej blagajn, ki niso vezane ne na sindikat ne na kakšno drugo pravno osebo. Takšna je na primer čebelica gledaliških delavcev v Ljubljani, ki je samo dve leti mlajša od upokojenske, ustanovljena je bila leta 1948, in še danes šteje okoli 500 članov, a se je nedavno zaradi spremembe zakonodaje morala preoblikovati in možnost nadaljnjega obstoja poiskati znotraj sindikata. Podobno je s čebelico na ZRC SAZU, ki ni delovala niti v okviru delodajalca njenih članov (ZRC SAZU) niti v okviru sindikata.

V teh spremembah je tudi razlog našega zanimanja za usodo blagajn vzajemne pomoči. Nedavno je namreč prišlo do spremembe v bančni zakonodaji, ki je med drugim povzročila, da je naša največja banka v državni lasti ukinila tip tekočega računa, ki ga je večina slovenskih čebelic uporabljala za svoje delovanje. Še pred kratkim je letak banke NLB naznanjal, da lahko banka odpre “poslovni račun za neregistrirane skupnosti skupini oseb, ki nima urejenega statusa oziroma ni vpisana v noben javni register”. Skupina posameznikov je lahko odprla skupen transakcijski račun, tudi če niso bili člani nobene pravne oblike organizacije (na primer društva). Ne glede na to, da danes ni težko ustanoviti društva, je oblika transakcijskega računa za “neregistrirane skupnosti” bila pomembna, ker je s tem neka finančna institucija (banka) brez nadaljnjega priznavala skupnost posameznikov kot morebitno skupnost s finančnimi interesi, ki ne potrebuje “vpisa v noben javni register”.

Banke imajo seveda dobre razloge za ukinjanje te vrste računov. Namesto enega samega tekočega računa, namenjenega skupnemu varčevanju več posameznikov, bodo zdaj morali varče-

valci vsak odpreti svojega in zanj banki seveda plačati tudi stroške vodenja vseh teh računov. Namesto brezobrestnega posojila iz skupnih sredstev blagajne vzajemne pomoči bo banka lahko zdaj posameznikom ponujala posojila po komercialni obrestni meri ... Ni pa jasno, zakaj so banke, ki bi od gospodarske krize naprej morale poostreno nadzirati predvsem svoje lastno poslovanje, pri ukinjanju računov za neregistrirane skupnosti dobile podporo zakonodajalcev. Nikjer namreč ni bilo mogoče brati o kakšnih prevarah, povezanih z računi za neregistrirane skupnosti ali zlora-bah teh računov za kakšne sumljive posle.

Tako imamo pred sabo eklatanten paradoks, da država bankam, ki so s svojimi finančnimi ekscesi bistveno prispevale če ne celo povzročile finančno krizo, pomaga pri razgradnji oziroma pri komercializaciji in poblagovljenju še enega mehanizma družbene solidarnosti med posamezniki, ki ne koristi le tem posameznikom, temveč tudi celotni družbi, saj so člani s čebelico iznašli način, kako si bodo med seboj pomagali, ne da bi pri tem bremenili državo ali njena sredstva.

Čeprav so računi za neregistrirane skupnosti majhen, statistično zanemarljiv in obrobni družbeni pojav, je mogoče prav v njihovem ukinjanju razbrati jasen simptom današnje družbe in duha časa. Zdi se, da tu ne gre le za zakonodajno podporo bančnim zaslužkom ampak za širše družbeno dogajanje. Tendencia tega dogajanja se kaže v tem, da je pri višjem menedžmentu v javnih upravah ali zavodih, ki še poznajo skupne oblike varčevanj, prišlo do mehke kriminalizacije blagajn vzajemne pomoči, zaradi česar je nekaj javnih zavodov svojim računovodstvom že prepovedalo odtegovati prispevke za čebelico in tako izredno otežilo delovanje BVP. Temu mnenju so začele pritegovati tudi sindikalne centrale, na primer nadzorni svet SVIZ (Sindikata vzgoje, izobraževanja, znanosti in kulture Slovenije), ki blagajn vzajemne pomoči uradno ne podpira več, čeprav je znotraj lokalnih izpostav SVIZ-a še vedno deluje veliko čebelic.

Prepričanje o nelegalnosti delovanja BVP je povezano s tem, da naj bi vsakršno posojanje denarja spadalo pod bančno dejavnost, kar je seveda smešno. Posojanje denarja je kot vsaka dejavnost lahko posel, lahko pa tudi ni. V primeru brezobrestnega posojanja denarja, ki ga skupnost posameznikov solidarno posoja sama sebi oziroma svojim članom, ne gre za komercialno delovanje. Tukaj si noben posrednik ne izposoja denarja zato, da bi ga pod sebi ugodnejšimi pogoji dal na voljo drugim, in sicer že preprosto zato ne, ker ni nobenih posrednikov. Denar si posojajo ljudje med seboj in težko je reči, da gre za bančno dejavnost, tako kot je težko reči, da gre za trgovsko dejavnost, če vsak v hiši speče piškote in jih deli z drugimi stanovalci.

Vse kaže, da živimo v času, ko si je alternativne oblike solidarnostne pomoči težko že zamišljati, kaj šele udeleževati. Ta ugotovitev pa je pravzaprav še hujša kot to, da gre pri ukinjanju računov za neregistrirane skupnosti za komplot zakonodaje in bančnega posla, zaradi katerega iz družbe izginja še ena avtohtona oblika vzajemne samopomoči in solidarnosti, ki je paradoksalno postala žrtev zaostrovanja bančnih pravil zaradi krize. Gre za enega od paradoksov modernega časa, ko žrtev pretirane regulacije postanejo inštituti, ki ščitijo solidarnost manj premožnih. Pretiran legalizem, ki varčevalce čebelic usmerja na banke, češ da bodo one ta posel opravljale bolj profesionalno, pa je naravnost absurden tudi zato, ker prihaja po obdobju, kjer so ravno velike banke s svojimi legalnimi posli varčevalcem povzročile toliko gorja.



• Foto: Urška Boljkovac | arhiv MGLC

---

P O G O V O R

---

Mojca Zlokarnik:

**“Dogaja se, da avtor  
v nekem javnem  
zavodu sam financira  
celotno produkcijo,  
tam pa so zaposleni  
ljudje, ki imajo redne  
plače.”**

Pogovarjala se je *Nataša Kovšca*

Slikarka in grafičarka Mojca Zlokarnik je predstavnica prodorne generacije slovenskih ustvarjalk, ki se je na likovnem prizorišču uveljavila konec devetdesetih let. Dodiplomski in podiplomski študij slikarstva je zaključila na ljubljanski Aka-

demiji za likovno umetnost in oblikovanje, kjer je leta 1998 magistrirala še iz grafike. Ob tem velja poudariti, da je slikarstvo nekaj mesecev študirala tudi na praški akademiji, svoje znanje iz ročne izdelave papirja in umetniške grafike pa je izpopolnjevala v Bolgariji, New Yorku, Parizu, Indiji, Solunu in Berlinu.

Prve vidne uspehe na področju grafike je dosegla že v času študija, saj je bila leta 1997 sprejeta v elitni izbor 22. mednarodnega grafičnega bienala. Istega leta je prejela tudi odkupno nagrado na 11. trienalu grafike v estonskem Talinu na temo *Dotik*. Med njene najpomembnejše dosežke pa zagotovo sodita častno priznanje za prispevek k sodobni grafiki na 5. svetovnem trienalu grafike majhnega formata v francoskem mestu Chamalières (2000) in nominacija za nagrado Queen Sonja Print Award, ki jo na področju grafike podeljuje kraljica Sonja Norveška (2016). Njena dela so uvrščena tudi v številne nacionalne in mednarodne umetniške zbirke, med drugimi v zbirko SAZU: *Zakladi slovenske grafike 1955–2005*, zbirko Mednarodnega grafičnega centra v Ljubljani in Mednarodno zbirko sodobne grafike Mestnega muzeja v italijanski Cremoni.

Zlokarnikova pa ni le uspešna slikarka in grafičarka, ki je svoja dela predstavila na vrsti samostojnih in skupinskih razstav doma in v tujini, ampak tudi izredna profesorica za sodobno umetnost na Univerzi v Novi Gorici in (od marca letos) predsednica Društva likovnih umetnikov Ljubljana. Predvsem pa jo poznamo kot dolgoletno glavno in odgovorno urednico *Likovnih besed*, osrednje nacionalne strokovne revije za področje likovne in vizualne umetnosti, kjer je od leta 2015 pomočnica glavne in odgovorne urednice ter članica uredniškega odbora.



## **Revija Likovne besede kontinuirano izhaja od leta 1985. Njena urednica si bila kar 15 let, od 2001 do 2015. Katere vsebinske in oblikovne novosti si uvedla v času urednikovanja?**

S kolegom Andrejem Brunnom – Čopom sva nalogo urednikov prevzela precej entuziastično. Moram priznati, da sva se na začetku lovila tudi pri najbolj preprostih stvareh, kot je raba računalnika. Lahko pa rečem, da so *Likovne besede* postale veliko bolj žive. Prejšnji uredniki so imeli večji delež prevodov, ker je to bolj udobno, cenejše in nimaš toliko opravka z ljudmi, s katerimi se pogosto kaj zatakne, ker se ne držijo dogovorov ali imajo druge obveznosti. Sama kreiranje revije dojemam kot živ proces, podobno kot kiparstvo, pri katerem dodajáš material. Formo gradiš na osnovi neke ideje, ki jo zastaviš v uredniški debati kot določen problem. Povedati moram, da smo v tem času začeli izdajati tematske številke, kar pomeni, da smo posamezno številko revije okrepili za obseg *Teoretske priloge*. Revije so tako postale res zajetne, študijske, saj smo k vsaki temi pristopili zelo poglobljeno: predvsem s sourednico Nevenko Šivavec sva zelo intenzivno študirali vsako izbrano temo. V *Teoretski prilogi* je bil večji delež prevodov, s čimer smo smiselno zapolnjevali vrzeli v prevodni strokovni literaturi.

Novost, ki smo jo uvedli, so bile avtorske strani – rubrika, ki smo jo poimenovali *Dnevnik*. Povabljeni avtor je imel na voljo dve strani, praviloma barvni, kjer smo objavili umetniško delo, ki ga je ustvaril posebej za tiskovino. Vpeljali smo tudi rubriko *Oseбно*, v kateri je umetnik iz prve roke razkril, o čem razmišlja, kako ustvarja.

V oblikovnem smislu pa smo uvedli barvne in tematske naslovnice, ki so jih naši predhodniki reševali zelo tipografsko. Običajno smo objavili na naslovnici dela tistih avtorjev, ki so imeli v številki osrednji intervju, ali dela svetovnih imen, ki so gostovala v Sloveniji, na primer nemške umetnice Rebecce Horn. Moje stališče namreč je, da je treba dati priložnost umetniku takrat, ko je res dober, ne šele posthumno. In lahko rečem, da smo velikokrat z določeno mero intuicije pravilno zaznali tiste avtorje, ki so bili pozneje nagrajeni, na primer z nagradami Prešernovega sklada ali Prešernovimi nagradami. Taki so bili Oto Rimele, Aleksij Kobal, Metka Krašovec, ki smo jo povabili tik pred prejetjem nagrade, in stripar Tomaž Lavrič.

Revija je postala pomembno presečišče med produkcijo in interpretacijo umetnosti, saj so v njej objavljali oboji: umetniki in teoretiki oziroma interpreti. V reviji smo redno objavljali tudi poglobljeno kritiko aktualnih razstav, eseje in interpretacije. Pri prehodu financiranja z Ministrstva za kulturo na Javno agencijo za knjigo pa so se naša sredstva žal prepolovila.

Omeniti moram tudi dopisovanja z znanimi teoretiki, kot so Mieke Ball, Hans Belting, Hall Foster ..., tako da revija hrani pomembno korepondenco. Naš gost je bil recimo James Elkins, s katerim smo pripravili intervju, kar je za stroko dragoceno.

## To pomeni, da je revija vpeta v mednarodne tokove.

Absolutno. Imeli smo na primer izmenjavo z irsko revijo za umetnost *Circa*. Tujim avtorjem besedil smo *Likovne besede* redno pošiljali v tujino, kjer je bila revija lepo sprejeta. To lahko trdim, ker smo vedno dobili neko povratno informacijo. Marsikoga je revija pozitivno presenetila. Vzpostavili smo tudi izmenjavo član-  
kov s sorodnimi srednjeevropskimi publikacijami in uresničili prvo mednarodno spletno izdajo *Artwords International* v angleškem jeziku.

## Omeniti morava tudi zanimivo zbirko alternativnih vodičev *Ljubljana osebno* žepnega formata, ki ste jo začeli izdajati leta 2009. Na kakšen način predstavlja Ljubljano in v čem se razlikuje od običajnih turističnih vodičev?

Forma vodiča je bila izziv ob vprašanju, kako jo napolniti z osebnim pogledom na mesto. Izhodišče pa je bila zamisel, da enovit pogled na mesto in njegove znamenitosti ni možen, da to ni prava identiteta mesta. Zanimal nas je pravzaprav pogled pod površje. S sourednico Nevenko Šivavec sva najprej povabili Miklavža Komelja, ker je bil naš stalni sodelavec v rubriki *Poezija*, pa tudi sicer je luciden pisec teoretskih prispevkov. Pripravil je sijajno knjigo *Mesta v mestu*, v kateri je



• *Ljubljana osebno, alternativni vodič* | foto: Mojca Zlokarnik

opisal zgodovinska dejstva, ki jih povprečen Ljubljčan, pa tudi marsikateri umetnostni zgodovinar ne pozna. Skratka, ko knjigo prebereš, si ponosen, da si Ljubljčan. V drugi knjigi z naslovom *Revolucija Akcija*, ki je prav tako izšla v prvem letniku in je pravzaprav vedno bolj aktualna, sta Estela Žutić in Gilles Duvivier odkrivala uporabne in zdravilne rastline v mestu. Lucija Štepančič je v *Ljubljanskem imeniku*, ki je strukturiran po abecednem vrstnem redu, povezala določene akterje z realnimi ljubljanskimi ulicami, na primer, *Lopova s Cesto* na ključ 2, *Gospodinjo* z Majaronovo 79.

Vodiči *Ljubljana osebno* so nekakšni biserčki oziroma evergreeni, ki se pomalem nenehno prodajajo. Knjižice so praviloma dvojezične, slovensko-angleške, le v primeru španske avtorice Anunciade Fernández de Córdova, ki je besedilo napisala v materinem jeziku, je bil vodič špansko-slovenski.

### **Zakaj meniš, da uveljavljeni reprezentativni pogled na mesto ter njegove kulturne in naravne znamenitosti ne zadošča več?**

Zdi se mi, da lahko mesto primerjam z našo identiteto, ki je spremenljiva. Že jaz imam več identitet, po eni strani sem umetnica, po drugi urednica in seveda čisto navaden človek. In tudi pogledov na mesto je več, ker se spreminja naša percepcija. Seveda, če vsak dan hodiš v službo po eni poti, si zelo omejen v percepciji, ko greš na potovanje ali počitnice, pa se odpreš doživljanju. Prepričana sem, da na ta način Ljubljčani le redko doživljamo Ljubljano, ker imamo vedno neke opravke, obveznosti in neprestano hitimo. Mesto pa se zelo spreminja, pravzaprav postaja nekakšna kulisa za turiste. To je potencialna nevarnost za Ljubljano, ampak mislim, da ima mesto kljub temu dovolj vsebine.

### **Zora Stančič je v knjižici *Zora was Here* nostalgичno opisala tudi tiste kraje, ki jih danes ni več.**

Zora Stančič je Ljubljano res opisala na zelo osebno, hkrati pa univerzalen način. To je resnično delo, ki ga z užitkom beremo. Spomni nas na čas, ko Ljubljana še ni bila "najlepše mesto na svetu", ko so bili lokali še zakajeni. Spomnimo se na osemdeseta leta, na Malo galerijo, ki je bila kulturni prostor umetnikov, danes pa je prostor vsebinsko degradiran, spremenjen v pogrošno trgovino s kičastimi izdelki. Stančičeva je pravzaprav naredila nekakšno življenjsko inventuro. Za knjigo pa je lansko leto prejela tudi Župančičevo nagrado, ki jo mesto podeli umetnikom za pomembne dosežke. V tistem obdobju je imela namreč več pomembnih projektov v Ljubljani: v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC) je opremila lokal, imela je več razstav, naš vodič pa je bil nekakšna pika na i.

## **Poleg domačih avtorjev vsako leto povabite k sodelovanju umetnika ali umetniško skupino iz tujine. Po kakšnem ključu izbirate avtorje?**

Pogosto se moramo pri izbiri tujih avtorjev podrežati realnim možnostim našega proračuna, se pravi, da v zadnjem času vabimo gostujoče, rezidenčne umetnike v MGLC-ju, ki se nam zdijo primerni za to nalogo. Pred leti, ko smo imeli večji proračun, pa smo povabili umetnika, da je v Ljubljani bival na naše stroške.

## **Organizirali ste tudi vodenja po poteh in krajih, ki jih opisujejo posamezni avtorji.**

Res je, vedno organiziramo javna vodstva. V primeru publikacije *Revolucija Akcija* smo se sprehajali po mestu in se učili, katere rastline so užitne. Sama sem si pozdravila prehlad s šipkom, izvedela pa sem tudi, da seme tise, ki velja za strupeno, lahko poješ – seveda samo rdeči ovoj, ki ima sladek okus kot marmelada. Ob izdaji vodnika *Ljubljanski imenik* Lucije Stepančič smo na monitorjih v avtobusih mestnega prometa in fasadi Abecedarija predvajali animirani film, ki temelji na izvornih ilustracijah, ki jih je za knjigo narisal Damijan Stepančič, Jerica Mrzel pa je na javni prireditvi pela Lucijine duhovite pesmi.

Lahko rečem, da je izdaja vodičev prerasla v nekaj več, kot je bila osnovna zamisel. Različne vsebine so vselej pritegnile različne publike, vodenja pa so bila vedno dobro obiskana. To velja tudi za zadnji vodič Marka Drpića *Vdove, pankrti in ribe*, ki smo ga predstavljali pred kratkim.

## **Ali so alternativni vodiči uvrščeni v ponudbo turističnih poslovalnic?**

Turistični biroji so izredno togi in publikacij ne prepoznajo kot vodičev, ki bi jih lahko prodajali. Presenetljivo, ampak zbirko zavračajo. Na voljo so le v galerijskih trgovinah in knjigarnah, naročiti pa jih je možno tudi preko spleta. Res pa je, da v vodičih ni klasičnih barvnih strani, ampak so v večini črno-bele ali dvo-barvne reprodukcije. Tudi zemljevidov ni, z izjemo vodiča Marka Pogačnika *Čudeži v Ljubljani, vodič h krajem čudenja v mestu*, v katerem je izpostavil kraje čudenja in čudežne lokacije. V publikaciji je torej konkreten zemljevid, s pomočjo katerega se lahko sprehodimo po točkah, ki jih avtor prepozna kot kraje s posebno energijo.

**Likovne besede so pred nekaj leti začele izdajati tudi umetniške monografije. Leta 2014 je izšlo prvo delo Saše Bezjak z naslovom *Saša Bezjak. Dela. Risbe, kipi, vezenine*. Kakšen je bil kriterij izbora v tem primeru?**

Iniciativa je v tem primeru prišla z umetničine strani, ker je potrebovala uredniško oporo. Mi pa smo zgrabili to priložnost, ker se nam je zdelo pomembno, da bi monografije vendarle začeli izdajati. Ampak sedaj ne morem reči, da sem zadovoljna z rezultatom, ker je monografija Saše Bezjak edina, ki smo jo izdali.

**Kje se je zataknilo?**

Druga izdaja *Celostna umetnina Metelkova* ni bila podprta na triletnem razpisu. Svetovali so nam, naj se prijavimo na enoletni razpis, ki pa ga do sedaj še ni bilo in ne vem, če bo sledilo nadaljevanje. Zelo mi je žal, ker mislim, da si vsak dober umetnik v zrelem obdobju ali zanimiv umetniški fenomen zasluži monografsko obravnavo. Ne zdi se mi pošteno, da avtorji izdajajo monografije v samozaložbi. Prav bi bilo, da bi imeli neko sistemsko podporo.

Za nas je bil izzid monografije Saše Bezjak priložnost, da si ustvarimo potrebno ozadje, da sploh lahko konkuriramo na razpisu JAK-a, ker moraš imeti določen obseg realiziranih publikacij, da na razpisu lahko konkuriraš. Nekaj referenc sicer že imamo, ker izdajamo knjižice *Ljubljana osebno*. Vendar so pričakovali, da bomo v treh letih izdali tri knjige, kar je iluzorno, če izveš za rezultat razpisa šele sredi prvega leta. Če nimaš vnaprej pripravljenega gradiva, monografije nikakor ne moreš izdati v pol leta. Na primer, urednice Berkove monografije, ki sem jo pred nekaj dnevi dobila v roke in je izšla ob nizu avtorjevih razstav, so v uvodu zapisale, da je bilo v knjigo vloženega vsaj eno leto temeljitega študijskega dela, ker vključuje tudi popis vseh del in celotno dokumentacijo.

**Zakaj po tvojem mnenju JAK ne prepozna podhranjenosti na tem področju?**

Celotna sfera likovnosti, vizualnosti je v marginalnem položaju. Knjiga ni naše matično področje, imamo nekakšen status gostov, pa tudi posebne zahteve glede tiska in kakovosti reprodukcij. Zato je jasno, da naše publikacije zahtevajo visok proračun. Večinoma pa so sredstva zelo skromna, če jih sploh dobiš. Z revijama *Fotografija* in *Kino* ter *Zavodom za oživiljanje zgodbe 2 koluta* smo bili prvi, ki smo sprožili zahtevo po razpisu za knjige s tovrstnega področja. Potem pa je prišlo do nesrečne menjave urednikov pri *Likovnih besedah*: jaz sem sicer ostala v uredništvu, Petja Grafenauer pa je odšla na drugo področje, tako da sem na razpis prijavila samo en naslov.

Reviji *Fotografija* in *Kino* sta se v svojih interesih združili in na razpisu uspeli. Če konkuriraš z monografsko prevodno literaturo, je bistveno lažje kot pri izvorni monografiji, ki zahteva poglobljeno raziskavo, več časa in posledično več sredstev. JAK tudi ne sofinancira izdaje razstavnih katalogov. Po drugi strani pa so pravzaprav vse monografije, ki so izšle v zadnjem času, križanci z razstavnim katalogom. Mislim, da je zbirka umetniških monografij *Arkade*, ki je izhajala v devetdesetih letih, čudovit primer, kakšna bi morala biti takšna knjiga. Zbirka je dokaj sistematično predstavila modernistične umetnike 20. stoletja: Gabriela Stupico, Gustava Gnamuša, Andreja Jemca ..., čeprav so imele ženske majhne knjižice, moški pa velike, ampak tega mnogi sploh ne opazijo.



• Mojca Zlokarnik, *Hommage Franu Veselu* | 2015, barvni linorez na čitalnem pultu in fotokopija rokopisa Frana Vesela (vir: rokopisna zbirka NUK) | velikost grafike: 24 x 100 cm  
Foto: Lucijan Bratuš

**V preteklosti so galerije to vrzel premoščale z obsežnimi razstavnimi katalogi ob retrospektivah. V zadnjih letih pa razstavniki pogosto izidejo šele ob koncu preglednih razstav ali pa sploh ne. Nekaterim umetnikom pomagajo zasebne galerije ...**

Res je, ampak to ni rešitev. Mislim, da je področje likovne umetnosti tako močno finančno podhranjeno, da je to škandal. Reševanja bi se morali lotiti sistemsko. ZDSLU sicer poskuša ukrepati tudi na tem področju, vendar nima prave moči. Mislim, da je to naloga zaposlenih na Ministrstvu za kulturo, ki bi se morali boriti za to, da umetniki sploh lahko ustvarjamo.

**Ali so vzrok za takšno stanje samo finančni rezi ali sploh ni zanimanja?**

Zanimanje gotovo je, vendar se je po mojem mnenju veliko stvari seštel. Opozorila bi na medijsko ignoranco. Recimo, RTV Slovenija, ki je zelo močen medij za posredovanje informacij, ima slab urnik za kulturo. Sama sem visoko motivirana za gledanje oddaj o kulturi, vendar sem velikokrat preutrujena, ker so na sporedu ob 23.00 ali kasneje. Mislim, da prav v tem obstaja temeljna diskrepanca. In lahko rečem, da televizijske oddaje *Zapeljevanje pogleda*, ki jih snema Amir Muratović – upam, da jih še snema – ki predstavljajo portrete umetnikov, prinesejo neke pozitivne učinke. To vem iz lastnih izkušenj, ker sem sodelovala v eni izmed oddaj. Tudi ljudje, ki nikoli ne spremljajo umetnosti in so slučajno videli oddajo, so se navdušili nad deli.

**Leta 2015 ste pri *Likovnih besedah* izdali posebno publikacijo s pomenljivim naslovom *Kultura – dejstva. Ekonomika slovenske kulturne politike*, kjer si v uvodu zapisala, da je bilo v 30 letih neprekinjenega izhajanja v revijo vloženega veliko zanosov. V kakšnem smislu?**

Uredniško delo je izjemno slabo plačano, saj nihče, ki se s tem ni ukvarjal, ne ve, kaj vse stoji za tem. Poleg poznavanja področja in komunikacije, urednik odgovarja za vsako besedo, ki je objavljena. Besedila morajo biti lektorirana, pridobiti moraš pravice za objavljeno slikovno gradivo, preveriti imena, ali so prav zapisana ... Mislim, da bi na Ministrstvu za kulturo v tridesetih letih izhajanja lahko prepoznali, koliko dela je bilo vloženega v to revijo, in končno zaposlili urednika vsaj za polovični delovni čas. Težko je v takih razmerah ostati entuziast.



• Mojca Zlokarnik, Pogled na postavitev razstave *Objekti strmenja* | 2013, Galerija Murska Sobota  
Foto: Tomislav Vrečić

### **Katera dejstva v kulturi ste želeli izpostaviti v omenjeni številki?**

V preteklih letih smo se zelo pogosto srečevali z nekim prepričanjem, da je vložek v kulturo strošek. S takšnim razmišljanjem smo se srečevali tudi pri razpisih, pri znesku financiranja. Avtor besedila Andrej Srakar, ki je v prvi vrsti ekonomist, pa je k temi pristopil pragmatično in analitično, tako kot se učinkovitost raziskuje v ekonomiji. Zanimalo ga je, kakšne učinke ima financiranje kulture. In je seveda z lahkoto dokazal, da ima kultura izjemne multiplikativne učinke, kar pomeni, da poganja velik del gospodarstva, zlasti turizem in gostinstvo. Na primer, letos bo v Evropi kar nekaj pomembnih mednarodnih razstav, ki bodo ustvarile selitve, ne samo umetnikov, ampak vseh tistih, ki jih umetnost zanima. Vsi bodo potovali, prenočevali, jedli, kupovali knjige. Benetke bi bile brez filmskega festivala in brez obeh bienalov, umetnosti in arhitekture, verjetno v finančnih škripcih. In tega dejstva se pri nas premalo zavedamo, morda nekoliko bolj le v zadnjih letih, ko postaja Ljubljana turistično mesto.

• Mojca Zlokarnik, Pogled na postavitev razstave *Žarenje* | 2009, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki  
Foto: Boris Gaberščik





Naslednja stvar, ki jo je Srakar zelo lepo pokazal, je, da je določenim ministrstvom, recimo Ministrstvu za finance, financiranje neprestano raslo, Ministrstvu za kulturo pa padalo. Prikazal je, da ti trendi rezanja sredstev v kulturi prinašajo resnično negativne posledice. To opažam tudi sama. Namreč, nekateri moji kolegi sedaj veliko manj ustvarjajo, ker si tega ne morejo privoščiti. To pa pomeni, da bo posledično manj materiala za institucije, ki umetnost prezentirajo. Seveda tudi institucije delajo manj projektov, ustvarjalci pa imamo zato manj priložnosti za razstavljanje. Po drugi strani pa so zahteve za ohranitev statusa samozaposlenega na Ministrstvu za kulturo vedno višje, tako glede kakovosti kot količine. Gre torej za težave, ki morda na prvi pogled niso očitne, dolgoročno pa bodo imele negativne učinke. Dogaja se, da avtor v nekem javnem zavodu sam financira celotno produkcijo, tam pa so zaposleni ljudje, ki imajo redne plače.

### **Kultura torej ima ekonomski potencial.**

Seveda, to je jasno razvidno iz študije, ampak ostaja pri nas neizkoriščen. Tudi cenovno, če primerjamo, kakšne so cene likovnih del pri nas ali na svetovnem umetniškem trgu in sejmih. Zato se domači galeristi težko predstavljajo na sejmih, kjer so cene desetkrat višje kot pri nas in jih nikakor ne morejo uskladiti. Taja Brejc, ki je vodila galerijo Equrna, je s svojim entuziazmom zagotovo veliko prispevala, da so generacije umetnikov lahko živele od svojega dela. Premalo se zavedamo, da je včasih dovolj en sam človek, da reši situacijo. Recimo, to bi lahko bil nekdo na Ministrstvu za finance, kjer je že več let v predalu kopica predlogov, kako v nove arhitekture umestiti likovna dela – da bi določen odstotek od gradnje namenili za nakup umetniških del – in o ponovni uvedbi davčnih olajšav za nakup likovnih del. Ko so bile te davčne olajšave v veljavi, se je decembra veliko prodajalo. Zgodilo se mi je, da sem dobila naročilo za male grafike kot poslovno darilo, s katerim je bilo sicer veliko dela, ampak takšnega, ki ga narediš z veseljem in od njega lahko živiš celo leto. Po spremembi davčne zakonodaje pa je vse to zamrlo.

### **Če se navežem na zadnjo misel, status samozaposlene ustvarjalke v kulturi imaš tudi sama. Kako si na lastni koži občutila krizo, povezano z upadom naročil?**

Nekaj let je bilo res hudo, sedaj se stanje nekoliko izboljšuje, ker se človek vendarle nekako znajde ali preusmeri, likovnih del pa se še vedno proda zelo malo. Tudi odkupi institucij so redkost, kolikor vem, ima Moderna galerija sramotno nizek proračun za odkupe del v stalno zbirko. Mi, umetniki seveda na vsakem ko-

raku sporočamo, kaj se dogaja. Vinko Möderndorfer je na Prešernovi proslavi lepo povedal, kar je bilo treba povedati, ker je tudi sam samozaposlen in točno ve, kakšno je realno stanje. Umetnik dobi razstavnino 300 ali 400 EUR, če ima srečo, lahko pa tudi manj, razstavo pa pripravlja vsaj pol leta. To so seveda velike časovne in materialne investicije. Konkretno, barve, ki jih jaz uporabljam, so zelo drage, ker z drugimi ne morem doseči rezultata. Z razstavnino pa lahko pokrijem samo osnovni strošek materiala.

### **Tako v slikarstvu kot grafiki se ukvarjaš predvsem z analizo barve in barvnih odnosov. Ali se je v digitalni dobi spremenilo zaznavanje barve?**

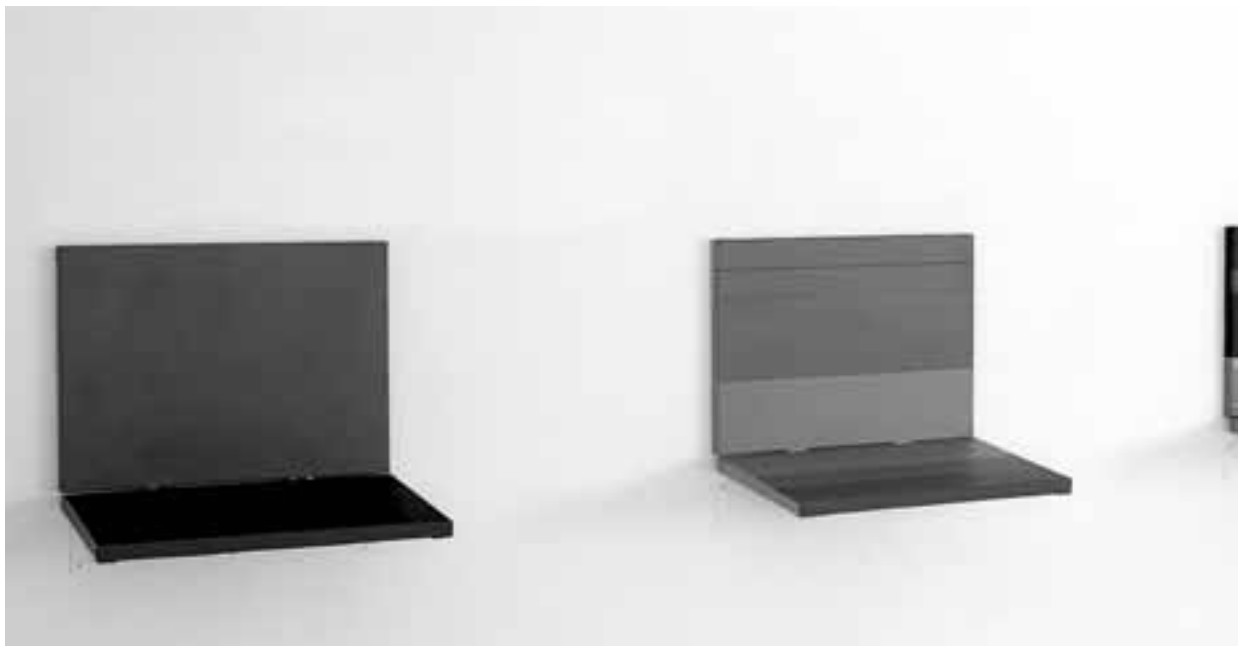
Rekla bi, da se je spremenilo – v primerjavi z Markom Rothkom, ki je zelo zadržan v barvah, saj se moraš pri gledanju njegovih slik privaditi na barvno skalo in minimalne tonske razlike. Danes smo vendarle bolj agresivni v sporočanju, ker smo prisiljeni pozornost pritegniti na drugačen način. Sama v zadnjem času gotovo uporabljam veliko bolj intenzivne barve kot Rothko. Po drugi strani pa uteleša naslikana podoba, ki ni digitalna, poseben mir, ki se mi zdi dragocen že v procesu samega nastajanja slike, pa tudi pri gledanju oziroma kontemplaciji takega objekta.

### **Pred nekaj leti si ustvarila tudi slike-objekte v obliki odprtih prenosnih računalnikov, pritrjenih na steno. Kakšno sporočilo nosijo?**

Zalotila sem se, da zaradi uredniškega dela zelo veliko časa preživim ob računalniku, ob tem pa sem pomislila, da ga drugi gotovo še veliko več. Ideja se mi je utrnila nenadoma, potem pa sem tudi dejansko izmerila velikost svojega prenosnega računalnika in naredila objekte, sestavljene iz dveh spojenih slikarskih platen. Nasloвила sem jih *Objekti strmenja*, ker pač vsi strmimo v računalniške ekrane. Seveda pa je bil projekt na neki način tudi humoren.

### **Zakaj te raziskovanje barve tako privlači?**

Kar me pri slikarstvu najbolj fascinira, je simultani kontrast oziroma sočasno in zaporedno delovanje barve. To pomeni, da je med dvema barvama vedno nek dinamičen odnos in se barva nenehno spreminja pred našimi očmi. V vsakdanjem življenju se tega učinka redko zavemo. Če pa strmimo v nek objekt žive barve več časa in nato premaknemo pogled drugam, se nam samodejno ustvari paslika, to je komplementarni barvni odtenek: če strmim v rdečo, se mi vzpostavlja zelena barva kot neka povsem samodejna akcija mojega vidnega aparata. Če dam na vi-



• Mojca Zlokarnik, *Objekti strmenja* | 2013, Galerija Murska Sobota | Foto: Tomislav Vrečić

joličasto podlago oranžno točko, bo ta delovala rumeno-oranžna, ker vijoličasta barva ustvarja v mojih očeh rumeno pasliko, ki se združi z oranžno podlago in barvna točka bo videti rumeno-oranžna. Učinek je morda še bolj očiten, ko polagamo sive točke na površine pestrih barv in se sivine spreminjajo glede na podlago. To je seveda laboratorijski prikaz, v bolj kompleksnih situacijah, kot so slike, pa se tega učinka običajno sploh ne zavedamo, ker na prvi pogled ni očiten.

Tudi James Turrell, ki ustvarja svetlobne projekte, pri svojih delih vedno upošteva pasliko gledalca. Na primer, gledalec je v nekem prostoru, ki je osvetljen z oranžno svetlobo, in skozi odprtino v stropu gleda v nebo, ki je intenzivno modro – bolj kot bi bilo, če bi bila luč ugasnjena. Ta učinek doživljamo tudi proti večeru, ki je zame najlepši trenutek dneva, ko imaš v stanovanju že prižgano luč. Če pogledaš v nebo, je čarobno modre barve. S tem se torej srečujemo vsak dan, vendar ne vemo točno, za kaj gre. Podobno spremenljiva je tudi barva morja, ki je ob sončnem vremenu čudovito modro, ko je oblačno, pa skoraj sive barve.



**Tvoja slikarska in grafična dela so oblikovana iz preprostih enobarvnih polj intenzivnih barv, ki jih zamejujejo črte. Kakšno vlogo imajo te?**

Do črt sem prišla, ko sem odstranila vse moteče senzacije na slikovni ploskvi, da barva najbolj deluje. Da ni nobene geste, nobene ekspresije poteze, ampak zgolj ravna barvna ploskev. Pri vertikalnih črtah iz zadnjega obdobja se poleg črt, ki sem jih naslikala, pojavljajo še nove, navidezne, ker naš vidni aparat tudi v tem primeru producira nove črte, ki migotajo, se pojavljajo in izginjajo. Takšna struktura slike seveda na nek način konkurira tudi digitalnemu medijskemu prostoru, s tem da je migotanje črt na moji sliki posledica naše fizionomije. V delih poskušam pravzaprav preiščeno stopnjevat te učinke, kar se mi zdi zelo velik izziv.

## Koliko časa že raziskuješ dojemanje barve?

Barva me je vedno privlačila, že pred akademijo, pozneje pa sem ta občutek še bolj izostrila. Nekaj časa sem tudi predavala barvne študije na Visoki šoli za risanje in slikanje in sem ob pripravah na predavanja poglobila svoje teoretično znanje, ki sem ga seveda s pridom uporabila pri ustvarjanju. Poudarila bi tudi, da je potencial raziskovanja barve zelo velik, vendar se pri nas žive barve in njihove nenavadne kombinacije pogosto slabšalno razume.

## Kako pravzaprav barve vplivajo na naše počutje?

Zelo zanimive so raziskave zaznavanja temperature. Če imaš interier v modri ali oranžni barvi, se občutenje temperature v obeh prostorih razlikuje tudi do štiri stopinje celzija. Pri rdečih in zelenih barvah pa se dejansko spremeni tudi krvni tlak. To so seveda povsem fizični odzivi na barve. Po drugi strani pa ima vsak med nami svojo najljubšo barvo, zlasti ženske smo na barve bolj občutljive in menda zaznavamo tudi več različnih nians. Če imamo preferenco do neke barve, recimo modre, razločimo tudi več odtenkov modre kot tisti, ki ga modra barva ne zanima. Ljudje se tako senzibiliziramo nehote ali pa zavestno.

## Med tvojimi zadnjimi deli sem zasledila zanimiv projekt, ki si ga poimenovala *Mesto in barva*: z živimi barvami, ki jih poznamo s tvojih slik, želiš oživiti izbrane fasade v starem mestnem jedru Ljubljane. Od kod ideja?

Projekt sem prijaviła na javni razpis Mestne občine Ljubljana, ampak ga niso podprli. Za njegovo izvedbo bi seveda potrebovala sistemsko podporo glede na to, da gre za velike površine, po katerih sama ne morem plezati. Potrebovala pa bi tudi soglasja lastnikov hiš.

Idejo pa sem dobila po skupinski razstavi *Don't Be Afraid You're The Best*, ki jo je kurirala Petra Varl in je bila na ogled v razstavišču Kibla Portal v Mariboru. To je ogromna hala, kjer sem imela na voljo veliko slikarsko površino 5 x 7 metrov. Prej sem si seveda pripravila skico, nekakšno partituro. A ko sem prišla s to malo skico pred velikansko steno, sem morala prirediti svojo izhodiščno zamisel realnosti. Na srečo sem imela tudi pomočnika na lestvi, ki mu barvanje stene na petih metrih višine ni predstavljalo nobenega problema. Rezultat te velike barvne površine pa je bil odličen, pravo doživetje. Zato sem začela razmišljati, da bi na ta način lahko oživili tudi določene fasade v mestu, predvsem na degradiranih površinah. Zelo mi je všeč, ker so v Ljubljani nekatere fasade že porisane, na primer stavba, kjer je bil včasih kino Vič, ali fasada Mahrove hiše pri tržnici, ki jo je uresničil Braco Dimitrijević v okviru grafičnega bienala.

## Na kakšen način bi barve pripomogle k izboljšanju življenja v mestu?

Mislím, da se pri nas premalo zavedamo, da je velik del leta pust in meglen, predvsem pa, da smo ljudje senzibilni na svetlobo in barvo, če se tega zavedamo ali ne. Barve marsikomu naredijo življenje lepše. Noben čudež ni, da smo spomladi vsi bolj evforični, november pa je depresiven mesec – to so psihofiziološka dejstva. In taka intervencija bi po mojem mnenju naredila pomemben premik, mestu bi dala dodano vrednost, saj je mesto naša dnevna soba. Že pri skicah sem razmišljala, kako bi določene barve učinkovale v urbanem okolju, katere so najbolj smiselne. Sprehodiła sem se po mestu in fotografirala vse tiste lokacije, za katere se mi je zdelo, da imajo v sebi potencial in bi lahko bile zanimive za intervencijo. To so večinoma degradirane površine, ki kar kličejo po tem, da se jih osmisli, da barva preglasi to nesrečno formo, ki na površini že razpada. V fotografije sem potem intervenirala s fotošopom, rezultat pa je viden na moji spletni strani, kjer so računalniške simulacije, ki lepo kažejo, o čem sem razmišljala.



• Mojca Zlokarnik, Mesto in barva. Zlata ladjica, 2016 | foto: avtoričin arhiv

## **Kaj kot samostojna ustvarjalka v domačem likovnem prostoru najbolj pogrešaš?**

Vsekakor boljše pogoje za življenje in delo. Živahen trg umetnin, dostojne sistemske podpore za realizacijo razstav in projektov. Morda je res še najbolj smiselno, da se znesek razstavnine dvigne na nek dostojni nivo, čeprav se mi tudi zamisel o temeljnem dohodku za samozaposlene ne zdi slaba. Delovne štipendije so zdaj namenjene zgolj najmlajšim ustvarjalcem. Pogrešam tudi več likovne kritike in intervjuje z umetniki v dnevnem časopisju, ki bi dvigale pomen in prepoznavnost likovne umetnosti tudi med laično publiko.

## **Kakšne možnosti pa obstajajo za preboj v tujino?**

Sam vsega ne zmoreš. Prav bi bilo, da bi imeli institucijo, nekoga, ki bi skrbel za sistematično promocijo slovenske umetnosti v tujini. Pogrešam ambiciozne galeriste ali neke vrste producentov, ki bi nam olajšali delo. Umetniška produkcija v Sloveniji je na dokaj visokem nivoju, vendar se nam premalo dogaja. Lansko leto sem bila nominirana za nagrado, ki jo na področju grafike podeljuje kraljica Sonja Norveška. Skandinavski grafiki imajo to srečo, da tudi sama kraljica ustvarja grafiko. Nagrada je iz nacionalne prerasla v regionalno in v petih letih postala svetovna. To je spodbuda za vse, ki nam grafična umetnost nekaj pomeni.

**Hvala za pogovor.**







# Uporno oblikovanje

*Nataša Kovšca*

Tematski sklop *Uporno oblikovanje* je nastal na pobudo dr. Barbare Predan, predavateljice in avtorice številnih strokovnih besedil iz teorije, zgodovine in politike oblikovanja. S temo smo želeli osvetliti sodobne pristope v polju oblikovanja, in sicer tiste, ki se upirajo prevladujoči masovni proizvodnji in dominantnemu trgu ter vzpostavljajo dvom v obstoječe neoliberalno tržno gospodarstvo. Vsi vemo, da temelji sedanja, izrazito potrošniško in komercialno usmerjena družba na prekomernem izčrpavanju naravnih virov in produkciji ogromnih količin blaga, ki zgolj navidezno zadovoljujejo človekove potrebe. Množična produkcija dobrin pa posledično ustvarja tudi ogromne količine odpadkov, ki imajo negativne, pogubne učinke tako za okolje kot živa bitja.

Sodobno oblikovanje razumemo po mnenju Predanove pretežno kot ustvarjanje izdelkov z večjim tržnim potencialom ali kot tisto kreativno dejavnost, ki ustvarja le zunanji, estetski videz produktov. Takšno razumevanje oblikovalske dejavnosti je seveda z etičnega in okoljskega vidika izjemno problematično, a žal še vedno prevladujoče. Prav zato je pojav alternativnih oblikovalskih praks, ki uveljavljajo nove načine delovanja izven ustaljenega blagovnega sistema ter spodbujajo k trajnostnemu razvoju in racionalizaciji uporabe materiala, toliko bolj razveseljujoč. Nove oblikovalske pobude seveda širši publiki niso znane, saj nas mediji z reklamnimi sporočili iz dneva v dan silijo zgolj k večji potrošnji. Kljub temu pa novi oblikovalski pristopi postopoma vnašajo spremembe v naše vsakdanje življenje, saj v projekte vključujejo

tudi uporabnike/potrošnike, s tem pa vzpostavljajo družbene interakcije v širšem prostoru.

Barbara Predan v uvodnem prispevku ugotavlja, da so se zametki oblikovanja, ki deluje zunaj okvirov tržnega sistema, pojavili že v drugi polovici 20. stoletja, v času, ko je bil večji del stroke zaverovan v izgradnjo boljšega sveta in ni zaznal postopnega podrejanja produkcij-skemu sistemu kapitalizma. Primeri, ki jih navaja v razpravi, kažejo, da se sicer osamljeni poskusi alternativnega oblikovanja pojavljajo zlasti v času ekonomskih kriz. Zanimivo je namreč, da zasledimo tudi po nastopu zadnje krize leta 2008 vrsto novih oblikovalskih eksperimentov, osnovanih na prilagajanju, preoblikovanju in soustvarjanju predmetov, ki zamajajo pozicijo oblikovalca kot absolutnega avtorja izdelkov.

Elena Fajt odpira v svojem prispevku vprašanja družbeno odgovornega in etičnega oblikovanja v današnji modni industriji, razpeti med masovno produkcijo nizkocenovnih, nekvalitetnih oblačil na eni in elitno modo na drugi strani, kar zgolj pogloblja družbeno diferenciacijo in okoljsko problematiko. Kot alternativo sodobni modi, zaznamovani z vse krajšimi modnimi trendi, predstavlja družbeno-socialni projekt *shirting...*, ki ni podrejen trenutnim modnim smernicam, ampak je, nasprotno, eksemplaričen primer trajnostne mode. Projekt namreč temelji na lokalni produkciji ter poudarja socialno in okoljsko odgovornost. Po drugi strani pa predstavlja novo obliko participativnega sodelovanja med ustvarjalci in potrošniki, utemeljeno na principu delitvenega gospodarstva, ki bi lahko postalo eden od gospodarskih modelov prihodnosti.

Potencialna moč oblikovanja oziroma oblikovalcev, ki se ne podrejajo zgolj željam naročnikov in trgu, pač pa spodbujajo javnost k aktivnemu razmišljanju o perečih okoljskih in političnih problematikah sodobne družbe, je tudi osrednja tema prispevka Jasmine Ploštajner. Seznanani nas z izbranimi spletnimi projekti inštituta Danes je nov dan, ki jih lahko označimo za zgledne primere oblikovalskega aktivizma v polju informacijskega oblikovanja. Avtorji projektov namreč spodbujajo uporabnike k preizpraševanju obstoječega sistema, istočasno pa želijo z izvirnimi spletnimi kampanjami osvetliti obrobne, a nič manj aktualne politične vsebine na čim bolj razumljiv način.

Tematski sklop ni obsežen, vendar osvetljuje temeljne premike v polju sodobnega oblikovanja, ki se dotikajo tako sprememb tradicionalne vloge oblikovalcev in uporabnikov kot tudi progresivnih načinov oblikovanja, ki se upirajo diktatom tržne logike. Razprave spodbujajo oblikovalce k iskanju inovativnih trajnostnih rešitev in k porajanju sprememb v različnih oblikovalskih panogah. Izhodišče za refleksijo o vlogi sodobnega oblikovanja pa seveda nudijo tudi ostalim bralcem, saj se njegovega subverzivnega potenciala zagotovo premalo zavedamo.

# Oblikovanje kot katalizator mišljenja

*Barbara Predan*

Ko govorimo o oblikovanju, ki spreminja naš vsakdanjik, imamo v mislih vsa tista oblikovalska dela, ali bolje, tiste oblikovalce in oblikovalke, ki v najboljši maniri Hannah Arendt prakticirajo možnost mišljenja izven danih okvirjev stroke in družbe. Torej vse tisto, kar je v večji meri spregledano, prezrto, a osvobojeno dominacije trga. Vse tisto, kar vztraja pri iskanju potencialne spremembe.

Georges Perec nam je v svojem kratkem besedilu *Approaches to what?* postavil vprašanje: “Kaj je pravzaprav tisto, kar nas nagovarja?” Če bi sledili medijem, potem je to vedno nekaj, kar v sebi nosi sled katastrofičnega, spektakularnega. Nekaj, kar vsebuje nevarnost, škandal. Nekaj, kar odstopa od normalnega. Toda, kot še nadaljuje Perec, *dnevniki* nam kažejo vse, kar ni “dnevno”. Izpustijo namreč vse, kar sestavlja večji del našega življenja. Zato ostaja odprto, “kako se sploh spopasti z vprašanjem in opisom tistega, kar se zgodi vsak dan: od banalnega do vsakdanjega, do samoumevnega, znanega, navadnega, infranavadnega (*infra-ordinary*), hrupa iz ozadja in običajnega” (Perec 1973, 176–178). Našteto je prav zaradi svoje običajnosti in navidezne navadnosti nenehno spregledano. Ostaja brez prepoznanega pomena, in to kljub temu, da ta običajni svet, okolje, ki smo si ga zgradili, v sebi skriva naše pozabljeno poreklo. Še več, prav to vsakdanje in običajno okolje s tem, ko ga (spontano ali načrtovano) preoblikujemo, hkrati nenehno preoblikuje nas.

Kljub temu vsakdanje ostaja spregledano, ostaja na robu, kar pa je v svetu nenehnega spektakla in želje po nadzoru pravzaprav lahko prednost, ki jo je smiselno raziskati. Kot nazorno opiše Gérard Wajcman, se kljub vsemu nadzoru, ki ga poganja ideologija oz. “potreba po tem, da vidimo vse”, zatakne prav pri predpostavki, da je vse realno vidno. “Teza [*civilizacije pogleda*], ki ureja hipermoderni svet in sledeč kateri je vse realno vidno, se namreč sama poganja z implicitnim korelatom: da vse, kar ni vidno, ni realno.” Toda – kot še izpostavi Wajcman – spregledano “realno neprestano luknja gosto tkanino svetovnega nadzora” (Wajcman 2010, 143–163).

Zadnje nas pripelje do predpostavke, da je običajno sicer res spregledano, a hkrati se prav v spregledanem vsakdanjiku skriva možnost za upor, možnost za preoblikovanje stanja, ki smo mu priča. Howard Zinn v spreminjanju slednjega prepozna pravo revolucionarno spremembo, ki se lahko zgodi le “kot nekaj neposrednega, nekaj, kar moramo storiti zdaj, kjer smo, kjer živimo, kjer delamo”. Še več, takšna revolucija se po Zinnu že

*dogaja v vsakdanjem življenju, v drobnih žepih upora, ki jih mogočne, a nerodne roke državne moči ne morejo zlahka doseči. /.../ Prisojna je na tisočih krajev naenkrat – v družinah, na ulicah, v sosestvah, na delovnih mestih. Je revolucija celotne kulture. Nekje zatrta se pojavi drugje, dokler ni na posled vsepovsod. Takšna revolucija je umetnost, saj ne zahteva samo poguma, ampak tudi domišljijo. (Zinn 2010, XI)*

Prednost delovanja se torej skriva v možnosti (pre)oblikovanja našega vsakdanjega okolja. Preoblikujemo pa ga tako, da v dano realnost vpeljujemo potencial nemožnosti<sup>1</sup> in s tem korak za korakom spreminjamo obstoječe in običajno. To je prednost, ki v dejanje oblikovanja vnaša element potencialnosti. Oblikovanje je, kot razloži Clive Dilnot, “poročeno z možnostjo.

<sup>1</sup> Misel o potencialu nemožnosti v oblikovanju zasledimo pri italijanskem gibanju antidizajn v drugi polovici dvajsetega stoletja. V družbi, ki ponuja zgolj eno kulturo brez izhoda, se člani antidizajna odločijo ustvariti opozicijo obstoječemu. Izhodišče zastavijo na utopičnem. Na tistem, kar je očiščeno vseh umetno dodanih vrednosti, torej na tistem, kar v danem trenutku v uradni kulturi ne obstaja, se zdi nemožno, je le hipoteza. Ali kot bi slednje označil italijanski filozof Giorgio Agamben, utopijo gradijo na potencialnosti. Ko se v nadaljevanju naslanjam na razumevanje potencialnosti v oblikovanju, se naslanjam na Agambenovo misel o potencialnosti. Slednjo razloži v spisu “On Potentiality”, v Agamben, 1999, pp. 177–184.

Nastane, ko se možno pojavi kot možnost. Z drugimi besedami, oblikovanje se pojavi kot možnost spremembe.” (Dilnot 2005, 17) Če temu dodamo še definicijo oblikovanja po Herbertu A. Simonu (1969) – ta je: oblikujemo vsakič, ko spreminjamo obstoječo situacijo v želeno – pa se skupaj z Dilnotovo mislijo vzpostavlja nujnost zavedanja o obstoju potenciala in naši (z)možnosti njegove aktivacije. Oblikovanje je torej tisto, ki ima ne le možnost videti nemožno v možnem, ampak to tudi v praksi izvesti. Ima možnost, izhajajoč iz lastnega imperativa po gradnji našega vsakdanjika, da slednjega gradi tako, kot to od nas zahteva Alain Badiou. In to je, da v dani situaciji oblikovanje ustvarja tisto, kar je za to situacijo njena strukturna nemožnost, se pravi, njena točka realnega (Badiou 2008, 33).

Da bi bili pri tem uspešni, pa je treba vzpostaviti distanco, treba je vzpostaviti možnost za pogled od zunaj. Ni dovolj delovati le znotraj danih okvirov, znotraj stroke ali konteksta, ki se zdi vnaprej dan. Treba je videti tako tisto, kar se zdi nespremenljivo, nemožno, kot tudi vse tisto, kar je označeno za banalno, vsakdanje, samoumevno, znano, navadno in običajno. Kajti prav to zadnje je, kot smo ugotovili na začetku, največkrat izključeno, namerno spregledano. Zgolj ta pogled pa nam bo omogočil videti potencial nemožnega v obstoječem in posledično obstoječe preoblikovati v želeno.

Kako se zadane naloge lotiti, nam delno odstre pogled v preteklo stoletje. In to kljub kritikam,<sup>2</sup> da so pravila in etični temelji 20. stoletja, ki so veljali za delovanje v polju preoblikovanja našega okolja, kolapsirali. V svoji podrejenosti trgu so postali neuporabni in v odnosu do okolja netrajnostni. Zato ni čudno, da v 21. stoletju (predvsem po nastopu krize leta 2008) v oblikovanju sledimo številnim protislovjem in eksperimentom. In prav v zadnjem – v anarhičnem eksperimentiranju brez dogmatično zastavljenega *pravilnega* delovanja – se, kot se zdi, skriva tista točka, ki bo ustvarila prostor za drugačna delovanja. Zametek tega je moč zaslediti v drugi polovici 20. stoletja, v radikalnejšem uporju v polju oblikovanja, ki se je uprl sprevrženosti situacije – vlogi, ki so jo oblikovanju odkazali drugi. Gre za misel in delo italijanskih oblikovalcev radikalnih “antidizajnerskih” gibanj, združenih v skupinah Superstudio in Archizoom. Zaradi privolitve večjega dela oblikovalske stroke v dominantno zahtevo po podrejenosti oblikovanja trgu in v katalizatorsko vlogo v procesu potrošnje kritični pogled obrnejo vase, torej v oblikovalsko stroko. S samokritiko želijo spodjesti temelje nekritičnega, brezobzega oblikovanja, ki ne prepozna (saj je tudi ne išče) alternative zunaj danih (in na videz nespremenljivih) okvirov formirane tržne logike. S kritiko želijo doseči možnost za dogodek, zmožnost uvideti temò sedanjosti, ta pa jih pripelje do spoznanja, da je prav vse okoli nas oblikovano.

Slednje nam omogoči, da na oblikovanje (običajnega) okolja, v katerem bivamo, pogledamo kot na le še en rezultat človekove materialne kulture. Hkrati pa nas ta ugotovitev že postavi onkraj tega. Okolje ugledamo na podoben način, kot ga opazujemo v kinu ali v gledališču: iz avditorija opazujemo dogajanje, ki je vpeto v scenografijo (okolje) na odru. Povedano drugače: obstoječe postane tisto, iz česar lahko izstopimo. Ali natančneje, v trenutku, ko upremo pogled vanj, smo pravzaprav že zunaj. Distanca je vzpostavljena. Z njo pa dosežemo to, da se

---

2 Glej na primer številna besedila italijanskih oblikovalcev in teoretikov, kot sta Andrea Branzi in Ezio Manzini.

zavemo lastne zmožnosti poseganja v obstoječe, zmožnosti spreminjanja, preoblikovanja celote. In v tem je pravzaprav ključ. Iz pasivnega opazovalca se spremenimo v aktivnega. Celota, ki se je pred našim pogledom od zunaj zdela nespremenljiv dani kontekst, z vzpostavitvijo pogleda od zunaj postane tisto, v kar lahko načrtovano, aktivno posežemo. Zadnje pa pred nas postavlja vprašanje: kaj bomo torej naredili?

Slednje spomni na tezo Jacquesa Rancièrja v delih *Nevedni učitelj* in *Emancipirani gledalec*. V *Emancipiranem gledalcu* Rancière opozori na nasprotujoči si kategoriji. Na

*tiste, ki imajo neko sposobnost, in tiste, ki je nimajo. Emancipacija pa se začne, ko preizprašamo nasprotje med gledati in delovati, ko razumemo, da očitnosti, ki tako strukturirajo razmerja med povedati, videti in narediti, tudi same pripadajo strukturi gospodovanja in podvrženosti. Začne se, ko razumemo, da je tudi gledanje akcija, ki potrjuje ali preoblikuje tako porazdelitev položajev.* (Rancière 2010, 13)

Rancière torej trdi, da je naša pozicija zunanjega opazovalca (inter)aktivna. To utemelji na predpostavki, da se v videno zapletamo s svojim naborom vednosti in tako aktivno soustvarjamo svoj pogled nanj. Podobno kot pri izobraževanju. Pasivni ostajamo, vse dokler za nas selekcijo védenja opravlja nekdo drug, in tako le navidezno napredujemo. Prejeto znanje ostaja fragmentarno, saj vedno ostajamo v primežu nekoga, ki nas vodi, nam odmerja znanje, ki ga še moramo osvojiti. Po metodi emancipacije pa na tisto, kar se naučimo, navezujemo vse drugo. Ali, če se vrnemo k poziciji gledalca: "Ni nam treba spreminjati gledalcev v igralce niti nevednežev v učenjake. Prepoznati moramo vedenje, ki deluje v nevednežu, in aktivnost, ki je lastna gledalcu. Vsak gledalec je že igralec v svoji zgodbi, vsak igralec, vsak človek akcije je gledalec iste zgodbe." (Ibid., 16)

Ta pozicija pa je bistvena za preoblikovanje vsakdana. Kot že omenjeno, je stroka oblikovanja od sredine 20. stoletja prepogosto vpeta zgolj v položaj pasivnega izvajalca. Kot je zapisal Andrea Branzi: "V zavetju vzpostavljenih modernističnih mitov se industrijske družbe zahodnega sveta vse do šestdesetih let 20. stoletja sploh niso zavedele, da so iz arhitektonske civilizacije nastale komercialne civilizacije." (Branzi 2014, 100) Zasljepljen z lastnimi ideali o gradnji boljšega sveta, večji del stroke oblikovanja in arhitekture sploh ni zaznal postopne asimilacije v okvir produkcijskega sistema, kapitalizma. Produkcijski sistem in kapital sta z omejeno transformacijo sčasoma postala tista, ki sta za oblikovanje opravljala selekcijo in prevzela vlogo učitelja, vlogo tistega, ki razlaga. Oblikovalcem tako še danes odmerjata fragmente znanja, celota pa zaradi navidezne kompleksnosti ostaja razdrobljena med številne specialiste. Kapital je namreč neprekosljiv v prepričevanju slehernega specialista, da je nenadomestljiv (zato je bila asimilacija tudi tako uspešna), in posledično vsak element dano situacijo brez večjega dvoma (ali pa resignirano) sprejema. Še več, sistem ustvarja navidezne možnosti zgolj zato, da zadovolji našo potrebo po izbiri in ustvari lažen občutek avtorstva. Avtorske odločitve sprevrže v stanje, kjer nenehno izbiramo med številnimi možnostmi, ki pa se med seboj le navidezno razlikujejo. Karkoli bomo izbrali, bo enako; karkoli bomo izbrali, bo učitelju prav. Naštete sponje sistema hromijo potencial discipline, saj sistem večji del oblikovalskih storitev prilagaja po svoji podobi. Vse nedoslednosti, vse nelagodnosti pa so v resnici že v izhodišču prilagojene ali kasneje integrirane – kot novi trendi, novi mehanizmi – v svet trženja.



Rancièrjeva metoda emancipacije nam po drugi strani omogoča razmišljanje o alternativni. O alternativni v oblikovalski stroki. O oblikovanju, ki bo kot samostojna stroka zadostilo zahtevi po položaju zunaj tržnega produkcijskega sistema. Vrne nas k prepoznavanju potencialnosti, ki jo – kot smo pokazali na začetku – stroka ima. Ni namreč vprašanje, ali kot stroka zmoremo, temveč ali bomo kot stroka omenjeni korak naredili. V tem kontekstu vseeno še vedno govorimo o dveh izbirah. Govorimo o dveh kriterijih za izbiro vloge, ki jo stroka oblikovanja v družbi potencialno ima. O izbiri obstoječega, to je podreditvi obstoječemu; ali emancipacijski izbiri, izbiri, ki ne le dvomi o obstoječem, ampak oblikovanje postavlja v vlogo akterja, ki z uveljavljanjem potencialnega neprestano luknja gosto tkanino običajnega. Povedano drugače, emancipacijska izbira si s svojim delovanjem zada nalogo znotraj obstoječega ustvariti – s pomočjo zunanega pogleda na obstoječe – možnost nemožnega v obstoječem. Vprašanje, ki se poraja, pa je, ali bi takšno delovanje lahko bilo oblikovanje zunaj tržnega produkcijskega sistema.

Oglejmo si ilustrativna primera praktičnega eksperimentiranja decentraliziranih struktur oblikovalskega potenciala: *Hekanje gospodinjskih aparatov*<sup>3</sup> in *Predmeti, ki se klonirajo*.<sup>4</sup> Projekta, ki bi ju lahko označili za praktično raziskovanje teorije iz manifesta *Generation M*, v katerem Dimitris Papadopoulos za 21. stoletje napove, da bo to stoletje “obrtni, snovi in fuzije digitalnega z materialnim”, da bo to stoletje generacije, ki bo na mikroravni samostojno izdelovala in v večji meri preoblikovala obstoječe stvari (Papadopoulos 2014). Za kaj torej gre pri izbranih projektih? Pri projektu *Hekanje gospodinjskih aparatov* avtorji izhodišče zastavijo na prepoznavanju slabo prilagodljivih in večinoma netrajnostno proizvedenih gospodinjskih aparatov. Namreč, ključni problem tradicionalnih gospodinjskih aparatov je njihov zaprti sistem delovanja: “Če se pokvari, jih je najceneje zavreči in nadomestiti z novimi”. Za uporabnika to pomeni vnaprej odmerjeno vlogo v procesu, brez možnosti aktivnega poseganja ali nadgradnje. Brez možnosti popravila, prilagajanja, preoblikovanja, pa tudi ustvarjanja aparatov s povsem drugimi nameni. Pri drugem projektu, *Predmeti, ki se klonirajo*, pa avtorji pod vprašaj postavijo potrebo po lastništvu informacij, patentiranju intelektualnega dela oblikovalcev ali proizvajalcev.

Avtorji posledično podvomijo o obstoječem tržnem sistemu nastajanja in proizvajanja izdelkov. Dvom jih spodbudi k razmisleku in iskanju drugačnih načinov reševanja vprašanj, ki se vežejo na razvojni proces oblikovanja izdelkov. Pri projektu *Hekanje gospodinjskih aparatov* razvoj in proizvodnjo izdelkov zastavijo na način razvoja (odprtokodne) programske opreme. “Proces izdelave programske opreme je fleksibilen in vključuje tudi sodelovanje in prilagajanje: projekti se razvijajo kot koda, ki se odprto izmenjuje, pregleduje, prilagaja in razdeljuje” (*Hekanje gospodinjskih aparatov*, 2014). Kot rezultat razvijajo sistem programiranih predme-

---

**3** Projekt sta zasnovala in vodila oblikovalca-mentorja Tilen Sepič in Jesse Howard v okviru Bienala oblikovanja – BIO 50 (organizator: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2014). Udeleženci projekta: Thibault Brevet, Leonardo Amico, Jure Martinec, Nataša Muševič, Coralie Gourguechon. Več v: *Designing Everyday Life*. Ur. Jan Boelen in Vera Sacchetti. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2014, 297–331.

**4** Projekt *Predmeti, ki se klonirajo* je rezultat nadaljnega raziskovanja, ki ga je spodbudil projekt *Hekanje gospodinjskih aparatov*. Avtorji nadaljnega raziskovanja so Jesse Howard, Leonardo Amico, Tilen Sepič in Thibault Brevet. Več na: [www.hacking-households.com](http://www.hacking-households.com) (17. 4. 2017).

tov, ki omogočajo sprotno prilagajanje namena. Uporabniku omogočijo samostojnost v soodločanju, sooblikovanju in sorazvoju proizvodnje izdelkov. To, kar kot uporabniki prejmemo, so na prvi pogled *zgolj* kosi, bloki materiala. Toda kolekcija blokov je že iskani objekt. Objekt, ki ga sami ustvarimo na podlagi potrebe. Odločitev, kaj bo in kakšen bo, je torej naša, saj bo nastali objekt odgovarjal našim potrebam. “Oblikovanje, razvoj in proizvodnja izdelkov sedaj lahko potekajo na demokratičen način, in ne v smeri od zgoraj navzdol, od korporacije do potrošnika” (Ibid.). Pri projektu *Predmeti, ki se klonirajo* pa avtorji v izdelek vgradijo celotno informacijo za njegovo reprodukcijo. Tako izdelki sicer še vedno potujejo po obstoječi distribucijski mreži in so lahko tudi producirani znotraj nje, toda prav vsakemu posamezniku je dana možnost, da kose po potrebi izdeluje, preoblikuje in jih po lastni presoji distribuira naprej (Hacking Households, 2015).

Izbrana projekta nista zanimiva *zgolj* zaradi dejstva, da oblikovalec izstopi iz polja ponujanja končne rešitve potencialnemu uporabniku, temveč zato, ker skupnosti uporabnikov omogočita (in jo hkrati opolnomočita), da na vprašanja in potrebe, ki se ji porajajo, odgovarja samostojno, neodvisno, prilagodljivo glede na situacijo. To, kar oblikovalcem uspe, je, da uporabnikom ne le omogočijo dostop do znanja, temveč jim dajo orodje, ki jih opolnomoči za samostojno delovanje. S tem oblikovalcem projekta uspe nadgraditi trenutno pogosto omejene težnje soustvarjanja v polju oblikovanja.

Namreč, tako imenovano *v uporabnika usmerjeno oblikovanje* se prepogosto ustavi na točki pridobivanja ključnih podatkov od uporabnikov in razumevanja konteksta, v katerega naj bi se načrtovani izdelek ali storitev umestila. Kljub zelenemu participatornemu delovanju oblikovalcev je uporabnikovo soustvarjanje največkrat omejeno na posredovanje informacij in je posledično lahko mestoma še vedno izključujoče. Izključujoče v smislu neupoštevanja (ali celo nezaznavanja) vsakodnevnega spontanega oblikovanja, ki se med uporabniki že dogaja. Ali še pomembneje, spregledano in onemogočeno je tisto, kar bi se na strani uporabnika lahko dogajalo, če bi pri njem aktivirali potencial za delovanje, če bi aktivirali potencial za razvoj nadaljnjih načinov uporabe, ki jih v času oblikovanja še ni bilo mogoče zaznati. Čeprav naj bi torej pri aktualni različici *v uporabnika usmerjenega oblikovanja* šlo za iskanje odgovorov na prepoznane uporabnikove potrebe, pa rešitve ravno zaradi okrnjenega odzivanja nanje ostajajo znotraj sistema. Ostajajo znotraj možnega.

Za predlagani spremenjeni pristop k oblikovanju, izdelovanju in distribuiranju pa se pri omenjenih projektih zdi, da v dano strukturo možnega vnašata elemente nemožnega. Ti se kažejo v zavrnitvi materialne produkcije, ki bi bila vpeta v tržni sistem. Dana rešitev lastnega potenciala ne gradi na produciranju izdelkov, temveč se potrjuje v odprtokodni produkciji idej. Vprašanje, ki se ob tem neizogibno pojavi, je, kako potencialne ideje obvarovati pred sistemom trženja. Kako ideje obvarovati, da ne postanejo blago? Slednje avtorji premišljeno zgradijo na uporabnikih, ki jih opolnomoči prav tako prosto deljeno znanje. Izhajajoč iz tega, je naloga posameznikov, da najdejo svoj odgovor na dano nevtralno mrežo znanja in idej, na dano kolekcijo blokov materiala. Njihova naloga je, da ustvarijo novo uporabo. In njihova naloga je, da postanejo aktivni soudeleženci v procesu ustvarjanja ter posledično zavrnejo pasivno vlogo potrošnikov, ki jo definirajo drugi.

Za kako bogato vsakodnevno potencialno delovanje posameznikov lahko gre, nam izvrstno prikaže zbirka kubanskega oblikovalca in umetnika Ernesta Oroze. Oroza je z večletnim zbiranjem in popisovanjem ustvaril zbirko izjemno iznajdljivo in domiselno preoblikovanih vsakdanjih izdelkov, ki so jih Kubanci pretvorili v nove vsakdanje izdelke. Gre za izdelke, ki so jih po letu 1990, v času hude gospodarske krize,<sup>5</sup> Kubanci oblikovali iz potrebe. Še več – kot to označi Oroza – bolj ko se je kriza poglobljala, bolj se je med prebivalci povečeval potencial ustvarjalnosti. Vedno več je bilo izvernih rešitev za potrebe, s katerimi so se vsak dan srečevali.

Oroza je zbrane izdelke iz omenjenega obdobja označil za odličen primer tehnološke nepokorščine. Več kot očitno namreč kažejo popolno nespoštovanje do končne oblike in funkcije vsakdanjih izdelkov, ki so jih izdelala podjetja. Zbrani izdelki so namreč nove tehnološke reinterpretacije znanja s področja elektronike, inženirstva in oblikovanja. Izdelki kažejo visoko stopnjo improvizacije in domišljenosti, ki daleč presega meje (po navadi zgolj enega) načina uporabe predmetov, ki so jih začrtali izvorni oblikovalci. Nič ni ušlo preoblikovanju v nadomestek. Iz motorjev sušilnega stroja so nastali ventilator, stroj za poliranje čevljev, stroj za kopiranje ključev. Ali pa so iz različnih motorjev, kot so motor vojaškega tanka, naprave za škropljenje ali vodne črpalke, nastala motorizirana kolesa, znana pod imenom rikimbili (Motherboard 2013).

Izbrani projekti (zadnji porojen iz nuje, prva dva pa iz želje po iskanju alternative) pravzaprav pomenijo dve strani istega kovanca. Njihov temelj je posameznikovo mišljenje. Edina neoprijemljiva stvar, ki je potrošnja ne more sprevreči v neuporabni fetišizem. Ko prepoznamo to, prepoznamo cilj oblikovanja, katerega bistvo ni v ustvarjanju izdelkov, temveč v ustvarjanju nove uporabe, v spodbujanju potencialnega novega mišljenja. Hkrati nas opisani situaciji postavita v mrežo tako odločevalcev kot izvajalcev. Vse nas postavita v pozicijo oblikovalca, tistega, ki znanje ima (ali mu je omogočeno, da ga pridobi) in ki se na podlagi na novo vzpostavljene možnosti samostojno odloča, kaj je tisto, kar potrebuje, in kaj bo naredil.

Toda če smo za modernistično oblikovanje 20. stoletja zapisali, da se je v svoji dobronamernosti in želji, da bi pripomoglo k ustvarjanju boljšega sveta za vse, nezavedno podredilo produkcijskemu sistemu kapitalizma, se seveda poraja vprašanje, ali tudi opisana dejanja ne padejo v matrico trenutno najmočnejšega sistema. Morda je opisano spodjedanje le navidezno in podobno kot modernizem v času profesionalnega delovanja stroke sedaj s pomočjo participatornega odprtokodnega oblikovanja delovanje samega sebe kot posameznika sprevačamo v polje dolgoživosti sistema, ki se mu upiramo, o njem dvomimo. Slavoj Žižek v besedilu *Étienne Balibar in problem nasilja* za temeljni problem označi potrebo po aktivnosti in radikalno držo posledično prepozna v pasivnosti. V besedilu citira Badioujevo misel, da je boljše “ne storiti ničesar, kakor prispevati k invenciji formalnih načinov prikazovanja nečesa, kar Imperij že prepozna za obstoječe” (v Balibar 2004, 490).

---

5 Takratni kubanski predsednik Fidel Castro je obdobje, ko so po razpadu Sovjetske zveze izgubili njeno podporo in zapadli v hudo gospodarsko krizo, poimenoval “posebno obdobje v času miru”.

Za opisano navidezno aktivno držo, zgolj še en element v nizu formalnih načinov prikazovanja nečesa, kar že obstaja, bi šlo, če bi bilo mesto uporabnika v sooblikovanju zgolj v polju izbiranja. Če bi bilo vse vnaprej določeno, uporabnik pa bi se le navidezno odločal, ko bi med ponujenim izbral velikost, barve in material izdelka glede na svoje želje. Toda izbrana primera<sup>6</sup> presegata navidezno aktivnost v izbiri vnaprej določenega. Brati ju je treba z drugimi očali. Z očali Andree Branzija, ki v oblikovanju ne vidi več “pozitivnega odgovora na funkcionalne zahteve, temveč ustvarjanje zahteve same. /Branzi oblikovanje prepozna/ kot aktivno intervencijo v modificiranju obnašanja, ustvarjanju novih funkcij in novih svobod. Ettore Sottsass Jr. je že leta 1954 zapisal: ‘Ko je Charles Eames oblikoval svoj stol, ni oblikoval stola, temveč način sedenja; to pomeni, da ni oblikoval za funkcijo, temveč je oblikoval funkcijo.’” (Branzi 1984, 49)

Branzi v tem kratkem citatu podvomi o temeljnih modernističnih maksimah,<sup>7</sup> ki sta prežemali oblikovanje 20. stoletja (in ga deloma še). Podvomi o tem, da naj bi forma neizpodbitno sledila funkciji. Kot podvomi tudi o navidezni glavni nalogi oblikovanja – iskanju izvirnega problema, saj nam ta že avtomatično sugerira rešitev. Branzi, nasprotno, pred nas postavlja trditev, da je naloga oblikovanja oblikovati izvirni problem kot tak. Odgovor oblikovanja ni več ponujena rešitev za prepoznani problem, temveč – kot nas na to napeljuje zgornji citat – *ustvarjanje zahteve same*. Ne oblikujemo torej rešitve problema, temveč iskani in odkriti problem. In v tem kontekstu lahko razumemo, kaj Branzi misli, ko zapiše, da je nujno treba ustvarjati samo zahtevo. Gre za preoblikovanje prepoznanega problema, rezultat preoblikovanja pa je ustvarjanje pogojev za nove načine uporabe. Problem, prepoznani v izbranih projektih, je bila ujetost oblikovanja izdelkov v zaprt sistem. S preoblikovanjem sistema v odprtega se je poleg pozicije izdelka v spreminjajočem se procesu nastajanja spremenila tudi vloga uporabnikov, z vključujočim potencialom novih načinov uporabe.

Podobno misel zasledimo tudi pri Giorgiu Agambenu. V kratkem spisu *In praise of Profanation* se osredotoči na posebno razmerje med uporabo in profanacijo. Izpostavi: “Prehod od vzvišenega /*sacred*/ v profano se lahko zgodi /.../ s sredstvi povsem neprimerne uporabe (ali bolje, ponovne uporabe) vzvišenega: največkrat z igro” (Agamben 2007, 75). Da do posebnega razmerja med uporabo in profanacijo lahko pride, Agamben v formulo vpelje še tretji element, igro. Kot primer navede otroško igro, saj otroku z igro na preprost način uspe spremeniti na prvi pogled povsem neuporabno stvar. Povedano drugače, otroku z igro uspe ustvariti igračo na nov način. Ključ je v igri: ta mu omogoči, da odpre, ustvari novo uporabo. Slednje je pomembno tudi zato, ker po Agambenu zmožnost ustvarjanja nove uporabe ponuja odgovor na kapitalistično potrošnjo. Ta po Agambenu tvori

<sup>6</sup> Kot tudi projekta, ki ju opisujeta prispevka v nadaljevanju tega sklopa: *shirting...* in Danes je nov dan.

<sup>7</sup> Gre za maksimi, ki ju Louis H. Sullivan označi za naravna zakona v oblikovanju in arhitekturi. Pri prvem naravnem zakonu prepozna potrebo po redukciji navideznih problemov, zato da pridemo do pravega. Verjame namreč, da pravo bistvo vsakega problema vsebuje in sugerira lastno rešitev. Pri drugem naravnem zakonu pa predoči, da je potrebno oblikovati na način, da forma neizpodbitno sledi funkciji. Glej Louis H. Sullivan: *The Tall Office Building Artistically Considered*, 1896; [www.mtholyoke.edu/courses/mtdavis/243/chicagoexpo/tall\\_office.pdf](http://www.mtholyoke.edu/courses/mtdavis/243/chicagoexpo/tall_office.pdf) (17. 4. 2017).

*čisto obliko separacije, vse do stopnje, ko ni več mogoče ločiti ničesar. /.../ Pri tržnem blagu separacija leži v sami obliki objekta. Deli ga na uporabno vrednost in menjalno vrednost, kar ga transformira v neoprijemljiv fetiš. Omenjeno velja za vse, kar je narejeno, proizvedeno ali izkušeno – celo človekovo telo, celo seksualnost, celo jezik. Vse to je ločeno od sebe, postavljeno v ločeno sfero, ki ne definira več stvarne delitve in kjer vsa uporaba postane in ostane nemogoča. Ta sfera je potrošnja. (Ibid., 81)*

Da uporabnost takšnemu izdelku vrnemo, smo po Agambenu primorani deaktivirati staro uporabo in tako ustvariti možnost za novo uporabo (Ibid., 86–87). Skratka, ni dovolj le izbrisati separacij, ki objekt delajo neuporaben, temveč se od nas zahteva, da z igro ustvarimo novo uporabo. Ob povedanem ugotovimo, da Branzi in Agamben pravzaprav govorita o isti stvari. Govorita o *igri*, o oblikovanju, ki bo omogočilo nove funkcije, nove svobode in zmožnost aktivnega posega s preobrazbo obnašanja.

Da bi slednje oblikovanju uspelo, pa potrebuje misleče posameznike. Potrebuje vse tiste, katerih običajna dejanja so danes spregledana, a se že dogajajo v vsakdanjem življenju in so osvobojena dominacije trga. Naloga oblikovanja je v prepoznavanju in opolnomočenju vsakega med nami. Problema, ki ju je danes mogoče prepoznati, sta sistemska nemoč posameznika in dejstvo, da je vsaka, še tako majhna produkcija v trenutku vržena v polje trženja. Toda, kot nam že konec 19. stoletja svetuje oče modernizma Louis Sullivan, bistvo dobrega oblikovalca je v zmožnosti uvida in vključevanja družbenih okoliščin v lastno delovanje, v smislu inovacije in evolucije, ki pred nas vsakič znova postavljata nove zahteve (Sullivan 1896, 340). In današnje zahteve so, kako posameznika (in oblikovanje) iztrgati iz trga potrošnje ter ga opolnomočiti za novo stanje, ki bo nastalo kot učinek dejanja. Vloga oblikovanja kot enega od ključnih gradnikov okolja ni zgolj preoblikovati okolje, ki bo takšno opolnomočenost posameznikom omogočilo, temveč hkrati vzpostavljati pogoje za ustvarjanje in spodbujanje novih načinov uporabe.

Ali kot je slednje opisal oblikovalec David Sless: “Vsi plavamo v juhi, ki je strukturirana na način avtoritete in moči. Napačno bi bilo obsojati tiste, ki so priplavali na vrh. Raje izkoristimo pogled z dna, saj je ta pogled na svet unikaten in pomemben. Posledično je spreminjanje kemije tekočine, v kateri smo, plemenit projekt.” (Sless 2016) Oblikovanje ima potencial, da pomaga spodbuditi in soustvariti pogoje za takšno delovanje. Seveda ob zavedanju, da smo prav vsi vključeni v proces spreminjanja kemije tekočine, v kateri smo, saj imamo vsi oblikovalci možnost soustvarjanja novih načinov uporabe. Če bomo čakali na nekoga drugega, nas bo ta vsakič znova postavil v podrejeni položaj, nam odkazal mesto z vnaprej določeno vlogo znotraj tekočine. Lahko pa aktivno delujemo v smeri preoblikovanja sveta v prostor, v katerem ne bo mogoče le preživeti, ampak si bomo v njem tudi želeli živeti.

## Literatura

- Agamben, Giorgio: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Ur. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Balibar, Étienne: *Strah pred množicami: politika in filozofija pred Marxom in po njem*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.
- Badiou, Alain: *Ime česa je Sarkozy*. Ljubljana: Sophia, 2008.
- Branzi, Andrea: *The Hot House: Italian New Wave Design*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Branzi, Andrea: *The Primitive Metropolis*. Andrea Branzi: Objects and Territories. Pariz: Editions Gallimard – collection Alternatives, 2014.
- Čeferin, Petra: *Niti uporabni niti estetski objekt: Strukturna logika arhitekture*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.
- Designing Everyday Life*. Ur. Jan Boelen in Vera Sacchetti. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2014.
- Dilnot, Clive: *Ethics? Design?* The Archeworks Papers 2/2005, 1–149.
- Perec, Georges: *Approaches to what?* [1973]. The Everyday Life Reader. Ur. Ben Highmore. London in New York: Routledge, 2002, 176–178.
- Rancière, Jacques: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.
- Rancière, Jacques: *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji* [1991]. Ljubljana: En-Knap, 2005.
- Simon, Herbert A.: *The Sciences of the Artificial*, Cambridge (MA): MIT Press, 1969.
- Wajcman, Gérard: *Univerzalno oko in svet brez meje* [20. 1. 2010]. Problemi, št. 1–2/2010, 143–163.
- Zinn, Howard: *Svež pogled na anarhizem* [2009]. Žiga Vodovnik, Anarhija vsakdanjega življenja: zapiski o anarhizmu in njegovih pozabljenih pritokih, Ljubljana: Založba Sophia, 2010, IX–XIII.

## Viri

- Hacking Households*, 2015; [www.hackinghouseholds.com](http://www.hackinghouseholds.com) (17. 4. 2017).
- Hekanje gospodinjskih aparatov*, 2014; <http://50.bio.si/sl teme/hekanje-gospodinjskih-aparatov/> (16. 4. 2017).
- Motherboard: *The technological disobedience of Ernesto Oroza*, 2013; [www.youtube.com/watch?v=v-XS4aue-DUg](http://www.youtube.com/watch?v=v-XS4aue-DUg) (16. 4. 2017).
- Papadopoulos, Dimitris: *Generation M*, 2014; <http://eipcp.net/n/1392050604> (20. 2. 2017).
- Sless, David: korespondenca na temo Launching the Decolonising Design platform [29. 6. 2016]. PhD-Design – This list is for discussion of PhD studies and related research in Design.
- Sullivan, Louis H.: *The Tall Office Building Artistically Considered*, 1896; [www.mtholyoke.edu/courses/mtdavis/243/chicagoexpo/tall\\_office.pdf](http://www.mtholyoke.edu/courses/mtdavis/243/chicagoexpo/tall_office.pdf) (17. 4. 2017).

## **Povzetek**

V besedilu smo se vprašali o zmožnostih oblikovalcev, da spremenijo sedanji pristop v oblikovanju, podrejen tržnemu sistemu, in aktivirajo potencial uporabnikov, da postanejo aktivni soudeleženci v procesu proizvodnje izdelkov. S tako spremenjenim namenom oblikovanja se bistvo delovanja od ustvarjanja izdelkov preusmeri v ustvarjanje novih uporab, v spodbujanje potencialnega novega mišljenja. Takšno oblikovanje spodbuja posameznike k mišljenju in hkrati gradi opolnomočenje vsakega med nami. Problem, ki ga je danes mogoče prepoznati, je namreč sistemska nemoč posameznika ter dejstvo, da je vsakršna, še tako majhna produkcija v trenutku vržena v polje trženja. Razprava ponudi primere in premislek o oblikovanju in delovanju zunaj tržnega produkcijskega sistema.

## **Summary**

In this article we raise the question regarding the capabilities of designers to change their approach in design, which is currently subordinated to the market system, and activate the potential of users to become active participants in the process of manufacturing products. With this kind of changed purpose of design the essence of design is redirected from creating products to creating new uses, to stimulating the potential for new thinking. This kind of design encourages individuals to think while building the empowerment of each and every one of us. A problem that can be recognized today is the systemic powerlessness of the individual and the fact that every kind of production, no matter how small in scale, is immediately thrown into the field of marketing. The article provides case studies and offers a reflection on design and working outside the confines of a market-oriented production system.

### **Ključne besede**

vsakdanje, potencialnost, produkcijski sistem, odprtokodno oblikovanje

### **Keywords**

ordinary, potentiality, production system, opensource design

# Shirting: nova povezovanja v oblikovanju

*Elena Fajt*

V modi se danes pojavljajo različne alternativne, ki dajejo prednost počasni modi, odgovornemu oblikovanju, etičnemu odnosu do delavcev in premislek o tem, kaj in koliko dejansko potrebujemo. V domačem prostoru to alternativo ponuja *shirting...*, ki vzpostavlja nov model oblačenja z drugačnimi pristopi in vrednotami tako v procesu produkcije in distribucije kot tudi prezentacije in uporabe. *shirting...* temelji na treh osnovnih postavkah: družbeno-socialni usmerjenosti, srajci kot produktnem izhodišču in nelastništvu izdelka.



## DIAMETRALNOST MODE

Sodobno modo zaznamuje diametralno nasprotje. Na eni strani je trg zasičen s ponudbo množične proizvodnje poceni oblačil, na drugi pa luksuzni izdelki visoke mode preplavljajo modne časopise, splet in modne piste. "Moda kot institucija ustvarja hierarhije med ustvarjalci oblačil s tem, ko dodaja tekstilu socialni, ekonomski, kulturni in simbolni kapital in jih s tem spremeni v luksuzna, elitna oblačila" (Kawamura 2005, 55). Bleščeči spektakel se odraža na različnih ravneh: v elitnih blagovnih znamkah, zvenečih oblikovalskih imenih, prestižnih modnih revijah, svetlečih trgovinah, vrhunskih ateljejih, modnih superzvezdah, dragocenih materialih ipd. Tovrsten luksuz je dosegljiv le superbogatom, ki za obleko odštejejo na (deset)tisoče dolarjev/evrov. Potenciranje luksuza pa se samo še stopnjuje. Izumljajo se novi izrazi za poimenovanje tovrstne ekskluzivnosti tipa *uber premium* ali *zelo zelo pomembna stranka*<sup>1</sup> (Tungate 2012). Večanje števila bogatih pa se kaže tudi v vzponu t. i. množičnega luksuza.

Na drugi strani trg preplavljajo nizkocenovne verige hitre mode (kot so H&M, Primark, Walmart, Target, Tesco, Zara) in množično proizvedena oblačila iz nekvalitetnih materialov, ki pogosto vsebujejo toksične kemikalije in barvila.<sup>2</sup> Medtem ko je v eno unikatno obleko visoke mode vloženo na stotine, včasih tudi na tisoče ur ročnega dela, pa se izdelava poceni oblačil meri v sekundah. Vsaka prihranjena sekunda namreč pomeni znižanje stroškov in posledično nižjo prodajno ceno. Množično proizvodnjo danes pospešujejo tudi inovacije in sodobne tehnologije. Računalniško podprto načrtovanje (CAD) je skrajšalo čas oblikovanja in modeliranja oblek iz tednov na minute. Računalniško vodeni barvalni in zaključni sistemi, računalniško vodenje skladiščenja, pakiranja in pošiljanja oblek so močno povečali učinkovitost<sup>3</sup> in produktivnost. Vse to zamenjuje ročno delo, povečuje produktivnost in znižuje stroške (Tungate 2012, 139). Poleg tovrstnega nižanja stroškov se nižanje stroškov v modni industriji največkrat dosega prav na račun izredno slabo plačane delovne sile. Naomi Klein v knjigi *No Logo* jasno predstavi razliko med plačilom delavcev nekoč in danes. V Evropi in ZDA so bili delavci v tekstilni in oblačilni industriji pred njeno selitvijo na nerazvita področja v povprečju skoraj tridesetkrat več plačani, kot so danes na Kitajskem, v Indiji in Indoneziji (Klein 2004).

Izrazito nasprotje med nizkocenovnimi oblačili in luksuznimi izdelki visoke mode se kaže tudi na nivoju samega oblikovanja. Oblikovalski vnos v velikoserijskih izdelkih je pogojen s stroški in zreduciran do te mere, da se odloča prav o vsakem šivu, o vsakem gumbu in o vsakem dodatnem centimetru tkanine. Pri tem je pomemben prihranek vsakega centa. Pravo nasprotje so unikatna oblačila visoke mode, kjer je prostor ustvarjalne domišljije in ustvarjalnosti povsem odprt. Slednja podpisujejo priznana oblikovalska imena, prva so nepodpisana. Na eni strani imamo torej 'represivno' oblikovanje, ki je vezano zgolj na stroške, prodajo in dobiček, na drugi pa obliko-

<sup>1</sup> Vuittonova baza podatkov obsega kakih 5000 VVIC (very very important client/ zelo zelo pomembna stranka) (Tungate 2012).

<sup>2</sup> Tekstilna in oblačilna industrija zaposlujeta milijardo ljudi, samo v Evropi 2,7 milijonov (Black 2008, 14).

<sup>3</sup> Danes stroji delujejo šestkrat hitreje in en delavec nadzira kar sto statev. To predstavlja stodvajsetkratno povečano storilnost na delavca (Tungate 2012, 139).

vanje 'brez meja', ki ga zaznamujeta prestiž in ekskluzivnost. Niti eno niti drugo ne vzpostavlja kritične refleksije realnosti in lahko se povsem strinjamo z razmišljanjem Enzia Manzinija, ki vidi oblikovanje kot "del problemov", ki pestijo današnji svet (Manzini 2015, 77).

Današnja modna industrija ima vrsto negativnih posledic za okolje in za družbo. Moda postaja čedalje hitrejša, vsakodnevno se izdelata na tone oblačil<sup>4</sup> brez razmisleka, za koga, kako in zakaj. Čas oblikovanja in plasiranja novih kolekcij se nenehno skrajšuje. Oblikovalci, proizvajalci, distributerji, trgovci in vsi ostali, ki so vključeni v to kolesje, so pod nenehnim pritiskom, vse skupaj pa je zgolj posledica bitke za dobiček. Modna novinarka Suzy Menkes je že leta 2008 v reviji *Self Service* zapisala, da je modna industrija nenehno na robu živčnega zloma: "Ta podjetja so tako ogromna, da si ne morejo privoščiti priznanj, da so zavozila, da so zašla, da ne vedo več, kaj počnejo. Zato enostavno obupano bruhajo nove in nove izdelke in plačujejo vse te milijarde stilistom in pop zvezdam ..." (Tungate 2012, 32).

Množična produkcija vodi v razvrednotenje oblačil in pretirano nakupovanje poceni, ne-kvalitetnih oblačil, ki so mnogokrat ekološko in etično sporna (Fletcher 2008). Na drugi strani pa luksuzna oblačila visoke mode izpostavljajo ekskluzivnost in utrjujejo družbeno-ekonomsko stratifikacijo. Krepi se antagonizem med elitno modo in modo za množice. Tako ena kot druga pa zgolj vodita v poglobljanje problemov, ki zaznamujejo današnjo družbo in planet. Prav zaradi vseh teh problemov, ki bodo v prihodnosti povzročili katastrofalne posledice, sprememba paradigme v modi ni več zgolj želja, ampak postaja nujnost. Zato nastajajo mnoge pobude, ki iščejo paradigmatične alternative obstoječemu. Različnim ekološko orientiranim alternativam, ki so se razširile v devetdesetih, se danes priključujejo modeli, ki poudarjajo etičnost. Moda kot pomembna sooblikovalka podobe današnjega sveta nosi odgovornost. Zato številne novodobne modne prakse in modeli kažejo na oživljeni čut za družbeno odgovornost. Vzpostavljajo se alternative, ki dajejo prednost počasni modi, odgovornemu oblikovanju, etičnemu odnosu do delavcev in premisleku o tem, kaj in koliko dejansko potrebujemo. Da se vrnem k Manziniju: oblikovanja ne vidi le kot "del problemov", ki pestijo današnji svet, ampak tudi kot "del rešitev", s katerimi lahko izboljšamo trenutno stanje. V tem se odpira etično poslanstvo oblikovanja (Manzini 2015, 77).

Spremembe, ki naj bi jih generiralo oblikovanje, so danes postale nujnost. Tony Fry pravi, da do spremembe lahko pride samo na dva načina: naključno ali z namenom predrugачenja – kar pa je dejansko – oblikovanje (Fry 2011, VIII). Na širšo relevantnost oblikovanja opozarja tudi Manzini, ko pravi, da smo v svetu hitre in globoke transformacije vsi oblikovalci ter da oblikujemo in preoblikujemo svojo eksistenco (Manzini 2015, 1). V tem duhu se v modi pojavljajo nove prakse, ki vodijo v oblikovanje scenarijev mode v prihodnosti. Le-ti temeljijo na spreminjanju našega delovanja in načina razmišljanja k principom socialne in okoljske odgovornosti (Ibid., 79). Prav na teh temeljih je zasnovan projekt *shirting...*, ki v domačem prostoru povezuje oblikovalce in uporabnike ter vnaša nove vsebine v modo in oblačenje.

---

<sup>4</sup> Modna industrija letno po celem svetu zavrže čez devetdeset milijonov kosov oblek (Breyer 2012). Povprečni Američan letno zavrže 31 kilogramov oblačil in tekstila (Textile Recycling ...).

## ***SHIRTING ...* – OBLIKOVANJE, KI SPREMINJA**

*shirting...* je ena izmed alternativnih modnih praks in nov model oblačenja, ki v ospredje postavlja družbene in socialne vsebine ([www.shirting.si](http://www.shirting.si)). Vzpostavlja drugačno produkcijo, distribucijo, prezentacijo in uporabo oblačil ter gradi na povezovanju in odgovornosti. Je alternativa *mainstream* modi in množični produkciji ter ustvarja bolj osebni odnos do oblačil. S svojim načinom delovanja opominja na pomen in vlogo posameznika, ki s svojimi odločitvami neposredno vpliva na vsakdanjo realnost in jo s tem sooblikuje.

Produktno izhodišče projekta je srajca, ki kroži med uporabniki (peer-to-peer) – ena srajca, več uporabnikov, eno oblačilo, več izkušenj. V tem procesu poleg ožje ekipe ustvarjalcev projekta sodelujejo tudi oblikovalci, fotografi in vsi, ki nosijo srajce. Cilj projekta je oblikovanje kreativne skupnosti – sodelovalne mreže, ozaveščanje širše in strokovne javnosti ter spodbujanje zavedanja o posledicah, ki jih imajo naše odločitve in dejanja.



• Skupinska fotografija oblikovalcev sedme izvedbe – *shirting 07: Beg ustvarjalnosti*, v kateri so srajce oblikovali slovenski oblikovalci, ki delajo in živijo v tujini: Iztok Hrga, Aleksandra Rakić, Anja Dragan, Erna Ostanek, Maja Mehle, Mateja Krofl in Urška Hvalica (od leve proti desni) | Poligon kreativni center, 2016.

Projekt se je pričel januarja 2014 s predstavitvijo prve srajce – *shirting 01* – na razstavi Društva oblikovalcev Slovenije – *Reforma*. Sledilo je še sedem izvedb, v pripravi je deveta. Srajce vseh osmih izvedb so v obtoku, nekaj jih je v tujini. Do sedaj je bilo v osmih izvedbah predstavljenih skupaj 53 unikatnih srajc, ki so jih oblikovali slovenski oblikovalci in oblikovalske skupine. Srajce je nosilo več kot tristo uporabnikov doma in na različnih koncih sveta: v Istanbulu, Sofiji, Pragi, na Reki, v Amsterdamu, Parizu, na Baliju, v Baslu, Salzburgu, Stockholmu, Berlinu, Londonu, New Yorku, Montrealu, Leipzigu, Leonu, Limi, Nikaragvi, Panami, Indiji itd. Projekt je bil nagrajen z nagrado za najboljši projekt spremljevalnega programa *BIO 50: ZDAJ* in s priznanjem Društva oblikovalcev Slovenije za oblikovalski presežek.

## KAKO, KAJ, ZAKAJ SHIRTING ...?

*shirting...* je bil že na samem začetku zastavljen kot kontinuiran projekt, ki se razvija in vsebinsko nadgrajuje po posameznih izvedbah. V tem procesu poleg ožje ekipe ustvarjalcev (Lucija Jankovec, Neja Kaligaro, Dejan Krajnik in Elena Fajt) sodelujejo oblikovalci (Almira Sadar, Draž, Nataša Peršuh JSP, Tanja Zorn, Nataša Hrupič, Maja Mehle, Petja Zorec, Ivan Rocco, Maja Štamol, Urška Hvalica, Ana Jelinič itd), uporabniki, podporniki in širša javnost. Projekt gradi na povezovanju, sodelovanju, odgovornosti, kvalitetnem oblikovanju, lokalni produkciji in etičnosti. Odprt je za spremembe, vendar so tri temeljne postavke nespremenljive: družbeno-socialna usmerjenost, produktno izhodišče je srajca in ni lastništva srajc. V nadaljevanju bom predstavila nekatere vsebinske usmeritve projekta.

## Srajca kot socialni objekt

Produktno izhodišče projekta je srajca, ki potuje od uporabnika do uporabnika. Srajca je socialni objekt, ki povezuje oblikovalce, uporabnike in širšo javnost. Jyri Engeström definira socialni objekt kot objekt, okoli katerega se oblikuje socialna mreža (Engeström 2007). Relacije vedno potekajo v eni smeri, in sicer se socialna mreža zgradi okoli socialnega objekta in ne obratno. Medtem ko Hugh MacLeod izpostavi, da pri socialnem objektu ni pomemben objekt sam, ampak komunikacija, ki se zgodi okoli njega (MacLeod 2007). “Pri socialnem objektu ne gre le za to, da imamo nekaj skupnega, kar delimo, pač pa da ta postane središče dialoga med ljudmi.” (Lefebvre) Srajca kot socialni objekt je pomembna zato, ker je nosilka vsebine projekta in ker se preko nje oblikuje mreženje ljudi in širi ozaveščanje. V ospredje je postavljena izkušnja vsakega posameznega uporabnika, njegova participacija in odgovornost. Oblačilo na

ta način postane način povezovanja ljudi, širjenja idej in oblikovanja socialnih mrež. V času množične proizvodnje, ko so oblačila nizkocenovnih blagovnih znamk dejansko le kopija tistih dragih z modnih pist ali celo kopija njihovih kopij, imajo unikatni izdelki, ki vključujejo etične in ekološke vsebine, še posebno vrednost in pomen. Potrošnikom oz. uporabnikom ponujajo možnost odločitve za spremembo.

Srajce so unikatni oblikovalski izdelki, ki jih odlikuje njihova estetska in likovna dodelnost ter sporočilnost. Zasnovane so tako, da odgovarjajo različnim tipom konstitucij. S posebnimi načini povečevanja in pomanjševanja ali *oversize* pa vsaka srajca pokriva različne velične številke. Srajce niso sezonsko določene, prav tako pri mnogih ni spolnega ločevanja.

## Ni estetskega zastaranja

Sistem mode je svoj princip delovanja zasnoval na konstrukciji potreb po novem, kar potrjujejo hitro menjajoči se modni trendi z vse krajšimi cikli. Poleg sezonskih kolekcij za ženske in moške zdaj obstajajo še prehodne kolekcije in križne kolekcije, na trg pa se tedensko plasirajo nove.<sup>5</sup> To vodi v hitro estetsko zastaranje oblačil, ki se zgodi dolgo pred njihovim dejanskim, fizičnim zastaranjem. Posledica tega so ogromne količine odpadnih oblačil, obenem pa neoseben odnos do oblačil.

Sociolog kulture Thorstein Veblen poda tri načela, s katerimi razloži spremembe v modi. "Pomembna in dominantna norma obleke je načelo znatnega zapravljanja." Druga je "načelo znatne lagodnosti", tretja pa, da se mora obleka ravnati "po modi današnjega dne" (Veblen 1992, 121-2). Današnja moda temelji na kratki časovni uporabnosti oblačil, njihovi hitri menjavi in materialni potratnosti. Če obleke nosimo zgolj eno sezono, te niso ponošene, ampak so še vedno uporabne. Niso le "po modi današnjega dne". *shirting*... ni podvržen modnim trendom, kar pomeni, da ne prihaja do estetskega zastaranja. Srajce so zasnovane tako, da so sodobne in brezčasne, s tem pa se podaljšuje njihova življenjska doba. Slednja pa je eden izmed pomembnih ekoloških imperativov trajnostne mode.

---

<sup>5</sup> "Korporacije ne proizvajajo več dveh kolekcij na leto, temveč 52, kar pomeni, da vsak teden izvržejo nova oblačila" (Biočina 2016, 22).

## Participacija uporabnikov

Pomembno vlogo pri ohranjanju, pa tudi pri razvoju projekta imajo uporabniki, torej vsi, ki nosijo srajce. *shirting...* v tej točki postavlja pomemben premik od pasivnega potrošnika, ki danes zgolj izbira med nareki mode, k aktivnemu uporabniku, ki s svojimi odločitvami in akcijami vnaša spremembe v širši družbeni prostor. Participacija uporabnikov je pomemben identitetni aspekt projekta, saj postanejo aktivni sooblikovalci projekta. Njihova aktivnost se vzpostavlja na različne načine: z nošenjem srajce, s fotografiranjem, z objavo fotografij in podatkov na spletu, z vzdrževanjem, s predajo srajc, s širjenjem ideje, z ozaveščanjem širše javnosti ipd. Predajanje srajc med uporabniki ima še eno pozitivno razsežnost – vzpostavlja realne socialne mreže in konkretne stike med ljudmi, ki jih je v poplavi različnih spletnih družbenih omrežij in sodobne tehnologije čedalje manj. Projekt oživlja druženje, srečevanje, ustvarja nova poznanstva in neposredne stike med ljudmi.



• Otvoritev *shirting 05...* by theCollective, na katerem so obiskovalci sodelovali pri oblikovanju končne podobe srajc.  
Foto: Marijo Županov



Uporabniki so aktivni tudi v nadgrajevanju projekta. Na podlagi njihovih odzivov so se v projekt vnesle določene spremembe: rok uporabe srajc se je z dveh tednov podaljšal na tri, oblikoval pa se je tudi *shirtilist* – list, na katerega se lahko vpiše vsak, ki bi želel nositi srajco, “shirtati”. S tem je *shirting...* postal dostopen širšemu krogu ljudi. Uporabniki pa so aktivni tudi pri samem oblikovanju srajc: omeniti velja srajce četrte izvedbe, ki imajo poseben način hrbtnega zapenjanja, ki ga lahko vsak posameznik prilagodi trenutnemu navdihu, ter srajce pete izvedbe, kjer so uporabniki na otvoritveni prireditvi sodelovali pri oblikovanju njihovih končnih podob.

## Odgovornost

Hrvaška modna teoretičarka Ivana Biočina vidi problem (ne)odgovornosti v sodobni družbi v oddaljenosti ljudi od proizvodnje, od nastanka izdelkov: “zdi se, kot da bi proizvodnja predmetov, obleke, hrane, energije, pa tudi narava sama, obstajala daleč izven nas in našega dojemanja, še najbolj pa izven naše odgovornosti.” (Biočina 2016, 147) Za razliko od tega *shirting...* povezuje uporabnike, oblikovalce, izdelke (srajce) in njihovo vsebinsko sporočilnost. Razvija čut za solidarnost in odgovornost pri uporabi dobrin, posredno s tem pa tudi družbeno in okoljsko odgovornost. Odgovornost do izdelka razumemo kot odgovornost do ljudi in okolja. Ta odgovornost je implementirana v vse faze projekta, od idejne zasnove in produkcije do končne uporabe. Pa tudi tam se krog ne sklene.

Danes imamo do oblačil neodgovoren in dokaj neoseben odnos, saj so cenovo dostopna, ponudba pa je precejšnja. Dejansko ne predstavljajo nobene vrednosti: danes jih kupimo, jutri zavržemo. Sodobni potrošnik se ne zaveda, niti se ne sprašuje, koliko materiala, dela, časa, energije je bilo vložnega v en kos oblačila.<sup>6</sup> Napovedovalka modnih trendov Li Edelkoort se v svojem manifestu *Anti-Fashion, A Manifesto for the New Decade (Anti-moda, manifest za prihodnje desetletje)* sprašuje, kako je mogoče, da nekatera oblačila stanejo manj kot sendvič (Edelkoort 2015). Množična proizvodnja znižuje pomen in simbolno vrednost oblačil. *shirting...* zavrača takšen instanten odnos do oblačil in vzpostavlja odgovoren odnos uporabnikov do srajc, s tem tudi odgovornost do vseh prihodnjih uporabnikov, v širšem smislu pa tudi do družbe in okolja.

Odgovornost vseh udeležencev je pomembna še z enega vidika. Aaron Perzanowski in Jason Schultz v knjigi *The End of Ownership (Konec lastništva)* opozarjata na nevarnosti, ki prežijo pri delitvi: “Pri trgovanju z lastništvom do dostopa žrtvujemo zanesljivost”. Zanesljivost pa je tesno povezana z odgovornostjo. In prav ti dve sta ključni pri obstoju in nadaljevanju pro-

---

<sup>6</sup> Za izdelavo ene srajce je potrebnih nekaj tisoč litrov vode. Za vsak kilogram tekstila se v povprečju uporabi deset kilogramov kemikalij (Biočina 2016, 23).

jekta, kar se je v praksi že večkrat izkazalo. Pomen odgovornosti v današnjem času izpostavlja tudi okoljevarstvenik Gerald Amos: “Naša najpomembnejša pravica je pravica biti odgovoren.” (Amos, *Patagonia*)

## Izkušnja, ne lastništvo

Nemški filozof Georg W. F. Hegel je trdil, da je lastnina, onkraj utilitarne in materialne vrednosti, tudi izraz osebnosti. Šele s tem, da vsili svoj pečat predmetom, človek projicira svojo edinstvenost v svet in postane del družbe. Osebnost je torej prisotna v vseh objektih, ki jih ima človek za svojo lastnino. Lastnina postane neločljiva od osebnosti. Vse, kar je moje, poveča moj edinstveni obstoj in sfero vpliva ter postane obraz, ki ga vidijo drugi (Rifkin 2015, 305). Oglaševanje izkorišča prepričanje, da je lastnina merilo človeka, ter vsiljuje izdelke in storitve kot ključne za ustvarjanje posameznikove identitete. Skozi vse 20. stoletje je oglaševanje ponujalo idejo, da je lastnina podaljšek človekove osebnosti (Ibid., 306). Vsled temu današnje potrošniško družbo zaznamujejo trije imperativi: prodaj, kupi in lastnini.

Crawford Macpherson, nekdanji profesor z univerze v Torontu, je trdil, da smo o lastnini vajeni razmišljati kot o pravici do izključevanja drugih pri uporabi ali koriščenju nečesa, ter da smo izgubili starejši koncept lastnine – pravico do dostopa do lastnine, ki je bila skupna. Danes postaja lastništvo v različnih oblikah novodobnih skupnosti vse manj pomembno od dostopa, sledenje lastnim interesom pa se preusmerja k sodelovalnim interesom (Ibid., 173).

*shirting...* namesto lastništva postavlja v osprednje delitev dobrin, sodelovalno uporabo ter dostopnost oblikovalskih izdelkov širši skupnosti. Projekt s tem presega klasična lastniška razmerja in lastniški odnos do objekta, v tem primeru do tekstilnega izdelka. Uporabniki dejansko niso lastniki izdelka, ampak v določenem časovnem obdobju le razpolagajo z njim. Projekt v naši, z lastništvom dobrin zaznamovani kulturi, gradi na premiku od lastnine k dostopu, s tem pa spodbuja razmislek o vzpostavljanju drugačnega odnosa do dobrin in do drugačnih družbeno-ekonomskih odnosov. Odmik od lastništva v ospredje postavlja izkušnjo posameznika, ki vodi v drugačen pogled na oblačenje, družbo in okolje. V ospredje je torej postavljena izkušnja vsakega posameznega uporabnika, njegova participacija in odgovornost.

Ena od *shirting...* uporabnic je zapisala: “Ideja o deljenju oblačil se mi zdi nadvse zanimiva. Pomeni, da bi lahko preizkušali različne stile in oblačila in na nobenega se ne bi ‘navesali’. Vse skupaj gradi široko mrežo ljudi, ki ni nujno, da se med seboj poznajo: vse kar jih povezuje, je srajca.”



## Delitveno gospodarstvo

Danes se nasproti komercializaciji in tržnemu gospodarstvu, ki prežemata sodobno družbo in determinirata naše odnose, vzpostavlja delitveno gospodarstvo. Slednje "se nanaša na storitvene in poslovne modele, pogosto podprte s tehnologijo, ki omogočajo posameznikom in organizacijam delitev, najem in ponovno uporabo različnih dobrin" (Perzanowski, Schultz 2016, 169). "Ljudje vsak dan izvajajo sodelovalno potrošnjo – tradicionalno souporabo, blagovno menjavo, posojanje, trgovanje, oddajanje, podarjanje in izmenjavo, ki danes poteka tudi prek tehnologije in skupnosti. /.../ ogromne koristi dostopa do izdelkov in storitev, prihranek denarja, prostora, časa, sklepanja novih prijateljstev, postajajo aktivni državljani ter pomembne okoljske koristi." (Botsman, Rogers 2010, xv-xvi)

Jeremy Rifkin trdi, da je "skoraj vsak vidik našega vsakdanjega življenja na nek način povezan s komercialno izmenjavo. Trg nas opredeljuje." (Rifkin 2015, 8) Komercializacija na prvo mesto v družbi postavlja denar ter tekmovalnost, ki sta postala temelj vseh družbenih razmerij in odnosov. Posledično se to kaže v težnjah po tržni prevladi in čim večjem dobičku. Komercializacija temelji na kvantitavni konkurenčnosti (ustvarjanju čim večjega dobička), medtem ko delitveno gospodarstvo odpira dostopnost dobrin širši skupini ljudi. Pojavljajo se novi gospodarski modeli, ki spreminjajo organiziranje družbe in v kateri je čedalje več blaga in storitev cenovno dostopnih ali celo brezplačnih. Rifkin ugotavlja, da "vrednost souporabe" v sodelovalnih ekonomskih skupnostih vse bolj izpodriva "vrednost menjave" na trgu (Ibid., 28).

Čeprav zadnje obdobje zaznamuje velik porast delitvenih iniciativ in organizacij, pa se žal le-te ne morejo popolnoma osvoboditi komercializacije in tržno-profitabilnih ambicij. Podobno kot se "išče dogodek, ki bo oblikovanju omogočil trenutno nemogoče: uiti ali preseči (ujetost) v tržni sistem" (Predan 2009, 21), tako se iščejo tudi družbeno-gospodarski modeli, ki bi ustvarjali radikalni odmik od komercializacije in logike kapitala. Morda smer sprememb nakaazujejo prav socialne ekonomskih skupnosti (Rifkin 2015). "Medtem ko kapitalistični trg temelji na sebičnosti in ga poganja želja po materialnih koristih, socialne ekonomskih skupnosti motivirajo sodelovalni interesi, napajajo pa se z željo po skupni rabi in povezovanju z drugimi. Prvi spodbuja lastniške pravice, načelo *caveat empor* (kupec prevzame odgovornost za kupljeno blago) in iskanje avtonomije, druge pospešujejo odprtokodne inovacije, transparentnost in prizadevanja za skupnost." (Ibid., 26) Različni novi gospodarski modeli, ki temeljijo na medsebojni delitvi dobrin, sodelovanju, pravičnosti, etiki in dostopnosti, odpirajo povsem novo polje prihodnje globalne gospodarske usmeritve.

Bistvena značilnost ekonomskih skupnosti je prav kultura souporabe, v ospredje pa postavlja socialni vidik življenja. Ekonomskih skupnosti sestavljajo organizacije, institucije in posamezniki, ki predstavljajo socialni kapital družbe. V ekonomskih skupnostih se gospodarska dobrobit ne meri več toliko s kopičenjem tržnega kapitala, temveč z zbiranjem socialnega kapitala (Ibid., 24, 29, 147). Tovrstne skupnosti že "spreminjajo način organiziranja gospodarskega življenja in ponujajo možnosti dramatičnega zmanjšanja neenakosti dohodkov, demokratizacije globalnega gospodarstva in razvoja ekološko zdržne družbe" (Ibid., 7).



• Kolaž fotografij uporabnikov shirtinga



Nove generacije se vse bolj identificirajo s sodelovalnostjo (Ibid., 27), zato ni presentljivo, da je večina *shirting...* uporabnikov prav mladih. Del mlajše generacije, ki odrašča v novem svetu porazdeljenih, sodelovalnih, horizontalnih mrež, se že izvija iz materialističnega sindroma, ki je značilen za velik del gospodarskega življenja kapitalistične dobe. Ustvarja gospodarstvo souporabe, ki je manj materialistično in bolj zdržno, manj preračunljivo in bolj empatično (Ibid., 27).

Edelkoort je v svojem manifestu napovedala velike spremembe tudi na področju mode in oblačenja. Ljudje naj bi oblačila delili med seboj, saj lastništvo ne bo pomembno. Oblačila bodo najemali, jih posojali, spreminjali in nadevali na ulicah (Edelkoort, 2015). V zadnjih letih so vzniknile različne podlage, ki povezujejo ponudnike in uporabnike oblačil – bodisi za najem oblikovalskih izdelkov za majhen delež njihove nakupne cene bodisi v obliki souporabe otroških oblek (Rent The Runway, I-Ella, MakeupAlley, Avelle, Tie Society, ThredUp, Clothing Exchange itd). Nekatere se bolj, druge manj približujejo modelom delitvenega gospodarstva. *shirting...* gradi na etiki menjave, sodelovanju, povezovanju, kvaliteti in dostopnosti oblikovalskih izdelkov.

## Ni posrednikov, lokalno

Projekt spreminja ustaljen produkcijski in distribucijski modni model. Gradi na direktni povezavi med oblikovalci in uporabniki ter med uporabniki (peer-to-peer). To zagotavlja pristnejši in osebni odnos med oblikovalci in uporabniki, ki ga modna industrija nikakor ne vzpostavlja, obenem pa znižuje stroške izdelka. V tem dialogu ni posrednikov, ni transporta, ni trgovin, ni skladiščenja. Produkt ne čaka na uporabnika, ampak je stalno v obtoku – srajce potujejo od uporabnika do uporabnika, kot prvi jih običajno nosijo oblikovalci sami. *shirting...* ni le predstavitev kvalitetnega modnega oblikovanja širši javnosti, ampak je njegov neposreden in takojšen vnos v prakso. Tudi način prezentacije je drugačen – srajce niso predstavljene na modnih pistah, ne predstavljajo jih manekeni, niti niso predstavljene na lutkah.

Današnji modni sistem zaznamuje ločenost prostora kreativnosti od prostora produkcije. *shirting...* povezuje oba prostora ter izpostavlja domače oblikovanje in lokalno produkcijo. Dologoročno lahko vodi v oživljanje lokalnega gospodarstva in zaposlovanja. Gradi na etičnosti ter odpira možnost vzpostavljanja lokalnih identitet.

## Finančno dostopni oblikovalski izdelki

“Moda in oblačenje sta ideološka fenomena, položaji nadvlade in podrejenosti pa so rezultat človekovega delovanja /.../ Moda in oblačenje sta zatorej način, ki omogoča konstituiranje, signaliziranje in reproduciranje razrednih položajev.” (Barnard, 139) V tem kontekstu “sta moda in oblačenje najbolj pomenljiva načina, na kakršna konstruiramo, doživljamo in razumemo družbene odnose med ljudmi. Stvari, v katere so ljudje oblečeni, oblikujejo in obarvajo družbene razlike in neenakosti ter s tem te družbene razlike in neenakosti upravičujejo in jih naturalizirajo.” (Ibid., 12) Z modo in oblačenjem se gradi razredna identiteta in socialne interakcije.

Moda ustvarja in reproducira ekskluzivnost. Zaskrbljujoče pa je spoznanje, da se ekskluzivnost in luksuz vse bolj povezuje s trajnostjo, odgovornostjo in ozaveščanjem. Združenje za avtentični luksuz razmišlja, da mora “luksuz imeti določen pomen in mora biti obstojen. Prepričani smo, da visoka družbena in okoljska odgovornost postajata eden bistvenih vidikov elitnega oblikovanja, kakovosti in uporabniške izkušnje. Prepričani smo, da luksuz lahko vodi, ne pa zaostaja na poti k pravičnemu in trajnostnemu svetu” (Tungate 2012, 244). Podobno zagovarja tudi okoljevarstvenik Jem Bendell: “Luksuzne znamke imajo možnost in mandat, da ustvarijo okoljsko najbolj ozaveščene izdelke” (Ibid., 235). Takšna razmišljanja kažejo na izrazito parcialnost v razumevanju trajnosti, saj popolnoma izključujejo socialno dimenzijo. Tovrstno ‘trajnost’ lahko razumemo zgolj kot način ohranjanja obstoječe družbene konstelacije, poglobljanja družbenih razlik in utrjevanja neenakosti.

Teorija pronicanja navzdol – v katerem je moda odsev družbeno-ekonomskih razlik in so oblačila preprost izraz razredne identitete – pojmuje modne potrošnike kot pasivne (Barnard 2005, 170–174). “Medtem ko pasivni potrošniki po teoriji pronicanja navzdol, kakršno, na primer, najdemo v Veblenovih in Simmllovih delih, s pomočjo mode in oblačenja reproducirajo svoje razmere in pogoje, pa aktivni potrošniki z modo in oblačenjem te razmere in pogoje kritizirajo in se jim upirajo.” (Ibid., 174) Aktivni potrošniki z obleko izražajo svoje stališče. “Na potrošnike, če jim sploh še smemo reči potrošniki in ne v nekem smislu že proizvajalci, bomo tu zrli kot na ljudi, ki aktivno uporabljajo modo in oblačenje za konstruiranje in artikuliranje identitet razreda in družbenega spola, drugačnih od identitet, ki v družbi prevladujejo nasploh.” (Ibid., 173) V tem kontekstu Malcolm Bernard vidi modo in oblačenja tudi kot odpor proti dominantnim identitetam in vrednotam.

Kvalitetno oblikovani izdelki so zaradi visokih cen dostopni le ožji, finančno dobro situirani skupini. Na ta način modno oblikovanje kot del modnega sistema (ne)hote ustvarja in reproducira ekskluzivnost ter utrjuje družbeno stratifikacijo in s tem nadvlado višjega družbenega razreda. Na drugem polu pa nižji razred zaznamuje izkoriščanje tako v ekonomskem kot tudi v družbenem in duhovnem smislu. *shirting*... v preseganju tovrstne dualnosti in ekskluzivnosti odpira dostopnost kvalitetno oblikovanih izdelkov širši skupini ljudi. Na ta način se z oblikovanjem in oblikovalskim razmišljanjem vzpostavlja kritična refleksija in gradijo odnosi, ki presega družbene razlike in neenakosti. Uporabniki z aktivno participacijo spreminjajo ustaljena družbeno-ekonomska razmerja ter vzpostavljajo nov odnos do razpoložljivih dobrin (v primeru *shirting*... do kvalitetnih unikatnih oblikovalskih produktov). Njihova participacija

dejansko predstavlja artikuliranje njihove družbene idnetitete. *shirting...* uporabniki so predvsem mladi kreativci, intelektualci in študenti, ki so jim oblikovalski izdelki zaradi visokih cen večinoma nedostopni. Lastništvo je luksuz, ki si ga mladi ne morejo privoščiti (Perzanowski, Schultz 2016, 170). Ne le, da si ga ne morejo privoščiti, mnogi mladi dandanes nimajo niti želje niti potrebe po lastništvu. Želijo pa si izkušnje, doživetja in sprememb. *shirting...* je model oblačenja, ki ni selektiven do uporabnikov, ampak je odprt vsem. Kvalitetni oblikovalski izdelki so dostopni vsem, ki si želijo "oblikovalsko" izkušnjo in ki želijo sooblikovati tok sprememb. S tem pa projekt presega ustaljene družbeno-ekonomske razlike, ki jih reproducirata moda in oblačenje.

## SKLEP

Modo in oblačenje pogosto pojmuje kot nekaj trivialnega, saj se mnogi pogosto ne zavedajo njune pomembnosti. Ne le da sta dokaz ustvarjalnosti in kulturne produkcije – sta tudi pomembni polji vzpostavljanja in predstavljanja družbeno-ekonomskih odnosov. Današnja moda potrebuje paradigmatsko spremembo v smeri ustvarjanja novih družbeno-gospodarskih odnosov, ki bodo temeljili na odgovornosti, etičnosti in sodelovanju. Ključ v tem procesu ima prav družbeno odgovorno oblikovanje, ki ga je izpostavljal že Victor Papanek (1984).

*shirting...* je ena izmed alternativ sodobne mode, ki jo prežemajo številni ekološki in etični problemi. Je družbeno-socialni projekt, ki razvija pozitivne družbene vrednote, izpostavlja družbeno odgovorno oblikovanje, stremi k spreminjanju širše družbene zavesti k povezovanju, sodelovanju, podpori, etičnosti, solidarnosti ter z odpiranjem dostopnosti oblikovalskih izdelkov večjemu krogu ljudi presega ekskluzivnost.

"Realnost je materializacija trenutka, in ker je naša realnost materialna, se obdajamo s predmeti, da bi se skušali ohraniti, postaviti ali najti v svetu." (Biočina 2016, 150) Predmeti so prezentacija nas samih, naših mišljenj, orientacij in odnosov. Imajo svoj izvor, zgodovino, namen in zgodbo. "[P]oistovetimo se z objekti, ki jih vidimo, mislimo, vnašamo v sebe in postavljamo na sebe." (Biočina 2016, 148) V tem kontekstu je obleka materializacija trenutka, družbenih relacij, odnosov in odločitev. Naša oblačila imajo zgodbe – to niso zgolj zgodbe, kako so nastala, iz katerih materialov so narejena, ampak predvsem zgodbe ljudi, ki so jih ustvarili. Zatorej ni tako pomembno 'v kaj se oblačimo' oz. 'kaj kupujemo', ampak predvsem 'v koga se oblačimo' oz. 'koga kupujemo'. Za vsemi izdelki stojijo ljudje, različni akterji modnega sistema (Kawamura 2005): oblikovalci, proizvajalci, distributerji, novinarji, prodajalci itd. Naše odločitve za oblačila so dejansko odločitve za ljudi. Pri slehernem (ne)nakupu se lahko vprašamo, 'za koga se odločamo, koga podpiramo in komu dajemo legitimnost'.

"Kamor je usmerjena vaša pozornost, tja greste tudi vi," pravi Gary Zukav. S tem na prvo mesto postavlja zavedanje o pomembnosti posledic naših odločitev. Sodobni potrošnik ni zgolj pasiven potrošnik, ki slepo sledi narekom in ponudbi modne industrije, ampak vse bolj vzpo-



stavlja kritičen odnos do sveta in se zaveda možnosti izbire. V vsakem trenutku se odloča, njegove odločitve pa oblikujejo prihodnost. Tu gre za celo paleto malih, vsakodnevnih, na prvi pogled nepomebnih odločitev, kot je npr. tudi (ne)nakup obleke.

V tem procesu sprememb smo tudi oblikovalci in vsi, ki modo soustvarjamo. Oblikovalci s svojimi odločitvami generiramo spremembe in ustvarjamo scenarije prihodnosti. Victor Margolin, profesor na univerzi v Čikagu in zagovornik trajnosti, pravi, da se bo oblikovanje spremenilo, ko bodo oblikovalci spremenili zavest (Margolin 2005, 262). V toku današnjih sprememb in oza-veščanja se pojavljajo različne oblike sodelovalnih gospodarstev, ekonoskupnosti in druge nove horizontalne pobude, ki vključujejo spremembe vrednot, odnosov, znanj, navad in odpirajo enake možnosti vsem. Na področju oblikovanja dobivajo vse večji pomen socialne vsebine, ki poudarjajo povezovanje in sodelovanje. Ta proces naj bi vodil v transformacijo iz "homo economicus" v "skrbno ekonomijo" [*caring economics*]. Le-ta naj bi v prihodnosti "ustvarila nove generacije gospodarskih modelov, ki raziskujejo možnosti za bolj sodelovalne, pro-socialne in trajnostne ekonomske načine obnašanja" (*From Homo ...*). Vse pogosteje se omenja tudi "sočutno gospodarstvo" (Norman 2008, Mensikov 1993), ki temelji na spreminjanju zavesti družbe, altruizmu in sočutju. Takšne vizije in scenariji zarisujejo radikalne spremembe družbeno-gospodarske paradigme in napovedujejo novo gospodarsko dobo, ki bo presešla klasična družbeno-gospodarska razmerja in kreirala družbo na temeljih enakosti, razvoja in kvalitete življenja.<sup>7</sup> V tem procesu pa ni toliko pomembno, katere modele, prostore in odnose zapuščamo, kot to, kam vstopamo, za katere odnose in ljudi se odločamo in kakšen je naš namen.

## Literatura in viri

- Amos, Gerald: *Patagonia*; [www.patagonia.com/responsible-company.html](http://www.patagonia.com/responsible-company.html) (10. 2. 2017).
- Barnard, Malcolm: *Moda kot sporazumevanje*. Ljubljana: Založba Sophia, 2005.
- Black, Sandy: *Eco-Chic: The Fashion Paradox*. London: Black Dog Publishing, 2008.
- Biočina, Ivana: *Tiranija mode. Ukrašivanje kao potraga za identitetom*. Zagreb: Planetopija, 2016.
- Botsman, Rachel and Rogers, Roo: *What's mine is yours: The Rise of Collaborative Consumption*. New York: HarperCollins, 2010.
- Lefebvre, Craig: *Social Objects: Sharing Devices of Object-Centered Sociality*; [http://socialmarketing.blogs.com/r\\_craig\\_lefebvres\\_social/2012/05/social-objects-sharing-devices-of-object-centered-sociality.html](http://socialmarketing.blogs.com/r_craig_lefebvres_social/2012/05/social-objects-sharing-devices-of-object-centered-sociality.html) (5. 4. 2017).
- Economics of Compassion Initiative; [www.econofcompassion.org](http://www.econofcompassion.org) (12. 3. 2017).
- Edelkoort, Lidewij: *Anti-Fashion manifesto, A Manifesto for Next Decade*. Paris: Trend Union, 2016.
- Engeström, Jyri: *Microblogging - tiny social objects on the future of participatory media*, 2007; [www.slideshare.net/jyri/microblogging-tiny-social-objects-on-the-future-of-participatory-media](http://www.slideshare.net/jyri/microblogging-tiny-social-objects-on-the-future-of-participatory-media) (10. 2. 2017).

---

<sup>7</sup> Ameriški filozof Daniel Raphael trdi, da prihodnji razvoj družbe ni mogoč brez enakosti, razvoja in kvalitete življenja. To so tudi trije pomembni stebri sociane trajnosti (Raphael 2012).

- Fajt, Elena: *Alternativne prakse v modi*, Moda in kultura oblačenja, uredili Maruša Pušnik in Elena Fajt. Maribor: Aristej, 2014.
- Fletcher, Kate: *Sustainable Fashion and Textiles*. London: Design Journeys Earthscan, 2008.
- From Homo Economicus towards a Caring Economics*. Caring Economics; [www.caring-economics.org/about](http://www.caring-economics.org/about) (20. 4. 2017).
- Fry, Tony: *Design as politics*. Oxford, New York: Berg, 2011.
- Kawamura, Yuniya: *Fashion-ology*. New York: Berg, 2005.
- Klein, Naomi: *No Logo*. Ljubljana: Maska, 2004.
- MacLeod, Hugh: *More thoughts on social objects*. Gapingvoid; [www.gapingvoid.com/blog/2007/10/24/more-thoughts-on-social-objects/](http://www.gapingvoid.com/blog/2007/10/24/more-thoughts-on-social-objects/) (18. 3. 2017).
- Manzini, Ezio: *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2015.
- Margolin, Victor: *Oblikovanje za trajnostni svet*, Časopis za kritiko znanosti, 33/222. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Mensikov, Stanislav: *Towards an Economy of Compassion*; <http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-BH/bh117522.htm>, 1993 (10. 2. 2017).
- Norman, Jesse: *Compassionate Economics*. London: Policy Exchange, 2008.
- Papanek, Victor: *Design for the Real World*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Perzanowski, Aaron in Schultz, Jason: *The End of Ownership, Personal Property in the Digital Economy*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2016.
- Predan, Barbara: *(Z)možnosti najti tičko nezmožnosti* v Predan, Barbara in Požar, Cvetka: *Trajnostne alternative v oblikovanju: skrajni čas, da začnemo izgubljati čas*. Ljubljana: Arhitekturni muzej in Društvo Pekinpah, 2009.
- Raphael, Daniel: *Social Sustainability Lesson #1*, 2012; [www.youtube.com/watch?v=PBQQMunXx6M&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=PBQQMunXx6M&feature=youtu.be) (10. 2. 2017).
- Rifkin, Jeremy: *Družba ničelnih mejnih stroškov: internet stvari in ekonomija souporabe*. Ljubljana: Modrijan, 2015.
- Shirting ...* [www.shirting.si](http://www.shirting.si) (20. 3. 2017).
- Textile Recycling fact Sheet*; [www.smartasn.org/textilerecycle/facts.pdf](http://www.smartasn.org/textilerecycle/facts.pdf) (20. 4. 2017).
- Tungate, Mark: *Svet luksuza. Preteklost, sedanjost in prihodnost prestižnih blagovnih znamk*. Ljubljana: Medijski partner, 2012.
- Veblen, Thorstein: *The Theory of the Leisure Clas*. London: Transaction Publishers, 1992.

## Povzetek

V dobi večkulturnih družb, globalizacije, potrošništva in novih tehnologij zaradi številnih etičnih in ekoloških problemov modo pretresajo različni kritični odzivi strokovne in širše javnosti. Moda potrebuje generično spremembo h kreiranju novih družbeno-gospodarskih odnosov. V stremljenju k tej spremembi se pojavljajo različne nove oblike delitvenega gospodarstva in druge horizontalne pobude. Ena izmed njih je *shirting...*, ki predstavlja sintezo oblikovanja, umetnosti in družbe s pomočjo kritične refleksije trenutnih relacij. Išče odgovore, kako z novomiselnimi oblikovalskimi praksami revitalizirati opustošeno socialno okolje, kako vzpostavljati interakcije v širšem družbenem prostoru in kako doseгati učinke tako na nivoju lokalnih skupnosti kot tudi v širšem mednarodnem prostoru. Je nov model oblačenja, ki spre-



minja ustaljene načine produkcije, distribucije, prezentacije in uporabe oblačil v socialno in okoljsko odgovorne. Produktno izhodišče projekta je srajca, ki kroži med uporabniki. *shirting...* vzpostavlja premik od pasivnega potrošnika k aktivnemu uporabniku, poudarja pomembnost izkušnje, ne lastništva, z dostopnostjo do oblikovalskih izdelkov širši skupini pa presega ekskluzivnost. Temelji na družbeno odgovornem oblikovanju, ozaveščanju širše in strokovne javnosti ter gradi na povezovanju, odgovornosti in sodelovanju.

## Summary

In an age of multicultural societies, globalization, consumerism, and new technologies, fashion is being shaken up by different critical responses from the professional and wider public due to numerous ethical issues and ecological problems. Fashion needs a generic change towards the creation of new socio-economic relations. In striving for these changes various new forms of a sharing economy and horizontal initiatives are emerging. One of these is *shirting...*, which represents a synthesis of design, art and society through critical reflection of current relations. It searches for solutions for how to revitalize a devastated social environment through new thinking and design practices, how to establish interactions in the wider social space, and how to achieve effects at the level of local communities as well as in the wider international space. It is a new model of dressing that changes established methods of production, distribution, presentation and use of clothing to ones that are socially and environmentally responsible. The product starting point of the project is a shirt that circulates among users. *shirting...* introduces a shift from passive consumer to active user, emphasizes the importance of experience, not ownership, and by enabling accessibility to designer products to a wider group it transcends exclusiveness. It is based on socially responsible design, education of the general and professional public, and builds on connection, responsibility, and cooperation.

### **Ključne besede:**

moda, *shirting...*, družbeno odgovorno oblikovanje, delitveno gospodarstvo, odgovornost, lastništvo, izdelek, srajca

### **Key words:**

fashion, *shirting...*, socially responsible design, sharing economy, responsibility, ownership, product, shirt

# Hekanje novega dne: premislek o oblikovanju in aktivizmu

*Jasmina Ploštajner*

V prispevku bomo skušali raziskati pomembnost oblikovanja kot integralnega akterja v projektih, ki povečujejo zavedanje o ključnih družbenih problemih. Osredotočili se bomo predvsem na polje spletnega oblikovanja, ki ga bomo predstavili s pomočjo različnih projektov inštituta *Danes je nov dan*, in na povezave med družbeno angažiranim spletnim aktivizmom ter oblikovalskim mišljenjem, ki sta gonilo inštituta.

## UVOD ALI NEKAJ MISLI O DEMOKRACIJI

Oblikovanje ni dejavnost, ki daje predmetom ali idejam formo, ampak je predvsem “umetnost misli in komunikacije, ki lahko v drugih vzbudi široko paletu prepričanj o praktičnem življenju” (Buchanan 1989, 94).

Potencial oblikovanja za ustvarjanje pozitivnih sprememb v družbi gre iskati onkraj njegove (suhoparne) definicije, ki pravi, da je oblikovanje “načrt ali risba, ustvarjena, da prikaže videz in funkcijo oziroma delovanje stavbe, oblačila ali drugega predmeta, preden je ta narejen”.<sup>1</sup> Dobro oblikovanje je mnogo več kot to. Je način mišljenja in integralni del reševanja problemov na področjih, kjer so ustaljeni postopki in prakse spodleteli. In če spremljate novice, lahko kaj hitro vidite, da je takih področij ogromno.

Velika večina problemov današnje družbe je inherentno povezanih z demokracijo, pri čemer ne mislimo zgolj demokracije kot politične prakse, temveč predvsem demokracijo kot svobodno in kreativno dejavnost v vsakdanjem življenju, torej demokracijo kot *praxis* (Vodovnik, 2015). Žal je splošno razumevanje pojma demokracija popolnoma ozkogledno in jo reducira le “na vir oblasti, na podeljevanje legitimnosti vsakokratni oblasti, ki ne predvideva našega aktivnega sodelovanja” (Vodovnik 2015, 60), kar za sabo potegne skoraj popolno apatičnost družbe. Apatičnost pa hitro vodi v še večje težave. Howard Zinn takšno apatičnost povezuje z državljansko poslušnostjo. Zapiše:

*Naš problem je državljanska poslušnost. Naš problem so množice širom sveta, ki so ubogale diktate vladnih veljakov in odkorakale v vojne. Milijoni so bili ubiti zaradi te poslušnosti. Naš problem je prizor iz filma Na Zahodu nič novega, v katerem šolarji ubogljivo v vrsti odkorakajo v vojno. Naš problem je, da so ljudje vsepovsod po svetu še naprej poslušni, navkljub revščini, lakoti, neumnosti, vojni in krutosti. Naš problem je, da so ljudje še naprej poslušni, medtem ko so ječe polne malih tatov, pravi lopovi pa vodijo to državo. To je naš problem. (Zinn 2009, 484)*

Prav zaradi takšnih problemov, kot jih navaja Zinn, morata biti državljanstvo in demokracija razumljena kot praksa, ki jo izvajamo dnevno med najbolj vsakdanjimi opravki, nenehno preizpraševanje obstoječega stanja pa mora postati nujna dejavnost vseh.

Potrebno se je zavedati, da družbena pogodba, ki jo imamo danes, ni nastala sama od sebe, temveč z veliko vložene delo. Prav tako pa ne pomeni nikakršne norme ali celo dogme, temveč jo je potrebno jemati kot stalno in vključujočo razpravo, kot politično participacijo v najširšem pomenu besede ter kot odgovornost za lastno opolnomočenje. Prav tako državljanstvo ne sme biti razumljeno kot “stalno pravno razmerje določene osebe do države, ki posamezniku priznava poseben pravni status”,<sup>2</sup> temveč kot translokalno državljanstvo, ki “namesto na identiteti temelji na vključenosti in participaciji, namesto enakosti pa poudarja različnost oziroma

---

<sup>1</sup> Definicija dostopna na: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/design> (Oxford Dictionary, 12. 3. 2017).

<sup>2</sup> Definicija državljanstva: [www.stat.si/doc/pub/rr816-2004/DEFINICIJE\\_SLO.htm](http://www.stat.si/doc/pub/rr816-2004/DEFINICIJE_SLO.htm) (Statistični urad Republike Slovenije, 21. 3. 2017).

enako različnost” (Vodovnik 2015, 111). Torej kot nekaj, kar “ni omejeno na sfero politike /.../, ampak nujno vključuje celo družbeno in ekonomsko življenje.” (Ibid., 112) Tovrstna politična participacija v najširšem pomenu besede, torej demokracija kot praksa, pa je predvsem interakcija in deliberacija. Da bi v trenutni, predvsem potrošniški in precej otopeli družbi prišli do te stopnje demokracije, je potrebno učenje odgovornega državljanstva. (Grossman 1995)

## KJE JE TUKAJ VLOGA OBLIKOVANJA?

“Vsako oblikovanje, naj bo profesionalno ali ne, je lahko razumljeno kot aktivistično, saj ‘oblikuje vsakdo, ki pripravlja modele akcije, ki ciljajo k spremembi nekih situacij v zelene situacije’” (Simon 1969, p. 129). Svet, v katerem živimo, je skoraj v celoti oblikovan. Zato imajo oblikovalci (tudi v najširšem pomenu besede) še toliko večjo moč in predvsem odgovornost, da vplivajo na ravnanje družbe. Fuad-Luke tako za oblikovanje predlaga naslednjo definicijo: “Oblikovanje je namerno premikanje iz obstoječe situacije v zeleno, ki ga opravljajo poklicni oblikovalci ali drugi, ki zavestno ali ne za to uporabljajo oblikovanje.” (2009, 5) Keshavarz to definicijo pelje še dlje, ko pravi: “Ker je oblikovanje že samo po sebi politično, ne glede na to, kaj dela oziroma kako se obnaša, ustvarja pogoje za politično, za manipulacijo življenja posameznikov in skupnosti, živalskih vrst in ekologij.” (9)

Žal se oblikovalke in oblikovalci pogosto ne zavedajo, kakšno moč ima njihovo delovanje. V poslovnih situacijah skušajo biti objektivni ali nevtralni, svoje delo pa le izvajajo po naročilu ali željah naročnikov. Kot pravi Katherine McCoy (2005), je prav mit o objektivnosti (ki je nastal v času modernizma) precej prispeval k oddaljitvi oblikovanja od družbeno pomembnih tematik in med oblikovalci razširil miselnost, da je nevtralnno oblikovanje sploh mogoče. Pa vendar, “vse oblikovalske rešitve pravzaprav vsebujejo izrecne ali implicitne pristranskosti” (McCoy 2005, 296). Oblikovalka in oblikovalec naj ne bi bila osebi, ki pasivno izvajata naročila, temveč morata prevzeti odgovornost za razvijanje vsebine (Ibid., 298). Ali, kot pravi Maurizio Vitta: “Le družbena sprememba lahko pripelje do drugačnega in bolj uravnoveženega razmerja s stvarmi. Vsak kulturni sistem vstopi v dialektični odnos z družbo, ki jo izraža, in tudi oblikovanje ni izjema. Kot disciplina, ki je tesno povezana z vsakdanjim življenjem, ima avtoriteto, ki primanjkuje drugim področjem znanja. To dejstvo dviguje družbeno odgovornost oblikovalcev in oblikovalk” (2005, 321). Zato objektivnost ni niti mogoča niti zaželena. Ali kot je rekel Howard Zinn: “Znanost /.../ nikoli ne bi smela biti sama sebi namen, pač pa bi morala prispevati k širjenju vrednot, kot so svoboda, enakost, pravičnost in bratstvo, ter k reševanju temeljnih problemov, s katerimi se sooča človeštvo, kot so lakota, vojskovanje in revščina.” (v Vodovnik 2015, 43) Isto velja tudi za oblikovanje.

Glede na vse zgoraj naštetno, bi lahko rekli, da se kot oblikovalke in oblikovalci lahko odločimo samo za eno od dveh smeri delovanja: “mrtvičiti potrošnike ali aktivirati državljanje”. (Bruinsma v Vodeb 2005, 302) Če prvo pomeni predvsem delovanje na polju oglaševanja in

proizvodnje potrošnih izdelkov, pa drugo kaže prevsem na to, da je oblikovanje “močno orodje, sposobno /.../ informiranja, objavljanja in propagiranja družbenih, okoljskih in političnih” sporočil (McCoy 2005, 298). Fuad-Luke v teh primerih govori o oblikovalskem aktivizmu, ki ga definira kot “oblikovalsko mišljenje, imaginacijo in prakso, ki so zavedno ali nezavedno uporabljeni za ustvarjanje nasprotne pripovedi,<sup>3</sup> katere cilj je generiranje in uravnoteženje pozitivne družbene, institucionalne, okoljske in/ali ekonomske spremembe.” (2009, 27) Kar pa je najbolj pomembno pri vsem tem (in kar razločuje oblikovanje od drugih strok pri aktivističnem delovanju), je, da oblikovanje ne deluje z “bojkotom, stavko, protestom, demonstracijo ali kakršnim koli drugim političnim dejanjem, temveč dobiva svojo moč upora od tega, da na oblikovalski način posega v življenja ljudi.” (Markussen 2011, 1-2) To pomeni, da oblikovalcem in oblikovalkam ni treba spreminjati njihovega delovanja, samo usmeriti ga morajo na prave teme.

Verjamemo, da je ena od ključnih nalog oblikovalk in oblikovalcev, “da razpoznajo vprašanja, ki se v družbi dnevno porajajo, ter nanje opozorijo in poiščejo odgovore” (Predan 249). Če smo zgoraj govorili o demokraciji kot praksi, ki jo izvajamo na vsakodnevni ravni, je potem takšno delovanje za oblikovalce še toliko bolj nujno, saj z rabo oblikovanih predmetov ali sporočil močno vplivajo na splošno dojetje sveta. Ne le, da morajo oblikovalci paziti pri oblikovanju vsakodnevnih objektov in sporočil, njihova vloga pri družbeno odgovornih projektih je zaradi poudarka na vizualnem, značilnem za naš svet, še toliko pomembnejša. Oblikovanje lahko pri iskanju novih načinov življenja, ki bodo bolj trajnostni in družbeno zavedni, pomaga na dva načina: z razvojem novih načinov življenja in orodij, ki so za to potrebna, ali pa z ustvarjanjem in povezovanjem skupnosti ter aktivacijo družbe (Frascara 2008, 12). Če gre pri prvem za ustvarjanje nekih novih produktov in/ali sistemov, pa gre pri drugem bolj za vzbujanje zanimanja za določene družbene teme.

Oblikovanje ima moč, da znižuje potrebno količino vednosti, ki jo zahteva želja po angažmaju pri kakršnem koli družbeno odgovornem projektu. To pomeni, da lahko dobro oblikovanje vzbudi zanimanje v ljudeh še za tako “neprivlačne” politične teme. Ne le, da lahko predstavi stvari bolj jasno, z uporabo metod oblikovalskega mišljenja<sup>4</sup> lahko celo reši marsikateri problem. Kot je dejal že Victor Papanek, starosta odgovornega oblikovanja, oblikovanje “ni disciplina v klasičnem smislu te besede, temveč model analize in razmišljanja, kritični in kreativni model reševanja ‘pravih’ problemov ‘pravega’ sveta.” (Papanek v Berčon 2005, 288) To kaže predvsem na polje oblikovanja kot indisciplinarnega področja, kar ga med kreativnimi disciplinami postavlja na unikatno mesto. Oblikovanje deluje na mestu, kjer se družboslovne in naravoslovne vede križajo s *problem-solving* mišljenjem in estetiko, hkrati v svojem delovanju združuje mitologijo, filozofijo, znanosti, izobraževanje, antropologijo, sociologijo, politične vede, ekonomijo in ekologijo (Fuad-Luke 2009, 2). Prav zaradi delovanja na preseku ved in za-

**3** Nujno je opozoriti na pomembnost nasprotne pripovedi v tej definiciji, s katero je uokvirjeno delovanje oblikovalskega aktivizma. Fuad-Luke poudarja pomembnost razlike med nasprotno (alternativno) pripovedjo in glavno pripovedjo – to je tista pripoved, ki je široko sprejeta v družbi in zato povod za večino sprejetega obnašanja (kot na primer obnašanje potrošnikov, volivcev in tako dalje).

**4** Oblikovalsko mišljenje združuje tehnike, ki jih oblikovalci in oblikovalke uporabljajo za zadovoljevanje človeških potreb, z dosegljivimi tehničnimi viri, in jih daje v rabo drugim, ki potem te tehnike aplicirajo na široko paleto problemov (Brown 2009).

radi sposobnosti delovanja prek stvari in sistemov,<sup>5</sup> ima oblikovanje moč reševati sodobne družbene probleme, kot so problemi družbene angažiranosti in demokracije.

Še ena pomembna naloga, ki jo imajo oblikovalke in oblikovalci pri sodelovanju v družbeno odgovornih projektih, je oblikovanje informacij. Obveščенost je ključna za kakršne koli spremembe v družbi, saj večji obveščенosti civilne družbe nujno sledi tudi večja angažiranost. Za to je nujno dobro oblikovanje informacij, ki ga lahko dosežemo samo s sodelovanjem oblikovalk in oblikovalcev že na začetku projekta. S prevajanjem nestrukturiranih podatkov v koristne in razumljive informacije, pri čemer je poudarek na čitljivosti, razumljivosti in končni uporabnosti, lahko dosežemo večjo jasnost in nedvoumnost informacije, ki je v današnjem prenasičenem času izrednega pomena (Černe Oven 2010, 9).

Oblikovalski aktivizem tako deluje na dveh nivojih:

*Po eni strani ima oblikovalski aktivizem politični potencial, da zmoti ali subverzira obstoječe sisteme moči in avtoritete, ter tako poveča kritično zavest glede načinov bivanja, dela in potrošništva. Po drugi strani pa oblikovalski aktivizem z umetniškimi deli estetski potencial, in sicer v svoji sposobnosti, da razpre odnos med človeškim obnašanjem in čustvi, torej med tem, kar počnemo, in tistim, kar glede tega početja čutimo. Ko ustvari to razpoko, oblikovalski aktivizem odnos med človeškim početjem in občutjem naredi voljan za ponovno pogajanje. Razumevanje, kako se v oblikovalskem aktivizmu združijo mikropolitični in estetski aspekti (v primerjavi s političnim in umetniškim aktivizmom), definira jedro problema. (Markussen 2011, 2)*

## OBLIKOVALSKO MIŠLJENJE IN HEKANJE NOVEGA DNE

*Danes je nov dan, Inštitut za druga vprašanja*<sup>6</sup> najbolje opiše prvi zapis na spletnem mestu: “Negujemo kritično misel. Postavljamo druga vprašanja. Hekamo nov dan. Skrbimo za varen, vključujoč in sodoben splet. In svet. Verjamemo v skupnost. Naše merilo je veselje do življenja.”<sup>7</sup>

Na prvi pogled je mogoče videti, da je nefokusiranost na samo en partikularen družbeni problem šibka točka v delovanju inštituta *Danes je nov dan*, včasih celo izraz neodločenosti, šibkosti ali pa nezmožnosti dogovora vseh akterjev. A v resnici je ravno nasprotno. Verjamemo, da se mora aktivistično delo osredotočati na preizpraševanje obstoječega sistema in njegovo spremembo, kar pomeni obravnavanje široke palete vprašanj. Kot so zapisali pisci

<sup>5</sup> Oblikovanje naj bi bilo po Boradkarju dejavnost, ki deluje na stvareh in sistemih, po Fallmanu pa naj bi oblikovanje delovalo v napetostih med oblikovalsko prakso, študijami in raziskavami (Fuad-Luke 2009, 2). Oblikovanje naj bi tako vsa dognanja, ki jih črpa iz sodelovanja z drugimi vedami, ki smo jih omenili že zgoraj, izražalo prek stvari in sistemov.

<sup>6</sup> Avtorica je ustanovna članica inštituta *Danes je nov dan*.

<sup>7</sup> <http://danesjenovdan.si/> (21. 3. 2017).

*First Things First Manifesto 2000*: “Petrošništvo je brez nasprotnika; treba ga je izpodbijati z drugimi perspektivami, deloma tudi z vizualnim jezikom in z viri oblikovanja.”<sup>8</sup>

Z raznolikimi projekti skuša *Danes je nov dan* postavljati druga vprašanja, kazati na številne teme, ki so velikokrat spregledane, ali pa delovati kot ojačevalec glasov, ki se jih sicer ne sliši. Balluch pravi, da je “osveščevalna dejavnost tisto področje, ki tvori dobrih 90 odstotkov političnega dela družbenih gibanj.” (2011, 53) Na prvi pogled raznolike tematike, s katerimi se ukvarja inštitut, povezuje en cilj – sejanje semen prihodnje družbe znotraj obstoječega sistema (Vodovnik 2015, 87). Z mnogoterimi manjšimi projekti, ki jih na inštitutu redno izvajamo, skušamo, kot je zapisala Marta Gregorčič (2011, 283), “aktivirati mrtva telesa, spečo voljo in otopeni razum” ali pa preizpraševati že prej omenjeno državljansko poslušnost. V nadaljevanju bom s pomočjo nekaj konkretnih primerov skušala orisati delovanje inštituta ter povezavo med družbeno angažiranim spletnim aktivizmom ter metodami oblikovanja in oblikovalskega mišljenja, ki ju uporabljamo pri oblikovanju sporočil in sta integralni del našega delovanja.

Pri *Danes je nov dan* s svojim delom v veliki meri oblikujemo sporočila. Kaj imamo v mislih, ko govorimo o oblikovanju informacij, dobro povzamejo Zwaga, Boersma in Hoonhout: “informacijsko oblikovanje je najprej razvoj učinkovite organizacije podatkov za spremembo teh podatkov v informacije, nato pa razvoj instrumenta (pogosto je to grafični izdelek) za prenos podatkov na tak način, da prispeva k uporabnikovi bazi znanja ali usmerja uporabnika skozi nalogo na učinkovit in prepričljiv način” (v Petterson 2015, 116). Cilj tovrstnega oblikovanja je vedno “razvoj sporočila, ki je lahko natančno preneseno in pravilno interpretirano in ki bo proizvedlo želene vplive na vedenje po tem, ko je bilo razumljeno pri sprejemniku.” (Ibid., 115) Petterson govori tudi o tako imenovanem *oblikovanju za prepričevanje* (*persuasion design*), katerega glavna naloga je prepričati prejemnika sporočila, da kupi produkt ali storitev oziroma spremeni svoje vedenje (Ibid., 99). Tovrstno oblikovanje se navadno uporablja v oglaševanju in propagandi, pa vendar lahko njegove prijeme apliciramo tudi na področje informacijskega oblikovanja pri aktivističnih projektih, saj je cilj komunikacije enak: spremeniti vedenje prejemnikov sporočil in jih spodbuditi k določeni akciji.

Če smo zgoraj govorili o posledicah oblikovanja na delovanje družbe in posledični nujnosti sodelovanja med oblikovanjem in etičnimi temami, je na tem mestu vseeno potrebno poudariti, da se reševanja etičnih problemov ne gre lotevati na isti način kot racionalnih problemov oziroma odločitev. Te imajo točno določene rešitve, med katerimi si posameznik izbere najboljšo opcijo zanj, pri družbeno odgovornih problemih pa je pogosto ravno nasprotno. Naše snovanje družbeno odgovornih projektov tako dostikrat sloni na metodi *poskusov in napak* ter iskanju raznolikih pristopov, ki bi potencialno lahko pomagali pri prenosu zelenih sporočil.

Pri oblikovanju projektov se srečujemo z dvema tipoma sporočil: s sporočili, ki delujejo na čustveni osnovi<sup>9</sup> in sporočili, ki razlagajo zahtevne ali “nezanimive”<sup>10</sup> tematike. Pri obeh

8 Dostopno na: <http://emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=14> (22. 3. 2017).

9 Primeri projektov: Alternacija; (S)laughter; Homojbog ...

10 Primeri projektov: Parlameter; Break Free; Je to vandalizem?; Neenakost ...



vrstah sporočil rešujemo isti problem, in sicer: kako pritegniti civilno družbo k določeni temi in jo aktivirati. Pri veliki večini projektov izhajamo iz lastnega dožemanja sveta. Kot pripadnike mlajše generacije nas velikokrat zaznamujeta ironija in cinizem do mnogih družbenih problemov. Po Dahlgrenu sta obe *komponenti* osnova nezanimanja za politiko znotraj bolj urbanega prebivalstva (2009), mi pa ju skušamo izrabiti za doseg tega dela družbe. Naši pristopi k družbeno-političnim temam se zato mnogokrat razlikujejo od “klasičnih” pristopov drugih nevladnih organizacij. Medij našega delovanja je izključno splet in z njim povezane tehnologije, modeli prenašanja sporočil pa se iz projekta v projekt spreminjajo in dopolnjujejo.

Takšen pristop je nujen, saj živimo v informacijski dobi, v kateri nas vsak dan bombardirajo z nešteto različnimi podatki.<sup>11</sup> Skupaj s povečanim dostopom do informacij pa je tehnologija prinesla tudi hrup. V množici sporočil, s katerimi se vsak dan srečujemo, je danes težje kot kadarkoli doslej najti tista, ki so vredna naše pozornosti. Ker vsi govorimo, se nikogar ne sliši. Eksperimentiranje z načini, kako v tej digitalni džungli brez medijskega zakupa pridobiti pozornost občinstev za ne nujno medijsko spektakularne tematike, postavlja oblikovalsko mišljenje v samo srž našega delovanja.

Ena izmed takšnih tematik je opustitev fosilnih goriv. Pri projektu *Break Free*,<sup>12</sup> ki smo ga ustvarjali skupaj z raznoliko nevladniško koalicijo pod vodstvom Greenpeacea Slovenija, sta bila cilja komunikacije podpis peticije, ki poziva vlado, da sestavi akcijski načrt za opustitev fosilnih goriv in prehod na obnovljive vire energije, ter ozaveščanje javnosti o tej problematiki. Žal so okoljske teme velikokrat prezrte, saj se mnogim zdi, da so drugi problemi pomembnejši. Pri tem pa se ne zavedajo inherentne povezave med okoljskimi in družbenimi problematikami. Pri konceptualizaciji projekta je bilo glavno vprašanje, na kakšen način predstaviti informacije o škodljivosti fosilnih goriv za zdravje in okolje. Namesto da bi uporabili bolj tradicionalne forme predstavitve (opisni teksti, infografike, video, strip ...), smo vsebino predstavili s simulacijo pogovora med Šepetalko<sup>13</sup> in obiskovalcem spletnega mesta. Šepetalka je tista, ki ima odgovore na vsa vprašanja – v tem primeru so ta vprašanja že vnaprej zastavljena, uporabnik pa spremlja pogovor kot zunanji, pasivni opazovalec. Prednost takšnega usmerjenega, prednastavljenega “pogovora” je način predstavitve tematike, ki je bila oblikovno skrajšana in poenostavljena na preprost pogovorni jezik in je kot takšna precej bližja splošni javnosti kot pa suhoparna, tehnokratska predstavitev v obliki daljšega besedila.

Tehnokratski vidik predstavitve podatkov je problematičen tudi pri razumevanju delovanja demokratičnih državnih sistemov, predvsem Državnega zbora. Kot piše Vodovnik: “Za fasado demokratičnega formalizma se v resnici skriva strah pred množicami, ki lahko ogrozijo pastirske vlade neoliberalnega projekta. Takšna nujno depolitizirana demokracija je tako zreducirana na nabor administrativnih tehnologij, ki so utemeljene na konsenzu in zanikanju ideoloških razlik, njen nujni rezultat pa je seveda upad politične aktivnosti” (2015, 35). S pro-

**11** V sedemdesetih letih je bil povprečen meščan dnevno izpostavljen od 500 do 2000 oglasom, danes pa se je številka povečala na 3000 do 5000 ([www.edu.gov.mb.ca/k12/cur/socstud/global\\_issues/media.pdf](http://www.edu.gov.mb.ca/k12/cur/socstud/global_issues/media.pdf), 22. 3. 2017).

**12** Povezava do projekta: <http://danesjenovdan.si/breakfree/>.

**13** Ime chatbota.



jektom *Parlamer* smo želeli odgovoriti na vprašanje, kako prikazati delovanje Državnega zbora na uporabniku prijazen in razumljiv način ter s tem povečati njegovo transparentnost. Verjamemo, da večji dostop do informacij nujno vodi do boljšega razumevanja delovanja in posledično večjega zanimanja za demokratične procese.

Treba je poudariti, da je delovanje Državnega zbora že prej zadoščalo osnovnim higienskimi standardom (digitalne) transparentnosti, saj je bila večina<sup>14</sup> podatkov dostopnih na spletnem mestu Državnega zbora. Pa vendar dostopnost podatkov ne pomeni nujno, da so ti podatki pripravljeni za uporabo. V primeru spletnega mesta Državnega zbora so glasovanja objavljena v suhoparnih tabelah, transkripti govorov pa kot nepregleden, dolg zapis. Uporabnik se na spletnem mestu težko znajde, saj uporabniška izkušnja ni dobro oblikovana, iskanje točno določenih podatkov pa zahteva veliko volje in časa.

Naj izpostavim, da namerno govorim le o podatkih, ne pa tudi o informacijah. Razlika med obema terminoma se zdi nujna za razumevanje projekta *Parlamer*: če je podatek surovo, neorganizirano dejstvo, ki o določeni stvari nekaj pove ali se nanjo nanaša,<sup>15</sup> pa je informacija procesirana, organizirana in strukturirana podatek, ki daje pomen in kontekst. Šele ko je podatek spremenjen v informacijo, postane berljiv in pomemben za uporabnike. Pri projektu *Parlamer* je (bila) najpomembnejša naloga ta, kako oblikovati podatke glasovanj in prepisov v informacije. Za primer vzemimo posamezno glasovanje: če so na spletnem mestu Državnega zbora prikazani le izidi glasovanj in poimenski seznam poslancev z njihovimi glasovi,<sup>16</sup> smo mi te podatke obdelali s pomočjo analiz podatkov, ki smo jih sestavili in jih v obliki informacij predstavili s pomočjo grafičnih elementov in filtriranja<sup>17</sup> ter na ta način uporabniku omogočili poglobljenejšo brskanje. Glasovanja na spletnem mestu *Parlamer* nimajo le enega prikaza izida glasovanja, ampak so vključena tudi v marsikatero drugo analizo. Uporabnik lahko s pomočjo iskalnika brska po imenih glasovanj, pregleduje glasovanja glede na tematike, ki so vezane na delovna telesa Državnega zbora, raziskuje, kako je posamezni poslanec ali poslanska skupina glasovala na določenem glasovanju, in tako dalje.

Informacij pa nismo opremili le z grafičnim gradivom (grafični prikazi rezultatov in izsledkov), temveč so vse vsebine na spletnem mestu samostojne in predstavljene z modelom kartice. Sledimo torej paradigmi atomizacije vsebin. Kartice organizirajo informacije v posamezne kose vsebine (vsebina je razdeljena v smiselne razdelke), kar pripomore k boljši berljivosti in lažjemu iskanju informacij, uporabniki pa lažje dostopajo do partikularnih vsebin, ki jih zanimajo. Vse kartice so samostojni, zaključeni deli vsebine; uporabniki jih lahko vdolajo na svoja spletna mesta ali jih delijo na družbenih omrežjih, vse opisano pa olajša daljšo, tekstualno interpretacijo posameznih delov vsebin in omogoči uporabo le posameznih delov vsebine.

---

**14** Manjkajo podatki o glasovanjih sej delovnih teles.

**15** Definicija iz Slovarja slovenskega knjižnega jezika ([www.fran.si/iskanje?View=1&Query=podatek](http://www.fran.si/iskanje?View=1&Query=podatek), 20. 3. 2017).

**16** Primer izpisa rezultatov glasovanja na spletnem mestu ([www.dz-rs.si; www.dz-rs.si/wps/portal/Home/deloDZ/seje/glasovanje?mandat=VII&seja=28.%20Redna&uid=C1257A70003EE753C12580EA005A8ABB](http://www.dz-rs.si; www.dz-rs.si/wps/portal/Home/deloDZ/seje/glasovanje?mandat=VII&seja=28.%20Redna&uid=C1257A70003EE753C12580EA005A8ABB) 20. 3. 2017).

**17** Primer izpisa rezultatov istega glasovanja na spletnem mestu (<https://parlamer.si>; <https://parlamer.si/seja/glasovanje/9379/6912> 20. 3. 2017).

Če smo pri zgornjih dveh projektih uporabljali metode razlaganja, pa smo se pri projektu *Žar brez utvar*<sup>18</sup> osredotočili na druge vidike spodbujanja “državlanske nepokorščine”. Projekt je bil javno objavljen ob uri, ko je komercialna televizija predvajala oddajo *Na žaru* s predsednikom republike Borutom Pahorjem v glavni vlogi. Oddaja se je spremenila v začetek nove volilne kampanje, medtem ko smo na *Danes je nov dan* pozornost s šal raje preusmerili na Pahorjeve konkretne politične napake. Za aktivacijo javnosti smo uporabili elemente igrifikacije. Igrifikacija<sup>19</sup> (*gamification*) označuje uporabo elementov iger v neigralnih kontekstih in se danes uporablja predvsem v trženjske namene, saj lahko z njo dosegamo večjo priljubljenost produktov in bolj angažirane ter zveste potrošnike. Elementi igre prinašajo večjo motivacijo posameznikov s pomočjo sistema nagrajevanja, naj bo to zbiranje točk, nalepk, prikaz napredka in podobno. Cilj projekta *Žar brez utvar* je bil, da “ugrabimo” pozornost z oddaje *Na žaru* ter jo preusmerimo k resni kritiki predsednikovega delovanja. Uporabniki so z deljenjem Pahorjevih dejanskih političnih napak na družbenih omrežjih višali stopinje v “internetni” pečici, kar smo ponazorili s prikazom napredka v obliki stopnje “pečenosti” predsednika z animacijo GIF. Igrificirane metode spodbujanja motivacije uporabnikov, da delijo povezave do posameznih Pahorjevih napak in jih s tem “dodajo na ogenj”, so delovale odlično: na Twitterju nam je denimo uspelo povsem *ugrabiti* ključnik<sup>20</sup> *#nazaru*, z mešanico igrifikacije, subverzivnega cinizma in humorja pa smo uspešno opozorili na problematičnost Pahorjevega političnega delovanja.

## SKLEP ALI SANJE O MOŽNEM ŽIVLJENJU

Opozarjanje na slabe strani trenutnega svetovnega sistema, v našem primeru globalnega kapitalizma, je nujno potrebno za kakršno koli spodbujanje imaginacije o novem družbenem sistemu. Wallerstein pravi, da smo v obdobju tranzicije iz enega sistema v drugega, v času, kjer se razvijajo, iščejo in ustvarjajo nove utopistike. Utopistik ne gre enačiti z utopijami: so namreč presoje možnih historičnih alternativ ter vaje v iskanju novih, utopije pa predstavljajo neuresničljive sanje o možnem življenju. Utopistike vključujejo racionalno vrednotenje obstoječih družbenih sistemov, prostore odprtosti za človeško ustvarjalnost in predstavljajo alternativno, boljše in historično možno prihodnost (Wallerstein 1998). Da bi si lahko zamišljali nove utopistike, verjamemo, da je potrebno vsakodnevno preizpraševati obstoječe stanje družbe, saj: “Največja nevarnost za napredek ni radikalnež, ampak zmernež, ki mu je bolj kot pravičnost

18 Povezava do projekta: <http://danesjenovdan.si/zarbrezutvar/> (23. 3. 2017).

19 Več o igrifikaciji: <http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/strok-tadej.pdf> (23. 3. 2017).

20 Angleško *hashtag*

pomembna ohranitev reda in s tem ohranitev zakonov.” (Balluch 2011, 64) Naloga vsakršnega intelektualca, naj bo to oblikovalec ali kdorkoli drug, je, da je sposoben videti onkraj obstoječega kapitalističnega sistema. Ali, kot je zapisal Gui Bonsiepe:

*Brez elementa utopije drugačen svet ni mogoč in ostaja le ekspresija eterične pobožne želje brez konkretnih posledic. Brez utopičnih vsebin, četudi so le ostanki iz preteklosti, ne moremo zmanjšati heteronomije. Zato se odpoved razsvetljskemu projektu zdi ekspresija tihe, če ne kar konzervativne države – države predaje, ki ne bi smela premamiti nobenega oblikovalca. (2006, 30)*

Zdi se, da posamezniki, ki si kruh služijo v kreativnih vsebinah, to pogosto počno ravno z držo, kot je opisana zgoraj: sistem sprejemajo kot stalen, stabilen in nezmožen spremembe, zato se ujamejo v past neoliberalne ideologije, ki jim narekuje, naj raje znotraj pravil igre poskrbijo zase. Tovrstna resignirana pozicija sicer seže do kritike in zamere sistemu, na račun zadovoljevanja potrošniške logike pa se odreče sami zmožnosti mišljenja onkraj njega. Nezmožnost hitre in učinkovite systemske spremembe ne sme biti opravičilo za nedelovanje: kar se namreč za nazaj bere kot epistemološki rez ali revolucija, je v danih zgodovinskih okoliščinah vedno le kulminacija neznatnih dejanj partikularnih ljudi. Dolžnost oblikovalcev je, da to moč sprejmejo, skupaj z odgovornostjo do soljudi in družbe kot take. Tudi oblikovati je torej potrebno za dobrobit človeka, ne pa sistema, ki je utemeljen na njegovem izkoriščanju.

## Literatura in viri

- Balluch, Martin: *Upor v demokraciji: državljanska nepokorščina in konfrontacijske kampanje*. Ljubljana: Založba Krtina, 2011.
- Berčon, Tanja: *Iskanje etike v oblikovanju in oglaševanju*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letnik XXXIII, številka 222/2005, 283–292.
- Bonsiepe, Gui: *Design and democracy*. Design Issues, Volume 22, Number 2, Spring 2006, 27–34.
- Brown, Tim: *Change by design: how design thinking transforms organizations and inspires innovation*. New York: HarperCollins Publishers, 2009.
- Buchanan, Richard: *Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice*. Design Discourse: history, theory, criticism. Ur. Victor Margolin. Chicago: The University Chicago Press, 1989, 91–110.
- Cantlon, Polly: *In the middle of the whole thing about gender and race: perspectives in graphic design activism from the Pacific*. Design History Society Annual Conference, 7. - 10. september 2011. Barcelona, Spain; www.historyofdesign.org/congres/pdf/21%20Cantlon,%20Polly%20IN%20THE%20MIDDLE%20OF%20THE%20WHOLE%20THING%20ABOUT%20GENDER%20AND%20RACE%20PERSPECTIVES%20IN%20GRAPHIC%20DESIGN%20ACTIVISM%20FROM%20THE%20PACIFIC.pdf (28. 03. 2017).
- Černe Oven, Petra: *Informacijsko oblikovanje – oblikovanje za uporabnika*. Storitveno in informacijsko oblikovanje. Ur. Petra Černe Oven in Barbara Predan. Ljubljana: Društvo Pekinpah, 2010.
- Dahlgren, Peter: *The political web: media, participation and alternative democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Emerson, John: *Design Is Not Enough*, 29. 10. 2006; <http://backspace.com/notes/2006/10/design-is-not-enough.php> (20. 03. 2017).
- First Things First Manifesto 2000. <http://emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=14> (10. 2. 2017).
- Frascara, Jorge: *Changing the Change: A moment of reflection in a continuum of action*. Changing the change. Design, Visions, Proposals and Tools Proceedings. Ur. Carla Cipolla in Pier Paolo Peruccio. Milano: Allemandi Conference Press, 2008.
- Fuad-Luke, Alastair: *Design activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. London: Earthscan, 2009.
- Gregorčič, Marta: *Potencia: samoživost revolucionarnih bojev*. Ljubljana: Založba /<sup>\*</sup>cf, 2011.
- Grossman, Lawrence K.: *The electronic republic: Reshaping Democracy in the Information Age*. New York: Viking, 1995.
- Keshavarz, Mahmoud: *Design-politics nexus: material articulations and modes of acting*; [www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/view/378/357](http://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/view/378/357) (11. 4. 2017).
- Markussen, Thomas: *The disruptive aesthetics of design activism: enacting design between art and politics*; [www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/view/102](http://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/view/102) (10. 4. 2017).
- Predan, Barbara: *(Ne)odgovornost oblikovanja*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letnik XXXIII, številka 222/2005, 245–255.
- Petterson, Rune: *Information design 1 – Message design*; [www.iiid.net/PublicLibrary/Pettersson-Rune-ID1-Message-Design.pdf](http://www.iiid.net/PublicLibrary/Pettersson-Rune-ID1-Message-Design.pdf) (21. 3. 2017).
- Simon, Herbert A.: *The Sciences of the Artificial*, Cambridge (MA): MIT Press, 1969.
- Vitta, Maurizio: *Pomen oblikovanja*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letnik XXXIII, številka 222/2005, 316–321.
- Vodeb, Oliver: *Oblikovanje je javni govor*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letnik XXXIII, številka 222/2005, 301–315.
- Vodovnik, Žiga: *Demokracija kot glagol*. Ljubljana: Založba Krtina, 2015.
- Zinn, Howard in Anthony Arnove: *Voices of a People's History of the United States*. New York: Seven Stories Press, 2009.
- Wallerstein, Immanuel: *Utopistics, or, historical choices of the twenty-first century*. New York: The New Press, 1998.

## Povzetek

Prispevek se osredotoča na potencial oblikovanja kot integralnega akterja na področju aktivizma. Če je demokracija svobodna in kreativna dejavnost v življenju, oblikovanje pa dejavnost, ki omogoča premikanje iz obstoječe situacije v želeno, potem je nujno, da se oblikovalci zavedajo svoje družbene moči in jo uporabljajo za aktivacijo družbe in spodbujanje pozitivnih družbenih sprememb. V prispevku skušamo prikazati različne pristope k oblikovanju takšnih izkušenj s pomočjo izbranih projektov *Inštituta za druga vprašanja Danes je nov dan*, ki skuša z raznolikimi spletnimi kampanjami predstavljati bolj zapostavljene tematike. Z vsakodnevnim preizpraševanjem obstoječega stanja družbe lahko oblikujemo nove utopistike, ki so odlično izhodišče za boljši jutri.

## Summary

This article focuses on the potential of design as an integral actor in activism. If democracy is a free and creative activity in life, and design an activity that enables movement from an existing situation to a desired one, then it is essential that designers are aware of their social power and use it to activate society and encourage positive social changes. In this article we try to show different approaches to design through selected projects of the *Inštitut za druga vprašanja Danes je nov dan* (*Institute for Other Issues Today Is a New Day*), which tries to highlight overlooked issues through various online campaigns. Through everyday questioning of the existing state of society we can create new utopistics that are an excellent starting point for a better tomorrow.

### **Ključne besede:**

Oblikovanje, oblikovalski aktivizem, oblikovalsko mišljenje, demokracija, *Danes je nov dan*

### **Keywords:**

Design, design activism, design thinking, democracy, *Today is a New Day*

# GT22

Miha Horvat,

*sonda3 + samozaposlen v kulturni + pravni zastopnik Ustanove Fundacija Sonda  
+ podpisnik pogodbe s privatnimi lastniki prostorov GT22*

*Pripravlja Meta Kordiš*

Revija Dialogi med drugim sledi in se odziva tudi na ustvarjalno, kulturno in družbeno produkcijo ter dogajanje v Mariboru. Revizija revije ob 50. letnici je pokazala, da so Dialogi svojevrsten živ arhiv mesta, ki pogosto daje prostor in glas tistim, ki so sicer malo ali slabo slišani v lokalni družbeni in medijski krajni, hkrati pa pomembni, celo ključni za mestotvornost in pestro urbano dinamiko. V rubriki Prepovedani položaj predstavljamo dejavnosti in prostore kolektivov in skupin posameznikov, ki so vzniknili v zadnjih letih. S svojim delovanjem pripomorejo ali celo spodbujajo različne urbane, ustvarjalne in družbeno solidarnostne prakse ter dajejo Mariboru poseben pečat in utrip, hkrati pa ga umeščajo in povezujejo z mednarodnim okoljem. Gre za nevladne organizacije, ki delujejo v različnih organizacijskih strukturah in poslovnih strategijah na širokih področjih kulture, ustvarjalnosti, neformalnega izobraževanja in družbeno ter gospodarsko progresivnih praks. Veliko dejavnosti poteka na profesionalnem nivoju, hkrati pa je opravljenega tudi veliko (ne)vidnega prostovoljnega dela s požrtvovalnostjo in aktivizmom.

## **Kaj je vaša dejavnost?**

Je predvsem raznolika. Z bogatim spektrom različnih umetniških medijev in različnih metod dela znotraj umetnosti in izobraževanja. Smo skupek posameznikov, posameznic, formalnih in neformalnih skupin, kolektivov, društev in zavodov, ki delujejo znotraj GT22. Gojimo različna zanimanja znotraj polja kulturno-umetniškega izobraževanja in umetniške produkcije, oziroma leta 2013 nastala organska in vedno bolj horizontalna skupnost temelji na različnih starostnih skupinah, z različnimi izkušnjami, željami, potrebami in z različnimi stopnjami znanja znotraj polja umetnosti in kulture umetnosti. GT22 je interdisciplinarnost v pravem pomenu besede. Je nadaljevanje grajenja na temeljih koncepta „Transnacionalne gverilske umetniške šole“, ki ga je Ustanova Fundacija Sonda v 2012 začela z graško sodobno umetniško zvezo < rotor >. GT22 je hiša, prostor, 1000 kvadratnih metrov v centru mesta (Glavni trg 22), ki jih uporablja tako 40-letna umetniška profesionalka kot 14-letni rolkar in 23-letni študent arhitekture. GT22 je analogna temnica, zvočni studio, kvalitetna grafična sitotisk delavnica, sodobnoumetniška galerija in minirampa za rolkanje, knjižnica ter fotografski muzej, intimni oder kot neodvisen gledališki prostor v mestu, intimni kino, delavnica za izdelovanja lesenih koles, hacklab, skupnostna kuhinja in gobarski laboratorij, prostor za samooskrbne prakse, video studio, produkcijske pisarne ... GT22 so zaenkrat Ustanova Fundacija Sonda, Center grafičnih umetnosti, KUD Moment, Društvo za razvoj filmske kulture, Zavod Kultivacija, Fotografski muzej Modrinjak, Zavod Razvoj, Youreupradio, Mišnica GT22, Intimni oder GT22, Intimni kino GT22, avla GT22, Blackbox GT22 ...

## **Kakšen je vaš formalno pravni status, kakšna je vaša organizacijska struktura delovanja in kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?**

GT22 zaenkrat pravno formalnega statusa nima. Obstaja – imenujmo ga – programski status (podpora) Mestne občine Maribor v obdobju 2016–2018 za „Interdisciplinarni laboratorij GT22“, oziroma v hiši imamo ideji o ustanovitvi „Društva prijateljev GT22“ oziroma o ustanovitvi „Zadruga GT22“, ki bi naše vizije, koncepte in skupno postajanje pravno formalizirali. Trenutno smo, kot že zapisano, organska skupnost – kulturno-umetniški laboratorij, ki poskuša delovati čim bolj horizontalno, transparentno in povezovalno. Interdisciplinarno in progresivno, samoorganizirano in samooskrbno z iskanji in preizkušanjem alternativnih, drugačnih načinov delovanja umetniških mikroskupnosti na mikrolokaciji. Učimo se iz, s, z in v umetnosti. S skupnostnimi skupščinami, koordinacijskimi sestanki in skupnimi projekti razvijamo naš model delovanja in funkcioniranja. Odprtost, odgovornost in zanimanje za umetnost ter skrb za naš skupen prostor so ob rednih programskih in koordinacijskih sestankih temelji. Slabosti in prednosti ni. Je le konstantno, konceptualno in metodično delovanje, redna analiza in veliko čim kvalitetnejših dialogov in pogovorov, ki celotnemu spektru omogočijo omenjeno postajanje, kvalitetno razvijanje in nadgrajevanje vsakega posameznega člana. Veliko tolerance, čim več transparentnosti, dobra artikulacija in argumentacija. Biti pripravljen počakati, biti pripravljen prevzeti odgovornost in potegniti vlak naprej.



• Ognjemet nad GT22 | Festival Lent 2016, Maribor  
Foto: Marko Golnar





• Fotografski muzej Modrinjak | Kulturni dnevnik v GT22, 2017  
Foto: Gregor Salobir

### **Kako se financirate oz. kako poslujete?**

Gledališki, filmski in celotni interdisciplinarni del (umetnost, medijska podlaga in samoskrbne prakse) so vsak zase podprti na programskih razpisih Mestne občine Maribor. V hiši imamo tudi dvoletni programsko-produkcijski razpis za mladega avtorja oziroma avtorski gledališki opus, ki ga podpira Ministrstvo za kulturo. Temu je potrebno dodati še kopico projektnih situacij, ki jih financirajo različna ministrstva in mestne občine oziroma kvalitetno naslombo na sistem prostovoljskih del in prostovoljskih pogodb ter na sistem javnih delavcev ter družbeno koristnih del, ki kot celota omogočajo delovanje in razvijanje hiše. Seveda je potrebno na prvem mestu omeniti mecensko-donacijski odnos in situacijo, ki jo omogočajo privatni lastniki prostorov, torej družina Oset-Puppis. Brez njihove podpore, razumevanja in možnosti, kot tudi brez podpore naših družin, prijateljev in kar nekaj anonimnih donatorjev in donatoric ne bi zmogli.

## Zakaj ste se odločili za tako dejavnost in delovanje?

Odločitev za tako dejavnost je bila naključje. In takšno delovanje je bilo edina varianta in možna pot. Oziroma, če na hitro povzamem: V letu 2012 smo kot del projekta Transnacionalne gverilske umetniške šole, ki ga je v 90 % podprlo mesto Gradec, v 10 % pa Zavod EPK, pripravili v 30 % prostorov sedanjega GT22 skupinsko razstavo z naslovom „Lekcija 2“. Prvi del projekta Transnacionalne gverilske umetniške šole, ki smo ga začeli z graško zvezo < rotor >, je bila razstava “Lekcija 1” v Gradcu. Zavzeli smo torej tretjino prostorov GT22, ki so jih že v 2011 privatni lastniki brez najemnine ponudili v uporabo projektu Evropske prestolnice kulture, ki pa je prostore bolj ali manj uporabljala le za skladišča. Ko so lastniki videli našo razstavo, naš način delovanja z 10 mariborskimi in 10 graškimi umetniki in umetnicami, so me, nas – Ustanovo Fundacijo Sonda, fundacijo za teorijo in prakso umetnosti – vprašali, ali bi želeli brez najemnine ostati in delovati v teh prostorih. Horizontalna struktura delovanja, organski razvoj umetniške skupnosti, odprtost prostorov in rast skozi okvir kulturno-umetniškega izobraževanja ter laboratorija za sodobno umetnost so koncepti, ki so nas od 2013 do danes pripeljali do trenutne situacije. Danes, ko svojo zgodbo opisujemo Vam, že dve leti v bivšem nočnem klubu deluje prvi neodvisni gledališki prostor v mestu z vedno več lastne produkcije, ko v hiši tedensko posnamemo več podkastov in ima Modrinjakov fotografski muzej redne šolske skupine in obiskovalce, ko imamo redne postavitve sodobne umetnosti v avli in sodelujemo s pomembnimi svetovnimi imeni in institucijami grafičnega oblikovanja in umetnosti ter ko smo, imamo, gradimo majhen in redni ter pomemben intimni mestni kino, ki se pogovarja in kaže resno artkino produkcijo v našem mestu brez mestnega artkina.

## Kako vidite svoj položaj oz. položaj svoje organizacije in njeno profiliranost v Mariboru?

Poskušamo jo videti in gledati čim bolj jasno, premišljeno in kot rečeno z rednimi in poglobljenimi analizami ter primerjavami z dobrimi praksami pri nas in v tujini. Kot skupnost se želimo bolj ali manj koncentrirati na same sebe in z lastnimi spoznanji, opazovanji in potrebami začeti dialog s sosedi, z mestno četrtjo, s sceno in nato z mestom in državo. Skušamo razumeti in definirati predvsem svoj položaj, da lahko potem razumemo celoten zunanji ustroj lokalne, nacionalne ter internacionalne realnosti. Zanima nas produkcija in prakse okoli produkcije sodobne umetnosti in izobraževanje o njej in ne toliko logistika ter zgolj prenašanje umetnosti. Galerij, koncertnih prostorov, klubov, prostorov, javnih pogovorov in debat je v mestu več kot dovolj. Glede na opazovanja nam manjka prostorov, laboratorijev nove produkcije likovne, intermedijske in interdisciplinarne umetnosti ter prostorov resnega gledališkega in filmskega premisleka ter izobraževanja o naštetem.

## Kakšen je vaš prispevek mestu?

Upam in upamo, da čim večji, čim bolj artikuliran, čim bolj natančen in resen ter družbeno odgovoren. Opozarjati želimo na akutne probleme našega mesta, na skrivanja pod preprogo in na bežanje od resnih tem, ki se dotikajo različnih starostnih skupin v mestu. Ustvarjalno se povezujemo, vključujemo različne manjšinske in spregledane skupnosti hendikepiranih in zapostavljenih družbenih skupin. Želimo proizvajati, ustvarjati svoje, naše mesto, svoj, naš habitat v pravem pomenu besede. In tako pustiti temelje, da bodo mladi lahko nadaljevali, spoznavali in postajali ter ne ostali ujeti v travmah, frustracijah in že vnaprej izgubljenih bitkah svojih staršev. Ustvarjamo poklice in vedno več delovnih mest, ki bodo ljudi začeli zadrževati v mestu ob Dravi.



• Razstava – Project Labour – Kombajn | Avla GT22, Maribor, 28. 12. 2016  
Foto: Andrej Firm

## **Ali se vam zdi, da so kulturno-družbene dejavnosti v mestu preveč razdrobljene, ali je premalo povezovanja med posameznimi akterji?**

Moje osebno spoznanje je, da je Maribor hkrati prevelik in premajhen. Zaradi premajhnosti in premalo vsega (znanja, izkušenj, odgovornosti in spoštovanja) naše prevelike ambicije, ogromne vizije in obilne želje izgorevajo v prazno. Vse preveč je dnevnosobnega in salon-skega teoretiziranja in premalo pravega ter resnega, artikuliranega dela, prave in odgovorne prakse ter predvsem odgovornosti zavzeti stališče, naliti si čistega vina in prekiniti nekatere načine dela in mišljenja ter delovanja, ki so dokazano družbeno in skupnostno kontraproduktivni in nas že dve, tri desetletja ne premaknejo iz mrtvih točk istih opazovanj in debat. Pogrešam inteligentne, razgledane, solidarne, resnično povezovalne in aktivne ter stabilne in odgovorne posameznice in posameznike, ki bi bili pripravljene, kot že rečeno, zavzeti stališče in dejansko začeti resno producirati, proizvajati, ustvarjati, oblikovati naše mesto. Na sodobnih, stabilnih, progresivnih temeljih, kot si jih naš Maribor zasluži.



# Kako so kulturni dogodki izrinili kulturne prireditve

Piše *Emica Antončič*

Rubrika *Jezikovni kot*, ki jo začenjamo v teh Dialogih, se skuša od običajnih jezikovnih koticov razlikovati po tem, da ne opozarja na napake, ki jih pisci in govorce slovenskega jezika – predvsem zaradi slabe šolske jezikovne izobrazbe – delajo glede na obstoječo normo, ki jo lahko preverimo v pravopisu in slovnici, ampak na pretežno povsem nove pojave, ki jih opažamo v vsakdanji uredniški in lektorski praksi in o katerih se doslej povečini še ni javno razpravljalo. Večina teh pojavov je posledica vpliva globalne angleščine na slovenščino pri mlajših generacijah piscev in govorcev.

Medjezikovni vplivi lahko posamezen jezik bogatijo, lahko ga pa tudi siromašijo. Da iz globalne angleščine prihajajo k nam poimenovanja za številne nove pojave, ki jih uporabljamo bodisi kot citatne besede bodisi jih pisno ali izgovorno podomačujemo ali pa jih v celoti prevajamo in ustvarjamo nove slovenske izraze, je splošno znano. Težje pa je prepoznati posamezne pojave, ki najpogosteje izvirajo iz slabih prevodov strokovnih in publicističnih besedil in so prikriti, ker so lažni prijatelji. Ko se enkrat na nekem mestu uveljavijo, se kot virusi hitro širijo po družbenih in množičnih medijih in potisnejo slovenski standardni jezik v mrtvi kot.

Poletje je čas festivalov. Po Sloveniji se zadnja leta razraščajo kot gobe po dežju – od Ljubljane do zadnje vasi – in nas vabijo na kulturne, športne in družabne prireditve. Ampak ne, to je bilo nekoč, zdaj nas vse pogosteje vabijo na (kulturne, športne, družabne idr.) **dogodke**. Slovenska spletna stran ljubljanskega festivala (ki se še – mimogrede – ni povsem odločil, ali bo Ljubljana festival ali Festival Ljubljana, a o tem kdaj drugič) poznajo samo dogodke. Torej: vsi koncerti, gledališke in plesne predstave, razstave in delavnice so dogodki. Festival Lent se besedama prireditev in dogodek na svoji spletni strani izogne, saj vse svoje številne prireditve spravi pod “program”, številni drugi festivali mešajo dogodke in prireditve. Turistična stran Ljubljane [www.visitljubljana.com](http://www.visitljubljana.com) pozna samo prireditve, [www.celje.info](http://www.celje.info) pa zgolj dogodke. Če pogledate na spletno stran Napovednika, boste v kazalu na vrhu še našli *Prireditve*, pod tem pa samo še najave in vrste *dogodkov*. Spletna stran Kulturnik pozna samo dogodke.

Kaj je torej s temi dogodki in prireditvami?

Pa saj je vseeno, boste rekli, vsi vemo, za kaj gre. Če naj bi bilo vseeno, se je treba takoj vprašati, zakaj sta se pa potem v slovenščini oblikovali ti dve besedi. In kaj točno poimenujeta oz. kaj pomenita.

Najprej gremo pogledat v Slovar slovenskega knjižnega jezika:

**dogódek** -dka m (ô) *kar se zgodi*: dogodki so se vrstili z veliko naglico; težko je slediti vsem dogodkom; razpravljati o aktualnih dogodkih; neprijeten, zanimiv dogodek; to so bili usodni dogodki za našo deželo; živo se spominja dogodka iz šole; dogodki na bojiščih / izid te knjige je bil velik literarni dogodek; komentar o športnih dogodkih dneva; v tem kraju so se odigrali pomembni zgodovinski dogodki / ekspr.: sestanek obeh državnih voditeljev je zgodovinski dogodek *ima velik, trajen pomen*; srečanje atletskih prvakov je bilo dogodek leta *najpomembnejši dogodek*

• ekspr. v družini pričakujejo vesel dogodek *rojstvo otroka*; zanima nas, kakšen bo razvoj dogodkov po odstopu vlade *kaj se bo zgodilo*; publ. v teku dogodkov se bo pokazalo, kdo ima prav *sčasoma, polagoma*

/.../

**priredítev** -tve ž (i)

1. *javni dogodek, zlasti kulturni, športni, zabavni*: udeležiti se prireditve; odpovedati prireditev; nastopiti na prireditvi; dobrodelna prireditev; družabna prireditev; kulturna, pevska, športna prireditev; obisk prireditve; program prireditve; vstopnice za prireditev; knjižni sejem in druge prireditve

SSKJ definira torej prireditev kot vrsto dogodka. Prireditev je v tem razmerju podpomenka, dogodek pa nadpomenka.

Da bi ju še bolje razumeli, je treba pogledati njun izvor in tvorjenost.

Pleteršnikov slovensko-nemški slovar (1894–1895) definira dogodek kot *das Geschehnis* in kot *der Vorfall*, prireditev pa kot *die Veranstaltung*.

Sodobni nemški pravopisni slovar Duden nam pove, da je *das Geschehen* “nekaj, kar se zgodi, celota posebnih, izstopajočih dogodkov, postopkov, pripetljajev in potek teh pripetljajev”, *Vorfall* pa je v nemščini “nenaden (za udeležence neprijeten) dogodek, pripetljaj”. *Veranstaltung* je nekaj, kar se priredi, na primer kulturna, umetniška, športna itd. prireditev.

Snojev Slovenski etimološki slovar osnovo za tvorjenko *dogodek*, torej glagol *dogoditi se*, pojasnjuje z izvorom v praslovanski osnovi \**goditi se*, kar je pomenilo 'sklepati se, združevati se, najti se ob istem času na istem mestu, srečati se' ... "Da se kaj zgodi, morata namreč dve stvari ali dve osebi priti v stik, se srečati." Dogodek je torej na primer, če v mestu nenapovedano srečam sošolca iz gimnazije, ki ga nisem videla že 30 let. Dogodek je tudi prometna ali naravna nesreča.

Prireditve pa po Slovenskem etimološkem slovarju izhajajo iz samostalnika *red*, ki izhajajo iz praslovanskega \**rědъ*, ta pa iz indoevropskega korena, ki pomeni uredjenost, *red*, od koder izvira latinski *ordiri* (*snovali, razvrščati*).

Prireditve je torej nekaj, kar se pri-redi, uredi, pripravi.

Kaj si lahko torej predstavljamo – če dobro poznamo pomen obeh slovenskih besed –, ko založba X vabi na svoje **dogodke**, ki so v praksi povečini predstavitev knjig in literarni nastopi? Da torej spravimo pisatelja in občinstvo v isti prostor in čakamo, da se bo med njima kaj zgodilo? Ampak tudi tako preprosta zadeva, kot je predstavitev knjige, zahteva svoje priprave in se ne zgodi kar tako: urednik in avtor se morata dogovoriti, o čem se bosta na predstavitvi pogovarjala, kako bosta vključila prisotne, morda še povabita kakšnega igralca, da prebere odlomek iz knjige, založba pripravi računalniške projekcije ali plakat ipd. Predstavitev knjige je torej v polnem pomenu **prireditve**, ker je pri-rejena, pri-pravljena.

V poplavi poimenovanj "kulturni dogodek" še nisem opazila, da bi z dogodkom kdo poimenoval gledališko predstavo. Morda se vendarle še zavedamo, da je to prireditve, saj so zanjo potrebne dolgotrajne priprave velike ustvarjalne ekipe.

Od kod v zadnjem času takšna invazija kulturnih dogodkov v javni rabi? Žal nam besedilni korpusi ne nudijo odgovora na to vprašanje, saj ne omogočajo objektivnih statističnih primerjav o količinskem in časovnem gibanju pojavljanja obeh besed, zato se bomo morali zanesti na svoje (dolgoletne) lektorske izkušnje in opažanja. Zelo verjeten izvor širjenja besede dogodek po napovednikih in vabilih na kulturne prireditve in od tod tudi v novinarskih poročilih je družbeno omrežje Facebook. To je seveda zelo točno uokvirjeno in omejeno, med njegovimi rubrikami pa je tudi "event". Angleška beseda *event* pomeni tako dogodek kot prireditve, pa še tekmo, tekmovanje in še kaj za povrh. Na Facebookovih straneh so *event* v slovenščino prevedli z *dogodkom*. Če nek posameznik na svoji Facebook strani oznani rojstvo otroka, je to "srečni dogodek" in je raba te besede v slovenščini v tem primeru ustrezna. Toda isti Facebookov okvir uporabljajo tudi kulturne ustanove oz. producenti, ki pod rubriko "dogodki" oglašujejo dejansko svoje prireditve. Tako kot mladi v pogovornem jeziku rečejo kar, da "gredo na event", se v javnih objavah, kjer se uporablja standardna slovenščina, zdaj zaradi Facebooka širi slovenski prevod *dogodek* in izrinja ustaljeno slovensko poimenovanje *prireditve*. Namesto kulturnih prireditve dobivamo zdaj kulturne dogodke. Problem nastane, ker je dogodek za to rabo preohlapno in netočno poimenovanje. Tako slovenščina v tem konkretnem primeru pod vplivom angleščine postaja pomensko ohlapna in manj določna oz. izgublja doslej ustaljeno terminološko rabo.

Ob tem še ugotovimo, da slovenska prireditve v angleščini nima pomenske ustreznice. Slovensko-angleški slovarji navajajo kot možne prevode za prireditve *arrangement*, kar pa je priprava, priredba (aranžma v glasni npr.), *entertainment*, kar je zabava, razvedrilo, *concert*,



kar je seveda koncert, *show*, ki je predstava, prikaz, razkazovanje (šov), razstava, oddaja in še cel kup drugih stvari, in *performance*, ki je predstava, uprizoritev, nastop, izvedba. Angleščina torej nima besede, ki bi pomensko povezovala vse te vrste dejavnosti v eno, kot to povezuje slovenska *prireditel*. In zato se tej slovenski besedi v novih okoliščinah slabo piše.

Največja nebuloza, ki jo opažam zadnje čase pri kulturnih novinarjih, pa je uporaba besedne zveze "prirediti/pripraviti dogodek".

Na MMC RTV Slovenija so 7. maja letos objavili tole novico:

*Metropolitanska opera - Met v nedeljo pripravlja veliki dogodek, s katerim bo zaokrožila letošnje praznovanje 50-letnice delovanja v newyorškem centru Lincoln.*

*Na slavlju bodo nastopila številna velika imena iz opernega sveta, med njimi španski tenorist in dirigent Placido Domingo in ameriška sopranistka Renee Fleming.*

*Dogodek bo potekal ob koncu še ene spektakularne sezone Metropolitanske opere, ki so jo krojili izjemni solisti in člani zbora in orkestra opere, je pisal AFP, ki pa dodaja, da je opera kljub slavju trenutno v težkem položaju./.../*

Vir novice je mednarodna tiskovna agencija in nekdo je novico slabo prevedel iz angleščine.

Ampak besedna zveza je priročna in se zato hitro širi med novinarji, ne da bi ti pri tem razmislili o tem, kaj so sestavili.

Jezikovni mrtvi kot.



## KULTURNA DIAGNOZA

## RAZSTAVA

*Brane Kovič***Cy Twombly in subjektiviteta subjekta****Cy Twombly**Center Georges-a Pompidouja, Pariz  
30. november 2016 – 24. april 2017

Ameriški umetnik Cy Twombly (rojen leta 1928 v Lexingtonu v ameriški zvezni državi Virginia, umrl 2011 v Rimu) velja za enega najizvirnejših likovnih ustvarjalcev druge polovice 20. in začetka 21. stoletja. V pariškem Centru Georges-a Pompidouja se je pred kratkim iztekla njegova prva posthumna retrospektiva, ki je njegov opus prikazala v vsej veličini in izrazni kompleksnosti. Strokovna javnost je bila enotna v oceni, da je bila to nesporno izjemna razstava, ki je potrdila avtorjevo povezovalno vlogo med evropskim izročilom in ameriško inventivno drznostjo pri postavljanju novih pravil likovne govorice.

Twombly je večino življenja preživel v Italiji, v okolici Rima, kjer je dodobra spoznal pomen antične kulture (tudi za naslove svojih slik je marsikdaj uporabil reference iz rimske mitologije in zgodovine) pri oblikovanju evropske humanistične miselnosti v vseh njenih odvodih in odtenkih, kar je v svojih delih povzel v razponu od prvinske znakovnosti do narativnosti, od kaligrafske virtuoznosti do poetične sugestivnosti, od retoričnega patosa do prefinjene abstraktnosti. Pariška razstava v svetlih, zračnih prostorih petega nadstropja slovitega muzeja moderne umetnosti je jasno izpostavila razvojno pot njegove estetike od zgodnjih slik, ki spominjajo na kodirane grafite, do abstraktnega ekspresionizma v petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih ter nato do monohromnih podob z vpraskanimi skrivnostnimi znamenji in razkošnih lirskih ciklov iz zadnjega desetletja minulega stoletja. Dramatična gestualnost in notranje napetosti barvnih odnosov na beli podlagi v svoji prežarjenosti z mediteransko svetlobo gledalca prevzamejo na podoben način kot uravnotežena arhitektonika klasičnih krajin, v tistem smislu, na katerega je Twombly namignil, ko je leta 2008 dejal Nicholasu Seroti, direktorju londonske galerije Tate, da "bi bil najraje Poussin, če bi mu bilo dano živeti v nekem drugem času". S tega vidika so posebej indikativne prav velike slike, asemblaži in skulpture, nastale po prelomu tisočletja, lapidarne v izrazu, a umirjene, nekako "arheološko" svečane in uglašene v elegičnih tonih. Postavi-



• “Devet diskurzov o Komodusu” (prvi del) | 1963 | olje, svinčnik, voščeni svinčnik na platnu | 204 x 134 cm  
Muzej Guggenheim Bilbao, © Cy Twombly Foundation

tev v Centru Pompidou je bila sicer zasnovana okrog treh glavnih serij, rimske ("Devet diskurzov o Komodusu"), grške ("Petdeset dni v Ilionu") in egipčanske ("Sezostrisovo kronanje"), od katerih vsaka oživlja antično tradicijo velikih tem ljubezni, vojne in smrti s postmodernistično fragmentarnostjo in erotičnim preigravanjem. Zanimivo je dejstvo, da so bile tokrat prvič razstavljene skupaj, kajti kljub temu, da so za umetnikov razvoj ključnega pomena, jih na retrospektivi v londonski Tate Gallery pred devetimi leti ni bilo. Prva serija je začela nastajati pozimi 1963 v Rimu, vsebinsko se nanaša na zgodovinsko relevanten umor cesarja Avrelija Komodusa, čas njenega nastanka pa sovпада s prav tako odmevnim umorom ameriškega predsednika Johna F. Kennedyja v Dallasu. Na sivem ozadju je Twombly izrisal mreže in grafe kot aluzijo na rimsko državno ureditev, s spiralami, brizgi in vrezi v kontrastnih, pastoznih rdeče-belih barvnih nanosih, ki evocirajo krvavi dogodek – njihova intenzivnost se v nizu osmih slik stopnjuje, dokler na koncu ne izgine v dolgih vertikalnih linijah, polzečih skozi praznino. Zaradi Komodusove krutosti in norosti sta njegovi smrti sledila kaos in razkroj.

V letih 1963–64 je nase opozoril še drug zdaj slaven ameriški avtor – Robert Rauschenberg s serijo sitotiskov –, ki je tudi vključil v svoje podobe Kennedyjev lik. Več kot srečno naključje je, da je sočasno s Twomblyjevo pariško razstavo potekala v londonski Tate Modern Rauschenbergova retrospektiva in s tem nam je bila dana možnost primerjave obeh opusov. Razlika je seveda očitna: Rauschenberg je znotraj pop arta dosegel svoj vrhunec okrog leta 1970, s konceptualno dodelanimi *Combines* je še bil radikalen, nato pa je zapadel v maniro in opešal; Twombly pa je, nasprotno, z leti postajal vse

boljši in temeljitejši. Leta 1978 je nastal njegov naslednji veliki ciklus, "Petdeset dni v Ilionu", ki v desetih slikah z gestualno pisavo, vrtinčastimi nanosi goste barve in diagramskimi čačkami pripovedujejo zgodbo o trojanski vojni. Vehementni in agresivni Grki so označeni z velikimi purpurnimi črkami A – Ahil, Arhaens – in krvavo rdečimi odtenci. Trojanci, ki jih simbolizirajo blede modre in sive lise, so melanholični in kontemplativni, "Priamova hiša" pa komaj kaj več kot spisak njenih stanovalcev, med katerimi je načekano ime obupane prerokinja Kasandre. Redukcionizem sedemdesetih let se srečuje z brezčasno epskostjo, zdi se, da se Twombly pogovarja s Homerjem. Posebej žareča je zlasti prva podoba v nizu, "Ahilov ščit", ki v spiralnih zasukih vizualno povzema podrobnosti besedila, v katerem grški pesnik gostobesedno opisuje razkošnost in mojstrsko izdelanost ščita.

Serija "Sezostris", ki je v lasti razvpitega francoskega zbiralca François Pinaulta (med drugim lastnika beneških razstavišč Palazzo Grassi in Punta della Dogana), se začne s krožno formo, na otroški način narisano z rdečim svinčnikom. Nasprotje med to preprostostjo in kompleksnostjo naracije je očitno: osnovnemu zarisu sledi stilizirana upodobitev gondoli podobnega čolna, ki obdijan s soncem izginja v neznano med razcvetelimi rožami in kapljami barve, ki se zlijejo v rdeče-oranžen odtенок zahajajočega sonca kot na kakšni Turnerjevi beneški veduti. A nadaljevanje je manj optimistično – ciklus zaključujejo mračne podobe noči in smrti zbledelih barvnih tonov, med katerimi je komaj mogoče razbrati verze iz klasične pesnitve o "Erosu, tkalcu mita/sladkem in grenkem Erosu /Erosu prinašalcu bolečin". V prepletu besed in slikarskih gest se v "Sezostrisu" (dokončanem leta 2000) zlahka



• Pogled na postavitev del iz serije “Sezostrisovo kronanje”  
© Centre Pompidou | foto: Philippe Migeat

podirajo meje med abstrakcijo in figuraliko, tako kot v drugih poznih Twomblyjevih delih ekspresivnost vsrka gledalčev pogled in z bogastvom asociacij zaposli njegove misli na način, kakršnemu bi v sodobnem slikarstvu težko našli vzporednice. Kot pravi kustos razstave Jonas Storsve, je za umetnika značilno, da je vsako podobo najprej zasnoval kot mentalno sliko in jo potem zelo hitro prenesel na platno. V filmu, ki ga je tik pred njegovo smrtjo posnela Tacita Dean (v sklopu razstave žal ni bil prikazan), je veliko posnetkov praznih prostorov, notranjščin njegovega ateljeja, že na robu abstraktnosti,

a te praznine so le navidezne, iz svetlobe, ki jih napolnjuje, se porajajo sledi potez in znakov, od katerih ima vsak vnaprej zamišljen pomen. Ne glede na to, ali gre za dnevniške notice, za mitološke in literarne teme, zgodovinske reference ali namige na menjavanje letnih časov, je Twombly osredotočen na gradnjo podob kot živih organizmov, ki nenehno rastejo, da bi se nazadnje zrušili vase in nato spet oživeli v novih ciklih, novih prostorskih in barvnih razmerjih, ki se proti koncu umetnikovega življenja umirijo v prefinjenih kompozicijah svetlomodrih nians, v maniri *pittura di machia*, svojevrstnem po-

klonu Tizianovi dediščini. Za njegova dela velja, da jih ni moč razčleniti z ustaljenimi metodami ikonografske in formalne analize, ker so v svoji biti in bistvu izmuzljiva, mimo-bežna in alogična. Cy Twombly je zaradi redukcije izraznih sredstev, ki jih uporablja, neposnemljiv, tako celota kot detajli so popolnoma in izključno pod njegovim nadzorom. Ko slika uresničuje načelo negotovosti, nepredvidljivosti, se geste spontano pretvarjajo v znake, ki niso nič drugega kot posredniki med subjektom in objektom. Njegove slike so prej kot iz fragmentov sestavljene iz sledi, pokazateljev dejanj, prakse nanašanja barv na površino platna. Morfogeneza Twomblyjeve podobe nima zunanega vzora,

njen izvor je nedoločljiv in neopredeljiv, pomembna je pot, po kateri se odpravi umetnik, ko se znajde pred belino platna, na katerem mora ustvariti energijsko polje, kjer se uprostorjajo forme kot nemimetični, mentalni konstrukti, preden postanejo liki, usedline spomina in želja, ki jih usmerja nezavedno. Konstituiranje subjekta onstran reprezentacije, onstran "drugega", samo in zgolj iz sebe, je eshatološka bit Twomblyjevega opusa, njegova presežna vrednost, skozi katero se z vsako svojo slikarsko potezo približuje in hkrati oddaljuje od sveta, v katerega je vpisan.

Brane Kovič

## Vermeerjev obrat

---

**Vermeer in mojstri  
žanrskega slikarstva  
(Vermeer et les maîtres  
de la peinture de genre)**

Louvre, Pariz  
22. februar – 22. maj 2017

Razmeroma majhno število del, zanesljivo pripisanih Janu (Johannesu) Vermeerju iz Delfta (1632–1675), vsako predstavitev tega holandskega slikarskega virtuoza spremeni v izjemen dogodek. Tako je bilo tudi tokrat, ko so v pariškem Louvru razstavili 12 od 36 znanih mojstrovih slik, torej tretjino dosegljivega opusa. V stalni zbirki slovitega muzeja sta sicer na ogled samo dve, *Čipkarica* (ok. 1664) in *Astronom* (1668), pri zasnovi in organizaciji letošnje postavitve pa sta sodelovali še National Gallery of Art iz Washingtona in dublinska National Gallery of Ireland. Vendar pa razstava ni bila zamišljena monografsko, ampak je Vermeerja umestila v družbeni kontekst njegovega časa in žanrskega slikarstva, kakršno se je sočasno razvilo v “zlatem stoletju” še v drugih holandskih mestih – Utrechtu, Leydnu in

Amsterdamu. Ob “sfingi iz Delfta”, kot je samotnega genija v obdobju neoromantike poimenoval kritik Théophile Thoré Bürger, si je bilo hkrati moč ogledati še številne druge upodobitve prizorov iz vsakdanjega življenja – skupaj 72 slik manjših formatov, večinoma nastalih med 1650 in 1670, pod katere so se podpisali Gerrit Dou, Gerard Ter Borch, Jan Steen, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, Frans van Mieris in Caspar Netscher.

Blaise Ducos, komisar razstave, sicer hišni kustos zbirke holandskih in flamskih mojstrov, je poudaril, da je bil namen organizatorjev preseči ustaljeno prepričanje o osamljenem geniju, ki vztraja na lastni poti in se ne meni prav dosti, kaj se dogaja okrog njega. Primerjalne študije so namreč pokazale, da Vermeer ni bil ne predhodnik, ne pobudnik slikarskih preobrazb 17. stoletja, rad se je učil od drugih, a bil tudi sposoben naučeno nadgraditi in se postopoma ločiti od vzorov ter izpopolniti svoj reprezentacijski model v neponovljivo, takoj prepoznavno likovno govorico. Če mu je bil v začetnem obdobju ustvarjanja vzgled Rembrandtov učenec Gerrit Dou, tipičen predstavnik leydenske šole, se je kmalu oddaljil od vplivov drugih in se profiliral v dominantno avtorsko osebnost znotraj stimulativnega, umetniškemu ustvarjanju zelo naklonjenega okolja. Združene holandske province, ki so se osamosvojile, so bile namreč tedaj gospodarsko in finančno središče Evrope, regenti in bogati trgovci pa so želeli podobe svojega načina življenja zoperstaviti dvorni umetnosti evropskih monarhij. Spremenjene zgodovinske okoliščine so vnesle novega duha tudi v slikarska snovanja, usmerjena k meščanskim vrednotam in ikonografiji, ki je izpostavljala intimnost, prefinjenost in predanost družinskemu bivanjskemu modelu. Vzdržnost, upiranje skušnjavam in poudar-





• Johannes Vermeer, *Žena, ki tehta zlato* | ok. 1664 | olje na platnu | 40,3 x 35,6 cm  
Washington, National Gallery of Art, Widener Collection | © Washington, National Gallery of Art

janje (zlasti ženske) kreposti so bili ideali, ki jih je bilo treba tudi slikarsko ovekovečiti, kar so mojstri leydenske šole znali podati v izredno elegantnem, tehnično brezhibnem slogu in bili za svoje dosežke bogato poplačani: Dou, Van Mieris, Ter Broch in Metsu so svoje slike prodajali za precej višjo ceno kot Rembrandt, v ateljejih, kjer so sprejemali potencialne kupce, so bili sposobni pričarati vzdušje, da ustvarjajo nekaj redkega, za kar je potrebno veliko časa in zbranosti. Prav Vermeer je bil v tem nenadkriljiv: za njegove slike so ljubitelji umetnosti stali v vrsti, a le redkim je bilo omogočeno, da so videli kaj več od podobe, ki je trenutno nastajala na njegovem slikarskem stojalu. Ko ga je avgusta 1663 obiskal francoski diplomat Balthasar de Monconys, ni skrival razočaranja, ker ni videl nič (o tem je pisal v svojem *Popotnem dnevniku*, ki je izšel leta 1666) in moral se je zadovoljiti z občudovanjem za njegov okus pregrešno drage upodobitve ene same figure pri nekem slikarjevem naročniku. Najzvestejša kupca umetnikovih del sta bila Pieter Claesz Van Ruijven in Maria De Knuijt, premožen zbirateljski par, Vermeer pa je s prodajo dveh ali treh slik na leto lahko razmeroma udobno živel, ne da bi se mu bilo treba spopadati s konkurenco na tedaj živahnem holandskem umetnostnem trgu.

Podatki o slikarjevem življenju so dokaj skopi. Rojen je bil v malomeščanski kalvinistični družini, o njegovem šolanju ni ohranjenega nobenega dokumenta, pač pa v arhivih najdemo zapis, da se je pred poroko s Catharino Bolnes (20. aprila 1653) spreobrnil v katolicizem. Decembra istega leta je v Delftu postal član gilde sv. Luke, finančno mu je pomagala tašča Maria Thins, a tudi pozneje, ko je svoje slike lahko prodajal za dobro ceno, si kakšnega razkošnega življenja ni mogel privoščiti, ker je moral ob skromni

produkciji vzdrževati številno družino (imel je 15 otrok!). Njegov položaj se je izrazito poslabšal po 1672, ko je koalicija pod vodstvom Ludvika XIV. zasedla Nizozemsko, obupani Holandci pa so porušili nekaj jezov, da je voda zalila del dežele, kar je imelo katastrofalne posledice za gospodarstvo. Slik ni skoraj nihče več kupoval, Vermeer je zapadel v velike dolgove, a vsem težavam navkljub je še naprej ustvarjal, čeprav si je težko predstavljati, kako je lahko v takšnih razmerah slikal svoje umirjene, elegantne figure pri preprostih opraviilih v skromnih interierih, prežetih s svetlobo in poetičnim vzdušjem.

Primerjava Vermeerjevih slik z deli njegovih konkurentov na tokratni razstavi je razkrila, kako se podobne teme in enaki motivi razlikujejo v interpretacijah in slikarskih pristopih. Zanimivo je, da se v zapuščinah izbranih umetnikov – razen pri Ter Borchu in Van Mierisu – niso ohranile nobene risbe, prav tako ne grafike, ki so bile v njihovem času zelo popularne (spomnimo se Rembrandta, ki je ustvaril impozanten grafični opus). Kljub temu so medsebojni vplivi očitni, posamezne motive, ki so jih nekateri upodobili prej (zlasti Gerrit Dou in Gerard Ter Borch), so drugi povzeli, posnemali, citirali ali pa se pri njih navdihovali, iščoč svoje kompozicijske in barvne rešitve. Vermeerjevi sliki *Astronom* in *Geograf*, naslikani v letih 1668–1669, sta nastali po neposrednem vzoru *Astronoma ob sveči* Gerrita Doua, s katerim se ujemata v nekaterih detajlih (na primer, velika odprta knjiga, na globus položena roka) prizora z osamljenim znanstvenikom v njegovem delovnem kabinetu, toda v načinu slikarske obdelave nimata nič skupnega z dediščino leydenske šole, kar pokaže tudi primerjava med Douvovo *Mladenko s čipko* in Vermeerjevo *Čipkarico*: medtem ko se Dou ukvarja z zgodbo, se Vermeer osredo-



• Pieter de Hooch, *Žena, ki tehta zlato* | ok. 1664 | olje na platnu | 61 x 53 cm  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Property of Kaiser Friedrich Museumsverein | © BPK, Berlin, Dist.  
RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders

toča na estetski učinek, na formalno popolnost in barvno skladnost. To se potrdi še v soočenju *Dame, ki igra na lutnjo* Fransa van Mierisa in istega motiva pri Vermeerju – slednji se bolj posveti subtilnim kromatskim prelivom na rahlo shematiziranih površinah in s tem eksplicitno izpostavi prednost slikarske izvedbe pred motivom kot takim. V tem smislu je pravi prevratnik, ki izpelje naravnost kopernikanski obrat, proces strukturiranja podobe je zanj pomembnejši od ikonografske predloge, ki jo je konceptualno in semantično v osnovi prevzel od svojih predhodnikov, a njen likovni status na novo opredelil. Z vidika psihološke prepričljivosti upodobljenih likov ne izhaja iz ideoloških oziroma moralističnih postulatov, pač pa svoja razmišljanja o človeških usodah in njihovi enkratnosti artikulira s simbolno govorico uporabljenih likovnih postopkov. Bolj kot kdorkoli pred njim je dvojni – psihološki in mimetični – vidik upodobitvenih praks zastavil kot paradigmo, ki slikarstvu daje smisel onkraj gole reprezentacije oziroma posnemanja videza stvari. Tako si med drugimi lahko razlagamo *Ženo, ki tehta zlato* (ok. 1664, danes v National Gallery of Art v Washingtonu), če jo primerjamo s sliko z istim motivom, ki jo je kakšno leto prej naslikal Pieter de Hooch: po kompoziciji sta si deli zelo podobni, občutje pa popolnoma drugačno. De Hoochova upodobitev je deskriptivna, anekdotična, medtem ko ima Vermeerjeva globoko simbolno sporočilo. Na steni za damo s tehtnico namreč visi slika s prizorom poslednje sodbe, kar v motiv iz vsakdanjega življenja vnese prisposobo tehtanja duš in s tem alegorični pomen v navezavi s “sliko v

sliki”. Biserne ogrlice, ki jih bo dama dala na tehtnico, po eni strani aludirajo na bogastvo kot posledico gospodarskega razcveta, po drugi pa opozarjajo, da bodo po poslednji sodbi materialne dobrine povsem brez vrednosti. V središču kompozicije se na preseku svetlobnih diagonal blešči tehtnica, simbolni objekt *par excellence*, ki uteleša pravico in resnico, njeni prazni ploščici pa je moč razumeti dvoumno – da so materialne dobrine nepomembne, obenem pa kot zaničanje protestantske teze o predestiniranosti. Po knjigi emblemov *Sinnepoppen*, ki jo je leta 1614 objavil Roemer Visscher, pa je prazna tehtnica simbol resnice. Dvoumen je tudi sam lik mlade ženske, v kateri so posamezni komentatorji prepoznali nosečnico, pač v skladu s tradicijo holandskega žanrskega slikarstva, ki je povečevalo dom in družinsko življenje, morebitni prihod novorejenca na svet pa naj bi nakazovale tudi biserne ogrlice, s pomočjo katerih so v severnih deželah poskušali napovedati otrokov spol. Hkrati pa je v obdobju okrog 1660 prevladovala moda opasovanja oblek visoko pod prsmi in širokih ohlapnih jopičev, kot vidimo tudi na zgodnejši Vermeerjevi sliki *Žena, ki bere pismo* (ok. 1657), kar ugibanja o domnevni nosečnosti upodobljenke relativizira.

Poduk louverške razstave je nedvoumen: Vermeer ni zanimal spoznanj svojih predhodnikov in sodobnikov, a slikarstvo je obogatil z dotlej nevideno meditativno razsežnostjo, ki jo je dosegel z naravnost genialno obravnavo svetlobe kot ključne prvine slik, pred katerimi gledalec spoštljivo umolkne.

---

**F I L M**


---

*Nina Cvar*

## Vizualizacija zamolčane in izključene zgodovine kot upor

---

**Nisem tvoj zamorec  
(I Am Not Your Negro)**

Režija Raoul Peck,  
2016 | Francija, ZDA | 93 min.

Danes redko naletimo na filme, ki bi v uri in pol zmogli podati tako prepričljivo družbeno kritiko, kot to stori dokumentarni film *Nisem tvoj zamorec* haitskega režiserja Raoula Pecka. Peck, ki ga poznamo zlasti po *Lumumbi* (2000), ekranizaciji brutalnega umora Patricea Lumumbe, demokratično izvoljenega premierja v Kongu, je za večkrat nagrajeni dokumentarec o zgodbi Amerike, ki je zgodba "zamorca", kot se izrazi James Baldwin, črpal prav iz delovanja tega izjemnega ustvarjalca.

Navdih za film je Peck dobil iz Baldwinovega rokopisa *Remember This House*, njegovih spominov na Medgarja Eversa, Martina Lutra Kinga in Malcolma X, s katerimi je sklenil tesna prijateljstva, vsi pa so v roku petih let kot borci za državljanske pravice izgubili svoja življenja. Na pozabljen rokopis,

dolg okoli trideset strani, je povsem po ključju naletela Baldwinova sestra Gloria Karefa-Smart, ki je Pecka o najdbi tudi takoj obvestila, saj je ta pred njegovo najdbo že pripravljaval vizualizacijo Baldwinovega dela. Prav to Baldwinovo besedilo se je izkazalo za prelomno, saj je Pecku omogočilo, da je dokončno našel način, kako se še filmsko lotiti uprizoritve Baldwinovega opusa, ki ga preči neumorna kritika nekaterih najbolj temeljnih elementov zahodne vednosti, to je njene utemeljenosti na potlačitvi rase, ki sovпада z razredno marginalizacijo, pa tudi s spolno razliko in seksualnostjo.

A zanimivo je, da omenjenega rokopisa Baldwin ni nikoli uspel dokončati – ga pa na svojevrsten način sklene prav Peck z dokumentarcem, ki ga je, poleg rokopisa, gradil še na drugih Baldwinovih delih, npr. na odlični zbirki *The Devil Finds Work* (1976), pa tudi na Baldwinovih številnih javnih nastopih. Ali kot je v nekem intervjuju dejal Peck: *"Spisal nisem ene same povedi. Vse je Baldwinovo delo. Sam sem oblikoval zgolj nekakšen libreto, kot plesalci, ki uporabijo Shakespeareovo igro za to, da oblikujejo nekaj drugega."*

V tem pogledu tudi ni presenetljivo, da je oblika dokumentarca esejistična, saj tovrstna oblika pušča dovolj interpretacijskega prostora za učinkovanje Baldwinovih stališč, ki jih Peck premišljeno zgradi v strukturo, za katero se gledalci kmalu ovemo, da je primer prvovrstnega prehajanja med osebnim in političnim, saj tako rekoč spremljamo izris Baldwinovega portreta, ki pa je nujno vpet v širše družbene strukture. Rečeno drugače: Baldwinovega dela ni brez zgodovine rasnega zatiranja, ki pa je, kot nam da vedeti Baldwin sam, oblastno razmerje – je moč belega človeka, ki se odraža na več, med seboj povezanih ravneh in kate-







rih vizualizacijo lahko spremljamo prav v Peckovem dokumentarcu.

Peck začne film ob Baldwinovi vrnitvi iz Pariza leta 1957, potem ko je Baldwin zagledal fotografijo 15-letne Dorothy Counts, obdane z rasistično množico ob njenem vstopu v desegregirano srednjo šolo v Severni Karolini, pri čemer Baldwin zapiše: *“Nisem zmogel več posedati po Parizu in razpravljati o alžirskem in črnskoameriškem problemu. Vsi so se odzvali na svoj klic dolžnosti, čas je bil, da odidem in se tudi sam odzovem temu klicu.”*

Tudi sicer je prehajanje med političnim in osebnim osrednja premisa Peckovega dokumentarca, ki se postopoma, s tako rekoč Markerjevo metodo snemanja esejističnih dokumentarcev, slonečo na posameznih poglavjih, razčlenjuje vse do sklepne Baldwinove misli o zgodovini kot sedanosti in našem dolgu do nje, oz. kot pravi Baldwin: *“Zgodovina ni preteklost, zgodovina je sedanost. S seboj nosimo svojo zgodovino. Mi smo zgodovina. Če se pretvarjamo, da temu ni tako, nismo drugega kot kriminalci.”*

Ta svojevrsten odnos do zgodovine dela film izrazito aktualen za današnji čas, glede na to, da lahko v njem na eni strani spremljamo procese intenzivne revitalizacije starih oblik rasizma, na drugi stani pa reprodukcijo perfidnega sodobnega rasizma, ki se povezuje z neoliberalnim globalnim kapitalizmom, ta pa se, gledano zgodovinsko, povezuje s konstitucijo ZDA kot liberalnega imperija po drugi svetovni vojni, najbolj očitno pa se odraža v t. i. krivdi belega človeka, pri kateri gre, kot nam pokažeta Baldwin in Peck, za nekaj precej bolj temeljnega: za nezmožnost bele, zahodne vednosti, da bi se soočila z lastnim rasizmom.

Se pa aktualizacija zgodovine, ki je pri Baldwinu poleg epistemološke tudi etično-

moralna zahteva, na ravni filmske reprezentacije udejanja v jukstapoziciji arhivskih posnetkov s posnetki iz Fergusona in Los Angelesa, pri čemer so še posebno pretresljive fotografije mladostnikov Aiyane Jones, Trayvona Martina in Erica Garnerja, ki jih je ubil policijski aparat.

Njihovi obrazi nepremično strmijo v nas, gledalce, Baldwinove besede, zapisane pred več kot štirimi desetletji, pa zvenijo presunljivo aktualno. A pri tem dokumentarce ne sledi zgolj Baldwinovi poziciji, ki jo ozvoči skorajda nerazpoznaven Samuel L. Jackson, temveč gre tudi za Peckovo lastno vizijo, saj kot pravi sam: “*Ne delam filmov za preteklost. Zanima me delati filme za današnji čas.*”

Nasploh se zdi, da je ena od poant Peckovega angažmaja pokazati, da se minevanje časa v odnosu do rasizma ustavi: edino, kar ostaja, je namreč prav rasizem kot družbena tehnologija ločevanja, izključevanja in ubijanja, ki se v različnih družbeno-zgodovinskih okvirih izraža le na različne načine, vselej pa usodno odloča o življenju in smrti. Kako si sicer razlagati nedavne dogodke v Fergusonu in v Baltimoru na eni strani, na drugi strani pa neverjetno pronicljivost Baldwinovih komentarjev, katerih posebna odlika je izumljanje lastnega diskurza, ki se gradi iz osebnega izkustva teh nasilnih struktur, ki pa, tako Baldwin in Peck, prečijo prav vse družbene ravni: od ekonomskega izkoriščanja, konstrukcije t. i. javnega oz. privatnega v navezavi na politični diskurz in intimne odnose, do kulturnih industrij, epistemologije in diskurzivnega utemeljevanja rasizma, vse do konstrukcije besede “zamorec”, oz. kot pravi Baldwin: “*(...) nisem “zamorec”, človek sem, če pa mislite, da sem “zamorec”, potem to pomeni, da ga potrebujete vi, a vprašati se morate, zakaj je temu tako.*”

Z domišljeno montažo, ki se nenehno giblje med dvema svetovoma, med spektaklom ameriških sanj, utelešenim v filmih z Doris Day in Garyjem Cooperjem v glavnih vlogah na eni strani, in med grozo trofejnih podob linčanih žrtev nekje na jugu ZDA na drugi strani, Peck odgovori na Baldwinovo retorično vprašanje, pri čemer vnovič sledi Baldwinovem pregovornem zanimanju za analizo popularne, zlasti filmske kulture, kot se jo lahko spremlja v zbirki krajših filmskih esejev oz. kritik z naslovom *The Devil Finds Work*, s čimer pa se nenazadnje jasno umešča v teoretske linije Fanon–Hooks–Hall, ki v svojih analizah rase posebno pozornost namenjajo prav pogledu.

V dokumentarcu so tako uporabljene Baldwinove analize filmov *Dance, Fools, Dance* (1931, Harry Beaumont), *Imitacija življenja* (*Imitation of Life*, 1934, Douglas Sirk), *Ugani, kdo pride na večerjo* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967, Stanley Kramer) in *Beg v verigah* (*The Defiant Ones*, 1958, Stanley Kramer), v katerih se razgrne delovanje stereotipov in predsodkov, povezanih z barvo kože, pa tudi s t. i. belo nedolžnostjo. Kot pravi Dagmawi Woubshet, gre v tem pogledu uporabljene primere razumeti kot širši komentar ameriške filmske industrije, ki se po eni strani zanaša prav na (re)produkcijo stereotipiziranih predstav, po drugi strani pa perpetuira fikcijo ZDA kot nosilke svobode, demokracije in sreče.

Vendar pa Baldwinove filmske kritike presegajo običajen kritiški format; ne le, da so globoko osebne, vedno znova rezonirajo izkušnjo systemskega nasilja, ki ga skušajo razumeti s filmskim medijem, predvsem pa pojasniti. Baldwinovo pisanje o filmu je pisanje priče, ki opazuje družbo in zgodovino, iz katerih je odrinjena, a je hkrati njen konstitutivni del. Toda Baldwinova priča ni pa-



sivna pozicija. Je zavzemanje aktivnega mesta v toku zgodovine, iz katere je bila izključena z namenom, da se stvari premaknejo na boljše.

A če je Peckov dokumentarec izvrsten zemljevid systemskega nasilja, povezanega z rasizmom, pri čemer je njegova odlika natančna vizualizacija postulatov zahodne (bele) vednosti, se ta po drugi strani le deloma dotakne Baldwinove seksualnosti, zaradi katere so ga v šestdesetih zasmehovali tako liberalci kot radikalci.

Dagmawi Woubshet meni, da gre za zamujeno priložnost, glede na to, da sta tako

rasa kot seksualnost povezani, ko gre za konstitucijo jaza, pri čemer navaja Baldwin iz njegovega eseja z naslovom *Freaks and the American Ideal of Manhood* (1985): "Ideja posameznikove seksualnosti je lahko le z veliko mero nasilja ločena od ideje jaza".

Tako je moč reči, da bi z nekoliko več pozornosti relaciji med seksualnostjo in raso dokumentarec tudi v celoti udejanjil Baldwinov poziv po spremembi, do katere pa lahko pride le z brezkompromisnim soočenjem z vsem tistim, kar omejuje in ločuje.

---

## K N J I G A

---

*Matic Majcen*  
**Šok filmskega  
razodetja**

---

*Mirjana Borčič*  
**Odstiranje pogleda:  
spomini, izkušnje, spoznanja**

Kinodvor, Slovenska kinoteka  
Ljubljana 2014

*Alain Bergala*  
**Vzgoja za film: razprava o poučevanju  
filma v šolah in drugih okoljih**

Društvo za širjenje filmske kulture KINO!,  
Membrana  
Ljubljana 2017

V tem desetletju so v Sloveniji z novim zagonom zaživele pobude o vpeljavi filmske vzgoje v osnovne in srednje šole. Čeprav gre za težnje, ki so stare že desetletja in segajo daleč v predosamosvojitveno obdobje, pa bi tokrat po zaslugi prepričljivejšega pritiska filmskih ustanov na državne institucije vendarle utegnili priti do težko pričakovanih sprememb. Tem prizadevanjem uspešno sledi tudi knjižno področje, saj so institucije, ki redno prakticirajo tovrstne vzgojne programe pri nas (Kinodvor, Slovenska kinoteka, Društvo KINO!) v zadnjem času poskrbele za izdajo dveh monografij, ki nudita

teoretsko in metodološko podlago aktualnim lobiranjem pri državnih ustanovah. Ljubljanski Kinodvor je tako v sodelovanju s Slovensko kinoteko že leta 2014 izdal knjigo pionirke slovenske filmske pedagogike Mirjane Borčič z naslovom *Odstiranje pogleda: spomini, izkušnje, spoznanja*, Društvo KINO! pa je skupaj s fotografskim društvom Membrana poskrbelo za prevod vplivnega dela francoskega avtorja Alaina Bergalaja *Vzgoja za film: razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih*, ki v izvorniku nosi letnico 2002. Obe knjigi sta v zadnjem času dodatno odmevnost pridobili zavoljo vrste dogodkov, namenjenih filmskim pedagogom, ki so jih organizirale omenjene organizacije, v sklopu katerih je slovensko prestolnico med drugim obiskal tudi Bergala, ki je zainteresirani javnosti pri nas osebno predstavil zamisli iz svoje knjige.

Ker imata torej knjigi dveh avtorjev z zelo različnima proveniencama skupen kontekst izdaje, se pri zaporednem branju obeh del postavlja logično vprašanje: ali tako različni monografiji dejansko delita tudi isto filozofijo, teorijo in metodološke pristope k filmski vzgoji ter s tem potencialnim slovenskim pedagogom na tem področju dajeta



enotno sporočilo o tem, kako naj se lotevajo dela z učenci in dijaki? Vprašanje je še toliko bolj zanimivo, če poudarimo, da avtorja ne izhajata samo iz različnih nacionalnih okolij, temveč tudi iz

zelo drugačnih kulturnih in družbeno-ideoloških ozadij. Alain Bergala se je rodil leta 1943 in je intelektualno dozoreval v okolju, v katerem se je prelomna filmska ustvarjal-

nost v šestdesetih letih kar nizala druga za drugo, temu pa je sledila širša družbena zavest o pomembnosti poučevanja sedme umetnosti kot dela splošne razgledanosti slehernega državljana. Na drugi strani je Mirjana Borčić (roj. 1925) v pedagoške vode vstopala v socializmu, ki je v času vzporednih subverzivnih premikov (črni val) tovrstno prelomno ustvarjanje prej želel zadušiti kot pa ga priznati za naslednjo stopnjo v razvoju filmskega jezika. S primerjavami miselnosti obeh avtorjev si torej ometamo prejeti odgovor, ali je sama ljubezen do filma z delovanjem v filmskih klubih in polnih kinematografih na različnih koncih Evrope dovolj, da se izoblikuje podobna metodologija poučevanja, ali pa so opisane biografske razlike vendarle prevelike.

Knjiga Alaina Bergalaja je v Franciji prvotno izšla leta 2002 in je bolj metodološka izmed obeh izdaj. Zapiski v njej so začeli nastajati leta 2000, ko je avtorja takratni francoski minister za izobraževanje Jack Lang povabil v skupino svetovalcev, ki naj bi vodila izobraževalni projekt na področju kulturno-umetnostne vzgoje v okviru nacionalnega izobraževalnega sistema. Ker je pobuda prišla od politika, je bil Bergala sprva skeptičen do zastavljenega načrta, a je povabilo vendarle sprejel. Glavni motiv je našel v spoznanju, da je mnogo otrok v isti situaciji, v kakršni je bil nekoč kot otrok na podeželju tudi sam – odrezan od umetnosti in zatorej oropan poznavanja svetovne kulturne dediščine. Še posebej pa ga je prepričal Langov petletni načrt, po katerem bi se vpeljavo umetnosti v šole lotili na nov način. Langov pristop se je namreč osredotočal na hipotezo, da je potrebno pri tovrstni vzgoji prekiniti z institucionaliziranimi postopki poučevanja, torej s klasično pedagogiko, ter je potrebno učencem predvsem ponuditi pri-

ložnost srečanja z drugostjo. Poučevanje umetnosti zatorej ne sme biti samo še en predmet na urniku, pri katerem za to izšolan učitelj na suhoparen in enoličen način podaja svoje gradivo, temveč je učence potrebno neposredno soočiti s šokantnostjo neznanega, ne glede na to, kako odbijajoče se prva zdi. *“Umetnost je treba srečati, jo izkusiti, jo približati na različne načine, ne samo z diskurzom znanja, včasih celo brez kakršnegakoli diskurza,”* povzema Bergala ta princip v svoji knjigi. Lang se je pri vpeljavi svojega načrta zavedal, da če želi vpeljati umetnostno vzgojo v šole, je to potrebno pač storiti na pravi način, pa četudi to močno nasprotuje ukrojenemu delovanju pogosto rigidnih državnih institucij. Še več, *“da umetnost ostane umetnost, mora spodbujati anarhijo, škandal in nered. Umetnost je po definiciji sejalka težav v instituciji. (...) Biti mora izkušnja drugačnega v šoli.”* Bergala v svoji knjigi večkrat poudarja, da je osnovna šola praktično edini prostor, kjer se lahko otroci, večino časa obkroženi s komercialno kulturo in plehkimi podobami, srečajo s tovrstno umetnostjo. *“Če se srečanja s filmom kot umetnostjo ne zgodi v šoli, se za veliko otrok verjetno ne bo zgodilo nikjer.”*



Bergala se v svoji teoretski naravnosti najprej postavi proti lingvističnim modelom pedagogike, ki so mladim film *“približevali predvsem kot jezik in vektor ideologije.”*

Bergala meni, da mora biti namesto analiziranja in dešifriranja filma tovrstno poučevanje bližje ustvarjalnemu dejanju. Lingvistične metode po njegovem mnenju filmu odvzemajo reprezenta-

cijo realnosti skozi stvarnost, torej njegove osnovne razsežnosti, ki ga ločujejo od ostalih umetnosti. Posledično avtor tudi sam prizna, da je tovrstno kritično mišljenje o filmu problematično, saj nam že vnaprej podaja percepcijo filma kot slabe stvari. A če mora pedagoški pristop dajati prednost omogočanja srečanju z neodkritimi oblikami umetniškega izraza, potem se Bergala obenem zaveda tudi, da ni nujno, da se bo to srečanje zares odvilo. Pri tem izhaja iz pisanja Serga Deneya o tem, kako je ključne filme, ki zaznamujejo naše otroštvo, potrebno srečati ob pravem času. Če jih vidimo prepozno, izgubijo potencial vpliva, ki bi ga lahko imeli na nas. Kot je zapisal Daney: “*Kar ni bilo videno ‘pravočasno’, ne bo nikoli zares videno.*” Prav v tem je ključna vloga filmske vzgoje v šolah: da otrokom daje možnost tovrstnega srečanja, ki je torej “*bolj uvajanje kot učenje.*” Čeprav je Bergala goreč zagovornik gledanja filma v kinu, pa je v sklopu svoje metode – izoblikovane z nastopom DVD tehnologije ob prelomu stoletja, danes pa z YouTubom – z odprtimi rokami sprejel tudi kazanje odlomkov iz filmov kot priročnega načina primerjalnega soočenja estetik iz zgodovine umetnosti, ki so radikalno drugačne od tistih komercialnih, s katerimi se otroci vsakodnevno soočajo v svojem prostem času. Bergala je enega takšnih primerov demonstriral med svojim predavanjem ob predstavitvi knjige v ljubljanskem Kinodvoru, ko je enak motiv srečanja med fantom in dekletom ob biljardni mizi primerjal s tremi kulturno, zgodovinsko in estetsko povsem različnimi odlomki: najprej tistega med Elizabeth Taylor in Montgomeryjem Cliftom v filmu *Prostor na soncu* (*A Place in the Sun*, 1951, George Stevens), nato med Scarlett Johanson in Jonathanom Rhysom Meyersom v *Zadnjem udarcu* (*Match Point*, 2005, Woody

Allen), na koncu pa še tistega med Qi Shu in Chenom Changom v filmu *Trikkrat* (*Zui hao de shi guang*, 2005, Hou Hsiao Hsien). Takšna estetska, časovna in geografska oddaljenost primerjanih odlomkov vpelje, kot jo v knjigi poimenuje avtor, “*zaznavno in mentalno gimnastiko*”, ki mladim gledalcem ponudi vabljev vstop v drugačnost, a obenem poudarja bogastvo in raznolikost filmskega jezika ter daje izvrstno gradivo za pogovor o tem, kaj sploh tvori jedro filmskega pripovedovanja. Bergala je ob tem tudi močan zagovornik zamisli, da bi vsaka šolska knjižnica morala imeti skrbno izoblikovano DVD-teko, ki bi otrokom “*olajšala dostop do zbirke del, ki posredujejo visoko, nedemagoško idejo o najboljšem, kar lahko film ponudi, in pripomorejo k popolnejšemu razumevanju filmskih del.*”

Bržkone najpomembnejše Bergalajevo spoznanje pa je tisto, ki ga je slovenski založnik citiral že na ovoju knjige: da ni nobenega “mehkega” načina, kako mlade iz hollywoodskega spektakla in resničnostnih oddaj pripeljati k avtorskemu filmu: “*Le šok in skrivnostnost, ki ju prinaša umetniško delo v primerjavi s prežvečenimi podobami in plehkimi zvoki vsakodnevnih izkušnje, sta zares vzgojna. Ostalo je samo prezir do umetnosti in otrok.. Umetnost ne more biti drugega kot upor, tisto, kar je nepredvidljivo, tisto, kar zbeha. (...) Nobene poti ni – ne ravne, ne vijugaste –, ki bi standardne ameriške filme približala filmom, kot so Kiarostamijev *Kje je hiša mojega prijatelja?*, Pasolinijev *Evangelij po Mateju* ali *Moje poletje pri dedku* Hou Hsiao-hsiena. Ni se treba ‘opravičevati’ za ‘počasnost’ filmov Abbasa Kiarostamija ali Hou Hsiao-hsiena: otrokom, ki so vajeni drugačnih filmov, drugih ritmov, drugačnih scenarijev, je take filme treba predstaviti mirno in brez zapletanja. Prav tako mirno je treba*

*sprejeti prve reakcije, tudi neprijetne, ki jih izzove šok ob soočenju s filmom, o kakršnem se jim niti sanjalo ni. Edina resnična izkušnja srečanja z umetniškim delom je povezana z občutkom izgona iz udobja lastnih navad in idej.”*

Knjiga Mirjane Borčić ima po drugi strani bistveno bolj oseben in biografski pridih, kar bi do določene mere lahko videli tudi kot izraz bolj skromno organizirane filmske vzgoje pri nas, ki se je vedno prej vzpostavljala kot posledica individualnih pobud kot pa sistemskih rešitev, kakršno je prikazal Bergala na francoskem primeru. Kot pravi avtorica, se je njeno ukvarjanje s filmsko vzgojo rodilo iz potrebe in dolgo časa sploh ni razmišljala o tem, da bi filmska vzgoja postala sestavni del učnega načrta. Borčićeva je v filmsko vzgojo vstopila s strastnim branjem knjig, nato pa še z zvestim obiskovanjem kina med študijem slavistike v Zagrebu. Prvi pravi stik se je zgodil bolj po naključju, ko so ji na osnovni šoli v Zagrebu, kjer je poučevala, uvedli razrednikovo uro, ki so jo lahko učitelji izkoristili za izogibanje klasičnim učnim vsebinam, učenci pa so bili tisti, ki so si sami izbrali pogovarjanje o filmu. To je Borčićevo takoj pripeljalo na podoben teritorij, o kakršnem beremo pri Bergalaju. Kot piše sama: *“Prav preskok v neznano [je] tisto, kar bi bilo treba doseči s filmsko vzgojo. Pripraviti gledalca do tega, da začne filmsko misliti in skuša razumeti filmski izraz – to je postalo vodilo mojemu filmskovzgojnemu snovanju. Spremembe niso bile potrebne le v glavah mladih gledalcev, ampak tudi staršev vzgojiteljev, izobražencev. To je pomenilo sprejeti film kot umetniško delo, ki ima pač svoje zakone in svoj jezik.”* In če je pri francoskem avtorju grožnja predstavljala rigidnost šolskega poučevanja in lingvistični pristopi k filmu, Borčićeva v svoji

knjigi priča, kako je v našem okolju takšno oviro videla v tradicionalnih umetniških zvrsteh. Večina se je namreč v času njenih začetkov interpretacije filma lotevala z izkušnjo knjige ali gledališča – takratni pedagogi so filmsko pripoved razčlenjevali po metodi obravnave literarnega dela, kjer bi naj bil film neke vrste izpeljanka književnosti. Kot se izkaže, sta preko tega oba avtorja prišla do podobnega spoznanja: tudi Borčićeva piše, da filma ne bi smeli poučevati, razlagati, temveč bi se morali o njem pogovarjati in tako iskati njegov pomen, s čimer *“mlademu človeku vcepimo zavest, da je sposoben samostojno razmišljati o filmskem delu.”* Avtorica piše, da je tu pomembno predvsem filmsko *doživetje*: *“Doživljanje filma je aktiven proces med avtorjevim sporočanjem in gledalčevo izkušnjo, ki nadgrajuje gledalčev izkustveni svet. Filmska vzgoja naj bi prav zaradi tega spodbujala intenzivno filmsko doživetje in tako ustvarjala pogoje za samostojno oblikovanje estetskih, etičnih in družbenih vrednot.”* Zamisel, da je umetnost nekaj grozeče nepričakovanega, s to naravnostjo svoj prostor najde tudi v tej knjigi. Avtorica tako denimo izpriča anekdoto, kako so se učenci osmega razreda ob neki priložnosti želeli pogovarjati o filmu *Zadnji tango v Parizu (Ultimo tango a Parigi, 1972, Bernardo Bertolucci)*. Čeprav je bila do tega predloga zadržana in je učencem rekla, da lahko ta film gledajo le starejši od 15 let, je na pogovor vendarle pristala, ta pa jo je tudi močno presenetil. Učenci so ji namreč postregli s presenetljivo dobrimi interpretacijami filma – denimo to, da se nasilje v tem filmu pojavi samo takrat, kadar je prisotna laž, s čimer so po njenem zadeli bistvo filma. Sama se je morala nato spopadati z zgražanjem ostalih učiteljev, da je sploh pristala na pogovor o takšnem filmu, kar na nek način

potrjuje pravilnost opozicije med “nevarno umetnostjo” in “rigidnim establišmentom”.

Borčičeva v svojem času seveda še ni imela na voljo tehnologije VHS ali DVD, ki bi ji omogočala predvajanje odlomkov iz filmov, zato je bilo njeno poučevanje omejeno na uvode in pogovore ob kino projekcijah, v klubih ljubiteljev filma ter na diskusije v šolskih razredih, ob teh priložnostih pa je v praksi razvijala svojo metodo. Svoje delovanje je postopoma nadgrajevala tudi na mednarodnih filmskih festivalih, kjer se je srečevala s pedagoškimi delavci s celotnega sveta. V knjigi opiše mnoge zanimive anekdote, ki so se zgodile ob tem, izstopa pa tista o obisku Wernerja Herzoga v Ljubljani leta 1971. Takrat še mladega nemškega filmarja hrvaških korenin je Borčičeva povabila v Slovenijo na filmskem festivalu v Mannheimu, kjer je Herzog predstavljal svoj takrat novi film *Tudi palčki so ljudje* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970). Knjiga na ta način v večjem delu kombinira popisovanje osebnih spominov, podprtih s fotografijami iz avtoričinega arhiva, z zapiski o razvoju metodologije poučevanja mladih, na koncu knjige pa je dodan še poseben dodatek s predlogi vaj, s katerimi lahko razvijamo spretnost t. i. “vizualnega razmišljanja” pri mladih.

Obe knjigi kljub izhodiščnim razlikam torej zagovarjata sila podobne pristope k filmski vzgoji mladih. Oba avtorja film vidita kot nepredvidljivo umetnost, ki nikakor ne sme neposredno ugajati ali potrjevati že obstoječe percepcije sveta, temveč mora, ravno nasprotno, gledalce pretresti, jih pripraviti k razmišljanju ter jih vzpodbujati k bolj naprednim narativnim in estetskim oblikam, ki bogatijo njihovo znanje in s tem njih same kot samostojno razmišljajoča družbena bitja. Pri obeh knjigah je po pričakovanjih pri opisovanju opazna nekoliko zastarela tehno-

loška plat, ki je skozi desetletja vsaj v nekaterih elementih spreminjala poučevanje kot tako, še bolj pa je digitalna tehnologija (skupaj z vsemi posledicami glede takojšnje dosegljivosti praktično kateregakoli vizualnega izdelka) v tem času spremenila mentaliteto naslednje generacije otrok, ki v začetku 21. stoletja niso več tako željni tovrstnega filmskega znanja, kot so bili v času filmskih klubov po II. svetovni vojni, temveč že sami mislijo, da poznajo vse, zaradi česar jih je potrebno dobesedno iztrgati iz njihove cone udobja, ukrojenosti in samozagledanosti v lastne vzorce gledanja filmov. Vseeno pa ta vidik v nikakršni meri ne izpodbija ugotovitev Bergalaja in Borčičeve v celoti. Misel, da je mlade potrebno najprej navdušiti nad drugačnimi filmskimi izrazi, je povsem legitima in smiselna ter ima nesporen potencial za uvajanje mladih v tipe umetnosti, ki jih sicer po vsej verjetnosti ne bi spoznali.

Glavni pomislek, ki pa ga je vendarle mogoče nameniti obema knjigama, pa izhaja ravno iz izraza “poučevanje”, ki ga obe deli redno uporabljata na nekoliko odklonilen način. Najprej je potrebno vsekakor poudariti, da sta obe monografiji precej dvoumni glede natančne starostne definicije uporabnosti metode, saj ima slednja zagotovo drugačne implikacije, če jih uporabljamo bodisi pri osnovno- bodisi pri srednješolskem občinstvu. Obe deli sta sicer očitno bolj naklonjeni uporabi te metode v osnovnošolskem kontekstu, kar se zdi glede na starostno primernost in intelektualno pripravljenost, ko učenci postajajo družbeno zavedna bitja, nadvse primerno. Vseeno pa v povezavi s tem takoj vznikneta dve vprašanji: kot prvo, če, kot pravi Bergala, filma ne bi smeli poučevati, temveč je potrebno otroke predvsem soočati z drugačnostjo, potem se ta didaktični nazor hitro pokaže, kot prvo, za



pretirano purističnega, kot drugo pa se tudi hitro izčrpa. Če namreč izvajamo filmsko vzgojo v rednem intervalu, potem se tudi ta "šok drugačnosti" vendarle lahko zgodi kot bolj ali manj edinstven dogodek, ki se težko ponavlja v neprekinjenem toku, saj ti filmi ne predstavljajo več takšnega učinka novitete kot ob prvem stiku, na katerega se vendarle v osrednjem delu osredotoča Bergala. Prav v tej nadaljnji fazi poučevanja pa – ne glede na starost otrok – hočeš nočeš mora nastopiti naslednja faza, ki pa je bolj zapolnjena s podajanjem informacij, do kakršnega ima avtor odklonilen odnos. Na konkretnem primeru rečeno: če mlademu občinstvu prvič pokažemo drugačnost filma, kakršen je *Do zadnjega diha* (*À bout de souffle*, 1960, Jean-Luc Godard) ali *400 udarcev* (*Les 400 coups*, 1959, François Truffaut), potem mora po prvem šoku slej ali prej slediti tudi poglavje o zgodovinskem kontekstu takšne estetske prakse, ki pa se iz pisanja obeh avtorjev nikakor ne zdi samoumevna. Še več, pod negativno etiketo "poučevanja" v obeh knjigah dajeta vtis, da se tega sploh ne bi smeli lotevati, ker to izpodbija podoživljanje in kreativno gledanje učencev. Tako Bergala kot Borčičeva s tem izrišeta dokaj ostro razmejeno dihotomijo med njuno metodo soočenja z drugostjo na eni strani ter domnevno tradicionalnim suhoparnim, institucionalnim poučevanjem ostalih predmetov na drugi. Vendar pa je ta dihotomija dandanes, v začetku 21. stoletja, še posebej pri poučevanju umetniških vsebin vsaj do določene, če ne kar precejšnje mere, zastarela. Pojem poučevanja se je v preteklih dveh desetletjih vsekar močno spremenil. Pod vplivom ameriškega pristopa k podajanju gradiva, ki temelji na sproščenosti in dinamičnosti, so posebej mlajši pedagogi danes daleč stran od izkušnje dela v učilnici, kakšna je zaznamo-

vala oba avtorja v njuni mladosti ali med njunim poučevanjem v minulem stoletju. Prav pri takšnem novodobnem načinu podajanja gradiva pa je potrebno prepoznati, da je meja med tema dvema pojmom – torej striktnim poučevanjem in razodevanjem – do določene mere izginila. Veliko vprašanje je, če med predavanjem, ki učencem predstavi izkušnjo gledanja art filma, kakršno predlaga Bergala, ki je obenem pospremljeno s prirejenim izborom ključnih informacij o tem filmu, sploh obstaja tako ostra razlika, kot jo poudarjata avtorja. Filmski pedagogi, ki se redno usposabljaajo in prakticirajo stik z učenci pri filmski vzgoji, si namreč dandanes težko predstavljajo, da bi pred občinstvom polnega razreda današnjih osnovno- ali srednješolcev sploh bilo možno na tak način suhoparnega pouka (kot denimo pri matematiki ali kemiji) posredovati *katerokoli* gradivo, kaj šele predmet, ki poteka eno ali dve celi šolski uri, in to skozi daljše časovno obdobje celotnega šolskega leta. Še posebej ko se premikamo proti starejšemu srednješolskemu občinstvu, ki je zahtevnejše in od pedagoga terja prepričljivost v *poznavanju* učnega gradiva, je vprašanje celo, če metodo Bergalaja in Borčičeve nasploh popolnoma ne zamenja bolj informacijsko in predvsem večplastno (tako kritično kot afitmativno) branje filmov, o katerih je govora.

Še en tehten pomislek se pojavi pri dokaj idealističnem nazoru Alaina Bergalaja, da tisti, ki naj bi izvajali tovrstno filmsko vzgojo po šolah, sploh ne bi smeli biti strokovnjaki s področja filma, temveč kdorkoli, ki bi v danem trenutku bil na šoli dosegljiv, v praksi torej učitelji drugih predmetov, s čimer bi se tovrstna vzgoja osvobodila kadrovskih omejitev in bi postala dosegljiva praktično vsem šolam. Precej enostavno si je

predstavljati francoski kontekst te ideje. Ni težko videti francoskih učiteljev, ki so jim denimo filmi Godarda, Truffauta in preostalega francoskega novega vala znani na podroben način, kot so v našem okolju slovenski partizanski in mladinski filmi po II. svetovni vojni. Vendar pa ko to zamisel prenesemo na naše okolje, kjer tovrstno poznavanje filmske zgodovine ne tvori osnovnega nabora znanja pri odraslih posameznikih, je s tem zelo blizu temu, da se Bergalajeva ideja prej izkaže za kontraproduktivno. Če je bistvo, kot pravi Bergala, v tem, da posredovanje filma izhaja iz lastne strasti do teh filmov, potem tu hitro pride celo do zelo paradoksalne nevarnosti, da bi ti učitelji učence seznanjali prav s tistimi filmi, ki jih Bergala prezira – torej z nerelevantno, komercialno in dominantno hollywoodsko

produkcijo, ki jo, tako kot otroci, tudi sami gledajo v prostem času. Poznavanje filmskih praks, kot so nemi, dokumentarni ali eksperimentalni film pri učiteljih drugih predmetov, se v slovenskem kontekstu zdi zelo malo verjetna.

Čeprav je torej dosledno teoretsko sledenje napotkom Bergalaja in Borčičeve danes do določene mere vprašljivo, pa se knjigi kažeta kot zelo aktualni v odkrivanju dejstva, da je mlade potrebno izvleči iz kulture vizualnega spektakla. Obe deli tako tvorita pomemben člen pri obogatitvi domače literature s področja filmske vzgoje, in to v izredno pomembnem trenutku, ko bi tak tip poučevanja utegnil začeti dobivati mesto tudi v sistemskem ustroju šol po vsej državi.



## K N J I G A

*Gaja Kos*

## Ko se avtorica in ilustratorka ujemata kot klobuk in glava

*Maša Ogrizek*  
**Gospa s klobukom**

ilustracije Tanja Komadina | zbirka Deteljica  
 Mladinska knjiga | Ljubljana 2017

Gospa s klobukom je Ljudmila, upokojena učiteljica šivanja, ki šivanje sovraži. Ima pa skrivno strast – ob pritiskanju na pedal, ki poganja njen šivalni stroj, fantazira, da šofira avto, pritiska na gas in potuje. Kaj še vemo o naslovni junakinji, poleg tega, da nosi klobuk? Da obožuje limonove napolitanke in redno bere slovar tujk, da je edina telovadba, ki ji je pogodu, miganje z nožnimi prsti v ležečem položaju, da je samska, da prijateljuje z gospodom Ljudevitom Blaznikom in da živi v družbi zgrešenega darila, ki ga je dobila ob upokojitvi – s papigo Aro Bello. Nekega, natančneje prvega septembrskega dne se odloči, da si bo željo po potepanju uresničila. Izpod postelje izvleče kovček na kolesih, ga napolni in hajdi, najprej reči adijo gospodu Blazniku in nato na vlak. Ko pa gospa Ljudmila po naključju ugotovi, da

se naokoli lahko prevaža kar s kovčkom („Končno imam svoj avto!“), pozabi na vlak in dogodivščinam naproti odbrzi z lastnim prevozom!

Prvo nenavadno srečanje jo čaka razmeroma kmalu, in sicer v obliki policaja Marcelka, ki ji očita vrsto prometnih prekrškov. Kljub temu da ga z učiteljsko avtoriteto precej učinkovito zaključiti in se izmaže zgolj z ustnim opominom, si prisluži povabilo na policistov dom. Izkaže se, da se je nizkorasli Marcelko v silni želji, da bi bil sprejet na policijsko akademijo, nategnil za en centimeter, kmalu pa se pokaže tudi to, da mu ležijo ročne spretnosti in da premore izumiteljsko žilico – en dva tri nadgradi Ljudmilin kovčekomobil, iz teniške žogice pa izdelava še čelado za Ara Bello. Tako opremljeni se popotnici ustavita v motelu pri Bredi, ki je obsedena z dvojino. S tem ima opraviti nesrečno tekmovanje za najboljšo marmelado, ki je pripeljalo do triletnega



spora med sestrama Bredo in Maro, ki sta motel nekoč vodili skupaj. Ljudmila želi spor zgladiti in sestri pobotati, kar vključuje pretvarjanje, da jo zanima ornitologija in organizacija marmeladijate. To je tudi edini

delček knjige, ki pušča občutek nedodelanosti oziroma nekolikšne „nategnjenosti“ dogajanja – glede na razplet je namreč očitno, da bi lahko Ljudmila že na začetku poskusila z veliko bolj enostavno in hitrejšo rešitvijo za sestrski spor. Seveda bi v tem primeru odpadla simpatična marmeladijada, vendar pa si bralec vseeno ne more kaj, da se ne bi vprašal, zakaj Ljudmila že med katerim svojih številnih obiskov Mari ne razloži vsega o

„neljubi marmeladni kolobociji“, kar stori čisto na koncu; pojasnilu sledi plahnenje za-mere in sestrsko skakanje v objem, kar se glede na triletni molk zgodi presenetljivo hitro in gladko.

Je že res, da življenje ubira čudna pota ... in presenetljiva srečanja pripravlja vedno znova – takšno je gotovo tudi srečanje Ljudmille in dečka Blerima, izumitelja družabne igre pozabnik in lastnika skoraj čisto pravega muzeja pozabljenih stvari: „Vse to poza-bijo ljudje, ki se ustavijo pri nas. Običajno tisti, ki se vračajo z morja. Kot bi morali narediti prostor za nove spomine.“ Gospa s klobukom na svojem potovanju naleti še na profesorja Brzzinija, avtorja knjige Zagovor samote, ki v resnici obožuje mestni kaos, pa na sprevodnico, ki je slikarka s fotografskim spominom za obraze (kar v zgodbi, ki se v tem poglavju sprevže v pravo detektivko, ni nepomembno!) in na učiteljico plavanja Tonjo in njeno hčerko Marino, kar sploh ni slabo, če pristaneš na morju in se pri svojih petinšestdesetih in pol letih še nisi naučil plavati. Verjetno je zdaj že jasno, da je ilustrirana knjiga – otroški roman – *Gospa s klobukom* nekakšen katalog posebnežev ali drugače povedano, zanimivih likov. Predvsem odraslih, a ti odrasli nikakor niso dolgočasneži in so bržkone prav tako kot otroški literarni junaki deležni zanimanja otroških bralcev; če dobro pomislim, je v otroški literaturi vrsta imenitnih odraslih glavnih junakov, npr. pri Petru Svetini, Andreju Rozmanu Rozi itd. Sicer pa se gospa Ljudmila tu in tam podruži tudi s kakšnim otrokom, med poletnimi počitnicami pravzaprav kar z več avtobusi otrok.

Protagonistka se izkaže za pravo popotniško dušo in čeprav njeno potovanje po kilometrih ni prav dolgo, iz mesta na morje, traja kar eno leto. Popotnica se namreč brez

težav povsod udomači; prezimi na primer sredi gozda v hišici na drevesu, poletje prebije v prikolici za kampiranje pod borovci in se na začetku septembra prikaže pred domačimi vrati. Zgodba se tako prostorsko in časovno lepo zaokroži, a gospa Ljudmila, ki po enem letu prestopa prag svoje hiše, ni več ista – prerojena je, mladostna in z novim življenjskim motom: „Življenje je piknik!“. Nič čudnega, da je vsa nova, ko pa si je uresničila sanje o potovanju (kakšna sreča, da v rutini nezaželenega poklicnega vsakdana nanje ni pozabila!), ki ji je na pot prineslo nove prijatelje, pa tudi nove izzive – da ni vse preveč romantično, popotnici pot prekriža tudi dolgoprsti zlikovec. Njen kovčekmobil, ki se med potovanjem dodeluje in vedno bolj spominja na čisto pravo prevozno sredstvo, ji torej omogoči svobodo, predvsem svobodno premikanje, ki za seboj pripelje še vse ostalo, ne samo že omenjenega spoznavanja novega in druženja, pač pa tudi nekakšno oživitev in prekinitev rutine; ni iz trte izvito, da človeka gibanje ohranja mladostnega. Če se ne bi slišalo preveč kičasto in klišejsko, bi napisala, da gospo Ljudmilo gibanje pripelje do sreče, za katero ni nikoli prepozno, ob čemer ugotavljam, da po sporočilni plati knjiga *Gospa s klobukom* pravzaprav nagovarja tudi odrasle, predvsem tiste z zaprašenimi fantazijami.

Zgodbe likov, ki jih gospa Ljudmila sreča na svojem potovanju, dobijo na koncu knjige epilog(e) v obliki domiselnih časopisnih novičk; tako se ne zašpili le zgodba gospe s klobukom, pač pa tudi knjiga kot celota. Preden karkoli zašpilim sama, pa moram nekaj besed nameniti še resnično dodelani likovni podobi, brez katere niti gospa s klobukom niti *Gospa s klobukom* ne bi bili to, kar sta. Tako kot Maša Ogrizek poskrbi za številne simpatične detajle in izmisleke v besedilu, Tanja Komadina poskrbi za domi-

selne likovne detajle in ideje – začne se seveda že na veznih listih, ki so pravzaprav Ljudmilina beležka in so karseda zgovorni: če zgolj tri telefonske številke (za dostavo domačih jajc, od električarja in gospoda Blaznika) na predlistu pričajo o precej puistem in nedružabnem življenju avtorice za beležk, vrsta (novih) telefonskih številka na zalistu priča o Ljudmilini transformaciji v družabno in živahno bitje. Ilustratorica si na začetku vzame prostor in nas počasi sprehodi proti Ljudmilini hiši in nato vanjo – še preden vidimo junakinjo v obraz, se imamo priložnost razgledati po njeni spalnici in iz nje pokukati v kuhinjo; na ta način bralec dobi priložnost, da se poigra z lastnimi idejami, kakšna bi utegnila Ljudmila biti (na naslovnici jo je seveda že srečal, ampak njena podoba mu konec koncev ničesar ne pove o njenih navadah in razvadah ...). V skladu z Ljudmilino razvado, ki zadeva hrustanje limonovih napolitank, se pod naslo-

vom vsakega poglavja pojavi škatla le-teh, ki se spotoma pridno prazni (in tudi sprazni). Nič ni skratka prepuščenega naključju, tudi kolofonska stran ne. Likovna oprema je zares bogata, ilustracije pa enkrat dinamične, drugič duhovite in tretjič oboje skupaj, predvsem pa znajo bralcu, tako kot besedilo, pričarati občutek prijetne domačnosti, ne glede na to, kje se gospa Ljudmila v nekem trenutku mudi. Tako kot njej, je vseskozi prijetno in domačno tudi bralcu.

Maša Ogrizek in Tanja Komadina se pač ujemata kot gospa s klobukom in limonove napolitanke. Ali kot gospa s klobukom in kovčekomobil. Ali kot gospa s klobukom in Ara Bella, ki se iz neposrečenega darila prelevi v nepogrešljivo sopotnico. Ali kot klobuk na Ljudmilino glavo. No, saj ste dojeli.

---

## SCENSKA UMETNOST

---

*Nataša Berce*

### **Rahel zasuk iz klišeja**

---

#### **Simfonija otožnih pesmi**

SNG Opera in balet Ljubljana  
režiser Tomaž Pandur  
premiera 13. 4. 2017 | krstna izvedba  
v Državnem baletu v Berlinu 24. 4. 2010

Druga premiera ljubljanskega baleta je nastala kot posledica nepričakovano tragičnih okoliščin. Namesto pričakovane nove uprizoritve v režiji Tomaža Pandurja je postala hommage njemu z obnovo v Državnem berlinskem baletu leta 2010 narejene uprizoritve z naslovom *Simfonija otožnih pesmi*, ki so jo postavili njegovi takratni in večinoma tudi stalni sodelavci. Otožnost tako veje iz celotne odrske atmosfere, iz glasbene podlage Henryka Mikolaja Goreckega, v živo odpetih poljskih ljudskih in liturgičnih pesmih ter nenazadnje iz avtorsko zasnovanega projekta o življenjskem kroženju izpred sedmih let, ki kot da je že takrat nosil slutnjo usodnega.

Sledenje življenjskemu ciklu podpirajo epohalno zasnovani scenski elementi. Scena (Numen) je voluminozna, v obliki sedmih





• Vir: SNG Opera in balet Ljubljana

pravokotnikov z aluzijo na Malevičev suprematizem in narekuje ali spremlja prihode in odhode plesalcev. V skoraj kirurško natančnost celotnega prostora je vpeta tudi zasnova kostumov (Angelina Atlagić) z jasnimi, minimalističnimi linijami, umirjeno barvno kompozicijo in izbrano estetiko. Celoten prostor diha sinergično, s simboliko in z začrtanimi natančnimi linijami vizualnega prostora nakazuje oziroma podpira Pandurjevo vizijo o »svetosti« odrskega prostora. To je bilo vedno Pandurjevo najmočnejše orožje: v detajle preiščljena vizualna odrska podoba.

Uprizoritev niza različne postaje v življenjskem ciklu. Moški kot simbol začetka se iztrga iz plastičnega ovoja in se vanj vrne na koncu, ko se zaključi kroženje prisposode življenjskega cikla. Številka sedem je simbolna rdeča nit predstave, saj je poleg sedmih pravokotnikov in sedmih scen tudi sedem ženskih in sedem moških plesalcev. Os predstavljata dva, moški in ženska, ostali plesalci ustvarjajo iluzijo splošnosti. V nebo segajoči pravokotniki sestavljajo različne kompozicije, s katerimi se lahko hitro spreminjata čas in prostor. Gre za potovanje med miselnimi, čustvenimi in dejanskimi dimenzijami ter postajami življenja. Uprizoritev drsi v času in tempu, ki ga narekuje glasbena matrica, pogosto tudi zastaja, se levi v razkoraku z njo in ostaja v nekakšnem paralelnem svetu miselnih okruškov.

Podobno kot pri Pandurjevih gledaliških delih tudi baletno uprizoritev označuje odmaknjena hladna lepota spreminjajočih se in vase zazrtih motivov življenjskega cikla. Kar pa uprizoritev presenetljivo zasukaja, jo odmakne od ponovne produkcije zgolj vzvišene lepote in ji razpre novo dinamiko, je medij, skozi katerega spregovori Pandurjeva estetika. Bolj kot z besedilno

predlogo in njenim izrekanjem skozi usta igralcev se slutnja neizgovorjenega razpre s strogo zakodiranim fizičnim telesom, ki uspešno sedimentira Pandurjeve emotivne in miselne intence. Baletno telo je v sami zasnovi podvrženo arhaičnemu sistemu, ki proizvaja disciplinirana pomnožena telesa enega, ki mu drugi narekuje premike in ki vseskozi teži k enakosti. To telo proizvaja sedimente preteklosti, morda tudi sanjskega, z distanco do človeškega, o katerem govori predstava. Pandurjevo iskanje absolutne lepote nagovori baletno telo, ki neprestano teži k perfekciji in lepotnemu idealu. Med natančnim odrskim sistemom Pandurjeve režijske, ali morda celo boljše miselne poetike in baletnim telesom se ustvari spoj, ki prižene njegovo estetiko čez rob že znanega. Kar igralskemu telesu kljub govoru in fizičnosti v režiserjevih gledaliških stvaritvah umanjkaja, se v telesu baletnega plesalca uspešno naloži in prebije četrto steno, nagovori in delno zmehča gledalca.

Sedemdesetminutna uprizoritev pa kljub učinkovitemu spoju z baletno umetnostjo in poetičnim ter čustvenim navedbam v gledališkem listu ostaja precej suhoparna in enodimenzionalna. V pomoč ji ni niti poenostavljena koreografija (Ronald Savković), omejena večinoma na zelo osnovne forme, kar sicer ustreza strogemu vizualnemu minimalizmu Simfonije otožnih pesmi, za kompaktno pripoved pa učinkuje pomanjkljivo in prisiljeno, brez vsebinsko pogojenih premikov in struktur. Plesni material se sicer širi navzven, izven baletno zasnovane statike, v odlični izvedbi plesalcev ljubljanskega baleta, a ostaja v zaledju varnega, že vidnega. Iskanje absolutnosti se tudi tokrat izkaže za drsenje po površini, zastajanje v vizualni mašineriji, brez jasno izraženega stališča do kompleksne tematike.



---

**S C E N S K A  
U M E T N O S T**

---

PRED-  
ZADNJA  
REPLIKA

*Blaž Lukan*

**Blagi plamen:  
Ana Štefanec**

---

*EnKnapGroup*

**SET AND RESET/Ponastavitev in  
CANARD PEKINOIS/Mračna zveza**

Premiera: Španski borci, 8. 6. 2017

Ana ni plesalka iz ospredja, kot je bila, recimo, Katja. A tudi iz ozadja ne. Pa tudi vmesni prostor ni njen. Kako imenovati njen prostor: neprostor, medprostor, predprostor. Morda, nekakšen predprostor, viza za vstop v prostor, v Prostor, čakalnico. Ampak ne, ona ne čaka, giblje se suvereno po robu, po obodu, sprehodi se skozi središče Prostora, tam zastane, a ne ostane. Pretočna je, prehodna, preplesna, njeni gibi so gibi koreotipalk, oprezni, a natančni, ostri, a zabrisani, pušča prostoru, da je, je njegov del, sama je prostor.

Spominja na travo, ne vem, travo pri Tarkovskem (*Nostalgija*). A ni del gmote, sega iz nje, ampak tudi ni do kraja individualizirana. Ne del celote, ne sama zase – kaj potem? Oder je zanjo nekakšna dlan, ki se proži v prostor, se odpira in zapira, po njej se giblje kot izpuljeno pero, bilka, kot sveder iz

peresa, bilke, ki vrta, a ne zavrta. Njena dejanja niso poldejanja, niso nedokončana, obrati ne zaustavljeni, nasprotno, vse izpelje do konca in še čez, kadar je treba, gib prekrije z novim gibom, vrne se k predhodnemu in nadaljuje v prihodnjega, pri tem se nikdar ne ustavi. Njen ples ni ples zastojev, prej nenehnih, a neopaznih zastavitev, prelivanje telesa iz prostora v prostor.

Njen obris, kot bi ga risala dlan, dlan, ki obljublja zavetje, a se včasih spozabi in zastane, začuti toploto. Njena koža nekje med toplo in hladno, a ne mlačna. Kot ogenj, ki brli, plinski plamen, ki ugaša, a se nato ponovno prižge, sam od sebe, s spominom na svoje pravkar preteklo gorenje, z ognjem, ki je, tudi ko navidezno ugasne, ko ga ni.

Njen prepoznavni znak ni telesno jedro, trebuh ali prsi, temveč okončine, roki, nogi, celo glava, ki režejo prostor, vrtajo vanj odprtine, kamor se potem ne naselijo. Njena gesta je rez, a zmehčan, vsaj na videz, kakor je na videz mehkejši rez keramičnega rezila. Ne kovina, temveč neka poltekoča snov, ki se trdi ob stiku s prostorom, horizontala v kroženju okrog navpične, premične osi. Igra z osjo, nenehno prestavljanje težišča, kot kotaljenje v balonu, v pozi idealnega proporca. Vodoravni rezi v telo, kot risi z grafitom, z barvastim grafitom ali ogljem, brez sence, zgolj rahlo vzvalovana ravnina, travnik v brezšumnem gibanju zraka. Neizčrpn vir metafor.

Na videz brez želje, brez družbene vloge, politično neopredeljena. Za razliko od Katje. A tudi udarna. Ne povzroča hrupa in ni je strah. Sama vztrajnost, kroglični ležaj v gibanju, ki ga ni mogoče zaustaviti s preprosto gesto. Kljub vsemu odločitev, ki pa je zunaj nje, ne v drugem, temveč s sebi-zunaj-sebe: pogosta performerska situacija. Ni voditeljica, vendar ni voditeljica drugih,







zagotovo lastnega telesa. S telesom v prijateljskem dogovoru, dvogovoru. V neki pretekli predstavi (*Romeo in publika*) kakor da ga ponudi, pogledu, dotiku, golo, bližnje telo, z očmi, zazrtimi v druge oči, ki pa vsako izrabo, zlorabo preprečujejo. Ne brez erotike, a brez obojesmernega poželenja, brez usmerjenosti v drugo telo, v drugega, ki ne ve, ali si lahko želi. Lat sloke trave v večernem soncu. Ne, ni sladkobna primera, v nekem videu tudi sama pleše na travniku. Nekaj kratkih, zgoščenih gibov, privajanje na prostor, del prostora, eksterierja, kar pri njej ne igra razlike: zunaj je znotraj in znotraj je zunaj; in prostor je osvojen, čeprav še vedno svoboden: osvobojen. Morda ji celo bolj ustreza ravnina odra, odrezana horizontala, kakor valovita zunanost, pulzirajoča planjava. Raje sama pulzira. A zunaj je bliže elementu, sili zraka. Ta jo nemara žene tudi znotraj, v interierju. Poželenje po vetru, zlitosti z zračnimi tokovi, erotika letenja.

Njeni gibi niso emblematični, razen izjemoma, kot v *Canard pekinois*. A ona ne sporoča nobene želje, njen ples ni njena pisava, je njeno vzpostavljanje, zagotavljanje odtisa, prebadanje open, najmočnejše z vztrajnostjo in disciplino. Na njej se nič ne more ustaviti, nobena oblast, noben nadzor, čeprav se na prvi pogled zdi, da vse sprejema, se vsemu vdaja, pred vsem kloni. A vse to tudi perforira. Luknjičava zavest, samoza-vest in prepričanje o gospostvu: nikomur noče nič žalega, a vse je na koncu porozno. To počne na videz nehote, nevede, z ustnicami, stisnjenimi v rahlo ukrivljeno linijo, z očmi, ki ne gledajo, temveč tudi same režejo.

To je horizontalni vid, vid živali, kobilice. Hočem reči, da je tudi pri njej mogoče spregovoriti v govoricu konteksta, ne zgolj telesa ali njegovih razvezanih, razplesanih stanj. Tudi kadar na telesu ni nobene družbene stigme, ko se njeno dejanje za hip ustavi na odrski rampi, ko se zdi, da je njena pozicija na nekem neodloč(e)nem mestu med skupino in posameznikom, med singularnostjo subjekta in pluralizmom množice, telo odraža »drugo sceno«, »drugo naravo«, »drugo dejanskost«. A ne zgolj kot pasivna soba odmevov, temveč kot vzmet, kot vzgibni mehanizem, stroj, poln telesnosti. Telesnost je usmerjena, označena, čvrsta kot – paradoksnostno ime – mehko nebo v ustih. Telesnost je neizločljiva, čeprav se zrašča z naravo, v kateri si poišče »metafore misli«. Metafore niso naključne, čeprav zastranjujejo pogled, metafore omogočajo pogled od zadaj, na hrbtno stran, v meso ob kosteh. Na trenutke se zdi, da pred nami pleše skelet, s krotkimi, opreznimi, a neusmiljenimi gibi, v krožnicah z obstretom, v presevanju prostorov, razstavljanju in sestavljanju prostorske plazme v novo snov, iz katere izhaja življenje. Skelet z očmi, tenko režo v vse-mir-je, izvir giba.

Ples je tkanje, vezenje grobe tkanine brez vzorcev, točneje, z vzorci, ki jih sproti para in sestavlja na novo. Na robovih polno niti, ki se zdijo odvečne, a se v njih skriva jedro: pogled na tkanino kot estetski izdelek je pristranski, resničnejši je pogled na odpadne niti, na pletilke in statve, na roke, ki na videz nerodno pletejo, vezejo, tkejo. To ne pomeni, da je v njenem plesu karkoli odveč, le da vsak gib predpostavlja predgib, serijo

gibov, ki se iztečejo v izbranega, vendar jih ne vidimo, so zabrisani v spominu giba kot zamaknjen posnetek ali študija giba s pomnoženimi sličicami. Ni reza brez predreza, brez odločanja o rezu, o liniji, ravnini, njeni ploščini in nagnjenosti. Ples na zibajočem se splavu, kjer je vsak gib tudi dejanje lovljenja ravnotežja, obrambni mehanizem pred padcem v prazno. Kot drsenje po hrbtениčnem dnu, po oblini boka, vzpenjanje na čelo in – zdaj že varen – skok v globino.

Njen ples je vselej tudi delo. Delo brez prestanka, udomačevanje v vseh možnih prostorih, prilagajanje vsem mogočim tele-

som, glasovom, koreografskim falzetom in soplesalskim tremolom. Pred padcem jo ščiti sprijaznjenost s svetom, ki ga ne odmišlja, ne pozablja, temveč pleše po njem, da pred njo vstaja in pada in se razleza v pore odra, sama ga preskakuje, dokler je le možno, navsezadnje pa z ostrimi skoki prebode, da njegova navidezna, minljiva slava izpuhti. Oder je samo senca odra.– Ne mara besed, raje gleda, se dotika sence. Zvesta varuhinja ognja, blagi plamen na njegovem robu.



---

**S U M M A R Y**

---

In the editorial, social sciences editor *Ciril Oberstar* writes about the quiet disappearance of mutual assistance funds, popularly called *čebelice* (“little bees”), an old form of assistance among workers that predates unions. New banking legislation in Slovenia has made it impossible for unregistered communities to have bank accounts, and thus the state is helping banks, which through their excesses have contributed significantly to the financial crisis, in dismantling or commercializing and commodifying yet another mechanism of social solidarity among individuals that benefits not only individuals but also society as a whole, since through a *čebelica* fund members have devised a way of helping one another without burdening the state or its budget.

“The belief that the operation of mutual assistance funds is illegal is connected with the idea that every form of loaning money should be categorized as a banking activity, which is of course ridiculous. Loaning money, like every activity, can be a business transaction, but it doesn’t have to be. In the case of interest-free loans provided in solidarity to the members of a community of individuals, this is not a commercial activity. No intermediary is loaning money in order to have the use of it under more favorable conditions than those provided to others, for the very simple reason that there are no intermediaries. Money is loaned to and by people among themselves, and so we cannot claim that this is a banking activity, just as we cannot say that if every person in a house bakes cookies and then shares them with the other people who live there, this is a commercial activity,” writes Oberstar.

Visual arts editor *Nataša Kovšca* interviews *Mojca Zlokarnik*, a painter and graphic artist as well as long-time editor of the main national professional journal for the fields of graphic and visual arts, *Art Words* (SI: *Likovne besede*). In addition to presenting her graphic arts and editorial work, *Mojca Zlokarnik* also talks frankly about funding for culture and the belief that an investment in culture is an expense.

In the relatively small *thematic set of articles entitled *Rebellious Design** three designers highlight modern approaches to design that resist the prevailing model of mass production and subservience to the market, and challenge the existing neoliberal market economy. In the introduction *Barbara Predan* concludes that the beginnings of a design that operates outside the confines of a market system had already emerged in the second half of the 20<sup>th</sup> century. In her article *Elena Fajt* raises questions regarding socially responsible and ethical design in today's fashion industry, which is torn between mass production of cheap, poor quality clothing on the one hand and elite fashion on the other, a situation that merely exacerbates social differentiation and environmental problems. The potential power of design, or rather of designers who refuse to subordinate themselves only to the wishes of customers and the market and instead encourage the public to think actively about pressing environmental and political problems of modern society, is the main theme of the article by *Jasmina Ploštajner*.

In *Offside Meta Kordiš* presents GT22, an informal group of artists from different fields of creative endeavor, who found a space for their work in the house at 22 Glavni Trg in the center of Maribor, made available to them by private owners.

In this issue, Dialogi's editor-in-chief *Emica Antončič* inaugurates a new magazine section entitled *Language corner*, which is an updated form of the "language corners" that are very popular in Slovenia. In it she discusses certain difficult to identify linguistic phenomena that most often stem from poor translations of professional articles and newspaper columns from English to Slovene and slip into a text as false friends. Once they appear in some source they spread like viruses through social and mass media and push standard Slovene into a blind corner.

In *Cultural diagnosis Brane Kovič* writes about the first posthumous retrospective exhibition of American artist Cy Twombly in the Centre Georges Pompidou in Paris and about the paintings by Jan Vermeer that are exhibited in the Louvre, placed in the social context of his time and of genre painting. *Nina Cvar* reviews the documentary film *I Am Not Your Negro* by the Haitian director Raoul Peck, which traces the map of systematic racist violence in the USA. *Matic Majcen* presents two different books about film education written by Slovenian educator Mirjana Borčić and the French author Alain Bergala, which both reach the conclusion that young people need to

be extracted from the culture of visual spectacle. *Gaja Kos* writes about the book *The Lady with the Hat (Gospa s klobukom)*, which was created for children by writer Maša Ogrizek and illustrator Tanja Komadina. *Nataša Berce* critically reviews the ballet performance *Symphony of Sorrowful Songs (Simfonija otožnih pesmi)*, which was prepared by the Ljubljana Ballet as a tribute to the late director Tomaž Pandur as a revised version of his staging of it by the Berlin State Ballet. *Blaž Lukan* in his column *The penultimate line* writes this time about Slovenian modern dancer Ana Štefanec.

