

ARHITEKTURA V SVETU

Uredila Petra Čeferin



teoretska praksa arhitekture





Knjižna zbirka TPA – Teoretska praksa arhitekture je zasnovana kot sistematično razvijanje področja arhitekturne teorije. Namenjena je objavljanju prevodov temeljnih teoretskih besedil arhitekture in izvernih del arhitekturne teorije domačih avtorjev, ki jim je skupno, da vsebujejo ključne odgovore na aktualne probleme arhitekture. Zbirka ima dve izhodišči. Prvo je, da arhitektura danes obstaja in deluje v različnih pojavnih oblikah, ki jih ni več mogoče zajeti s klasično dvojico teorije in prakse. Drugo pa, da je danes za arhitekturo bistvena njena povezanost z drugimi miselnimi polji, predvsem s filozofijo. Z uresničevanjem obeh teh izhodišč želi zbirka prispevati tudi k vidnejši prisotnosti arhitekture v javnem prostoru.

TEORETSKA PRAKSA ARHITEKTURE

Petra Čeferin (ur.), *Tektonika v arhitekturi: Frampton – Semper – Bötticher*

Peter Šenk, *Kapsula: Tipologija druge arhitekture*

Anthony Vidler, *Zgodovine neposredne sedanjosti: Invencije arhitekturnega modernizma*

Petra Čeferin, *Niti uporabni niti estetski objekt: Strukturna logika arhitekture*

Peter Šenk (ur.), *Funkcija v arhitekturi: Sullivan – Meyer – Arnheim – Adorno – Pallasmaa*

Petra Čeferin (ur.), *Objekt v arhitekturi: Deleuze – Riha – Frampton – Hays*

Petra Čeferin (ur.), *Arhitektura v svetu: Rancière in Gage – Riha – Čeferin – Badiou*

Uredniški odbor zbirke:

Petra Čeferin, Tadej Glažar, Rado Riha, Peter Šenk

FAKULTETA ZA ARHITEKTURO

UNIVERZA V LJUBLJANI

TPA – TEORETSKA PRAKSA ARHITEKTURE
Arhitektura v svetu
Ranciére in Gage – Riha – Čeferin – Badiou

Uredila in spremno študijo napisala Petra Čeferin
Prevod Monika Jerič in Rado Riha
Strokovni pregled Rado Riha in Petra Čeferin
Recenzenta Vladimir Kulić in Luka Skansi
Jezikovni pregled Monika Jerič
Oblikovanje naslovnice Aljoša Kolenc
Oblikovanje knjige in prelom Aljoša Kolenc
Risba na naslovnici in zadnji platnici (El Lisicki, *Proun* št. 85, 1920–1924) risba Aljoša Kolenc
Fotografije Plečnikove arhitekture Ana Skobe

Izdajatelj
Fakulteta za arhitekturo, Univerza v Ljubljani
Za izdajatelja Mihael Dešman

Založnik ZRC SAZU, Založba ZRC
Za založnika Oto Luthar
Glavni urednik založbe Aleš Pogačnik

Tisk Cicero Begunje d. o. o.
Naklada 400
Prva izdaja, prvi natis
Ljubljana 2025

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) na osnovi razpisa za znanstvene monografije v letu 2024.
Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789610509608>

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni
in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

ISBN 978-961-05-0959-2
COBISS.SI-ID 226908419

ISBN 978-961-05-0960-8 (PDF)
COBISS.SI-ID 226901251

ARHITEKTURA V SVETU

Rancière in Gage – Riha – Čeferin – Badiou

Prevod

Monika Jerič

Rado Riha

Uredila

Petra Čeferin



Založba
ZRC

Ljubljana 2025

Naslovi izvirnikov

Alain Badiou, *Métaphysique du bonheur réel*, 3. poglavje
(Pariz: Presses Universitaires de France, 2015). © Presses
Universitaires de France, Humensis

»Politics equals Aesthetics: A Conversation between
Jacques Rancière and Mark Foster Gage«, v: Mark Foster
Gage (ur.), *Aesthetics equals Politics. New Discourses
across Art, Architecture, and Philosophy* (Cambridge,
Mass., in London: MIT Press, 2019). © MIT Press

Izid knjige so podprli:

GH Holding d.o.o.

Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije

VSEBINA

Petra Čeferin ZARIS IZHODIŠČA	9
Jacques Rancière in Mark Foster Gage POLITIKA JE ESTETIKA	23
Rado Riha UMETNOSTNA PRAKSA JOŽETA BARŠIJA ALI KAJ IMA UMETNOSTNI OBJEKT OPRAVITI Z RAZSODNO MOČJO?	45
Petra Čeferin ARHITEKTURA ZA VSE	57
Alain Badiou ALI MORAMO SPREMENITI SVET, ČE HOČEMO BITI SREČNI?	93
Seznam likovnega gradiva	106
Imensko in stvarno kazalo	107

Petra Čeferin

ZARIS IZHODIŠČA

Živimo in delujemo v težavnem času, času številnih družbenih, okoljskih in političnih kriz, kot so podnebna kriza, pojavitev masovnih migracij, poglobljanje družbenih razlik itd. Zavest o problematičnosti našega časa in sveta se danes seveda odraža tudi na področju arhitekture. Številne publikacije nas opozarjajo, da je arhitektura kot teorija in praksa projektiranja in gradnje dejansko tudi sama udeležena pri nastanku in poglobljanju različnih okoljskih in družbenih problemov. Opozarjajo nas, da gradnjo spremljajo masovni izpusti ogljikovega dioksida, da snovanje novih konstrukcij vključuje obsežno degradacijo okolja, da gradbena industrija, katere del je arhitektura, temelji na skrajno izkoriščevalskem odnosu do delovne sile; ipd. Boljše izmed teh publikacij, kot je na primer knjiga *Non-Extractive Architecture*, ki jo je uredil Space Caviar, so zastavljene tudi kot poziv k razvijanju takšne prakse arhitekture, ki s svojim delovanjem ne bo uničevala okolja niti poglobljala družbenih neenakosti.¹ Podobnim pozivom smo lahko priča na številnih konferencah, predavanjih in razstavah, kot je veliki razstavni dogodek v Benetkah, arhitekturni bienale. Kustosinja bienala 2023, Lesley Lokko, ga je zastavila kot laboratorij za soočenje različnih praks, ki razvijajo in dokazujejo »relevantnost discipline arhitekture za *ta* svet – in za svet,

¹ Space Caviar (ur.), *Non-Extractive Architecture: On Designing without Depletion* (Berlin: Sternberg Press, 2021), zv. 1.

ki naj šele pride«. ² Ta laboratorij naj bi deloval kot izhodišče za nadaljevanje takšnih praks izven bienala, v svetu vsakdanje resničnosti. Kustos bienala za leto 2025, Carlo Ratti, pa je v najavi dogodka za njegov cilj postavil »iskanje poti naprej pri reševanju akutnih problemov našega časa«, in sicer v upanju, da »bodo nekatere predlagane rešitve morda prinesle odrešitev«. ³

Na podlagi tega lahko rečemo, da se danes oblikuje nekakšna fronta – fronta, ki si prizadeva za aktivno vlogo arhitekture v družbi in se ne zadovolji z nenehnim ponavljanjem, da je arhitektura tesno vpletena v mehanizme, ki obvladujejo današnji svet, da se je v svojem prizadevanju za spremembo danih razmer znašla v slepi ulici ipd., pač pa se, nasprotno, osredotoča na zaris možnosti preboja iz stanja nemoči. In sicer stanja, v katerem se zdi, »da smo vanj ujeti kot v mrežo, ki se razrašča in krepi, mrežo brez pajka«, če uporabimo formulacijo iz zdaj že kanoničnega besedila *Junkspace* Rema Koolhaasa. ⁴

A da bi ta fronta res lahko bila učinkovita, se moramo izogniti prehitrim rešitvam. Takšni poskusi hitrih rešitev danes v glavnem privzemajo dve obliki. Prva začenja z vprašanjem, kako lahko arhitektura pripomore k reševanju okoljskih in družbenih kriz. K tej obliki lahko takoj pripomnimo naslednje: če postavimo na začetek to vprašanje, tvegamo, da bomo arhitekturo zvedli na sredstvo za reševanje kriz. In tu moramo takoj povedati, da arhitektura nima te moči, da ni pravo orodje za reševanje družbenih in okoljskih kriz. Druga pogosta oblika

² Gl. izjavo kustosinje bienala Lesley Lokko, »Biennale architettura 2023: The laboratory of the future«. La Biennale di Venezia, dostopno na <https://www.labiennale.org/en/architecture/2023/introduction-lesley-lokko>.

³ Gl. izjavo kustosa bienala Carla Rattija, »Biennale architettura 2025: The title is Intelligens. Natural. Artificial. Collective«. La Biennale di Venezia, dostopno na <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-architettura-2025-title-intelligens-natural-artificial-collective>.

⁴ Rem Koolhaas, »Junkspace«, *October*, št. 100 (2002), str. 179.

ponujanja »instantnih rešitev« je poenostavljanje kompleksnosti problema, na katerega odgovarja arhitektura. To, denimo, naredi Joseph Grima v svojem sicer tehtnem uvodniku v knjigo *Non-Extractive Architecture*, kjer zapiše, da bi bilo stanje precej boljše, če bi se arhitekti zadnjih nekaj desetletij namesto s teorijami kompozicije ukvarjali s problemi življenjskega cikla materialov in razumnega izkoriščanja naravnih virov.⁵ Ali kot poudarja Swarnabh Gosh v isti knjigi, da vprašanje izkoriščanja delovne sile, na katerem temelji gradbena industrija, še vedno ostaja obrobno vprašanje, med drugim zato, ker se teorija arhitekture še kar naprej posveča vprašanjem, kot je vprašanje t. i. »avtonomije arhitekture«, besedno zvezo avtonomija arhitekture pri tem zapiše v navednicah.⁶

Na to stališče podajamo tale odziv: življenjski cikel gradbenih materialov je pomembno vprašanje, tako kot je za arhitekturo pomembno vprašanje kompozicije. Res je skrajni čas, da se resno lotimo tudi vprašanja – če uporabimo naslov zanimive pobude, ki se ukvarja s tem vprašanjem – »Kdo gradi našo arhitekturo?«, »In pod kakšnimi pogoji?«. ⁷ Vendar to vprašanje kljub svoji tehtnosti po našem mnenju ni tisto, ki bi lahko ali bi celo moralo nadomestiti vprašanje o možnosti avtonomije arhitekture. V dobi številnih kriz, s katerimi se danes sooča tudi arhitektura, je namreč po našem mnenju prav vprašanje možnosti avtonomne prakse arhitekture in njenega uveljavljanja v svetu ključno vprašanje. Seveda pa je pri tem odločilno, kako razumemo pojma avtonomije in avtonomne arhitekture.

Na področju arhitekture se oba pojma še vedno razume in razlaga na precej preprost način. Primer takšnega razumevanja je knjiga *Architectures of Spatial Justice* Dane Cuff, ki se zavzema za družbeno in okoljsko

⁵ Joseph Grima v: Caviar (ur.), *Non-Extractive Architecture*, nav. d., str. 30.

⁶ Swarnabh Gosh v: prav tam, str. 74.

⁷ Gl. »Who Builds Your Architecture? (WBAYA?)«, <http://whobuilds.org>.

angažirano arhitekturo.⁸ V uvodniku je avtonomija predstavljena kot nekakšen umik arhitekture na samo njej lastno področje delovanja, ki je ločeno in neodvisno od drugih področij in praks. V uvodniku je tudi pojasnjeno, da pojem avtonomne arhitekture temelji na teoriji s konca prejšnjega stoletja, ki pravi, da arhitekturna forma izhaja iz arhitekturne zgodovine in diskurza, ki se nanašata sama nase, in pri tem, kot je poudarjeno v uvodniku, vprašanja odnosa do kapitala in javnosti odtriva na stran, kot da ne bi bila pomembna za arhitekturo.⁹ Na podlagi tega je v uvodniku podano stališče, ki ga zagovarja knjiga: namen knjige je zarisati možnosti, kako naj se arhitektura kot disciplina odmakne od zadovoljevanja potreb poznega kapitalizma in obenem od zadovoljevanja lastnih interesov avtonomije. Obstaja namreč še tretja možnost, in to je, da se arhitektura odzove na naraščajoče pritiske dane situacije in se dejavno sooči z dvojno globalno krizo rase družbene neenakosti in uničevanja okolja.¹⁰

Na to lahko odgovorimo v dveh korakih. Najprej, če avtonomijo razumemo na takšen način, potem se lahko samo strinjamo, da ne more biti alternativa tistim segmentom arhitekturne dejavnosti (in ti danes nedvomno prevladujejo), ki neposredno služijo krepitvi danega kapitalističnega sistema in njegovih negativnih teženj. V tem primeru lahko pojem avtonomije upravičeno že v izhodišču damo v navednice. Dejavnosti arhitekture namreč ni mogoče ločiti od ekonomskih, družbenih, okoljskih, kulturnih in političnih dejavnikov in praks, v soočenju s katerimi

⁸ Dana Cuff, *Architectures of Spatial Justice* (Cambridge, Mass.: MIT, 2023).

⁹ Takole piše v uvodniku knjige: »izpodbijati moramo disciplinarne temelje, ki jih je v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja okreplil obrat k *avtonomiji*, teoriji, da arhitekturna forma izhaja iz samoreferenčne zgodovine in diskurza. V svojih prizadevanjih, da bi arhitekturo vzpostavili kot področje, ki je ločeno in neodvisno od drugih področij, so vprašanja odnosa do kapitala in javnosti odrinili na stran kot nepomembna,« Cuff, nav. d., str. 5. (Moj prevod.)

¹⁰ Gl. prav tam, str. 10–11.

se vzpostavlja in deluje. Kadar se poskuša arhitektura razmejiti od teh dejavnikov, češ da je ne zadevajo, postane zgolj orodje teh dejavnikov in razmer. V tem primeru torej ravno izgubi svojo avtonomijo. Vendar to ne pomeni, da se moramo odreči samemu pojmu avtonomije. Naše stališče je, da ga je treba temeljiteje premisliti in opredeliti. In drugič, problematična je sama izbira, pred katero nas postavlja knjiga. Situacijo, v kateri se je znašla sodobna arhitektura, zariše kot urgentno stanje: smo v času radikalnih kriz, pritiski naraščajo, zdaj se je treba odločiti, ali bomo pristali na to stanje in podpirali (neposredno ali posredno, to je z umikom v avtonomijo) kapitalistični sistem, ki proizvaja krize, ali pa se mu bomo zoperstavili in arhitekturo aktivno vključili v reševanje družbenih in okoljskih problemov. Toda ta izbira dejansko ponuja zgolj dve različici istega, saj lahko izbiramo le med arhitekturo, ki deluje kot *orodje* za krepitev danega družbeno-ekonomskega sistema, in arhitekturo, ki deluje kot *orodje* za reševanje negativnih učinkov tega sistema.

Ta izbira zakriva še eno možnost, ki je alternativa obema, in sicer možnost, po kateri arhitektura NI orodje za izpolnjevanje zahtev, pred katere jo postavljajo dane razmere, pač pa dejavnost, ki na svoje razmere – na splet različnih zahtev, pogojev in dejavnikov, v odnosu do katerih se vzpostavlja – odgovarja tako, da sama razmišlja, kaj je tista prava orientacija, ki naj jo zavzame. Se pravi, kaj je tista prava naloga, katere se mora v danih razmerah lotiti, kaj je pravi problem ali vprašanje, ki ga mora nasloviti tukaj in zdaj, v času radikalnih kriz, in sicer nasloviti kot *arhitektura*, torej kot specifično področje delovanja, ki ima tako svojo lastno zgodovino in specifično vednost kot tudi svoje lastne tehnike in metode dela. In da potem v skladu s tem premislekom tudi deluje. Premik od možnosti, ki ju daje na izbiro knjiga, k tej tretji možnosti je premik od arhitekture kot služnostne prakse k arhitekturi kot miselni praksi, torej praksi samostojnega mišljenja in delovanja. In ta premik vsebuje tudi drugačno opredelitev avtonomije arhitekture.

*

Takšen drugačen način avtonomije arhitekture opredeli Rado Riha v prispevku »Avtonomija arhitekture in odloč(e)na želja«. Opredeli jo kot prakso arhitekture, ki v vsakokratnem danem svetu, v svojem prostoru in času misli in deluje samostojno. To Riha podrobneje razvije v svojem prispevku in na njegovo razlago se bomo oprli v nadaljevanju. Riha že v izhodišču poudari naslednje: pojem avtonomije se je uveljavil z razsvetljenstvom, toda od razsvetljenstva podedovani pojem danes ne zadošča več. Če želimo pojem avtonomije razviti v njegovi aktualnosti, potem ga moramo *razširiti* – od znotraj ga moramo razširiti z momentom *heteronomnosti, drugosti*. Takole pojasni Riha: »Potrebujemo razširjeni pojem avtonomije. Natančneje rečeno, pojem avtonomije je treba od znotraj razširiti z momentom heteronomije, heteronomnosti. Moment heteronomnosti deluje namreč v sami notranjosti arhitekture, v njenem jedru.«¹¹ To je tisto, kar je bistveno: »k samemu jedru arhitekture, k njeni avtonomni notranjosti, sodi tudi moment neke neodpravljive heteronomnosti.«¹²

Kaj to konkretnije pomeni na primeru arhitekture, Riha razvije s pomočjo naslonitve na preprosto delitev, ki jo je za področje filozofije uvedel Kant. Kljub pomembnim razlikam med njimi je Kant različne filozofske usmeritve razdelil v dva osnovna razreda: na »šolsko filozofijo« in na resnično filozofijo, ki jo je poimenoval »filozofija po meri pojma sveta« ali »filozofija v svetu.«¹³ Kot povzame Riha, gre v

¹¹ Rado Riha, »Avtonomija arhitekture in odloč(e)na želja«, v: *Objekt v arhitekturi*, ur. Petra Čeferin (Ljubljana: Založba ZRC, 2021), str. 50.

¹² Prav tam, str. 48.

¹³ Razliko med obema razredoma filozofije Riha podrobneje razvije v knjigi *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji* (Ljubljana: Založba ZRC, 2012). V knjigi filozofijo v svetu pojmovno opredeli kot prakso samostojnega mišljenja, organizirano okoli »stvari misli« kot tistega momenta neodpravljive heteronomnosti, ki se ga ne da zvesti zgolj na misel in mislečega. Gl. prav tam, str. 9–72 idr.

primeru »šolske filozofije« za »filozofijo kot področje naučene vednosti, kot področje spoznanj in idej, ki niso plod lastnih miselnih naporov tistega, ki se ukvarja s filozofijo, pač pa jih je kot gotove miselne produkte prevzel od drugod, iz šolske vednosti«. Nekaj povsem drugega je »filozofija v svetu«. To je filozofija, ki po Kantu »svoja spoznanja in ideje obravnava kot odprte probleme svojega časa in svojega sveta, kot probleme, ki njen čas in svet eksistencialno zadevajo in ki jih mora filozof oziroma tisti, ki bi to rad bil, vedno znova na novo, svojemu času in svetu primerno premisliti in rešiti«. ¹⁴

V primeru šolske filozofije se filozof giblje v okviru naučene vednosti, dobro lahko pozna in razume to ali ono filozofsko usmeritev in se lahko povsem suvereno giblje v tem okviru. Toda kot piše Kant: »Če mu spodbijete kako definicijo, ne bo vedel, kje naj vzame drugo.« ¹⁵ Filozofija v svetu se nasprotno ozira k odprtim vprašanjem, se pravi k točkam *ne-vedenega*, točkam, kjer se znajde na *negotovih* tleh. Razliko med tema razredoma Riha zariše takole: »Resnica filozofije v svetu je v njenih vrzelih, v njenem napol-izrečenem, skratka v tem, kar ni v njej nikoli navzoče v celoti, kar v njej vedno umanjka. Če šolska filozofija sledi pomenu besedila, ki ga razlaga, tedaj samostojno filozofiranje, filozofija po meri pojma sveta, sledi prazninam v besedilu, tistim mestom torej, na katerih se avtorju zareče, na katerih reče nekaj, kar je že bodisi več bodisi manj od tega, kar trdi, da je hotel reči.« ¹⁶

Praznine, vrzeli, nekonsistentnosti v filozofskih zastavitvah in sistemih so izhodiščne in oporne točke za tisto misel, ki je samostojno mišljenje. Smoter mišljenja pa ni po Kantu nič drugega kot njegovo nadaljevanje,

¹⁴ Rado Riha, »Avtonomija arhitekture in odloč(e)na želja«, str. 51.

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, nav. Riha, *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*, str. 22.

¹⁶ Riha, *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*, str. 68.

vztrajanje v mišljenju: »edini smoter umnega mišljenja je umno mišljenje samo«. ¹⁷ To pomeni, da je mišljenje neke vrste krožni proces, ki je potencialno neskončen – mišljenje je uspešno ravno takrat, kadar se mu posreči odpreti možnost za svoje nadaljevanje. K temu Riha dodaja še nekaj, kar je bistveno: ta proces se ne odvija kar sam od sebe, »za samostojnost mišljenja je potrebna poleg mišljenja samega še neka *Triebfeder*, neko gonilo.« ¹⁸ Ta notranji gonilni moment mišljenja Riha poimenuje »stvar misli«. To je tisto, kar žene misel, jo poganja, kar sodi k misli kot njen *notranji* moment. Nastopa kot fragment smisla, ki tistemu, ki misli, daje misliti, hkrati pa se upira mišljenju, ostaja vedno odprto, ne-celo, napol izrečeno, na misel *ireduktibilno*. Ta »stvar misli«, ki je misli *notranja* in hkrati *zunanja* in nikoli povsem zvedljiva nanjo, je tisti moment *drugosti*, tisti *neodpravljlivo heteronomni* dejavnik, ki je v jedru samostojnega, se pravi avtonomnega mišljenja.

Iz te razlage sledi dvojje, kar je ključno za razumevanje razširjene avtonomije kot prakse samostojnega mišljenja. Najprej, samostojno mišljenje ni proces, katerega vodi subjekt, ki misli s svojo glavo. V njegovem središču torej ni razsvetljenski subjekt kot samoistovetna, samozavedajoča se in samozadostna instanca. V središču samostojnega mišljenja je, če še enkrat poudarimo, »stvar misli« kot tisti heteronomni dejavnik, ki se vselej odteguje subjektovi vednosti. Označimo ga lahko kot moment *ireduktibilne novosti*, *ireduktibilne singularnosti*. To je tisto, kar požene misel v gibanje in ki tako dejansko šele proizvede tistega, ki misli: subjekt misli. Subjekt je torej produkt samega procesa mišljenja, v tem procesu se tako rekoč na novo proizvede. Proizvede se kot posebne vrste subjekt, kot *v sebi razcepljeni subjekt*, in sicer je razcepljeni zato, ker k njemu kot to, kar je zanj bistveno, sodi še »stvar misli« kot tisti

¹⁷ Nav. prav tam, str. 26.

¹⁸ Prav tam, str. 29.

objektni moment, ki si ga subjekt nikoli ne more prisvojiti.¹⁹ Da objektni moment *sodi k njemu*, pomeni, da lahko subjekt šele preko tega objekta pride do tega, kar on je kot subjekt samostojnega mišljenja. S tem objektnim momentom si deli svojo samostojnost. Do tega momenta pa lahko pride le tako – in tukaj se približamo drugi točki, ki jo je treba posebej poudariti, da bi lahko zarisali koncept razširjene avtonomije –, da ga skuša *ponavzočiti v svetu*, ga pripeljati do pojavitve, se pravi tako, da ga udejanji v svetu, in to prav kot neprisvojljivi objektni moment, ki v svoji ireduktibilni novosti naslavlja vse. To, da naslavlja vse, po Rihi pomeni, da od naslovnikov ne zahteva nobenih predikatov, da bi ga razumeli, nobenih posebnih lastnosti, zahteva samo to, da mislijo.²⁰

Samostojno mišljenje je torej posebne vrste proces: je mišljenje, ki se ga ne da ločiti od delovanja. In k tej dvojici nujno sodi še tretji moment, in sicer »stvar misli«. Tisti, ki misli, se vključuje v ta proces, s tem pa se vključuje v sestavo subjekta oziroma se subjektivira. To pomeni, da je v svetu na poseben način. Riha ta *modus* opiše kot odskok, distanciranje od dane realnosti, danega reda.²¹ Odskok zato, ker je tisto, kar daje subjektu oporo, »stvar« kot tisto, kar nima pozitivne eksistence – nastopa zgolj

¹⁹ Riha pojasni: »To, kar subjekt naredi za subjekt, je to, česar ne ve o sebi, njegovo ne-vedeno. In v tem ne-vedenem je subjekt najbolj pri sebi, najbolj 'on sam'.« *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*, str. 83. Za opredelitev tega subjekta, ki obstaja le v primeru, če in ko vztraja v mišljenju, Riha uporabi tudi oznako brezglavi subjekt (po Jacquesu Lacanu). Takole razvije Kantov subjekt, ki misli samostojno: »Cena, ki jo plačam zato, da mislim z lastno glavo, je, da se vzpostavljam kot brezglavi subjekt. Subjekt samostojnega mišljenja, tisti, ki izhaja iz razsvetljske maksime 'Drzni si misliti!', 'Tvegaj misel!', je neeksistentni subjekt. Je subjekt, ki biva le kot nenehno aktualizirana zmožnost nekoga, da resnico svoje misli razvije v obliki argumentacije, ki se potencialno naslavlja na vse.« Prav tam, str. 72.

²⁰ Prav tam, str. 68.

²¹ Riha, »Avtonomija arhitekture in odloč(e)na želja«, str. 45.

kot prekinitiv, vrzel, kot moment ireduktibilne novosti, singularnosti. Subjekt mišljenja pa obstaja le, dokler ta moment udejanja v svetu, ga vpeljuje v svet, in sicer prav kot moment ireduktibilne singularnosti, in če iz tega momenta prekinitve gradi naprej.

Mišljenje, ki je nerazločljivo od delovanja, je torej dvojni proces. Je proces subjektivacije, v katerem se vzpostavlja subjekt misli kot instanca, ki je in deluje v svetu na način odskoka od sveta, saj se opira na objektni moment »stvari«, ki ga vodi in mu daje orientacijo. Vzpostavlja pa se, če potrjuje, razvija in vpeljuje ta objektni moment v svet, v katerem deluje. To je torej hkrati tudi proces objektivacije »stvari misli« v svetu kot tistega, kar je za svet bistveno ravno kot tisto, kar ni zvedljivo na dano vednost, česar ni mogoče umestiti v dane kriterije koristnega, uporabnega, smiselnega, tisto, kar z gledišča dane vednosti nastopa zgolj kot nerazumni presežek.

Ta na prvi pogled preprosta razdelitev filozofije na dva razreda je dejansko opredelitev dveh korenito različnih načinov delovanja v svetu. Korenito različna sta zato, ker sta *zgrajena* na korenito različni način. Šolska filozofija se vzpostavlja in deluje v okviru dane vednosti, vselej ostaja varno vpeta v njeno mrežo in je določena z njo. V svojih spoznanjih, trditvah, sklepanjih vztrajno potrjuje svet, kot kakršen se ta, objektivno gledano, kaže. Filozofija v svetu pa je organizirana okoli momenta radikalne heteronomnosti »stvari misli«, ki ga vpeljuje v svet, tako pa mrežo dane vednosti ves čas trga, načinja, odpira. Razkriva ga v njegovi konstitutivni odprtosti, ne-določenosti, se pravi kot svet, ki prav v tej svoji ne-določenosti naslavlja vse.

*

Sedaj se lahko povrnemo k arhitekturi. Rihova teza je, da lahko enako delitev uvedemo tudi za področje arhitekture. Kljub vsej raznolikosti usmeritev in teženj v sodobni arhitekturi tudi za področje arhitekture velja,

da lahko njene različne prakse razdelimo v dva osnovna razreda: na arhitekturo, ki deluje v okviru dane vednosti in v skladu z njo, ter arhitekturo, ki misli samostojno, avtonomno. In prav takšno je tudi naše izhodišče. Ta dva razreda bomo poimenovali *služnostna arhitektura* in (v skladu s Kantom in Riho) *arhitektura v svetu*.

Podobno kot šolska filozofija tudi služnostna arhitektura deluje v okviru dane vednosti in je določena s tem okvirom. Označimo jo lahko tudi kot razumno prakso, kot primer razumnega delovanja. Osredotoča se na naloge, pred katere jo postavljajo dane razmere, pri tem pa smotrnost svojega delovanja utemeljuje z uveljavljenimi kriteriji koristnosti in uporabnosti, torej kriteriji, ki so krojeni po meri sveta, kakršen ta pač je.²² Nasprotno je za arhitekturo v svetu značilno delovanje, ki je s stališča danega sveta objektivnosti videti nerazumno. Podobno kot to velja za filozofijo v svetu, jo namreč vodi neki odprti problem, neka »stvar arhitekture«, ki nima neposredne uporabne vrednosti in ki v zadnji instanci ne služi ničemu drugemu kot zgolj arhitekturi sami, njenemu nadaljevanju. Seveda arhitektura vedno konstruira različne uporabne in koristne objekte, kot so šole in vrtci, zapori in avtobusne postaje ali garaže in sedeži korporacij. Ampak kadar se jo razvija kot miselno prakso, je pri tem bistveno, da te objekte hkrati skonstruira kot *arhitekturne* objekte. Se pravi, da je bistveno to, da s temi objekti in v njih ponavzoi nekaj tiste »stvari«, za katero ji gre in preko katere lahko pride do tega, kar ona sama je kot specifična praksa samostojnega mišljenja. Odločilno torej je, da objekt, ki ga konstruira, skonstruira kot

²² Koristnost in uporabnost se pri tem razume na različne načine: kot koristno lahko obvelja delovanje, ki sledi tržni logiki, ker je to dominantna logika, ali pa delovanje v smeri popravljanja škode, ki jo povzroča prevlada te logike. Toda v zadnji instanci so vsi ti načini opredeljeni glede na isti okvir, v okviru danega sveta: koristnost in uporabnost se meri s kriteriji danega sveta, koristno in uporabno je to, kar je koristno in uporabno za dani svet.

sebi lastni objekt, se pravi kot *arhitekturni objekt*. In s tem objektom se v svetu pojavi tudi arhitektura sama. Pojavi se kot praksa, ki kreativno odgovarja na izzive in probleme svojega prostora in časa in ki s takšnim odgovorom obenem na novo izumlja samo sebe. Prav to pa je ravno cilj arhitekture kot prakse mišljenja – njeno nadaljevanje v svetu, njena invencija in reinvecija v obliki materialnih objektov, ki jih konstruira.

Potemtakem imajo na neki način kritiki avtonomije arhitekture prav: tudi za arhitekturo razširjene avtonomije je značilna nekakšna orientiranost nase oziroma na »stvar«, ki jo vodi. Vendar to ni umik v notranje polje arhitekture. Arhitektura tako deluje v *svetu*, v soočenju s konkretnimi dejavniki svojega prostora in časa in v konfrontaciji z drugimi praksami. Z nalogami, ki se jih loteva, vselej odgovarja na različne zahteve in pogoje. Ti vključujejo tako t. i. zunanje pogoje, kot so dejavniki ekonomije, tehnologije, okoljske in družbene problematike (kamor danes nujno sodita tudi upoštevanje življenjskega cikla materialov in premišljeno upravljanje z naravnimi viri), kot tudi t. i. notranje pogoje, se pravi tiste, ki se nanašajo na korpus arhitekturne vednosti in zgodovine (sem sodi tudi vprašanje arhitekturne kompozicije).²³ Izpolnjuje različne kriterije uporabnosti, ekonomičnosti itd. Ti pogoji in dejavniki so kontekst, v katerem arhitektura deluje in v odnosu do katerega se vzpostavlja. A vzpostavlja se tako, da ga preoblikuje. Preoblikuje ga tako, da bi se v njem lahko pojavila *kot ona sama, kot arhitektura*. Z objekti, ki jih konstruira ali rekonstruira, rekonstruira tudi kontekst, v katerem se vzpostavlja – preoblikuje ga v *arhitekturni*

²³ Formulacijo t. i. (tako imenovani) uporabljamo zato, ker pred srečanjem s svojimi pogoji arhitekture kot prakse mišljenja, strogo gledano, sploh ni, kar pomeni, da ne moremo govoriti o zunanjih ali pa notranjih pogojih arhitekture. Tako »notranji« (arhitekturna vednost in zgodovina) kot »zunanji« pogoji (druge vednosti in prakse) so material, s katerim arhitektura dela in ga preoblikuje, da bi iz njega gradila svoje telo, da bi se torej lahko v njem pojavila kot ona sama.

kontekst, torej kontekst, v katerem je artikulirana še »stvar arhitekture« kot tisto, kar glede na pogoje, določila danega sveta nastopa zgolj kot nekakšna prekinitev, zareza, moment ireduktibilne singularnosti. Svoj kontekst, to je svet, v katerem se pojavlja, torej razpira za nekaj, kar mu je radikalno heteronomno, drugo. Potrjuje ga kot v sebi odprti svet, ki v svoji odprtosti vse naslavlja na enak način: vsem odpira možnost, da vežejo svojo eksistenco na neko »stvar«, na neki odprti problem, ki jih vodi (in ki ne velja za nikogar, če ne velja za vse), ter se s tem odtegnejo popolni določenosti s svetom kot nečim, kar je videti kot v sebi zaeljena celota, brez možnosti alternative, kakor mreža brez pajka, ki se kar sama od sebe razrašča in krepi. Če izberejo to možnost, potem izhajajo iz neke druge hipoteze o svetu in sebi v njem od tiste, ki danes prevladuje do te mere, da je sploh ne dojemamo več kot hipotezo, ampak jo sprejemamo kot objektivno dejstvo. Ta druga hipoteza govori o tem, da je naš svet v sebi odprt, da je to svet z vrzelmi v sebi, v katerega se je mogoče umestiti na tak način, da smo tudi sami soudeleženi v tem, kaj svet je in kaj še lahko postane. In tako se tisti, ki delujejo v skladu s to hipotezo, tudi že umeščajo v svet.

Zato je v današnjem svetu številnih kriz, spričo katerih se zdi, da smo brez moči, po našem mnenju prav premislek možnosti avtonomije arhitekture in njenega uveljavljanja v svetu tista naloga, ki se ji je vredno posvetiti. Gre namreč za vprašanje o možnosti razvijanja arhitekture kot ene od tistih praks, ki so zmožne delovati v svetu tako, da ga odpirajo, razkrivajo v njegovi konstitutivni odprtosti, ne-celosti, torej v razsežnosti, ki jo skuša vsak režim zakriti, vključno z aktualnim režimom sodobnega kapitalizma. Zaradi tega lahko takšno prakso arhitekture, prakso razširjene avtonomije, kakršno v svojem delu razvije Riha, imenujemo *arhitektura v svetu*. To je namreč praksa arhitekture, ki se v svetu vzpostavlja in pojavlja tako, da svet hkrati gradi oziroma ga preoblikuje, rekonstruira. V svetu se vzpostavlja skupaj s svetom, ki ga sama vzpostavlja.

Možnost takšne prakse arhitekture nas zanima v tej knjigi, zato smo ji nadelo naslov *Arhitektura v svetu*. Prispevki v knjigi se sicer ne osredotočajo samo na arhitekturo, pač pa obravnavajo še druga področja miselnega delovanja, pri čemer jih povezuje skupni problem: problem zarisa možnosti takšnega mišljenja in delovanja v svetu, ki je obenem rekonstruiranje vsakokratnega danega sveta. Pri odgovarjanju na ta problem prispevki razvijajo koncepte, ki so lahko oporne točke za premislek te možnosti tudi na področju arhitekture. So opora za to, da preverjamo in razvijamo zmožnosti, ki so lastne arhitekturi kot specifični miselni praksi, namesto da bi pristajali na izbire, pred katere nas postavlja dani svet objektivnosti, pa naj bodo nekatere od možnosti v okviru teh izbir še tako dobronamerne.

Jacques Rancière in Mark Foster Gage

POLITIKA JE ESTETIKA¹

Mark Foster Gage (MFG): Ko razpravljamo o estetiki, pogosto pridemo do vprašanja distance. To je predvsem opazno pri Kantu, ko vpelje idejo o »brezinteresnosti«, o potrebni konceptualni distanci, ki jo moramo pri estetski presoji vzpostaviti do predmeta. Na primer, hrane na krožniku ne moremo oceniti kot lepe, če smo lačni. Da bi predmete zapopadli v estetskih pojmi, moramo do njih vzpostaviti bolj distanciran odnos. Tako Burke kot Aristotel sta ugotavljala, da mora za tako presojo gledalec stati tam, od koder ima pregled nad celoto tega, kar opazuje, kajti če bi bil preblizu, ne bi videl celote, in če bi bil predaleč, ne bi videl podrobnosti. Oscar Wilde in Walter Pater sta definirala gibanje esteticizma, v skladu s katerim je umetnost ločena od trga in vpliva kapitala, je torej zavarovani režim neskončne distance med vsakodnevnim življenjem in komercialno nedostopnostjo umetnosti. Ko danes v arhitekturi govorimo o estetiki, se pogosto predpostavlja,

¹ Pogovor s simpozija o estetskem aktivizmu, ki je potekal 15. oktobra 2016 na Univerzi Yale (New Haven, Connecticut), je transkribiral Matt Shaw. Op. uredništva TPA: Slovenski prevod sledi tej transkripciji predavanja, objavljeni v zborniku *Aesthetics equals Politics. New Discourses across Art, Architecture and Philosophy* (MIT, 2019), na nekaterih mestih, ki se ne ujemajo povsem s transkripcijo pogovora in ki tu niso posebej označena, pa smo sledili posnetku pogovora »*The Aesthetic Today*«: Jacques Rancière in Conversation with Mark Foster Gage, objavljenem na spletu (<https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI>).

da govorimo prav v terminih esteticizma, kjer gre zgolj za lepoto in frivolno distanco do zahtev in omejitev realnosti in še posebno do politike. Tako ni nič nenavadnega, če danes naletimo na tak odnos: »Kaj pa ima estetika opraviti z arhitekturo?« Razlog za to, da je med arhitekti vedno več zanimanja za vaše delo, je po mojem prav v tem, da ste razširili pojmovanje estetike, tako da ima širši domet kakor prej. Estetiko, politiko in naše razumevanje umetnosti ste prepletli na globok in korenit način, ki se zdi mnogim spodbuden.

Zato bi rad začel z vprašanjem definiranja: če estetike ne opredelimo tako kakor Kant, Burke, Wilde ali kaka druga zgodovinska osebnost, po kateri mora med subjekti in objekti obstajati posebna ali nepremostljiva distanca, niti ne zgolj kot teorije umetnosti, kakšno definicijo estetike lahko danes ponudite sami?

Jacques Rancière (JR): Zame estetika ni teorija umetnosti, presoja umetnosti in tako dalje. Moje razumevanje estetike je dvojno. Najprej, osnovni pomen estetike ne zadeva umetnosti. Ne zadeva umetnosti, pač pa tisto, kar tvori čutno izkustvo. Gre za izkustvo skupnega sveta. Pri estetskem problemu nikakor ne gre za lepoto. Gre za izkustvo skupnega sveta in tega, kdo lahko podeli to izkustvo. Zato je po mojem mnenju politika estetska že sama po sebi in na neki način se je kot taka vzpostavila pred umetnostjo. Prav v politiki se je estetsko vprašanje prvič pojavilo v obliki: kakšne vrste čutni skupni svet tvori politika in kdo lahko sodeluje v tem svetu?

Natančneje, vprašanje se glasi takole: »Kdo ima zmožnost postati politični subjekt in katera oblika čutnega izkustva proizvaja ali prepoveduje to zmožnost?« Saj veste, Platon je dejal, da delavci ne morejo sodelovati pri politiki, ker nimajo časa in morajo ostati vpreženi na

svojem delovnem mestu. Jasno je, da gre tu tako za materialno kakor tudi simbolno pozicijo. To, kar se zdi Platonovo navajanje dejstva (delavci nimajo časa, kajti delo ne čaka), je dejansko definicija: delavci so tisti, ki nimajo časa. In »imeti čas« je način bivanja. Če izjavo obrnemo, lahko rečemo, da se politika zgodi, kadar si tisti, ki naj ne bi imeli časa, vzamejo čas, ki ga »nimajo«. Zgodi se, ko ljudje uporabijo zmožnost, ki se jim jo odreka. V *Nerazumevanju* sem pisal o moderni ubeseditvi prihoda rimskih plebejcev na aventinski grič. V tej ubeseditvi se vse vrti okrog čutne zmožnosti: ali plebejci govorijo? Politika temelji na posedovanju *logosa*, ki je zmožnost razpravljanja in argumentiranja, za razliko od živalskega hrupa glasov, ki izražajo zgolj ugodje ali bolečino. Stališče patricijev je bilo, da ne morejo razpravljati s plebejci iz preprostega razloga, ker plebejci ne govorijo, iz njihovih ust prihaja zgolj hrup. Plebejci morajo torej proizvesti čutni dokaz, da govorijo. To so estetski temelji politike. Pri estetiki ne gre za umetnost; estetika zadeva dejstvo, da si delimo skupni čutni svet.

Kot vemo, obenem obstaja tudi zgodovinska opredelitev estetike, ki estetiko povezuje z umetnostjo. Pri Kantu se pridevnik estetsko najprej nanaša na sodbo, povezano s posebnim izkustvom, ki je izkustvo lepega. Zanimivo pri tem je, da se vznik estetskega dejansko zgodi v istem trenutku kakor vznik umetnosti kot take. Vemo, da pred tem estetskim trenutkom umetnost ni obstajala kot izkustvena sfera. Umetnost je pomenila veščino ali spretnost. Po tem starem izročilu je obstajala ločnica, ki je mehanične umetnosti, katerih namen je bil utilitaren, razmejevala od lepih umetnosti – umetnosti posnemanja, ki je bila pridržana za privilegirano skupino ljudi, tiste z okusom. V osemnajstem stoletju je Voltaire dejal, da človek okusa nima istih čutov kakor navadni ljudje. Obstajala je torej ta delitev, ki je bila tako materialna kakor tudi simbolna, tako kot v politiki. Kantovo definicijo

estetske sodbe kot nezainteresirane sodbe moramo razumeti z ozirom na to staro delitev. Pogosto slišimo, da je Kant vpeljal estetsko sodbo zato, da bi ločil tisto obliko užitka, ki je pridržana za elito. Drži ravno obratno. Opredelil je tisto človeško zmožnost, ki je skupna vsem, tako tistim, ki so prej veljali za »ljudi brez okusa«, kakor tudi tistim, ki so veljali za »ljudi z okusom«. Zaradi tega estetike ni mogoče utemeljiti kot teorije ali vede o lepem. Bila je označevalec za oblike čutne enakosti, oblike skupne človeške zmožnosti, pri čemer je prekinila s hierarhično delitvijo čutnega. Nanaša se na obliko izkustva, ne na umetnost kot tako. A vznikne v istem času, kot tudi umetnost sama vznikne kot tista oblika izkustva, ki se ne nanaša več na posebno skupino ljudi, kakor je prej veljalo za »lepe umetnosti«. Umetnost postane nekaj, kar moti to, kar je normalno – hierarhično delitev sfer delovanja in oblik sposobnosti –, in se nanaša na obče človekovo izkustvo in skupno človeško zmožnost. Zaradi tega lahko obstaja ta tesna povezava med politično revolucijo in estetsko revolucijo – estetska revolucija je bila uresničitev ideje o enakih zmožnostih.

MFG: Eno od mest, ki zares osvetljuje to stališče, je, ko opisujete, kako je bila družbena revolucija hči estetske revolucije. Takole zapišete: »Delavec ustavi delo svojih rok, da bi si njegove oči lahko prilastile prostor. Njegov ‚nezainteresirani‘ pogled pomeni disjunkcijo dejavnosti rok in dejavnosti oči. Temu lahko rečemo estetsko izkustvo. Estetsko izkustvo ni izkustvo esteta, ki uživa v umetnosti zaradi umetnosti same. Ravno nasprotno: je prerazporeditev čutnega, razdružitev telesa platonovskega obrtnika, čigar oči bi morale bile uprte izključno v delo njegovih rok. Je način, da si vzame čas, ki ga nima. To je tisto, kar emancipacija najprej pomeni: udejanjenje enakosti, ki je izkustvo razdružitev telesa, prostora, in časa dela.« Zdi se, da estetsko tu ustvarja novo vrsto odprtosti, s tem ko se osredotoča na to, čemur pravite »delitev čutnega«,

v kateri je zajet tudi delavec. Videti je, da gre tu za emancipacijski, inherentno politični moment, ki je možen šele na podlagi redefiniranja meja estetskega izkustva.

JR: Pri hierarhični delitvi čutnega ima delavec vse čute delavca. Ima oči, roke, ušesa delavca, in seveda um delavca. To je tisto, kar delitev čutnega pomeni. Emancipacija je udejanjenje razveze znotraj te normalne igre kretenj, drž, občutij in misli. V *Proletarskih nočeh* sem ta prelom ponazoril z združitvijo med aktivnostjo rok in aktivnostjo pogleda mizarskega delavca, kot jo predstavi mizar Gauny v opisu delovnega dne. To je pomembno, ker gre tu tako za nekaj povsem materialnega kakor tudi poudarjeno simbolnega. Poanta tega prizora ni preprosto v sporočilu, da so delavci ljudje tako kakor vsi drugi, temveč tudi, natančneje, v tem, da pokaže na zmožnost, ki prekine z dozdevno očitnostjo ločevanja med dvema vrstama človeških bitij. V času, ko sem bral ta tekst, je izšla zelo vplivna knjiga *Distinkcija: kritika sodbe* Pierra Bourdieuja. Bourdieu je izenačil Kantovo analizo z elitistično pozicijo estotov, ki se pretvarjajo, da izrekajo univerzalne sodbe o lepem, za razliko od navadnih ljudi, za katere je okus zgolj izbira med »to mi je všeč« in »to mi ni všeč«. Buržoazno iluzijo nezainteresiranosti je zoperstavil prozaični resničnosti, v kateri imajo ljudje – predvsem revni ljudje – okus, ki jim ga je naložil njihov položaj. Moja poanta je bila, da je takšna »družbena« kritika popolno uglasena s staro hierarhično normo: ljudje morajo imeti čute, ki se ujemajo z njihovim položajem. Emancipacija je pomenila ravno nasprotno: delavci nehalo uporabljati svoje čute tako, kakor bi jih kot delavci morali. To je estetski vidik v osrčju delavske emancipacije. In to je v osnovi tisto, kar zame pomeni estetika.

MFG: Gre torej za paradoks med pogledom na estetiko, ki je egalitarno podvzetje, in pogledom, da estetika nujno vzpostavlja hierarhije. Zgodovinsko gledano, se jo je opredeljevalo kot vzpostavljanje hierarhij v povezavi z okusom in močjo. Ob branju vašega dela pa imam občutek, kakor da se pod nami spodmika konceptualni temelj teh razmerij moči. Zagovarjate stališče, da neenakost lahko vodi zgolj k neenakosti, kakor tudi to, da je kakršna koli oblika enakosti možna samo na podlagi temeljne predpostavke o absolutni enakosti. To je zelo močna izjava, sploh če govorimo o estetiki kot tistem mestu, kjer se to tudi politično izrazi. Osrednja značilnost vašega dela je, da spleta novo razumevanje estetike politike in politike estetike. Zanima me, kaj v teh na novo opredeljenih okvirih estetike in politike pomeni aktivizem.

JR: Ja, to postavlja »aktivizem« in »estetski aktivizem« v nenavaden položaj. A to, kar je tu bistveno, ni nasprotje med »kontemplacijo« in »akcijo«. To, kar sta Kant in za njim Schiller postavila v jedro estetskega izkustva, ni »kontemplacija« v smislu nekakšnega elitističnega uživanja daleč od prozaičnega sveta. Pač pa je to »svobodna igra« ali »gon igre«. To, na kar meri »svobodna igra«, ni nasprotje delovanja. Je njegova notranja razcepljenost. Delovanje ni preprosto dejstvo, da nekaj delamo. Je kategorija v okviru delitve čutnega, ki »aktivna« človeška bitja postavlja nasproti »pasivnim« človeškim bitjem. Tudi tu gre tako za materialno kakor tudi simbolno zadevo. Delovanje lahko razumemo na dva načina: prvič, kot zasledovanje določenega cilja s pomočjo izbire ustreznih sredstev, in drugič, kot cilj na sebi, kot prikaz avtonomne zmožnosti. Tako imenovani »aktivni« ljudje so bili tisti, ki so zadostili obema zahtevama, medtem ko so bili »pasivni« ljudje tisti, ki jim je spodletelo na obeh ravneh, ljudje, ki niso bili zmožni slediti nobenemu drugemu cilju razen golemu preživetju. Estetska revolucija je odpravila nasprotje med aktivnimi ljudmi in pasivnimi ljudmi,

kadar gre za »cilj na sebi«. Svobodna igra, kakor jo je definiral Schiller, je dejavnost, ki je namenjena sami sebi, in je obenem dejavnost, ki je dostopna vsem. Prav tako pa jo lahko razumemo tudi kot obliko kolektivnega delovanja. Svobodno ljudstvo – starogrški *populus* – je ljudstvo, ki se igra, pravi Schiller. Je ljudstvo, katerega *modus* delovanja ni ločen od ciljev tega delovanja. Ne smemo pozabiti, da je mladi Marx na enak način opredelil komunizem. Komunizem je oblika kolektivne eksistence, kjer delavci ne delajo več zato, da bi zaslužili za preživetje, ampak zato, da bi uporabili svoje proizvodjalne in družbene zmožnosti, ki so lastne človeštvu kot takemu. To je tisto, kar imam v mislih, ko govorim o »notranjem razcepu« delovanja. Tu je delovanje kot cilj na sebi postavljeno nasproti utilitarnim in strateškim modelom delovanja, ki se nazadnje iztečejo v isti hierarhični model: imamo ljudi, ki s svojimi rokami izdelujejo koristne reči, in ljudi, ki poskrbijo za cilje skupnosti.

MFG: Ali ste se zaradi tega pogleda intelektualno razšli s svojim filozofskim mentorjem, Althusserjem? Njegovo stališče predpostavlja idejo o elitističnem učenjaku, ki vodi nevedneže iz njihove bede.

JR: Šlo je za dve stopnji. Z althusserjanstvom sem prekinil na podlagi maoistične kulturne revolucije, ki je inteligenco množic postavljala nasproti ideji avantgarde, katere znanost mora osvoboditi nevedneže iz pasti ideologije. Takrat sem spoznal, da je razlikovanje med dvema vrstama inteligence še vedno del neegalitarnega pogleda na svet. A to, kar je tu bistveno, ni vprašanje, kdo ima privilegij inteligence in vednosti, ampak vprašanje, komu pripada privilegij »delovanja«, ki je bilo še globlje ukoreninjeno v tradiciji. Samo za »aktivne« ljudi se je štelo, da imajo privilegij, da si zamislijo cilje svojega delovanja ali pa da delujejo zgolj za to, da uporabijo svoje lastne zmožnosti. Delavci so bili »pasivni« ljudje, ker naj bi njihovo delovanje bilo omejeno na

najnujnejše potrebe in njihovo zadovoljitev. S pojavom estetike pa se je iznašlo novo obliko nedejavne dejavnosti ali dejavne nedejavnosti, ki je zabrisala staro hierarhično delitev dejavnosti in zmožnosti.

MFG: Ko že govoriva o delovanju: pisali ste tudi o plesu in filmu, ampak ne kot apoteozi akcije ali gibanja, pač pa tudi njegovi inhibiciji. Če to prenesemo v urbano merilo, bi lahko pogledali k filozofiji situacionistov in h konceptu *derive*, kjer gre za to, da se prostor namerno uporabi na napačen način. Sami ne pišete samo o delovanju v urbanem prostoru, ampak tudi o odvrčanju od delovanja kot političnem aktu. Vaše reference so istanbulski Stojеči človek, pekinški Neznani upornik in Occupy Wall Street. V tem, da to, kar režim v okviru delitve čutnega določi, da naj bo urbani prostor, uporabimo na drugačen način, je politična moč. Milijon dolarjev vredno vprašanje, posebno za projektante, se glasi: ali je politično delovanje vedno kršenje predvidene uporabe nečesa, kar obstaja, ali pa so te ideje lahko del procesa projektiranja? Ali se politična akcija vedno zgodi po tem, ko nekaj že obstaja, ali pa lahko politična intenca obstaja v procesu ustvarjanja?

JR: To je seveda veliko vprašanje.

MFG: Največje.

JR: Osnovni, vzorčni primer politične akcije je barikada. V devetnajstem stoletju je bila barikada blokiranje ceste. Z vojaškega stališča ni koristna. Strateška napaka je zapreti cesto; res je sicer, da predstavlja nekakšen zid pred vlado ali vojsko, ampak hkrati preprečuje premik naprej, prehod v napad. Barikada pa je tudi zasedba ceste ali ulice, ki je hkrati konstitucija ljudstva v smislu, da predstavlja prekinitev normalne delitve prostora. Namesto da bi bili na svojem mestu – v delavnicah, so delavci

blokirali ceste s kamenjem s pločnikov, z vozički za prevažanje blaga in s pohištvom, ki so ga pometali skozi hišna okna. Subverzija normalne rabe prostora je tudi subverzija normalnega načina političnega delovanja. Takšnih cestnih blokad so se posluževali tudi v gibanju Occupy. V tem primeru je zasedba bila *détournement* normalne oblike protesta, ki je korakanje po ulicah. Protest blokira ulico, je pa še vedno uglasen s tem, kar je normalno. Blokada pa, kakršna se je zgodila pri gibanju Occupy, je specifična različica subverzije normalne uporabe ulice, ki je premikanje. Pri Occupy Wall Streetu je bila pomembna odločitev, da se ljudje ustavijo in razpravljajo, namesto da bi se premikali in vzklikali. Do enakega obrata je prišlo v primeru Stojječega človeka. Kot performer je storil nekaj, kar je bilo uglaseno s politično obliko zavzetja praznega prostora, ki naj bi se ga po vladnih načrtih preoblikovalo v prostor trgovanja. Njegov performans je bil v tem, da ni počel ničesar, da je nepremično stal. In učinek tovrstnega performansa je dezorientacija. Policija ni vedela, kaj naj naredi s tem moškim, ki ne počne »ničesar«.

Ali obstaja možnost subverzije urbanega prostora, ki bi bila neposredni rezultat arhitekturnega oblikovanja? Zdi se, da je danes arhitektura v nenavadni situaciji, kar zadeva idejo o »subvertiranju« prostora. Subverzijo razume kot kljubovanje tradiciji, v skladu s katero arhitektura gradi čvrste stvari, ki zasedajo prostor. Sam sicer gledam na arhitekturne projekte in arhitekturni diskurz od zunaj. Me pa skrajno preseneča, da se tako veliko arhitektov osredotoča na idejo, da morajo sprožiti gibanje, premikanje. Mislijo, da ne smejo graditi čvrstih stvari in blokirati prostora, ampak da morajo prostor napraviti bolj mobilni. To je fascinantno. Gledal sem projekte *Architectural Imagination* (iz leta 2016 za beneški arhitekturni bienale), ki se ukvarjajo s preobrazbo določenih prostorov v Detroitu. Zavedam se, da gre za »konceptualne« projekte, katerih namen je ustvariti novo »metaforo mesta«, in ne toliko za smotrno preurejanje

urbanega prostora. Me pa zares čudi njihova obsedenost z mobilnostjo. Gre predvsem za načrte za preobrazbo območja Stare pošte, ki jih je vodila ideja, da je Stara pošta ovira, ki ločuje mesto od reke. Obiti jo moramo. Skratka, stavba je ovira in arhitektura ima nalogo, da poskrbi za prehod. V istem duhu je narejen tudi nenavadni projekt spiralnega parkiranja, ki je prostor kroženja in ki naj bi sprožal – tako rekoč iz tega svojega gibanja – druge prostore in kulturne užitke, pri čemer se ga stalno prečka. Potem je bil še en drug projekt, kjer je šlo za vrsto paviljonov in pergol, ki naj bi ustvarjali poroznost med notranjostjo in zunanostjo in s tem zabrisali ločnico med notranjostjo in zunanostjo, da bi se ljudje lahko premikali. Čudi me tudi zanimanje arhitektov za objekte za starostnike in za načrtovanje objektov za starostnike, ki so zasnovani na način, da otežujejo gibanje, za čimer je stala ideja, da se starostniki ne smejo sprostiti, da se morajo naprezati in biti postavljeni pred ovire.

Vedno je bilo nekaj protislovnega v ideji o arhitekturni subverziji. V modernih časih je bila arhitektura pogosto mehanizem očiščenja prostora in očiščenja ulic. Tako je bilo najprej pri urbanizaciji, ki naj bi odpravila ulično vojno, tako kot v primeru Haussmanna v Parizu. Pri vseh arhitekturnih utopijah in projektih je šlo za načrtovanje ulic, in sicer neke vrste deblokiranih ulic. Poznamo znameniti primer Le Corbusierjevih načrtov za prostor, namenjen prostemu gibanju pešcev, ki se dviguje nad prostorom za prosti avtomobilski promet. Constant in situacionisti so kritizirali Le Corbusierja, a so bili tudi sami obsedeni z mislijo na prostor, ki ne sme biti zablokiran. S tega zornega kota obstaja kontradikcija med utopičnimi Constantovimi projekti, ki so jih posvojili situacionisti, in principom *derive*, ki je način naključnega gibanja po starem mestu in dediščina nadrealistične tradicije.

MFG: Ali je ta utopična strategija samo spekulativna prerazporeditev čutnega?

JR: Ne, mislim, da gre za vztrajno arhitekturno utopijo, idejo, da se bo prostor enakosti ustvarilo s kreiranjem prostora mobilnosti, prostora brez ovir (kar pomeni tudi brez barikad). Presenetilo me je pisanje številnih sodobnih arhitektov in njihova obsesivna raba tega mikavnega koncepta »poroznosti«. Kakor na primer nenavadne izjave kuratorja tistega beneškega bienala, da je mesto s poroznimi stenami mesto, ki promovira enakost.

MFG: Izvor te ideje o poroznosti bi lahko iskali pri Frankfurtski šoli in njenem vplivu na arhitekturno stroko – torej kot idejo, da je naloga arhitekture, da razkrije neenakosti oziroma razkrije družbene probleme s tem, da ustvari priložnosti za to, da ljudje lahko opazijo te probleme. Gre za ukoreninjeno stališče kritične teorije znotraj arhitekture, ki vztraja, da je politična akcija odvisna od zavedanja in da arhitektura lahko pripomore k ozaveščanju. Sami ste kritični do te ideje Frankfurtske šole, kritizirate tudi misel, da je ozaveščanje oblika zavzetega delovanja. Kot omenjate, in mislim, da upravičeno, ozaveščenosti ne sledi nujno tudi delovanje v skladu s to ozaveščenostjo. Arhitektura še vedno sledi modelu, da je družbeno aktivna, če širi ozaveščenost, pri čemer vzbujajo lažno upanje, da je to oblika političnega angažmaja. A morda obstajajo druge taktike. Ena od stvari, ki sem jih prebral v vaši knjigi in kar sovpada s tem, o čemer zdaj govoriva, je tematika potujitve. Ko govorite o potujitvi, uporabite naslednji čudoviti stavek, v katerem zapišete, da je potujitev »odtegnitev pomena, kot vrnitev nedolžnosti naši zmožnosti videnja«. To je nekaj čisto drugega kot kritično interveniranje. Ni razkrivanje problema; je odpiranje vprašanja o pomenu, ki nam bo morda omogočilo, da napišemo neko novo enačbo realnosti

ali neko novo delitev čutnega. Ali potujitev igra kakšno vlogo v vaših idejah o prerazporeditvi delitve čutnega?

JR: Ideja o delitvi čutnega predpostavlja, da umetnost vedno počne nekaj drugega od tistega, kar naj bi bil njen posel. Na tej točki se srečuje s potmi emancipacije, kajti emancipacija pomeni, da prenehaš delati samo to, kar naj bi bil »tvoj posel«. A še nekaj je pomembno, estetska učinkovitost ni povsem isto kot umetniška učinkovitost. Pri umetniškem gre za udejanjanje neke ideje. Vsebuje nekakšno pričakovanje rezultata, ki je v primeru politične umetnosti prigan do skrajnosti. Estetska učinkovitost pa pomeni, da ne vemo natančno, kakšen bo učinek tega, kar delamo. Prav to je jedro kantovske disjunkcije: zaznana oblika ni isto kot načrtovana oblika. Torej, v arhitekturi je vedno šlo za izdelovanje stavb in načrtovanje mest, ampak hkrati tudi za snovanje utopij in izdelovanje risb, ki so zgolj risbe in pripovedi o prostoru in domišljjski arhitekturi. Primer tega so *Prouni* Ela Lisickega, ki niso načrti stavb, pač pa simboli novega življenja. Vedno me je fascinirala vloga poševne linije v sovjetski arhitekturi na samem začetku revolucije, kakor da bi šlo za vprašanje stvaritve posebnega prostora, ki ni več hierarhični prostor, pač pa gibanje preko neba in skozi prihodnost, kar pomeni, da so ljudje enaki, ker naseljujejo prihodnost in ne več sedanjosti zatiranja ali sedanjosti bojov. To pomeni, da je arhitektura v modernih časih sprejela idejo, da ni le vednost, namenjena gradnji, pač pa tudi orodje za prenovo zaznavanja. Arhitektura naj ne le gradi bivalne enote, pač pa dejansko izgrajuje nove načine videnja, dela, delovanja in čutenja. Tu se srečuje s kritično teorijo in predvsem s konceptom potujitve. Pri potujitvi je zanimivo, kako se je pomen tega koncepta preobrnil. Šklovski je ta koncept opredelil kot svojski postopek umetnosti, ki objekt osvobodi od vsakršnega avtomatizma običajne zaznave. Na samem začetku je potujitev potemtakem pomenila, da stojimo pred nečim,

kar zavrača sleherno interpretacijo. Kritična umetnost, ali kritični obrat, pa je hotela preobrniti ravno ta pomen potujitve, tako da je potujitev postala predmet interpretiranja: vidiš nekaj nenavadnega in začneš iskati razloge za to nenavadnost; v brechtovski tradiciji ta nenavadnost kaže na družbeno protislovje in družbeni boj. Potujitev torej zdaj ne kliče zgolj po interpretaciji, ampak se interpretacijo enači s pripoznanjem situacije; in to pripoznanje naj bi nas napolnilo z energijo za boj. V primeru Frankfurtske šole se ta funkcija potujitve odcepi od ideje o pridobitvi energije, od akcije. Dejansko pomeni zavzetje pozicije distance v odnosu do sveta pred nami. Ni več usmerjeno k delovanju, pač pa opredeljuje stanje distanciranja, z idejo, da nenavadna stvar nekaj razkriva, in tisto, kar razkriva, je nehumanost sistema in nasilje, ki podpira navidezno harmonijo tega sistema. Gre za nekaj, kar se da zlahka prestaviti v območje fikcije v gledališču, literaturi ali vizualni umetnosti, pri čemer pa obstaja nevarnost, da bo s tem razkrila samo tisto, kar že vsi vemo. V arhitekturi pa je to težko. Če damo na stran določene primere arhitekturne kontrautopije, kot je *Mesto sužnjevi*, kakor so si ga zamislili v Ateljeju van Lieshout – kaj pravzaprav pomeni, da se s pomočjo arhitekture nekaj razkrije? V končni fazi določena kritična arhitektura razkriva le, da ni ničesar, kar naj bi se razkrilo, kakor to, recimo, vidimo na primeru znamenite Blur Building studia Diller Scofidio + Renfro. Pričakujemo torej nekaj, ampak tam ni ničesar. Kar naj bi v tem primeru bilo kritično, je, da tam ni ničesar: kritični naj bi bili do našega pričakovanja nečesa.

MFG: Ampak to ne vodi k nikakršni spremembi, gre zgolj za ozaveščenost.

JR: Mislim, da ne vodi k spremembi. Kar je zanimivo, je, da arhitektura na ta način postane neke vrste kritika same sebe. Prvi vidik te kritike je: »Ničesar ne gradim.« Ali pa, gradim stvar, ki je nič, zgolj mehurčki ali

zgolj voda. Vemo, kako je na primer svoj projekt komentiral Charles Renfro: »Greš v kavarno in lahko piješ spomenik, kajti spomenik je samo voda.« Težko si je zamisliti, da bi se s tem zares kaj razkrilo. Težko je razkriti nekaj s pomočjo arhitekture ali oblikovanja. V središču te kritike in razkrivanja je po mojem – sam seveda na to problematiko gledam od zunaj, z zunanje pozicije – neke vrste vztrajno spodbijanje t. i. funkcionalizma. Kakor da bi bilo konstruiranje nefunkcionalnih stvari samokritika arhitekture. Težava pri tem je, da se samokritiko obravnava preozko: kot kritiko funkcionalizma, kakor da bi se estetski projekt arhitekture zares dalo zvesti na idejo o funkciji. Pri modernistični paradigmi ni šlo samo za funkcijo ali za razmerje med formo in funkcijo. Šlo je za mnogo širši projekt.

MFG: Ta širši projekt je vključeval izkustvo prostora skozi gibanje, postavljanje, sedenje, opazovanje in videnje. Arhitekt, ki je zasnoval stavbo, v kateri se pogovarjava, je Paul Rudolph, ki je okrog leta 1960 izdelal načrt za ta ikonični prostor, dvorano Hastings. To je bilo pred petdesetimi leti; določil je, kje vstopimo, kje izstopimo in kje se obrnemo na levo – še vedno je tako kakor pred petdesetimi leti, ko je pripravil načrt. Iz oddaljene preteklosti govori nam in našim telesom, kakšno držo naj zavzamemo, kako se moramo gibati in kako se moramo obnašati. Neverjetna količina moči se skozi čas vrši na tej ravni nadzora nad človeškimi dejanji. Za arhitekto je zelo frustrirajoče, da se to dojema kot silovito politično moč, hkrati pa niso našli nobene strategije, da bi to učinkovito izkoristili na družbeni ali politični ravni. Modernizem je imel velike ambicije, da bi dosegel enakost, o čemer sami govorite, a si ga je zdaj prisvojil ozek sloj ljudi, ki živijo v razkošju, in dejansko nikoli ni proizvedel enakosti, za katero si je prizadeval. Morda je to kako povezano s funkcionalizmom, o katerem ste govorili.

JR: Stvari niso tako jasne, prvič že zato ne, ker je funkcionalizem dvoumen izraz. Izjavo, da naj »forma sledi funkciji«, lahko razumemo v zelo ozkem utilitarističnem smislu. Ampak sprva je funkcionalizem pomenil preprosto to, da arhitektura ni namenjena izdelovanju lepih stvari za estetsko ugodje, temveč temu, da služi življenju. Zaradi tega so to načelo za svojega vzeli misleci in umetniki, ki se jih rado uvršča med romantične »estete«, kot so bili Ruskin in oblikovalci iz gibanja Arts and Crafts. *Rabo* – neki izraz življenja – so postavili nasproti *uporabnosti*. Arhitektura je bila »estetska« umetnost *par excellence* natanko zato, ker je služila življenju. »Življenje« in »raba« pripadata skupku konceptov, značilnih za določeno razumevanje enakosti, ki je onstran razredne delitve. To pa je seveda povezano z dvema vprašanjema. Prvo je, kako definiramo življenje. Drugo je, kako razmišljamo o razmerju med namerami, ki so vključene v oblikovanje, in načinom rabe tega, kar je oblikovano, obliko življenja, ki ga proizvede.

MFG: To je dejansko eden od načinov, kako ste sami definirali arhitekturo. Rekli ste, da naj ne bi gradila zgolj novih stavb, temveč predstavljala tudi nov način bivanja – nov način življenja. Njen namen ni razkrivanje problemov tega sveta, temveč zaris sveta, ki si ga želimo; in to je po mojem tudi osrednji predmet te razprave.

JR: Da, vsekakor. Zdi se mi, da je ideja o kritični arhitekturi dejansko posledica neuspeha projekta arhitekture, da bi preoblikovala same oblike življenja in vpeljala neko obliko enakosti. Dejansko mislim, da osrednji problem pri arhitekturi ni ideja, da »forma sledi funkciji«, ampak ideja, da raba sledi oblikovanju. Problem je torej zanikanje vrzeli med umetniško formo, ki je proizvod umetnikove volje, in estetsko formo, ki je vezana na občutek življenja tistih, ki jo izkušajo. Ideja, da oblikovanje določi rabo, je pri delu tudi pri nefunkcionalističnih projektih.

Vedno se krivi Le Corbusierja in strogo urejene bivalne komplekse, ki so jih gradili njegovi nasledniki. Ampak forme arhitekture in urbanističnega načrtovanja, ki so bile zasnovane v nasprotju z njegovimi »funkcionalističnimi« načeli, so sledile isti ideji, da namreč raba sledi oblikovanju, in njihovi rezultati so včasih še precej bolj problematični. V Franciji imamo na obrobju Pariza znameniti primer naselja La Grande Borne, ki je bilo zamišljeno kot proticorbusierjevski način pristopa k arhitekturi: nobene visoke stavbe, nobenih ravnih linij, samo nizke stavbe in mehke linije in žive barve, različni tipi posameznih enot, vrsta prostorov in artefaktov brez posebne funkcije in na sredini velik zelen prostor, prepuščen domišljiji prebivalcev. To je danes najslabša soveska v Franciji, z visoko stopnjo nasilja, drog in kriminala. Seveda ne moremo za to kriviti arhitektove utopije. Hkrati pa je zasnovano naselja vodila skrajno problematična ideja, da lahko projektant bivalnega prostora determinira njegovo rabo.

Tukaj pridemo do problema egalitarističnih stremeljenj arhitekture. Mislim, da gre tu za dvojni problem. Na eni strani imamo arhitekturne sanje o promociji enakosti s pomočjo oblikovanja in gradnje. Ampak enakost ne more biti produkt; biti mora izhodišče. To je prva točka. Druga točka je, da je bila v arhitekturi ideja o promociji enakosti s pomočjo oblikovanja sama utemeljena na določeni sociologiji. Arhitektura je bila del velikega projekta, v katerem so sodelovali inventivni arhitekti, kot na primer arhitekti Werkbunda in Bauhauusa. Ta veliki aktivistični projekt preoblikovanja vseh oblik življenja pa je bolj ali manj temeljil na ideji, da bo sam družbeni in gospodarski proces pripeljal do enakosti. Ta ideja je bila močno prisotna v sociološki tradiciji: ideja, da sama modernost prinaša homogenizacijo življenjskih pogojev, kar pomeni enakost. Zaradi tega je Le Corbusier iz istega materiala in po istih načelih lahko gradil naselja za delavce in obenem vile za kapitaliste.

Gre za idejo, da moderne družbe bolj ali manj vodijo k določeni obliki poenotenja pogojev. Mislim, da so bile arhitekturne sanje utemeljene na tej ideji – na ideji, da sam proces modernega življenja samodejno vodi k enakosti. Celo v marksistični teoriji naletimo na predpostavko, da je enakost v koraku s preoblikovanjem proizvodnje. Danes vemo, da to nikakor ni tako. Stavbe, ki naj bi promovirale enakost, so temeljile na tej ideji o modernizaciji. Zdaj pa so ta naselja geti za droge, kriminaliteto in zdaj tudi terorizem. To ni kritika arhitekture, želim le poudariti, da tu ne gre za vprašanje funkcionalizma nasproti nefunkcionalizmu. Gre za to dvojno razmerje ali dvojno igro v odnosu do enakosti.

MFG: Vaše pisanje se osredotoča na različne zgodovinske režime v estetiki. Zdi se, da je arhitektura – zaradi visokih stroškov in kompleksnosti, zaradi ogromne koncentracije moči, ki je potrebna za njeno produkcijo – vedno bila proizvod dominantnega režima. Ali mislite, da arhitektura lahko, podobno kot umetnost, postavlja pod vprašaj dominantni režim, namreč glede na to, da je običajno prav dominantni režim tisti, ki proizvaja arhitekturo?

JR: Mislim, da je bila arhitektura, zgodovinsko gledano, v revolucionarnem smislu vpletena v preoblikovanje oblik življenja.

MFG: V nekaterih svojih knjigah se sklicujete na Petra Behrensa. Zakaj vas njegovo delo zanima in ali je bil po vašem mnenju Behrens vpleten v takšna preoblikovanja oblik življenja?

JR: Behrens me ni zanimal kot borec za enakost, saj to niti ni bil. Tisto, kar me je zanimalo, je bilo, da je zasnoval veliko tovarno kot neke vrste tempelj dela, in da je s svojim pročeljem sporočala, da ni samo arhitektura in ni samo funkcionalna. Je sestavni del organizacije življenja.

Mislím, da je v tistem času tako sovjetske revolucionarje kakor tudi nemške arhitekto in oblikovalce, ki niso bili revolucionarji, povezovala skupna ideja – ideja kulture uporabne vrednosti za razliko od kulture, utemeljene na menjalni vrednosti in izkoriščanju. To so bile določene sociološke sanje in bile so tudi določene sanje arhitekture in oblikovanja.

MFG: Misel, da je arhitektura vpletena v ustvarjanje novih pogojev za življenje, me spominja na to, kar ste zapisali o Rosi Parks. Na podlagi vaše razlage lahko rečemo, da je bila Rosa Parks v dveh svetovih hkrati: v svetu, v katerem ni smela sedeti v določenih delih avtobusa, in v svetu, v katerem je lahko. Po mojem bi arhitektura s kritičnimi ambicijami rekla: »Razkrijmo probleme tega sveta in pokažimo, da obstaja neenakost.« A to, za kar se vi zavzimate, je ideja arhitekture kot možnosti za ustvarjanje novih pogojev za življenje. Če bi bila Rosa Parks samo kritična, za to ne bi bila potrebna nobena akcija, zadoščal bi protest. Vendar se ni zadovoljila s kritiko obstoječega stanja, pač pa se je odločila ustvariti svet, v katerem si je želela živeti – in se usedla tja, kjer ne bi smela sedeti. Izhajala je iz predpostavke o enakosti, predpostavke novega sveta, v katerem je hotela biti. Mislím, da se mnogim med nami zastavljajo naslednja vprašanja: ali arhitektura lahko izpolni to vlogo? Ali arhitektura lahko sedi v drugem delu avtobusa in ustvari takšen svet, v katerem želimo živeti? Ali gre tu za obliko estetskega aktivizma?

JR: No, mislím, da je to precej zapleteno. Mislím, da morajo arhitekti ponuditi odgovor. Res pa ni nobenega razloga oziroma ni potrebe, da bi razkrivali neenakost. Vsi vemo za neenakost. Emancipacijsko mišljenje ne temelji na postavki, da neenakost obstaja zato, ker ljudje ne vedo zanjo. Stvar ni v razkrivanju neenakosti. Kritična umetnost in kritično mišljenje res še vedno razkrivata neenakost. A emancipacija

se začne v trenutku, ko ne gre več za razkrivanje neenakosti, pač pa za uveljavitev enakosti. Ko torej odpiramo možnost za to, da enakost živi v svetu neenakosti. Rosa Parks ni razkrila neenakosti. Le kdo ni že vedel zanjo? Samo potrdila se je kot enaka, ko se je usedla tja, kjer ji niso dovolili sedeti. Tu se bom navezal na primer, ki ni arhitekturen: Inštitut artivizma, ki ga je na Kubi začela Tania Bruguera. Kar je fascinantno v njeni praksi, je prav uveljavitev obstoja tega, kar ne obstaja. Primer tega je njen performans z naslovom *Tatlinov šepet*, ki je tudi referenca na arhitekturne sanje umetnikov, vpletenih v sovjetsko revolucijo. Je pa tudi performans, ki vzpostavlja svobodo govora na Kubi. *Tatlinov šepet* je bil prvič predstavljen kot umetniški performans na umetniškem bienalu na Kubi. Bil je to performans ljudi, ki so se namenili vzpostaviti svobodo govora v Havani. Eden od njih je na licu mesta izrazil željo, da na Kubi prihodnosti svoboda govora ne bi bila več umetniški performans. Pozneje se je Bruguera odločila, da performans preobrazi v »pravo« akcijo na javnem trgu, vendar ji je policija to preprečila. Kar je zame tu zanimivo, je to dejanje potrditve, da svoboda govora obstaja, ker si jo vzamemo. Obstaja, ker jo uveljavljamo. Ne pa da preprosto dokazujemo, da ne obstaja. Ljudje vedo, da nimajo svobode govora, ravno tako kakor vedo, da obstaja neenakost. Za to po mojem gre pri estetiki. Ne gre za ustvarjanje učinka razkritja. Je nasprotje stare prakse politične umetnosti, katere namen je bil, da poskrbi na primer za ozavešanje, razkritje, obsojanje, kar so na neki način poskusi determiniranja ali predvidevanja neke vrste tehničnega in etičnega učinka umetnosti, čeprav gre za nesmiselne poskuse. Seveda si lahko zamislimo razne vrste politične umetnosti, ki se trudi dokazati, da na Kubi ni svobode govora. A o estetskem učinku lahko govorimo takrat, ko gre za prikaz obstoja in ne za dokazovanje neobstoja.

MFG: Veliko pišete o disciplinah. O tem veliko razmišljamo v šolah za arhitekturo, predvsem tukaj na Yalu, v naši lastni arhitekturni stavbi, o naši lastni disciplini. Pred kratkim smo imeli kar nekaj razprav o pomenu ločevanja disciplin. Modno je govoriti o interdisciplinarnosti, multidisciplinarnosti in transdisciplinarnosti. Tukaj se veliko razpravlja o naši disciplini – na primer o tem, ali obstaja arhitekturni kanon in ali bi moralo poučevanje, če ta kanon obstaja, izhajati iz njega ali pa bi se morali sploh znebiti same ideje o arhitekturnem kanonu. Sami pa govorite o poetiki vednosti – in zanima me, ali je koncept discipline v konfliktu s poetiko vednosti. Ali pa obstaja razmerje, kjer se eden lahko preoblikuje v drugo? Kako se lahko oddaljimo od disciplinskega načina predaje vednosti s profesorja na učenca?

JR: Gre za zelo zapleteno zadevo. Pri poetiki vednosti velja isto kot pri emancipaciji: ne da se je institucionalizirati. Znebiti se moramo ideje, da bi moral obstajati nekakšen pravilni način prakticiranja discipline ali poučevanja ali pa organiziranja izobraževanja. Ne, emancipacija pravi, da ne obstaja pravi način. Ne obstaja neko pravo izhodišče. Kar tu bije v oči, je, da so mnoge reforme v izobraževanju, ki želijo osvobajati, dejansko pogosto avtoritarne. Pravijo namreč: »Tako je treba organizirati reči. To je pravo izhodišče.« Poetika vednosti pa pravi, da se lahko učenja lotimo z množstva izhodišč in na številne načine, potem ko enkrat opustimo misel, da obstajata dve vrsti inteligenc. Vprašanje vednosti je dejansko dvoplastno. Kajti zadaj za idejo vednosti in discipline ni samo ideja o skupku vednosti in tem, kako ga bomo predali naprej, ampak tudi ideja o hierarhični delitvi. Na eni strani naj bi bili tisti, ki vedo, in na drugi tisti, ki ne vedo, kar pomeni, da imamo dve ločeni obliki inteligenc. Od ustanove kot take ne moremo zahtevati, da opusti to ločevanje. Opustijo pa jo lahko tisti, ki delujejo v teh institucijah. S tem mislim, da lahko proces delitve svoje vednosti ločijo

od predpostavke o neenakosti. To je tisto, kar pomeni emancipacija. V instituciji lahko veliko reči počnemo z zornega kota emancipacije, ne moremo pa emancipirati institucije. Isti problem se pokaže, ko gre za vprašanje odnosa med idejo o disciplini in idejo o poetiki vednosti. Poetika vednosti preskoči meje disciplin. Ni interdisciplinarna. Je nedisiplinarna. Ideja o disciplini predpostavlja, da obstaja posebno področje s posebnimi mejami in posebno metodologijo in da so nekateri znotraj tega, drugi pa zunaj. Glede na to, za katero disciplino gre, so potem lahko kombinacije načela specializacije in principa izključevanja zelo različne. Ampak v vseh teh primerih gre za protislovje med disciplino in poetiko vednosti. To pomeni, da institucije ne moremo reformirati v skladu z idejo o poetiki vednosti. Ampak na drugi strani potrebujemo to idejo, da lahko prekinemo z »naravnim« zavezništvom med načelom specializiranosti in predpostavko o neenakosti.

MFG: V skladu s to smerjo razmišljanja ste poučevali na European Graduate School in pisali o podeljevanju nazivov na njej, s čimer so se v bistvu približali tradicionalni univerzi. Ste upali, da bodo postali kaj drugega?

JR: No, sam niti nisem bil tako dejaven na European Graduate School. To je nenavadna institucija, neke vrste družinska institucija, saj je vse skupaj v bistvu vodil en sam človek, ki je vabil številne tako imenovane velike in radikalne mislece. Sestava sodelujočih je bila vedno zelo impresivna. Zanimivo je bilo, da študentje niso bili navadni študentje, ampak ljudje, ki so bili vključeni v različne umetniške dejavnosti ali raziskave, včasih je šlo za inženirje ali ljudi, ki so počeli veliko različnih stvari. Prišli so poslušat [Slavoja] Žižka ali [Alaina] Badiouja. Tam so bili iz lastne radovednosti in ne zato, da bi pridobili naziv. Na akademskem trgu diploma te šole ni pomenila ničesar. Ampak tu

imamo problem, ko morajo ljudje plačevati za diplomu, ki nima nobene vrednosti. Zato so se na šoli odločili, da bodo vpeljali doktorski študij, in so zagnali proces normalizacije z novim administrativnim osebjem. To je vplivalo tudi na profesorje. Ko sem sam nazadnje poučeval tam, sem šest mesecev pred tem dobil smernice s pogoji, kako mora biti kurz poimenovan, kako mora potekati, predmetnik in tako dalje; in potem sem dobil opomin, ker sem zamujal. Poklical sem torej direktorja in rekel: »Vse prav, vendar me ne bo.« Odgovoril je: »Ne, pridite, to ni nič. Zgolj formalnost.« Vendar sem čutil, da prihaja nova doba. Zdaj so imeli diplome. To ne pomeni, da se je vse normaliziralo. Čeprav hočejo imeti diplome, študentje še vedno prvenstveno prihajajo tja zato, ker jih zadeve zanimajo in imajo vprašanja, ki izhajajo iz njihovega lastnega umetnostnega ali raziskovalnega delovanja. Ampak stvari so se približale dvojni logiki, ki je značilna za univerze. Šola ali univerza hkrati počne več stvari. Podeljevanje diplom je ena stvar. Omogočanje študentom, da napredujejo kot raziskovalci, je druga stvar. Razmislek o emancipaciji pa od nas zahteva, da ohranimo ti dve stvari ločeni, čeprav potekata istočasno.

Prevedla Monika Jerič

Rado Riha

UMETNOSTNA PRAKSA JOŽETA BARŠIJA ALI KAJ IMA UMETNOSTNI OBJEKT OPRAVITI Z RAZSODNO MOČJO?¹

Prvi korak ...

Ena od značilnosti umetnostne prakse Jožeta Baršija je njeno aktivno zaveznitvo s sodobno filozofijo. Reference njegovega teoretičnega in praktičnega razumevanja umetnosti so tudi koncepti Giorgia Agambena, Alaina Badiouja, Gillesa Deleuza, če omenim nekatera imena. Sam se bom navezal na eno od »večnih« imen filozofije, na Immanuela Kanta. Ena od pomembnih tem njegove filozofije je namreč razsodna moč.

V njeni splošni opredelitvi Kant pove, da je razsodna moč zmožnost, da pravilno določimo, pod katero dano obče pravilo nekaj spada: ko je na primer zdravnik soočen z nekim bolezenskim simptomom, mora biti sposoben na podlagi svoje vednosti o boleznih diagnosticirati, za primer katerega bolezenskega stanja gre pri tem simptomu. Razsodna moč je, skratka, naša zmožnost, da znamo pridobljeno vednost pravilno uporabljati na materialu.

Glede na te Kantove postavke bi se, kot se zdi, odgovor na vprašanje, kaj ima umetnostni objekt opraviti z razsodno močjo, vsaj v prvem koraku moral glasiti: nič, ali skoraj nič. Pod katero pravilo, pod katero

¹ Besedilo je dopolnjena različica prispevka, ki je bil prvokrat objavljen v katalogu pregledne razstave dela Jožeta Baršija v Muzeju sodobne umetnosti v Ljubljani: Tamara Soban (ur.), *Jože Barši* (Ljubljana: Moderna galerija, 2013), str. 450-457.

vednost naj namreč uvrstimo umetnostna dela, če pa velja, kot poudarja sam Barši, da v sodobni umetnosti ravno ni predpisov in protokolov, ki bi urejali, kakšni naj bodo rezultati umetnostnih praks?

Drugi korak ...

Pa vendar nam Baršijev projekt *Walking* kaže, kako odločilno je, da prvemu koraku dodamo drugega pa tretjega, levo, desno, levo, desno ...² In res, če svojemu prvemu koraku dodam še drugega, me to pelje k drugačnemu sklepu o primernosti razsodne moči za dojetje umetnostnega objekta. Nič manj kot zavezništvo s filozofijo Baršijeve umetnostne prakse namreč ne določa formulacija dveh načel.

Prvo postavlja, da je umetnost brez posebnosti, natančneje brez tiste posebnosti, ki zahteva strokovnost, vednost. Sodobna umetnost ni stvar tistih, ki vedo, ni stvar izvedencev, pač pa je član skupnosti ljubiteljev sodobnih umetnostnih praks lahko *kdorkoli*. Kako obsežna je ta skupnost, ni pomembno, kar šteje, je, da gre pri njej za primer skupnosti »za vse«. Gre za primer skupnosti, ki računa le na gledalca, ki misli, ker želi misliti, in gleda, ker želi videti. Z njo je umetnost postavljena v domeno javne rabe: umetnost je povsod okrog nas, umetnostna dela pa se razpuščajo v različnih drugih praksah, tudi vsakdanjih.

Drugo načelo zatrjuje, da umetnostno delo ne more biti *karkoli* in *kakršnokoli*. Sodobna umetnost se v svojih delih sicer ne sklicuje na posebnost, ki je vsebovana v strokovnosti. Še vedno pa stavi na tisto posebnost umetnostnega dela, zaradi katere se to prezentira v svoji nezvedljivi posamičnosti, enkratnosti, skratka *singularnosti*. Umetnostno delo je nekaj singularnega, kar je ne glede na težavnost, ki lahko spremlja recepcijo, načeloma dostopno »za vse« in je s tem neposredno tudi že univerzalno. Je nekakšna singularna univerzalnost.

² Jože Barši, *Walking* (Ljubljana: ALUO, 2004). Razstava *Walking*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 2001.

Tretji korak ...

Če beremo obe načeli skupaj, tako, kot dejansko delujeta v Baršijevi umetnostni praksi, nas to v tretjem koraku pelje k naslednjemu sklepu: čeprav je sodobna umetnost področje *kogarkoli*, ni področje relativizma, področje nezavezujočega pluralizma poljubnih interpretacij, gledanj, mnenj. In sicer zato ne, ker umetnostno delo ravno *ne more biti karkoli* in *kakršnokoli*, tudi če umetnost sama ne pozna norm in predpisov. Če še enkrat ponovim, umetnostno delo je nekaj nezvedljivo singularnega, kar si hkrati pripisuje univerzalno veljavnost.

A da bi lahko ti dve Baršijevi načeli brali skupaj, potrebujemo – razsodno moč. Če hočemo misliti umetnostno delo, če hočemo odgovoriti na vprašanje, kaj je to, kar ni *izpeljava* nekega že danega predpisa ali pravila, neke *že dane vednosti*, prav tako pa ni *že karkoli*, potrebujemo razsodno moč.

Četrty korak ...

Začetna opredelitev razsodne moči nam o njej še ne pove vsega. Kant razločuje dve obliki razsodne moči. Vzeto nasploh, je razsodna moč zmožnost, da posebno mislimo kot vsebovano pod obćim – zakonom, načelom, pravilom. Toda, in tu se začne razlikovanje, obće je lahko dano, in razsodna moč je v tem primeru *določujoća*. Primer: ko v naravi, kulturi, družbi, naletimo na kak nam neznan pojav in nas zanima, kaj to je, rešimo nalogo tako, da poiščemo za to posebnost sveta ustrezni obći pojem, s pomoćjo katerega jo lahko določimo, torej spoznamo. Za nas ta oblika razsodne moči ni zanimiva; gre za način razsojanja, ki je narejen po meri globaliziranega sveta, v katerem živimo. Za ta svet pa eksistira samo tisto, tista partikularnost, ki jo je mogoće spraviti v obćo škatlo, v kateri so še druge, podobne partikularnosti. To, kar je singularno, za ta svet, strogo vzeto, ne obstaja. Tu smo zdaj pojasnili prvo obliko razsodne moči.

Zanimivejša je Kantova druga oblika razsodne moči, *reflektirajoča* razsodna moč. Pri delu je takrat, ko je dano le posebno, kot pravi Kant. Se pravi, ko vidimo pred seboj nekaj, za kar ne vemo točno, kaj to je, nimamo pa na razpolago občega pojma, zakona, pravila itn., da bi z njegovo pomočjo to nekaj spravili v njemu ustrezajoči predal, torej spoznali.

Občega nimamo, toda ne zato – v tem je Kantova ključna poanta –, ker ga ne znamo poiskati ali ne vemo zanj, čeprav je dano. Občega nimamo, ker ga za to, kar vidimo pred seboj, enostavno ni. Naloga reflektirajoče razsodne moči je ravno, da v lastnem razsojevalnem postopku šele *izumi* obči pojem za nekaj, kar ne sodi v noben spoznavni predal, ker je nekaj singularnega. Izumiti mora obče pravilo za to, kar se upira vsakemu občemu pravilu in obstaja kot odsotnost vsakega pravila, za to, kar je na sebi kontingentno, ne-spoznavno, skratka za posebno v njegovi nezvedljivi posebnosti, to je singularnosti.

S tem smo stopili na področje umetnostnih praks. Od tega, da razsodna moč ni uporabna za umetnost, smo napredovali k temu, da je razsodna moč v svoji reflektirajoči obliki pravzaprav vse, kar potrebujemo, ko imamo opraviti z umetnostnim delom. Z delom, ki je po Baršiju brez posebnosti, vendar zato ni že karkoli. Karkoli zato ni, ker je nekaj singularnega. Da ne bi bilo karkoli, ampak bi lahko bilo umetnostno delo, mora biti proizvedeno in prisvojeno kot nekaj ireduktibilno singularnega. Kot takšno pa je umetnostno delo primer eksistence ne-eksistentnega in sodi v domeno reflektirajoče razsodne moči. Ta je namreč miselni protokol, ki temelji na odločitvi oziroma deklaraciji, da eksistira v objektivni realnosti, zgrajeni iz občega in posebnega, tudi to, kar v njej ne eksistira, nekaj singularnega, primer ne-eksistentnega. Je deklaracija in potrditev eksistence ne-eksistentnega. Deklaracija in potrditev – to je miselno dejanje, ki v danem svetu udejanja nekaj, kar nima objektivne eksistence, kar torej v njem ne eksistira, in kar mora biti udejanjeno in prikazano ravno kot takšno, kot eksistenca ne-eksistentnega.

Peti korak ...

Kaj je torej umetnostni objekt, ki je nekaj čisto posebnega, singularnega ravno zato, ker ni nič posebnega? Vzemimo, da je (tudi glede tega sledim Jožetu Baršiju) umetnost operacija z ničem, da je umetnost v eni svojih razsežnosti za-nič. Ta nič nas seveda takoj pelje k znani Heideggerjevi razlagi vrča kot paradigmatkega primera človeškega ustvarjanja.³ Vrč obstoji iz dna in sten, toda kot poudarja Heidegger, to ni tisto, kar je ustvarjeno. Kar je ustvarjeno, ko lončar oblikuje vrč, je praznina: zanjo, vanjo in iz nje oblikuje lončar glino. Lončar, ki ustvarja vrč, ustvarja ta vrč, izhajajoč iz luknje, tako rekoč *ex nihilo*. Lacan v svojem komentarju Heideggerja dodaja, da je vrč predmet, narejen, da bi reprezentiral obstoj praznine v središču realnega oziroma Reči – Reči, ki označuje nezvedljivo navzočnost človeka v svetu.⁴ Če na kratko povzamem Heideggerja in Lacana, človeško navzočnost v naravnem univerzumu označuje praznina v njem, človek uvaja nič v naravo in iz tega ničā potem ustvarja svoj svet.

Šesti ...

Vloga praznine, ničā pri vrču kot označevalcu človeške navzočnosti v svetu nas pelje naprej k nekemu drugemu občemu mestu, k načelu diferencialnosti označevalca. Označevalec se določā, se pravi, dobi svoj pomen šele v razliki do drugega označevalca, S1 se določā v relaciji do S2. V označevalni logiki ima razmerje prednost pred identiteto, v njej ni nobene izvorne istovetnosti, Eno ni Eno že na začetku, ampak postane Eno šele v svojem razmerju z drugim. Označevalec ni nikoli sam, označevalec je vedno že dva označevalca.

³ M. Heidegger, »Stvar«, prev. Andrina Tonkli-Komel, v: Martin Heidegger, *Predavanja in sestavki*, prev. Tine Hribar idr. (Ljubljana: Slovenska matica, 2003).

⁴ Jacques Lacan, *Etika psihoanalize. Seminar VII*, ur. J.-A. Miller, prev. E. D. Bahovec idr. (Ljubljana: Delavska enotnost, 1988), str. 123.

Zahteva načela diferencialnosti, da je pomen označevalca mogoče določiti le v njegovi razliki do drugih, predpostavlja drugo, in prav v tem je ključna poanta načela: še preden se razlikuje od drugega in da bi se lahko razlikoval od drugega, se mora označevalec že razlikovati od samega sebe. Še preden je prvi označevalec, S1, v razmerju z drugim, s S2, je v razmerju z lastno odsotnostjo, z lastnim mankom. Mankom, ki ni drugega kot kraj vpisa označevalca. Da bi označevalec bil, potrebuje kraj vpisa. A ko je vpisan, kraja ni, je samo označevalec. Manko, praznina ni drugega kakor samo mesto vpisa označevalca. To mesto vpisa se sicer razlikuje od označevalca samega, vendar hkrati sodi k njemu, ni ločljivo od njega. Označevalec eksistira le kot razlika med samim seboj in praznim mestom svojo odsotnosti.

Sedmi ...

Naslednji korak me že pelje k umetnostnemu delu. Ko Gérard Wajcman v *Objektu stoletja*, gre za 20. stoletje, razmišlja o možnem kandidatu za ta naslov, pride v ožji izbor *Fontana* Marcela Duchampa.⁵ K Duchampovemu *ready-made* objektu le dve pripombi. *Fontana* učinkuje na dva načina.

Prvič, igra, če smem tako reči, na karto tega, da sodi k vsakemu označevalcu, k vsakemu objektu še mesto njegovega vpisa. Mesto vpisa ni enostavno nič, kajti če objektu vzameš njegovo mesto, se objekt spremeni. Če pisoarju vzameš njegovo mesto, to je stranišče, in ga premestiš v umetnostno galerijo, se spremeni tudi sam kot objekt. Iz trivialnega objekta postane sublimni objekt umetnosti. Drugič, premestitev je operacija derealizacije (predmeta) naše običajne, objektivne realnosti, ki je hkrati operacija desublimacije sublimnega umetnostnega objekta. V tej operaciji običajni objekt izgubi svojo istovetnost s seboj, postane v

⁵ Gérard Wajcman, *Objekt stoletja*, prev. A. Žerjav in M. Jenko (Ljubljana: Analecta, 2007).

samem sebi še nekaj več in drugega, prav tako izgubi sublimni objekt svojo istovetnost s seboj, postane v samem sebi še nekaj več in drugega.

Tu moramo biti natančni. Če prazno mesto vpisa objekta-označevalca sicer ni nič, pa niti ni mesto konteksta, mesto, kamor bi se lahko vpisalo karkoli. Mesto vpisa objekta ni praznina (zadnjega) pomena, ki jo lahko zapolni množstvo pomenov objekta. Praznina mesta sodi k objektu, je del njegove materialnosti. Je v kar najbolj dobesednem pomenu *nič kot nekaj*, je *materialnost posebne kova*. Pravzaprav je tisto, kar je pri objektu najbolj realno, točka njegove ireduktibilne singularnosti, nekaj, kar je v objektu več od njega samega, ne da bi zares bilo nekaj več. In temu niču kot nekaj ustreza singularnost, eksistenca ne-eksistentnega, ki je predmet in rezultat operacije reflektirajoče razsodne moči.

In tako naprej ...

Zadnja ugotovitev je korak, s katerim prehajam k *Javnemu stranišču* Jožeta Baršija.⁶ Duchampova *Fontana* je v prvi vrsti »škandal« desublimacije umetnostnega objekta, Baršijev umetnostni objekt pa prinaša ključno radikalizacijo celotne operacije derealizacije realnosti in desublimacije sublimnega. A da bi lahko naredil ta korak prehoda, se bom najprej na kratko ustavil pri ameriški zastavi kot enem izmed objektov slikarstva Jaspersa Johnsa. Johnsova *Zastava* je prav zgleden primer za to, kako je mogoče materializirati, utelesiti nič kot nekaj.

To, kar se prezentira na Johnsovem platnu, ko slika ameriško zastavo, to, kar mu daje pečat umetnostnega dela, ni ne navadna (ameriška) zastava niti ni to sublimni objekt Ameriška zastava. Umetnostni objekt, ki ga uspe Johns ustvariti s svojim platnom, je natančno minimalna, nična razlika med obema objektoma. V tem smislu lahko za umetnostno delo, ki ga ustvari Johnsovo platno in ki ga vidimo na njem, rečemo,

⁶ Projekt *Javno stranišče* je bil prvič razstavljen na Metelkovi v Ljubljani decembra 1999 (Jože Barši s soavtoricami Martino Bastarda, Matejo Ocepek in Natašo Škušek).



Jože Barši s soavtoricami Martino Bastarda, Matejo Ocepek in Natašo Skušek: Javno stranišče, 1999. Foto: Lado Mlekuž, Matija Pavlovec.

da je natančno *nič kot nekaj*. Je utelesitev minimalne, strogo vzeto nične razlike med trivialnim in sublimnim objektom. *Zastava*, Johnsovo umetnostno delo, je objekt posebnega kova: njegova materialnost je narejena iz nič.

Johnsovo delo sicer deluje kot dvojna destitucija identitete: na eni strani derealizira običajno ameriško zastavo, na drugi pa desublimira sublimno Ameriško zastavo. Toda obenem ni nobenega dvoma, da je to, kar vidimo na platnu, umetnostni objekt. Če povem to nekoliko drugače: pri Johnsu razsežnost sublimnosti, čeprav v oslavljeni, desublimirani obliki, prevladuje nad derealizacijo realnosti. Ugotovitev me pelje k *Javnemu stranišču* Jožeta Baršija.

Po mojem mnenju se *Javno stranišče* vpisuje v niz tistih umetnostnih operacij derealizacije realnosti in desublimacije sublimnega, ki so značilne za sodobno umetnost. Vendar v tem nizu Baršijev projekt deluje na specifičen način, z njim umetnost tako rekoč neposredno vdre v svet realnosti, posledica tega vdora pa je radikalna derealizacija realnosti. Kar ustvari Barši, ko naredi javno stranišče, je resda umetnostni objekt *Javno stranišče*, vendar to *Javno stranišče* ni sublimacija navadnega javnega stranišča, njegovo povzdignjenje v dostojanstvo Reči. Baršijev *Javno stranišče* obstaja le v desublimirani obliki, ni trivialno javno stranišče, a hkrati ni niti nič drugega kot trivialno javno stranišče. Dejstvo, da je Barši kot del svoje umetnostne dejavnosti zgradil trivialno javno stranišče, govori o tem, da je ta trivialni objekt zgrajen kot *Javno stranišče*, da je v njem ustvarjena, da je v njem našla svoj kraj »stvar« umetnosti. Pri tem se trivialni objekt javno stranišče vseskozi ohrani kot ta trivialni objekt in nikoli ne postane goli ovoj sublimnega objekta *Javno stranišče*.

Baršijev umetnostni objekt *Javno stranišče* je telo dvojne minimalne razlike. Je utelesitev razlike med, prvič, javnim straniščem in javnim straniščem ter, drugič, med Javnim straniščem in Javnim straniščem.

Razlika med trivialnim objektom in Objektom je minimalna, nična, konstituira in zaznamuje pa tako navadni objekt kot tudi sublimno »stvar samo«. Desublimacija sublimnega objekta Javno stranišče je tudi derealizacija trivialnega objekta javno stranišče: trivialnemu javnemu stranišču ne uspe biti »ono samo«, zgolj trivialni objekt, in sublimnemu Javnemu stranišču ne uspe biti »ono samo«, ne uspe mu, da bi se zares zableščalo kot sublimni umetnostni objekt, ampak je v hipu, ko se pojavi kot tak, tudi že zveden na raven trivialnega objekta. Baršijev umetnostni objekt je nekaj, kar *eksistira* natančno kot to, da ni ne javno stranišče ne Javno stranišče. Je materializacija dvojne odsotnosti tega »ne eno ne drugo«. V njem je našla svoje telo eksistenca ne-eksistentnega.

Specifična poteza Baršijeve operacije, s katero ustvarja umetnostni objekt kot objekt posebnega kova, je v tem, da ostaja ta objekt trden sestavni del naše vsakdanje realnosti. Pri *Javnem stranišču* derealizacija realnosti prevlada nad igro z desublimacijo umetniškega objekta. Prevlada ima zelo materialne učinke: odpira nam oči za to, da je naša objektivna realnost objektivna edino pod pogojem, da smo jo zmožni razumeti in uporabljati kot kraj, kjer je navzoče tudi nekaj ne-eksistentnega. Za to – in to je tudi odgovor na vprašanje, kaj ima umetnostni objekt z razsodno močjo – ne potrebujemo veliko, potrebujemo samo svojo razsodno moč, to je tisto obliko racionalnosti, tisto operacijo neločljivosti mišljenja in delovanja, ki s tem ko se opre na točko singularnosti, izumlja v tem svetu univerzalna pravila za odsotnost pravil.

... vse do sklepa.

So umetnostna dela, ki se razpuščajo v vsakdanjih in drugih praksah, dela, ki s svojim »Ne« umetnosti hkrati kažejo, da je umetnost povsod okoli nas, kot poudarja Barši. Umetnost, ki je povsod, ne pomeni, da je že kar vse umetnost. Nasprotno, umetnost deluje, lahko deluje kot ena izmed miselnih operacij, ki sredi našega vsakdanjega sveta odpirajo pogled za to, da ta svet ni vse, da je hkrati še nekaj več in

nekaj drugega od tega, kot kar se nam kaže, ne da bi zares bil nekaj več in nekaj drugega. S tem nam omogoča videti, da svet, v katerem živimo, ni edini za nas možni svet.

Umetnostna praksa Jožeta Baršija ni le zaveznica filozofije, ampak tudi zaveznica procesov emancipacije.

Petra Čeferin

ARHITEKTURA ZA VSE¹

Pozna dvajseta in trideseta leta 20. stoletja so bila na območju Ljubljane ugoden čas za arhitekturo in Plečnik ga je uspel odlično izkoristiti.² V razmeroma kratkem obdobju je bilo po načrtih in skicah, ki jih je izdelal skupaj s svojimi sodelavkami in sodelavci, izpeljanih izjemno veliko posegov v mestu. V tem prispevku me bo zanimal izbrani segment tega dela, Plečnikov projekt niza konstrukcij javnega prostora v središču mesta. To ni bil projekt v smislu sistematičnega uresničevanja vnaprej zastavljenega in v detajlih določenega urbanističnega načrta. Uresničeval se je postopno, po fragmentih in v različnih merilih, vse do najmanjšega merila oblikovanja detajla in urbane opreme.³ Vendar lahko s

¹ Besedilo je nastalo kot del raziskovalnega programa P5-0068 – »Trajnostno oblikovanje kvalitetnega bivalnega okolja«, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

² Ime Plečnik v članku uporabljam ne le za poimenovanje arhitekta Jožeta Plečnika, ampak tudi skupine njegovih sodelavk in sodelavcev, arhitektov in drugih strokovnjakov, v sodelovanju s katerimi je Plečnik razvijal posamezne projekte. Njihovih imen v glavnem besedilu ne navajam, zabeležena pa so v napisih pod fotografijami izbranih projektov.

³ Za obravnavo Plečnikovega pristopa k urbanističnemu načrtovanju in njegovega odnosa do modernega mesta skozi primerjavo s pristopi njegovih sodobnikov, vplivnih načrtovalcev mest, kot sta bila Otto Wagner in Camillo Sitte, gl. Tomaž Štoka, »Jože Plečnik, urbani oblikovalec«, v: Tomaž Štoka idr. (ur.), *Universum Plečnik: Od delavnice do mita* (Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2023), str. 27–32.

pogledom nazaj kljub temu rečemo, da gre za projekt. Prav s postopnimi, fragmentarnimi in včasih tudi minimalnimi posegi je namreč Plečnik mestno središče korenito preoblikoval. Povezovanje novih struktur in obstoječega konteksta s spletnjem novega tkiva mesta vse do merila detajla pa so tudi nekateri od razlogov, da se danes te konstrukcije šteje za arhitekturo, ki *v središče postavlja človeka*, ali drugače povedano, za arhitekturo in urbanistično načrtovanje *po meri ljudi*. Kot vemo, so bile s to oznako Plečnikove konstrukcije in rekonstrukcije javnega prostora v Ljubljani tudi vpisane na seznam svetovne kulturne in naravne dediščine Unesca. Njegovo delo je bilo označeno kot primer urbanega oblikovanja, osredotočenega na človeka.⁴

V tem sestavku me bo zanimal prav ta vidik Plečnikovega dela, zanimala me bo osredotočenost njegove arhitekture na človeka. Toda to opredelitev je treba dopolniti, dodati ji je treba nekaj, kar je po mojem mnenju bistveno. Dopolnitev se glasi: to, kar je Plečnik postavljajl v središče svojega dela, je dejansko bila arhitektura, arhitektura kot taka. Plečnikov temeljni, osrednji projekt je bil, kako od primera do primera, od naloge do naloge *konstruirati arhitekturo v svetu*. In sicer *arhitekturo kot proizvod kreativne miselne prakse*. Na takšen način – imenovala ga bom *dosledno arhitekturni način* – se je Plečnik loteval tudi konstruiranja javnega prostora in gradnikov tega prostora, se pravi prostora, ki je vsem dostopen in v katerem arhitektura zato lahko doseže vse. Tudi ko je gradil javni prostor, ni popuščal pri tem arhitekturnem vodilu, svojih konstrukcij ni prilagajal vsakokratnim arhitekturnim normam ali ljudskemu okusu, pač pa je arhitekturo vztrajno razvijal v vsej miselni zahtevnosti njene konstrukcije. Razvijal jo je kot prakso invencije, nenehna rekonstruiranja odgovora na tako rekoč večno vprašanje arhitekture, ki je, kaj je arhitektura v vsakokratni dani situaciji,

⁴ <https://whc.unesco.org/en/list/1643/>; dostopano 4. junija 2024.

tukaj in zdaj. To nam dovoljuje naslednjo trditev: Plečnik ni le vztrajal pri arhitekturi, pač pa pri tem, da je arhitekturo sistematično razvijal kot *arhitekturo za vse*. In kar je ključno, pri tem svojem podvzetju je Plečnik tudi uspeval.

Prav zaradi tega Plečnikovega sistematičnega razvijanja arhitekture kot *arhitekture za vse* lahko rečemo, da je njegova arhitektura osredotočena na človeka oziroma da je to arhitektura po meri človeka. Vendar to ni enostavno človek, kakršen pač je, ni »običajni človek«, kot se rado reče, z vsemi partikularnimi posebnostmi, ki bi se jim Plečnikova arhitektura skušala prilagoditi. Prav tako ne gre za podobo človeka, kakršen bi moral biti, za nekakšno verzijo idealnega človeka, ki bi si ga zamislil Plečnik. V središču Plečnikove arhitekture je človek, kakršen *lahko postane* kot rezultat svojega srečanja z arhitekturo.

Tu prehajam k osrednji tezi tega sestavka: arhitektura, tako kot to velja za vse druge kreativne miselne prakse, se k človeku obrača kot k bitju, ki se je v svojem mišljenju in delovanju zmožno opirati na lastne čutne in miselne zmožnosti, in to od njega in nje tudi zahteva. Šele če zna človek odgovoriti na ta nagovor oziroma poziv arhitekture, šele takrat zares vstopi vanjo, v samo njeno središče. Vstopi kot tisti, ki se je iztrgal iz popolne določenosti s situacijo, v kateri je in deluje, in mestom, ki mu je v njej dodeljeno. To izvzetje je vstop v proces, ki ga filozof Jacques Rancière v svojem delu razvije kot proces intelektualne emancipacije. V nadaljevanju se bom oprla na Rancierov zaris tega procesa in človeka, ki je njegov notranji sestavni del; na primeru prakse gledališča Rancière tega človeka opredeli kot emancipiranega gledalca. To je po mojem mnenju tudi tisti človek, ki je v središču Plečnikove arhitekture: človek kot emancipirani gledalec, ki mu je za področje arhitekture treba dodati še emancipiranega uporabnika.

Tezo bom sedaj podrobneje razvila, pri čemer je moj namen opozoriti na zmožnost, ki jo ima arhitektura, in to ne zgolj Plečnikova arhitektura,

pač pa vsaka arhitektura, ki se udejanja v svetu kot kreativna miselna praksa – zmožnost, da na neki način soustvarja človeka. Natančneje, podpira ga v njegovi, njeni zmožnosti intelektualne emancipacije, ki vključuje določeno rekonfiguracijo človeka, če lahko temu tako rečemo. V tem pa je tudi moč arhitekture, da produktivno, torej preoblikujoče učinkuje na svet, v katerem se pojavlja in deluje.

Arhitektura in kreativno mišljenje

Začnimo z vprašanjem, kaj pravzaprav pomeni vztrajati pri arhitekturi kot praksi kreativnega mišljenja. Kaj pomeni konstruirati arhitekturo kot prakso invencije, prakso vedno novega izumljanja, kaj arhitektura pravzaprav je?

Odgovor na vprašanje lahko na kratko povzamemo v dveh točkah. Prvič, takšno vztrajanje pomeni, da se arhitektura različnih nalog, pred katere se sama postavlja ali pa jo postavljajo drugi, loteva *arhitekturno*. Konkretnije rečeno, neke naloge, denimo razvijanja javnega prostora, se ne loti kot naloge, ki bi ji bila naložena od zunaj, od neke zunanje instance, četudi je zunanja instanca tista, ki jo pozove k reševanju naloge, pač pa jo razume in se je loteva kot svoje *notranje* naloge. Rešuje jo kot *arhitekturno* nalogo.

Da jo rešuje kot arhitekturno nalogo, pomeni, da pri reševanju te naloge – tu pridemo do druge točke – hkrati konstruira, uteleša samo sebe v svetu. Natančneje, uteleša se in utelešena je v objektu, ki ga v danem primeru hoče narediti, zgraditi kot specifično svoj, se pravi *arhitekturni objekt*, ne pa zgolj tako ali drugače uporabni objekt. Arhitektura tako rekoč u-stvari svoj objekt, svojemu objektu daje podobo in pomen materialne stvari, materialnega objekta, in s tem ko ustvari svoj, arhitekturni objekt, se pravzaprav šele sama materialno, čutno-telesno pojavi v svetu kot arhitektura. V svojem objektu se pojavi kot *kreativna miselna praksa*.

Pojavi se kot praksa, ki z vsakim svojim konstruiranim objektom daje kreativni odgovor na konkretne izzive in probleme svojega časa in ki s takšnim odgovorom, tega ne smemo spregledati, hkrati vedno na novo izumlja samo sebe.

Prav to je v zadnji instanci cilj in smoter arhitekture kot kreativne miselne prakse: njen cilj in smoter je nenehna reinvencija same sebe v spreminjajočem se svetu, namreč reinvencija v obliki različnih objektov (detajlov, elementov, prostorskih segmentov, stavb, prostorov in seveda tudi risb in besedil), ki jih konstruira in rekonstruira.

In prav to je tisto, kar je po mojem mnenju prvenstveno zanimalo Plečnika. To lahko vidimo na podlagi njegovega dela, njegovih ure-sničenih projektov v Ljubljani. Svojih vsakokratnih nalog Plečnik ni razumel in se jih praviloma tudi ni loteval kot nalog, pred katere se ga je postavilo.⁵ Začel je z vprašanjem, kaj je tista resnična, tista prava naloga, ki se je mora na konkretni lokaciji in v konkretnem primeru lotiti, in sicer kot arhitekt. Drugače rečeno, začel je z vprašanjem, kaj lahko v danem primeru naredi arhitektura kot *arhitektura*. Začel je tako, da je

⁵ Peter Krečič opozarja, da si je številne naloge v Ljubljani Plečnik dal kar sam, za to, da so njegovi predlogi dosegli javnost, pa je bilo pomembno njegovo zavezništvo z umetnostnim zgodovinarjem in kritikom Francetom Steletom, ki je takrat vodil spomeniški urad. »Plečnik je bil za mnoge svoje predloge v mestu naročnik sam. Delal jih je bolj ali manj z roko v roki s Francetom Steletom, šele pozneje, ok. leta 1927, so se oblasti uradno obrnile nanj za manjše projekte, denimo ureditev Zoisove in Šentjakobskega trga, pozneje za Kongresni trg, za rimski zid pa Tivoli in na koncu še za Žale idr.« Korespondenca s Krečičem po elektronski pošti 1. avgusta 2024; moj arhiv. Da je Plečnik svoje naloge lahko tudi realiziral, je bilo izjemno pomembno tudi njegovo dobro sodelovanje z vodjo mestnega gradbenega urada, Matkom Prelovškom. Gl. Peter Krečič in Špelca Mrvar, »Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898–1899: petinpetdeset let kasneje«, v: France Stele, *Arhitekt Jože Plečnik v Italiji* (Ljubljana: Beletrina, 2022), str. 14.

na specifičen način opredelil samo nalogo, tako, da jo je preoblikoval v *arhitekturno nalogo*.

Vzemimo primer Vegove ulice, ki je po mojem mnenju posebno uspešen primer Plečnikovega konstruiranja javnega prostora v Ljubljani. Naloga, pred katero je naročnik (mestna občina) postavil Plečnika, je bila, da oblikuje spomenik Ilirskim provincam,⁶ šlo je torej za obeležje pomembnega zgodovinskega dogodka. Plečnik pa je to nalogo hkrati prepoznal kot izhodišče za neko drugo nalogo, ki mu je nihče ni dodelil, a je bila po njegovi arhitekturni presoji nujna: to je ureditev Vegove ulice, kot si jo je zamislil v regulacijskem načrtu za Ljubljano, ki ga je izdelal leto pred tem.⁷ Zdaj se je odločil, da se bo ta projekt začel z novim spomenikom. Pravi, to je *arhitekturni* problem za Plečnika torej ni bil preprosto, kako oblikovati in zgraditi spomenik, pač pa ga je zanimalo oblikovanje ulice, česar se je lotil najprej z oblikovanjem spomenika. Pri tem je ključno naslednje: ureditve ulice Plečnik ni dojemal kot tehničnega problema, pač pa kot arhitekturni problem, še drugače povedano, zasnovo ulice je razumel kot preoblikovanje dane lokacije v *arhitekturno lokacijo*.

⁶ Za več o procesu Plečnikove ureditve Vegove ulice gl. Andrej Hrausky, *Plečnikova arhitektura v Ljubljani* (Ljubljana: Muzej in galerija mesta Ljubljana in Galerija DESSA, 2022), str. 35–43.

⁷ Študija za regulacijo Ljubljane, ki jo je Plečnik izdelal leta 1928 in objavil leto kasneje, je ena od nalog, ki mu jih nihče ni dodelil, kar sam si jo je zadal. Gl. Jože Plečnik, »Studija regulacije Ljubljane in okolice«, *Dom in svet*, 42/5, 1929. Kot navaja Peter Krečič: »Zveza s Steletom, ki je za Izidorjem Cankarjem leta 1920 prevzel uredništvo revije *Dom in svet*, je pomembna. K Plečniku je redno prihajal na obisk in se zanimal, kaj dela. [...] Tako torej ni naključje, da so se njegov regulacijski načrt za Ljubljano, načrt za Bežigrad in ureditev Tromostovja znašli v reviji *Dom in svet*.« Korespondenca s Krečičem po elektronski pošti 1. avgusta 2024.

Vzemimo še drugi primer Plečnikovega vztrajanja pri arhitekturi, njegov projekt za ohranitev zidu nekdanjega rimskega mesta Emona. Na začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja se je v Ljubljani razpravljalo o tem, ali naj se zid poruši ali ohrani. Plečnik je bil na strani tistih, ki so se zavzemali za ohranitev. Ko je leta 1928 mestna oblast sprejela odločitev, da je treba zid ohraniti, je Plečnik dobil naročilo, naj izvede to nalogo, zasnuje projekt za ohranitev zidu.⁸ Dela se je Plečnik tudi v tem primeru lotil tako, da je samo nalogo najprej preoblikoval. In na podlagi tega, kar je tu naredil, lahko rečemo, da po Plečniku prava dilema ni bila, ali je treba ohraniti ali porušiti ostaline rimske Emone, nekaj drugega ga je zanimalo.⁹ Zanimalo ga je, kako rekonstruirati dano lokacijo rimskega zidu tako, da bo ta zid lahko postal *kraj arhitekture*, to je kraj, kjer je *navzoča arhitektura*, tudi arhitektura rimske Emone, in kjer je vidna in vsem dostopna. To je bila naloga, ki si jo je zadal. Njena realizacija pa je po Plečnikovi presoji zahtevala tudi poseganje v sam zid, na nekaterih segmentih celo njegovo radikalno preoblikovanje.

V nadaljevanju bom pokazala, da je na takšen specifično arhitekturni način Plečnik projekta tudi uspel uresničiti. Na enak način je razvijal še druge projekte: ko je konstruiral posamezne segmente prostora, ko je razmišljal o takšni in drugačni intervenciji v tkivo mesta in o njegovi rekonstrukciji, se je tega loteval tako, da je obenem konstruiral arhitekturo,

⁸ Več o procesu prenove rimskega zidu v Ljubljani pove Hrausky, *Plečnikova arhitektura v Ljubljani*, nav. d., str. 80–82.

⁹ Danes se rado poudarja, da je Plečnik ostaline rimske Emone spoštoval in skrbel za njihovo ohranitev. Plečnik je določene dele rimskega zidu resda ohranil in poskrbel tudi, da so bili njegovi neposredni posegi v zid v glavnem jasno vidni. Pa vendar, kar je naredil, priča o tem, da ga pri njegovih posegih v rimski zid ni vodilo vprašanje, kako vzpostaviti t. i. spoštljiv odnos do starorimskih ostalin, ampak vprašanje, kako realizirati arhitekturno nalogo, ki si jo je zadal. Glede na to nalogo je potem določal kriterije za to, kaj bo ohranil in kaj porušil oziroma preoblikoval.

jo vpeljeval v svet. Še drugače povedano, objekt, ki ga je Plečnik v svojem konstruiranju – od primera do primera in vedno znova – želel zgraditi, je gradil kot specifično *arhitekturni objekt*.

Poglejmo zdaj podrobneje ta objekt, arhitekturni objekt. Začnimo s tem, kar je značilnost vsakega arhitekturnega objekta, vsake uspešne arhitekturne konstrukcije. Prej sem ta objekt opredelila kot objekt, ki je hkrati dvoje: prvič, je uporabni objekt, se pravi običajni materialni objekt (npr. stavba), ki je odgovor na različne pogoje, v odnosu do katerih je nastal. Ta objekt je vedno nosilec različnih pomenov in izpolnjuje različne funkcije: zagotavlja določeno raven udobja, omogoča izvajanje različnih dejavnosti ipd. A ni samo to. Uspešna arhitekturna konstrukcija je, drugič in predvsem, arhitekturni objekt. Drugače povedano, je utelesitev arhitekture oziroma materializacija neke ideje arhitekture v svetu.

Bistveno pri tem je, da oba objekta nastopata oziroma se pojavita hkrati, torej kot eden. Njuno hkratno pojavitev lahko opredelim tudi takole: pojavita se kot Dvoje v Enem,¹⁰ ali še drugače rečeno, objekta sta med seboj *nerazločljivo povezana*. Kaj to pomeni? To preprosto pomeni, da tudi če bi ju hoteli razločiti, ne bi mogli izolirati ene in druge razsežnosti arhitekturnega objekta, pač pa bi s poskusom takšne razločitve kvečjemu uničili arhitekturni objekt kot tak in s tem obe njegovi razsežnosti.

Pravkar zapisano je bolj ali manj splošno znano dejstvo: ko imamo opraviti z arhitekturnim objektom, se pravi z uspešnim produktom arhitekture, nikoli nimamo opraviti z »golo uporabnostjo«, ki bi se ji

¹⁰ Pri svojem razumevanju in opredelitvi arhitekturnega objekta kot objekta posebne vrste se opiram na Rihovo opredelitev *primera Ideje*, gl. Rado Riha, *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji* (Ljubljana: Založba ZRC, 2012), str. 318–327 idr. Podrobneje sem arhitekturni objekt razvila v: Petra Čeferin, *Niti uporabni niti estetski objekt. Strukturna logika arhitekture* (Ljubljana: Založba ZRC, 2012), str. 167–190 idr.

potem kot navesek dodajala estetska razsežnost, kar bi produktu dalo arhitekturni značaj. Niti nimamo opraviti s sublimnim objektom arhitekture, ki bi se mu dodajala uporabnost kot tisti dodatek, po katerem se ta objekt razlikuje od produktov »čistih umetnosti«. Nasprotno, gre za povezavo, pri kateri vsak od obeh objektov, vsaka od obeh razsežnosti arhitekturnega objekta rabi drugo, da pride do tega, kar je ona sama kot arhitekturni objekt. Ali še drugače, vsaka od obeh razsežnosti se *šele v povezavi z drugo* vzpostavi kot *ona sama* – kot uporabni objekt arhitekture v estetskem objektu arhitekture in kot estetski objekt arhitekture v uporabnem objektu arhitekture. Obe ti razsežnosti sta nerazločljivi.

To pomeni, da imamo Dvoje v Enem. Strogo vzeto, bi pravzaprav morali reči, da imamo Troje: imamo uporabni objekt arhitekture, estetski objekt arhitekture in potem »še nekaj drugega«. »Še nekaj drugega« je tisto, kar ni zvedljivo niti na eno niti na drugo razsežnost povezave, kar ju ohranja kot Dvoje, preprečuje, da bi se zlili v Eno. Navzoče je torej zgolj kot njuna razlika. A čisto specifična razlika. Gledano »objektivno«, je namreč ta razlika nič (pred nami je zgolj objekt, same razlike ne vidimo), in vendar ni preprosto nekaj ničnega. Za arhitekturni objekt je ravno ključna: upodablja *razliko*, ki hkrati deluje kot *vez*, ki obe razsežnosti povezuje v arhitekturni objekt. Ključna je, ker arhitekturni objekt tako rekoč drži skupaj, ga konstituira kot Eno, kot en sam objekt. Iz te »skoraj nične« razlike je arhitekturni objekt zgrajen. Je torej objekt posebne vrste: objekt, ki se razlikuje od samega sebe, ki je vedno »še nekaj drugega« od tega, kar je – ne da bi zares, torej »objektivno«, bil še nekaj drugega.

In zato deluje arhitekturni objekt v svetu na poseben način. Je odgovor na pogoje, v katerih je nastal, je izraz in produkt svojega prostora in časa. In vendar ni povsem zvedljiv na vsakokratna določila svojega prostora in časa. Svojo vsakokratno časovno in prostorsko določenost vedno na poseben način tudi presega oziroma prebija. V različnih časih

in situacijah vztraja kot nekakšna motnja, motnja uhojenih načinov razmišljanja, čutenja in delovanja. Arhitekturni objekt tako ni preprosto nosilec različnih pomenov, ki jih je vanj naložil arhitekt ali investitor, pač pa uspešnim arhitekturnim objektom uspeva, da hkrati ponavzočijo odsotnost ali manko zadnjega pomena. In arhitekturni objekt ni preprosto nekakšna prostorska podpora za gladko izvajanje različnih funkcij in dejavnosti, pač pa je zanj značilna ravno odprtost ali ne-določenost funkcije in funkcionalnosti. Lahko bi tudi rekli, da arhitekturni objekt ni objekt, ki preprosto služi načrtovanim namenom, izpolnjuje predvidene funkcije, prenaša takšna in drugačna sporočila, ampak zanj velja isto, kot pravi Rancière, da velja za umetnostna dela: vedno počne še nekaj drugega od tistega, kar naj bi bil njegov posel.¹¹ V svoji situaciji, v vsakokratnih danih pogojih vztraja kot samostojna stvar. Kot takšna samostojna stvar pa arhitekturni objekt natanko ustreza temu, kar Rancière v članku »Emancipirani gledalec« opredeli kot *tretjo stvar*.

Emancipirani gledalec in tretja stvar

Rancière v članku »Emancipirani gledalec« pojem tretje stvari uvede nekako mimogrede in ga v članku ne razvija.¹² In vendar igra tretja stvar ključno vlogo v praksi gledališča kot praksi intelektualne emancipacije. Kot bom pokazala v nadaljevanju, se prav v razmerju do te stvari emancipirani gledalec šele vzpostavlja. Lahko bi rekli, da ga ta stvar na neki način proizvede, ustvari.

¹¹ Jacques Rancière in Mark Foster Gage, »Politika je estetika (*Pogovor*)«, v tej knjigi, str. 34.

¹² Jacques Rancière, »Emancipirani gledalec«, v: Jacques Rancière, *Emancipirani gledalec*, prev. Suzana Koncut (Ljubljana: Maska, 2010), str. 7–18.

Takšno prakso gledališča Rancière zariše skozi razliko do uveljavljenega razumevanja gledališča in razmerja med ustvarjalcem, gledalcem in gledališko predstavo. V skladu s tem razumevanjem razmerje med gledalcem in ustvarjalcem temelji na predpostavki o identičnosti vzroka in učinka: gledalec je tisti, ki naj bi zaznal, občutil, razumel tisto, kar je umetnik vložil v svojo predstavo, to pa naj bi potem usmerjalo gledalčevo delovanje. Izhodišče tega sklepanja je *predpostavka o neenakosti inteligenc*: na eni strani je ustvarjalec/izvedenec kot tisti, ki poseduje določeno vednost, energijo, sposobnost, in na drugi strani gledalec/nevednež kot tisti, ki se mora do tega šele dokopati ter tako premagati razdaljo, ki ju ločuje.¹³ Vendar je po Rancièreu problem v tem, da gledalec te razdalje po definiciji ne more preseči. Razdalja, ki ga ločuje od ustvarjalca, namreč ni preprosto razdalja med določeno količino vednosti, sposobnosti ali energije, s katero razpolaga ustvarjalec, gledalec pa si jo mora šele zagotoviti, pač pa je razdalja med njima *strukturna razdalja*: ustvarjalec in gledalec zasedata različna položaja. In na ta različna položaja se v skladu s to logiko navezujejo tudi njune sposobnosti in nesposobnosti: ustvarjalec je kot izvedenec pač tisti, ki poseduje določene sposobnosti, gledalec pa kot nevednež teh sposobnosti nima. Predpostavka o neenakosti inteligenc, na kateri temelji ta logika, se torej v samem procesu (gledanja, opazovanja, razmišljanja, razbiranja predstave) ves čas potrjuje oziroma reproducira. Tu gre dejansko za logiko *preverjanja neenakosti inteligenc*. Rancière jo imenuje enostavno »poneumljajoča logika«.

¹³ »[N]a eni strani – v nekem telesu ali duhu – je nekaj, neko vedenje, neka sposobnost, neka energija, in to mora preiti v drugega. [...] Gledalec *mora videti* tisto, kar mu režiser *da videti*. Čutiti mora energijo, ki mu jo posreduje.« Rancière, »Emancipirani gledalec«, str. 14.

Praksa intelektualne emancipacije izhaja iz drugačne predpostavke. Njeno izhodišče je, da so vse inteligence enake.¹⁴ To pa pomeni, da prekinja z logiko premočrnega identičnega prenosa, logiko vzroka in učinka. Kot pojasni Rancière: »Emancipacija taki identičnosti vzroka in učinka, ki je v jedru poneumljajoče logike, postavlja nasproti njuno razvezanje.«¹⁵ Med ustvarjalcem in gledalcem je namreč še nekaj, še *tretja stvar – gledališka predstava*. V članku Rancière to stvar vpelje takole: »Ena je razdalja med umetnikom in gledalcem, poznamo pa tudi razdaljo, ki je inherentna sami predstavi, kolikor se ta kot predstava, kot samostojna stvar, odvija med umetnikovo idejo in občutjem ali razumevanjem gledalca. [...] Predstava ni prenos umetnikovega vedenja ali diha na gledalca. Je tista tretja stvar, katere lastnik ni nihče, katere smisla nima nihče v lasti, ki je med njima in pri tem zavrača vsakršen identičen odnos, vsakršno identičnost vzroka in učinka.«¹⁶

Gledališka predstava je *tretja stvar* zato, ker je *samostojna stvar*: njen lastnik ni nihče, njenega smisla nima nihče v lasti, niti njen ustvarjalec niti njen gledalec. Je stvar z inherentno razdaljo v sebi. Sama bi

¹⁴ Prakso gledališča Rancière v članku primerja s prakso poučevanja. Tudi v primeru poučevanja gre za dve možnosti: šolanje ljudstva, kar Rancière opredeli kot primer poneumljajoče logike, saj temelji na predpostavki o neenakosti inteligenc, in pa poučevanje in učenje kot praksa intelektualne emancipacije. Protagonist slednje je po Rancièru Joseph Jacotot, učitelj iz 19. stoletja, ki je v izhodišče svoje prakse postavil tezo, da so vse inteligence enake. Plečnikove konstrukcije javnega prostora v Ljubljani po mojem mnenju kažejo na to, da je tudi sam izhajal iz te teze, s tega stališča lahko rečemo, da je bil nekakšen arhitekturni Jacotot. Za Rancièrovo podrobno obravnavo pedagoške prakse kot prakse emancipacije gl. Jacques Rancière, *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*, prev. Suzana Koncut (Ljubljana: Zavod EN-KNAP, 2005).

¹⁵ Rancière, »Emancipirani gledalec«, str. 14.

¹⁶ Prav tam.

temu rekla stvar, ki je še nekaj drugega od tega, kar je. In kot takšna samostojna stvar gledališka predstava razvezuje oziroma prekinja logiko premočrtnega identičnega prenosa med umetnikom in gledalcem. Mislim, da lahko rečemo takole: prekinja jo v smislu, da sama deluje na način *vzroka*, in sicer vzroka z nepredvidljivimi učinki, vzroka kot *sprožilca* procesa, ki ga Rancière imenuje proces intelektualne emancipacije. Za ta proces je torej ključna.

Rancière ta proces opredeli takole: »Intelektualna emancipacija je preverjanje enakosti inteligenc. Enakost inteligenc ne pomeni enake vrednosti vseh manifestacij inteligenc, ampak enakost inteligence s samo seboj v vseh njenih manifestacijah.«¹⁷

Razdalja, ki jo gledalec v tem procesu premaguje, ni razdalja med njim in umetnikom, med njegovo in umetnikovo vednostjo ali energijo. Emancipirani gledalec premaguje neko drugo razdaljo, tisto, ki je, kot bi temu sama rekla, *notranja* sami inteligenci, in sicer *vsaki inteligenci*. Emancipirani gledalec opazuje, selekcionira, primerja, interpretira in tako napreduje od tega, kar ve, proti temu, česar še ne ve, od tega, kar vidi, proti temu, kar na podlagi tega sam razvije. In tako napreduje vsakdo: gledalec, ki gleda predstavo, napreduje na enak način kot igralec, ko nastopa, ali režiser, ko gradi predstavo. Vedno deluje ista inteligenca, poudarja Rancière, »tista, ki prevaja znake v druge znake in ki uporablja primerjave in figure, da bi drugim sporočila svoje intelektualne pustolovščine in razumela, kaj ji poskuša sporočiti neka druga inteligenca«.¹⁸

Proces intelektualne emancipacije je proces potrditve avtonomnih zmožnosti. To pa so po Rancièru zmožnosti čutenja in govora, mišljenja in delovanja, ki ne pripadajo nobenemu posebnemu razredu,

¹⁷ Prav tam, str. 12.

¹⁸ Prav tam.

ki pripadajo sleherniku.¹⁹ In v tem procesu se vsakdo potrjuje kot enak, enaka vsem drugim. Tako ustvarjalka kot gledalec premagujeta isto razdaljo, tisto, ki je notranja človeški inteligenci, in sicer sleherni inteligenci. Prav ta notranja razdalja oziroma neistovetnost človeka s samim seboj je tisto, tako bom sama povzela Rancièra, kar je lastno vsakemu človeku, kar določa človeka kot človeka. Z drugimi besedami: človek *je* to, da ostaja vedno odprto, kaj človek je. Proces intelektualne emancipacije je proces, ki podpira človeka v tej njegovi, njeni odprtosti, ne-določenosti oziroma v njeni zmožnosti odkrivanja in redefiniranja, kaj ona sama je in kaj še lahko postane. Je torej proces dezidentifikacije, v katerem se človek na novo vzpostavlja, se rekonfigurira. Vzpostavlja se kot emancipirani gledalec, čigar določujoča značilnost je njegova ne-določenost, to, da je še nekaj drugega od tega, kar je, torej še nekaj drugega od vseh partikularnih lastnosti, ki ga določajo.²⁰

Kot takšen se vzpostavlja v razmerju do tretje stvari. Kot rečeno, je ta stvar sprožilec in gonilo procesa intelektualne emancipacije. A tudi tukaj moramo biti nekoliko natančnejši. Tretja stvar po Rancièru ni nekakšen samosprožilec, ki bi kar sam od sebe pogнал človekove avtonomne zmožnosti v tek. Vstop v ta proces, ki ga Rancière poimenuje tudi intelektualna pustolovščina, zahteva odločitev. Kot sam pojasni: »Obstaja mnogoterost poti, mnogoterost načinov, na katere je mogoče graditi svojo intelektualno pustolovščino, a najprej

¹⁹ Prav tam, str. 29.

²⁰ Plečniku se pogosto pripisuje, da je s svojo arhitekturo gradil slovensko nacionalno identiteto. Moje stališče je, da je njegovo delo prej opora za dezidentifikacijo, torej za potrditev človeka, kogarkoli, v njegovi, njeni univerzalni razsežnosti. S tega stališča se Plečnikova arhitektura ne razlikuje od arhitekturnih del modernistov, ki so se izrecno zavzemali za radikalno enakost med ljudmi, kakršen je bil na primer Hannes Meyer. S svojo arhitekturo se je Plečnik obračal k isti univerzalni razsežnosti človeka.

moramo sprejeti odločitev: odločitev, da smo tega zmožni, saj smo udeleženi v inteligenci, ki je inteligenca vsakogar. Emancipacija označuje to predhodno odločitev, da udejanjimo zmožnost, ki je zmožnost vsakogar, in jo postavimo na preizkušnjo.«²¹ Ta odločitev je tudi ločitev od določenosti z mestom, dodeljenim osebi, ki se je podala na to pot. Vzpostavlja in potrjuje se v svoji ne-določenosti, v tem, da je odprto, kaj ona sama je in kaj še lahko postane. In prav v tej svoji ne-določenosti, rečemo lahko tudi redefiniranju tega, kaj ona sama je, se potrjuje kot enaka vsem drugim.

K prav takšnemu načinu videnja, razumevanja sveta in delovanja v njem po mojem mnenju nagovarja človeka arhitektura. To velja tudi za Plečnikove konstrukcije javnega prostora v Ljubljani, natančneje tiste konstrukcije, ki jih je uspel razviti na način arhitekture, kot arhitekturne objekte. To trditev bom razvila v zaključnem delu tega prispevka, čeprav le v obliki grobe skice. Osredotočila se bom na nekaj izbranih primerov Plečnikovega dela, pri čemer me bosta zanimali predvsem dve razsežnosti njegove arhitekture: prvič, Plečnikova obravnava funkcije in funkcionalnosti arhitekture in, drugič, Plečnikov pristop k vprašanju njene formalne artikulacije in materialne navzočnosti.

Plečnik in dvignjene klopi

V tridesetih letih je imel Plečnik vodilno vlogo in poseben položaj med arhitekti v Ljubljani, a to ne pomeni, da se njegovega dela ni kritiziralo. Posebno kritični so bili do njega arhitekti mlajše generacije, ki so

²¹ Jacques Rancière, »The Method of Equality: Politics and Poetics«, v: Katia Genel in Jean-Philippe Darnty (ur.), *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity* (New York: Columbia University Press, 2016), str. 140.

zagovarjali takrat aktualno funkcionalistično usmeritev v arhitekturi.²² Pomanjkljivost njegovega dela so videli predvsem v njegovi obravnavi funkcije, uporabnostne funkcije. Njihov poglavitni očitek je bil, da Plečnikova arhitektura ne deluje dobro, da ni funkcionalna. S tem se ne moremo strinjati. Plečnik ni zapostavljal načela funkcionalnosti, mu je pa dajal čisto specifičen poudarek. Takole bi ga lahko povzeli: medtem ko za arhitekta funkcionaliste lahko rečemo, da sta jih zanimali *funkcija* v arhitekturi in *funkcionalnost* arhitekture, je Plečnika zanimala zlasti druga komponenta te dvojice, zanimala ga je funkcija *v arhitekturi* oziroma *arhitekturna* funkcionalnost. To ne pomeni, da je oblikoval prostore, ki nekako ne bi dobro funkcionirali, prav tako ne povemo vsega, če rečemo, da je za njegove prostore značilna raznolikost funkcij ali da so odprti za karkoli, kot se danes pogosto poudarja. Plečnikov prostori imajo *vedno* neko *določeno* funkcijo. Zasnovani so tako, da nas silijo k temu, da se vanje umestimo na način, da aktiviramo svoje miselne in čutne zmožnosti. Skratka, silijo nas k temu, da se v Plečnikove prostore vključimo *aktivno* in da pri tem, če lahko tako rečem, na novo izumljamo oziroma rekonstruiramo tudi sami sebe.

Vzemimo primer Vegove ulice. Prej sem zapisala, da jo je oblikoval kot arhitekturni prostor, kar konkretno pomeni, da jo je oblikoval kot niz parkom podobnih niš, ki spremljajo ulico, dvignjenih nad njeno raven. V ta niz je vključil vrsto novih elementov, stopnišč in nadstreškov, skulptur na nenavadnih podstavkih ter segmentov arheoloških ostalin rimske in srednjeveške Ljubljane, ki se na tem mestu stikata. In seveda drevesa in zelenje, ki predstavljajo pomembne sestavine Plečnikove arhitekture. Na ta način je Plečnik različne elemente in oblike, plasti in

²² Za podrobno obravnavo kritike te problematike gl. Peter Krečič, »Slovenska likovna kritika med obema vojnama«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, letnik 11/12, 1976, str. 207, 239, 252–254 idr.



Povezava elementov in oblik, plasti in segmentov zgodovine v tkivo mesta. Jože Plečnik, Vinko Lenarčič, Anton Lap, Lojze Dolinar, Lojze Gorše, Vegova ulica v Ljubljani, 1929/1942. Foto: Ana Skobe.

segmente zgodovine nekako sešil skupaj. Bistveno pri tem je, da je to naredil na način arhitekture. Ni preprosto povezal starega in novega v nekakšno harmonično celoto, ampak je skonstruiral nenavaden prostor, za katerega po mojem lahko rečemo, da deluje disharmonično. Zahteva, da skušamo ugotoviti, kaj pravzaprav ta prostor je. Najočitnejše je to pri tistem segmentu ulice, ki ga predstavlja dvignjena ploščad pred stavbo Narodne in univerzitetne knjižnice (NUK).

Do dvignjene ploščadi vodijo stopnice, sama ploščad pa nikamor ne vodi. Vzpon po stopnicah deluje kot povabilo, da se ustavimo, se usedemo na klopi, ki čakajo na nas, in da enostavno opazujemo mestno življenje, ki se odvija pred nami. In da se tako iz uporabnikov ulice, mimoidočih, spremenimo v gledalce, opazovalce mestnega življenja. Ali pa se na tem posebnem kraju, ki nam odpira pogled, posvetimo čemu drugemu. Pri čemer pa to ni že karkoli. Dvignjena ploščad ni zgolj nekakšno razgledišče ali sedišče, s katerega bi z nekaj distance, kot da od zunaj, spremljali prizore iz življenja v mestu, pač pa je hkrati oder, na katerem smo mi sami postavljeni na ogled. Nismo torej le tisti, ki gledamo, nismo le *subjekti* gledanja, ampak smo hkrati tudi *objekti* za pogled drugih, in kot takšne objekte za pogled drugih *se tudi vidimo*. To je nenavaden položaj. Odpira možnost za vzpostavitev tega, čemur lahko rečemo dvojna distanca: distanca do okolja, v katerem smo – kot da bi izstopili iz njega, in pa distanca do samih sebe – kot da bi izstopili iz samih sebe (in se ugedali kot objekt).

Nenavaden je ta prostor tudi, če ga opazujemo od zunaj, z ulice. V tem primeru predstavljajo osebe, posedene na klopih na ploščadi, ali tudi same klopi nenavaden niz. Delujejo kot nekakšne vabe za pogled. Gre za običajne klopi, kakršne je Plečnik projektiral še za druge lokacije v Ljubljani. Vendar v tem kontekstu, tako dvignjene na podest dober meter nad tlemi, pridobijo posebno vlogo. Nastopijo kot nekaj neobičajnega. Vsiljujejo nam vprašanje: kaj vidim, ko jih vidim?



Do dvignjene ploščadi vodijo stopnice, sama ploščad pa ne vodi nikamor.

Foto: Ana Skobe.



Klopi na podestu (dober meter nad tlemi) in NUK v ozadju (prehaja v prvi plan).
Foto: Ana Skobe.

Ta *vsiljenost* vprašanja je ključna – silijo nas, da začnemo gledati, da bi videli in razumeli, kaj je tisto, kar vidimo. Možni odgovor na to vprašanje bi bil: vidimo klopi pred NUK-om, s tem pa se pred nami pojavi tudi sam NUK. V vsej svoji monumentalni navzočnosti se pojavi tako rekoč v prvem planu.²³

Tudi v tem primeru pride do dvojne rekonfiguracije. Zgodi se nekaj, čemur bi lahko rekli povezava objekta in subjekta, povezava, s katero se oba pravzaprav šele vzpostavita: uporabnik ulice, mimoidoči, se spremeni v gledalca, tistega, ki gleda, ker hoče videti, in ki razmišlja, kaj vidi, in ki tako gradi, razvija svojo lastno interpretacijo. Objekt, ki ga gledalec, gledalka gledata, vrača pogled, nagovarja ju, da ugotovita, kaj pravzaprav je to, kar vidita. Tako gledalec, gledalka kot tudi opazujoči objekt se pri tem tako rekoč na novo vzpostavljajo. Prav v tem, v tej produkciji (emancipiranega) gledalca/subjekta, ki hoče videti in razumeti, in pozornost zbudajočega (arhitekturnega) objekta, v nekakšni redefiniciji tako subjekta kot objekta gledanja in videnja je specifična funkcionalnost tega prostora – njegova *arhitekturna* funkcionalnost.

²³ Zanimiv podatek je, da je ta podest Plečnik projektiral, še preden je tu stala stavba NUK-a, kot da bi najprej naredil podstavek ali pa okvir za to, da se bo lahko v njem pojavila arhitektura, arhitektura NUK-a. Obenem so bili razlogi za izdelavo tega podesta – tako kot to velja za vsak arhitekturni objekt – tudi povsem pragmatične in tehnične narave. Na tem mestu sta stala rimski zid in zid srednjeveške Ljubljane, in Plečnik je ostaline rimskega zidu uporabil in jih preoblikoval v podest s klopni in na njem dal posaditi še topole. Za podroben zaris procesa tega preoblikovanja, ki je potekal v več fazah, gl. Hrausky, »Plečnikova arhitektura v Ljubljani«, nav. m., str. 36, kot tudi *Ljubljana: The Timeless, Human Capital Designed by Jože Plečnik. Nomination for Inscription on the World Heritage List*, januar 2020, str. 98–101, <https://whc.unesco.org/en/list/1643/>; dostopano 4. junija 2024.

Tovrstno funkcionalnost je Plečnik razvijal še na druge načine, tudi v drugih segmentih javnih prostorov v Ljubljani. V nekaterih primerih je to pripeljal do skrajne točke, kot bi temu lahko rekli, do točke, ko komaj še lahko rečemo, da so te njegove konstrukcije (detalji, elementi, prostori) arhitekturni objekti. Videti je namreč, kot so poudarjali Plečnikovi kritiki, da tem konstrukcijam manjka razsežnost uporabnosti. Toda kot rečeno, ta opredelitev ni dovolj natančna. Ti objekti niso brez uporabne funkcije. Drži pa, da je njihova uporabnost artikulirana na poseben, paradoksen način. Takole bi ga lahko povzeli: uporabna funkcija je v teh objektih navzoča na način, da v njih manjka. Lahko bi rekli, da je Plečniku v teh objektih uspelo ponavzočiti samo *odsotnost* uporabnosti, sam *manko funkcije*.

Primer takšne konstrukcije je, denimo, prostor pod krožnimi stopnicami, ki vodijo v prodajalno rib na glavni ljubljanski tržnici. Običajno se tovrstne prostore razume in obravnava kot nekakšne ostanke prostora, za katere bi bilo najbolje, da jih ne bi bilo. Plečnik pa je na ljubljanski tržnici prav primeru takšnega prostora posvetil vso pozornost. Oblikoval ga je kot neke vrste paviljon, kot skrbno detajlirani prostor, ki ima celo svoje male dorske stebre in okni, ki gledata na reko in ju je mogoče odpreti. Pa vendar v ta prostor ni mogoče vstopiti. Spominja na miniaturne prostore, neke vrste hišo za lutke. In prav tu je po mojem mnenju odgovor na vprašanje njegove funkcionalnosti. Vanj lahko vstopimo na podoben način, kot lahko vstopimo v hišo za lutke – s *predstavno zmogljivostjo*. Prav v tem je njegova funkcionalnost: v tem, da razmišljamo, si zamišljamo, kako bi ta prostor lahko naselili. Da izumljamo njegovo funkcijo.

Da ta prostor lahko učinkuje na tak način, pa je ključno, da nastopa in deluje kot segment nekega vsakdanjega prostora, da ga lahko doživljamo tako rekoč iz dneva v dan, kot del vsakdanje rutine nakupovanja. Poleg tega je pomembno, da gre za del stopnišča, ki vodi v prostor ribje tržnice,



Krožno stopnišče, ki vodi v prodajalno rib na tržnici. Jože Plečnik, Gizela Šuklje, tržnica v Ljubljani, 1939/42. Foto: Ana Skobe.



Paviljon pod stopnicami ribje tržnice. Foto: Ana Skobe.

kar pomeni, da zaznavo tega subtilno oblikovanega prostora spremlja nekaj ne ravno subtilnega, namreč izrazit vonj po ribah. Šele v tem običajnem kontekstu, šele v povezavi z njim nastopa ta objekt kot arhitekturni objekt (in ne kot skulptura ali dekoracija). Njegova razsežnost prostora vsakdanje rabe v tem kontekstu pridobi na moči oziroma šele zares zaživi.²⁴ Obenem ta prostor tudi sam povratno učinkuje na svoj kontekst, ponavzoči ga kot *arhitekturni* prostor. Drugače rečeno, daje ga v videnje na tak način, ki odstopa od načina videnja v naši vsakdanji rutinirani eksistenci: ponavzoči ga v njegovi nevsakdanjosti, nenavadnosti, čudnosti. Skratka, potuji ga. Oziroma vsakdanjost ponavzoči v tem, kar ta *potencialno vedno je* – kot *vsakdanjost, ki je vedno še nekaj drugega od tistega, kar je*.

Plečnik in rimski zid

Segment prostora pred ribjo tržnico je dober primer tudi za ponazoritev tiste druge razsežnosti arhitekture, ki me tukaj zanima: Plečnikove obravnave materialnosti in formalne artikulacije arhitekture. Plečnikov pristop k tej razsežnosti dobro povzema formulacija arhitekta Piera Paola Tamburellija, ki jo je uporabil za opis arhitekture v Italiji. V svoji knjigi *On Bramante* je zapisal, da je za Italijo značilen nekakšen

²⁴ V povezavi s tem je vredno še enkrat poudariti naslednje: specifični kontekst tega prostora je njegov sestavni del, sodi k samemu prostoru/paviljonu in je bistven za to, da ta prostor/paviljon deluje kot arhitekturni objekt. Del tega konteksta je tudi program, ki se v tem kontekstu odvija, recimo mu trivialni program ribje tržnice (skupaj z materialnostjo tega programa, denimo vonjem, ki ga spremlja). Če bi se spremenila vsebina, se pravi program tega prostora, če bi se v ta prostor namesto ribje tržnice umestilo trgovino s spominki, bi izgubili tudi arhitekturnost tega prostora. Skupaj s spremenjenim programom/vsebino bi izgubili sam prostor/paviljon kot arhitekturni objekt.

»nerazumni presežek arhitekture«, in sicer nerazumni presežek, ki ga je treba braniti.²⁵ Tamburelli zapiše, da je v Italiji arhitekture vedno nekako »preveč«. To drži v smislu, da je »prebogato« oblikovana, kot tudi v smislu, da se pojavlja na krajih, kjer zanjo ni pravih, racionalnih razlogov. Ni razumno, da je tam, kjer je, in ni razumno, da je je toliko, kot je je. Podobno po mojem mnenju drži za Plečnika. Tudi v primeru Plečnikovega dela je arhitekture nekako preveč.

Arhitekturne elemente nam Plečnik tako rekoč moli pod nos, postavlja nam jih na pot, včasih se jim dobesedno ni mogoče izogniti, denimo v primeru, ko Plečnik steber postavi sredi stopnišča. Poleg tega so njegovi elementi izrazito, lahko bi rekli kar presežno oblikovani, kot da bi se pri načrtovanju nekako ne znal ustaviti, kot da ne bi mogel nehati konstruirati. In nikakor ni nujno, da nas to navdušuje. Pisatelj Lojze Kovačič, denimo, je bil skrajno kritičen do Plečnikove arhitekture, imenoval ga je »škrateljski arhitekt«, ki njemu, Kovačiču, svojo arhitekturo »diktatorsko postavlja na pot«.²⁶ Na neki način to kar drži. Plečnikova arhitektura nam je lahko všeč ali ne, težko pa se ji izognemo. Nekako prisiljeni smo jo videti. In jo razbirati, se vprašati, kaj je to, kar vidimo pred seboj, kaj pomenijo te stvaritve, o čem nam govorijo, zakaj so tu, kjer so.

²⁵ Pier Paolo Tamburelli, *On Bramante* (Cambridge, Mass., in London: MIT Press, 2022), str. XV. Besedna zveza »nerazumni presežek arhitekture« nosi še en pomen, ki ga Tamburelli ne vidi, a je ključen za arhitekturo in Plečnikovo arhitekturo. »Nerazumni presežek« je tudi tisto, kar določa sam arhitekturni objekt, vsak arhitekturni objekt – temu sem sama rekla »notranja razlika«, ki je za arhitekturni objekt konstitutivna. *Nerazumni* je ta presežek zato, ker je, »objektivno« gledano, nič. In vendar, kot dokazujem v tem prispevku, *učinkuje*.

²⁶ Gl. Lojze Kovačič, *Kristalni čas* (Ljubljana: Beletrina, 2016), str. 295. Zahvaljujem se Milošu Koscu, ki me je opozoril na Kovačičeve pripombe o Plečnikovem delu.



Arhitekturni element, ki nam je postavljen na pot. Jože Plečnik, Gerberjevo stopnišče, 1931/1932. Foto: Ana Skobe.



Steber sredi stopnišča. Jože Plečnik, Gledališka stolba, 1932. Foto: Ana Skobe.

To si lahko podrobneje ogledamo na primeru ene od posebno zanimivih intervencij Plečnika v rimski zid, masivne piramide iz kamnitih in betonskih blokov, ki označuje preboj zidu in enega od prehodov v mesto (ki sicer v času Emone ni obstajal). To naj bi bila referenca na Cestijevo piramido, natančneje na slavne Piranesijeve risbe te slavne rimske piramide.²⁷ V lokalnem prostoru pa je predstavljala in še vedno predstavlja tujek. V sestavo kamnitih in betonskih blokov piramide je vkomponirana vrsta različnih detajlov in elementov arheoloških ostalin antične Ljubljane kot tudi na novo skonstruiranih elementov. Dodatni presenetljivi detajl te nenavadne piramide je bil, da je bila izvorno prekrita s travno rušo – Plečnik si je zamislil poraščeno piramido. In na vrh piramide je postavil še stebriček in na vrh stebrička kroglo, kot da se ne bi mogel ustaviti. Tako je skonstruiral objekt, ki ni zgolj znak za to, da je tu nekoč stalo rimsko mesto, ne poučuje nas preprosto o lokalni zgodovini, prav tako ne preprosto o njeni povezavi z zgodovino rimskega imperija. Nosi te in druge pomene.²⁸ A ni samo objekt z raznolikimi pomeni. V prostoru nastopa kot nekakšen nenavadni objekt, za katerega pravzaprav ni povsem jasno, kaj pomeni. In kot takšen vztraja že desetletja. S svojo materialno navzočnostjo nas vedno znova sili, da se vprašamo, kaj pravzaprav vidimo, ko se pojavi pred nami, kaj pravzaprav je to in zakaj je tu, kjer je, zakaj je takšno, kakršno je.

Prav v tem je ena od osrednjih razsežnosti funkcije te piramide. Druga razsežnost je, da nas vabi, naj se povzpnejo nanjo. S svojo poudarjeno materialno navzočnostjo kar kliče po tem, da bi splezali nanjo in z vrha

²⁷ Na to referenco med drugim opozarja Hrausky, *Plečnikova arhitektura v Ljubljani*, nav. d., str. 81.

²⁸ Tako ta Plečnikov projekt označi tudi Damjan Prelovšek; piše, da gre za »eno njegovih najbolj kompleksnih estetsko-filozofskih izpovedi, katere večplastnosti ni lahko priti do dna«. Damjan Prelovšek, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti* (Ljubljana: Založba ZRC, 2017), str. 346–347.

opazovali okolico, brez kakšnega posebnega razloga, zgolj zato, ker nas veseli; in dejansko marsikdo stori prav to. Vendar tako ne učinkuje le piramida, ampak tudi sam prostor rimskega zidu. Če se malo natančneje ozremo naokrog, opazimo, da je poln nenavadnih elementov, ostankov zgodovine mesta in različnih arhitekturnih elementov. Nagovarjajo nas, naj si jih pobliže ogledamo, se jim posvetimo, poskušamo ugotoviti, kaj pravzaprav je to pred nami, in zakaj je tu, kjer je. Nastopajo kot priložnosti za to, da se spremenimo v raziskovalce lokalne zgodovine ali estete, ki uživajo v oblikah, svetlobi in sencah, teksturi arhitekture in njene materialnosti, ki je tudi materialnost našega vsakdanjega okolja, sveta, v katerem živimo.



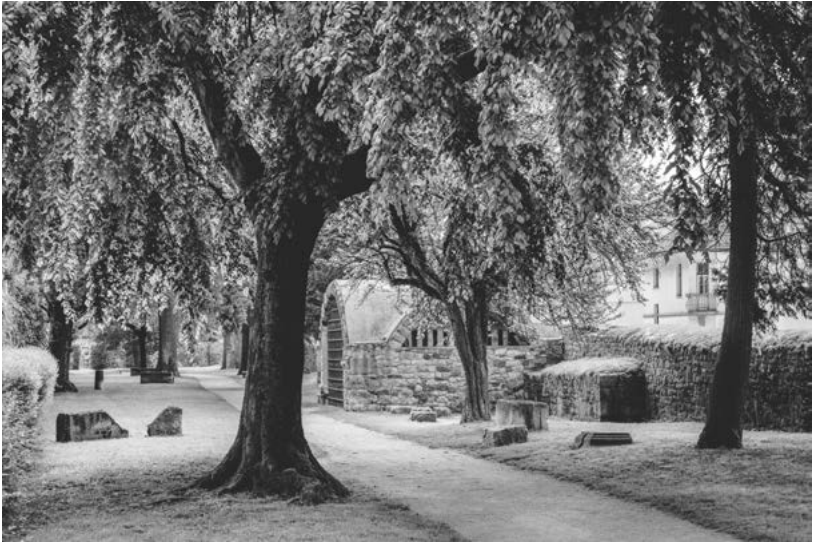
Rekonstrukcija rimskega zidu v kraj arhitekture. Jože Plečnik, Vinko Lenarčič, Gizela Šuklje, Anton Bitenc, Rimski zid na Mirju, Ljubljana, 1926/1928/1938/1953. Foto: Ana Skobe.



Plečnikova piramida: skonstruirani arhitekturni objekt. Foto: Ana Skobe.



Materialnost piramide. Foto: Ana Skobe.



Prostor rimskega zidu, ostanki zgodovine in arhitekturni elementi. Foto: Ana Skobe.

*

Takšne konstrukcije, elemente, detajle, segmente prostora je razvijal Plečnik v Ljubljani, ko je konstruiral javni prostor. Konstruiral ga je na način arhitekture. Pravzaprav je šele zato, ker je vztrajal in uspeval pri takšnem konstruiranju, s svojimi konstrukcijami gradil zares *javni* prostor, torej prostor, ki je odprt za vse in v katerega lahko vsakdo vstopi. Za vstop vanj je potrebno zgolj spraviti v tek zmožnosti, ki pa jih ima vsak – zmožnosti, da gleda, ker hoče videti, da posluša, ker hoče slišati, da razmišlja, interpretira, ker hoče misliti in razumeti. Če nekdo, kdorkoli že, odgovori na ta poziv, potem aktualizira svojo moč, ki je, kot poudarja Rancière, lastna vsakemu človeku, ki je »moč vsakega in vsake«. In tako razvija »sposobnosti, ki vsakega in vsako dela enakega, enako vsem drugim«. ²⁹

Enako sicer v svetu neenakosti, kot bi lahko ugovarjali. Kar drži; svet, v katerem živimo, je in ostaja svet radikalne neenakosti. Vendar svet, v katerem živimo, kot v svojem delu poudarja Jacques Rancière, ni v sebi zaprti svet, ki bi ga uravnavala ena sama mašinerija, ki bi podpirala, uveljavljala in sistematično krepila neenakost kot temeljno določilo človeškega sveta in kot edino možnost. ³⁰ V svetu že tukaj in zdaj obstajajo prakse, ki izhajajo iz druge predpostavke, kot je dominantna predpostavka, in v skladu z njo tudi delujejo. Izhajajo iz predpostavke o enakosti inteligenc in delujejo kot podpora različnim oblikam uveljavljanja te predpostavke v danem svetu, različnim operacijam preverjanja enakosti inteligenc. In kot sem skušala pokazati v tem prispevku, je ena od teh praks tudi arhitektura, kadar se udejanja v svetu kot kreativna miselna praksa. Deluje kot opora procesom in operacijam, v katerih se človek vzpostavlja in potrjuje v svetu kot bitje,

²⁹ Rancière, »Emancipirani gledalec«, nav. m., str. 15.

³⁰ Gl. Rancière, »The Method of Equality: Politics and Poetics«, nav. m., str. 155 idr.

ki ga ni mogoče dokončno določiti in ki je prav v tej svoji ne-določenosti in ne-določljivosti enak vsem drugim. Tako pa se lahko zgodi tudi to, kar se je v človeški zgodovini že večkrat zgodilo, da namreč človek skupaj z drugimi tudi zahteva, da se svet preoblikuje na način, da bo nudil enake možnosti življenja za vse. Natančneje: lahko pripelje do tega, da se človek skupaj z drugimi aktivno loti tega preoblikovanja.

Alain Badiou

**ALI MORAMO SPREMENITI SVET,
ČE HOČEMO BITI SREČNI?¹**

ZRC SAZU nima pravic za spletno objavo prevoda tega besedila (v natisnjeni knjigi je objavljeno na straneh 93–105).

¹ Prevod po Alain Badiou, *Métaphysique du bonheur réel*, 3. poglavje (Pariz: Presses Universitaires de France, 2015).

Seznam likovnega gradiva

Naslovnica in zadnja platnica © Aljoša Kolenc

Jože Barši s soavtoricami Martino Bastarda, Matejo Ocepek in Natašo Skušek: Javno stranišče, 1999. Zbirka Moderne galerije, Ljubljana. Foto: Lado Mlekuž, Matija Pavlovec. Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana. © Moderna galerija, Ljubljana

Jože Plečnik, Anton Lap (vrtnarstvo, parkovna ureditev), Lojze Dolinar (skulpture), Vegova ulica v Ljubljani, park pred Glasbeno matico, 1929/1942. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Lojze Dolinar (skulpture), Vegova ulica, vzpon na podest. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Lojze Gorše (skulptura), Vegova ulica, klopi na podestu pred Narodno in univerzitetno knjižnico. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Nabrežje Ljubljanice pri Gerberjevem stopnišču, 1931/1932. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Gledališka stolba, 1932. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Gizela Šuklje, Stopnišče ribje tržnice v Ljubljani, 1939/42. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Gizela Šuklje, Paviljon pod stopnicami ribje tržnice. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Vinko Lenarčič, Gizela Šuklje, Anton Bitenc, Rekonstrukcija rimskega zidu na Mirju v Ljubljani, 1926/1928/1938/1953. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Vinko Lenarčič, Gizela Šuklje, Anton Bitenc, Rimski zid na Mirju, Plečnikova piramida. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Vinko Lenarčič, Gizela Šuklje, Anton Bitenc, Rimski zid na Mirju, materialnost piramide. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Jože Plečnik, Vinko Lenarčič, Gizela Šuklje, Anton Bitenc, Rimski zid na Mirju, parkovna ureditev. Foto: Ana Skobe (2024). © Ana Skobe

Imensko in stvarno kazalo

- Agamben, Giorgio, 45
akcija, 28, 30, 33, 35, 41, 100
Althusser, Louis, 29
arhitektura: avtonomna a., avtonomija arhitekture, 11–13, 14, 19, 20, 21; a. kot (kreativna) miselna praksa, kot teorija in praksa projektiranja in gradnje, 9, 13, 19, 22, 30, 58, 59, 60–66, 90; a. kot orodje, služnostna praksa, 10, 13, 19, 34; a. kot praksa, arhitekturna praksa, 19, 20, 21, 22; arhitekturni projekti, 31, 32, 36, 37, 38, 57, 58, 61, 63; a. kot teorija, arhitekturna teorija, 9, 11, 33, 39; a. v svetu, 11, 19, 20, 21, 22, 58, 60, 64, 65, 90; a. za vse, a. za človeka, 58, 59, 60, 70, 90
arhitekturni bienale, 9, 10, 31, 33
arhitekturna forma, kompozicija, 11, 12, 20, 36, 37, 38, 71
arhitekturne metode, tehnike, 13
arhitekturna naloga, 13, 20, 21, 32, 33, 58, 60–63
arhitekturni objekt, 14, 19–20, 60–61, 64–66, 71, 74, 77, 78, 81, 82, 85
arhitekturna zgodovina, a. diskurz, 12, 31
Aristotel, 23
Arts and Crafts gibanje, 37
Atelje van Lieshout, 35
Aufhebung, 103
Badieu, Alain, 43, 45, 93–105
barikada, 30, 33
Barši, Jože, 45–49, 51–55
Bauhaus, 38
Behrens, Peter, 39
Blur Building, 35
Bourdieu, Pierre, 27
brezinteresnost, 23
Bruguera, Tania, 41
Burke, Edmund, 23, 24
buržuazija, 27, 100
Cuff, Dana, 11, 12
Čeferin, Petra, 9–22, 57–91
čutno, 24–25, 26–27, 28, 30, 33, 34, 59, 60
Deleuze, Gilles, 45
delovna sila, delavec, 9, 11, 24–25, 26, 27, 29, 30, 38, 99, 100, 102
demokracija, 93, 94, 96
desublimacija, 50, 51, 53, 54
dezidentifikacija, 70
disciplina, 12, 42, 43, 102, 104
distanca, 17, 23, 24, 35, 74
dogodek, 62, 97–99, 100, 101, 104
dominantni režim, 19, 39
droge, 38, 39
družina, 95, 96
določenost, 21, 59, 65, 71, 72; ne-določenost, 18, 66, 70, 71, 91
Duchamp, Marcel, 50, 51
Dvoje v Enem, 64, 65
egalitarizem, 28, 29, 38
Egipt, 99, 100
El Lisicki, naslovnica, 34

- emancipacija, 26, 27, 34, 40, 42, 43, 44, 55, 59, 60, 66, 68, 69, 70, 71, 102, 103
- emancipirani gledalec, 59, 66–71, 77
- Emona, rimski zid, 61, 63, 72, 77, 81, 85, 86–87
- estetika, 23–26, 27, 28, 30, 39, 41; estetska forma, objekt, 36, 37, 65; estetsko izkustvo, 26, 27; estetska revolucija, 26, 28; estetska sodba, 23, 26; estetski učinek, 41; estetsko ugodje, 37
- European Graduate School, 43
- Evropa, 93, 98
- filozofija, 14, 30, 45, 46, 55, 93, 96; šolska f., 14, 15, 19; resnična f., f. v svetu, 14, 18, 19
- Francija, 38, 99, 100
- Frankfurtska šola (kritična teorija), 33, 35
- Freud, Sigmund, 103
- funkcija, funkcionalnost, 36, 37, 38, 64, 66, 71, 72, 77, 78, 85; cf. tudi uporabnost
- gledališče, 35, 59, 66, 67, 68
- globalnost, 47, 95, 97, 98
- gon, 28, 103, 104
- govorica, 25
- Gosh, Swarnabh, 11
- Grima, Joseph, 11
- gradbena industrija, 9, 11
- Hausmann, Georges-Eugène, 32
- Heidegger, Martin, 49
- heteronomija, heteronomnost, drugost, 14, 16, 18, 21
- hierarhija, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 42
- Hrausky, Andrej, 62, 77, 85
- ideja, 15, 23, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 42, 43, 64, 68, 93, 95, 98, 104
- Ilirske province, 62
- inteligenca, 29, 42, 67–69, 70, 71, 90
- intelektualci, 99, 100
- internacionalizem, 96
- ireduktibilno, neodpravljlivo, 14, 16, 17, 18, 21, 48, 51
- islamisti, 100
- izbira, 13, 22, 27, 28, 105
- izobraževanje, 42
- Jacotot, Joseph, 68
- javni prostor, 43, 53, 58, 78, 90
- javnost, 12, 61
- jezik, 95, 96, 97, 102
- Johns, Jaspers, 51, 53
- Kant, Immanuel, 14, 15, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 45, 47, 48
- kapital, 12, 23, 93, 98
- kapitalizem, 12, 13, 21, 93, 94, 96, 97, 98, 104
- Kitajska, 97
- kolonializem, 96
- kunizem, 29, 93, 96, 97, 99, 104
- kontemplacija, 28
- Koolhaas, Rem, 10
- Kovačič, Lojze, 82
- Krečič, Peter, 61, 62, 72
- krepost, 93
- kristjani, 99, 100
- kritika, 20, 27, 35, 36, 39, 40, 78
- kritični obrat, 35
- kriza, problemi, 9, 10, 11, 13, 15, 20, 21, 37, 40, 61, 98; družbena k., družbena neenakost, 9, 10, 12, 13, 20, 28, 33, 38, 40, 41, 43, 90; ekonomska k., 20, 98; globalna k., 12, 98; podnebna, okoljska k., 9, 10, 13, 20, 96; politična k., 9

- Kuba, 41, 97
- Lacan, Jacques, 17, 49, 100
- Le Corbusier, 32, 38
- Lenin, Vladimir Iljič Uljanov, 97
- lepota, 24
- Ljubljana, 57, 58, 61–63, 71, 74, 78, 85, 90; srednjeveška, 72, 77; gl. tudi Emona
- logos*, 25
- lokacija, 61, 62, 63
- Lokko, Lesley, 9, 10
- manko, 50, 66, 78
- maoizem, 29
- Marx, Karl, 29, 97, 98, 102, 104
- material, 11, 20, 38, 45, 71
- materialnost, 25, 28, 51, 53, 60, 81, 85, 86
- metropola, 94, 95
- Meyer, Hannes, 70
- mišljenje, 13, 15–18, 19, 22, 40, 54, 59, 60, 69, 98, 100
- miselno delovanje, 19, 48
- modernizem, 36, 70
- muslimani, 99, 100
- Narodna in univerzitetna knjižnica, 74, 77
- naravni viri, 11, 20
- Nemčija, 40, 97
- nerazumni presežek, 18, 82
- Neznani upornik, 30
- nič, 35, 49, 50, 51, 53, 65, 82; *ex nihilo*, 49; za-nič, 49
- Nietzsche, Friedrich, 96
- novost, inovacija, 16, 17, 18, 101, 102, 103
- objekt, 19, 20, 24, 34, 50–54; estetski o., 64, 65; umetnostni o., 45, 46, 49, 51, 53, 54
- objektivacija, 18
- Occupy Wall Street, 30, 31, 94
- oder, 74
- odprtost, ne-celost, vrzel, 15, 16, 18, 21, 26, 37, 66, 70
- oligarhija, 93
- označevalec, 26, 49–50, 51
- Parks, Rosa, 40, 41
- patriciji, 25
- Pater, Walter, 23
- performans, 31, 41
- piramida, 85–88
- Piranesi, Giovanni Battista, 85
- Platon, 24, 25
- plebejci, 25
- Plečnik, Jože, 57–59, 61–63, 64, 70, 71–90
- pluralizem, 47
- poetika vednosti, 42, 43
- pogoji, 11, 13, 20, 21, 38, 39, 40, 44, 54, 64, 65, 66, 94, 102; zunanji p., 20; notranji p., 20
- politika, 24–28, 99
- populus*, 29
- poroznost, 32, 33
- potujitev, 33, 34–35
- praznina, prazno mesto, 15, 49, 50, 51
- predstavna zmožnost, 78
- prekarnost, 94
- Prelovšek, Damjan, 85
- prihodnost, 34, 41, 94, 96, 100
- proces, 16, 17, 18, 30, 38, 39, 44, 55, 59, 67–69, 95, 97, 98, 101–104
- psihične formacije, 96
- Rancière, Jacques, 23–44, 59, 66, 67–70, 90
- razlika, 15, 25, 27, 29, 40, 49, 51, 53, 54, 65, 95, 100

- razsodna moč, 45, 46, 47–48, 51, 54
 razsvetljenje, 14, 16, 17
 Ratti, Carlo, 10
 realno, 49, 51, 53, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 104
 Reed, John, 97
 reforma, 42, 43, 96
 reinvencija, 20, 61
 rekonfiguracija, 60, 70, 77
 Renfro, Charles, 35
 rešitve, reševanje kriz, 10, 13, 60
 revolucija, 26, 29, 34, 40, 94, 96, 99, 102, 104;
 francoska r., 93; sovjetska, 41, 97
 Riha, Rado, 14–16, 17, 19, 21, 45–55, 64
 Rimbaud, Arthur, 105
 Rudolph, Paul, 36
 Rusija, 97; gl. tudi Sovjetska zveza
 Ruskin, John, 37
- Saint-Just, Louis Antoine de, 93, 104
 samozavedanje, 16
 Schiller, Friedrich, 28, 29
 simbolno, 25, 27, 28
 simptom, 45
 singularnost, 16, 18, 21, 46, 47, 48, 49, 51, 54
 Sitte, Camillo, 57
 situacionisti, 30, 32
 sodobna umetnost, 46, 47, 53
 Sovjetska zveza, 97; sovjetska arhitektura, 34;
 gl. tudi Rusija
 Space Caviar, 9
 spoznanje, 15, 18; ne-spoznavno, ne-vedenje,
 15, 17, 48
 sprememba, spreminjanje, 10, 35, 93, 95, 96,
 97, 98, 101, 104
 sreča, srečnost, 95, 96, 97–99, 101, 102,
 103–105
 Stele, France, 61, 62
- stoicizem, 93, 96
 Stoječi človek, 30, 31
 stvar misli, 14, 16, 17, 18
 subjekt, 16, 18, 74, 77, 93, 101–102; politični
 s., 24; razcepljeni s., 16; brezglavi s., 17
 subjektivacija, 17, 18, 103, 104
 sublimno, 50, 51, 53–54, 65
 subverzija, 31, 32
 svet, 35, 37, 40, 47, 49, 54, 55, 60, 61, 64, 71,
 86, 90, 91, 93, 94–104
 svoboda, 29, 34, 93, 101, 102, 104; svoboda
 govora, 41
- Šklovski, Viktor, 34
 Štoka, Tomaž, 57
- Tamburelli, Pier Paolo, 81–82
 tehnologija, 20
 terorizem, 39
Triebfeder, gonilo, 16; gl. tudi stvar misli; cf.
 tudi želja
 tržnica, 78–81
- umetnost, 23, 24, 25, 26, 34, 35, 37, 41, 45,
 46, 49, 53, 54; čista u., 37, 65; umetnostno
 delo, 46–47, 48, 50, 51, 55
 UNESCO, 58, 77
 univerzalnost, 46, 47, 54, 70, 96, 102
 uporabnost, 19, 20, 37, 64, 65, 72, 78; cf. tudi
 funkcija, funkcionalnost
 urbanistični načrt, 38, 57, 58
 utilitarnost, 25, 29, 37
 užitek, 26, 101
- vednost, 13, 16, 20, 29, 34, 42, 45, 46, 67, 69;
 dana v., 15, 18, 19, 47; »modrost«, 93; gl.
 tudi šolska filozofija

Vegova ulica, 62, 72–73

veščina, 25

Vietnam, 97

vizija, 93, 104

vojska, vojna, 30, 32, 96, 97, 100

zakon, 47, 48, 98, 99, 100, 101, 102, 103

zastava, 51, 53

zgodovina, 12, 13, 20, 74, 85, 86, 91, 95, 96, 97

zvestoba, 96, 101

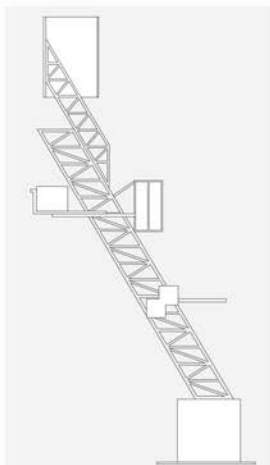
želja, 14, 41, 93

Žižek, Slavoj, 43

Wagner, Otto, 57

Werkbund, 38

Wilde, Oscar, 23, 24



V arhitekturi je vedno šlo za izdelovanje stavb in načrtovanje mest, ampak hkrati tudi za snovanje utopij in izdelovanje risb, ki so zgolj risbe in pripovedi o prostoru in domišljijski arhitekturi. Primer tega so Prouni Ela Lisickega, ki niso načrti stavb, pač pa simboli novega življenja. Vedno me je fascinirala vloga poševne linije v sovjetski arhitekturi na samem začetku revolucije, kakor da bi šlo za vprašanje stvaritve posebnega prostora, ki ni več hierarhični prostor, pač pa gibanje preko neba in skozi prihodnost, kar pomeni, da so ljudje enaki, ker naseljujejo prihodnost in ne več sedanjosti zatiranja ali sedanjosti bojev.

Jacques Rancière

cena 19 €

ISBN 978-961-05-0959-2



9 789610 509592 >

<http://založba.zrc-sazu.si>