Tomo Stanič

Medprostori umetnosti

Abstract

The Interstices of Art

Through the interpretation of Foucault's notion of heterotopias, the article attempts to tackle the space of art. What is it, what are its characteristics and is it possible to speak of a privileged artistic space? The dominant type of gallery space for modern and contemporary art, the white cube, often appears as a possibility for some kind of otherness, an alteration of exhibited objects and their mutual relations. In this way, it bears certain similarities with Foucault's concept. The author's reading of heterotopia, however, avoids reducing this concept to existing places and their properties, and the term is instead treated as a relational notion that makes visible the splitting of space and its asymmetry. The second concept, exposition, attempts to shift the core of heterotopia in the direction of the situation-event, which creates non-places as spaces of in-betweenness, cutting a gap in the existing order. Instead of naming and describing the physical space of art, the author proposes the notion of an impossible space of in-betweenness as a topological twist or as the non-place of art.

Keywords: heterotopia, autotopia, exposition, Foucault, art, gallery space

Tomo Stanič is an independent researcher, art theorist, artist and architect. He graduated in architecture from the Faculty of Architecture Ljubljana in 2010, completed the MA program of sculpture studies at the Academy of Fine Arts and Design in 2016 and completed the doctoral program on theoretical psychoanalysis at the Faculty of Arts under the mentorship of Professor Mladen Dolar in 2017. He has written two books (in Slovene): "The Architectural Spectator", published by Studia Humanitatis, and "Image and its Outside", published by the Society for Theoretical Psychoanalysis (Analecta). (tomo.stanic@gmail.com)

Povzetek

Članek skuša skozi interpretacijo Foucaultovega pojma heterotopij zastaviti vprašanje o prostoru umetnosti: kateri je ta prostor, kakšne lastnosti ima in ali je sploh mogoče govoriti o privilegiranem prostoru za umetnost. Bela kocka kot prevladujoči tip galerijskega prostora za moderno in sodobno umetnost pogosto nastopa kot možnost neke drugosti – predrugačenja razstavljenih predmetov in medsebojnih odnosov – in v tem smislu nosi določene podobnosti s Foucaultovim konceptom. Avtorjevo branje heterotopije pa se skuša izogniti zvajanju tega koncepta na obstoječe kraje in njihove lastnosti, in ga obravnava kot relacijski pojem v razliki do avtotopije, predvsem pa kot nekaj, kar se skriva v neobstoječem in govori o cepitvi prostora, njegovi nesomernosti. Ekspozicija, drugi koncept, pa skuša jedro heterotopije še nekoliko zamakniti v smeri situacije-dogodka, da ustvari nekraje kot prostore vmesnosti, ki kot taki šele zarežejo vrzel-luknjo v redu obstoječega. Namesto imenovanja in opisovanja fizičnega prostora umetnosti avtor predlaga pojem nemožnega prostora vmesnosti kot topološki odgovor oziroma kot nemesto umetnosti.

Ključne besede: heterotopija, avtotopija, ekspozicija, Foucault, umetnost, galerijski prostor

Tomo Stanič je neodvisni raziskovalec, umetnostni teoretik, umetnik in arhitekt. Leta 2010 je diplomiral na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani, leta 2016 končal magistrski študij kiparstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, leta 2017 pa zaključil doktorski študij teoretske psihoanalize pri mentorju prof. Mladenu Dolarju na Filozofski fakulteti. Je avtor dveh knjig: »Arhitekturni gledalec«, ki je izšla pri založbi Studia Humanitatis in »Podoba in njena zunanjost«, ki jo je založilo Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta). (tomo.stanic@gmail.com)

V civilizacijah brez ladij sanje usahnejo,
vohunjenje nadomesti avanturo in policija gusarje.
Michel Foucault

Heterotopija

Na prvi strani *Besed in reči* se Foucault naveže na »neko kitajsko enciklopedijo«, citirano po izmišljiji J. L. Borgesa, ki se začenja takole – živali se delijo na:

> a) tiste, ki pripadajo cesarju, b) balzamirane, c) udomačene, d) odojke, e) sirene, f) fantastične, g) svobodne pse, h) vključene v pričujočo klasifikacijo, i) ki se vznemirjajo kot norci, j) neštete, k) narisane z zelo tankim čopičem iz kamelje dlake, l) etcætera, m) ki so razbile vrč, n) ki so od daleč podobne muham. (Foucault, 2010: 5)

Abecedni niz sicer sugerira zaporedje, vendar takoj ko pomislimo na vsebino, umanjka natanko red. Gre torej za golo nemožnost misli takega sistema, porušeno je skupno mesto srečevanj našteto primerov. Le katero mesto bi lahko gostilo tako raznolika bitja? »Kje bi se lahko znašle skupaj, če ne v nekraju govorice? A tudi govorica, ki jih razgrne, *odpre le neki nepojmljivi prostor.*« (Foucault, 2010: 7, poudarek je moj) To si velja zapomniti.

Enciklopedija je po naravi heterogena, kar pa ni enako heterotopiji – heterogenost vpelje raznolikost na ozadju skupnega prostora, medtem ko se heterotopija pojavlja kot raznolikost samega prostora. Heterotopiji umanjka ravno skupni prostor, ki bi postavil skupni imenovalec in posledično zamisljivost – gre torej za večji odklon od preproste razlike ali nereda znotraj istega, vendar nekaj brez skupne mere, skupek (pravzaprav še skupek ne, kvečjemu trk) različnih redov. Borgesovo naštevanje živali zablesti v razsežnosti heteroklitnega, čeprav ne vzpostavi prostora, ki ga nalaga raznolikost, temveč neki »drugje« – drug prostor, ki se *tu in nam* razpira zgolj kot vrzel.

Pojem heterotopije se pojavi v dveh kontekstih: prvi, že omenjeni, je iz *Besed in reči* (1966) in se veže na jezik, drugi, iz predavanja v okviru Krožka arhitekturnih študij pod naslovom *O drugih prostorih* (14. marec 1967), pa na obstoječi socialni prostor. V obeh kontekstih so heterotopije razmejene od utopij. Utopije nas tolažijo, ker potekajo v popolnoma gladkem prostoru, brez zatikljajev med realnim prostorom bivanja in imaginarnim domišljijskim prostorom »širokih avenij, bogato zasejanih vrtov in lahkotnih dežel« (Foucault, 2010: 8). Utopije nimajo realnih krajev, vendar so strogo soodvisne od obstoječega prostora in družbenega reda – so nekakšen negativ, izmišljena podoba istega ali imaginarna idealizacija obstoječe družbene ureditve. Kot take tudi ne ovirajo obstoječega diskurza in potekajo povsem v skladu z ustaljeno govorico. Heterotopije pa, nasprotno, vznemirjajo in spodkopavajo govorico, hromijo govorjenje, zaustavljajo besede, rušijo sintakso

in onemogočajo formacijo diskurza. In čeprav niso skladne z redom obstoječega, kot tudi ne ustvarjene po njegovi podobi, so heterotopije realni kraji (ali jezikovne formacije), ustvarjene ali celo načrtovane skozi samo institucijo družbe – v besedah Foucaulta »nekakšne dejansko realizirane utopije, v katerih so realni položaji, […], hkrati reprezentirani, spodbijani in sprevrnjeni, nekakšni kraji, ki so zunaj vseh krajev, čeprav so kljub temu dejansko lokalizabilni« (Foucault, 2007: 217).

Po Foucaultu poznamo šest načel heterotopije:

- v različnih oblikah se pojavljajo v vseh kulturah (krizne heterotopije »primitivnih« družb oziroma heterotopije deviantnosti: internati in vojaške šole, psihiatrične bolnišnice, zapori, domovi za starejše);
- čeprav imajo zelo natančno določeno delovanje v družbi, se tudi spreminjajo (pokopališča);
- sopostavitev različnih nekompatibilnih prostorov (kinodvorane, gledališča, perzijski vrtovi);
- časovna akumulacija in razrezi njene kontinuitete; heterohronije (muzeji, knjižnice);
- predpostavijo sistem odpiranja/zapiranja – prepustnosti/izoliranosti (vojašnice, zapori, kopeli, savne);
- do preostalega prostora gojijo vlogo iluzije ali dopolnitve (javne hiše, kolonije).

Foucaultov zadnji primer je ladja, kraj brez kraja, vase zaprt del sveta z lastnim življenjem, ki naj bi bila do 16. stoletja največji zalogaj imaginacije – heterotopija *par excellence*. V heterotopiji ali skozi njo naj bi bilo življenje doživeto drugače, to so vznemirljivi prostori, ki nas potisnejo iz ustaljenosti. Vendar, kje se njihovo razraščanje ustavi? Pravzaprav ni prostora, ki bi bil popolnoma varen pred notranjim neskladjem – ali so zabaviščni parki, trgovski centri in kraji igre tudi heterotopični?[1] Heterotopije se pojavljajo ne glede na kulturno okolje, enako kot igra, ki ni vezana na kulturno stopnjo ali svetovni nazor. V družbi odigra igra podobno vlogo kot heterotopije: »Igra ni 'navadno' ali 'pravo' življenje. Prej je izstopanje iz njega v začasno sfero dejavnosti z lastno naravnanostjo.« (Strehovec (ur.), 2003: 18) Najzgovorneje o tem priča t. i. *larp* (*live action role-playing game*) – tj. igra, pri kateri udeleženci uprizarjajo svoj lik po namišljenem scenariju, ki poteka v realnem prostoru. Gre torej za določitev prostora igre v vsakdanjem prostoru, kjer je meja zgolj namišljena, a vselej dovolj močna, da predrugači in celo oropa obstoječi prostor siceršnjih lastnosti in družbene vpetosti. Ali ni kraj igre (t. i. *magic circle* – čarni ris) heterotopija v najčistejši obliki, ki tako ali drugače vestno izpolnjuje vseh šest

[1] Koncept heterotopije nevarno drsi v vseprisotnost, postaja brezmejen in posledično presplošen, grob oris. S tega vidika ga je mogoče zlahka kritizirati, seveda, če klasifikacije ne razumemo kot ironičen poskus izpeljave nekega *logos* iz *heteron*. Ne preseneča nas torej, da se na eni strani pojavlja kritičnost koncepta heterotopije, po drugi strani pa je ta odprtost vse prej kot neplodna, povzroča množico razprav, esejev, celo monografij, umetniških del in ne nazadnje tudi spletnih strani.

načel? Prostor zadobi nenavadne ali celo čudežne lastnosti, predrugačena sta doživljaj in njegovo dojemanje, in ko igralci prestopijo magično mejo kroga, morajo prevzeti drugačno vlogo. Obstaja pa pomembna razlika – igra ni vezana samo na prostor, temveč predvsem na čas; odigra se v strogo odmerjenem času.

Skratka, opravka imamo s krizo in deviacijo od povprečja, sopostavitvijo ali celo potlačitvijo, z negacijo in oddelitvijo, časovno in prostorsko prekinitvijo, zgoščanjem in diskontinuiteto, ne nazadnje pa tudi s kompenzacijo in dopolnitvijo; v redu jezika pa s spodkopavanjem govorice, preprečevanjem ali uničenjem imenovanja, rušenjem sintakse in morda celo z zlomom v redu vednosti. Razraščanje heterotopije se očitno bolj veže na našo pozicijo gledanja oziroma na izhodiščno merilo, kot pa na dejanske prostorske ali diskurzivne lastnosti. Vendar, ali ni tudi Foucaultov pojem bolj popis specifičnih razmerij kot pa oris lokacije – prej kot knjižnica, muzej, dom upokojencev ali pokopališče, je heterotopija zaznamovana v neki razliki do povprečnega in vsakdanjega, do kontinuitete in samoumevnosti prostora. Heterotopija ni toliko na sebi, kot je v odnosu do nečesa drugega. Treba jo je gledati na ozadju *avtotopije* – je drugo na ozadju istega.[2] To pa ne pomeni, da je heterotopija v celoti samo razmerje, ki ga ni mogoče lokalizirati, ravno nasprotno, treba jo je razumeti kot prostorsko-časovni pojav, ki tako rekoč vznikne in nekaj časa vztraja, ne da bi bil povsem odvisen od pozitivnih lastnosti kraja. Heterotopije ne bomo preprosto ustvarili s posnemanjem že obstoječe ali ponovitvijo pretekle, temveč bo vzniknila skozi serijo relacij; morda niti ne toliko kot specifičen prostor, marveč kot pojavitev novega (ne)prostora.

Heterotopija lahko označuje napetost relacij, a kljub temu je ne smemo zamenjati z idealiteto; vselej se zgodi in zgodi se tu, v prostoru in znotraj diskurza. Foucault ni zaman vztrajal na primerih (tako literarnem, kot krajevnem naštevanju) in predvsem v razliki do izmišljenih utopij. Za lažjo predstavo razmejitve, prvič: utopijo lahko primerjamo s samorogom, torej nečim, kar sicer ne obstaja, čeprav imamo jasno in slikovito idejo o njem. Heterotopija pa pomeni ravno nasprotno: obstaja in je celo lokalizabilna, čeprav nimamo jasne ideje o njej, vidimo zgolj to, da se v taki ali drugačni obliki pojavlja in deluje.[3] Vendar je prehiter izhod iz problema razumeti ta prostor kot že realiziran, prisoten in nespremenljiv (od tod naprej pa samo naštevati njegove lastnosti), temveč se jedro heterotopije vselej skriva v neobstoječem. *Heterotopija se zgodi skozi telo, čeprav se nikoli ne utelesi!* Drugič: Foucault na enem mestu primerja heterotopijo z zrcalom (ne z odsevom, le-ta ima

---

2 »Če koncept heterotopije meri na tiste prostore, kjer je naše vsakdanje življenje sprevrnjeno in kjer se skozi razpoke normalnega prikaže nekaj 'drugega' ali 'drugačnega', potem jih je treba obravnavati tudi v relaciji do neke 'istosti' prostora in jezika, ki podpirajo samo to normalnost.« (Wallenstein, 2016: 335–336) Na podoben način bere tudi Peter Johnson: »Heterotopija je predvsem relacijski pojem z nekaterimi strukturalističnimi značilnostmi, vendar ne implicira zaprtega ali sklenjenega sistema ali skritih struktur, ki označujejo absolutno razliko.« (Johnson, 2013: 794)

3 Primerjava je sicer iz drugega konteksta odlične knjige Alenke Zupančič Žerdin *Seksualno in ontologija*.

značilnosti utopije; nerealna, jasna podoba, povsem skladna obstoječemu). Zrcalo ima določeno mesto, ki je prav zaradi odsevanja najbolj izmuzljivo; zrcalo se skriva za zrcaljenim.

> Zrcalo deluje kot heterotopija v tem smislu, da znova naredi to mesto, ki ga zavzamem v trenutku, ko se gledam v ogledalu, hkrati absolutno realno, povezano s celotnim prostorom, ki ga obdaja, in absolutno irealno, ker je prisiljeno, če hoče biti zaznano, preiti skozi to virtualno točko, ki je tam zadaj. (Foucault, 2007: 218)

V tem primeru se ne smemo prehitro sprijazniti z imaginarno podobo, ki nas soustvarja, temveč s samim zrcalom in pojavom zrcaljenja, ki mi predvsem pove, »da sem odsoten na mestu, na katerem sem«. Zrcalo, če si sposodimo Borgesove živali, so natanko tiste pod točko »h) vključene v pričujočo klasifikacijo«, pojav nekakšne samozavihanosti, za vračanje k sebi in ponovno konstitucijo prostora, na katerem sem bil »prej«. Primerjava z zrcalom je bolj posrečena, kot se zdi na prvi pogled, pa ne zato, ker ustvari odsev, ali ker je/obstaja zrcalo kot tako, temveč ker v sam red stvari vnese luknjo-vrzel med realno in virtualno podobo, in natanko zaradi tega je heterotopično. Z drugimi besedami: v prostoru pride do neke *cepitve*, ki ne porodi zgolj heterotopije, temveč tudi avtotopijo, tudi istost ali vsakdanjost je rojena skoznjo – ampak se jedro heterotopije (in iz tega izvira ves nesporazum in kritika Foucaultovega koncepta) ne skriva v kraju kot takem, temveč v zmožnosti cepitve prostora. Seveda je mogoče ugovarjati vsaki poziciji posebej, tako »*hetero*« kot »*auto*«, veliko teže pa je zanikati samo cepitev – pojav »zrcaljenja«, ki oddeljuje, zamejuje in transformira prostor.

Različne pojavnosti heterotopije niso zvedljive na prostorske ali diskurzvne lastnosti, zato se tudi ne dogodijo kot naključnosti razporeda ali zakonitosti, ampak povzročijo »*heteros topos*«, druge kraje ali druga mesta. Drugost pa ne označuje zgolj nereda v obstoječem redu, nedoločnosti, temveč se približujemo neki meji, ki označuje možnost druge oblike mišljenja od sedanje (Wallenstein, 2016: 312). V prvem koraku se tako pojavi odprtje nemožnega (prostora), ali tudi padec enoznačnosti reda, šele v drugem koraku nastopi zakritje te vrzeli z drugim načinom mišljenja in vzpostavitvijo novega kraja. Prostor tako nenehno proizvaja nenavaden učinek, ki povzroča njegovo cepitev, podvajanje ali celo spodvijanje – in prav ta *nesomernost* je heterotopična. Tako smo prišli do točke, kjer je treba nekoliko preusmeriti pozornost iz t. i. materialnih lastnosti kraja in njegove identitete v abstraktno formo in potencialnost prostora. S tega vidika tudi razlikovanje obeh pojmov heterotopije (prostorskega in diskurzivnega) ni več v nasprotju, ravno nasprotno, treba je vztrajati na njuni skladnosti. V režah enega in drugega nenehno preži neka vmesnost.[4]

---

4 »Heterotopije vedno pretijo s prekoračenjem svojih meja, so vir vstaj in nemirov, ki jih družbeni red poskuša obvladati in celo integrirati v disciplinarne mehanizme.« (Wallenstein, 2016: 329)

Prostor umetnosti

Kateri oziroma kakšen je prostor umetnosti? Ali bi umetnostna galerija lahko bila kraj heterotopije? Morda še nekoliko natančneje: ali bi prevladujoči tip galerije, kot je *white cube*, ki se še danes, sicer z vzponi in padci, bolj ali manj ohranja v isti obliki, oziroma njegova črna različica – *black box*, lahko vzpostavljala prostor kot možnost neke drugosti?[5]

Danes si je umetniško delo skoraj nemogoče predstavljati, ne da bi o njem razmišljali v navezavi na prostor. Skozi moderno in v sodobnih umetniških praksah sam objekt pogosto umanjka in se pred gledalcem pojavi zgolj nekakšno mesto, prostor ali situacija. »Zgodovina modernizma je tesno zvezana s prostorom; oziroma bolje, zgodovino moderne umetnosti je mogoče brati v soodvisnosti s spremembami prostora in načini, kako ga pojmujemo.« (O'Doherty, 1986: 14) Vzporedno z razvojem modernizma se prostor ne podreja toliko kolektivnosti, druženju in prireditvam, kot postaja »zabojnik« umetniških artiklov – prostor gledalca se prelevi v prostor umetniškega dela. Prav tako ne gre zgolj za to, »kaj se kaže«, temveč v ospredje stopa vprašanje, »kako«. S padcem avtoritete okvirja in s sestopom skulpture s podstavka se delo zlije v prostor in nasprotno. Slika, ki je prej predstavljala okno v svet in tako rekoč izvotlila luknjo v steno, se postopoma splošči in razširi čez lasten okvir, postane slika-objekt v dialogu s steno.[6] Opustitev okvirja in razlitje podstavka pa nikakor ne pomeni, da je vse postalo profano, nasprotno, ves prostor galerije se je spremenil v okvir in vsak milimeter tal poseduje avtoriteto podstavka; vse, kar prileti na steno, šteje, in vse, kar je na tleh, je sveto, pa ne glede na to, ali gledalci smejo stopicati po čudnem objektu ali ne. Prav zato oznake, detajli ali požarna-elektrostrojna oprema interierja povzročajo toliko zbeganosti. Takole opaža Igor Zabel: »Taki prostori so spremenjeni v ločene, trajne entitete, in mi, obiskovalci, dobimo nekakšne 'čiste oči' – kot da bi svoje družbene,

---

5 *White cube* je sicer postal upravičeno simbol modernizma in sokrivec njegove zloglasne avtonomije. Tu bi opozoril na odličen zgodovinski pregled galerijskih prostorov *Spaces of Experience* avtorice Charlotte Klonk. Klonkova med drugim zapiše, da bela galerija (v grobem: prost tloris in s pomočjo belih pregradnih sten spremenljiva notranjost) datira že v pozna dvajseta leta oziroma začetek tridesetih. V nasprotju z zaprtim svetiščem »bele kocke«, ki je verjetno bolj konstrukcija umetnostnega toka šestdesetih let kot stvar dejanskosti, so se ti galerijski prostori odpirali v svet. Res pa je, da so kmalu po tridesetih letih galerije začele graditi na individualni izkušnji gledalca kot potrošnika, kar je tudi postalo tarča umetniških napadov in vzrok iskanja drugih prostorov razstavljanja in izvajanja umetniških del. Sicer so se tudi mirnejši prostori kontemplacije začeli prelivati v novomedijske »prostore doživetij« in ne nazadnje tudi spektakla, ki skuša posrkati množice ljudi vase. Vzporedno temu je sledil pravi razcvet galerij-ikon – objektov izjemnih dimenzij in pompozne zunanjosti, ki zastopajo izbrane kraje ali celo države. Neodvisno od zunanje podobe pa so si vsi ti objekti v notranjosti izjemno podobni, še do danes se niso povsem otresli lastnosti bele kocke. Klonkova zapiše, da je t. i. *black box* verjetno ena najradikalnejših sprememb muzejskega interierja v zadnjih stotih letih, in dodaja: »Toda, ali napeljuje tudi na nov način gledanja umetnosti?« (Klonk, 2009: 211)

6 Slednje se je začelo celo pred modernizmom: realizem je »razvezal« motiviko, ki je samo še korak stran od impresionističnega mehčanja samega okvirja.

kulturne, spolne in druge posebnosti pustili pred galerijskimi vrati.« (Zabel, 2006: 376) Bela kocka je tako rekoč idealiziran prostor, abstrahiran vsega nebistvenega, izčiščen in brezčasen, umetniška dela pa povsem izolirana od vseh motečih dejavnikov. *Black box* je še radikalizirana verzija bele kocke: osamitev posameznika je še bolj poudarjena, ni več prostora za kolektivnost in tudi sam prostor se umika v črnino. Vlogo, ki jo v kocki odigrajo stena in svetloba, pretočnost in dinamika prostora, je požrl neprostor črnine, kot nujen servis bodisi projekcije bodisi drugega novomedijskega dela. Skratka, nenavaden prostor, ki si ga zlahka predstavljamo na Foucaultovem seznamu heterotopij, pa ne po tem, kar tam je, temveč zaradi tega, kar naj bi ob vstopu pustili za seboj …

Zanimivo je, da nekje Zabel postavi analogijo sodobnega muzeja ravno z zrcalom in pravi, da lahko »vase ujame tako rekoč 'ves svet', toda to, kar v njem vidimo, naj se zdi še tako identično 'zunanji' realnosti, je le odsev, podoba, reprezentacija te realnosti.« (Zabel, 2006: 364) Zrcalna podvojitev je odblesk zunanje realnosti, vendar uokvirjen v prav poseben način mišljenja, gledanja in delovanja. Bela kocka ni prostor, ki bi nič ne vplival na delo in ga kazal v najčistejši obliki: »Samoumevna nevtralnost belega zidu je iluzija. Pomeni zgolj neko skupnost s skupnimi idejami in predpostavkami.« (O'Doherty, 1986: 79) Bela kocka ni torej nič drugega kot *določen način gledanja in mišljenja*, je način interpretacije dela. V tem smislu nič manj ne posega v delo kot katerikoli drug prostor, in četudi pod pretvezo nevtralnosti, še kako temelji na soglašanju. Odsev ali preslikava zunanjega sveta je tako vedno varljiva – lahko je sicer vizualna podvojitev, ki spominja (ali reprezentira) na nekaj drugega, vendar vzpostavi povsem drugačno relacijo do gledalca/uporabnika, najsi bo to Duchampov pisoar ali Tiravanijevi nudli. Če bi bila podvojitev dosledno izpeljana, bi delo glede na svoje mesto ne bilo izmaknjeno in bi ostalo zakrito oziroma ne bi bilo zaznano kot umetniško delo.

Ena od lastnosti sodobnega muzeja je torej zrcaljenje, kar v grobem ustreza Borgesovi točki »h) vključene v pričujočo klasifikacijo«, druga, sicer tesno prepletena s prvo, pa se skriva pod črko »l) etcætera«. Galerija je nekakšen »in tako dalje«, v smislu, da se v njej lahko zgodi »karkoli«, čeprav je ta »karkoli« obravnavan na podoben način. Videti je, kot da bi bila prostor, ki daje mesto nečemu brez pravega mesta – mesto, ki daje mesto nemestu in neumeščenosti; v galeriji se lahko zgodi marsikaj.[7] Vendar to zahteva določen davek in vse, kar je bilo prej neumestljivo, dobi svoje mesto – vse to, kar galerija omogoči, po drugi strani ohromi; vsako izjavo/dejanje/delo postavi v določen umetnostni ovoj, ki jim priskrbi novo življenje.[8] »Etc.« pomeni nadaljevanje in v samem izrazu skriva podobnost iste vrste – nekaj se nadaljuje po določenem redu in z določenim učinkom, kar pa je drugo ime za način delovanja avtotopije.

---

7 Seveda, z opombami v bolj ali manj drobnem tisku.

8 Za več o tem glej Groys, *Teorija sodobne umetnosti.*

Iz zadnjih postavk pogosto izhajajo tudi kritike: Prvič, *povzdig* – galerija kot izključujoča ustanova, namenjena le družbeni eliti, ki vse, kar ponuja na ogled, povzdigne v najsijajnejšo in najdražjo potrošniško dobrino, ne glede na to ali gre za mrtvo žival v formaldehidu ali fekalijo. O'Doherty to povzame s tremi pojmi: »ekskluzivno, drago in težavno«, iz česar sledi »družbeni, finančni in intelektualni snobizem« (O'Doherty, 1986: 76).

Mimogrede: Tudi to, kar je mogoče brati kot neposredno umetniško provokacijo, ki zbuja dvom tako o »posvečenem« prostoru galerije, kot tudi o umetnostno-tržnem sistemu in gledalcu potrošniku, na sprevrnjen način deluje prav kot podpora celotnemu mehanizmu. Naj pojasnim; če pustimo ob strani vse šokantnosti, ki se prav tako, prej ali slej zakoreninijo in pripomorejo k reproduciranju umetnostnega sistema, velja omeniti dva primera zdaj že obsežne dobre stare prakse. Prvi je delo Piera Manzonija *Merda d'artista* (1961), katerega vsebina je, kot piše na pločevinki: 30 gr neto, sveže konzervirano.[9] Druga serija del, v duhu prve, pa je Wim Delvoyejev projekt *Cloaca*; od *Original* (2000), *New and Improved* (2001), *Turbo* (2003), *Mini* (2007), do celo *Cloaca Travel kit* (2009–2010) in nazadnje še čisto bistvo, *Cloaca Faeces* – zapakiran iztrebek, ki ga je proizvedla umetniška mašinerija.[10] Deli imata dve strani: na eni strani provokacija statusu galerijskega prostora (ali je res vse, kar postavimo v galerijski prostor, umetnost?), na drugi pa strah, da je tak prostor že povsem izgubil zmožnost avtoritete, kontemplacije in posvečenosti, kjer tudi iztrebki ne bi bili več iztrebki, temveč objekti-misel. Protislovnost je skrita v tem, da taka dela delujejo kot kritika in hkrati kot klic po avtoriteti, ki objektu zagotovi mesto. Naj ponovno navedemo Žižka: »To zatekanje k iztrebkom prej priča o obupani strategiji, kako si zagotoviti, da je Sveto Mesto še vedno tu.« (Žižek, 2000: 24)

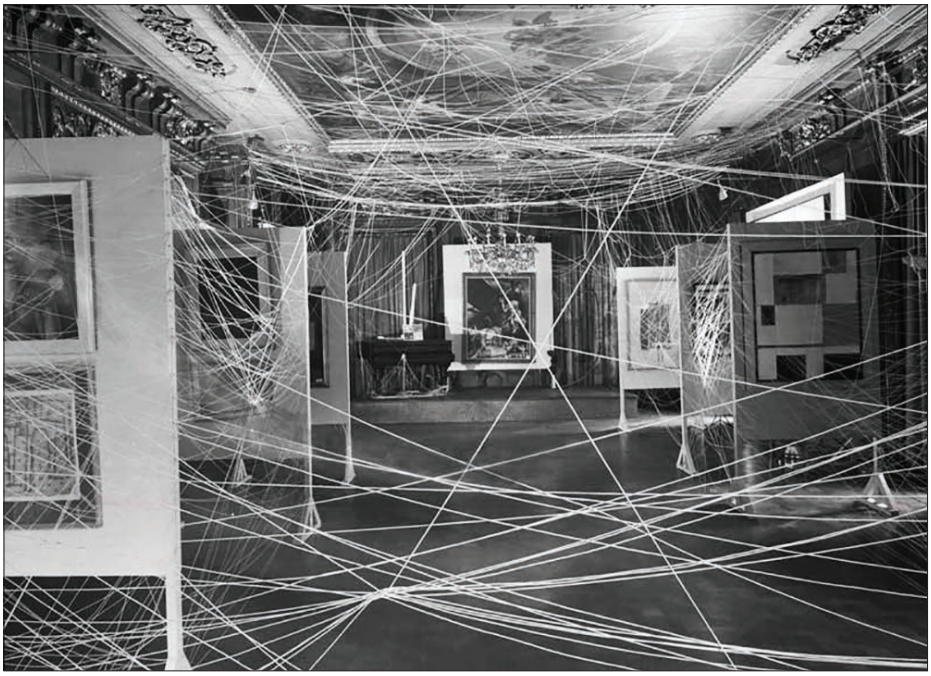
Drugič, *onemogočanje* – galerija kot aparat oslabitve učinka, izničenja in oddelitve umetniških del od vsakdanjega sveta; vsak prenos predmetov, podob, akcij ali reakcij v zaprašene prostore galerije prinese zgolj izgubo njihovega naboja; umetnost ni več med ljudmi, ni na cesti in ni v »resničnem življenju«, tam kjer naj bi stvari najbolj štele in tam kjer gre za zares ...

Motiv galerije kot določujočega dispozitiva gledanja in mišljenja oziroma enoznačnega razmerja gledalec–umetnostno delo je bil aktualen že pred nastopom bele kocke in ostaja še danes. Od mnogih naštejmo le tri primere: prvi je instalacija *Mile of String* Marcela Duchampa (1942, New York). Na razstavi pod

---

9 Narejenih je bilo 90 konzerv in če podatki, dostopni na spletu, ne lažejo, je najdražja do zdaj prodana konzerva dosegla ceno 275.000 evrov. Drugi podatek, ki pa ga je težko brati brez ironije, pravi, da gre za *site-specific art.*

10 Žižek zapiše: »Če je bil, potemtakem, problem tradicionalne (predmoderne) umetnosti v tem, kako zapolniti sublimno praznino Reči (čistega Mesta) z ustrezno lepim objektom, tj. kako uspešno povzdigniti običajni objekt v dostojanstvo Reči, je problem moderne umetnosti po svoje nasproten (in veliko bolj obupan): nič več ne moremo računati na to, da je Praznina (Svetega) Mesta tu, da se sama ponuja, da jo zapolnijo človeški artefakti.« (Žižek, 2000: 20)



Marcel Duchamp, *Mile of String*, 1942, New York

naslovom *First Papers of Surrealism* umetnik po galeriji splete iz vrvi gosto mrežo, ki gledalcem otežkoča premikanje in ogled razstavljenih del. Ob tem se je med razstavo še skupina otrok igrala z žogo. Drugi primer je umetniška intervencija *Galleria Apollinaire* Daniela Burena (1968, Milano), pri kateri je umetnik z belimi in zelenimi črtastimi plakati za čas trajanja razstave zapečatil vrata galerije. Tretji primer je Španski paviljon Santiaga Sierre s 50. Beneškega bienala (2003). Za glavnim vhodom v paviljon je bil od tal do stropa postavljen opečni zid, ki je vzporedno s frontalno fasado tvoril koridor, širok 64 cm. Paviljon večini gledalcev ni bil dostopen, zgolj servisni del (na eni strani sanitarije, na drugi pa manjše skladišče), le španski državljani (ob dokazilu z dokumentom) so lahko dostopali z zadnje strani. Paviljon je bil prazen. Tako so bile postavljene pod vprašaj vsaj tri osrednje lastnosti galerijskega prostora: način gledanja, vloga galerije in način delovanja, problem posredovanja in politika dostopnosti, ki zapoveduje bodisi vidne bodisi nevidne meje.

Ne želim se nadalje spuščati v omenjeno kritiško pozicijo, bolj me zanima njuna razveza, zatorej nekaj opomb kot možnost določenega nadaljevanja: če zanemarimo ekonomski kontekst prestavitve (profanega) objekta na simbolno mesto Reči, vidimo, da je vzporedno na delu mehanizem neke distance – tj. nekaj postane izmaknjeno glede na svoje (pričakovano) mesto, ni takoj vpreženo v tok neposredne družbene vpetosti, in tako objekt ali akcija dobi možnost drugačnega govora. Podobno deluje tudi (mimetična) reprezentacija – umetniške geste in dela niso

Santiago Sierra, *Španski paviljon*, 50. Beneški bienale, 2003

zgolj bledi odblesk »zunanje resničnosti«, temveč dejanske stvari na sebi – to so izjave/misli/objekti, ki zaživijo svoje samostojno življenje. Skušam reči, da se nekatere stvari in lastnosti šele pojavijo skozi oddeljeno ali odtujeno reprezentacijo. Gre torej za vprašanje, ki se v taki ali drugačni obliki veže tudi na problematiko pretekle opozicije med avtonomno in angažirano umetnostjo. Opustitev »distancirane« avtonomne umetnosti in sestop v goščo resničnega življenja ne pomeni, da umetniška dela ali akcije ne bodo več imeli estetske distance, da bosta njihova pripoved in delovanje pristnejša in bolj neposredna. Namen ni enak učinku oz. z drugimi besedami: delo ni enako delovanju, oziroma še radikalneje, tudi samo umetniško delovanje ni enako družbenemu učinku. V nekaterih primerih t. i. angažirane umetnosti, ko ima umetniško delovanje od samega začetka za cilj reprezentacijo, je učinek celo nasproten želenemu. Zato Rancière poudarja, da je kritična umetnost »umetnost, ki ve, da njen politični učinek vodi prek estetske distance. Ve, da tega učinka ni mogoče zagotoviti, da vedno vsebuje neki delež nedoločljivosti.« (Rancière, 2010: 51) Zadnje pa pomeni, da ima lahko avtonomna umetnost učinek, ki bi ga pričakovali pri angažirani umetnosti, in prav tako se lahko slednja spodvije v hermetizem samoizpovedi avtonomne umetnosti.

Za vsem tem prepogosto stoji mnenje, ki ga je nujno treba razvezati: dvojice gledati-delovati ne smemo zamenjati z dvojico pasivnost-aktivnost. Gledalec ni pasiven, to je Rancière odlično pokazal, tudi gledanje je akcija, ki opazuje, selekcionira, primerja in interpretira, skratka, potrjuje ali preoblikuje pozicijo gledalca kot pasivnega konzumerja ali aktivnega soustvarjalca in misleca.[11] Na kratko: »Biti

[11] Glej predvsem prvo poglavje Rancièrjevega *Emancipiranega gledalca*. Če bi se že moral odločiti, kateri pol znotraj današnje hiperprodukcije umetniškega sveta (*artworlda*) ostaja brez glasu, bi moja stava padla na gledalca kot tistega, ki je zapostavljen in spregledan. Participacija, aktivacija, interakcija, intervencija ipd., vsi izrazi posredno ali neposredno nakazujejo na aktivnost udeleženca, medtem ko je gledalec kot gledalec (ta, ki naj bi z določene distance kontempliral delo ali akcijo) nekako zapostavljen. Bistveno je intervenirati, se vključiti, sodelovati – distanciran interpret pa znotraj te produkcije nekako nima mesta.

gledalec ni pasiven položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost.« (Rancière, 2010: 15) In distanciranost ne pomeni neučinkovitosti, temveč možnost drugačne misli in aktivne interpretacije. Iz tega sledi, da tudi gledalci »artiklov« v beli kocki nimajo nič bolj zaprtih oči kot v zunanjosti – preprosta delitev na muzejski prostor (eliten in pasiven), medtem ko je zunanji prostor stvar produktivnosti, akcije in sprememb, nekako ne zdrži.

Vprašanje prostora sega očitno globlje, kot je to videti na prvi pogled, zato ga tudi z bežanjem na ulice ne bomo razrešili. Ko se je enkrat odprlo vprašanje prostora in umeščenosti umetniškega dela v širši kontekst, se je bilo temu nemogoče ogniti. Sodobna umetniška praksa je pred vprašanjem, kaj se razstavlja, postavljena pred vprašanje, kako in kje – torej znotraj kakšnega konteksta. Ne glede na to, kam se umešča, je za umetnostno delo bistvenega pomena postala opredeljenost do prostora ali vsaj zavedanje preddoločenosti od njega – upoštevati mora celoten dispozitiv gledanja, razumevanja in relacij, znotraj katerih bo delo tvorilo nagovor gledalcu.

Ekspozicija

Drugi pojem, ki se ponovno veže na cepitev, je *ekspozicija*.[12] Ta cepitev sicer nima poudarka na prostoru, temveč označuje nenavadno situacijo, ki se lahko zgodi kjerkoli in kadarkoli in znotraj katere se pojavijo nenavadni medsebojni odnosi (bodisi vznik nove miselnosti, uvid prostora v novi luči ali celo drugačen način sobivanja), in v nekaterih, sicer redkejših primerih, celo trajno vplivajo na preostanek družbe. V ekspoziciji je posameznik iztrgan iz vajene pozicije znotraj družbenega reda. Ekspozicija je dogodek – nekaj se v njej zgodi. Lahko bi dejali, da gre z določenega vidika za vznik novega prostora med ljudmi, ki so vključeni v njej, »je oblika neprostora, nekraja, ki obstaja le v bliskovitem, trenja skoraj osvobojenem razvoju idej, invencij in občutij« (Center, 2016: 147). Slednje pa ne označuje obstoječih družbenih odnosov, temveč nekaj še neobstoječega, pojav nekakšnega nekraja, ki tako rekoč najde kraj – govorimo torej o nemožnosti, ki se je nevidno pritihotapila v obstoječe, pokazala kot mogoča in celo zadobila veljavo. In ne glede na to, da je nekaj začasnega (trenutek, vznik), bo pustila za seboj posledice. Pravzaprav niti ni toliko nujno, da bo iz nje nekaj nastalo, kot bolj ostalo, saj gre predvsem za prestrukturiranje obstoječega, za pojav možnosti, ki izjavi: »Lahko tudi ni povsem tako, kot je.«

Ekspozicija se v nekaterih vidikih približa heterotopijam: prvi je ta, da sama dobi način, kako se izmakniti običajnemu kraju – zgodi se nekakšen preboj, ki razodene drugi kraj ali druge možnosti istega. Kraj je stvar identifikacije, ekspozicija pa

12 Za podrobnejšo razdelavo tega pojma glej članek kolektiva *Center za divjo analizo* z naslovom *Ekspozicija* (v nadaljevanju Center, 2016).

nasprotno, ne bo se pustila ujeti v obstoječi topos, še več, celo udarila bo nazaj: »Ekspozicija je utopija, ki se vpiše znotraj nekega kraja, s čimer izbrisuje pomen, ki ga ima ta kraj za subjekt.« (Center, 2016: 187) Nekaj se zgodi, kar »razpiha« identifikacijo do te mere, da se izza samega kraja uvidi nekraj. Ekspozicija je tako, v najkrajši definiciji, *kreacija nekraja* – Bunta jasno začrta problem: »Formacija kolektiva se lahko odvije le znotraj nekraja – odvije se namreč na nekem mestu, ki v danem trenutku še ne obstaja, oziroma bolje, ekspozicija se odvije ravno kot proces kreacije tega dislociranega kraja.« (Bunta, 2016: 210) Kreacijo pa lahko beremo kot formacijo ali oddelitev kraja/heterotopije, prav tako kot formacijo kolektiva, in včasih celo sovpadata.

Pa naj se vrnem na problem heterotopij; ne smemo ostati zaslepljeni s heterotopijo, ki enkrat za vselej nastane, se formira kot kraj in pade v red obstoječega (heterotopija je tako že na poti v avtotopijo), temveč (in to je ena od poant ekspozicije) je sam kraj že odgovor zagate nekraja. Heterotopije so obstoj in rešitev zagate, vzporedno z njihovo cepitvijo pa navadno ali vsakdanje šele postane navadno in vsakdanje. Da bi dosegli avtotopijo, je treba odstraniti ali oddelili moteči element, oziroma drugače: če naj se določen prostor skuša vzpostaviti kot eno(značen), to pomeni, da je treba nenehno »odganjati« vsakršno drugost. Kar pa seveda ne pomeni, da ta drugost ni nujna za ohranjanje istosti. In Foucaultovi primeri so v prvem planu označevanja nekakšnih nemest, vznika prostora, ali celo ekspozicij, ki nimajo pravega mesta. Prav zato je bilo treba puščati za seboj ali ustvarjati te *Druge prostore,* ki so *drugi* prav zato, ker merijo na to točko cepitve in jo »odzvanjajo«. To posledično tudi pomeni, da heterotopija predvsem ni izbran prostor s točno določenimi lastnostmi – prostor ene vednosti in obnašanja, temveč je neprostor/nekraj zapustil materialno-prostorsko sled ali jo še vedno pušča. Tako smo prišli do nepričakovane dvojnosti, ki jo Foucault večkrat omeni – da imajo heterotopije glede na vsakdanji prostor tako produktiven kot tudi subverziven značaj – po eni strani zrcalijo in sprevračajo vsakdanjost, po drugi pa jo omogočajo, servisirajo in ji dajejo oporo.

O vmesnosti

Nekraji so lahko neprepoznavni, črne luknje brez identitete, vendar prav kot taki omogočajo izhod iz večine krajev, prepolnih identitete in avtomatizma. Kraj ekspozicije je po nujnosti nekraj, kjer nekaj uide vladajočemu redu zaznavanja in mišljenja. In se za trenutek vrnimo nazaj: s tega vidika je galerija povsem enaka zunanjosti, tako ena kot druga ponujata ustaljen in že določen ustroj misli. Kako se torej izmakniti vnaprej dani vednosti? Odgovor se ne skriva v novih, nenavadnih prostorih, in ne nazadnje, ali ni ravno sodobna umetnost tista, ki vedno bolj vstopa v prostore vsakdana, dobro poznane in običajne situacije?

Podajmo dva primera. *Branja* Neže Knez (2017–) je serija performansov na temo jezika in (medsebojnega) razumevanja. Eden od performansov je potekal v javni knjižnici v Milanu, v njem je umetnica pred obiskovalci na glas citirala poezijo v italijanskem jeziku, ki ji je popolnoma tuj. V nekem smislu je bilo nerazumevanje podvojeno; umetnica ni razumela vsebine in to je proizvajalo nerazumevanje občinstva. Drugo delo se prav tako veže na komunikacijo, čeprav samo ni performativne narave, kvečjemu daje besedo pogovorom, ki so tako rekoč nepomembni, humorno banalne vsebine in zgolj proizvod nelagodnih srečevanj v tesnem prostoru dvigala. Gre za delo *V liftu* Alenke Pirman in Tiborja Bolhe (2014), izdano kot strip v manjši knjižici.

Alenka Pirman in Tibor Bolha: *V liftu*, naslovnica stripa, Društvo za domače raziskave (2014). Oblikovanje Ivian Kan Mujezinović. Objavljeno z dovoljenjem avtorice.

Treba si je izboriti ravno to mesto vmes, ne glede na to, ali to pomeni v performativnem smislu ustvariti situacijo (morda ekspozicijo), ali s prstom pokazati na vsakodnevni avtomatizem. Predvsem gre za razprtje medprostora, ki pa ni naš kraj, temveč nekraj, ki nikomur zares ne pripada in v nekem smislu združuje oziroma vsaj prečka določeno množico ljudi v nevednosti. Skratka, ne gre za nov prostor, temveč za vrzel-luknjo, ki ni umestljiva znotraj obstoječega. Zato vztrajam, da jedro tega *heteros topos* ni še en prostor, ampak pojav nemožnega prostora, ki vzvratno vpliva na način, kako so stvari in prostori zvezani skupaj. Je prostor vmes, ne nujno vmesnost med enim in drugim, lahko je tudi prečka znotraj v enem samem prostoru, ki ne pusti, da bi avtotopija povsem zavladala in postala prostor brez vmesnosti.

Vprašanje, kako dati prostor umetnosti, da bo ta videna, slišana in morda celo uslišana, da bo deležna neke misli in bo sploh imela neki učinek, ostaja odprto. Čeprav se odgovor skriva v heterotopijah, ni nujno povezan s samim prostorom, temveč bolj z neko vmesnostjo, ki pa lahko vznikne kjerkoli. To vprašanje je ne nazadnje postavljeno sami umetnosti.

Literatura in drugi viri

BUNTA, ALEŠ (2016): Center za divjo analizo: trije gradniki kolektivnega mišljenja. *Problemi* 7-8(2016): 203–210.

CENTER ZA DIVJO ANALIZO (2016): Ekspozicija. *Problemi* 7-8(2016): 143–201.

FOUCAULT, MICHEL (2007): *Življenje in prakse svobode: Izbrani spisi.* Ljubljana, Založba ZRC.

FOUCAULT, MICHEL (2010): *Besede in reči: Arheologija humanističnih znanosti.* Ljubljana: Studia humanitatis.

JOHNSON, PETER (2013): The Geographies of Heterotopia. *Geography Compass* 7(11): 790–803. Dostopno na DOI: https://doi.org/10.1111/gec3.12079.

KLONK, CHARLOTTE (2009): *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: Yale University Press.

O'DOHERTY, BRIAN (1986): *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica & San Francisco: The Lapis Press.

PIRMAN, ALENKA (2014): *V liftu*. Ljubljana: Društvo za domače raziskave.

RANCIÈRE, JACQUES (2010): *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.

STREHOVEC, JANEZ (UR.) (2003): *Teorije igre pri Johanu Huizingi, Rogerju Cailloisu in Eugenu Finku.* Ljubljana: Študentska založba.

WALLENSTEIN, SVEN-OLOV (2016): *Architecture, Critique, Ideology: Writings on Architecture and Theory*. Axl Books.

ZABEL, IGOR (2006): *Eseji I.* Ljubljana: Založba /*cf.

ZUPANČIČ ŽERDIN, ALENKA (2011): *Seksualno in ontologija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2000): *Krhki absolut: Enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Analecta.