

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

MATEJ STUPICA

POBEG IZ ALKATRAZA

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

DIPLOMSKO DELO

B

POBEG IZ ALKATRAZA

Mentor: doc., mag., akad. slik. Žiga Kariž

Somentor: izr. prof., mag., akad. slik. Borut Vogeljik

Matej Stupica:

Študent rednega študija

Vpisna št.: 42060025

Študijska smer: slikarstvo

Ljubljana, marec 2014

KLJUČNE BESEDE

Pobeg iz Alkatraza.....Escape from Alkatraz

Slikarstvo.....Painting

Instalacija.....Installation

Kontekst.....Context

Galerija.....Gallery

Muzej.....Museum

Glasba.....Music

Kolaž.....Collage

Prostor.....Site

Avtonomija.....Autonomy

Bela Kocka.....White cube

Razširjeni mediji.....Expanded media

UDK 75.038"200"

UDK 7(043.2)

IZVLEČEK

Diplomsko delo *Pobeg iz Alkatraza* sem razdelil na dva dela: na poglavja, vezana na praktični del z opisom projektov oz. umetniških del, razstavljenih na diplomski razstavi *Pobeg iz Alkatraza*, in razpravo o temi naloge. Poudarki naslovne teme so zbrani v podnaslovih drugega dela: *Rog, Kanon bele kocke, Hram estetike, Site-, Ali živimo v beli kocki?, Tabula rasa, Soba ali derivat modernizma?, Mimikrija, Paraziti, Model bele kocke, Zahodni triumf?, Panoptikon, Zidovi Alkatraza, Nomadi, Baumax, Postavljeni znotraj zidov, Zaporniki, Razstava – obvezna postaja, Postaje glasbe, Publika – Gledalci-Poslušalci-Obiskovalci-Udeleženci, Impro, Potapljanje, Oko in Telo, Subjektivno-kolektivno-objektivno, Dekor ali spreminjanje funkcije prostora, Medij – Cilj, Na liniji, Merzbau, Upravičuje sredstva, Zidovi slike, Boj za sliko, Prostor slike, Razširjeni mediji, Slike na razstavi, Avtonomija?.* Svoje besedilo sem kolažiral s fragmenti pogovorov s sodelavci pri projektih, opisanih v nalogi. Skupaj tvorijo dialog oz. polilog, ki je razvejan in ni zaključen. *Pobeg iz Alkatraza* predstavlja enega od možnih načinov pristopanja k tej tematiki. V jedru besedila se ponuja več zaključkov, zato diplomska naloga *Pobeg iz Alkatraza* nima formalnega zaključka.

ABSTRACT

The degree titled *Escape from Alcatraz (Pobeg iz Alkatraza)* is divided into two parts. First, the chapters relating to the practical part, a description of art projects (art pieces) shown on a degree exhibition named *Escape from Alcatraz*; the second is a dissertation which applies on the subject of the degree. Emphasis of the main subject is collected in subtitles of the second part: *Rog Factory (Rog)*, *The Canon of the White Cube (Kanon bele kocke)*, *The Chamber of Aesthetics (Hram estetike)*, *Site-, Are We Living In the White Cube? (Ali živimo v beli kocki?)*, *Tabula Rasa, A Room Or Modernism Derivative? (Soba ali derivat modernizma?)*, *Mimicry (Mimikrija)*, *Parasites (Paraziti)*, *A Model of the White Cube (Model bele kocke)*, *Western Triumph? (Zahodni triumf?)*, *Panopticon (Panoptikon)*, *The Walls of Alcatraz (Zidovi Alkatraza)*, *Nomads (Nomadi)*, *Baumax, Placed inside the Walls (Postavljeni znotraj zidov)*, *Prisoners (Zaporniki)*, *Exhibition – Mandatory Station (Razstava – obvezna postaja)*, *Stations of Music (Postaje glasbe)*, *Audience – Spectators – Listeners – Visitors – Participants (Publika – Gledalci – Poslušalci – Obiskovalci – Udeleženci)*, *Impro, Diving (Potapljanje)*, *The Eye and the Body (Oko in Telo)*, *Subjectively – Collectively – Objectively (Subjektivno – Kolektivno – Objektivno)*, *Décor or Transforming the Function of the Place (Dekor ali spreminjanje funkcije prostora)*, *Medium – End (Medij – Cilj)*, *On the Line (Na liniji)*, *Merzbau, Justifies the Means (Opravičuje sredstva)*, *The Walls of Painting (Zidovi slike)*, *The Struggle for Painting (Boj za sliko)*, *The Space of Painting (Prostor slike)*, *Expanded Media (Razširjeni mediji)*, *Paintings on the Exhibition (Slike na razstavi)*, *Autonomy? (Avtonomija?)*. I've collaged my text with fragments of conversations I made with my co-workers of the projects described in degree. Together they create dialogue or polilogue which is branched and open-ended. *Escape from Alcatraz* represents one of the possible approaches towards this subject matter. In the core of the text there are several conclusions, thus the degree *Escape from Alcatraz* doesn't have the formal ending.

KAZALO

Predgovor	7
Uvod	8
Pobeg iz Alkatraza	9
Man manifest moneyfest est	10
Organ	11
Organ 2011 – Pobeg iz Alkatraza.....	12
Organski jam sešn.....	13
Preparirani preformans.....	13
Preparirani preformans #1.....	14
Organ Found Sound Ism.....	14
Preparirani preformans #2.....	17
Organ na U3 – Prožnost.....	17
Preparirani preformans #3.....	18
Tu so psi	19
Ti to ješ	20
Galerija kot Alkatraz	21
Rog.....	21
Kanon bele kocke.....	22
Hram estetike.....	24
Site-.....	24
Ali živimo v beli kocki?.....	26
Tabula rasa.....	27
Soba ali derivat modernizma?.....	27
Mimikrija.....	29
Paraziti.....	29
Model bele kocke.....	30
Zahodni triumf?.....	31
Panoptikon.....	32
Zidovi Alkatraza.....	34
Nomadi.....	35
Baumax.....	36
Postavljeni znotraj zidov.....	37
Zaporniki.....	38
Razstava – obvezna postaja.....	38
Postaje glasbe.....	40

Publika – Gledalci – Poslušalci – Obiskovalci – Udeleženci	41
Impro	42
Potapljanje	42
Okno in telo	43
Subjektivno – kolektivno – objektivno	43
Dekor ali spreminjanje funkcije prostora	44
Medij – Cilj	45
Na liniji	46
Merzbau	46
Upravičuje sredstva	47
Slikarstvo kot Alkatraz	48
Zidovi slike	48
Boj za sliko	48
Prostor slike	49
Razširjeni mediji	49
Slikarstvo in bela kocka	51
Slike na razstavi	51
Avtonomija	52
Sodelujoči	57
Seznam literature	59
Zahvala	61
Izjava avtorja	61
Priloge	62
Slikovno gradivo	63
Pobeg iz Alkatraza	63
Man manifest moneyfest est	65
Organ	66
Preparirani preformans	69
Tu so psi	71
Ti to ješ	73
Seznam in podatki slikovnega gradiva	74

PREDGOVOR

*Sloboda nije božje sjeme pa da ti ga neko da
sloboda nije zahvalnica pročitana abecednim redom
sloboda nije krilatica reklamnog panoa
konstruktivna kritika postojećeg stanja*

*sloboda nije podmetanje ideološki zakržljale forme
sloboda nije pometanje ideološki bilo kakve norme
sloboda nije jednostavan domaći zadatak
ona je svijest o skladu nesklada nesavršenih ljudi*

*datumi
sjećanja
kontrola lupa vratima
regularna predstava
ko ne pamti iznova proživljava*

*sloboda nije mizantropski odbačeno kukavičje jaje
sloboda nije uzajamno milovanje idiotskih glava
sloboda nije referada staničnih šetača
ona je svijest o skladu nesklada nesavršenih ljudi¹*

Izvlaček iz pesmi
Azre: *Sloboda*²

¹ Svoboda ni božje seme pa ti ga nekdo da / svoboda ni zahvalnica, prebrana po abecednem redu / svoboda ni krilatica reklamnega panoja / konstruktivna kritika obstoječega stanja / / svoboda ni podtikanje ideološko zakrnele forme / svoboda ni opletanje s kakršnokoli ideološko normo / svoboda ni enostavna domača naloga / ona je zavest o skladu neskladja nepopolnih ljudi / / datumi / spomini / kontrola tolče po vratih / regularna predstava / kdor ne pomni, na novo doživlja / / svoboda ni mizantropsko odvrženo kukavičje jajce / svoboda ni vzajemno božanje idiotskih glav / svoboda ni referada postajnih sprehajalcev / ona je zavest o skladu neskladja nepopolnih ljudi. (prev. a.)

² Azra: *Sloboda*, avtor: Branimir Štulić, izdano na EP (*E, pa što/Sloboda/Gluperde lutaju daleko*), pri Jugoton 1982.

UVOD

Naslov diplomskega dela in naslov razstave Pobeg iz Alkatraza želim v diplomski nalogi razložiti in raziskati v treh pomenih: v kontekstu prostora predstavitve, tj. v galerijskem/muzejskem kontekstu, v kontekstu družbe in v kontekstu slikarskega medija.

Pobeg iz Alkatraza označuje fenomen pobega iz najstrožje varovanega zapora v Ameriki, med mnogimi tistega leta 1962. Zaporniki so pobegnili s precej spretno metodo. Iz materialov, ki so jim bili na voljo v celicah (milo, lasje itd.), so izdelali svoje lutke, avto-portrete, jih ob pobegu postavili v svoje postelje in pokrili, tako pazniki niso posumili, da jih ni več v celicah. Luknjo iz svojih celic so izkopali z žlicami, ta jih je vodila do prezračevalnih jaškov, ti pa do strehe, preko katere so prišli do obale. Tam so iz anorakov naredili splav, s katerim so se odpeljali z otoka čez nemogoče valoven kanal do obale, kjer so ukradli avto in se odpeljali. Ameriške varnostne agencije in policija so trdili, da so trupla dveh našli v kanalu, tretjega pa naj bi pogoltnilo morje. Po razkritju nekaterih arhivov pa je šele pred nekaj leti prišlo v javnost, da trupel pobeglih v resnici niso našli in da so se zaporniki, sodeč po vseh razpoložljivih dokazih, odpeljali do svoje svobode prav v tistem avtu. Agencije trdijo, da jih bodo po vseh teh letih še naprej iskali, našli in strpali nazaj v zapor.

Pobeg si razlagam kot stanje. Pobeg ni dovršeno dejanje, ampak je način delanja, ustvarjanja, delovanja. Kopanje z žlico po steni, plezanje po prezračevalnem jašku, sprehajanje po obali in izdelovanje lutk iz mila in lastnih dlak, brez odrešitve *preko vode do slobode*. Tako mislim, da mora biti pobeg stalen, vedno vnovičen. Jezik umetniškega je le paralelen, utopijski konstrukt.

In Alkatraz je tudi galerija, muzej, prostor, kjer so razstavljeni umetniška dela. Kot pobeg iz zapora je tudi pobeg iz tega Alkatraza nedovršeno dejanje. Življenje v družbi in ustvarjanje v umetniškem sistemu nosita s seboj tudi posledico, da je treba živeti in funkcionirati v danem sistemu. Družbenem in umetniškem sistemu. Umetniška praksa in muzejsko-galerijska praksa sta tu tesno povezani.

Koncept svojega diplomskega dela in soimenske razstave bom v besedilu postavil v dva sklopa. Prvi se bo ukvarjal z razstavljenimi deli, njihovim nastankom in procesom. Drugi del pa se bo osredotočal na njihovo nadaljnje razstavljanje ter kontekst in problematiko razstavljanja.

Glede na to, da je Alkatraz ime galerije, v kateri sem razstavljal, se naslov navezuje na vlogo galerije, zakonitosti in problematik tako imenovane bele kocke ter vlogo slikarstva kot formalno določenega medija.

Svoje besedilo sem kolažiral s citati dvanajstih prijateljev in sodelavcev, ki so v kakršni koli povezavi s projekti, opisanimi v diplomski nalogi. Citati njihovih izjav so izvlečki iz naših pogovorov, nastalih na podlagi mojega besedila. Vsak citat je opremljen z inicialkami imena in priimka oziroma vzdevkom sodelujočih. Povezava inicialk z imeni je na strani 57.

POBEG IZ ALKATRAZA

S postavitvijo razstave Pobeg iz Alkatraza sem želel doseči relacijo med notranjim prostorom galerije in zunanjim prostorom AKC Metelkove. Med drugimi sem zato za postavitev uporabil tudi objekte, predmete in materiale, najdene na prostoru Metelkove (nakupovalni vozički, granitne kocke, stol, zvita plastika, odvržena peč). (SL. 1, 2, 8)

V postavitev sem vključil več heterogenih projektov, ki sem jih želel postaviti v specifično okolje s specifičnimi objekti iz okolja in prostorsko-specifično postavitvijo. V celoto postavitev Pobega iz Alkatraza sem vključil serijo slik *Man manifest moneyfest est* (SL. 3–7, 8, 9), objekt prepariranega pianina *Organ* (SL. 10, 12, 13), fotografsko postavitev *Tu so psi* (SL. 32, 33, 35) in video *Ti to ješ* (SL. 37, 38, 39).

MAN MANIFEST MONEYFEST EST

Slike v seriji *Man manifest moneyfest est* sem delal z materiali, ki niso materiali, ki jih sicer kupiš v umetniški trgovini, vendar sem se namenoma usmeril v materiale iz tehničnih trgovin, v katere zaradi drugih projektov zahajam. Poleg tega so mi ti materiali tudi všeč, saj so kot znaki, embalaža znakov realnega v vsakdanjem življenju. Plastika, selotejp, karton in podobno so sicer potrošni material, ki mu razen industrijske estetskosti ne posvečamo preveč pozornosti. Hkrati so ti materiali minljivi in nepreizkušene kakovosti v dolgoročnem pogledu.

Uporaba materialov me je zanimala kot neke vrste današnji ali vsaj moj osebni informel, kot eden od slojev mojih slik.

V seriji *Man manifest moneyfest est* sem v treh slikah ohranil osnovno formalno značilnost slike, to je slikarski podokvir. Z uporabo prozornega selotejpa namesto platna ali drugega neprosojnega materiala je podokvir ostal viden, kar sem nato namenoma uporabil še v dveh slikah. S to, za mene noviteto, prozornim nosilcem, sem odprl prej zaprto stran slike, sedaj je bil viden njen skelet, ki ni organski skelet, drobovje, ampak prej industrijsko izdelano nosilo. To dejstvo pa ni bilo samo predmet naknadne interpretacije, ampak je vplivalo tudi na samo ustvarjanje in slojenje slik. Ta materialni vidik se je navezoval na gradnjo objektov in obravnavanje slike kot objekta, čeprav je objekt dveh dimenzij. Podobno je vplivala tudi sama minljivost uporabljenih materialov, saj so v taktilnem in haptičnem pogledu bliže materialnosti siceršnjih predmetov in objektov vsakdanjega.

Slike iz serije sem dojemal kot celoto, ne samo zaradi časovnega vidika, saj so bile narejene v istem časovnem obdobju, ampak tudi v smislu konteksta razstave *Pobeg iz Alkatraza*. Želel sem jih postaviti kot obliko intervencije v prostoru, zato sem naslove slik napisal na zid in jih tako povezal v prostorsko celoto. Naslove sem želel povezati s slikami kot njihov enakovreden del, hkrati pa jih poudariti kot samostojen del razstave, ki bi se navezoval tako na slike kot tudi na prostor in gledalce v njem. Na ta način sem želel vzpostaviti relacijo med slikami in prostorom.

Za naslove sem uporabil angleško besedo »money«, in sicer kot znak, kot podobo, zato kot taka ni prevedljiva. Iz nje sem izpeljal toliko skovank, kolikor je slik v seriji. Iskal sem besede, ki vključujejo v sebi fonetično izgovorjavo besede money. Obenem pa vsaka dobi dvojen pomen. Slike sem poimenoval Moneytou, Moneycure, Moneyfest, Moneyfactory, Moneyure. (SL. 1 – 9)

ORGAN

Organ je objekt v formi prepariranega pianina in se razvija kot projekt-v-procesu. Grajen je po principu *found object*, na njegovo osnovno formo pianina so aplicirani najdeni predmeti. Ti imajo, kot akustični objekti ali elektronske naprave, svoj lasten zvok. Na način, kot so uporabljeni v *Organu*, pridobijo novo dimenzijo – *found sound*, najdenih zvokov. Vsaka fizična nadgradnja postane tudi zvočna transformacija in z vsako realizacijo se forma *Organa* z novimi intervencijami sodelujočih transformira v novo organsko celoto. (SL. 14, 17-22)

Objekt *Organ* je bil na razstavi *Pobeg iz Alkatraza* postavljen v centralni položaj med stebri galerije Alkatraz. (SL. 10)

Projekt *Organ* se je začel z iskanjem starega in poceni pianina. Najdeni pianino domače izdelave (v levem kotu ima vgravirano »Kacin, Gorica, 1914«) sem prepariral z uporabo analognih naprav, torej brez uporabe digitalnih naprav ali računalnika, ki bi procesiral zvok. Tako so vse komponente fizične in tako tudi vse zvoke proizvajajo fizični dogodki.

Organ sem začel razvijati v sodelovanju z glasbenikom Sašem Vollmeierjem, ki je poskrbel za prirejeno uglasitev strun, po kateri sem začel aplicirati razne predmete (set posod Ikea za otroke, konzole za police, Sartrova knjiga *Les Chemins de la Liberte* ...). Začela sva po principu, da predmete razvrščava glede na ton, lasten predmetom. Izmerila sva višino tona vsakega predmeta in ga pritrdila, da je po njem udarjalo klavirce (oziroma orodje, pritrjeno na mehanizem klavirca) pripadajoče tipke.

Kot sva napisala tudi v prvem tekstu za projekt: »Klavir ima 85 istih zvokov z različnimi višinami vsakega tona posebej. Obseg klavirja bova obdržala, po možnosti širila, predstavlja pa platformo za nadaljnje plastenje in odvzemanje. Predstavlja tudi strukturo virtuosnega inštrumenta, v katerega posegava z zvokom. Zvok, ki nas obdaja v vsakdanjem življenju. Kljub temu, da je od njegovega nastanka (klavir) res naredil velik premik v glasbi nasploh, mora nositi to breme univerzalnega inštrumenta. Zato se tudi pojavlja v raznih formacijah in modulacijah.«

Vzporedno sem sodeloval tudi z inženirjem elektrotehnike Branetom Ždralom, ki je omogočil apliciranje elektronskih naprav v pianino in njihovo sprožanje z elektronskimi tipkami pod klaviaturo pianina. Mesto sva jim izbirala po enakem principu tonske pripadnosti določeni tipki (brivnik, luči Ikea, vrtalnik, dildo, masažna roka, mikser itd.).

Kot piše tudi v tekstu: »Razširila sva funkcijo tipk, nisva omejena samo na kladivce kot edini vzbujevalnik zvoka, ampak tudi na stikala, ki so na nekaterih tonih nameščena pod tipko, tako nam tipka poleg svoje funkcije 'tipka-kladivce-struna' omogoči še vklop naprav, ki za delovanje potrebujejo dovod električnega toka ... Na nekaterih mestih kladivce ne udari po struni, ampak po drugih predmetih, ki so nameščeni na ogrodje. To tvori zanimivo zvočno sliko že ob igranju osnovne lestvice, od katere ostane le kakšen 'pravi' ton, opazimo tudi, da od lestvice ostane le še ritem. Ritem je osnova glasbe, zato se s tem projektom še posebej približamo čistim, po drugi strani surovim zvokom (ritem jim da pomen), ki jih v času, v katerem živimo, dejansko ne zaznavamo več, namreč uho imamo v veliki meri zdresirano na uležane uglasitve in lestvice.«

Prvi koncert na *Organu*, na otvoritvi razstave Pobeg iz Alkatraza, sta izvajala Sašo Vollmeier na *Organu* in Marko Kragelnik na violončelu z Élégio Opus 24 v C-molu za klavir in violončelo Gabriela Fauréja. (SL. 12)

V igranju kompozicije po notnem zapisu je kontrast med originalnimi zvoki pianina in prepariranim delom naprav in predmetov zvenel kot napaka, tujek v zvočni sliki pianina, za katero je bila kompozicija napisana. S spremljavo violončela je bil ta kontrast še bolj izražen. Namreč, ob igranju po notnem zapisu, v katerem so določeni toni, ki naj bi jih proizvajale določene tipke pianina, se zvoki apliciranih predmetov in naprav pojavljajo naključno. Sprožajo jih tipke, ki so del notnega zapisa, vendar sprožajo druge zvoke, kot bi bilo pričakovano.

V tem glasbenem kosu se je najočitneje zaznal princip preparacije tudi v zvočnem pogledu. *Organ* je bil uporabljen za nekaj, za kar »naj ne bi bil namenjen«, kot da daje vtis, da je nekje, kjer ne bi smel biti. Odvisno od gledalčevega ušesa pa to lahko sproži nelagodje kot napaka v določenem redu, ali pa nasprotno, kot naravno stanje zvokov, ki lahko sobivajo v takih odnosih, muzikalnih in nemuzikalnih.

Preparacija se v projektu *Organ* pojavlja v zvočnem in vizualnem pogledu: preparacija pianina kot tehnično izpopolnjene in virtuozne forme. V razvoju projekta se vizualno in zvočno tesno povezujeta in vodita drugo k drugemu.

Izpopolnjena, končna forma pianina tu postane šele nosilec. Platno, napeto na podokvir.

ORGAN 2011- POBEG IZ ALKATRAZA

Bistvena pri projektu je tudi interaktivnost, z njo objekt *Organ* postane organski v svoji transformaciji vloge skulpture. S svojo prisotnostjo lahko gledalec vpliva na objekt in posledično zvočno na celoten prostor. Spremenjena forma prepariranega objekta se tako dodatno transformira s poseganjem gledalca. V glasbenem pogledu vlogo gledalca opisuje David Byrne v intervjujih ob svojem projektu *Playing the building* (kjer je pianino prepariral tako, da preko elektronskih naprav sproža dogodke naprav, apliciranih na razstavno dvorano), češ da ni boljših in slabših igralcev v tem kontekstu: »... to je inštrument (Byrnov preparirani pianino, op. a.), na katerem nihče ne more biti virtuoz, zato ga ne glede na to, koliko učnih ur klavirja ste opravili, ne boste igrali bolje od kogarkoli drugega. (...) to na neki način demokratizira igranje inštrumenta.«³

To seveda drži le do določene mere, namreč, »demokratizacija« je tu vprašljiv pojem, je samo vprašanje pogojev in časa, kdaj bi se okoli njegove forme nabrali novi virtuoz. Njegov koncept pa lahko povežemo z odpiranjem polja zvoka. Kot je Cage odprl razumevanje zvoka v glasbi, ko je izenačil pomen muzikalnih zvokov in zvokov vsakdana, je Duchamp za umetniško formo podpisal objekt vsakdana.

ORGANSKI JAM SEŠN

V okviru razstave je bil organiziran tudi *Organski jam sešn*, ki je bil odprt za publiko. Obiskovalci naj bi se udeležili *jam sessiona* z igranjem na objekt *Organ* ali se nanj odzivali z drugimi inštrumenti. Na *jam session* sem povabil tudi nekatere glasbenike, ki se ukvarjajo s svobodno improvizacijo (Vitja Balžalorsky, Jošt Drašler, Vid Drašler in Tomaž Grom), kar se je izkazalo za smotrno odločitev, saj v konkretnem primeru ni prišlo do zelene »demokratizacije« v smislu interakcije z naključno publiko – obiskovalci. (SL. 24, 25)

To je bil poskus, da galerijo napolnim tudi z zvočno dimenzijo organizma samega *Organa*, ostalih del in celotnega ambienta, za kar sem si v nadaljnjih realizacijah prizadeval s *Prepariranimi preformansi*.

PREPARIRANI PREFORMANS

Z razstavljanjem *Organa* na razstavi *Formacije na festivalu Vidim Tresk!* v bivši kavarni Metropol na Kersnikovi v Ljubljani smo z otvoritvenim performansom spontano začeli serijo *Prepariranih preformansov*, v katerih sodelujemo glasbenika in zvočna eksperimentatorja Vitja Balžalorsky na *Organu* in Jaka Berger na bobnih (pozneje na prepariranih bobnih), vizualna umetnica in umetnik, združena pod imenom Small but Dangers (Mateja Rojc in Simon Hudolin Salči), in jaz na analognih projekcijah (pozneje tudi z videom).

³ Intervju ob razstavi v Roundhouse, London: <http://www.youtube.com/watch?v=K6cvCafcPGQ>, ogledano dec. 2013

Serijska *Prepariranih preformansov* je tako postala sestavni del projekta *Organ*. V njem se vizualno-zvočni impulz samega objekta prenaša na celotni prostor. Tako se na prostor tudi odziva in ga na novo oblikuje.

V *Prepariranem preformansu #1* smo v 20-minutnem setu, ki ga je merila kuhinjska ura, okupirali prostor zadnje sobe kavarne Metropol. Projekcije diaprojektorjev, grafoskopa in prepariranega grafoskopa so se premikale po stenah in steklu prostora. Preparirani grafoskop je grafoskop, ki je ozvočen s kontaktnimi mikrofoni, z njim sem vizualne dogodke na projekciji poskušal formirati tudi kot zvočne dogodke, da na ta način vplivajo tudi na samo zvočno sliko dogajanja. (SL. 26, 28)

Preparirani preformans #1 je otvoril razstavo v kavarni Metropol, kjer je bil *Organ*, kot sicer tudi na vseh ostalih razstavah, na voljo obiskovalcem. *Organ* je projekt, ki je v svojih realizacijah izmenjal največ prostorov. V kavarni Metropol je odigral vlogo kavarniškega pianina, sodeč vsaj po delni okvarjenosti po koncu razstave. V teh trenutkih se je verjetno v interaktivnosti z obiskovalci najdlje odlepil od svoje vloge artefakta.

Po prvi realizaciji sem želel *Organ* kot projekt-v-procesu razvijati naprej. K sodelovanju sem povabil večmedijskega umetnika Staša Vrenka, s katerim sva oblikovala nove mehanizme za aplikacijo na *Organ*. Za postavitve na Svetlobni gverili 12 v galeriji Vžigalica sva *Organ* preobrazila in ga dopolnjevala.

Predmetom sva dodala kontaktne mikrofone, ki so ojačali prej skoraj neslišne, minorne, tihe zvoke. V pianino sva vgradila električno kitaro, na katero, kot na ostale naprave, tolčejo klavirski pianina. Dodani so bili, med drugim, dva računalniška ventilatorja, svetlobni objekt s fenom, kavna skodelica s krožnikom ter dva čipa melodičnih voščilnic.

Za postavitve *Organ Found Sound Ism* sem oblikoval »manifest« projekta, priredil sem pesem Johna Cagea »Composition in Retrospect« (1981), v kateri govori o metodi, strukturi, intencijah in predvsem o zvoku kot zvoku. Pesem je napisana v formi »mesostic poem«. To je forma, v kateri se v vertikali vrstic izpiše beseda, ki jo določajo velike začetnice. V originalni obliki se v vertikali izpiše beseda *Indeterminacy* (izraz, ki ga je Cage vpeljal v glasbeno terminologijo). »Manifest« sem napisal v slovenščini in angleščini, v obeh jezikih se v vertikali izpiše zloženka *Organ Found Sound Ism*, ki pomeni »Organ-ism« (prev. organizem) in »Found sound« (prev. najdeni zvok), torej: Organizem najdenih zvokov.

PREPARIRANI PREFORMANS #1

ORGAN – FOUND SOUND ISM

V postavitvah sva vključila slike-objekte in napise, ki sva jih aplicirala nanje in direktno na steno. Napisi so vsebovali besede iz »manifesta«: »found«, »sound« in »ism«, slednjega sva z objektom, na katerega so bili pritrjeni inhalatorji, pretvorila v »ism-atik«. Drugi del napisov pa je bila definicija *glitcha*⁴: »Glitch je kratkoživeč kiks v sistemu / Prehodna napaka, ki jo je težko odpraviti / Mutacija repetativnega sistema.« (SL. 15, 29)

Kakšna napaka je *Organ* oziroma ali so napake preparacije na njegovem mehanizmu, še prej, mutacija katerega repetativnega sistema je? Namreč, obstaja že cela paleta raznih prepariranih klavirjev, ki so nasledili preparirani klavir Johna Cagea in Nama Juna Paika.

»Samo, moraš vedeti, da se je s tem preselil v neko totalno drugo domeno, za katero v osnovi ni bil namenjen. In vsak prepariran klavir gre spet v drugo domeno. V osnovi je klavir inštrument in je orodje. In z notacijo je precizen zapis zvoka. Namen not je, da lahko zapišeš svoje zvočne misli. In potem je samo orodje inštrument, ki je natančno naštudiran, uglašen.

Meni se zdi že to malo hecno, da lahko rečeš, da obstaja tradicija prepariranih klavirjev, to je nekaj, kar je sprejeto. Res, da so si med sabo podobni, ampak težko bi rekel, da je to neka stilska stvar in da bi imel tako inštrumente: prepariran klavir, klavir, preparirana violina, violina itd. in vsi bi bili enakovredni. Vizualno lahko rečeš, nekaj si razštelal, ampak te primerjave so formalne, površne.« (S.V.)

Če gledamo z vidika prepariranega klavirja, *Organ* ni napaka v sistemu tradicionalne forme klavirja, saj je preparirani klavir že postal repetativni del tega sistema oziroma nekega drugega. Če je kaj dokaz tega, je to internetna stran Johna Cagea johncage.org. Cage – blagovna znamka. Na strani najdemo aplikacije za telefone, ki jih razvijajo njegovi navdušenci, med drugim tudi aplikacijo prepariranega klavirja, ki si jo lahko vsak naloži na telefon in igra – preparirani klavir.

(V tem trenutku našega pogovora Jaka Berger iz žepa privleče svoj pametni telefon, kjer ima omenjeno zadevo že naloženo. S prsti vleče po ekranu, kjer so ikone žeblice, matic in vijakov. Telefon začne spuščati kombinacije zvokov, na las podobne zvokom klavirja, ki so ga obdelovali avantgardisti od prejšnjega stoletja do danes.)

To je odgovor na Byrnovo izjavo: ja, demokratizira, dokler se iz tega ne razvije kanon in iz njega stil, ki pristane na pametnih telefonih. Kakorkoli, ali je *Organ* del tega kanona?

⁴ Definicija je bila sestavljena in prirejena iz splošne definicije *glitcha*, najdene na Wikipediji, in z ovitka albuma z naslovom *Xerrox*, Alva Nota.

»Tega klavirja ne morem jemati kot prepariran klavir, to kot prvo. Če bi hotel ti narediti prepariran klavir, nanj ne bi dal knjige, dildota in jezusa, ki se prižiga, ker to zvočno nima kaj dosti nekega pomena. Če bi delal prepariran klavir, bi ga pripravil z nečim, kar bi čim bolj zvočno vplivalo in te ne bi zanimalo, kaj je to in kako izgleda. Kot drugo, niti en zvok na tem klavirju ne zveni kot prepariran klavir. Prepariran klavir je stil muzike in žanr nekih ljudi, ki se dogaja že kar nekaj časa in je bil v nekem momentu iznajdba. Pri prepariranem klavirju vse preparacije vplivajo na strune, na resonančno ploščo in te elemente klavirja. Pri Organu je zadaj več zgodbe, vizualno in emotivno.« (V.B.)

Kako si potem ti konkretno dojemal Organ, ali ga nisi dojemal kot inštrument? Sta ga dojemala bolj zvočno ali vizualno?

»Ne, predvsem vizualno. Kot objekt, dekonstruiran, vizualno in zvočno. Dostikrat sem igral stvari, ki zvočno niso imele nobenega smisla, rad sem uporabljal te stvari, kot so luči in ostalo, ker se mi zdi, da sta za gledalca in poslušalca ti dve plati, zvočna in vizualna, nekje pol-pol. Tega sem se poskušal čim bolj zavedati in to uporabljati. Ker je bilo prvič, da sem igral nek inštrument in z njim sprožal nekaj vizualnega, je bila to neka čisto nova izkušnja.« (V.B.)

»Jaz imam malo drugačno izkušnjo, ker sem v preformansih igral poznan inštrument, od Vitje polje je bilo zelo frišno in nepredvidljivo, moje pa zelo jasno in staro, zato ga je bilo treba umestiti v zvok in vizualen kontekst. (...) Ne da pa se definirati, kdo koga vodi, zvočna dimenzija vizualno ali obratno.« (J.B.)

»Ko sem gledal katalog Nama Juna Paika, me je njegov klavir res spomnil na ta klavir. Ti pa ni točno jasno, ker veš, da je razlika, in to velika, ampak vizualna plat začne tako butat ven. Zato, ker gledaš fotoreprodukcijo.« (S.V.)

Prvotna ideja, s katero sem začel projekt, je bila narediti kos, skulpturo, kip, ki bo uporaben, ki bo imel neko »funkcijo« poleg vizualne, nato pa jo je nadomestila fascinacija, da bi to postal projekt-v-procesu, ki ga poleg vedno vnovičnih adaptacij spreminjajo prostor, dogodek in interakcija z novo publiko in glasbeniki. V svojem bistvu je Organ nomadski objekt, ki se prilagaja vsakemu prostoru, ampak ne po paradigmi »site-specific«. Njegovo vezanost na lokacijo in publiko bi bolje označil izraz »work-specific«, v okviru katerega se dogajajo nove ponovitve in remiksi.

PREPARIRANI PREFORMANS #2

Drugi v seriji performansov je bil izveden v galeriji Simulaker v Novem mestu na festivalu Zvočni prepahi. V postavitvi in konceptu je bil zamišljen kot nadaljevanje prvega performansa, kot sočasno dogajanje na vsakem projekcijskem platnu, ki skupaj tvorijo prostorsko ločeno celoto. Performans pa se je, seveda, zaradi drugega prostora odvijal drugače. Večji prostor galerije je omogočil, da smo projekcije razporedili po celotnem prostoru, kar je še dodatno razdrobilo sočasna dogajanja na projekcijah. Prav ta logika prostorske odprtosti in razgibanosti pa se je z naslednjim performansom obrnila. (SL. 30)

ORGAN NA U3 - PROŽNOST

Projekt *Organ* je bil izbran za U3 – 7. Triennale sodobne umetnosti v Sloveniji, ki je nosil naslov *Prožnost*. Koncept kustosinje Nataše Petrešin Bachelez je nakazoval naslednje:

»Združevanje dela z vsakdanjim življenjem je osnova za nastajanje novih produkcijskih, ekonomskih in etičnih principov, skozi katere ta mlada generacija ustvarjalcev sprevača vlogo kreativnega subjekta v sodobni slovenski družbi. Na eni strani odpira dialog z biotehnologijo, kritično teorijo in političnim udejstvovanjem, na drugi pa preko obnavljanja tradicionalnih znanj in tehnik ozavešča o cikličnosti časa, v katerem se nahaja. Triennale se dogaja na več lokacijah – preko razstave, performativnih projektov, posvetov – in v želji, da bi se potencial teh generacij izrazil tudi kot nujno preizprašanje lokalnih ali globalnih družbeno-političnih problemov ter doprinesel k debatam znotraj obstoječe slovenske kulturne politike.«⁵

Organ se je na U3 pojavil v obeh kontekstih – razstave in performansa. Moja odločitev, kako se z *Organom* odzvati na razstavni prostor MSUM, je bila povezana s postavitvijo *Organa* in cikla *Man manifest moneyfest est* na predhodni razstavi nominirancev za nagrado Essl.

Pri postavitvi na razstavi nominirancev za nagrado Essl me je zmotila okvirjenost prostora, zato sem želel *Organ* postaviti v prostor muzeja, ki nima funkcije bele kocke. Izbral sem tovrno dvigalo, vendar je bilo to zaradi tehničnih zapletov in nefleksibilnosti zavrnjeno kot potencialen razstavni prostor. Kot drugo smiselno možnost za postavitev sem videl most, ki v osrednji dvorani povezuje prvo nadstropje muzeja. Most je postavljen med staro zgradbo in novo zgrajenim prizidkom muzeja. Po svojem videzu mi je deloval kot tujek v monumentalni arhitekturi in v funkciji nekonsistenten z ostalimi razstavnimi prostori. Obiskovalec je bil z vstopom na most primoran narediti stik z objektom, z gledišča ostalega prostora pa je bil *Organ* lahko opazovan kot objekt v prostoru. (SL. 16)

⁵Nataša PETREŠIN BACHELEZ, *O trienalu*, na: <http://u3trienale.mg-lj.si/o-trienalu/>, obiskano nov. 2013.

Za prostor *Prepariranega preformansa #3* smo, v kontekstu prostora MSUM, določili tovrno dvigalo. Ta s svojo fantomsko vlogo v sami arhitekturi muzeja omogoča gibanje v sicer statičnem prostoru. Namreč, v specifičnem muzejskem okolju je to prostor, ki je v svoji funkciji in vizualnosti ločen od bele kocke ostalih prostorov. S performansom smo želeli kreirati in biti v prostoru, ki ga upravljamo, oblikujemo. Nastalo prostorsko nasičenost smo želeli potencirati z vizualno in zvočno nasičenostjo. Linearno zastavljen performans hrupa, vizualne intenzivnosti projekcij naključno izbranih podob, ki nima zastavljenega začetka in konca, je hotel biti svoj čas in prostor v gibanju po prostoru. *Preparirani performans #3* je bil postavljen kot »prožni«, utesnjeni organizem v slovenskem umetnostnem prostoru.

Kot je kustosinja Nataša Petrešin Bachelez nastavila pojem prožnosti v konceptu trienala:

»Koncept 'rezilientnosti' ali prožnosti se je v zadnjih nekaj letih pojavil kot nadgradnja globalne naravnosti k razvoju trajnosti v družbah globalnega Severa. V naravi in fiziki se »rezilientno« telo opisuje kot prožno, vzdržljivo, zmožno vrnitve v svoje prvotno stanje in transformacije od zunaj vnesene energije v svojo ponovno izgradnjo (krasen primer sta morska spužva ali goba za pranje). Psihologija govori o rezilientnosti ali življenjski odpornosti, kadar subjekt po večjem stresu ali hujšem šoku precej hitro najde svoj prvotni potencial ter skoraj neovirano nadaljuje s procesom samouresničevanja. Ne gre le za sposobnost prilagajanja, kot ga je uvajal koncept fleksibilnega subjekta v zadnjih dveh desetletjih, katerega je korporacijski kapitalizem privzel za svojega in s katerim se je začelo masovno gibanje prekernih delavcev. Prožnost zaobjema raziskovanje vzajemne soodvisnosti, so-gradnje, politične in ekološko-družbene umestitve v svetu, ki je v neravnovesju in povzroča čedalje težje pogoje za življenje. Namesto globalnih rešitev v nedoločeni prihodnosti in projekcij o možnosti popolnega ravnovesja se prožnostno razmišljanje usmerja na raznovrstnost praktičnih rešitev za tukaj in zdaj ter na kooperativnost in kreativnost vseh, ki sodelujejo v neki skupnosti ali družbi. V Sloveniji se prožnost pojavlja v prevodu termina »flexicurity« kot »varne prožnosti«, ki pa zaenkrat ostaja le neuresničen potencial.«⁶

⁶Prav tam.

Performans je bil v celoti izveden v tovornem dvigalu, katerega gibanje smo upravljali iz kabine. Zvočni in vizualni performans se je izvajal 40 minut brez prekinitve, publika pa ga je lahko opazovala v nadstropjih, ko se je dvigalo ustavilo in so se odprla njegova vrata.

V prostor tovornega dvigala smo postavili *Organ*, preparirane bobne – aplicirane strune na boben s kitaro, procesirano preko efektov, analogne projekcije – dva diap projektorja in grafoskop z različnimi predmeti, tri digitalne projekcije videa navodil za DIY eksplozive in izsekov dokumentarnega filma o delovanju dvigala, ozvočenje in osvetlitev. (SL. 23, 27, 31)

V *Prepariranem performansu #3* je, za razliko od prejšnjih, Jaka Berger igral na preparirane bobne z efekti, analognemu vizualnemu delu smo dodali tudi video projekcije, na mešalnih mizah pa je sodeloval lučni in zvočni tehnik Martin Lovšin Schintr.

TU SO PSI

Projekt *Tu so psi* je bil na razstavi postavljen na zadnji steni galerije in se širil na začetek stranskih sten. Razstavljene so bile okvirjene fotografije v skupni velikosti 210 cm x 230 cm, printi dokumentarnih fotografij akcije in hibridna mapa mest. (SL. 33, 35)

Projekt *Tu so psi* (češ. *Zde jsou psi*, angl. *Here be the dogs*) sem izvedel na ulicah Prage in Ljubljane. Prvotno sliko s podobo uličnega psa (mešana tehnika na papir, 210 cm x 230 cm) sem razrezal na 72 kosov, ki sem jih lepil na zidove mesta in jih fotografiral. Polovico v Pragi in polovico v Ljubljani. (SL. 32)

Kot zaključno dejanje sem naredil hibridno mapo Ljubljane in Prage, na kateri sem mapiral te tako imenovane »urbane galerijske prostore«.

Frazo »tu so psi« sem vzem iz angleščine, kjer sta se frazi »Here be lions« (tu so levi) in »Here be dragons« (tu so zmaji) uporabljali v kartografiji srednjega veka. Frazi sta označevali neraziskana, nevarna območja. V naslovu projekta sem frazi zamenjal v »Here be the dogs« – *tu so psi*, kar se navezuje na pasje markiranje teritorija in podobo uličnega psa kot začetno točko projekta v povezavi s prvotnim pomenom fraze.

Z akcijo postavljanja originalnih delov po ulicah Prage in Ljubljane sem raziskoval alternativne »galerijske« prostore v javnem, urbanem prostoru. Vsak prostor, kjer je bilo mogoče prilepiti del slike, je bil že naseljen z raznimi sledmi drugih umetnikov, izjavljalcev in podpisovalcev (slogani, tegi, grafiti, plakati). Vsak od teh prostorov se je izkazal za neke vrste izbran, galerijski prostor.

Fotografije delov sem stiskal v naravni velikosti in jih okviril. V fotografski inštalaciji sem jih razstavljal tako, da se prostorsko in časovno razparcelirani fragmenti znova sestavijo v prvotno podobo slike. Poleg fizične izkušnje akcije v urbanem okolju me je zanimala tudi transformacija slikarskega medija preko medija fotografije. Namreč, podobe so pridobile dimenzijo časa, kar je ustvarilo zamik, ključen za projekt *Tu so psi*.

Odsotnost fizičnega, v tem primeru originala slike, je nadomestila prisotnost konteksta okolja in okoliščin, v katerih so se ti fragmenti in s tem celota znašli.

TI TO JEŠ

Video *Ti to ješ* je bil na razstavi postavljen v stranišču galerije Alkatraz. Ekran, na katerem je bil predvajan v zanki, sem obesil nad straniščno školjko. S tem sem želel doseči, da kontekst prostora, kjer je video razstavljen, vpliva na zaznavanje njega samega. (SL. 38)

Video *Ti to ješ* je nastal iz preproste ideje, da posnetek hranjenja predvajam vzvratno, tako da namesto jemanja hrane s krožnika in dajanja v usta nastane učinek polnjenja krožnika iz ust. Video sem želel posneti zaradi dveh konotacij: prikazati vsakdanji proces hranjenja in hkrati »posvečeno dejanje slikanja«, saj je v videu prisoten moment, kako slikar res naredi sliko »iz sebe«, iz hrane, ki pride iz slikarjevih ust. Želja je bila čim bolj zabrisati mejo med dejanskim opravkom in vizualnim učinkom vzvratnega predvajanja, in to tako, da bi bila manipulacija vidna le v organskih detajlih, ko se hrana sestavlja, namesto da bi se razkosavala. (SL. 37, 39)

Kritično točko in blago moralko, ki se pokaže na koncu videa, je mogoče preprosto opisati z nekaj besedami: podzavestno, množični mediji, manipulacija in vključenost. In to tako, da se te asociacije povežejo z najbolj očitno in vsakdanjo podzavestno dejavnostjo. V smislu mehaniziranja, minimaliziranja in končno odtujenja dejanja hranjenja v povezavi z rutino. Rutina, večinoma povezana z drugimi dejavnostmi, kjer ima hranjenje vlogo sprožanja hormona sreče.

V videu s preprosto povezavo televizije in hranjenja. Končno, manipulacija je najbolj učinkovita, kadar se dotakne človeških potreb, naših vsakdanjih dejavnosti, in še več, kadar izbiramo – podzavestno.

V trajanju celotnega videa ta dva dela, »kritičnost« in element hranjenja, združuje zvok.

Zvok videa sem sestavil s snemanjem šuma radia iz AM- in FM-frekvenc, izrezanega zvoka iz posnetkov, najdenih na YouTubu, in posnetih zvokov kitare. Material sem izbiral iz takrat aktualnih globalnih novinarskih prispevkov zahodnih medijev v stilu »breaking news«.

GALERIJA KOT ALKATRAZ

Srečujemo se v mnogih kontekstih, v umetnosti pa je skupni imenovalc to, čemur rečemo galerija.

Kaj je ta sterilen, prazen, uniformiran prostor, *dancefloor*, oder umetnosti?

ROG

Po končanem študiju na ljubljanski Akademiji sem svoja dela prenesel v takratni atelje v bivši tovarni Rog. V dveh letih, kolikor je trajalo moje ustvarjanje tam, sem opazil, da prostor neizogibno drugače osmišlja objekte in slike, na novo narejene in tiste, ki sem jih prenesel iz prejšnjega delovnega okolja. Na eni strani s fotografiranjem v raznih so-postavitvah, obdanih z okoljem, ki ne more biti prezrto, na drugi strani pa tudi s samim delovanjem v takem okolju, ki ima toliko socialnih in vsakodnevnih vplivov, da neko umetniško delo oziroma kakorkoli ustvarjen objekt ne more biti gledan in viden brez konotacij, ki ga obdajajo. Kot je galerija postavila Duchampov pisoar v vlogo umetniškega dela, če poenostavim, tako je okolje Roga, po mojem videnju, naredilo iz mojih objektov in slik svojevrsten celovit vtis – *Gesamtkunstwerk* – prostora in njegovih kontekstov. Četudi bi hotel narediti avtonomen objekt, avtonomno sliko, ali hotel vstopiti v prostore Roga kot neka ločena entiteta od tega okolja, bi bilo to, po mojem, povsem nemogoče. Sile razmer in sile prostora so obstajale in jih ni bilo mogoče prezreti.

Ta razsežnost me je začela zanimati šele po lastni konkretni izkušnji. Bolje rečeno, sploh sem jo opazil, čeprav sem jo verjetno slutil in me je prostor pred sliko in okoli objekta intrigiral že prej. Namreč, kontekst prostora ni samo vizualen, bolje rečeno formalen. Kot sterilnost ni sterilnost sama po sebi, kot nevtralnost ni nevtralnost sama po sebi, in tako naprej; vsaka lastnost je razlog odločitve, namenskega oblikovanja, ki ima svoje vsebinske

iztočnice. Galerija sama zase ne stoji, vežejo jo prav te iztočnice za umetnost, ki vanjo vstopa.

Fenomen bele kocke sovпада z arhitekturnimi idejami modernizma pred drugo svetovno vojno oziroma je z vpeljavo izčiščenih površin in tipične estetike njihov produkt. Prenovo so v letih 1929 in 1930 izvedli v več večjih muzejih (Folkwang Museum, MOMA v New Yorku, Stedjelik Museum itd.). Kanon oblikovanja prostorov muzeja je bila prav modernistična ideja bele kocke.

»Pravila so stroga, kot tista pri gradnji srednjeveške cerkve. Zunanji svet ne sme vstopiti, zato so okna večinoma zacementirana. Zidovi so prebarvani na belo. Strop postane izvor svetlobe. Leseni pod je zloščen, da po njem lahko svobodno štorkljate, ali pa je tapeciran, da lahko neslišno postopate, medtem ko vaše noge počivajo, se oči nemoteno sprehajajo po steni.«⁷

Forma, ki je iz kakor koli zaznamovanih, toniranih zidov naredila belo čistino in s tem prostor osvobodila zunanjega sveta dražljajev, je predstavljala »*now*«, »zdaj« modernosti. S svojo dominantno vlogo je ostala vodilni kontekst umetniškimi delom in se kot forma uveljavila tudi v širšem kontekstu.

S svojo pojavnostjo ni bila zgolj *tabula rasa*. Leta potem, ko je Alfred Barr Jr. uvedel dizajn bele kocke v razstavnih prostorih MOME, je Hitler odobril njeno uporabo v interierju Haus der Kunst v Münchnu leta 1937, v prvem arhitekturnem projektu nacistov po prihodu na oblast.⁸

Tega primera nima smisla posploševati na celotno uporabo bele kocke v umetnosti, priča pa o moči, ki jo tak prostor ima. Ali kot je Mladen Stilinović napisal v *Hvalnici lenobi: Kao što je novac papir, tako je i galerija soba*. Kot je denar papir, tako je tudi galerija soba.

Še zgovornejša je primerjava prve razstave v Haus der Kunst z naslovom *Grosse deutsche Kunstausstellung* (Velika razstava nemške umetnosti), na kateri so bile razstavljene naslikane idilične krajine in bronasti kipi arijskih teles, z razstavo *Entartete Kunst* (Degenerirana umetnost), ki je bila odprta dan pozneje v bližnjem arheološkem inštitutu. Slednja je bila, kot nasprotje prve, postavljena šizofreno, temačno, slike so bile razmetane

KANON BELE KOCKE

⁷ Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles 1999, str. 15.

⁸ Elena FILIPOVIĆ, *Global White Cube, v: Art-e-conomy: theoretical reader* (ur. Marko Stamenković), Beograd 2007, str. 189.

po stenah, pred nekaterimi so zrinjeni stali kipi. Po fotografijah sodeč z današnjega vidika lahko spominja na kaotično postavitve slik v »salonski« formi ali celo na kakšno od intervencij avantgard v galerijskih prostorih od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje.

Kontekst umetniških del je pokazal, katero delo je pravo in katero napačno. Kontekst je odigral vsebinsko vlogo, ki je gledalce pahnil v dva nasprotno si različna svetova.

Fenomen bele kocke se v umetnostnem tekstovju ponekod pojavlja črno-bel, pa spet siv, kot vprašanje in redko kot odgovor.

Eden od glavnih piscev o tem fenomenu je še danes irski umetnik in kritik Brian O'Doherty (določeno obdobje je deloval pod imenom Patrick Ireland). V svojih tekstih se podrobno ukvarja s tem fenomenom – zato ga v citatih najdemo tudi v večini tekstov drugih nekaj avtorjev, ki se ukvarjajo s to tematiko (ki jih tudi citiram v nadaljevanju besedila).

Z belo kocko – *white cube* – se Brian O'Doherty ukvarja v dveh svojih delih: v delu *Inside the White Cube* (v katerem je zbral in uredil svoje članke iz revije Artforum iz let 1976, 1981 in 1986), izdanem leta 1999, in v njegovem nadaljevanju *Studio and Cube*, izdanem 2007.

V obeh delih se osredotoča na posamezne fenomene v umetnosti 20. stoletja in jih primerja s tedanjimi aktualnimi razmerami v umetnosti. Kritičen jo do koncepta modernizma, predvsem skozi prizmo razstavnih politik in njegovega »izuma« – bele kocke. Modernistični koncept opremi z opisi kot »trpljenje z romantičnim afektom absolutnega«, modernističnega posameznika kot »edinstveno nadarjenega posameznika, ki lahko odkrije univerzalni red«, njegovo delo pa kot »oblikovanje Stvaritelja«. S spremno besedo k prvi knjigi in sklepnim delom druge umesti besedila v sedanji oziroma takratni časovni kontekst, zato ga lahko beremo kot kroniko nekega obdobja, sicer ključnega za razvoj razstavnih konceptov tudi nadalje, v 21. stoletju.

Po O'Dohertyju imajo te lastnosti bele kocke dve glavni posledici. Avtonomno umetniško delo postane proizvod in galerija prevzame vlogo trgovine – nevtralnega okolja umetniških del, ki jih kupec lahko izbira, ne da bi ga pri tem kaj motilo, prostor pa jim doda – dodano vrednost umetnine. In druga, ena od prvotnih nalog galerije je, da loči umetnino od umetnika in jo mobilizira za prodajo, kjer so objekti prestavljeni v status umetniškega dela pod budnim očesom brezčasnosti, kjer so ločeni od zunanjega sveta, so avtonomni.

S svojimi mehanizmi osvobajanja umetniških del od vsakodneвне nesnage je ta prostor iz militantne ideje arijskih kipov ustvaril estetska, nedolžna telesa. Samo dejanje posvečenega poumetnjenja je razdvojilo dvoje umetniških del na prave in napačne.

»Ta nujnost po kontekstu se pojavi primarno prav skozi njen poskus izginotja. Bela kocka je bila zamišljena kot prostor brez konteksta, kjer sta čas in socialni prostor izključena iz zaznavanja umetniških del. Kot antična grobnica, nemotena od časa zunaj, znotraj hrani svoje zaklade.«⁹

»Umetniki sami niso omejeni, njihov produkt pa je. Muzeji kot zavetišča ali ječe imajo čuvaje in celice – z drugimi besedami, 'nevtralne sobe', ki jim pravimo galerije. Ko je umetniško delo postavljeno v galerijo, izgubi ves svoj naboj in postane premičen objekt ali površina, ločen od zunanjega sveta. (...) Umetniška dela v takih prostorih so videti, kot da preživljajo neko estetsko prebolevanje. Pregledana so, kot toliko drugih brezdušnih bolnikov, čakajo na kritika, ki jih razglasi za ozdravljive ali neozdravljive. (...) Ko je delo enkrat totalno nevtralizirano, neefektivno, abstrahirano, varno in politično lobotomizirano, takrat je nared, da ga družba zaužije. Vse je skrčeno na stopnjo vizualne krme in prenosno trgovsko blago.«¹⁰

Če primerjamo to besedilo Roberta Smithsona, ki je bilo leta 1972 objavljeno kot prispevek k *Documenti 5*, s prvotno idejo modernosti, s katero je bil vpeljan moderni razstavní sistem, idealen za opazovanje, izkustvo in vrednotenje umetnosti, vidimo, kako globoko sta se vloga bele kocke in njeno razumevanje spremenila v tem obdobju.

To je sprožilo tok določenega števila umetnosti, ki so opustile galerijski prostor, umetniki so uporabljali druge prostore in bližali odnos umetnosti in življenja, nesnage vsakdanjega, ki je prej ostajala pred vrati bele kocke. Hkrati pa so se dogajali ponovno vrednotenje takega prostora, re-kontekstualizacija in razni poizkusi prepričevanja njene ideologije in novih arhitekturnih prijemov, ki so bolj specifično obravnavali prostor glede na njegovo namembnost, naravni in socialni kontekst, torej njegove partikularne vloge. Postal je *site-*

SITE-

⁹ Simon SHEIKH, *Positively White Cube Revisited*, na: *e-flux Journal 2/2009*, <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>, ogledano jan. 2014.

¹⁰ Robert SMITHSON, *Cultural Confinement*, v: *Art in Theory: 1900-1990* (ur. Charles Harrison, Paul Woods), Blackwell, 1992, str. 947.

Pomembno pa je vprašanje, ki si ga postavi tudi Igor Zabel v svojem prispevku v MJ – spremljevalni publikaciji *Manifeste*: »Ali ima bela kocka še vedno to moč, da vse, kar v njo vstopi, spremeni v umetnost in še več, v avtonomno umetnost?«¹¹

O'Doherty na zadnji strani svoje zadnje knjige *Studio and The Cube* z besedo »zdaj« – »now« razdvoji sedanjí čas in kontekst od obravnave fenomena bele kocke v svojih dveh delih:

»Z upadom slikarstva kot dominantnega načina je čistost belega prostora postala ogrožena. Zato lahko sedaj govorimo o anti-bela-kocka (*anti-white-cube*) mentaliteti, ki ima svojo blodečo zgodovino znotraj velike narative modernizma in se agresivno manifestira s postmodernizmom. Z vdorom instalacije, videa in ostalega je bela kocka postajala vedno bolj nepomembna; galerija postane *site-*, po slovarju 'prostor, v katerem nekaj je, je bilo ali šele bo'. Razmerje teh medijev s popularno kulturo je v galerijo prineslo neposlušne energije, ki ne vlagajo več v ohranitev klasičnega belega prostora. Kjer je galerija nekoč spreminjala, karkoli je bilo v njej, v umetnost (kar še mestoma počne), je s temi mediji postopek obraten: zdaj mediji spreminjajo galerijo, vztrajno, po svojih pogojih.«¹²

S časom postanejo artikulacije tipa »now«, »zdaj«, zavajajoče, tako da je treba postaviti O'Dohertyjev »zdaj« vsaj v leto 2007. O'Doherty tega konteksta »zdaj« ne definira niti ga ne poskuša širše razložiti, postavi ga kot piko na koncu zgodovine bele kocke.

Neposredno s to tematiko se je ukvarjala tudi prej omenjena publikacija *MJ – Manifesta Journal (journal of contemporary curatorship)* iz leta 2003 v svoji prvi številki z naslovom *The Revenge of the White Cube? Z belo kocko se ukvarja iz druge začetne pozicije.*

V njej Zabel svoj prispevek *The Return of the White Cube* začne s stavkom:

»Pogosto slišimo o 'vrnitvi' 'bele kocke', in res, zdi se, da se pojavlja novo zanimanje za ta tip razstavnega prostora.«¹³

¹¹ Igor ZABEL, *The Return of the White Cube*, v: *MJ – Manifesta Journal, No1, Spring/Summer 2003: The Revenge of the White Cube?* (ur. Viktor Misiano, Igor Zabel), Amsterdam, Ljubljana 2003, str. 19.

¹² Brian O'DOHERTY, *Studio and Cube: On the relationship between where Art is made and where Art is displayed*, New York 2007, str. 40.

¹³ ZABEL, *The Return of...* (op. 11), str. 12.

Nekatere prakse osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja so si prizadevale izriniti belo kocko, vendar ne s prostorsko transformacijo, ampak so v belo kocko prinesle zunanje, socialne in politične realnosti na način, nasproten konceptu brezčasnosti bele kocke.

Zabel nadaljuje:

»Ali res lahko govorimo o vrnitvi bele kocke? Ali je dejansko kdaj sploh odšla? Rekel bi, namesto tega, da je bela kocka predstavljala normo, najobičajnejši tip razstavnega prostora v zadnjih desetletjih. Celo *site-specific* projekti in druga dela »*beyond the white cube*«, onstran bele kocke, so jo implicitno ali eksplicitno vsebovala na način splošno sprejete referenčne točke.«¹⁴

Ali drugače, če citiram Barta De Baera iz iste publikacije: »Vsak kontekst je dober kontekst za umetnost, je umetniški kontekst. Muzej lahko še naprej trdi, da je prostor *par excellence* za razstavljanje umetnosti, ampak umetniki že nekaj časa verjamejo v to, da je verjetno le eden od prostorov *par excellence* – ki omogoča umetnosti, da obstaja.«

Kako je mogoče razumeti to izjavo Barta De Beara, kuratorja in direktorja MuHKA, muzeja sodobne umetnosti v Antwerpnu? Predvsem je tu vprašanje, kako razumeti in umestiti pojem bele kocke.

Formalno gledano je stična točka belih kock oblikovanje prostora, izčiščenega, z belimi stenami.

Modernistična arhitektura belih površin in s tem bele kocke je dediščina, ki se ohranja. Razlogov je poleg ideološke vkopanosti več, med drugim se ni bistveno spremenilo tudi bivanjsko okolje, z izjemo raznih ekstravaganc, povprečni človek živi v prostoru z belimi stenami, s stropom kot virom svetlobe, bolj ali manj ločenim od zunanjega sveta. Če že, so slike obešene na steni. Muzeji in galerije naseljujejo prav tako arhitekturo oziroma urbano arhitekturo iz prejšnjega stoletja. V namenskih gradnjah muzejev pa se taka arhitekturna ureditev ohranja namensko oziroma je bolj ali manj razgibana. Ali smo kot družba definirani s prostorom, v katerem živimo, ustvarjamo in se gibljemo? Dejstvo je, da tega ni mogoče izključiti, kot ni mogoče izključiti, da ponotranjimo vsako stvar, ki se dovoljkrat ponovi v naši zaznavi, da jo začnemo dojemati podzavestno in kot samoumevno.

ALI ŽIVIMO V
BELI KOCKI?

¹⁴ Prav tam.

TABULA RASA

Ko sem načrtoval razstavo Pobeg iz Alkatraza, me je v oči bodel prav ta formalni vidik galerije, čistina in belina znotraj vseh socialno-vizualnih kontekstov Metelkove. Na to kustosinja Alkatraza Jadranka Plut odgovarja:

»Ja, če ga gledamo fizično kot prostor, se je sčasoma transformiral v belo kocko. Kar razbija belo kocko Alkatraza, so tisti štirje stebri. Če pa ga gledam kot celoto, zunanost in notranost, ter vmešččenost v širši prostor, še vedno ne gre za klasičen galerijski prostor. S tistim simboličnim posegom v dimnik, ki je bil odstranjen (poleti 2011, kar je v svoji razstavi Re-made izkoristil Viktor Bernik, ki ga je z intervencijo postavil ponovno nazaj v prostor, op. a.), je nastala bela kocka. A to je bila posledica pridobivanja funkcionalnega prostora, čisto nič drugega ni bilo v ozadju. Čeprav je najbolj kontradiktorno, če pogledaš Metelkovo in Alkatraz v njej kot belo kocko. Ampak pri tem nismo razmišljali v tej smeri, bela kocka, kaj naj bi to pomenilo za Metelkovo, želeli smo pridobiti prostor.« (J.P.)

Galerija Alkatraz je kontekstualno tesno vezana na samo Metelkovo in je kot taka tudi njen produkt (s svojim začetkom kot *artist-run-space* je nastala zaradi potrebe umetnikov, delujočih na prostoru Metelkove, po takem prostoru).

»Ja, Alkatraz je edini prostor na Metelkovi s samo galerijskim programom, zato je tudi razvoj prostora prilagojen temu, galerijski dejavnosti. Alkatraz se je sčasoma tudi spreminjal. Na začetku je bil prostor, moram reči, izziv za vsakega umetnika, to ni bil prostor, ki bi imel funkcionalne oziroma uporabne stene, včasih so bile do polovice zidu položene bele ploščice, ker je bila tu prej kuhinja. Ampak imel je svoj čar. Projekti so bili takrat posebni, tudi umetniki so pristopali na drugačen način, se pravi, da so se bolj prilagajali prostoru.« (J.P.)

SOBA ALI DERIVAT MODERNIZMA?

Če se vrnem k temi te naloge, formalno gledano v osnovnih elementih prostora tu skoraj ni razlik med prostoroma prizorišč prvega in zadnjega projekta, opisanimi v tej diplomski nalogi: galerijo Alkatraz in Muzejem sodobne umetnosti Metelkova – MSUM.

MSUM si kot institucionalni podaljšek Moderne galerije lasti na enak način oblikovane prostore, ki ustrezajo formalni analizi O'Dohertyja. Zabel, nekdanji kustos Moderne galerije, v eseju o Tadeju Pogačarju in muzeju P.A.R.A.S.I.T.E piše o Ravnikarjevi arhitekturi Moderne galerije kot ne zgolj o funkcionalni ureditvi, ampak predvsem o njeni geometrijski perfekciji, ki izraža red znanja, ki ga hrani muzej. Ta ureditev je hkrati arhetipična forma popolnosti, estetskosti in forma v liniji zahodnjaškega razvoja disciplinskih ustanov. Kje je na tem mestu odklon MSUM-a od teh modelov in s tem same ideje modernizma?

»Povsod so muzeji sodobne umetnosti, bolj ali manj, nastali kot neki derivati modernih muzejev, ki so bili praviloma bele kocke. Tako da tu nekega arhitekturnega odmika ni bilo. Načeloma je naše stališče, da sam prostor ni ključnega pomena pri delu muzeja, muzej se razume bolj kot neka šola, arhiv, ne pa v tej spektakelski razsežnosti.« (I.Š.)

Ne skriva, da je institucija?

»Ja, ne pretvarja se, da je nevtralen. Vseeno pa je dobro, da imaš neke osnovne razstavne pogoje. V tem smislu pa ta muzej kot hiša spet ni enostaven za uporabo.« (I.Š.)

To pa v enem združuje disciplinsko ustanovo in pozitivne lastnosti, kot jih opisuje Groys, prav z možnostjo arhiviranja in s sopostavitvijo del v objektivni kontekst, kjer jih je mogoče »strokovno« primerjati, v nasprotju z množičnimi mediji, ki delujejo praviloma po načelih trendovskega in vsečnega.¹⁵

»Ja, saj to je že v osnovi totalitaren prijem, izničiš vse razlike, predpišeš enoten standard ne glede na vse, vse deratiziraš, še preden vstopi noter. Mi moramo zaplinjevati umetniška dela, preden gredo v depo, to je to.« (I.Š.)

»Pojem bele kocke kot razstavnega prostora skuša biti objektivni, kot je bila objektivna ideja in mit moderne umetnosti. V nevtralnem prostoru bele kocke, ločen od sveta, lahko kontempliraš to globlje sporočilo, ki ti ga umetnost prinaša. Nasprotje temu je kontekstualna umetnost in kontekstualno razumevanje umetnosti, s prostori, ki so specifični, nestabilni. Tudi nove muzejske zgradbe, ki so kot nekakšni spomeniki, vzdržujejo mit Zahodne umetnosti in logiko bele kocke.« (T.P.)

Na tem mestu formalna analiza ne razjasni kaj dosti. Če se vrnemo na De Baerovo izjavo, formalno gledano, z oblikovno arhitekturnega stališča muzej in njegovi čisti prostori res niso edino prizorišče sodobne umetnosti, če imamo v mislih razne razstavne prostore razpadajočih industrijskih hal in drugih estetiziranih eksotov.

¹⁵ Boris GROYS, The museum in the Age of Mass Media, v: *MJ – Manifesta Journal, No1, Spring/Summer 2003: The Revenge of the White Cube?* (ur. Viktor Misiano, Igor Zabel), Amsterdam, Ljubljana 2003, str. 32-41.

MIMIKRIJA

Kaj je torej kontradiktornega v izjavi Barta De Baera? Relativizacija razstavnih prostorov ne zdrži na strukturni ravni. Tu verjetneje tiči problematičnost bele kocke. Strukturna bela kocka je v poziciji moči, z nje pa je mimikrija¹⁶ seveda mogoča. Kot odgovarja Pogačar:

»Velike inštitucije igrajo več vzporednih iger hkrati. Z ustvarjanjem vtisa, da se ne razlikujejo dosti od alternativnih prostorov, privabljajo nove publike. A temeljna razlika je v ekonomiji in moči v družbi, tega ne smemo nikoli pozabiti. Veliki lahko vedno ustvarjajo vtis ne-bogljenosti, majhni, pa ostajajo nevidni.« (T.P.)

Pri teh vprašanjih človek naleti na teme, kot so ekonomija, sistem, umetnostni sistem itd., katerih raziskave se tematsko verjetno bolj približajo srži problematike in vzvodom tako imenovane bele kocke.

»Ne moreš se izogniti temu sistemu, lahko pa ga izigravaš. Hočem reči, to je problem vse parcipatorne umetnosti, ki hoče pokazati na probleme nekega sistema, hkrati pa je vpeta v ta umetnostni sistem. Saj vemo razloge zakaj, ne moreš se izolirati od vsega. Ampak vprašanje je, na kakšen način bi participiral, da ne bi bil samo ena od stvari, ki jih bo ta inštitucija pogoltnila? To so ta večna vprašanja, ki tudi mene intrigirajo.« (J.P.)

PARAZITI

Tematsko pa se je s temi elementi »inštitucije« poigral prav Pogačar z muzejem P.A.R.A.S.I.T.E, ki v svojem imenu vsebuje oboje, parazita in para-site. Iz njegovega zanimanja za biologijo izvira tudi koncept parazitizma, ki ga je prenesel na svoje pojmovanje, raziskovanje in delovanje v umetnosti, s projekti pa je to apliciral na družbeno in socialno tkivo. V svojih projektih je večkrat manipuliral z elementi razstave, muzejskimi uslužbenci in funkcijo galerijskega prostora. S tem, ko je ustanovil svojo lastno inštitucijo, so vloge in nazivi postali »playground« za ustvarjanje dogodka, izjave, situacije. »Objektivni« konteksti s tem postanejo material za umetnikovo subjektivno izjavo. Umetnostne kontekste pretvarja v umetniške, kar kaže tudi naslov prve razstave muzeja P.A.R.A.S.I.T.E : Umetnost zgodovine.

Ena od lastnosti, ki je inherentna pojmu parazitizma, je prav njegova ne-statičnost, možnost fizičnega prehajanja.

¹⁶ Mimikrija je sicer termin v rabi v biologiji, pomeni pa varovalno sposobnost, pri nekaterih živalih in rastlinah posnemanje drugih živali ali okolice, v kateri živijo.

»Tisto mesto, ki ga je trenutno zasedala razstava, sem poimenoval P.A.R.A.S.I.T.E. muzej. Tam je začasno in se kasneje spet seli drugam. Parazit se mora vedno obnašati racionalno v svojem okolju, biti mora zelo prilagodljiv, mobilen in hkrati svojega gostitelja ne sme izčrpati, saj od njega živi.« (T.P.)

V tekstu *The Global White Cube* Elena Filipović primerja delovanja bienalov, ki jih vidi kot formo s specifikom v tem, da so namenjena predstavitvi določenega prostora. Tako je njihova posebnost prav v tem, da so *site-specific*, specifični glede na prostor. In tudi glede na čas.

In prav na tem mestu imajo bienali v sebi navidezno fluidnost, odprtost, v primerjavi s statičnimi institucijami, kot so muzeji. Ta bi jim teoretično omogočala prav vlogo »parazita«.

V tej formi pa je vloga »globalne bele kocke« tudi najbolj problematična, saj s tem izginejo razlike med geografsko oddaljenimi dogodki:

»Paradoks je seveda, da neoliberalni modeli globalizacije, proti katerim se postavlja veliko od teh bienalov, naprej cvetijo in sami proizvajajo prav isto homogenizacijo.«¹⁷

Po mnenju Filipovićeve bi morali prav ti, ki se izjavljajo za »modele upora«, to morali res biti, kar ne bi nujno pomenilo konca bele kocke v vseh primerih in prostorih, ampak vsaj začetek kritičnega odnosa do njenih koncev.

»Zdaj globalne bele kocke prav gotovo ne bi smel izpodriniti drug model, ki bi postal nov bienalski standard. Enako tudi ni rešitev golo vstavljanje del v propadajoče industrijske zgradbe ali katera koli druga 'eksotična' prizorišča.«¹⁸

»Drugo vprašanje, ki je še eno stopnjo naprej, pa je, ali s svojim delom nagovarjaš publiko, ki je vezana na umetnost, ali se trudiš nagovoriti širšo publiko, ki ne hodi v galerije, muzeje. Ker bela kocka je simbolizirala prav ta zaprt umetniški sistem« (J.P.)

MODEL BELE KOCKE

¹⁷ FILIPOVIĆ, *The Global...* (op. 8), str. 192.

¹⁸ Prav tam, str. 202-203.

»Najlažji refleks je preslikava evropskega modela, ni pa najbolj produktivno. Če imaš na Bližnjem vzhodu muzej in razstavljaš velike genije zahodnoevropske umetnosti - sodobne in moderne - boš uspešno privabil turiste, ne pa lokalne publike. Če boš v muzeju razstavljal samo lokalne umetnike, to ne bo zanimivo za globalno publiko. Ta kritična točka poraja nove modele. Tudi zahodno evropski model je zgolj model, ki je nastal v določenem času in okolju.« (T.P.)

Je bela kocka potem vezana na ta model?

»Vprašanje je, kaj ti bela kocka pomeni in če jo razumemo tudi širše. Ali so to vse te nove muzejske zgradbe, ki služijo spektakelski kulturi in podpirajo Zahodni pogled na umetnost in kulturo, še smiselne v času globalne kulture?

ZAHODNI TRIUMF?

Z globalizacijo prihaja do strukturnih sprememb. Ne moremo več govoriti o svetu (Zahodnem), temveč o več sodobnih svetovih. O svetovih v množini. Na trg so prišli novi igralci, ki prevzemajo inicijativo: Kitajska, arabski svet, Brazilija. Hans Belting poudarja, da v večini sveta ne obstaja zgodovina umetnosti, kot na zahodu. Koncept umetnosti se ponekod ne razlikuje od koncepta umetne obrti. Belting napoveduje njuno ponovno zlitje v modelu t.i. globalnega muzeja. To bi prineslo temeljne spremembe in bi koncept umetnosti, kot ga poznamo na zahodu, v celoti zamajal. Bela kocka je koncept modernizma in je z njim tesno povezana. Če je umetnost ločena od sveta, zahteva za njeno kontemplacijo izoliran, nevtralen prostor. Tak idealen izoliran prostor je bela kocka.« (T.P.)

Ali je pobeg iz takega Alkatraza inherenten samemu pojmu Alkatraza? Vsak odklon je namreč že nekako del sistema oziroma si ga vsakič znova prisvoji. In drugače, ali ni prav inherentno konceptu modernosti, da je treba in mogoče preseči okvire, s tem tudi okvire bele kocke?

»Bela kocka je prežeta z ideologijo, in če jo lahko analiziramo prostorsko in politično skozi umetniške prakse, potem lahko to metodo prenesemo na druge prostore in ne-prostore (*non-spaces*). To lahko pripelje do komparativne analize prostora: analize teritorijev, držav, institucij in njihovih možnih mehanizmov vključevanja, izločanja, reprezentacije in de-rezentacije – analize, ki ne le določa, kaj je prikazano in kaj ne, ampak tudi, kaj je treba izkoreniniti, da bi neka prostorska ureditev dala prednost drugi.«¹⁹

Kje lahko prideta skupaj ideologija bele kocke in ideologija Alkatraza? Kje lahko prideta skupaj ideja objektivizacije in ideja nadzora, zaprtega sistema, iz katerega pobeg ni mogoč?

»Najprej dosledno prostorsko kvadriljiranje: seveda zaprejo mesta in »ozemlja«, pod smrtno kaznijo prepovejo odhajanje, usmrtijo vse potepuške živali; mesto razdelijo na različne četrti, v katerih postavijo intendantovo oblast. Sleherno ulico upravlja mestni zastopnik, ki jo nadzoruje; če bi jo zapustil, bi ga kaznovali s smrtjo. Na določen dan ukažejo vsem, naj se zaprejo v svojo hišo: prihajanje iz nje kaznujejo s smrtjo. Mestni zastopnik sam od zunaj zapre vrata vsake hiše, odnese ključ in ga izroči četrtnemu intendantu; ta pa ga obdrži do konca karantene.«²⁰

Tako Foucault začne poglavje Panoptizem v knjigi *Nadzorovanje in kaznovanje* (1975), nanašajoč se na odredbe iz 17. stoletja, ko se je v mestih pojavila kuga.

V nadaljevanju, za osrednjo ilustracijo tega poglavja, Foucault uporabi Benthamov arhitekturni projekt *Panoptikon* iz leta 1791. Panoptikon je specifično oblikovan zapor, izum totalnega nadzora. Oblikovan je v krogu, tako da so celice, ločene s stenami, odprte proti centru nadzora, ki ga poseblja nadzorni stolp. Debele zidove in težka vrata zamenja odprt prostor, sistem nadzora, v katerem je vsak zapornik opazovan, medtem ko on sam ne vidi, ne komunicira, je izoliran. Taka ureditev ustvari ločene individualnosti, posameznike, ki so

PANOPTIKON

¹⁹ SHEIKH, Positively... (op. 9).

²⁰ Michel FOUCAULT, *Nadzorovanje in Kaznovanje: nastanek zapora*, Ljubljana 2004, (naslov izvirnika: *Surveiller et puntir. Naissance de la prison*, Editions Gallimard, 1975), str. 215.

upravljani samodejno, kar je pomembno, pa je, da se tega ves čas zavedajo. »Vidnost je past.«²¹

»Med kužnim mestom in panoptičnim zavodom so precejšne razlike. Zaznamujejo spremembe disciplinskega programa, ki so se zgodile v poldrugem stoletju. V prvem primeru gre za izjemne razmere: oblast se postavi po robu izrednemu zlu; povsod postane pričujoča in očitna, izumlja nova kolesja, predalčka, imobilizira, kvadriljira; za določen čas skonstruira tisto, kar je hkrati proti-mesto in popolna družba; uveljavi idealno delovanje, ki pa se konec koncev prav tako kakor zlo, s katerim se bojuje, omejuje na preprost dualizem: življenje in smrt.«²² Drugi primer, Panoptikon, po Foucaultu ne sme biti razumljen kot zgradba iz sanj niti zgolj kot zamisel partikularne institucije, ampak kot model delovanja, način določanja odnosov moči v smislu vsakdanjega življenja človeka – kot diagram mehanizma moči, zreduciranega do njegove idealne forme. Kot tak predstavlja jasen arhitekturni in optični sistem: figuro politične tehnologije, ki je lahko in je ločena od kakršne koli specifične uporabe.

V spremembi stoletja in pol med sopostavljenima dogodkoma, »od dojetja suverenosti kot pravice do jemanja življenja do novega tipa oblasti, ki temelji na kontroli nad življenjem in upravljanju z njim«,²³ zapor postane centralna institucija, kot tak pa tudi pripraven model za eksperimentiranje in širjenje njegovih mehanizmov na druga področja družbe. Laboratorij, v katerem se vzorci eksperimentov lahko prenesejo na druge elemente v družbi. Kakor bela kocka ni le arhitekturni projekt, tako tudi panoptikon ni le načrt za zgradbo zapora.

Foucault delovanja oblasti ne razume kot centralno, vendar kot razvejano, »kapilarno«. Kot poudari v enem od svojih intervjujev,²⁴ pa se distancira tudi od »marksistične« ali tradicionalne levičarske teorije oblasti kot zmesi represije in ideologije. »... oblast za Foucaulta ni nekaj, kar tlači in zatira, ampak v prvi vrsti nekaj, kar proizvaja, spodbuja, 'ustvarja'. Foucaultov ključni argument je prav v tem, da oblast šele konstituira tisto, kar naj bi bilo predmet represije. Iz oblasti pa se tako tudi ne da izstopiti ali organizirati družbo brez oblasti, možno in potrebno pa se je določeni oblastni strategiji postaviti po robu z drugo.«²⁵

²¹ Prav tam, str. 220.

²² Prav tam, str. 225.

²³ Mladen DOLAR, *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina*, Ljubljana 2009, str. 27.

²⁴ Michel FOUCAULT, *Body/Power*, v: *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977 Michel Foucault* (ur. Colin Gordon), New York 1980, str. 59.

²⁵ DOLAR, *Kralju odsekati...* (op. 23), str. 27.

Problematika in dvojnost Foucaulta je v tem, da se v njegovi teoriji oblasti kljub temu, da govori o pluralnosti, o množici mikro-odnosov, ki pletejo disperzno mrežo oblasti, pojavi podoba totalne oblastne ureditve nadzorovane družbe, prepredene s tehnikami discipliniranja, kjer je zapor izjemen le po večji in očitnejši koncentraciji postopkov. To pa je verjetno splošen problem, ko je treba locirati nevidno, razpršeno in de-centralizirano.

»Fantazma je sicer postavljena v središče, a le tako, da prikriva, kako v središču zija praznina.«²⁶

Kdaj je prostor mogoče razumeti kot Alkatraz in ali je belo kocko mogoče prepoznati kot njegove zidove?

»Kakor sam pojmem izraz bela kocka, je bela kocka MSUM in je bela kocka v fundamentu. Če gledamo galerijske prostore, bi izraz bela kocka pripisal veliko več kot le belemu prostoru. Je mentaliteta in ta družbeni vpliv ga definira za belo kocko. Je strukturno definiran, ne po videzu. Če sem iskren, me to sploh ne moti. Je pač spet ustvarjanje kompromisov, oni ustvarjajo ta kontrapunkt družbe s tem, da postavijo belo kocko, da ustvarjajo to nasprotje, da bi na to lahko reagiral. Meni je to na neki način všeč. Kadar reflektivno za nazaj razmišljam, ali moje stvari lahko pašejo v podrto fabrko ali pa v MSUM, mi je to kvečjemu všeč.« (T.F.)

Se ti ne zdi, da bi to lahko vplivalo na vsebino, sporočilnost tvojega dela?

»Ne, mislim, da nič ne vpliva na vsebino mojega dela. Moje delo govori o tem, kar počnem. Kadar ga umestiš v fabrko, je tam, kjer je, doma, je tam, kjer načeloma o tem sploh ne bi bilo treba govoriti. Je to realnost. Ko ga umestiš v tako strukturirano belo kocko, prenaša drugo informacijo. Govori o nekem drugem svetu znotraj tega sveta. Jaz ne vidim problema v tem.

V tem aparatu me bolj zanima, kako me oni vidijo, in ne, kako se bom jaz predstavil. Bolj me zanima, kaj nekdo vidi, kot to, kaj sem jaz hotel povedat. Pustim svobodo, da ima vsak svoje mišljenje. Pustim, da me vidijo, kakor me pač vidijo, v kateri smeri me bodo videli, mi je čisto vseeno, ampak hočem videti, kako me vidijo, zato potrpežljivo počakam.

Je pa res, da se ne bi spustil v nič, ne da bi prej premislil sleherni scenarij, za vse imam pripravljen situacijski odgovor, ali moram odgovarjati v beli kocki, v realnem življenju,

ZIDOVI ALKATRAZA

²⁶ Prav tam, str. 34.

v splošni družbi, vsakdanjosti, nikoli se ne lotim ničesar, česar na teh nivojih ne bi mogel zagovarjati (...) Kar mi v našem prostoru res manjka, pa je kritika.« (T.F.)

Potem nimaš nekega grenkega priokusa, da si postavil nekaj v tak prostor, ki lahko iz subjekta naredi objekt?

»Saj ta prostor te sili, da to premagaš. Razmišljam: če bi hotel biti čisto iskren v tem, ko bi razstavljaj v neki fabrki in hotel narediti razstavo v tem svojem duhu, bi ponovno zalaufal proizvodnjo. Ne bi delal prikaza tega. Ko to razstavljaš v beli kocki, pač nosiš informacijo tega drugega sveta. To po mojem govori o razdvojeni družbi, o kastah in vsem tem.« (T.F.)

Bela kocka je, kar je dovolj jasno razvidno s primerjavo nekaj dogodkov iz zgodovine umetnosti prejšnjega stoletja, ena. Je ideja, ideologija in je struktura prostora s svojo vizualnostjo in odnosi moči. Hkrati je partikularna, kakor je tudi globalna. Ali kot pravi Bart De Baere v *Joining the Present to Now*: »Bel prostor ne obstaja. Obstaja nešteto belih prostorov z različnimi lastnostmi.«²⁷

De Baerjevo gornjo trditev pa brez slabe vesti pretvorimo v: »obstaja nešteto modernizmov z različnimi lastnostmi«. Enako je kritika bele kocke povezana s kritiko modernizma. Zabel to povzame: »Tudi modernizem je notranje heterogen, pluralen in ne-koherenten, poleg ideje modernizma kot takega in modernega. Obstajajo, morda, tudi različni modernizmi (ki so, kakorkoli že, še vedno modernizmi) in celo različne modernosti (ki so še vedno modernosti).«²⁸

In če De Baerjeve izjave ne vzamemo kot še ene relativizacije moči, kako močni so konteksti teh partikularnih »belih prostorov z različnimi lastnostmi«, in če odnosa do Alkatraza in bele kocke ne jemljemo načelno *per se*, so dela, prvotno postavljena na razstavi Pobeg iz Alkatraza, po delih prehajala med prostori z »različnimi lastnostmi«.

NOMADI

Slika z naslovom *Moneyure* je bila razstavljena na skupinski razstavi *20 za 15* v galeriji P74, video *Ti to ješ* je bil predvajan v Dortrechtu na enovečernem festivalu *222 Lodge Extern*, v obeh primerih pa sta bili deli predstavljeni kot samostojna kosa v novem kontekstu.

²⁷ Bart DE BAERE, *Joining the Present to Now*, v: *Kunst & Museumjournaal*, Vol. 6, Amsterdam 1994-1995, str. 62.

²⁸ ZABEL, *The Return of...* (op. 11), str. 21.

Projekt *Tu so psi* sem prvič razstavil na akademiji VŠUP v Pragi, drugič pa na razstavi v Alkatrazu v Ljubljani. V obeh primerih je deloval na miselni relaciji med mestom razstave in drugim mestom ter hkrati na relaciji (vprašanja dejanskega »mesta razstave«) ulica/ galerija, saj sam projekt vsebuje navezavo z urbanim okoljem teh dveh mest. Tretjič je bil razstavljen v okviru razstave *Izstopna postaja* v berlinski *artist-run* galeriji *InteriorDaSein*. Tam se je znašel v polzasebnem prostoru galerista, ki je prostor opremil z umetelnim lesten-*cem* in drugimi kosi izbranega pohištva, kar je fotografije postavilo v nekakšen estetiziran kontekst. Fotografije so bolj ali manj postale to, kar so – printi za pleksijem v črnih okvirjih, z neko vsebino, nekih dveh mest. (SL. 34, 36)

Organ je, kot je razvidno iz njegovega poglavja, zamenjal največ prostorov, kar je tudi njegov namen kot objekta, ki terja interakcijo. Ena od motenj v njegovem pojavljanju je bila njegova postavitve na podelitvi nagrad *Essl*, otvoritveni slovesnosti razstave *CEE Essl Award Nominees*, nominirancev za nagrado *Essl* za srednjevzhodno Evropo, kjer kakršen koli performativni element ni bil zaželen. Ker bi bil *Organ* v takem kontekstu le v funkciji objekta, ki stoji v tišini, kar naj po svoji naravi ne bi bil, smo intervencijo, kratek »koncert« Bergerja in Balžalorskega, vseeno izvedli. S tem pa je posledično postal manjša motnja.

Na tej razstavi sem tudi najbolj neposredno izvedel prenos med prostoroma, ki sem ju v obravnavi objekta *Organ* že omenil – med galerijo Alkatraz in MSUM. Med prostoroma, hkrati tako blizu in tako daleč.

Za to priložnost sem ponovno razstavil večji del razstave iz Alkatraza – objekt *Organ* in serijo slik *Man manifest moneyfest est*. Dela sem postavil v bel, očiščen prostor enega od razstavnih prostorov v MSUM. Objekt *Organ* sem postavil ob okno, skozi katerega lično filtrirano steklo se vidi na Metelkovo. Na dvorišče pred galerijo Alkatraz. Slike sem razporedil po stenah in jih povezal z napisi na stenah, njihovimi naslovi, na enak način kot v Alkatrazu.

V čem sta si bila dogodka drugačna? *Organ* in serija slik sta bila tokrat del širše celote, del tekmovanja. Bizarna forma tekmovanja z umetniškimi deli terja, da prostor postane prav idejna bela kocka, objektivna, nevtralna, ki jasno razmeji umetniška dela in jih poudari kot avtonomna, kot izdelke, ki čakajo na prodajo kot pacienti v čakalnici. Ali je konkreten dogodek v izčiščenem, objektivnem okolju res nevtralen? Nagrada *Essl* se podeljuje pod okriljem trgovinskega giganta Baumaxa oziroma njegovih lastnikov. Baumaxova namera je v kapitalistični maniri širiti trg v vzhodnejše dele Evrope in dalje in kot tak se Baumax pojavlja tudi kot ljubitelj in žirant umetnosti. Kot da takšna doza ideologije že ne bi bila

BAUMAX

POSTAVLJENI ZNOTRAJ ZIDOV

dovolj, lahko najdemo na Baumaxovi spletni strani še »manifest« njegovih lastnikov (podnaslovljen: ... kot temelj naših »dohovnih« vrednot):

»bauMax je zaznamovan s krščanskimi nazori družine njegovih lastnikov. Naša dejanja so usmerjena tako, da živimo v duhu krščanskih vrednot. To je izhodišče za naše raznolike dejavnosti. Lastniki bauMaxa se izpovedujejo za kristjane in so tudi svoje podjetje zgradili po teh načelih. Pri tem ne gre zgolj za pasivno religioznost, temveč za zavest, da sta vera in duhovnost bistvena dela naše eksistence, ki postavljata pomembna merila za človeško sobivanje.«²⁹

Enake intervencije lahko v enih kontekstih delujejo, v drugih pa se izkažejo kot samoironija. Do določene mere lahko vplivajo tudi na samo vlogo del. Tudi *Organ* je aktiviran šele z inter-akcijo. Če je postavljen v takšen prostor, kjer deluje samo kot umetniški kos, gledalec niti ne pomisli, da bi ga poizkusil igrati, saj se kipov na razstavi vendar ne smemo dotikati.

Podobno dvojnost kipa in interaktivnega objekta imajo tudi kosi Tomaža Furlana.

»Zato so dela skrčena na to, kar so, ne širijo se v tekstovni del, recimo, nikoli v inštalacije, v smislu, da se širijo na stene, tako da se razbije delo. Delo je še zmeraj delo, prostor ni niti toliko pomemben. Ampak vztrajam na tem principu, ker mi pušča to svobodo, da sem 'aroganten' v tem, kar počnem. (...) Vseeno mi je, kako se to razume in teram to isto vsebino naprej, pa če pašem v nek kontekst, okej, če pa ne pašem, pa pač ne.« (T.F.)

Postavitve *Organa* za U3 sem se zato lotil drugače. Že zato, ker sta si razstavi časovno sledili, isti pa so bili tudi prostori. *Organ* sem želel tokrat odtrgati od objektivizacije razstavnih prostorov muzeja. Zato sem izbral ne-razstavni prostor mostu, ki povezuje prvo nadstropje muzeja. Na ta način je bilo *Organ* mogoče ogledovati iz osrednjega prostora muzeja, iz katerega je bil viden na arhitekturno čudno stlačenem mestu, med staro zgradbo bivše vojašnice in novim, postmodernim priveskom. Dostopen je bil na ozkem mostu, ki sem ga na prehodih delno ogradil s polivinilastimi zavesami. S tem ga gledalec ni mogel distancirano ogledovati, ampak je bil primoran stopiti na most. Ni mogel iti mimo, ne da bi se ga dotaknil.

Ta kontekst ne-prostora pri postavitvi *Organa* v muzeju smo na drugačen način uporabili tudi s postavitvijo *Prepariranega preformansa #3* v tovarno dvigalo.

²⁹ Baumax – baumax načela – krščanska etika (<http://www.baumax.com/si/o-baumax-u/baumax-nacela/krscanska-etika/>), ogledano feb. 2014.

»Enako kot tebi pri tvojem delu se mi je tudi pri moji odločitvi kot kustosinji zdelo pomembno predstaviti te projekte in dela kot točno umeščene v tem prostoru. Prepričana sem, da razstava ne more biti ista, če je narejena v MSUM ali v Moderni galeriji. Vsaka institucija je vpeta v nek svoj mikro-kontekst in prostora ne vidim samo kot neko belo kocko, kot je bilo videno v modernizmu in danes še vedno.

Vedno me je zanimalo, kaj se zgodi z imaginacijo kustosa, saj so stene vedno iste. Če pogledaš galerijo Alkatraz, stene so vedno ene in iste, kako jih naseliš, to je tukaj vprašanje.» (N.P.B.)

Postavljanje umetnika v vlogo zapornika je na enak način zavezujoča definicija kot opisovanje Alkatraza in uporaba besede pobeg. Beseda pobeg sama po sebi nosi več pomenov. Razumemo jo lahko kot eskapizem, izogibanje družbenim problemom ali kot zamegljevanje, prikrivanje problemov. V drugem pomenu lahko obljublja nekaj drugega, kar je boljše od danega.

»Pa ne gre samo za metaforiko, gre tudi za neko dejanskost. Kakor koli obrneš, ta pozicija institucije do umetnika, tukaj ne gre za neke navidezne odnose, gre za odnos med neko organizirano obliko prostora in umetnikom.» (J.P.)

»Triennale je kot prostor in čas namenjen, v našem primer U3, tej slovenski sceni. Kar je mene najbolj zanimalo, je, da ga umestim, ne samo v prostor MSUM-a in njegove sošeske, ampak tudi v čas. Čas po krizi oziroma čas krize. Iz tega je prišel ta koncept prožnosti, ki skuša idejo o trajnostnem razvoju nekako nadgraditi z integriranjem ideje, da se prožnost vzpostavi takrat, ko pride do neke katastrofe, ti pa to vzameš kot normalen razvoj in to sprejmeš. Hkrati pa to, kar si ti naredil s projektom, ko si ustvaril termin prožnostne institucije, ko si odprl prostore, ki niso bili namenjeni razstavljanju oziroma neki aktivaciji v performativnem pomenu. Čeprav moja ideja ni bila predvsem v tem, da bi triennale govoril o samem fenomenu prožnosti institucije danes, pa se je definitivno izpostavil s tvojim projektom in vrtom pred MSUM-om, ki je bil zelo uspešen, ljudje so ga hodili obirat. Je pa vprašanje odločitve, ali se bo obdržal.» (N.P.B.)

Če pogledamo institucijo oziroma organiziran razstavni prostor, se pokaže še en kontekst – družbena figura v odnosu z umetnikom, kar je ponovno povsem fizično odražanje sistema in vloge umetnika, ki ni kakšen vzvišen subjekt, ampak popolnoma odvisen od družbe in sistema. Enako kot umetniški kos, ki se začne veliko prej in je sam vse prej kot sam kos.

ZAPORNIKI

RAZSTAVA –
OBVEZNA POSTAJA

Tako imenovani projekt ali proces. Kje je prostor v tem procesu in kje so konteksti, ki so del »obvezne« postaje tega procesa: razstave?

»S tem, kako bo nekdo nekaj dojel, se ukvarjam, dokler to delam, ne potem, ko postavljam. Med delom ga toliko ponotranjim, da mi tudi, ko ga selim naokoli, predstavlja neko intimno izkušnjo. Ta čas, ko sem ga delal. Čeprav mi včasih ni jasno, kaj sploh kaj je. Težko si predstavljam, da bi remiksal glede na prostor.

V galeriji se največ izgubi, če tvoj svet ni dovolj močen ali pa če asociira na nekaj že znanega. Najbolj grejo v maloro stilske masturbacije, ker so lahko toliko zaprte do gledalca, da sploh ne pride do tega, da bi gledalec vstopil v ta svet in posledično ostane v galeriji. Ne prebije se čez kos. Zato sem tudi skeptičen do papirja poleg kosov, ne vem, ali je papir ta ledolomilec, da lahko gledalec skozenj stopi v kos, ali je že ta papir kot medij – katalog – del galerije.« (S.V.)

»Prav na razstavah se mi zdi, da ti kot gledalec lahko dojameš ta svet, in to se mi zdi dolžnost nas, ki postavimo razstavo, da ustvarimo tako atmosfero, ki te ne vključi samo kot gledalca, ki gleda nekaj vizualnega, ampak da te pripelje do izkušnje.« (S.B.D.)

»Če bi lahko kos ločil na idejo in izkušnjo, je izkušnja veliko bolj vključujoča. Pri ideji je tako, da se boš matral, da poštekaš, in ko enkrat poštekaš, rečeš okej in greš naprej, takrat se kos konča. Ideja color fielda se lahko opiše s punchlineom – izvedba pa ne.« (S.V.)

»Zdi se mi, da je treba na nek subtilen način doseči, da stvari začnejo delovati med sabo. Predvsem to, da če je razstava, se ne delaš, da je nekaj drugega, ampak je razstava. Odpreš knjigo in veš, da so notri besede, ki so za branje, to je določen medij. Če se zavedaš, s kakšnim medijem delaš, to delaš lažje. Midva nikoli ne greva postavljat razstave in bi pred tem vedela, kakšna bo prostorska postavitev, vse se zgodi na licu mesta.

In ker je razstava tudi delo, je priložnost, da stvari, ko jih daješ na kup, pomešaš. Prav to, ta kletka, namesto da pobegneš iz kletke, pobegneš tako, da jo pokažeš. Da se vidi, da je razstava, da ni fake življenje. Da je umetno, da je govor, da je jezik. Ta preambicioznost v umetnosti se mi zdi zelo problematična.« (S.B.D.)

V kolikšni meri naj se umetnik angažira in vpliva na te kontekste, saj naj bi bilo njegovo poslanstvo, da ne zapusti svoje vesoljske ladje, ateljeja? Pretiravamo, ampak tisto, kar je verjetno definicija vsakega delovanja, vloge, opravila, danes bolj kot nekoč, je hibridnost. Vloge umetnika, kuratorja, lučnega tehnika, dizajnerja itd. tu niso jasno zamejene.

»Ne znam in hkrati nerad gledam na to pozicijo kot na nekaj iz daljave, hočem biti udeleženec. Kaj se je spremenilo, če se skoncentriram na musko, recimo, izpred 20 let. To, da ni zadosti biti glasbenik in samo igrati musko, v to sem zelo prepričan. Da moraš poznati vse te različne kontekste in se moraš aktivirati, češ da poskušaš ustvarjati prostor, v katerem trkajo ti različni konteksti, publika, različna razumevanja, da mora vsak delovati tako, da je čim več tega prostora, teh dogodkov, kjer se pojavijo ti problemi in vprašanja, samo na ta način se lahko nekaj zgodi. Drugače pa ne verjamem.« (T.G.)

»Tako je, kot je pri vseh stvareh: če se odločiš, da je pomembno, je pomembno, če pa ne, potem pa ni pomembno.

Definitivno pa sta to dve različni praksi, ena samo pride in obesi, drugi pa je pomembno, kje, na kakšen način, zakaj. To sta skozi zgodovino dve poti, dva koncepta.« (T.P.)

»Odpor do galerije pride iz iskanja pozornosti; lahko bi delal na ulici, ampak tam ni te vrste pozornosti, ki bi jo človek hotel. Zanimivo mi je, ko se te loti nek bes do galerije, zakaj bi jo sploh upošteval. Začneš opazovati sebe, zakaj ji sploh daješ pozornost.« (S.V.)

Pri glasbi bi pomislili, da si v svojem določenem trajanju lahko podredi kontekste, saj je zvok sam po sebi veliko bolj vključujoč do poslušalca kot podoba do gledalca, ki potrebuje njegovo pozornost. Ali pač ne?

»Mislim, da so ti konteksti veliko pomembnejši, muska brez konteksta je povsod, samo za zabavo, kot social moment. Kot glasbenik mislim, da ne moreš več, tako kot si lahko včasih, ignorirati teh kontekstov in da so za neko uspešnost, za kontakt s publiko ali uprizoritev (koncert na Metelkovi, zunaj, igranje na protestih, v koncertnih dvoranh ali pa takrat, ko smo vdrl v predstavo), so vsi ti konteksti, ki obkrožajo glasbenika v živo, veliko pomembnejši kot sama muska. In to se začne že s tem, recimo, da sploh ni treba zamenjati prostora. Velika razlika je že, če pridem s svojim instrumentom in ti nekaj odigram ali če pridem z notami pod roko in ti zašpilam isto stvar – imam kontakt z notami, skrit sem za njimi. V srednjeevropski glasbi je najpomembnejša ta partitura. Brez partiture ni glasbe. To je prva totalna razlika. In s tem, ko kot glasbenik prineseš note, ne samo publika na tisti strani, tudi sam na tej strani drugače razumeš, nisi več tako razgaljen, saj tam notri to piše in narediš to, kar piše. Rekel bi lahko, da se skriješ za tem. Lahko se tudi userješ, ker to tam piše.

POSTAJE GLASBE

PUBLIKA
GLEDALCI
POSLUŠALCI
OBISKOVALCI
UDELEŽENCI

Recimo, ko se mi dobimo na delavnici, imamo idealne pogoje, vsi se poslušamo, bolj ali manj se poznamo. Narediš lahko, kar hočeš. In temu rečemo improvizacija, pa free smo, kljub temu da je to en larifari, sploh nič ni res. Potem gremo v nek prostor in vse to se zelo spremeni, uf, to je čisto nekaj drugega. To toliko vpliva, ker ti dejansko nimaš muske narejene in ne veš, kaj se bo zgodilo. Ker če smo tukaj na delavnici, nič ni narejeno, štartamo z nule. Ko pa ti nekam prideš, pa to ni štart z nule, na Metelkovi igrati, je nekaj, isto igrati v Cankarjevem domu, pa je spet nekaj drugega. Seveda, to je najbolj važno. Zdi se mi, da moraš kot glasbenik te kontekste razumeti, zato da ima lahko ta tvoja glasba nekako stik s tem občinstvom in s tabo v prvi vrsti. Da ti sam sebe zaslišiš, moraš po mojem poznati kontekst. Ker glasbenik bi se moral v prvi vrsti slišati sam, pa to sploh ni res. Da lahko nekako od zunaj gledaš na ta zvok. To se potem v koncertnih kontekstih lahko izgubi, ne slišiš več.« (T.G.)

Pri glasbi in vseh ostalih performativnih medijih je prisoten neposreden odziv, glasbenik oziroma performer je prisoten v dogajanju prostora, kjer se dogaja ta izmenjava.

»To je odvisno tudi od koncepta. Če bi hotel nekaj demonstrirati, če res hočeš neko vzdušje, če prezentiraš neko muziko zato, da ima efekt, za katerega je bila narejena, jo čisto upravičeno daješ v nek kontekst. Ali pa, da ti ni več važna ta muzika in da tam rušiš neke okvirje in v bistvu gre za nek statement. Meni je to vedno eno ali drugo, nikoli mi ni to eno in isto. Mogoče, ker nisem bil nikoli politično angažiran, kar se tiče muzike. Meni je važna muzika, poskušam se skoncentrirati na muziko, kako dobiti največ iz te intenzivnosti. Raje se izogibam temu, da bi dajal neke statemente, dobiti poskušam čim več kontrastov, vendar v formuli, ki funkcionira. Dostikrat se kot muzičar sprašuješ, kaj si sploh naredil, ne moreš tega določiti, ker si to prvič slišal, ker se prej ni zgodilo. Je totalno nedefinirano. Eden si bo interpretiral to tako, drug zraven njega pa drugače. Smo itak kakor neke spužve in se na nas popajo stvari. Pri svojih stvareh se zanašam na instinkt, kaj je to, kar te dela to, kar si, ne moreš se konec koncev losat tega.« (V.B.)

»To je veliko lažje kot z improtom in vsemi temi bolj abstraktnimi vejami, kjer so stvari veliko bolj pogojene s prostorom in publiko, kjer ti nimaš neke kocke, ki veš, kako zgleda, in jo samo daš v prostor. Pri improvizaciji črpaš iz prostora, črpaš iz energije publike, črpaš iz sebe, v bistvu si stvar momenta in ta moment kreiraš z vso kemijo, ki je ta prostor in vse v njem. Takrat je zelo pomembno. Veliko bolj občutljivo vse postane.« (J.B.)

Takrat se lahko, če govorimo o bolj odprtih formah, na to neposredno odzivaš, iščeš idealno vzdušje, ali prav nasprotno, v vsakem primeru si v stiku s prostorom in publiko.

»Tukaj je še ena bistvena stvar, midva sedaj predvsem govoriva o nekih kolektivnih stvareh, da ni vse od enega človeka odvisno, kot če nastopaš solo. Solo je bližje primerjavi tega. Ker pri kolektivnem je večinoma vedno reševanje celote, sploh pri improtu, pride do momenta, ko čakaš. Vedno je reakcija drugega, odziv med samim bendom. V takem momentu publika kasira to, kar se dogaja na odru.« (V.B.)

»Če štartaš z nule, kar naj bi bila improvizacija, moraš to sprejeti, ne smeš tega ignorirati, to je del muske, del tega okolja, brez tega je nemogoče.

Če narediš koncert v Cankarjevem domu ali pa na Metelkovi, bo prišla druga publika in ta publika naredi kontekst. Publika, ki hodi na naše koncerte na Metelkovo, pa načeloma ne gre v Cankarjev dom ali, na primer, v Trubarjevo hišo literature. In obratno. Če bi ljudje iz Cankarjevega doma prišli na Metelkovo, ne bi šlo. Ta kontekst prostora je tako močen, da drugače slišiš. Mogoče je pa kontekst publike še močnejši kot ta prostorski.« (T.G.)

Verjetno pa ne moremo povsem izenačiti oziroma povezati enega z drugim, to je načina, na katerega glasba in vizualna umetnost operirata s publiko in kako publika operira z njima.

»Publike so številne. Iz lastnih izkušenj delovanja v galeriji sem prepričan, da vedno umetnik, razstavljalec, pripelje svojo publiko.« (T.P.)

»Nek kleš z drugačno publiko je težko doseči, ker že sami prostori filtrirajo svoje obiskovalce.« (K.M.)

V vizualni umetnosti se neposredno ukvarjanje s tema kontekstoma pojavi z instalacijo, s katero si umetnik prilasti in podredi prostor, bela kocka s tem formalno izgine. S prostorom pa prav tako vpliva na publiko, po liniji »gledalec-obiskovalec-udeleženelec«.

Vlogo publike v instalacijah, ki delujejo z vzpostavitvijo totalnega okolja, s tem da obkrožijo Gledalca, najbolje opiše angleški izraz *immersive*, ki bi ga v slovenščino najbolje prevedli kot »potopitev«. Obiskovalec se potopi v na novo generirano okolje, prostor, ambient.

Ti prostori ne kritizirajo »razstavljanja« niti niso odgovor vprašanju nekega medija, njihova vloga se fizično preusmeri na publiko, obiskovalce, kjer je medij drugotnega pomena. Pobeg teh prostorov je prav v potopitvi gledalcev v prostor, ki je drugačen od vsakdanjosti in vsakdanjega.

IMPRO

POTAPLJANJE

OKO IN TELO

S tem se odpre širše polje, na katerem razstava vpliva na Gledalca kot na Telo, ne le kot na stojalo Očesa, vendar kot Telo v prostoru, z vključevanjem vseh čutil: tipa, voha, vida in sluha. To bi pomenilo, da ni več opne medija med gledalcem in umetniškim delom, prek katere se prenaša sporočilo v izkušnjo. Gledalec s tem, ko vstopi v prostor, sam postane del tega medija in soustvarja izkušnjo. S tem je iz vloge Gledalca postavljen v vlogo Udeleženca.

To pa je že na meji z gledališčem, vendar v obrnjeni logiki, kot je napisal Robert Storr v svojem članku *No stage, No Actors, But It's Theatre (and Art)* iz 1999: »Izkušnja, ki jo dajejo, je kot pohajkovati na odru, pobirati strani scenarija, prisluškovati delom posnetih dialogov in poskušati dognati, kakšna je uprizoritev in kaj bi se še dalo narediti.«³⁰

»Tukaj mi je zanimiva razlika med asociacijo in reminiscenco. Do reminiscence pride, če ima izkušnja več plasti, recimo, neki vonj te spomni na nekaj vizualnega, medtem ko te, recimo neke modre kahlice spomnijo na bazen, na vonj in hkrati na neko razpoloženje, povezano z nekim trenutkom in nekim prostorom. Kadar se ti občutki prepletejo na manj točkah in jih lahko racionalno povežeš, je to asociacija. Takrat, ko ne moreš več določiti, kje so se prepletli, je to reminiscenca, in zdi se mi, da je to težko skonstruirat.

Nekaj je pa tudi tega, čemur bi rekel gmotenje, da se misli pacajo eno na drugo, da nastane nekaj, kar je tako prežeto z mislimi, da jih je že težko brati, pa smo spet pri izkušnji. Všeč mi je, kadar je toliko prepojeno z mislimi, da ne vidiš več misli ...« (S.V.)

SUBJEKTIVNO KOLEKTIVNO OBJEKTIVNO

S čigavimi mislimi je torej prepojen ta prostor, kjer naj bi gledalec postal »soustvarjalec«? Ali je taka instalacija kolektivizacija umetniškega dela in prostora, posledično misli?

Kabakov je, na primer, v svoje *Palace of Projects 1998* vključil predloge ljudi, ki jih je potem materializiral v svojih maketah in risbah. Njegovo delovanje je sovpadalo s časom razpada Sovjetske zveze, zato je za temo projekta postavil zlom ideoloških gotovosti običajnih ljudi. S svojim pristopom je združeval vsakdanjost in umetnost, vendar s fokusom na publiki, konkretna vsakdanjost je namreč njihova, ne umetnikova. Ustvariti je poskušal domačnost za gledalca, ki stopi na razstavo, in s tem demistificirati umetniško vsebino.³¹

Naj gornje primerjam z na videz nasprotujočo izjavo Jonathana Craryja v predgovoru knjige *Installation art in new millenium*: »Zdaj smo v materialnem okolju, kjer prejšnji modeli

³⁰ *Installation art in new millenium* (Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry), London 2003, str. 17.

³¹ Prav tam, str. 14-15

gledalstva 20. stoletja, kontemplacije in izkustva postajajo neprimerni za razumevanje pogojev kulturne kreacije in percepcije. Instalacija se ukvarja med drugim prav s tem, z ustvarjanjem novega okolja, prostora, kjer gre za več strategij ustvarjanja ne-domačega prostora.«³²

Ali z izrazom Yasmin Raymond, ki ga uporabi, ko govori o delu Thomasa Hirschorna: »normalnost buržoazne kulture«.³³

Kakorkoli, razstava ima vzvode, s katerimi lahko postavi Gledalca in Obiskovalca v nedomač, buržoazno normalen ali pa v domač in ne-buržoazen prostor ter doseže, da oba pozabita, da sta šla pred nekaj minutami mimo recepcije in vratarja.

Tudi namen bele kocke, da ponudi pogoje za kontemplacijo, se lahko v prostorskih instalacijah ponovi na drugačen način. Taki kontemplativni prostori so narejeni na novo, poustvarjeni v tem istem prostoru bele kocke. To pa v bistvu pomeni graditev nove kocke znotraj bele kocke, privatiziranje določenega teritorija v beli kocki, ki ima svoje prostorske in časovne kontekste. Pobeg v subjektivno.

»Moje osebno mnenje je, da ima dobra umetnost nek poetični surplus in za njegovo doseganje je potrebna prav ta subjektivnost. In spet, v končni fazi, je na prvi pogled romantični konstrukt.« (Ž.K.)

Kuratorja Hou Hanrou in Charles Esche sta na bienalu v Gwangjuju v Južni Koreji, ki ga opisuje tudi Elena Filipović v tekstu *Global White Cube*, uporabila strategijo, ki je s kuratorskim konceptom postavila diverziteto pred uniformiranost razstave. To sta dosegla »z obrnjeno logiko globalno-lokalnih odnosov homogenizacije poznega kapitalizma.«³⁴

Povabila sta petindvajset neodvisnih kolektivov in organizacij umetnikov iz regije in vsega sveta, da sami kurirajo prostore in paviljone bienala, ki so jim bili dodeljeni, in jih s tem transformirajo v svoje, subjektivno označene prostore, kjer sicer delujejo ali razstavljajo.

Sledi, adaptacije in transformacije prostorov, morajo spremeniti funkcijo prostora, da bi ta fizično vključil publiko.

DEKOR ALI SPREMINJANJE FUNKCIJE PROSTORA

³² Jonathan CRARY, Foreword, v: Prav tam, str. 6.

³³ Yasmil RAYMOND, "Take Care – Take Care", v: *Thomas Hirschorn: Establishing a Critical Corpus* (Claire Bishop, Sebastian Egenhofer, Hal Foster), Bern 2011, str. 266.

³⁴ FILIPOVIĆ, *The Global...* (op. 8), str. 200.

»Sigurno, ampak meni se zdi, da je to temelj instalacije, instalacija brez gledalca dejansko sploh ne funkcionira, to je pri instalaciji bolj očitno, v končni fazi pa to velja za vso umetnost, tudi slika ne more obstajati brez gledalca, slika brez gledalca je mrtva.« (Ž.K.)

Ali kot pravi Hou Hanrou: »Prispevamo, neposredno ali združno, k razvijanju situacij. Take situacije, ki temeljijo na izmenjavi in interakciji, pričajo o odprtem in vključujočem pristopu umetnosti instalacije v novem tisočletju.«³⁵

Ali je na tem mestu mogoče potegniti ločnico med vključujočo in ne-vključujočo umetnostjo? Ali je ključna ta fizična vključenost Obiskovalca v prostoru glede na vlogo Gledalca?

»Ali si s tem, ko se gibaš, bolj aktiven, kot s tem, ko samo gledaš? Oko je vedno povezano z možgani in telo tudi, v obeh primerih percipiraš preko misli. V tem se združuje to, kar je bazično za likovno umetnost od nekdaj, da se v bistvu dogaja dialog med čutili in mislijo, pogajanje med tema dvema percepcijskima sistemoma.« (Ž.K.)

»Ja, ta dvojnost: taktilnost in haptičnost. Haptično je, kadar se lahko nečesa optično dotakneš, taktilno pa obratno, kadar gledaš s celim telesom.« (S.V.)

»Ravno tu je problem, gledalec sploh ni pasiven. Samo v tem je fora.

Kot da je bolj demokratično to, da si udeležen. Ravno skozi to si voden, tako kot pri vsaki klasični razstavi. V tem spet ni razlike, nekdo te vodi.« (S.B.D.)

MEDIJ - CILJ

Instalacija je opisana predvsem kot praksa onkraj medija oziroma determiniranosti medija, kar bi pomenilo v eni praksi združevati različne medije po principu intermedijske ali večmedijske umetnosti, za katero je značilna neke vrste polifoničnost. Izmenjava medijev v smeri od homogenosti do pretresanja njihovih heterogenosti.

Pod vprašajem je tudi avtonomnost medija, ki je danes v stalnih permutacijah, estetsko formalne debate postanejo nekonsistentne s heterogenim poljem, ki nudi nove povezave, kar Hal Foster opiše kot prehod iz »medium specific« v »debate specific«.³⁶ Torej, razumevanje, ki se ne naslanja na značilnosti v okviru medija, ampak v okviru sporočila, ki je

³⁵ *Installation art...* (op. 30), str. 109.

³⁶ Prav tam, str. 14.

posredovano s pomočjo kateregakoli mehanizma, tj. medija. Cilj opravičuje sredstva in ne obratno.

»Na enak način danes ne srečamo več vprašanja, ali je to umetnost ali ni. To vprašanje se mi zdi danes irelevantno. Vprašanje je, ali je diskurz aktualen, ali nam kaj pove? Če grem dalje, kaj nam lahko v resnici pomaga? Če vzpostavim širšo optiko, kako umetnost pomaga družbi? Lahko pomaga razumeti družbo, naše življenje v njej, na dolgi rok, če pomisliš to v praksi, ko si nekaj časa v tem, razmišljaš o tem, kar ti različni umetniški projekti prožijo, potem vidiš, kako to deluje. Če pogledaš, če si zadosti senzibilen, in tukaj se mi zdi, da smo umetniki idealna publika, da preverimo, da vidimo, ali ta diskurz zdrži in je za nas zanimiv. To se mi zdi ključno za umetnost – ali je medij pravi, ali imamo radi risbo, linorez, who cares, lahko je sicer tudi to na nekem drugem nivoju čisto zanimivo in nič narobe s tem, ampak bistvo je v tem, ali je neki diskurz za nas zanimiv, ali nas nagovori.« (Ž.K.)

Če se vrnem na belo kocko: Do kje je mogoče formalno analizirati zgodovinski razvoj bele kocke v odnosu z razvojem umetnosti v njej, da bi imelo smisel?

NA LINIJI

Še preden se je uradna zgodovina bele kocke sploh začela, je leta 1923 ruski konstruktivist El Lissitzky v Berlinu postavil eno od svojih prostorskih instalacij, Kurt Schwitters pa je istega leta začel graditi *Merzbau*. Oba sta transformirala prostor in tudi sam medij, ki je postal nedoločljiv. *Merzbau* se mogoče analizirati kot pol-kiparsko, pol-arhitekturno, pol-slikarsko delo in ga postaviti v linijo rušenja okvirjev medija v smislu: *Merzbau* je atelje, ki je postal galerija, je slika, ki je postala instalacija, in je instalacija, ki je postala okolje.

Kurt Schwitters, ki so ga nacisti označili za »degeneriranega umetnika«, je moral v tridesetih letih zapustiti Nemčijo, ko pa je čez deset let preko Norveške pristal na Škotskem, so ga prijeli in zaprli v kamp za begunce – kot državljana sovražne države.

MERZBAU

Merzbau je ostal v fotografijah in zapisih. Med zavezniškim bombardiranjem Hannovra je bil zravnán s tlemi. Schwitters je v begunskem taboru iz materialov, ki jih je imel, izdeloval male skulpture, slike, sodeloval v branjih poezije. V času begunstva na Norveškem je v hišah, v katerih je živel, zgradil še dva *Merzbaua*, ob njegovi izpustitvi iz taborišča pa je zadnjega z naslovom *Merz Barn*, zgradil še v svoji hiši na podeželju Anglije. Obstoj Schwittersovih instalacij je bil ločen od umetnostnih mehanizmov, v krutem času neločljivo vezanem na življenje, etiko in estetiko. Schwitters je v enem od svojih pisem, datiranem avgusta 1940, napisal: »Umetnost ne more živeti za bodečo žico.«

Schwitters je *Merzbau* gradil v svoji hiši v Hannoveru, bolje rečeno, iz svoje hiše –*Merzbau* je namreč obsegal vse prostore hiše. Iz sobe v sobo je prehajal kot neke vrste avtobiografsko popotovanje. Sobe je poimenoval z intimnimi naslovi, nanašajoč se na zgodovino, literaturo, ljubezen, smrt, celoti pa je dal naslov *Die Katedrale des Erotischen Elends*, Katedrala erotične bede.

Če *Merzbau* gledamo z vsebinskega vidika, vidika »debate-specific«, je zelo kompleksen, nedoločljiv, intimen. Ta vidik redko najdemo v zgodovinskih umestitvah v neko linijo prav zaradi njegovih subjektivnih prvin, kjer se vsebina in forma gibata med radikalnimi avantgardnimi invencijami in povsem »romantičnimi«, poetičnimi in narativnimi elementi.

»To je spet zahodnjaški kanon »overexplaining«, ta formalna invencija, ki jo je rabil za svojo subjektivnost, je bila idealna za korak naprej k novemu in novemu. Kaj je on s tem hotel, pa je nekaj drugega. Kakorkoli, dejstvo, da je ta invencija samo sredstvo za komuniciranje nekih njegovih zgodb, tudi travm, saj je vključil posmrtno masko mrtvega otroka itd. To je ta čista linija MOM-e, linija formalne analize Alfreda Barra Jr. Razmišljam, kako bi bilo zanimivo, če bi to isto vsebino skomuniciral brez formalnih invencij, kaj pa vem, da bi uporabil neoromantične stafelajne prijeme in ga zato nihče ne bi resno jemal, ker ne bi bilo teh invencij, za katerimi so se vsi zapodili. Če rečeva natančno, je ta formalna analiza del modernistične obravnave in ni naključje, da se šele zdaj kopičijo teksti, ki kažejo na to drugo stran zgodbe in jo obravnavajo resno, enakovredno. V kontekstu sodobne umetnosti je seveda ta vsebina, psihološki naboj.« (Ž.K.)

UPRAVIČUJE SREDSTVA

Slikarstvo je medij z močno tradicijo in je kot tak deležen močnega ideološkega boja od modernizma do danes, njegova vloga triumfalnega medija je prevzrokovala mnoge ideje o njegovi smrti, vrnitvi, prepородu in osvobajanju.

SLIKARSTVO KOT ALKATRAZ

Kaj je Denisova površina, po kateri so razporejene barve, in kje je prostor bojnega konja in gole ženske?³⁷

Prevod: Denisova površina je nosilec slike, gola ženska in bojni konj pa sta njena prostorskost. Kaj od tega so zidovi slikarstva, ki zapirajo ta medij, če sploh to so? Če za ilustracijo vzamemo Lichtensteinovo sliko *Stretcher frame* (1968), kjer kaže njen hrbet (s podokvirjem), lahko rečemo: če je podajanje pojma slika kaj pokazalo, je pokazalo to, da je slika objekt iz mesa in kosti. Od spredaj in zadaj.

Ali so zidovi bele kocke tisti, ki definirajo sliko in slikarstvo? Ali je bela kocka odvisna od slikarstva? Ali je slikarstvo odvisno od bele kocke, ker ji je pač njeno oblikovanje pisano na kožo, za razliko od medijev, ki za svoj obstoj že v osnovi potrebujejo drugačen prostor (npr. black cube – črna kocka) oziroma ga s svojo prisotnostjo preoblikujejo.

Namreč, veliko je bilo pretresenega o absurdnem boju slikarstva za izgubljeno vlogo vodilne umetniške discipline, kar je šlo vzporedno z zgodbo bele kocke.

Tudi slikarski pristop se kategorizira po obdobjih: V salonski postavitvi 18. stoletja so bile slike opremljene z masivnimi okvirji, ki so jih ločevali od ostalih slik in zidu. Vsaka je imela slikovni prostor in pogled, ki si ga je lastila. Oko opazovalca je lahko preskakovalo iz ene omejene iluzije v drugo. Vsaka je bila svoje okno, skozi katerega je opazovalec lahko gledal. Nato je z modernim prostorom slika odvrгла okvir. Slika se širi v prostor. Pomembni postanejo robovi, površina slike in barva kot material. Slike se začnejo percepirati kot objekti. Kot take pa jih okvirja prostor. Okvir slike postane prostor. In še več, slikovni prostor se širi v dejanski, fizični prostor galerije.

Gledalec se znajde v prostoru, obkrožen s stvarmi, ki jih v zunanjem svetu mogoče niti ne bi opazil. V galerijskem prostoru ti postanejo »pomembni«, nanje pritisne vsa teža osamljenosti, ta pa jih poudari. V končni fazi postanejo umetne – umetnostne. Kar nosi v sebi paradoks, je, da se prostor slike hkrati odpira in zapira, širi se izven svojih okvirjev in obenem je prostor, v katerega se širi, zaprti prostor galerije ali muzeja.

ZIDIVI SLIKE

BOJ ZA SLIKO

³⁷ »Zapomniti si je treba, da je slika, preden postane bojni konj, gola ženska ali anekdota, esencialno ploska površina, pokrita z barvami, urejenimi v določenem redu.« (Maurice Denis, 1890)

PROSTOR SLIKE

Prav kolaž, prvotno uporabljen v slikarstvu, jemlje elemente iz zunanjega in jih ponovno sestavi v drugem kontekstu. Z njim se na »esencialno plosko«, dvodimenzionalno površino slike ali tridimenzionalnega prostora, začnejo »lepiti« elementi iz – pogojno rečeno – realnega prostora. Preneseni v virtualni prostor začnejo delovati kot znaki realnega. S tem silijo v prostor, ne odmikajo se v globino slikovnega prostora – silijo pred gledalca in ga obkrožajo z iluzijo.

Gledalec se znajde v poziciji, ki ni jasno definirana, od iluzije ga ne loči ploska površina nosilca, je v simuliranem prostoru, »kjer se gledalec počuti, kot da ne bi smel biti tam«. ³⁸ Ali stoji pred sliko? Kako bi lahko stal v sliki, ko pa je slika naslikana ... Ravno kar sem naletel na sveže objavljen posnetek pogovora Williama Burroughsa in Francisa Bacona o slikarstvu. ³⁹ Burroughs, medtem ko se grabi za glavo, omenja slikarstvo »danes«: »Ne vem, kam gre vse to v zvezi s slikarstvom, gre ven iz platna, v hepening (...) Kakor koli, nima več nobene zveze s slikarstvom ...« Hja, slikarstvo vendarle ima zidove, ki jih brani.

RAZŠIRJENI MEDIJI

Denis našteje materialne zakonitosti slike, z njimi pa definira tudi elemente, ki jih določa tradicija tega medija. Zato lahko »danes« rečemo, da je slikarstvo poleg svoje zavezanosti tradiciji in elementom, ki ga definirajo, »postalo pojem širitve teh izvornih elementov«. Termin, ki se pogosto pojavlja, *Painting in the Expanded Field*, »slikarstvo razširjenega polja«, označuje slikarstvo, ki se širi izven svojih prvotnih okvirjev. Prostorskost, ki jo medij slike ponuja, ni samo v smislu slikovne globine, ustvarjene na površini, »pokrite z barvami, urejenimi v določenem redu«. Peter Weibel je v slikarstvu devetdesetih let prejšnjega stoletja postavil dva termina, ki pa oba izhajata iz dediščine provokacij šestdesetih let in sta: mediirana vizualnost in vizualnost v kontekstu. Mediirana vizualnost za Weibla pomeni, da ne moremo ničesar gledati brez kulturnih kod, ki delo definirajo. To pomeni, da je tudi slikarstvo mediirano in v odnosu do drugih medijev ne more obstajati nedolžno, brez precejanja in percepiranja skozi druge medije.

Slikarstvo razširjenega polja je del razumevanja razširjenih medijev, *Expanded media*, kot oblik intermedialnega dela umetnika, zasnovanih na širjenju in pomnožitvi lastnosti posameznega umetniškega dela in njemu ustreznih disciplin. Dela razširjenih medijev označuje obstojanje osnovne discipline, ki se razvija, širi in presega, za razliko od multimedialnega dela, v katerem prihaja do sinteze različnih enakopravnih medijev umetnosti. ⁴⁰

³⁸ O'DOHERTY, *Inside the...*, (op.7), str. 49.

³⁹ <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01lj0r5>, ogledano jan. 2014

⁴⁰ Miško ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb 2005, str. 520.

V tem kontekstu slika lahko prehaja iz enega agregatnega stanja v drugega, si prilašča prostor, se prelevi v drug medij, izgine in se pojavi na drugem mestu, zatem se navzame performativne narave. Z vsem tem pa izgublja svoj prvotni nosilec, ga menja ali se ga še bolj čvrsto oklepa. Prej univerzalistični zidovi se rušijo s partikularnim. »V logiki mnogih vrednosti se pojavi več slojev, ki ukinjajo binarno logiko razumevanja slikarstva.«⁴¹

Tudi obešanje slik se je skozi stoletja spreminjalo. Urejeno obešanje na čisti steni z zadosti prostora, da slika lahko »dih«, je le eden od načinov, da slika in prostor »zadihata«. »Slikarstvo razširjenega polja« vnaša napako v standardizirano percepcijo slike. Zagotovo modernistične štafelajne slike. »Očitno njena vizualnost ni bila nespremenljivo povezana s štafelajno sliko; celo njena inkarnacija v štafelajno sliko je bila le potnik, ki menja vlake.«⁴²

Bistvo ni v gesti odgovoriti modernizmu ali kakršni koli ideologiji ali pojmu. Schwittersov *Merzbau* ni odgovor štafelajnemu slikarstvu, ni »širitev« pojma slike, je predvsem partikularna specifičnost »njegove« slike, ki je v sami zasnovi, od samega začetka mišljena v prostoru. Prostorski kontekst je razširjen skupaj z vsebino. Kakor se po prostoru prepleta Schwittersova slika, tako se tudi njena vsebina. Iz tega sledi, da slikarstvo v razširjenem polju ni v dejanju premika, ampak v odpiranju samega medija, ki daje prostor določenim vsebinam. Slikarstvo je s svojo tradicijo doživljalo marsikatero preobrazbo, ki se umeščajo v neko zgodovinsko zgodbo tega medija. Prav zaradi mitizacije, binarne logike odnosov med nemodernim in modernim ter sodobnim in nesodobnim, je slikarstvo postavljeno v boj med paradnim konjem meščanstva in bojnim konjem avantgarde.

⁴¹ Peter WEIBEL, *Pittura/Immedia: Painting in the Nineties between Mediated Visuality and Visuality in Context*, v: *Contemporary Painting in Context* (Anne Ring Petersen, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen, Peter Norgaard Larsen), Copenhagen 2010, str. 47.

⁴² Prav tam, str. 48.

SLIKARSTVO IN BELA KOČKA

Kaj je slika? Še prej, kaj je umetniško delo? Ali neka stvar postane umetniško delo s svojim vstopom v galerijo ali ima to vpisano v sebi že od začetka? Barry Schwabsky v poglavju »Ontologija slikarstva« v knjigi *Contemporary Painting in Context* našteje »štiri potrebne stvari«: »Da bi objekt štel za umetniško delo, mora imeti naslov, datum in seznam materialov. In seveda, predvsem, ime umetnika, povezanega z njim.« To loči umetniško delo, na primer, od pohištva v galeriji, namenjenega sedenju. Te štiri stvari, ki jih Schwabsky našteje, so na enak način kot »Gromova partitura« prav tako del umetniškega dela, ne samo njegov podnapis. So prostor, ki ga umetnik lahko definira in s tem vpliva na celoto nekega dela. S tem mu sam avtor da, kot pravi Schwabsky, »ontološko lokacijo«. Točneje, ti atributi navezujejo delo na projekt, ki ga je proizvedel.

Torej, kaj si je treba zapomniti, kaj je slika, še preden je površina pokrita z barvami, urejenimi v določenem redu?

Projekt, ki se imenuje za umetniško delo, se lahko, ne mora, realizira kot slika, skulptura, performans itd.⁴³ Slikarski proces je projekt – manifestacija, v kateri so razstavljena umetniška dela le majhen del celote. S postavantgardo in konceptualizmom postane proces opažen, viden in oprijemljiv. Proces se odvija v času in ima strukturo dogodka. Vsak dogodek v časovnem trajanju ima začetek, razvoj in konec.⁴⁴

Celota slike se dogaja v vseh teh segmentih. Izbira nosilca »esencialno ploskega« ali »esencialno ne-slikarskega«. Zid, strop, tla, pohištvo, predmeti, pločnik, telo. Skratka, vse je lahko potencialni nosilec. Slikarsko »delo«, nanašanje barve, prvotni fizični in umetelni nanos na površino. V prostoru lahko ta obstaja kot »virtualno podaljšana slikarjeva roka« ali celo »pogled« oziroma način gradnje prostora. In tako dalje, od praznega ničla do umetniškega dela.

SLIKE NA RAZSTAVI

Nekje v tem procesu je tudi prostor, ki ga slika potrebuje, da fizično obstaja. Renesansa in barok sta slike vključevala v socialni kontekst. Postavljene so bile tako, da niso motile normalnega delovanja v sobah, za katere so bile narejene. Z vpeljavo forme bele kocke je slika dobila prostor, v katerem ni spremljevalka neke druge funkcije, bela kocka ji postavi

⁴³ ŠUVAKOVIĆ *Pojmovnik...* (op. 40), str. 518.

⁴⁴ Prav tam, str. 515.

okvir, ki ji je pisan na kožo. Sliko pa vedno okvirja prostor, ki obkroža njen lastni slikovni prostor, zato je slikarstvo ranljivejše do prostora.

»To se mi zdi zanimivo poglavje. Na tem mestu se slika na neki način definira kot tradicionalen medij, sploh kot štafelajna slika, ker pride iz ateljeja, ni site-specific, in se znajde tam, kjer mora biti prostor nevtralen, če ni, se slika hitro rani. Eden od prelomov se je zgodil s to paradigmo site-specific, ki ima na tem mestu ključno vlogo. Seveda, ta paradigma je sliko za nekaj časa porinila na stranski tir.« (Ž.K.)

Enako prostor za sebe potrebuje instalacija, prostor, v katerega ljudje ne vstopajo, da bi ga »uporabljali« za neki specifični namen. Ljudje vstopajo v instalacijo kot gledalci. Edini njihov razlog, da so v tistem prostoru, je, da izkusijo instalacijo.⁴⁵

Hkrati pa, kot sem že napisal, si instalacija podredi ta prostor, bela kocka formalno izgine, funkcionira nasprotno. Če si instalacija, prostorska inkarnacija slike, prisvoji prostor in je bela kocka le malo odvisna od slikarstva oziroma je bila z njegovo prisotnostjo utemeljena, potem tudi bela kocka s tem »postane doktor, ki je ostal brez pacienta«.

Vprašanje pa je, ali je pacient ozdravljen in svoboden, z drugo besedo, avtonomen?

Ena od stvari, ki jih vsebuje modernizem, pa so jo verjetno le redki »modernisti« vzeli tako resno, je avtonomnost slike, ali širše, avtonomnost medija. Namreč, sama po sebi nosi fundamentalistično romantične predstave umetnika iz 18. in 19. stoletja.

Sam nisem nikoli vedel, kam naj dam to avtonomnost. Oziroma, poznal sem jo le iz konteksta Metelkove kot avtonomne cone.

V svojem pojmovniku sodobne umetnosti Šuvaković termin avtonomnosti opredeli takole:

»Ideja avtonomije umetnosti ima pet konceptualnih in zgodovinskih določil:

(1) Umetnost zaradi umetnosti (franc. *l'art pour l'art*): smisel in narava umetnosti v zgodni buržoazni družbi se nahajata v njeni estetiki, posebnosti in uresničevanju estetskega zadovoljstva.

AVTONOMIJA?

⁴⁵ Anne RING PETERSEN, *Painting Spaces, v: Contemporary Painting in Context* (Anne Ring Petersen, Mikkel Bøgh, Hans Dam Christensen, Peter Norgaard Larsen), Copenhagen 2010, str. 135.

- (2) Ideološka in politična avtonomija: v umetnosti in kulturi se uresničujeta z zavračanjem utilitarnih zahtev družbe, v kateri nastajajo, in z doseganjem umetniških pomenov, ciljev in vrednot.
- (3) Medijska avtonomija: zamisel avtonomije umetnosti se uporablja za posamezne umetniške discipline in medije, govori se o avtonomiji slikarstva, skulpture, filma, poezije.
- (4) Ekonomska avtonomija: vprašuje se boj umetnika v tržno kapitalističnih odnosih za neodvisnost formalnih, pomenskih in vrednostnih potencialov umetniškega dela.
- (5) Teorijska avtonomija: zahteva za razlikovanje narave umetnosti v kontekstu in svetu umetnosti, ne v zunajumetniških teorijskih disciplinah.«⁴⁶

Pomeni tega termina si nasprotujejo: tisto, kar v primeru Metelkove pomenijo avtonomnost, neodvisnost in samozadostnost, se pri medijski avtonomiji manifestira prav nasprotno. V neki restrikciji in konzervativni logiki ima isti element izvzetosti iz zunanjih vplivov drug pomen.

»Ja, in danes ne moreš več narediti take, 'avtonomne' slike, ne da bi se zavedal, da so jo že naredili. Je že jezik, ki ga lahko vzameš prav na tak način kot orodje. Ne deluje več, kot da si celo revolucijo naredil. Je razbremenjena te teže novega.« (S.B.D.)

»V tem kontekstu slikarske avtonomije je avtonomna slika še bolj soodvisna, igra po nekih zunanjih pravilih, ki pa so skrita.

Moja teza tukaj bi bila, razmišljam tako: imaš Kleina in Warhola, ki sta se vsak na drugi strani Atlantika ukvarjala prav s tem, kako ohraniti slikarstvo in kako se v kompleksnem site-specific kontekstu z njim ukvarjati. Na primer, Campbell soup je slikarska instalacija, ki je site-specific, ključno pri njej pa je točno to, da zdrži v vsakem prostoru, je neranljiva. Počuti se dobro v beli kocki, ni pa nujno. Zdi se mi, da so bile te neskončne napovedi smrti slikarstva in vsi prispevki avantgard in neoavantgard k temu neka ideološka bitka med slikarstvom in neko avatgardno linijo. Po mojem mnenju v umetnosti 21. stoletja ta ideološka bitka ni več aktualna, je nesmiselna. Simbolično bi temu rekel, da se Picasso in Duchamp primeta za roko in gresta proti sončnemu zahodu.« (Ž.K.)

V tekstih, ki se ukvarjajo s fenomenom instalacije, pogosto zasledimo termin heteronomnost, kar po slovarju pomeni nasprotje avtonomnosti: (1) odvisnost od tujih zakonov (ki jih je postavil tuji zakonodajalec). To, da v umetnosti vseeno obstaja ta tuji zakonodajalec, pa je na prvi pogled klavstrofobična misel.

⁴⁶ ŠUVAKOVIĆ *Pojmovnik...* (op. 40), str. 84.

»Odraža neko realno stanje, seveda si odvisen. Utopično bi bilo trditi obratno. Tega se ustrašiti je naivno, s tem se soočamo vsak dan. V soodvisnosti.« (Ž.K.)

V biološki terminologiji pa je nekaj heteronomno, če je: (2) členjeno na različne člene, (3) ki ima drugačen vzorec rasti in specializacije.

»Ja, sigurno, ko govoriš o sodobnem slikarstvu, je to res, sodobna slika ni več avtonomna, ampak heteronomna.« (Ž.K.)

»Umetnosti nikoli nisem dojel kot nekaj, kar je ujeto znotraj umetniškega sveta, znotraj umetniškega polja, recimo. Pač je nekaj, kar je družbeno dogajanje. Enako dojemam produkcijo kovinskih matic za vijake št. 8, ki obstaja znotraj industrije, a vsak od nas se sreča s tem, vsak na svoj način to rabi, na tem pač bazira naša družba. Približno tako razumem tudi umetnost. In tako z modernizmom sploh nimamo skupne točke, saj se ne moremo omejiti na svoje polje in odvreči vsega ostalega. Aroganca je v tem, da ostaneš suveren v tem, kar počneš, ampak v širšem polju, da ne krčiš sveta okoli sebe, da si še zmeraj človek.

Svetu je zmanjkalo tega, kar bi vsiljeval, družba je tako močno padla v teh konvencijah, da niti ne ponuja več teh impulzov, pred katerimi bi se moral braniti. Iščemo impulze, katerih bi se lahko prijeli, nismo več v defenzivni funkciji umetnika, ki se potegne nazaj, ustvari svoj svet in znotraj lastnega sveta odkrije nekaj novega, ampak smo v funkciji umetnika, ki sebe potisne v realni svet, kjer bo našel ta impulz, kako se bo spravljal v še večje sranje, zato da bi našel nekaj novega.« (T.F.)

Ali kot napiše Marcus Steinweg v *Critical Corpus*:

»Umetnost obstaja le tukaj in zdaj enega sveta brez izhoda. Umetnost obstaja le v svetu dejstev. Umetnost oblikuje svojo zahtevo po avtonomiji sredi sveta določil, determinant, da bi pobegnila njeni samo-prekoračitvi v odprtosti do heteronomije. Enako, kot je svoboda samo pod pogoji prave ne-svobode, in nadvlada samo pod pogoji njenega manka, avtonomija postane potreba in nujnost samo v polju dejanske heteronomije.«⁴⁷

⁴⁷ Marcus STEINWEG, The map of friendship between art and philosophy, v: *Thomas Hirshorn: Establishing a Critical Corpus* (Claire Bishop, Sebastian Egenhofer, Hal Foster), Bern 2011, str. 322.

Ali izjava Jeana-Luca Nancyja, nasprotna tej:

»Avtonomije ne bi smeli postavljati nasproti heteronomiji, ki skupaj tvorita par. Biti heteronomen do drugega subjekta, ki je po sebi avtonomen, ne spremeni ničesar, ne glede na to, ali se ta drugi avtonomni subjekt imenuje 'Bog', 'trg', 'tehnologija' ali 'življenje'.«⁴⁸

Nato predlaga besedo *exonomy*, eksonomija, kar naj ne bi bilo ne eno ne drugo, stopila bi iz binarne sorodnosti Jaza in Drugega. Oziroma drugače, iz navidezne dvojnost izključujoče odločitve ali konec koncev izjave.

»Da se nikoli ne postaviš v pozicijo tistega, ki bi pametoval, ki bi hotel nekaj povedati v smislu, jaz pa vem nekaj, kar morate vi zdaj zvedeti od mene. Da se zabavaš ob podobah, ob konstruiranju misli, že samo to, da se gledalec zave: jaz tukaj rešujem rebuse in tudi jaz nisem zmožen rešiti tega rebusa.

Ta pozicija umetnika, ki ve nekaj, česar drugi ne vedo, je malo nesramna. Preklet ego, zdaj boš pa ti drugim pamet solil.

Zanimiva je ta krhkost in koliko sta podoba in njena vsebina stabilni. Razstava je lahko narejena iz samih nesmislov, pa bo nekaj pomenila. In tukaj prostor veliko naredi, da vse stabilizira.

Večinoma vidim, da umetniki tuhtamo tako, da beremo. Ampak sama se zavestno odločim, da ne berem. Po drugi strani se mi zdi egoistično, da vsak postavi teorijo v odnosu do celotne zgodovine, da postavi, tako in tako je. Ne verjamem, da so stvari tako enostavne. Šele ko se začnem tega zavestno izogibati, šele takrat vem, kaj jaz želim, preveč me obremenjuje, če berem vse te besede. Ker se edino tako lahko sprašujem, kaj umetnost je? Mislim, da ni umetnost samo to, kar je že bilo, kar je nekje že postavljeno.» (S.B.D.)

Ali z drugimi besedami, kot Steinweg dalje v tekstu povzame Adorna:

»Adorno ni prenehal pretresati vprašanja mogočega estetske avtonomije v njeni odprtosti do njene nemožnosti. Tako postane advokat mogoče nemožnosti. 'Zavrnitev' empiričnega izkustva je bistvena za umetnost. Umetnost se ne umakne iz 'empiričnega sveta' z bežanjem v drugega, višjega, ampak z okrepitevijo njenega razmerja do tega.«⁴⁹

⁴⁸ Jean-Luc NANCY, *Philosophische Chroniken*, Zurich / Berlin 2009, str. 70.

⁴⁹ STEINWEG, *The map...* (op. 47), str. 323.

*»Te pretirane izjave skozi razstave. Nekako preziram to, da ti nekdo reče: to je tako.«
(S.B.D.)*

»Zato se mi zdi tako lepo, ko v filmu Žrtvovanje Tarkovskega na začetku nekdo hodi po plaži in tam posadi drevo. Potem gre otrok mimo in reče: V življenju moraš posaditi vsaj eno drevo. In posadiš drevo in ga prej pač ni bilo.« (S.V.)

Na kakšen način se torej spopadati in izvajati vse te vidike avtonomije ali heteronomije?

Ker mislim, da pobeg ni mogoč in da lahko obstaja le kot nedovršeno dejanje, se lahko spet vrnem na začetek, na predgovor, k Đoniju Štuliću in Azri, in začnem pisati znova, verjetno vse skupaj drugače.

SODELUJOČI

(V.B.)

Vitja Balžalorsky (1986):
jazz kitarist, producent, elektrofonik,
sodeluje pri *Prepariranih preformansih*, na Organu.
Pogovor dne 24.2.2014, trajanje: 1:42:55.

(J.B.)

Jaka Berger (1980):
glasbenik,
sodeluje pri *Prepariranih preformansih*, na prepariranih bobnih.
Pogovor dne 24.2.2014, trajanje: 1:42:55.

(T.F.)

Tomaž Furlan (1978):
Intermedijski umetnik,
ki sem ga spoznal v času razstave *Pobeg iz Alkatraza*.
Pogovor dne 28.1.2014, trajanje: 2:23:43.

(T.G.)

Tomaž Grom (1972):
glasbenik,
sodeloval pri *Organskem jam sešnu*.
Pogovor dne 11.2.2014, trajanje: 1:11:54.

(Ž.K.)

Žiga Kariž (1973):
vizualni umetnik,
mentor diplomske naloge *Pobeg iz Alkatraza*.
Pogovor dne 21.2.2014, trajanje: 1:20:20.

(K.M.)

Katerina Mirović (1968):
kustosinja in urednica, Strip Core/Forum Ljubljana,
kustosinja Svetlobne gverile 12 z *Organ Found Sound Ism*.
Pogovor dne 24.2.2014, trajanje: 0:59:49.

(N.P.B.)

Nataša Petrešin Bachelez (1976):
samostojna kustosinja,
kustosinja 7. Trienala U3 v MSUM.
Pogovor dne 21.2.2014, trajanje: 0:37:00.

(J.P.)

Jadranka Plut (1975):
umetniška vodja galerije Alkatraz
in kustosinja razstave *Izhodna postaja* v Berlinu.
Pogovor dne 19.2.2014, trajanje: 1:29:45.

(T.P.)

Tadej Pogačar (1960):
umetnik,
kustos razstave *20 za 15* v galeriji P74.
Pogovor dne 12.2.2014, trajanje: 1:10:40.

(S.B.D.)

Small but dangers [Mateja Rojc & Simon Hudolin Salči] (1977):
tandem vizualnih umetnikov,
sodelujeta pri *Prepariranih preformansih*, na analognih projekcijah.
Pogovor dne 25.2.2014, trajanje: 1:18:06

(I.Š.)

Igor Španjol (1972):
kustos v Moderni galeriji,
kustos razstave CEE Essl Award Nominees v MSUM.
Pogovor dne 31.1.2014, trajanje: 0:58:37.

(S.V.)

Staš Vrenko (1991):
zvočni ustvarjalec, kipar,
sodeloval pri projektu *Organ – Found Sound lsm*, 2012.
Pogovor dne 10.2.2014, trajanje: 1:41:47.

SEZNAM LITERATURE

Art-e-conomy: theoretical reader (ur. Marko Stamenković), Beograd 2007.

Contemporary Painting in Context (Anne Ring Petersen, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen, Peter Norgaard Larsen), Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2010.

DOLAR, Mladen, *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina*, Založba Krtina, Ljubljana 2009.

FOUCAULT, Michel, *Nadzorovanje in Kaznovanje: nastanek zapora*, Založba Krtina, Ljubljana 2004, (naslov izvirnika: *Surrveiller et punir. Naissance de la prison*, Editions Gallimard, 1975).

GLOBOKAR, Vinko, *Vdih izdih*, Slovenska matica, Ljubljana 1987, (naslov izvirnika: *RES/AS/EX/INS-PIRER*, Pariz 1981-1983)

GROYS, Boris, *Teorija sodobne umetnosti: (izbrani eseji)*, Študentska založba, Ljubljana 2002.

Installation art in new millenium (Nicolas de Oliviera, Nicola Oxley, Michael Petry), Thames & Hudson, London 2003.

John Cage: Composed in America (ur. Marjorie Perloff, Charles Junkerman), The University of Chicago Press, Chicago 1994.

Kurt Schwitters' Merzbau: The Catedral of Erotic Misery (ur. Elisabeth Burns Gamard), Princeton Architectural Press, New York, 2000.

MJ – Manifesta Journal, No1, Spring/Summer 2003: The Revenge of the White Cube? (ur. Viktor Misiano, Igor Zabel), Moderna Galerija in International Foundation Manifesta, Amsterdam, Ljubljana 2003.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Los Angeles 1999.

O'DOHERTY, Brian, *Studio and Cube: On the relationship between where Art is made and where Art is displayed*, The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, New York 2007.

Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977 Michel Foucault (ur. Colin Gordon), Pantheon books, New York 1980.

SHEIKH, Simon, *Positively White Cube Revisited*, *e-flux Journal* 2/2009, na: <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>, ogledano januarja 2014.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb 2005.

Thomas Hirshorn: Establishing a Critical Corpus (Claire Bishop, Sebastian Egenhofer, Hal Foster), Swiss Federal Office of Culture, Bern 2011.

ZABEL, Igor, *Eseji: o moderni in sodobni umetnosti II*, Založba Mateja Kos, Ljubljana 2008.

Zbogom Andergraund: Saša Marković Mikrob (ur. Darka Radosavljević Vasiljević), Remont – nezavisna umetnička asociacija, Beograd 2013.

ZAHVALA

Vsem za podporo pri projektih in diplomski nalogi, posebej staršem, Lenki in prijateljem. Vsem sodelujočim v pogovorih: Jadranki, Tadeju, Igorju, Simonu, Mateji, Stašu, Katri, Jaki, Vitji, Nataši, Žigi, Tomažu in Tomažu. Mentorjema za spodbudo, podporo in konstruktivno kritiko. Lidiji za lekturo, Ani za prevod. Prijazni koroški Slovenki, uslužbenki IKEA Celovec, za rumene vreče. Galeriji Alkatraz, Jadranki, Ani, Sebastjanu in Tomageju za razstavo. Katri, Stripcoru in Forumu Ljubljana za prvo in drugo pomoč ter za tisk.

IZJAVA AVTORJA

Svojo diplomsko delo zagovarjam tudi kot avtorsko oblikovalsko delo. Izdano je v več izvodih, ki so izdelani, stiskani kot oštevilčeni izvodi. Trda vezava in platnice so narejene ročno, iz materialov, ki so prisotni tudi v samih delih: karton, vijaki, matice, *stage tape*, fotokopije in nakupovalne vreče IKEA. Avtorsko oblikovano je tudi notranje oblikovanje in prelom. Nekatera poglavja so ločena s stranmi, tiskanimi na polprosojen papir, ki so v oblikovni funkciji kazalnikov in s stranmi besedila niso zaporedno oštevilčene.

V skladu s 160. členom Statuta Univerze v Ljubljani z dne 3. 5. 2011 izjavljam, da sem avtor diplomskega dela z naslovom *Pobeg iz Alkatraza*.

Matej Stupica

PRILOGE

Vsakemu izvodu sta priložena DVD s slikovnim gradivom diplomskega dela in kopijo besedila v PDF formatu ter vabilo z razstave *Pobeg iz Alkatraza* s tekstom Ane Grobler in Sebastjana Krawczyka.



SL. 1 Pobeg iz Alkatraza, prostorska postavitev



SL. 2 Pobeg iz Alkatraza, prostorska postavitev



SL. 3 Moneyac



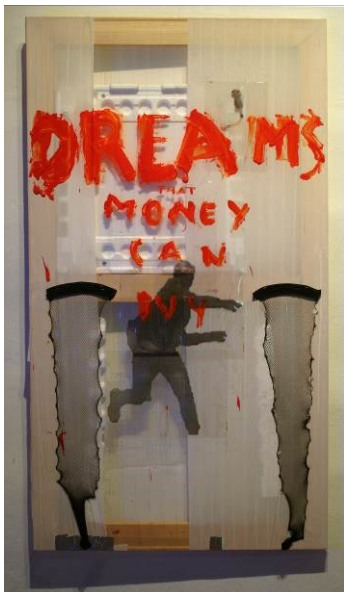
SL. 4 Moneyfactory



SL. 5 Moneyure, postavitev



SL. 6 Moneyfest



SL. 7 Moneycure



SL. 8 Pobeg iz Alkatraza, prostorska postavitev



SL. 9 Moneyure



SL. 10 Organ na razstavi Pobeg iz Alkatraza



SL. 11 Organ v MSUM, na razstavi CEE Essl Award Nominees



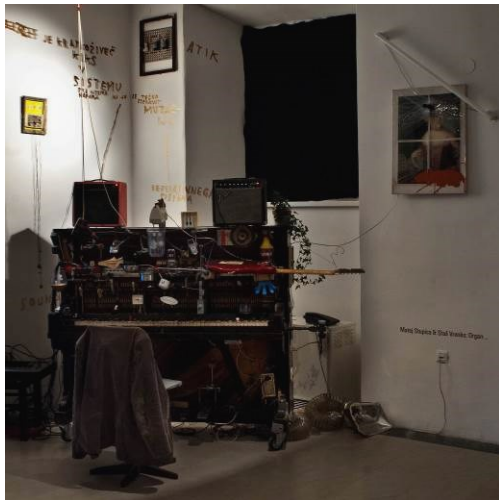
SL. 12 Organ, otvoritev razstave Pobeg iz Alkatraza



SL. 13 Organ, otvoritev (detajl)



SL. 14 Organ (detajl)



SL. 15 Organ, Found Sound Ism, prostorska postavitev



SL. 16 Organ na U3, postavitev



SL. 17 Organ (detajl)



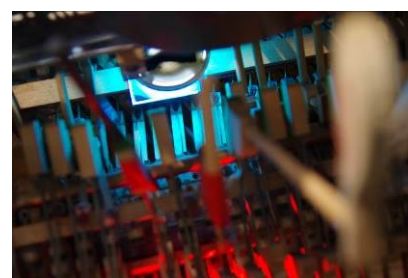
SL. 18 Organ (detajl)



SL. 19 Organ (detajl)



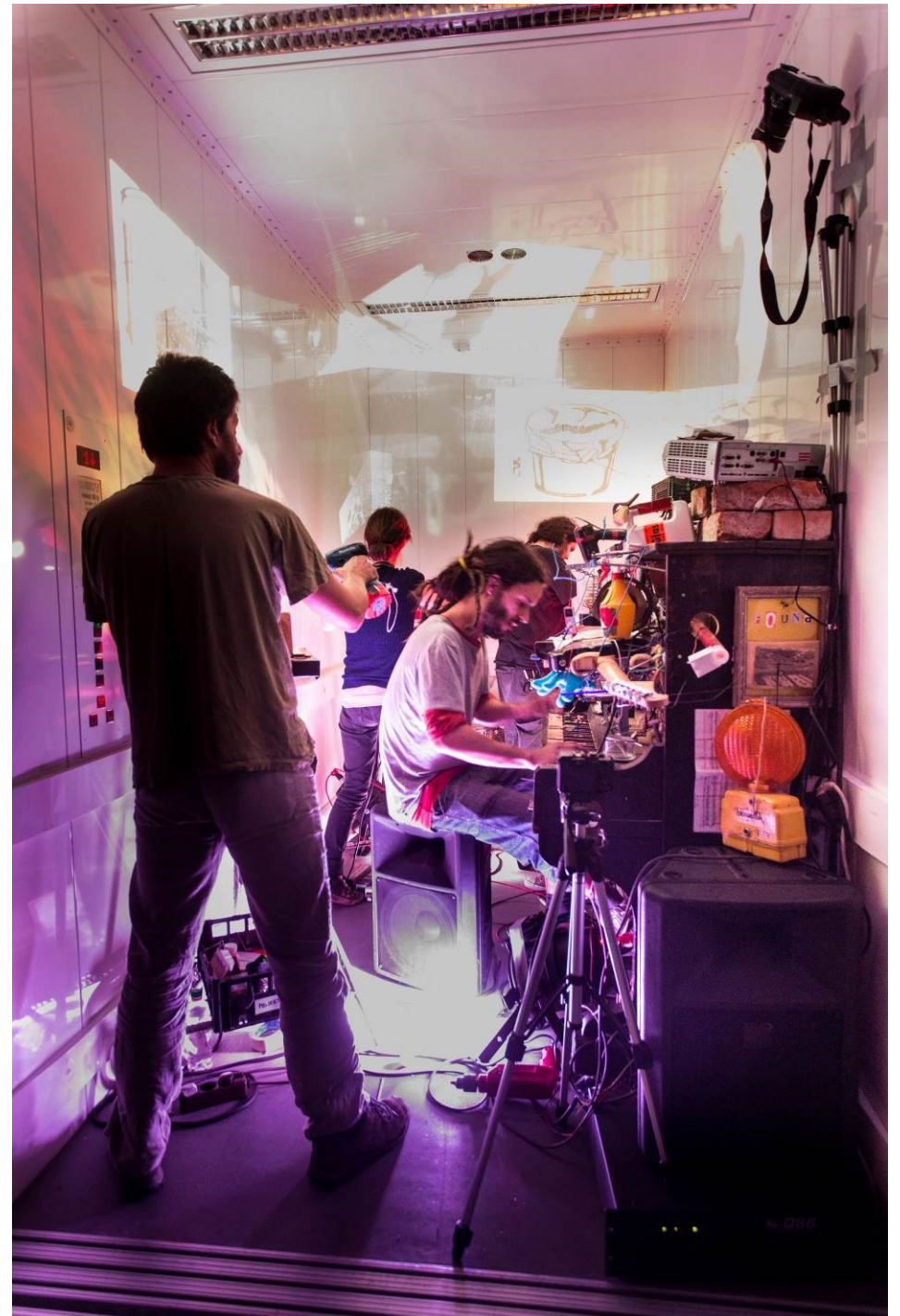
SL. 20 Organ (detajl)



SL. 21 Organ (detajl)

SL. 22 Organ (detajl) >





SL. 23 Preparirani preformans #3



SL. 24 Organski jam sešn (detajl)



SL. 25 Organski jam sešn



SL. 26 Preparirani preformans #1 (detajl)



SL. 27 Preparirani preformans #3 (detajl)



SL. 28 Preparirani preformans #1



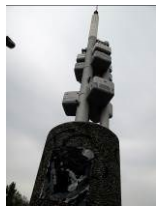
SL. 29 Improvizacija, Organ Found Sound Ism



SL. 30 Preparirani preformans #2



SL. 31 Preparirani preformans #3 (detajl)



SL. 32 Fotodokumentacija projekta Tu so psi



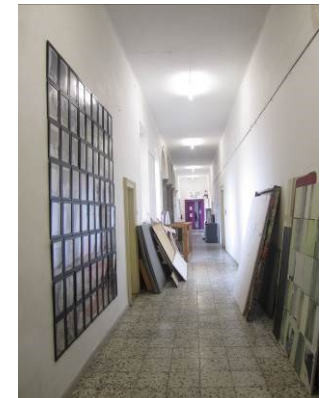
SL. 33 Tu so psi



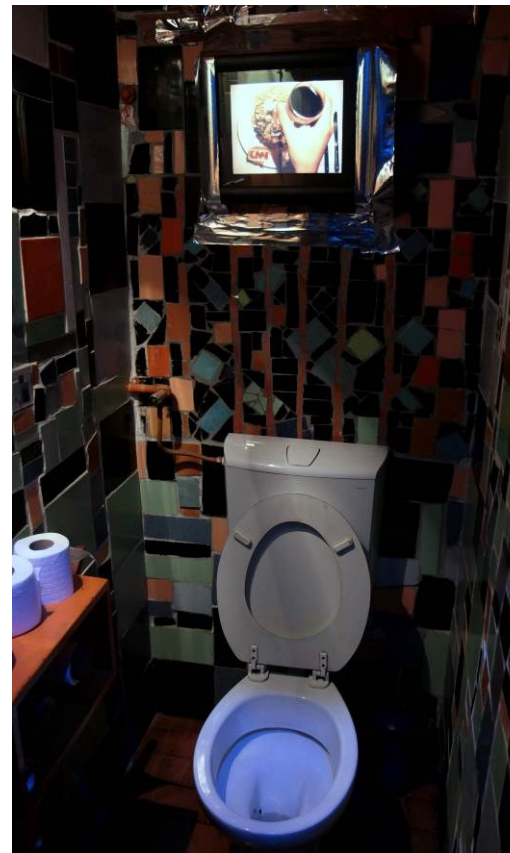
SL. 34 Tu so psi, postavitev v InteriorDaSein



SL. 35 Tu so psi, postavitev Pobeg iz Alkatraza



SL. 36 Tu so psi, VŠUP



SL. 38 Ti to ješ, postavitev



SL. 37 Ti to ješ, zadnji kader videa



SL. 39 Ti to ješ, prvi kader videa

SEZNAM IN PODATKI SLIKOVNEGA GRADIVA

Avtor vseh umetniških del: Matej Stupica, vsa umetniška dela so v hrambi in lasti avtorja in posnetki arhivirani v osebni arhivu.

SL. 1 *Pobeg iz Alkatraza*, prostorska postavitvev, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Marko Modic.

SL. 2 *Pobeg iz Alkatraza*, prostorska postavitvev, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Marko Modic.

SL. 3 *Moneyac*, 2011, steklo, akril in *stage tape* na mona lizo, 26 x 18 cm. Foto: Marko Modic.

SL. 4 *Moneyfacture*, 2011, fotokopija in akril na *stage tape*, 170 x 130 cm. Foto: Osebni arhiv.

SL. 5 *Moneyure*, postavitvev na razstavi *Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2011. Foto: Sunčan Stone.

SL. 6 *Moneyfest*, 2011, fotkopija, *stage tape* in akril na selotejp in karton, 150 x 156 cm. Foto: Osebni arhiv.

SL. 7 *Moneycure*, 2011, print, najlon in akril na selotejp in stiropor, 180 x 140 cm. Foto: Osebni arhiv.

SL. 8 *Pobeg iz Alkatraza*, prostorska postavitvev, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Marko Modic.

SL. 9 *Moneyure*, 2011, LED zaslon in mešana tehnika na platno in folijo, 120 x 70 cm. Foto: Sunčan Stone.

SL. 10 *Organ*, postavitvev na razstavi *Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Marko Modic.

SL. 11 *Organ*, postavitvev na razstavi *CEE Essl Award Nominees*, MSUM, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.

SL. 12 *Organ*, otvoritev razstave *Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2011., Foto: Sunčan Stone.

SL. 13 *Organ* (detajl), otvoritev razstave *Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2011., Foto: Sunčan Stone.

SL. 14 *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.

SL. 15 *Organ Found Sound Ism*, prostorska postavitvev na razstavi *Svetlobna gverila 12*, galerija Vžigalica, 2012. Foto: DK.

SL. 16 *Organ*, postavitvev na 7. U3, MSUM, 2013. Foto: Osebni arhiv.

SL. 17 *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.

SL. 18 *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.

- SL. 19** *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.
- SL. 20** *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.
- SL. 21** *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.
- SL. 22** *Organ* (detajl), 2011 -, mešana tehnika na pianino, 150 x 160 x 67 cm, 2013. Foto: Martin Lovšin Schintr.
- SL. 23** *Preparirani preformans #3, 7. U3*, tovorno dvigalo MSUM, 2013. Foto: Nada Žgank.
- SL. 24** *Organski jam sešn* (detajl), *Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Sunčan Stone.
- SL. 25** *Organski jam sešn, Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Sunčan Stone.
- SL. 26** *Preparirani preformans #1* (detajl), *Formacije*, Metropol, 2012. Foto: RŠ.
- SL. 27** *Preparirani preformans #3* (detajl), *7. U3*, tovorno dvigalo MSUM, 2013. Foto: Nada Žgank.
- SL. 28** *Preparirani preformans #1, Formacije*, Metropol, 2012. Foto: RŠ.
- SL. 29** *Organ*, improvizacija, *Organ Found Sound lsm*, *Svetlobna gverila 12*, galerija Vžigalica, 2012. Foto: DK.
- SL. 30** *Preparirani preformans #2, Zvočni prepahi*, galerija Simulaker, 2012. Foto: Igor Vidmar
- SL. 31** *Preparirani preformans #3, 7. U3*, tovorno dvigalo MSUM, 2013. Foto: Nada Žgank.
- SL. 32** *Tu so psi*, fotodokumentacija projekta, 2011. Foto: Osebni arhiv.
- SL. 33** *Tu so psi*, 2011, 72 okvirjenih printov fotografij, 230 x 210 cm. Foto: Osebni arhiv.
- SL. 34** *Tu so psi*, postavitev na razstavi *Izstopna postaja*, galerija InteriorDaSein, Berlin, 2012. Foto: Osebni arhiv.
- SL. 35** *Tu so psi*, postavitev na razstavi *Pobeg iz Alkatraza*, galerija Alkatraz, 2012. Foto: Marko Modic
- SL. 36** *Tu so psi*, postavitev na zaključni razstavi Akademije VŠUP, Praga, 2011. Foto: Osebni arhiv.
- SL. 37** *Ti to ješ* (zadnji kader videa), 2011, trajanje 00:05:00, 720 x 576, audio in video. Foto: Osebni arhiv.
- SL. 38** *Ti to ješ*, postavitev na razstavi *Pobeg iz Alkatraza*, WC galerije Alkatraz, 2012. Foto: Marko Modic
- SL. 39** *Ti to ješ* (prvi kader videa), 2011, trajanje 00:05:00, 720 x 576, audio in video. Foto: Osebni arhiv.

MONEY TOWN

