

UVODNIK

Nataša Kovšca

Hibridizacija umetnosti 3

POGOVOR

Polona Tratnik

»Pomembno se mi zdi ljudi soočiti z biotehnologijo
v vseh njenih razsežnostih.« 6

TEMA – HIBRIDIZACIJA UMETNOSTI

Lev Kreft

Vpis in izbris presežka 25

Jiři Kočica

Točka v očesu: kaplja čez horizont? 34

Zoran Srdić Janežič

(Pre)usmerjeni pogled 48

Narvika Bovcon

Atlas povečane resničnosti 56

Polona Tratnik

Ustvarjalnost kot odporništvo do (bio)tehnoblasti 67

Slađana Mitrović

Strategije sodobnega slikarstva –
heterogenost in interdisciplinarnost 75

KULTURNA DIAGNOZA

/GLEDALIŠČE/PREDZADNJA REPLIKA

Blaž Lukan

Zapiranje ljubezni, odpiranje igre 83

/FILMI

Marko Golja

Eden izmed najboljših sodobnih slovenskih filmov 89

Tiso Vrečko Ilc

Vse, kar ste si vedno želeli vedeti o ljubezni,
pa si niste upali vprašati 94

Bojana Bregar

Mumblecore: naturalizem, momljanje in računalniški šah 97

/KNJIGI

Robi Šabec

Spust v pekel

101

Gaja Kos

Med privrženci in nasprotniki ni nikoli dolgčas

103

SUMMARY

106

Nataša Kovšca

Hibridizacija umetnosti

Spremembe v temeljni ureditvi sveta, ki so jih v zadnjih dveh desetletjih povzročili globalizacija, informatizacija, digitalizacija in vzpostavitev svetovnega spleta, so bistveno vplivale tudi na premike v polju sodobnih vizualnih umetnosti, v katerem se pojavljajo povsem novi načini delovanja in specifične oblike umetniških praks. Ena najbolj simptomatičnih značilnosti sodobne umetnosti je zagotovo princip hibridizacije, ki sicer ni nov pojav, saj proces menjavanja statusa med umetnostjo in neumetnostjo poteka kontinuirano vsaj od šestdesetih let dalje, sporadične primere pa zasledimo že v dvajsetih letih 20. stoletja. Vendar je šele hiter razvoj tehnologij in vznik novih medijev v devetdesetih letih povzročil pospešeno nastajanje heterogenih umetniških praks. Ob tem velja poudariti, da so tehnološke inovacije najprej povzročile mrežno povezovanje novih in starih medijev znotraj umetnostnega polja, tako da so se ločnice med posameznimi likovnimi zvrstmi zabrisale do nerazpoznavnosti. V naslednji »fazi« hibridizacije, na prehodu v tretje tisočletje pa se je umetnost začela prepletati tudi z neumetnostnimi disciplinami: s humanistiko, družboslovjem in naravoslovnimi znanostmi na eni ter s širšim družbenim poljem na drugi strani. S tem pa se ni razširilo samo področje njenega delovanja, temveč se je spremenilo tudi samo pojmovanje umetnosti, ki presega modernistične opredelitve. Novomedijskega ali intermedijskega dela tako ne moremo več razumeti v smislu artefakta, namenjenega kontemplaciji ali estetskemu užitku, ampak prej kot raziskovalni proces, nekakšno storitev ali akcijo, ki aktivno vključuje tudi gledalca. A ne samo to, transformacije umetnostnih oblik so postopoma privedle do tega, da je pravzaprav težko zaznati razliko med umetniškim in neumetniškim delom, da je zabrisana meja med ustvarjalcem in gledalcem ter da se zastira vprašanje avtorstva. Slednje je razvidno tudi iz pogovora s pionirko biotehnološke umetnosti dr. Polono Tratnik, ki odpira tematski sklop razprav. Avtorica je za heterogene umetniške prakse, za katere je značilno spajanje in mreženje z drugimi družbenimi polji, vpeljala termin transumetnost. Izraz namreč po njenem mnenju opredeljuje ne le bistvene karakteristike sodobne umetnosti, ampak tudi stanje današnje družbe, ki je odprta, prehodna, mobilna in v kateri se kulture mešajo.

Toda kje pravzaprav tiči vzrok za nujnost prestopanja umetnosti preko njenih meja? Zakaj se umetnost in znanost nenadoma tako privlačita? Dr. Lev Kreft v svojem prispevku poudarja, da moramo razlog za povezovanje umetnosti z drugimi avtonomnimi področji iskati v 20. stoletju, ko se je sesul modernistični mit o umetnosti, kar je imelo za posledico, da lahko danes karkoli postane umetniško delo in kdorkoli umetnik. In ker se je podobno pripetilo tudi znanosti, poskušata sedaj obe, umetnost

in znanost, »prekriti« vrzeli na svojem področju s pomočjo prehajanja iz enega polja v drugo. Tisto, kar manjka umetnosti, pravi Kreft, naj bi dodala znanost, ki sama sledi enaki strategiji, saj pričakuje, da bo umetnost zapolnila njene lastne vrzeli. Podobno stališče o umetnosti delita kiparja Jiří Kočica in Zoran Srdić Janežič, ki svoje ustvarjanje povezujeta z dosežki nanotehnologije. Iz njunega prispevka je razvidno, da znanost pojmujeta kot tisto disciplino, ki bi po postmodernističnem zdrsu statusa umetnine v izpraznjenost modela *anything goes* lahko pripomogla k ustvarjanju teoretsko in znanstveno bolj utemeljenih umetniških del.

Da so prakse, ki prestopajo polje umetnosti in uporabljajo za realizacijo projektov najsodobnejšo tehnologijo, že dodobra zasidrane znotraj obstoječih umetnostnih standardov, potrjuje tudi sledeča razprava. Dr. Narvika Bovcon, ki s člani Društva za povezovanje umetnosti in znanosti ArtNetLab raziskuje povečano resničnost in njeno percepcijo, meni, da predstavlja prepletanje stvarnega sveta in njegovih virtualnih nadgradenj velik izziv za ustvarjalce – tudi zato, ker nove tehnologije omogočajo izvedbo gverilskih intervencij v urbanem prostoru in postavitev diskretnih projektov, ki za svoj »obstoj« ne potrebujejo več umetnostne institucije. Hkrati pa lahko iz besedila izluščimo dejstvo, da se v sodobnosti ne hibridizira le umetnost, pač pa tudi vsakdanja resničnost, prostor, v katerem bivamo, saj postajajo virtualni svetovi, do katerih lahko prosto dostopamo s pomočjo pametnih telefonov in tabličnih računalnikov, imanenten del našega življenja. O tehnološki prevladi v sodobnosti razmišlja tudi dr. Polona Tratnik, ki v razpravi poudarja, da tehnologija razvija povsem nove sisteme, ki jim v preteklosti ne najdemo primerjave. Moč, ki si jo je pridobila, zlasti na področju biotehnologije in »ustvarjanja življenja«, je po njenem mnenju še bolj zastrašujoča kot moč medijev, ki konstruirajo in obvladujejo vsakdanjo resničnost. Kajti zavedati se moramo, pravi avtorica, da ni človek tisti, ki upravlja s tehnologijo, ampak ravno obratno. V tem smislu je treba umetnost razumeti kot odpornišvo do tehnoblasti, kot subverzivno dejanje, katerega poglobitveni namen je razkrivanje dominantnih ideologij.

Vzpon novih praks, ki so bile sprva resda potisnjene na rob umetnostnega dogajanja, je sčasoma povzročil sorazmerni upad tradicionalnih likovnih zvrsti, za katere danes ne moremo več reči, da so v središču umetnostnega diskurza. O tem, ali je slikarska materija sploh še dovolj reprezentativen medij današnjega sveta in kakšne so pravzaprav strategije sodobnega slikarstva, se v besedilu sprašuje Sla ana Mitrović. Avtorica ugotavlja, da je tudi slikarstvo, ki je sicer izrazito anahronistično, v digitalni dobi vzpostavilo relacijske povezave z različnimi vrstami podob in medijev, kot so fotografija, film, video, računalniška slika ali arhitektura. Sodobno sliko bi zato lahko imenovali odprto delo, saj ni več zgolj objekt na steni, ampak je postala medij s »heterogenim videzom in interaktivno strukturo«.

ki se pravzaprav bistveno ne razlikuje od vizualnih oblik množične kulture, denimo računalniškega ekrana ali pametnega telefona.

Tematski sklop tekstov ni obsežen in ne predstavlja vseh premikov v polju vizualnih umetnosti, kar bi bilo težko izvedljivo, saj je raznolikost sodobnih umetniških praks naravnost osupljiva. S temo smo v prvi vrsti želeli pokazati, da umetnost, ki se povezuje z znanostjo in uporablja naj-novejše dosežke tehnologij, odpira povsem nova področja delovanja in da bo v prihodnje zagotovo ustvarjala vedno več hibridnih form, ki si jih danes še ne moremo zamišljati, saj se tehnološkega razvoja pač ne da zaustaviti. In domnevamo lahko, da bodo še posebej nematerialna dela (ki se sicer pojavljajo na svetovnem spletu že od sredine devetdesetih let) in virtualni muzeji predstavljali vedno večji izziv tako konvencionalnemu galerijskemu sistemu kot tudi umetnostnemu trgu – seveda tam, kjer je razvit, pri nas ga namreč nikoli ni bilo. Ob tem ne smemo zanemariti dejstva, da akademski umetnostni zgodovini, z izjemo redkih posameznikov, že sedaj ne uspe slediti novim praksam, ki zahtevajo poznavanje specifičnih področij znanosti in zahtevnih tehnoloških postopkov, ki jih lahko pravzaprav vrednotijo le strokovnjaki. Posledično pa je postavljeno pod vprašaj tudi kritiško pisanje.

Prakse, ki jih v razpravah obravnavajo avtorji in avtorice, poleg tega kažejo, da se specifike posameznih umetnostnih žanrov vedno bolj ukinjajo. Kljub hiperprodukciji podob, uporabi naprednih tehnologij ali živih snovi pa ostajata kvalitetna likovna izvedba in prezentacija del, ki vzbujajo v gledalcu čustva, četudi negativna, bistveni sestavini umetniškega nagovora. Enak je seveda tudi namen umetnosti, vsaj tiste s kritičnim predznakom, ki poskuša ozavestiti prikrite mehanizme oblasti, da bi gledalca spodbudila k spreminjanju sveta – čeprav so se takšne ambicije izkazale za utopične. Kot meni Jacques Rancière, nerazumevanje realnosti ni bistveni razlog za podvrženost množic. Pravi vzrok je pomanjkanje zaupanja ljudi v lastno zmožnost, da bi lahko karkoli spremenili.

Luotaria Florin

Polona Tratnik

»Pomembno se mi zdi ljudi soočiti z biotehnologijo v vseh njenih razsežnostih.«

Polona Tratnik (1976) je akademska slikarka, magistra umetnosti in doktorica filozofije in teorije vizualne kulture, ki aktivno sooblikuje slovensko kulturno prizorišče že več kot desetletje, a ne le kot umetnica – pionirka biotehnoške umetnosti, temveč tudi kot kustosinja, kritičarka, teoretičarka, urednica, predavateljica, umetniška direktorica in organizatorica kulturnih dogodkov. Njena biografija je skoraj nepregledna, zato omenjamo le najpomembnejše funkcije in dosežke.

Je predstojnica Oddelka za kulturne študije in docentka za filozofijo na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem ter znanstvena sodelavka Znanstveno-raziskovalnega središča. Leta 2012 je bila Fulbrightova raziskovalka in gostujoča profesorica na Univerzi Kalifornije Santa Cruz (University of California Santa Cruz), gostovala in predavala pa je tudi na vrsti drugih univerz po vsem svetu. Je predsednica Slovenskega društva za estetiko ter ustanoviteljica in direktorica Horizontov – zavoda za umetnost, kulturo, znanost in izobraževanje. Njeno ime se pojavlja tudi v vrsti uredniških odborov (zbirka Anagoga, zbirka Transars idr.). Leta 2005 je bila direktorica večmedijskega festivala Break 2.3 z naslovom Nove vrste, v letih 2010–2013 pa sokustosinja projekta Kiparstvo danes, v okviru katerega je prispevala zlasti k ediciji Nova renesansa in transhumanizem. V Sloveniji so doslej izšle tri njene znanstvene monografije: Konec umetnosti. Genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu (2008), Transumetnost. Kultura in umetnost v globalnih pogojih (2010) ter In vitro. Živo onstran telesa in umetnosti (2010), v španščini ravno izhaja njena četrta knjiga Hacer-vivir más allá del cuerpo y del medio, v pripravi pa je tudi knjiga Conquest of Body. Biopower of Biotechnology.

Umetniškoraziskovalno delo Polone Tratnik je od leta 2001, ko je na ALU magistrirala iz kiparstva, povezano z biotehnologijo in manipulacijo z živim materialom. Njene instalacije, ki niso zaključeni artefakti, pač pa konceptualna dela v procesu, izzovejo zaradi nekonvencionalne estetike afektivno izkustvo. Gledalcu omogočajo vpogled v nevidni svet mikroorganizmov in s tem razpirajo povsem nov pogled na človeško telo – telo, ki se razteza tudi v prostor. Polona Tratnik namreč s svojimi deli tematizira najnovej-

še dosežke tkivnega inženiringa, ki so za večino ljudi velika neznanca. Ob njenih performativnih instalacijah si zastavljamo vprašanja: kje se življenje začne in kje se konča, čigavo je pravzaprav naše življenje in kdo odloča o njem.

V fokusu najinega pogovora so bile sodobne umetniške prakse s poudarkom na njihovi družbenokritični vlogi ter avtoričin zadnji projekt Iniciacija, v katerem se ukvarja z vprašanjem upočasnjevanja staranja oziroma pomlajevanja človeškega telesa, ki odpira vrsto etičnih vprašanj.

V vaši drugi monografiji *Transart. Kultura in umetnost v sodobnih globalnih pogojih*, v kateri ste poglobljeno analizirali nove oblike umetniških praks, ste za sodobno umetnost, ki prestopa polje svojega delovanja, uvedli koncept transumetnost. Kaj označuje predpona trans v kontekstu sodobnih družbenih premikov in kaj je za transumetnost značilno?

Pred to knjigo sem se ukvarjala s temo o koncu umetnosti, ki obravnava zgodovinski del razvoja umetnosti. Namreč, takoj ko rečemo konec, dobimo moment časovnosti, nekaj se konča. Gre za logiko zgodovine in razvoja. Pri tem pa je bistveno vedeti, da je koncept umetnosti nekaj, kar je bilo skonstruirano in je pripadalo modernosti. Po koncu modernizma se je začelo govoriti o postmodernizmu, o koncu modernosti, o postmoderni in postindustrijski družbi. To je bil čas tik pred prelomom tisočletja, ko se je



zaznavalo prelome. In vsi ti termini s predpono post so pristajali na isto logiko: post namreč pomeni po tem, zaznamuje časovnost, zaporednost, razvojnost. S tega stališča je termin postmodernizem sam po sebi problematičen. Kajti v tistem času se je uveljavila tudi kritika zgodovinskosti oziroma zgodovinopisja, ker se je izkazalo, da se zgodovina lahko konstruira, da govorimo o naracijah, ki jih lahko oblikujemo tako ali drugače, odvisno od pozicij, na katere se postavimo. Po drugi strani pa so teorije, ki so bile vezane na post fenomene, govorile o tem, da je post esencialno določeno s tistim, kar je bilo prej, in to na tak način, da je po svojem bistvu še vedno enako: da je tisto, kar je bilo prej esencialno, zdaj še potencirano, v enih stvareh pa se spreminja v nekaj drugega, največkrat v svoje nasprotje. Pri postmodernizmu gre torej za dialektično heglovski pozicijo v smislu: to je, obstaja, ampak v razmerju do tistega, kar zanikuje. Ni samo na sebi. Seveda ne moremo kar pozabiti vsega tistega, kar se je dogajalo prej. Obenem pa lahko pripoznamo, da se je termin postmodernizem uveljavil za neke določene umetniške prakse.

Z današnje pozicije, več kot 40 let kasneje, pa opazamo, da nastajajo nove prakse, ki s postmodernizmom res nimajo več dosti skupnega. Seveda smo danes tudi z modernizmom še vedno zelo zaznamovani, predvsem v nekih splošnih predstavah o tem, kaj je umetnost, kaj od nje zahtevamo. Ampak sodobnih praks, ki jih umetniki vodijo z znanstveniki na zelo kompleksen način – ko gre na primer za večletne projekte, ki vključujejo strokovnjake z različnih področij – res ne moremo več primerjati z romantično pozicijo umetnika ali s slikanjem slike. Gre za diskrepanco med tem, kaj je bila umetnost v modernosti, in tem, kar se kot umetnost pojavlja danes. Ni več dosti sorodnosti med temi praksami, temveč so si v marsikaterem aspektu na primer bolj sorodne današnje znanstvenoraziskovalne in umetniškora-ziskovalne prakse.

Opaziti je tudi bitke v zvezi s terminologijo. Sodobna umetnost je sicer termin, ki govori o tem, da je nekaj sodobno. Vendar moramo vedeti, da je to zelo širok pojem, ker lahko rečemo, da je sodobno vse, kar se dogaja danes. Po drugi strani pa je s heglavske perspektive sodobno tisto, kar izraža duh današnjega časa. Kaj je tisto, kar ga izraža? Seveda ni dovolj samo sodobna tema. Recimo, že Salvador Dali je naredil sliko na temo genetike, za katero lahko rečemo, da je kot tema sodobna, način obravnave pri njem pa je povsem modernističen. Govoriti o genetiki s sliko ali z uporabo genetike sta povsem različni zadevi. Ob tem, kaj je sodobno, lahko razpravljamo tudi o tem, do katere mere je nekaj sodobno. Sodobna umetnost naj bi po mojem mnenju odražala tudi način, kako sodobniki živimo. Za našo sodobnost je na primer značilna komunikacija na daljavo. S pametnimi aparati se lahko povežemo z ljudmi po celem svetu, tako tvorimo skupnosti in identitete, ki jih prej nismo mogli, del sveta lahko hitro in enostavno spremeni prostorski položaj, pretočnost informacij je velika, pri čemer je tudi bistveno, kdo je na položaju, da govori, da konstruira, kakšna so torej

sodobna globalna razmerja ekonomske, politične in ideološke moči, in tako dalje. Danes sodobnost pomeni upoštevanje vseh za sodobnost značilnih tehnoloških fenomenov, medijev, specifično družbeno strukturiranje itd. Tako torej niso vse v sodobnosti izvedene prakse po avtomatizmu že tudi sodobne. Nadalje pa lahko podobno kot pri postmodernizmu tudi pri sodobni umetnosti ugotovimo, da je ta termin zasedel neko specifično vrsto umetnosti in v tem smislu ne more obstati za označevanje vseh sodobnih praks, ki šele prihajajo. Termin sodobna umetnost je zato po svoje praktičen, ker ga lahko relativno enostavno uporabimo, a je zelo neroden in tudi že precej preživeti.

Predpona trans pa zaznamuje v kontekstu sodobnosti nekaj, kar gre prek. Transumetnost pravzaprav v nekem smislu ni več umetnost, če rečemo, da je umetnost tisto, kar smo skonstruirali v modernosti. Za transumetnost je značilna odprtost, povezovanje z drugimi družbenimi področji, preseganje kanonov itd. Predpona trans izraža prav tisto, kar je za sodobnost posebej specifično, kar so definirali tudi drugi avtorji v navezavi na znanost (transdisciplinarnost, znanost drugega načina) ali kulturo (transkulturnost). Če se je še včeraj rado uporabljalo izraz večkulturnost (multikulturnost), danes vemo, da ta izraz govori o več kulturah, ki so različne, med seboj ločene in se ne mešajo. Izraz transkulturnost je za sodobnost ustrežnejši, saj izpričuje hibridnost, mešanje kultur, odprtost, prehodnost, povezovanje itd. na mikro in makro nivoju. Podobno funkcionira izraz transumetnost.

Kakšen je potem odgovor na vprašanje: ali je to še umetnost?

Je in ni umetnost, odvisno od tega, s katerega zornega kota gledamo na transumetniške prakse. Pri produkciji in predstavitvi transumetniških projektov imamo še vedno opraviti s svetom umetnosti, s kustosom, ki je pri tem pomembna figura. Delujemo v okviru institucije umetnosti, ki je vezana na družbeno strukturiranje, vključno s sistemom financiranja. V bistvu je tukaj prisotna kompleksna struktura, ki vzpostavlja umetniški prostor. In četudi se transumetniške prakse še tako odpirajo proti drugim disciplinam, se vendar izvajajo v okviru umetnostne institucije, ne nazadnje se primarno predstavljajo v galerijah in muzejih, ki so umetnosti



Polona Tratnik s sodelavci, Iniciacija, procesualna instalacija z gojenim človeškim srcem, Soft Control, EPK, Slovenj Gradec, 2012. Produkcija: Horizonti. Fotograf: Damjan Švarc, © Horizonti.



Polona Tratnik s sodelavci, Iniciacija, procesualna instalacija z gojenim človeškim srcem, Soft Control, EPK, Slovenj Gradec, 2012. Produkcija: Horizonti. Fotograf: Damjan Švarc, © Horizonti.

posvečena okolja. V tem smislu je to umetnost. Srečujemo pa se tudi s takimi projekti, ki so izšli iz happeningov, se pravi, da gre lahko tudi za dogodke, ki se mimoidočim zgodijo povsem nepričakovano. Sašo Sedlaček je imel na primer več projektov v nakupovalnih središčih, s katerimi je preizpraševal določene teme, kot so potrošništvo, recikliranje, odpadki in revščina. Projekte je zastavil na tak način, da je lahko komuniciral z ljudmi, ki niso prišli gledat umetniškega dela in tudi ni bilo nujno, da so dogodek razumeli kot umetnost – *Žicar* je bil namreč robot, ki je žical denar. Res pa je, da je stala v ozadju teh projektov galerija in seveda celoten umetniški sistem. Sama dogodkovnost in komunikacija z ljudmi je tako presešla umetnostni sistem v tradicionalnem smislu, ki pa je po drugi strani še vedno ohranjen.

Ali se termin transumetnost uporablja tudi v tujini?

Se uporablja. Ponekod so ga prevzeli prav v smislu, kot ga razlagam, na tej osnovi, na primer na Slovaškem. Zavedam pa se, da je ta termin po svoje tudi problematičen, zlasti v ameriškem prostoru ga razumejo dokaj ozko in primarno pomeni etno-nacionalno preseganje, na primer v smislu »transatlantske« umetnosti.

Kakšna je pravzaprav »narava« transumetniških praks, ki vključujejo tudi različne strokovnjake z drugih, neumetnostnih področij – v vašem primeru biotehnologe?

Hibridna, kar pomeni, da med posameznimi praksami ne moremo več postaviti jasnih mej. Ali če povem drugače, s pomočjo terminov interdisciplinarnost in transdisciplinarnost. V čem je razlika? Interdisciplinarnost pomeni, da imamo več disciplin, ki medsebojno sodelujejo. Pri tem pa je jasno, da je en del naredil umetnik, drugega arhitekt, tretji je delo biotehnologa. Pri transdisciplinarnosti pa posamezne dele, ki so jih prispevali različni sodelavci, težko ločimo. Na primer, že moja identiteta je hibridna. Ko delujem v transdisciplinarnem projektu, ne morem reči, da sem samo umetnica, ampak sem do neke mere tudi biotehnologinja, čeprav se v osnovi ni

mam za strokovnjakinjo na področju biotehnologije, ker to ni moje področje delovanja. Seveda sem se precej priučila, tako da je del mene tudi biologinja. To se ne pozna samo v vsebini mojih del, kot bi kdo rekel v starem smislu, ampak v načinu, kako razmišljam in delujem. In prav to je zanimivo pri transdisciplinarnih projektih, da se pomešajo različne pozicije. Na primer, na področju filozofije je močno prisotna kritika tehoznanosti. In običajno se v filozofiji in umetnosti, zlasti v našem prostoru, ki izhaja iz specifične tradicije, srečam z imperativom, da je za obravnavo te teme nujno zavzeti kritično držo, kritično v smislu nasprotovanja. Pri sodelovanju z biotehnologi pri mojih projektih pa je svet biologije in biotehnologije prisoten tudi v meni. Tako lahko razumem »ideologijo« biotehnologije, če se lahko tako izrazim, svojim projektom pa dodajam še druge aspekte. Rekla bi, da v osnovi kritiziram biotehnologijo, vendar je ta kritika precej kompleksna, ne pomeni preprostega zavračanja. Ker enostavno ne verjamem v takšne pozicije, ne maram pa dvoičnosti. Če na primer biotehnologija omogoči neko rešitev, nov organ, ki bo svojcu rešil življenje, si težko predstavljam kritika, ki se bo odrekel možnosti preživetja svojega otroka. Kar pravim za transumetnost, da prepleta, kombinira različne elemente, bi lahko imenovali rizomatskost. Rizom je strukturiran po principu asemblaža, kot govorita Deleuze in Guattari. Vendar pri transumetnosti ne gre za totalno mešanje do takšne mere, da se vsi elementi razpustijo, transumetniški projekt le ni talilni lonec. Lahko rečemo, da se različna področja kondenzirajo in da se tako na nekih mestih zgostijo določene značilnosti. Na primer, znotraj transumetniškega projekta lahko rečemo, da je nek del bolj filozofski, drugi bolj oblikovalski, tretji biotehnološki, vendar jih sama ne bi striktno ločevala. A pri svojih projektih navajam, s katerega področja prihajajo sodelavci, ker so to naša primarna področja, s katerimi se ukvarjamo in iz katerih izhajamo ter delujemo tudi v okviru projekta.

Ali sodobne umetniške prakse s svojim specifičnim načinom delovanja na presečišču umetnosti, humanistike, znanosti in tehnologije spodbujajo tudi k spremembi umetnostne institucije?

Da. To je pomembno. S področja umetnosti prihajajo pritiski, da se celoten sistem spremeni. A to se dogaja zelo počasi. Sistem večinoma ni pripravljen na takšne spremembe, ko se delo umetnika popolnoma spremeni, ko deluje kot raziskovalec, na večletnem projektu. Ministrstvo za kulturo financira majhne umetniške projekte z nekaj tisoč evri, ki so namenjeni v glavnem izdelavi prezentacijskega okolja. Po drugi strani pa stanejo manjši znanstveni projekti od sto do dvesto tisoč evrov, kar seveda kaže, da sistema znanosti in umetnosti medsebojno nikakor nista primerljiva. Za raziskovalca, ki je vključen v znanstveni projekt, je predvidena tudi služba in z njo mesečni dohodek. V umetnosti pa sistem postavlja drugačne zahteve. Umetnik mora pripraviti čim več kratkoročnih manjših projektov. V glavni-

ni ni plačan za svoje delo, saj slonimo na predstavi, da svoje izdelke proda – pri nas je to še posebej neuresničljiva zahteva. Poleg tega vemo, kaj pomeni, če zahtevamo prodajo – največkrat gre na račun kritike, kar dela umetnosti veliko škodo. To so vedeli že romantiki in vidimo, da je romantična institucija umetnosti danes še kako živa. Da umetnik danes preživi, mora v službo, kar pa nadalje pomeni, da mu zmanjkuje časa za projekte. Za vse, ki delamo na tem področju raziskovalne in tehnološko zahtevne umetnosti, tudi ni predvidenih laboratorijev in ustreznih okolij, kjer bi lahko delali, za razliko od raziskovalcev na znanstvenoraziskovalnih inštitutih, ki imajo že zagotovljene prostore in orodja, s katerimi lahko operirajo. Precej daleč smo od dejanskih korenitih sprememb umetnostne institucije, ki jo sicer tako vitalno terjajo zelo sodobne umetniške prakse, o katerih govoriva. V tem smislu je ta umetnost zelo napredna, lahko rečemo celo avantgardna.

Kljub preseganju razločevanja med posameznimi umetniškimi in neumetniškimi praksami pa ima umetnik v transumetniškem projektu zagotovo specifično vlogo. Kakšna je njegova funkcija, poslanstvo, smisel njegovega delovanja v navezavi na sodobnost, aktualno družbeno problematiko, nedavne znanstvene dosežke, razvoj sodobnih tehnologij in medijev?

Pri tem se je treba najprej vprašati, kaj znanost oziroma tehnoznanost, če pustimo ob strani umetnost, sploh je za današnjo družbo, za današnji čas, kaj prinaša, kako funkcionira. S pomočjo tehnoznanosti razvijamo strojčke, ki nam lajšajo življenje. Razvijamo nova zdravila, da se hitreje pozdravimo in da nismo obremenjeni z boleznimi. Razvijamo kemijsko vednost in tehnologijo, da imamo bolj učinkovite kreme, da lepše izgledamo. Vse to je na videz povsem neproblematično. Lahko pa se vprašamo, zakaj so se tehnologije, ki to omogočajo, sploh pojavile. Internet je na primer sistem, ki je bil razvit za vojsko. Razmišljali so namreč, kako vzpostaviti komunikacijsko mrežo, ki jo lahko v enem delu uničiš, pa vseeno funkcionira. Pri vojski imamo opraviti z gromozanskim aparatom, ki služi državi oziroma neki družbi in na ta način določenim gospodarskim in političnim interesom. S tem so povezana tudi vprašanja oblasti in nadzora. Danes se odpirajo nova poglavja na to temo, povezana s trženjem. Če napišem na facebook ali e-mail »bila sem v Afriki«, takoj dobim ponudbe za potovanja ipd. Informacije o posamezniku so torej uporabljene zato, da bo nekdo to potovanje tržil. Tisti, ki nekaj trži, pa opravlja študije mojega psihološkega profila, da mi bo lahko svoj izdelek prodal. V to smo vpeti in težko izidemo iz sistema. Lahko pa si ves čas prizadevamo za refleksijo.

In kakšna je funkcija naravoslovnotehnične znanosti v tem širšem družbenem sistemu? Biotehnologija na primer poskrbi, da smo lahko lepi, še posebej danes, ko ne moremo mimo plastificiranih vzorov iz popularne kul-



Polona Tratnik s sodelavci, Las in vitro, projekt gojenja človeških las in vitro, 2010. Produkcija: Horizonti. Fotograf: Damjan Švarc, © Horizonti.

ture. Do česa smo torej prišli? Do momenta, ko praktično ne moreš več obstajati kar tak, kot si se rodil, kot rasteš in se staraš. Korekcija in pomlajevanje sta imperativ. In prav v tej točki vidim mesto humanistike, filozofije, zlasti pa umetnosti: da izvaja kritično refleksijo. Ljudje večinoma enostavno pristanemo na kapitalistično igro in se niti nočemo ukvarjati s kritiko. A to pomeni, da se prostovoljno dajemo v podrejen položaj, se zaslužujemo. Ideologija, ki nas danes prežema, jasno narekuje, kako upravljati lastna življenja: imeti je potrebno dostojno službo, bivališče in družino. Ideal je takšen, da se v sodobno opremljeno pisarno zjutraj peljemo v novem avtu in obleki, popoldne se sprehodimo po novem potrošniškem svetišču in nakupimo novo blago, zvečer se vrnemo v novo stanovanje in si privoščimo nove kulinarične okuse. Svet je na ta način lep, predvsem pa se zdi varen. Vendar varen ta svet ni, ker je vse navedeno omogočeno s krediti, ki ne dopuščajo izstopa. Ljudje se bojimo socialne negotovosti. Strah pa je najboljše orožje za izvajanje oblasti nad živimi telesi. Znanost in tehnologija – velikokrat pa tudi humanistika, čeprav se pogosto slepimo, da ni tako – so v službi oblasti nad svetom. Podobno se je dogajalo ob t. i. »odkrivanju«, ki je bilo prej osvajanje sveta, ko se je zgodila velika katastrofa. Ob srečanju z drugo kulturo je pomrlo ogromno ljudi, osvajalci so uničili živalske vrste in močno prizadeli svet, v katerega so vstopili. Pri tem so bili eni prvih, ki so odpotovali v razširjeni evropski imperij, prav humanistični raziskovalci, etnografi, pa tudi umetniki, ki so spoznavali tisto drugo, kar je bilo tuje evropski kulturi. To spoznavanje je dejansko služilo uveljavitvi oblasti nad na novo osvojenim ozemljem, tako pre-

bivalstvom kot okoljem, ki sta bila razumljena kot vir surovin za krepitev ekonomske in politične moči ter izboljšanje kvalitete življenja doma, tj. v Evropi.

Umetnost še danes razumemo v navezavi na opazovanje in odkrivanje, povezujemo jo z zvedavostjo. Tudi na vlogo znanstvenika še vedno gledamo s takšnega zasanjanega stališča: fizik pridno eksperimentira in nikomur noče nič slabega, a potem izdelava atomsko bombo. Tisti, ki ima oblast – ekonomsko in politično moč – pa izkoristi znanje za to, da izdelava neke konkretne proizvode, da si nekaj podredi. Znanost je v tem smislu eno najbolj naivnih področij družbenega delovanja. Umetnost pa kaže na to, kje je človek pozicioniran v sistemu. Kaže, da je nad njim oblast. To je očitno že pri na videz nedolžni rabi tehnologij, zavedati se je namreč treba, da je tehnologija tista, ki nas upravlja in ne mi nje.

V tem smislu je umetnik neke vrste virus v sistemu, ki ne dovoli, da bi se njegovo kolesje nemoteno vrtelo, in ki poskuša prikrite mehanizme narediti transparentne. V tem vidim smisel umetnikovega delovanja. To je pozicija, ki je kritična.

Znanost, ki pridobiva vednost, in tehnologija, ki to vednost nekam aplicira, sta obe v službi oblasti. Ne mislim ozko, v službi vladajoče politične opcije v neki državi, ampak ekonomske in politične moči na splošno. Grobo rečeno, je ta pozicija naivna. Kar se je dogajalo in kar se danes dogaja znotraj polja znanosti in tehnologije, ni premišljeno v refleksivnem smislu, ampak sledi določenim ciljem, ki so podrejeni interesom moči. Če že primerjamo umetnost in znanost, vidim poslanstvo umetnosti v tem, da se tem interesom ne podreja, temveč jih preizprašuje, jih razkrinkava, jim mogoče oponira, vsekakor odpira in dela vidno tisto, kar hoče ostati neopazno, za kar pa obstajajo določeni razlogi. Torej, na umetnosti je ta nadležna naloga, ki je moč ne mara, ljudje pa običajno ne razumejo, da razkriva mehanizme moči. Seveda s tega stališča lahko uvidimo, zakaj je nemogoče poročiti umetnost v takšnem smislu in kapital. Umetnost zato mora ostati v javnem interesu, to moramo kot demokratična družba zaščititi.

Omenili ste, da imate v projektih dvojno pozicijo in da je osnova vaših umetniških del kompleksna kritika biotehnoloških dosežkov. Če sedaj izpustiva vlogo raziskovalke in se osredotočiva na umetniško plat vašega dela, kako spodbujate v javnosti kritično misel?

S svojimi projekti poskušam pokazati, kako medicina podpira zamisel, da se mora človek regenerirati, pomlajevati. To pomeni, da se človek ne »razvija« k smrti, ampak nazaj, in sicer tako, da izkorišča načine, ki našega biološkega procesa ne peljejo proti mortifikaciji, postopnemu umiranju, temveč proti vivifikaciji. Kajti če človeško telo primerjamo s strojem, kar je bila v zahodni tradiciji močna analogija, ima živo telo možnost pomlajevanja. V



Polona Tratnik, Unikum, procesualna instalacija z mikroorganizmi, U3, Moderna galerija Ljubljana, 2008. Produkcija: Galerija Kapelica, Horizonti. Fotograf: Damjan Švarc, © Galerija Kapelica.

njem poteka več procesov, ki skrbijo za regeneracijo, obnavljanje tkiv. Sami k temu brez biotehnologije prispevamo že z redno telesno vadbo. A če telo preveč izčrpamo, pride do negativnih učinkov, namesto regenerativnih se sprožijo procesi poškodovanja. Za funkcijo pomlajevanja v telesu v veliki meri skrbijo matične celice, ki se lahko diferencirajo, »programirajo« v različne vrste celic in tako služijo regeneraciji različnih tkiv. Prav v zadnjih letih potekajo raziskave o tem, katere bolezni lahko pozdravimo z njihovo pomočjo, kako lahko revitaliziramo organe, ki so bolni in kako lahko podaljšamo življenje ter povečamo njegovo vitalnost. To so cilji regenerativne medicine. Načelno si težko predstavljam, da nekdo ne bi bil vesel takšnih obetov zase in za svoje bližnje. Toda, kaj pomenijo takšne možnosti, kdo si jih bo lahko privoščil, kaj pomenijo glede razmerij moči, kaj pomenijo v smislu imperativa: lepi in zdravi? To so vprašanja, ki so pri tem prikrita in ki me zanimajo. Pomembno se mi zdi ljudi soočiti z biotehnologijo v vseh njenih razsežnostih in z obljubami, ki jih daje. Moje delo je soočiti ljudi na čuten način, z afektom. Obenem pa vzpostaviti situacijo, ki sili k razmisleku.

Z živimi materiali se ukvarjate od leta 2001, ko ste pripravili projekt 37°C. Odtlej je regenerativna medicina zelo napredovala, kar se odraža, kot ste omenili, tudi v vaših delih. V zadnji instalaciji Inicijacija, ki ste jo prvič predstavili lani na razstavi Soft Control v Koroški galeriji likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu, ste se deni-

mo lotili regeneracije funkcionalne mišice človeškega srca. Na kakšen način?

Ideja transplantacije, ki je podrejena prav zamisli, da podaljšamo delovanje telesa, je danes že nekoliko zastarela. Lahko namreč vzamete organ nekega mrtvega človeka ali živali, z organa očistite vse tisto, čemur pravim biološka identiteta, in ohranite samo matrico. Možno je seveda narediti tudi umetno matrico, ampak trenutno so biološke bolj »pametne«. Nato vzamete svoje matične celice, najboljše tiste iz časa, ko ste bili stari 0 let, jih namnožite in naselite na takšno matrico, ki seveda nima nobene zveze z vami, lahko je tudi kozja ali pa gre za matrico mrtvega človeka, ki je bil star sto let. Matrica je namreč samo neko ogrodje. Vendar pa ima to sposobnost, da bo vaše celice sama organizirala, in to na tak način, da se bodo same povezale in začele tvoriti in razvijati funkcionalno tkivo. Zato rečem, da je matrica pametna. V tem je bistvena razlika med tkivnim inženiringom včeraj, ob njegovih začetkih in danes.

Ko se je konec devetdesetih let začela razvijati veja tkivnega inženiringa, je bilo možno določene vrste celic samo namnožiti v petrijevki in nastala je nekakšna umetna koža. A to ni bila koža kot pravo tkivo ali organ – koža kot organ je izjemno kompleksna. Tehnologija je bila torej naslonjena na možnost proliferacije določenih vrst celic. V tej zvezi sem leta 2001 naredila tudi projekt 37°C, s katerim sem prikazala možnost gojenja kožnih celic v umetnem okolju. Toda tedaj si imel zgolj celice, namnožene na nosilcih ali v tekočini, s katerimi so pričeli uspešno regenerirati poškodovana tkiva, zlasti pri opeklinah. Biotehnologija je na osnovi vedenja razmnožila pacientove celice, medicina pa jih je aplicirala na poškodovano telo, ki je samo opravilo nalogo do konca – telo je samo izdelalo kožo. V zgodnji fazi je bil tkivni inženiring še daleč od zmožnosti proizvodnje dejanskih tkiv, ki so veliko bolj kompleksna kot tkivno načrtovani nadomestki, kot jih lahko zaenkrat izdelamo in vitro, saj pri tkivih ne gre le za skupek razmnoženih celic. Tako smo bili tudi ob začetkih tkivnega inženiringa daleč od možnosti izdelave celotnega organa.

Danes pa raziskujejo, kako iz razmnoženih celic izdelati organ, ki funkcionira. Mišice so posebej zanimive, ker je pri njih funkcionalnost očitna. Poanta mišice namreč je, da se krči in razteza, zgolj razmnožene celice te funkcije še ne opravljajo. To je pravzaprav vprašanje posameznika in družbe, sveta. Posameznik je šele v družbi in svetu človek. Človek torej funkcionira v povezani skupnosti, sam na sebi ni prav dosti. Vselej je tako, v nekaterih družbah pa je to posebej očitno oziroma je kolektivnost izpostavljena. Nekateri družbe prehod od »nezrelosti« posameznika v človeka, ki pomeni članstvo v tkivu neke skupnosti, uprizorijo kot obred, ki ga imenujejo iniciacija.

Enako se dogaja tudi z mišičnimi celicami, ki pravzaprav same vedo, kaj je njihova naloga, namreč da se morajo krčiti in raztezati. Ampak če to počne

ena sama celica, to še ne proizvaja bistvenih učinkov. Če pa to počnejo celice kot skupnost, se zgodi nek prestop v tehnologiji manipuliranja s celicami. V tem primeru nimamo več samo individualno razmnoženih posameznikov, ampak imamo nekaj, kar je začelo funkcionirati kot družba – in to je tkivo. Dejansko je biotehnologom uspelo razmnožiti mišične celice na umetnih nosilcih in vitro ter jih z mehanskim stimuliranjem pripraviti do tega, da so kot umetno ustvarjeno tkivo krčenje in raztezanje ponavljale. Ob tem pa se zastavlja več zanimivih vprašanj. Prvič, ali je na delu celični spomin? Kako so lahko celice poznale za svojo vrsto esencialno funkcijo? Če bi uporabili kožne celice, namreč do kontrakcije ne bi prišlo. Drugič, s tem povezano vprašanje je, ali bomo dosegli kontrakcijo tudi z diferenciranimi mišičnimi celicami, ki niso imele predhodne izkušnje krčenja in delovanja, temveč smo jih šele »programirali« v mišične celice. Ali gre torej za izkušnjo in s tem za učenje? Če je temu tako, to spoznanje nasprotuje Aristotelovemu prepričanju, da je učenje za človeka specifičen proces. Če se dogaja na celični ravni, se dogaja prav tako pri živalskih tkivih.

Relativno kvalitetne matične celice lahko pridobimo iz maščobnega tkiva. Maščobo pa v naši družbi, v kateri smo radi lepi, odstranjujemo z liposukcijo, ker se nam zdi odveč. Iz tega odpadnega materiala lahko pridobimo matične celice in iz njih izdelamo celice srčne mišice. To pomeni, da celice diferenciramo, »programiramo« jih v neko specifično vrsto celic, kot se to dogaja v telesu po potrebi in možnostih – s starostjo pa so te možnosti vse slabše. Od zgolj razmnoženih celic do tega, da iz njih nastane funkcionalno tkivo, je velik korak za biotehnologijo.

Prišli smo torej do tega, da bomo lahko veliko jedli, kar radi počnemo, in bo to dobrodošlo, saj bomo proizvedli veliko maščobe, ki jo bomo uporabili za vir matičnih celic, od mrtvih si bomo vzeli organe in jih biološko »očistili« ter z matricami ustvarjali nove, »lastne« organe. To pomeni, da bomo s takšno regeneracijo proces staranja obračali v proces pomlajevanja. Poleg novega avta in doma bomo lahko imeli tudi vselej novo telo.

Kako poteka snovanje koncepta in usklajevanje dela s kolegi biotehnologi? Ali lahko v projektu Iniciacija tudi konkretno opredelijo svoj prispevek?

Zanimivo, zakaj se odpira vprašanje o prispevku umetnika v umetniško biotehnoških projektih. Očitno počiva na predstavi, da ti projekti izhajajo iz romantičnega koncepta slike ali kipa, ki ju od začetka do konca osnuje in izdelava en sam človek, *ustvari* torej, na tak precej božanski način, pri tem pa vanj vdela tudi sebe in je zato naposled prezenten v svoji stvaritvi. Pred renesanso so slike izdelovali v delavnicah, tudi še kasneje so imeli veliki umetniki svoje pomočnike, učence, ki so celo slikali njihove slike. Na drugih področjih pa so bila dela vselej drugače organizirana. Plečnik je naredil projekt za NUK, gradil ga ni sam, pa se nihče niti tedaj niti danes ne

sprašuje, kakšen je njegov delež, kaj je sploh pri tem naredil. Če si ogledate film, se tudi ne vprašate, kakšen je konkretno delež režiserja. Seveda so vsi sodelujoči prispevali h končnemu izdelku, nekatera dela so bila tudi bolj ustvarjalna, na primer zapis scenarija, fotografija, tudi igranje, režiser pa je tisti, ki vse skupaj osnuje, vodi in privede do končnega izdelka. Ko gledate instalacije Richarda Serre, se tudi ne vprašate, ali je dejansko sam krivil tiste gromozanske železne plošče, ker to ni bistveno. Kakšen je njegov prispevek? Gre za njegove instalacije. Seveda specifične naloge pri kompleksnih projektih opravljajo strokovnjaki. In tu ni nič drugače.

Pri svojih projektih izdelam koncept, ki ga precej temeljito razmislim, tudi z biotehnološkega stališča, ker je pomembno, kaj je izvedljivo in aktualno. Koncept ne nastaja »na suho«, ampak že v tej fazi sodelujemo z biotehnološkimi organizacijami, na primer z Biobanko, Educellom in Zavodom za transfuzijsko medicino. Uskladimo možnosti in interese in potem se lotimo izvedbe raziskav. Prav poseben del projekta pomeni »predstavitev« za javnost, ki jo snujem sočasno že od vsega začetka. To v bistvu ni predstavitev, kot jo pripravijo naravoslovci, ki torej didaktično predstavi tisto, kar je bilo izvedeno prej, drugje in kar je bil torej sam projekt. »Predstavitev« je v primeru projektov, kot je moj, prav toliko pomembna kot koncipiranje problema in predhodno raziskovanje. Gre namreč za vzpostavitev situacije, ki bo omogočila čutno izkustvo. Sama pa nisem zadovoljna, če je ta situacija zgolj ekran, ki gledalcu odpira pogled na nekaj drugega, odsotnega; ne delam okna, skozi katerega gledamo od zunaj na nekaj, kar je časovno in prostorsko oddaljeno. Zame je pomembno, da gradim na performativnosti. Da se stvari dogajajo tukaj in zdaj, v živo, da zmanjšam derridajevsko razliko, da presežem medij, medij na splošno, in pridem v zdajšnjost in tukajšnjost.

Biotehnologi pa seveda ne delajo na tak način. Za njih je bistveno uspešno opraviti raziskovalne naloge, ki vključujejo eksperimente v strogo nadzorovanih okoljih. Zame je na drugi strani pomembno takšna okolja prenesti v drug kontekst, da lahko vanj vstopijo ljudje, ki sicer ne bi nikoli vstopili v laboratorij in ki so tudi drugače predpripravljeni za percepcijo v tej smeri ustvarjenega okolja. Ko sem sama prvič stopila v laboratorij za tkivni inženiring in v njem videla kožne nadomestke, je bila to zame močna izkušnja. Sama tedaj nisem toliko razmišljala o tehničnih aspektih gojenja kožnih celic, ampak o tem, kaj je koža, kaj mi pomeni, kako jo izkušam, živim, kaj pomeni prezenca človeka, kako se vzpostavlja, kaj pomeni živost teh celic, njihovo ohranjanje, čigavo je to telo, kako se mi kaže, kakšna je moja relacija do njega, kaj pomeni to okolje, v katerem je, kakšen je odnos biotehnologije do tega telesa, kaj pomeni ta oblast nad njim in tako dalje. O okolju, ki ga ustvarim za umetniško razstavo, temeljito razmislim, namreč ne gre za prenos navadnega laboratorija, temveč je pomembna kompleksna estetskost, ki učinkuje na percepcijo obiskovalca. Vse to je moje delo. Rada pa imam dobre sodelavce in moram reči, da sem s svojimi zelo zadovoljna. Vsak od njih v projektu pusti svoj pečat. To tudi hočem.

Dejali ste, da za tehnološko zahtevne projekte, kot so vaši, ni predvidenih ustreznih prostorov. Presentacija živih materialov pa seveda zahteva specifično okolje, v katerem lahko za mikroorganizme in celice ustvarite nadomesten življenjski prostor. Kje si izposojate potrebno tehnično opremo?

To je pravzaprav precej zahtevno. Sama imam sicer dobre povezave z biotehnološkimi inštituti in institucijami, ki sem jih že omenila, pa tudi nekatera podjetja, ki dobavljajo opremo, nam gredo na roko. Pri *Iniciaciji* so nas podprli Iskra Pio d. o. o., Tehnooptika Smolnikar d. o. o. in Labena d. o. o. Za razstavo *Soft Control* so se na primer organizatorji izjemno potrudili, zlasti Dejan Pestotnik, da smo dobili profesionalno opremo, da smo v galeriji res lahko postavili funkcionalni laboratorij. Imeli smo brezprašno komoro, mikroskope, inkubator, bioreaktor in tekoči dušik, v katerem so bile shranjene celice – tekoči dušik namreč celice instantno zamrzne, da ostanejo nepoškodovane in so teoretično lahko v njem shranjene neskončno dolgo. Prav zato smo na otvoritvi razstave lahko izvedli prvo fazo gojenja celic: celice smo vzeli iz tekočega dušika in jih naselili na gojišče, nato smo jih dali zoreti. Štirinajst dni kasneje smo izvedli še naslednjo fazo. Srce, sicer živalsko, smo decelularizirali – to je postopek, pri katerem smo odstranili vse, kar je biološko identitetno, in tako pridobili matrico za naselitev pripravljenih celic. Pri presaditvi organov je namreč problem v tem, da telo zavrne drug organ zaradi biološke različnosti. Regenerativna medicina pa presega to omejitev. Mimogrede, nekaj filmov so posneli na to temo: tisti, ki mu presadijo srce, se ne sooča s težavami po presaditvi, ampak išče novosti v lastni identiteti, ki naj bi prišle s presajenim srcem. Teza o tem, da je srce do neke mere »možgani«, je precej sodobna, saj je srce prepredeno z nevroni, kar naj bi potrjevalo ljudsko inačico prepričanja, da tudi s srcem čustvujemo in mislimo.

Še večji zalogaj je verjetno priprava performativnih instalacij v tujini.

Že večkrat so me vabili na ugledna razstavišča po svetu – na Kitajskem so nedolgo nazaj pripravljali zelo ambiciozno razstavo v največjem pekinškem razstavišču –, a se pogosto izkaže, da številni kustosi, ki imajo velike ambicije po predstavljanju zahtevnih projektov, pravzaprav izhajajo iz zastarelih predstav o umetniških delih. Da bi na Kitajskem postavila instalacijo z živim materialom, je zelo zahtevna naloga, bodisi da nekaj opreme prepeljem iz Slovenije, bodisi da jo naredim na Kitajskem. Elemente za instalacijo izdelam namreč po meri za določeno razstavišče, materiali, kot so nerjaveča pločevina in steklo, ki ju uporabljam, pa so dragi. Nadalje je potrebno v takšnem primeru zagotoviti sodelovanje z biotehnološko institucijo, ki operira s tkivnim inženiringom in človeškimi tkivi. Takšno sodelovanje se mora pričeti veliko pred razstavo. Za takšno performativno instalacijo moraš imeti zelo dobro organizacijo in finančno podporo.

Kaj pa menite o slovenskem prostoru? Ali je naklonjen tovrstnim praksam?

Slovenski prostor bi pohvalila, saj nimamo le nekaj najboljših umetnikov, zlasti umetnic na področju biotehnoške umetnosti v svetovnem merilu, temveč je tu tudi verjetno svetovno najboljši kustos na tem področju, Jurij Krpan. Tudi drugi kustosi so odprti za potrebe takšnih projektov, pa tudi umetniški sistem je dobro razvit: poleg Kapelice je tu še Kibla, ki pomembno prispeva k področju biotehnoške umetnosti, pa tudi biotehnoške institucije in ne nazadnje Ministrstvo za kulturo so odprti za sodelovanje in delovanje. Če samo primerjamo, Ars Electronica, ki je najbolj poznan festival, ki podpira tudi tovrstno umetnost, je zelo kompleksno organiziran z veliko gosti in odličnimi povezavami z neumetniškimi družbenimi strukturami, udeleži se ga ogromno ljudi, a njihove razstave so praviloma pripravljene skromno. Med razstavo, kjer je prikazana samo video dokumentacija, in takšno, kjer imate priložnost videti performativne instalacije, je takšna razlika kot med dnevom in nočjo. To se prepogosto spregleda.

Kljub temu, da ima v vašem raziskovalnem delu pomembno vlogo ozaveščanje javnosti, pa lahko takšni projekti, pri katerih neposredno posegate v telo in s tem v človekov intimni prostor, vzbujajo tudi občutek nelagodja, utesnenosti. V tem smislu je zagotovo pomemben izbor medija, s katerim komunicirate s publiko.

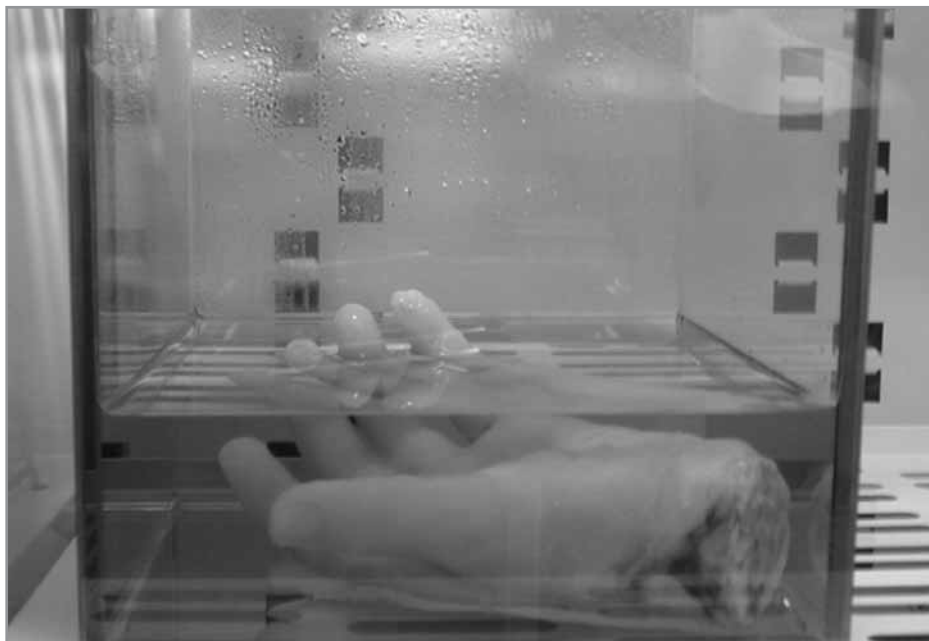
Seveda, običajno je že sam izbor medija vezan na to, kdo bo uporabnik, s kom bo delo prišlo v stik. Zdi se mi zelo pomembno, da razmišljam o tem, kaj mi lahko omogoči sam medij, ali je to instalacija, video, knjiga ali znanstveni članek, in kaj lahko z njim izrazim, na kakšen način komuniciram z javnostjo. Treba je pravzaprav ugotoviti, kaj ti narekuje sam medij, kaj dela on sam, kaj dela s tabo in s tem, česar se lotevaš. Do velike mere so projekti takšni, kot jih govori medij. Lahko oziroma moram pa se zavedati, kakšne so omejitve in obogatitve, ki pridejo z določenim medijem. Stvari niso kar prevedljive iz jezika v sliko, iz performansa v znanstveno besedilo itd. Takšno razmišljanje je hudo zmotno. Pri svojih instalacijah na primer lahko reprezentiram laboratorijsko okolje, a tega ne delam z enostavnim prenosom, temveč s pretiravanjem in vnašanjem elementov, ki so zelo suggestivni in učinkujoči, ki pa jih dejansko ne boste našli v laboratorijih.

Pri projektu *Unikum* (2008) sem na primer mešala različne učinke: obiskovalca sem postavila v zaprt in ogrevan prostor brez oken, ki deluje klavstrofobično. Vendar je bil prostor zelo svetel. Človek se na svetlobi načeloma počuti bolje kot v temi, a izbrala sem hladno in ostro belo svetlobo, ki je vsekakor zoprna. Poleg tega je bil prostor močno ogrevan. Toploto imamo načeloma radi, a tu je je bilo preveč in v kombinaciji z zaprtostjo je prostor kmalu postal zatohel, čeprav sem zrak čistila. Zakaj? Več mojih instalacij, *37°C*, *Unikum*, *Las in vitro*, je zamišljenih kot telesa, v katera vstopa-

mo, kjer živi življenje in katerega del postanemo s svojimi telesi. To so topla, vlažna, zaprta okolja, kjer se preprečujejo infekcije – tudi žive celice so v telesu zaprte in zaščitene pred vdorom zunanjega. Prav ta zaprtost in odprtost, prepletenost in ogroženost me zanimajo. Obiskovalec vstopi v telo, je del miljeja, v katerem poteka življenje. Nočem mrtvosti, tako kot ima muzej opraviti z mrtvimi artefakti, mrtvimi tudi v smislu kulturne in funkcionalne iztrganosti. Če ne bi stremela k temu, potem postane vseeno, če o tej temi naslikam sliko ali pa narišem skico za didaktično predstavitev. To ni moj namen.

V tem pogledu vzbuja še posebej močna čustva, morda celo odpor projekt *Las in vitro* (2010–11), pri katerem ste v telo tudi dejansko zarezali.

Regenerativna medicina potrebuje žive celice, zato vdre v telo, ga odpre, zareže vanj, odvzame, da lahko potem aplicira nazaj nekaj, kar naj bi bilo boljše. Za optimizacijo telesa je potrebno telo najprej razdreti. S tem tehnostnost dela presežek telesa z novim telesom. Ta rez v telo, v neko celost, obstoječo danost, je običajno zastrt, a nujno prisoten. Mene pa je na primer posebej zanimal in sem ga za projekt *Las in vitro* izpostavila. Za gledalca je boleč, ker je tako direkten, neposreden, krut poseg v zdravo telo, čeprav ne vemo, ali je zdravo. Ta zakaj se nadalje poveže z domnevno nepotrebno umetniških posegov, medtem ko se znanost in zdravje postavlja na



Polona Tratnik, 37°C, procesualna instalacija z gojeno človeško kožo, Galerija Kapelica, 2001.
Fotograf: Oron Catts.

najvišje mesto, v njunem imenu postane marsikaj dopustno. Mislimo, zakaj bi nekdo gojil lase svoje drage ali svojo kožo v akvariju ob postelji, če lahko ima v vazah rastlinske kadavre in v kletkah ptičje ujetnike, dragega pa na fotografiji v denarnici? Svetost človeškega telesa je precej prisotna v naši vsakdanji kulturi, podrejenost živalskega in rastlinskega sveta človeku pa je prav tako očitna in samoumevno sprejeta.

Pri manipulaciji s človeškim materialom je fascinantno tudi to, kako nas celice preživijo. Ko jih preneseš v laboratorij, se namreč zgodi neko novo rojstvo, ki mu sledi neko relativno avtonomno življenje. V domačem okolju lahko narcis množi samega sebe in ga to mnoštvo v primeru njegove smrti preživi. Takšno posmrtno ohranjanje živega samega sebe pa vendar ni nekaj, kar bi nam bilo tuje, temveč smo ga pravzaprav že uvedli kot redno prakso, če pomislimo samo na biobanke.

Ob tem se sama od sebe vsiljuje misel, da ustvarjanje novih organizmov ni več znanstvena fantastika.

Sploh ne, zavedati bi se pravzaprav morali, da marsikaj v tej smeri že počnemo. Če me kdo vpraša, kaj je sodobnost, je to svet, v katerem danes živimo.

Ali se nedavni dosežki v regenerativni medicini, o katerih sva govorili, že uporabljajo v praksi?

Kar sem govorila glede srca, so obeti. Raziskave se odvijajo po fazah. Za aplikacijo na človeka so potrebni dolgi koraki, zlasti zaradi etičnih ovir, zadržkov zaradi negotovosti glede stranskih učinkov, ki jih težko predvidevamo. Seveda je vse to povezano z velikimi finančnimi sredstvi; za dolgotrajno izvedbo razvoja človeškega srca in vitro, za katerega se bodo celice lepo razrasle in tudi delovale, potrebuješ dva milijona evrov. Pa tudi veliko časa in seveda vrhunski laboratorij.

Kdo si torej lahko privošči takšne eksperimente?

Slovenija je seveda v tem smislu majhna. Največ denarja za raziskave na tem področju daje ameriška vojska, ki razvija robotiko, tehnologijo in na drugi strani regenerativno medicino za svoje ranjene vojake, ki so zaradi min izgubili ude ali pa so bili ti močno poškodovani. Raziskave namreč gredo v tej smeri, da bo možno nadomestiti kompletne ude, ne samo organe, zato da bodo vojaki lahko odšli nazaj, da bodo lahko svojo funkcijo opravljali naprej. In prav to je zanimivo pri teh projektih, vedeti, do kam sežejo raziskave, kaj pomenijo, zakaj se jih forsira. To je tisto, kar običajno ni izpostavljeno.

Sedaj precej kritično govorim o biotehnoloških raziskavah, čeprav se zavedam, da je znotraj projekta precejšen del mene tudi biotehnologinje.

Moram pa poudariti, da se tudi stališča mojih sodelavcev biotehnologov bistveno ne razlikujejo. Oni so sicer zelo samozavestni in prepričani, da imajo to, kar delajo, pozitivne učinke, zlasti za človeštvo. Imajo pa tudi interes sodelovati z mano, čeprav razvijam kritiko. Zakaj? Ker se zavedajo, da je največji problem nevednost. Strah nas je nečesa takrat, ko stvari ne poznamo dovolj. In takšne razmere ustvarijo plodna tla za različne manipulacije z javnim mnenjem in uveljavitvijo določenih interesov. Na primer, poseben interes za odpor do biotehnologije ima farmacevtska industrija, ker jo razume kot konkurenco. Ljudje pa se zaradi nevednosti hitro mobilizirajo kot vojska za farmaceutiko v dobri veri za določene vrednote. To lahko privede do velikih učinkov, ki dejansko niso bili premišljeni, kar je slabo. Pomemben cilj pri naših projektih je ta, da ljudi seznanimo z realnimi možnostmi in obeti ter jih spodbujamo k razmišljanju. To je ena od nalog umetnika, da postavi biotehnološke možnosti in obete v javni prostor, jih odpre v diskurz z javnostjo. Biotehnologi se učijo tehnike, a filozofi vendar niso, čeprav se to pogosto od njih pričakuje. Sodelovanje biotehnologije s humanistiko in umetnostjo je zato nujno.

Kakšne dolgoročne posledice bodo imeli dosežki biotehnologije po vašem mnenju na družbo? Ali se bo kakovost človekovega bivanja dejansko izboljšala ali gre zgolj za prazne obljube?

Kot sem že omenila, bo do konkretne aplikacije tkivno načrtovanih organov na človeško telo minilo še nekaj časa. Med vojnami, ki so lahko celo razlog, da padejo etični kriteriji in nadzor nad takšnimi raziskavami, pa se lahko eksperimenti delajo pospešeno. Grdo rečeno, za tehnološko so takšni časi, kot je bila druga svetovna vojna, dobrodošli, ker hitreje in enostavneje pride do odgovorov na odprta vprašanja. V naši relativno organizirani in mirni družbi imamo toliko regulativov, da ne bi našli človeka, ki bi se bil pripravljen izpostaviti nepredvidljivim raziskavam, niti tega zakonodaja ne dovoljuje. To je zelo zanimiva stvar, ki bi jo poudarila, da namreč sami nimamo oblasti nad lastnimi telesi, ampak je upravljanje z našimi telesi podrejeno družbenim regulativom.

Po drugi strani bodo regenerativne operacije zelo drage, privoščili si jih bodo lahko samo nekateri, tako da se bodo razlike med ljudmi in družbenimi sloji še poglobljale. Življenjska doba se bo določenim podaljševala, čeprav imamo že sedaj veliko diskrepanco med starostno dobo, ki jo dosegajo Afričani, in to, ki jo dosegamo Evropejci. Pogosto rečemo, da se bo izboljšala kvaliteta življenja, ampak to se vedno zgodi na račun nečesa drugega. Torej, spet gre za neke koncentracije denarja, moči, ekonomske in politične prevlade. Ni dosti drugače, kot je bilo v času absolutizma, čeprav se radi kitimo z demokracijo in človekovimi pravicami. Če vzamem za primer Versailles kot koncentracijo bogastva ali Velazquesove slike, ki izražajo tisti čas, radi nedolžno rečemo, glej, to je lepa umetnost. Seveda

je, vendar je zrasla na krvavih tleh. Tudi danes t. i. veliki kulturni dosežki, ki so večinoma proizvodi zahodnega človeka, rastejo iz krvavih globalnih tal. Umetniki in humanisti smo prvi, ki se moramo tega zavedati in to tudi pokazati. Čeprav je na drugi strani res, da so prav naša dela primeri takšnih »velikih kulturnih dosežkov« našega časa. V tem smislu se nam lahko očita dvoličnost. Podobno je v primeru kritike razvoja biotehnologije in sprejemanja njenih ugodnosti. Kljub temu pa menim, da je bistveno razsvetljenjsko načelo, da si človek mora prizadevati k izstopu iz nedoletnosti in k prevzemu odgovornosti.

Kako vašo ustvarjalno prakso sprejemajo umetniški kolegi, ki so zavezani bolj tradicionalnim izraznim medijem?

Odvisno. Nekaterim se zdi zanimivo, tako kot jaz še vedno spremljam slikarstvo in ga cenim. Pogosto pa sem se srečala z očitki, ali je to umetnost. In če rečem, da je meni precej vseeno, če to imenujejo umetnost ali ne, so nekateri užaljeni. Ker razumejo umetnost kot nekaj višjega, zato ne bi smelo biti karkoli posvečeno, da vstopi v hram umetnosti. S tega stališča se potem kakšni ustvarjalci čutijo ogrožene, ker s sodobnimi praksami zasedamo umetnostni prostor, jemljemo medijsko pozornost in razširjamo koncept umetnosti, česar si sami ne želijo. Zato jih tudi argument pluralnosti ne pomiri, če rečem, da mene ne moti, če nekdo ustvarja v starem mediju ali na kakršen koli mu ljub način, zakaj potem ne morejo tisti, ki jih biotehnološka umetnost ne pritegne, tudi nam pustiti, da delamo po svoje. A moram reči, da se mi ne zdi slabo, če nekoga moji projekti zmotijo, da se obnje obregne. Očitno so ga spodbudili k razmišljanju. Najslabša je brezbržnost. V tem primeru ljudi očitno svet ne zanima, niti ne počnejo stvari s strastjo. To je zaskrbljujoče. Pomembno je, da budimo takšne ljudi, ki spijo.

Hvala za pogovor.

Pogovarjala se je Nataša Kovšca

Lev Kreft

Vpis in izbris presežka

Umetnost prestopa meje in dela drugod. Posebej vidno je sodelovanje z naravoslovnimi znanostmi.

Čemu je treba prekoračiti meje lastnega območja in prestopiti na tuje ozemlje z delovno vizo? Kako poročati o izkušnjah iz tujine? Kakšen presežek se da pridobiti iz takega prestopanja in delovanja?

Za pripomoček pri ugotavljanju čezmejnega presežka, ki ga ustvarja prestopniška umetnost, bom uporabil dve metafori; prvo ponujajo srednjeveška popotovanja, drugo pa sodobne vizualne reprezentacije.

Nosorog in incest

V pregledu odnosov med evropskim Zahodom in Indijskim oceanom v srednjem veku v študiji *Za drugačen srednji vek* Jacques Le Goff že na začetku razkrije, da »srednjeveški Zahod ni poznal dejanskega Indijskega oceana« (Le Goff, 309), pa tudi vedeti o njem si pravzaprav ni želel kaj več, saj je že imel izdelano predstavo, da gre za nekakšen rajski vrt, ali še boljše: da gre za razkošen in moralno razpuščen antipod evropskemu krščanskemu Zahodu – nekakšen »anything goes« kraj, prostor, kjer je vse mogoče. Občasni stiki med antipodoma so sicer obstajali, toda kaj so zahodnjaki pripovedovali o teh stikih, ko so se iz Indije Koromandije vrnili domov? Marko Polo je ob drugih primerih tudi za Le Goffa glavni pričevalec. Poglobitev v njegov potopis naj bi pokazala, kako je videl in kako je poročal, in zdi se, da je vedel povedati vsaj toliko o tem, kar je bilo tam, kot o tem, česar tam sicer ni bilo, je pa sodilo v zahodnoevropsko vnaprej sestavljeno podobo Indije in Daljnega vzhoda kot antipoda. Seveda pa je možna tudi druga razlaga: Marko Polo laže, kot pes teče. Njegovi sodobniki in prvi poslušalci in bralci pripovedi so bili v to prepričani. Le Goff navaja iz Polove pripovedi:

»Na tem otoku (Necuweran, to se pravi, Nicobar) nimajo ne kralja ne gospoda, temveč so kakor divje zveri. In pravim vam, da hodijo okrog povsem goli, tako moški kakor ženske, in se ne pokrivajo sploh z ničimer. Imajo mesene odnose kakor psi na ulici, kakor nanese, brez usakega sramu, in ne spoštujejo ne oče hčerke ne sin matere, kajti vsak počne, kakor hoče in kakor more. To je ljudstvo brez zakona...« (Le Goff, 325 op. 60)

Ob prebiranju takih zgodbic moramo pomisliti na to, da so imeli tisti, ki so prvi dve stoletji po tem, ko je Polove zgodbe o potovanjih zapisal njegov jetniški sotrpin, trdili, da bi naslov knjige moral biti *Milijon laži*, čisto prav. Zdi se povsem možno, da so prikimali, kadar so naleteli na tako neverjetno zgodbo, in menili, da laže, ko je opisoval, kar je dejansko videl na lastne oči. Vendar je danes težko razložiti, kaj so njegovi sodobniki imeli za laž, in kdaj so mu kljub vsemu verjeli. Skozi večglasje prvega zapisovalca in kasnejših prepisovalcev še vedno slišimo tudi glas prvega pripovedovalca štorije: nekdo, ki hoče veljati za take vrste osebo, ki si je drznila oditi tja, kamor ni prišel še nihče pred njo, in bi nas rada prepričala, da govori resnico – obenem pa pretirava, če ne kar naravnost laže, da bi poslušalce in poslušalke navdala z občutkom nedosegljive veličine lastne drznosti, in izzivalne neverjetnosti vsega, kar je videla in kjer je bila. Poleg Indije so tudi drugi kraji, kjer je menda Polo bil v gosteh, na primer v Indoneziji, od koder z otokov poroča:

Dežela premore divje slone in številne samoroge, ki so skoraj enako veliki. Lase imajo kot bizoni, noge kot sloni, na sredi glave pa črn in odebeljen rog. Z njim pa ne počenjajo nika-kršnih hudobij, le z jezikom; ta je namreč po vsej površini pokrit z dolgimi in čvrstimi bodicami. Glava spominja na merjasca, in jo ves čas držijo upognjeno k tlem. Zelo radi uživajo v brozgi in blatu. Na pogled je žival grda, in ni prav nič podobna tistemu, kar naše zgodbe pripovedujejo o samorogu, ki se ujame v deviško naročje; dejansko je povsem drugačen, kot se je kazal v naših predstavah. (Polo, 3. knjiga – 9. poglavje)

To ni ravno Darwinov ladijski dnevnik, vendar je zapis presenetljivo točen. Kar zadeva nosoroga, seveda. Čemu je sploh potrebno v prikaz vpletati samoroga? Še več, če razmislimo o obeh navedkih skupaj, se lahko upravičeno vprašamo, zakaj Polo laže, ko pa je resnica vsaj toliko nenavadna in domišljije vredna kot njegovi izmišljeni dodatki? Da bi si pojasnili pripovedovalsko strategijo Marka Pola, moramo dojeti, v kakšni situaciji je bil: edini, ki je bil tam, torej očitavec in priča, ki že vnaprej ve, da si bo po vrnitvi ob njegovih zgodbah vsakdo mislil, kako si jih izmišljuje. Svet njegove pripovedi ni svet dejstev in stvarnosti, ampak (kot tudi Le Goff prepričljivo dokazuje) svet domišljije, sanj in zgodbarstva, ki se uteleša v mitski religiozni apriorni strukturi kozmosa-stvarstva. V ta svet je bil utopljen, in nanj je kot pripovedovalec gledal z enakimi očmi kot tedaj, ko ga je gledal z očmi popotnika. Rad bi nam povedal, kaj je videl, hotel bi, da mu verjamemo, in želi si, da bi ga občudovali. Njegova najresnejša pripovedovalna težava je, kako doseči, da bi mu verjeli.

Ob teh dveh opisih, nikobarskem in samorogovsko-nosorogovskem, lahko ugotovimo, da je zmes zahodnih mitov ves čas prisotna. V prvem primeru gre za mit o Drugem na drugi strani (našega) reda, v antipodih, kjer ne velja nobeno znano pravilo, in kjer ves svet stoji na glavi. V drugem primeru pa imamo dovolj prikladen opis nosoroga, ovit v mitsko podobo samoroga, začinjeno z drugačnim nasprotjem: z nasprotjem med mitsko in dejstveno realnostjo, ki se sliši kot humorni posmeh nosorogovi pojavnosti. Takoj ko ga pa preberemo dvakrat, ali vsaj enkrat na glas, zveni kot ironizacija zahodnega mita samega. Da bi mu verjeli, je Marko Polo v svojo pripoved moral vpletati mitske podobe, kakršne je Zahod proizvajal o antipodni Indiji Koromandiji, ki obstaja onstran zahodnega urejenega dela kozmosa, in oblačiti poročilo očitca v koprene mitskega pogleda na svet; pri tem je redno pretiraval in včasih lagal o okoliščinah in dejstvih, redkeje, pa vendar, pa se je tudi spopadel z zahodnimi miti, ki se nekako niso skladali z dejanskostjo. Odnos pripovedovalca in poročevalca še ni postal odnos kolonizatorja. Je le glas o svetu, ki ga naseljujejo Drugi in ki je sama Drugost: svet presežka in presežni svet. Enkrat zremo v svet kot celoto, ki ji antipod pripada, četudi drugačen, pod enakimi pogoji in brez medsebojnega brezna; drugič se nam ponuja podoba razlomljenega sveta, v katerem nastanek Celote preprečuje neznanska luknja med antipodoma, ki ne pripadata istemu redu.

To je tisto, kar lahko dobimo kot presežek, ustvarjen pri stiku z antipodom: Celota in luknja. Celota takrat, ko dva svetova, ki sta prišla v medsebojni stik, privedeta do presežka, ker se ju ne da preprosto dodati enega drugemu kot vsoto obeh: treba je ustvariti novo skupno osnovo kot nov, tretji prostor, prostor Celote in globalne totalitete, na katerem sta šele lahko oba skupaj. In luknja, kadar se dva svetova ne data spojiti, s čimer je razkrito, da nobena Celota in noben red ne moreta prekri vseh krajev, saj je v središču totalitete zmeraj kako brezno ali preskok. Kar zadeva presežke, dobimo enkrat celovitost in drugič razlom. Razmejitev ali medsebojna ločitev med svetovi in področji je soudeleženi del te konstrukcije celovite luknje in luknjičave celovitosti, ki pove (če gre za popotovanja umetnosti preko meja njene pristojnosti), da je umetnost bistveno premaknjena, torej antipod znanosti, gospodarstva, politike in vseh drugih polj in območij zato, ker pada umetnost pod razmejitev, ki pripada Zahodu in njegovi globalizaciji, in mitu, ki pripada Celoti in modernosti. Zgodbe, pripovedovane o prehajanju brezna med enim in drugim avtonomnim poljem, prihajajo na dan, odkar sta mit Zahoda in mit Celote v težavah, soočena z razpoko, luknjo in breznom. Ta čas pa je zdaj, v sodobnosti.

Zgodbe, ki jih pripovedujejo, in podobe, ki jih kažejo o stikih in srečevanjih med umetnostjo in znanostjo, imajo okus po Marku Polu in njegovem poročilu o Drugem – antipodu: stvarnost in mit obeh svetov pomešani druga z drugo, med celovitostjo sveta in njegovim razlomom.

Celota umetnosti in filozofija

Prav tu, kjer je popustil prijem Celote, tako da se je razkrila Luknja, na katero je bila konstrukcija postavljena, najdemo prvi razlog, ki je spravil umetnost skupaj z drugimi avtonomnimi območji moderne Celote z namenom najti presežek. Dvajseto stoletje je vrglo umetnost in njenega tvorca s prestola, tako da od modernističnega mita o umetnosti ni ostalo skoraj nič. Kar je prišlo ven na koncu procesa, je, da karkoli lahko postane umetnost oziroma umetniško delo, kar seveda pomeni, da kdorkoli lahko postane umetnik ali umetnica. Če je razloček med umetnostjo in ne-umetnostjo take vrste, da ga čuti ne morejo zaznati, ne more obstajati več prav nič, kar bi lahko potisnilo umetnost v soseščino Celote.

Nekaj podobnega se je pripetilo znanosti. Dejansko se kratka, a vidna kariera postmodernizma ni začela z umetnostjo, ampak v znanosti. Postmodernizem je vstopil v znanstveni diskurz, ko je ta izraz Arnold Toynbee uporabil kot oznako za zgodovinsko obdobje sestopa Zahoda (Toynbee, 1958). »Anything goes«, znana postmodernistična krilatice, ki bi jo lahko prevedli s »Kar hočete!«, je izjava Paula Feyerabenda, ki nastopi kot sklep, da sta znanstvena paradigma in njena zveličavna metoda razkrievanja resnice le stvar izbire brez globoke resničnosti vrednosti (Feyerabend, 13 in 21). Lyotardovo *Postmoderno stanje* predstavlja poročilo o stanju znanosti, ne pa o stanju umetnosti. Znanstveni pogled na svet je izgubil mesto edine pravilne pripovedi o resnici. Kje naj zdaj, ko karkoli lahko postane umetniško delo ali umetniška resnica, in ko tudi v gospodarstvu, ki je bilo prej predmet sanj o bogastvu vseh ljudstev, in politiki, ki je včasih pomenila omogočanje največje možne sreče največjemu možnemu številu ljudi, ti smotri nimajo več pomena, iščemo Celoto? Ali se da nekako priti do presežka, če ne celo znova do Celote, s prečkanjem modernih razmejitvenih črt med različnimi, a sodelujočimi polji in področji brezkončnega napredka?

Ker sem filozof, si bom za izhodišče vzel kritično srečanje med Alainom Badioujem in Heglom o Celoti iz Badioujeve *Logike sveta* (Badiou, 2006). Badiou začne z nasprotnim izhodiščem, kot ga je imel Hegel. Heglova filozofija namreč trdi, da ne obstaja nič drugega kot Celota, medtem ko je Badioujev filozofski *credo*, da Celote ni. Heglov namen je, da vstavi totaliteto v sleherno gibanje misli, ker samo to lahko zagotovi enotnost znanstvene resnice, pa tudi identiteto biti in mišljenja: en svet, ena resnica. Badiou pa trdi, da obstaja več svetov, ki se jih ne da poenotiti v totaliteto, kar nas privede do ugotovitve, da so ti svetovi »razdruženi, oziroma do trditve, da je edina resnica lokalna.« (Badiou, 2008, 227). Brez prevelikih težav bi lahko namesto Resnice tu vstavili tudi Lepoto, Pravičnost ali Bogastvo ljudstev, in jih na podoben način razdružili in ravsuli na lokalne pojavnosti – a to, na kar meri Badiou v tem spisu, je nasprotovanje

Heglu, ki konstruira enoviti in celoviti sistem znanosti. Njegov sistem je več kot le taksonomični red; predstavlja »izpolnitev biti (*das erfüllte Sein*)« in »koncept, ki je zapopadel samega sebe« (Badiou, 2008, 229). Pri Badioujevih številnih svetovih ni mogoče najti in določiti pravila, ki bi omogočalo izoblikovanje Znanosti kot sistema. V tem pristopu bi lahko zaznali sled Adornovega strastnega dokazovanja proti Celoti kot laži iz *Negativne dialektike*, vendar pri Badiouju ni več niti moči negativnosti: »Seveda imava s Heglom skupno prepričanje o identiteti biti in mišljenja. Toda zame je ta identiteta lokalni pripetljaj, ne pa totalizirani rezultat. Prav tako kot Hegel sem prepričan, da je Resnica univerzalna. Toda zame je ta univerzalnost zajamčena s singularnostjo resničnostne dogodkovnosti, ne pa z dejstvom, da je Celota v zgodovini njenih imanentnih pojavljanj.« (Badiou, 2008, 220) Tovrstna de(kon)strukcija totalitete ne ponuja možnosti za tako negativnost, ki bi razoroževala prisilni objem Celote – le celo vrsto med seboj neenotnih lokalnih celot postavlja kot načelo mišljenja in biti. Prav tako ne odpira obzorja bodočnosti, do katere bi se dalo priti z možnim spopadom med človeškim bitjem in (njegovim) mišljenjem, saj Badiou ohranja identiteto biti in mišljenja, četudi le na lokalni ravni. Heglova totaliteta ne dopušča neukročene negativnosti, Badioujevi lokalni svetovi pa ne omogočajo totalitete; dopuščajo neukročeno negativnost, toda samo kot lokalni dogodek, ki ne more prinesiti presežka, kakršnega prinaša Heglova ukinitvev negativnosti v njeni sintetični odpravi (*Aufhebung*).

Vendar naletimo pri Badioujevem ukvarjanju s Heglom in Celoto na dve presenetljivi slepi pegi. Prva je v odsotnosti Althusserjeve analize povsem identičnega vprašanja, druga pa je nevidnost sama – koncept, ki ga je Althusser predlagal kot ključ za konstruiranje predmeta Marxovega *Kapitala*.

V *Brati Kapital* se Althusser in sogovorniki sprašujejo, kaj je predmet Marxovega *Kapitala*, ko iščejo razliko med napredujočim nadaljevanjem enakega disciplinarnega diskurza politične ekonomije, zgodovine, politike, filozofije ali umetnosti, in prelomom (*rupture*), ki pomeni konstrukcijo novega, drugačnega predmeta. Znanstveni diskurz modernosti pričakuje nadaljevanje brez preloma. Njegov položaj je ponazorjen z branjem in pisanjem Knjige sveta (*le Livre du Monde*), kar je sprva bila Biblija in kasneje odprta Knjiga narave. Marxov pristop predstavlja tretji korak v tem nizu in drugi prelom, ki proizvede novo paradigmo, saj kritika politične ekonomije ni nadaljevanje (klasične) politične ekonomije, pa tudi Heglove filozofije ali progresivne zgodovine ne. Moderna znanost je vzpostavljena iz prepričanja, da je Narava odprta in transparentna knjiga, ki jo je mogoče zaobjeti v celoti, če sprejmemo pristop in metode empiričnega racionalizma, katerega predpostavko bi se dalo opisati kot Badioujevo epistemološko enotnost biti in mišljenja. Izgubljena transparentnost pač ni nekaj, kar bi bilo izumljeno šele s postmodernizmom, saj je na delu že v *Kapitalu*. To, kar Marx proučuje, je tisto, kar ostane nevidno prav pri transparentnem branju

odprte knjige, ki jo ima v rokah moderna znanost. Totaliteta moderne znanosti (in dodal bi: zgodovine, filozofije, umetnosti, politike, kulture in tako naprej) je struktura, katere nevidno je treba raziskati. To nevidno ni izpuščeno, ker bi totaliteta lahko preživela brez njega; nevidno je prav zato, ker brez njega struktura ne more preživeti, in ne more preživeti drugače, kot da ga proizvede kot nevidno. V *Za Marxa* (v poglavju »O materialistični dialektiki) je razlikovanje med Heglom in Marxom še bolj natančno pojasnjeno. Kompleksnost strukturne enotnosti, ki je nasprotje Heglove totalitete Celote, je tam, kjer »eno protislovje dominira nad drugimi« (Althusser, 2005, 210), kar pomeni, da imamo pri Marxu opraviti s kompleksno celoto, ki enotnost strukture izrazi v dominantnem protislovju, ne v zaokroženi Celoti. Kompleksna celota je enota pomnoženih protislovij, toda še vedno je celota, saj je njeno nevidno proizvod dominantnega protislovja, ki izraža enotnost vseh lokalnih svetov kot tisto nevidno, torej kot moč, ki je izven dosega in dometa lokalnih svetov.

Dominantno protislovje v fotografiji

In zdaj k drugi metafori, ki prihaja iz paraolimpijskega športa in fotografske umetnosti. Fotografiranje je imelo jasen cilj: predstaviti športnice in športnike, ki imajo telo sestavljeno iz naravnega telesa z manjkajočim udom, in nenaravne-umetne proteze, in to tako, da je ta telesno-protetična zveza vidna, pa vendar nevidna, kot nekaj povsem običajnega. Predstaviti jih je bilo treba kot športnice in športnike, nič drugačne v svojem naprežanju po rezultatih in kolajnah, ne pa kot ljudi z manjkajočimi udi in ljudi s protezami. Analizo, ki mi je omogočila uporabo te metafore, je opravila Marlena de Silva Duarte za magisterij na Fakulteti za šport Univerze v Portu pod mentorstvom prof. Terese Oliveria Lacerda (Duarte, 2011). Študija se je ukvarjala s profesionalno posnetimi fotografijami paraolimpijskih športnikov in športnic v tekaških disciplinah, skoku v daljavo, skoku v višino, suvanju krogle in metu kopja, njen namen pa je bil »razjasniti pojmovanje športne vrednosti teh disciplin, v katerih nastopajo športnice in športniki s protezami, in opredeliti prispevek fotografije pri konstruiranju pojmovanja estetske vrednosti, povezane s temi disciplinami.« (Duarte, 2011, 84) Kvalitativna raziskava je vsebovala več pogovorov s 16 fotografinjami in fotografi »v različnih trenutkih, s tem da je pogovor o posnetih fotografijah prišel na vrsto ob drugem pogovoru.« (Duarte, 2012, 84) Po tem se je pozornost usmerila na tiste estetske vrednosti, ki so jih poudarili fotografi in fotografinke, kjer se je pokazalo, da so v ospredju splošne značilnosti športa in atletike, ne pa kake posebne značilnosti tistih paraolimpijskih športov, pri katerih se vidi, da gre za tekmovanje ljudi s hendikepom, ki se ga da takoj videti (manjkajoči ud), in imajo podporo proteze, ki je prav tako

takoj vidna. Ta vrsta fotografije nas sooča s trojno nevidnostjo, ki pogojuje tudi estetski odziv nanje:

1. Neizogibna koncentracija pogleda na manjkajoče-odsotne ude.
2. Neizogibna pretresenost ob pogledu na nenaravno-umetno prozezo.
3. Neizogiben in politično nekorekten občutek sočutja.

To, kar so fotografije vse po vrsti podčrtavale, je bil povsem običajen šport, pri katerem se telo uporablja zato, da postaneš hitrejši, da skačeš višje in dlje, in da pokažeš svojo telesno moč. Kazale so torej na celotnost/celovitost, neranjenost športnih teles in skušale narediti manko in njegovo prostetično pokritje nevidna, kot da prekrivata drug drugega.

Obstaja pa še drugačen pristop, tudi v fotografiji, ki ne sledi enakim ciljem, ampak se neposredno osredotoči na »najšibkejši člen«, na odprto luknjo, simbolno Ahilovo peto, ki je nevidno, a dominantno protislovje športne usode. Boksarski udarec v glavo je seveda nevaren; Kasia Boddy (Boddy, 2008) pravi, da boks reprezentira in simbolizira junaštvo klasičnega bojevnika. »Radosti in grozo vizualne reprezentacije«, kot pravi že naslov članka Lynde Nead (Nead, 2011) se da ponazoriti s fotografijo. S prebito arkado, do katere lahko pride kadarkoli, se herojska situacija bistveno spremeni, in do tega pride še zlasti pri nekaterih boksarjih, ki so na tem mestu posebej občutljivi. V naslednjem članku se Lynda Nead posveti prav tej značilni poškodbi, ki lahko zaustavi še tako kvalitetnega borca. Fotografija prebite arkade lahko namesto hrabrega borca pokaže na njegovo nemoč, saj ne gre samo za to, da je njegova koža na obrazu počena in krvavi (to je običajno podoba junaštva), ampak za nemoč, podobno že omenjeni Ahilovi peti. S poškodbo arkade ne pride le do prekinitve dvo-boja, ampak tudi do konca junaštva, ki se iz moči zvrne v nemoč, v kateri jezni in hkrati žalostni borec preklinja svojo usodo, ne pa, da bi sitnaril zaradi tega, ker ga poškodba boli in krvavi. Boksar je onemogočen, in to onemogočenost prikazuje fotografija. Lynda Nead pravi, da raziskovanje fotografskih reprezentacij prebite boksarjeve arkade ponuja »branje simbolnega in estetskega pomena prebite arkade, ki »zadrži pozornost gledalca ali gledalke tako, da napade naš pogled in se iztrga generičnim elementom športne fotografije.« (Nead, 2012). Ko nas prenese onkraj športa in športne fotografije, pokaže, da je »boksarjevo telo trdo, disciplinirano in žilavo, vendar je zgrajeno na grožnji poškodovanja telesa/jaza, ki neprestano grozi, da bo razsula integriteto in skladnost telesnega ideala«. (Nead, 2012) Okrvavljeno in nemočno stanje sicer junaškega telesa, zdaj načetega z rezom, iz katerega teče kri, je pogosto predmet fotografske pozornosti, in ponazarja eno od tragičnejših moških fantazem, kot poudarja tudi Klaus Teweleit (Teweleit, 1987): vse moško junačenje je zgrajeno na Ahilovi peti, na šibkosti luknje, kjer umanjka vsaka trdnost. Tovrstne fotografije postavijo pred naše oči sicer nevidno, a dominantno protislovje junaškega moškega. Ob lesketajoči se oznojani koži, v katero je spravljeno telo, zdaj

razpočeni in izpostavljeni pogledom, je tu še lesket fotografske površine. »Fotografsko tihožitje odpira čas, moment časa se razpre tako kot arkada nad boksarjevim očesom.« Ko to ugledamo, gledamo preko meja fotografije: je kje kak »cutman« (specialist za ustavljanje boksarjevega krvavenja), ki čaka ob ringu?

Sklep

Na voljo imamo dve strategiji umetniškega poročila o srečanju z drugimi svetovi.

Ena gre po poti Celote. Celota se je v umetnosti sicer že pred časom razkrojila, pa tudi na drugih področjih ni kaj dosti drugače, zato se zdi ubrati to pot spodletela odločitev, vendar se še vedno da ustvariti iluzijo celostnosti in presenetljive skladnosti s pomočjo vzajemnega prekrivanja in skrivanja med dvema svetovoma: tisto, kar manjka umetnosti, naj bi dodal partner z druge strani, le-ta pa sam običajno sledi enaki strategiji, in od umetnosti pričakuje zapolnitev lastnih vrzeli. V tej prekrivajoči in skrivajoči se vmesnosti med umetnostjo in znanostjo je celostnost prisotna v pojavu šokantnih podob kooperativnega čudeža, ki pomaga kljub vrtoglavicu obdržati na nogah mit o skupni ustvarjalni moči, ki konstruira Celoto tako, da jo soustvarja.

Druga pot pomeni postaviti luknjo v središče, s tem pa tudi dominantno protislovje, ki je zadnje zatočišče moderne Celote: v vseh lokalnih svetovih, pa naj gre za umetnost ali za kak drugi svet, obstaja in jih obvladuje enako, morda celo isto dominantno protislovje – protislovje kapitala, in povsod delujejo podobne taktike, ki skušajo narediti to protislovje, zlasti pa njegovo univerzalno pričujočnost nevidno.

Kot pri Marku Polu sta v istem popotnem poročilu običajno prisotni obe poti.

Celota, ki vpisuje umetnost v imenik ustvarjalnih moči, tudi na račun drugih območij, nad katere jo povzdiguje, ali luknjičava ne-celost, ki zakriva in izbriše poglavitno protislovje sodobnosti, tisto, ki ostaja vsepovsod dominantno tudi po zlomu Celote – to sta dva načina za ustvarjalno proizvajanje presežka.

Oba načina sta neločljiva momenta umetnosti. A kateremu naj pripišemo večji poudarek danes, ko je dominantno protislovje, ta edina povezujoča univerzalna Celota vseh lokalnih svetov spet poimenovano po svojem pravem imenu – Kapital?

- Althusser, Louis: *Reading Capital*. London: New Left Books, 1970.
- Althusser, Louis: *For Marx*. London in New York: Verso, 2005.
- Badiou, Alain: *Logique des Mondes*. Paris: Seuil, 2006.
- Badiou, Alain: *Logics of Worlds*. London in New York: Continuum, 2008.
- Boddy, Kasia: *Boxing A Cultural History*. London: Reaktion Books, 2008.
- Duarte, Marlene da Silva: *O valor estético de Atletismo Adaptado: Estuda a partir da perspectiva de fotógrafos profissionais das especialidades de Velocidade, Salto em Compimento, Salto em Altura, Lançamento do Peso e Lançamento do Dardo*. Faculdade de desporto: Universidade do Porto, 2012.
- Feyerabend, Paul: *Proti metodi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1999.
- Le Goff, Jacques: *Za drugačen srednji vek*. Ljubljana: ŠKUC in Filozofska fakulteta, 1985.
- Nead, Lynda: »Stilling the Punch: Boxing, Violence and the Photographic Image«. *Journal of Visual Culture* 10(3), 2011, 303-329.
- Nead, Lynda: »The Cutman: Boxing, the Male Body and the Wound«. Neobjavljen avtorski članek (pridobljen od avtorice 24.9.2012).
- Polo, Marco. *The Travels of Marco Polo*. V: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/12410> (preverjeno 12.5.2013)
- Theweleit, Klaus: 1987. *Male Fantasies: 1. Women, floods, bodies, history*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Toynbee, Arnold: *A Study of History: Abridgement of Vol. 1-6*. New York in London: Oxford University Press, 1958

Uvod – znanost, vera in filozofija

Znanost je v evropskem kulturnem polju tista, ki je v času po renesančnem odprtju polja razuma, logike in preverljivosti s kopernikanskim obratom, z vpogledi Keplerja, Bruna in Galileja, skrhala dogmatične in z religiozno tradicijo oziroma togo hierarhijo predpisane predstave o ureditvi sveta. Namesto svete knjige in njenih zapovedi je odprla vpogled v naravo in človeka ter si upala pomisliti tudi na to, da ga bog ni izbral niti naredil niti postavil za središče vesolja in za vladarja, še manj: skupaj z Zemljo se je znašel po nekakšnem neverjetnem naključju nekje na robu vesolja ... S tem se je kultura, ki je evropski prostor vedno bolj organizirala v zanimivo mešanico versko-znanstvene organizacije smisla, začela poslavljati celo od starodavnih oblik etnično-verske organizacije družbe, kar je bila izjemno korenita in verjetno kar usodna prekinitev s starimi tradicijami, saj je bila ta etno in versko-centrična organizacija vedno osnovna kohezivna sila širše organizacije ljudi.

V Evropi se je namreč model, v katerem je določeni narod »od boga izbran«, začel krhati in s tem je civilizacija postala mnogo bolj odprta za drugačnost, četudi je bila, jasno, še vedno vpeta v starodavni etnično-verski model, saj je po raziskavah evlucijskih psihologov ta model osnovna shema vsake širše družine oziroma plemena.¹ Hkrati s tem je bila njena krščanska osnova, združena s starogrško logiko, filozofsko tradicijo in Pavlovim univerzalizmom, tista, ki je, paradoksalno z vidika kritikov katolicizma, omogočala in spodbujala znanstveni pogled na svet (to lahko vidimo že po tem, da so bistvena odkritja renesančnega in tudi razsvetljenškega sveta bila tako rekoč vsa odkrita znotraj cerkvenih inštitucij in njihovih šolskih ustanov. Na to je seveda vplival že Avguštin s svojo razlago svetega pisma, ki naj se ne bi jemalo dobesedno, če nasprotuje razumu in znanosti).

Ob odkritjih, ki so sledila, je evropski človek samozavestno okronal za ultimativno spoznavno in zveličavno orodje resnice svoj razum: s tem je ob boleči izgubi božjega zaledja odprl neskončna prostranstva raziskav, radovednost je odvezal njenih vnaprejšnjih strahov. A poleg tega so se odvezali tudi drugi zadržki. Namreč, po eni strani ga je prežeh napuh razuma in občutek, da lahko upravlja s svetom brez starih zapovedi in tradicionalnih običajev (ki so urejali širši družbeni konsenz, etiko in medčloveške odnose), saj je po analogiji iz fizike in kemije skušal urejati svet medčloveških odnosov mehanicistično. Po drugi strani pa se je iz te razumske odvezano-

¹ Hamiltonov zakon http://en.wikipedia.org/wiki/Kin_selection#Hamilton.27s_rule

sti od tradicije v človeštvo priplazil strah pred praznino nesmisla, metafizični vakuum, ki je povzročil vrsto filozofskih poskusov nadomestitve božanske prisotnosti, kakršno s(m)o v zahodnoevropskem kulturnem prostoru v času razsvetljenstva (pravzaprav edini na svetu) začeli izgubljati.

Umetnost je bila v tem burnem dogajanju prav tako pomemben člen in mnogokrat celo povzročitelj določenih premikov. Že sam način pogleda, ki implicitno sugerira projekcijo kot »simbolno formo« v perspektivi, kakor jo je opredeljeval Panofsky, je vsekakor pripomogel k utelešenju neverjetnih domislic, ki so priplavale na dan iz globin človekove misli.

O političnem v umetnosti

Walter Benjamin je v tekstu »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati« zelo natančno opredelil to zanimivo pot umetnosti: od »ritualne«, magične in religiozne funkcije v starem območju religioznega sveta, preko vedno bolj sekulariziranega, a hkrati s kultom prežetega območja lepote v renesančnem modelu, pa vse do napora, da se umetnost iztrga iz območja vere – najprej preko filozofije in larpurlartizma, torej, iztrganja umetnosti vsakršnemu možnemu namenu, kasneje (konec 19. in v začetku 20. stoletja) pa je na mesto religiozne osnove umetnosti stopila **politika**. Toda, ko Benjamin opisuje ta proces, v katerem religiozno osnovo umetnosti nadomesti politika, se opira na Marxov model, v katerem Marx sledi starozaveznemu vzorcu prerokovanj o nujnosti nastopa točno določenih zgodovinskih dogodkov (Marx prerokuje nujnost gibanja zgodovine v smeri emancipacije nižjih razredov družbe in njihovo končno zmago nad aristokracijo in meščanstvom). Na tej podlagi Benjamin pripiše zvezo med socializmom in pojavljanjem reprodukcije razpadanju kulture funkcije umetnosti, saj se tudi umetnost emancipira izpod »gospodstva« vere in kasneje še izpod patronata filozofije. Izstop in osvoboditev izpod religioznega in miselnega objema duhovne (miselne) aristokracije, je šla v smeri demokratizacije, v kateri se umetnik obnaša kot nosilec politične svobode in suverenosti, hkrati pa je prav on tisti naslednik romantične misli, v kateri zamenja tudi duhovnika pri misijonarski zavezi nadaljnje emancipacije od vseh možnih spon, ki utegnejo kakorkoli držati človeka in družbo v kakršnikoli nepravični medsebojni zvezi.

In če je Hannah Arendt še govorila o tem, da je politika zadnja konsekvence filozofije, se postmodernistična anti-humanistična misel v sodobno politiko vplete na način, ki tradicijo filozofije kot »ljubezni do modrosti« obrača v smeri, kjer gre predvsem za željo po (pre)moči. Vodila iz »Tez o Feuerbachu« (o tem, da je bolj kot razumevanje sveta nujno svet spreminjati) so dopolnjena z odkritim pozivom k nasilnemu odvzemu vseh pravic v *Komunističnem manifestu*. Enako smer nakazujejo vodila, ki so jih vzpo-

stavili v krogu Frankfurtske šole v analiziranju socialnih interakcij, kjer gre za »razredni boj« in torej boj za premoč. V tako atmosfero filozofskega diskurza, kjer se je Benjaminova napoved o politični umetnosti, razrešeni kultne funkcije, uresničila na način, da se je v umetnosti, bolj ko je ta bila s koncepti vezana na marksistično filozofijo, vzpostavljala novi kult, kult politike, so bile vpete tudi umetnosti avantgard.

Benjamin v razpravi govori o tem, kako se v tem umiku iz svetega (kultnega, ritualnega) območja umetnost oprime novega vsebinskega sidrišča, v katerem se lahko nadaljuje njeno poslanstvo in smisel: **to sidrišče je namesto rituala postala politika**. Toda zakaj in kaj to pomeni? Kaj sploh je politika?

Dovolil si bom hiter pregled tega vprašanja, preden spet preidem nazaj v območje kulture in umetnosti. Če namreč politika za Benjamina postane sidrišče umetnosti, to pomeni, da je politika v času, ki ga opisuje Benjamin, morala postati nekaj drugačnega, kot je bila njena siceršnja zgodovinska vloga. Namreč, politika je v osnovi in predvsem upravljanje, razporejanje moči in kontrole v določeni zaokroženi družbi in kot taka je (v večini dežel in večino zgodovinskega časa) bila stvar hierarhične razporeditve moči ter vlog v organizaciji družbenih procesov (faraon, kralj, cesar, knez, skratka aristokracija ter njihova administracija, ministri, pisarji, generali ipd. so kontrolirali, upravljali in urejali odnose do meščanstva, obrtnikov, kmečkega prebivalstva in hlapcev ali sužnjev). Vladajoča struktura v družbi je bila izjemoma lahko izbrana (ali potrjena) od ljudstva, večinoma pa je bila aristokracija vrhnji del vojaške in verske moči, s katero si je plemo, narod, nacija, zagotovila notranji mir ter vzdrževanje ravnovesja z drugimi, sosednjimi plemeni, narodi, ter je s kultu, prepovedmi in drugimi običaji urejala notranjo kohezijo ... Ta elita je urejala tako razmerja v družbi kot tokove blaga in denarja. Jedro moči je bilo vedno strnjeno v vojaški, represivni sili, ki je bila večino zgodovinskega časa skoraj neposredno povezana tudi z religijo, saj je na podlagi religioznih vzorcev – torej **kultov** – bila urejena tudi skupna **kultura**, ki je omogočala dovolj močno »lepilo« navznoter, da taka družba ni razpadla in si je niso podredile (ali še bolj nevarno, popolnoma izbrisale) druge kulture. Taki vladarji in njihovi podporniki (bodisi administratorji, vojaki, upravniki ipd.) so praviloma vzpostavljali red in odredili postopke delovanja politične skupnosti na podlagi evolucijsko nadgrajenih vzorcev: od najbolj primitivnih, kakršne lahko vidimo že pri tropu opic, do bolj kompleksnih. Primitivni temeljijo na (fizični) moči glavnega samca (včasih imajo podobno vlogo tudi samice) in njegovih podpornikov (ki so hkrati njegovi prvi morebitni nasprotniki ter pretendenti za »prestol« in zato poteka med njimi ves čas boj za prvo mesto in oblast), pri čemer je glavni samec hkrati tudi zaščitnik, branilec »plemena« in mnogokrat v zgodovini tudi prvi svečenik določenega kulta. Posameznik se podreja plemenu in plemenskemu voditelju zaradi strahu pred posledicami in v evolucijskem smislu so plemena z večjo kooperativ-

nostjo imela večje možnosti preživetja. Zelo podoben sistem imajo različne mafijske združbe, prav enako strahovladje pa najdemo tudi v vseh diktaturah ali avtokratskih režimih. Tak sistem je v temeljih zvezan s strahom, ki je glavno gonilo in glavna sila tako urejenega sistema. Bolj zapleteni sistemi vsebujejo bolj razširjeno strukturo vladanja (npr. vazalov ali deželnih vladarjev, guvernerjev, prokonzulov ipd.), ki vzpostavljajo dokaj močno ravnotežje, saj imajo lahko vazali svojo vojaško moč in se mora torej vladar z vazali pogajati o delovanju celotne zveze.

Sčasoma in v določenih območjih civilizacije je prišlo do inovacij sistema (na primer, organiziralo se je več vej oblasti), namreč, vladar v tem primeru izgublja svoj položaj verskega, sodnega in izvršnega vodje. V tem primeru se strah pred samovoljo plemenskega poglavarja ali diktatorja precej zmanjša, a seveda še vedno ostaja pomemben vidik v notranji organizaciji družbe, saj strah pred različnimi represivnimi posledicami ne izgine niti iz najbolj demokratičnih družb, je pa tam seveda občutno manj bistven kot vzvod oblasti in povezujoča sila družbe. (Strah kot naravni fenomen je pri človeku in primatih ključen za organizacijo skupin individuumov in je v evolucijskem smislu zelo pomemben za preživetje in za vzpostavljanje večjih ter bolj kooperativnih skupin posameznikov).

Tisto, kar je grška kultura prinesla v zahodni svet v političnem organiziranju, je bila popolna novost in je v evolucijskem smislu velik korak stran od vzorcev, ki so bili vzpostavljeni skozi tisočletja plemenskih zvez. (Naj pri tem omenim še to, da tukaj omenjam zgolj politični vidik starogrške kulture, čeravno je njihov prispevek neprecenljiv na skoraj vseh področjih človekove misli). To je namreč sistem, v katerem je človek skoraj enakopravno sodeloval v odrejanju in urejanju države kljub temu, da je bil zgolj navaden državljan, da ni imel podedovane pravice do vladanja in nobenih posebnih talentov v povezavi z organizacijo družbe. Naj omenim tudi to, da danes večkrat zasledimo poudarjanje grškega sužnjelastništva, ki naj bi zmanjšalo pomen njihovega odkritja demokracije in pri tem kar pozabimo, da je bilo suženjstvo v tistem času prisotno v prav vseh kulturah brez izjeme in je bil torej ta premik v demokracijo tisti »čudež«, ki ga gre, glede na celotno situacijo, toliko bolj občudovati – še posebej, če vidimo, da lahko tako zastavljen sistem, v evolucijskem smislu in v kontekstu diktatur (ki so večinoma militantne in tudi vojaško zelo učinkovite), celo bistveno oslabi populacijo. Ta premik vladanja ljudstva je bil ključen dejavnik v zgodovinskem smislu, saj se je na podlagi tega, do takrat edinega primera v celotni zgodovini človeštva, vzpostavila tudi misel, ki je omogočala špekulacije v smeri vedno večje svobode posameznika in njegove izjemne vloge v družbi. In ravno svoboda posameznika je bila očitno odločujoči element v koheziji grških mestnih držav, da so se sploh lahko zoperstavljale tako mogočnim silam, kot je bila na primer Perzija.

V grških državah z demokracijo postane politika prvič v zgodovini skrb za skupno oziroma upravljanje skupnega (v določenih obdobjih bolj

ali manj neposredno, kar je omogočalo dokaj majhno število ljudi v mes-
tnih državicah). Podoben način upravljanja s skupnim je imel tudi republi-
kanski Rim kakšnih 400 ali 500 let do Cezarjevega prestopa Rubikona.

Ob krščanski misli, v kateri je okrog začetka našega štetja (torej pol-
tisočletja kasneje) prav tako prišlo do novega ovrednotenja najnižjih slojev
družbe, se je vzpostavljala temelj za drugačen razmislek o politiki. In če je
bil ta temelj ob propadu rimskega cesarstva šele v povojih, je svoj novi za-
gon dobil v mislecih, ki so v krščanski svet srednjega veka začeli zopet
uvajati prav antično misel; antična misel je namreč zahtevala racionalno,
argumentirano in logično mišljenje. S tem se je začel proces, v katerem se
je vsakršno mišljenje počasi, a z veliko močjo začelo odrekati vsemu, kar
ni imelo racionalnega temelja in svoje logične strukture. Tako se je tudi v
političnem smislu začela organizirati misel, ki je imela po eni strani krščan-
sko in starogrško tendenco v iskanju večje posameznikove politične moči,
po drugi strani pa je, pod vplivom racionalizma in novih dognanj znanosti,
v zahodni Evropi prišlo do izrazitega povečanja svobode posameznika, saj
ni bil več nihče pripravljen sprejemati argumenta, da je božja volja, kakor
jo interpretira duhovništvo in aristokracija, edina, ki odreja medčloveške
odnose v družbi. Po divjanju kuge in drastičnem zmanjšanju števila prebi-
valstva je prišlo tudi do počasnega razpadanja in ukinjanja fevdalnih odno-
sov (to je prineslo precej boljše pogoje za najnižje sloje), ljudje so se lahko
prosto gibal in iskali službe po deželi, vedno več je bilo različnih
svoboščin in nekaj zahodnih dežel je izrazito oslabilo kraljevo oblast ter or-
ganiziralo začetne oblike demokratičnih družb. Med najbolj pomembnimi
mejniki so seveda Magna Carta v začetku 13. stoletja v Angliji in kasneje
ustanovitve njihovega parlamenta ter sprejetje t. i. Bill of Rights v 17. stole-
tju. Do pravega razmaha demokratičnih teženj pa je prišlo v 18. stoletju v
celotnem prostoru zahodne civilizacije, pri čemer sta imeli najbrž najbolj
bistveno vlogo ameriška in francoska revolucija.

Toda prav ti dve revoluciji sta prinesli nekaj bistvenih značilnosti, sko-
zi katere lahko vidimo nekaj, kar je Benjamin prepoznal v umetnosti 20. sto-
letja. Namreč, ameriška revolucija je z Jeffersonovim »zidom ločitve cerkve
in države« temeljito ločila religiozno misel od politike, s čimer je poleg vzpo-
stavitve republike naredila vse, da bi se **ohranjal** tradicionalni vidik verskega
življenja kot neka osnovna moralna podlaga za vse običaje, ki družbo držijo
skupaj, a hkrati tudi vse, da se politično ne spremeni v versko.

Mešanje političnega in religioznega

Francoska revolucija pa je sprejela politično spremembo kot nekaj,
kar skuša zamenjati same temelje religiozne izkušnje: vizija politične pri-
hodnosti se je začela oblikovati kot nova religija. Rousseaujeva sintagma
»civilna religija« se je dobesedno sprijela z državo. S tem se je sprožil pro-

ces, v katerem se je cerkev sicer uradno ločila od države, a je posvetna oblast prevzela velik del vloge cerkve s tem, ko je začela organizirati rituale v okvirih svojih ideoloških vizij.

Rousseaujevi nauki, ki so jih pograbili in jih še po svoje prikrojili jakobinci v svojem radikalnem terorju, prosejajo skozi to revolucijo način združitve vere in racionalizma v neko novo, nadomestno obliko »civilne religije«, ki sta jo kakšnih 60 let kasneje najbolj ambiciozno v filozofskem in tudi političnem smislu zastavila Marx in Engels. Temu združevanju racionalne in religiozne misli sta dala obliko, ki ima navidezno podobo racionalne filozofije in je, prav tako navidezno, znanstveno utemeljena ... Vendar že malo bolj podroben pregled evidentno razkrije zelo značilne religiozne vzorce, povzete po judovsko-krščanski tradiciji.

1. Nebesa se preselijo na zemljo – le še usodo moramo vzeti v svoje roke na način, ki nam ga sugerira racionalizem – brez vere v boga in s presaditvijo vseh kulturnih vzorcev, ki smo jih dobili od naših dedov, v območje (navidezno) racionalnih procesov. Namesto nebes dobimo komunizem – pri tem so žrtve potrebne, da se stvar dovrši, na kar sta v *Komunističnem manifestu* tudi računala, saj eksplicitno poudarita nasilen odvzem lastnine. Žrtev je ključni moment vsake religiozne izkušnje, kajti preko nje se zgodi preskok v sveto na način »sakralnega« (v slovenskem jeziku je ta povezava manj vidna, je pa zato toliko bolj nedvomno prisotna v angleščini oziroma v latinskih izvorih: *sacred, sacrifice...*).

2. Kapital, ki so si ga nabrali posamezni ljudje z inovacijami, delom in velikimi odrekami ter tveganji z orožjem, odvezamemo in razdelimo med ljudi na način »podržavljenja«, s čimer si politična elita zagotovi upravljanje praktično z vsem premoženjem. (Mnogokrat so seveda tveganja pri služenju denarja pri dvigu meščanstva bila povezana tudi z nečednimi posli – tega ne smemo izključiti, čeravno je število pokvarjenih posameznikov najverjetneje bolj stvar statistike, neposrednega okolja in njihovih genetskih predispozicij, kot pa stvar, ki izhaja iz same finančne uspešnosti). Na podoben način, kot je Kristus odgnal trgovce iz hrama, vzpostavimo posvečenost vsega, česar se dotaknejo krvave roke revolucionarjev, novih »svetnikov« (socialističnega) sveta z začetka 20. stoletja.

3. Lastno odrešenje (osebni nivo) dosegamo z žrtvovanjem in s skrbjo za vse tiste ponižane in razžaljene (*les misérables*): torej vse, ki jih mi prepoznavamo kot zavržene, nezmožne samostojne presoje, preveč infantilne (uboge na duhu?) za samostojno življenje, kajti oni trpijo zaradi naših grehov – mi smo krivi zanje. V teh predpostavkah se seveda skriva veliko zaničevanje določenih skupin ljudi in torej prikriti rasizem, saj imamo mnogo organizacij in posameznikov, ki se samoooklicano postavljajo v pozicijo »branilcev« skupin na podlagi različnih zunanjih znakov ali kakšnih drugih značilnosti njihovih »varovancev«.

4. Vse, kar je naravno, se obravnava kot dobro samo na sebi in včasih pridobi tudi status svetosti: telo in njegove zahteve so, v nasprotju s

tradicionalnimi nauki, dobre same po sebi. Tisto, kar naj bi bilo slabo, je torej prav civilizacijsko zaviranje narave in njene primarne eruptivne sile. Nove oblike animistične religiozne izkušnje (new age) izvirajo iz teh Rousseaujevih premis, v katerih se narava obravnava kot nekaj izvorno pravičnega, dobrega in dobro urejenega. Rousseaujev »naravni človek« se pokvari v stiku s civilizacijo in prav tako se pokvari otrok, ki je v izhodišču »tabula-rasa« ter brez kakršnega koli greha. Nova dognanja s področja evolucijske biologije in psihologije govorijo o skoraj nasprotnih dejstvih: človekova »narava«, njegovi prirojeni instinkti ter karakterne lastnosti odredjajo veliko večji del človeškega življenja, kot smo si lahko mislili in razumeli skozi freudovska psihološka odkritja.

5. Vzpostavljene so različne ritualne geste, ki se le malo razlikujejo od starih ritualnih oblik: vzpostavljajo se skupnosti, ki temeljijo na strahu pred krutim izvrševalcem božanske prerokbe, ki je bila napisana in je sveto čtivo (v krščanstvu se to izvrševanje dogaja kot poslednja sodba in kazen je pekel). Za to, da se utelesi ideal, so tudi v socialističnih državah bile potrebne žrtve na vsakem koraku – tako osebne kot tudi žrtve drugih ljudi, ki so jih vzajemno nadzirali s pomočjo lokalnih ideologov (političnih komisarjev, tajne policije, špicljev ...).

6. V vsaki drugačni gesti ždi demonska in sovražna sila, ki ji vsak od ideologov pripisuje animistično moč, proti kateri se je potrebno boriti z vsemi sredstvi, saj gre za nekaj, kar naj bi bilo izjemno nevarno in bi lahko uničilo samo idealno podobo sveta v daljni bodočnosti, ki jo gojimo kot religiozno idejo sveta brez nasprotij, popolne enakosti, sreče ... Skratka, v tem lahko vidimo takratne ideje internacionalnega in nacionalnega socializma ter komunizma.

V vseh točkah, ki jih lahko kot strukture prepoznavamo še danes, ko gledamo zahodni svet, odseva kup manjših, a s temi religioznimi shemami napolnjenih vzorcev. Takšni vzorci so nadomestili tisočletja stare religiozne običaje, rituale, zgodbe in neštetokrat prilagojene ureditve ter jih v nekaj zadnjih stoletjih popolnoma spreobrnil na načine, ki so sicer na videz drugačni, konceptualno pa so si neznosno podobni (spomnimo se le eksperimentov jakobincev, njihovo koledarsko »štetje«, spremembe imen dni, mesecev, javne usmrtitve ipd.). Tisto, kar te rituale dela različne, je predvsem to, da so novodobni (ateistični, politični) religiozni vzorci precej manj domišljeni in precej manj kompleksni od tradicionalnih, torej tistih, ki jih je začelo pred štirimi stoletji razsvetljenstvo zapuščati in jih je potem, zaradi navidezne nezdržljivosti racionalizma in vere, izkoristila fronta različnih odrešeniških gibanj.

A bistvena razlika je v tem, da je duhovni svet tradicionalne religije med stoletnimi spremembam moral precej spremeniti svoje zahteve do človeka in do običajev. Namreč, četudi je cerkev kot inštitucija skozi zgodovino želela spremeniti človekovo naravo ter jo prilagoditi absolutu ideje, se je morala prej ali slej sprijazniti s tem, da človek ni človek v univerzal-

nem smislu, saj je vrojen v neko kulturno okolje in pred-določen s prirojennimi lastnostmi ter mitologijo. Ko torej (krščanska) vera spreminja običaj, gre za zelo male korake, komaj vidne počasne spremembe. Tradicija (cerkev, običaji, kultura) je zato izoblikovala kup vzorcev, ki so spremembo narave človeka postavile predvsem v simbolne okvire; tako je človek lahko odrešen praktično le z ritualom (pri tem je imela umetnost pomembno vlogo) in s tem je dejansko »odrešen« te neverjetno zahtevne naloge – torej: odrešen je zahteve po spreminjanju svoje lastne narave – namesto tega spreminjanja je tu moralni in zakonski okvir, ki z določeno mero zadrževanja lastnih naravnih potreb in nagonov omogoča znosno življenje skupnosti. In če se že najde kakšen junak, ki se lahko drži skoraj idealnih duhovnih zahtev vere, so te zahteve povsem drugačne od tistih, ki jih je postavil svet modernizma. Tako je religija (kot mitologija) lahko so-bivala ob vedno bolj argumentirani, na dokazih sloneči zgodovini in ob logiki, četudi je v tem srečanju prišlo do občasnih silovitih in celo neizprosnihih izključevanj.

Umetnost modernizma in postmodernizma v odnosu do sodobne problematike

V teh okvirih se znajde umetnost modernizma in kasneje tudi postmodernizma 20. stoletja. Benjamin prepozna osvoboditev umetnosti od starih, tradicionalnih spon, ki »vežejo umetnost na ritual«, in ji nameni povsem novo, **politično** vlogo, za katero pa vidimo, da se, vsaj v tistem delu politične vizije, ki jo je večina umetnikov vzela kot svoje izhodišče, po svoji vsebinski shemi skoraj v ničemer ne razlikuje od stare – religiozne.

Če se torej še enkrat vrnemo k Hannah Arendt, ki je politiko videla kot zadnjo konsekvenco filozofije, in če pogledamo na politično motivirano umetnost avantgard ter modernizma iz tega zornega kota, je seveda jasno, da tako koncipirana umetnost nujno drsi v območja, kjer nima več enako visokih standardov, kot jih je imela pred tem, ko je bila v svojem bistvu povezana s filozofijo in z religiozno-filozofskimi vprašanji. Celo obratno: standardi so se pri umetnikih namenoma nižali do izpostavitve najbolj banalnih idej, telesnih, fizioloških procesov, zavrženih ali marginalnih predmetnih ostankov, ki naj bi nakazovali na simbolno enakovrednost vseh »nivojev« in s tem »demokratičnost« vseh medsebojnih odnosov in stvari. Pred nekaj leti izdana knjiga *Teorija sodobne umetnosti* ruskega kustosa Borisa Groysa zagovarja celo tezo, po kateri naj bi se v sodobni umetnosti predmeti in stvari iz simbolnega dna »dvigovali« v območje umetnosti s tem, ko jih umetniki »izberejo« in postavijo v nov kontekst umetnostnega sveta ... Toda vprašanje je, če je umetnost (in z njo tudi umetniki) ob koncu

postmodernizma še obdržala svojo visoko pozicijo na lestvici pomembnih človekovih dejavnosti. (Kakšna je razlika, če mlada punca izbere rokavice v trgovini in jih kaže javno v diskoteki, na ulici, v drugih trgovinah, lokalih? Njen izbor je po tej logiki povsem enakovreden izboru umetnika.)

Ko gledamo umetnostne dogodke iz te perspektive, ki jo določa Benjaminov tekst (in kontekst izjave H. Arendt) – torej v območju političnega kot zadnje konsekvence filozofije, so na primer dadaistični ali futuristični ekscesi skušali na vsak način znižati standarde filozofskega diskurza ter ga umestiti v področja političnega. O tem pričajo dokaj prozaični teksti manifestov in drugih besedil, v katerih umetniki branijo svoj način destrukcije tradicionalnih vrednot – na primer teksti iz *Blind-mana* skušajo na estetski in filozofski ravni enačiti kos uporabne keramike (skulptura *Fountain*) z estetsko ravnijo katerega koli umetniškega predmeta preteklosti tudi na podlagi politične argumentacije, češ, da **demokracija** omogoča vsakemu delu enakovredno sobivanje na umetniški razstavi. Ali pa Futuristični manifest, v katerem Marinetti zapiše, da je brneči avto veliko lepši od *Nike Samotraške*... S provokacijami so ti umetniki skušali dosegati čim večja trenja, šokantne situacije in s tem tudi pojavljanje v časopisju ter slavo. Koncepte visoko zastavljenih standardov civilizacijskih izhodišč (brzdanje in krotitev različnih čustvenih ter nasilnih izbruhov, čim višja individualna odgovornost, čim bolj jasni argumenti in odraslost v grajenju odnosov v skupnosti) so skušali zasmehovati iz pozicij narcistično obarvanih adolescentnih sprevačanj vsake tradicionalno utrjene (filozofske, politične ali kulturne) resnice, ki je predstavljala avtoriteto. Ob vzponu fenomenologije so tudi filozofi začeli napadati sam status znanosti s preizpraševanjem o ustroju človeške zmožnosti dojemanja sveta. Z odkritji relativnostne teorije in kvantne mehanike v fiziki pa se je ta kritika usmerila tudi v zanikanje zmožnosti utrjevanja resnice, saj naj bi bilo že v izhodišču vse relativno. Namreč, na podoben način, kot se je v 19. stoletju sociologija na dokaj grob način lotila razlage družbe s poenostavljenim modelom socialnega darvinizma, je tudi del filozofije 20. stoletja skušal na grob način prenašati relativnostno teorijo in kvantno mehaniko v področje epistemologije. S tem se je odnos do resnice drastično spremenil in seveda ob medijski podpori postmodernističnih mislecev zelo močno vplival na sociologijo, predvsem pa na politiko... Prav tako se je okrepila kritika tradicionalne urejenosti družbenih odnosov: postmodernistične teze so v drugi polovici 20. stoletja tako rekoč prekrile in zameglile vse tiste miselne strukture, v katerih se je obdržala jasna delitev med filozofskim, političnim in religioznim poljem in so v svojem obzorju obdržale možnost razkritja resnice v danih okoliščinah. Če so v začetku modernistične umetnosti umetniki in teoretiki še imeli željo po teoretski razlagi, ki bi bila čimbolj znanstveno utemeljena (npr. Kandinsky, Klee, Arnheim ...), so postmoderni umetnostni teoretiki zdrsnili v skoraj povsem poljubno pisanje in ga podprli s krilatico »anything goes«. Politična shema umetnostne dejavnosti se je začela kazati skozi specifično institucionaliziranje umetnostnega sve-

ta, kjer se je vedno manj umetnikov še vpraševalo po smislu in bistvu umetnosti, saj je bilo mnogo bolj bistveno to, kako se delo »reprezentira«, »prezentira«, kakšne so »strategije« zasedanja in »mapiranja« različnih strok ter »prostorov umetnosti«, kot pa to, kakšno je samo umetniško delo. V tem smislu je tudi sam status umetnine zdrsnil v podobno shemo »anything goes« ter se naselil v prostorih umetnosti kot nekaj prozaičnega, efemernega in premnogokrat tudi neobveznega. Ideje, ki so spominjale na šale iz ilustriranih časopisov, ali nastopi, ki s šokom skušajo zainteresirati že vsega vajeno občinstvo, ter bolj ali manj dosledni politični komentarji so preplavili umetniški svet (glej na primer delo Dana Perjovschija iz Romunije ali delo Jenny Holzer ..., a takih primerov iz zadnjih 40 let je dejansko veliko.) V tem pogledu nazaj se seveda tudi meni samemu zdi, kot bi pretiraval in blatil imena, o katerih sem se učil na akademiji in ki jih kujemo v zvezde, jih imamo za glasnike sodobnega sveta ter odrešenike, na katerih počiva (post)moderna umetniška svoboda. V tem tekstu gre torej za skoraj »heretične« poglede na umetnost. In za ljubitelje (post)modernizma in t. i. »sodobne umetnosti« (ki zaenkrat praktično v ničemer ne izstopa iz vzorcev, ki so jih postavili modernistični ideološki okvirji, ko jih pogledamo iz širše perspektive), bo ta tekst najbrž naletel na dokaj hladen sprejem ali odpor. Sam se seveda zavedam tudi tistih modernističnih novosti in konceptov, pri katerih so odmiki od tradicionalnega dojemanja umetnosti včasih prinašali več svobode in mnogokrat tudi bolj natančno obravnavanje družbenih in političnih dogajanj, toda prav vpetost v politično shemo je bila po moje tista, zaradi katere se je razmislek ustavil in zaradi katere so se globlja filozofska vprašanja umaknila bolj plitvim političnim. Vprašanj, ki so jih zastavila na primer dela Duchampa, Tatlina, Maleviča ali kasneje Marine Abramović, pa tudi nekaterih sodobnih avtorjev, morda res ne moremo odriniti kot nekaj, kar je samo po sebi preplitvo. Prav tako ne moremo z eno roko zamahniti preko vsega, kar je nastajalo v obdobju modernizma in postmodernizma oziroma v času »sodobne« umetnosti. Kajti vsi ti ideološki oziroma politični konteksti ne morejo razvrednotiti velike množice kreativnih rešitev, ki so v umetniških medijih dodobra preoblikovale različne stroke umetnosti. (Če pomislimo le na premišljevanje in prevetritev na primer medija slikarstva v odnosu do izuma fotografije, tiska, raziskav percepcije barv ali pa medija kiparstva v odnosu do industrijske produkcije oblikovanih predmetov, tehničnih novosti in na splošno razpiranje umetnosti v odnosu do zmožnosti reproduciranja (Benjamin) ter v odnosu do preizpraševanj in eksperimentiranj v političnem, znanstvenem in socialnem kontekstu, ki je prinesla neverjetne potenciale formalnih, konceptualnih rešitev, idej in novosti v vseh pogledih. In to je vsekakor dediščina, ki je niti najbolj zagrizeni sovražniki modernizma ne bi mogli sprepledati). Toda v istem hipu tudi ne moremo mimo dejstva, da so te ideje sprožale plazove, ki še danes drsijo navzdol ter zavirajo gradnjo humanistične misli na tistih osnovnih civilizacijskih predpostavkah, ki so tak način mišljenja v izhodišču sploh omogočila.

Umetnost in znanost v razpletenem sodelovanju

V tem kontekstu je znanost zadnji branik humanističnega mišljenja, ki je, četudi je močno vplival na predrugačenja (da ne rečem tudi izpiranja) duhovnih vrednot iz mišljenjskega obzorja Evropejcev, temeljni kamen za nadaljnje razvijanje ter pripenjanje naše misli na tradicijo. V tem smislu vidim naslanjanje umetnosti na znanost kot nekaj, kar predvsem umetnosti daje bolj jasne napotke in višje standarde v premišljevanju ter oblikovanju umetniških del in delovanj. Nikakor si ne mislim, da se je z združevanjem umetnosti in znanosti to že zgodilo, saj kup dogodkov, ki izhajajo iz tega združevanja, kaže še vedno isto, postmodernistično-ideološko zastavljeno politično smer. Toda znanstveno delo, ki zahteva bolj dosledno pregledovanje izhodišč, motrenje stanja, pregled literature ter metodološko dobro zastavljene eksperimente, ki imajo namen dosežati določen logično argumentiran in preverljiv rezultat, se s soočenjem »anything goes« ne bo moglo končati v srečnem objemu. Zato se zdi, da bodo zahteve znanosti nujno vplivale na bolj podroben pregled zamisli v umetnosti in bodo izhodišča, ki so postavljena povsem v politično izjavljanje umetnosti, morala nujno preveriti dejstva glede mnogih predpostavk, ki sem jih obravnaval že zgoraj.

Najbolj pomembna se mi zdijo v tem trenutku tista odkritja znanosti, ki so v dokaj velikem nasprotju s predpostavkami, na podlagi katerih so umetniki koncipirali svoja politično motivirana umetniška dela ali delovanja. V prvi vrsti so to odkritja, vezana na biologijo, in sicer evolucijska biologija ter z njo povezana evolucijska psihologija. Ta namreč postavlja pod vprašaj tako freudovske teze in izhodišča kot tudi rousseaujevske predpostavke v pogledu na človeka kot na »the blank slate« (namenoma uporabljam ta izraz namesto običajnega »tabula rasa«, saj gre za izraz Stevena Pinkerja, ki je izdal knjigo pod istim naslovom, v kateri pokaže, kako zelo so se sociologi motili pri tej predpostavki), ki šele v socialnem okolju pridobi svoje karakteristike, v izhodišču pa je seveda »nepokvarjen«, kakor se je izrazil Rousseau.

V drugi vrsti pa je znanost s svojim aparatom zgodovine, dejstev, dokazov, logike in argumentov tista, ki onemogoča nenehno simuliranje in politično reproduciranje. Namreč tudi znanosti vedno bolj jasna človekova potreba po veri, ki jo izkoriščajo različna utopična (politična, futuristična, animistična in demonistična ...) gibanja, je nekakšen porok za novo postavljena izhodišča v postavljanju umetnosti in vzpostavljanju njenih meja. Utopična gibanja bodo vedno težje manipulirala z zamegljevanjem verske potrebe ter z nenehno produkcijo novih utopičnih projekcij, saj jih morajo projicirati na lastno meglo.

Walter Benjamin je po svoje žrtev procesa, v katerem je tudi umetnost prinašala anti-humanizem ter erodirala evropske, porenasančne krščanske (in tudi univerzalne) vrednote zavesti o vrednosti človeškega bitja, saj je naredil samomor v begu pred nacionalnimi socialisti. A tragedija

je tudi v samem dejstvu, da so izhodišča za ta bistveni premik v umetniškem »osvobajanju od kulta« in v želji po razsutju »starih, tradicionalnih, konservativnih« vzorcev umetnosti, bila na obeh straneh enaka: socialistične vizije utopične družbe z revolucionarnimi elitami »avantgarde« v idealu samoupravnega soodločanja (dokler so rezultati v skladu z načrti političnih elit, seveda) in skrajnega racionaliziranja vseh segmentov družbene dinamike (kar je v praksi pomenilo predvsem centralno vodenje države). Na eni strani politizacija z ruskim konstruktivizmom (Tatlinov Stolp internacionale), primitivizmom in suprematizmom, na drugi strani pa z italijanskim futurizmom in švicarsko-francosko-ameriškim dadaizmom. Vsa ta izhodišča so bila podobna tako pri nacionalnih kot tudi pri internacionalnih socialistih. Čeravno so bili nameni lahko v začetku zelo etični in so izvirali iz upora proti vojni ali upora proti zatiranju, se je njihova skupna zaveza končala na obeh straneh v popolnem obratu od začetnih idealnih premis (kot vse socialistične revolucije): namreč kakor sta zaveze internacionalnega in nacionalnega socializma v političnem smislu okronala Hitler in Stalin s paktom o nenapadanju, je v estetskem smislu prišlo do podobnega poenotenja: pri obeh nastopi idealiziran klasicističen, realističen lik »preprostega človeka« (delavca, kmeta), ki zavzame pozicijo boga ali patricija ter z dvignjeno pestjo kaže na svojo zmago nad samo Usodo. Figuralika je prevzela vlogo tiste umetnosti, skozi katero naj bi se zrcalila nov duh (nacional)socialističnih sprememb in nova urejenost družbe. Tako so, paradoksalno, avantgarde z radikalnim rezom, s prekinitvijo tradicij, strukturiranjem novih scenarijev in novimi vizijami sveta, pa tudi z ikonoklazmom, ki je zarezal v tradicionalno upodabljanje, nevede pripomogle, da se je z dvigom tega »novega« sveta in njegovo kruto vladavino novih elit vrnila nazaj najbolj izpraznjena forma tradicionalne figure; toda tokrat, zaradi ukinjenih povezav z izročilom, brez vsake podlage v duhovnem smislu kot prazna politična propaganda. Tako je figuralika kljub svoji večtisočletni zgodovini dobila pečat, ki ga je težko izbrisati celo danes. Veliki kipi olepšanih figur, ki so slonele na grškem izročilu, so bili kot v posmeh več kot stotim milijonom ljudi, ki so jih te diktature izstradale, zasušnjile ali neposredno pobile po koncentracijskih in delavnih taboriščih. Od tega, kar je renesansa povzela od grških estetskih kriterijev in človečnosti, ni ostalo praktično skoraj nič.

Nedvomno je umetnost skupaj s preostankom filozofije ob koncu 20. stoletja postala del Gramscijeve »kulturne hegemonije«, ki se je uresničila v mavrici različic: od nezmožnosti raziskav v katerikoli smeri, kjer naletimo na konzervativno usmerjeno filozofsko vprašanje, preko navdušenja nad sesuvanjem vsega, kar še vzdržuje civilizacijsko izročilo, pa vse do tega, da se raziskave ustavijo pred vsako možnostjo politične nekorektnosti.

Hicksova knjiga *Explaining Postmodernism*, po kateri sva z Zoranom Srdičem oblikovala osnovni koncept filozofskih medsebojnih vplivov, ter knjiga *Modern Culture* angleškega filozofa Rogerja Scrutona, ki obravnava problematiko postmodernistične (dez)orientiranosti z na-

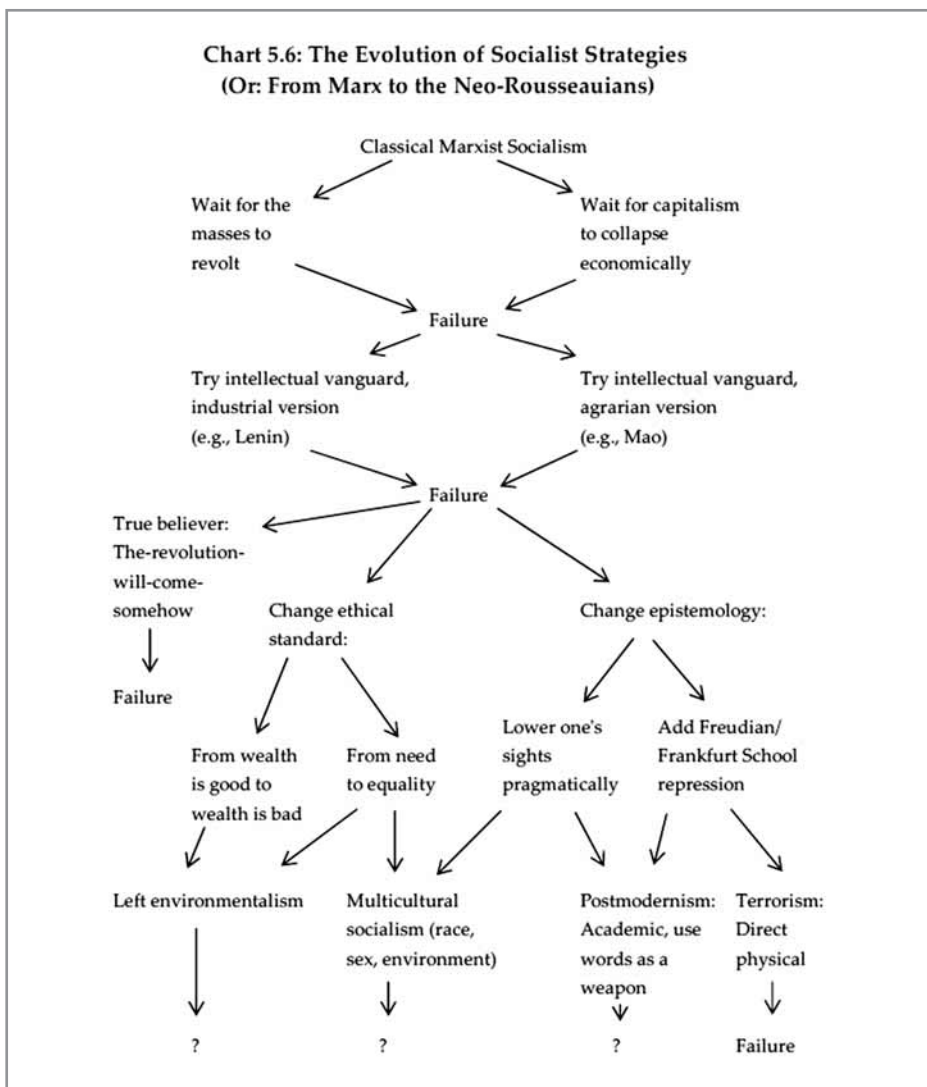
tančno analizo kulturnih vzorcev v sodobni zahodni družbi, kažeta na drastično zoženje perspektive zahodne filozofske misli prav zaradi vsebin, na katere se naslanja Benjamin. Kljub množici postmodernih avtorjev, ki postmodernizem opredeljujejo z deklariranim liberalizmom in političnim pluralizmom, z mnogoterostjo enakovrednih stališč brez »velike zgodbe«, se pri vseh avtorjih kaže jasna politična provenienca, s popkovino vezana na marksistične teoretike in psihoanalizo, na frankfurtsko šolo in, da bo še bolj jasno, velika averzija in izključevanje vsega, kar prihaja iz konzervativne filozofske in politične tradicije. Tisto, kar najbolj drastično oži širok pogled zahodne filozofske misli, pa je vsekakor postmodernistična anticivilizacijska usmerjenost, povezana s prikrito sovražnostjo do znanosti oziroma celo do vsega, kar ima univerzalni karakter sodobne civilizacije. Privzeta religiozna podstat, ki jo Hicks zaznava v določenem toku filozofije od Rousseauja do postmoderne, se v postmodernizmu kaže kot antihumanistična vizija, katere glavni cilj je de(kon)strukcija obstoječih sistemov in tradicij ter nadaljevanje utopije, ki jo vzpostavlja (rousseaujevsko)-marksistična ideja izboljšave sveta, ne da bi pri tem imeli kakšno boljšo vizijo.

Nereflektirani »religiozni instinkt« (če parafraziram Pinkerjevo tezo o »jezikovnem instinktu«) se očitno vzpostavlja vsepovsod, kjer se tradicionalna religiozna shema umakne. A ko se vzpostavlja nova shema, se religiozna struktura umesti skoraj na ista simbolna mesta kot pri tradicionalnem kultu. Primeri, ki sem jih zgoraj navedel bolj natančno, nakazujejo enako pomensko konstrukcijo: komunizem = raj, tuzemsko žrtvovanje za višji cilj, čaščenje boga in čaščenje svetnikov oziroma »bolj enakih« revolucionarjev (sintagma iz Živalske farme), biblija = knjige Marxa in Engelsa (oziroma na Kitajskem Rdeča knjižica), linearna perspektiva časa je usmerjena v dokončno brezčasno stanje, struktura vodenja same (verske) organizacije pa je centralizirana in priznanja krivde pred »inkvizicijskimi« oziroma »montiranimi« procesi so neverjetno podobna – pri obojih se izsili kesanje in tako rekoč prošnja, da se kazen izvrši ...² Na podoben način se obuja v postmodernističnih tekstih nekakšna novokomponirana oblika animizma, kjer se kot hudobec v ozadju večine fenomenov skriva abstraktno nedoločljiv »kapital«, pri čemer se »kapitalu« pripisujejo nadnaravne moči in zmožnosti.

V tem zdrsu umetnosti v politični aktivizem je zanimiv delni preobrat v zadnji fazi postmodernizma, v t. i. »sodobni umetnosti« in sicer tam, kjer se umetnost veže na znanost. Namreč, v tej združitvi znanosti in umetnosti se znanost jemlje predvsem kot naravoslovje in ugotovitve dajejo umetniškemu delu videz večje objektivnosti ter tehnološke učinkovitosti. V združitvi umetnosti in znanosti bi tako pričakovali natančne analize,

² Tukaj bi rad opomnil, da je bilo v nasprotju z razširjenimi miti o grozni inkviziciji, kjer je bilo v celotnem srednjem veku in vse do 19. stoletja manj kot 20 tisoč inkvizicijskih izvršitev smrtnih kazni, v socialističnih režimih pobitih ali izstradanih precej več kot sto milijonov(!) žrtev v manj kot 80 letih. <http://www.hawaii.edu/powerkills/20TH.HTM>

znanstven pristop tudi v interpretacijah in družboslovnih analizah. Prav tako bi pričakovali bolj natančna izhodišča, kjer se postmodernistična »anything goes« vsaj sooči z omejitvami že preverjenih (in z znanstvenimi analizami ter poskusi že utrjenih) ugotovitev. Toda interpretacije, ki jih vzpostavlja umetniški svet, so prežete s postmodernističnimi družboslovnimi (kon)teksti, pri katerih le v izredno redkih primerih naletimo na avtorje, ki izhajajo iz znanstvenih analiz, podprtih z raziskavami in ki bi jih lahko dali ob bok naravoslovnim. V veliki večini gre za tekste, v katerih interpretacije sicer dobivajo videz »znanstvenega teksta«, a večinoma niso podprte z evidencami, zapisi, posnetki, izračuni ali statističnimi podatki. V teh tekstih



Hicksova preglednica različnih utopij in njihovih smeri (iz knjige *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*)

skoraj nikoli ne zasledimo kontrolnih skupin, dovolj velikih vzorcev in doslednih poskusov, in praktično nikoli niso napisani tako, da bi kljub nevarnosti politične nekorektnosti avtorji dosledno raziskovali nek fenomen.³ Prav tako pa se, čeravno simulirajo znanstven način delovanja, ne odrečejo navidezni »znanstvenosti« svojega dela. Namreč, tudi umetniškost v svoji polni pomenskosti in estetski substanci bi bila povsem zadostna, ko bi se le naslonila na že odkrita znanstvena dognanja. Mimezis znanstvenih procesov ni nujno potreben, da bi se umetnost lahko ohranila v svoji plemenitosti in izvirni kreativnosti.

Zoran Srđić Janežič (Pre)usmerjeni pogled

Razmislek ob umetniškem projektu *Pointe à l'oeil – une baisse de dans l'horizon*⁴

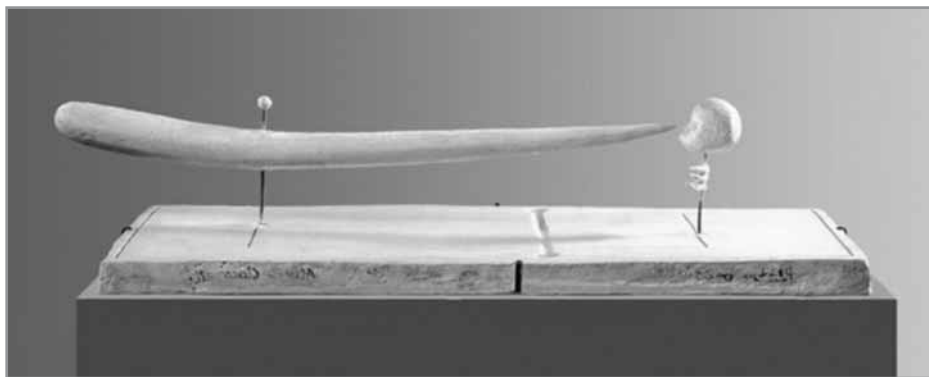
V umetniškem projektu *Pointe à l'oeil – une baisse de dans l'horizon* (*Konica v oko – kaplja v horizont*) se umetnika Jiří Kočica in Zoran Srđić Janežič ukvarjava s povezavami in medsebojnimi vplivi med znanostjo, umetnostjo ter družbo v širšem pomenu besede.⁵ V ožjem pogledu je konceptualno izhodišče projekta zgodovinski pregled povezav med filozofskimi idejami (zlasti tistimi, ki so vplivale na postmodernistično mišljenje) ter njihovim vplivom na družbene spremembe v preteklosti. Kljub temu, da so bili vplivi filozofskih idej pogojeni tudi z drugimi do-

³ Znan je primer Alana Sokala, ki je v objavo poslal popolnoma nesmiseln članek in so ga objavili. http://en.wikipedia.org/wiki/Sokal_affair

⁴ Projekt se navezuje na istoimensko Giacomettijev delo *Pointe à l'oeil* (1932), ki predstavlja dvoboj na igralnem polju s kanalom za žrtveno kri. Več slikovnega gradiva celega projekta na internetni povezavi: <http://pointtoeye.weebly.com>

⁵ Projekt se je snoval dve leti in pol. Na formalni ravni je imel težnjo ustvariti najmanjšo nano podobo in je nastal v sodelovanju s Kemijskim inštitutom Slovenije in Laboratorijem za biotehnologijo L12 (s prof. dr. Romanom Jeralo in dr. Vidom Kočarjem), ki sta nudila tehnično podporo. Celotna vsebina projekta je nastala naknadno, po izbiri nano tehnologije DNK origami ter mikroskopije na atomsko silo. Predhodno je Zoran Srđić Janežič s projektom *Finger prints* sodeloval z Inštitutom Jožef Štefan (s prof. dr. Draganom Mihailovičem in dr. Boštjanom Berčičem iz Odseka za kompleksne snovi F7), pri katerem so uporabili del procesa izdelave nano slike, ki se je z gledanjem z elektronsko mikroskopijo krnila. DNK origami tehnologija in mikroskopija na atomsko silo sta definirali vsebino projekta v smislu haptične zaznave vizualnih informacij ter v odnosu podobe do telesa (v nadaljevanju), kjer je iztočna misel projekta: metanje peska v oči oziroma posredno v pogled. Ta misel se navezuje na zgodovino izrabe idej in izgovore za družbene spremembe tako v pozitivnem kot negativnem smislu.

godki v zgodovini, pa ne moremo mimo dejstva, da so bile določene ideje uporabljene in se še danes uporabljajo kot izhodišča za vplivanje na mentalna obzorja tako posameznikov kot množic. To so lahko tako posredni vplivi kulturnih politik oziroma kapitala, ki naroča uporabo določenih pogledov na družbo preko medijev ali izobraževalnih inštitucij in umetniških projektov, kot tudi neposredni vplivi političnih ideologij. Začrtana smer umetniškega projekta leži na osi natura – kultura – ideologija, pri čemer se natura veže na naravno stanje stvari, kultura na ločevanje določenih lastnosti v družbi ter vzpostavljanje razlikovanja,⁶ medtem ko se ideologija navezuje na idejne projekte urejanja družbe. Le-ti pa ne temeljijo na prehodu iz trenutnega ali polpreteklega stanja v družbi, ampak rešujejo oziroma želijo reševati družbeno situacijo na osnovi idejnega konstrukta v ne nujno diskurzivnih ali kompromisnih rešitvah. Lahko bi rekli, da ideologija v svojem bistvu ne priznava dialoga in se posredno kaže kot perverzna v smislu izrabljanja določenih stanj v družbeni strukturi, ki jih označuje kot deviacije, da bi jih spremenila v imenu napredka – tudi na račun obstoječih družbenih pravic.



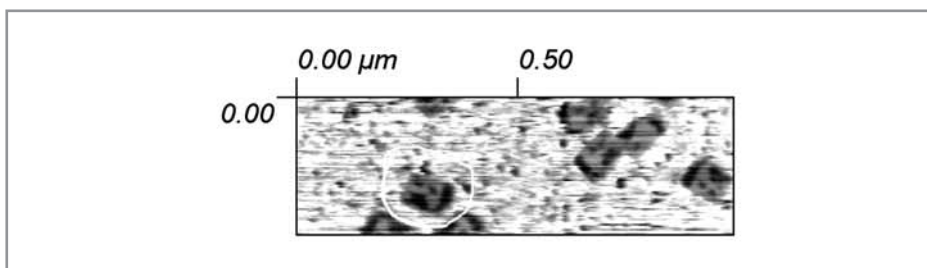
Giacometti, *Pointe à l'oeil* (1931)

V projektu sta predstavljeni dve filozofski smeri, ki sta bistveno vplivali na spreminjanje zahodne družbe. Prva povezuje projekte razsvetljenstva z začetnimi deli filozofov Francisa Bacona (1521–1626) in Renéja Descartesa (1596–1650), ki sta vplivala na epistemologijo, ter Johna Locka (1632–1704), pri katerem je zaznati vpliv na celotno filozofijo. Druga smer predstavlja protirazsvetljenstvo z osrednjo figuro Jeana-Jacquesa Rousseauja (1712–1778) in njegovim vplivom tako na francosko revolucijo kakor tudi na razvoj moderne politične, sociološke in izobraževalne misli. Takšen pregled korenin postmodernizma – od antike in razsvetljenstva prek Immanuela Kanta (1724–1804), Georga Wilhelma Friedricha Hegla

⁶ Razlikovanje kot distinkcija (po Pierru Bourdieuju).

(1770–1831), Karla Heinricha Marxa (1818–1883), Martina Heideggerja (1889–1976), Theodorja W. Adorna (1903–1969), Michela Foucaulta (1926–1984), Jacquesa Derridaja (1930–2004), Richarda M. Rortyja (1931–2007) in drugih – namreč kaže na spremenjeno paradigmo intelektualnih smernic, ki vodijo vse do končne točke filozofsko-političnega in umetniškega pogleda, kamor je na koncu diagramov zgodovinskih povezav med filozofi simbolno postavljen eden zadnjih živečih postmodernih filozofov Slavoj Žižek (1949).

Projekt oblikovno sestavlja 33 tabel, na katerih so predstavljeni različni zahodni filozofi v časovnem razponu od antike, natančneje od Sokrata (469–399 pr. n. š.) do danes. Njihove podobe izhajajo iz časa, v katerem so živeli oziroma živijo: portreti antičnih filozofov so njihovi kipi, filozofi iz krščansko-judovskega predmodernizma so predstavljeni z grafičnimi in slikarskimi podobami, kasnejši filozofi pa s fotografskimi portreti. Žižek, kot zadnji izmed obravnavanih filozofov, je na tabli predstavljen s portretom, narejenim v tehniki DNK origami. Gre za dobesedno najmanjše možne portrete, ki jih lahko ustvarimo iz virusne DNK s tehnologijo, ki se imenuje DNK origami. Portreti se preko bitmapnega načrta,⁷ določenega v računalniškem programu, izdelajo iz nukleotidov, ki se v samem procesu sintetiziranja postavijo v predvidene zanke ter s tem oblikujejo podobo: reliefni portret. Končna podoba iz DNK origami, ki je velika le nekaj 10 nanometrov, postane ponovno vidna z mikroskopom na atomsko silo (AFM – atomic force microscope).⁸ Žižkov portret je tako rekoč zadnje mesto, ki je vidno le še preko medija in ne s prostim očesom.



Skenirana tekočina z nano portreti in označenim nano portretom Žižka (nano origami je delo Vida Kočarja iz skupine raziskovalcev Kemijskega inštituta v Ljubljani, pod vodstvom prof. dr. Romana Jerale)

⁷ Bitmapni načrt je podoba, ki je preslikana oziroma preoblikovana iz kontrastne monokromne podobe v bite – vrednosti nič ali ena.

⁸ Poleg AFM mikroskopije bi bilo možno podobe v velikosti nekaj deset nanometrov videti tudi z elektronsko ter fluorescentno mikroskopijo, slednjo v primeru, da bi delali z DNK, ki bi jo združevali s fluorescentnimi materiali. AFM mikroskopija se pri projektu *Pointe à l'oeil* izpostavlja predvsem zaradi oblikovne sorodnosti z Giacomettijevim kipom. AFM mikroskopija deluje z zaznavanjem površine z 1 nanometer velikim tipalom, katerega odmike zabeleži laserski žarek, ki ga v vidno informacijo dekodira računalnik.

Portreti posameznih filozofov so (v vertikalni smeri v štirih ravneh) opremljeni s podatki, ki predstavljajo gibanja, ideološke smeri ter njihove neposredne vplive na razvoj filozofske misli v času, v katerem so živeli. Osnovna raven prikazuje na levi strani ideje, ki so vplivale na določenega filozofa, na desni pa njegov vpliv na prihodnost. Na Platonovi tabli se tako na levi strani pojavi ime njegovega učitelja Sokrata, desno pa Platonovega učenca Aristotla in vseh ostalih filozofov, na katere je vplival s svojimi idejami. Če so vplivi potekali sočasno, so podatki pisani v isti ravni: skupaj so torej zapisani učitelji in učenci ter filozofi, ki so sodelovali pri posameznih gibanjih ali so sovplivali drug na drugega.

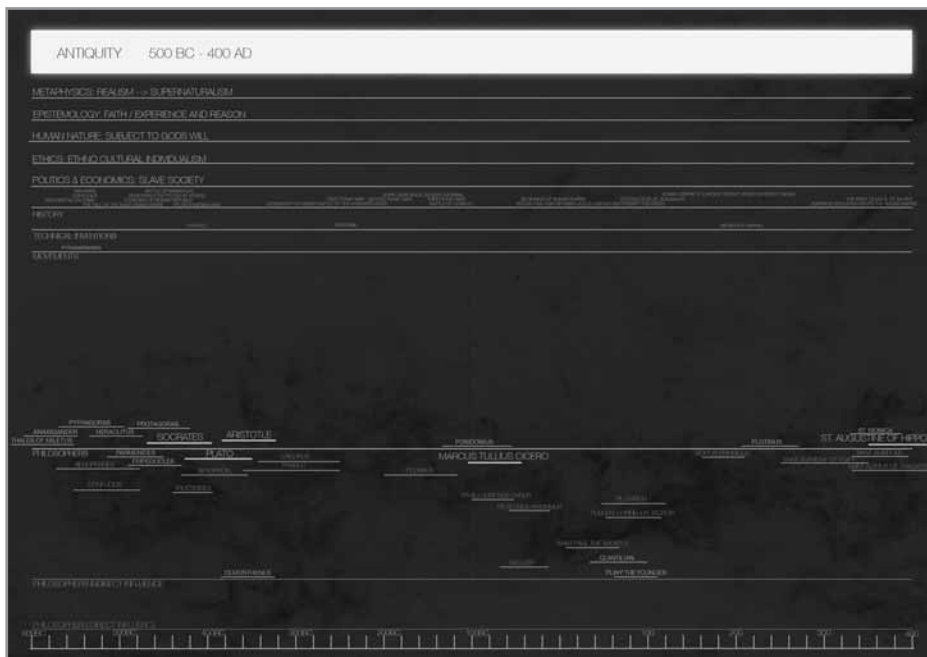
Nad osnovno linijo so zapisana gibanja, ki so bodisi vplivala na obravnavanega filozofa bodisi je on vplival na njih. Če so te smeri imele tudi neposreden vpliv na preoblikovanje človeštva z vojnami, revolucijami, rasnimi segregacijami ipd., potem se to isto gibanje ponovi tudi na liniji pod imenom omenjenega filozofa, kjer so v tretji ravni predstavljeni posredni vplivi njegovih idej na ideologe, politične vodje, aktiviste, teroriste ter družbena gibanja. Tako lahko na primer protestantizem ali marksizem uvrstimo na obe liniji – na teoretsko ter na dejansko, ki je fizično spremenjalo življenje. To velja tudi v primeru, kadar razlika med filozofi, ki so bili hkrati ideologi in politični vodje, ni neposredno razvidna, in se imena ideologov teoretikov pojavijo med filozofi in ideologi, političnimi voditelji – kot primer lahko navedemo Györgyja Lukácsa, madžarskega filozofa, esteta, literarnega kritika in ustanovitelja zahodnjaškega marksizma, ki je bil leta 1919 tudi minister za kulturo v Madžarski sovjetski republiki. V tej ravnini so prikazani tudi vplivi družbenih gibanj (na primer francoske revolucije) in posredni vplivi filozofskih idej na osebe, ki niso bile del vladajoče ideologije, kot so politični aktivisti ali politični teroristi (na primer Ulrike Meinhof).

Spodnja ravnina na dnu tabel prikazuje še dejanske aktivnosti posameznega filozofa, ki so vplivale na urejanje družbe (za primer lahko vzamemo Platonovo prisotnost na Sirakuškem dvoru ali pa Heideggerjevo podporo nacionalnemu socializmu). Ker je v tej liniji predstavljen neposreden vpliv filozofov v času njihovega življenja, so vplivi za razliko od ostalih treh ravni (kjer so ločeni na pretekle in prihodnje) vedno napisani v ravnini pod imenom posamezne osebe.

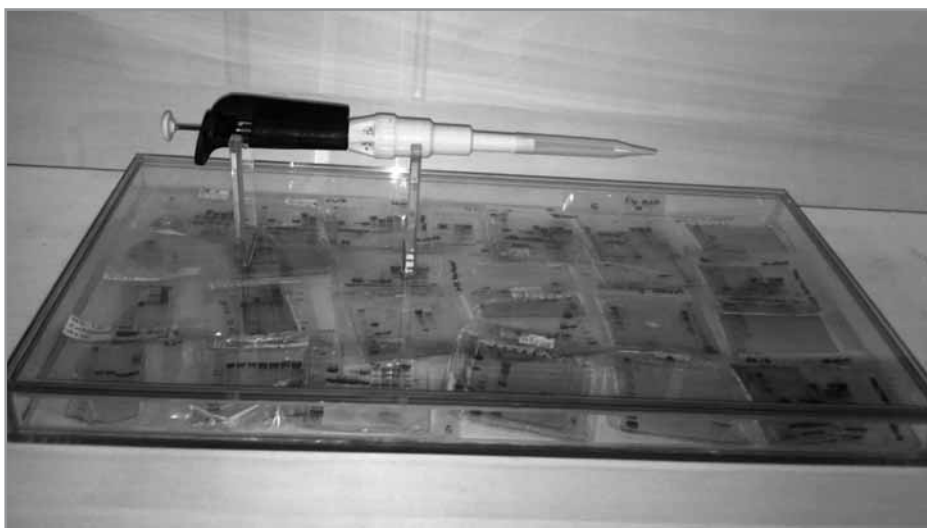
33. tablam se pridružuje 5 preglednic – časovnic, na katerih je prikazanih pet obdobj: antika, krščansko-židovski predmodernizem, modernizem, postmodernizem ter trenutno prehodno stanje, ki označuje možno prihodnost obdobja, ki sva ga poimenovala bio-humanizem. Razen prvega in zadnjega obdobja izhajajo vsa obdobja iz knjige Stephena R. C. Hicksa *Explaining postmodernizem*,⁹ pri čemer podatki časovnih obdobj obsega-

⁹ Knjiga Stephena Hicksa je bila tudi glavni vir povezav med posameznimi filozofi. Drugi viri so bila dela, ki so ob glavnem besedilu opisovala povezave med filozofi ter politiko (Agamben: *Homo sacer – suverena oblast in golo življenje*, Tariq Ali: *Street fighting years An Autobiography of the Sixties*), informacije na Wikipediji ter pomoč Rada Markoviča.

jo metafiziko, epistemologijo, človeško naravo, etiko ter politično in gospodarsko ureditev. Tej razdelitvi so dodani v obliki časovnic tudi zgodovinski dogodki, tehnične inovacije, življenjska obdobja obravnavanih filozofov, filozofska in družbena gibanja ter vplivi na politične voditelje, ideologe, aktiviste, teroriste.



Časovnica – antika



Kočica, Srdić, Točka v oko - kaplja v horizont, 2012, steklo, gelčki za sekvencioniranje DNK, pipeta, tekočina z nano portreti

S pomočjo navedenih filozofskih vplivov skozi zgodovino skuša umetniško delo *Pointe a l'oleil* vzpostaviti temelj za razmislek o možnostih nadaljevanja humanizma s povezovanjem znanosti in umetnosti. Novi mediji in nove tehnologije ter znanstvene raziskave odpirajo neskončne možnosti nadzora in vplivov na človeško telo, tako z biološko-kemičnimi kot tudi s psihološkimi sredstvi. Orodja novih tehnologij so danes splošno dosegljiva ter prilagojena preprosti uporabi, vendar tudi po nevarnosti prekašajo skoraj vse, kar je bilo uporabljenega v zgodovini. Radikalne spremembe v družbi, ki nastanejo tako v vojnah kot tudi v diktaturah oziroma posredno ob tehnološkem napredku (na primer industrijski revoluciji), Žižek v svojih tekstih, nastopih in tudi v političnem udejstvovanju tako rekoč podpira, kar pa zahteva resen premislek.¹⁰ Revolucija oziroma vojno stanje pomeni osvoboditev od starega sistema, vendar strukturno mesto v njem ponavadi zasedejo najmočnejši, ki lahko s sodobnimi metodami nadzorujejo ter spreminjajo življenja mnogih. V tem smislu je en bris z govorniškega odra dovolj, da se dokopljemo do izjemno pomembnih podatkov o človeku, o njegovih šibkih točkah, o njegovi najgloblji identiteti in ga s tem vedenjem lahko tudi mnogo bolj natančno kontroliramo, kot so bili tega zmožni v časih komunističnih diktatur.¹¹ Žižek je kot pop zvezda svetovne filozofije, postavljen v sedanji trenutek, ki pa v tem umetniškem projektu označuje konec postmoderne misli ter najavlja bližajoče se spremembe, ki so posledica tako tehnološkega in znanstvenega razvoja od začetka devetdesetih let kot tudi družbenih sprememb, ki jim je tehnološki razvoj botroval (gospodarski in politični razvoj Kitajske, arabska pomlad, solventnost gospodarskih gigantov v Ameriki in Evropi ...). Zgodovina se ne ponavlja, včasih se zdijo določeni dogodki iz preteklosti zgolj odmev na stanje v sedanjosti.¹² Potrebno pa je opozarjanje, da se v spremembah zgodovine ohranjajo pojmi človeške narave in njenih vrednot in da se jih nadgrajuje – z boljšimi orodji za razumevanje človekove narave in za zadovoljitev potrebe po globljem smislu življenja. Tehnološka odkritja naj ne bi zmanjševala, temveč večala možnosti za oblikovanje svobodne družbe z zavedanjem o enakopravnosti med prebivalci Zemlje, brez razlikovanj med rasami, družbenimi razredi, verstvi ter drugače mislečimi oziroma med drugače kodiranimi DNK-ji, predvsem pa naj bi večala možnosti pridobivanja znanj.

¹⁰ Žižek zavzema v projektu simbolno mesto, je pa misel namenjena vsem s sorodnim delovanjem. Ideje so abstraktne tvorbe, vendar se jih lahko oprime kdorkoli in jih po svoje izrabi. Pri projektu *Pointe a l'oleil* so vidni prehodi idej v dejansko preoblikovanje zgodovine, ali v obliki velikih revolucionarnih gibanj ali dejanj manjših skupin in posameznikov, ki te ideje izkoriščajo za svoje cilje. Danes je civilizacija že toliko napredovala, da bi se morali tvorca idej zavedati svojega vpliva ter iskati možne reforme dejanskih družbenih stanj v obliki mirnega, vendar jasnega ter konstantnega opozarjanja, če že ne dialoga.

¹¹ Lenin, Stalin, Mao, Pot, Tito, če naštejemo vsaj nekaj glavnih akterjev diktatur.

¹² Misel Tariqa Alija, ki o ponavljanju zgodovine pravi, da je za popularne medije najlažja in najbolj preprosta pot soočanja s trenutnim stanjem.



Performans – kaplja v oko, Vetrinjski dvorec, Maribor, december 2012

Celoten projekt *Pointe a l'oleil* sta avtorja predstavila na umetniškem dogodku 26. novembra 2012 v Vetrinjskem dvorcu v Mariboru.¹³ Poleg predavanja in razlage snovanja projekta ter oblikovanja DNK origami portretov v nano velikosti je potekal tudi performans, v katerem je Jiří Kočica kanil Zoranu Srdiću Janežiču¹⁴ v oko kapljo, ki je vsebovala Žižkove nano portrete. Navezava na Giacomettijevu delo ter na samo oko¹⁵ je bila prisotna v trenutku, ko je konico, ki naj bi zarezala oziroma prebodla oko pri referenčnem kipu, v performansu zamenjala pipeta,¹⁶ v kateri je bilo nekaj milijard Žižkovih nano portretov. S tem dejanjem je bila sicer na simbolni ravni koncipirana točka zožitve filozofsko-političnega in umetniškega pogleda v obliki DNK origami podobe dejansko injicirana v Srdičevo oko, ki se je zasolzilo. Solze, ki spominjajo na prisotnost telesa, sta umetnika ujela v stekleničko, kar lahko povežemo z relikvarijem oziroma lovilcem solz, ki priča o nekem preteklem spominu oziroma o odsotnosti dogodka. Spominjanje in ponavljanje kot reflektivni pogled namreč kaže na pretekle dogodke iz zgodovine in omogoča kontemplacijo o poti naprej.

¹³ Ironija usode: na dan druge mariborske vstaje.

¹⁴ Ta del vključevanja telesa v relativno konceptualno zastavljeno umetniško delo doda raven, kjer ideje upravljajo s telesi.

¹⁵ Posredno se performans veže na pogled ter razliko med videti in gledati.

¹⁶ Pipeta predstavlja nosilec vsebine umetniškega projekta. Čeprav lahko pri tem delu govorimo o olajšanju v primerjavi z Giacomettijevim *Pointe a l'oleil*, saj ne gre za napad z velikim rezilom, obrnjenim proti očesu smrti, ki nosi transcendentne pomene, pa siljenje konice v oko vseeno deluje tesnobno ter kastracijsko. Po Merleau-Pontyju je rezilo zunanji svet, ki napada oko kot oslepljujoč žarek.



Razlaga Vida Kočarja na performansu v Vetrinjskem dvorcu v Mariboru

LITERATURA

Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Ljubljana: Koda, 2004.

Tariq Ali: *Street fighting years: An Autobiography of the Sixties*. London 2005.

Walter Benjamin: Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati, *Izbrani spisi*, Ljubljana 1998.

Stephen R. C. Hicks: *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*. e-book, 2004.

Steven Pinker: *Jezikovni nagon, kako um ustvarja jezik*, Ljubljana: Modrijan, 2010.

Roger Scruton: *Modern Culture*, London 2007.

VIRI

Wikipedia

Narvika Bovcon

Atlas povečane resničnosti

V času mešane resničnosti je hibridizacija umetniških medijev in raziskovalnih disciplin postala vseprisotno dejstvo. Umetniški projekti v povečani resničnosti nastajajo v pogojih raznoterih umetniških praks, pri čemer ostajata pomembna likovni učinek virtualnih modelov, prikazanih na ekranu pametnega telefona, ter pomen, s katerim nadgrajujejo dani družbeni kontekst.

Ključne besede: mešana resničnost, povečana resničnost, postmedijsko stanje, novomedijska umetnost, ArtNetLab, Atlas

In the time of mixed reality the hybridization of artistic media and research disciplines has become a ubiquitous fact. Artistic projects in augmented reality originate out of diverse artistic practices, wherein the significance remains the visual effect of virtual models shown on the screen of a smart phone, and the meaning with which they upgrade a given social context.

Key words: mixed reality, augmented reality, postmedia condition, new media art, ArtNetLab, Atlas

Peter Weibel je leta 2011 v kontekstu razmisleka o novih tehnologijah opisal »postmedijsko stanje«¹ kot stanje, v katerem se je znašla sodobna umetnost. »Umetnost tehničnih medijev, umetnost, ki jo podpira aparatični dispozitiv, tvori jedro medijske izkušnje. Ta medijska izkušnja je postala norma vse estetske izkušnje. Zato v umetnosti ni več ničesar onkraj medijev« (12). S prihodom računalnika, tega univerzalnega stroja, ki je prekoderjal celotno kulturno zbirko² in lahko simulira vse umetnostne medije, je umetnost dokončno postala postmedijska. V prvi fazi je bilo v ospredju identificiranje medijskih specifik, ki so določile različne medije in jih s tem vzpostavile kot enakovredne nosilce umetniškega izraza. V drugi fazi postmedijskega stanja pa se dogaja mešanje medijev: ti se medsebojno pogotujejo, vznikajo drug iz drugega, tvorijo hibridne vrste in vmesne oblike.

K bistvenim uspehom novih tehničnih medijev, videa in računalnika, kot tudi starih tehničnih medijev, fotografije in filma, ne štejem samo tega, da so iniciirali nova umetnostna gibanja, ustvarili nove medije izraza, ampak tudi da so odločilno delovali na historične medije, kot sta slikarstvo in

¹ Termin »postmedijsko stanje« je uvedla Rosalind Krauss.

² Zadnji izmed petih principov, ki definirajo novomedijski objekt po Levu Manovichu (46).

kiparstvo. S tega vidika novi mediji ne gradijo zgolj nove veje na drevesu umetnosti, ampak so spremenili celotno drevo (Weibel, 10).

Umetnost se je hibridizirala od znotraj, ko so se premešali različni umetnostni mediji,³ in tudi od zunaj, s tem ko je vstopila v dialog z različnimi disciplinami in področji človeškega delovanja. Računalnik kot skupni imenovalec naše realnosti je namreč omogočil mešano uporabo podatkovnih zbirk različnih disciplin.

Hibridizirala pa se je tudi sama resničnost, ki se je pomešala z množico čezno položenih virtualnih plasti, do katerih je mogoče dostopati in z njimi upravljati mdr. s pomočjo omreženih mobilnih zaslonskih naprav, kot so pametni telefoni ali tablični računalniki. V svetu t. i. »mešane resničnosti« komajda še lahko govorimo o hibridizaciji kot pojmu, ki je povezan s svojim nasprotjem, tj. stanjem čistosti, nedotaknjenosti, izvornosti ... Izkaže se, da je čistost medija, tudi umetnostnega, konstrukt, gotovo zgodovinsko in spoznavno pogojen, ki danes ne obstaja več. W. J. T. Mitchell izpostavi literaturo, ta na videz izključno verbalni medij, in zanj pokaže, da učinkuje hkrati tudi na vizualni ravni, saj opis ali jezikovna kulisa na odru v bralčevi domišljiji pričarata vsaj obrise in fragmente vidne podobe sveta, ki ga podaja jezik, medtem ko besedilo, natisnjeno v knjigi, učinkuje tudi z grafičnim oblikovanjem oz. na odru z igralčevo igro (350).

Mešanje resničnega sveta z njegovimi virtualnimi nadgradnjami, vzporednimi svetovi ali uprostorjenimi podatkovnimi zbirkami, smo najprej lahko videli v filmih, ko tehnologija mešane resničnosti še ni zares delovala, da bi lahko izkušali njeno rabo, lahko pa smo jo slutili in si jo domišljajsko zamišljali. Film *Tron* (1982) Stevena Lisbergerja je uporabljal tehniko »zelenega zaslona«, s pomočjo katere je vstavil v s kamero posneto filmsko podobo dele, ustvarjene s postopki tridimenzionalne računalniške grafike – okoli posnetka igralcev je zgradil virtualno okolje. V filmu *Razkritje (Disclosure)*, 1994) Barryja Levinsona junak, ki ga igra Michel Douglas, vstopi v virtualno resničnost tako, da ga računalnik tridimenzionalno skenira in rekonstruira kot njegovo zrcalno podobo, avatarja, ki se sprehaja skozi sobane virtualne katedrale oz. banke, v kateri so shranjeni dokazi. Ko junak v filmu stopi na rob vmesnika za hojo, nekakšne večsmerne tekaške preproge, njegov avatar skoraj omahne v prepad, ki se pojavi v virtualni arhitekturi. Druge vmesnike uporablja *Johnny Mnemonic*, junak iz istoimenskega filma, ki ga je leta 1995 posnel Robert Longo po kulturnem kiber punk romanu Williama Gibsona (1981): s pomočjo podatkovne rokavice in čelade premetava podatke v virtualnem svetu na izrazito taktilen način.

³ O odnosu literature do novih medijev prim. Vaupotič *Literarno-estetski doživljaj in novi mediji*.

V resničnem svetu, zunaj filmov se je mešanje realnosti z virtualnimi plastmi dogajalo bistveno počasneje in manj prepričljivo, saj so poskusi izgradnje celotelesnega potopitvenega okolja za virtualno resničnost vse do danes precej dragi in okorni. *EVE* (Extended Virtual Environment, 1993) Jefferyja Showa je ogromna interaktivna instalacija, v kateri industrijski robot premika video projektor v skladu z gibi uporabnika, ki nosi posebno čelado in podatkovno paličico. Vendar so premične pravokotne video projekcije na strop kupole v instalaciji bistveno manj iluzionistične kot prikazi virtualne in povečane resničnosti v filmih. Tehnologija CAVE (Cave Automatic Virtual Environment) je od leta 1992 vse do danes prevladujoča rešitev za potopitveno virtualno okolje, ki je ustvarjeno s šestimi sinhroniziranimi video projekcijami, kjer vsaka projekcija pokriva eno od sten sobe, v kateri je uporabnik s podatkovnimi očali in paličico. Vendar izkušnja virtualne resničnosti uporabnika sistema CAVE še zdaleč ne očara.

Celotelesna potopitev v virtualno ali povečano resničnost je postala kar naenkrat vseprisotna z nastopom omreženih mobilnih zaslonskih naprav, saj je uporabnik lahko povezan z internetom povsod, kjer je. Ko uporabnik pogleda skozi ekran pametnega telefona z aktivirano aplikacijo za povečano resničnost – npr. Layar, Junaio ... –, vidi na ekranu telefona svojo neposredno okolico, morda svojo roko ali sogovornika, tako rekoč brez časovnega zamika, kot bi gledal skozi okvir s steklom. Dele okolice na ekranu telefona prekrivajo virtualni dodatki, slike ali tridimenzionalni modeli. Podoba virtualne realnosti je tako kombinirana s podobami realne uporabnikove neposredne okolice. Če povečano resničnost primerjamo s popularnejšim medijem računalniških igr, ugotovimo, da so te s stališča uporabniške izkušnje bolj potopitvene, saj prinašajo visoko stopnjo interaktivnosti v virtualnem svetu ter bolj prepričljivo upodabljanje virtualnega sveta – ki pa je v realnočasovnem mediju računalniške igre, kjer odzivnost omejuje obseg obdelovanja podatkov, z vidika fotorealističnosti podobe še vedno bistveno bolj stilizirana kot v mediju digitalnega filma, pri katerem se natančno upodabljanje posameznih fotogramov dogaja v daljšem časovnem razponu pred predvajanjem. Vendar pa sta tako film kot tudi računalniška igra od okolice, v kateri ju uporabnik dojema, ostro ločena z okvirjem ekrana, na katerem se predvajata. Pravokotnik ekrana v celoti prekriva slika virtualnega sveta in prav zamejenost te slike in izločenost iz resničnosti omogočata gledalcu/uporabniku vživetje, tj. izstop iz kinodvorane ali dneve sobe ter vstop v diegetski prostor filma oz. naracijo »stopnje« v računalniški igri. Pri tehnologiji povečane resničnosti pa se znotraj pravokotnika ekrana pametnega telefona ali tabličnega računalnika znajdeti skupaj naša neposredna okolica in virtualni dodatki, ki resničnost povečujejo oz. nadgrajujejo. Hkrati se sprosti tudi drža telesa uporabnika, ki ni več fiksirano na stolu pred filmskim platnom ali računalnikom, ampak se pri uporabi prenosnih zaslonskih naprav prosto giblje po mestu ali pokrajini (Strehovec, 168–171), s tem pa se prostor povečane resničnosti, v katero smo celotelesno potopljeni, razširi potencialno na celoten realni prostor.

S citatom iz filma *Tron* (1982) – »Vse, kar je vidno, mora zrasti prek svojih meja in se razširiti v Območje nevidnega« – začenja svoj manifest kolektiv umetnikov Manifest.AR (kratica AR pomeni »augmented reality« oz. povečano resničnost),⁴ ki od leta 2011 uporabljajo tehnologijo povečane resničnosti kot svoj umetniški medij. Tehnologija je bila razvita sicer že nekaj let pred tem, vendar se je uporaba pametnih telefonov in tabličnih računalnikov dovolj razširila šele v letu 2010, ko je bilo mogoče gledati in tudi ustvarjati vsebine za povečano resničnost, npr. s pomočjo uporabniških aplikacij Layar, Junaio, Wikitude idr., ki ne zahtevajo posebnega znanja računalniškega programiranja in so (vsaj za končnega uporabnika) prosto dostopne ter včasih že ob nakupu naložene na pametnih telefonih. Umetniki v kolektivu Manifest.AR uporabljajo povečano resničnost za intervencije v javnem prostoru, pri čemer aktivirajo na prostor vezane fragmente kulturnega spomina, spreminjajo arhitekturo in urbanistične ureditve, mestu podarjajo efemerno javno plastiko, uprizarjajo politične proteste in institucionalno kritiko, simulirajo ekološke in geopolitične spremembe, prirejajo kolektivne igre in performanse s prostorsko oddaljenimi udeleženci ter raziskujejo možnosti virtualnega konceptualizma in ustvarjanja hiperrealnih svetov v najširšem smislu.

Iz naštetega je jasno, da je osnova povečane resničnosti izrazito hibriden medij, ki združuje najrazličnejše umetniške prakse. Percepcija povečane resničnosti se pri tem osredotoča na samo podobo povečav (angl. augment) ter njihovo umeščenost v okolico, ki ju gledamo na ekranu telefona ali tabličnega računalnika. Med številnimi projekti kolektiva se zdijo najuspešnejši naslednji (najdemo jih na spletni strani kolektiva): nepovabljen naselitev virtualnih skulptur in slik v MoMA v New Yorku z naslovom *WeARinMoMA* 9. oktobra 2010, slikovita projekta *Parade to Hope* in *Garden of Hope* Marka Skwareka na Beneškem bienalu leta 2011, prav tako na Beneškem bienalu postavljeni *Water wARs: Squatters Pavillion* Johna Craiga Freemana, subtilni projekt *Butterfly Lovers* avtorske skupine Lily & Honglei za Bostonski festival kiberumetnosti leta 2011 ter projekt *protestAR* Marka Skwareka, ki je prestavil fotografije protestnikov na sicer zaprto Wall Street. Vsi našteti projekti združujejo konceptualno rešitev problema, kako na določeni točki v prostoru in torej v določenem kontekstu zgraditi virtualno dopolnilo s kakovostno likovno izvedbo tega virtualnega objekta. Likovno šibki virtualni modeli namreč ne zaživijo kot povečave resničnosti, ampak ostajajo zgolj slabe računalniške grafike.

Leta 2011 smo se umetniškega raziskovanja povečane resničnosti lotili tudi umetniki v društvu ArtNetLab.⁵ Selitev umetniških izjav iz galerijskega prostora v povečano resničnost je sprožil Dominik Mahnič leta 2010 s

⁴ <http://www.manifestar.info> (8. 8. 2013).

⁵ Narvika Bovcon, Jure Fingušt Prebil, Eva Lucija Kozak, Gorazd Krnc, Dominik Mahnič, Vanja Mervič, Evelin Stermitz, Aleš Vaupotič, Tilen Žbona.

konceptom »air tagging«, slikanja po zraku, ki ne pusti sledi na materialnih površinah.⁶ Na osnovi povečane resničnosti je koncept »air tagging« lahko zaživel brez galerijske postavitve: brez sobe, projektorjev, računalnikov, kablov ... Umetniške izjave so bile z lahkoto postavljene v urbani prostor, ne da bi za to morali kršiti zakon ali prositi za dovoljenje. Postavitev je postala permanentna, vezana na geografsko lokacijo in povezana mdr. z Google zemljevidom, tako da si jo je obiskovalec lahko ogledal kadarkoli.

Projekte v povečani resničnosti smo uvrstili v zbirko *Atlas*, ki se je razvijala kot dialog med izjavami posameznih umetnikov v različnih razstavnih postavitvah v letih 2011–2013. Naslov zbirke tematizira njeno arhivsko urejenost in povezavo s prostorsko razporeditvijo umetniških izjav. Atlasi so namreč pregledne zbirke znanja za posamezne znanstvene discipline in temeljijo na postopkih diagramatskega mišljenja, ki so bili razviti v Diderotovi in d'Alembertovi *Enciklopediji* v 18. stoletju (Bender in Marrinan), konceptualni predhodniki atlasov znanja pa so bile geografske karte, zemljevidi sveta.⁷ Danes je tisti velikan Atlas Google, ki nosi ne le celoten arhiv znanja, po katerem je mogoče iskati, ampak tudi celoten zemljevid sveta, ki posamezniku z mobilno omreženo zaslonko napravo vrača smiselne informacije, povezane z njegovo trenutno geografsko lokacijo. Arhiv in zemljevid sta dve podlagi za spletno iskanje lokaliziranega posameznika.

ArtNetLabova zbirka je bila prvič razstavljena v Kinu Šiška v Ljubljani pod naslovom *Atlas, 5. 12. 2011*. Predstavila je video instalacije umetnikov, ki so bile razseljene po urbanem prostoru v in okoli Kina Šiške ter v povečani resničnosti. Sledila je razstava v Galeriji SC Zagreb z naslovom *Zrcala s spominom*,⁸ ki jo je sestavljalo osem sočasnih video projekcij – naslov je namig na to, da Vilém Flusser primerja medij videa z zrcalom, ki si sliko zapomni. Video projekcije so bile razporejene v mrežo, v dve vrsti s po štirimi projekcijami, tako da so prekrivale največjo steno galerije. Postavitev je bila zasnovana po vzoru listov iz *Atlasa* Gerharda Richterja, le da smo fotografije zamenjali z videi. Naslednji nastop v povečani

⁶ Mahničev koncept slikanja po zraku sodi v sklop njegovih raziskav slikanja s svetlobo, ki je posredovana z novimi tehnologijami. Leta 2009 je Mahnič predstavil instalacijo *Digitalni sprej*, v kateri se je ob pritisku na kapico pločevinke razpršilca, ki je namesto barve oddajal infrardečo svetlobo, na projekciji izrisala risba. Leta 2012 je s soavtorjem Maticem Potočnikom predstavil sistem *LUMEN*, ki omogoča tridimenzionalno risanje v povečani resničnosti. V obeh projektih je bil poudarjen performativni vidik.

⁷ Beseda atlas je bila prvič uporabljena v zbirki zemljevidov leta 1595, posthumno izdanega *Atlas sive Cosmographic meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* Gerarda Mercatorja, kjer je na naslovnici prikazan Atlas, mavretanski kralj. Titan Atlas pa je nastopil v povezavi z zemljevidi že prej, v bakrorezu za zbirko *Geografia tavole moderne di geografia de la maggior parte del mondo ...* Antonia Lafrerija.

⁸ Galerija SC Zagreb, 22. 5.–2. 6. 2012. Katalog razstave: http://black.fri.uni-lj.si/atlas/GSC_artnetlab_reduced.pdf (8. 8. 2013).

resničnosti prostora *Documente (13)* je tematiziral gverilsko dimenzijo povečane resničnosti, hkrati pa je opozoril na možnost neinvazivnega in diskretnega načina razstavljanja.⁹ Za razstavo *Dizajn v mestu na Mesecu oblikovanja 2012* smo izdelali označevalni sistem razstave kot informacijsko storitev v povečani resničnosti. Gverilski nastop je ArtNetLab izvedel tudi na letošnjem *Beneškem bienalu*.

Skoraj sto let pred tehnologijo povečane resničnosti je obstajala na videz zelo podobna umetniška forma. Gre za *Veliko steklo: nevesto slačijo samci, celo* (*Le Grand Verre* oz. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-23) Marcela Duchampa. Skozi steklo obiskovalec vidi nadaljevanje prostora v galeriji ter druge obiskovalce, dele te realnosti pa zakrivajo oblike, ki so protagonisti dogajanja v steklu. To so tehnične risbe¹⁰ strojev, neveste, samcev, mlinčka za čokolado in drugih, ki so dvodimenzionalne, neprosojne »nalepke« v steklu. Tudi virtualni modeli iz povečane resničnosti so vedno v prvem planu, kot »nalepke« na ekranu telefona, ki se uporabniku kažejo kot ploskovite oblike z jasno določenim obrisom. Tridimenzionalni modeli, naloženi na strežniku, se namreč s pomočjo aplikacije za povečano resničnost prikažejo kot projekcije na dvodimenzionalno video površino ekrana telefona v odvisnosti od geografske lokacije modela, lokacije telefona ter zornega kota kamere v telefonu. Ta računalniško dodana plast povečav se na osnovi Layar prikazuje z dokajšnjim časovnim zamikom glede na premikanje telefona in zornega kota kamere, ki hkrati zajema in pred-



Marcel Duchamp, Veliko steklo: nevesto slačijo samci, celo, 1915-23 (vir: <http://www.weareoca.com/wp-content/uploads/2011/06/>)

⁹ Kritičarka Lori Waxman je o gverilskem projektu ArtNetLaba na *Documenti (13)* zapisala, da je bolj pomembno, kot kakšne so zgodbe za emblematskimi modeli umetnikov, dejstvo, da obstaja cela dodatna plast podob in umetniških projektov, ki naseljuje isti prostor kasselskih ulic in parka Karlsaue in ki si jo ljudje s pametnimi telefoni lahko ogledajo skupaj z izborom projektov direktorice Carolyn Christov-Bakargiev. *Lori Waxmans Kunstkritik: ArtNetLab – documenta (13) – Nachrichten - HNA Online*. <http://www.hna.de/documenta-13/objekte/lori-waxmans-kunstkritik-artnetlab-2353568.html> (8. 8. 2013).

¹⁰ Oblike v steklu v resnici niso narisane, ampak so izdelane iz različnih materialov, ki so uporabljeni v vlogi kontur in ploskev.

vaja tudi okoliško resničnost kot video prenos (praktično) brez zamika. Razloga za zamudo pri prikazovanju povečav sta preračunavanje podatkov za prikaz projekcije virtualnega modela ter omejitve v povezavi s tehnologijo GPS v mobilnem telefonu, ki določi lokacijo z natančnostjo nekaj sto metrov, zaradi česar virtualni modeli pri prikazu niso fiksirani na določeni poziciji, tudi ne stojijo na tleh, ampak se nekoliko premikajo ali pa celo skačejo po prostoru. Vse to je, seveda, močno odvisno od izbranega pametnega telefona. Posledica naštetega pa je, da virtualnih tridimenzionalnih modelov ne moremo obhoditi, da bi jih doživeli kot kipe in si jih ogledali z vseh strani, ampak jih lahko gledamo le kot zaporedne dvodimenzionalne projekcije, s prekinitvami ter z bistveno različnih pozicij v prostoru, kar zahteva relativno velike prostorske premike, ki povzročijo prekinitve v kontinuiteti dojemanja.

Stroj iz Duchampovega *Velikega stekla* tudi ne moremo gledati in dojemati brez prostora in ljudi, ki stojijo za steklom. To bi bilo mogoče le v primeru, če bi bilo steklo neprosojno, torej če ne bi bilo steklo, ampak, recimo, običajno slikarsko platno. Tudi virtualne modele gledamo v povečani resničnosti vedno v povezavi z okolico. Okolica pa se močno spreminja: ne samo zaradi toka resničnosti v ozadju, ampak tudi zaradi spreminjanja točke pogleda uporabnika, ki lahko virtualni model gleda iz neposredne bližine, ko stoji blizu njegove geografske lokacije, ali pa od daleč, tudi do pet kilometrov stran. Zaradi oddaljenosti se spremeni velikost modela, ki se perspektivno pomanjšuje. Percepcija velikega modela, ki je večji od ekrana telefona, je tudi povsem drugačna od percepcije oddaljenega modela, ki je majhen kot mravlja na ekranu. Ko se od lokacije modela oddaljimo, v resničnosti prehodimo nekaj ulic, pri tem pa se povsem spremeni scenografija okolice, zamenjajo se hiše, drevesa, ceste ... Model, ki stoji v parku, je na primer viden tudi nekaj ulic stran od parka, le da njegovo ozadje tvorijo hiše – podoba pa je odvisna od razdalje, na katero sta nastavljeni vidljivost modela in »domet« brskalnika povečane resničnosti. Model bo še vedno v prvem planu, sicer manjši, vendar pred vsemi površinami resničnosti. Vtis, da je tudi sam model globlje v prostoru in ne v prvem planu, bomo dobili edino v primeru, ko model ne bo prekrival nekega bližnjega realnega objekta, ampak se bo za njim prostor daleč poglobil.

Pogled v povečano resničnost tako razkriva podobo, ki je vsak trenutek drugačna. Gledanje povečane resničnosti na ekranu pametnega telefona je podobno gledanju realnosti skozi fotografski objektiv. Gre za kadiranje in lovljenje pogledov, iskanje najboljšega zornega kota in primernega trenutka za postavljanje elementov resničnosti in njenih dodatkov v ustrezno kompozicijo znotraj ekrana telefona – na tem mestu velja opozoriti tudi na razliko, ki nastane zaradi različnih velikosti ekranov, na primer pametni telefon ima bistveno manjši ekran kot tablični računalnik, kot je iPad, na katerem sta slika in izrez iz realnosti večja. Ta postopek pride še

posebej do izraza, ko povečano resničnost tudi zares fotografiramo z virtualnim fotoaparatom v telefonu, s katerim je aplikacija za povečano resničnost povezana prek gumba na dnu ekrana.

Umetniki iz društva ArtNetLab skušamo s kadriranjem pogleda postaviti virtualni model na smiselno točko v določenem prostoru. Motivacija pri tem pa je razbiranje zgodbe, ki izhaja iz povečave resničnosti na izbrani točki in v odnosu do okoliških predmetov. Postavitev virtualne skulpture *Ikko tre* Tilna Žbone pred ključne umetnostne inštitucije v določenem mestu (pred Moderno galerijo in Muzej moderne umetnosti v Ljubljani, pred Palačo Grassi v Benetkah) na primer tematizira natančen izbor pomenonone geografske lokacije, ki vzvratno opomenja virtualno povečavo, ter ji v tem primeru daje status pomembne likovne umetnine. Model je razstavljen v podobi impozantne urbane plastike, kakršen bi bil, če bi ga pred umetnostno galerijo tudi zares postavili. Ta velikost omogoča tudi natančen ogled forme skulpture, saj se na nekaterih delih poglubi v mnoge detajle, z drugega zornega kota, nekoliko bolj oddaljenega, pa jo vidimo kot celoto in dojamemo njeno usmerjenost v prostoru. *Ikko tre* je zasnovan kot hibrid med strojno in organsko formo, med naključjem in odločitvijo, konkretna postavitev v povečani resničnosti pa omogoča branje in doživljanje vseh naštetih pomenov.

Vanja Mervič v projektu *Thinking Colours: Hommage to Rodin* stopnjuje pomenske vidike postavitve virtualne povečave v okolico. Virtualni model, ki je nastal po Rodinovem *Mislecu* (*Le Penseur*, 1880, 1902), postavi na različne pomenske točke mesta Ljubljana, pri čemer je izbor lokacij narejen na podlagi zgodovinskih dogodkov. Postavitve modelov spremlja tudi zemljevid, na katerem je mogoče videti izbrane lokacije v konstelaciji. Model je poenostavljen v obliko tridimenzionalnega piktograma: *Mislec* je sestavljen iz krogle, ki predstavlja glavo, in trikrat prepognjene črte, ki zarisuje sključeno telo, sedi pa na kocki, ki je še enkrat višja od njega. Preprosta oblika modela omogoča, da ga prepoznamo že od daleč, ko je na ekranu telefona majhen, ter nas odvrča od tega, da bi si ga natančno ogledovali od blizu, saj se njegova oblika, ko postane večja od ekrana, razblinja v ploskve. Model je enakomerno pobarvan v enega izmed sedmih izbranih barvnih odtenkov. Ko se sprehajalec dovolj približa virtualnemu *Mislecu*, barva virtualnega modela povsem prekrije ekran mobilne naprave in s tem izniči obliko ter spodbudi razmišljanje o barvi. Gumb na spodnjem delu ekrana pa uporabnika vabi, da izbranemu naslovníku pošlje e-poštno sporočilo z zadevo npr. »Thinking indigo«, če je v bližini *Mislec* te barve.

Virtualni dodatek se lahko ujame s perspektivo okoliških predmetov in se na ta način na videz vgradi v okolje, lahko pa ostane povsem ločen od resničnosti, kot izolirana oblika z lastno perspektivo. Pri tem igra pomembno vlogo tudi način upodobitve virtualnega dodatka, saj so teksture, grafične in fotografske, ter algoritmi za osvetljevanje modela precej drugačni od video posnetka resničnosti. Sestavljena podoba na ekranu telefo-

na spominja na tehnike inkrustacije v mediju videa ter na postopke kolaža in fotomontaže. Na primer, Eva Lucija Kozak v svojih slikarskih in medijskih projektih sestavlja podobe fragmentov resničnosti v heterogene celote. Njene fotomontaže ne brišejo robov med oddaljenimi svetovi, ki se srečajo v abstraktnem prostoru slikarskega platna ali video ekrana na povsem različnih velikostnih stopnjah, brez poravnane perspektive, osvetljeni iz različnih smeri, ter z jasno vidnimi robovi, kjer so bili izrezani. Tako na primer avtorica v animaciji *Prisotnost* ustvari prostor telekomunikacij in odnosov med ljudmi, ki se montirajo v sočasno, vendar grobo sešito realnost, katere deli niso več na isti velikostni stopnji in nimajo poravnane perspektive. V drugem projektu, fotomontaži *Socializacija embriov*, prenese posamezne, iz reklam izrezane fotografije hiperaktivnih nosečnic v povečano resničnost, kjer jih postavi v razigrano skupinico pisanih podob, ki lebdijo v prostoru povsem nepovezane z okolico. Nasprotno strategijo uporabi v projektu *Sprehod*, kjer povečave resničnosti, tj. slike otrok in ostarelih, ki potrebujejo pomoč pri prečkanju ceste, razpostavi v eno izmed križišč v Trnovem, tokrat z namenom, da bi se podobe kljub razlikam v perspektivični skrajšavi vgradile v resnični prostor.

Pri drugem načinu gledanja povečane resničnosti, ko je naša pozornost usmerjena predvsem na ogled virtualnega dodatka in nas okolica manj zanima, je gledanje podobno gledanju skozi povečevalno steklo. Objekt razkrivamo po delih in potujemo po njem – v primeru, če je virtualni model zelo velik in blizu – ali pa ga zajamemo z enim samim pogledom, če ga postavimo na najbolje vidno točko, to je točno v center ekrana. V objekt v povečani resničnosti ne moremo vstopiti, kot bi vstopili na primer v sobo, lahko ga vidimo le od zunaj ali od znotraj. V projektu *CATACUMBAE* je Dominik Mahnič vstop v podzemne rove katakomb skonstruiral tako, da je virtualni model katakomb zgradil brez strehe in ga postavil pod tla. Uporabnik gleda navzdol v katakombe, ki se mu razprostirajo pod nogami, zaradi velikosti in oblike modela, ki ima stene nagnjene navzven, pa lahko vidi tudi teksture na tleh in na stenah. Drugi primer je v obroč sklenjena panoramska slika zlate *Sobe kralja Midasa* avtorja Vanje Merviča, ki je v povečani resničnosti polprosojna, saj le tako lahko vidimo hkrati tudi v njeno notranjost (ne da bi bilo treba oditi na geografsko točko, ki je znotraj panorame, kar je zaradi nenatančnosti tehnologije in razdalj tako rekoč nemogoče).

Med Duchampovim *Velikim steklom*, kjer je konstruirano spolno razmerje med stroji nerazumljivo, in povečano resničnostjo zasledimo še eno podobnost, ki pa ni nujna – to je nepovezanost virtualnih modelov z resničnostjo, njihov v dobršni meri nerazumljiv pomen, ki zahteva dodatna pojasnila, zgodbo, ki je ne razberemo v celoti iz oblike, ampak se moramo o njej poučiti. Takšen je projekt Narvike Bovcon in Aleša Vaupotiča ki je nastajal od marca 2011 do državnozborskih volitev, ki so sovpadle z datumom otvoritve prve razstave v seriji *Atlas, 5. 12. 2011*. Podoba nekoliko

razpotegnjenega losa, ki nosi v parkljih trak z napisom »ΜΗΔΕΝ ΑΝΑΒΑΛΛΟΜΕΝΟΣ«, je virtualni model emblema iz Alciatove knjige¹¹ in govori o Aleksandru Velikem in njegovem receptu za uspešnost, ki se glasi »Ne odlašaj!« – to je tudi smisel grškega napisa na traku, los pa je v tem emblemu simbol hitrosti in moči. Projekt, ki je zaznamoval dan politične odločitve Slovencev o tem, kako se bomo spopadli s krizo, žal ni zmozel zagotoviti pravočasnega izvajanja reform in preprečiti zdrsa v ozračje iz tridesetih let prejšnjega stoletja. Drugi primer je projekt *JET PAC* Gorazda Krnca, ki je zasnoval virtualni model Jetmana, lik iz starejše video igrice, ki ga vsakdo takoj prepozna. Preprosta, pikselizirana figurica poveže odnos do tehnologije, ki je kvečjemu neučinkovita, zastarela in nostalgična, z ne-lagodjem v svetu, ki ga je mogoče zgolj zapustiti, kot to stori Jetman.

Leta 2012 smo izdali tiskano umetniško knjigo *Atlas 2012*, ki smo ji s pomočjo tehnologije Layar Vision povečali strani. Povečave torej niso bile postavljene na geografske lokacije, ampak na slikovno ploskev, ki jo računalniški vid uporabi za določitev prikaza povečav. Ob pogledu skozi ekran pametnega telefona se tako nad posamezno sliko v knjigi pojavi video ali povezava na druge spletne vsebine. Na primer, če pogledamo skozi pametni telefon fotografijo Jureta Fingušta Prebila, se na ekranu telefona odvrti video dokument performansa *Redefinicija prostora*, v katerem je avtor na vrtu ZDSLU našel kip Marka Pogačnika, ki zdravi zemljo, ter ga preoblekel v kip vertikalnega rečnega dna. Gre torej za obliko umetniške knjige, ki je prvič lahko napolnjena z videi, to je z gibljivimi slikami. Uporabnik *Atlasa 2012* si lahko v njem ogleda zbirko videov kjerkoli, saj je prenos kot običajna knjiga.

Virtualne modele povečane resničnosti različnih avtorjev skupinskega projekta *Atlas* smo vrnili tudi v materialno realnost. Združeni so bili v miniaturni model z naslovom *Atlas Air Tagging* in s pomočjo tridimenzionalnega tiska v vosek odliti v srebro.

Mešanje resničnosti in virtualnih podatkovnih svetov predstavlja izziv za umetniško imaginacijo ter izjavljanje v določenih prostorskih in družbenih okoliščinah. Percepcijo povečane resničnosti na mobilnih zaslonskih napravah zaznamuje prehodnost videnega, režiranje pogleda in gledanje s pomočjo aparata-aplikacije. V besedilu so bili predstavljeni projekti v povečani resničnosti iz zbirke *Atlas*,¹² ki se kot arhivski projekt polni z dialogom več avtorjev.

¹¹ Natisnjena zbirka emblemov Andree Alciata, ki je v 16. in 17. stoletju služila kot zbirka življenjskih modrosti in napotkov, kako se odločiti, delovati in živeti, dobiva v sodobnih kriznih časih ponovno povsem uporaben pomen. *Alciato at Glasgow: Home*. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato> (8. 8. 2013).

¹² Povečave so dostopne prek programa Layar (za iOS in Android) na naslovu <http://m.layar.com/open/atlas> v Benetkah, Kasslu, Ljubljani, Zagrebu in Benetkah ter na naslovu <http://m.layar.com/open/atlasmesecoblikovanjaartnetlab> za projekt *Atlas - Mesec oblikovanja* jeseni 2012 v Ljubljani (18. 8. 2013).

- Bender, John & Marrinan, Michael: *The Culture of Diagram*. Stanford University Press 2010.
- Duchamp, Marcel: *The Writings of Marcel Duchamp*. Da Capo Press, 1973.
- Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London 2000.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cam., Mass. 2001.
- Mitchell, William J. Thomas: *What Do Pictures Want?*. Chicago 2005.
- Richter, Gerhard: *Atlas*. Köln: Walther König, 2006.
- Strehovec, Janez: Kibernetična umetnost. Interaktivnost, igra in celostna potopitev. *Likovne besede*, 39-40/1997, 168-171.
- Vaupotič, Aleš: *Literarno-estetski doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?* Primerjalna književnost, 30.1/2007, 203-216.
- Weibel, Peter: *Die postmediale Kondition*. Die postmediale Kondition. Gradec: Neue Galerie, 2005.

POVZETEK SUMMARY

V času mešane resničnosti je hibridizacija umetniških medijev in raziskovalnih disciplin postala nezgrešljivo dejstvo. V postmedijskem stanju pa se je tudi resničnost sama pomešala s plastmi virtualnih svetov, ki jih lahko uporabljamo na povsem reverzibilen način. Umetniški projekti v povečani resničnosti nastajajo v začetku drugega desetletja tretjega tisočletja z raznoterimi umetniškimi pristopi, pri čemer ostaja likovna realizacija virtualnih dodatkov še vedno ena od bistvenih sestavin tovrstnih umetniških izjav. Besedilo predstavi umetniške projekte v povečani resničnosti iz zbirke *Atlas*, ki je nastajala v okviru društva ArtNetLab med leti 2011–2013. Ob konkretnih projektih je mogoče pretehtati pogoje in načine percepcije umetniškega dela v povečani resničnosti, ki je vezana na gledanje skozi ekran mobilne zaslonske naprave.

In the time of mixed reality the hybridization of artistic media and research disciplines has become an unmistakable fact. In the postmedia condition, reality itself also mixes with layers of virtual worlds which we can use in an entirely reversible way. Artistic projects in augmented reality have been originating in the beginning of the second decade of the third millennium with diverse artistic approaches, wherein the visual art realization of virtual additions is still one of the fundamental components of this type of artistic statement. The text presents artistic projects in augmented reality from the series *Atlas*, which came about in the scope of the ArtNetLab society from 2011–2013. Alongside specific projects it is possible to consider the conditions and modalities of perceiving an artistic work in augmented reality, which is bound to being watched on the screen of a mobile display device.

Polona Tratnik

Ustvarjalnost kot odporništvo do (bio)tehnoblasti

Avtorica preizprašuje vprašanje ustvarjalnosti v kontekstu medijskega obrata, ko medij ne nastopa kot posrednik, temveč kot mesto resnice, ter še zlasti v kontekstu tehnološkega obrata, ko tehnologija doseže moč, da si podreja človeka. V tej zvezi avtorica spodbuja k ustvarjalnosti, ki pravzaprav pomeni odporništvo do tehnoblasti.

Gljučne besede: medij, medijski obrat, podoba, tehnologija, tehnološki obrat, tehnoblast, biotehnologija, fotografija, odporništvo, barok, sintezna biologija, sintetični kubi- zem, biotehnološka umetnost, gensko spremenjeni organizmi, komunikacija.

The author contemplates the question of creativity in the context of the media turn, in which media doesn't perform as an intermediary, but rather as a place of truth, and particularly in the context of the technological turn, when technology achieves the power to subordinate humankind. In this context, the author encourages a creativity that actually means resistance to techno-power.

Key words: media, media turn, image, technology, technological turn, techno-power, bio- technology, photography, resistance, baroque, synthetic biology, synthetic cubism, bio- technological art, genetically modified organisms, communication.

V zadnjega pol stoletja se je veliko razpravljalo o moči medijev pri iz- gradnji realnosti. Obsežna debata priča o pomenu in kompleksnosti feno- mena medija in povezanih vprašanj. Poststrukturalisti, kot tudi raziskovalci na področju kulturnih in medijskih študij, so spoznali, da medij ni nikoli transparenten in nevtralen vmesnik, ki re-prezentira realnost, ki obstaja tam zunaj. Medij ni posrednik, mediator, temveč mesto resnice. Tisti, ki operira z medijem, operira z realnostjo. S terminom medijski obrat se na- našamo na ta epistemološki obrat.

Trenutno pa je v vzponu debata o tehnologiji. Tehnologija posreduje v »naravno« in razvija sisteme, ki niso obstajali nikoli prej. Za človeško vrsto je moč, ki jo je pridobila tehnologija, še bolj zastrašujoča kot moč medijev – postala je suverena oblast, ki si podreja človeka. V tem prispevku obrav- navamo spoznanje, da tehnologija ni podrejena človeku, temveč obratno, ljudje smo postali funkcionarji tehnologije. To bomo imenovali tehnološki obrat. Razmislili bomo o vzvodih in funkcioniranju sodobne tehnologije in raziskali vse bolj relevantno vprašanje, ki se nanaša na moč tehnologije, tj. odporništvo do vladavine tehnologije.

Eksperimentalna naravna filozofija, utemeljena v sedemnajstem sto- letju, je resnično verjela v *perspicere* (lat. *perspicere* iz lat. *perspicio* – videti

skozi nekaj in tudi zaznavati, jasno razločevati) v smislu potrpežljivega opazovanja sveta in njegove strukture, zrenja, ki postopno zagotavlja resnico. *Perspicere* mora biti esencialno razumljen kot vizualni režim, kajti nujno vključuje vid. Nasprotni filozofski pol empirizmu je razvil kritiko čutnega izkustva in ga zamenjal z vero v racionalnost. Resnica ni, kar lahko vidim, temveč, kar razmislim in dojamem. Vendar – ali se kaj spremeni, če rečemo, da sredstva zavajanja, ki jih je uporabljala baročna vizualna umetnost, arhitektura, dekorativne umetnosti in literatura, dejansko niso pričala o nezaupanju v čutila, temveč prej nasprotno, o mojstrstvu umetnikov, ki so pričeli obvladovati sredstva vizualne pojavnosti in jezika? Umetnost tako postane umetnost konstruiranja reprezentacije: tj. tvorjenja pomena.

Za Michela Foucaulta se klasični epistem prične z *Las Meninas*, ko se reprezentacija loči od posnemanja, tj. ko slika ne reprezentira tistega, kar posnema oz. prikazuje, temveč tisto, kar označuje celota semiološke sintagme. V literaturi pričetek klasičnega epistema predstavlja roman Miguela Cervantesa *Don Kihot* (1605/15), ko umetnost literature postane umetnost ustvarjanja znaka. Don Kihot je živi znak, grafem ki »se naravnost izmuzne iz odprte knjige.« (Foucault, 69) Sestavljen je iz besed in sam sebe piše. Tava po svetu med posnetki stvari. Zemljevid, ki ga riše, stika s svetom. Je zgodnja verzija Pink panterja, ki slika svet s svojo roza, kot ta primer predstavlja Gilles Deleuze in Felix Guattari: »Pink panter ne posnema ničesar, ne reproducira ničesar, svet barva s svojo barvo.« (Deleuze, Guattari, 23)

Foucaultova teorija reprezentacije je semiološka, zato klasični epistem postane obdobje imenovanja, označevanja, grajenja znakov in konstruiranja reda: »Umetnost govornice je bila način 'dajanja znaka' – hkrati označevanje neke reči in razporejanje znakov okrog te reči.« (Foucault, 66) V klasičnem epistemu imamo opraviti z doktrino *quid pro quo*. V vizualni umetnosti je najbolj značilna tehnika iluzionizem, kjer se je vzpostavila povezava med posnemanjem in iluzijo ter se izmišljene podobnosti pričnejo pojavljati povsod: »Igre, katerih čarobne moči izhajajo iz te nove sorodnosti med podobnostjo in iluzijo; povsod se izrisujejo himere podobnosti, vendar mi vemo, da so himere; to je privilegirani čas slepil, komične iluzije, gledališča, ki se podvoji in uprizarja gledališče, čas nesporazumov, sanj in vizij, čas varljivih čutov, čas, ko metafore, primerjave in prispodobne določajo poetični prostor govornice.« (75) Ta pristop je nedvomno povezan s spoznanjem, da medij, najsi bo slika ali literatura, celo filozofsko pisanje, kasneje tudi televizijska poročila, ni transparenten, ni okno, skozi katerega uzremo resnico, ki je tam čez. To zavedanje se pravzaprav ni zgodilo šele z jezikovnim obratom v dvajsetem stoletju. Najavljeno je bilo mnogo prej, bodisi z reprezentacijo v sedemnajstem stoletju, če sledimo Foucaultu, bodisi še prej z renesančnimi konstrukcijami pokrajin na dvodimenzionalnih površinah (če ne še prej, saj so to večino obvladali tudi antični Rimljani). Kar se je zgodilo z jezikovnim obratom in jezikovno filozofijo v dvajsetem

stoletju, je zato prej poglobljanje epistemološke krize, nezaupanje v poslanstvo in operacijo iskanja objektivne resnice oziroma ustreznega pristopa do takšne resnice. To je bilo prepoznano v hermenevtiki in fenomenologiji, v jezikovni filozofiji in najbolj opazno v strukturalizmu in post-strukturalizmu.

Vilém Flusser se je zavedal, da tudi tehnične slike niso okna, temveč podobe, kar pomeni, da je »objektivnost«¹ tehničnih podob utvara. Kajti te podobe niso samo – tako kot vse podobe – simbolne, temveč predstavljajo še veliko abstraktnejše komplekse simbolov kot tradicionalne podobe. So metakodi besedil, ki / ... / ne pomenijo sveta tam zunaj, temveč besedila.« (Flusser 2010, 18) Pri tem izhaja iz semiologije. Povzema, kar Roland Barthes trdi za fotografijo. Medij fotografije je posebej zanimiv, ker se zdi, da je zadnja trdnjava mita o transparentnosti medija, ki je bil jasno poražen s semiologijo. Barthes je pokazal, da *sintagma denotiranega sporočila*, ki je sporočilo brez konvencionalnega koda, *naturalizira sistem konotiranega sporočila* (kjer so na delu kulturni kodi). (Barthes, 51) Da bi to teorijo čim bolj jasno predstavil, se osredotoči na oglaševalsko podobo, »ker je v oglaševanju označevanje podobe nedvomno namerno; označenci morajo biti preneseni, kolikor se da jasno. Če podoba vsebuje znake, smo lahko gotovi, da so v oglaševanju ti znaki polni, oblikovani s pogledom k optimalnemu branju: oglaševalska podoba je *neposredna*, ali pa vsaj izrazita.« (33) Vprašanje, s katerim se ukvarja Barthes, je naslednje: kako je prišel pomen na podobo, če je ta re-prezentacija, ponovljena predstavitev, tj. kopija (kajti v skladu s staro etimologijo bi moral biti termin podoba (fr. in angl. image) povezan s korenem *imitari*. Njegova formulacija vprašanja se zdi retorična: »ali lahko analogna reprezentacija ('kopija') proizvaja resnični sistem znakov in ne zgolj preprostega sprimka simbolov?« (32) Tako tudi Flusser razume podobe: »Podobe torej niso 'denotativni' (enoznačni) kompleksi simbolov (kot recimo številke), temveč 'konotativni' (mnogoznačni): nudijo prostor za interpretacije.« (Flusser 2010, 12) Vidimo lahko, da za Flusserja tehnične podobe niso okna, zato ne podpirajo režima *perspicere*. Nadalje, Flusser povezuje koncept podobe s projekcijo. Podobe so abstrakcije nečesa »tam zunaj«, za nas delajo to dojemljivo – ta proces bi lahko imenovali kodifikacija. Flusser to »posebno sposobnost, da iz prostora-časa abstrahiramo ploskve in jih znova projiciramo vanj«, imenuje imaginacija. (11) Zato pa (sicer na drugem mestu) sklene: »Svet je naša projekcija.« (Flusser 2002, 90) Imaginacija je pogoj za proizvodnjo in dešifriranje podob oziroma »gre za sposobnost, da pojave kodiramo v dvo-dimenzionalne simbole in da te simbole beremo.« (Flusser 2010, 11) Produkcija in še zlasti distribucija podob ne pomeni razkrivanja resnice in odpiranja površin, da se omogoči vpogled v globino te resnice, temveč prej projiciranje konotacij, kompleksov simbolov, ki niso niti dešifrirani, zato človek prične živeti v funkciji podob, ki jih je ustvaril: »Podobe neha dešifrirati in jih namesto tega nedešifrirane projicira v svet 'tam zunaj' / ...

/ Človek pozabi, da je bil on tisti, ki je ustvaril podobe, da bi se z njimi orientiral v svetu. Ne zna jih več dešifrirati in od zdaj živi v funkciji svojih lastnih podob: imaginacija se je spremenila v halucinacijo.« (13) Tako smo prišli v servis oz. funkcijo naših lastnih proizvodov.

Po Flusserju obstaja bistvena razlika med tradicionalnimi in tehničnimi podobami: »Ontološko gledano, so tradicionalne podobe abstrakcije prve stopnje, kolikor abstrahirajo iz konkretnega sveta, medtem ko so tehnične podobe abstrakcije tretje stopnje: abstrahirajo iz besedil, ki abstrahirajo iz tradicionalnih podob, te pa abstrahirajo iz konkretnega sveta. / ... / Ontološko gledano, tradicionalne podobe pomenijo pojave, tehnične podobe pa pojme.« (17) To razumevanje bi lahko povezali z epistemi, ki smo jih obravnavali prej: tradicionalne podobe so bile povezane s svetom tam zunaj, bile so posnetki; po Foucaultu pripadajo renesančnemu epistemu. Nasprotno pa so tehnične podobe reprezentacije; gradijo na projektu, ki se je pričel s klasičnim epistemom. Ne označujejo stvari tam zunaj; tako niso transparentna okna, temveč prej reprezentacije konceptov. Gradijo na konvencionalnem komunikacijskem sistemu, kot je jezik. Vendar pa po Flusserju obstaja bistvena razlika med jezikom in tehničnimi podobami: tehnične podobe »je težko dešifrirati. Videti je namreč, da jih sploh ni treba dešifrirati, ker se njihov pomen na videz avtomatsko kaže na njihovi površini – podobno kot pri prstnih odtisih, pri katerih je pomen (prst) vzrok, podoba (odtis) pa posledica.« (17–18) Tehnične podobe so zato nevarne, ker se zdi, da posnemajo, kopirajo svet tam zunaj, a dejansko so zakodirani pomeni. Zato pa Flusser opazi magično funkcioniranje tehničnih slik. To je, mimogrede, že mnogo prej (v tridesetih letih dvajsetega stoletja) opazil Walter Benjamin, ko je spoznal, da sta fotografija in film *loci* za ideologijo.¹ Podobno, kot sta Max Horkheimer in Theodor W. Adorno prepoznala glavno funkcijo kulturne industrije v tem, da se bojuje »proti sovragu, ki je že premagan, proti mislečemu subjektu« (Horkheimer, Adorno, 161), Flusser ugotavlja: »Funkcija tehničnih podob je, da svoje prejemnike magično osvobodijo pojmovnega mišljenja, s tem ko zgodovinsko zavest nadomestijo z magično zavestjo druge stopnje, pojmovno sposobnost pa z imaginacijo druge stopnje.« (Flusser 2010, 20) Tehnične podobe tako izrivajo besedila. Zato je za Flusserja izum fotografije zgodovinski dogodek, prav tako odločilen kot izum pisave. Če je bila zgodovina boj proti idolatriji, potem se s fotografijo prične postzgodovina kot boj proti tekstolatriji. Tako Flusser govori o vizualnem obratu.

Napadu smo izpostavili fotografijo kot medij, ki se zdi najbolj transparenten, da bi pokazali, kako gre pri tem pravzaprav za prevaro. Pa vendar

¹ Walter Benjamin je sprevidel, kakšno ideološko sredstvo je film in je v zvezi s kapitalističnim izkoriščanjem filma v zahodni Evropi (situacije v ZDA sam ni izkusil) zapisal, da ima filmska industrija v takšnih okoliščinah »kar največji interes, da udeležbo množic spodbuja z iluzornimi predstavami in dvoumnimi špekulacijami«. (Benjamin, 174)

fotografija ima povezavo s prizorom »tam zunaj«, prav tako kot jo imajo televizijska poročila. Kar smo poudarjali, je predvsem dejstvo, da so vse to konvencionalni diskurzi, in sicer dobro organizirani; na delu so strategije obvladovanja resničnosti (če si izposodim termin Johna Fiskeja). (Fiske, 281–308) Pokazali smo na konstruiranost medijev oziroma diskurzov, tudi tistih, ki se zdijo najbolj transparentni. Marshall McLuhan je prepoznal kubizem kot umetnostno gibanje, ki je izvedlo kritiko medijske transparentnosti in pokazalo, da je »medij sporočilo«. Analitični kubizem je jasno prikazal proces analiziranja prizora, ki se je dogajal v procesu slikanja, tako da je bilo to slikarstvo že do velike mere *o* slikarstvu. Toda *sintetični kubizem* je tisti, ki je zares prenehal biti *o* svetu »tam zunaj« in je postal namesto tega priložnost za obvladovanje sveta prek obvladovanja slike. Lahko bi rekli, da je sintetični kubizem tako jasno, kot je lahko, prelomil z idejo transparentnosti slike (če je bila ta iz kakršnega koli razloga tedaj sploh še živa) in dokazal konstruktivno naravo slike. Zaradi našega interesa posvetimo nekaj pozornosti konceptu *sinteze*.

Etimološko termin izvira iz gr. *synthesis*, ki pomeni kompozicijo, iz *syntithenai*, ki pomeni postaviti skupaj, kombinirati (*syn-*: skupaj in *tithenai*: postaviti, položiti). V sedemnajstem stoletju lat. *synthesis* pomeni kompozicijo, skupek, zbirko in od devetnajstega stoletja dalje se termin nanaša na proizvode oz. materiale, ki so narejeni umetno s kemijsko sintezo: zatorej na umetne proizvode. Kot prikazuje primer sintetičnega kubizma, sinteza ni *perspicere*, gledanje skozi, *v.* Postopek sinteze pomeni obvladovanje medija in s tem sveta, in sicer na ta način, da jemljemo delce iz sveta in jih sestavljamo v novo kompozicijo. Tehnika sinteze je na delu pri fotokolažu, filmski montaži in asemblažu. Prav slednji predstavlja model rizoma za Deleuza in Guattarija. Sinteza privede skupaj različne elemente; gradi na heterogenosti. Baročna in rokokojska vizualna in dekorativna umetnost sta uporabljali sintezo, da bi izgradili nove realnosti, svetove, nova živa bitja, himere. Prav tehnika sinteze je tista, ki je postala ključna v biologiji in ki spreminja biologijo iz znanosti v tehnologijo. Biologija je postala novo polje inženiringa, in sicer tista, ki projektira žive strukture.

Flusser je razpravljajal o vprašanju stvaritve v zvezi z biotehnologijo. Če je ustvarjena oblika, ki ni obstajala nikoli prej, je ta za Flusserja instanca prave stvaritve. V primeru prave stvaritve bi imeli opraviti z magično močjo, ki je značilna za umetniško stvaritev; pri čemer je njen stvaritelj ne bi mogel razumeti. Flusser tu trdi nekaj podobnega kot za tehnične podobe, ki so projicirane v prostor, ne da bi bile dešifrirane. Prava stvaritev ali transcendentalna stvaritev je področje genija: »lahko si predpostavljamo, da je umetnik – ali genski inženir oziroma kateri koli 'stvaritelj' takšne zadeve [tj. žive stvari] – toliko bolj božanski, kolikor ima pristop do nje.« (Flusser 1988b, 18) Model variacijske stvaritve pa je evolucija. Pojavlja se tudi v računalništvu in v genskem inženiringu, kajti proizvaja kombinacije in permutacije že obstoječih elementov informacije. Nasprotno pa bi prava

stvaritev izzvala samo idejo evolucije, kar je točno cilj današnjega inženiringa življenja. Morda bi morali zavreči Flusserjevo razlikovanje med obema tipoma stvaritev. Klonirane živali, kot je bila Dolly, prvi sesalski klon (rojena julija 1996), so bile proizvedene s somatskim jedrnim prenosom: jedro kožne celice genskega starša (odrasle ovce) je bilo vstavljeno v izpraznjeno jajce ovce donatorke in umetno »ustvarjena« zigota se je razvila v laboratoriju. Klon je genetsko identičen donatorju jedra. Danes ni možno le »ustvariti« kлона iz ene same donatorke, ki donira jajce in jedro, ampak je možno tudi generirati jajčno celico iz matične celice in tako imeti enega samega moškega donatorja, ki donira zgolj maščobno tkivo kot vir matičnih celic tako za jajčno kot jedrno celico. Še vedno pa gensko spremenjeni in sintetizirani organizmi niso *ustvarjeni* v smislu oživljanja nečesa, kar bi bilo narejeno iz mrtve snovi, kar je bil izvorni, biblični pomen stvaritve: »Tedad je naredil Gospod Bog človeka iz prahu zemlje in mu vdahnil v obličje oživljajočega duha. Tako je postal človek živo bitje.« (Genesis, 2: 7) Ta dualizem med mrtvo snovjo in živo dušo je prisoten v cilju Craiga Venterja ustvariti živo obliko, pri tem izvirajoč iz esencialno drugega, neživega vira (kot na primer iz računalniškega programa). Vendar pa lahko trdimo, da dosežki biotehnologije v manipuliranju z življenjem ne ponavljajo starega dualizma med telesom in dušo. Meje med živo in neživo snovjo so namreč postale zabrisane in koncept življenja je pričel zahtevati nove dimenzije, ki so precej neprimerljive s tradicionalnimi. Ideja vklapljanja in izklapljanja življenja je preprosto obsoletna, ker se življenje lahko raztopi, razprši, razredči ali zadrži.

Ambicija »ustvariti življenje« pomeni bodisi »igranje Boga« bodisi *mimesis* v Aristotelovem smislu, tj. posnemanje izvajanja matere Narave, tokrat v njeni ultimativni nalogi, ki pomeni stvaritev življenja. Evolucija živih bitij po njihovi stvaritvi bi lahko bila interpretirana kot realizacija Božje želje z razvojem živih bitij v skladu s programom. Nedavno je človeška vrsta postala tako samozavestna pri razumevanju tega programa, da verjame, da bi lahko vanj posegla, ga spremenila ali celo aplicirala svoj lastni program z inženirskimi metodami. Vse vrste živih struktur (telesa, kiborgi, mikroorganizmi, celice in tkiva, kot tudi vsaka posamična populacija vrst, vključno s človeško) so postale odločilno odvisne od programa, ki ga na ves živi svet aplicira človek. Soočeno smo z novim poglavjem biooblasti.

Po Flusserju »biotehnika dela enako kot naravna evolucija – variacijsko ustvarjalnost, edina razlika je v tem, da tega dela ne opravlja naključno, temveč v skladu z namernim programom.« (Flusser 1988a, 14–15) Variacijska stvaritev operira znotraj danih možnosti, lahko bi rekli, znotraj naravnega aparata, podobno kot je Flusser razmišljal o slikah, ki so proizvedene znotraj aparata fotografije, da torej vsaka posamična realizacija znotraj tega programa obstaja kot potencial, tudi če ne bo nikoli dejansko realizirana: »Vsaka oblika, v kateri se zemeljska živa bitja lahko izrazijo, je zakodirana znotraj obstoječe genske informacije kot potencial, virtualnost.«

(Flusser 1988b, 18) Če bi Flusser uvedel isto logiko, kot jo je v *K filozofiji fotografije*, potem bi moral tudi v zvezi z biotehnologijo ceniti odpor do programa, ki naj ga izvede ustvarjalni agens – tj. umetnik.

Če sprejmemo Flusserjev koncept prave stvaritve kot stvaritve živih oblik, ki niso obstajale nikoli prej, potem bi lahko bilo mnogo proizvodov razumljenih kot prave stvaritve. Vendar pa obstaja izvirna dimenzija tega koncepta, ki se nanaša na koncept odpora proti programu aparata. Flusser ne zahteva stvaritve življenja iz nežive snovi, temveč bi pravzaprav lahko rekli, da sprejme dodajanje *hrupa* v komunikacijo informacije. Ideja hrupa prihaja iz komunikacijske teorije in tradicionalno se je hrup razumelo kot nenamerni in neželeni element v komunikacijskem procesu, ki je bil usmerjen h komuniciranju signala v najčistejšem smislu. Zato bi bil običajen cilj *očistiti signal hrupa*. Toda če nekdo kritično razpravlja o komunikaciji, tako da prepozna komunikacijo kot konsolidacijo dominantne ideologije, potem je hrup v takšni komunikaciji dobrodošel. Takšen je koncept disruptivnih sil v televizijskem diskurzu, kot ga predstavi John Fiske, ki so pravzaprav hrup, ki moti komunikacijo dominantnega sporočila televizijskih poročil. V podobnem smislu je lahko umetnost razumljena kot hrup v obstoječem diskurzu, saj subvertira ali razkriva logiko dominantnih ideologij, ki so vpisane v diskurz. V tem kontekstu pomeni dodajanje hrupa delanje motnje v programu, s tem pa *odpor proti aparatu moči*.

V skladu s takšnim razumevanjem umetnost ni toliko *ustvarjanje*, kot je *odporništvo*. Flusser je stremel k zagovoru ustvarjalnosti, pri čemer se prava stvaritev ne zgodi znotraj okvira aparata oziroma v skladu z načrtom, temveč zagotavlja presenečenja, gre za poseganje v obstoječi proces, ki se odvija v skladu s programom. Ustvarjalnost je zato subverzivno dejanje. Ustvarjanje in odporništvo sta povezani; sta celo ena in ista dejavnost. »Kdo bo Disney prihodnosti«, vpraša Flusser in odgovori: »On ali ona bi lahko bil ali bila, predlagam, molekularni biolog, molekularna biologinja.« (Flusser 1988c, 9) Disney ne samo slika svet v svojih barvah, kot ga Pink panter, temveč je on tisti, ki drži svinčnik, ki organizira celoto dela od koncepta do končne realizacije. Disney je inženir. Po Flusserju ima inženir potencial biti pravi stvaritelj; on bi lahko bil zmožen igrati Boga in tako biti subverzivni element v igri narave.

Po Flusserju je sama biotehnologija razumljena kot tista, ki se upira programu, ki je »program« »aparata« narave. Dimenzija inženiringa je tista, zaradi katere se biotehnologija upira programu narave. A točno biotehnologija ima namerni program, v skladu s katerim opravlja svoje delo, pri čemer je sama očitno aparat. A kdo se upira programu biotehnologije? Za Flusserja se zdita biotehnolog in umetnik ena in ista oseba, odporništvo je usmerjeno proti naravi. A če je biotehnologija sama aparat, kdo se upira njej? Kako se upirati aparatu tehnoblasti, je tisto vprašanje, s katerim se moramo soočiti v dobi tehnoblasti.

- Barthes, Roland: *Image, Music, Text*. New York: Hill & Wang, 1964.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: *Micelij*. Koper: Hyperion, 2000.
- Fiske, John: *Television Culture*. London, New York: Routledge, 1987.
- Flusser, Vilém: *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ, Društvo za oživiljanje zgodbe 2 koluta, 2010.
- Flusser, Vilém: *On Discovery*. Artforum, letn. XXVI, marec 1988.
- Flusser, Vilém: *On Discovery*. Artforum, letn. XXVII, poletje 1988.
- Flusser, Vilém: *On Discovery*. Artforum, letn. XXVII, oktober 1988.
- Flusser, Vilém: *Writings*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.
- Foucault, Michel: *Besede in reči. Arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Sveto pismo stare zaveze, 1. Mojzesova knjiga (Genesis)*.

POVZETEK SUMMARY

V zadnjega pol stoletja se je veliko razpravljalo o moči medijev pri izgradnji realnosti. Obsežna debata priča o pomenu in kompleksnosti fenomena medija in povezanih vprašanj. Poststrukturalisti, kot tudi raziskovalci na področju kulturnih in medijskih študij, so spoznali, da medij ni nikoli transparenten in nevtralen vmesnik, ki re-prezentira realnost, ki obstaja tam zunaj. Trenutno pa je v vzponu debata o tehnologiji. Tehnologija posreduje v »naravno« in razvija sisteme, ki niso obstajali nikoli prej. Za človeško vrsto je moč, ki jo je pridobila tehnologija, še bolj zastrašujoča kot moč medijev – postala je suverena oblast, ki si podreja človeka. Avtorica v prispevku preizprašuje vprašanje ustvarjalnosti v kontekstu medijskega obrata, ko medij ne nastopa kot posrednik, temveč kot mesto resnice, ter še zlasti v kontekstu tehnološkega obrata, ko tehnologija doseže moč, da si podreja človeka. V tej zvezi avtorica spodbuja k ustvarjalnosti, ki pravzaprav pomeni odpornišvo do tehnoblasti.

In the last half century there has been much discussion about the power of media when establishing reality. This extensive debate testifies to the meaning and complexity of the phenomenon of media and related questions. Post-structuralists, as well as researchers on the field of cultural and media studies, have recognized that media is never a transparent and neutral interface which re-presents reality that exists out there. New issues are emerging in the current debate, as technology intervenes in "the natural" and develops systems which have never existed before. For the human species, the power which technology has gained is even more frightening than the power of media – it has become a sovereign power. This article examines the question of creativity in the context of the media turn, when media doesn't perform as intermediary, but rather as a place of truth, and particularly in the context of the technological turn, when technology achieves the power to subordinate humankind. In this context the author calls for creativity which really means resistance to techno-power.

Sladana Mitrović

Strategije sodobnega slikarstva – heterogenost in interdisciplinarnost

Cilj tega teksta je premisliti zmožnosti sodobnega slikarstva v povezavi z vizualno digitalno kulturo in interdisciplinarnim mreženjem. V prvem delu problematizira dimenzije slikarskega dela v relaciji do vizualnih oblik množične kulture, medtem ko drugi del preizprašuje dinamično inkorporacijo slikarskega dela znotraj prostorskih razsežnosti. V ospredju je razmislek o statusu sodobne nomadske slike, ki nima vnaprej določenih struktur ali podob, ki bi jih samoumevno posvajala. Za predmet analize izpostavljam projekte Andreja Kamnika, ki je razvil konceptualne prijeme za nastanek sodobne slike kot dinamičnega arhitekturnega elementa.

Ključne besede: sodobno slikarstvo, digitalna kultura, novi mediji, interdisciplinarnost, Andrej Kamnik.

The aim of this text is to reconsider the possibilities of contemporary painting in connection with visual digital culture and interdisciplinary networking. The first part problematizes the dimensions of a painting in relation to the visual forms of mass culture. The second part examines the dynamic incorporation of a painting within spatial dimensions. In the foreground is a consideration about the status of the contemporary nomadic painting that does not have predefined structures or images, which it would self-evidently adopt. As a subject of analysis the article presents projects by Andrej Kamnik, who has developed conceptual approaches for the origin of a contemporary painting as a dynamic architectural element.

Key words: contemporary painting, digital culture, new media, interdisciplinary, Andrej Kamnik.

Po Duchampovi slavni izjavi, da je čas slikarstva potekel, so se še bolj zaostрила vprašanja, kaj je predmet slikarstva, kaj in na kakšen način slikati, kam umestiti sliko. V mnogih razpravah zadnjih dekad se je pojavila ideja o smrti slikarstva. Sodeč po tehnološki zastarelosti medija in njegovem močnem historičnem pečatu avtorji menijo, da ne more ustrezno podajati zdajšnje podobe sveta na način, kot to počnejo sodobni mediji, predvsem gibljiva slika, digitalna fotografija in interaktivni projekti. Slikarstvu se očita okostenelost in tradicionalna zaprašnost zaradi nedovoljšnjega kritičnega potenciala, ki bi lahko odražal nelagodje kapitalistične družbe. Pri vsem tem je potrebno upoštevati osrednjo vlogo sodobnega gledalca, utemeljeno na direktni senzualni stimulaciji, ki jo omogočajo digitalni žanri. »Gledalec vizualne digitalne kulture je v največji meri pozicioniran kot iskalec nebrzdanih vizualnih užitkov in telesne razdraženosti.« (Darley 2000, 169) Človek je prepuščen podobam, ki jih je ustvaril sam, toda zdi se, da je njihovo obvladovanje težavno. V vsakdanjem življenju nas dnevno prestreže množstvo podob. Nenehno smo vpeti v presenetljivo hitre iz-

strelke dematerializiranih vizualnih znakov, ki nas zaradi neobvladljive, neskončne količine zvedejo v pasivno retinalno potovanje. Naš vid se pod pritiskom industrijskega, množično producirane imaginarija ne more dovolj čustveno angažirati in identificirati s podobami. V iskanju takojšnjega učinka v vizualnem se je izgubila globina doživljanja. »V naši kulturi slik se je pogled sploščil v sliko in izgubil plastičnost. Svojega bivanja v svetu ne doživljamo, ampak ga gledamo od zunaj kot gledalci podob, projiciranih na površino retine.« (Pallasmaa 2007, 58) Naša razmerja s podobami največkrat služijo temu, da zapolnimo in premostimo dolgčas. Zato se postavlja vprašanje, ali je gledalec pred slikarskim delom, to negibno, prvenstveno haptično materijo, še lahko identičen sodobnemu gledalcu, in kako je v sodobnem slikarstvu možno uskladiti tišino platna s sočasnim hruščem podob?¹

Presojanje mrtvaških obredov slikarstva je z današnje perspektive skoraj nesmiselno, saj je že iz zgodovine znano, da slikarstvo nikoli ni imelo vzporednega razvoja s tehnologijo. Ko so se na prelomu 20. stoletja dogajali megalomanski tehnološki spleti izumov telefona, sodobnega mikroskopa in moderne fotografije, slikarstvo ni bilo nič dlje od prazgodovinskega jamskega odtisa. Picasso je vzporedno z vsemi tehnikalijami še vedno mešal barvo, vihtel čopič in lepil kolaž. Po mnenju Lyotarda je slikarska dejavnost bolj primerljiva s filozofijo: »Slikarstvo je postalo filozofska dejavnost: pravila oblikovanja slikovnih podob niso že podana in samo še čakajo na uporabo. Nasprotno, pravilo slikarstva je iskanje teh pravil za oblikovanje slikovnih podob, kot je pravilo filozofije iskanje pravil za tvorjenje filozofskih izjav.« (Lyotard 1998, 121) Slikarstvo prevečkrat pomeni ukvarjanje s samim seboj, z lastnim pojmovanjem in načinom, kako izkusimo stvari okoli nas, zato ne moremo mimo dejstva, da je anahronistično; ne trudi se reprezentirati družbe ali loviti korak s tehnološkim svetom.

Toda digitalna doba je zanetila spremembe. Naše spremenjeno čutno in zaznavno doživljanje sveta je prineslo misel na razširjene modele klasične slike in mutacije medija, predvsem pa so se sprožila večplastna povezovanja med različnimi vrstami podob in medijev. Podedovana, vase zaprta in v lastno avtonomijo zaverovana slika modernistične izkušnje se je dramatično raztreščila v nove oblike komunikacije in prostorskega razraščanja. Po Hansu Beltingu so digitalne podobe le drugačen tip podob, ki utemeljuje nove prakse zaznavanja, zato je namesto o krizi podob ali o krizi slikarstva potrebno govoriti o menjavi podob, ki se vzpostavi med različnimi nosilci. Podobe so podobne nomadom, skozi zgodovinski čas zapuščajo določene kraje, medije, telesa in se naseljujejo na novih. Enake podobe lahko imajo različna postajališča. (Belting 2004, 23, 227) Pri nas je

¹ Ob tem pa ne moremo mimo opazke, da se danes v okviru muzejskih in galerijskih postavitev vedno bolj soočamo z izpraznjenim prostorom, minimalnimi umetniškimi posegi, vsakdanjimi objekti in dokumentarnim gradivom, ki prav tako izziva vprašanje, kako s tovrstnimi praksami zadovoljiti gledalčevo željo po intenzifikaciji senzualne stimulacije.

Igor Zabel leta 2005 opozoril na močno okrepljeno vlogo sodobnega slikarstva, ki ga determinirajo spremembe in fleksibilne transformacije. (Zabel 2006, 190) Široko razširjena digitalna slika je globoko zarezala v slikarsko polje, razblinila je historično omejenost barvnega madeža na dvodimenzionalno površino. Zato je jasno, da sodobnega slikarstva ne moremo utemeljevati na transhistoričnem modelu pravil. Bolj kot kadarkoli prej se slikarstvo na sceni odraža z vitalnostjo zaradi izkoriščanja hitrega tehnološkega in informacijskega razvoja. Strategije in procedure slikarskega medija so implementirane v intimna sodelovanja s fotografijo, filmom, video ali računalniško sliko, še več, slikarska površina je postala prizorišče za vizualno ugodje, senzualni in intelektualni užitek, ki ni daleč od digitalnega ekrana, računalniških iger ali pametnega telefona. Umetnik večkrat nastopa v vlogi koordinatorja igralnega polja, ki ponuja neskončno možnost vizualnih variacij, neodvisno od tega, ali to počne s platnom ali elektronskim zaslonom, čopičem ali računalniško miško. (Bobzin, Lütgens, Westermann 2003, 8)

Ker v glasbenem videu ali večplastnih podobah sodobnih mest ne moremo ustaviti toka podob in si jih analitično ogledati, ima slikarska površina status zmrznjenega trenutka, ki nas iztrga iz preveč hitre fluidnosti sanjskega sveta, kamor nas potiska preobilje podob. Slikarsko delo z materializirano prezenco, snovnostjo, taktilnostjo in asociacijskimi vezmi se nas danes dotika na ravni telesnosti. Slikarski objekt radi primerjamo s telesom. Moje telo in slikarsko platno se med seboj dopolnjujeta in opredeljujeta. Občutek tesnobe zaradi hitrega propadanja, staranja in smrtnosti teles ustvarja potrebo po replikah v mediju, ki dobro spominja na organskost živega bitja, in je hkrati kot konzerviran, nedotakljiv muzejski artefakt garant večnosti.

Pri sodobnem slikarstvu ne gre zgolj za posnemanje elektronskega podobja, temveč je za premislek ključna odprta struktura slike, ki je prepustna za dinamična prostorska razmerja, drugačna tehnološka vstopanja in večdimenzionalne postavitve. Današnji slikarski medij je postal še bolj dojemljiv za eksperimente, naključja, prekoračevanja predpisanih okvirjev, prostorov in sodelovanj. V še bolj zaostreni kategoriji bi sodobno slikarstvo lahko imenovali odprto delo, če si pojem sposodimo pri Umberto Ecco (*opera aperta*). Odprto delo je po definiciji necelo, nekončno, nelinearno, pluralno, razsrediščeno, nima svojega referenta v naprej podanem, zaokroženem sistemu simbolov in znakov, ki bi omogočali urejena in predvidljiva branja.² Sodobno sliko bolj kot kadar koli v preteklosti konstituira nomadizem podob, ki napravi medij odprt za vstop drugačnih vrst

² Umberto Ecco odprto slikarsko delo definira na osnovi informela, kjer prepozna niz interpretativnih možnosti zaradi odprte ali, drugače rečeno, nedokončne strukture slike, zato je takšno slikarsko delo dovzetno za vzpostavljanje novih pomenov, različnih branj, videnj in kontekstov (Ecco 1965, 136). Gledalec pred odprtim delom je vedno znova postavljen v polje nepredvidljivosti, vključen je k operacijam naključja in nedoločnosti, ki so namenoma odprte za njegove sugestije.

podob in fleksibilen za prostorske imigracije. S heterogenim videzom in interaktivno strukturo lahko združuje in povezuje plasti drugih podob, prostorov, asociacij, spominov in izkušenj sveta. Bela kocka ni nujen in ontološko pogojen prostor slikarskega dela. V korelaciji z drugimi disciplinami se slika dinamično in interaktivno seli v multiple variacije, ni več objekt na steni, temveč aktiviran element prostorskih procesov.

Relacija klasične slike in arhitekture ima bogato zgodovinsko dediščino; v zahodnoevropski kulturi je večji del notranje opreme vezan na iluzionistično stensko in stropno slikarstvo. Slika je bila pojmovana kot okno. Prav tako pa je bil predmet likovne umetnosti arhitekturni prostor. Spomnimo se prostorskih vizij v grafikah G. B. Piranesija in M. C. Escherja ali Boulléejevih in Ledouxovih idejnih načrtov. Intimna razmerja med sliko in prostorom so postala še bolj artikulirana v sodobni arhitekturi, predvsem v povezavi z ozaveščanjem doživljajskega učinka arhitekture in vedno večje dematerializacije sten. Pomembno je vedenje, da arhitektura ni zgolj zapeljiv objekt in funkcionalen prostor, kjer bi se naselila slika, temveč je način našega doživljanja sveta; je način, kako vidimo stvari in bivamo v svetu ali kot je zapisal Juhani Pallasma: »Arhitektura artikulira doživljanje bivanja v svetu in krepí naš čút za stvarnost in samega sebe; zaradi nje ne stanujemo v izmišljenih in domišljjskih svetovih.« (Pallasmaa 2007, 26) Slikarsko delo in arhitekturni prostor se od nekdanj medsebojno prepletata v skupnem učinkovanju, razmerjih in dejanjih; zdi se, da skupaj lahko ukrotita prostor in čas, omogočata nam bivanje v neskončnih dimenzijah. Slika brez ustrezne prostorske afirmacije ne more funkcionirati, za gledalca je izgubljena, medtem ko njena barvna površina lahko izostri našo refleksijo in doživljanje prostora. V skupnem zlivanju se odpirajo novi načini za videnje objekta. Slikarsko delo ima to moč, da preoblikuje, spreminja, ustvarja novo plast doživljanja mase, snovnosti in svetlobe; omogoča nam, da prostor zagledamo v luči nove atmosfere in čutov. V nekaterih primerih šele intenzivnost barvne površine slike odkrije prostor, ki bi drugače ostal neopažen, nerazumljen in nespoznán.

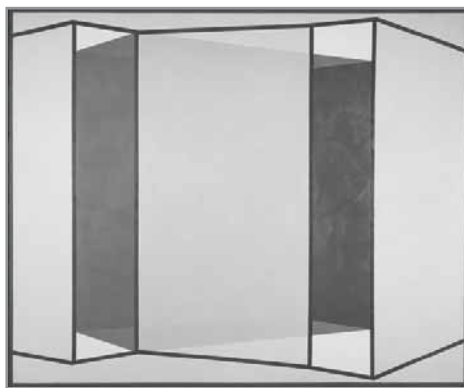
Raziskovanje interaktivne in dinamične vpetosti klasične slike v arhitekturo usmerja umetniške projekte Andreja Kamnika. Njegova slikarska dela nas postavljajo pred razmišljanja o interdisciplinarnem prodiranju, sovpadanju, dopolnjevanju in prepletanju dveh umetniških entitet. Kamnikovi slikarski objekti so vnaprej koncipirani za predvidene prostorske postavitve, zato se že v začetni fazi projekta odvija sodelovanje slikarja in arhitekta. Opazimo lahko intimnost in intenzivnost dvojne prepletenosti: prostor konceptualno definira nastajanje serije slik, pomeni izhodiščno točko za razmerja likovnih elementov, medtem ko barvna površina klasične slike podpira miselno in doživljajsko identiteto prostora. Pomen Kamnikove slikarske produkcije lahko prepoznamo v vizualnem preoblikovanju prostora. Rečemo lahko, da slikarsko delo prinaša novo zavest, ki poskuša ponovno senzualizirati arhitekturo z ustvarjanjem močnejšega občutka prostora, materialnosti, teksture, teže, gostote, globine in materia-

lizirane svetlobe. V tem smislu so slikarski objekti razumljeni kot konstitutivni snovalci določenega okolja, tako da definirajo razmerja med uporabnikom/gledalcem in prostorom v estetskem in funkcionalnem smislu.

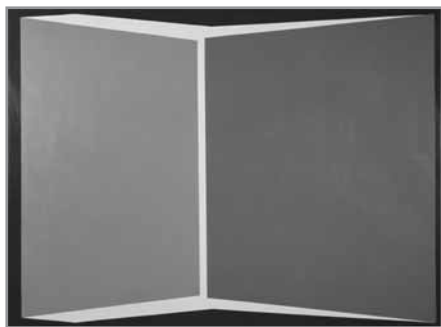
Kamnik zasnuje svoje projekte dolgoročno, kot obliko preišljevanja o morfološkem prepletanju slikarstva z drugimi bivanjskimi in družbenimi prostori. Podlaga njegovega ustvarjanja ni slika, zaverovana v svojo zaprtost in avtonomijo, temveč je pomemben njen sestop k interdisciplinarnemu, angažiranemu prepletanju z drugimi mediji, kot so digitalna slika, video in interaktivne instalacije. Vmesni posrednik med klasično sliko in njeno inkorporacijo v prostor pa je računalniško narejena skica.

Zamiselnost projekta *Inkorporacija podobe* je bila ciljno zastavljena kot izgradnja stene oziroma več objektov v sklopu načrta zgradbe, pri kateri je Kamnik sodeloval z arhitektom. Pri tem je pomembna ravno sprememba v idejni zasnovi klasične slike, ki ni več razumljena kot dekorativni dodatek notranjega prostora, temveč je študija sočasnih prepletanj funkcionalnih in estetskih dimenzij, vključena že v gradbeni ali arhitekturni načrt. Pojem tradicionalne slike se v izhodiščnem načrtu razcepi: na eni strani še vedno funkcionira kot prekrita barvna površina v določenem redu, po zakonih likovnega ravnovesja in kompozicijskih razmerjih, a je sočasno element intenzivnega prelivanja z arhitekturnimi polji, jih dopolnjuje, perforira, pretvarja, transformira, sestavlja ali razčlenja. S tem pa se spreminja tudi sam status slikarskega dela. Interdisciplinarna rekonstrukcija klasične slike ji daje eksistenco na dva načina: je objekt in podoba sočasno. Majda Božeglav Japelj je o Kamnikovih intervencijah zapisala: »S svojimi poskusi integracije, inkorporacije podobe v koordinate arhitekture, Kamnik spreminja prostor v njegovih strukturalnih in materialnih komponentah ter širi ustvarjalne dimenzije slikarske (prostorske) izkušnje, ki ne zanika svojega statusa in individualnosti, temveč odpira poti preverjanja lastne pojavnosti, ki je lahko obenem fizična in duhovna.« (Kamnik, 2010)

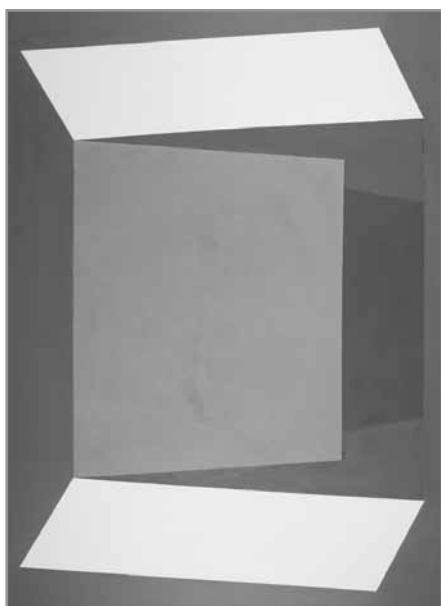
Struktura slikarskega objekta je pri Andreju Kamniku odvisna od preišljene razporeditve količinskega razmerja kromatičnih in akromatičnih barvnih ploskev. Umetnik je zasnoval svoje slike kot razmerja nasičenih barv, drobnih tonskih premikov, močnih kromatičnih variacij, sivih površin, svetlobnih razlik in dematerializirane barvne substance. Njegove slike vidno določa jasna razmejitev in prelomi med barvnimi ploskvami pravih oblik. Homogena barvna substanca deluje v dveh smereh: dematerializira sam medij, hkrati pa očitno sledi arhitekturne-



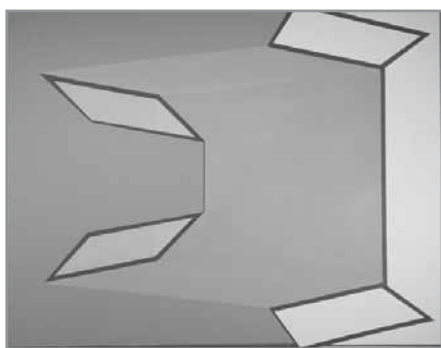
Andrej Kamnik, Aplikacija po načrtu A, akril na platnu, 2004 (vir: last umetnika).



Andrej Kamnik, Aplikativni model 2, akril na platnu, 2006 (vir: last umetnika).



Andrej Kamnik, Aplikacija po načrtu Gb, akril na platnu, 2008 (vir: last umetnika).



Andrej Kamnik, Aplikacija po načrtu 01Gb, akril na platnu, 2008 (vir: last umetnika).

mu toposu. Avtor s štirikotnimi barvnimi ploskvami sugerira prostorske pregibe, stike površin, odpirajoče se stene, prostorska razpiranja in premike. Barvne ploskve funkcionirajo kot enote iluzionističnega prostora; s perspektivičnimi vzporednicami gledalec dobi občutek prostorskega oddaljevanja in globine.

Silovito ogrodje slike ustvarja močna risba. Pomembno vlogo ima črna linija, ki razmejuje siva polja, poudarja oblike, ustvarja otoke geometrijskih oblik, lovi razdalje in mase izmenjujočih se barvnih polj. Črta ustvarja nove namišljene prostore; njene ostre pravokotne tendence služijo potenciranemu označevanju prostorske dinamike obstoječih barvnih površin, zato črta večkrat postane meja celotnega slikovnega polja. Slikarsko delo bi lahko brali kot nadaljevanje imaginativne sestave oziroma kot utelešenje abstraktne predstave prostorskih odnosov; slika je postala medprostor, ki povezuje arhitekturni organizem in nematerialne fantazemske entitete naših idej, občutij, misli, prikazni, spominov in iluzij. Kamnikove slike bi lahko imenovali modele vizualne arhitekture, ki se manifestira v slikarski logiki in zasije v novi moči s fizičnim prostorom.

Projekti Andreja Kamnika gledalcu odpirajo razmislek o novih dispozicijah slike, ki niso več utemeljene zgolj s potezo čopiča, madežem, materialnostjo in avtonomnostjo medija, temveč z mrežo prostorskih relacij, kjer se dogajajo prehajanja in migracije, ki spodkopavajo enotnost in zaprtost medija, zato slikarsko delo lahko postane generator in križišče novih vstopanj.

LITERATURA IN VIRI

Hans Belting: *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.

Anne Bobzin, Annelie Lütgens, Anja Westermann: *Painting Pictures. Painting and digital media in the digital age*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2003.

Andrew Darley: *Visual digital culture. Surface play and spectacle in new media*. London, New York: Routledge, 2000.

Umberto Eco: *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselina Maleša, 1965.

Tony Godfrey: *Painting Today*. London: Phaidon Press, 2009.

Andrej Kamnik, *Koda (pred)podobe*, katalog razstave 27.maj – 27. junij 2010. Ljubljana: Galerija Miklova hiša, 2010.

Jean-François Lyotard: *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press, 1998.

Juhani Pallasmaa: *Oči kože. Arhitektura in čuti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.

Igor Zabel: *Eseji o moderni in sodobni umetnosti*. Ljubljana: Založba/*cf, 2006.

POVZETEK

V digitalni dobi so se slikarstvu postavila temeljna vprašanja, kaj slikati danes, kakšne reprezentativne strategije so času primerne in kako umestiti sliko v kontekst z drugimi mediji. Sodobni slikarski objekt je veliko bolj fleksibilen in odprt, kot se mu pripisuje. Pod vplivom množičnega digitalnega podobja so nekatere slikarske stvaritve asimilirale videz hitrih in neustavljivih podob, ki nas obdajajo v vsakdanjem življenju. Na drugi strani pa današnja doba od slikarstva zahteva izsiljenje njegovih ontoloških dimenzij. Šele v našem času se je jasno pokazalo, da je slikarstvo anahronistično, da ne skuša slediti času ali reflektirati tehnoloških dosežkov. Sodobni vizualni imaginarij je resnično spremenil naše zaznavanje sveta, toda izguba fokusa zaradi prehitrega toka podob je paradoksnokrepila nosilec slikarskega objekta – predstavo zmrznjenega trenutka, kjer podobe bivajo sukcesivno. V sodobni umetnosti slikarsko delo ni izoliran in samozadosten artefakt, temveč se je njegova konceptualna in materialna struktura razširila na številna območja, predvsem tista, kjer ne učinkuje zgolj z vizualno frontalnostjo dvodimenzionalnega nosilca.

Na slikarskih objektih Andreja Kamnika se pokaže angažirana implementacija klasične slike v arhitekturnem mišljenju, s tem pa tudi možnost plastičnosti in interdisciplinarnih poti slikarskega medija.

In the digital era some fundamental questions have been posed to painting: What to paint today? What types of representative strategies are appropriate to the times and how to place a painting in the context of other media? The contemporary painting object is much more flexible and open than it is believed to be. Under the influence of the mass digital image some painting creations have assimilated the look of fast and unstoppable images which surround us in everyday life. On the other hand, today's era demands from painting the

force of its ontological dimensions. Only in our times has it been clearly shown that painting is anachronistic, that it doesn't try to follow the times or reflect on technological advances. The contemporary visual imaginary has truly changed our understanding of the world; however, the loss of focus because of the hyperspeed flow of images has paradoxically strengthened the carrier of the painting object – the perception of a frozen moment, where images reside successively. In contemporary art, a painting is not an isolated and self-sufficient artefact. Rather its conceptual and material structure has expanded into a number of territories, especially into those affected not only by the visual frontality of the two-dimensional carrier.

On the painting objects of Andrej Kamnik an engaged implementation of classical painting in architectural thought appears as well as the potential for plasticity and interdisciplinarity in the medium of painting.

Zapiranje ljubezni, odpiranje igre

Pascal Rambert: Zapiranje
ljubezni

Prevajalka Suzana Koncut,
režiser Ivica Buljan, igrata Pia
Zemljič in Marko Mandić, dra-
maturg in asistent režije Robert
Waltl, prostor in zvok son:DA,
kostumografinja Ana Savić
Gecan. Koprodukcija: Mini
teater Ljubljana, Mestno
gledališče Ptuj, Novo kazališče
Zagreb in Zadar snova.
Premiera Mini teater,
25. 8. 2013

Izvorni naslov besedila Pascala
Ramberta je *Clôture de l'amour*, kjer je
la clôture (v izvrstni prepesnitvi
Suzane Koncut) prevedena kot *zapi-
ranje*. Ta la clôture pa je pojem, ki ga
je mogoče prevesti tudi drugače, kot
zaporo, kar nas približa nekemu dru-
gemu avtorju, pravzaprav dvema,
Derridaju in Artaudu; prvi je namreč v
zvezi z gledališčem krutosti napisal
razpravo z naslovom *Le théâtre de la
cruaute et la clôture de la representa-
tion* oz., v prevodu Uroša Grilca,
Gledališče krutosti in zapora predsta-
ve. Naš namen seveda ni polemika s
prevodom (saj je navsezadnje pomen-
ska razlika med obema pojmom –
prvim nedovršnim in drugim dovršnim
– minimalna, v nekem smislu zgolj
slogovna), temveč razširitev polja ra-
zumevanja Rambertove dramske pes-
nitve oz. njene uprizoritve v Mini tea-

tru. Pri čemer se z Artaudom ne bomo
posebej ukvarjali, Derridaja pa si vze-
mimo za izhodišče razmisleka o tej
brez dvoma nadstandardni uprizoritvi.
Ponovimo: »Misliti zaporo predstave
pomeni torej misliti kruto moč smrti in
igre, ki prisotnosti dopušča, da se sa-
moporodi in da se igra s seboj skozi
predstavo, v kateri se znotraj svoje
razlike izmika. Misliti zaporo predsta-
ve pomeni misliti tisto tragično: ne kot
predstavo usode, temveč kot usodo
predstave. Njena nujnost je nemotivi-
rana in breztemeljna. Prav zato je
znotraj njene zapore usodno to, da
se predstava nadaljuje.«

Ta citat, pravzaprav konec
Derridajeve razprave, ne bi mogel bo-
lje povzeti miselnega toka
Rambertovega besedila, samó predsta-
vo iz citata moramo zamenjati z lju-
beznijo iz naslova drame oz. uprizorit-
ve, zaporo pa z zapiranjem. Pa še to
ne povsem, saj je ena od tem
Zapiranja ljubezni tudi gledališče oz.
igra (oba protagonista sta igralca, in to
na treh ravneh: v besedilu, v »zaseb-
nem« oz. delovnem življenju in pred
nami, kot »igralca igralcev«). Torej kru-
ta moč smrti in igre v povezavi z lju-
beznijo, kot jo, ob njeni dovršitvi (in
beseda »konec« je bistveni del prve re-
plike obeh monologov dveh protago-
nistov), spremljamo na odru, smrt in
igra, iz katere se poraja prisotnost, bi-
vanje tukaj in zdaj, ne samo na odru,
temveč tudi za njim, ob njem, pred
njim, torej prisotnost kot zagotovilo
sveta, ki je samo skozi njo, vendar – to
je bistven premik – je kot predstava,
kot spektakel, kot nenehni perfor-
mans, nastop pred samim seboj, ki je
sebstvo zgolj v razliki, nikdar kot tako,
samo zase. In tu je tisto tragično ljube-



Zapiranje ljubezni
Foto Nikola Predović

zni, ki ne nastopa drugače kakor v povezavi z usodo, ljubezen ni nikdar brez usode, nasprotno, ljubezen je usoda sama, tragična, čeprav nemotivirana in breztemeljna, torej, lahko bi rekli, nesmiselna, absurdna. In absurdno – tragično in usodno – je to, da se ravno zato ljubezen nadaljuje, njena usoda je ponavljanje, zapora je pravzaprav zgolj prezrcaljenje ljubezni skozi igro in smrt v njeno nadaljevanje, v novo ponovitev z minimalno – a temeljno – razliko, ponovitev v novem paru, v novi relaciji, z novo izkušnjo, ki pa ne spremeni ničesar, saj se njen temeljni vzorec, algoritem ljubezni ponavlja v nedogled.

Pri Rambertu se ljubezen manifestira skozi jezik, skozi prosti verz, brez ločil, padajoč v ritmu emocije, a tudi neizprosno diskurziven, loveč temeljna stanja vsakega protagonista posebej (in obeh v pripovedi drugega) z

vivisekcijo spomina. Dramaturška struktura je preprosta: gledamo dva nastopa, enoura monologa, v resnici dialoga z nemim, a drugače odzivajočim se sogovornikom, prvega moškega in drugega ženskega, v situaciji konca ljubezenske zveze, dolge, polne, plodne (zakonca imata tri otroke) in v (ali po) zakonu »večne«. Zvezo konča moški in njegov del je, na prvi pogled, nizanje razlogov za konec, pri čemer enega samega, vrhovnega, odločilnega razloga ne izreče; pravzaprav tega razloga ni. Drugi del je ženski, je odziv na moškega, hkrati pa tudi eksplikacija lastnega razumevanja njune ljubezni. Rambertova dikcija je poetična, a ne samo to, je tudi analitična, »esejistična«, ko razpravlja o ljubezni, jeziku, svetu, pa nabita z emocijo, ki jo pri moškem prekriva nenehna racionalizacija (na prvi pogled defenzivna), pri ženski pa se

pretvori v emotivno napadalnost. A zadnji oznaki sta že psihološki in se tičeta neke razlike, razlike med spoloma, osebnostnima strukturama, med dvema jezikom, ki ju govorita moški in ženska oziroma, konkretno, Marko in Pia (po napotku avtorja imata protagonista uprizoritve vedno imena svojih igralskih interpretov). In taka distinkcija, morda celo opozicija, bi bila napačna. Sicer je res, da se v tem dialogu (torej dialogu brez drugega, zaporednem dialogu ...) soočita dva, ki v neki situaciji zavzemata dva pola, dva robova, vendar sta to robova krožne strukture, saj se v neki točki (najsí bo ta na krožnici ali v samem centru) srečata. Razlika je torej neke vrste kroženje, ne neprehodna ločenost dvojege na dveh izključujočih se točkah, dveh premicah (dveh bregovih), temveč zgolj neujemanje, sledenje, zamik, v določeni konsekvenci pa tudi zapiranje, zapora.

Dva se v ljubezni ne združita tako, da preprosto (mimo vseh fizikalnih zakonov) postaneta eno, temveč je njuna združitev nenehno prehajanje, tranzicija, transplantacija drugega v drugega, njunih teles drugo v drugo, delov teles v telesi drugega; nikdar ne gre za popolno prekritje, prešiv, saj vsak od njiju, vsak njun organ vselej ohranja neko opno, »zaporo«, skozi katero ni mogoče prodreti v drugega – razen v spočetju, ki pa je navsezadnje že neodvisno od volje prvega ali drugega, moškega ali ženske, falusa ali vagine oz. semenčeca in jajčeca, saj izkazuje lastno voljo, voljo spermatozoida, ki predre ovoj ovuma in se z njim zlije v novo telo, v (njegovo) novo postajanje. In ločitev, konec, zapiranje ljubezni po tej logiki – če torej ne gre

za ločitev enega – ne bi smelo biti tragično, usodno, smrtno. Ne pojdemo preveč v širino: ljubezen je vselej tudi združitev dveh jezikov, a ne dveh jezikov v enega, novega, v neke vrste esperanto (jezik upanja, jezik ljubezni), temveč dveh jezikov v eno tišino. Ljubimca se, kot vemo, razumeta tudi brez jezika, njun avtentični jezik je pravzaprav tišina, tišina njune združitve, poskusov združevanja, njunega odpiranja (v) ljubezni. Tragičnost, usodnost, smrtnost se tiče tišine, tega prostora možnosti, neskončno polnega prostora, iz katerega se ljubezen izreka. In Marko, ko v prvi repliki svojega mučnega monologa napove konec, se dotakne ravno te tišine, te njune absolutne zaveze, in to tako, da iz molka spregovori. To je nemara najhujša izdaja, najhujša kršitev krvnega bratstva obeh ljubimcev, namreč to, da (sploh) spregovori: »hotel sem govoriti, s tabo da ti povem, da je konec« je njegova prva replika, in prva – v resnici druga vrstica – Piina: »končal si / vse si povedal / dobro je / vse sem slišala«. Konec je, ko se tišina, skupnost dveh teles, dveh bitij v eni tišini izreče. V tej točki naletimo na neko temeljno vprašanje, ki ga tu lahko samo nakažemo. Če smo rekli, da je prisotnost vselej že tudi performans, torej performativna, in da je v njej v temelju že zaobsežen nastop, torej reprezentacija prisotnosti, se moramo vprašati, ali je temeljna tišina, v kateri sta ljubimca, nereprezentirana, reprezentativna za bivanje kot tako, za bit; ali pa gre v razliki med tišino in govorom, med ljubeznijo »pred« dramo, o kateri samo slišimo, odvila pa se je v neki »svoji« tišini, in začetkom njenega »zapiranja«, samo za dve fazi, dve ravni

iste performativnosti oz. reprezentacije?

Povejmo zelo zgoščeno:

vprašanje je v resnici aporetično, kljub temu pa lahko v poskusu odgovora detektiramo neko prekinitev. Z izrekom prve replike se prekine ponavljajoče se kroženje, neke vrste dogovor o negovoru, torej o porajanju sveta in prisotnosti iz njiju samih, z latentno razliko, ki se v drami manifestira skozi govor. Govor pomeni zaporo ljubezni. Govor je predstava ljubezni, samopredstava, ki se ne poraja iz nje same, temveč iz razlike. Marko začne igrati predstavo ljubezni, ki je sicer predstava že v svojem bistvu, a še neizrečena, nasedla, potopljena predstava, še-nepredstava, torej predstava-pred-predstavo, protopredstava nečesa, kar še ni bilo izrečeno, kar pa je, navsezadnje, tudi samó predstava kot iluzija, kot avto-fikcija. Ljubezen je pravzaprav predmoderna predstava, klasična dramska predstava, ki na odru uprizarja samo besede, dogodek pa skriva v ozadju, v času prej ali kasneje, v produkcijsko-recepcijskem medprostoru. Pravzaprav je predmoderna ta(ka) ljubezen, kot jo gledamo v *Zapiranju ljubezni*, lahko bi ji rekli tudi romantična, svetobolna, viharniško-samomornilna ljubezen, čeprav jo, paradokсно, na koncu reši ravno prehod v (post)moderno definicijo, v delo, ki ji ma še edino ostane in jima je (bo) skupno, delo, ki je – igra.

Igra je njuno delo, igra je predstava par excellence, oba sta igralca, ki bosta v igri (v predstavi) ponovno združena, ponovno zaljubljena, igrala bosta tisto, kar sta prej (do tod, mimo igre) živela. A to je slejkoprej samo utvara, saj je – kot že vemo – razlika sa-

mo v stopnji, ravni, definiciji govora v razmerju do negovora, tišine, ne pa v neki ontološki poziciji. Markova predzadnja replika je: »morava delati delati Pia« in Piina predpredzadnja »treba bo delati«, torej čehovovski izjavi, z nujno praznino v ozadju, a nimamo razloga, da jima ne bi verjeli, saj je praznina že dolgo nujna faceta ljubezni. Zapiranje ljubezni je zapora predstave, ob predpostavki »krute moči smrti in igre«, ljubezen na neki način umre, da bi (se) mogla zaigrati, preseliti v prisotnost (prej je obstajala samo kot možnost prisotnosti), postati dogodek. Ne samo v gledališkem oz. dramskem smislu: ljubezen postane dramski dogodek, šele ko se konča, ko se tragično konča, začetek ljubezni je zanimiv samo za romantično komedijo, ne pa za tragično dramo, v drami in tragediji se v začetku vselej skriva tudi njun konec, ki pa ne postane tragičen, dokler ni izgovorjen. Romeo in Julija se ne moreta ljubiti v tišini. In nastopajoča lahko odideta z odra samo kot igralca, niti ne več kot bivša ljubimca, zakonca, ki ju navsezadnje vežejo leta skupnega življenja, materialnost in trije otroci, čeprav se že na prvi poklon lahko vrmeta kot ljubimca, zasebna in že zunaj igre – kar pa je nujno zgolj še ena od iluzij, ki jih proizvede Rambert (in z njim Buljan). Tudi če je Markov in Piin poljub med poklonom še tako avtentičen in simpatičen, je njun odnos ostal v temelju zaznamovan z obema neskončnima monologoma; in čeprav sta se iz dela na vlogah in na predstavi še toliko naučila, je konec njune ljubezni z realnim odhodom z odra – in iluzorično vrnitvijo na »korekcijski« poklon – samo odložen, potlačen, čeprav res v nedoločljivo »ne-



Zapiranje ljubezni
Foto Nikola Predović

skončnost», torej se faktično lahko tudi nikdar ne bo udejanjil.

Marko Mandič in Pia Zemljč stopita pred gledalca v dveh podobah, iz dveh pojmovnih območij. Za Marka bi lahko rekli, da je njegovo območje performativno, za Pio pa teatralno. Marko svoj govor proizvaja, primaren je in ga šele v fazi samega izrekanja veže z emocijo, z analizo, s fizisom; Pia to počne a priori, pred besedo je emocija, je namen, je smisel, njeno telo je izraz njenih besed, ki iz njega prihajajo kot njegovi organi; Markov organ je govor, so besede, je govorni in dihalni aparat. Markov performativni prostor je zračen, nestabilen, čeprav ne tudi nepričvrščen, ne more ga odnesti, le pulzira, trepeta pred gledalcem; Piin je čvrstejši, zasidran v telesu, v psihologiji. Marko psihologijo zanika, hoče se iztakniti klišejem in stereo-

tipom, psihološkim strukturam, Pia jih reproducira, vselej skozi telo, izvirno in neponovljivo, a v resnici ponavlja že slišano. (To ni vrednostna oznaka, v vrednostnem smislu gre za enakovredni, izjemni vlogi.) A paradoks je, da se navsezadnje tudi Markov govor znajde ujet v vzorec, v enako ponavljanje, mučno trošenje istega; in da tudi Piin govor v neki točki preseže reproduktivnost vzorca in se transformira v abstraktno govorico, v govorico nečesa abstraktnejšega, kot je zakon, odnos, ljubezen. Tu imamo nazoren primer kroženja, prehajanja z oboda v center in nazaj oz. prešitja; usoda (tudi njune) ljubezni je, da je samo ponovitev neke Ljubezni, ki se samó izreka kot nekaj izvirnega, izvirna je samo njena predstava. Pa še ta ni izvzeta iz principa ponavljanja, saj je to njeno temeljno (teatralno) določilo: v performativnem okrožju s ponavljanjem izgublja, v teatralnem pa s ponavljanjem pridobiva prepričljivost, verjetnost, resničnost, dogodek je za teatralno šele v ponovitvi, za performativno pa se ponovitev odvije v samem dogodku. Tu lahko torej najdemo neko nedoslednost», »napako» uprizoritve, namreč v združitvi dveh različnih uprizoritvenih principov, teatralnega in performativnega, vendar je ta napaka – v postmodernem smislu – zgolj produktivna, saj proizvede neko novo, »tretjo» istost in »prav«: v medprostorih njune govornice namreč lahko zalotimo novo tišino, novo »možnost« (ki je sicer vselej nemožnost), torej možnost izmika pásti govornice – a hkrati tudi pásti ljubezni. Ta možnost je – kakor koli se to čudno sliši – možnost ljubezni kot neljubezni, kot presežka ljubezni, ne odsotnosti, praznosti, celo sovraštva,

mrzkosti ipd., temveč neljubezni kot nezveze, ki v svojem korenu – vez – nosi etimološki pojem oženja, torej redukcije, zmanjševanja (v) ljubezni: neljubezen je, nasprotno, širjenje prostora za polno bivanje obeh – vseh – udeležencev, predstava, ki se kot neskončna serija ponovitev ponavlja navznoter, vse do srečanja v temeljnem dogodku – spočetju, smrti.

Marka lahko v nekem trenutku zalotimo v situaciji, ko govor postane močnejši od njega, besede, ki prihajajo od nekod zunaj (iz predloge, predloge predloge ...), ga presenetijo, se v njegovem aparatu zataknejo, zalomijo, dobijo obliko, meso, kri. Enako močan je v poslušanju, ko obenj zadevajo Piine replike, takrat je samo telo, ki se krha, ki posluša, a ga je vedno manj, vedno manj je fisis in vedno bolj logos, beseda, razum, ki ju postavlja na mesto ljubezni. Nikoli več ne bo samó telo, tisto, ki je prodiralo v drugo, Piino telo, zdaj bo samo še telo-beseda, okuženo, stigmatizirano, umazano telo. Pio pa v nekem trenutku zalotimo kot moškega, točneje, kot brezspolno figuro, ki replicira, udarja, zadeva ob Markovo telo, tako da obrača njegove besede, presnavlja jih in jih oblaga z emocijo, z lastnim spominom, z lastno željo. Manj je telo, a nič manj telesna, fizična (a ne samo zaradi Markove golote), le da zdaj to zanjo ni pomembno, sprejme izziv in se prelevi v besedo, v kruto besedo, v krutost sámó. Igra je nemara krutost sama, ne igra kot igra, kot jo do neke mere razume Marko (kot dramski lik), temveč artaudovsko razodetje krutosti kot resnice, ne zgolj gledališča, performansa, nastopa, temveč bivanja, sveta. Oba pa pred gledalcem obstaneta kot

dve govoreči, a tudi trpeči figuri, kot dva procesa zapiranja in odpiranja, zapore in ponovitve, usode in igre. Združuje ju Buljanova režija, ki v uprizorjanju ne hiti in se obema prepušča, predlaga pa jima naloge, akcije, ki ju izvedeta, izkoristita v skladu z lastno igro; vrhunec uprizoritve ni v dotiku spolovila, kot bi se lahko zdelo, temveč v nekem trenutku Piinega monologa, ko Pia domala ne more več govoriti in Marko ne poslušati, ko besede namesto ob Marka trčijo nekam ob strop, kamor zadene tudi Markova želja po tem, da bi ušel, torej trenutek, ko se – morda – oba, Pia in Marko, v neki presežni (podsežni, saj gre za ponovno najdenje temelja) točki neljubezni ponovno srečata, a ostane možnost – pač kot možnost – usodno neudejanjena. Igra kot igra za drugega, ki pa je tu pred nami nenadoma prečrtan, izbrisan; drugi v igri, ki briše, pa zato ne ostane sama, temveč breztelesna, polna govornice, a nema. Zapiranje prostorov ljubezni – odpiranje prostorov igre.

Blaž Lukan

Eden izmed najboljših sodobnih slovenskih filmov

Razredni sovražnik

Režija Rok Biček, 2013,
Slovenija, 112 min.

Film *Razredni sovražnik* traja 112 minut? Zakaj omenjam to dejstvo? Že ta podatek sporoča, da gre za film, ki ne nabira minutaže z dolgimi zatemnitvami in razvlečenimi kadri, skratka, da gre za film, ki ni imel težav z doseganjem festivalskih normativov. To je evidentna stran podatka; predvsem pa je imenitno, da je to najkrajših 112 minut v slovenskem filmu. *Razredni sovražnik* je nadpovprečno zgoščen in dramatičen film. Njegov režiser in soscenarist Rok Biček se namreč odlično znajde na dramatičnem terenu in niti malo ne zaostaja za Janezom Burgerjem in njegovimi *Ruševinami* ali pa za Janezom Lapajnetom in njegovim *Šelestenjem*.

Temeljna polarizacija je na prvi pogled zelo elementarna: na eni strani imamo zelo zadržanega, hladnega, odljudnega, neprijaznega, posmehljivega, neuklonljivega profesorja nemškega jezika Roberta Zupana, na drugi gimnazijske dijake. Napetost med poloma vznikne že ob prvem srečanju, ko začne avtoritativni profesor nemudoma spodnašati tla svojim dijakom, ti pa ga skoraj enako hitro zasovražijo – najprej njegovo uporabo nemščine, tako da Biček že od najzgodnejših prizorov tudi sugerira, da naslov ni napaka, da ne gre za sovražnika razreda, ampak dobesedno za *razrednega sovražnika* v

sociološkem oziroma političnem pomenu besede – da so dijaki nižji oziroma podrejeni razred, profesor pa višji oziroma gosposki. Za nameček ta vtis utrjuje še njegova dosledna uporaba nemščine, kot da bi govoril v nekdanjem jeziku gosposke, dijaki pa v jeziku hlapcev.

In ko se ubije ena izmed dijakinj, Sabina, ki je profesorju Zupanu že ob prihodu navrgla vprašanje o smislu življenja, ubila pa se je kmalu po njunem pogovoru, je profesor dokončno prepoznan kot naci, kot *razredni sovražnik*, proti kateremu so dovoljena vsa sredstva. Na eni strani imamo tako ranjeno dijaško skupnost, ki se iz sekvence v sekvenco levi v svojem sovraštvu do profesorja, na drugi strani imamo njega, ki je mrtvohladen in ki nikoli ne izrazi svojih čustev, skratka, pravi *nadžlovek*.

Naj takoj povem, da je Igor Samobor odličen v vlogi osovražnega profesorja. Niti za hip, praktično do svojega zadnjega prizora, ne razkrije svojih čustev. Zato učinkuje zelo *unheimlich*, neznosno, kot tujec v svetu politične korektnosti in čustvene inteligence 21. stoletja. Njegova doslednost oziroma zadržanost je ključna za dramaturški lok filma.

Biček niti z najmanjšo podrobnostjo ne nakaže, zakaj je njegov profesor Zupan tako odljuden, zadržan. Kar koli se o tem liku sprašuje gledalec med gledanjem filma, je njegova projekcija. Samobor je stoodstotno dosleden in zanesljiv pri takšni postavitvi. Zaradi nje je seveda lik profesorja Zupana toliko lažje zavračati in vsaj sprva toliko lažje simpatizirati z dijaki. Kdo pa se ne spomni Hessejevih romanov ali Weirovega *Društva mrtvih*

pesnikov? Toda podobnosti so bolj navidezne.

Režiser sicer z učinkovitimi gestami razkrinka in osmeši socialni konformizem, toda pri slikanju dinamike razreda oziroma najbolj angažirane, prizadete, radikalne skupine dijakov spretno stopnjuje podobo njene (avto)destruktivnosti. Skupina se najprej srečuje z začetnimi dvomi, pa s konsolidacijo, z notranjim razkrojem, ne gre niti brez odpadnikov in cagavcev, obtoževanj in etiketiranj, skratka, prizadeti razred je mikrokozmos v malem.

Biček obvlada dialektiko gibanja in mirovanja. Implozije pogosto lovi z bližnjimi kadri, kot da bi želel pokazati mimiko svojih protagonistov. Toda na ekspresivnost njegovih likov praviloma čakamo zaman. In medtem ko gledalec čaka, je film že v naslednji sekvenci, drama je že stopnjevana, zaostrena, še bolj konfliktna. Režiser ne slika reakcij, ampak dosledno uporablja ostre reze in neusmiljeno vodi zgodbo in svoje like v nove in nove zaostritve. Razrešitev konflikta ne obstaja na mikroravni, v sekvenci, niti na makroravni celotnega filma. Njegova verjetno glavna pripovedna taktika je nekaj, kar bi lahko poimenoval kontinuirana diskontinuiteta. Praviloma ne izgublja časa z izzvenom sekvence, ampak poganja pripoved oziroma poveže predhodno in naslednjo sekvenco s podobnima kadroma, kot da bi bil film še vedno v isti sekvenci. In medtem ko gledalec morda misli, da gleda čustveni odmev, rep sekvence, Biček že stopnjuje napetost. V filmu ni prostora niti za počitek niti za goljufigi obet pomiritve, umiritve situacije, pravzaprav ga ženejo naprej blokade gibanja, skoki naprej, struktura pripo-

vedi je tako kompulzivna. Omenjena kompulzivnost zagotavlja filmu tudi notranjo napetost.

Zelo učinkovita je struktura filmske glasbe. V večini sekvenc prevladujejo dialog in šumi (glasba pač tudi v svetu hrupa in vsesplošnega trušča ni nekaj samoumevnega), toda v nekem hipu profesor Zupan sliši Chopinov *Preludij številka 15, opus 28*. Profesor zasleduje glasbo in tako odkrije, da na klavir igra Sabina. V tem prizoru ima glasba realen vir, njena vloga še ni razvidna. Predvsem je spodbuda profesorju, da razvije nekaj svojih značilnih misli o izbiri in odgovornosti. Toda po Sabininem samomoru se Chopinov *Preludij* pojavi še večkrat, tako kot grožnja dijakov, njihov memento profesorju, pa kot glasba, ki nima razvidnega vira in povnanja in množi čustva filmskih likov. Omenjeni *Preludij* ni več zgolj skladba na sebi, ampak v različnih prizorih odigra različno vlogo. Različnost vloge je hrbtna stran njene istovetnosti.

Samobora sem že omenil, toda zelo dobri so tudi drugi igralci. Potem ko je Nataša Barbara Gračner odigrala v Gazvodovi *Dvojini* po najboljših močeh nekonsistentno zasnovano vlogo mame, ki se ob prvi priložnosti izpove do petnih žil, je tokrat pokazala, s kakšno lahkoto prehaja iz različnih drž in leg, od blage ravnateljice do hladne tehnokratke, ki želi za vsako ceno pospraviti zmedo. Tjaša Železnik je simpatična, čeprav morda nekoliko pretirana kot profesorica telovadbe, ki bi se rada nekoliko duhovno dvignila, morda pa tudi nekoliko telesno zblížala s profesorjem nemščine. In tu je še Maša Derganc kot dobrovoljna profesorica, ki misli, da lahko vse ra-



zreši z dobro voljo in drobnimi simbolnimi gestami. Toda kaj je ta *vse*, ki se tako upira razrešitvi? Zakaj je ta konflikt tako nerazrešljiv?

Je tak zaradi profesorja, ki s svojo hladnostjo ni zmožen človeške geste, razumevanja, ki ne vidi vznemirjenja med dijaki in njihove stiske? Je nerazrešljiv zaradi uporniških dijakov, ki za svojo iniciacijo ne potrebujejo sprave, ampak konflikt, boj, zmago, skalp, očetomor? Ali pa je morda za nerazplet konflikta vseeno odgovoren profesor s svojimi eksistencialističnimi mantrami? Saj se spomnite eksistencialistov, ki so ob samomoru radi razvijali misel o svobodi izbire in nato previdno dodajali, da svobodi izbire samomora sledi nesvoboda smrti oziroma nič? Samomor je absolutno dejanje, toda hkrati je tudi zanikanje. Ali pa so odgovorni dijaki, ki svet zaznavajo črno-belo, brez odtenkov? Morda pa je vseeno odgovoren profesor, ker jim je s svojim uvodnim nastopom nedvoumno sporočil, da ni odtenkov, da je on in oni, da je odločitev in nič? Toda mnogi dijaki ne prenesejo principa realnosti, ampak potrebujejo upor

kot *modus vivendi*. Po drugi strani profesor ne vidi drugega, drugačnega ... In tako naprej, skoraj v neskončnost.

Če sicer še ni povsem jasno, zakaj je konflikt nerazrešljiv, pa ni nobenega dvoma, da je zelo večplasten. Tako celosten konflikt zagotovo zelo prispeva k prepričljivosti filma. Gledalec sicer lahko navija za eno ali drugo stran, toda zelo težko se bo pretvarjal, da druga stran ne obstaja, da nima svojega prav. Vendar režiser niti za hip ne podleže skušnjavi, da bi recimo pojasnjeval, zakaj je profesor Zupan tak in tak, ali da bi si izbral enega izmed dijakov za nosilca izrazi-te etične držje. Še najbližje tej je Sabinina prijateljica, ki zmore distanco do skoraj idolatrične držje svojih sošolk in sošolcev, toda tudi ona si nikoli ne prizna povsem, da je prezrla Sabinino stisko. (Nekoliko mimogrede, mlade igralkje in igralci so odlični, pomagal pa jim je tudi režiser s kratkimi kadri, tako da so njihove replike in intervencije odigrane zelo natančno in ustrezno. Prizor s starši na razrednem sestanku pa je zaradi svoje dinamike,

razvidne socialne razslojenosti in suggestivnosti imeniten zaradi igre naturščikov, pomaga pa jim tudi režiser z že omenjenimi zelo natančno zamejenimi kadri.)

Biček ve tudi v poslednjih trenutkih filma, kaj počne. V predpredzadnji sekvenci, ki je neke vrste čajanka za učiteljski zbor ob koncu šolskega leta, je videti, kot da gre za srečni konec. Toda kako daleč naj gre podoba domnevnega srečnega konca?

Dobro, ravnateljica je lahko videti zadovoljna, tudi profesorju matematike se obeta izpolnitev želje, profesorica telesne vzgoje je ponovno radoživa ... Kaj pa *razredni sovražnik*?

Kamera se mu približa, tako da ga vidimo skoraj v bližnjem kadru – njegov izraz je brezizrazen, toda iz te njegove brezizraznosti bi se prav lahko izvil nasmešek zadovoljstva, nasmešek, ki bi v enem samem zamahu pokazal, da je naslovni lik »zmagovalec« in hkrati prasec, ki uživa v svojem zmagoslavju. Toda naj kader traja kar nekaj trenutkov, naj je morebitni nasmešek še tako v zraku, ostaja igralčev obraz nespremenjen. Ne, Biček ne ob sodi *razrednega sovražnika* z nedvoumno izdajalsko gesto, ampak ohranja napetost tudi do samega roba predzadnje sekvence. Tudi tokrat uporabi že opisani prijem, kontinuirano diskontinuiteto: v kadru vidimo profesorja, naslednji kader, enakovreden prejšnjemu pa je že del nove, predzadnje sekvence.

Drama, ki je na papirju že razrešena, doživi svoj skrbno odloženi finale. Profesor nagovori dijake v razredu, tokrat v slovenščini. Vendar ne gre niti za hipec za simptom njegovega zloma, za odpoved govoric, s katero je kot gospodar suvereno obvlado-

val dijake, ne, gre za njegovo odpoved poučevanju in predvsem željo, da bi ga res vsi razumeli.

In kaj je tako pomembnega, da spregovori v slovenščini, ne več kot profesor na piedestalu vednosti, ampak kot »človek«, kot slehernik? Prvi hip – ko vpraša, kaj je naredil narobe –, je videti, da se bo zlomil, da bo postal neon, bolj človeški; tak je tudi, ko posluša njihove očitek (Niste nas poslušali itn.), toda to je samo videz, zgolj uvod v njegov poslednji govor, njegov J'accuse.

Namreč, če je gledalec ob vprašanju Kaj sem naredil narobe pričakoval njegov zlom, pravno gesto, napoved hitropotezne sprave, pa je to zgolj goljufivi up, želja po *happy endu*. Toda tak srečen konec bi ne bil v skladu s psihologijo in karakterizacijo *razrednega sovražnika* in Biček to še kako ve. Potem, ko bi v duhu new agea vzgojeni gledalec pričakoval, da se bo osovraženi profesor posul s pepelom ali se vsaj nekoliko branil, se zgodi ravno nasprotno: profesor pove svojim dijakom, da v svojih dejanjih niso zbrali niti odločnosti niti doslednosti, skratka, da niso ravnali preudarno in odgovorno.

Skratka, če je s svojim stavkom »Das Leben geht weiter« (Življenje se nadaljuje) zvenel vitalistično, zveni v sklepnem nagovoru eksistencialistično. Svoboda je, svoboda je tudi možnost, da se posameznik odloči za samomor, svoboda je odločitev, ne pa neodločnost, strah, nedoslednost, hipni vzgibi, skratka, vse to, kar včasih motivira in še večkrat hromi njegove dijake. In kot da ni njegova obsodba dovolj, film sklene prizor, ki se ni nikoli zgodil: na maturitetnem izletu so skupaj na jadr-

nici samomorilka Sabina in njeni sošolci, tako tisti, ki so se uprli sistemu, *razrednemu sovražniku*, kot tisti, ki so samo previdno stali ob strani.

Niti sklepni prizor ne pojasni, zakaj se je Sabina ubila. Se je ubila na podlagi odločitve, iz svobodne izbire, skratka, kot rezonira osovraženi profesor, se je ubila iz stiske, ki jo nakazuje in pokaže režiser v vrsti prizorov, skratka, zaradi ujetosti, nemoči, zaradi marsičesa, samo zaradi svobode ne? Toda naj je odgovor tak ali drugačen, je nesporno, da imaginarni prizor pokaže dvoje: v njem je Sabina vesela, nič ni Sabina od tega sveta, od sveta, ki ga ni zmogla oziroma ki ga je zapustila, ampak hodi skozi neki drugi prostor in čas, skozi neizkustvene in morda zgolj slutene pokrajine sveta, kjer je vse v redu, vse eno, kjer se življenje ne nadaljuje v nobenem jeziku tega sveta. Prizor tako spominja na sklepni kader, na primer, iz filma *Gladiator* Ridleyja Scotta, toda z neko ključno razliko.

Pri Bičku se Sabina sprehodi med sošolkami in sošolci, med vsemi tistimi, ki niso opazili njene stiske in ki je tudi v imaginarnem prizoru ne opazijo. Se je Biček s sklepnim prizorom vseeno odločil, da se opredeli, da pod črto vseeno pove, kaj si misli o Sabininih sošolkah in sošolcih, je sklepna sekvenca zgolj izpolnitev želje, da bi vse bilo, kot nikoli ne bo, je poskus prikazati zabrisane meje med življenjem tukaj in nejasnim onkraj ali kaj četrtega, petega, to pravzaprav ni tako pomembno. Pomembno je, da je Biček potem, ko je že končal film, ko bi ga že lahko končal in se zadovoljno naslonil nazaj, dodal sekvenco v maniri Karpa Godine, sekvenco, ki je neke

vrste epilog, z gostitev in razpršitev, ki dosti pove in marsikaj zamolči.

Hkrati pa film s povzeto sekvenco ni niti sekunde predolg, tako da gre za enega najučinkovitejših koncev v zgodovini slovenskega filma, za konec, ki na najboljši možni način sklene zreli prvenec mladega režiserja. Ob *Razrednem sovražniku* lahko mirno pišem o novi generaciji slovenskih režiserjev, ki filma ne pripovedujejo kot krpanke o marginalcih, kot minimalistične vaje z neštetokrat odloženim koncem, ampak kot medij, v katerem samozavestno in prepričljivo pripovedujejo o temeljnih človeških dilemah, ki vznemirjajo vse, tako tiste, ki sanjajo v slovenščini, kot vse druge, ki sanjajo v svojih jezikih.

Razredni sovražnik je zagotovo odličen film. Na prvi pogled je linearen, ne izgublja časa, ampak nepopustljivo stopnjuje svojo dramatičnost, vendar to ne pomeni, da je preprost, enodimenzionalen, premočrten, ne – njegova kompleksnost je nerazrešljiva, vsaka stran ima svoj prav in svoj preveč, tako da je Biček posnel brezkompromisno dramo, ki vznemirja gledalca tudi po koncu in ki bo (zelo verjetno) nagovarjala tudi naslednje generacije gledalk in gledalcev. In ne nazadnje je *Razredni sovražnik* še en film mlade režiserske generacije, ki – to je njena *differentia specifica* v primerjavi s predhodno generacijo današnjih štiridesetletnikov in petdesetletnikov – v svet celovečernega filma ni vstopila z anekdotami in zgodbami o marginalcih, ampak s konsistentnimi in ambicioznimi (med)generacijskimi zgodbami.

Marko Golja

Vse, kar ste si vedno želeli
vedeti o ljubezni, pa si
niste upali vprašati

Pred polnočjo (Before Midnight)

Režija Richard Linklater, 2013,
ZDA, 109 min.

Pred polnočjo je eden tistih filmov, ki se ukvarja s krizo zakona. S trenutkom, ko se brzeči čas vsakdana za trenutek ustavi in tako ponudi možnost za razmislek o tem, kje se s partnerjem pravzaprav nahajamo. Torej s počitnicami na idiličnem Peloponezu, kjer prav imperativ popolnosti, ki ga narekujejo dišeča grška vegetacija, azurno morje in od sonca ožarjeni rdeči paradižniki vzpostavi okvir za medosebno katastrofo.

V skladu s tem je seveda jasno, da *Pred polnočjo* ni prijeten film. Zaradi naturalističnih dialogov, temnih podočnjakov in neprikritih gub glavnih igralcev je pravzaprav boleče realen. Glavna protagonistka, Céline (Julie Delpy) in Jesse (Ethan Hawke), sta namreč vidno utrujena – od otrok, od življenja, predvsem pa eden od drugega. A če bi film brali zgolj iz tega zornega kota, njegova vsebina ne bi bila tako zelo kompleksna. Služba, otroci in vzporedna vožnja osrečujočega partnerskega odnosa pač niso enostavna reč. Režiser Richard Linklater nam tako čisto razumljivo servira par v zgodnjih štiridesetih, ki se ima še vedno precej rad, zelo veliko pa se ima tudi dovolj. Težava je le v tem, da je *Pred polnočjo* šele tretji film v vrsti ve-

like ljubezenske trilogije ameriškega neodvisnega filma in da sta bila prva dva z vidika gledalčevega užitka radikalno drugačna. In tu se vsa frustracija glede filma *Pred polnočjo* tudi začne.

Medtem ko v *Pred zoro* (*Before Sunrise*, 1995) ob nežnih zvokih Kath Bloom spremljamo, kako se protagonista zaljubita v objemu poletnega Dunaja, v *Pred sončnim zahodom* (*Before Sunset*, 2004) ob glasu Nine Simone sredi Pariza navijamo, da bi Céline in Jesse vendarle postala par. V *Pred polnočjo* namesto nežne glasbe dobimo samo še zvonjenje mobilov in kot britev ostre besedne dvoboje zakonskega para v krizi. S tem se Linklater vrne na točko, s katero je svojo ljubezensko trilogijo začel. *Pred zoro* se namreč odpre s kadrom, kjer 23-letna Francozinja Céline na vlaku iz Budimpešte proti Dunaju zamenja sedež, ker se umakne glasnemu prepiru naveličanih avstrijskih zakoncev. Prisede k simpatičnemu Američanu Jesseju in s tem položi temelje za veliko ljubezensko zgodbo. K vzhičenosti romantične ljubezni, ki jo doživi z Jessejem, jo torej pripelje odmik od realnosti in občasne brutalnosti zakona.

Tretje nadaljevanje najlepše filmske zgodbe s preloma tisočletja torej razkrije to, kar pravljice z »in potem sta srečno živela do konca svojim dni« zamolčijo. *Pred polnočjo* se namreč giblje na terenu, kjer se recimo *Veliki Gatsby* (2013), *Titanik* (1997) in *Najini mostovi* (1995) že zdavnaj končajo. Protagonist iz *Titanika* recimo meni, da je najboljša poteza njegovega življenja prav vožnja s čezoceanko, saj mu je na pot prinesla ljubezen njegovega življenja, a se hkrati ne za-

veda, da je njegova druga največja sreča prav čezoceankin potop. Jacku, ki kmalu po trku v ledeno goro umre od podhladitve, se namreč nikoli ni potrebno soočiti z dejstvom, da Rose ni popolna. Tako kot Jack ima tudi Jesse pri izbiri potniških sredstev srečno roko, saj na svoji vožnji z vlakom sreča angelsko lepo Céline. A kaj ko na tire med Budimpešto in Dunajem ne zaide ledena gora, ki bi zabavo zaključila v trenutku, ko je razpoloženje na vrhuncu! Oziroma, če ostanemo znotraj gatsbyjevske terminologije, se *Pred polnočjo* ukvarja s trenutkom, ko so gostje z zabave odšli, za njimi pa ostanejo le še razbiti kozarci, glavobol in pobruhana kopalnica.

Céline in Jesse svojo pot torej ne začeta na Peloponezu leta 2013, temveč imata za seboj že 18 let vihrove ljubezenske zgodovine. Kot jo ima skupaj z njuno zgodbo tudi režiser in ne nazadnje, tudi gledalci sami. Medtem ko smo leta 1995 ob gledanju filma *Pred zoro* omedlevali zaradi kemije, ki se je iskriala med protagonistoma, in s filmom dobili ravno pravo mero romantike, idealizma in refleksije partnerskih razmerij, smo si leta 2004 za novo leto zaželeli samo eno stvar – da Jesse zamudi letalo in da s Céline končno postaneta par. Ko smo naslednjih devet let čakali na nadaljevanje in ga 2013 tudi končno dočakali, pa nam je režiser željo uresničil na način, ki ga nismo pričakovali. Linklater je namreč upošteval časovni zamik in nam namesto začetne ljubezenske evforije serviral to, kar ostane, ko partnerja spoznaš do obisti.

Ne samo, da je režiser tako s filmom *Pred polnočjo* boleče podrezal v

tisti skrivni predal srca, ki si čisto potihoma želi, da romantična ljubezen vendarle ni izmišljotina Zahoda, temveč objektivno in trajno stanje, ki je namenjeno srečnim izbrancem. Še več, režiser se je z zamikom devetih let dotaknil tudi seštevka naše osebne ljubezenske zgodovine. Branje filma *Pred polnočjo* je namreč v veliki meri odvisno od situacije, v kateri je gledalec trenutno. Je za krizo kriva Céline, ker s svojim nenehnim pritoževanjem krha mehko budočnega odnosa, ki jo neguje Jesse? Je vendarle kriv on, ker očitno večino družinskih obveznosti prelaga na Céline? Jasnega odgovora ni, so pa dialogi med protagonistoma zagotovo odličen material za identificiranje gledalcev. Verjetno obstaja toliko interpretacij njunega odnosa, kolikor je gledalcev s subjektivnimi ljubezenskimi zgodovinami.

Če *Pred zoro* in *Pred sončnim zahodom* govorita o tem, kako težko je najti človeka, s katerim si resnično kompatibilen, oziroma z besedami Céline, »s katerim se ne počutiš več sama«, *Pred polnočjo* pove, da je še veliko težje takšno zvezo tudi ohraniti. Jesse in Céline morata tako odpotovati do Grčije, da med vsemi arheološkimi izkopaninami lahko izbrskata ostanke tega, kar ju je pred skoraj dvema desetletjema tako usodno povežalo. Toda kot gledalcem nam režiser ne ponudi nobene gotovosti o tem, ali je bila njuna osebna arheologija uspešna ali ne. Sodobna Grčija konec koncev ni le prostor izjemnih spominov, temveč tudi presek vsega, kar je šlo narobe v Evropi in ZDA. Zato Linklaterja izbira lokacije za spopad evropske protagonistke in ameriškega protago-



nista zagotovo ni naključna. Jesse in Céline lahko emocionalni zemljevid razgrneta natančno na mestu, kjer se je zgodil kolaps velikih sanj sodobnega sveta.

Verjetno je eden najbolj pomen-sko nabitih trenutkov filma, ko junaka gledata sončni zahod, Céline pa zraven komentira: »*Še vedno je, še vedno je, ni ga več*«. Boleč prikaz minljivosti lepega ter Célinina sposobnost, da se o tem izreka, je namreč tudi sicer širša tema, ki prežema film *Pred polnočjo*. Medtem, ko v prvem filmu izvemo, da Céline obožuje odtенок rdeče v Jessejevi bradi, mu v zadnjem filmu pove, da je »*ves rdeč lesk v tvoji bradi zbledel*«, kasneje pa tudi zelo direktno, »*mislím, da te ne ljubim več*«. Tako skozi celoten film počasi spremljamo Célineino obupavanje nad skupnim življenjem z Jessejem. Njun odnos namreč že precej časa ni samo funkcija med X in Y, ampak je z rojstvom njunih hčera ter z uresničevanjem profesionalnih sanj postal veliko bolj za-

pletene enačba. V tem kontekstu je tudi zasedba filma *Pred polnočjo* drugačna od zasedbe njunih predhodnikov. Če sta bila v *Pred zoro* in *Pred sončnim zahodom* Céline in Jesse večinoma časa sama, ju v *Pred polnočjo* obkrožajo prijatelji, njuni hčeri, pa tudi Jessejev sin iz prejšnjega zakona, s čimer film redefinira razumevanje njunega odnosa. V prvih dveh filmih sta bila Jesse in Céline v svojih ukradenih trenutkih na nek način izolirana od realnosti. A realnost seveda nikoli ne prinese nepopisane-ga lista, vedno obstaja ljubezenska zgodovina, ki se je ne da izbrisati. Kot se seveda ne da izbrisati Jessejevega sina in njegovega slabega odnosa s prejšnjo ženo. In če je vdor Jessejeve preteklosti v njuno sedanost povod za prepír, se razlog seveda skriva veliko globlje – v vprašanju, ali sta se junaka pripravljena odreči narativu romantične ljubezni? Céline se očitno ni, mi kot gledalci pa pravzaprav tudi ne.

Realnost filmskih likov je zaradi načina, na katerega se Richard Linklater, Julie Delpy in Ethan Hawke kot soscenaristi že skoraj dve desetletji lotevajo projekta, preveč živa, da bi jo lahko vrgli čez ramo in šli naprej. Od tod izvira tudi naša velika frustracija zaradi možnega razhajanja Linklaterjevih protagonistov. Jesse in Céline sta skozi trilogijo postala del naše osebne zgodovine, saj zaradi upodobitve ene najlepših ljubezenskih zgodb Zahoda ostajata ključna referenca in eden od kriterijev za rangiranje nivoja romantičnosti v naših lastnih življenjih. Skupaj z nami se starata, postajata bolj trpka in zajedljiva, a hkrati tudi bolj samozavestna in šarmantna. Zato gledalca Jessejev govor o tem, da bo Céline pri svojih 82 letih premišljevala o vroči grški noči iz leta 2013, navda z upanjem, da filmu *Pred polnočjo* vendarle sledi še nekaj nadaljevanj in da Linklaterjev filmski sklop ne bo ostal trilogija. Gledalci jima namreč lahko spregledamo zakonsko krizo iz leta 2013, zagotovo pa jima ne bomo oprostili ločitve. Konec koncev, če ne bo uspelo njima, komu potem sploh bo?

Tiso Vrečko Ilc

Mumblecore: naturalizem, momljanje in računalniški šah

Computer Chess.

Režija Andrew Bujalski, 2013, ZDA, 92 min.

Mumblecore je tiste vrste slogovno-žanrska oznaka, ki se rodi v glavi hiperaktivnih piscev za trendi filmske revije in ki se je nato vsi »označeni« ali »ožigosani« vztrajno otepajo in odrekajo, pa četudi za to ni nobenega razloga, razen seveda umetnikovega prepričanja, da je njegova umetnost neulovljiva kot divji poni, ki se ne pusti zapreti v ogrado umetelno izrezljanih kategorij. Torej, na delu je ta tipična dialektika ameriške simbolike, »born free« proti »white picked fence«, kavboji in indijanci, *Easy Rider* proti *Taksistu*, ... O tem sicer ne bi tako na široko razpredala, če ne bi bila tema tega odstavka prav vprašanje, kaj sploh *mumblecore* je in z njim neposredno povezano drugo vprašanje, kdo je Andrew Bujalski.

Mumblecore je torej oznaka, ki se najlepše prilega filmom nekega relativno kratkega obdobja v ne tako oddaljeni zgodovini; v širši obtok je prišla z letom 2005, ko so na ameriškem festivalu SBSW v filmskem programu dominirali filmi izrazito uniformne senzibilitete, čeravno jih je v vseh drugih pogledih družilo preprosto dejstvo, da so vsi nizkopračunski neodvisni filmi; filmi kot *The Puffy Chair* (2005, Jay in Mark Duplass), *Kissing on the Mouth* (2005, Joe Swanberg) in *Vzajemno občudovanje*



(*Mutual Appreciation*, 2005) Andrewa Bujalskega. Gre torej za nekaj povsem drugega kot famozni »indiewood«, kot včasih zmotno pomislijo tisti, ki bi radi v *mumblecore* stlačili tudi avtorje, kakršen je na primer Noah Baumbach (*The Squid and The Whale*, 2005).

Kaj torej družijo momljave neodvisneže? Na prvem mestu je njihova karakterna preokupacija z mladimi prebivalci urbanih okolišev, ki jih najbrž najbolje reprezentira newyorški Brooklyn. Če bi želeli biti površno banalni, bi jim rekli hipsterji, z malce več občutka za moderne družbeno-socialne krajine pa jih lahko prepoznamo kot tisto vedno obširnejšo skupino mladih intelektualcev srednjega razreda, ki bi jim Marx rekel »rezervna armada delavcev« v kapitalizmu, kar je seveda zgolj napol vljudni evfemizem za »nezaposljivi«. Med njimi so tako diplomanti družboslovnih in humanističnih smeri, vsi pomalem »trpeči umetniki«, bodoči pisatelji, glasbeniki,

slikarji, video umetniki, ki pišejo, igrajo, pojejo, slikajo in snemajo, kadar ne strežejo kave v Starbucksu ali nado-meščajo bolnih tajnic in učiteljic v javnih šolah. Ne bomo torej preveč dvje ugibali, če rečemo, da so ti karakterji prozorno zamaskirani avtorji filmov sami ter njihov vsakokratni socialni krog. Kar je razlog, da je drugi najbolj tipični pojem, ki ga radi omenjajo skupaj z *mumblecorom*, naturalizem. Ta je najbrž prav toliko namerna slogovna prvina filmov, kot je gola posledica njihovega procesa produkcije – praviloma ti filmi nastajajo v krogu prijateljev, na lokacijah, ki obsegajo stanovanja in delovna mesta teh prijateljev ter stanejo vsega skupaj nekaj tisočakov ameriških dolarjev. Zato nas ne sme presenetiti, da *mumblecore* filmografija ne obsega zgodovinskih dram ali akcijskih spektaklov, čeprav se občasno poda na netipičen teren, kot recimo v grozljivke (*Baghead*, 2008, Jay in Mark Duplass) ali celo

noirovsko kriminalko (*Cold Weather*, 2001, Aaron Katz).

In nenazadnje, kot nam, posrečeno ali ne, razkriva že ime, je značilnost *mumblecore* govorjenje – veliko in veliko govorjenja. Skoraj nezogibno je, da se bo v filmu *mumblecore* avtorjev vsaj en prizor odvil na zabavi, doma pri enem od protagonistov, na kavčih ali v kuhinji ali preprosto na tleh, na od staršev podarjeni izvezeni preprogi. Pogovor je srce, ki poganja življenjske sokove filma od začetka do konca in običajno je precej vseeno, če del njega preslišite, ker sogovornik nerazločno momlja ali ker vsi govorijo drug čez drugega. Vsebina navsezadnje ni tako bistvena, kot dobro veste, če ste kadarkoli v življenju šli na kakšno zabavo. Pogovor je izgovor, je povod za tkanje medsebojnih vezi, ki v velikem mestu, kjer so praktično vsi, ki jih srečate na cesti, popolni tujci, pomenijo več kot ogrevano stanovanje ali štedilnik ali razgled na Central Park. Anksioznost vstopanja v odraslost je brez socialnega omrežja lahko neznosna, zato je varno zavetje v družinskem surogatu prijateljev in znancev prioriteta, ki se v *mumblecore* filmu vedno izkaže za najpomembnejšo in najsvetejšo institucijo v tem ranljivem obdobju življenja mladih vlemeščanov.

Če ne prej, boste na tej točki hoteli vedeti, kaj je pri vsem tem govoru o *mumblecoru* dejansko novega, razen imen režiserjev. In odgovor je najbrž bolj ali manj pričakovan, namreč, takoj lahko priznamo, da posebej revolucionarnih novosti, kar se tiče filmskega jezika ali estetike, *mumblecore* ne ponuja. Vse, kar lahko vidimo, je najbrž nekdo naredil že pred njim;

pa naj je bil to v ZDA John Cassavettes, Richard Linklater ali, če pogledamo še bolj nazaj, celo kakšen Morrissey/Warhol eksperiment, v tujini pa Maurice Pialat ali Chantal Akerman. Slednja je bila mentorica Andrewa Bujalskega na Harvardu in glede na to, da je ravno Bujalski znan kot začetnik *mumblecore* podžanra (»boter *mumblecore*«, če se vrnemo k novinarskim klišejem), vzporednice niso naključne. Vendar bi bilo preveč zlahka zamahniti z roko in *mumblecore* razglasiti za zgolj še eno reinkarnacijo starodavnega filmskega vprašanja fikcije, ki pretendira k realnosti.

Mumblecore si ne prizadeva prikazovati sveta, kakršen je za njegove protagoniste. Objektivna resnica ne zanima nikogar, če se vsak dan soočaš s problemom, kako uskladiti lastne naspotujoče si poglede na svet, kaj šele nato skušati razumeti druge ljudi – še posebno, če so ti potencialni spolni (in morda nekoč nekdaj življenjski) partnerji.

Ker je avtorjev kljub relativni majhnosti *mumblecore* žanra precej, naj nekaj več prostora namenim zgolj prvemu med njimi, Bujalskemu, pa čeravno je razlog za to izbiro nekoliko arbitraren – v kinodvorane (vsaj v ZDA) prihaja njegov najnovejši film z naslovom *Computer Chess*, ki je še vedno reprezentativen predstavnik ne toliko *mumblecore* kot pa Bujalskega kot avtorja. Sam ga je spisal, režiral ter zmontiral, prav tako kot vse predhodnike – *Funny Ha Ha* (2002, velja za prvi *mumblecore* film), *Vzajemno občudovanje* in *Beeswax* (2009). Če so se prvi trije držali zgoraj opisanih »konvencij«, pa *Computer Chess* seže dlje, ali bolje rečeno, dlje nazaj v pre-

teklost. Postavljen v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, se film ukvarja s skupino računalničarjev, raziskovalcev umetne inteligence, ki se na konvenciji v nekem hotelu med seboj pomerijo v šahovski igri. Natančneje rečeno, med seboj se pomerijo njihovi računalniki, ki so na tej točki še blazno nepriljavne in precej nadležno prostor zavzemajoče škatle s črnimi zasloni, na katerih se vsake toliko izpišejo bele črke in številke. Za junake filma *Computer Chess* pa so ti monstri obljava svetle prihodnosti, v kateri bo umetna inteligenca tako napredna, da bo računalnik lahko premagal človeka, pa čeprav bi ta človek bil sam Gari Kasparov (kar se je, kot veste, tudi zares zgodilo leta 1997, pičlih deset in še nekaj let od filmskega dogajanja).

Po naključju (ali pač?) je ob istem času v hotelu tudi konferenca skupine *new-agerjev*, katere udeleženci se počasi, a vztrajno zapletajo v prigode z računalničarji. Skupini se ena od druge razlikujeta kot noč in dan, a si hkrati v ironičnem smislu nasproti zunanjemu, »normalnemu« svetu, delita isto usodo zaznamovanosti s čudaštvom. Med tekmovanjem se tako spoznamo s kopico posebnih, ki najbrž zares sproščeno in do polnega potenciala zaživijo šele, ko se znajdejo v skupnem prostoru, v sledenju istim ciljem, ki so za večino drugih ljudi tako nerazumljivi kot stroj računalnikov samih. Celo v svetu znanosti pa ljudje niso imuni na vsakdanje banalnosti v obliki egoizma, merjenja psihičnih moči, celo šovinizma, kot postane jasno edini ženski udeleženci konference. Zabavno je, kako celo v tem malem, najbolj obskurnem od mi-

krosvetov ljudje še vedno doživljajo razočaranja, ki so enake vrste kot v »pravem« svetu – krivica, ker nimaš vseh sredstev ali kakšne vrste kapitala, ker nisi asistent znanega profesorja, ker nihče ne razume jezika, v katerem pišeš svojo računalniško kodo ...

Odveč je omenjati, kako zlahka bi se režiser ali scenarist v teh okoliščinah ujela v zanko katerega od hvaležnih klišejev, vendar v njem ni zaslediti nikakršnega patroniziranja. Bujalski svoje like obravnava s spoštovanjem do njihove resnobne zavzetosti v svet umetne inteligence, ki v osemdesetih še zdaleč ni imel odrešujočega predznaka profitabilne in svet spreminjajoče tehnologije, ampak je bil bližje svetu *new-agerjev*, bližje, kot bi si verjetno računalničarji želeli. Ne smemo pozabiti, da je to svet pred zoro iPoda in prvoosebni računalniških iger s hiperrealistično grafiko.

Če že govorimo o vizualnem, *Computer Chess* površnemu gledalcu ne ponuja posebnih užitkov, saj sprana, črno-bela fotografija, oropana kontrastov, spodbuja vtis zadušljive klavstrofobije, ki pritiče celodnevemu posedanju po hotelskih sobah. In naša družčina s šahom obsedenih računalničarjev vsekakor ni ravno klientela kakšnega Hiltona. Na videz pusta fotografija pa ni kar sama sebi namen – ravno nasprotno, je ena najbolj vznemirljivih plati tega filma, saj je posledica odločitve, da se film v raziskovanju polja avtentičnosti posname s tehnologijo, ki bi bila na voljo, če bi podoben projekt skušali speljati v zgodnjih osemdesetih. To pa pomeni, da je direktor fotografije Matthias Grunsky operiral s tremi originalnimi video ka-

merami, t. i. »tube cameras«, ki so notorično občutljive na svetlobo. Rezultat je na videz res popolno nasprotje česarkoli konvencionalno estetsko privlačnega, zato pa dodaja k zgodbi občutja, ki ga občasno stopnjuje montaža z ekskurzi v »sanjsko« psihadelijo.

Bujalski se spretno poigrava s paralelami, ki jih vleče med obema skupinama v hotelu, stopnjuje vzdušje, ko je to potrebno, ustvari klimo nelagodja, ob katerem se nam hkrati ježi koža in nam gre na smeh, kar je v današnjem svetu Rickyja Gervaisa in *Family Mana* težko doseči tako, da ne izpade generično in že videno, predvsem pa ne tako pretirano, da se bi že bližalo stopnji sramotenja, ki pritiče japonskim TV showom. Čeprav je težko reči, kaj se bo dogajalo z *mumblecorem*, ko bodo njegovi avtorji postali še starejši, pa se njegov vpliv že kaže v novi generaciji avtorjev – štafeto je zaenkrat prevzela Lena Dunham, medtem pa v Hollywoodu že vzhaja nova zvezda z obličjem Grete Gerwig, ki so jo – kot najbrž lahko uganete – razglasili za kraljico *mumblecore* žanra. Prej ali slej moramo pač vsi odrasti.

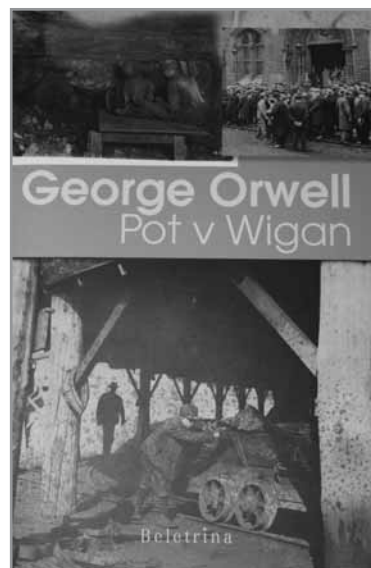
Bojana Bregar

Spust v pekel

George Orwell: Pot v Wigan
Prevod Tina Mahkota, Študentska založba, Knjižna zbirka Beletrina, Ljubljana, 2013

Tako kot *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu* tudi *Pot v Wigan* sodi med Orwellova zgodnja dela, v katerih pa je že mogoče zaznati indice, ki nakazujejo značilnosti svojstvenosti pisateljeve literarne misli in odkrivajo temeljne odlike poznejših del, ki jih razvije v *Živalski farmi* ali v romanu *1984*.

Pot v Wigan ne potrebuje elementa personifikacije, se ne dogaja v prihodnosti, in se niti ne opira na formulo (anti)utopičnosti. (Anti)utopijo in živalske razmere avtor namreč odkriva v realnem, tu in sedaj - v angleški družbi z začetka 20. stoletja. Totalno desubjektivizacijo, monopolni, piramidalni družbeni ustroj ki naj bi se dogodil leta 1984, (po Orwelu prvotno že leta 1948) je s pohodom industrializacije, s kapitalistično logiko brezsravnega izkoriščanja, teptanjem pravic najnižjega sloja moč več kot le opaziti že v *Poti v Wigan*. *Pot v Wigan* zato ne potrebuje dramatiza-



cije, ne takih ali drugačnih literarnih efektov, zadošča »zgolj« pronicljivi dokumentarni popisovalec, ki s popisom dejanskega stanja in sposobnostjo poglobljenega, (samo)kritičnega pogleda, poskrbi za več kot le ustrezno (tudi literarno) dramaturgijo. Orwella bi tako lahko označili kot novodobnega antropologa-etnologa, ki ne raziskuje tujih primitivnih ljudstev in mu ni potrebno potovati v eksotične kraje (Orwell delo napiše po vrnitvi iz Burme, kjer je služboval v uniformi imperialistične angleške krone), saj tovrstno »eksotiko« najde doma. Delavski razred z začetka 20. stoletja je v očeh buržoazne družbe eklatanten primer primitivne družbe, skupek smrdečih divjakov, polpismenih bedakov, nekakšnih povampirjenih ter brezkompromisnih lenuhov, skratka polljudi. Orwell videnega ne olepšuje in niti ne dramatizira, popisuje trdo, brezkompromisno in analitično. Romantičnim popisom ne podleže niti mestoma, prispodobe mu služijo zgolj kot dejanski prikaz krutosti vsega realnega samega.

»Spomnil sem se, da je D. H. Lawrence, ko je opisoval taisto pokrajino ali pa katero v njeni bližini, rekel, da so se zasneženi hribi kodrali v daljavo »kot mišice«. To ni prispodoba, ki bi prišla na misel meni. Mojemu očesu so se sneg in črni zidovi zdeli bolj podobni beli obleki s poševnimi črnimi našitki,« nekje zapiše George Orwell.

Za svet pospešene industrializacije, ki ga je pisatelj pač spoznaval, so edina karakteristika železne rešetke – ločnica, ki trdno loči en svet od drugega. Njegov sestop iz sveta višjega srednjega sloja buržoazije v družbo

proletariata je bil za takratni čas neobičajen in ekscentričen. Orwellovo početje je bilo nerazumno, perverzno, nedopustno, dekadentno ter šokantno. Buržoazija je bila pač svet zase, svet, v katerem prostora za nižje sloje ni. Pot v Wigan zato lahko označimo kot destruktivno, apokaliptično odisejajo, spust v dantejevski pekel, ki ga ne zaznamuje večni ogenj onostranskega krščanskega prekletstva, temveč tuzemna peklena razredna delitev s premogovnikom, rudarji, lončarji, brezposelneži – delavskim razredom kot takim in predvsem životarjenjem, ki je značilno za Anglijo z začetka 20. stoletja.

Orwell v prvem delu poglobljeno ter s kirurško empirično preciznostjo popisuje zakonitosti in ekonomiko delavskega, predvsem rudarskega vsakdana. Na dokumentaren, pogosto povsem fragmentaren način predstavi življenjsko dinamiko obubožanega delavskega razreda, na katerega je naletel na poti iz Mandalaja v Wigan, predvsem v revirjih v Lancashire in Yorkshire. Pisatelja poleg razrednega vprašanja bega ideja socialne pravičnosti in ideja socializma, s katero je več kot le simpatiziral. Orwell je bil socialist posebne sorte, tisti socialist, ki je želel v praksi dognati, do obisti spoznati in premostiti barikade, ki botrujejo razredni delitvi.

Kajti, kot nekje zapiše pisatelj, če se hočeš znebiti razrednih razlik, moraš najprej razumeti, kako se en razred kaže v očeh drugega in prav znotraj polja medrazrednega razumevanja avtor relativno zanesljivo predvidi tudi dogodke v prihodnje.

Če je karakteristika prvega dela knjige ekonomika preživetja delavske-

ga razreda v najširšem pomenu besede, pa Orwell v drugem delu ugotovljena dejstva analizira, jih podvrže kritični refleksiji ter preko obračuna s slojem buržoazije, ki mu pripada tudi sam, bičanjem idej salonskih socialistov, s povsem brezkompromisno nastavitvijo ogledala tudi delavstvu samem, ponudi pogled v zakulisje potencialnega sveta v bližnji prihodnosti. Pot v Wigan lahko beremo kot poskus, kot vodnik in napotek, kako bi družbo bilo mogoče pripeljati do pravičnejše (socialistične) ureditve ali kot svarilo pred že pregovorno angleškim (tudi regionalnim) snobovstvom, ki ga razume kot temeljni kamen bližajočega se nacionalistično-fašističnega totalitarizma.

Po *Poti v Wigan* je za pisca Orwellovega kova odločitev za boj na strani protifašističnih enot v španski državljanski vojni povsem samoumevna, njegova kasnejša, edino mogoča življenjska pot pa vodi »le« še v literarno popotovanje, ki se preprosto mora zaključiti z romaneskno mojstrovino, kot je *1984*.

Robi Šabec

Med privrženci in nasprotniki ni nikoli dolgčas

J. P. Martin: *Stric vse uredi*
 Ilustracije Quentin Blake,
 prevod Milan Dekleva, zbirka
 Novi mladinski klasiki,
 Sodobnost International,
 Ljubljana 2013

Na ulici bi se verjetno reklo, da je Stric legenda. Serija knjig o slonu imenovanem Stric, ki si ga je izmislil angleški pisatelj J. P. Martin, upravičeno velja za klasiko mladinske književnosti in modri založniški, uredniški ali pa nemara prevajalski odločitvi se imamo zahvaliti, da se je v njegovi žlahtni družbi končno znašel tudi slovenski bralec. Ampak kdo sploh je Stric, poleg tega, da je slon? Je lastnik skrivnostnega Domačeva, oblastnik, ki rad izdatno obdaruje in sočustvuje z vsemi, ki so manj srečni od njega.

Načeloma je proti nasilju, vendar se na največje predrznosti ne pomišlja odgovoriti s pošteno brco ali z vihtenjem kamnitega kija, svojega najljubšega orožja. Rad se oblači v vijoličasto ogrinjalo, je ljubitelj



šunke in kakava (prava merica je vedro), diplomiral je na filozofski fakulteti in je brezmejno bogat, pri čemer se v realistični maniri povezuje med prvim in drugim, vsaj eksplicitno, ne omenja. Tesno za petami mu je vselej Stari opičnjak, zvesti prijatelj in pomočnik, tokrat, torej v drugi knjigi od šestih, pa tudi Gospodarič, maček, ki je pri Stricu nastavljen za zavijanje paketov in lepljenje znamk, sicer pa je nagnjen k pustolovščinam, branju detektivk in h kraji rib ter znamk. Poleg naštetega tudi vse ve. Z omenjenima se seznam Stričevih privržencev seveda še zdaleč ne konča. Prav posrečena družčina so, med njimi na primer Belobradič, ki je tako skop, da iz svoje lastne trgovine ne more ničesar prinesti, ne da bi barantal sam s sabo. Ali pa Ivan Koff, opisan kot *včasih preobčutljiv*: „Če, denimo, vidi, da ima kdo na mizi za spoznanje večje jajce kot on sam, si ne more kaj, da mu ne bi v glavo zabrisal čajnika.“ Potem sta tu še Starič, ki ima komaj šestnajst let, a se vedno pretvarja, da je zelo star, in njegov vzornik Kimajoči dedek, ki je dejansko star kot zemlja, a se oblači kot šolar, saj mu je šola tako pri srcu, da jo še vedno obiskuje – zahvaljujoč dolgoletnim izkušnjam v ponedeljek začne v prvem razredu in v petek konča v najvišjem. Nabor karakterjev je posrečen in izviren, o tem ni dvoma, in isto velja tudi za Stričeve nasprotnike. Med najbolj zagrizenimi je Bober Ljudomrzič, odvratno bitje, ki se ima za usmiljenega takrat, ko naredi pol manj grdobjij, kot bi si jih želel zagrešiti.

Kjer imamo dobre in slabe (čeravno so tudi dobri obdarjeni s

kakšno pomanjkljivostjo v obliki samovšečnosti in drugih razvad), imamo jasno tudi zarote, podle načrte, prevare, spopade, reševalne akcije in kar je še takšnega, kar podžge otroško domišljijo, vzdrami duha in priklene bralca nase. Vse se začne z izzivanjem na čajanki in nadaljuje z blatenjem Stričevega imena po Novicah iz Hude luknje, za kar ima največ zaslug podli novinar Mišji prdec, tesen sodelavec Bobra Ljudomrziča. Eden od poudarkov knjige je prav novičarstvo, natančneje rumeno novičarstvo, ki brez zadržkov potvarja dejstva in resnico maliči v skladu s svojimi potrebami; o tem smo, mimogrede, lahko brali tudi v knjigi *Samson & Roberto 2 – Vražje vrane* Ingvarja Ambjørnsena in Pera Dybviga. Ena izmed komponent knjige *Stric vse uredi* pa je tudi socialna problematika, ki se presenetljivo dobro prilega današnjemu času, čeravno so knjige o Stricu nastajale konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja. V tej knjigi bomo srečali posameznike, ki bogatijo na račun nemočnega ljudstva oziroma malega človeka – dobesečno, saj imamo opraviti s palčki, na račun katerih služi upravnik Palčkograške železnice; omenja se stanovanjska kriza, zaradi katere so se pod eno streho primorane stiskati tri generacije (manj srečni strehe seveda sploh nimajo), za kar je spet odgovorna ena sama, sicer razvejana, recimo ji tajkunska, družina; omenjena družina Martinu služi tudi kot zgled za kriminalno podjetništvo, če naj rečemo bobu bob, saj družina izumi t. i. pogrezajoče se sprehajališče, ki se vsake toliko skupaj z nič hudega slutečimi dopustniki potopi, reševanje utaplajočih pa stane deset šilingov, po

principu najprej denar na roko, šele potem odobreno vkrcanje na reševalni čoln ... Ko Stric torej raziskuje svoje kraljestvo, ki se mu vsakič znova razkriva z neodkritimi prehodi, železnicami, bližnjicami in prostori, zaprepaden ugotovi, da ga bo moral bolje nadzorovati in da kdaj pa kdaj blagostanje lahko zagotovi le trda roka.

Iz povedanega je verjetno že jasno, da navidez lahkotno, igrivo in šaljivo otroško zgodbo lahko beremo tudi kot satiro. A za mladega bralca so gotovo na prvem mestu izvirni, bolj ali manj uporabni izmisleki vseh vrst, na primer že omenjeno pogrezajoče se sprehajališče, Akademija za ocvrte ribe, v kateri učence učijo umetnosti cvrenja rib, ki med drugim vključuje obvladovanje devetsto enainosemdesetih (!) načinov pripravljanja osliča, vodomet s črnilom v Stričevi knjižnici in „pripraven stroj za pisalne potrebščine v obliki medveda“ itd. In seveda nenavadni liki, med katerimi bomo našli ljudi, palčke, živali, celo ti-pa iz želatine in duha, pa zabavni, včasih tudi nonsensni elementi in napetost ter živahnost, tako v besedi kot dogajanju.

V zvezi z Martinovim pisanjem nekateri omenjajo Carrollovo *Alico v čudežni deželi* oziroma nonsensno literaturo in pa *Babarja* očeta in sina Jeana in Laurenta de Brunhoffa, ki je prvič izšel v tridesetih letih prejšnjega stoletja (knjig o slonu Babarju sicer nimamo prevedenih v slovenščino, se pa njegovega lika dobro spomnim iz angleških izdaj z dedkovih knjižnih polic), a ne glede na morebitne predhodnike in vzornike, je glavna odlika zgodb o Stricu duhovitost, ki včasih temeljito meji na odbitost. Treba pa je

povedati še dvoje – za boljšo predstavo o likih poskrbijo črno-bele vinjetne ilustracije Quentina Blaka, za to, da Martinove besede v slovenščini zvenijo sočno, izbrano ali pogovorno, kot je pač kje treba, pa je zaslužen Milan Dekleva, ki je poskrbel tudi za prevod prve knjige o unikatnem Stricu. Seznam njegovih privržencev se bržkone z vsakim bralcem še nekoliko podaljša.

Gaja Kos

Summary

The *theme of this issue* is dedicated to the *hybridization of arts*, or rather, to the changing status between art and non-art. Individual examples of this phenomenon can be traced already from the 1920s, writes visual arts editor *Nataša Kovšca* in the *editorial*. Yet, she continues, it was only the rapid development of technology and the emergence of new media in the 1990s that caused hybridization to become one of the most symptomatic characteristics of contemporary arts. First, came the blurring of divisions between individual fine arts forms. At the turn of the new millennium, the arts also began to mingle with non-arts disciplines: with the humanities and the social and natural sciences on the one hand, and with the wider society on the other. Along with this, the concept of art itself has also changed and now surpasses the modernistic definition of a new media, or intermedia, work as an artefact meant only for contemplation or aesthetic pleasure. It has now been replaced by the research process or action, which also actively includes the spectator. These days it is often difficult to recognize the difference between an artistic and non-artistic work. The border between the creator and the spectator has also been blurred; the question of authorship obscured.

The thematic section opens with the editor's *interview* with a pioneer of biotechnological arts, *Polona Tratnik*, who has adopted the term *transart*. According to her, the expression defines not only the fundamental characteristics of contemporary arts, but also the status of today's society: open, transitional, and mobile; a sphere in which cultures mix. Next follow *articles* on the theme of the hybridization of arts. Philosopher *Lev Kreft* points out that we must seek the reason why the arts have connected with other autonomous fields in the 20th century, with the collapse of the modernist myth of art. As a result, today anything can become an art work and anyone an artist. And because a similar effect has also happened to science, both art and science now attempt to "cover" the gaps in each respective field with the help of crossing from one field to the other. That, which art lacks, should be added by science; itself following the same strategy, since science expects that the arts will fill in its gaps. Sculptors *Jiří Kočica* and *Zoran Srdić Janežič*, who connect their creating to the achievements of nanotechnology, see science as that discipline which can, after the post-modernist slip of the status of artwork into the void of the model of "anything goes", assist towards creating more theoretically and scientifically grounded art works. *Narvika Boucon*, who with the members of the Society for Connecting Art and Science, ArtNetLab, researches augmented reality and its perception, believes that integrating the material world and its virtual upgrades presents a huge challenge for creators – also because new technologies enable the carrying out of guerrilla interventions in urban space

and the instalment of unobtrusive projects, which for their “existence” no longer need arts institutions. *Polona Tratnik* confirms in her article that humans are not the ones that use technology, but that the opposite holds true. Thus, she has designed her art as a resistance to techno-power, as a subversive act, the main aim of which is to reveal dominant ideologies. The rise of new practices has also caused a proportional decline of traditional fine arts forms. In her article, *Sladana Mitrović* asks whether painting matter is even still a representative enough medium of today’s world and what exactly are the strategies of contemporary painting.

Following the thematic section is *Cultural Diagnosis*. In the new section *The Penultimate Line*, theatre reviews will now be published by dramaturg and theatre theorist *Blaž Lukan*. This time around we look at the performance *Closing of love (Clôture de l’amour)* based on the text by Pascal Rambert, performed by Marko Mandić and Pia Zemljič, directed by Ivica Buljan, in the production of Ljubljana’s Mini teater. In his review of director Rok Biček’s movie *Class Enemy (Razredni sovražnik)*, *Marko Golja* declares it to be one of the best contemporary Slovenian films. *Tisa Vrečko Ilc* writes about the film *Before Midnight* as being painfully real and *Bojana Bregar* interprets the subgenre “mumblecore” in the film *Computer Chess*, directed by Andrew Bujalski. *Robi Šabec* writes on the recently released Slovenian translation of Orwell’s early documentary work *The Road to Wigan Pier*. And *Gaja Kos* writes on the Slovenian translation of the youth classic *Uncle Cleans Up* by J. P. Martin.

Spoštovani,

če so vam Dialogi všeč in bi jih radi redno prebirali, se lahko nanje naročite. Cena številke za naročnike je **4,00 evre**.

Revija izhaja sedemkrat na leto, naročnina se plačuje enkrat v letu.

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov:

DIALOGI, Založba Aristej, p.p. 115, 2116 Maribor ali na telefaks **02 252 18 97**. Naročite se lahko tudi po telefonu **02 250 21 93**, elektronski pošti **info@aristej.si** ali preko spletne strani **www.aristej.si**

NAROČAM REVIJO DIALOGI

IME IN PRIIMEK _____

NASLOV _____

POŠTA _____

TELEFON _____

DATUM _____

PODPIS _____