

- 3 Boris Groys Postglobalna želja
- 7 Jože Barši Vrzel med odhajajočimi in prihajajočimi demoni/dozdevki
- 7 Marko Batista Tehnosublimno v DIY-elektroniki
- 9 Boris Beja Vrtača
- 10 Goran Bertok O kozmosu in ostalih stvareh
- 10 BridA/Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica Trackeds Houston
- 11 Jasmina Cibic Paviljon
- 13 Ketí Čuhrov
- 14 Lenka Đorojević & Matej Stupica Nevromat
- 14 Femkanje Radijsko kartiranje neodvisne scene
- 15 Vadim Fiškin Choose Your Day
- 16 Maja Hodošček Ako se sjećate, uvijek sam govorio o budućnosti
- 18 Ištvan Išt Huzjan Reakcija v reaktorju
- 19 IRWIN Truplo umetnosti
- 21 Sergej Kapus Futur Antérieur
- 22 Staš Kleindienst Ali ima kozmos središče?
- 23 *Konfucijevo telo* Kustosa: Chang Tsong-Zung, Gao Shiming, v sodelovanju z Jeffreyjem Shawom
- 24 Nina Koželj Flow Job
- 24 Tanja Lažetić Nebo nad menoj
- 25 Gregor Mobius DNK – Protoopazovalec
- 26 Marko in Marika Pogačnik Preobrazba kaosa v kozmos in obratno
- 27 Uroš Potočnik Nič ni tako, kot se zdi ... Smo na prepihu stoletja
- 28 Marjetica Potrč Strategije preživetja in oblikovanje skupnosti v postkapitalizmu
- 29 Lina Rica & Boštjan Čadež Tekstomlat
- 30 Sašo Sedlaček Nebo v ruševinah (di sotto in sù)
- 30 Ali Van Telesna temperatura
- 30 Anton Vidokle Tovarne za oživljanje: intervju z Antonom Vidoklejem
- 34 *Vrt yaji* Umetnost pod milim nebom, Kustosa: Chang Tsong-Zung, Gao Shiming
- 36 Dunja Zupančič::Miha Turšič::Dragan Živadinov Aktuator::MG
- 38 Arsenij Žiljajev Drugi prihodi

Boris Groys Postglobalna želja

Ko sem bil povabljen h kuriranju 8. trienala sodobne umetnosti, sem takoj pomislil na kozmos – prostor onkraj naše oble – kot na najprimernejšo temo za razstavo. Skušal bom razložiti, kaj sem imel v mislih s to temo in zakaj sem mislil – in še vedno mislim –, da je dobra tema za naš čas in dobra tema za slovenski umetniško-kulturni kontekst.

Naš čas se najpogosteje razume kot čas globalizacije. In ko rečemo globalizacija, imamo običajno v mislih globalne mreže kroženja »nesnovnih« podatkov in finančnih tokov, v katere so neposredno ali posredno vpleteni vse države in vsi posamezniki. Tako se zdi, da smo vsi postali del razširjenega, a obenem zaprtega globalnega sistema. Sistem je zaprt, ker je vsak podatek sledljiv in pridobljiv. Kot pravijo: računalniki ne pozabljajo. A tudi če bi se kak podatek na koncu vendarle povsem izgubil, ne more odtavati v neznano, ne more uiti iz omrežij kroženja in ubrati neko svojo pot. Primerjajmo internet s prejšnjimi načini komuniciranja, denimo z običajno pošto. Pismo je mogoče poslati v steklenici, ki jo vržeš v morje. Ali pa ga odnese izurjen golob pismonoša. To sta sicer izjemna primera, a precej dobro ponazorita razliko med tradicionalno in elektronsko pošto. Steklenico v morju lahko nevihta zanese na kak povsem drug kraj, kjer jo potem najdejo čez nekaj stoletij. Tudi golob lahko spremeni pot leta in potem pismo najdejo veliko pozneje. Elektronsko pismo pa ne more spremeniti poti. To imam v mislih, ko rečem, da je internet zaprt sistem: posamezno elektronsko sporočilo ne more zapustiti predpisane poti in se ohraniti – ker je kodirana kombinacija elektronskih signalov, ne more obstajati zunaj električnih vezij. Internet je kombinacija kablov. In ti kabli so večinoma napeljani globoko pod zemljo.

V terminologiji, ki jo je vpeljal Carl Schmitt, bi lahko rekli, da je bila tradicionalna pošta podvržena nomosu morja, elektronska pošta pa nomosu Zemlje.¹ Pot med pošiljateljem in prejemnikom, ki jo je ubralo tradicionalno pismo, ni bila nikoli jasno določena. Bila je bolj naključna in odvisna od osebnih odločitev vpletenih posameznikov. Njihove odločitve so bile lahko tudi napačne, in takrat je pismo odšlo nepredvidljivo kam. Internet take možnosti ne dopušča. Vendar pa z vpisom v maso Zemlje internet postane veliko radikalneje podvržen njeni usodi kot katero koli drugo sredstvo komuniciranja v zgodovini. Tako se zdi sodobna faza globalizacije, ki se zanaša na internet kot na vodilni medij, veliko ranljivejša in krhkejša od prejšnjih faz. Vojne in katastrofe so uničile številne pretekle civilizacije. Kljub temu se je mnogo umetnin, besedil in dokumentov uspelo ohraniti prav zato, ker so bili spravljani na nenavadnih krajih ali pa so po naključju ušli uničenju. Kot nam kažejo arheološka izkopavanja, je Zemlja sama po sebi ogromen muzej. V primeru sesutja interneta kot celote pa je verjetnost ohranitve posameznih sporočil majhna. A tudi če se bo ohranilo nekaj podatkov, bo težko razbrati, na katero realnost se nanašajo. Prihodnji rodovi bodo odkrivali, občudovali in estetizirali le strojno opremo interneta. Tako kot mi občudujemo rimske akvadukte – četudi po njih ne teče več voda.

Pred nekaj desetletji je vladalo vsesplošno navdušenje nad nesnovnim, virtualnim in globalnim. Danes lahko povsod čutimo nek povratak k materializmu in realizmu. Očitna je postala materialna ranljivost teh zaprtih informacijskih omrežij, njihova odvisnost od materialnih dejavnikov, ki jih ni mogoče popolnoma obvladati, saj se izmikajo kroženju nesnovnih podatkov. To je eden od razlogov, zakaj se je v sodobni kulturi tako razširil strah pred kozmično katastrofo. V modernem obdobju je prevladoval pogled, da ljudi določa družbeno okolje, v katerem živijo, da so kot vozlišča v informacijskih omrežjih, kot od okolja odvisni organizmi. V času globalizacije smo spoznali, da smo odvisni od vsega, kar se zgodi kjerkoli na svetu – v političnem, gospodarskem in ekološkem smislu. A Zemlja v kozmosu ni

izolirana. Odvisna je od procesov, ki se dogajajo v kozmičnem prostoru – od temne materije, valov in delcev, eksplozij zvezd in galaktičnih kolapsov. Tudi usoda človeštva je odvisna od kozmičnih procesov, saj vsi ti kozmični delci in valovanja prehajajo skozi človeška telesa. Umestitev Zemlje v kozmični celoti določa pogoje preživetja organizmov na njeni površini.

Ta odvisnost človeštva od neobvladljivih ali celo neznanih kozmičnih dogodkov je vir posebne sodobne tesnobe. Lahko bi ji rekli kozmična tesnoba. V obdobju hladne vojne so se ljudje bali možnosti jedrske vojne, ki bi popolnoma uničila našo civilizacijo. Danes se taka možnost kolektivnega samomora človeštva zdi dovolj majhna. Kljub temu je za seboj pustila nekatere psihološke travme. Napredek v svetlo prihodnost se še vedno ne zdi nekaj gotovega. Ni naključje, da sodobno množično kulturo tako zelo obsedajo vizije asteroidov, ki pridejo iz črnih globin kozmosa in uničijo Zemljo. Ta anksioznost se pojavlja tudi v subtilnejših oblikah. Kot primer lahko navedemo teorijo »prekletega deleža«, ki jo je razvil Georges Bataille.² Po tej teoriji Sonce nenehno pošilja na Zemljo več energije, kot je je Zemlja z vsemi organizmi, ki živijo na njeni površini, sposobna absorbirati. Po vseh naporih, da bi energijo porabili za proizvodnjo dobrin in dvig življenjskega standarda prebivalstva, še vedno ostane neabsorbirani, neporabljeni višek sončne energije. In ta višek energije je neizbežno destruktiven – porabi se lahko zgolj v nasilju in vojni. Ali vsaj v ekstatičnih praznovanjih in seksualnih orgijah, ki ta preostanek energije kanalizirajo in absorbirajo v manj nevarnih dejavnostih. Tako človeško kulturo in politiko določajo kozmične energije, ki nenehno prehajajo med redom in neredom. Že Friedrich Nietzsche je naš materialni svet opisal kot kraj večnega boja med apolonskimi in dionizijskimi silami, ali z drugimi besedami, med kozmosom in kaosom. Na to borbo med kozmosom in kaosom je mogoče reagirati na dva načina: ekstatično sprejeti kaos ali pa skušati obvladati kozmos in zagotoviti njegovo nadvlado nad kaosom. V prvem primeru človek časti kaos kot možnost, da izkusi življenje v vsej njegovi intenzivnosti, in ni le potrošnik informacij o življenju. Kaos kot način povratka k popolni prisotnosti, kot ponovni vstop v nepovratni tok časa. Ta možnost je zapeljiva, ker privlači življenjske sile, uspravane v telesih uporabnikov interneta, ki sedijo pred računalniki.

Obstaja pa še druga možnost: narediti iz vsega kozmosa polje transformacije z delom, razviti in realizirati načrt, ki bi ves kozmos podvrnil človeškemu nadzoru. Tak projekt se seveda v prvi vrsti zanaša na razvoju človeške znanosti in tehnologije. Ima pa tudi določeno družbeno in politično komponento. Za to drugo možnost so se navduševali še zlasti umetniki in misleci ruske avantgarde in zgodnjega revolucionarnega obdobja. V manifestu (iz leta 1922) so predstavniki biokozmistov- imortalistov – politične stranke s koreninami v ruskem anarhizmu – zapisali: »Po našem prepričanju je osnovna in resnična človekova pravica pravica do obstoja (nesmrtnost, vstajenje od mrtvih, pomladitev) in svoboda gibanja v kozmičnem prostoru (in ne domnevne pravice, razglašene z deklaracijo buržoazne revolucije leta 1789).« Aleksander Svjatogor, eden vodilnih biokozmističnih teoretikov, je štel doseganje nesmrtnosti obenem za cilj in za predpogoj prihodne komunistične družbe, saj bi resnična družbena solidarnost lahko vladala zgolj med nesmrtniki: smrt ločuje ljudi; zasebnega lastništva ni mogoče res ukiniti, če ima vsak človek v lasti zaseben izsek časa. Totalna biomoč pa nasprotno pomeni kolektivizacijo ne le prostora, ampak tudi časa. V večnosti so odstranjeni konflikti med posameznikom in družbo, ki jih ni mogoče odstraniti v času. Cilj nesmrtnosti je najvišji cilj za vsakega posameznika. Zato bo posameznik ostal vedno zvest družbi, če si družba to zada za svoj cilj. Obenem pa lahko le tovrstna totalna družba omogoči ljudem, da izkusijo življenje ne le brez časovnih, ampak tudi brez prostorskih omejitev: komunistična družba nesmrtnih bo tudi »medplanetarna«, tj. zasedala bo ves prostor kozmosa.

Čeprav so bili ti biopolitični projekti utopični, so vseeno spodbudili razvoj povsem znanstvenih in tehnoloških programov. Eden najspektakularnejših in najvplivnejših med

njimi je bil nedvomno raketno raziskovanje Konstantina Ciolkovskega, ki je imelo za cilj transport naših obujenih prednikov na druge planete; postalo je izhodiščna točka poznejšega sovjetskega vesoljskega programa. V svojem pisanju se je Ciolkovski poleg povsem tehničnih problemov posvečal tudi družbeni organizaciji vesolja. Ciolkovski je še vedno močno verjel v človeško ustvarjalnost, čeprav je v skladu z biopolitično tradicijo gledal na človeka kot zgolj na telo, na stvar, ki kot taka že po definiciji ne more biti ustvarjalna. V večini tekstov se posveča reševanju tega filozofskega problema, ki je osrednji v njegovem razmišljanju. Razrešil ga je tako, da je v človekovih možganih videl zgolj specifičen, povsem materialen del vesolja. Tako so vsi procesi, ki se odvijajo v človeških možganih, v končni fazi procesi, ki izvirajo iz vsega vesolja: volja posameznika je tako obenem volja vesolja. Človeška ustvarjalnost je izraz ustvarjalnosti vesolja.

Tudi mnogi umetniki zgodnje avantgarde so sanjali o potovanjih skozi kozmični prostor. Kazimir Malevič je predlagal, da bi morale biti posamezne stanovanjske enote tako zgrajene, da bi jih bilo mogoče transportirati v kozmični prostor, nad površjem Zemlje pa bi potem zgradili »leteča mesta«. Tu se kozmični prostor predstavlja kot poslednja meja – ne kot pretnja možne katastrofe, ampak kot poslednja možnost človeškega prizadevanja, ki lahko združi vse človeštvo. Tudi v mnogih znanstvenofantastičnih romanih in filmih lahko zasledimo upanje, da bodo z raziskovanjem kozmičnega prostora postala vsa kulturna in etnična ločevanja brezpredmetna. V našem času politike identitete deluje kozmos kot še poslednje obzorje univerzalizma – ne verskega ali ideološkega, temveč materialističnega univerzalizma. Kozmos ne združuje naših duš, ampak naša telesa, s tem ko jih vključuje v univerzalne materialne procese.

Vse od prvih stikov s slovensko umetniško kulturo je name naredilo velik vtis, kako zelo je odprta do univerzalističnih pogledov. Že Plečnikova arhitektura nakazuje željo po tem, da bi se našla povezava ne le s svetovno zgodovino, ampak tudi z mističnimi in mitskimi komponentami kozmičnega življenja, in sicer na povsem moderen način. Navajati pozicije posameznih umetnikov je vedno problematično, da se ne bi ustvaril vtis, da se jih s tem pretirano ali neupravičeno izpostavlja. Kljub temu ne moremo mimo dela Dragana Živadinova, ki se navezuje na projekt vesoljskega plovila Hermana Potočnika Noordunga, ali pa dela Marka Pogačnika, katerega pristop k materialnosti Zemlje in kozmosa ima bolj individualistično in intuitivno razsežnost. Prav tako ne moremo spregledati navezav mnogih slovenskih umetnikov, vključno z umetniki mlajše generacije, na utopične vizije Maleviča in splošno zgodnje ruske avantgarde. Te vizije še danes sooblikuje številne slovenske umetniške prakse, še zlasti, kadar se nanje nanašajo kritično, ironično ali absurdistično. Zelo sem vesel, da je moj predlog naletel na tako pozitiven odziv med mnogimi slovenskimi umetniki. In hvaležen sem slovenskim in neslovenskim umetnikom, ki so prispevali dela za razstavo.

Še zlasti pa sem hvaležen Zdenki Badovinac in Igorju Španjolu, ki sta podprla realizacijo razstave v vseh njenih razvojnih fazah. Brez njune podpore in dela razstava ne bi bila mogoča.

.....

1 Carl Schmitt, *The Nomos of the Earth*, Telos Press Publishing, 2006, p. 43 ff.

2 Georges Bataille, *Accursed Share*, Vol. 1, Zero Books, 1991. P.21f.

Jože Barš Vrzel med odhajajočimi in prihajajočimi demoni/ dozdevki

██████████ koncept █████, ki v okolju sodobnih umetniških praks velja kot nadvse arhaičen, kontaminiran z nečim, kar sodobna umetnost ne želi biti. Ne glede na to me zanima, ali je na konceptu sublimacije in posledično sublimnega še kaj uporabnega oziroma delujočega tudi v okolju sodobne umetnosti. Iz zapisanega je mogoče razumeti nekakšen zadržek, ki izhaja iz umetniških praks devetdesetih let, ki so bila sublimnemu nadvse nenaklonjena (tu mislim predvsem na del modernizma, zlasti sublimno slikarstvo). Sublimno je bilo namreč vse tisto v modernizmu, kar so sodobne umetniške prakse zavračale. Vzvišenost, povzdigovanje, skrivnostnost, strahospoštovanje, kult visokega, »nekaj več«, »onkraj ugodja«: tovrstne asociacije, vezane na sublimno, so bile generaciji umetnikov v devetdesetih letih, kamor sodim tudi sam, nadvse tuje. Tako da moja pozicija tu nikakor ni nevtralna. Antiretinska umetnost, o kateri je govoril Duchamp, nam je bila mnogo bližja od umetnosti, »dostopni le za vid«, ki smo ji očitali prevelik formalizem. Ideja umetnosti šestdesetih let, ki se je otresla formalnih predpisov in se povezala z bojem za politične svoboščine, je tudi pomembna značilnost sodobne umetnosti in kot taka je na prvi pogled težko združljiva s konceptom sublimacije. Navsezadnje je bila ideja sublimacije razdelana že sredi 18. stoletja (Burke, Kant ...), v času torej, ko o umetnosti, prakticirani danes, ni bilo ne duha ne sluha. Če je koncept sublimacije deloval na način osvajanja »grozečega« sveta ali bolje udomačitve sveta in je ob »osvojenem« svetu postal manj operativen, se sprašujem, ali ne postaja pojem ponovno aktualen ob oziranju v oddaljeni, neskončni prostor kozmosa, ki je zaradi svojih dimenzij strašljiv in obenem privlačen ...

Marko Batista Tehnosublimno v DIY-elektroniki

Sublimno kot estetski pojem je povzdignjeno nad golo zaznavanje lepega ter označuje čustvo med bolečino in užitkom. V vlogi sublimnega v sodobni umetnosti je predvsem tehnologija, ki proizvaja tako imenovano tehnosublimno¹ in se povzdignjeno nad lepo dogaja kot intenzivna izkušnja gledalca ali gledalke, vpletenih v umetniški dogodek. Napetost pri izkušnji mikrorobotskih mašin Marka Batiste je proizvod skoraj nevidne tehnološke revolucije², ki se odvija v umetniških ateljejih, dnevnih sobah, garažah, medijskih laboratorijih in *ad hoc* fab labih³. V 21. stoletju, ko ima bilijon ljudi dostop do visokotehnoloških aparatov, je usahnilo prvotno navdušenje nad tehnologijo, ki je bilo zavezano vedno novim in bolj zmogljivim aparaturam. Prišli smo do točke, ko je DIY-skupnost z združenimi močmi in vztrajnim delovanjem proti zaprtokodnemu sistemu razvila odprte operacijske sisteme in programska orodja do tolikšne stabilnosti, da lahko nemoteno opravljamo vse funkcije zaprtih sistemov brez nehotenega sesipanja. Hkrati je zaradi boljše informiranosti otopel tudi strah pred invazivnostjo tehnologij, ki spreminjajo vedenjske in kulturne vzorce v družbi; strah ostaja zgolj na ravni politične in korporativne manipulacije podatkov, vse manj pa na družbeni oziroma kulturološki ravni. Nastopil je čas, ko se DIY-skupnost počasi seli s področja izgradnje osnovnih funkcij odprtokodnih sistemov in programov na področje vmesnikov in strojne opreme. Zadnje še toliko bolj kot prvo učinkuje na epistemološki in semiološki ravni, kajti predvsem vmesniki določajo sistem kategorizacij, ki se je do danes razvil do nivoja hipertekstualnosti. Umetniki, kot je Batista, in tudi teoretiki pa razvijajo sisteme, ki z namernimi motnjami, ukrivljanjem vezij ter vnašanjem kemičnih in organskih elementov v elektronski krogotok širijo meje vmesniških izhodov in strojnih funkcij. Njegovo delo z

dinamičnimi vmesniki pripomore h kritiki konvencij, ki spodbuja nadomeščanje ustaljenih formatov ekranov, zaporedja črk na tipkovnici, tipk na miški, menijev, brskalnikov, aplikacij, da bi bistveno spremenili način uporabe računalnikov in tehnološkega orodja. Osnovni gradniki za avtorjeve medijske instalacije in avdiovizualne performanse temeljijo na odprtost, prosti strojni in programski opremi, ki proizvajata nepredvidljive situacije, motnje v prenosu slike, hrupne zvočne učinke, ki visijo na robu pomenov. Takšno elektronsko in digitalno oddajanje sta metafori za informacijske procese, ki potekajo v postinformacijski dobi, ko mašine z analizo semantičnih orodij *web 3.0* poznajo posameznike včasih celo bolj kot soljudje. Proizvajanje DIY-zvočil je protipotrošniška gesta, ki temelji na enostavnih, poceni in nestabilnih elektronskih sistemih ter omogoča odprto uporabo in dostop za DIY-skupnost kakor tudi za galerijsko publiko. Prva uporablja in nadgrajuje praktične izsledke, druga zaužije ekstremno drugačno varianto tehnoloških proizvodov, namesto generičnih izdelkov izkusi vso grdost in lepoto, užitek in bolečino DIY-zvokov in elektronike. To je zavračanje obstoječih sistemov in procesov, ki bi bili odvisni od vzpostavljenih družbenih struktur, kajti občutljivemu posamezniku ali posameznici vzbujajo največ nerazložljivega nelagodja ravno bleščeči korporativni izdelki, ki so produkti natančnih tržnih in psiholoških meritev, saj vnaprej predpisujejo želje, rezultate in načine uporabe. »Njihov nagon jim narekuje, da se upirajo temu ‚poslušnemu‘ načinu, pri katerem so umetniki in umetnice, kot vsi drugi, potisnjeni v neprestano kupovanje najnovejših računalnikov in programskih paketov, ki jih proizvajajo nenehno rastoče korporacije, ter potem porabijo veliko ur, da se jih naučijo uporabljati. Umetniki, ki delajo z visokotehnološkimi orodji, do njih gojijo neizbežni ambivalentni odnos med ljubeznijo in sovraštvom.«⁴ Batista ta čas raje porabi za raziskovanje elektronskih vezij, učenje fizičnih lastnosti zvoka in drugih fizikalnih in kemičnih zakonitosti. Osnovni gradniki njegovih sistemov temeljijo na logiki, ki je vsebovana v alternativnih DIY, dinamičnih sistemih. Ob tem postavlja hipotezo o strojni (računalniški) opremi, ki bo neprimerljivo zmogljivejša, z manjšo porabo, točno določenim namenom in odprtim sistemom, ki spodbuja heterogenost in osebni stik s sistemi v nasprotju z uniformnimi sistemi, ki razvijajo generične vmesnike. Produkta te revolucije sta tudi računalnik Raspberry Pi in mikrokontroler Arduino, ki ju v svoja dela vgrajuje tudi Batista. Največji del elektronskega okostja mikrorobotskih mašin pa temelji na manjših in manj zaključenih odvodih tega tehnološkega gibanja. Čeprav ti sistemi nikakor ne vplivajo neposredno na spreminjanje ekonomskih razmerij, gre za zavest, ki spodbuja mišljenje, ki se razlikuje od samoumevnih tirnic, v katere so vprežena trenutna potrošniška kapitalska razmerja.

Ida Hiršenfelder

Odlomek iz: Ida Hiršenfelder, »MicroRobotic Machines«, v: Andreja Hribernik, Ida Hiršenfelder, Jurij Krpan, Luka Zagoričnik, *Marko Batista: začasni objekti in hibridni prostori* (Ljubljana: Aksioma - Zavod za sodobno umetnosti & Slovenj Gradec: Koroška galerija likovnih umetnosti, 2014), str. 61-65.

.....

1 Interpreti Kittlerjeve medijske teorije pripisujejo izraz tehnosublimno njegovemu delu *Gramofon, Film, Typewriter*, čeprav avtor ne uporabi točno tega izraza, temveč govori o tehnologiji, ki zaradi mehanske reprodukcije povzroči, da »meje telesa, smrti in strasti pustijo najbolj neizbrisne sledi«. Kittler, str. 55.

2 Iz pogovora z Luko Zagoričnikom moram priznati določeno mero pretiranega optimizma glede pomenov, ki jih proizvaja DIY-skupnost, kajti ta ravno tako uporablja elektronske komponente, ki jih proizvajajo korporacije na eni strani, na drugi pa podplačane in izkoriščane vzhodnoazijske delavke in delavci. DIY-skupnost se v tem kontekstu znajde pred podobnim paradoksom kot ekološko gibanje.

3 Fab lab je manjša delavnica, ki ponuja (individualno) proizvodnjo digitalnih elementov.

4 Nicolas Collins: *Handmade Electronic Music. The Art of Hardware Hacking* (New York: Routledge, 2006), str. xi-xii.

Boris Beja Vrtača

V stanovanju je hladno. Čez dan zelo svetlo.

Začela je že navsezgodaj. Prekinila le za kosilo, vmes za požirek čaja, da so se strune umirile, ohladile.

Najlepši del je uglasčevanje inštrumenta, ko lok potuje po obliki kobilice in se zvok strune obarva z dvema, v terce, kvinte ali kvarte.

Včasih jo slišim že na začetku ulice, ko se vračam domov. Luč v veži jo zmoti in opomni, da je čas počitka.

Življenje sva organizirala drug mimo drugega. Imava drugačen urnik, delo, ritem, način hoje, način odpiranja vrat, tudi tistih na omaricah v kuhinji in na hladilniku.

Umikava se drug drugemu in včasih si ne želiva, da bi se srečala, in sva srečna, ko se cel dan nisva niti pogledala. A zvok inštrumenta ostaja. Zapolnjuje vse prostore najinega domovanja.

Zvok še v odtok potuje, k sosedom in čez, tudi čez steklo na ulico.

igra.

Igra igro. In pre igra va.

Lok po strunah včasih potuje tekoče, drugič težko, da se čudim, da se vrat ali trup violine ne zdrobi pod napori, jezo, trdom, vztrajanjem, izigravanjem.

Oba sva disciplinirana.

Ob zvokih violine v jedilnici ustvarjam svoja dela, ki jih lahko zaprem, umaknem, utišam, skrijem. Njena umetnost pa me ves čas obkroža in je ob meni.

Včasih jo lahko preslišim, drugič se težje skoncentriram in delam.

Lok sedaj po strunah teče nekje drugje. Šum pa je zamenjala

tišina in praznina.

Ta je kot pot

v

kozmos,

kot vrhunec v Mahlerjevem Adagiettu iz pete simfonije, ko se »štrajf« oglasi do force, harfa odzveni v grom in zadnjo na poti do finala doda še bas.

Goran Bertok o kozmosu in ostalih stvareh

Potrebujemo močno idejo, da se lahko osvobodimo zavesti o diktaturi sile gravitacije, diktaturi našega telesa, našega črevesja.

V kakšni meri je bilo moje dozdajšnje življenje odvisno od kozmičnih procesov? Boleham za kozmično tesnobo? Čutim kozmična valovanja in kozmične delce, ki potujejo skozi moje telo? Naj se dejstva (?!), da kozmos združuje in vključuje naša telesa v univerzalne materialne procese, veselim ali naj me to žalosti (vrnil se bom v tiste manj zapletene oblike bivanja snovi; niti najmanj me ne tolaži dejstvo, da sem sestavljen iz iste snovi, iz katere je sestavljeno veselje)? Ali pa naj, namesto tem vprašanjem, prisluhnem nesmiselnemu in nekako pomirjujočemu brbljanju astrologov in se pustim umestiti v kozmični red/konstelacije planetov, ki vse tako lepo razložijo in umestijo?

Zdi se, da se me vesolje nič kaj dosti ne dotika. Sicer čutim nekakšno zadoščenje ob misli na možnost, da bo človeštvu nekoč le uspelo doseči druge galaksije in da bo preživelo smrt Sonca. Odrivam verjetnost, da bi v bližnji prihodnosti mojega časa (in tudi kasneje) na Zemljo padel uničujoč meteorit. Spremljam pristanek sonde na kometu. Rad gledam zvezdne utrinke. Ampak zdi se, da je z vesoljem v nekem smislu tako kot z lastno smrtjo – vemo, da eno in drugo obstaja, nekako smo prepričani v to, vendar obenem nekako uhajata našemu spoznanju. Večinoma živimo mimo enega in drugega, praktično in pragmatično.

Bistveno bližje mi je vesolje mojega lastnega telesa. Ta bližina, ta samoumevnost, ta obsojenost. In tujost nečesa, kar mi uhaja in kar me bo nekega dne ubilo. Ljudje, ki bodo poleteli proti zvezdam, bodo najbrž imeli telesa, ki bodo bolj podobna telesom bogov, kot pa so naša. Rešili se bodo ponižujoče odvisnosti in nekaterih omejitev telesa. Ampak to se bo dogodilo po vsej verjetnosti v nekem drugem času, ne v mojem. Sam pa ne morem ubežati svoji riti. Lahko se odpeljem na najbolj oddaljen konec naše galaksije, vendar mi bo moja rit še vedno sledila. Mogoče pa moram še dlje!

BridA/Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica *Trackeds* Houston

Pogled z najvišje točke v mestu, stolpnice JPMorgan Chase.

Na levi strani je stavba finančnega centra Bank of America, arhitekt Philip Johnson, sledi zgradba Centra za uprizoritvene umetnosti, spodaj v sredini ob gledališkem centru se nahaja drevo za obešanje, ob drevesu je tabla, na kateri piše: »Mnogo zgodb so pripisovali štiristoletni zgodovini tega živega hrasta. Nekateri pravijo, da so v času Republike Teksas (1836-1845) na njegovih gracioznih vejah obesili vsaj enajst zločincev.« Drugi sicer izpodbijajo take zgodbe, a legenda se je ohranila. Center mesta ali downtown Houston loči od predmestja široka avtocesta Gulf Freeway ali Interstate 45, ki je glavna prometna žila med mehiškim zalivom in večjimi mesti v zvezni državi Teksas.

Projekt *Trackeds* je nastal leta 2008 kot rezultat gostovanja, ki ga je organizirala Fondazione Ratti, Como (I), vodil pa arhitekt Yona Friedman. Gre za projekt, ki temelji na raziskovanju dinamičnih struktur v urbanih prostorih ter analizi superavtomatiziranih sistemov za zbiranje

in obdelavo zajetih podatkov, s poudarkom na gradnji podatkovne oziroma vizualne vsebine z uporabo kibernetičnih aplikacij.

Napredne nadzorne sisteme lahko razumemo tudi kot ogromno mrežo sodobnih vedut krajev in mest. Pogledi niso zajeti z namenom ustvarjanja lepih in očarljivih panoram, njihov osnovni namen je zbiranje podatkov o ljudeh in njihovem početju ter zagotavljanje »varnosti«. Zanimivo je, da so ti sistemi avtomatizirani in avtonomni do te mere, da postajajo edini končni uporabniki in, paradoksalno, edini »občudovalci« zajetih podob.

Projekt *Trackeds* sicer ohranja izvirni format nadzornih sistemov, vendar brez privzete funkcije nadziranja. Ustvarja podobo, ki je ponujena v občudovanje. Čeprav so podatki zajeti iz mikrokozmosa določenih lokacij, je projekt naravnano globalno. Ne zanimajo ga osebni podatki ali statične lastnosti objekta, temveč količina njihovih reduciranih dinamičnih lastnosti, iz katere je mogoče izluščiti globalne vzorce, ki bi prostor in čas skozi umetniško delo predstavljali drugače.

Na projekcijo statične referenčne slike prostora, kjer so bili podatki zajeti, se izrisujejo sledi, ki jih zaznava program za sledenje premikanja, in ustvarja dinamična risba. Avtomatizirano podobo poganja programska aplikacija, ki združuje različne informacije v večplastno kompozicijo. Vizualizacija deluje kot hibridna tvorba, odpira različne poglede na izbrano lokacijo, ki se plastijo od substratuma nezavednega, prek zgodovinskih elementov do znanstveno in empirično izmerjenega okolja. Vsak sloj informacije nam podaja novo stanje, dopolnjuje in hkrati briše podobo zaznavnega. Abstraktnost algoritma in digitalni zapis sta hkrati v nasprotju in prelivanju z urbano strukturo okolja. Zvok je generiran glede na pozicijo in gostoto zaznanih objektov ter gradi podatkovno sintezo prostora in časa. Prepletanja zgodovinskih elementov z dinamičnimi fragmenti sedanjosti omogočajo, da se prostor in čas manifestirata nelinearno.

Pridobljeni podatki so hranjeni kot zaključena količina števil, ki predstavljajo korelacijo med prostorom in časom. V poljubnem časovnem teku jih lahko opazujemo kot večplastne veličine smeri, hitrosti, pospeška, gostote ter njihovih razlik in seštevkov, ki govorijo o dinamiki določenega urbanega prostora. Hkrati pa so zajeti podatki tudi odsev pravil, ki tam vladajo, ter sled zgodovine, ki je vzpostavila red dinamike.

.....

TRACKEDS Houston je nastal v sodelovanju s centrom za sodobne umetniške raziskave ALABAMA SONG, Houston, TX ter s podporo Ministrstva za kulturo RS.

Jasmina Cibic Paviljon

Fasada, metonim za arhitekturo kot celoto, je element, ki nosi največ političnega in kulturnega pomena. Sodobni gledalec je naučen, da se fasadi posveča v škodo drugih elementov. V primerjavi s tlemi, zidovi, streho, vrati ali oknom je fasada presenetljivo mlad arhitekturni koncept. Po vzpostavitvi uteleša kompozicijo, profil, pomen in monumentalnost stavbe. Njeni kodi reprezentacije so vsajeni v naše nevrološke povezave in sprožajo pogojnorefleksne reakcije na določene tipe arhitekture. Fasada deluje kot ovoj stavbe, njen namen pa je, da predstavlja in da pritegne gledalca.

Primer takega zapeljevanja je projekt Nacionalnega paviljona Kraljevine Jugoslavije, ki ga

je za Svetovno razstavo v Barceloni leta 1929 postavil srbski arhitekt Dragiša Brašovan. Brašovan je na razstavi požel veliko mednarodnega odobravanja in prejel veliko nagrado, najvišje priznanje dogodka. Vendar je zaradi političnih intrig drugih držav Brašovan izgubil prvo mesto za nacionalni paviljon; to je dobil nemški paviljon in njegov svetovno slavni arhitekt Ludwig Mies Van Der Rohe. Kot piše Brašovan v spominih, je Van Der Rohe nagovoril člane žirije in jih prepričal, da so zavrgli že sprejeto odločitev in dodelili prvo nagrado njemu. To emblematično delo modernega gibanja, ki ga danes poznamo kot »barcelonski paviljon«, je imelo od tedaj velik vpliv na estetiko arhitekture.

Po razstavi so jugoslovanski paviljon razstavili tako kot vse druge začasne strukture, postavljene za to priložnost. A drugače od ostalih je za jugoslovanskim paviljonom ostalo skrivnostno malo sledi, ki pričajo o njegovem obstoju. Obstaja nekaj fotografij zunanosti, ena fotografija narisa, ortofoto, ki podaja širši arhitekturni kontekst, in fotografija obiska španskega kralja. Potem je tu še načrt zemljišča, kjer je bil postavljen. Na osnovi teh materialov je bila narejena maketa originalnega paviljona v razmerju 1:7.

Ker so podatki o stavbi le delni, so bili pri maketi uporabljeni drugi ustrezni zgodovinski načrti, da sta se poustvarili najverjetnejša oblika in ornamentacija.

Paviljon je imel vpadljivo fasado, v celoti prekrito s črno-belimi vodoravnimi črtami približno 30 cm narazen. Nenavadno podoben primer okrasitve najdemo v obširno dokumentiranem, a nerealiziranem projektu slovitega arhitekta Adolfa Loosa, ki je bil načrtovan leto dni pred Brašovanovim jugoslovanskim paviljonom. Loosov načrt je bil namenjen za pariško rezidenco Josephine Baker, ameriške plesalke, pevke in borke za črnske državljanske pravice, ki so jo imenovali tudi Črni biser.

Loos si je interier hiše Bakerjeve zamislil kot razkošen prostor. Načrtoval je notranji pokrit bazen, v katerem bi stanovalka lahko plavala, medtem ko bi jo obiskovalci opazovali in pili kavo v baru s pogledom na bazen. Loosova konstrukcija je imela zametke peep showa, prostora za željo, za gledalčev užitek. Podobno je tudi interier jugoslovanskega paviljona deloval kot razstavni prostor. Načrtovan je bil za predstavitev najnovejših industrijskih dosežkov države mednarodnemu občinstvu. Kako pa je bil v resnici videti, ostaja nejasno. Obstaja le ena fotografija izvirnega interierja. A pri izdelavi makete se nanjo ni bilo mogoče opreti, saj je bila lastnica dokumenta na raziskovalnem potovanju v Parizu.

Zato je bil v maketo jugoslovanskega paviljona prenesen interier hiše Bakerjeve – logična rešitev za manjkajoče podatke glede na opazne podobnosti med načrtoma za obe stavbi.

Kot je pogosto omenjeno, črte pretirajo dimenzije površine ali lika: vodoravne črte poudarijo širino, navpične črte pa dodajo vtis višine, kot to prikazuje Helmholtzov kvadrat. Črte niso nikoli izgubile negativne konotacije in namigovanja na prevaro. Skozi zgodovino so jih povezovali s prostitutkami in drugimi družbenimi izobčenci; pojavile so se celo na jetniških oblačilih, saj je bilo ubežnika zaradi črt lažje opaziti med množico.

Prostorski načrt jugoslovanskega paviljona kaže izrazito ostrorobo zvezdasto obliko, združeno z visoko, vitko arhitekturno formo. Raziskave nakazujejo, da je le-ta oponašala obliko ladijskega premca.

Paviljon je imel vpadljivo fasado, v celoti prekrito s črno-belimi vodoravnimi črtami približno 30 cm narazen. Ne obstaja pa dokumentacija, ki bi kazala, kako so se srečevali vzorci na stikih zunanjih sten. Maketa paviljona je rekonstruirala manjkajoče podatke o

fasadi tako, da je na eksterierju uporabila tehniko zaslepljevalne kamuflaže ali *dazzle camouflage*.

Zaslepljevalna kamuflaža *dazzle camouflage* ali *razzle-dazzle* je bila vrsta ladijske kamuflaže, ki so jo uporabljali v prvi svetovni vojni in jo pripisujejo umetniku Normanu Wilkinsonu. Sestavljali so jo kompleksni vzorci geometrijskih oblik v kontrastnih barvah, ki so se prekinjali na različnih geometrijskih robovih. Zaradi tega je bilo težko oceniti smer, velikost in hitrost ladje. Optična igra. Taktična zvijača za obvladovanje videza.

Wilkinsonovo delo so primerjali z revolucionarnim modernističnim gibanjem - kubizmom. Čeprav se po videzu *dazzle* in kubistična umetnost nekoliko prekrivata, pa je bil Wilkinson vsej prej kot modernist. V resnici je bil uveljavljen slikar morskih vedut, in je po naročilu ustvarjal slike za elegantne kadilnice ladij Titanic in Olympic.

Keti Čuhrov

Današnja razmišljanja o nečloveških akterjih trdijo, da se moramo za doseganje planetarne dimenzije življenja na Zemlji znebiti svoje človeškosti. Res je čudno, da so sodobne, k objektu usmerjene ontologije - teorija akterja-mreže (ANT), spekulativni materializem, akceleracionizem ali biotehnološka optimizacija uma (Metzinger) - še vedno omejene na geofiziko enega samega planeta in da se vračajo k ptolemajski razlagi sveta nekaj stoletij po kopernikanskem obratu.

V obdobju renesanse je bilo prav odkritje kozmološke dimenzije vesolja tisto, ki je privedlo do koncepta *condition humaine* in s tem povezanih socialnih utopij. Današnja prizadevanja za globalno razsežnost sveta odklanjajo človeškost kot kak fosil, ujet v omejenosti nacionalnih držav, kulturnih lokalnosti, ljudske politike, omejenih inteligenc. Nasprotno je na začetku moderne dobe kozmična dimenzija sovpadala z vzponom humanizma, ki ga je nedojemljivost kozmosa še potrjevala kot resnično univerzalno okolje za človekov um in njegova iskanja. Takrat kozmos ni bil obravnavan kot zunajzemeljski in tuj, čeprav je bil nedostopno nepregleden, danes pa se nam imaginariji tujega vse bolj bližajo in vdirajo v človeška telesa in um. Tako se vsaka avtomatska »proteza« ali tehnološka iznajdba a priori obravnava kot tuja prisotnost in se kot taka ali fetišizira ali naleti na odpor; vsaka računalniška zmogljivost ali strojni akter, ki ga ustvari človek, pomeni nekaj obratnega človeku. To je nedvomno sindrom kapitalističnega stanja: vse je odtujeno, postvarjeno in pozunanjeno, pri čemer je odtujenost celo zaželena. Le popolna pozunanjenje in samoodtujitev lahko prineseta samozavest, da bo človek zmogel obvladovati, kar je odtujeno, abstrahirano, neoprijemljivo. Tako je povsem naravno, da je po tej logiki že preprosta proteza tuja, običajno kibernetično programiranje, ki ga opravi človek, pa se zdi kot mračen vdor v človekovo inteligenco. Vzrok za to je v tem, da se stanje Univerzalnega v tem primeru spremeni v zgolj nominalno abstrakcijo, taka abstrakcija pa je daleč od splošnosti koncepta v hegeljanskem smislu. V komunizmu bi bila logika drugačna: celo oddaljene, abstraktne, nedojemljive in univerzalne stvari bi postale neločljiv del konkretnega vsakdanjega življenja in njegovih družbenih imaginarijev.

Lenka Đorojević & Matej Stupica Nevromat

Nevromat, po zgledu samostalnika *avtomat* tvorjena zloženka iz členov *nevro-/nevr-* 'kar sodi k živčevju' preko sodobnih ide. jezikov (angleščina, nemščina) iz stgr. *τὸ νεῦρον*, v prvotnem pomenu 'kita, tetiva, živec' < ide. **neh₇-u-r* s korensko sorodnimi leksemi lat. *nervus* 'tetiva, kita', sti. *snāvan* 'tetiva, mišica', stvn. *sen(a)wa* 'tetiva' toh. B *ṣṇaura* 'kita, živec'; vse iz indoevropskega korena **(s)neh₇-* 'plesti, sukati', in sufiksoida *-mat*, ki tvori lekseme s pomenom 'brez tujega vpliva delati [to, kar izraža koren]' in je nastal po gramatikalizaciji drugega člena stgr. eksocentrične zloženke *αὐτό-ματος* 'ki se premika sam, brez tujega vpliva' (prim Il. 5, 749 /.../ αὐτόματα δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ /.../ 'z lastnim vzgibom so vrata nebes se odprla v gromenju'); *-ματος* dobesedno 'umen' je tvorjeno iz tematizirane ničte stopnje indoevropskega korena **men-* (< ide. **m_h-t_o-s*) s prvotnim pomenom 'misliti', prim. korensko sorodne lekseme lat. *mēns* 'um', *meminisse* 'spominjati se', *menti* *ō* 'omemba' gr. *μνήμη* 'spomin', *μαίνεσθαι* 'noreti', sti. *mānyate* 'misliti', *māntrah* 'posvet, molitev, himna', stcsl. *měniti* 'omeniti'.

Blaž Božič

Okrajšave:

ide. = indoevropsko stvn. = staro visoko nemško stgr. = starogrško toh. B = toharsko B lat. = latinsko
sti. = staroindijsko

Femkanje Radijsko kartiranje neodvisne scene

Pojem kozmosa se nam kaže kot paradoks. Dogodki, ki so neobvladljivi in celo onkraj dosega racionalnega uma, si potencialno lastijo vse posamične in kolektivne človeške intence. Poleg tega, da je zmožen sankcioniranja človeške volje in obstoja, nam ta vseмогоčni akter celotnosti obenem ponuja najbolj oddaljeno obzorje kolektivnega človeškega znanja in prizadevanj. Utopija, domena boga in dejanskost materialnega univerzalizma.

Razmišljanje o kozmosu v smislu paradoksa lahko povzroča frustracije. Vendar ne gre spregledati, da so nam prav paradokсне znanstvene ugotovitve z začetka dvajsetega stoletja omogočile napredek v razumevanju sveta in pripeljale do rojstva kvantne mehanike in tehnologije, kot ju poznamo danes. Bohrovo načelo komplementarnosti, ki ga je formuliral leta 1928 in za katerega je dejal, da bi moralo biti sprejeto kot univerzalno načelo na intelektualnem in znanstvenem področju, razloži, kako je navidezen paradoks pri opazovanju zgolj stvar vidika (aparata) in tempiranja analize.

Femkanje je zasnovano, da ustvarja (medijski) prostor in omogoča komuniciranje med avtorji in publiko, govorniki in poslušalci, ter za predstavljanje in promocijo sodobnih neodvisnih ustvarjalcev iz Srbije in Balkana. Zunaj pretirano estetiziranih vizualnih komunikacij in institucionalnih paradig zagovarja enakost med spoloma in omogočava neupoštevanim glasovom kulturne domene, da se jih sliši v vsej njihovi kompleksnosti. Glede vidikov in tempiranja pri razmišljanju o pojmu kozmosa bi lahko rekli, da sistem na splošno vidiva kot kaos.

Ker sva državljanki dežele, ki je v času najinih življenj trikrat spremenila ime, bila dvakrat v vojnem stanju in doživela državni udar, se nama zdi nenehno spreminjajoči se odnos med redom in kaosom v kulturi in politiki brezmejno eminenten. Dolgotrajno

obnavljanje Narodnega muzeja v Beogradu (zaprt je od leta 2003) in Muzeja sodobne umetnosti v Beogradu (zaprt je od leta 2008), izničenje državno financiranje kulture in združenj kulturnih delavcev, neobstoječe dolgoročno načrtovanje kulturne politike ter cenzurirani in monopolizirani mediji, delno s strani vladajoče politike in/ali kapitala, ki vstopa v državo v »tranziciji« – po vsem tem nam ostane le še občutek zapuščenosti.

Ločeni od prejšnje YU utopije in na pragu EU utopije, lahko dve desetletji po jugoslovanskih vojnah v državah južnega Balkana opazimo po eni strani porast nacionalizma, po drugi pa jugonostalgije, še zlasti med mlajšimi generacijami. Prav občutek, da si umetniki (državljeni) lahko pomagamo samo sami in da se lahko rešimo tesnobe le s tem, da združimo energijo in odpiramo (medijski) prostor, je razlog, zakaj sva se začeli ukvarjati s Femkanjem. Poleg tega je scena sodobne umetnosti in kulture na splošno vse prepogosto obsojena na položaj brez vrednosti in pomena za družbenopolitično življenje, kar še slabša dejstvo, da Srbijo še vedno pesti t. i. »beg možganov«. Ta opustošena kulturna krajina v regiji nam daje pogled na kozmos, ali bolje, kozmično tesnobo, ne kot nezmožnost obvladovanja dogodkov onkraj naše oble, niti ne onkraj naše države, ampak onkraj posameznika. Vse prevečkrat sva slišali svoje goste, kako so zatopljeni v reševanje eksistencialnih težav, v obvladovanje svojih kotičkov veselja, v bistvu prisiljeni, da razmišljajo širše.

Umetniki, ki delajo v tej kulturnopolitični atmosferi večne krize v Srbiji in do neke mere tudi drugih državah nekdanje Jugoslavije, so Schrödingerjeve črne mačke. Sočasno mrtvi in živi posedujejo moč, da spremenijo svet, nimajo pa možnosti, da bi si zagotovili zdravstveno zavarovanje, stalen prihodek, strukturno podporo in večjo vidnost za neprekinjeno delo. Schrödingerjev miselni eksperiment kaže, kako paradoks sočasno žive in mrtve mačke neha obstajati v trenutku opazovanja, ki pokaže eno od dveh možnih stanj. Ko sva midve odprli škatlo, sva našli umetnike žive.

Zdi se paradokсно, da ti kulturni delavci še vedno najdejo moč in vztrajnost za delo v sedanjih pogojih zelo nestabilne (kulturne) politike. To se zdi brezplodno vlaganje v kulturo v propadanju, obenem pa način samoohranitve in ohranjanja utopij, ki se tako mnogim zdijo izgubljene. Nenehne konfrontacije s paradoksi in posledična tesnoba so glavno gonilo, ki tem kulturnim akterjem omogoča delovanje, a jim preprečuje, da bi se identificirali s sceno pogojno zapuščenih, neodvisnih umetnikov. Nisva še našli človeka, ki bi odklonil biti najin gost.

Sprijaznili sva se s sedanjimi dvoumnostmi in nenehno tesnobo ter sprejeli kaos in se lotili oblikovanja podobe reda v kozmosu najinih sodobnikov. V instalaciji *Radijsko kartiranje neodvisne scene* se sinhrono predvaja 64 oddaj iz prve serije in več kot 70 sogovornikov, kar tem akterjem celotnosti omogoča, da se slišijo v en glas. Zdaj v drugi seriji in z novimi gosti z Balkana in držav EU razširjava aparat opazovanja. Tako bova tudi nadaljevali.

Vadim Fiškin Choose Your Day

Fiškinov projekt *Choose Your Day* (2005) je »eksperiment« s svetlobo, pri katerem gledalec lebdi med produktom racionalnega načrtovanja in domišljijo. Instalacija, izdelana deloma iz dosegljivih materialov, gledalcu ponuja hkrati pomirjujočo, intimno domačnost (udoben naslonjač z lučko za branje) in občutek ločenosti od zunanjega sveta, odrezanosti. Pomirjen z iluzijo avtoritete – poleg stola stoji elektronska plošča z gumbi kot kak velikanski daljinski

upravljalnik – se gledalec poda na potovanje skozi prostor in čas z izbiro vzdušja in ozadja, ki najbolj ustrezata njegovemu razpoloženju: zimski večer, sončen dan, deževen dan, sončni zahod, viharna noč, polna luna ali pa nekje na Marsu.

Nad scenskim okoljem, ustvarjenim v zaključenem krogu sveta galerije, se odvija subtilna igra: odpira se iluzija prostora v resničnem času in vabi gledalca s svojim »počuti se kot doma« vzdušjem, medtem ko scenarij od njega zahteva tudi zavesten napor, da se loči od običajne izkušnje, povezane z gledanjem filmov ali televizije.

Kot pri delu *Hiter dan / A Speedy Day*, ti modeli znanstvenega realizma, zaviti v kinematografski spektakel, gledalcu ponujajo tako možnost imaginarnega potovanja v razsvetljeni prazni sobi kot tudi način, kako se kratkočasiti v samotni postojanki bele kocke. Fiškinova verzija »Mystery Science Theater«¹ publiko pritegne z osvetljavo, barvo in zvokom ter s posebnimi učinki, ki so zasnovani sorazmerno s tem, kako dobro jih gledalec pozna. Na neki način se Fiškinove konstrukcije pokrivajo s holističnim in interdisciplinarnim pogledom Friedrich Kieslerja,² ki je želel, da bi njegov *Vision Machine* (stroj za gledanje) pokazal, da »niti svetloba, niti oko, niti možgani, posamično ali skupaj, ne morejo videti. Namesto tega vidimo le skozi popolno koordinacijo človeških izkušenj; in še takrat zaznamo svojo lastno predstavo o podobi, in ne res dejanskega objekta. Tako spoznamo, da vidimo z ustvarjalno zmožnostjo, in ne z mehansko reprodukcijo.«³

Livia Páldi

Odlomek iz besedila: Livia Páldi, "Partial View; Vadim Fishkin's Dream of Reason", v: *Vadim Fishkin: Orbit Edges*, Gurgur Editions, JRP Ringier, 2007.

.....

1 *Mystery Science Theater 3000* (1988–1999), običajno okrajšano kot MST3K, je kulturna televizijska humoristična nanizanka Joela Hodgsona. Prikaže moškega in njegove robotske pomagače, ki so ujeti na satelitu v vesolju in prisiljeni gledati res slabe filme. več na <www.mst3kinfo.com>.

2 Frederick [Friedrich] Kiesler (1890–1965), po rodu Avstrijec, je bil ameriški arhitekt, umetnik, oblikovalec, scenograf in teoretik.

3 Frederick Kiesler, »Brief Description of *Vision Machine*« (c. 1940–1942), tipkopis, ki ga hrani Kiesler Archive, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Foundation na Dunaju. Citirani odlomek je v angleščini dostopen na <www.mondesinventes.com/site_c/vision_machine/catalogue.htm> (pridobljen 10. 7. 2006).

Maja Hodošček Ako se sjećate, uvijek sam govorio o budućnosti

IB: Protagonist filma *If You Remember, I Always Talked about the Future* je vidno fasciniran nad likom Tita. Kljub časovni diskontinuiteti, saj ni živel v času Jugoslavije, prinaša fiktivno sporočilo v maniri Titovih govorov. Kako gledaš na beg protagonista v preteklost, zato da bi si obetal prihodnost?

MH: Kar me je prvotno zanimalo pri tem delu je, kako neko zgodovinsko obdobje ali politično idejo razumemo v odsotnosti izkušnje, preko posredovanih podob, spominov, arhivov itd., ki nam pomagajo, da si potem skozi lastno predstavo ustvarimo pomen. Lik, ki nastopa v filmu, je resnično fasciniran nad obdobjem socializma, a hkrati ga nikoli ni doživel. Bližina in oddaljenost določenega zgodovinskega obdobja sta izhodišče filma in hkrati vir neke zadrege, ki jo je težko ubesediti. Ta zadrega se v filmu pojavlja v utopičnem poskusu imitacije nekdanjega in edinega jugoslovanskega predsednika, Josipa Broza Tita. Zato ne gre za beg v preteklost, razumemo ga lahko bolj v smislu nezmožnosti artikuliranja pozicije v sedanjem času.

IB: Ko gledamo protagonista filma, vidimo, da je njegov govor okoren, dobimo občutek, kot da se pripravlja na javni nastop. Poleg tega je zelo izpostavljen, a nagovarja prazno dvorano. Zakaj ti je bil pomemben tovrstni način reprezentacije, ki je popolnoma nasproten propagandni reprezentaciji Tita?

MH: Namen videa ni bil ustvariti spektakularno podobo niti propagirati neko sporočilo; njegova struktura je prej zgrajena na neskladju. Video sam je poln nasprotujočih si elementov, eden od teh je tudi odsotnost publike ob javnem nastopu. Govor, ki ga izreka lik, nagovarja mladino, imitator si poskuša zamisliti, kaj bi danes Tito sporočil mladim. Ampak ti niso prisotni, prazna dvorana govori ravno o odsotnosti kolektivnega in tako kaže sam moment povezanosti kot popolnoma nemogoč. Iskanje manjkajočega člana se zaznava v ponavljanju, vaji, iskanju pravega tona glasu ...

IB: V središču tvojega dela je pogosto mladina kot politični subjekt. Na kakšen način se to vidi v filmu?

MH: Že več let večinoma delam z osnovnošolci in srednješolci. Zanimajo me možnosti politične aktivacije mladih, še bolj pa me zanima sam institucionalni okvir šole in njegov vpliv na delovanje posameznikov. Prvi motiv je čisto oseben, saj sem bila sama v srednji šoli slaba učenka. Nisem verjela v institucijo šole, zanimalo me je vse drugo, področje interesa sem našla v mnogih stvareh, še največ v umetnosti. Ampak več kot očitno je, da me vprašanje institucionalnega izobraževanja preganja, navsezadnje sem po izobrazbi likovna pedagoginja. Osebna izkušnja me je pripeljala do tega, da poskušam skozi umetniško prakso zrahljati neki utečeni institucionalni sistem. Znotraj šole poskušam vzpostavljati situacije, ki spodbujajo sposobnost odziva, kreativnosti in kritičnega mišljenja. Zanima me, kaj so v resnici potrebe šolajočih se in kako jih lahko uresničujejo v okviru šole. Ta interes se v videu odraža na več načinov. V izbrani temi, ki izhaja iz dijakove fascinacije in posledično neko učno snov prikaže na povsem drugačen način, skozi niz vprašanj. Poleg tega moja dela ne temeljijo na vnaprej določenih scenarijih; zastavi se nek okvir, potem pa stvari tečejo po svoje. Večinoma nastanejo tako, da vsi sodelujoči doprinesejo k nastanku dela. V tem primeru je nastopajoči sam napisal govor, brez mojih popravkov ali namigov, sam je izbral kostumografijo, narekoval potek dogajanja. To se mi zdi super, ker sem potem tudi sama v nekem negotovem položaju, ki je odprt za naključja in improvizacijo. Gre za precej fleksibilen in neformalen način dela in tudi v tej točki vidim nek politični potencial – v življenju nimamo veliko možnosti za tovrstna odprta srečanja.

IB: Katera pesem te povezuje s kozmosom?

MH: Ne gre za pesem, bolj me neko obdobje v mojem življenju spominja na specifično atmosfero. V devetdesetih letih in kasneje je bilo veliko rave zabav v Celju in bilo je prijetno – človek je imel občutek, da je del neke skupnosti. Poleg tega se spomnim, da se mi takrat ni zdelo, da živim v majhnem mestu, ampak sem se nasprotno počutila del nečesa urbanega.

Z umetnico se je pogovarjala kustosinja Irena Borić iz Zagreba.

.....

Irena Borić je kuratorka in kritičarka. Sodelovala je pri projektih Ekonomije ljubavi/Politike osjećaja (2011), Srami se! (2013–) in net.cube (2015–). Pred kratkim je kurirala razstave Ako ti ispričam priču, hoćeš li zaboraviti? (2013), Politike znotraj (2014), U mojoj zemlji palme rastu (2014), Akrobacije s kamenjem (2014), Pipe Dream (2015) in Skretanje pogleda (2015). Občasno piše tudi za časopis Zarez in Radio Študent. Je članica hrvatske sekcije AICA. Trenutno živi v Mariboru.

Ištvan Išt Huzjan Reakcija v reaktorju

V umetnost mednarodno priznanega umetnika Ištvana Išta Huzjana je nevsiljivo umeščena intimnost, je zaznano preučevanje dejavnosti človeka od najbolj ranih let in pod nenehnim vplivom ustvarjalnega dela tudi občutek in posluš za vsakdanje življenje. Zanima ga polje umetnosti, ki razume produkcijo kot živo ne le v procesu nastanka umetnosti v ateljeju, temveč tudi njene predstavitve gledalcu. V umetnostnozgodovinskem smislu navezuje svojo aktivnost predvsem na neokonceptualne prakse šestdesetih let po »Happeningu« slikarja Allana Kaprowa (1927–2006), pionirja pri oblikovanju koncepta performansa, ki je opisoval svoje delo kot zlietek lastnega življenja in umetniške prakse, kjer meja med življenjem in ustvarjanjem umetnosti ne obstaja več. In kjer umetnost nastane pred interakcijo z gledalcem ali z njo, o čemer (vključno s simboliko ogledal) priča tudi lanska velika nagrada 31. grafičnega bienala v Ljubljani. Atraktivno postavljena instalacija odseva kompleksno mrežo zgodovinskih referenc in formalnih sredstev v vsej njihovi razslojenosti, je polifonija narave in spomina, umetnostne zgodovine in umetnikovih intimnih odzivov. Za vse Huzjanove projekte v zadnjem desetletju in pol je ključno vračanje v polpreteklo zgodovino in lastno mitologijo. Že od študija dalje se je družbeno dogajanje vse bolj izražalo tudi v njegovih delih, čeprav na zelo subtilni ravni. Njegova zelo osebna umetniška poetika se je že pri prvih projektih kazala tudi v naslovih projektov: *Veliko tišine* v ljubljanski Finžgarjevi galeriji (2004) ali *Jaz sem tisti večni otrok ...* v koprski Galeriji Meduza (2008). In tako naprej. Vse do lanskega performansa *Od tu do tu* v losangeleški Blum & Poe Gallery. Obenem je umetnik ves čas na tekočem z aktualnim dogajanjem doma in v svetu, kjer ustvarja na rezidencah, kje na poti ali v eni izmed držav, med katerima je njegovo življenje razpeto. Domala vsi projekti, knjige umetnika in performerske stvaritve pa so rezultat umetnikovih dolgotrajnih predhodnih razmišljanj. Tudi najnovejši objekt *Jedra*.

Reaktorski center Podgorica je del Instituta »Jožef Stefan«. Arhitekt Oton Jugovec (1921) je za objekt jedrskega reaktorja v Podgorici (1961–1965), ki s samosvojo formo asociira na atomsko gobo kot antipod naravni krajini, kjer leži, prejel nagrado Prešernovega sklada in Plečnikovo nagrado. Značilno zunanjo formo objekta reaktorja definirajo porezani vogali kocke in kupolasta forma strehe, ki ustvarjajo tudi nenavaden, poseben notranji prostor. Objekt, predlagan za spomenik državnega pomena, je postavljen sredi polj. Na zelenico, ki ga obkroža, je pol stoletja kasneje postavljen umetniški objekt *Jedra*. Umetniška intervencija Ištvana Išta Huzjana je popolnoma originalna, v zgodovini umetnosti bi ji le težko našli primerjavo. Na vabilo k sodelovanju v razstavnem programu Galerije Instituta »Jožef Stefan« se je Huzjan odzval povsem v kontekstu s svojimi siceršnjimi umetniškimi vizijami. Razstavni prostor za nov Huzjanov projekt z delovnim naslovom *Reakcija* je bila vse od njegove prve zamisli jeseni leta 2014 lokacija ob Reaktorskem centru v Podgorici. Z umetnostno produkcijskimi pojmi naj bi spremenil reaktor za kratek čas v atelje, po končani izvedbi pa okolje reaktorja v forma vivo na zelenici pred reaktorjem, kjer bi bil v reaktorju nastali umetniški objekt *Jedra* Jugovčevi zgradbi odlično sožitje.

Reaktorski center v Podgorici pri Ljubljani je bil zgrajen pred natanko petdesetimi leti. Reaktor »Triga« je bil postavljen kot osnova, okrog katere se je gradilo znanje o jedrski tehnologiji. To znanje je bilo kasneje koristno uporabljeno pri gradnji in obratovanju prve jedrske elektrarne, meritvah sevanja v okolju, varnostnih analizah. Institut je od svojega nastanka usmerjal raziskovalno dejavnost tudi na raziskave v jedrski fiziki ter na raziskave v zvezi z uvajanjem rabe jedrske energije v miroljubne namene. Po petdesetih letih je zaradi visokih tehnoloških potreb človeštva izpraševanje o virih energije ponovno eno izmed osrednjih tematik. Predvsem v povezavi z okoljem, na kar s svojo umetniško intervencijo

opozarja tudi Huzjan. Odsek za fiziko nizkih in srednjih energij izvaja raziskave v atomski in jedrski fiziki ter se ukvarja tudi z radiološkim varstvom okolja, kar sta predvsem nadzor obratovanja jedrskih objektov in nadzor vsebnosti radioaktivnih snovi v živilih in okolju. V tem okviru deluje tudi Ekološki laboratorij z mobilno enoto. Tehnologija je vse naprednejša, obenem pa so ljudje v razvitem svetu vse bolj ozaveščeni. In vse bolj usmerjeni v iskanje obnovljivih virov energije. Vseh virov energije, ki zajemajo energijo iz stalnih naravnih procesov in ne izčrpajo vira. V središču pozornosti multidisciplinarnih raziskav Odseka za znanosti o okolju je prepletanje recipročnih fizikalnih, kemijskih in bioloških procesov, ki oblikujejo naše okolje in človeka ter njegove dejavnosti.

»Od pregledovanju raznolikih aktivnosti Instituta se poleg razstavljanja umetnosti venomer vračam k izkušnji, ki sem jo imel še kot gimnazijec, ko smo šolsko obiskali reaktor v Podgorici,« se spominja Huzjan. Povezava monumentalne Jugovčeve arhitekture in močne atmosfere ob vstopu na platformo reaktorja se mu je močno vtisnila v spomin. Danes bi izkušnjo v Podgorici lahko primerjal z občutkom stvaritve umetniškega dela, pravi. Predvsem s trenutkom, ko umetnik začuti, da je umetnina končana, a ne ve ravno, zakaj. Umetnina oziroma obdelana materija se mu nekako zasveti, sprosti se nekakšna nova moč, novo življenje. Strašljivo, a neizmerno prijetno in lepo hkrati. »Mislim,« pravi, »da je umetniški proces precej podoben utopičnemu alkimističnemu procesu predelave kamnine v zlato.« S takim vzgibom, osnovanim na izjemno živi izkušnji iz mladosti, je Ištvan Išt Huzjan v osrednjem delu Reaktorskega centra v Podgorici izvedel manjši happening – performans. Skupaj z nekaterimi zaposlenimi, ki so bili vse od prvih umetnikovih zamisli naklonjeni njegovemu projektu (in v času nastajanja tudi odgovorni za varnost pri izvajanju), je 25-kilsko vrečo mešanice cementa, peska in sikativa prepočil z vodo ter tako ustvaril reakcijo, ki je vodila v strditev mešanice v enotno telo, v skulpturo. Po strditvi mešanice je Huzjan ovojni papir odstranil, da je ostala le oblika embalaže. Ne le, da nova nastala skulptura ni zahtevala dodatnega obdelovanja, temveč se je temu povsem zavestno odrekel, saj je sama oblika kipa za osnovni pomen tega projekta drugotnega pomena: umetnik je v ospredje postavil sam dogodek, ki ga najbolje predstavlja avtentična oblika vreče.

Tako nastali umetniški objekt je prestavil pred poslopje Reaktorskega centra na zelenico, kjer deluje kot atraktivno simbolična skulptura na prostem. Priznani umetnostni teoretik in filozof Boris Groys (1947), ki je prevzel izbor za osmi U3 in ga je tematsko uokviril pod naslovom *Onkraj naše oble*, je vanj uvrstil tudi Huzjanovo umetniško produkcijo oziroma konkretno njegov sedaj že realizirani objekt *Jedra*. Stalna postavitev tega Huzjanovega objekta pa je tudi začetek novega razstavnega prostora Instituta »Jožef Stefan« v obliki forme vive na prostem.

Tatjana Pregl Kobe

IRWIN Truplo umetnosti

Najprej je treba povedati nekaj besed o imenu, ki je zgolj indirektno povezano s predmetom obravnave. Sredi osemdesetih let smo začeli razstavljalati *Was ist Kunst*, serijo slik, osnovano na apropiaciji motivov, podob in stilov različnih umetnikov. Ruska umetniška avantgarda, posebej Kazimir Malevič, je imela med njimi privilegirano pozicijo. Ob tem je pomembno pripomniti, da je bil sočasno z moskovskim Malevičem pomembna točka reference tudi Malevič iz Beograda. »Truplo umetnosti« je naslov takrat v *Delu* objavljene kritike. V njej je kritiziran način, na katerega so bile slike narejene. Kritik je le povzel in javno izrekel, kar je bilo tedaj bolj ali manj splošno mnenje, da je apropiacija le drugo ime za kopiranje, ki tisto,

kar je bilo pred tem živa, polnokrvna umetnina, spremeni v truplo umetnosti.

Pri instalaciji *Truplo umetnosti* nismo apropiirali le Malevičevega dela, temveč tudi njegovo telo. Za to smo imeli več razlogov:

- Najprej je seveda treba omeniti pomen, ki ga je imelo ohranjanje podobe umrlega v zgodovini ustvarjanja podob in, na drugi strani, na redkost pojavitve podob trupel v umetnosti konca dvajsetega stoletja.
- Ko opazujemo katero izmed briljantnih hiperrealističnih figur, narejenih v želji, da bi delovale, kot da so žive, postane jasno, da so resnično zmožne oživiti le mrtvo. Dober primer je instalacija *Ženska na postelji* ameriškega kiparja Johna De Andree iz zbirke muzeja MUMOK, ki s staranjem materiala, iz katerega je narejena, postaja vse bolj prepričljivo truplo.
- Obstaja kar nekaj fotografij Kazimira Maleviča, toda le nekaj nejasnih fotografij ga prikazuje ležečega na postelji malo pred smrtjo ali v krsti. V obeh primerih je njegov obraz upadel in poraščen, tako da je videti popolnoma drugače, kot je bil videti pred tem. Znano je, da smrt videz posameznika pogosto spremeni do neprepoznavnosti. Tako rekoč kateri koli upadli obraz, obdan z brado in lasmi določenega tipa in dolžine, ki bi ležal v Svetinovi krsti, bi bil prepoznan kot Malevič.
- Naslednji razlog je dejstvo, da je bil Malevič, ležeč v krsti, ki jo je oblikoval njegov študent, čigar delo je Malevič zelo cenil, razstavljen v Domu umetnikov. Tam ga je še zadnjič videlo precejšnje število obiskovalcev. Svetin je krsto oblikoval kot enega od planitov oziroma arhitektonov, pomembnega segmenta Malevičevega opusa. Ta zadnji planit je izjemen zato, ker je zelo redek – če ne edini – planit, ki ima notranjost. Malevič arhitektonom namreč ni oblikoval interjerjev, temveč le zunanost. Na pokrovu krste, ki je bil prislonjena k steni ob vzglavju krste, sta naslikana krog in kvadrat, ki ju je njegovo truplo, ko so krsto zaprli, povežalo. Hkrati je naris krste postal križ. Na drugi strani krste, prav tako ob glavi umrlega, je stala vaza z belimi lilijami. Ti elementi so bili organizirani v kompozicijo pred steno, na kateri so bile obešene Malevičeve slike. Če bi danes v galeriji videli kaj podobnega – in Dom umetnikov je bila galerija –, bi le težko ne opazili vzporednic z umetniško instalacijo, posebno če bi bil za ogled določen termin in bi bilo poleg vas v prostoru še veliko obiskovalcev. Malevičevo truplo se je znašlo na presečišču dveh simbolnih polj, pogrebne slovesnosti in rituala otvoritve razstave oziroma naborov principov in pravil, ki ju spremljajo. Zanimiva je primerjava z Leninovim truplom, njegovo ohranitvijo in pretvorbo v eksponat.

Upošteva je zgoraj naštetih dejstva smo se odločili dogodek razumeti kot vnaprej zamišljen in detajlno izdelan projekt, kot umetniško delo, ki pa ga tedanji čas še ni bil pripravljen videti in sprejeti kot takega. Šele po letih, ki so pretekla od tedaj, razvoju umetnosti in razširitvi nabora tega, kar bi lahko bila umetnost, ko je tovrsten dogodek prav lahko dojeti kot umetniško delo, je mogoče predpostaviti, da imamo pravzaprav opraviti z Malevičevo zadnjo razstavo, da je Malevič ta, ki je v resnici koncipiral instalacijo, katere del je njegovo truplo.

In čeprav bi to ne bilo res, čeprav bi bilo to le naključje, serija naključnih odločitev, je raven prežemanja in skladnosti med njimi tako visoka, kot bi bile delo Kazimirja Maleviča.

Borut Vogeltnik, 2003

Sergej Kapus Futur Antérieur

Futur antérieur, prihodnji preteklik ali zloženi prihodnjik, odpira časovnost, ki spodbija linearni časovni okvir. Prelamlja z vzročnostjo, v kateri vzrok predhodi učinku. Njegov temeljni paradoks je, da deluje retroaktivno, da artikulira časovno zanko, znotraj katere je tisto, kar je v kronološkem okviru predhodno, postavljeno kot vzratni učinek kronološko kasnejše sekvence. Imaginarij prihodnjega preteklika je zato nasprotje linearne polnosti. Ni ga mogoče identificirati z nobenim kronometrom. Temelji na prelomu, prekinitvi z obstoječo situacijo, toda hkrati prav skozi prelom, diskontinuiteto, skozi zarezo v razmerju do obstoječega stanja odpira možnost novih sekvenc. Je čas, ki odpira pozitivno mesto odsotnosti, kjer neposredni pristop nujno spodleti. Napoveduje novo sekvenco, ki je ni mogoče utemeljiti vnaprej, temveč »bo bila utemeljena«. Je čas utopije, ki iz strukturnih razlogov nikoli ne more biti realiziran v sedanjiku.¹

S prekoračitvijo meje, ki je načrtana v simbolnem, s prekoračitvijo neke točke nemožnosti prihodnji preteklik hkrati odpira novo možnost, neobeležen prostor, ki ga je treba šele raziskati. Nova sekvenco, ki jo vpeljuje, torej ni preprosto izpeljiva, deduktibilna iz obstoječega stanja. Ni izrazljiva s starimi parametri sistema, saj presega imanenco dane situacije. Možnosti nove sekvence zato ni mogoče preprosto povzeti z matrico, ki prihodnji čas razumeva po modelu linearne preteklosti. Prihodnji preteklik je čas, ki ni izpeljiv iz homologije preteklega in prihodnjega časa. Odpira sekvenco, ki je radikalno kontingentna, neizpeljana iz predhodnega niza sklepov. Njena konsistentnost se lahko pokaže šele retroaktivno skozi vključitev v nenavadno logiko vselej kontingentnih posledic. Postala bo to, kar je, šele z razgrnitvijo nepredvidljivih učinkov.

Prihodnji preteklik vselej odpira vrzel, ki uhaja registru vednosti danega stanja. Kaže na ekstimno, inherentno razsrediščenost simbolizacijskega polja. Odpira neko točko nemožnega v dani situaciji, mesto odsotnosti v prisotnem, toda hkrati tudi že napoveduje nov začetek, ki zahteva prekoračitev tega mesta. Napoved nove sekvence zahteva prekoračitev negotovosti in tesnobe, saj radikalno prekinja s situacijsko enciklopedijo in nima nikakršne opore v simbolnem redu. Je torej utemeljena na tesnobi in se konstituira s prekoračitvijo tesnobe.² Osnovni paradoks napovedi novega niza oziroma sekvence je v vnaprejšnjem zatrjevanju gotovosti, ki je ni mogoče izpeljati iz predvidljivosti strukturnih razmerij. Anticipacija gotovosti je tu stava, ki ravno nima opore ali jamstva v vednosti in je tudi ni mogoče pojasniti z neposrednostjo situacije oziroma z navzočnostjo pozitivno določljivih podob.

Utopija in tesnoba, ki ju tematizira Boris Groys v orisu koncepta za osmi triennale sodobne umetnosti U3,³ sta torej konstitutivna momenta, ki ju je treba misliti skupaj. V slovitim filmu Stanleya Kubricka *2001: Odiseja v vesolju* misija proti Jupitru poteka tekoče, brez zapletov, do preobrata, ko superračunalnik Hal naredi napako, ki spodbije predstavo o njegovi popolni operativni sposobnosti in nezmotljivosti. Toda Hal tik pred dramatičnim izklopom, ko priznava lastno zmotljivost in serijo slabih odločitev, deklarira entuziazem, gotovost in zaupanje v misijo. Halov entuziazem presega imanenco dane situacije, ki jo določajo disfunkcija, anomalija in zdrs regularnosti. Anticipira gotovost, toda izključuje vsako pozitivno prezentacijo. Entuziazem je zapleten v časovno zanko, napoveduje novo možnost, ki nima opore v vednosti in ni utemeljena vnaprej, toda hkrati stavi na to, da »bo bila« utemeljena.

Imaginarij prihodnjega preteklika vznika med anticipacijo in retroaktivnim branjem, med »še ne« in »vselej že«. Označuje paradokso, s kronološkim časom neulovljivo razmerje. Implicira razcep oziroma prelom, ki v čas vpeljuje zanj bistveno nehomogenost. Nima oporišča v

sistemu predvidljivih odnosov. Aktualizira razmerje med redom in neredom, ki ga ni mogoče zakoličiti z nekim stalnim merilom. Slikovna pravila so tudi sama vseskozi v nastajanju, ne igrajo vloge vzroka ali končne reference, se v resnici šele sestavljajo, ali kot pravi Hegel, »preverjanje ni le preverjanje vedenja, ampak tudi njegovega merila«.4

.....

1 Slavoj Žižek, *Krhki absolut. Enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes. [Med psihoanalizo in religijo]* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2000), str. 24.

2 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre X: L'angoisse* (Pariz: Seuil, 2004), str. 204-205.

3 <http://www.mg-lj.si/si/dogodki/1122/javni-razpis-za-udelezbo-na-trienalu-sodobne-umetnosti-v-sloveniji-u3/>

4 G.W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, prev. Božidar Debenjak (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994), str. 57.

Staš Kleindienst Ali ima kozmos središče?

Ali ima kozmos središče? Ideja o kozmosu v svoji najabstraktnejši obliki v sebi neizbežno vključuje občutek neskončnosti, potencialnosti in svobode: kozmos kot brezmejni prostor za horizontom, kozmos kot imaginacija napredka človeške rase, kozmos kot mreža egalitarnih družbenih odnosov. Pa je res tako?

Sam se v svojem delu bolj osredotočam na mrežo kot iluzijo, kot produkt ideologije, ki idejo svobode prodaja skupaj z vključenostjo posameznika v to mrežo, ta pa postane ekskluzivno polje njegove interakcije. Ali kot v eseju »Tišina stvari« zapiše Igor Zabel: »Ideja interaktivnosti kot «enakovrednosti» posameznika in mreže, torej enakovrednosti obeh strani vmesnika, je precej iluzorna. Mreža sama določa mejo svobode in naravo igre; in navidezna popolna svoboda posegov v mrežo v resnici pomeni prav uresničevanje in delovanje te mreže.«¹ Lahko bi torej rekli, da se za iluzijo mreže skriva krožna zasnova, v kateri center usmerja svoje trajektorije navzven in postavlja pogoje tudi najbolj perifernim točkam. V tem smislu je ideja o kozmosu (ali ideja o osvajanju kozmosa) bolj povezana s prisvajanjem te brezmejnosti, s kolonizacijo in privatizacijo, ki sta domeni vladajočega razreda, kot pa z idejo o pravičnejši družbeni ureditvi. Kozmos tako ne samo da ima meje, ima tudi središčno točko avtoritete in periferijo, ki si jo center podreja. Navsezadnje lahko najdemo v znanstvenofantastični literaturi in kinematografiji, ki se ukvarjata z osvajanjem vesolja, skoraj vedno podton totalitarizma, nadzora, suženjstva itd. Nemalokrat gradita tudi na premisi o koncu življenja na Zemlji in (očiščevalnem) momentu novega začetka, ko civilizacija naš planet dokončno zavozi, prostora na Noetovi barki prihodnosti pa je le za skupinico izbrancev privilegiranega razreda, ki so si vstopnico za novo življenje pridobili preko povezav in svojega (finančnega in političnega) vpliva. Ta privilegirani razred, ki dobi možnost ustvariti novo, sterilnejšo družbo, ima svojega drugega v izmaličenih telesih radiaciji izpostavljenih množic, drhali, ki je za svoj socialni neuspeh plačala najvišjo ceno: propad skupaj s svojim planetom. Znotraj tega razmerja se ne kaže zgolj radikalna oblika binarne razredne delitve v kapitalizmu, pač pa je do svoje ultimativne oblike pripeljana predvsem povezava med izrednim stanjem in razredno delitvijo kot posledico tega izrednega stanja.

Morda bi naivno lahko dejali, da se podobno kot pri kozmosu ideja o neizmerni prostranosti kaže tudi, ko pomislimo na umetnost. Umetnost kot prostor, kjer se ustvarjalnost konkretizira v formah, ki transcendirajo svoje materialne okvire in postanejo del univerzuma kulturne menjave. Lahko bi celo rekli, da gledalčev ritual interakcije z umetnino zabriše ozadje razmer,

produkcijskih pogojev, v katerih je umetnina nastala. Torej, podobno kot pri kozmosu, iluzija odprtosti mreže briše stroge hierarhične odnose, ki so prisotni pri produkciji, zgodovinjenju, vrednotenju in navsezadnje pri sami formaciji umetniškega subjekta. Prostranost zamenjajo pozicije moči, institucije, žiranti, kuratorji, zbiratelji, prek katerih se dela in umetniki sploh lahko približajo tej univerzalistični iluziji, kaj šele vstopijo vanjo. Neskončnost kozmosa umetnostnega sistema je tako zreducirana na majhna naključja, na bežna poznanstva, na pečate, ki jih na umetnikovem CV-ju pustijo razne nagrade, ter konec koncev na to, da je v tem kozmosu umetnikova praksa vsaj približno kompatibilna s kuratorjevo idejo.

.....

1 Igor Zabel, »Tišina stvari«, *Speculationes* (Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis, 1997), str. 147.

Konfucijevo telo Kustosa: Chang Tsong-Zung, Gao Shiming, v sodelovanju z Jeffreyjem Shawom

Izjava kustosov

Tradicionalna kozmologija in sistem védenja, imenovana *li* in običajno prevajana kot konfucijansko obredje, sta bila deležna glavnine kritičnih napadov modernih reformatorjev na začetku dvajsetega stoletja. Zato je sodobnim Kitajcem danes li eden najbolj oddaljenih in nerazumljivih vidikov kitajske kulturne preteklosti. Pri tem pa li že od nekdaj leži prav v srčiki civilizacijskega reda Kitajske: v predmodernih časih so se odnosi na vseh nivojih družbe oblikovali na osnovi intuitivnega razumevanja lija, pa naj je šlo za sodne uslužbenke ali vaše sosede, pismene ali nepismene. Kot kozmologija je li pripomogel k družbeni in osebni kultiviranosti, ki Kitajcu omogoča, da deluje v svetu. Vsako razpravljanje o »kitajskem duhu« je nepopolno, če ne vključuje tudi sistema lija.

Raziskovanje lija predstavlja konceptualni okvir za razvijanje konceptov s področja izkustva in védenja, ki je bilo v moderni dobi v glavnem zajeto v zahodnih pojmih »umetnost« (*yi shu*) in »estetika« (*shen mei*). Kot sistem zavedanja in »prakse« li ponuja barometer za merjenje hitrih sprememb, ki se dogajajo v senzibilnosti ljudi na Kitajskem med modernizacijo, še zlasti v smislu njihovih fizičnih teles in njihove »živosti«. Tradicija lija tudi poudarja potencial umetnosti kot sile, ki deluje usklajevalno pri prilagajanju novih senzibilnosti družbi – kar je pomembno poslanstvo umetnosti glede na sodobno spremenljivost družbenih odnosov.

Konfucijanski li je civilizacijski okvir, ki pokriva področja estetike, etike in ideologije. Je tudi telesna tehnika, veščina, ki se je lahko naučimo in jo usvojimo. »Poustvarjanje« konfucijanskega lija danes je relevantno kot pomemben alternativni sistem znanja in izvrsten zgodovinski primer »estetike kot politike« (ne spolitizirane estetike). Raziskovalni projekti, ki se jih lotevamo, obravnavajo naslednja povezana vprašanja:

1. »Arheologija modernega«. Postati »moderen« pomeni korenito predelan režim telesa, znotraj katerega je umeščena ideologija kitajske »moderne«. Bistveno vprašanje o kitajski modernosti je: kako je bilo konstruirano »kitajsko moderno telo«? Kateri proces je bil potreben?
2. Kako se družbeni red fizično manifestira v družbenem telesu? Ali če zastavimo vprašanje obratno: Kako se jaz uveljavi s tem, da si lasti družbeno telo za svoje? Katero tehniko/veščino mora jaz usvojiti, da lahko deluje v družbi in obenem ohranja primerno distanco do Države?

3. Kako bi znotraj državnega sistema lahko uporabili družbeno telo, kot je li, za kako obliko plemenske samoopredelitve? (Tj. kot sredstvo odpora in ustvarjalnosti?) Kako bi lahko kaka tehnika, osnovana na jazu, postala narodni/mednarodni jezik družbenega telesa?

Nina Koželj Flow Job

Kipi na Velikonočnem otoku so naši predniki, izklesani iz kamna in trdno zakopani v substanco matere Zemlje. Vsi predniki izhajajo iz svojih prednikov, ti spet izhajajo iz svojih prednikov in tako naprej, vse od začetka časa. Na pragu časa (ali brezčasnosti) pa stoji sam razvojni izvor.

Prosojne plastične skulpture so Izvor vsakega toka in sam Tok – vzrok in posledica. (Skoraj) nevidne so, a v človekovem umu privzemajo antropomorfno obliko, ker lahko človeški opazovalci na ta način lažje razumejo njihov obstoj na valu neskončnega diha, začutijo Eon in nezmožnost doumetja njegovih meja. Onkraj izraza Kronosa, ki žre svoje otroke, se mora človek preprosto smejati.

KOZMIČNO = KOMIČNO

Tanja Lažetić Nebo nad menoj

Vsak dan fotografiram nočno nebo in pogosto je to zadnja stvar, ki jo naredim tisti dan. Fotografijo izrežem v krog in naredim nekakšno črno luknjo. Na fotografijah so vidni obrisi oblakov, a kljub temu so to le različni odtenki črne z manj ali več belimi pikami, če je nebo jasno, ali eno večjo, če se v kader prikrade Luna. Vseeno pa noč ni nič. Zdi se mi, da je nočno nebo slika podzavesti. Noč je druga, neznana in temna stran dneva in vsakodnevno fotografiranje neba je moj ritual. Takrat je nad menoj samo nebo.

Prve fotografije nočnega neba sem naredila lansko leto v Šanghaju. Tam je nočno nebo debela skorja, obsijana z milijonom luči, brez zvezd. Samo ko je pihal veter, se nisem počutila, kot bi bila pod pokrovom. Včasih je veter razpihal oblake in potem je bilo mogoče za kratek čas videti sij kake oddaljene zvezde. Nebo sem začela fotografirati iz dolgčasa; ker ni bilo zvezd, sem beležila oblake. Njihove oblike so se spreminjale in noben trenutek ni bil podoben prejšnjemu. Tisti zelo kratki čas, ko sem opazovala nebo, je bil poseben trenutek zavedanja sedanjosti.

Zgodaj zjutraj, ko je temno sivo nebo postalo svetlejšje, je na nebu nad Šanghajem zasijala čisto drugačna zvezda. Star gospod, eden od množice zmajarjev na obali reke, je vsako jutro v nebo spuščal zmaja v obliki rdeče zvezde. Zaradi oblačnega neba je rdeča zvezda sijala še svetleje in včasih je bila več tednov edina zvezda na nebu nad Šanghajem rdeča zvezda.

Prvo fotografijo nočnega neba sem naredila 18. junija 2015.

Gregor Mobius DNK – Protoopazovalec

Kaj je življenje?¹ Mogoče sploh nobeno živo bitje ne more ustrezno odgovoriti na to vprašanje. Nemara bi »objektiven« odgovor terjal stanje ali stališče, ki ne bi bilo ne živo ne mrtvo, nekakšno »tretje stanje«, ki ne bi bilo ne eno ne drugo ali pa bi bilo kombinacija obojega, od koder bi bilo mogoče opazovati in razločiti žive in mrtve entitete. Kot živ opazovalec ne morem dojeti ali opredeliti tega tretjega stanja, saj mora biti opazovalec živ, da bi bil podvržen spremembam in da bi sploh lahko opazoval.

Vsak živ opazovalec premore sposobnosti, ki mu omogočajo interakcijo z okoljem (čuti), obdelavo in shranjevanje informacij ter ustrezno odzivanje. Zdi se, da se večina živih opazovalcev ne dojema kot ločenih od sveta okrog sebe. Obstajajo pa živi opazovalci, ki se te ločenosti zavedajo. Razumejo tudi, da dela okolja (sveta) ne bo opazovalec nikdar izkusil, temveč mu bo ostal neznan, in da je del opazovalca ločen od okolja, da ni del sveta: ta del je tisto, čemur bi lahko rekli »jaz«. To je tiste vrste opazovalec, ki je dejansko sposoben samoopazovanja oziroma samorefleksije. Vsak živ opazovalec ima svoj začetek (rojstvo) in konec (smrt), a le samorefleksivni opazovalec se tega tudi zaveda.

Pri vsem tem pa je bistveno, da k vsakemu opazovanju sodi tudi proces spreminjanja, bodisi spreminjanja opazovalca ali opazovanega. Ko opazovalec opazuje svet, spreminja tako svet kot sebe. Ko je s prvo živo molekulo nastopilo življenje, je obenem nastopilo tudi njegovo okolje. Toda samozavedanje opazovalca implicira tudi zavedanje okolja (sveta), kar pa ni mogoče brez spomina.

Spomin bi lahko opredelili kot množico informacij ter algoritem za njihovo shranjevanje in priklicevanje. Ker se informacije shranjujejo v določenem vrstnem redu, gre za ireverzibilen proces, ki ga lahko povežemo s pridobivanjem spomina in ki je nasprotje entropije. Teče od stanja nizke organiziranosti (manj informacij) do stanja višje organiziranosti (več informacij). Če si zapomnimo začetno stanje (nizka entropija), ga lahko primerjamo s končnim stanjem (visoka entropija). Prav spomin pa je tisto, zaradi česar ta razloček sploh lahko potegnemo. Celotno evolucijo življenja bi lahko razumeli kot proces pridobivanja spomina. Spremembe tečejo v določeni smeri, ireverzibilno in od preprostejših h kompleksnejšim tipom organiziranosti živih bitij. Videti je, da bi evolucijo življenja lahko razumeli kot antientropičen in ireverzibilen proces. Ker lahko samega opazovalca vidimo kot odsev, podobo njegovega okolja, z naraščajočo kompleksnostjo živega organizma (opazovalca) narašča tudi kompleksnost podobe sveta, ki jo kodira. Interpretacija okolja, »vtisnjena« v najstarejšo živo molekulo, je bila zelo preprosta, najverjetneje binarnega značaja. Upravičeno lahko domnevamo, da so se te prve množice informacij nanašale na določene lastnosti okolja, ki so bile ključnega pomena za ohranjanje celovitosti žive molekule, z drugimi besedami, za njeno preživetje: denimo na razlike med vročim in mrzlim ali temo in svetlobo. Da bi najzgodnejše življenje prepoznalo te lastnosti v okolju, je moralo vedeti, kaj je vroče in kaj je mrzlo, kar pomeni, da je morala biti ta vednost vgrajena, shranjena v njegovi molekularni strukturi. Moral pa je biti trenutek, ko se je v živi molekuli prvič pojavila nova kombinacija, ki ji je omogočila razločevati vroče od mrzlega in je tako izboljšala njene možnosti za preživetje. Ker danes obstaja življenje, lahko utemeljeno domnevamo tudi, da je bila ta rudimentarna vednost o okolju, ta najstarejša podoba sveta, ki jo je pridobila prva življenjska oblika, ključnega pomena in dovolj točna, da se je ohranila skozi vse naslednje razvojne stopnje življenja vse do današnjega dne. Najbrž bi jo lahko našli v verigah DNK katerega koli sodobnega živega bitja. Razumljivo je, da se raziskovanje DNK osredotoča predvsem na biološke lastnosti tega ali onega zaporedja ali verige ali na to, kakšno funkcijo opravlja v živem organizmu. Poleg

tega, kaj določeno zaporedje DNK počne, pa bi bilo zanimivo ugotoviti tudi, ali premore kakšne vrste pomen, in če ga premore, kakšen je ta pomen. Kakšno vednost bi lahko kodiralo zaporedje DNK in kako bi jo lahko prepoznali in razbrali? Odgovor na ta vprašanja bi najprej zahteval ustrezen način razumevanja DNK in RNK kot neke vrste jezika.

Z vizualno metodo, ki jo uvaja ta knjiga, sem hotel ponuditi prav takšen jezik. Temelji na specifični reprezentaciji zaporedij DNK/RNK, ki so vizualno izražena prek dobro znanih formalnih razmerij, izpeljanih predvsem iz vizualnih lastnosti prvin, ki jo sestavljajo. Metoda temelji na petih ločenih vrednostih sive lestvice, zaporedja pa so urejena v dvodimenzionalne matrike iz 3 x 4 kvadratkov. S temi različnimi tipi strukture, strukture vrednosti in strukture pozicij, je mogoče generirati slike, ki jih povezuje niz formalnih pravil, ki bi jih lahko razumeli kot sintaktična. Nadalje lahko na to obliko reprezentacije navežemo tudi določene pomene, ki bi sestavljali nekakšno semantiko DNK. Peterico vrednosti sive lestvice na primer beremo kot petero baz DNK in RNK, njihova razmerja pa so izpeljana iz lastnosti ustreznih vrednosti. Vse pare baz bi recimo lahko definirali z enim samim pravilom: 50 % vrednostna razlika med bazama. Vrednostim, ki predstavljajo baze, bi lahko pripisali tudi dodatne pomene. Vrednosti »belo« in »črno« bi lahko brali ne le kot U in T, temveč tudi kot mrzlo in vroče, ali kot temno in svetlo, ali pa tudi kot veliko in majhno, oddaljeno in bližnje; in v nekaterih distribucijah vrednosti v matriki 3 x 4 bi lahko prepoznali visoko organizirana stanja, v drugih pa stanja entropije.

Skratka, videti je, da je poleg tega, da na DNK gledamo kot na funkcionalno (biološko) entiteto, v njej možno videti tudi specifičnega živega opazovalca, v katerega je vtisnjena (v katerem je shranjena) določena vednost, kot množico informacij o njegovem okolju (svetu), ki jo je mogoče prevesti in razložiti skozi jezik z vizualno izraženo semantiko. Ta pristop bi lahko omogočil zelo drugačno razumevanje DNK, a tudi nas samih (kot kompleksnega izraza DNK) in čudno domačega sveta okrog nas.

Prevedla Katja Zakrajšek

.....

1 *What is life?* je naslov znamenite knjige Erwina Schrödingerja iz leta 1944.

Opisna in nepopolna definicija bi se nemara lahko glasila takole:

Življenje je samoorganizirana snov, ki prek opazovanja, rasti in razmnoževanja ohranja in izboljšuje svoje strukturne in funkcijske lastnosti.

Marko in Marika Pogačnik Preobrazba kaosa v kozmos in obratno

1

Starodavnega grškega koncepta *kozmosa* ni mogoče prav razumeti brez komplementarnega pojma *kaosa*. Kaos predstavlja prvinske sile Gaje, vseobsegajoče zavesti Zemlje. Sile kaosa enačim z arhetipskimi silami Gaje, delujočimi onkraj meja utelešenega sveta z namenom omogočiti stvarjenje Zemljinega vesolja kot otipljive resničnosti. Kadar se kaos enači z vesoljnim neredom, imamo opravka s človeškimi projekcijami, narejenimi z namenom ponižati Gajo kot boginjo zemeljskega vesolja in jo narediti podložno hierarhijam moških sil, ki same sebe označujejo kot »kozmične«.

2

Kozmos predstavlja vesoljni pravzorec stvarjenja. Namen vesoljnega pravzorca stvarjenja je odpreti različne poti vsem možnim ustvarjalnim postopkom, ki se odvijajo v vesolju, z

namenom obogatiti njegovo obilje bivajočega. Vzorci stvarjenja, označeni kot »kozmični«, utripajo vsepovsod v vesolju z namenom navdihniti ustvarjalne procese. Kozmični pravzorec, ki ga angelska zavest vesolja v vsakem trenutku obnavlja, predstavlja za vse ustvarjalne procese možnost, da svoje potenciale lahko razvijejo do popolnosti.

3

Različne kulture Zemlje poznajo sile kaosa kot »moči zmaja«. Sile zmaja so dejansko mogočni angeli Zemlje, sposobni prevajati ustvarjalne ideje Gaje v živo in celo oprijemljivo resničnost. Sile zmaja obstajajo tudi v obliki svoje druge faze, ko se pojavljajo kot atomska sila. Atomska sila, varno zaokrožena v strukturi atoma, predstavlja gradivo utelešenega vesolja.

4

Namen človeških bitij ni biti zgolj opazovalci kozmičnega ustvarjalnega procesa. Človeška zavest je sposobna ugaševanja s kreativnimi zamislimi Gaje in tudi z navdihom vesoljnega ustvarjalnega pravzorca. V človeškem večrazsežnostnem telesu so vpisana vsa ustvarjalna orodja, ki človeku omogočajo postati soustvarjalec v nenehno potekajočem procesu preobrazbe kozmosa v kaos in v komplementarnem postopku, pri katerem kaos deli svoje življenjske vzgibe z vesoljem.

Šempas, 31. marca 2016

Uroš Potočnik Nič ni tako, kot se zdi ... Smo na prepihu stoletja

Družba doživlja spremembe na vseh nivojih. Spopadamo se z okoljskimi in političnimi problemi/konflikti, ki so običajno povezani z naravnimi viri. Ponovno se sprašujemo o stvareh, ki so nekoč že bile dorečene. Nekoč dane človekove pravice so sedaj v odhodu. Stare vrednote se nahajajo v reviziji, reciklirajo se in prilagajajo novim razmeram. Vojna = mir. Pravica = moč kapitala. Učinkovitost in nižanje stroškov dela = moderno suženjstvo. Sobivanje in medsebojna pomoč = egoizem.

Okoljski problemi, negativni učinki globalizma in neoliberalnega kapitalizma, otočki nakopičenega bogastva – to je pripeljalo človeštvo pred nov izziv. Kako naj prihodnjih 8 milijard ljudi sobiva na tem planetu in kakšen naj bo novi svetovni družbeni red.

Človek je zelo prilagodljivo bitje. Dobro se lahko zlije z okolico, hitro prepozna potrebe soljudi, se nenehno prilagaja (spreminja barvo) za doseganje osebnih ali političnih ciljev. Ve, kdaj se je treba umakniti in kdaj postaviti po robu preteči nevarnosti. Strah je bilo vedno dobro politično orožje pri agitaciji ljudstva. Na primer strah pred neznanim, strah pred neznano barvo in kulturo. Strah vedno deli in nikoli ne združuje ljudstva. Begunci in migranti hitro trčijo ob zid potrošništva in neodobravanje druge kulture. Nacionalno zaščitena avtohtona hrana po pravicah simbolno že presega pravice izkoriščenega delavstva.

Medijska aktivnost posredovanja informacij je vedno v gibanju. Fokus je težko vzpostaviti. Nenehno so prisotne korekcije, diverzije, ki otežujejo pogled in fokus na dejansko stanje ali na bistvo problema. Blatenje je najbolj pogosta oblika javnega medijskega političnega obračuna in odlična megla za poslušalca oziroma gledalca. Nič ni tako, kot se zdi. Rajskih otokov že dolgo ni več. Od njih so ostale le fotografije na prospektu, ki vabijo ... Na Maldivih, rajskih otokih, gradijo na vročem pesku lične, iz neavtohtonega vulkanskega kamenja izdelane protierozijske zidke ... Smo na prepihu stoletja.

3. april 2016

Marjetica Potrč Strategije preživetja in oblikovanje skupnosti v postkapitalizmu

Pomladi leta 2006 sem preživela daljše obdobje v brazilski državi Acre, v oddaljenem predelu amazonskega porečja, ki slovi po radikalnih družbenih praksah in politiki. Pol leta zatem je bil v sklopu bienala v São Paulu organiziran seminar o Acreju. Razpravljalo se je o družbenih politikah, ki jih je državna vlada Acreja izdelala po dogovoru s krajevnimi skupnostmi. Med najbolj znanimi so »rezervati sonaravnega upravljanja gozda« – to so ozemlja, ki jih upravljajo in nadzorujejo skupnosti, ki živijo v gozdu. V zadnjih petnajstih letih so tako približno polovico zemlje v državni lasti razdelili med te skupnosti, kar je privedlo do fragmentacije ali teritorializacije državnega ozemlja. Logika oblikovanja teh samoupravnih ozemelj je bila preprosta: *Če lahko ljudje preživijo v gozdu, bo preživel tudi gozd*. V državi Acre imajo obdobje k dobičku naravnega kapitalističnega prekomernega izkoriščanja gozda za dobo, ki se je končala.

Na seminarju so se nekateri spraševali, zakaj se ukvarjamo z Acrejem v takem vlemestu, kot je São Paulo. Kaj se sofisticirana urbana družba lahko nauči od neke oddaljene, redko naseljene regije v porečju Amazonke? Saj bi moralo biti vendar prav obratno. Potem je geograf José Carlos Meirelles izjavil nekaj osupljivega: skupnosti v gozdu želijo ohraniti to razdaljo, ki jih ločuje od zunanjega sveta. »Imajo pravico do zemlje, prav tako pa tudi pravico, da ostanejo izolirani, da ohranjajo svojo kulturo neodvisno od kakršnih koli stikov z našo.«¹ Gozdne skupnosti razumejo svojo relativno izolacijo kot nekaj pozitivnega – želijo razvijati svojo družbo, vendar v lastnem tempu; želijo se povezovati z drugimi, vendar pod svojimi pogoji. V prvi vrsti pa želijo obdržati in zaščititi ne le svojo zemljo, ampak tudi svojo kulturno identiteto.

Ta izjava človeka, ki zelo dobro pozna življenje v gozdu, je avtosegregacijo Acrejcev od širše, globalizirane družbe prikazala kot pozitivno odločitev. Glavna razlika med to odločitvijo in modelom ograjenih in varovanih mestnih sosesk, v katerih se ljudje prostovoljno segregirajo od drugih, da bi živeli med »sebi enakimi«, je v tem, da Acrejci svojo skupnost ustvarjajo od spodaj navzgor. V ograjenih soseskah, kakršne najdemo v Severni Ameriki in Evropi, imajo posamezniki bore malo možnosti ali priložnosti, da bi sodelovali pri oblikovanju skupnosti. Skrajni primer tega so »samostojna mesta« blizu Atlante v zvezni državi Georgia v ZDA: za potrebe varovanja pogodbeno najemajo varnostne službe, a brž ko skupnost ni več sposobna plačevati storitve, pogodbenik neha izvajati varovanje.² Acrejska skupnost pa se prav nasprotno zanaša na družbeno zavedne posameznike in participatorno demokracijo. Oni subjektivnost razumejo drugače. V Acreju družbeno zaveden posameznik na bivanje gleda v bistvu kot na sobivanje. »Biti« pomeni »biti z«, »jaz« pa nima prednosti pred »mi«.³ Primer takega dožemanja lahko vidimo v njihovem skupnem obdelovanju zemlje. Acrejci radi poudarijo, da to ne izhaja iz neke politične ideologije: »Ne gre za komunizem ali kapitalizem; gre preprosto za to, da pri nas stvari najboljše delujejo na ta način.«⁴

V enaindvajsetem stoletju je trajnost osnovana na lokalnih rešitvah – ki običajno slonijo na kakem predmodernem pristopu – in lokalnih praksah. V zadnjem času je lokalizacija postala pomemben trend celo v Evropski uniji: s širjenjem se Evropska unija preoblikuje tudi v smislu regij in lokalnosti. Bližnje primere skupnosti, ki so pridobile moč, lahko najdemo v nedavnih programih francoskega mesta Lille⁵ in v rastočem gibanju Transition Towns na Irskem in v Veliki Britaniji.⁶ Tovrstna prizadevanja se osredotočajo na oblikovanje majhnih, odpornih skupnosti (v Lillu si zamišljajo sosesko kot trajnostno ozemlje), ki v praksi izvajajo trajnostni

način življenja pri spopadanju s kritičnimi izzivi, kot so visoke cene nafte in globalno segrevanje (kar je gonilna sila gibanja Transition Towns). Kultura je eden bistvenih stebrov vzdrževanja trajnosti (drugi so okolje, gospodarstvo in družba). Kultura in majhna »trajnostna ozemlja« podobno kot v acrejskem primeru predstavljajo temelj za življenje na robu katastrofe: skupnosti so razočarane nad globalno razširjenim dobičkaželnim kapitalizmom in soočene z resnimi vprašanji, kako preživeti v negotovih časih, ki prihajajo. Gre pri tem že za novo vrsto geopolitične trajnosti? Najpomembnejša v tej radikalni preobrazbi skupnosti je »sprememba kulture«, tj. spreminjanje načina delovanja, kako se lotevamo stvari. Trajnost je politična, če razumemo politiko kot postopek skupinskega odločanja. Gozdna skupnost v Acreju, tesno povezana, skoraj vaška skupnost soseske v Lillu in tranzicijsko mesto Totnes v Devonu v Angliji so vsi primeri demokracije, ustvarjene od spodaj, v kateri trajnost razumejo kot obliko družbene kohezije. Ali z besedami Catherine Cullen, lillske podžupanje za kulturo: »Prenavljati mesto pomeni prenoviti, kako živimo skupaj.«⁷

Besedilo je bilo prvič objavljeno v: *VOLUME 18: After Zero* (Amsterdam) (zima 2008): str. 100–111, www.volumeproject.org.

.....

1 José Carlos Meirelles, »Isolated Indians and the Right to Land«, predavanje 11. 11. 2006 na seminarju »Acre«, ki ga je organiziral José Roca na 27. bienalu v São Paulu. Meirelles je strokovnjak za avtohtona ljudstva v porečju Amazonke in dela za Fundo Nacional do Índio (Nacionalna fundacija za Indijance, kratko Funai). Od leta 1988 živi v Acreju blizu izvira reke Rio Envira.

2 Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (London: Penguin, 2007); glej poglavje »Disaster Apartheid: A World of Green Zones and Red Zones«, str. 406–422.

3 Glej Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* (Stanford, California: Stanford University Press, 2000).

4 To je izjavil Marcos Vinicius Neves, zgodovinar in predsednik fundacije Garibaldi Brasil Foundation, v Riu Brancu v Acreju za moj video *Florestania: A New Citizenship* (2006).

5 Lille je na primer sprejel program »Agenda 21 for Culture« (http://www.agenda21culture.net/index_en.htm).

6 Glej spletno stran gibanja <http://www.transitiontowns.org>.

7 V intervjuju septembra leta 2008.

Lina Rica & Boštjan Čadež Tekstomlat

Tekstomlat je v realnem času generirana animacija, ki je programirana, da naključno izbira delce danega besedila in jih pretvarja v kolažiran korpus besed.

...information must explain how these thinking raises god oh remember sources as being by the one who stayed on one is to has already been driving it understanding these were moving away from before the universe help control messages the conflict the tradition contain a big bang into battle apparently nearer then there is theorem required that which it is possible relativity the difference a galaxy is strongest gravitational effects of high seas by bishop a visible stars appear surprising still was little while but a big bang the orbits of these clusters by its general relativity is to be great to have seem to suggest intense experience unlike beauty expects the artworks had to be it could mean from which it present in the star and thereby does we get that hubble published arc is directors mistrust hardness avarice and exist then this complete the level edge orbits around the pleasure from having missing from a one could not use and in standard binary code oppressed turns into the sun in our not awakened 21st century to start contracting even the size speed of light longitude and a led experiment at the case example and the caring however it is kind of the second thus of the particles can be ideas of space promise is below the speed that which is galaxy is red

shift the world waited at the red immortality of the soul cosmic events that other bodies things it exists in real difference between any universe meant the theory of relativity status and tactical extraterritoriality for a mission shorter wavelengths that obey is a discovery of the random but is waves we receive is in the depths when they suddenly discovered hyper secure bunker of their own world when humanity we see it however fence borders but of a sofa of space-time affects the fire towards the light of an event...

Sašo Sedlaček Nebo v ruševinah (di sotto in sù)

Nebo v ruševinah je iluzionistična stropna video projekcija, ki se navezuje na tradicijo renesančnega stropnega slikarstva, ki je v izginjajoči točki arhitekture, na stropih, začelo upodabljati iluzije neomejenega prostora. Bežišče pogleda so postavili navpično navzgor in usmerili pogled *di sotto in sù*, od spodaj navzgor, okoli pa ustvarili iluzijo odprtega neba.

V projektu *Nebo v ruševinah* je bežišče pogleda postavljeno v črnino Zemlji bližnjih orbit, po katerih krožijo sateliti. Projekcija je okno v bližnji kozmos, v katerem pa namesto satelitov prevladujejo vesoljske smeti. Je stropna iluzija, ki odpira distopični pogled v naše bližnje vesolje. Na vesoljskem smetišču, ki se odpira nad nami, se zvrsti serija bližnjih posnetkov trkov satelitov z vesoljskimi smetmi.

Tridimenzionalna animacija je doma narejena vizualna iluzija. Narejena je s prosto dostopnim računalniškim programom Blender, z modeli satelitov, zmodeliranimi na realnih osnovah, in pospremljena s posnetki resničnih zvokov vesolja. Vendar pa glavni namen tega dela ni toliko prikaz realne situacije bližnjega vesolja kot opozorilo, da vesolje le ni tako prostorsko neomejeno, da bi vanj lahko neskončno dolgo prenašali slabe razvade z Zemlje.

Ali Van Telesna temperatura

Je prostorčasmeso, paleolitsko vprašanje, luna sape, mrena vode, sedmi dež, preskakujoč tretjine, stillatim. Svoj utrip prenese v Bataillevo rdečico in najde znotraj svojega svetišča iztisnjeno ilokucijo za optično jed deljeno, artezijsko gubo segreto, kraški tok sproščen – da prenese eau.

Anton Vidokle Tovarne za oživljanje: intervju z Antonom Vidoklejem

Arsenij Žiljajev

Arsenij Žiljajev: Tvoji nedavni filmi, v katerih obravnavaš ruski kozmizem, se lahko zdijo nenavadni ali celo eksotični. Vem, da si na temo naletel na precej nenavaden način. Kako si se lotil tega dela?

Anton Vidokle: Pred kakimi desetimi leti mi je Boris Groys pripovedoval o čudnem gibanju v Rusiji v času okrog revolucije. Njegov opis je zvenel tako mračnjaško in vampirsko, da sem mislil, da si ga je izmislil. Zgodba je bila predobra, da bi bila resnična: obujanje mrtvih na vesoljskih ladjah, transfuzije krvi, da se ustavi staranje, itd. Slišalo se je kot znanstvenofantastični roman. Rekel je, da je v Nemčiji objavil knjigo na to temo, jaz pa žal ne govorim nemško, tako da je niti nisem poskušal poiskati. Potem sem pred nekaj leti delal intervju z Ilyo Kabakovom in tudi on je začel govoriti o isti stvari. Nenadoma sem se zavedel, da to ni nekaj, kar bi si Groys izmislil, in sem začel stvar raziskovati.

Naletel sem na knjigo Nikolaja Fedorova *Skupna naloga*, ki je bila tako silovita in lepa, da me je pri priči zasvojila. Prav tako mi je zelo koristila zgodovinska *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers* (*Ruski kozmisti: ezoterični futurizem Nikolaja Fedorova in njegovih učencev*) Georgea Younga, ki raziskuje to temo že od sedemdesetih let. Postopno sem odkril, da gre za velik izsek ruske in sovjetske kulture, o kateri ne vem prav ničesar, in razjasnil mi je določene nedoumljive plati motivov in misli avantgarde, ki so me od nekdaj zanimala.

AŽ: Mi lahko poveš kaj več o nastanku filma *The Communist Revolution Was Caused By the Sun* (*Komunistično revolucijo je povzročilo Sonce*)? Kje si dobil idejo? Kako si delo razvil? Odločil si se ga posneti v Karagandi v Kazahstanu, kar je precej nenavadna lokacija. Pokrajina s sovjetsko industrijsko arhitekturo in muslimanskimi pokopališči je videti čudna celo Rusom.

AV: Moj prvotni načrt je bil posneti en celovečerni film o kozmizmu. A ko sem začel raziskovati in nato snemati in montirati material, sem spoznal, da en sam celovečerni film ne bo mogoč: tema je bila preobširna, saj ima to gibanje preveč raznolikih razsežnosti, od umetnosti do literature, poezije, gledališča, filma, arhitekture, oblikovanja, znanosti in tehnologije, medicine, filozofije, politike, družbene organizacije in tako naprej.

Zato sem se raje odločil za serijo krajših filmov, dolgih približno 30 minut. Prvi film, *This Is Cosmos* (*To je kozmos*), je govoril o splošnem etosu kozmizma: kolaž idej raznolikih protagonistov gibanja. Na nek način gre za nekakšen uvod, sledeči filmi pa se bolj poglobijo v posamezne manifestacije in ideje.

Drugi film, *Komunistično revolucijo je povzročilo Sonce*, je osnovan na delu in zamislih Aleksandra Čiževskega, biofizika, ki so ga izgnali v Karagando. To mesto je bilo naseljeno predvsem s političnimi zaporniki, ki so jih izpustili iz taborišč in zaporov, niso pa se smeli vrniti v Moskvo ali druga velika mesta.

V Kazahstanu je obstajala široka mreža delovnih taborišč, znanih pod imenom *karlag*, podobnih bolj znanim gulagom. To je bilo tudi ključno mesto sovjetskega vesoljskega programa. Večino raket so izstrelili v Bajkonurju, pristale pa so v stepah okoli Karagande. Podobno kot ameriški Houston v Teksasu je bilo mesto hkrati ogromna ječa in eno prvih vesoljskih oporišč. Kar se tiče arhitekture, tam prevladujejo ogromni premogovniki, večinoma že zaprti, in ogromna pokopališča, na katerih se je razvil zelo specifičen arhitekturni slog, kakršnega nisem videl nikjer drugje: videti so kot miniatura mesta, polna najrazličnejših mavzolejskih struktur v različnih tradicionalnih islamskih slogih, čeprav so narejene iz cenениh sovjetskih materialov. Skrajno nenavaden kraj.

* * *

S filmi se poskušam vsaj malce približati etosu kozmizma, ki je v bistvu želja, da bi prispevali neposredno in dobesedno k nemogoče težkemu projektu nesmrtnosti in oživljenja za vse,

s kakršnimi koli sredstvi, vključno z umetnostjo. Zanimivo je, da so mnogi kozmisti imeli medicino za polje, na katerem je bilo mogoče najbolj neposredno uresničevati projekt nesmrtnosti v smislu podaljševanja življenja. Ni naključje, da je na primer Číževski, ki je bil fizik, in ne zdravnik, največ raziskav opravil na področjih, ki so lahko neposredno izboljšala človeško zdravje in odpravila bolezni ter tako odložila smrt. Aleksander Bogdanov je bil zdravnik, psihiater po specializaciji, in med njegovimi najbolj zanimivimi projekti je bilo raziskovanje transfuzije krvi, s katero je upal upočasnit staranje in odložiti smrt na pozneje.

Ko sem montiral prvi film, sem spoznal, da ne želim narediti samo dokumentarnega filma o zgodovini kozmizma in da moram nekako izraziti njegovo osrednjo željo, tj. podaljšanje življenja, zato da bi pravilneje posredoval njegove ideje. Film je v svoji osnovi svetloba, barve in zvok, in vsa ta sredstva imajo lahko terapevtski učinek na človeški organizem. Vsi smo že slišali o svetlobni terapiji za otroke in za ljudi, ki živijo v krajih, kjer ni dovolj sonca. Terapija z barvami se izvaja že od časa starega Egipta. Tudi zvok se uporablja pri zdravljenju na različne načine. Tako da se strukturni elementi, ki sestavljajo film, lahko dejansko uporabijo za preventivo ali pri drugih vrstah tretmajev.

V prvem filmu v seriji sem uporabil rdeče ekrane zaradi terapije z rdečo lučjo, ki jo je razvila NASA za hitrejše celjenje ran na koži. To so odkrili po naključju, ko so iskali način, kako pozdraviti ureznine in odrgnine v breztežnostnih pogojih, kjer se telo zelo počasi celi. Ugotovili so, da rdeča LED svetloba določene frekvence pospeši celjenje. Obenem današnji video projektorji pogosto uporabljajo LED svetlobni vir, uporaba HD LED ekranov pa postaja vse bolj dostopna in običajna. Zato upam, da bo že v bližnji prihodnosti, ko bodo ta film predvajali na kakem LED monitorju v kakem muzeju, mogoče to tako kalibrirati, da bo na gledalca učinkoval tudi profilaktično in terapevtsko. Tudi če ti film ni všeč, ima lahko pozitiven učinek na tvoje telo, na tvoje celice in organe.

Podobno drugi film uporablja elemente klinične hipnoze, ki se navadno uporabljajo za prekinitev odvisnosti. Na začetku in koncu filma poskušam uporabiti hipnotičen tekst, da bi prekinil odvisnost od smrtnosti – smrtni nagon. V naslednjem filmu nameravam uporabiti zvočno tehniko, ki jo klinično uporabljajo za spreminjanje spomina, kar je, kot je videti, eden od razlogov za zasvojenost z alkoholom ali drogami in druge vrste samouničevalnega vedenja. To ne pomeni, da je glavna vrednost mojega dela zdravstvena. To bi bilo šarlatansko. Vendar uporabljam te tehnike za izražanje želje, ki je implicitna v kozmizmu: pomlajevati, zdraviti, splošno izboljšati stanje in odložiti smrt, kar se le da dolgo, s katerimi koli sredstvi.

* * *

AŽ: (...) Zanima me, kako na tvoje projekte o kozmosu in ruskem kozmizmu gledajo v bolj mednarodnem kontekstu.

AV: Doslej nisem naletel na nič negativnega ali sovražnega. Morda na nekoliko nejevere, češ, to se zdi preveč čudaško, da bi lahko bilo res.

Nesmrtnost in obujanje mrtvih sta starodavna, morda celo brezčasna koncepta, ki sta že od nekdaj kontroverzna. Zdi se, da je v skoraj vseh kulturah globoko vsajena misel, da je želja po nesmrtnosti greh, prestopok proti naravi, bogu, bistvu človeštva, itd. Zato imajo ljudje do tega pogosto ambivalenten odnos. Kozmos pa je prav tako nekaj, na kar večina gleda skoraj z nekakšno tesnobo. Pomisli samo na vse filmske uspešnice o kakšni grozoti, ki pride iz globin vesolja, da bi uničila Zemljo in človeštvo: razni meteoriti, pošastni, Nezemljani in tako naprej.

* * *

Zdi pa se mi, da se mnogi zelo odzivajo na poezijo in nebrzdano moč domišljije, ki prežema ideje Fedorova in kozmizem na splošno. Tako da je tudi veliko radovednosti.

AŽ: Ob tvojih filmih o kozmizmu sem se spomnil na situacionistične eksperimente in francoski novi val. Kot prvo zaradi kolažne strukture vsebine filmov in zaradi poudarka na raziskovanju. Potem zaradi odklanjanja mimetične igre, uporabe potujitve v brechtovskem smislu in neposrednega nagovora gledalcev. In nazadnje, zaradi načina, kako kombiniraš skorajda abstraktne podobe (na primer pokrajine, posnete z velike višine) s precej zapleteno pripovedjo o teoretskih in znanstvenih vprašanjih. Po drugi strani pa se, ker sem gledal rusko televizijo v osemdesetih in devetdesetih letih, pa tudi sovjetske znanstvenofantastične filme, v kontekstu tvojih filmov ne morem izogniti omembi del Pavla Klušanceva. Klušancev je bil eden prvih režiserjev, ki so snemali filme o raziskovanju vesolja. Mnogi mislijo, da je njegov film *Pot k zvezdam* vplival na Stanleyja Kubricka in Georgea Lucasa. Neki drug njegov film, *Viharni planet*, je postal mednarodna uspešnica pod raznimi naslovi – *The Planet of Prehistoric Women* (*Planet prazgodovinskih žensk*) ali *Voyage to the Prehistoric Planet* (*Potovanje na prazgodovinski planet*) – brez omembe originalnega avtorja. Kot kaže, je bil Klušancev prvi režiser, ki je uporabil posebne efekte v filmu, in nekatere od tehnik, ki jih je iznašel, so v uporabi še danes, sicer bolj tehnološko razvite. Žal se mu je, kot je bilo v ZSSR pogosto, mednarodni uspeh maščeval; prepovedali so mu snemati celovečerne filme in mu dovolili le izobraževalne dokumentarne filme. Kljub temu je naredil še preko 100 filmskih esejev o kozmosu in raznih znanstvenih vprašanjih, ki se prepovedi navkljub zdijo bolj umetniški kot izobraževalni ali dokumentarni. Jaz vidim neko podobnost med tvojimi filmi in temi dokumentarnimi filmi Klušanceva. Mi lahko poveš, do koga čutiš afiniteto v smislu zgodovine kinematografije? Od koga si se učil?

AV: Mislim, da moji filmi po naključju padejo v žanr, ki se mu je nekdaj reklo »znanstveno-popularni filmi«, nekaj, kar je poznala zgolj sovjetska filmska industrija in kar nima ničesar primerljivega v ameriški ali evropski kinematografiji. Ti filmi so se nekoliko razlikovali od znanstvenofantastičnega žanra, ki je bil v ZSSR zelo priljubljen in tudi zelo razvit. Podobno, kot si to rekel za Klušanceva, so ti znanstveni/izobraževalni filmi za masovno občinstvo služili kot nekakšno zatočišče za filmske ustvarjalce, ki niso dobili dovoljenja ali podpore, da bi svoje ideje razvijali v filmskih studiih kot Mosfilm ali Lenfilm, so pa lahko delali v posebnih studiih, namenjenih produkciji tovrstnega izobraževalnega materiala.

To je štelo za manj pomemben žanr in morda zato ni bilo deležno tako budnega cenzorskega pregleda kot celovečerni filmi. Zato so nekateri filmski ustvarjalci, kot na primer Soboljev, lahko snemali izredno eksperimentalne, ekspresionistične filmske eseje, kakršnih jim sicer nikakor ne bi dopustili.

* * *

AŽ: Še zadnje vprašanje o prihodnosti. Če prav razumem, nameravaš posneti naslednji film v tej seriji v Moskvi, govoril pa bo o muzejih. Je to res?

AV: Ja, naslednji film bo posnet v Moskvi, v Muzeju revolucije, Zoološkem muzeju in moderni zbirki Galerije Tretjakov. Njegov naslov bo *Nesmrtnost in vstajenje od mrtvih za vse*, temelji pa na odlomkih iz eseja Fedorova o muzejih. Za Fedorova je muzej ena ključnih institucij v družbi, enkratna v tem, da je edina, ki ne proizvaja napredka (ki zanj pomeni brisanje preteklosti), temveč raje skrbi za preteklost. Zdelo se mu je, da bi bilo treba muzeje radikalizirati, tako da ne bi le zbirali in hranili artefaktov in podob, temveč bi ohranjali tudi samo življenje – da bi oživljali preteklost. V tem smislu bi muzeji postali tovarne za oživljanje od mrtvih.

.....

To so odlomki daljšega besedila, ki bo v celoti objavljeno v razstavnem katalogu in dostopno na spletni strani..

Vrt yaji Umetnost pod milim nebom Kustosa: Chang Tsong-zung in Gao Shiming

Vrt *yaji* je fizično utelešenje tradicionalnega kitajskega načina poznavanja umetnosti. V dobesednem prevodu pomeni elegantna združba, ima pa tudi sopomen srečanja književnikov (izobražencev). Tradicionalno je *yaji* izmenjava misli in občutkov med umetniškimi prijatelji in sodelavci, ki se srečujejo, da bi uživali v umetnosti in nastopih v zasebnih vrtovih, ki sodijo k zasebnim domovanjem. Vrtovi imajo praviloma umetno narejeno skalovje in umetno speljane potoke v duhu kitajskega krajinskega slikarstva. V idealnem primeru je bolje zgraditi vrt okrog takega idiličnega mesta v naravi, kot pa umetno ustvariti skalnjak.

Po izvoru je *yaji* starodaven, z nepretrgano zgodovino tako koncepta kot prakse vse do današnjega dne; *yaji* se izvaja v kitajski kulturi tudi v sodobnem času, čeprav na malce novejši način. Na splošno lahko *yaji* opredelimo kot arhetipsko »razstavno prakso« predmoderne Kitajske. Najslavnejši dogodek *yaji* je bilo verjetno srečanje v Paviljonu orhidej leta 353, na katerem je Wang Xizhi (ki ga je cesar Taizong iz dinastije Tang v sedmem stoletju kanoniziral kot modreca kaligrafije) napisal esej »Predgovor k Antologiji Paviljona orhidej«. To kaligrafsko delo Wanga Xizhija je še danes paradigmatski model pisanja za vsakega resnega študenta kaligrafije.

Za moderno občinstvo, ki mu je tradicija tuja, se je pomembno posvetiti vprašanju, kaj natanko se zgodi na »srečanju književnikov« in kaj so njegove implikacije za izkušnjo umetnosti? Ali ima poznavalstvo književnikov, kot se izraža v praksi *yaji*, drugačna pričakovanja ob srečanju z umetnostjo in umetninami kot moderni muzej?

Dve prvini sestavljata izkušnjo »vrta *yaji*«: dejavnost *yaji* in prostor vrta; če to izkušnjo prenesemo na moderni muzej, bi ti sestavini ustrezali izkušnji obiskovalca in arhitekturni stavbi in razstavni postavitvi v njej. Tu že vidimo razliko v poudarku: uspeh izkušnje *yaji* zavisi od srečanja, uspeh dogodka pa je odvisen v enaki meri od umetnosti, ki je razstavljena, kot od dinamike, ki jo ustvarijo sodelujoči. Za muzej je moč v statični postavitvi, medtem ko so občasni dogodki in »happeningi«, ki se pojavljajo v njegovi domeni ali zunaj nje, zbrani kot efemerna dela, ki prikazujejo razne »proces«. V primerjavi s poudarkom, ki ga daje *yaji* izkušnji udeležencev, je identiteta modernega muzeja očitno podobna stavbi za razstavljanje.

Če ga gledamo v luči modernega muzeja, se najočitnejša lastnost vrta *yaji* jasno kaže kot aparat za ustvarjanje »estetskega trenutka«. Kitajska beseda za tak trenutek navdiha je *xing* (izg. šing) ali *qi xing* (izg. či šing), in *qi xing* pomeni biti »navdihnjen« k ustvarjalnosti. V Konfucijevi antologiji, v *Knjigi poezije* je *xing* ali inspiracija eden od treh glavnih načinov pisanja poezije. Srečanje *yaji* se tipično začne s povabilom »gostitelja«, ki poda pretvezo za dogodek, to je lahko kak letni praznik, občudovanje takrat cvetoče rastline, razkazovanje novih (ali novo nabavljenih) slik ali antikvit. Od »gostov« se pričakuje, da bodo pokazali svoje umetnine in da bodo sodelovali pri poznavalstvu z »umetniškimi« odzivi, kot so skladanje poezije in komentarjev ali preprosto sodelovanje v pogovoru.

Dogodek yaji se odvija na vrtu in v pripadajoči rezidenci; običajno ga spremljajo glasba in druge kultivirane dejavnosti, kot so poznavalsko uživanje v kadilu, sezonskih cveticah in čajih. V takem ambientu se od udeležencev pričakuje, da bodo pozorni na umetniško izkušnjo in se bodo nemudoma vpletli v sodelovanje. To se zelo razlikuje od poudarka, ki ga daje moderni muzej pasivni vizualnosti. Yaji je izkušnja dotika, poglobitve: že tradicionalni kitajski format slik – viseči ali zviti svitki –, ki zahteva, da gledalec rokuje z njimi, kaže na duh fizične, taktilne vpletenosti. Zahteva, da tako »gostitelj« kot »gost« artikulirata svoj estetski odziv, odpravi pasivnega gledalca in namesto tega sodeluje pri izvajanju »estetskega trenutka«.

Velikih zgodovinskih srečanj yaji se spominjajo po antologijah poezije in esejev, ki so nastale po teh dogodkih in ki verjetno predstavljajo ohlapen arhiv kitajske »zgodovine razstave«, preden je doba razstave (v sodobnem smislu) prišla na Kitajsko v prvem desetletju 20. stoletja. Drugače od salonov in kulturniških srečanj na Zahodu, ki so vedno ostali na obrobju zahodne paradigme muzejske razstave, je yaji od nekdaj pomenil prepoznani locus poznavanja in prikazovanja »lepe umetnosti«, kar na Kitajskem pomeni »umetnost književnikov«. Eden glavnih razlogov za to je kontinuiranost tega formata, ki si je ustvaril kvaziinstitucionalen položaj. Drugi razlog so njegove vezi z določenim tipom prostora, vrtom yaji. Legitimen umetniški institucionalni prostor pomeni moč, da se podpre in legitimira »umetnost« kot taka, kar je funkcija, ki jo opravlja vrt yaji. Vendar za razliko od modernih institucij vrt yaji nima nobenega uradnega položaja in ustreza le zelo ohlapni funkcionalni definiciji. Ne le da je v večini primerov vrt zaseben prostor za uživanje, tudi srečanja književnikov umetninam v resnici ne zagotavljajo priznanja, razen v okviru zasebnega kroženja, s katerim lahko, ali pa tudi ne, pridobijo ugled v javnosti. Kako je potem vrt yaji »institucionalen« na način, ki bi ga bilo mogoče primerjati z belo kocko muzeja?

Moderni muzej je družbena institucija, ki je bila ustanovljena, da služi moderni »javnosti«, bitju državljankega urbanega sveta, ki so mu dani njegov lastni družbeni režim in ugodnosti. »Državljan« kot član »javnosti« ima »pravico« do modernih institucij socialnih služb, in prav ta »pravica« je pojem demokracije, ki ni zagotovljen predmodernim Kitajcem. Vendar pa v modernem muzejskem sistemu »javnost« na splošno ni udeležena pri legitimaciji umetnin: pravica legitimirati je rezervirana za »profesionalce«. Nasprotno pa je srečanje yaji zaseben dogodek, »publika« pa so povabljeni gostje. Odnos med organizatorjem in sodelujočimi udeleženci je odnos med »gostiteljem« in »gosti«. Zgodovinsko se je umetniška avtoriteta srečanj yaji zanašala na sloves udeležencev, podobno kot konsenz današnjih »umetniških krogov«; tako kot moderni »umetniški krog« »kulturnih intelektualcev« so imeli skupno osnovo v znanju in kot »književniki« podoben družbeni položaj. Razlika je (politično in kulturno) v naravi književnikov. Ne glede na njihov poklic ali družbene okoliščine so književniki pripadali istemu »razredu« (to se nanaša na tiste, ki so imeli podoben svetovni nazor) izobraženih ljudi, ki je sestavljal kulturni kritični sektor, kot tisti, ki so imeli moč na oblasti. V času predmoderne Kitajske, do prvega desetletja 20. stoletja, so umetnostni naklonjeni učenjaki-uradniki prirejali zabave yaji, navaden vaščan pa je od svojega okrožnega guvernerja pričakoval, da bo zmožen pisanja poezije, kot del njegove usposobljenosti za položaj. V predmodernem vrtu yaji sta se zaradi sestave njegovih članov umetnost in politika srečevali na polju estetike. Čeprav vrt yaji ni uradna institucija, ugledni udeleženci znotraj njegovih zidov legitimirajo umetnine. Legitimnost vrta yaji kot »institucije« v pogledu umetnosti izhaja bolj iz ustaljene prakse kot po pravici zakona. Dogodkom, ki se zvrstijo v vrtu yaji, bi lahko prej rekli »institucionalni happeningi«, na katerih so umetnine pripravljene do tega, da »opravijo« svojo funkcijo »umetnosti« s tem, da izzovejo estetske odzive v obliki individualne artikulacije.

Kraj srečanja yaji, vrt, je tako zasnovan, da vodi k izkušnji umetnosti, da »izvabi« »estetski moment«. To pomeni, da mora vrt ne le utelešati estetske pogoje kitajske likovne umetnosti,

ampak mora biti tudi oblikovan kot kraj za sproščanje umetniške domišljije. Tradicionalni izraz za estetsko domišljijo je *yijing*, kar pomeni »območje namena« ali »estetsko območje«. Vrt je izoliran kraj, odmaknjen od motenj vsakdanjega sveta, in njegovo »območje estetike« osvobodi um, da se lahko naužije živosti »narave« in dinamike kozmosa. Vrt je zgrajen, da spominja na idiličen kraj v naravi, po istem načelu, ki se uporablja v krajinarstvu. V idealnih razmerah naj bi bil vrt katalizator za povezovanje s kozmosom.

Lahko bi na splošno rekli, da namen umetnosti književnikov predstavlja človekovo iskanje kozmične sfere preko povezovanja z naravo in veliki umetninami preteklosti in sedanjosti. Umetnost se doživlja v vrtu, pri čemer je vrt priča in opomnik, da živost pomeni užitek pri stiku z bitji in stvarmi sveta. Kot pravi slovita pesem iz 12. stoletja, »ptice na vejah so moje prijateljice/ cvetni listi na gladini ribnika so lepa književnost«. Vrt yaji je prostor za umetnost, ki si prizadeva za stik z naravo med prijatelji, ki to prav tako cenijo. Kultura interaktivnega poznavanja se odraža v odnosu do obravnave starodavnih umetnin: stare mojstrovine niso le čaščene kot predmeti preteklosti, ampak so »posodobljene« preko tradicije nenehnih komentarjev in poezije, ki se jih dodaja kot dopolnilo originalni umetnini. To je razlog za številne žige zbirateljev na starih kitajskih slikarskih mojstrovinah in kaligrafiji. Nasprotno od modernega muzeja, kateremu se mudi zgodoviniti (ali muzealizirati) umetnine, praksa književnika-poznavalca, da vključuje nove umetniške odzive v stare umetnine, kaže upiranje »muzealizaciji«. Stališče je, da mora biti relevantna umetnina živ projekt.

.....

Odlomek iz daljšega besedila, ki bo v celoti objavljeno v katalogu in na spletni strani razstave.

Dunja Zupančič::Dragan Živadinov:: Miha Turšič Aktuator::MG

Postgravitacijska umetnost izstreljuje prvi satelit Umbot::MG v petdesetletnem gledališkem projektu Noordung::1995–2045. V preostalih treh desetletjih projekta bodo vseh štirinajst igralcev nadomestili tehnološkimi substituti, ki jih bodo leta 2045, ob koncu petdesetletnega projekta, poslali v orbito Zemlje. Satelit Umbot::MG je substitut za igralko Mileno Grm, ki je umrla leta 2011.

Noordung::1995–2045

Mi::Dunja Zupančič, Dragan Živadinov in Miha Turšič, smo uprizorili 20. aprila 1995 ob 22.00 uri skupaj s štirinajstimi igralkami in igralci (Milena Grm-syntapiens/umbot, Mateja Rebolj, Romana Šalehar, Maruša Oblak, Marinka Štern, Mojca Partljič, Iva Zupančič, Damjana Černe, Uroš Maček, Mario Šelih, Marko Mlačnik, Rober Prebil, Borut Veselko, Jonas Žnidaršič) gledališki biomehatronični projektil NOORDUNG::1995–2045. Perspektiva gledalčevega pogleda je bila iz kupole vertikalno navzdol. Prva ponovitev predstave NOORDUNG::1995–2005–2045 je bila deset let kasneje na isti dan, ob isti uri, z istimi igralci uprizorjena z istim tekstom v Zvezdnem mestu v Rusiji, na modelu Mednarodne vesoljske postaje (ISS) v Središču za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina. Druga ponovitev je bila deset let kasneje na isti dan, ob isti uri, z isto metodo v KSEVT-u (Kulturnem središču evropskih vesoljskih tehnologij) v Vitanju. Preostale tri ponovitve bodo leta 2025, leta 2035 in veliki finale leta 2045. Ko bo kdo od igralcev ali igralk v desetletnem intervalu umrl, ga bomo

v njegovi mizansceni nadomestili z daljinsko vodenim abstraktom, znakom.

Ko bo umrla igralka, bo njeno repliko nadomestila melodija, če bo umrl igralec, bo njegovo repliko nadomestil ritem. Leta 2045 bo v gledališkem biomehatroničnem projektilu NOORDUNG::1995–2045 na odru samo še štirinajst znakov, substitutov za telesa igralcev, ter glasba, ki bo nadomestila njihove replike.

Leta 2045 bo Dragan Živadinov substitute odpeljal z vesoljskim plovilom v ekvatorialno orbito ter jih namestil na štirinajstih točkah okrog planeta Zemlja.

Znak bo tako v vesolju postal umetniški satelit, umbot. Vsak od štirinajstih umbotov bo pošiljal na planet in v globino vesolja »syntapiens« informacije o igralcu.

Mi:: Dunja Zupančič, Dragan Živadinov in Miha Turšič, se zavzemamo za abstraktno gledališče v pogojih gravitacije nič, za absolutni nič!

Supreorganizem

Po polstoletnem intenzivnem raziskovanju vesolja, ki sega od satelitov in vesoljskih postaj pa do postzemeljske fizike, je človek na tem, da se na takšen ali drugačen način naseli na najbližji nebesni sosedu našega planeta: na Luni. Medtem ko lahko vesoljsko postajo v nizki orbiti razumemo le kot razširitev zemeljskega ekosistema, saj nujno potrebuje pogosto oskrbo iz domačega planeta, pa Luno že lahko imamo za Drugi svet. Zdaj, ko smo na pragu tega emancipatornega in raziskovalnega podviga, moramo preučiti in se odločiti, ali premoremo zadostno razumevanje svojega nezemeljskega obstoja. To je naše vprašanje.

Pred stoletjem si je Kazimir Malevič zamislil Planite, umetniška bitja, ki naj bi prebivala v vesolju. Njegova zbirka Supremus ni bila zgolj začetek nereprezentativne umetnosti. Bila je tudi zasnutek transhumanistične vizije zapuščanja naše človeške Zibelke mišljenja, kot je K. E. Ciolkovski nekoč poimenoval raziskovanje vesolja.

Leto 2016 zaznamuje stoto obletnico Supremusa št. 56, osrednje ikone suprematistične morfologije nereprezentativne umetnosti, ki se nanaša na vesolje.

Danes so kozmitistične in suprematistične vizije na tem, da se končno izpolnijo. Imamo znanstveno tehnologijo: integrirane arhitekture za raziskovanje nezemeljskih pokrajin z vsemi možnimi kemijskimi in fizikalnimi pogoji, od nebesnih teles do subatomskih delcev in do elektromagnetnega spektra. Razvijamo tehnologije, ki nam omogočajo, da vse bolj zaznavamo tuja okolja, čeprav je entiteta, ki tiči za temi tehnološkimi izboljšavami, še vedno vezana na Zemljo in je človeške narave. Zahvaljujoč sodobnemu napredku v biologiji, kemiji, filozofiji in umetnosti zdaj vemo, da proizvodnje umetnega ni le v domeni človeka. S pomočjo preučevanja posthumanističnih, nečloveških in postdomenskega spleta lažje razumemo svoj antropični obstoj.

Ne pozabimo: revolucije 20. stoletja so bile eksperimenti, ki naj bi ustvarili novo družbo, nove humanosti, nove vrednote, pa tudi nove domene.

Eden od temeljev modernističnega projekta je bilo tudi vesolje ali kozmos. Pri pošiljanju človeka v vesolje ne gre ne za elitistični privilegij ne za ideološko propagando. Gre za postajanje nove družbe. Podobno lahko o kozmonavtih razmišljamo kot o svojih zastopnikih v bližnjem možnem; vesoljska postaja kot zarodek zemeljskega življenja; vesoljske sonde kot

projektili zemeljskega potenciala. Vesolje kot ultimativni Drugi človeka spreminja v nečloveka, v Kozmonavta, v satelit, v vesoljsko sondo. Danes nezemeljsko prihodnost, ki si jo lahko zamislimo, dojemamo le od daleč. V naslednjem koraku bodo Malevičeva »umetniška bitja« in »Mišljenje« Ciolkovskega v obliki emancipiranih vesoljskih avtomatonov zapustili Zemljo (in se morda ne bodo več ozrli). Njihove nove družbe ne smemo razumeti kot preobrazbo posameznika. Ta družba se bo rodila skozi preobrazbo naše vrste. Naslednja oblika vrste Homo ni oziroma ne bo takšna kot mi – ne na videz ne kako drugače. Ta neznana prihodnja oblika bo tehnološka in nezemeljska. Nastopila bo kot supreorganizem.

»Ko sem delal na Suprematizmu, sem odkril, da nimajo njegove oblike ničesar skupnega s tehnologijo na Zemlji. Vsi tehnični organizmi so nič drugega kot majhni sateliti – ves živi svet je pripravljen, da poleti v vesolje in zavzame svoje mesto. Kajti vsak takšen satelit premore razum in je sposoben živeti lastno življenje.«

Prevedla Katja Zakrajšek

Kazimir Malevič, Suprematizem 1920, UNOVIS, Vitebsk, 15. december 1920

Arsenij Žiljajev Drugi prihodi

Bil je drugi mesec, odkar so me ponovno obudili v življenje v sklopu programa Zibelka človeštva, in drugi teden našega orbitalnega kroženja okoli Zemlje na raketi. Zelo sem bil zadovoljen sam s seboj, saj so se moja intuitivna ugibanja izkazala za izjemno blizu resnici. Zdaj sem letel naprej in nazaj okrog rakete in skoraj jokalo od veselja, kot otrok. Zbegani delavci so me skušali spraševati, kako se počutim, jaz pa sem jih le možato objemal in se noro smejal. Po cele ure sem preživel ob okenskih linah in si pasel oči na kozmičnem svetu skozi debelo steklo iluminatorja, ojačanega s posebno kovinsko mrežo. Nebo za okenskimi linami je bilo enako popolnoma črno, bolj črno kot najbolj črno oglje. Videl sem vsa stara ozvezdja – koliko zvezd! Ampak zakaj so videti tako mrtve? Nobenega življenja ni v njih; nič se ne zdi, da migetajo. Samo pike svetlobe so ... Kako so jasne! Zdi se tako blizu in nebesni svod tako majhen! In kako nenavadna je videti naša Zemlja! Zavzema skoraj pol neba (120 stopinj) in ni videti konveksna, temveč konkavna, kot skleda, znotraj katere živijo ljudje. Rob te sklede je zelo neenakomeren, tu in tam posejan z gorskimi vrhovi, ki štrlijo ven kot ogromni zobje. Okrog robov je meglica, še dlje pa niz podolgovatih sivih lis. To so oblaki, zatemnjeni z debelo plastjo atmosfere. Lise se raztezajo okrog Zemljinega oboda. Bolj ko so oddaljeni od robov, svetlejši in širši se zdijo, proti sredini pa postanejo neenakomernih oblik, vendar ne raztegnjeni. Zemlja, Sonce in zvezde se zdijo zelo blizu, tako rekoč na doseg roke! Zdi se, kot bi bili vsi pripeti znotraj zelo majhne krogle. Sonce se zdi bližje – majhno in modrikasto, ampak kako vroče je! Tudi zvezde so večinoma modrikaste, nekatere pa so tudi drugih barv.

Znotraj rakete se zdi, da se ne premika, a to je le iluzija. Po načrtu, ki se ga drži avtomatski pilot, mora biti raketa zdaj na trajni orbiti okrog Zemlje. Njena smer gibanja se ne spreminja: tisoče kilometrov nad površino Zemlje potuje s stalno hitrostjo okoli sedem kilometrov in pol na sekundo. Zemljo bi morala obkrožiti približno na vsako uro in štirideset minut. Zdaj smo Zemljin satelit kot Luna in kot Luna ne moremo nikoli pasti nazaj, ker je privlak gravitacije izenačen s centrifugalno silo. Ta stabilnost gibanja mi tako ustreza. Obenem pa me tudi skrbi. Nam je res uspelo? Čeprav lahko Newtonu in Laplaceu gotovo zaupamo, še vedno ne morem verjeti.

* * *

<...>

* * *

<...>

* * *

Prva iniciativa prihodnjega muzeja bi lahko bila doseganje že prej obstoječega cilja: oblikovati vseobsegajočo zbirko vseh umetnin, kar so jih kdajkoli ustvarili ljudje. Muzeji so od nekdanj razpravljali o tem vprašanju. Do posebno vročehkrvni prepiri so prihajali v dvajsetem stoletju, ko so se ljudje naučili reproducirati umetniška dela s tehnologijo. Spomnimo se projekta Andréja Malrauxa in njegovega imaginarnega muzeja, ki bi nastal iz ruševin avtentičnosti, da bi vsemu svetu pokazal svetovni slog. Z vidika sodobnih medijev je tak muzej delno že nastal na internetu, vsaj v obliki nesistematiziranega arhiva. Omeniti je treba, da je izvajanje procesa zbiranja vseh umetnin še vedno nezaveden proces in pogosto brez sodelovanja, navkljub univerzalnosti komunikacijskih mrež. Vsa zgodovinska umetniška dela še niso bila digitalizirana in dana v dostopnost javnosti, še zdaleč ne.

Vendar pa arhivi sami po sebi niso dovolj. Še celo Fedorov bi oporekal uporabi arhivov zgolj za hrambo kot depoje. Namesto tega bi morali razstave in raziskovalni projekti oživiti, kar je spravljeno na policah arhivov, in tako tlakovati pot za resnično oživljenje. Reanimacija umetnine iz preteklosti z absolutno vrednostjo, na katero ne vpliva zgodovinska transformacija, bi pomenila vključitev umetnine v naš današnji kontekst, zagotavljanje možnosti, da se razstavi, in prenos upanja te umetnosti v resnično življenje. Še več, če predpostavljamo, da ima umetnost trajne korenine v (ne)zavednem hrepenenju po pravici in večnem življenju, a je zaradi okoliščin razcepljena na mimetično (ptolemajsko) umetnost in performativno (kopernikansko) umetnost, lahko rečemo, da bi morala biti družba – kakor tudi umetnost prihodnosti – globoko hvaležna preteklosti, ki je ustvarila ogrodje in oporo za njene dosežke. Tako vsaka vrsta umetnosti ali poskuša reševati resnične življenjske družbene konflikte na umetne načine ali pa izvira iz psiholoških travm in kompulzivnih afektov, med katerimi sta najmočnejša ljubezen in strah pred smrtjo. Zagotavljanje pogojev za kopernikansko umetnost (z razrešenimi vsemi socialnimi protislovji, premagano smrtjo in možnim drugačnim razumevanjem ljubezni), ki olajšuje transformacije v resničnem življenju, bo v resnici predstavljalo udejanjenje upov, ki jih je gojila umetnost preteklosti – v nekem smislu njeno vstajenje od mrtvih. Zato je zbiranje teh upov in njihova umetniška reaktualizacija v umetnosti resurekcije etična dolžnost umetnika prihodnosti. Dejavnosti sodobnega muzeja so do neke mere že služile tem namenom. S tem ko internet prevzema vlogo arhiva, kot kak Atlas Mnemosyne, privzema muzej funkcijo umetniške konceptualizacije.

Ne le vizualna umetnost, temveč vse človeške umetniške dejavnosti bi morale biti podvržene postopku vsestranske muzealizacije, ki bi ji sledila umetniška reaktualizacija. Kljub ambicioznosti takega cilja je bilo storjeno že nekaj korakov v to smer, na primer tiskanje knjig. Ta arhiv bi nedvomno moral biti javno dostopen v prihodnosti. Tudi blogi in družbena omrežja imamo lahko za posebne vrste depojev za književnost in druga dela, video arhivi pa so že davno postali konvencionalen vir informacij. Z razvojem tiskanja in tridimenzionalnega prevajanja pa bomo lahko videli tudi tridimenzionalno umetnost in umetnost, ki se navezuje na čas in človeško telo.

* * *

Nekega dne je prišla delegacija z drugega planeta. Njihova vesoljska ladja je bila večja od naše, mnogokrat večja, in zdelo se je, da se premika v nasprotju s fizikalnimi zakoni. Delegacijo so sestavljali v glavnem otroci čudnega videza. Njihova oblačila so bila tako starinska in nenavadna, da se mi je za trenutek zazdelo, kot bi bil v kakšnem fantazijskem romanu o časovnem stroju. Skupino je vodil Nezemljan, ki se je po videzu očitno razlikoval od drugih. Bil je nenehno spreminjajoče se oblike, ki se je bleščala in barvno prelivala. Za ime njihovega planeta nisem še nikoli slišal. Resnici na ljubo sem se njihovega nepričakovanega obiska tako prestrašil, da jih nisem zmogel prav veliko spraševati. Kar mi je bilo pri obisku všeč, je bilo, da so imeli na prsih priponke z mojim portretom. Pojma nimam, zakaj, ampak vsi so poznali moj priimek; ves čas so ga ponavljali in celo kazali s prstom name. Njihov vodja je govoril nek neznani jezik, od časa do časa izgovoril moje ime in prav tako kazal s prstom name. Na koncu dialoga so me prosili, naj povem par besed o Zemlji:

Ena sama oblast je bila za ves svet: kongres izvoljenih predstavnikov vseh narodov. Postavljena je bila pred več kot 70 leti in ukvarjala se je z vsemi problemi človeštva. Vojne so bile nemogoče. Nesporazumi med narodi so se reševali miroljubno. Vojske so bile drastično omejene oziroma so bile delovne armade. Zahvaljujoč precej ugodnim razmeram prejšnjih sto let se je prebivalstvo potrojilo. Trgovina, tehnološki razvoj, umetnosti in poljedelstvo so bistveno napredovali. Ogromne kovinske zračne ladje z nosilnostjo več tisoč ton so naredile potovanja in prevoz blaga preprosta in poceni. Še zlasti so bile učinkovite največje zračne ladje, ki so z izkoriščanjem zračnih tokov služile za skorajda brezplačen transport poceni dobrin, kot so les, oglje in kovine. Letala so se uporabljala za hiter prevoz majhnih števil potnikov ali dragocenega blaga; najbolj so bila razširjena eno- ali dvosedežna letala. Človeštvo je miroljubno napredovalo po poti razvoja, vendar je hitro naraščanje prebivalstva skrbelo vse razmišljujoče ljudi in oblast. Že sto let pred tem so bile izrečene zamisli o tehnični izvedljivosti osvajanja in izkoriščanja nenaseljenega Vesolja. Leta 1903 je ruski znanstvenik pisal o tej temi in matematično dokazal, na osnovi tedaj dostopnih znanstvenih podatkov, izvedljivost kolonizacije osončja.

Otroci so začeli ploskati in vzklikati s čudnim naglasom »Ci-ol-kov-ski! Ci-ol-kov-ski!« Potem smo naredili spominsko fotografijo.

* * *

<...>

Zdaj prihajamo do jedra projekta Nikolaja Fedorova in do bistva avantgardnega muzeja, tj. do oživljenja mrtvih rodov. Do takrat bodo vsi živi ljudje po vsej verjetnosti že ustvarili prijazno kolektivno umetno inteligenco. To bo postalo mogoče zaradi razvoja produkcije in splošnega intelekta. Razvoj kolektivne umetne inteligence bo pomenil, da obstaja dovolj kolektivnega truda za izvajanje vsevesoljskih projektov. Postopek resurekcije se bo po vsej verjetnosti izvajal v imenu kolektivnega umetnika-kustosa.

<...>

En možen primer bi lahko bilo novo telesno življenje Jezusa Kristusa. Fedorov te možnosti sicer ni omenjal, a filozofov poziv k telesni resurekciji vsakega človeka, ki je kdajkoli živel na Zemlji, pomeni tudi drugi prihod Jezusa – čeprav je bil le na pol človek. To odpira novo videnje za aktivno krščanstvo. Ne le da bi moralo človeštvo odigrati aktivno vlogo v zagotavljanju pogojev za ponovno oživljenje in večno življenje vseh rodov, temveč bi moralo s človeškim prizadevanjem tudi poustvariti Boga. Čudež drugega prihoda bo označeval fazo, ko bosta človeško in božje spet postala eno – ne v posamičnem telesu, temveč v telesu vseh ljudi, ki so kdajkoli živeli na Zemlji. In ta enotnost bo trajala večno.

Vseobsegajoča zbirka sodobne umetnosti, tj. umetnosti sočasnega bivanja vseh rodov, ki so kdaj živeli na Zemlji, bo predstavljala trajno razstavo kozmičnega muzeja. Ta trajnost bo seveda obstajala v stanju nenehnega spreminjanja v skladu s tem, kako se bodo ljudje različnih generacij gibal, stopali v interakcijo drug z drugim, živeli svoja ustvarjalna življenja in igrali hkrati vloge umetnikov in kustosov. Na koncu bo to s časom pomagalo odpraviti razlike med trajno, horizontalno organizirano razstavo in začasnimi umetniškimi izražaji. Medtem pa bosta sodobnost in sodobna umetnost našli svoj dokončni pomen in bosta začeli svojo novo zgodovino. Na tej točki se bo izpolnilo poslanstvo kozmičnega muzeja, kot si ga je zamislil Nikolaj Fedorov.

A že zdaj je očitno, da bi bilo treba filozofov projekt posodobiti. Poleg umetnosti, mehanističnih svetovnih nazorov in predhodnih rodov bodo slednje stale na evlucijskih prednikih emancipirane človeške vrste, od javanskega človeka do bakterij in praživali – vključno z evlucijskimi suhimi vejami, ki posredno še vedno vplivajo na naš razvoj in emancipacijo. Tako bo potem, ko bodo vsi rodovi ponovno obujeni v življenje in naseljeni na planetih, ko bo ustrezno razdeljen celotni korpus kulture in tehničnih pripomočkov, ki so pospešili človeški razvoj, prišel čas človekovih prednikov. Obsežen muzejsko-naravoslovni eksperiment bo po vsej verjetnosti zahteval, da se najdejo ali ustvarijo planeti s podobnimi pogoji kot na Zemlji v raznih obdobjih. Vsak od teh planetov bo najavljen kot edinstven muzej na prostem, kjer bodo lahko vse biološke vrste živele v svojih naravnih življenjskih okoljih.

Po vsej verjetnosti se bo ta faza muzejskega eksperimenta odvila v supernapredni civilizaciji tipa IV po lestvici Kardaševa. To pomeni, da se bodo sodobna umetnost prihodnosti in umetniki, ki jo bodo ustvarjali, soočili z dokončnim in najpomembnejšim problemom pri premagovanju končnosti Vesolja, ki se vse od prapoka širi, a bo končalo v velikem kolapsu ali v vročinski smrti zaradi vse večje entropije. Avantgardni kozmični muzej bo rasel neomejeno skupaj s svojimi graditelji, ki se bodo morali še zadnjič potruditi, da izpeljejo poslanstvo. Ustvariti bodo morali pogoje, ki so potrebni za muzealizacijo in sledečo umetniško resurekcijo vsega Vesolja, od prapoka do konca časa. Šele tedaj bomo poslanstvo sodobne umetnosti in kozmičnega muzeja, kot ga vidimo danes, lahko šteli za izvršeno.

Odlomki iz daljšega besedila, ki bo v celoti objavljeno v katalogu in na spletni strani razstave.

MG+MSUM Moderna galerija / Museum of Modern Art
 plus Muzej sodobne umetnosti Metelkova / Museum of Contemporary Art Metelkova
 Windischerjeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija, T: +386 1 2416800, www.mg-lj.si, info@mg-lj.si

Projekt so podprli:



REPUBLIKA SLOVENIJA
 MINISTRSTVO ZA KULTURO



ArtFinance
 GAZPROMBANK GROUP



GOETHE
 INSTITUT



夢園文藝基金會
 Moenchau Foundation

嘉禮堂



hanart
 PROJECTS
 漢雅項目



cityHOTEL
 Ljubljana



HOVERCRAFT