

Arhitektura kot možnost – primer Rog

Abstract

Architecture as a Possibility – the Case of Rog

The article evaluates the Center of Contemporary Arts Rog project and relates the course of events following the competition to the question of architectural autonomy and the institution of the public architectural competition. The basis of the argumentation is Adorno's concept of architecture as a useful art. The question of aesthetic reflection, which Adorno opens up along with the question of space, is developed further with Rancière's concept of the *distribution of the sensible*. The understanding of architecture as a form of sensible experience is interpreted as the basis for a potential redefinition of the conditions of architectural competitions. Consequently, this calls for a rethinking of the activities within the architectural discipline.

Keywords: Rog, architecture, competition, public space, aesthetics, politics

Nika Grabar holds a PhD in Architecture. She is a researcher and an assistant at the Faculty of Architecture, University of Ljubljana. (nika.grabar@fa.uni-lj.si)

Povzetek

Članek se nanaša na projekt Center sodobnih umetnosti Rog in v razvoj dogodkov po izvedenem natečaju umešča vprašanje arhitekturne avtonomije in institucije javnega arhitekturnega natečaja. Kot izhodišče obravnava Adornovo zastavitev arhitekture kot uporabne umetnosti. Vprašanje estetske refleksije, ki jo Adorno poleg vprašanja prostora odpre s to zastavitvijo, članek nadgradi z Rancièrejevim konceptom delitve čutnega. Razumevanje arhitekture v smislu forme čutnega izkustva interpretira kot možnost za potencialno redefinicijo pogojev arhitekturnih natečajev ter s tem postavlja v premislek delovanje arhitekturne prakse.

Ključne besede: Rog, arhitektura, natečaj, javni prostor, estetika, politika

Nika Grabar je doktorica arhitekture, raziskovalka in asistentka na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani. (nika.grabar@fa.uni-lj.si)

Uvod

Nekdanja tovarna koles Rog v središču Ljubljane je že dvanajsto leto prizorišče raznolike kulturne, umetniške, politične in prostorske produkcije; ta se je začela po zaslugi posameznikov, ki so marca 2006 zasedli prazen in propadajoč kompleks ter ga spremenili v avtonomno cono. Vse od zasedbe se uporabniki tovarne Rog (rogovci) soočajo s pritiski lastnice, Mestne občine Ljubljana (MOL), naj prostore zapustijo, kar ni nepričakovano, vendar niti ne preveč razumno, saj je šele zasedba tovarno oživila in pozitivno vplivala na ulično vrvenje v okolici.

Spor je eskaliral na začetku poletja 2016, ko je zaradi nasilja nad rogovci in podporniki postal tudi medijska zgodba. V noči s petega na šesti junij so varnostniki zasebnega podjetja Valina v imenu MOL poskušali vzpostaviti gradbišče za začetek del, predvidenih v projektu Center sodobnih umetnosti Rog (Center Rog). Rogovci so se s svojimi telesi postavili v bran in varnostniki so uporabili silo. Število braniteljev se je v nekaj urah nekajkratno pomnožilo in še isti dan so rogovci sklicali tiskovno konferenco, izgnali varnostno službo in začeli graditi barikade, ki so jih odstranili čez nekaj dni, ko so vložili tožbe v zvezi s posestnim varstvom. Tem so sledile lastninske tožbe MOL.

Spor, ki je nastal v zvezi z nepremičnino in ki preprečuje kakršnokoli konstruktivno razpravo v zvezi z ureditvijo območja, ni spor o arhitekturi, čeprav se je posredno tiče. Besedo namreč v medijih uporabljajo pooblaščenca MOL, da bi na njej zgradili argumentacijo in videz strokovnosti projekta, ki vključuje rušenje in gradnjo na lokaciji. Drugače povedano, arhitekturni natečaj, izveden leta 2008, daje MOL pravico, da uporablja »arhitekturo« kot argument strokovnosti, pa tudi demokratičnosti, saj je bil natečaj izveden v skladu z zakonodajo, ki naj bi delovala v interesu javnosti.

V besedilu bom skozi analizo vloge in funkcije arhitekture pri organizaciji in urejanju prostora zagovarjala tezo, da je ta argument zgolj navidezen in da gre dejansko za spor o urejanju prostora. Natančneje, gre za spor o tem, kdo in kako odloča o dejavnostih, ki se bodo na lokaciji odvijale v prihodnje, pri čemer smer diskurza določa MOL.

Razsojanje o arhitekturi je neizogibno povezano z njeno vsebino. Arhitekturna reprezentacija v podobi mesta namreč zavzema simbolno funkcijo in, kot zapiše Adorno, hkrati nagovarja idejo prostora kot družbenega fenomena in oblikuje naše čutne izkušnje. Šele če sta oba vidika vtkana v misel o arhitekturi na določen način, lahko pogojno rečemo, da forma avtonomno spregovori, da imamo torej opraviti z arhitekturnim jezikom. Ali je v opisanem kontekstu Roga mogoče misliti arhitekturo? Če, kako? Kaj lahko s tem dobimo in kaj izgubimo, če tega ne zmoremo?

Arhitektura kot uporabna umetnost

Adornova zastavitev arhitekture, zanjo je potrebna dvojna refleksija – estetska in družbena, izhaja iz njene opredelitve. Razume jo v smislu uporabne umetnosti. Po eni strani o arhitekturi kot estetskem objektu priča njena forma, po drugi strani pa je na podlagi programa vsebina zavezana (družbenemu) prostoru, s čimer odgovarja na potrebe subjekta (Adorno, 1997: 13–17). Če arhitekturo v tem smislu navežemo na projekt MOL za območje Rog ter poskušamo pokazati, kako bi jo lahko mislili, naletimo na kar nekaj težav, ki govorijo o specifičnosti arhitekturne prakse danes.

Refleksija o arhitekturi se v družbi vrši na dva načina: bodisi na podlagi načrtov, skic, maket idejnih zasnov projektov, ki šele bodo nastali, bodisi na podlagi analize zgrajenega projekta. Medtem ko druga predvideva predvsem interpretacijo zgradbe (skozi besedila, filme, predavanja ipd.), je za kontekst fenomena Rog relevantnejša prva. Projekt Center sodobnih umetnosti (CSU) Rog, na podlagi katerega je nastal zdajšnji načrt za Center Rog, kot projekt imenuje MOL, je namreč rezultat enostopenjskega urbanistično-arhitekturnega natečaja. Točka, na kateri lahko problematiko Roga navežemo na dileme arhitekturne prakse, pa je zaključno poročilo strokovne komisije iz leta 2008.

Argumenti, s katerimi žirija utemeljuje nagrajene projekte, govorijo predvsem o tem, kako se določena rešitev povezuje z obstoječim mestnim kontekstom, pri čemer je posebej poudarjeno vprašanje obrečnega prostora, njegovega povezovanja z osrednjim na novo projektiranim trgom in naprej na Trubarjevo ulico. Drugo vprašanje, ki ga izpostavlja komisija, je povezano z načinom integracije obstoječega zaščitenega stavbnega industrijskega kompleksa. Gre namreč za umetnostno in arhitekturno dediščino. Tretje vprašanje, ki ga obravnava komisija, pa je vprašanje reševanja vsebinskih sklopov v odnosu do stavbne mase, zasnovane na novo, ter s tem povezane arhitekturne obravnave (Zbornica za arhitekturo in prostor Slovenije, 2008).

Iz jezika natečajne komisije lahko razberemo predvsem formalne koncepte, kot so: struktura, stavbno tkivo, tipologija, morfologija, volumen, lamela, komunikacija, Breitfuss ipd., ki so skladni z merili za ocenjevanje natečajnih projektov. Diskurz, ki je omogočil razsojanje o tem, kaj bo zgrajeno, hkrati kaže na distanciranje od programskih vprašanj.¹ Poleg objektivnih kriterijev, določenih s standardi, je forma tista, ki govori o izvornosti in jasnosti oblikovne zasnove, oblikovni skladnosti in skladnosti zasnove s sodobnim likovnim jezikom. Strokovnjaki so poklicani, da jo berejo, da razumejo, kako bodo objekti delovali v mestu, ko bodo dela končana.

¹ Merila za ocenjevanje natečajnih projektov so bila: skladnost rešitve z značilnostmi širšega območja, funkcionalna merila, oblikovalska merila ter tehnična, okoljska in ekonomska merila (Zbornica za arhitekturo in prostor Slovenije, 2008).

Forma in vsebina (javnega) prostora

Vsebina projekta pri arhitekturnem natečaju ni bila stvar presoje komisije, šlo je predvsem za vprašanje, kako so natečajni kandidati predlagano vsebino razmestili v zgradbe in jih s tem povezali z obstoječim fizičnim kontekstom. Koliko kvadratnih metrov površin za določene namembnosti naj bi nastalo na območju, je bilo in je tudi sicer podano z natečajnimi pogoji.² Arhitekti, ki se udeležijo natečaja, morajo te pogoje sprejeti, v nasprotnem primeru tvegajo, da bodo iz ocenjevalnega postopka izločeni.

Diskurz, ki se odvije, ko natečajna komisija razsoja, vsebino obravnava le posredno. Glede na zahteve po določenem številu kvadratnih metrov je bila na primer vertikala (stolpnica hotel) neizogibno dejstvo natečajnega projekta. A pravil, kako jo integrirati v podobo mesta, ni bilo. Prav tako ni bilo pravil, kako organizirati tlorise zgradb ali kako oblikovati fasade. Seveda mora projekt zadostiti zahtevam statike ter vsem drugim standardom, določenim z zakonodajo. A dejstvo, da zgradba stoji in da brezhibno deluje vse napeljave, še ni dovolj, da bi lahko govorili o arhitekturi, oz. ne more biti argument za zmago na arhitekturnem natečaju. Je »le« njen predpogoj.

Če torej ni pravila, po katerem bi lahko prišli do rešitve, ne more obstajati vnaprej določena forma, ki bi jo zgolj aplicirali na lokacijo. In posledično ne obstaja formula, po kateri bi lahko razsojali o njeni primernosti, meril pa ni mogoče v celoti objektivno določiti. Natečajniki morajo razmisliti o formi v odnosu do vsebine in materiala ter zgradbe na lasten način oblikovati, da lahko komisija skozi predstavitev razbere misel, ki govori o arhitekturi.

Vsak arhitekt torej z lastnim jezikom, ki odgovarja na programske in materialne zahteve, poda odgovor na zastavljeni prostorski problem. Razsojanje o arhitekturi v kontekstu javnega natečaja je odločanje, v katerem se razrešuje kompleksen preplet umskega in razumskega, logičnega in čutnega, in v tej zgodbi mora, da bi rešitev lahko bila arhitekturna, tudi govoriti o določeni arhitekturni temi (bodisi o poetiki konstrukcije, prostora, svetlobe, materiala ipd).

Povedano drugače – da bi bila arhitektura, mora obstajati misel o arhitekturi in pogled, ki jo prepozna. Predpogoj takšnega razsojanja pa je, da vsebine niso sporne. Vsako nagrajeno rešitev za projekt CSU Rog bi lahko na tem mestu opisali, a namen tega članka ni obnova argumentov natečajne komisije. Nasprotno, namen je opozoriti na meje njenega diskurza.

² Arhitekturne stroke kljub vsemu ne moremo razbremeniti odgovornosti za vsebinska vprašanja, saj so arhitekti znova tisti, ki sodelujejo pri oblikovanju natečajnih pogojev v okviru Zbornice za arhitekturo in prostor.

Javni natečaj

Če bodo številni ob pomislekih o vsebinskih pogojih in s tem povezanih arhitekturnih kriterijih zamahnili z roko, opozorimo na institucijo javnega natečaja. Ta stane in je financirana iz javnih sredstev. Poleg tega je tudi zgrajena rešitev financirana v celoti ali vsaj delno iz javnega proračuna. Kot tretje, programi, vsebine, ki jih dobimo z novimi stavbami, soustvarjajo javni prostor in ta ni zgolj stvar samovolje trenutne oblasti.

Javni arhitekturni natečaji v družbi zasedajo mesto, na katerem naj bi arhitekturna stroka v sodelovanju z drugimi predstavniki institucij in investitorji odločala o tem, kateri projekti bodo zgrajeni in posledično, kako bodo vplivali na javni prostor. V kontekstu javnega natečaja je mogoča refleksija o formalnih zakonitostih zgradb, njihovi kompoziciji v odnosu do vsebine, s čimer je posledično mogoče razsojati o pomenu stavb v kontekstu javnega prostora. Predpogoj za razpis natečaja pa je predvsem demokratična razprava o tem, kaj bo vsebina načrtovanih zgradb, o tem, kaj naj se s prostorom zgodi. Odgovori na dileme javnega prostora namreč niso nikoli dokončni in zahtevajo vedno nove razmisleke glede na situacijo, v kateri se pojavijo.

Administrativni postopek (urbanistično) arhitekturnih natečajev pomeni tudi določeno sosledje dogodkov, ki segajo od razprave o programski zasnovi vsebin, strokovnega preverjanja lokacije (analize glede zmožnosti kapacitet določene parcele), razpisa natečaja, na katerem natečajniki sodelujejo s svojimi predlogi, razsojanja komisije o teh rešitvah in končne razstave projektov, ki so nastali kot rezultat natečaja. Avtorji zmagovalne rešitve naknadno podpišejo z investitorjem pogodbo o izdelavi projektne dokumentacije za izvedbo projekta.

Projekt se od te točke naprej lahko spremeni, to je precej pogosto. Kljub vsemu pa obstaja meja, ki sicer ni ostro začrtana, do katere so te spremembe še sprejemljive. Ko jih projekt preseže, odločitve natečajne komisije niso več verodostojne. Posledično projekt ni nujno več v javnem interesu (to ne pomeni le določenega števila kvadratnih metrov v javni lasti), s čimer je kontradiktoren sam s sabo. Nastal je kot posledica javnega natečaja, a v končni posledici ni nujno, da mu lahko pripišemo vlogo, ki naj bi jo imel v javnem prostoru. Kaj se je dogajalo v zvezi z natečajem za lokacijo Trubarjeva 72?

Postnatečajno dogajanje

Kratko zgodovino projekta lahko najdemo na strani MOL. Ta se začne leta 2007, ko naj bi se občina projektu intenzivno posvetila. MOL poudarja dejstvo, da se je o tem območju sicer razmišljalo in razpravljalo od leta 1991, ko je bila na tej lokaciji opuščena proizvodnja. Razprave naj bi se končale s priporočilom, da se območje nameni pretežno javnim kulturnim programom. Leto zatem je bil za območje razpisan *javni, odprti, anonimni, enostopenjski, urbanistično arhitekturni, projekt*

natečaj za ureditev območja tovarne Rog v Ljubljani in rezultati tega so bili razstavljeni konec leta 2009 v atriju Mestne hiše (Mestna občina Ljubljana, n. d. a).

Leta 2012 je bil izveden javni razpis za izbiro zasebnega partnerja za javno-zasebno partnerstvo Center sodobnih umetnosti – Rog in garaže, vendar se na javni razpis ni prijavil nihče. Izkazalo se je, da je projekt prezahteven, zato so sledile spremembe projekta. V novi izvedbi naj bi vseboval programe v zmanjšanem obsegu, katerih obstoj bi bilo mogoče zagotoviti z javnimi sredstvi iz proračuna in iz strukturnih skladov. Projekt revitalizacije območja Roga je bil omejen le na prvo fazo (P1), ki obsega prenovu in preureditev tovarne Rog, parkirišča v kleti in preureditev tovarniškega dvorišča v večnamenski park (ibid.).

Posledično je bila leta 2013 novelirana programska zasnova in popravljena dokumentacija Dokumenta identifikacije investicijskega projekta (DIIP) (ki je še vedno nejasen) in Projekt za gradbeno dovoljenje (PGD) Centra Rog ter izpeljan postopek dopolnitve Občinskega podrobnega prostorskega načrta (OPPN) (ibid.). Ta dopušča fazno gradnjo, spreminja višinske in tlorisne gabarite projekta ter omogoča le delno izvedbo prve faze projekta. Vsebine projekta so postale s spremembami manj definirane, nedorečeno pa je tudi, kako se bo razvijal del projekta, ki se dotika neposredno spomenika kulturne dediščine. Vse to se je zgodilo brez sodelovanja natečajne komisije.

Odločitev komisije, sprejeta leta 2008 na natečaju, na tem mestu ni predmet obravnave, niti ni vprašanje njen način razsojanja v administrativnem postopku. Povsem jasno pa je, da je razplet dogodkov po zaključku natečaja pripeljal do točke, ko se je njegov namen prevesil v svoje nasprotje: zgradbe, ki bodo stale na tej lokaciji, bodo imele dominantno vlogo v podobi mesta, ne da bi pravzaprav vedeli, kaj točno bo vsebina celotnega kompleksa, v kolikšni meri bodo nove vsebine celotnega območja javne ali kakšna je finančna konstrukcija projekta. Razstavo natečajnih rešitev je MOL sicer organizirala, a projekt se je od takrat več kot očitno spremenil.

Dvomljiva celota

Predstavniki MOL branijo projekt z argumentom, da naj bi ta zagotovil določeno število kvadratnih metrov v javni lasti na območju P1 (opuščena tovarna) in P7 (trg). A natečaj je bil razpisan za celotno območje in razsojanje o arhitekturi se je navezovalo na kompozicijo celote. Nagrajena rešitev je imela svojo kredibilnost kot takšna. Še zlasti zato, ker je del projekta obravnava spomenika kulturne dediščine in njegovo integriranje v mestni kontekst.

Paradoks razpleta je, da sta bila na podlagi natečajne rešitve sprejeta OPPN in zazidalna situacija, ki je še danes, kljub vsem neuspehim poskusom v zvezi z izvedbo projekta, veljavna. Tlorisni gabariti posameznih zgradb območja se v načrtu niso spremenili in dokument lahko vidimo na spletni strani kot veljavni prostorski

akt (Mestna občina Ljubljana, n. d. b). Spremenjen pa je bil OPPN, ki daje MOL več fleksibilnosti pri določanju števila kvadratnih metrov in njihove vsebine. To lahko razumemo kot razrahljanje pogojev za potencialne investitorje.

Poleg manjših sprememb OPPN, ki vključujejo izbris nekaterih predhodno predvidenih kolesarskih povezav in povezav za funkcionalno ovirane, ali dejstva, da je treba zunanje javne površine tlakovati v naravnem kamnu, lahko opazimo tudi nekaj večjih sprememb. Medtem ko je predhodni OPPN predvideval izvedbo projekta prve faze (prenova industrijskega objekta kulturne dediščine) v celoti, novi dokument omogoča, kot rečeno, v prvi fazi le delno izvedbo. Poleg tega je lahko stolpnica z novim dokumentom nižja, manjši so lahko nekateri tlorisni gabariti (Mestna občina Ljubljana, 2010; 2013). Natečajna naloga je bila očitno predimenzionirana.

Glede na tolikšno nedorečenost projekta lahko z gotovostjo trdimo, da bo na območju morda zgrajenih nekaj zgradb, ne moremo pa vedeti, ali bomo lahko govorili o arhitekturi. Da bi se to potencialno lahko zgodilo, bi morala za projektom stati vsaj odločitev natečajne komisije, ki bi svojo odločitev podala na podlagi novih natečajnih pogojev za projekt.³ Dilema o tem, kje nastopi meja, da je lahko odločitev natečajne komisije o izbranem projektu še vedno kredibilna, verodostojna in sprejemljiva ne glede na spremembe, se dotika vprašanja arhitekturne avtonomije v kontekstu javnega natečaja. Ta pa se odraža predvsem v načinu razsojanja in s tem povezanim vprašanjem arhitekturne forme. Jezik, ki to razsojanje omogoča, pa zarisuje meje arhitekturni avtonomiji.

Diskurz natečajne komisije je bil v primeru Rog, kot rečeno, formalen in ocenjevanje projektov znotraj takšnega diskurza se zdi na prvi pogled varno. A avtonomija diskurza je le pogojna, saj je prav ta diskurz zaradi svoje distanciranosti od vsebinskih vprašanj lahko past, s katero si oblast podredi arhitekturno stroko. Vrnimo se na vprašanje avtonomije in s tem povezane arhitekturne forme.

Arhitekturna forma

Ko govorimo o avtonomiji, ne moremo mimo imena Emil Kaufmann, avtorja besedne zveze *avtonomna arhitektura*. Do danes namreč ostaja ključna referenca teoretikov, ki se ukvarjajo z vprašanjem forme in mejami avtonomije arhitekturne prakse (Vidler, 2002: 16). Z njegovim imenom lahko povežemo koncepte, kot so arhitekturni jezik, socialni jezik oblik ali govoreča arhitektura, a ti še zdaleč ne pomenijo povzdigovanja forme same po sebi. K njegovim konceptom se vračamo, da bi prevprašali ključna izhodišča sodobnih formalnih premislekov o arhitekturi.

³ Podobnih primerov z natečajnimi projekti je bilo v Ljubljani kar nekaj. Spomnimo recimo na natečaj za Potniški center Ljubljana iz leta 2002 ali na natečaj za območje tobačne tovarne v Ljubljani iz leta 2006.

Za Kaufmanna je namreč *racionalni tloris* medij, skozi katerega se razrešuje tako odnos do forme zgradbe kot tudi do materiala. Ideja o racionalnem tlorisu je tista, ki nam, kot pravi Kaufmann: »... omogoča odkrivanje temeljnih vzrokov za določitev forme.« (Vidler, 2002: 20) Razmislek o avtonomni arhitekturi, kot jo zastavlja Kaufmann, kaže, da je forma arhitekturnega dela lahko razvita le v odnosu do tlorisa zgradbe in je kot takšna nujno povezana z njeno vsebino.

Na (urbanistično-)arhitekturnem natečaju udeleženci, kot je bilo zapisano, ne določajo vsebine zgradb, temveč pripravijo rešitve na podlagi razpisnih pogojev. Vsebina je torej že določena ter s tem tudi nekatere prostorske organizacije, ki pripadajo posameznim sklopom. Če se izkaže, da predlagane vsebine niso ustrezne, postane forma kot takšna zgolj prazen volumen, ovoj s kontradiktornim pomenom.

Z zazidalno situacijo Centra Rog je bila tako zamrznjena predvidena oblika območja brez jasne vsebine. Refleksija čutnega, estetska refleksija, je danes mogoča le pogojno, glede na zunanjo podobo, ne pa glede na tlorisno zasnovo zgradb, kar pomeni, da je o refleksiji čutnega mogoče razsojati zgolj na podlagi eksterierja.

Preprosto rečeno, kako naj bi bila odločitev komisije, ki je razsojala o projektu z določeno vsebino, kredibilna, če ne vemo, kaj je nova vsebina tega, o čemer je razsojala? Če ne vemo, kaj bo dobilo v mestni sliki svojo monumentalno prisotnost, kako naj razumemo oblikovani arhitekturni izraz kot ustrezen ali kot smiselno razreševanje navezav na obstoječe mestno tkivo? V misli na kaj naj bi arhitekti oblikovali arhitekturo? Odgovori na ta vprašanja so v osnovi utemeljevali razpis urbanistično-arhitekturnega natečaja.

Čeprav so prav formalne interpretacije arhitekture tiste, ki se pogosto zapirajo v slonokoščeni stolp avtonomije in zamejujejo širši pogled na arhitekturno prakso ter s tem onemogočajo mišljenje objekta arhitekture, lahko prav vračanje k premisleku o formi pokaže na možnost drugačnega razumevanja.

Čutna forma

Kaufmannovo delo je temeljilo na reinterpretaciji del francoskega arhitekta Clauda Nicolasa Ledoux: z novim *pogledom* na njegove projekte je Kaufmann ustvaril nove temelje za interpretacijo arhitekturnih del. A četudi se je skliceval na avtonomijo arhitekturne forme in posledično na Kanta, ostane odnos do njega na vsebinski ravni nerazrešen (Vidler, 2002: 21). Hkrati naj opozorimo, da je bila Kaufmannova radikalna teoretska gesta izpeljana iz vizualnega gradiva – iz Ledouxovih načrtov in skic – na podlagi estetskega, čutnega izkustva in ne (zgolj) na podlagi pojmovnega izpeljevanja akademskih konceptov. Kaufmanov prispevek o avtonomiji je teoretski – razvil je pojme, da bi bil z arhitekturo mogoč premislek o *socialnem jeziku form*, pri čemer se sklicuje na avtonomno formo.⁴ Ta naj bi pome-

⁴ Ledouxov namen je bil izdelati koncept »govoreče arhitekture« z namenom posredovati ideje

nila izolacijo zgradbe od kompozicije celote, pri čemer naj bi se forma razreševala na podlagi tlorisa in torej kljub vsemu v odnosu do vsebine.

Kaufmanovo delo je nastajalo v času, ko je frankfurtska šola že kazala na paradokse kantovskega idealizma. Adorno tako s formo odpre vprašanje estetske refleksije, ki omogoča novo interpretacijo arhitekturnega dela na podlagi čutnega izkustva, s čimer bi lahko na novo premislili arhitekturni jezik. S formo onkraj forme, da bi ta (ponovno) spregovorila.⁵ Adornova zastavitev, ki zahteva dvojno refleksijo, predvideva pazljivo motrenje posameznega dela. Če vsebine niso jasne in če torej ni mogoča estetska refleksija, po njegovi teoriji ne moremo govoriti o arhitekturi. Zdi se, da smo v slepi ulici. A forma pomeni hkrati tudi določeno obliko čutnega izkustva.

Da bi bila estetska refleksija mogoča, morajo arhitekturna dela na gledalca delovati v čutnem smislu. To posledično pomeni, da mora imeti v družbi svoje mesto določena oblika čutnega izkustva. V tem smislu lahko razumemo tudi institucijo javnega natečaja in s tem povezano razsojanje komisije. Če namreč ne obstajajo pravila, po katerih bi lahko zgradbe oblikovali s ciljem oblikovati arhitekturo, mora obstajati določena *oblika čutnega izkustva*, ki sploh omogoča prepoznavanje arhitekture.

Avtonomija arhitekture je v tem smislu sorodna avtonomiji umetnosti. Umetnost kot avtonomna realnost namreč temelji na avtonomiji estetskega izkustva, ki je bilo sistematizirano s Kantovo analizo. Če sledimo Rancièrju, lahko razumemo estetiko v kantovskem smislu, kot sistem *a priori* form, ki določajo, kaj se prezentira čutni izkušnji ter posledično vpliva na razmejitev prostorov, časov, vidnega-nevidnega (Rancière, 2004: 12–20). In te (*a priori* forme) Rancière historizira v okviru določenih režimov umetnosti.

z zgradbami, kar je Kaufmann navezal na stremeljenja arhitektov poznega 18. stoletja, da bi razvili socialni jezik form. »Simbolni sistem«, ki ga je Ledoux želel uporabiti, je temeljil na ločitvi zgradb na mase in njihovo oblikovanje kot berljivih znakov. Izolacija delov oz. paviljonski sistem je Kaufmanna vodila do »novega koncepta avtonomne obravnave materialov«. Kaufmann je tako prikazal kompleksen razvoj Ledouxovega oblikovanja. To je vodilo do »avtonomne rešitve«, ki jo je potrjeval niz devetih hiš kvadratnega tlorisa, razporejenih v pokrajini idealnega mesta Chaux. Izolacija je za Kaufmanna pomenila konec baročnega kompozicijskega načina načrtovanja (sam ga imenuje heteronomen) ter s tem začetek nove forme, forme, ki jo je zaznamoval vpliv razsvetljenstva (Vidler, 2002: 18–20).

⁵ Navezujemo se na kritično teorijo in njeno metodo – negativno dialektiko. Adorno prevzame kantovsko kritiko, da obstajata zunanji svet in objekt, ki ga subjekt pojmi, pri čemer pojma objekta nikoli ne zaobseže v njegovi totalnosti. Subjektivnost kot taka ne prevzame objekta v celoti, zato je objekt tisti, ki omogoča ponovno premišljanje o pojmu. Vprašanje kritike Adorno preseka s heglowskim pristopom k objektu in se naveže na dialektiko. Metoda negativne dialektike, način, kako misliti kritiko in dialektiko skupaj, nenehno ruši pojem identitete na ravni objekta. Način, kako pristopiti k objektu, je torej dialektična pot, ki naj bi privedla do »razčaranja pojma«, kar naj bi bil, kot pravi, »protistrup filozofije«, saj je ta dokončno zamudila trenutek misliti spremembo sveta. Za Adorna ne more biti iz konteksta družbene realnosti izvzeta nobena teorija. Če želimo, da mišljenje ne zapade v idealizem in se sooči z nerazrešljivim, je treba kot izhodišče obravnavati problematičnost ontologije, ki se kaže na ravni objekta. Negativna dialektika, posledica zavesti o neidentičnosti, hoče iti s pojmom prek pojma, in – kar analogno velja v umetnosti – s formo prek forme umetniškega dela, ki lahko skozi svojo materialnost prinese novo interpretacijo (Adorno, 1975: 93–98).

Estetika in delitev čutnega

Jacques Rancière v svoji knjigi *Nelagodje v estetiki* razvije koncept različnih režimov umetnosti in s tem osvetli dispozitive, ki določajo načine razsojanja o umetniških delih. *Estetski režim* kot način identifikacije reči umetnosti sovпада z nastopom modernosti, a ga ne enači z modernizmom. Nasprotno, tega ovrže oziroma z njim polemizira.⁶ Vrača se k vprašanju čutnega in s tem povezane vloge, ki jo je v takratnem historičnem kontekstu imela umetnost.

Lastnost biti umetnost v estetskem režimu, kot izpeljuje Rancière, ni dana s kriteriji tehnične izpopolnjenosti, temveč s pripisanostjo določeni formi čutnega dožemanja. V *estetskem režimu umetnosti* lastnosti umetniškega dela pripadajo specifičnemu *senzoriumu*. Delo je »svobodni videz«, ni več aktivna forma, vsiljena pasivnemu materialu, je čutna forma, raznolika glede na ustaljene forme čutnega izkustva, ki jo Schiller povzame z izrazom igra.⁷

Kot izhodišče za izpeljavo estetskega režima umetnosti Rancière definira *delitev čutnega*. Koncept razume kot sistem dejstev percepcije čutnega. Ta razkriva obstoj nečesa skupnega, ki določa dele in pozicije znotraj njega. Odmera delov in položajev pa temelji na distribuciji prostorov, časov in oblik aktivnosti. Ti določajo način, kako se nekaj skupnega daje v participacijo in kakšno vlogo imajo v tej distribuciji različni posamezniki (Rancière, 2004: 12–20).

Estetske in umetniške prakse vplivajo na delitev čutnega. Glede na to, kaj počnejo posamezniki, in glede na čas in prostor, v katerem se dejavnost odvija, razkrivajo, kdo sme imeti delež pri tem, kar je skupno skupnosti. Rancière hkrati opredeli *politiko* kot polje, kjer se razrešuje, kaj je vidno in kaj lahko o tem rečemo. To se dotika vprašanja jezika. Z njegovimi besedami: »[K]do ima zmožnost videti in talent spregovoriti, okrog lastnosti prostorov in zmožnosti časa.« Rancière v tem smislu estetiko razume v samem jedru politike. Določen poklic torej določa zmožnost ali nezmožnost upravljanja skupnega skupnosti ter s tem določa, kaj je v skupnem prostoru vidno in kaj ne (ibid.).

Na podlagi zapsanega je mogoče odpreti vprašanje načrtovanja arhitekture kot estetske prakse. Če torej obstaja *delitev čutnega* in če razsojanje na arhitekturnih natečajih vpliva nanjo, se kot legitimno postavlja vprašanje: Kakšno vlogo naj ima v tej delitvi arhitektura, ki nastane kot rezultat javnega natečaja?

⁶ »Modernizem je mišljenje umetnosti, ki pozdravlja njeno estetsko identifikacijo, zavrača pa oblike dezidentifikacije, v katerih se ta izvršuje. Želi avtonomijo umetnosti, zavrača pa heteronomijo, ki je njeno drugo ime. Ta nedoslednost je, da bi vzpostavila nepretrgano verigo posledic, iznašila eksemplarično pripoved, ki povezuje homonimijo umetnosti s sodobnostjo dobe same sebi.« (Rancière, 2012: 100)

⁷ »Igra je aktivnost, ki nima drugega cilja kot same sebe in ki si ne zada nobenega prevzema oblasti nad rečmi in ljudmi. Svobodna igra in svobodni videz v Kantovi analizi razveljavlja moč forme nad materijo in uma nad čutnostjo. Ti dve opredelujeta estetsko izkustvo.« (Rancière, 2012: 58–59)

Nedorečena forma

V današnjem kontekstu z danimi zakonskimi okviri ne moremo zagotovo predvideti, da se bo projekt razvijal v smeri, ki bo zagotavljala javni interes. Zato kaže na novo razmisliti o načinu oblikovanja programskih nalog in o razpisih natečajnih pogojev za javne arhitekturne natečaje. Ali je v tem smislu res treba predvideti vsak kvadratni meter idejnih projektov? Na kakšen način so določeni programi, ki se bodo na lokaciji predvidoma odvijali? Na kakšen način lahko puščamo odprta vrata nepredvidljivim dogodkom pri načrtovanju? Kako naj bodo oblikovani administrativni postopki, da nagrajeni natečajni projekt ne bo izgubil svoje kredibilnosti?

Dileme niso nove, o opažanjih in razmišljanjih te vrste se je pisalo že v 60. letih prejšnjega stoletja, ko so na primer nove ustavne spremembe v Jugoslaviji prinesle nove načine financiranja projektov. Med bolj znanimi so razmišljanja Vladimira Braca Mušiča, ki je v zvezi s tem razvil tudi *dinamično metodo planiranja* – način načrtovanja, ki predvideva oblikovanje posameznih elementov projekta (strehe, okna, vrata, urbana oprema) in tlorisno zasnovo na tak način, da se gabariti lahko spreminjajo glede na potrebe, določen način uporabe elementov ob spreminjajoči se višini pa v končni posledici zagotavlja koherentno podobo urbanistično-arhitekturne celote. Pri tem spomnimo na ljubljansko sosesko *Ruski car* ali splitsko območje *Split 3*.

Kako lahko razmišljanje o nedorečeni formi privede do arhitekture, lahko vidimo tudi v številnih sodobnih projektih. Eden teh je čilska soseska *Quinta Monroy* studia Elemental. Njen ustanovitelj, arhitekt Alejandro Arravena, se v praksi ukvarja tudi v vprašanji socialne pravičnosti. Težave, s katerimi se sooča svet arhitekture, je poudaril kot kustos beneškega bienala leta 2016 z naslovom *Poročanje s fronte*. Dileme naraščajoče urbanizacije in s tem povezane neenakosti razume kot izziv, ki se mu arhitekti ne morejo izogniti.

Pri projektu *Quinta Monroy* se je Elemental ukvarjal s težavo, kako preoblikovati območje favele v stanovanjsko sosesko. Projekt je bil financiran iz javnega proračuna. Za kontekst članka je zanimiv, ker je bila za avtorje potencialna nedorečenost projekta izhodišče za oblikovanje. Kako? Finančni okvir projekta je predvideval sosesko, v kateri bi imela posamezna družina hišo, veliko 40 kvadratnih metrov. Ker se arhitektom to ni zdelo sprejemljivo, so nalogo obrnili na glavo in v razpravo o projektu vključili stanovalce. Načrte so pripravili tako, da so na predvideni kvadraturi načrtovali nujne inštalacije in definirali prostore, ki bi si jih posameznik le s težavo zgradil sam. Hkrati pa razmestitev objektov na parceli omogoča, da si prebivalci brez težav dozidajo dodaten bivalni prostor, če se za to odločijo.

Načrtovani okvir soseske in posamezne stanovanjske enote v njem govorijo o arhitekturi. Raznolikost izraza, ki nastane po intervencijah stanovalcev, pa ustvari individualizirano podobo soseske. Ta deluje premišljeno, čeprav ni bila načrtovana. Načrtovalci so z vključevanjem prebivalcev, sicer z nepredvidenim in nepredvidljivi-

vim postopkom, prišli do učinkovitega zaključka tako za prebivalce kot za občino. Da je rešitev zanimiva tudi za svet arhitekture, dokazuje dejstvo, da je bil projekt objavljen v domala vseh svetovnih arhitekturnih revijah in da je bil Aravena izbran za kustosa lanskega bienala.

Arhitektura kot čutna forma

Na primeru *Quinta Monroy* lahko dobro pojasnimo Rancièrjeve koncepte in njihove implikacije za arhitekturo. Vsaka zgradba vpliva na *delitev čutnega*. Pomeni zamejevanje prostora, do katerega imajo dostop le tisti, ki se jih tiče vsebina nastalega projekta. Zato vsaka zgradba pomeni, kot pravi Rancière, odmero prostorov in časov ter oblik aktivnosti, torej kakšne bodo vsebine in kako se bodo odvijale. Arhitektura kot *estetska praksa* – praksa, ki vpliva na čutno dožemanje sveta – na to delitev vpliva pod omejenimi pogoji. *In vendar*, če situacija govori o neustreznih prostorih za določeno dejavnost, lahko arhitekt morda »iznajde« orodja ter skuša o projektu razmisliti drugače. Seveda, če ima za to priložnost.

Projekt *Quinta Monroy* je uspešen, ker po eni strani iz njega lahko razberemo arhitekturne teme (ritem, polno-prazno, iskrena uporaba materiala, kompozicija fasade, odprtih prostorov ...), po drugi strani pa zaradi likovnega učinka končne podobe nekaj pove o stanju družbe: na fasadi se pokaže tisto, kar sicer ni vidno v urejenih sooseskah. Pogled nas spomni na samograditeljstvo favel. Novi projekt ni izbrisal tega, kar je predhodno obstajalo na tej lokaciji. Gradili so iz obstoječega življenja. Do tega spoznanja lahko pridemo le na podlagi čutne izkušnje, pri čemer končna rešitev priča o tem, kar naj bi po birokratskih predvidevanjih ostalo skrito, nevidno.

Za nastanek sooseske *Quinta Monroy* je bila potrebna odločitev ministrstva, ki je projekt pripravilo v okviru projekta Čile-Barrio, arhitekti pa so morali tako njih kot prebivalce prepričati o drugačnem projektu, kot je bilo sprva načrtovano. Zato je moral obstajati prostor za dialog in pogajanja. Odločitev, da se skuša omogočiti prebivalcem, da bi ti vendarle prišli do dostojnega prebivališča, pa je bila etična odločitev arhitekta oz. skupine, ki preprosto ni sprejela predpisanih pogojev. Projekt je nastal, *kot da* si prebivalci, ne glede na njihov družbeni status, zaslužijo več.

V tem projektu je lahko prišla do izraza kreativnost ljudi s socialnega roba. Arhitekturna praksa je bila pri upravljanju skupnega (denarja in parcele) zmožna vplivati na to, kar je v skupnem prostoru vidno. Posledično lahko o tem nekaj rečemo, če smo seveda sposobni to videti in o tem spregovoriti. S tem pa se lahko začnjenja spreminjati diskurz.

Morda projekt *Quinta Monroy* pred štiridesetimi leti ne bi bil na naslovnih arhitekturnih revij. Morda se je socialne probleme lahko takrat reševalo drugače. Načini gledanja in razumevanja tega, kaj sodi v svet arhitekture, se spreminjajo in

arhitekturna forma je lahko kljub nedorečenostim avtonomna, ker je utemeljena z avtonomijo estetskega izkustva. Ali bolje, prav zaradi nedorečenosti je lahko arhitektura, če kot takšna bolje odgovarja na dileme sodobnega sveta in mu kaže ogledalo.

Pogoji delovanja arhitekturne prakse

Rog ni stanovanjska soseska. Je območje nekdanje tovarne. Pisati o tem, kako je prišlo do razpisa natečajnih pogojev, bi pomenilo napisati še en članek. V navezavi s tem omenimo le nekaj poudarkov. Občina se je, kot rečeno, z lokacijo začela ukvarjati leta 1991 in v zvezi s tem pripravila veliko študij, medtem ko je bila nepremičnina predmet malverzij v javno škodo, značilnih za obdobje tranzicije (Biščak, 2002). Prav zato Rancièrjeve besede o delitvi čutnega ter s tem povezanim upravljanju skupnega skupnosti odzvanjajo drugače.

Skratka, in še enkrat: spor med rogovci in MOL ni spor o arhitekturi, temveč spor o tem, kdo in kako ima pravico določati pogoje, kakšen prostor bo v prihodnje na lokaciji nastal. Iz razpleta dogodkov je jasno, da kljub urbanistično-arhitekturnemu natečaju ne moremo vedeti, ali bomo lahko govorili o arhitekturi, če občina izvede Center Rog, kot je trenutno predvideno. Arhitekturna stroka je tako soočena z vprašanjem, ali bo pri preoblikovanju območja odigrala vlogo, ki jo od nje zahteva institucija javnega natečaja. Da bi se to lahko zgodilo, bi morali MOL in Zbornica za arhitekturo in prostor razpisati nov natečaj pod novimi pogoji, ki bi nastali v sodelovanju z uporabniki in preostalo zainteresirano javnostjo. Pravzaprav bi bila to edina legitimna poteza.

Rog namreč ni skvot, temveč dejavnosti na lokaciji potekajo s tiho privolitvijo občine. Nastal je, in to je bistveno, nov javni prostor. Leta 2006, v času, ko za nepremičnino ni skrbel nihče, so rogovci opozarjali na problematično stanje stvari. Še več, začeli so govoriti o tem, da je območje skupna lastnina, in iskali ideje, kako bi lahko tam nastal nov tip kulturne institucije, odprte vsem, z možnostjo nenehnega preoblikovanja vsebin, ki bi odgovarjale na trenutne družbene potrebe. Kako bi lahko torej govorili o procesu ustvarjanja kulture od spodaj navzgor?

Na lokaciji so se zamenjali ljudje, nastale so nove dejavnosti. Dogovori o tovrstni kulturni produkciji z MOL so se izjalovili. Občina je razpisala natečajne pogoje neodvisno od dogajanja; nekaj časa je trdila tudi, kljub številnim dejavnostim, ki so tam potekale, da je to prazen prostor. Programske vsebine so sledile projekcijam glede tržne upravičenosti posega. Dokument *Oblikovanje mesta v pogojih tržne ekonomije* je združil več idejnih predlogov za preoblikovanje območja z metodologijo urbanističnih in ekonomskih kriterijev, iz katerega je sledila programska zasnova natečajnih pogojev (Dimitrovska Andrews, 1996).

Klavrni konec zgodbe iz leta 2012, ko MOL ni uspelo pridobiti partnerjev za izvedbo projekta, poraja dvom o objektivnosti in smotrnosti tovrstnih metodologij

pri načrtovanju kulturnih dejavnosti in javnega prostora. Rogovci odločitve sprejemajo na skupščinah. Teh se lahko udeleži vsakdo – prostor je odprt. Dejavnosti, ki se tam odvijajo, ni mogel predvideti noben (ekonomski) model. Na lokacijo so jih prinesli ljudje. Če bi bil izveden projekt Center Rog v trenutni obliki, to možnost izgubimo.

Arhitektura kot možnost

Institucija javnega arhitekturnega natečaja naj bi delovala v javno korist. Zato se razsojanje o arhitekturi v tem kontekstu ne more izogniti vprašanju, kakšno vlogo bo igrala v javnem prostoru, ki ga bo s svojimi vsebinami in reprezentacijo (so)ustvarjala. Forma in vsebina (lahko) nastaneta, kot kažejo primeri, v sodelovanju z uporabniki. Glede na stanje slovenske kulture je razmislek o tem, kako začeti dialog s tistimi, ki se jih projekt tiče v neposrednem in tudi najširšem smislu, na mestu. S tem bi lahko institucija natečaja začela delovati drugače.

Natečaj, razpisan pod novimi pogoji, je lahko priložnost, da dobi svoje mesto še nepoznana oblika življenja. Kako pogoje oblikovati drugače, je treba šele odkriti. Arhitektura, ki bi potencialno nastala kot rezultat takšnega natečaja, pa bi nedvomno imela precej drugačen pomen kot zgradbe, ki jih predvideva Center Rog. Takšen projekt bi pomenil manifestacijo drugačnega prostora Ljubljane in zagotovo ne bi bil neopažen tako med prebivalci kot v svetu arhitekture.

V Adornovi misli ima umetnosti posebno vlogo kot tista, »ki človeštvu predoči sanje lastne pogube, da bi se lahko zbudilo, ohranilo nadzor nad sabo in preživel« (Adorno, 2003: 385). Da bi arhitektura lahko imela takšno vlogo, bi morali znati prisluhniti času, v katerem živimo, in si iz današnjih zmot začeti zamišljati boljši svet. Šele takrat bi lahko arhitektura spregovorila. Ne glede na to, da se nenehoma motimo, ko si ta svet zamišljamo, je edina pot naprej, da se vedno znova vračamo na točko, od koder ga lahko mislimo drugače.

Literatura in drugi viri

ADORNO, THEODOR W. (1975): Negativna dialektika: Uvod. *Problemi* XIII(3–5): 93–116.

ADORNO, THEODOR W. (1997): Functionalism Today. V *Rethinking Architecture*, ur. N.

Leach (ur.), 5–18. London, New York: Routledge.

ADORNO, THEODOR W. (2003): Art and the Arts. V *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, R. Tiederman (ur.), 368–388. Stanford: Stanford University Press.

BIŠČAK, JOŽE (2002): Očitki županji, da je preplačala tovarno Rog. *Finance*, 7. oktober.

Dostopno na: <http://www.finance.si/32726> (30. avgust 2017).

DIMITROVSKA ANDREWS, KALIOPA (1996): *Oblikovanje mesta v pogojih tržne ekonomije*

- II. Faza. Ljubljana: Urbanistični inštitut Republike Slovenije.
- MESTNA OBČINA LJUBLJANA (n. d. a): *Projekti MOL: Obnova Roga*. Dostopno na: <http://ljubljanski.projekti.si/obnova-roga.aspx> (29. avgust 2017).
- MESTNA OBČINA LJUBLJANA (n. d. b): *Urbinfo, Javni informacijski sistem prostorskih podatkov Mestne občine Ljubljana – veljavni prostorski akti OPPN 60/10-3322 in OPPN_SD 78/10-4263*. Dostopno na: urbinfo.ljubljana.si (29. avgust 2017).
- MESTNA OBČINA LJUBLJANA (2010): *Odlok o občinskem podrobnem prostorskem načrtu za del območja urejanja CI 5/6 Rog*. Ljubljana, 5. julij.
- MESTNA OBČINA LJUBLJANA (2013): *Odlok o spremembah in dopolnitvah Odloka o občinskem podrobnem prostorskem načrtu za del območja urejanja CI 5/6 Rog*. Ljubljana, 25. november.
- RANCIÈRE, JACQUES (2004): *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London, New York: Continuum.
- RANCIÈRE, JACQUES (2012): *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- VIDLER, ANTHONY (2002): The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy. *Perspecta* 33: 16–29.
- ZBORNICA ZA ARHITEKTURO IN PROSTOR SLOVENIJE (2008): *Natečaj za ureditev območja tovarne Rog v Ljubljani – zaključno poročilo*. Ljubljana. Dostopno na: www.zaps.si/system/download.php?dir=36&file=Rog_koncno_porocilo.doc (29. avgust 2017).