

UMETNOST IN TRAJNOST

Trajnostne dimenzije likovne ustvarjalnosti
in ohranjanja likovne dediščine

uredil: Blaž Šeme



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

Ljubljana, 2026

Avtorji osmih poglavij v pričujoči znanstveni monografiji *Umetnost in trajnost: Trajnostne dimenzije likovne ustvarjalnosti in ohranjanja likovne dediščine* v širokem loku obravnavajo trajnost v umetnosti in kulturni dediščini. Poglavja z uporabo različnih metod in raziskovalnih pristopov obdelajo tako teoretična kot praktična vprašanja, povezana z odnosi med likovno ustvarjalnostjo in načeli trajnosti. Področje je raziskano celostno, z nujnim upoštevanjem kompleksnosti in soodvisnosti, od teoretske obravnave trajnosti in z njo povezanih podmen in pojmov do zanimivih praktičnih primerov, v okviru katerih se umetniški proces in trajnost ne le medsebojno prepletata, temveč tudi informirata in oplemenjujeta.

Prepričljiv je tudi domišljen interdisciplinarni pristop, ki preveva ne le individualne prispevke, temveč tudi nudi okvir monografiji kot celoti. Ta temelji na arhivskem in etnografskem delu ter kritični obravnavi in umeščanju izsledkov v sicer zelo heterogeno literaturo in na novo oblikovana dognanja. Gre za edinstveno monografijo v slovenski znanstveni literaturi, ki bo osnova za nadaljnje raziskave in bo brez dvoma postala ključno študijsko gradivo.

prof. dr. Matija Strlič

Umetnost in trajnost

Trajnostne dimenzije likovne ustvarjalnosti
in ohranjanja likovne dediščine

uredil: Blaž Šeme

Ljubljana, 2026

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje,
Univerza v Ljubljani



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

Blaž Šeme (ur.)
UMETNOST IN TRAJNOST
Trajnostne dimenzije likovne ustvarjalnosti
in ohranjanja likovne dediščine

Založila: Založba Univerze v Ljubljani
zanjo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani
Izdala: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani
zanjo: Barbara Predan, dekanja Akademije za likovno umetnost in oblikovanje,
Univerza v Ljubljani

Recenzenta: dr. Matija Strlič, dr. Žiga Šmit

Lektura: Jezikovna zadruga Soglasnik
Prevodi: Jezikovna zadruga Soglasnik
Oblikovanje: Tanja Semion

Tisk: Matformat
Naklada: 100
Cena: 18,00 €

Prva izdaja. Prvi natis.
Ljubljana, 2026

Za vsebino svojih prispevkov odgovarjajo avtorji.

Znanstvena monografija se financira s sredstvi Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS), in sicer v okviru raziskovalnega projekta *J7-4641Dediščina za vključujočo trajnostno preobrazbo – HEI-Transform*, in sredstvi dejavnosti Institucionalnega stebra financiranja Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani.



To delo je dostopno pod licenco Creative Commons
Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji
4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije).

Prva e-izdaja.
Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na: <https://ebooks.uni-lj.si/>
<https://www.aluo.uni-lj.si/raziskovanje/zalozniska-dejavnost/>

DOI: 10.51938/9789612977665

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

Tskana knjiga
COBISS.SI-ID 261093635
ISBN 978-961-297-739-9

E-knjiga
COBISS.SI-ID 265580547
ISBN 978-961-297-766-5 (PDF)

Vsebina

Uvodnik: Blaž Šeme

Teoretska prepletanja med likovno ustvarjalnostjo in trajnostnimi načeli – 5

Uršula Berlot Pompe

Ekološko sublimno – 11

Kaja Kraner

Pojavljanje pojma skrbi v sodobni umetnosti: asemblažne logike prakse – 25

Petja Grafenauer

Participatorni trajnostni projekt sodobne umetnosti: zavetišče za zavržene rastline – 49

Nataša Ivanovič, Klavdija Koren

Problematika trajnosti v delih britanskega umetnika Richarda Longa – 63

Ana Kocjančič

Preplet scenskih postavitev in ponovne uporabe na nekaj primerih recikliranja v scenografiji na slovenskih odrih – 75

Blaž Šeme

Trajnostno konserviranje–restavriranje umetnin – 87

Petra Černe Oven

Razvijanje empatije in sočutnosti pri bodočih oblikovalcih skozi vključujoče pristope družbene trajnosti: študija primera znanstvene ilustracije za osebe z okvaro vida – 111

Marija Jenko

Tekstilna umetnost v trajnostnem ohranjanju kulturne dediščine – 127

Žiga Šmit

Spremna beseda – 149

Povzetki / Abstracts – 155

O avtoricah in avtorju – 169

Imensko kazalo – 173

Teoretska prepletanja med likovno ustvarjalnostjo in trajnostnimi načeli

Zmanjševanje kakovosti in razvrednotenje življenjskega okolja zaradi človeškega delovanja na lokalni in globalni ravni silita k razmislekom o vzrokih nastajanja škodljivih sprememb v naravnem in družbenem okolju ter načinih reševanja posledic takšnega netrajnostnega delovanja, kar usmerja k ozaveščanju in iskanju bolj trajnostnih pristopov. Kot trajnostne se pri tem razumejo aktivnosti, ki jih je mogoče dolgoročno izvajati brez izčrpavanja virov ali povzročanja škode okolju, družbi ali gospodarstvu.

Čeprav se ekonomija, družba in okolje navadno izpostavljajo kot tri glavna, bolj ali manj enako pomembna področja, na katera je usmerjeno trajnostno delovanje, vlada med njimi hierarhičen odnos (Dawe in Ryan, 2003). Ekonomija je del družbe oziroma je eden od družbenih podsistemov. Ljudje kot posamezniki in družba pa smo del naravnega in družbenega okolja. Ta odnos med človekom in okoljem, še posebej med človekom in naravo, ki ga lahko pojmujeemo dualistično kot »narava-kot-objekt« ali pa s perspektive ekozofije (ali globinske ekologije) kot »narava-kot-jaz«, predstavlja Uršula Berlot Pompe v prispevku *Ekološko sublimno*. Ob tem zapiše, da v primeru dožemanja »narave-kot-jaz« škodovanje naravi pomeni škodovanje sebi, saj smo njen del. Zato se pojavita v osnovi egocentrična skrb in potreba po njeni zaščiti. Potreba po zaščiti pa mora biti usmerjena tudi k ohranjanju ali vzpostavljanju zdravih, vključujočih, pravičnih in raznolikih skupnosti, torej čim bolj trajnostnega družbenega okolja. V zvezi s tem je Aleš Debeljak že pred dobrimi tremi desetletji ugotavljal, da z vidika socialne ekologije uresničitev harmoničnega sožitja človeka z naravo v smislu ideje globinske oziroma globoke ekologije (ang. *deep ecology*) Arneta Naessa in somišljenikov (npr. Naess, 1973) ni mogoča, dokler v družbi prevladujejo kapitalska logika dobička ter na spol, raso, družino itd. vezani sistemi nasilja in vladanja (Debeljak, 1991, 148).

Ekonomija kot tretji steber trajnosti je pri tem le eden od pomembnejših družbenih podsistemov, med katerimi so med drugimi še kultura, politika, zdravstvo, izobraževanje. Hkrati pa ima prav ekonomija potencialno izredno veliko moč doseganja pozitivnih trajnostnih sprememb predvsem z uveljavljanjem konceptov ekonomije ravnovesnega stanja (ang. *steady-state economy*) in odrasti (ang. *degrowth*) v trajnostno ekonomijo in širše

usmerjenih mislecev, kot so Nicholas Georgescu-Roegen, Herman E. Daly, Serge Latouche in Tim Jackson.

In kje je tu umetnost, če je takšno predalčkanje sploh smiselno in ustrezno? Navadno jo najdemo znotraj družbenega podsistema kulture, poleg znanosti, religije, morale idr.

Ko govorimo o umetnosti v povezavi s trajnostjo¹, se zastavlja več vprašanj. Na primer:

Na kakšne načine je v likovni oziroma vizualni umetnosti mogoče izražati okoljsko in družbeno trajnostno tematiko? Kako prek umetnosti prepoznavamo trajnostne koncepte in izzive? V kolikšni meri in kako se likovno ustvarjanje in z njim povezane prakse, kot so likovno poučevanje in opismenjevanje, razstavljanje in konserviranje-restavriranje umetnin, usmerjajo k bolj trajnostnemu delovanju? Kateri umetniki uporabljajo trajnostne pristope ter sporočanja in kako to počnejo?

Pomemben del vprašanj se nanaša na področje okoljske etike, ki v našem primeru pomaga odkrivati razloge in spodbude za raznovrstno trajnostno delovanje na širšem področju likovne ustvarjalnosti. Izpostavljata se predvsem ključna etična pojma odgovornosti in skrbi, ki ju v knjigi na različne načine obravnava več avtorjev. Pojmu skrbi v umetniškem ustvarjanju, pri kuriranju in v teoretskih analizah se še posebej posveti Kaja Kraner v prispevku *Pojavljanje pojma skrbi v sodobni umetnosti: asemblažne logike prakse*, ki ugotavlja, da je skrb »vse prežemajoče in vseprisotno izhodišče modernih politik in politične filozofije«. Naj gre za skrb za stvari, ki je v bistvu posredna oblika skrbi za ljudi, ali za neposredno skrb za soljudi, skrbstveno delo v širšem smislu je gotovo eden bolj razširjenih načinov dela, kar pa verjetno ni značilnost samo sodobnih družb. Tudi poklici kustos, kurator, konservator, konservator-restavrator imajo s tega vidika najprej skrbi, odgovornosti in

¹ Glede ustreznosti rabe izrazov *trajnost* in *trajnostnost* v trajnostnih razpravah so mnenja različna, vendar danes prevladuje mnenje, da sta to sopomenki. Terminološki strokovnjaki so za slovenski ustreznik angleškega termina *sustainability* leta 2016 predlagali besedo *trajnostnost*, vendar z ugotovitvijo, da se v več virih *trajnostnost* in *trajnost* rabita sopomensko (Vir: Simon Atelšek, Tanja Fajfar, Mateja Jemec Tomazin, Mitja Trojar, Mojca Žagar Karer, 2016: *Trajnostni, trajnostnost*. *Terminološka svetovalnica*, <https://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/svetovanje>, dostop 11. 02. 2026). Preverjanje v spletnem brskalniku Google in med besedili na portalu *Digitalna knjižnica Slovenije (dLib.si)* pod 'okoljska trajnost' in 'okoljska trajnostnost' jasno pokaže, da je raba izraza *trajnost* veliko pogostejša. Poleg gospodarnejšega dvozlóžnega namesto trizlóžnega zapisa je morda vzrok redkejše rabe besede *trajnostnost* tudi v tem, da v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* ne obstaja. Med terminološkimi slovarji na portalu *Fran* se termin *trajnostnost* prvič (in za zdaj samo tam) pojavi v nedavno objavljenem *Agronomskem terminološkem slovarju (2025)*, vendar brez samostojne razlage tega termina. Ker je na splošno izrazito večja pogostnost rabe izraza *trajnost* kot *trajnostnost*, kar velja tudi za tukaj pričujoče prispevke, je beseda *trajnost* uporabljena tudi v naslovu naše knjige.

obveznosti do ljudi, skupnosti in okolja ter šele na to do likovnih umetnin in drugih dediščinskih ali sodobnih predmetov obravnave. Takšen pogled omenjene poklice odmika od njihove vloge nadzora nad stvarmi in približuje bolj k nalogi skrbi in odgovornosti ljudem, čeprav tudi ta odnos lahko ostaja družbenohierarhičen, če ne temelji na družbenotrajnostnem pristopu medsebojnega spoštovanja in vključevanja lokalnih skupnosti in drugih deležnikov v enakovreden odnos. Moderni in sodobni okoljsko oziroma trajnostno angažirani umetniki prav tako črpajo iz etike skrbi za družbo in širše okolje. Pojem skrb lahko poleg omenjene skrbnosti kot dejavnosti (skrb za nekaj ali nekoga) razumemo tudi kot zaskrbljenost (tudi kot prestrašenost/strah, zgroženost in ogroženost), torej kot čustveno stanje, ki je lahko povod za nastanek ali pa izraz tako nastalih trajnostno angažiranih umetniških del in akcij. Avtorica predstavlja dela dveh umetnic, ki prek umetniške prakse izražata skrb za ohranjanje okolja: umetniško delo nemške fotografinke Susanne Kriemann, ki izhaja iz skrbi zaradi že obstoječega z radioaktivnostjo onesnaženega lokalnega okolja, ter umetniško-aktivistične akcije poljske umetnice in okoljske aktivistke Cecylie Malik pri skrbi za ohranjanje lokalnih rečnih in obrečnih ekosistemov. Iz izhodiščne skrbi za odslužene rastline se je razvil tudi participatorno-umetniški trajnostni projekt *Zavetišča za zavržene živali*, ki ga v knjigi predstavlja Petja Grafenauer. Projekt s poudarjanjem odgovornosti in skrbi ter bolj spoštljivega sobivanja z rastlinami v potrošniško usmerjeni družbi spodbuja k drugačnemu, neantropocentričnemu razumevanju sveta. Značilnost vseh treh omenjenih umetniških projektov je, da so zasnovani kot kolektivni projekt, ki prek participacije in brez neposredne instrumentalizacije krepijo skupnost. Zanimivo je, da avtorici projekta *Zavetišča za zavržene živali* Anamari Hrup in Eva Jera Hanžek zavestno ne zasledujeta finančne vzdržnosti, saj bi to lahko vodilo k izgubi določenih vrednot. Raziskovalno delo Ane Kocjančič z naslovom *Preplet scenskih postavitev in ponovne uporabe na nekaj primerih recikliranja v scenografiji na slovenskih odrih* odkriva, da je bila slovenska scenografija ves čas, od začetkov v 19. stoletju do danes, neredko nagnjena k ponovni uporabi starih scenskih elementov in opreme. Praviloma pa ta želja ne izhaja iz skrbi za bolj trajnostno ohranjanje okolja, ampak bolj iz skrbi za ekonomsko vzdržnost gledaliških predstav. Možni so tudi drugi razlogi, kot je na primer želja po bolj realističnem prikazu ali celo osebna strast po zbiranju zavrženih predmetov, kot je prikazano na primeru najrazličnejših scenskih postavitev, maket in osnutkov scenografa Nike Matula. Nataša Ivanović in Klavdija Koren v prispevku *Problematika trajnosti v delih britanskega umetnika Richarda Longa* predstavljata posebno skrb in izziv pri prezentaciji in ohranjanju del iz naravnih materialov, ki jih je ustvaril britanski umetnik Richard Long. Medtem ko

tudi Blaž Šeme v prispevku *Trajnostno konserviranje-restavriranje* podrobno in z vseh štirih vidikov (kulturne, družbene, okoljske in ekonomske) trajnosti opisuje ter raziskuje načine skrbi za ohranjanje likovnih umetnin na splošno, pa je v prispevku Petre Černe Oven izražena predvsem skrb za potrebe ranljive skupine slepih prek razvijanja empatije in senzibilnosti v praktičnem oblikovalskem projektu poletne šole *Kaverljag*. Gre za interdisciplinarno sodelovanje med oblikovalci, tiflopedagogi in biologi pri družbeno odgovornem ustvarjanju taktilnih znanstvenih ilustracij za slepe in slabovidne. Tako poletna šola *Kaverljag* kot projekt *Svobodni ljudje*, ki ga predstavlja Marija Jenko, sta v družbeno in kulturno trajnost usmerjena raziskovalno-umetniška študijska projekta, pri katerih so sodelovali študentje Univerze v Ljubljani.

Ob tem, ko poskušamo razumeti razloge in spodbude za umetniško trajnostno angažiranost, je še posebej za umetnika pomembno vprašanje, kako vizualno izraziti te s trajnostjo povezane ideje in čustva, kar sega na področje okoljske estetike. Kaja Kraner meni, da je v osnovi nereprezentabilne ekološke pojme, med njimi denimo okoljsko krizo, neustrezno oziroma neučinkovito predstavljati prek vidnih posledic, kot so na primer onesnaženost okolja in ekonomske migracije, z uveljavljenimi oblikami likovne oblikovitosti. Zato kot eno od možnosti vizualizacije predstavlja strategijo asemlažne logike prakse. Ta temelji na povezovanju različnih likovnih elementov in materialov v nov, celostni likovni prostor, ki združuje različne izkušnje s prostorom in kjer noben del ni izoliran in avtonomen. Uporablja enotno logično načelo združevanja različnih sestavin in omogoča ustvarjanje novih prostorskih in materialnih dimenzij, lahko tudi z vključevanjem drugih akterjev žive in nežive narave. Poleg primerov umetniških del, ki jih je predstavila Kaja Karner, je določene elemente umetniškega vključevanja asemlažne logike prakse mogoče zaslediti tudi pri projektu *Zavetišča za zavržene živali*, ki ga predstavlja Petja Grafenauer, in projektu *Svobodni ljudje*, ki ga v zadnjem poglavju knjige predstavlja Marija Jenko. Druga možnost predstavljanja z okoljsko trajnostjo povezanih pojmov in čustvovanj, ki jo podrobneje opisuje Uršula Berlot Pompe, je način ekološko sublimnega, pri katerem se narava oziroma okolje razumeva kot razširjen jaz in sublimno kot nekaj, kar je neizrekljivo in transcendentno vzvišeno. V sodobni umetnosti se to lahko predstavlja s postapokaliptičnimi vizijami sveta, s pomočjo prepleta uporabe narave in tehnologije ali prek hiperobjektov. Kot primer takšne sodobne umetnosti avtorica predstavlja dela francoskega umetnika Pierra Huygha. Drugačen, z naravo bolj intimno povezan in neposreden pristop do razstiranja okoljsko trajnostne problematike se kaže v delih Richarda Longa. Ko ustvarja z gibanjem v naravi, je pozoren, da v njej pušča le minljiv odtis. Po drugi strani pa prav njegova minljiva, iz narave odvzeta kiparska dela

predstavljajo izziv pri ohranjanju in prezentiranju v muzejskih in galerijskih prostorih.

V pričujoči knjigi prispevki raziskovalcev, znanstvenikov in umetnikov osvetljujejo trajnostno tematiko v likovni ustvarjalnosti z raznolikih vidikov. Nekateri spodbujajo k poglobljenemu razmisleku, kako se oblikujejo zavest in občutenja, ki vodijo k večji skrbi in bolj odgovornemu ravnanju, drugi raziskujejo načine do narave in ljudi bolj sočutnega in s tem bolj trajnostnega delovanja in estetskega predstavljanja trajnostne problematike. Nekateri prispevke združuje spoznanje, da je recikliranje oziroma ponovna prilagodljiva uporaba naravnih virov ter rabljenih ali zavrženih predmetov, materialov in orodij lahko eden od običajnejših odrazov trajnostnega pristopa v likovnoumetniških in kulturnovarstvenih praksah.

LITERATURA

- Dawe, N. K., Ryan, K. L. (2003): The Faulty Three-Legged-Stool Model of Sustainable Development. *Conservation Biology*, 17, 5, 1458–1460, <https://doi.org/10.1046/j.1523-1739.2003.02471.x> (23. 9. 2025).
- Debeljak, A. (1991): Socialna ekologija kot kritika politične leve in desnice. *Časopis za kritiko znanosti*, 142/143, 145–150.
- Naess, A. (2017): The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary. V: *The ethics of the environment*. London: Routledge, 115–120, <https://doi.org/10.4324/9781315239897> (23. 9. 2025).

Ekološko sublimno

UVOD

Podnebne krize in sistematično uničevanje naravnih ekosistemov v dobi antropocena nas v postindustrijskem kontekstu usmerjajo k ponovnemu premisleku pojma narave ter razmerij med naravnim in kulturnim, organskim in tehnološkim. Kapitalocen se kaže kot obdobje, v katerem se soočamo z grožnjo planetarnega zloma in strahom pred nevidnimi, a vseprisotnimi oblikami radiacije, ki v skrajni konsekvenci implicirajo možnost izumrtja človeka in drugih živih bitij. Takšno soočenje z eksistenčno nestabilnostjo in hipotetično realnostjo izginotja sproža občutke groze in nemoči ob neobvladljivem toku naravnih sil, kar je v estetskem okviru mogoče misliti skozi pojem sublimnega. Vendar sodobno sublimno presega romantično koncepcijo stapljanja z naravo, refleksije o neskončnosti duha ali intimno izkušnjo lastne nepomembnosti ob soočenju z močjo narave in kozmičnih sil. Aktualna ekološka razmerja usmerjajo razpravo k pojmu ekološkega sublimnega, ki terja premik tako v razumevanju narave in njene objektivnosti kot tudi v širšem pojmovanju same objektivnosti – denimo v perspektivi »hiperobjekta«, kot ga opredeljuje Timothy Morton. Segment okoljske filozofije se sooča z vprašanjem, kako misliti naravo onkraj hierarhične binarne opozicije med subjektom in objektom.

SUBLIMNO V ESTETIKI NARAVE

Koncept sublimnega je v romantiki označeval občutje vzvišenosti ob soočenju z naravo – mešanico užitka in strahu, ki izhaja iz izgube (samo)nadzora v imaginarnem zlitju z naravnim okoljem. Edmund Burke je v 18. stoletju sublimno opredelil kot specifičen užitek, obarvan z bližino nevarnosti: kot »nekakšen mir, zasenčen z grozo« (*Filozofsko raziskovanje izvora naših idej o vzvišenem in lepem*, 1757). Ključno pri tem je, da nevarnost ostane latentna, torej da ne preraste v neposredno, eksistenčno grožnjo.

Immanuel Kant se v *Kritiki razsodne moči* (1790) od Burkove teorije ne oddalji bistveno, a koncept sublimnega razširi. Pojem iztrga iz polja umetnosti: zanj izvor sublimnega sicer predstavlja narava, vendar sublimnost ni lastnost narave same, temveč človeška sposobnost odziva na določen tip reprezentacije. Sublimno je namreč tisto, kar presega moč

reprezentacije, kar se izmika konceptualizaciji: »vzvišenost ali sublimnost ni vsebovana v nobeni stvari narave, ampak zgolj v našem umu« (Kant, 1999). Sublimna izkušnja se začne z zaznavo naravnega objekta, ki ga domišljija ne zmore zajeti. To povzroči kognitivno disonanco – razkol med percepcijo in simbolizacijo (jezikom, diskurzom) –, ki se nato razreši z zmagoslavnim posegom razuma. Tako se človeku znova zagotovi nadmoč nad naravo.

Za Kanta je torej narava sprožilec sublimnega občutja: sama po sebi ni vzvišena, sublimnost je dimenzija človeškega doživljanja. Vznikne v ekstatičnem občutku posameznikove superiornosti, ko se subjekt iz trenutne izkušnje lastne majhnosti spričo mogočnih naravnih sil povzdigne v zavest o brezmejni racionalnosti. V razsvetljenski perspektivi je razum specifična človeška moč, ki človeku zagotavlja privilegirano pozicijo v razmerju do nečloveškega, domnevno iracionalnega sveta.

Thomas Weiskel v študiji *The Romantic Sublime – Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (1976) natančneje analizira »strukturo romantične transcendence«, kot jo je začrtal Kant, s tripartitno shemo »faz« oziroma »ekonomskih stanj« sublimnega trenutka. Prva, predsublimna faza je stanje, v katerem je um še v razmerju ravnotežja s predmetom. Nato sledi prelom – neravnovesje med umom in objektom –, ki sproži izkušnjo sublimnega, vezano na občutek neizrekljivega, ki presega jezik. V zadnji, reaktivni fazi se ravnotežje znova vzpostavi (Weiskel, 1976, 23–24).

Prav zadnja faza Kantove teorije je z vidika sodobne ekološke kritike problematična. Narava se namreč umakne delovanju razuma. Kot ugotavlja Weiskel, Kantovo sublimno »implicitira pretvorbo zunanjega sveta v simbol odnosa uma do samega sebe«: narava je tako reducirana na »zgolj nič«, ostane le subjekt v vsem svojem sijaju (ibid., 85). Ali, kot povzema Hitt: »Odtujitev subjekta in objekta, ki jo zahteva kantovsko sublimno, je odvisna od logosa – od tistega, kar Kant imenuje 'razum'« (Hitt, 1999, 614).

Christopher Hitt v razpravi o ekološkem sublimnem (*Towards an Ecological Sublime*, 1999) razvija pojem sublimnega, ki se radikalno razlikuje od Kantovega. Pri tem se opira na odlomek iz Thoreaujevega potopisa, v katerem avtor opisuje občutek globoke odtujenosti od narave: »Zdi se, da beseda 'narava', nekoč domač pojem, ne velja več; rezultat je 'kolaps' jezikovnega aparata.« Soočen z omejitvami jezika Thoreau nadaljuje: »To ni bila trata, ne pašnik, ne njiva ... bila je Materija, ogromna in strašna, ne mati Zemlja, o kateri se običajno govori« (Hitt, 1999, 615). Takšna koncepcija odpira možnost redefinicije problematične tretje faze Kantovega sublimnega. Če je pri Kantu spoznanje razuma tisto, ki razveljavi naravo, Hitt predlaga obrat: resnično spoznanje narave je tisto, ki razveljavi razum. Prav ta obrat pa se izkaže kot posebej relevanten za ekološko kritiko.

Neil Evernden v delu *The Social Creation of Nature* razlikuje med dvema splošnima pojmovanjema narave: »naravo-kot-objekt« in »naravo-kot-jaz« (sebstvo). Prva perspektiva je očitno dualistična: človek nastopa kot subjekt, ki obvladuje naravo, obenem pa je odgovoren za fizično okolje, razumljeno kot povsem ločeno entiteto. Druga perspektiva, ki je bližja stališču globoke ekologije, naravi priznava status sebstva. V tem primeru postane jasno, da smo »dobesedni udeleženci v obstoju vseh bitij. Narava je razširjeni 'jaz', zato ji namenjamo enako skrb kot drugi osebi. Ko spoznamo, da škodovanje naravi pomeni škodovanje sebi, saj smo njen del, se pojavi tudi potreba po njeni zaščiti – čeprav je vzgib zanjo v temelju egocentrična skrb za samega sebe« (Evernden, 1992, 99–101).

SUBLIMNOST NEIZREKLJIVEGA

Moderno in postmoderno sublimno nadaljujeta tradicijo raziskovanja področij, ki ležijo onkraj ali pred jezikom – v lingvističnih in vizualnih poskusih reprezentacije neskončnega in nepredstavljivega, neodvisno od ideje vzvišene narave. Martin Jay (1994) opozarja na specifično naravnost postmodernizma, ki je »voljan živeti z bolečino nereprezentabilnosti«, medtem ko je za modernizem značilna nostalgija za izgubljenim (Jay, 1994, 583). Jean-François Lyotard (1992) se pri navezavi na Kanta in Burka osredotoči na pojem negativne predstavitve, ki je omogočil razvoj abstraktne in minimalistične umetnosti. Sublimno pojasnjuje kot tisto, kar se vzpostavlja skozi »predstavljanje nepredstavljivega«: »Pokazati nekaj, česar ni mogoče videti, ali narediti, da bi bilo videti – to je tisto, kar je na kocki v moderni umetnosti« (Lyotard, 1986, 21–22).

Lyotard sublimno povezuje tudi s časovnostjo, natančneje s pojmom »dogodka«. Sublimno občutje sproži grožnja, da se ne bo zgodilo nič več. To odvisnost od doživljanja časa povezuje s slikarstvom Barnetta Newmana in njegovim besedilom *The Sublime is Now* (1948). Umetnost po tej logiki zadržuje izpolnitev grožnje – praznine dogodka – in zato sproža ugodje olajšanja. V kapitalistični ekonomiji se je z razvojem tehnologije dematerializirala realnost, ki se je podredila logiki inovacije, kar je omogočilo substitucijo dogodka z novostjo. Tako umetnost postane prostor nenehnega ustvarjanja novega, sublimno občutje pa se vse bolj povezuje s tehnologijo, ki umetnikom ponuja nove formalne možnosti izraza. Lyotard ob tem govori tudi o nečloveškem (*inhuman*), tj. posthumanem, a tu »znanost deluje proti možganom« (Markočič, 2012, 21).

Fredric Jameson (2001) postmoderno tehnološko sublimno razume kot posledico nezmožnosti mišljenja ali reprezentiranja prostorske totalnosti, zlasti multinacionalnega kapitala. Njegova koncepcija sublimnega je vezana na neizmerljivost (inkomenzurabilnost) prostora, ne časa.

Pospešena komunikacija in skrajšane razdalje so temeljito porušile našo predstavo o prostoru, zaradi česar je sublimno občutje povezano z nezmožnostjo reprezentacije totalnosti svetovnega sistema. Čeprav je bilo pojmovanje sublimnega tesno povezano s postmodernizmom devetdesetih let, ostaja aktualno tudi v sodobni vizualni kulturi.

Luke White opozarja na razširjeno prisotnost sublimnega tako v sodobni vizualni umetnosti, ki se posveča nepredstavljevemu, disharmoničnemu in zastrašujočemu, kot tudi v produktih kulturne industrije, ki spektakularno uprizarjajo katastrofalno, grozljivo in osupljivo. V tem kontekstu je sublimno globoko kapitalistično instrumentalizirano. White ugotavlja, da je sodobne teoretske obravnave sublimnega mogoče razvrstiti v dva sklopa: v tiste, ki pojem obravnavajo kot diskurz (filozofija in kritika), ter v tiste, ki ga umeščajo med zgodovinske pojme (umetnostna zgodovina in literarna teorija). V sklicevanju na esej Jeana-Luca Nancyja (*The Sublime Offering*) White poudari, da sublimno označuje hkratnost sedanjosti in preteklosti – sočasnost zdaj/tedaj.

»Sublimno označuje mejo (modernega) estetskega diskurza, h kateri je ta diskurz usmerjen, a je ne more doseči. Sublimno označuje konstitutivno potrebo sodobne kulture, da preseže lastne meje – meje spoznavnega in izrekljivega« (White, 2009, 3).

V sodobnem slikarstvu in vizualnih umetnostih se sublimno pogosto razkriva v raziskovanju optičnih in materialnih lastnosti medija, v literaturi, filmu in gledališču pa v opisih stanj, kjer se jezik ali podoba približata meji predstavljivega in iščeta »nekaj več« od realnega. V času globalnih okoljskih groženj pa pojem sublimnega presega estetsko področje in vse bolj vstopa v polje okoljske etike.

EKOLOŠKO SUBLIMNO V SODOBNI ESTETIKI

Spremenjene tehnološke razmere so v devetdesetih letih spodbudile različne razprave o sublimnem. Peter Schwenger v delu *Letter Bomb – Nuclear Holocaust and the Exploding Word* (1992) razvije koncept »jedrskega sublimnega«, ki ga povezuje z občutjem groze ob soočenju z destruktivno močjo atomske fisije – ob podobah jedrskih padavin in gobastih oblakov, znanih od leta 1945 (Hirošima in Nagasaki), kasneje pa še v kontekstu Černobila (1986) in Fukušime (2011). Ti dogodki so morda najnazornejši označevalci antropocena, geološke dobe, ki naj bi se začela sredi 20. stoletja, ko je človeški vpliv na planet dosegel tolikšne razsežnosti, da že ustvarja lastno plast odpadkov v sedimentaciji zemeljske skorje ter tako nakazuje konec holocena, ki je trajal zadnjih 11.000 let.

V času intenzivnih ekoloških sprememb nastajajo nove teoretske artikulacije: Nicholas Shapiro (2015) govori o »kemičnem sublimnem«,

vezanem na kopičenje »majhnih korozivnih dogodkov« poznoindustrijskega časa in na toksine, ki so postali del našega vsakdana. Teorije o »ekološkem sublimnem« (Hitt, 1999; Bennett, 2009; Chua, 2009) pojem sublimnega umeščajo v okvir posthumanističnih kritik antropocena. Jane Bennett ga denimo obravnava v povezavi s politično ekologijo, objektno usmerjeno ontologijo in umetnostjo (Bennett, 2009, 24–35). Ekološko sublimno je mogoče razumeti kot antitezo kantovskega: pri Kantu sublimno nastane zaradi razkoraka med dojetjem pojavov in neuspehom domišljije, da bi jih zajela, kar nato spodbuja mišljenjsko intenziteto in samokonstitucijo subjekta. Toda prav v tej navezavi na *jaz* ostaja prisotna dihotomija – subjekt/narava, jaz/drugi –, ki utrjuje odtujenost (Hitt, 1999, 612). Sodobne teorije ekološke sublimnosti zato problematizirajo hierarhične in antropocentrične modele razmerja med človekom in naravo.

Estetska dimenzija sublimnega je danes posebej relevantna na področju okoljske in ekološke etike. Emily Brady v besedilu *The Environmental Sublime* (2012) trdi, da estetsko izkustvo sublimnega ustvarja poseben tip estetsko-moralnega odnosa, ki lahko spodbuja bolj etičen in odgovoren odnos do naravnega okolja. Sublimno postane okoljsko relevantno le, če preseže metafizične in antropocentrične konotacije: ko naravo mislimo nedualistično, kot materialnost, ki se upira človeški apropiaciji, ali v oblikah čudenja, ki nas »potisnejo onkraj tega, kar si lahko predstavljamo« (Brady, 2013, 198). Po Brady lahko vloga čudenja in strahu – značilna za sublimno – spodbudi moralno in spoštljivo ekološko držo, ki presega zgolj estetski horizont.

Pomemben prispevek k razumevanju ekološke sublimnosti v luči ekokritike poda Christopher Hitt. V navezavi na Neila Everndena predlaga alternativno, nedualistično koncepcijo sublimnega: decentralizacijo subjekta in hkratno »osvoboditev« narave iz domene uma. Narave naj ne bi mislili niti kot objekt niti kot »razširjeni jaz«, temveč kot skrivnostni, tuji »božanski kaos«. Tak pogled implicira obravnavo narave onkraj konceptualnih kategorij, kar jo približuje fenomenološki poziciji Merleau-Pontyja, po kateri je treba »vrnitev k stvarjem samim« razumeti kot vračanje v svet pred znanjem (Merleau-Ponty v Hitt, 1999, 613). Hitt tako predlaga, da naravo sprejmemo v njeni polni individualnosti – kot edinstven in osupljiv dogodek, ki presega vsakdanje kategorije jezika in razuma. »Simbolični red je navsezadnje omejena človeška konstrukcija, ki nikoli ne zajame celovitosti 'resničnosti'« (ibid., 615). Model ekološke sublimnosti zato spodbuja izkušnjo narave zunaj sfere običajnega in znanega, v trenutkih čudenja, navdušenja ali strahospoštovanja. Sublimno v tem okviru označuje ontološko avtonomijo nečloveškega, ki jo razkrije uvid v omejenost lastne racionalnosti.

Kot ugotavlja Eu Jin Chua (*Ecological Aesthetics – With or Without the Sublime?*, 2009), je Hittov prispevek dragocen z vidika ekokritike predvsem zaradi poudarka na afektivni dimenziji odnosa med človekom in naravo, ki lahko predstavlja vir občutij, potrebnih za spodbujanje ekološko odgovornega ravnanja. Chua opaža, da Hittovo pojmovanje ekološkega sublimnega na določeni ravni ohranja tridelno strukturo vzvišenega (kognitivna faza; prelom, ki izhaja iz neravnovesja med umom in predmetom; odkritje brezmejnega, moralnega uma), vendar temeljne poudarke preusmeri. Medtem ko se je Kant v razsvetljenem duhu osredotočal na človeka in razum, ki ga povzdigne nad naravo, se okoljska filozofija usmeri v raziskovanje razmerja med človeškim in nečloveškim. Slednje – nečloveška narava – tako postane prizorišče transcendentalne (ekološke) vzvišenosti.

»Ekstatični potop v materialnost naravnega sveta [...] nikakor ne nasprotuje kantovski logiki transcendence: le obrne njeno smer, tako da ni več razum tisti, ki je transcendenten (na račun narave in telesa, ki postaneta zgolj nizka materialnost, ki jo je treba premagati), temveč je zdaj materialnost sama tista, ki nam ponuja transcendentni trenutek. Če je bila transcendentalna os Kantove sheme sprevrnjena, namesto da bi bila opuščena, potem je treba 'premagati' nekaj drugega: to je, po Hittovem mnenju, človeška moč razuma in jezika« (Chua, 2009, 56).

Vendar je prav ta vidik Hittove koncepcije za Chua vprašljiv, saj temelji na predpostavki antiracionalizma in nepotrebne mističnosti. Zastavlja si vprašanje: »Zakaj bi bila razumnost ali jezik sama po sebi sovražna naravi? Ali ne moremo raje reči, da razum in jezik že obstajata v naravi? Če so ljudje res del narave, potem sta po definiciji tudi razum in jezik naravna« (ibid., 57). Chua se zato sprašuje, ali je *logos* sploh mogoče jasno ločiti od *physis* (narave, materije), ter predlaga ekološko estetiko, ki razume *logos* kot materialno utelešen. Posebej kritičen je do Hittove premise, da se pravo ekološko sublimno utemeljuje v občutku ponižnosti. Po njegovem mnenju Hitt sledi Kantu le do druge faze sublimnega občutja – spoznanja človekove majhnosti in ranljivosti pred mogočno naravo. Medtem ko Kant v tretji fazi (dinamične) sublimnosti neravnovesje preseže z zmagoslavnim vzponom razuma, Hitt predpostavlja potrebo po vztrajanju v neegocentričnem, ponižnem sprejemanju lastne končnosti in nepomembnosti.

Tu se pojavi še en zavoj Hittove teorije: če je pri Kantu trenutek vzvišenosti povezan z evforijo ob zaznavi neomejenih možnosti razuma, se zdi logično, da z ukinitvijo razuma izgine tudi ta občutek navdušenja. Hitt pa nasprotno predlaga drugačno obliko evforije – uživanje v ponižnem

občutku raztapljanja ega v skrivnostnem »božanskem kaosu« (Evernden) ter v sprejemanju lastne končnosti in nemoči.

Chua, v spinozističnem duhu, izraža zadržanost do etičnega programa, ki se utemeljuje v ideji ponižnosti. Opozarja, da se Kantova težnja po hierarhičnosti ponavlja tudi v Hittovem modelu ekološke sublimnosti. Kantova etika »žrtvovanja« temelji na degradaciji določenih zmožnosti (domišljije in čutnosti) v korist krepitev drugih (čistosti razuma). Kot zapiše:

»Pravzaprav je Kant človeku vendarle priznal določeno dostojanstvo, saj je v njegovi danosti odkril transcendentni um, medtem ko Hittov model človeku odvzame vso moč in jo prenese na Naravo. Prav to omogoča njegovo ekološko etiko ponižnosti. Če je Narava zdaj najvišja instanca moči, mora človeštvo preprosto sprejeti svojo podrejenost Naravi – in ne le to: uživati mora v svoji ponižujoči dominaciji s strani te hipostazirane entitete, imenovane Narava« (Chua, 2009, 60).

Alternativo hierarhičnim modelom narave in etike ponujajo produktivni, materialistično usmerjeni pristopi – od Spinoze in Nietzscheja do sodobne objektne orientirane ontologije (Bennett). Vsako etično ali ekološko odgovorno delovanje predvideva določeno stopnjo pozitivne moči, etične energije, usmerjene k izboljšanju pogojev delovanja. Kant je to moč videl v postopkih očiščevanja in razločevanja (denimo med transcendentnim in čutnim), kar nujno vodi k hierarhični razporeditvi moči. Spinoza (*Etika*, 1677) pa predvideva rast etične energije v »egalitarni etiki obilja in medsebojnega spoštovanja«, ki temelji na konstituiranih razmerjih med ljudmi in nečloveško naravo (ibid., 61).

Razlika med transcendentalno etiko in etiko imanence je torej bistvena. Kantovsko sublimno degradira čutno in zemeljsko, da bi povzdignilo razumsko in božansko, medtem ko materialistična (spinozistična, nietzschejanska) etika izhaja iz imanentnih zemeljskih prvin in odnosov. Sodobna okoljska etika imanence, ki presega transcendentalni in hierarhični model, ne postavlja niti narave niti človeka na privilegirano mesto, temveč predpostavlja imanentno razmerje med ljudmi in nečloveško naravo – saj ljudje dejansko smo del narave. Razmišljanja v tej smeri podpirajo povezovalne tendence, ki gradijo zaveznitvo med človeškim in nečloveškim (naravo, tehniko) ter prispevajo k obojestranskemu opolnomočenju konstruktivnih sil in odnosov.

SUBLIMNOST OBJEKTNEGA IN HIPEROBJEKT

Politika ekologije v kontekstu posthumanističnih pristopov predpostavlja delovanje neintencionalne nečloveške objektности in oblikuje koncept ekološkega sublimnega, ki je v nasprotju z antropocentričnimi razsvetljenskimi in romantičnimi različicami sublimnega. Jane Bennett v besedilu *Thing Power and an Ecological Sublime* (2009) v okviru objektno orientirane ontologije obravnava stvari in materialnost kot delujočo živahno materijo, ne kot mrtvo instrumentalizirano snov. Ideja predmetnosti kot pasivne in mrtve materije spodbuja egocentrične refleksije in človeške fantazije o obvladovanju narave ter predstavlja »eno od mnogih ovir za nastanek bolj ekoloških, materialno bolj trajnostnih načinov proizvodnje in potrošnje« (Bennett, 2009, 26).

Tradicionalnim teorijam vzvišenega (Burke) Bennett očita antropocentričnost in narcisizem: naravne pojave, kot so gorate pokrajine, silovite nevihte ali prelivanje svetlobe, obravnavajo predvsem kot vzvode za proučevanje učinkov, ki jih sprožijo v človekovi duševnosti. Vzvišenost torej ni lastnost narave, temveč človeka: nenavadni predmeti in dogodki delujejo kot sprožilci sublimnega doživetja v čutečem, mislečem subjektu, medtem ko so materialne posebnosti zgolj zunanja pobuda za združitev nasprotujočih si občutij groze in občudovanja. Bennett predlaga, da namesto raziskovanja naših idej in občutij sublimnega raje preučimo »skrivnostne moči naturalistične in/ali biotehnoške zunanosti« (ibid., 25). Ob tem razmišlja o povečevanju moči telesnosti (objektnosti) v procesih združevanja in egalitarnega sodelovanja, saj »telesa najbolj izražajo svoje aktivne moči v ali kot skupek« (ibid., 31). Predmetnosti tako priznava lastno odporniško moč delovanja, silo oziroma materialno vitalnost – »moč stvari«, ki označuje »čudno živost domnevno 'nežive' oziroma 'anorganske' materije: njene moči, da se upira, tekmuje ali povezuje z individualnimi in kolektivnimi namerami, nagoni ali vzgibi oseb« (ibid., 25–26). Razumevanje nečloveških teles kot akterjev, in ne kot pasivnih objektov ter horizontalizacija odnosov med ljudmi in drugimi materialnostmi bi lahko, meni Bennett, spodbudila intenzivnejšo ekološko občutljivost:

»Občutek nepopolne, nevarne in vznemirjajoče sorodnosti z nečloveško zunanostjo me lahko samo spodbudi, da ravnam – z živalmi, rastlinami, zemljo, celo artefakti in blagom – manj brezumno, z več pozornosti, previdnosti ali spoštovanja« (ibid., 33).

Terminološko širitev sodobnega pojma sublimnega (jedrsko, ekološko, kemično sublimno) dopolnjuje tudi koncept hiperobjekta Timothyja

Mortona (*Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, 2013). Hiperobjekti zamajajo tradicionalno razmerje med subjektom in objektom, saj objekt mislijo na povsem nov način. So nevidni, prostorsko nelokalni, »razvlečeni«, viskozni in fazni; kot celote jih ni mogoče zaznati, doživljamo jih le skozi učinke. Morton navaja več primerov: hiperobjekt je lahko črna luknja, naftno polje, biosfera ali sončni sistem; lahko je seštevek vseh jedrskih snovi na Zemlji, zgolj plutonij ali uran; lahko je dolgoročen proizvod človeške izdelave, kot je stiropor, plastične vrečke ali »vsa brenčeča kapitalistična mašinerija« (Morton, 2018, 13). Hiperobjekti so torej nečloveške entitete, kot so globalno segrevanje, jedrska sevanja in toksini, ki jih občutimo prek učinkov – izpadanja las, zastrupitev ipd.:

»Zaradi viskoznosti, ki nas lepi na hiperobjekte, moramo priznati, da nečloveške biti pri nas kar mezijo in curljajo: živo srebro, radioaktivni delci, ogljikovodiki, mutagene celice, prihodnja, z nami nepovezana bitja, ki živijo v senci hiperobjektov« (ibid., 238).

Lastnosti hiperobjektov bi lahko povezali z idejo kantovske sublimnosti, zlasti v njenem razumevanju neskončnosti. Morton pa poudarja, da zavedanje razsežnih časovnosti ne sproža triumfalnega občutja razuma, temveč občutek ponižne bližine naravi. Če je po Kantu mogoče neskončnost in večnost obvladati skozi moč razuma (matematično sublimno), pa je pri hiperobjektih situacija obrnjena: njihova končnost ni funkcija našega znanja (ibid., 97). Hiperobjekti so hiperrelativni – zaznavamo jih le prek estetskih ali fizičnih učinkov. Tako vetra ne vidimo neposredno, zaznamo ga le posredno, skozi njegove učinke, ali pa s pomočjo merilnih naprav.

Morton je hkrati kritičen do okoljevarstva in ekokritike, ki ju dojema kot produkte moderne. Namesto tega predlaga temno ekologijo, »ekologijo brez narave, ki pomeni ekologijo brez pojma naravnega« (Morton, 2007, 24). Kot zapiše: »Ekološka misel, torej misel medsebojne vsepovezanosti, ima temno plat. [...] najdemo jo v 'darkerskem' zatrjevanju naključne in nujno čudaške ideje, da hočemo ostati ob umirajočem svetu: temni ekologiji« (ibid., 184–185). Morton dodaja še, da je »v takih okoliščinah umetnost žalostno delo. Izgubljam fantazijo – sanje o tem, da smo potopljeni v nevtraln ali dobrohotno Mater Naravo – in človek, ki izgublja sanje, je zelo nevaren. Umetnost torej nikakor ne sme biti piar za podnebne spremembe« (Morton, 2018, 238).

SUBLIMNO V SODOBNI UMETNOSTI

Sublimno označuje estetski pojav, ki presega vsako mero, obliko, ki destabilizira in preizkuša naše zmožnosti. Prav ta vidik teorije sublimnega,

ki se danes zdi posebej relevanten, opisuje situacijo, v kateri je človek potopljen v grozeče vesolje. »Bistvo ni več postaviti subjekt pred objekt, temveč vključiti subjekt v situacijo, ki presega vsako mero. Posledično nejasnost in zamegljenost postaneta estetski kvaliteti« (Bourriaud, 2022, 18). Za sodobne umetnike je sublimno povezano s transkripcijo prostora-časa, v katerem se gibljemo. Nanaša se na »planet, ki se upogiba pod debelo plastjo človeških produkcij«, ki ga zaznamujejo »dramatični učinki delcev, nevidnih s prostim očesom, konec 'divjine' ter družbeno življenje, strukturirano po zaslonih in porabi« (ibid.).

Bourriaud meni, da je kriza človeštva bistvena značilnost antropocena, ki se sooča s počasno katastrofo, posledico verige lastnih dejanj. Človeška vrsta je pri tem dezorientirana, oropana osnovnih prostorskih koordinat, tako na mikro- kot na makroravni. Zavzame tudi kritično držo do sodobne novomedijske instalacije, ki obiskovalce potaplja v zvok in sliko z estetiko imerzije, a ta – po njegovem mnenju – nima prave povezave z izkušnjo sublimnega. V dobi kapitalocena je koncept sublimnega v umetnosti podvržen mutaciji.

»Sodobno sublimno ni več tisto neskončnih prostorov, bolečega kontrasta med posameznikom in veličastno neizmernostjo gorskih verig. Je sublimno nasičenih prostorov, potopljenosti ljudi v okolje, v katerem so vseprisotni, v atmosferi, katere vsaka molekula je prežeta z njihovo dejavnostjo. [...] današnja umetnost nam kaže kompleksnost te prepletenosti med ljudmi in ostalimi živimi bitji« (Bourriaud, 2022, 23).

Sodobno sublimno kot reprezentacija oklepajočega in katastrofičnega prostora se zato razlikuje od romantičnega predvsem v prostorskem imaginariju. Abstrakcija izraža potrebo po izstopu iz običajnih koordinat – v smeri neizmerno majhnega ali velikega, mikroskopskega ali zračnega pogleda. Molekularna umetnost proizvaja dekompozicijo sublimnega, ki odraža »razkol med človeško vrsto in njenim ekosistemom« in skuša dojeti svet skozi prihajajočo katastrofo – skozi neskončno majhno, nevidno (ibid., 28–29). Bourriaud ugotavlja, da sodobna umetnost, vezana na naravo, prikazuje stanja prepletanja tehnologije in biologije, pri čemer ne moremo več govoriti o klasičnih pokrajinah, temveč o rastlinskih in atmosferskih gmotah:

»Ne prikazuje več teles, ampak organe, povezane z mrežami, ne več predmetov, temveč molekularne agregate [...] in reprezentacije, v katerih 'materija' kontaminira ali zatira 'obliko'. [...] V soočenju z 'naravo', nasičeno s človeško prisotnostjo in prenatrpanimi mesti, naša doba fantazira bodisi človeštvo brez narave bodisi svet brez ljudi« (ibid., 26).

Takšno umetniško senzibilnost lahko prepoznamo v mnogih delih Pierra Huygha, predstavljenih na retrospektivni razstavi *Liminal* v razstavišču Punta della Dogana v Benetkah (2024). Filmske projekcije v delih *Liminal* (2024) in *Camata* (2024) nastajajo in se modificirajo v realnem času s pomočjo robotike in sistemov umetne inteligence. *Camata* na primer prikazuje skupino strojev, ki izvajajo neznan ritual ob nepokopanem okostju mladeniča, najdenem v puščavi Atacama. Atmosfera je apokaliptična: po izumrtju ljudi preživijo stroji in algoritmi. Film se generira v neskončnost, brez linearnosti, začetka ali konca, saj sensorji v razstavnem prostoru nenehno sprožajo spremembe v njegovem poteku. Delo nas sooča s transakcijskimi odnosi med različnimi realnostmi, s prehajanjem med breztelesno entiteto in mrtvim človeškim telesom.

Podoben interaktivni princip deluje tudi v delu *Liminal*, kjer se po prazni krajini giblje votla človeška figura brez možganov in obraza. *Liminal* označuje prehodno stanje med čutno realnostjo in nečloveško entiteto – mogoče ga je razumeti kot hiperobjekt, ki součinkuje s človeško obliko. Figura kot prazna posoda sprejema informacije iz fizičnega prostora razstavišča prek senzorjev, medtem ko umetna inteligenca interpretira dražljaje in povratno vpliva na njeno vedenje. Opazujemo zanko med človeškim in nečloveškim sistemom, ki s svojo absurdnostjo eksistence priklicuje sublimne občutke groze in vzvišenega.

Sodobna umetnost torej odraža prostorske hiperzgotovitve in obsesijo z vizijami dehumaniziranih ekosistemov ali postapokaliptičnih scenarijev, ki anticipirajo svet brez ljudi in brez kulture. V času, ko se vsakodnevno soočamo z grožnjo podnebnih sprememb in z omejenostjo lastne reprezentacije, se zdi romantična ideja povezovanja narave in človeka brezpredmetna. Umetnost odgovarja na prostorsko krčenje z ekološkim aktivizmom, trajnostnimi praksami in fikcijami, ki predvidevajo nove pogoje bivanja v tehnološko konstruiranem, posthumanem svetu.

SKLEP

Izrazi sublimnega, ki se raztezajo od fenomenologije narave do ontologije materije in pogojev diskurzivnosti, imajo skupno potezo, saj artikulirajo nekaj »onkraj«, kar je hkrati »tukaj«. Gre za dimenzijo realnosti, ki presega razumljivo, izrekljivo in simbolno raven našega obstoja. Sublimno označuje liminalnost – pojav na robu, v izkušnji nezdružljivih in paradoksalnih občutij, v sočasni zaznavi bližine in oddaljenosti, ob zavedanju relativnosti obstoja in neobstoja. Ne glede na to, ali vznikne v kontemplaciji narave, med motrenjem vsakdanje materialnosti ali na meji jezikovno oprijemljivega, sublimno odpira razmerje z neizrekljivim in nepopisno dimenzijo realnega. Spoznanje, da meje resničnosti niso identične z

mejami jezika ali izkušnje, osvetljuje emancipatorni potencial sublimne estetike kot (okoljske) etike imanence.

Federico Campagna (2018, 2025) opozarja, da se socialno-ekonomske in individualne spremembe udejanjijo le s premikom perspektive na ravni dojetanja realnosti – torej s preobrazbo metafizične hipoteze, ki artikulira realno in določa obseg tega, kar je mogoče misliti, načrtovati ali udejanjiti (Campagna, 2018, 2–3). Premiki v politiki in estetiki proti etično odgovornemu odnosu do narave so mogoči šele ob preoblikovanju temeljnih predpostavk o svetu – ob spremembi pogleda, ki omogoča egalitarno in nehierarhično etiko. Takšna metafizika sublimnega lahko odpira prostor emancipatornih in revolucionarnih politik ter sprošča etično energijo, ki izhaja iz imanentnega razmerja med ljudmi in nečloveško naravo.

Ekološko sublimno, kot ga razvijajo sodobna ekološka usmerjena estetika, okoljska etika, ekokritika in ekološka umetnost, temelji na vprašanju: ali lahko načini estetskega občutja (sublimnega) usmerjajo in spodbujajo okoljsko odgovorno moralno delovanje? To vprašanje, ki problematizira razmerje med estetiko in politiko, se v sodobni teoriji in praksi razpira na različne načine, a vedno izhaja iz skupne premise – kritike antropocentričnega, hierarhičnega in transcendentalnega odnosa do narave. Sodobna ekološka kriza nas poziva, da razširimo pojmovanja realnosti in načine bivanja v smeri novih oblik afektivne povezanosti z nečloveškim. Sublimno, ki se gradi na iskanju prepletenosti med človeškim in nečloveškim – naravo ali tehnologijo –, spodbuja razvoj novih oblik etične in moralne odgovornosti do sveta, ki ga naseljujemo.

VIRI IN LITERATURA

- Bennett, J. (2009): *Thing Power and an Ecological Sublime*. V: L. White & C. Pajaczkowska (ur.), *The Sublime Now*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 24–35.
- Bennett, J. (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2022): *Planet B: Climate Change and the New Sublime*. Paris: Radicants.
- Brady, E. (2012): *The Environmental Sublime*. V: R. R. Clewis (ur.), *The Sublime Reader*. London, New York: Bloomsbury Academic, 355–365.
- Brady, E. (2013): *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burke, E. (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford University Press.
- Campagna, F. (2018): *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Caracciolo, M. (2021): Being Moved by Nature in the Anthropocene: On the Limits of the Ecological Sublime. *Emotion Review*, 13, 4. https://www.researchgate.net/publication/354571319_Being_Moved_by_Nature_in_the_Anthropocene_On_the_Limits_of_the_Ecological_Sublime (15. 7. 2025).
- Chua, E. J. (2009): Ecological Aesthetics – With or Without the Sublime? V: L. White & C. Pajaczkowska (ur.), *The Sublime Now*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 50–68.
- Clewis, R. R. (ur.) (2019): *The Sublime Reader*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Evernden, N. (1992): *The Social Creation of Nature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hitt, C. (1999): Toward an Ecological Sublime. *New Literary History*, 30, 3. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 603–623.
- Jameson, F. (1989): *Postmodernizem*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Jay, M. (1994): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kant, I. (1999): *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Leslie, E. (2009): *Icy Scenes from Three Centuries*. V: L. White & C. Pajaczkowska (ur.), *The Sublime Now*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 36–49.
- Liotard, J.-F. (1986): *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.
- Liotard, J.-F. (1991): *The Inhuman: Reflections on Time* [1988]. Stanford: Stanford University Press.
- Liotard, J.-F. (1992): Sublimno in avantgarda. *M'ars*, 3, 4. Ljubljana: Moderna galerija, 26–33.
- Liotard, J.-F. (1994): *Lessons on the Analytic of the Sublime* [1991]. Stanford: Stanford University Press.
- Markočič, V. (2012): *Sublimno v postmoderni vizualni umetnosti in kulturi*. Koper: Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije.
- Morley, S. (ur.) (2010): *The Sublime*. London, Cambridge: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Morton, T. (2007): *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Morton, T. (2018): *Hiperobjekti: Filozofija in ekologija po koncu sveta* [2013]. Ljubljana: Krtina.
- Nancy, J.-L., et al. (1993): *Of the Sublime: Presence in Question*. Albany: State University of New York Press.

- Schwenger, P. (1992): *Letter Bomb: Nuclear Holocaust and the Exploding Word* (Parallax: Re-visions of Culture and Society). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Shapiro, N. (2015): Attuning to the Chemosphere: Domestic Formaldehyde, Bodily Reasoning and the Chemical Sublime. *Cultural Anthropology*, 33, 3. <https://journal.culanth.org/index.php/ca/article/view/ca30.3.02/219> (15. 4. 2025).
- Stenne, A. (ur.) (2024): *Pierre Huyghe: Liminal*. Benetke: Pinault Collection, Marsilio Arte.
- Weiskel, T. (1976): *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- White, L., & Pajaczkowska, C. (ur.) (2009): *The Sublime Now*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

VIDEO VSEBINE

- Campagna, F. (2025): *Federico Campagna – Alain Elkann Interviews – You Tube*, 4. 5. 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=WzRSLz5Ev-o> (20. 8. 2025).
- Campagna, F. (2022): *Plattform: Federico Campagna: Technic and Magic, Bergen Kunsthall – You Tube*, 20. 8. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=-ooaqT4m8ek> (20. 8. 2022).

Pojavljanje pojma skrbi v sodobni umetnosti: asemblažne logike prakse¹

Kot poudarjajo številne analize (Krasny in Perry, 2023; Kunst, 2021; Millner in Coombs, 2021; Fowle, 2007; Krasny et al., 2022), je v umetnostnem diskurzu v zadnjem dobrem desetletju mogoče beležiti poudarek na pojmu skrbi v teoretskih analizah umetniških praks, v samih umetniških praksah, ponekod pa tudi v opredelitvah drugačnih pristopov h kuriranju, ki se pogosto opirajo na etimologijo latinskega izraza *curare*. Kot bom pokazala, se pojem skrbi v umetnostnem in kuratorskem diskurzu v zadnjem dobrem desetletju praviloma pojavlja predvsem na tri deloma specifične načine. Vzporedno s splošno razširitvijo pojma in prakse umetniškega raziskovanja ga je mogoče zaslediti v nekaterih teoretskih prispevkih, ki poskušajo opredeliti epistemične, do neke mere pa tudi etične potenciale umetniške prakse kot »skrbnega ravnanja«, pri čemer se ti pogosto opirajo na fenomenologijo. Nadalje se pojem skrbi pojavlja vezano na kuriranje – pogosto kot poskus redefinicije vloge kuratorja v umetniškem sistemu in prek vključevanja (eko)feminističnih, queer, postkolonialističnih itd. teoretskih in političnih položajev. Poleg tega je pojem skrbi zastopan v teoretskih refleksijah in umetniških praksah tudi na način poziva, ki ne izhaja le iz refleksije aktualnih družbenih, ekonomskih, okoljskih itd. okoliščin in prekarizacije umetniškega poklica, ampak tudi iz refleksije imanentne prekarnosti življenja.

Pojem skrbi se velik del zgodovine zahodne etike načeloma ni neposredno pojavljal kot pomembnejši, saj je bil poudarek zlasti na pojmih svobode, pravičnosti, do neke mere tudi ljubezni. Od 80. let 20. stoletja pa je postopoma beležiti njegovo pogostejšo zastopanost v dveh deloma specifičnih kontekstih: v okviru študij spola v povezavi s skrbstvenim delom in tematiko socializacije žensk,² vzporedno z razvojem biotehnologije, pa tudi v okviru vzpostavljaajočega se področja sodobne bioetike. (Reich, 1995) Onstran področja etike se je pojem skrbi (*cura*) sicer

¹ Prispevek je rezultat raziskovalnega programa P5-0452, Vizualna pismenost na Univerzi v Ljubljani, Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

² Številni prispevki recimo izpostavijo knjigo Carol Gilligan, ki je leta 1982 v knjigi *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* raziskovala vidik skrbi v moralnem razvoju žensk.

kontinuirano pojavljaj vse od antičnih literarnih, mitoloških, do neke mere tudi filozofskih virov, pri čemer je ravno tako kontinuirano nastopal na dva deloma nasprotujoča si načina: skrb je bila v pomenskem smislu postavljena v bližino z bremenom, težavami ali tesnobo v smislu obremenjenosti s skrbmi, ko pa je bil pojem rabljen v smislu skrbi za blaginjo drugega, pozorne vestnosti in predanosti, oskrbe kot pomoči, ali ko je bil vezan na etiko sebstva ter skrbi zase (Foucault, 2010, 429–670), pa so mu bile načeloma pripisane pozitivne konotacije.

Na polju moderne filozofije je, onstran Goethejeve romantične literarne zapuščine (zlasti njegovega *Fausta*) (Reich, 1995), skrb (*Sorge*) bila bolj neposredno zastopana v eksistencialistični filozofiji Sørenea Kierkegaarda, saj jo je ta opredelil kot osrednjega pomena za razumevanje človeškega življenja in kot ključ do človekove pristnosti. Nekoliko kasneje pa je pojem dobil pomembno mesto predvsem v fenomenološki filozofiji Martina Heideggerja, kjer ni bil več le del etike in vprašanj, vezanih na dobro življenje, ampak je postal središčni pojem njegovega filozofskega miselnega sistema (Stack, 1969): v teh okvirih skrb ni bila več neposredno vezana na individualnost, subjektivnost in psihologijo, ampak je postala pojem, ki opisuje osnovno ontološko strukturo človeškega bitja. Natanko centralno mesto skrbi pri Heideggerju v povezavi z njegovo filozofijo umetnosti in tehnologije, predstavlja eno od pomembnih referenc nekaterih prispevkov, ki bi jih bilo mogoče umestiti v kontekst novih materializmov in ki natančneje obravnavajo logiko umetniške prakse. Kot bom pokazala, opredelitve umetniške prakse v teh okvirih nimajo le epistemoloških, ampak tudi določene etične implikacije: predstavljajo izhodišče za argumentacijo, kako lahko umetnostno področje prispeva k etiki skrbi onstran tega, da skrb kot pojem in praksa nastopa na način vsebinskega oz. političnega izhodišča konkretnih sodobno-umetniških in kuratorskih projektov, torej predvsem kot predmet vizualne reprezentacije, ki je na tem mestu ne razumem kot sinonim za prakso vzpostavljanja pogojev, da se nekaj na zaznaven način razkrije.

Poleg literarnih in mitoloških virov ter dela zgodovine moderne filozofije, je skrb vendarle mogoče opredeliti kot vse prežemajoče in vseprisotno izhodišče modernih politik in politične filozofije, kar je med drugim analiziral Michel Foucault na podlagi pojma vladnosti (*governmentality*) ter biopolitične in disciplinske oblasti (Foucault, 2015a, 2015b). V knjigi *Filozofija skrbi* Boris Groys celo predlaga, da je najbolj razširjeni način dela v sodobnih družbah pravzaprav skrbstveno delo, katerega predmet je človeško življenje (Groys, 2022). Groys, ki trditev postavi v postcovid kontekstu, se pri tem referira natanko na Foucaultov opis moderne biopolitične države, ki ne skrbi le za reprodukcijo bioloških življenj, ampak tudi duševnega zdravja in blaginjo. Zlasti v knjigi *Rojstvo*

klinike (2009) je Foucault denimo pokazal, da naj bi sodobna medicina prevzela nekdanjo vlogo religije: predhodno skrb za duhovno zdravje in odrešenje oz. posmrtno življenje naj bi temu ustrezno nadomestila skrb za zdravje in blaginjo biološkega (družbenega) telesa. Moderni državni institucionalizirani mehanizmi skrbi pri tem predpostavljajo primarnost skrbi zase, ki je strukturirana kot težko in neprestano delo (Groys, 2022, 14): načeloma vskočijo sekundarno, ko skrb zase ni dovolj.

V zadnjih dveh desetletjih teoretske obravnave skrbi pogosto izhajajo iz identifikacije splošne krize družbene skrbi, ki naj bi bila rezultat neoliberalizacije (individualizacija odgovornosti na vseh ravneh družbenega življenja, privatizacija skupnega, razgradnja socialdemokratskih mehanizmov zagotavljanja socialne varnosti, spremembe vladnosti itd.) in se v umetniških projektih med drugim manifestira tudi v poudarjanju čustvene in ekonomske ranljivosti življenj (kulturnih delavcev), ki so še posebej dovzetni za posledice razgradnje javnih servisov in individualizacijo skrbi, utelešeno v imperativu »skrb zase«. Kot to formulira Bojana Kunst v knjigi *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*: skrbeti ali skrbeti zase je »potrebno prav zato, ker zate nihče ne skrbi« (Kunst, 2021, 68). Tematizacija splošne krize družbene skrbi je pogosto tesno povezana tudi z identifikacijo splošne krize ekološke skrbi in podnebne zloma. Zlasti na področju ekofeminističnih in queer obravnav, ki se opirajo na novomaterialistične in posthumanistične teoretske prispevke, so se tako artikulirale zahteve po obravnavi in prakticiranju skrbi, ki presega mišljenjske okvire individualne morale, širi optiko začasnosti (projekta, politične intervencije), človeškega življenja ali medgeneracijskega obstoja in solidarnosti tako, da vključuje tudi nečloveške in več-kot-človeške akterje, hkrati pa ne ostane slepa tudi za vidike prakticiranja skrbi, ki so prepleteni z (re)produkcijo razmerij moči ter za nasilje skrbi.

UMETNIŠKA PRAKSA IN/KOT SKRIBNO RAVNANJE:
OD EPISTEMOLOŠKIH PROTI ETIČNIM IMPLIKACIJAM
UMETNIŠKE PRAKSE

V uvodnem delu knjige *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image* (2004) avstralska umetnica in teoretičarka umetnosti Barbara Bolt na podlagi refleksije lastnega delovnega procesa slikanja opisuje čudenje nad avtonomnim življenjem, ki so ga prevzela nekatera njena dokončana slikarska dela. Pripoveduje o procesu slikanja, ki se na neki točki začne odvijati onstran njene apercipije in nadzora, hkrati pa izrazi opažanje, da slike po dokončanju onstran njenih intenc začenjajo uprizarjati (*perform*) – ne ilustrirati ali vizualno reprezentirati – znane

epizode iz literature ali filozofije. Taka izkušnja Bolt spodbudi k temeljnim raziskovalnim vprašanjem o likovnih/vizualnih podobah, ki jih analizira v omenjeni knjigi: »Ali ima vizualna podoba, tako kot govorno dejanje, moč, da udejanji tisto, kar upodablja? Ali lahko podoba preseže svojo strukturo reprezentacije in je bolj performativna kot reprezentativna« (Bolt, 2004, 3–4)?

Bolt se pri svojem razmisleku v prvi fazi osredotoči na logiko umetniške prakse, pri čemer se opre zlasti na prispevke Pierra Boudrieuja v knjigi *Praktični čut* iz leta 1990 in Michela de Certeauja v knjigi *Iznajdba vsakdanjosti I: umetnost delovanja* iz leta 1984, predvsem pa povzame njune poudarke glede tega, kako težko je logiko prakse pravzaprav ujeti v besedišče logike, razumljene predvsem kot (samo)ozaveščene racionalne dejavnosti. Onstran virov, na katere se neposredno opira, pa bi bilo analizo Bolt, ki izhaja iz hkratne pozicije ustvarjalke in teoretičarke umetnosti, mogoče povezati tudi s številnimi opredelitvami posebnosti raziskovanja na področju umetnosti zlasti v zadnjih dveh desetletjih. Take opredelitve so primarno izhajale iz sprememb v akademskem/visokošolskem umetniškem in oblikovalskem izobraževanju predvsem od zgodnjih 2000. let, pri čemer je najbolj očiten rezultat teh sprememb ustanavljanje umetniških/praktičnih doktorskih študijskih programov. Od druge polovice 2000. let so v dialogu s temi spremembami bili objavljeni številni teoretski prispevki, ki so poskušali definirati posebnosti umetniškega raziskovanja (Hannula, Souranta in Vaden, 2014; Hübner, 2024; Smith, Roger T. Dean, 2009; Sullivan, 2005; Haseman, 2006 idr.). Med temi so posebej relevantni tudi prispevki, ki so izhajali iz kritike scientističnega pristopa k opredeljevanju raziskovanja na področju umetnosti in oblikovanja (Biggs, 2002; Willard, 2015 idr.), pri tem pa zagovarjali tezo, da je logika umetniške prakse zgolj pogojno združljiva z uveljavljenimi znanstvenimi raziskovalnimi metodologijami, ki naj bi se jim umetniki in oblikovalci približali, če naj bi bila njihova raziskovalna dejavnost širše pripoznana v akademski raziskovalni sferi.

V skladu z uveljavljenimi delovnimi postopki na področju umetnosti in oblikovanja je bilo pri opredelitvah posebnosti umetniške raziskovalne prakse pogosto v ospredju dejstvo, da so mišljenjski in raziskovalni procesi umetnikov in oblikovalcev vedno utelešeni, da ne angažirajo in generirajo le eksplicitno, ampak zlasti tiho znanje (*tacit knowledge*), ki ga je mogoče zgolj pogojno ozavestiti in verbalizirati (Polanyi, 2022), predvsem pa, da je umetniško delovanje produkt performativnega vstopanja v dialog z okoljem, materiali/snovmi in drugimi tehničnimi pripomočki, kar je še posebej relevantno za široko področje okoljske etike. Glavnina tovrstnih prispevkov je fokus od zaključenih in empirično jasno določljivih umetniških del, ki so predmet klasične semiotične, formalne, hermenevtične itd. analize, preusmerila na sam ustvarjalni proces, saj bi

»[...] z uporabo logike greenbergovskega formalizma, [...] lahko razvrstili in ocenili delo v smislu tega, kar je edinstveno in nereduktibilno za določeno umetniško obliko. Podobno bi lahko sledil načelom Bauhauasa in se lotil formalne analize umetniškega dela: opredelili bi žarišče, natančno določil smerni tok, pokazali, kako se gibanje v delu aktivira z ritmom in ponavljanjem, ter ocenili, ali podoba deluje formalno. Druga možnost je semiotično branje podobe z analizo kodov, ki delujejo v podobi. Pri tem lahko opredelimo paradigmatske izbire umetnika in ocenimo, kako sintagmatska kombinacija teh vizualnih elementov omogoča, da se delo bere za družbeni pomen. Poleg tega lahko združimo formalne in semiotične modele ter pokažemo, kako formalni in semiotični elementi krepijo skladnost dela. Ali ob vsej tej premišljeni analizi vemo kaj več o umetniški praksi « (Bolt, 2004, 5–6)?

Četudi umetniška dela, vpeta v različne družbene in institucionalne kontekste vsekakor lahko reprezentirajo in označujejo, na ravni ustvarjalnega procesa prihaja predvsem do »dinamične materialne izmenjave med predmeti, telesi in podobami« (2004, 8), ki je produkt v temelju performativne logike prakse, ta pa izhaja iz neposrednega čutnega stika in odzivanja. Umetniška praksa, ki angažira večino, ni v strogem smislu niti zgolj telesna tehnika, kjer se umetniška materija (vidni dražljaji in podobe, materiali, besedila, zvok itd.) in materija telesa podrejajo ideji/načrtu, niti ne gre za to, da s posredovanjem umetnika, materija in čutnost lahko pridobita povsem avtonomno življenje.

Poleg novejših teoretskih prispevkov, ki se pogosto opirajo na nove materializme, se je tudi v okviru lokalne likovno-teoretske tradicije poskušala artikulirati nekakšna spravna, tretja pot med – na eni strani – idealističnimi, na drugi strani pa formalističnimi ali senzualističnimi pristopi k razmišljanju o umetniški praksi. Lokalna likovnoteoretska tradicija je umetniško prakso pogosto opredeljevala kot produkt izmenjave in medsebojnega oplajanja občutij, misli in različnih materialnosti, pri čemer je umetnikovo/oblikovalčevo telesno delo opredeljeno kot »*podaljsek možganov, mišljenje telesa*, ki lahko prav zaradi neposrednega stika z materialom odkrije in spozna marsikaj, česar um sam po sebi ne zmore« (Selan, 2010, 221). Enega od ključnih izhodišč za razvoj te mišljenjske linije je prispeval Milan Butina v knjigi *Slikarsko mišljenje: od vizualnega k likovnemu* iz leta 1984, v kateri se je oprl na marksistično opredelitev dela in produkcije (Marx, Engels, V. Rus idr.) in psihologijo (K. Kosik, V. Pečjak, A. Trstenjak idr.). Butina je v knjigi na podlagi razločitve naravnega vizualnega mišljenja in likovnega produktivnega mišljenja likovno prakso opredelil bodisi kot produkt soočanja z novo situacijo bodisi

kot rezultat prearanžiranja obstoječe (vidne) pojavnosti, zato pa potencialno tudi njene deavtomatizacije in oddomačevanja (1984, 38–46).

Od začetka 90. let se je Butinov fokus na materialnosti v opredeljevanju posebnosti likovne prakse (ki je tesno povezan tudi z njegovih opiranjem na marksizem), v prispevkih Jožeta Muhoviča še v dodatni meri osredotočil na utemeljevanje vloge čutnosti oz. enakovrednega sodelovanja racionalno-mišljenjskega, telesnega in čutnega v likovni praksi, a vendarle je v ospredje vstopilo razmerje vsebine in tej vsebini ekvivalentne čutne/likovne forme, pri čemer je bila dosledno zastopana optika človeškega zaznavanja (Muhovič, 1992; 1995; 2008). Poleg Muhovičevih prispevkov pa je umetniško prakso v okviru likovne teorije definiral tudi Jurij Selan, ki je v prvi fazi postavil ločevanje med likovno oblikovno prakso kot primarnim diskurzom in številnimi sekundarnimi diskurzi, ki interpretativno (hermenevitično, fenomenološko, formalistično, kontekstualistično, semiotično itd.) dostopajo do tega primarnega diskurza (Selan, 2010, 128–201). V zagovoru obrata k primarnemu diskurzu kot odgovoru na splošni trend obrata proti sekundarnemu diskurzu v sodobni umetnosti zlasti od 80. let 20. stoletja dalje je Selan definiral umetniški *praxis* opirajoč se na Aristotela v *Nikomanovi etiki*:

»V *praxis* namreč ni nekega fiksnega in predhodno oblikovanega znanja, ki bi obstajalo pred samim načinom telesnega udejanjanja, akcije. Namesto tega izhaja iz neke problemske situacije, dileme, neke kreativne pobude, ki človeka vzpodbudi k delovanju, mu da voljo za akcijo, da bi nekaj storil, pri čemer pa – kar je bistveno – sam proces telesnega dela vpliva nazaj na mišljenje« (Selan, 2010, 223).

V opredeljevanju logike umetniške *praxis* je tudi Selan nakazal na določene etične implikacije takega delovanja, ki naj bi bili zastopani tudi v Aristotelovi opredelitvi *praxis*: likovna praksa zahteva dialog ali kar obvezo k dialogu med mišljenjem in delovanjem (»seštevek duha in telesa«), ravno tako pa idejami in materiali, tak dialog pa v temelju določa zmernost in vmesnost. Zaveza k dialogu med različnimi variacijami materialnega in duhovnega, ki so vključene v umetniško prakso, zaveza k zmernosti in vmesnosti, naj bi namreč povratno generirala naravno odgovornost, ki je osnova za splošno etično odgovornost (2010, 223–226).

Podobno kot naštetih tudi Bolt v svoji opredelitvi performativnosti podobe in likovnega dela, v prvi fazi izhaja iz kritike dostopanja do sveta in pojavov sveta na podlagi reprezentacije, pri čemer ima v mislih zlasti reformulacijo reprezentacijske logike, ki izhaja iz kartezijskega pojmovanja prototipa. Kartezijsko uokvirjanje sveta reducira svet in pojave sveta na predmet, ki ima značaj podobe, vendar ne gre toliko za

mimetično podobo, ki izhaja iz opisovanja in posnemanja obstoječega, temveč bolj za prototip, model ali shemo, kakšen bi svet lahko bil, kar lahko najbolj neposredno opazujemo v zgodovini urbanističnega načrtovanja in v primeru arhitekturne prakse, ki temelji na ustvarjanju modelov ali načrtov za organizacijo obstoječega prostora ali ustvarjenih novih prostorov, ki bodo naknadno uresničeni na podlagi tega načrta/modela. Kot trdi Bolt, ustvarjanje prototipa predpostavlja, »da se pojem [ali podoba pojava, K. K.] oblikuje pred uresničitvijo, da se stvar misli, preden se uresniči« (2004, 18), taka ločitev ideje/načrta in materialne realizacije, pa ima v prvi fazi epistemološke posledice. Če podoba/načrt kot prototip ni v tolikšni meri zavezana mimetični logiki (podrejanju obstoječemu na podlagi opisovanja), ampak bolj logiki predpisovanja (vnaprejšnje hipotetično postavljanje kot prototip), pomeni, da v teh okvirih lahko prepoznavamo in odkrivamo (le) tisto, kar ustvarimo (Judovitz v 2004, 18), zato pa tudi ustvarjeni rezultat opredeljujemo skozi ozko optiko enosmernega informiranja trpne materije z idejo.

V poskusu definiranja umetniške prakse, ki se izogne taki optiki reprezentacije in signifikacije, se je Bolt v omenjeni knjigi naslonila na pojem rokovanja (*handling*) ali obvladljivosti (*handlability*), ki vključujeta konkretno ravnanje s stvarmi v svetu in ne le izdelovanje, ki temelji na racionalnem mišljenju. Rokovanje je v tem primeru razumljeno kot »odnos skrbi in skrbnega ravnanja, ne pa odnos, v katerem je svet postavljen pred nas (vedoče subjekte) kot predmet« (2004, 52). Natanko Heideggerjev pojem obvladljivosti Bolt predstavlja podlago za opredelitev likovne prakse kot »posebnega razumevanja, ki se uresničuje prek našega skrbnega ravnanja z orodji in materiali proizvodnje« (2004, 52). V ospredje skratka ne stopita le čutnost in telesnost oz. nuja po artikuliranju duhovnih vsebin v čutni govorici, ampak kritika instrumentalistične logike prakse, ki je v večji meri zastopana onstran umetnostne sfere: Bolt poskuša umetniško prakso opredeliti kot zapleten odnos med ljudmi, predmeti, orodji in materiali,³ kot praktično udejstvovanje, ki temelji na srečanju naštetih, ne pa zgolj materialni izvedbi izgotovljenih idej, ki sledijo logiki cilja in sredstev. Umetniško delo v teh okvirih skratka ne zaseda položaja cilja prakse, materiali in orodja pa sredstev za doseg ciljev, pri čemer naj bi se oboje podrejalo vnaprejšnji ideji.

Bolt je poleg tega v omenjeni knjigi nadalje razvijala Heideggerjevo opredelitev umetniške prakse kot kontrapunkta tehnologije (tj. zahodnega

³ Nekaj podobnega na področju znanstvenega raziskovanja stori tudi Karen Barad v knjigi *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, pri čemer ravno tako izhaja iz kritike podobe znanstvenega raziskovanja, ki temelji na reprezentaciji oz. o razmerju med vednostjo in svetom razmišlja na podlagi metafore zrcalne podobe, glej: Barad, 2007, 46–94.

pojmovanja tehnologije, ki vključuje instrumentalizacijo), vendar ne na način sledenja klasični distinkciji med masovno industrijsko, bolj ali manj tehnološko avtomatizirano proizvodnjo na eni strani, in ročno mojstrsko/ obrtniško produkcijo, ki je zaposlovala (med drugim tudi marksistično) teorijo oblikovanja in umetnosti od druge polovice 19. stoletja. Umetniška praksa recimo ni specifična in na sploh nasprotje tehnološko avtomatizirani praksi, ker gre za unikatno produkcijo, za primer ustvarjalnega dela, ki producira nove kakovosti (ne le množi, kopiči že znane in podobne stvari, kot je to značilno za poljubno obliko produktivnega dela), ampak ker naj bi tako produkcijo zaznamovale natanko določene etične komponente: ker umetnik ni edini ustvarjalec ali mojster dela, naj bi umetniška praksa vključevala »posebno odzivnost na druge prispevajoče elemente, ki sestavljajo določen umetniški sestav [ensemble] ali povezavo z njimi« (Bolt, 2004). Četudi Bolt uporabi izraz *ensemble* kot označevalec za usklajeni sestav, ki izvaja določeno operacijo, bi ga bilo v pomenskem smislu mogoče postaviti v bližino s teoretskimi opredelitvami asemblaža (*assemblage*), ki sta jo med drugim v *Anti-Ojdipu* podala Gilles Deleuze in Felix Guattari, kasneje pa razvijali Manuel Delanda, Donna Haraway, Bruno Latour in drugi. Asemblaž sicer je celota, ki je sestavljena iz delov, vendar to celoto ni mogoče opredeliti kot seštevek delov. Kot na podlagi dela Deleuzea in Guattarija poudari Delanda, so namreč pri asemblažu bistvene novo vzpostavljene lastnosti (*emergent properties*), tj. lastnosti celote, ki niso prisotne v njenih delih (Delanda, 2010, 3), ampak so rezultat njihovega produktivnega srečanja.

Podobno izhodišče med drugim zagovarja tudi novejša raziskava ustvarjalnega procesa keramikov na presečišču fenomenologije in kognitivne znanosti Ingarja Brincka in Vasudevija Reddyja, članek »Dialogue in the making: emotional engagement with materials« iz leta 2020. V članku sta avtorja izhajala iz zapisanih refleksij prakse keramikov, se oprla na obstoječe etnografske študije, ki temeljijo na praksi (*practice-led ethnography*) in analizirajo odnos keramikov do materiala, hkrati pa na Merleau-Pontyjevo fenomenologijo navade, spretnosti in namernosti in teorije materialnega udejstvovanja. Brinck in Reddy sta na tej podlagi zagovarjala tezo, da obstaja temeljna razlika med senzo-motorično rutiniziranostjo v vsakdanjem življenju in rutiniziranostjo, ki je sestavni del t. i. artizanske veščine: čeprav veščina keramikov nedvomno temelji na rutiniziranosti in tihi vednosti, se naj ne bi izključevala z vstopanjem v dialoška srečanja z materiali, orodji, okoljem. Taka veščina naj bi namreč v središče postavila telo in ne osebe: »Obrtniku [*to the craftperson*], katerega telo se je s prakso prilagodilo na okolje, se bodo ustrezna orodja in materiali neposredno predstavili kot pomembni. [...] preko poudarka nereflektiranih in pred-reflektiranih razsežnosti ustvarjanja, v središče

svojega opisa skrbno postavimo telo in ne osebe [...], uglašeno telo ne deluje namerno, temveč se prepušča povabilu okolja, da deluje« (Brinck in Reddy, 2020: 32–33). Gre skratka za ne povsem intencionalno nadzorovano predrefleksivno navado, ki zagotavlja tekoče motorično delovanje, povečanje predvidljivosti, ki izhaja iz navade, pa vzpostavlja temelj za raziskovanje (2020: 33), ki je tudi predpogoj za nekakšno odprtost za dialoške izmenjave telesa, materialov, orodij in okolja. Takšna veščina skratka naj ne bi bila primer rutiniziranosti, ki instrumentalizira, »zmanjša«, razvodeni zaznavanje/pripoznavanje okolja, različnih objektov in orodij, ampak ravno nasprotno: zaradi določene mere rutiniziranosti, je šele mogoče biti pozoren in pripoznati vse komponente, ki sodelujejo v praksi, ta pa je strukturirana kot asemblaž.

S stališča etičnih (in ne le epistemoloških) implikacij tovrstne logike prakse, ki nas tukaj zanima, je skratka treba nekoliko razjasniti sam pojem veščine oz. spretnosti, ki je – sledeč naštetim prispevkom – ne zaznamuje le odmik od instrumentalizacije in rutiniziranosti, ampak gre natanko za prakso, ki jo zaznamuje nekakšna odprtost za vstopanje v dialoške izmenjave. Veščina/spretnost očitno ni le telesna tehnika, ki jo je mogoče objektivirati, ločiti in sploh obravnavati kot orodje produktivnega dela, ampak izhaja iz kompleksnega sistema odnosov, ki se tvorijo na podlagi prisotnosti izvajalca v nekem okolju. Poleg tega veščina ni le mehanična uporaba zunanje sile na objekt, material ali okolje, temveč se »nenehno odziva na spreminjajoče se okoljske pogoje in na odtenke odnosa praktikanta do materiala, ki se odvija med izvajanjem naloge« (Ingold, 2002, 401). S tega stališča je veščina odporna za popolno kodifikacijo na način programa, predstavitev oz. sklopa pravil: veščine ne pridobimo na podlagi tega, da program ali sklop pravil postane del eksplicitnega znanja, ki se lahko prenaša in ga racionalno osvojimo kot sklop nakopičenih predstav, ampak »z mešanico improvizacije in posnemanja v okolju prakse« (2002: 401). Tako opredeljena veščina skratka ni (le) sposobnost specifičnega proizvajanja, ki umetnika ločuje od neumetnika, ampak bolj utelešena sposobnost sodelovalne asemblažne prakse, zmožnost materialno soodvisnega delovanja, ki razširi optiko individualnega racionalnega odločevalca na mrežo drugih človeških in nečloveških akterjev.

CURARE KOT ETIMOLOŠKI TEMELJ KURIRANJA IN INFLACIJA GOVORA O SKRBI

Elke Krasny in Lara Perry sta v uvodu v zborniku *Curating with Care* iz leta 2023 trdili, da se beseda skrb v besednjaku sodobne umetnosti in kulture pojavlja skorajda tako pogosto – mestoma celo kot sinonim – kot beseda kuratorstvo. Nedavno razširjenost pojma v sodobni kuratorski praksi naj bi

bilo treba razumeti kot odziv na dvojno krizo: trajno krizo družbene in ekološke skrbi, ki je značilna za globalno politiko, in novejšo poklicno krizo kuratorstva (Krasny in Perry, 2023: 1). Poklicna kriza kuratorstva se pri tem navezuje predvsem na zgodovinsko zapuščino poklica, ki je tesno povezana z moderno muzejsko institucijo, zato pa tudi z zgodovino imperializma, kolonializma in nacionalizma. Vloga kuratorja sodobne umetnosti naj bi se razvila iz predhodne vloge kustosa, ki je skrbel za razstavljene predmete oz. predmete muzejske zbirke (Žerovc, 2010, 123–135), katerih temeljna vloga je bila izobraževalna: obiskovalce posredno ali neposredno poučevati o genealogiji nacije, napredku zgodovine, hierarhiji svetovnega reda. Muzej kot institucija in kurator sta skratka (bila) v službi varovanja umetniških in kulturnih predmetov, ki imajo status premične dediščine: formalno sta zavezana »dolžnost skrbi«. A v sodobnih okoliščinah naj bi natanko ta dolžnost skrbi postala problematizirana in vodila v krizo kuratorskega poklica oz. nujo po njegovi redefiniciji: zlasti v zahodnoevropskem kontekstu so bili nekateri kulturni predmeti zbrani prek kolonialne in imperialistične razlastitve, poleg tega pa je kuratorska skrb hkrati akt valorizacije, vzpostavljanja distinkcij med vrednim in nevrednim (tj. med tistim, kar je vredno ohraniti in tistim, kar lahko prepustimo propadu), valorizacija sama pa neizbežno zrcali večinske sisteme vrednot, tj. kulturno, razredno, rasno in spolno pristranskost.

Nekaj podobnega kot izpostavita Krasny in Perry v omenjeni monografiji, je že desetletje in pol pred tem detektirala Kate Fowle v članku »Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today«: da bi – kljub zgodovinski dediščini – poudarili, da je kuratorjeva praksa zakoreninjena v antikapitalističnih, protirasističnih, dekolonialnih, ekoloških itd. agendah, se »številni kritični kuratorji, raziskovalci muzejev in teoretiki kuratorskih praks [...] vztrajno sklicujejo na latinsko besedo *curare*« (2007, 10). Fowle v članku ni poskušala toliko zavrnila te povezave ali reparativne prakse kuratorjev označiti kot lažne in imponentne, ampak je poskušala nakazati na – recimo temu – senčno plat pojma *curare*, ki v splošnem pomeni zdraviti, skrbeti, urejati ali organizirati. Analize različnih rab in pomenskih kontekstov besede *curare* kot ne le etimološkega, ampak domnevno tudi epistemološkega in etičnega izhodišča kuratorske prakse, so skratka poskušale nakazati tudi na prepletenost skrbi in nadzora, predvsem pa tudi na možne posledice, ki so povezane z močjo, ki je dodeljena kuratorju. Natanko ta senčna plat skrbstvenega dela je bila sicer bolj nagovorjena zlasti v delu (latinsko-ameriške, črnske) feministične obravnave skrbi, ravno tako pa tudi v Foucaultovi obravnavi humanizma in biopolitike. Pred izoblikovanjem modernih (umetniških) institucij je vlogo kustosa/kuratorja kot skrbnika namreč mogoče povezati s sorodnimi institucionalno-skrbstvenimi vlogami, kjer je skrbno delovanje realizirano

kot odnos do nekoga ali nečesa, ki potrebuje skrb, nego ali podporo, torej gre v osnovi za hierarhični odnos, ki je hkrati prepleten z nadzorom (bodisi živali, predmetov, norcev ali mladoletnikov).

Kot poudarita Krasny in Perry, so se sodobni muzeji in galerije na to krizo kuratorstva v zadnjih dveh desetletjih odzvali predvsem tako, da so vztrajali pri tem, da ima kustos/kurator v prvi vrsti obveznosti do ljudi, skupnosti, okolja, in šele nato do valoriziranih predmetov (Krasny in Perry, 2023: 3–4).⁴ Specifično Elke Krasny, ki deluje tako kot teoretičarka umetnosti kot kuratorica, je skozi lastno prakso razvijala feministične pristope h klasičnemu projektneemu razstavljanju na način gradnje bolj dolgoročnih družbenih interakcij oz. prakticiranju »družbene odnosnosti«, ki temelji na kolektivnem delu, solidarnosti v smislu vzajemne pomoči in trajnostnem samoorganiziranju. (Millner in Coombs, 2022, 16) V zborniku *Radicalizing Care: Feminist and Queer Activism in Curating* (2022), ki so ga poleg Krasny souredile še Sophie Lingg, Lena Fritsch, Birgit Bosold in Vera Hofmann, so tako neposredno zastopani natanko feministični in queer pristopi k zgodovini in praksi kuratoriranja, ki izhajajo iz kritike razstavnega sistema, razmerij moči oz. krivic in neenakosti v svetu umetnosti.⁵ Urednice pri tem izhajajo iz refleksije težavnosti zahteve, da kuriranje zastavimo na temelju emancipatorne in transformativne politike,

⁴ S širše perspektive je sicer mogoče o praksi kuriranja, ki izhaja iz pozicije kustosa in se začne v zahodno kulturnem kontekstu pojavljati okvirno od 70. let 20. stoletja dalje, skratka nekako vzporedno z definiranjem sodobne umetnosti, razmišljati tudi s stališča predružačenja uveljavljenih oblik mediiranja med umetniškimi deli in publiko. Dematerializirani, raziskovalni, lokacijsko-specifični, situacijski itd. umetniški procesi, ki so značilni za sodobno umetnost namreč predpostavljajo povečano delo na diskurzivni kontekstualizaciji in izobraževanju občinstva o družbenopolitičnih problematikah, ki jih ti nagovarjajo. Širjenje vloge in pomen kuratorja kot mediatorja, praviloma poteka vzporedno s širjenjem obrazstavnega diskurzivnega programa muzejev in galerij, slednje pa vzporedno s (ponovnim) širjenjem ideje o pedagoških in političnih funkcijah umetniških institucij. Splošni premik fokusa od »kuriranja umetnikov« in umetniških del h kuriranju prostora, tj. prepletu »socialnega telesa, ki si ga delijo umetnik, publika in 'umetniški objekti'« (Von Bismarck, 2010, 41), torej ni nujno le stvar nove skrbne občutljivosti, ampak je povezan tudi s širšimi produkcijskimi in tehnološkimi spremembami, ki narekujejo splošne norme družbenega komuniciranja.

⁵ Ta vidik je v slovenskem prostoru neposredno zastopan v kuratorski praksi kuratorske mlajše generacije Tie Čiček, aktualne umetniške vodje Galerije Škuc. Pri svojem delu se Čiček osredotoča na teorijo dela in etiko skrbi ter poskuša reinterpretirati konvencionalne razstavne koncepte in sodobno umetniško produkcijo. V tem okviru je mogoče izpostaviti nekatere razstavne in diskurzivne projekte, ki jih je Čiček zasnovala in izvedla skupaj s sodobnimi umetnicami, recimo projekt in razstavo *Work in Progress. Razmišljanje o skupnostih onkraj kapitalizma*, ki je nastala v dialogu z umetnicama Vesno Bukovec in Ano Čigon. Razstava je nagovarjala ranljivi položaj kulturnih delavcev, hkrati pa poskušala reflektirati negotov in nevaren družbeni položaj, v katerega je potisnjen današnji (kulturni) delavec. Poleg tega je razstava, ki je bila na ogled konec leta 2022 v Galeriji Škuc, poskušala tudi ustvariti začasno podporno točko s prostorom za sodelovanje in izmenjavo mnenj.

pri čemer se med drugom oprejo na opredelitve skrbi, kot sta jih prispevali ameriški teoretičarki Berenice Fisher in Joan Tronto, po mnenju katerih skrb »vključuje vse, kar počnemo, da ohranimo, nadaljujemo in popravimo naš ‚svet‘, da bi lahko čim bolje živeli,« to pa avtomatično vključuje telesa, nas same in naše okolje, »ki jih skušamo preplesti v kompleksno mrežo, ki ohranja življenje« (Tronto v Krasny et al., 2022, 17).

Praktično identični citat se znajde tudi v uvodniku zbornika *Care Ethics and Art*, ki sta ga zasnovali urednici Jacqueline Millner in Gretchen Coombs. Zbornik enakovredno sopostavi prispevke, ki analizirajo tako aktualno krizo družbene kot tudi ekološke skrbi, saj posamezna poglavja skozi različne konkretne primere obravnavajo tematiko skrbi zase, institucionalnih mehanizmov skrbi in skrbstvenega dela, skrb za okolje, materialno kulturo in dediščino ter človeške in nečloveške druge. Skupna točka raznolikih umetniških in kuratorskih primerov naj bi bila po mnenju urednic bila želja po »preprečevanju škode, ki jo neoliberalne prakse povzročajo na vseh področjih življenja« (Millner in Coombs, 2022, 2). Drugače rečeno: predmet skrbi, skrbnega delovanja in etike skrbi, je v alternativnih opredelitvah kuriranja pravzaprav življenje ali kar živo kot tako. Podobno kot je na številnih primerih izpostavil Foucault: etika skrbi je neločljiva od biopolitike, reguliranja življenja, spodbujanja splošnega zdravja živega, le da se je v sodobnem diskurzu življenje in status živega razširil od človeškega življenja zlasti na okolje, rastlinsko in živalsko drugost, organsko in mestoma tudi anorgansko materijo. Naslednja ključna značilnost tako opredeljene feministične etike skrbi kot izhodišča kuratorske prakse, se tiče že omenjene asemblažne logike prakse: namesto prevladujočega moralnega imperativa, ki temelji na zapovedi spoštovanja pravic posameznikov, je potrebno skrbno ravnanje kot prakso zasnovati kot v temelju odnosno, kjer noben del ni izoliran in avtonomen, ključno pa je odnosnost negovati in biti zanjo odgovoren (2022, 21).

Izhajajoč iz prepleta skrbi, upravljanja in nadzora je k obravnavi sodobne »inflacije govora o skrbi« na področju sodobnih umetnosti v knjigi *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi* pristopila tudi Bojana Kunst. Kunst se je v prvi fazi lotila bolj splošnega vprašanja, kako je umetnost (lahko) politična. V odgovarjanju na to vprašanje, kot predlaga, lahko zavzamemo makropolitico perspektivo, ki umetnost zreducira na stvar ideologije, bolj aktivizma kot umetnosti, lahko pa se političnih vidikov umetnosti lotimo z mikropoliticega stališča, kjer je partikularno umetniško delo/projekt neločljivo od okolja in prepleteno s čutnostjo teles. A razlikovanje makro- in mikroperspektive v prakticanju in razmišljanju o političnosti umetnosti se za Kunst ne nanaša zgolj na merilo. Ne gre toliko za razliko med partikularnim in univerzalnim, med perspektivo s stališča človeških potreb ali sistemsko/planetarno politično perspektivo, ampak gre bolj za to, da

mikroperspektiva izsili fokus na estetsko in telesno, kjer ni natančnih delitev med medsebojno odvisnimi ranljivimi telesi ter telesi in okoljem, tj. sredstvom reprodukcije njihovega življenja (Kunst 2021, 18–32). Če se vrnemo na v prvem delu članka uporabljeno terminologijo: mikroperspektiva izsili, da o umetnikovem/kuratorjevem delovanju in umetniškem delu razmišljamo kot o imanentno asemblažu, ki lahko reproducira obstoječe pojmovne, politične, materialne delitve, lahko pa jih prevprašuje in skozi prakso poskuša zastaviti na drugačnem temelju.

Skrbstvenost se za Kunst ne zrcali (le) v temah, ki jih umetnost obravnava: ni toliko stvar reprezentacije ali udejanjanja, ampak se bolj manifestira v načinu, kako je umetnost udeležena v dejanskosti, »kako je sama skrb« in kako »pazljivost za življenje sveta, ki si ga delimo, tudi določa« (2021, 13). V takšni zastavitvi Kunst sledi tezi, ki jo je pred tem postavila Judith Butler v knjigi *Prekarno življenje: moči žalovanja in nasilja* iz leta 2004 – zbirki besedil, ki so nastala kot neposreden odziv na 11. september 2001 in vojno proti terorizmu. Ko si je v luči 11/9 in vojne proti terorizmu Butler zastavila preprosto vprašanje, na kakšni podlagi lahko nekatera življenja opredelimo in tretiramo kot vredna žalovanja, predmet skrbi in varovanja, druga pa bodisi pasivno prepustimo propadu in smrti ali na bolj aktiven način tretiramo kot nevredna, upravičeno žrtev, pogrešljiva, je pokazala, da obstajata dve razločljivi, četudi povezani obliki prekarnosti. Ločevati je mogoče med prekarnostjo, ki je vezana na golo biološko življenje (*bios*), je enakovredno razporejena, sploh pa pokazatelj, da je poljubno živo bitje eksistenčno odvisno od okolja, in prekarnostjo, ki je vezana na politično življenje (*zoe*), zato pa tudi precej neenakomerno razporejena. (2020, 19–49) Butler tako v knjigi predlaga preusmeritev politike od skrbi za posledice neenako razporejene (politične) prekarnosti proti prvi obliki prekarnosti, razumljene kot splošne ranljivosti za druge, ki je pravzaprav sestavni del telesnega življenja (Butler, 2020, 29).

Na tej podlagi tudi Kunst poskuša reformulirati razmišljanje o skrbstveni umetnosti s stališča splošne ranljivosti, pri čemer se med drugim opre na neindividualizacijske oziroma relacijske etike skrbi, ki izhajajo iz ontološkega obrata v humanistiki in družboslovju, kamor je mogoče umestiti tudi t. i. asemblažno teorijo in etiko: »Ranljivost je kategorija življenja, v kateri nismo nikoli sami, temveč skupaj z drugimi (ne nujno samo z ljudmi), to pa zato, ker je življenje samo ranljivo, vedno že soodvisno; življenje ontološko ni mogoče brez *biti s kom ali čim*. Ranljivost tako ni zmožnost človeškega, pač pa je del *odvisnosti od*, zapletenosti, ki se ji ne moremo odtegniti« (Kunst, 2021, 34). Takšno izhodišče skrbi ne zreducira na subjekt etičnega delovanja in odločanja, ampak že samo etičnost misli na terenu odnosov in dejanj, jo skratka umešča v odnose mrež relacionalnosti, situacij, materialnosti in žive

soodvisnosti, ki naj ne bi bila razumljena na način nasprotja neodvisnosti. Poleg tega pa tudi poskuša prekiniti z razumevanjem skrbi kot nečim, kar se zaključí: skrb ni dogodek ali projekt, ampak je trajna, nefiksna mreža, ki se še v največji meri udejanja na način, da skrbimo, da se črte skrbi ne prekinejo. Skrb je torej mrežni način delovanja, ker je sam subjekt etičnega delovanja neizbežno vpet v mrežo odnosov in v svoje okolje, zaradi česar tudi skrbi ni ustrezno misliti ali prakticirati kot popravek ali rešitev določljivega in enkratnega problema, ampak kot specifični način delovanja, ki se reproducira, širi in množi, predvsem pa: ki ima neizbežno posledice. Skrb kot neprekinitev črt skrbi, se skratka tiče tudi neprestanega upravljanja s temi predvidljivimi in nepredvidljivimi posledicami (2021, 166–170).

ASEMBLAŽNE PRAKSE: VZPOSTAVLJANJE POGOJEV ZAZNAVNOSTI

V okviru aktualne krize specifično ekološke skrbi in podnebne zloma se je v številnih razpravah o okoljsko in ekološko angažiranih umetniških praksah znova aktualizirala relacija vizualnega zaznavanja, predstavljanja in produkcije vednosti, ki jo podpirajo tudi bolj nedavne nevroznanstvene raziskave o vlogi vizualnega zaznavanja v kognitivnih procesih. Eno od bolj zastopanih izhodišč sodobnih okoljsko in ekološko angažiranih umetnosti je tako natanko raziskovanje možnosti produkcije (vizualne) zaznavnosti oz. estetske izkustvenosti procesov in sprememb, ki so povezavi z aktualno ekološko krizo, saj ne gre le za to, da ti niso zaznavni za človeške čute ali specifično vid (kar tudi pomeni, da jih je težko prevesti v likovno/vizualno podobo), ampak so pogosto tudi nepredstavljivi na ravni abstraktnega mišljenja. Kriza ekološke skrbi na področju sodobne umetnosti skratka ne postavi v ospredje le vloge vizualizacije – najbolj splošno rečeno: prakse prevajanja že nakopičenih informacij v lažje zapomnljivo, dostopno in dojemljivo vizualno obliko (tj. likovne prvine in spremenljivke) (Manovich, 2011, 116–156) – ampak v večji meri in na specifičen način aktualizira klasično temo zahodne umetnosti: razmerje med materialnim, vidnim/zaznavnim in nereprezentabilnim.⁶

⁶ Medtem ko se je v obdobju vzpostavljanja modernega pojmovanja umetnosti med renesanso in baroka vloga umetnosti utemeljevala skozi platonistično optiko materialne realizacije idealnega (tj. idealne oblike) v konkretnem, kjer umetniškemu delu pripade status posrednika med realnim in idealnim, modernistična umetnost v ospredje postavi vlogo umetnosti, da posreduje med občutji (tudi: psihološko notranjostjo) in idejami (tudi: zunanostjo). V ta okvir je do neke mere mogoče umestiti tudi opredelitev produkcije podob in vizualizacije kot »ene od orodij postopanja z izkustvom in [...] eno od orodij za strukturalno diferenciacijo informacijskega prostora« (Muhovič, 1998, 51), v splošnem pa vloge vizualizacije kot prakse vzpostavljanja mostu med čutno konkretnostjo/empirijo in svetom abstraktnega mišljenja/pojmovnosti. Poleg tega se v umetnosti 20. stoletja v teoretskih

V delu sodobne ekološko in okoljsko angažirane umetnosti, ki izhaja iz etične pozicije skrbi za okolje, je tematika razmerja med materialnim, vidnim in nereprezentabilnim v primerjavi s primeri iz moderne in modernistične umetnostne zgodovine vendarle bolj prozaična. Tiče se preprostega dejstva, da je recimo onesnaženost, globalno segrevanje in druge z okoljsko krizo povezane procese neustrezno reprezentirati/ vizualizirati s stališča uveljavljenih oblik likovne oblikovitnosti, ki temelji na logiki človeškega zaznavanja (vizualnega, mentalnega kartiranja in orientiranja). Da bi zaobšle to temeljno zagato, se določene umetniške prakse ne poslužijo le relativno uveljavljene strategije reprezentiranja ali izrekanja, ki razkriva njuno nemoč oz. spodletelost signifikacije in vizualizacije, ampak zavzemajo natanko strategijo asemblažne logike prakse, ki pogosto vključuje tudi delegiranje likovne oblikovne dejavnosti na nečloveške akterje.

V ta okvir bi bilo mogoče umestiti delo *Library for Radioactive Afterlife* nemške fotografkinje Susanne Kriemann, ki je med drugim materializirano v obliki dveh publikacij oz. fotoknjig – prve naslovljene *P(ech) B(lende)* (2016), druge naslovljene *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)* (2020). V naslovitvi trajajočega projekta *Library for Radioactive Afterlife*, ki se je poleg tega materializiralo tudi kot razstavna postavitev (fotografska dokumentacija ene od razstave je tudi vključena v knjigo *P(ech) B(lende)*) je umetnica raziskovala in dokumentirala onesnaženje nemških pokrajin na območju bivše Nemške demokratične republike zaradi rudarjenja radioaktivnih mineralov in njihovo sanacijo. Če se osredotočimo predvsem na strukturo obeh publikacij, je njuna skupna točka, da sta realizirani kot hibrida med znanstveno/strokovno monografijo in umetniško fotoknjigo, ki sledi t. i. forenzični naraciji.⁷ Ne glede na to, ali se projekt materializira v obliki

obravnavah in umetniških praksah opredeljuje tudi vloga materialnih umetniških del kot sredstev komunikacije/signifikacije nereprezentabilnega v smislu ekstremnih psiholoških stanj, kot je recimo travma. Natanko v teh okvirih se je namreč formuliral do neke mere soroden problem kot v primeru dela sodobne ekološke in okoljsko angažirane umetnosti: v primeru izkušnje, ki notranje razcepi subjekt, ne gre le za to, da je vsaka podoba nezadostna, neustrezna, ker predmet presega meje človeške predstavnosti (primer sublimnega), ampak je izrekanje samo nemogoče. S tem v zvezi glej na primer Rancierovo razpravo »Neznosna podoba«, ki se veže na temo upodabljanja holokavsta, vojne, travme ipd. (2013, 53–64).

⁷ Na tem mestu se nanašam na klasifikacijo različnih pristopov k naraciji v okviru medija fotoknjige, ki jo je predlagal Gerry Badger (2013). Na podlagi analize konkretnih primerov sodobnih fotoknjig s stališča naracije Badger izpostavi, da ta medij v splošnem zaznamuje t. i. eliptična naracija, ki temelji na nizanju jezikovnih in/ali vizualnih fragmentarnih podob, ki predpostavljajo bralčevo/gledalčevo zapolnjevanje vrzeli. Kljub tej splošni značilnosti, pa je pristope h gradnji naracije v sodobnih fotoknjigah mogoče ločiti na različne fragmentarno-narativne podtipе: potovanje, sanje, dnevnik, spomin, montaža in (forenzično) poročilo, pri čemer je ključna značilnost zadnjega pristopa predvsem ne-retoričnost oz. bolj objektivni pristop do (vizualnega) materiala (Badger, 2013, 15–47).

razstave ali fotoknjige, v naslovitvi projekta kot celote Kriemann dosledno uporablja označevalec 'knjižnica' (za radioaktivno posmrtno življenje), ki se – podobno kot tudi njeni drugi umetniški projekti – raziskovalno osredotoča na (ne)zaznavnost in (ne)reprezentabilnost radioaktivnosti.

Kriemann je obe publikaciji od samega začetka zasnovala kot kolektivni projekt. Poleg lastnega raziskovalnega dela, projekt namreč temelji na izmenjavah z različnimi avtorji, predvsem pa je zasnovan na presečišču med umetnostno in znanstveno raziskovalnim poljem. Pri zasnovi razstave in publikacije *P(ech) B(lende)* so tako recimo sodelovali kuratorji (Jayne Wilkinson), pisatelji in pesniki (Werner Bräunig in Lutz Seiler), drugi sodobni vizualni umetniki in znanstveniki z različnih področij (mdr. članica *Forensic Architecture* Susan Schuppli, umetnostni zgodovinarki Friederike Schäfer in Christina Landbrecht ter medijski teoretik Jussi Parikka). Sklepati je torej mogoče, da umetnica izraz 'knjižnica' uporablja kot oznako ali prisposodbo za način delovanja, »ki zbira (*assembles*), povezuje in razvršča različna znanja z različnih področij in zgodovinskih kontekstov ter jih povezuje v heterogeno, čeprav koherentno celoto« (Streitberger, 2024, 29).

V projektu *Library for Radioactive Afterlife* je Kriemann izhajala iz ugotovitve, da izhodišče njenega projekta – (ne)vidnost radioaktivnosti in posledic rudarjenja urana za človeško, živalsko in rastlinsko življenje – ne more v ustrezni meri zaobjeti, izmeriti ali reprezentirati nobena linearna, homogena pripoved ali v polni meri dokumentirati oz. predstaviti nobena vizualna/likovna podoba (fotografija, grafično-oblikovalska vizualizacija informacij, vizualna reprezentacija). Radioaktivnost je fenomen, ki je zunaj vizualnega zaznavanja, predvsem pa zunaj človeške časovne optike, je oblika »nasilja zapoznelega uničenja, ki je razpršeno v prostoru in času« (Nixon v Streitberger, 2024, 31), ravno zato pa jo redkeje obravnavamo in dojemamo kot nasilje. Kljub temu da so pomembni deli fotoknjig Kriemann (v nasprotju s konvencijami) tudi besedilni deli, v obeh publikacijah fotografijam kot umetničinem primarnem izraznem mediju pripade funkcija sredstva produkcije znanja. Poleg ostalih uporabljenih fotografskih tehnik (digitalna fotografija, radiografija, fotogram), radioaktivno sevanje samo namreč postane ena od tehnik za proizvodnjo fotografij brez posredništva fotografskega aparata, saj umetnica v publikacijo vključi tudi t. i. avtoradiografije, med drugim te, ki so nastale, ko je radioaktivne rastlinske primerke ali vzorce uraninita (smolnatega blestnika) za nekaj časa položila na svetlobno občutljiv papir.

Avtoradiografijo naj bi leta 1896 odkril Antoine Henri Becquerel, v 40. letih 20. stoletja pa je bila uporabljena kot sredstvo raziskovanja vpliva jedrske eksplozije na ekosistem: po jedrskih poskusih na atolu Bikini leta 1946 so avtoradiografije bile sredstvo merjenja aktivnosti sevanja v mehkih tkivih rib, ki so se prehranjevale z radioaktivnimi algami, na tak način pa

porazdelile radioaktivnost v lastne organe, kjer naj bi se raven toksičnosti še povečala. Kriemann izbor teh arhivskih fotografij tudi vključi v knjigo *P(ech) B(lende)* (strani 120 do 128), bolj natančno pa jih umesti pred besedilo Susan Schuppli, naslovljeno »Radical contact prints«, ki analizira zgodovino odnosa med fotografijo in radioaktivnostjo. Kot se pokaže v besedilu, so razlike v svetlobi in senci zabeležene s tehniko avtoradiografije v mehkih tkivih rib »v povojnem obdobju uporabljali kot nekakšno biološko računico za merjenje stopnje, do katere se lahko izpostavljenost sevanju kopiči v živem tkivu« (Schuppli v Kriemann, 2024, 135).

V tehnološkem smislu je postopek ustvarjanja avtoradiografij do neke mere soroden postopku ustvarjanja fotograma, s to razliko, da za nastale avtoradiografije ni potreben noben zunanji vir svetlobe, saj je fotografirani predmet sam po sebi luminescenten, skratka oddaja svetlobo oz. seva. Radioaktivnost kot pojav zaznamuje določena indeksalna logika, ki »s fotokemičnimi procesi lahko postane vidna kot fotografija« (Landbrecht in Schäfer v Kriemann, 2016, 59). Imanentna indeksalnost radioaktivnosti, ki je onstran človeškega vidnega spektra, lahko postane zaznavna ali vsaj bolj oprijemljiva kot (umetniška) tehnika produkcije podobe. Kot predlaga medijski teoretik Jussi Parrika v besedilu v fotoknjigi *P(ech) B(lende)*, Kriemann v knjigi artikulira postantropoceno vizualno kulturo, ki je natanko arhiv sevanja, razumljenega bodisi kot naraven kozmičen pojav ali indeks velikega pospeška jedrske dobe od približno leta 1945. Poleg tega radioaktivnost »omogoča merjenje časa, ki ni vezano na naše normalizirane kategorije človeškega časa ali celo nujno na časovni horizont razumljivosti« (Parrika v Kriemann, 2016, 111). V skladu s predmetom analize Kriemann v delu predlaga nov časovni okvir arhiviranja kot prakse oz. klasičnemu človeškemu sopostavlja globoki čas (*deep time*), ki je po meri časovnosti radioaktivne težke kovine. Heterogena estetika skrb vzbujajočega »posmrtnega življenja« radioaktivnosti, pri tem predpostavlja rabo vizualnih tehnologij, ki izhajajo natanko iz razvoja znanosti o atomskih tehnologijah.

Obe knjigi Kriemann skratka izhajata iz raziskovalnega izhodišča, kako predstaviti za človeške čute neopazni pojav radioaktivnosti s sredstvi prostorsko in časovno neizbežno omejenega umetniškega dela, pri čemer je časovnost težke kovine, ki ostaja radioaktivna radikalno mimobežna prvi. Poleg tega obe knjigi razkrivata prepletajoče se odnose sicer razločenih polj znanosti, ekonomije, politike, ekologije, tehnologije in specifično vizualnih tehnologij: produkcija znanja ali vrednosti, je neločljiva od produkcije vidnosti, pa četudi v smislu produkcije znanstvenih vizualizacij, ki so v osnovi meritve. Natanko to dejstvo umetnici kot nekomu, ki primarno deluje na terenu proizvodnje podob oz. prakse, ki analizirane predmete/ pojave spravlja v zaznavnost, vidnost, omogoči maneverski prostor. Nasilje

radioaktivnosti v razmerju do živega telesa je metamorfozno-spektralno na podoben način, kot je metamorfozno-spektralna (fotografska) podoba sama. Na ta vidik nakazuje tudi umetnično igranje z večpomenskostjo besede »Blende« v naslovu prve fotoknjige, ki se nanaša na izraz »pitchblende« – imena za uraninit, radioaktivno smolnato rudo, ki naj bi ga prispevali rudarji v 18. stoletju, da bi imenovali njegovo zavajajočo naravo: »Blende« lahko označuje bodisi fotografsko luknjo/odprtino, ki omejuje širjenje svetlobe, »zavajanje« ali »zaslepitev« (Streitberger, 2024, 24).

Umetnica svoje projekte, predvsem pa končne fotoknjige zasnuje kot polifonične asemblaže različnih besedilni in vizualnih žanrov raznolikih avtorjev, kjer se prepletajo glasovi, položaji in predstavne oblike, na tak način pa namesto linearne naracije na podlagi fragmentov ustvarja heterogeno logiko časovnosti in zgodovine, ritmov in trajektorij. Čeprav se pojem asemblaža v zadnjih desetletjih in v različnih raziskovalnih prispevkih uporablja tako kot izhodišče za opisovanje načina bivanja pojavov (ontološka perspektiva) kot teoretski pojem, teorija ali epistemologija (tj. perspektiva preučevanja pojavov), kot tudi na način označevanja etosa delovanja, je specifično polifonični asemblaž najbolj neposredno definirala antropologinja Anna Tsing-Lowenhaupt:

»Kvalifikacija »polifonični« lahko pomaga razložiti mojo različico [definiranja asemblaža, K. K.]. Polifonija je glasba, v kateri se prepletajo samostojne melodije. V zahodni glasbi sta primera polifonije madrigal in fuga. Ti obliki se mnogim sodobnim poslušalcem zdita arhaični in čudni, saj ju je izpodrinila glasba, v kateri skladbo držita skupaj poenotena ritem in melodija. V klasični glasbi, ki je izpodrinil barok, je bil cilj enotnost; to je bil »napredek« prav v pomenu, o katerem sem govorila: poenotena koordinacija časa. V rokenrolu dvajsetega stoletja ima ta enotnost obliko močnega ritma, ki namiguje na poslušalčevo srce; navajeni smo poslušati glasbo z eno samo perspektivo. Ko sem se prvič naučila polifonije, je bilo to razodetje v poslušanju; prisiljena sem bila izluščiti ločene, sočasne melodije in poslušati trenutke harmonije in disonance, ki so jih ustvarili skupaj. Prav takšno opažanje je potrebno, da bi lahko cenili številne časovne ritme in trajektorije asemblaža« (Tsing-Lowenhaupt, 2015, 28).

V knjigi naslovljeni *The Mushroom at the End of the World*, iz katere je zgornji citat, Tsing-Lowenhaupt na prvi pogled predvsem analizira kompleksno dobavno verigo pridelave gobe matsutake, ki sega od okoljskih pogojev za njeno rast, kulturne dinamike raznolikih družbenih skupin njenih nabiralcev, do kapitalističnih trgovcev in (pretežno japonskih) potrošnikov. A preko take mikropolitичne perspektive ter sledenja

epistemološkemu izhodišču asemblažne teorije, zajete v vprašanju, kako nekatera srečanja postanejo »dogodki«, ki so večji od vsote svojih delov, Tsing-Lowenhaupt hkrati nakaže na nekoliko manj prijetni vidik: logika asemblažne prakse je pravzaprav notranja kapitalističnemu »zbiranju blaga in ljudi z vsega sveta« (2015, 108).

Radikalno drugačno asemblažno logiko v svojem delovanju na presečišču umetnosti in aktivizma udejanja poljska umetnica in okoljska aktivistka Cecylia Malik, katere delo je mogoče bolj neposredno umestiti v okvir asemblažne prakse kot oznake za etos, predvsem pa ekofeministične etike skrbi, ki »razume svet v stanju odnosa, kjer noben del ni izoliran in avtonomen ter kjer so majhna in intimna dejanja povezana s širšo politiko« (Millner v Millner in Coombs, 2022, 21). Malik, ki je izvirno slikarka, je začela bolj neposredno spajati klasično likovno-umetniško prakso z okoljskim aktivizmom na podlagi projekta *365 Trees*, ki ga je začela s septembrom leta 2009. Projekt je bil zasnovan relativno enostavno in naj bi ga spodbudil roman *Baron na drevesu* pisatelja Itala Calvina: na podoben način kot se v romanu pojavljajo krošnje dreves kot centralno prizorišče zgodbe, je tudi umetnica vsak dan in skupno 365 dni splezala na eno od dreves v Krakovu in okolici, kjer živi in deluje, nastale fotografije pa je sproti objavljala na osebni Facebook strani. Za spletni kontekst leta 2009 všečna akcija oz. nastala fotografska dokumentacija, je bila deležna vedno večje pozornosti, komentiranja in deljenja: fotografije so skratka postale viralne. Tekom projekta se je umetnica hkrati seznanjala z močjo in potencialom sodobnih socialnih omrežij, zase in za svoje sledilce arhivirala raznolike ekosisteme mesta in okolice, hkrati pa se začela povezovati z ekoljevarstvenimi strokovnjaki in lokalnimi družbenimi gibanji.

Na podlagi *365 Trees* je Malik nadaljevala s performativnim pristopom, preko katerega je začela arhivirati urbane naravne ekosisteme, pogosto tudi kot reakcijo na sočasne državne posege v te iste ekosisteme. V okviru projekta *6 Rivers* (2011–2012) je recimo z ročno izdelanim čolnom potovala po vseh krakovskih rekah, od upravnih meja mesta do točke, kjer se izlivajo v Vislo, performativna akcija pa se je zaključila s serijo fotografij in dokumentarnim filmom (skupaj s Piotrom Pawlusom). Podobno kot predhodni projekt, tudi dokumentarni film razkriva obrobne, divje, predvsem pa za meščane spregledane vidike mestne in ob-mestne krajine, gradi naravni zemljevid, ki ga zaznamujejo ciklični procesi in ki sobiva z urbano infrastrukturo in temporalnostjo, hkrati pa neizbežno tudi pokaže predele rek, ki so zasipani s smrtmi ali debli podrtih dreves.⁸ Dokumentarni film je bil prvič javno predvajan v okviru festivala *Wodna Masa Krytyczna (Water Critical Mass)* kot delom širšega festivala Abrom leta 2012, pri čemer je bila

⁸ Film je na ogled na spletni strani portala Virtual Museums of Małopolska: <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/981>

podsekcija festivala locirana na reki Visli, ki teče skozi Krakov. Od takrat je *Wodna Masa Krytyczna* postal vsakoletno karnevalsko praznovanje, v okviru katerega so meščani Krakova pozvani, da si izdelajo čolne, z njimi zaplujejo po reki, se približajo naravnim ekosistemom, ki so sestavni del mesta ter opozarjajo na okoljske problematike.

Na podlagi teh in drugih umetniško-aktivističnih projektov, akcij in happeningov, katerih gonilna sila je bila Malik, se je v letu 2018 oblikoval tudi kolektiv aktivistk in umetnic Rivers Sisters – primarno z namenom, da bi s svojimi akcijami rešile in podprle največjo poljsko reko Vislo, ki poleg Krakova teče tudi skozi Varšavo in je sploh obravnavana kot nacionalni simbol. Ob reki Visli je namreč lociranih 16 naravnih rezervatov, pet krajinskih parkov, 13 zavarovanih krajinskih območij in več kot deset območij Natura 2000, a je pretežno divja in neregulirana reka kontinuirano tudi predmet vladnih posegov, ki uničujejo rečne in obrečne ekosisteme (posamezne vodne živalske vrste, gnezdenja ptic itd.). Malik je pri snovanju strategije za akcijo obvarovanja reke Visle, črpala iz lesenega kiparskega primerka ljudske umetnosti, ki je v zbirki Etnografskega muzeja v Torunu ter prikazuje reko Vislo kot hibrid poosebljene ženske figure in ladijskega premca, skupaj z njenimi rečnimi sestrami-pritoki, ki so umeščene kot potnice na tej isti ladji. Na podlagi tega primera ljudsko-umetniške vizualne metafore je skupaj s sodelavkami zasnovala javni poziv za akcijo v javnem prostoru, kjer je sodelujoče pozvala, naj sledijo taki posebitvi: izberejo svojo najljubšo reko iz otroštva ali tisto, ki jo dnevno srečujejo ter kot posebitev javno zastopajo njen glas. Akcije Rivers Sister so bile tako izvedene serija dogodkov v letu 2018, na katerih so ženske, oblečene v modre kopalke, stopile v reke v Krakovu in okolici, v rokah držale replike uradnih napisov z imeni rek, ki so jih izbrale, pri čemer so pele pesem, ki jo je uglasbila glasbenica Agata Bargiel. Eden od ključnih dogodkov v seriji akcij je bil izveden v bližini Ciechocinek v Krakovu, bolj natančno pa na mestu, kjer je bila načrtovana gradnja jezusa na Visli, poleg članic kolektiva Sisters Rivers, pa se je akciji pridružila tudi fundacija Greenpeace in strokovnjaki iz Koalicije za reševanje rek.

Malik posamezno umetniško-aktivistično akcijo, ki poleg človeških sodelavk, okoljevarstvenih aktivistov in meščanov, vključuje tudi naravne ekosisteme kot (pravni) subjekt, vedno organizira z mislijo, da bo proizvedla všečno, kičasto podobo. Predvsem zato, da bo ta všečna, kičasta podoba uspela pritegniti medijsko pozornost in pozornost javnosti, na tak način pa na odločevalce vršila večji pritisk od tistega, ki ga v vršijo investitorji različnih gradbenih in infrastrukturnih projektov, katerih stranski učinek so uničujoči posegi v naravne ekosisteme. Drugače rečeno: Malik s sodelavkami načrtno ubere natanko tak pristop k političnemu aktivizmu, ki je bil v zadnjih desetletjih tudi deležen kritike in bi ga bilo

mogoče poimenovati »strateška karnevalizacija političnega aktivizma«. ⁹ Ta vidik je še bolj izpostavljen v projektu iz leta 2017, ki namerno gradi na za aktualno poljsko politično krajino privlačno ikonografijo, naslovljen *Polish Mothers on Tree Stumps*. Gre za akcijo, ki je nastala kot odgovor na množično sekanje dreves na Poljskem zaradi liberalizacije t. i. Szyszkovega zakona. Ker je Malik v tem obdobju ravnokar dojila svojega šestmesečnega sina, je za ustvarjanje prve viralne podobe strateško združila podobo doječe matere in posekanih dreves: je dobesedno dojila, medtem ko je sedela na posekanem drevesu, na podlagi česar je tudi nastala fotografska dokumentacija, ki jo je objavila na Facebooku. Malik so se kmalu pridružile tudi druge doječe matere – najprej prijateljice, nato pa sodelavke z vse države, nastale fotografije pa so se viralno razširile po spletu, krožile ne le po poljskih, ampak tudi evropskih medijih kot ilustracija Szyszkovega zakona, naposled pa tudi sprožile podobne proteste v drugih mestih (Malik, 2017).

Čeprav sta oba obravnavana primera radikalno drugačna tipa tako poimenovane asemblažne prakse, se vsak iz svoje perspektive in medijskega okvirja sočasno umeščata tako na teren sodobne etike ekološke skrbi kot tudi vizualnih umetnosti. Ker in ko je umetniška praksa, umetniško delo ali razstava opredeljena oz. načrtno materializirana kot asemblaž, skrb ne nastopa le kot tema, ki naj bi jo ti nagovarjali ali vizualno reprezentirali, ampak je v večji meri artikulirana kot zaveza k vzdrževanju mrežne soodvisnosti oz. produkcija vidnosti in zaznavnosti.

⁹ Na tem mestu se nanašam na kritično oznako »karnevalizacija« za politično-aktivistične pristope, ki so izrasli iz antiglobalističnih gibanj od druge polovice 90. let 20. stoletja oz. t. i. novih družbenih gibanj, recimo v pisanju sociologinje kulture Maje Breznik iz knjige *Kultura danajskih darov*: »Karnevalizacija protestov je naključni učinek alterglobalističnih gibanj, ki pa je postal njihov najbolj prepoznavni znak in je zasenčil tudi vse druge njihove dejavnosti [...]. Njihovo množično trobilo je postal karnevalski protest, politični argumenti so obveljali za pomembne, če so jih spravili skozi to trobilo. Protesti so s karnevalskimi obeležji predvsem pritegnili veliko ljudi; a več se jih je zbralo, odločnejše je bilo policijsko varstvo, bolj nestrpne so bile varnostne sile in večja so bila njihova pooblastila za uporabo nasilja« (Breznik, 2009, 103). V primeru strateške karnevalizacije protestnih akcij Malik in sodelavk, učinek ni več policijskega nasilja, ampak v določenih primerih povsem konkretne spremembe na ravni lokalne mestne politike.

VIRI IN LITERATURA

- Badger, G. (2013): It's all Fiction – Narrative and the Photobook. V: Hedberg, H., et al., ur., *Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond*. University of Gothenburg, Hasselblad Foundation, Art and Theory Publishing, 15–47.
- Barad, K. (2007): *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham in London: Duke University Press.
- Biggs, M. (2002): The role of the artefact in art and design research. *International Journal of Design Sciences & Technology*, 10, 2, 19–24.
- Breznik, M. (2009): *Kultura danajskih darov: od mecenstva do avtorstva*. Sophia.
- Brinck, I., Reddy, V. (2020): Dialogue in the making: emotional engagement with materials. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 19, 23–45.
- Bolt, B. (2004): *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. New York: Polgrave Macmillian.
- Butina, M. (1985): *Slikarsko mišljenje: od vizualnega k likovnemu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Butler, J. (2020): *Precarious Life: The Powers of Mourning and Justice*. London, New York: Verso.
- Delanda, M. (2010): *Deleuze: History and Science*. Antropos Press.
- Foucault, M. (2015a): *Družbo je treba braniti: predavanja na Collège de France (1975–1976)*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Foucault, M. (2015b): *Rojstvo biopolitike: kurz na Collège de France 1978–1979*. Ljubljana: Krtina.
- Foucault, M. (2009): *Rojstvo klinike*. Ljubljana: Študentska založba.
- Foucault, M. (2010): *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- Fowle, K. (2007): Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today. V: Rand, S., Kouris, H., ur., *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 10–19.
- Groys, B. (2022): *Philosophy of Care*. London, New York: Verso.
- Hannula, M., Souranta, J. in Vaden, T. (2014): *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Haseman, B. (2006): A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118, 98–106.
- Hübner, F. (2024): *Method, Methodology and Reaserch Design in Artistic Research: Between Solid Routes and Emergent Pathways* Routledge.
- Ingold, T. (2002): *The Perception of the Environment: Essay on livelihood, dwelling and skill*, London in New York: Routledge.
- Kriemann, S. (2016): *(P)ech (B)lende: Library for Radioactive Afterlife*. Spector Books.
- Kraner, K. (2021): Etični obrat v estetski vzgoji od konca 20. stoletja. V: *Kronopolitika umetnosti: spremembe v estetski vzgoji od moderne do sodobne umetnosti*. Ljubljana: Krtina, 174–187.
- Krasny, E. in Perry, L. (2023): Introduction. V: Krasny, E., Perry, L., ur., *Curating With Care*. New York: Routledge, 1–10.
- Krasny, E., Lingg, S., Fritsch, L., Bosold, B., Hofmann, V., ur. (2021): *Radicalizing Care: Feminist and Queer Activism in Curating*. Akademie del bildenden Künste Wien, Sternberg Press.
- Kunst, B. (2021): *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*. Ljubljana: Maska.
- Lowenhaupt-Tsing, A. (2015): *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Millner, J., Coombs, G., ur. (2022): *Care Ethics and Art*. London in New York: Routledge.

- Muhovič, J. (1992): Likovno mišljenje in likovna pojmovnost. *Anthropos*, 24, 5–6, 32–51.
- Muhovič, J. (1995): Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije. *Anthropos*, 27, 5–6, 131–154.
- Muhovič, J. (1998): Vizualizacija, znanost in znanje. *Anthropos*, 30, 1–3, 42–81.
- Parrika, J. (2023): *V simulaciji je še veliko prostora*. Ljubljana: Aksioma.
- Polanyi, M. (2022): *Razsežnost tihe vednosti*. Ljubljana: Krtina.
- Ranciere, J. (2013): Neznosna podoba. V: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
- Selan, J. (2010): *Likovna umetnost med primarnim in sekundarnim diskurzom*: doktorska disertacija. Ljubljana: ALUO.
- Smith, H., Roger D., ur. (2009): *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburg University Press.
- Stack, G. J. (1969): Concern in Kierkegaard and Heidegger. *Philosophy Today*, 13, 26–35.
- Sullivan, G. (2005): *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. SAGE,
- Von Bismarck, B. (2010): Relations in Motion: The curatorial condition in visual art - and its possibilities for the neighbouring disciplines. *Frakcija: Performing Arts Journal*, 55, 50–57.
- Žerovc, B. (2010): *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba FF UL.

DIGITALNI VIRI

- Reich, W. T. (1995), History of the Notion of Care, V: Warren T. Reich, ur., *Encyclopedia of Bioethics*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 319–333, dostopno na: <https://theology.georgetown.edu/research/historyofcare/classicarticle/> (dostopano: 22. 7. 2024)
- Malik, C. (2017): *Polish Mothers On Tree Stamps*, dostopno na: <https://www.cecylialmalik.pl/en/trees/PolishMothersOnTreeStumps> (dostopano 7. 3. 2025)
- Manovich, L. (2011): What is Visualization? *Visual Studies*, 26, 1, 116–156, dostopno na: https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/5047/file/digareco6_S116_156.pdf (dostopano 28. 2. 2025)
- Muhovič, J. (2008): Umetnost, diskurz, prezenca. *Nova Revija*, let. XXVII, 317–318, 192–228, dostopno na: <https://www.scribd.com/doc/59142428/Jo%C5%BEef-Muhovi%C4%8D-Umetnost-diskurz-prezenca> (dostopano 19. 1. 2025)
- Streitberger, A. (2024): An Archive of Invisible Intensities: Susanne Kriemann's *Library for Radioactive Afterlife*. *Image & Narrative*, 1(25): 26–41, dostopno na: <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/3351/2769> (dostopano 28. 2. 2025)
- Willard, C. (2015): *Artistic Creation is Artistic Research: Substantiation through a Bimodal Framework*: Doctoral thesis. Calgary: University of Calgary, dostopno na: <https://prism.ucalgary.ca/server/api/core/bitstreams/4997a950-fd0d-4ce3-ac68-7c5254ebd355/content> (dostopano 18. 1. 2025)

Participatorni trajnostni projekt sodobne umetnosti: zavetišče za zavržene rastline

V popularni kulturi je narava vse, kar ni povezano z mestom (Lippard, 1997, 11). V popularni kulturi je narava pogosto opredeljena kot antonim mestnega okolja, kar ustvarja binarno delitev med 'naravnim' in 'umetnim'. To razumevanje temelji na ideji, da narava predstavlja neokrnjen, divji prostor, ki ni podvržen vplivom urbanizacije ali človeškega poseganja. Takšna percepcija narave kot čistega, idiličnega nasprotja mesta pa je pogosto poenostavljena in romantična, saj zanemarja kompleksnost soodvisnosti med človekom in okoljem. Mesto se v tem kontekstu dojema kot središče kulture, tehnologije in civilizacije, medtem ko narava simbolizira pobeg od vsakodnevnega vrveža, prostor regeneracije in 'pristnosti'. Lucy Lippard ugotavlja, da ta dihotomija ni zgolj stvar diskurza, temveč ima tudi močan vpliv na oblikovanje družbenih predstav in politik, povezanih z varovanjem okolja, turizmom in urbanizmom (Lippard, 1997). Takšno razumevanje narave je še posebej močno v popularni kulturi, ki skozi filme, literature, reklame in medijske podobe pogosto utrjuje to razdelitev, hkrati pa spregleda kompleksne realnosti urbanizirane narave ali narave, ki je prilagojena človeškim potrebam.

Govorili bomo o naravi, ki si jo prinašamo v mesto, v stanovanje, da bi živela z nami. V prispevku obravnavam projekt *Zavetišča za zavržene rastline* (2015-), ki sta ga vzpostavili vizualni umetnici Anamari Hrup (1978, Ljubljana) in Eva Jera Hanžek (1984, Ljubljana). Gre za platformo posvajanja lončnic, ki so zavržene in prek projekta najdejo novega skrbnika. Skupnost je nagovorjena, da prinese lončnice, ki jih ne potrebuje in v skrb prejme lončnice, ki v zavetišču domujejo, kar ustvarja krog trajnostne rabe. Leta 2018 je projekt dobil mobilno domovanje oz. *Zeleno zavetišče*, ki stoji v Ustvarjalnem laboratoriju Krater na področju bivše vojašnice ob Dunajski cesti v Ljubljani. Krater je začasni produkcijski prostor, »ki je vzniknil iz opuščenega, kraterju podobnega gradbišča v bližini mestnega jedra Ljubljane. Deluje kot nekakšen prototip mehanizma za regeneriranje zemeljskega površja, ki na ruševinah urbanih ekosistemov oblikuje nove svetove« (s.a.(c) s.d.).

Projekt *Zavetišča za zavržene rastline* ustvarja mobilna zatočišča tudi na drugih lokacijah in v različnih kontekstih, s čimer nenehno širi svoj

doseg in vpliv. Gre za edinstveno umetniško iniciativo, ki presega tradicionalne okvire vizualne umetnosti in združuje različne discipline, kot so ekologija, trajnostni razvoj, sociologija in kritična teorija. Temelj projekta je izobraževanje o pomenu in življenju rastlin, ki jih ne obravnava zgolj kot dekorativne ali utilitarne predmete, temveč kot živa bitja s svojo lastno vrednostjo, časovnostjo in pravicami. Zavetišče odpira prostor za razmislek o tem, kako lahko odrast – koncept, ki zagovarja prehod iz potrošniške kulture k bolj trajnostnim in odgovornim načinom življenja – postane del vsakdanje prakse skozi prizmo odnosa do rastlin.

Posebnost Zavetišča za zavržene rastline je v njegovem aktivnem vključevanju gledalcev v umetniško delo, kar preoblikuje njihovo vlogo iz pasivnih opazovalcev v soudeležence in celo koproducente umetniškega procesa. Občinstvo je povabljeno, da sodeluje z lastnimi dejanji – lahko prinese zavržene rastline, ki jih ne potrebuje več, jih zamenja za druge ali posvoji rastline, ki že prebivajo v Zavetišču. Takšen pristop ne le spodbuja trajnostnega ravnanja, temveč vzpostavlja krožno ekonomijo odgovornosti in skrbi, kjer vsak prispevek posameznika gradi širšo skupnostno zavest o pomembnosti varovanja narave.

Proces posvojitve rastline vsebuje simbolne in praktične elemente, ki poudarjajo pomen odnosa med človekom in rastlino. Posvojitelji so povabljeni, da ustvarijo portret rastline, ki so jo izbrali, ter podpišejo posvojitveno pogodbo, kar ritualu doda občutek formalnosti in osebne zavezanosti. Ta dejanja omogočajo vzpostavitev globljega stika med posvojiteljem in rastlino, kar spodbuja empatijo in odgovornost – ključni vrednoti nove etike sobivanja. Zavetišče s temi aktivnostmi ne nagovarja zgolj posameznika, temveč odpira širšo razpravo o pomembnosti trajnostnih praks in soodvisnosti, ki prežema življenje na našem planetu.

Projekt poleg lokalnih lokacij, kot je Zeleno zavetišče v Ustvarjalnem laboratoriju Krater v Ljubljani, vzpostavlja tudi mobilne enote, ki se prilagajajo različnim urbanim in naravnim okoljem. Mobilnost Zavetišča omogoča, da se projekt prilagaja specifičnim kontekstom in okoliščinam, kar poudarja njegovo prilagodljivost in organski razvoj. Pomemben del projekta je tudi sodelovanje z različnimi posamezniki, skupinami in iniciativami, kar dodatno utrjuje njegovo vlogo kot platforme za povezovanje in izmenjavo idej. Z vključevanjem občinstva in širše skupnosti projekt ne nagovarja zgolj umetniškega občinstva, temveč tudi širšo javnost, s čimer izpostavlja pomen trajnostnega in odgovornega ravnanja z naravo.

Poleg tega Zavetišče vključuje participatorne in trajnostne prakse, ki jih analizira sodobna teorija vizualne umetnosti. Njegov participatorni značaj omogoča, da postane umetnost orodje za družbeno angažiranost in spremembe, medtem ko trajnostna narava projekta simbolizira odpor proti

potrošniškemu načinu razmišljanja. Rastline, ki jih Zavetišče sprejema, delujejo kot medij komunikacije, ki odpira vprašanja o antropocentričnosti, naravovarstvu in pomenu sožitja z drugimi živimi bitji. Zavetišče za zavržene rastline tako ni zgolj umetniško delo, temveč tudi prostor za družbeni, ekološki in kulturni dialog, ki skozi preprost, a močan simbol – zavrženo rastlino – odpira širše razprave o odgovornem sobivanju in naši vlogi v ekosistemu. Projekt za obstoj in obravnavo zahteva vključevanje več strok, od umetnostne zgodovine, sociologije do kritične teorije. Gre za participatorno in trajnostno umetniško delo, kar bomo prikazali s pomočjo strukturiranih intervjujev in metodologije, ki temelji na obravnavi participatorne (Bishop, 2012) in trajnostne (Fowkes, 2015) vizualne umetnosti. Zavetišče za zavržene rastline zaznamuje delovanje v družbi (pobeg iz galerije), trajanje v času, vključitev občinstva, kolektivno avtorstvo, angažiranost, simbolno in socialno dejavnost, utopijo ter kritično distanco do neoliberalnega novega sveta. Namesto dobrine je na trgu umetnostni simbolni kapital s ciljem konstruktivne socialne spremembe.

Zavetišče za zavržene rastline je primer kolektivnega avtorstva, saj presega tradicionalno razumevanje umetniškega dela kot produkta enega avtorja. Projekt temelji na aktivnem sodelovanju gledalcev, ki s prinašanjem zavrženih rastlin, posvojitvami in ustvarjanjem portretov sooblikujejo vsebino in pomen Zavetišča. Vsaka rastlina, ki najde svoj novi dom, in vsako dejanje posvojitve postaneta del skupne zgodbe, ki jo pišejo umetnik, občinstvo in sama narava. Zavetišče tako deluje kot platforma za ustvarjanje skupnostne zavesti, kjer avtorstvo postane razpršeno in kolektivno, pri čemer se poudarek s posameznika premakne na mrežo odnosov in interakcij med ljudmi, rastlinami in okoljem.

Zavetišče za zavržene rastline je bilo ustanovljeno 31. avgusta 2015 kot inovativen odgovor na vprašanje, kako bo skupnost sprejela in se odzvala na konceptualno idejo zavetišča za rastline, ki jih ljudje niso več želeli ali zanje niso mogli več skrbeti. Ideja se je porodila iz želje po ozaveščanju o odnosu ljudi do narave in naše odgovornosti do nje. Zavetišče je bilo sprva zasnovano kot kratkotrajen umetniški projekt, ki bi skozi simbolno gesto nagovoril ljudi k premisleku o potrošniškem odnosu do živih bitij, vendar so odzivi skupnosti hitro pokazali, da gre za idejo z dolgoročnim potencialom in velikim družbenim pomenom.

Že v prvih tednih po ustanovitvi so se začele vrstiti donacije rastlin, ki so jih posamezniki želeli rešiti pred usodo smetišča. Prvi večji preboj je prišel, ko je Zavetišče pridobilo svojega prvega velikega donatorja, ki je prispeval več kot sto rastlin. To je projektu omogočilo ne le večjega obsega delovanja, temveč tudi večjo prepoznavnost v lokalni skupnosti, kar je

spodbudilo še več ljudi, da so se začeli zanimati za Zavetišče in sodelovati pri njegovem delovanju (Grafenauer, 2024).

Sčasoma se je Zavetišče razvilo v več kot le prostor za reševanje zavrženih rastlin. Postalo je platforma za izobraževanje, participacijo in povezovanje skupnosti. Njegovo delovanje temelji na spodbujanju empatije in odgovornosti do narave. Zavetišče organizira delavnice, predavanja in dogodke, kjer obiskovalci ne le spoznavajo rastline, temveč tudi pridobivajo veščine, kako zanje skrbeti, kako razumeti njihovo časovnost in kako jih spoštovati kot živa bitja z lastno vrednostjo. Na ta način Zavetišče spodbuja premik v razmišljanju – od utilitarnega odnosa do narave k bolj trajnostni in spoštljivi paradigmi sobivanja.

Poleg tega je Zavetišče pomembno tudi kot umetniški projekt, saj raziskuje simboliko zavrženosti in ponovnega sprejemanja. Rastline, ki so bile zapostavljene, postanejo simbol možnosti za drugi začetek in opozarjajo na vrednost, ki jo ima skrb za okolje. Zavetišče je zato tudi prostor refleksije o potrošniški družbi in nujnosti prehoda na trajnostne prakse. Z njegovo pomočjo skupnost ne le rešuje rastline, temveč se tudi uči, kako spremeniti svoje navade in pogled na naravo ter svojo vlogo v njej.

Do danes je Zavetišče za zavržene rastline postalo simbol trajnosti, solidarnosti in sožitja z naravo, kar presega okvir umetniškega projekta in postavlja temelje za nov način razmišljanja o našem sobivanju z naravnim svetom.

Presenetljivo je bilo, da so ljudje Zavetišče kmalu začeli dojemati kot novo organizacijo, kot neke vrste ustanovo, ki naj bi zagotavljala prostor, oskrbo in sistem za sprejemanje zavrženih rastlin. Zavetišče se je temu razumevanju prilagodilo, čeprav je delovalo brez formalne infrastrukture ali finančne podpore, kar je predstavljalo velik izziv (Grafenauer, 2024). Ta spontana rast in organski razvoj projekta odražata močno povezavo med idejo Zavetišča in potrebami ter pričakovanji skupnosti, ki jo obkroža. Zavetišče se je tako iz prvotnega eksperimenta preoblikovalo v trajnostno platformo za vzgojo, ponovno uporabo in izmenjavo rastlin, ki spodbuja odgovornost, sodelovanje in skrb za naravo.

Formaliziralo je postopek posvojitve z dokumentom z narisom rastline, ki ga ustvari posvojitelj in podpisom posvojitvene pogodbe. Prek opazovanja ob risanju naj bi se posvojitelj povezal z rastlino na poseben način (Grafenauer, 2024). Rastline so bile sprva shranjene po domovih avtoric, kar ni bilo vzdržno (Grafenauer, 2024), zato sta bili prisiljeni iskati rešitve. Začeli sta ustanavljati podružnice Zavetišča za zavržene rastline. Prva je bila v lokalu Pritličje v Ljubljani (s.a., 2020). Veliko vlogo so igrali tudi mediji, ki so širili novico. Projekt je tako že od vsega začetka zasnovan tako, da se odziva na nenačrtovane okoliščine in dogodke, ki se zgodijo sproti.

Pred nekaj leti so rastline Zavetišča prezimovale v improviziranih razmerah, kot je bila kletna pasaža Ajdovščina v Ljubljani, ki ni nudila optimalnih pogojev za njihovo oskrbo. Kasneje so se preselile v pisarno na Trgu prekomorskih brigad 1, kjer so bile razmere nekoliko boljše, vendar še vedno ne povsem ustrezne za zimsko oskrbo. Danes rastline preživljajo zimo v Info točki na Pogačarjevem trgu v Ljubljani, ki predstavlja prvi primeren in namenski prostor za njihovo zimovanje. Ta premik kaže na postopno izboljševanje infrastrukture Zavetišča in na večjo pozornost, ki jo projekt namenja trajnostni oskrbi zavrženih rastlin ter njihovi vključenosti v urbano okolje (Grafenauer, 2024).

Projekt Zavetišča za zavržene rastline se pogosto razvija na povsem organski način, kjer naključja in nepričakovani dogodki postanejo ključno izhodišče za nove pristope ali razširitve. Mnogokrat se nekaj, kar sprva ni bilo načrtovano, izkaže kot osrednji element v nadaljnjem razvoju projekta, kar kaže na njegovo odprtost in prilagodljivost. Zavetišče je sprva nastalo kot umetniški eksperiment, vendar je skozi leta preraslo svoje začetne okvire in prestopilo številne meje – tako geografske kot vsebinske. Projekt je vstopal v različne kontekste in okolja, kar mu je omogočilo, da se je razvijal v dialogu z lokalnimi potrebami, občinstvom in prostorom. Ključna za razvoj Zavetišča je bila tudi interdisciplinarna in kolektivna narava dela, saj sta avtorici sodelovali z različnimi posamezniki, lokalnimi iniciativami, organizacijami in skupnostmi. Ta proces neprestane rasti in preobrazbe poudarja, kako je Zavetišče več kot le umetniški projekt – postalo je prostor za eksperiment, sobivanje in soustvarjanje v dinamičnem odnosu z okoljem.

Podružnice Zavetišča so se skozi leta razvijale v t. i. Zelene točke, ki jih avtorici projekta vzpostavljata ob vsakem novem kontekstu ali lokaciji, kamor prispeta. Zelene točke predstavljajo prostor srečevanja, dialoga in trajnostne skrbi za rastline, pri čemer se prilagajajo potrebam okolja in lokalne skupnosti. Na nekaterih mestih postanejo stalni prostori, ki delujejo neodvisno od Zavetišča in omogočajo dolgoročno souporabo ter vzdrževanje rastlin. Drugje pa gre začasne Zelene točke, ki so del specifičnih projektov, sodelovanj ali razstav. Tičasni prostori so pogosto namenjeni eksperimentiranju in širjenju idej Zavetišča, pri čemer se povezujejo z različnimi posamezniki, organizacijami ali lokalnimi iniciativami. S tem postanejo Zelene točke ne le fizični prostori, temveč tudi simbol trajnostne miselnosti, skupnostnega delovanja in umetniškega raziskovanja.

Veliko je bilo poskusov, kako zasnovati Zavetišče za zavržene rastline kot finančno vzdržen projekt, vendar sta se avtorici odločili, da tega ne storita. Sodelovali sta na delavnicah, ki so jih organizirale pobude za razvoj kreativnih industrij, kot je Center za kreativnost, ter preizkusili podjetniške inkubatorje, ki so ponujali podporo projektom z družbeno in ustvarjalno

vrednostjo (Grafenauer, 2024). Kljub tem priložnostim pa sta se zavestno odločili, da Zavetišče ostane projekt, ki ne zasleduje finančne vzdržnosti.

Ključna razloga za takšno odločitev sta bila bojazen, da bi vključitev v sistem tržnih zakonitosti bistveno spremenila naravo Zavetišča, in zavezanost njegovemu prvotnemu poslanstvu. Zavetišče je nastalo kot prostor brez dobička, temelječ na altruistični in trajnostni ideji skrbi za rastline, ki jih ljudje več ne potrebujejo ali zanje ne morejo več skrbeti. Finančna vzdržnost bi po mnenju avtoric lahko ogrozila to poslanstvo, saj bi bila prilagoditev na zahteve trga povezana z nevarnostjo izgube etičnih in družbeno odgovornih vrednot projekta.

Odločitev, da Zavetišče ne bo vstopilo v sistem tržnega kapitalizma, ga umešča v širši kontekst sodobne umetnosti, kjer se projekti pogosto osredotočajo na vrednote, ki presegajo ekonomsko korist. Jacques Rancière (2006) v svoji teoriji estetike opozarja na pomen umetnosti, ki ustvarja prostor za drugačno distribucijo čutnega in omogoča novo razumevanje družbenih odnosov. Zavetišče kot takšno deluje na presečišču umetnosti, ekologije in participacije, kar ga ločuje od projektov, usmerjenih v ustvarjanje dobička. Poleg tega je takšno delovanje v skladu z mislijo Clare Bishop (2012), ki poudarja pomen participatornih umetniških praks, ki krepijo skupnost in spodbujajo sodelovanje brez neposredne instrumentalizacije.

S tem Zavetišče zavrača dominantno logiko kreativnih industrij, ki pogosto temeljijo na komodifikaciji kreativnosti, ter ostaja zvesto svojemu izhodišču – skrbi za rastline in ustvarjanju prostora za kolektivno zavest in trajnostno delovanje. Zavetišče tako deluje kot umetniški in družbeno angažirani eksperiment, ki ponuja alternativo paradigmi tržnega uspeha.

Prek občinskega razpisa sta avtorici pridobili manjša finančna sredstva, s katerimi sta s pomočjo prostovoljcev iz kontejnerja in odpadnega lesa zgradili rastlinjak. Ta rastlinjak je sprva domoval na eksperimentalnem prostoru Teren, ki je predstavljal unikatno iniciativo Mestne občine Ljubljana (MOL) in je bil zasnovan kot prostor začasne rabe ter krožnega gospodarstva. »Teren je bil projekt začasne rabe in krožnega gospodarstva Mestne občine Ljubljana (MOL) na lokaciji gradbišča na Masarykovi cesti v Ljubljani (med Resljevo in Kotnikovo ulico, zraven Tomanovega parka), dokler je bilo to v mirujoči fazi. Teren je bil namenjen eksperimentom vseh vrst: vrtnarskim, športnim, družabnim, majhnim, velikim, resnim in neumnim. Zgodba Terena se je leta 2017 začela s povabilom MOL in Javnega podjetja Snaga, da KD prostoRož vzpostavi prostor in zažene oblike sodelovanja na lokaciji mirujočega gradbišča« (s.a.(a) s.d.). Rastlinjak je v tem inovativnem okolju dobil novo življenje kot prostor za nego zavrženih rastlin, kar je še dodatno poudarilo trajnostno naravnost projekta Zavetišča. Ta lokacija je omogočala tudi širšo interakcijo z lokalno skupnostjo, saj so obiskovalci in prostovoljci sodelovali pri urejanju

rastlinjaka, kar je prispevalo k oblikovanju kolektivnega duha in krejitvi zavesti o pomembnosti skrbi za naravo.

PARTICIPATORNOST IN POSTPRODUKCIJA

Vesna Bukovec ustvari računalniško risbo s podobno vsebino odrasti, ki jo zastopa tudi Zavetišče za zavržene rastline, a forma umetniškega dela je povsem drugačna. Bukovec publiko nagovarja enosmerno, Zavetišče za zavržene rastline pa je participatorjen projekt, v katerega je aktivno vključeno občinstvo v vlogi donatorjev in posvojiteljev lončnic, ustvarjalcev njihovih portretov. Participatorna umetnost, ki se je globalno pojavila v 90. letih, je skozi čas nosila številna imena, vključno z relacijsko, socialno angažirano, skupnostno, eksperimentalno skupnostno, dialoško, litoralno, intervencionistično, kolaborativno, kontekstualno in socialno umetnostjo. Vsako od teh imen je odražalo določen vidik prakse, kot je poudarek na odnosih med udeleženci, na socialnem angažmaju ali na kontekstu, v katerem je umetniško delo nastalo. Vendar pa po Claire Bishop uporabljam izraz participatorna umetnost, saj najbolje zajame bistvo odnosa med umetnikom in skupnostjo, ki je povabljen k sodelovanju v 'igri', ki jo umetnik zasnuje in vodi (glej Bishop, 2012). Ta izraz izpostavlja dejstvo, da participacija ni le sredstvo za doseg umetniškega cilja, temveč postane sama po sebi ključni element umetniškega procesa. Bishop v svojem delu opozarja, da participatorna umetnost ni homogena praksa, temveč vključuje širok spekter pristopov, od povsem odprtih in horizontalnih sodelovanj do bolj strukturiranih, kjer umetnik ostaja osrednji avtor. Takšna umetnost je vpeta v raznolike družbene, politične in kulturne kontekste, kar še dodatno poudarja njeno kompleksnost in njen potencial za vplivanje na družbene odnose.

Postprodukcija je koncept, ki ga je v umetnost uvedel francoski teoretik in kurator Nicolas Bourriaud v svoji knjigi *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (2002). Izraz izvira iz filmske industrije in označuje proces urejanja, montaže in obdelave materiala po končanem snemanju. V kontekstu sodobne umetnosti pa označuje pristop, pri katerem umetniki ne ustvarjajo povsem novih del, temveč reinterpretirajo, rekonstruirajo ali preoblikujejo obstoječe materiale, predmete, ideje in koncepte.

Koncept postprodukcije, ki temelji na rekontekstualizaciji in ponovni uporabi obstoječih materialov, se tesno povezuje z idejo zavetišča za zavržene rastline, saj oboje omogoča preobrazbo tistega, kar je bilo zavrženo ali izgubljeno. Zavetišče ponovno ovrednoti rastline, ki so izgubile svojo prvotno funkcijo, in jim skozi skrb in nov prostor daje novo življenje, podobno kot postprodukcijska umetnost daje nov pomen obstoječim

predmetom ali idejam. Ta praksa odraža trajnostni pristop in opozarja na problematiko potrošništva, saj Zavetišče spodbuja krožno gospodarstvo, kjer nič ni odpadek, temveč potencial za nekaj novega. Interdisciplinarna narava Zavetišča, ki združuje umetnost, ekologijo, družbeno kritiko in oblikovanje prostora, ga postavlja kot metaforični prostor za razmislek o odnosu med človekom in naravo. Poleg tega Zavetišče vključuje obiskovalce kot aktivne soudeležence, ki lahko prinašajo, posvajajo ali skrbijo za rastline, s čimer vzpostavlja skupnostno prakso empatije in sodelovanja. Zavetišče tako deluje kot postproduksijsko umetniško delo, kjer so rastline medij, prostor Zavetišča pa platno, in s svojo simbolno vrednostjo odpira razmislek o regeneraciji, trajnosti in drugačnem razumevanju vrednosti v sodobni družbi. Na ta način presega svojo funkcionalno vlogo in postane platforma za umetniški, družbeni in ekološki dialog, ki opozarja na pomembnost skrbi, trajnosti in etičnega odnosa do narave.

POLITIKA

V 90. letih je tlela velika želja po spremembi razmerja med umetnino, umetnikom in občinstvom (glej Zabel, 2005; Bishop, 2012). Participatorna umetnost v tem obdobju le redko zaide na trg umetnin, veliko bolj se razcveta na bienalih in v javnem sektorju prek naročil. Nekatere politike, predvsem tiste, usmerjene v socialnost, med njimi predvsem evropske politike, mnogokrat podpirajo skupnostne projekte, kot je Zavetišče za zavržene rastline, in jih uporabijo kot primere dobrih praks, zaradi katerih se zdi, da so problematike že razrešene, projekti pa tako postanejo sredstvo, s katerim se gradi njihova politična moč (Bishop, 2012). To se kaže tudi pri projektu Zavetišča. Mestna občina Ljubljana ga v medijih izpostavlja kot primer dobre prakse, ki Ljubljani prek evropskega projekta UP SCALE zagotavlja stičišče, v katerem »bomo na enem mestu vsem deležnikom, meščankam, meščanom, nevladnim organizacijam, predstavnikom gospodarstva ter izobraževalnih in raziskovalnih institucij, državni upravi in ostalim obiskovalcem Ljubljane ponudili celovite informacije o tem, kako z različnimi koraki in prijemi prispevati k cilju, da Ljubljana postane podnebno nevtralna.« (s.a.(b) s.d.)

V samem bistvu projekta je postavka, da je rastlina živo bitje, želja obrniti antropocentrično razumevanje sveta in v srž projekta postaviti rastline. Je obrnjen način odnosa do okolja, kjer človek postane le eden od členov. Projekt išče enakopraven odnos z rastlinami, živalmi in drugimi živimi bitji ter odgovorno ravnanje z njimi. Grafike in risbe, ki nastajajo v okviru projekta, so dokumenti procesa umetnine, ki se godi v času. Ta igra, ki se vzpostavlja med iniciatorjama in javnostjo, ki je uporabnica projekta, je umetniško delo. Umetnost je velik del projekta, projekt je z njo prežet,

a pripada tudi drugim poljem. Gotovo prostoru ekologije. Ima socialne komponente, pripada polju družbe.

Odzivi na projekt segajo od navdušenja do ogorčenja in jeze. Medtem ko so nekateri v projektu prepoznali globoko simbolno vrednost in priložnost za premislek o našem odnosu do narave, so drugi idejo zavetišča za zavržene rastline označili za nepotrebno in absurdno. Kritični glasovi so celo trdili, da takšne »neumnosti še niso videli«. Vendar pa upamo, da projekt odpira prostor za razmislek o tem, kje se začne odgovorno ravnanje z živimi bitji, in spodbuja razumevanje rastlin več kot le pasivnih elementov narave.

Rastline so pogosto zanemarjene v razpravah o etiki, kljub temu pa številne raziskave kažejo, da imajo lastnosti, ki presega naše tradicionalne predstave o njih. »Kot trdi Bakke, raziskave rastlinske inteligence, koreninskih možganov, spomina in drugih sorodnih tem nakazujejo obstoj do zdaj nepriznanih zmožnosti in razsežnosti delovanja rastlin. Te bi lahko opisali s pojmi, ki jih nekateri priznavajo, drugi pa vehementno zavračajo; zavedanje, senzibiliteta, aktivno odzivanje na okolje in delovanje, sposobnost komunikacije in celo inteligenca, ki jih postantropocentrične in posthumanistične teorije vključujejo v svoje razmisleke. Kljub vsemu je etika v odnosu med človekom in rastlino še vedno kontroverzna tema« (Hanžek in Hrup, 2024).

Takšne ugotovitve izzivajo tradicionalni antropocentrični pogled na svet in nas spodbujajo, da razmislimo o naravi kot subjektu, ki ima svoj pomen in vrednost, ne glede na to, ali jo človek neposredno potrebuje ali uporablja. Projekt zavetišča se dotika ravno teh razsežnosti in odpira vprašanja o tem, kako gledamo na rastline – ne kot na uporabne objekte, temveč kot na bitja, ki so pomemben del našega ekosistema. Na ta način projekt služi kot platforma za ozaveščanje in izobraževanje, ki spodbuja premik v razmišljanju – od potrošniškega k trajnostnemu in odgovornemu odnosu.

Ravno ta razprava, ki se odpira z različnimi odzivi na projekt, odraža širšo polarizacijo mnenj o vprašanih etike in pravic narave. Medtem ko nekateri menijo, da je ideja, da bi rastlinam pripisovali pravice, preprosto nesmiselna, drugi v tem vidijo nujen korak k bolj trajnostni prihodnosti. Zavetišče za zavržene rastline tako ne odgovarja le na praktično vprašanje, kaj narediti z zavrženimi rastlinami, temveč deluje tudi kot katalizator za širšo družbeno razpravo o naši odgovornosti do narave in njenih prebivalcev.

LONČNICE IN TRAJNOST

Rastline ostajajo lončnice, okrasne rastline, hkrati pa imajo v projektu še vlogo komunikatorja, s katerim Zavetišče vodi dialog z javnostjo, s posvojitelji. Rastline so živa bitja, ki delujejo in bivajo povsem drugače kot ljudje in živali. Zrcalijo naš odnos do njih. Na rastline zaradi projekta

avtorici gledata bistveno drugače, od njih sta se mnogo naučili, tudi o sebi in svojem odnosu do naravnega sveta. Ob začetku projekta sta na rastline gledali utilitarno, kot na nekaj, kar človek uporablja za svoje potrebe, in sta bili rastlinsko slepi – nista prepoznavali njihovega pomena onkraj njihove uporabnosti. Sčasoma pa sta razvili globlje razumevanje in spoštovanje do rastlin. Zdaj jih vidita kot individuume, živa bitja s svojo lastno vrednostjo, ki imajo pravice, ki jim pripadajo, in hkrati zahtevajo odgovornost z naše strani, da zanje skrbimo in jih varujemo. To spoznanje ju je pripeljalo do zavedanja, kako pomembno je, da kot skupnost prevzamemo skrb za naravo in se zavedamo našega vpliva nanjo.

Ob tem sta ju navdušile tudi edinstvene lastnosti rastlin, zlasti njihova drugačna časovnost, ki je zelo oddaljena od hitrega ritma človeškega sveta. Rastline razmišljajo in delujejo v svojem ritmu, kar človeku ponuja novo perspektivo o potrpežljivosti, vztrajnosti in prilagodljivosti. Njihov način preživetja v dolgem časovnem okviru je izjemno učinkovit in prinaša veliko snovi za razmislek – kako se lahko ljudje učimo od rastlin o vztrajnosti, preživetju in sobivanju z okoljem. Ta proces opazovanja in učenja od rastlin je avtorici ne le obogatil, ampak tudi globoko transformiral njun pogled na svet.

Hrup in Hanžek se razumeta kot avtorici projekta. Ta časovnost, 'zeitgeist', v katerem so se pojavili ti projekti brez vednosti eden o drugem, se jima zdi veliko bolj pomemben od avtorstva. Pomembne so ideje, doživetja in možnosti, ki jih prinese projekt. Kot avtorici pravzaprav postaneta producentki in režiserki izkušnje, umetnina je celoten projekt, občinstvo pa koproducent (Bishop, 2012). Občinstev je več – tisto, ki pri projektu sodeluje, pa sekundarno občinstvo, ki se z njim seznanja prek razstav in objav. Kot ugotavljata avtorici sami v intervjuju (Grafenauer, 2024) tradicionalni koncepti za to umetnost ne zadoščajo več in tudi za interpretacijo je treba iz zgodovine umetnosti pokukati h kritični teoriji, ekologiji, sociologiji in drugim vedam. Napetosti nastajajo pri vprašanju kakovosti, avtorstva in iskanju umetniške izreke za politično delovanje (glej Bishop, 2012). Dela ne gledamo le vizualno, čeprav forma ostane ključni del za posredovanje pomena.

Njuno zasnovano posvajanja prevzemajo tudi druge skupine, npr. Društvo prijateljev zmerne napredka, ki je ob njuni pomoči organiziralo posvajanje rastlin iz dediščine družin Breclj, Skrt in Krkoč. (Breclj, 2023). Gre za umetnost, ki se upira svetu kolektivne potrošnje in atomizirane psevdoskupnosti potrošnikov in hkrati deluje v smeri odrasti in neantropocena sveta. Namesto dobrin je na trgu umetnostni kapital, ki teži h konstruktivni socialni spremembi. Bishop trdi, da je prav ta umetnost avantgarda sodobnosti (Bishop, 2012, 13).

Zavetišče za zavržene rastline je umetniški projekt, ki naslavlja ključno vprašanje trajnosti v sodobni družbi. Projekt združuje ekologijo, umetnost

in družbeno angažiranost ter ponuja alternativni pogled na odnos med človekom in naravo. V ospredje postavlja rastline, ki so bile zaradi človeške malomarnosti, potrošniške kulture ali pomanjkanja zavedanja zavržene, ter ustvarja prostor, kjer te rastline dobijo novo priložnost za življenje. Zavetišče je zasnovano kot participatorna platforma, kjer gledalci ne nastopajo zgolj kot opazovalci, temveč postanejo aktivni soustvarjalci projekta, kar odpira pomembna vprašanja o trajnosti, odgovornosti in etiki sobivanja.

Trajnost je ključni koncept Zavetišča in temelji na ideji odrasti (ang. *degrowth*), kot jo opisujeta Serge Latouche in Tim Jackson. Latouche poudarja potrebo po prehodu iz ekonomije rasti k sistemu, ki daje prednost trajnostnim praksam in zmanjševanju okoljskega odtisa. Zavetišče uresničuje to idejo skozi simbolne in praktične prakse, kot so posvojitve zavrženih rastlin, izmenjava virov in izobraževanje. Jackson v svoji knjigi *Prosperity Without Growth* (Jackson, 2009) poudarja, da trajnost ni zgolj okoljsko vprašanje, temveč zahteva tudi kulturno spremembo. Zavetišče to kulturno spremembo omogoča, saj izobražuje javnost o pomenu skrbi za rastline, hkrati pa spodbuja refleksijo o potrošniškem odnosu do narave.

Rastline v Zavetišču delujejo kot simbolični nosilci družbenega in ekološkega pomena. Donna Haraway v svojem delu *Staying with the Trouble* (Haraway, 2016) poudarja pomembnost večvrstnega sobivanja in poziva k »ustvarjanju sorodnosti« med ljudmi, živalmi in rastlinami. Zavetišče odgovarja na ta poziv tako, da omogoča ljudem, da vzpostavijo čustveno in praktično vez z rastlinami, kar vodi k večjemu razumevanju medvrstne povezanosti. Proces posvojitve rastline vključuje ritual, ki gledalca preobrazi v skrbnika. S tem projekt opolnomoči rastline in jih simbolno prestavi iz položaja objekta v položaj subjekta, kar je skladno s konceptom nove materialnosti, kot ga opisuje Jane Bennett v *Vibrant Matter* (Bennett, 2010). Bennett poudarja, da imajo tudi neživi materiali in naravni elementi svojo agencialnost, Zavetišče pa to idejo prenese v prakso, saj rastlinam pripiše novo vlogo v družbenem in ekološkem kontekstu.

Projekt ima tudi širše družbene implikacije. Felix Guattari v delu *The Three Ecologies* (Guattari, 1989) poudarja nujnost prepletanja okoljskih, družbenih in mentalnih ekologij. Zavetišče te tri sfere povezuje, saj obravnava rastline kot del okoljske ekologije, vključuje skupnost v participativne prakse in spodbuja refleksijo ter spremembo miselnosti glede potrošništva. Na ta način Zavetišče za zavržene rastline presega zgolj umetniški kontekst in postane prostor za širši dialog o trajnosti.

Vključevanje lokalnih skupnosti in mobilna narava Zavetišča omogočata, da projekt naslavlja različne družbene in okoljske izzive v specifičnih kontekstih. S tem izpostavlja nujnost prilagajanja trajnostnih praks lokalnim potrebam, kar je skladno s pristopi globalno-lokalnega razmišljanja, kot ga opisujeta Ulrich Beck (Beck, 1992) in njegovi sodobniki.

Zavetišče tako odpira prostor za sodelovanje, skupno ustvarjanje in izmenjavo idej, s čimer krepi občutek povezanosti in skupnosti.

Zavetišče za zavržene rastline je več kot zgolj umetniški projekt – je manifest trajnosti, poziv k odrasti in simbol novih oblik sobivanja. Predstavlja vizijo prihodnosti, kjer narava in človek nista več ločena, temveč povezana v tesnem, spoštljivem odnosu. S kombinacijo izobraževanja, participacije in simbolne moči rastlin ustvarja prostor, kjer je trajnost ne le cilj, temveč tudi način življenja, ki temelji na odgovornosti, solidarnosti in zavedanju omejitev planeta.

Ta projekt ne nagovarja zgolj posameznika, temveč tudi širšo družbo, saj poudarja nujnost sistemskih sprememb in prehoda iz potrošniške paradigme k bolj skromnemu, premišljenemu in pravičnemu načinu bivanja. Zavetišče spodbuja empatijo do narave, odpira prostor za razmislek o našem odnosu do okolja in nas vabi, da v rastlinah ne vidimo le pasivnih objektov, temveč zaveznike, učitelje in sostanovalec na tem planetu. S tem postaja tudi simbol upanja – opomin, da lahko z majhnimi, vendar premišljenimi koraki ustvarimo velike spremembe ter zgradimo bolj uravnotežen in trajnosten svet.

VIRI IN LITERATURA

- Bakke, M. (2012): Art for plants' sake?: questioning human imperialism in the age of Biotech. *Parallax*, 18, 4, London: Routledge, 9–25.
- Bennett, J. (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Beck, U. (1992): *Risk Society: Towards a New Modernity*. Prev. Ritter, M. London: Sage Publications.
- Bishop, C. (2012): *Artificial Hells*. London, New York: Verso.
- Bourriaud, N. (2002): *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg.
- Brecelj, M. A. (2023): Zelena dediščina, *Dodogovor*, <https://www.dodogovor.org/shownews.aspx?newsid=32189>, 6.3.2023 (10. 8. 2024).
- Fowkes, M. (2015): *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. New York: Central University Press.
- Grafenauer, P. (2024): Zavetišče za zavržene rastline: »Uspeh je že, da rastline vsako leto prezimiva.« Pogovor z Zavetiščem za zavržene rastline, *Likovne besede*. Ljubljana: ZDSLU.
- Guattari, F. (1989): *The Three Ecologies*. Translated by Ian Pindar and Paul Sutton. London: Bloomsbury Academic.
- Hanžek, E. J. in Hrup, A. (2024): Zavetišče za zavržene rastline. V: Lašič Jurkovič T. (ur.): *Odmevi jutrišnjega dne*. Ljubljana: ALUO, 96–119.
- Haraway, D. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Jackson, T. (2009): *Prosperity Without Growth: Economics for a Finite Planet*. London: Earthscan.
- Lippard, L. R. (1997): *The Lure of the Local. Senses of place in a Multicultural Society*. New York: The New Press.

- Rancière, J. (2006): *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Prev. Rockhill G. London: Continuum.
- S.a. (a), Eksperimentalni prostor Teren, <https://dovoljzavse.si/praksa/eksperimentalni-prostor-teren/>, (14. 8. 2024).
- S.a. (b), Zavetišče za zavržene rastline - na poletnem oddihu, *ljubljana.si*, <https://www.ljubljana.si/sl/moja-ljubljana/prireditve/zavetisce-za-zavrzene-rastline/>, (3. 8. 2024).
- S.a. (c), *Krater*, <https://krater.si/si> (15. 8. 2024)
- S.a., INTERVJU: Anamari Hrup in Eva Jera Hanžek – Zavetišče za zavržene rastline, *EMCE plac*, <https://emceplac.si/intervju-anamari-hrup-eva-jera-hanzek-zavetisce-za-zavrzene-rastline/>, 26. 8. 2020 (14. 8. 2024).
- Zabel, I. (2005): *Sodobna umetnost*. V: Španjol I. in Zabel, I. (ur.): *Teritoriji, identitete, mreže: Slovenska umetnost 1995–2005*. Ljubljana: Moderna galerija, 6–18.



Slika 1: Zavetišče za zavržene rastline, Jesensko zatočišče v MGLC (Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2016. Foto: ZZR.)



Slika 2: Zavetišče za zavržene rastline, Rastlinjak in projektni prostor Zeleno zatočišče (Eksperimentalni prostor Teren, degradirano zemljišče ob Masarykovi ulici, Ljubljana, 2018. Foto: Gaja Naja Rojec.)



Slika 3: Zavetišče za zavržene rastline, Rastlinjak in projektni prostor Zeleno zatočišče (Ustvarjalni laboratorij Krater (bivša Vojašnica ob Dunajski cesti), Ljubljana, 2021. Foto: Aljoša Kravanja.)



Slika 4: Zavetišče za zavržene rastline, Rastlinjak in projektni prostor Zeleno zatočišče, notranjost (Ustvarjalni laboratorij Krater (bivša Vojašnica ob Dunajski cesti), Ljubljana, 2021. Foto Petja Grafenauer.)

Problematika trajnosti v delih britanskega umetnika Richarda Longa

Trajnostna naravnost v (po)krajini in muzejskih oziroma galerijskih prostorih je osnovna tema tega prispevka, ki temelji na opusu del predstavnika pokrajinske umetnosti (land art), britanskega umetnika Richarda Longa (1945). V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so se umetniki (ne)zavedno usmerili v ustvarjanje z naravo, delo v njej, predvsem pa so s svojimi umetninami opozarjali na ekološke razsežnosti pretirane industrializacije, ob kateri je grozila okoljska katastrofa. Velikokrat v literaturi zasledimo zmedo ob razumevanju položaja pokrajinskih in okoljskih umetnikov¹ oziroma v nasprotju z okoljsko umetnostjo niso popolnoma jasne intence pokrajinske umetnosti do narave, ekologije in trajnosti (Demos, 2024, 40). Prav to se kaže tudi pri dojetanju Longovega opusa, saj se mu zaradi ustvarjanja izključno z naravnimi materiali velikokrat pripisuje pretirano razmišljanje o ekoloških in trajnostnih vprašanjih, kar sam celo izpodbija.

Trajnost je kompleksen termin, ki poskuša v enem trenutku in na istem mestu odgovorjati na vprašanja o ekologiji in ekonomiji, ki sta si – paradoksalno – skoraj vedno v nasprotju. Kritika se je poleg drugih področij osredotočila tudi na krajino, ki je ohranjena in situ ali je celo postala muzealija brez zadostnih ekonomskih predpogojev za njeno vzdrževanje. Kakorkoli – ni vedno lahko predvideti, kakšne so možnosti za vzdrževanje, saj trajnost lahko pomeni tako ohranjanje tradicije kot promoviranje dinamičnih sprememb (Waenerberg, 2008, 238). Eno izmed bistvenih vprašanj je vključenost in mnenje umetnikov v (ne)zavednem ustvarjanju trajnostne (po)krajine, kakršen je tudi konceptualni likovni jezik Richarda Longa. Trajnostne (po)krajine potrebujejo trajnostne metode analiz, ne samo za gospodarstvo oziroma naravo, ampak tudi za kulturo zaradi njenega kolektivnega in nadaljnjega miselnega odnosa. Poleg tega ne smemo pozabiti na vprašanja o ideologijah, predvsem zato, ker te vrednote

¹ Okoljska umetnost se je zavzemala za lažjo uporabo in delo v tandemu z naravnimi materiali. Pravzaprav so npr. ameriškega pokrajinskega umetnika Roberta Smithsona in druge kritizirali zaradi okoljske škode, ki so jo povzročila njihova dela: tehnike, kot je izrezovanje kosov iz zemlje, vrtanje, kopanje in premikanje težkih materialov, kot je kamen, niso ustrezno pokazale skrbi za vpliv ljudi na naravo.

še vedno usmerjajo družbe in skupnosti. In končno, trajnost krajin odpira vprašanje položaja raziskovalca, v tem primeru kustosa v muzeju sodobne umetnosti. Kakšno je razmerje med kuriranjem, ki se zaveda trajnostne problematike, in krajinsko estetiko?

TRAJNOSTNOST IN TRAJNOSTNI RAZVOJ

Trajnostni razvoj² so v preteklosti sestavljali trije stebri: okoljski, družbeni in ekonomski. Pred kratkim pa se jim je priključil še steber kulture. Svetovna komisija za okolje in razvoj (WCED) trajnostni razvoj opredeljuje kot razvoj, ki zadovoljuje trenutne potrebe, ne da bi pri tem ogrožal zadovoljevanje potreb prihodnjih generacij. Trajnosten razvoj je tisti razvoj, ki je skladen z načeli trajnostnosti in si prizadeva za izkoreninjenje revščine, zmanjšanje neenakosti in spodbujanje trajnostnega upravljanja naravnih virov in ekosistemov ter za trajnostno, vključujočo in pravično gospodarsko rast.³ Leta 2015 je Generalna skupščina Združenih narodov sprejela Agendo za trajnostni razvoj do leta 2030. Ta agenda vključuje 17 ciljev trajnostnega razvoja, ki predstavljajo globalni okvir za ukrepanje do leta 2030. Agenda za trajnostni razvoj do leta 2030 je akcijski načrt mednarodne skupnosti za odpravo globalne revščine, zaščito planeta in zagotavljanje blaginje za vse. V kulturnem oziroma likovnem sektorju je treba nujno upoštevati cilje, kot so zagotavljanje zdravega življenja in spodbujanje blaginje za vse ljudi v vseh starostnih obdobjih, zagotavljanje kakovostnega izobraževanja, ki je vključujoče in pravično, ter spodbujanje vseživljenjskega učenja za vse, doseganje enakosti spolov in spoštovanje vseh žensk in deklc, zagotavljanje dostopa do zanesljive, trajnostne in sodobne energije po dostopnih cenah za vse, spodbujanje vključujoče in trajnostne gospodarske rasti, polne zaposlenosti ter dostojnega dela za vse, gradnja odpornih infrastruktur, spodbujanje vključujoče in trajnostne industrializacije ter spodbujanje inovacij, zmanjšanje neenakosti znotraj držav in med njimi, takojšnje ukrepanje za boj proti podnebnim spremembam in njihovim vplivom, spodbujanje mirnih in vključujočih družb za trajnostni razvoj, zagotavljanje dostopa do pravice za vse in gradnja učinkovitih, odgovornih in vključujočih institucij na vseh ravneh in krepitev sredstev za izvajanje in obnavljanje globalnega partnerstva za trajnostni razvoj. Agenda 2030 poudarja univerzalnost, kar pomeni, da se cilji nanašajo na vse države, bogate in revne, razvite in države v razvoju.

² Namesto izraza »trajnostnost« se mnogokrat sopedensko uporablja izraz »trajnost«, a slednji izraz ni ustrezen, saj skladno s SSKJ označuje le dejstvo, da nekaj je, obstaja, se pojavlja neomejeno dolgo časa, medtem ko nosi izraz »trajnostnost« pomen, ki je opisan zgoraj.

³ <https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/e-vodnik-za-ozelenitev-visokega-solstva/e-pojmovnik/zeleni-prehod-in-trajnostni-razvoj/> (vpogled dne 15. 3. 2025)

Poudarek je na partnerstvu, sodelovanju in skupnem delovanju med vladami, gospodarstvom, civilno družbo in drugimi akterji za doseganje teh ciljev.

Cilji trajnostnega razvoja temeljijo na načelih, ki zagotavljajo, da se razvojni projekti in politike oblikujejo in izvajajo na način, ki je ekološko primeren, ekonomsko vzdržen in socialno pravičen. Poznamo šest osrednjih načel trajnostnega razvoja, prav tako pomembnih za kulturni sektor: načelo celovitosti, ki priznava, da so vse komponente okolja (fizične, biološke in družbene) medsebojno povezane v kompleksnih sistemih; načelo medgeneracijske pravičnosti, za katerega je značilna skrb za prihodnje generacije; načelo sodelovanja in vključevanja, po katerem morajo biti vsi deležniki, vključno s skupnostmi, oblastmi, podjetji in civilno družbo, vključeni v proces odločanja glede razvojnih pobud, saj to zagotavlja, da so odločitve demokratične, pravične in upoštevajo različne perspektive in potrebe; načelo previdnosti, kjer obstajajo grožnje resne ali nepopravljive škode je zato nujna potreba po previdnosti in upoštevanju možnih dolgoročnih vplivov na okolje ali družbo; načelo pravičnosti in enakosti, s katerim se zagotavlja, da so koristi in bremena razvoja pravično razdeljene med različne skupine ljudi, ne glede na njihov spol, raso, ekonomski status ali starost, in navsezadnje še načelo lokalne ustreznosti in samozadostnosti, s katerim so razvojne strategije in rešitve prilagojene lokalnim potrebam, kulturam in okoljskim razmeram. Lokalne skupnosti morajo biti opremljene z viri in znanjem, da postanejo samozadostne in zmanjšajo svojo odvisnost od zunanje pomoči ali nevzdržnega ravnanja.

Za boljše razumevanje odnosa do narave, podnebnih sprememb in ekologije v sodobni umetnosti je nujna obravnava trajnosti skozi izbrane zgodovinske trenutke, prepletene z umetnostjo in ekologijo – vključno z načini okoljske obnove v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, razvojem kibernetičnih okoljskih sistemov v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja in sodobnimi formacijami politične ekologije. Januarja 2022 je CIMAM začel raziskovalni projekt *Podnebna, socialna in ekonomska vzdržnost: kako muzeji moderne in sodobne umetnosti delujejo za doseganje ciljev trajnostnega razvoja*. Namen projekta je bil oceniti zavezanost muzejev ciljem trajnostnega razvoja Agende Združenih narodov 2030. Študija je prav tako poskušala vključiti socialne in ekonomske vidike v *Orodja za okoljsko trajnost za muzejsko prakso*.⁴ Ta pomembna posodobitev je rezultat študije, ki jo je vodila delovna skupina CIMAM za trajnost in ekologijo v ravnanju muzejev. Ta komplet orodij je nastal zahvaljujoč prispevkom članov upravnega odbora CIMAM ter članov in strokovnjakov, ki so

⁴ <https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/climate-social-and-economic-sustainability-how-do-modern-and-contemporary-art-museums-act-to-achieve-the-sustainable-development-goals/> (vpogled dne 15. 3. 2025)

sodelovali v raziskavi, ki jo je CIMAM izvedel leta 2022. Študija je raziskovala, kako muzeji moderne in sodobne umetnosti dosegajo trajnostne cilje ob ohranjanju svojih temeljnih vrednot, zagotavljajo dragocen vpogled v trenutne izzive in priložnosti sektorja ter poudarjajo pomen muzejev, ki dajejo zgled, spoštujejo družbo, okolja in njihove vloge pri izobraževanju skupnosti kot katalizatorja pozitivnih sprememb. Priročnik vsebuje naslednje razdelke o vidikih okoljske, družbene in ekonomske trajnosti v ravnanju muzejev: primeri takojšnjih ukrepov, trajnostni akcijski načrti, izračuni in potrdila o ogljičnem odtisu, svetovalci za trajnost, navdihujoči projekti, platforme in viri idr.

Kakšen odnos do ekologije in trajnostnega razvoja ima muzeologija in s tem sodobni umetniški pristopi, v zadnji četrtini 21. stoletja kažejo množične umetnostne razstave in projekti, kot so razstava *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2006) v chikaškem Smart Museum of Art, ki raziskuje z oblikovanjem povezane pristope k okoljski trajnosti; 8. bienale v Sharjahu (2007) z naslovom *Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change*, ki obravnava družbene, politične in kulturne odnose z naravo, vključno s simpozijem, ki je preučeval ekološko ravnanje in vsakdanje življenje; *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet, 1969–2009* (2009), raziskava ekološko angažirane umetnosti od poznih šestdesetih let 20. stoletja v Umetniški galeriji Barbican v Londonu; *The Oil Show*, pregled ekonomskih, političnih in družbenih zapletov naše kulture s fosilnimi gorivi v Hartware MedienKunst Verein v Dortmundu; in *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas*, ki obravnava kulturne izraze postantropocentrične zakonitosti, ki jo je leta 2015 T. J. Demos skupaj z Alexom Farquharsonom in Ireno Aristizbal sokuriral na Nottingham Contemporary (Demos, 2024, 33).

KROGI RICHARDA LONGA

Richard Long je rojen v Bristolu v Angliji tik po koncu druge svetovne vojne, 2. junija 1945, v kraju, kjer je začel svojo umetniško pot pokrajinske umetnosti in v katerem še danes kljub svetovni slavi živi. Vsekakor njegov opus lahko povežemo z britanskimi in ameriškimi umetniškimi smermi poznih šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, in sicer pri njem, kakor pri Davidu Nashu, Robertu Smithsonu idr., zasledimo intence minimalizma, konceptalizma, vsekakor pa ga uvrščamo v širši krog pokrajinskih umetnikov. Umetnik pogosto navaja prepletenost dveh posebnih izkušenj iz otroštva kot odločilnega, formativnega vpliva na njegovo zgodnjo kariero v umetnosti, še posebej na področju pokrajinske umetnosti: večino svojega časa je preživel na podeželju (Devon, West Country), kjer se je ukvarjal s športno rekreacijo – hojo, pomembna pa je

bila tudi esteska izkušnja, ki je sledila obisku galerije Tate v Londonu leta 1964, ko si je ogledal razstavo Gulbenkianove zbirke *Slikarstvo in kiparstvo 1954–1964*, ki je vključevala precejšnje število skulptur, ležečih na tleh, brez tradicionalnih in s tradicijo obremenjenih dodatkov oziroma podstavka. To je njegovo pozornost odlično preusmerilo k tlorisu kot takim – proti površini zemlje, po kateri hodimo (Roelstraete, 2010, 6).

Že v času študija na St. Martins School of Art (1966–1968) se je usmeril v konceptualno raziskovanje hoje kot pojma, kot sledi, ki jo pušča na zemlji, kot miselni proces idr. Že leta 1967 je ustvaril svoje najbolj znano in prelomno delo *Črta, narejena s hojo* (*A Line Made By Walking*), s katerim si je začrtal vseživljenjsko ustvarjalno pot. Delo je v bistvu znano kot preprosto črno-bela fotografija sploščene črte poteptane trave. Long je iz Londona potoval na podeželje, kjer je našel prazno polje in začel hoditi gor in dol, da je poteptal travo v ravni črti. Preden se je trava vrnila v prvotno lego, je Long naredil nekaj fotografskih posnetkov. To je postalo eno izmed revolucionarnih del 20. stoletja prav zaradi radikalne preprostosti: enostavna črta, enostavna akcija hoje (Godfrey, 2020, 50). Umetnost hoje, ki jo je dolgo izpopolnjeval z namenom, da bi postal ultimativni umetnik kot sprehajalec (potepuh, nomad, popotnik), je temeljila na konceptualnih in procesnih linijah: ideja hoje je bila kritična. Dolgo je hodil v namišljenih krogih ali ravnih črtah (včasih je vijugal ali pa je hodil počasi, navadno pa precej hitro). Sledil je vnaprej načrtovanim potem na zemljevidih. Sam sprehod je bil kip, umetniško delo. Delo je lahko tako dolgo kot hoja. Poudarek je bil na samem procesu hoje, izkušnji hoje. Delo je tudi prelomno kot zgodnji primer kritičnega gibanja v umetnosti, v smeri dokončne demontaže enega zadnjih preostalih mitov postduchampovske avantgarde: ali je delo sploh treba proizvesti – objekt bi moral nastati na repu lineranega procesa (Roelstraete, 2010, 6). Eno izmed najbolj izraženih vprašanj pri tem delu je, ali je umetnost sama hoja, je v črti, ki je nastala s hojo, ali je to fotografija črte, ki je nastala s hojo? Ali je delo trajalo samo dvajset minut, kolikor je trajalo dejanje, da se pojavi ozek trak sploščene trave, ali delo še naprej obstaja v svojem nenehnem načinu gibanja – hoji (Roelstraete, 2010, 6). Naš odziv na preproste oblike in Longove oznake lahko ponovno prebudi tisti igriv in domiselni občutek za prostor, ki ga v vsakdanjem življenju pogosto izgublamo (Godfrey, 2020, 50).

V veliki meri je delo zasnovano na takrat prevladujočem idiomu severnoameriškega minimalizma. *Črta, narejena s hojo* hkrati sodi v zgodovino zgodnje konceptualne umetnosti, pokrajinske umetnosti, zemeljske umetnosti (sicer oznaka, pri kateri bi se Long počutil neudobno), performansa ali telesne umetnosti. Do leta 1968 je Long naredil manjše strukture kamnov in vej v pokrajini, nekaj celo v galerijah. Zares je vsako

delo, četudi je bila to fotografija, zaznamek na zemljevidu ali pa kamen v galeriji, označil za skulpturo:

»Ko sem leta 1968 v Angliji naredil svojo prvo desetmiljsko ravno črto, je bil fizični užitek pravzaprav samo hoja ... vendar je bilo prijetno tudi zaradi dejstva, da sem vedel, da delam zelo izvirno, edinstveno in dinamično umetniško delo, ki je imelo nov obseg, to je bila skulptura, ki je bila nevidna in je bila na številne druge načine zanimiva kot umetnost« (Giezen, 1986, 16).

Leta 1968 je še kot študent prvič razstavljal v galeriji Konrad Fischer v Düsseldorfu, ki je ostala njegova zastopnica vse njegovo življenje.

V svoji umetniški karieri ves čas uporablja minimalne oblike: krog, črta, elipsa, lok idr. Materiale – blato, kamen, trava, lubje, šota, s katerimi ustvarja, črpa iz beraške umetnosti (Arte Povera). Velikokrat se vrača obiskanim krajem, Dartmoor je najbolj očiten primer. Gre za veliko področje v severozahodni Angliji, ki ga je s starši obiskoval že v otroštvu, saj so tam živeli stari starši, pozneje pa se je vračal z umetniškimi intencami, akcijami prisotnosti, zapisi na zemljevid ali s premikanjem kamnov z namenom, da bi ustvaril nove oblike in situ. Kakor ponavlja potovanja v iste kraje, tako se tudi referira na umetnine, ki jih je že naredil, tako da jih ponovno reinterpretira v novi vizualni predstavi – npr. v delu *Čas v Dartmoorju* iz leta 1995, pri katerem gre v resnici za tekst o tem, kako je šel mimo kupa kamnov, ki jih je postavil pred šestnajstimi leti (Malpas, 2018, 222). Long je potoval po vseh celinah, a najbliže mu je bila Irska. Zanimiv je izbor krajev v Koreji, Malaviju, Zambiji, Keniji, Tanzaniji, Ekvadorju in Boliviji, ki niso tipična mesta za druge pokrajinske umetnike, a je treba poudariti, da Long zaradi svojega načina ustvarjanja v sami naravi ne potrebuje ogromnih sredstev, veliko materiala, nepotrebne prevoza in človeške pomoči, saj ideja temelji na hoji in sočasnem ustvarjanju ideje z naravnim materialom posameznega kraja.

Za ustvarjanje umetnine in situ uporabi svoje roke in noge, ne potrebuje orodja. Ideja minimalnega vdora v naravo je vzdržna, dokler se umetnik ne odloči izdelati umetnine za galerijski prostor. Long se obnaša na eni strani kot številni okoljsko zavedni sprehajalci in pohodniki, zakrije sledi, ne pušča smeti, ne škoduje naravi, a po drugi uporablja dele zemlje, ki jih kupuje in prodaja – risbe z blatom, kamnite vrste in krogi, dela na papirju in lesu (Malpas, 2018, 224). Razlogov za ustvarjanje dela je veliko, pravi Richard Long, od časa, meritev in prevoženih kilometrov do ideje ali črte:

»Sprehod in kraj lahko izberete iz katerega koli razloga. Brez razloga (ali po "slutnji"), ali slediti ideji, ali na kraju, ki ga poznam, ali na kraju, ki ga

ne poznam, izpolniti čas, ali opraviti kilometrino, iti iz kraja v kraj ali hoditi na enem mestu, prečkati državo (jo "izmeriti" s koraki), od morja do morja ali meje do meje, slediti reki, slediti ravni črti« (citat povzet po: Malpas, 2018, 259).

Long se je vedno predstavljal kot kipar in je danes morda bolj znan po svojih krogih iz naplavljenega lesa in monumentalnih talnih črtah šote, skrilavca kot po svojem minljivem, konceptualnem delu iz poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Leto nastanka Longovega radikalnega in prelomnega dela, 1967, sovpada z epohalnim dogodkom v razvoju globalne ekološke zavesti, ko se je zgodnje obdobje pokrajinske umetnosti (čeprav nikoli neposredno) odzvalo na brodolom, ki ga je 18. marca 1967 doživel orjaški tanker Torrey Canyon tik ob obali Cornwalla v zahodni Angliji – ne tako daleč od priljubljenega stičišča umetniških intervencij Richarda Longa, idilične pokrajine Somerset. Torrey Canyon je s tovorom 120.000 ton razlite surove nafte, ki jo je sčasoma naplavilo na 170 milj obale Cornwalla in francoske obale, predstavljal prvo tovrstno razlitje v sodobni zgodovini. Ker je bil to prvi takšen primer, so številni improvizirani nujni ukrepi, s katerimi so poskušali zajeti katastrofo, v resnici poslabšali razmere: številni kemični disperzanti, ki so bili naknadno razpršeni na oljne madeže, so bili bolj smtronosni za prizadete divje živali kot sama nafta. Dve leti pozneje so bile Združene države Amerike priča podobno grozljivi naravni katastrofi, razlitju nafte v Santa Barbari ob obali južne Kalifornije, kar je še bolj vplivalo na nastajajoče okoljsko gibanje. Leta 1971 je nastal grozljiv fotoesej Williama Eugena Smitha *Minamata*, ki je pritegnil svetovno pozornost s t. i. boleznijo Minamata – primer zastrupitve z metiliranim živim srebrom, ki se je zgodil v japonskem mestu Minamata zaradi industrijskega izpusta živega srebra v reke in obalne vode prefekture Kumamoto, kar je povzročilo hude deformacije in prezgodnje smrti več kot šeststo ljudi. V istem desetletju sta zaokrožili še dve prelomni publikaciji, ki sta uspešno prebudili javno zavest o ekoloških vprašanjih, in sicer *Nema pomlad* Rachel Carson iz leta 1962 in *Meja rasti* Clube of Rome iz leta 1972. Knjiga Rachel Carson je dokumentirala vpliv pesticidov na naravni svet. Napovedala je vpliv na uporabo in kopičenje škodljivih kemikalij pri živalih in žuželkah ter podala predloge za alternative pesticidom in strategije za zmanjševanje škodljivcev. Knjiga je močno vplivala na javno zavest o vplivu človeka na naravni svet in privedla do oblikovanja več skupin za okoljsko pravičnost in kampanj. Leta 1970 je vlada Richarda Nixona ustanovila Agencijo za varstvo okolja kot sredstvo za reševanje številnih pomislekov, ki jih sproža omenjeno besedilo. Čeprav je šele organizacija prvega dneva Zemlje, 22. aprila 1970, postavila okoljevarstvo z obrobja v glavni tok postindustrijske

zahodne družbe, je leto 1967 nakazalo vzpon okoljske ozaveščenosti kot ene od odličnih družbenopolitičnih sil v prihodnjih letih.

Na eni strani se uporaba naravnih materialov Richarda Longa zagotovo neposredno ujema z načeli trajnosti s spodbujanjem okolju prijaznega pristopa k umetnosti. Z uporabo kamnov, blata in drugih organskih elementov iz pokrajine zmanjšuje vplive na okolje in poudarja harmonijo z naravo. Ta metoda ne prikazuje le lepote naravnih oblik, ampak tudi spodbuja gledalce, da razmislijo o svojem odnosu do okolja in razmišljajo o tem, kako lahko umetnost trajnostno obstaja v tem. Longove postavitve poudarjajo specifičnost lokacije, kar pomeni, da so ustvarjene za prav določene lokacije in se odzivajo na okolje. To se tesno ujema z okoljskimi umetniškimi gibanji, ki se zavzemajo za ekološko ozaveščenost in trajnost, saj Longova umetnost gledalce spodbuja k razmisleku o njihovi povezanosti z naravo, hkrati pa jih izziva k razmisleku o širših ekonomskih vprašanjih. Umetnik je močno vplival na sodobno ekološko umetniško izražanje s prikazom pomena neposredne interakcije z naravo v umetniškem izražanju. Njegove metode spodbujajo sodobne umetnike, da v svoje delo vključujejo elemente trajnosti, specifičnosti lokacije in osredotočenost na minljivo naravo materialov. Tako mnoge umetnike danes navdihuje Longova filozofija hoje kot umetniškega dejanja, ki jo uporabljajo za raziskovanje tem, povezanih z ohranjanjem okolja in našim odnosom z naravnim svetom. Po drugi strani ga okoljevarstveni diskurz celo malo prizadene:

»Rad imam sprehode, rad kampiram, obožujem velike odprte prostore, všeč mi je Dartmoor, všeč mi je Bolivija, všeč so mi puščave, zato je bilo treba izkoristiti in se ukvarjati z vsemi tistimi fantastičnimi možnostmi, ki jih ponuja planet. To je tisto, kar je bilo moje delo. Ne nujno predstavljati ideje o ohranjanju, zeleni politiki ali okoljevarstvu. [...] zdaj je drugačen svet. Bolj se tega zavedam. [Vendar] je bilo delo že od začetka politično korektno, tako da mi sploh ni bilo treba spremeniti svoje prakse. Edina stvar, ki jo vse pogosteje počnem, je, da če na nekem mestu naredim veliko skulpturo, jo fotografiram in nato kamne pospravim nazaj.« (Malpas, 2018, 260)

Vselej je v naravi poskušal pustiti minljiv odtis. Dela, ki se nahajajo na prostem ali so zasnovana za interakcijo z naravnimi elementi, so podvržena obrabi ob vremenskih razmerah in okolju. Pri takšnih delih se konservatorji srečujejo z izzivom odločitve, ali posredovati ali dovoliti naravnim procesom, da spremenijo umetniško delo. V nekaterih primerih postane dokumentacija primarna metoda ohranjanja, ki zajame transformacijo dela

skozi čas, namesto da bi ohranila možnost prvotnega stanja (ali lahko sploh pridemo do prvotnega stanja pri pokrajinski umetnosti?). Vprašljivi so vidiki ekološke naravnosti in trajnosti pri postavitvi Longovih del v galerijah in muzejih oziroma pri delih, ki jih je Long namenoma naredil za galerijski prostor in so dobila status muzealije.

V raziskavi se bomo osredotočili na dve njegovi deli iz zasebne zbirke Muzeja Lah na Bledu, in sicer: *Krog iz Somerset* iz leta 1990 (šota, premer 310 cm) in *Krog Mont Blanca* iz leta 2008 (skrilavec iz Delabola v Cornwallu, premer 750 cm). Bolj ko si ogledujemo Longove kroge, več razlik najdemo med njimi. Povezujoče načelo je krog, postavljen ravno na tla galerije ali na prostem. Poleg tega obstaja veliko različic. Krog iz skrilavca, najbolj značilen za Longa, ni le cel krog iz skrilavca, enakomerno razporejenega po območju kroga. Velikost in oblika vsake plošče skrilavca se razlikujeta. Čeprav daje prednost dolgim podolgovatim kosom skrilavca, se kosi razlikujejo po velikosti in obliki. Nekateri so trikotnega prereza in kratki, drugi so dolgi in pravokotnega preseka (kamni v galerijskih skulpturah navadno prihajajo iz kamnolomov). Nekateri krogi so sestavljeni iz kosov skrilavca, združenih tesno skupaj, kakor je v primeru *Mont Blanca*, drugi so odprti z veliko prostora med posameznimi elementi. Nekatere oblike kamnitih krogov vključujejo koncentrične kroge, ki se velikokrat pojavijo na risbah stenskih krogov, ustvarjenih z blatom reke Avon.

K trajnosti posamezne umetnine močno prispeva tudi izbira kvalitetnega materiala. Skrilavec je drobnozrnata, glinena metamorfna kamnina, ki se zaradi možnosti cepljenja v tanke plošče z veliko natezno trdnostjo in trajnostjo zelo pogosto uporablja za strešne kritine. Na Mohsovi trdotni lestvici dosega vrednosti med 2,5 in 4 in velja za mehko do poltrdo kamnino z izjemnimi lastnostmi, saj je odporen na ogenj, pritiske, udarce, upogibanje in vodo. Kamnolom skrilavca Delabolev Cornwallu neprekinjeno obratuje že od 15. stoletja, njihov skrilavec je posebej znan po enakomerni barvi, trpežnosti in nepropustnosti za dež. *Krog Mont Blanca* iz zbirke Muzeja Lah sestavljajo kosi skrilavca iz Delabola različnih oblik, postavljenih tesno skupaj. Zunanji del kroga s premerom 750 cm tvorijo debelejši kvadrasti kosi, na sredini pa so tanjše plošče nepravilnih oblik štrleče postavljene v enakokraki križ. Pozicija posameznih kosov znotraj umetnine ni točno določena, zaradi česar je prezentacija umetnine na novi lokaciji vselej unikatna. V nasprotju s kamnitimi krogi Longovega sodobnika in pokrajinskega ameriškega umetnika Roberta Smithsona (npr. *Spiral Jetty*, 1970) so njegovi kamniti koncentrični krogi zgrajeni iz majhnih kamnov, ki jih je mogoče dokaj preprosto prenašati. Gre za kamne, najdene v pokrajini, ki niso namensko odvzeti zemlji (čeprav za postavitve v galerijah uporablja kamne iz kamnolomov, se Long še vedno odloča za manjše kamne). V nasprotju z večjimi, bolj monumentalnimi zemeljskimi

deli, kot so tista ameriških pokrajinskih umetnikov, so Longovi krogi izrazito prilagojeni velikosti človeške dlani in dotiku. Večina Longovih krogov ima premer od 4 do 8 metrov.

Posebno kategorijo znotraj Longove umetnosti predstavljajo tista dela, katera se umetnik odloči postavljati v zaprtih prostorih in ne več na prostem. Četudi govorimo o isti materiji, dobijo umetnine v novem, umetnem okolju drugačen pomen. Zaradi tega premika so umetnine bolj zavarovane pred vplivi zunanjega okolja, ukrepi konservatorjev-restavradorjev pa skrbno upočasnjujejo njihovo propadanje. Ozirajoč se na čas obstoja fizičnega aspekta umetnine so ta dela tudi trajnejša, a si upam trditi, da gre v oziru do okolja za manj trajnostno umetniško izražanje. Same možnosti ohranjanja nekaterih umetnin iz organskih materialov za potrebe razstavljanja so namreč omejene. Prav tako so za transport umetnin, preventivno in aktivno konservacijo potrebna razna sredstva, občasno tudi ponovni posegi v naravo. V to kategorijo med drugim spada umetnina *Krog iz Somerseta*. Četudi je vsako delo unikatno, se po izvoru materiala šota iz Somerseta po videzu in konceptu močno približa preostalim šamotnim krogom, ki jih je Long ustvaril in razstavljal po svetu. *Krog iz Somerseta* s premerom 310 cm, sestavljen iz 210 kosov šote, je precej soroden mlajšemu *Jesenskemu krogu (Autumn Turf Circle)* s premerom 300 cm iz leta 1998. Slednjega so leta 2003 želeli razstaviti v Deželnem prazgodovinskem muzeju v Halleju, a so pri tem naleteli na nenavadno težavo. Približno 160 kosov šote se je namreč v petih letih zaradi izsušenosti tako skrčilo, da iz njih ni bilo mogoče sestaviti polnega kroga v velikosti, definirani z umetniškim certifikatom avtentičnosti, prav tako je bil material preveč krhek in drobljiv za varno razstavljanje. Poznavanje umetnikove ideje in pomena umetniškega dela je predvsem pri sodobni umetnosti ključno za kakovostno konservatorsko-restavratorsko obravnavo in prezentacijo dela, zaradi česar so se glede omenjene problematike ob neki drugi priložnosti obrnili neposredno na umetnika, čigar prvi predlog je bil: »V Somersetu v Angliji naj se nareže nove kose šote« (Bohlmann, 2017).

Sicer preprosta rešitev odpira problematiko vidika trajnosti – do katere točke oziroma kolikokrat je zavoljo ohranjanja neke umetnine še dopustno posegati v naravo?

Šota je namreč po definiciji sestavljena iz organskih sedimentov in vode, nastaja pa z delno razgradnjo šotnih in preostalih mahov ter drugih močvirskih rastlin v barjih oziroma natančneje šotiščih. Ta postopek nalaganja organskega materiala je počasen in lahko traja tudi več tisočletij, saj se šota kopiči s hitrostjo približno milimetra na leto. Zaradi visoke vnetljivosti se je uporabljala tudi kot gorivo, a ker njena stopnja pridobivanja v industrializiranih državah močno presega počasno stopnjo njene ponovne rasti, je to neobnovljiv vir energije. Danes vemo, da ima izkopavanje šote

pomembne okoljske posledice, saj prispeva k izgubi dragocenih habitatov, slabo vpliva na ekosisteme in slabša kakovost vode. Prav tako so poškodovana šotišča glavni vir emisij toplogrednih plinov, saj letno sproščajo skoraj 5 % svetovnih antropogenih emisij ogljikovega dioksida.

Četudi se rezanje novih kosov šote morda zdi najpreprostejša rešitev za ohranjanje Longove umetnine, to ni nujno edina in prava pot. S tem načinom konserviranja bi se življenjska doba umetnine sicer podaljšala do takrat, ko bi bile izčrpane oziroma zaščitene vse zaloge šote v Somersetu. Po dogovoru z umetnikom je bila dovoljena tudi druga možnost prezentacije umetnine, in sicer v njenem trenutnem, razpadajočem stanju z večjim številom manjših fragmentov. Nemške konservatorke–restavраторke Carolin Bohlmann, Ina Hausmann in Eva Riess so po raziskavah in v sodelovanju z drugimi strokovnjaki poiskale novo rešitev za varno razstavljanje teh fragmentov. Izvorno šoto so uspele ohraniti najprej z vlaženjem, s čimer se je poroznemu materialu zagotovila fleksibilnost, nato pa so jo utrjevale s številnimi nanosi kombinacije lepil iz rdečih alg (*Funori*) in jesetrovega kleja (*Isinglass*). Razpoke v šoti so prelepile z uporabo celuloznega lepila (*Tylose*) in japonskega papirja (Bohlmann, 2017).

Zaradi sprememb v materialu je prišlo do neskladij s certifikatom dela, zaradi česar sta se skrbno urejena dokumentacija in poznavanje koncepta umetnine pokazala kot nepogrešljivi sredstvi za ohranjanje umetnine. Problematika (ne)trajnosti vedno zahteva iskanje individualnih rešitev za posamezno umetnino, vendar je poznavanje tako dobrih kot slabih sorodnih primerov lahko odlična iztočnica tudi za druge zbiratelje in strokovnjake, ki imajo neposreden stik s propadajočimi umetninami.

TRAJNOSTNI VZVODI PRI RAZSTAVLJANJU IN VAROVANJU LONGOVIH DEL

Ko delo postane muzealija, ga je nujno varovati po vseh muzejskih standardih, prav tako so ti vpeti v omenjene strategije o trajnostnem razvoju ZN 2030. Glede na razstavljanje in varovanje izbranih Longovih umetnin so pomembne nekatere smernice, na katere mora biti stroka v muzeju zelo pozorna, in sicer na okoljski vidik trajnosti (priporočljivo je podaljšanje trajanje razstav na več kot 3 mesece in pol; razstavljanje del iz lastne zbirke; izbira najprimernejšega cestnega prevoza; izdelava razstavnega pohištva v tem primeru ni potrebna; trajnostno shranjevanje v depozu z recikliranimi, ponovno uporabnimi materiali; izdelava virtualnega gradiva za družine, učence, invalide in vse, do katerih lahko dostopamo po spletu; ozaveščanje o vlogi turizma, saj je turizem tudi velik okoljski strošek muzejev, ki ga je treba obravnavati; podpora umetniškimi in raziskovalnim projektom, ki obravnavajo okoljska vprašanja in izkoriščajo potencial

muzejskih zbirk za izvajanje raziskav, ki pomagajo razumeti, varovati in obnavljati naravo ter sprejemati premišljene odločitve), družbeni vidik trajnosti (izobraževalni in raziskovalni programi, povezani s slovenskim učnim načrtom; sodelovanje z umetnikom; ozaveščanje lokalne skupnosti) in ekonomski vidik trajnosti (poštene plače kulturnikom; sistemi sklepanja pogodb, ki lahko spodbudijo lokalne dobavitelje; sodelovanje z umetniki, ki obravnavajo politike in strategije v smeri zelenega gospodarstva).

Čeprav je glede na Longovo usmeritev v pokrajinsko umetnost razumljivo ukvarjanje z naravo, ima ta zgolj estetsko intenco; okoljevarstvena je prisotna v tolikšni meri, kolikor je razvit umetnikov odnos do narave. Pokrajinska umetnost ni nujno pogojena z reševanjem okoljske problematike, čeprav nas splošno dojemanje zanimanja za prostor lahko k temu nagovarja. Četudi so za stvaritev novega umetniškega dela uporabljeni naravni materiali, ti zahtevajo nekatere odklone od trajnostne politike. Vseh načel se je pri varovanju Longovih del težko držati, vsekakor je treba biti pri varovanju pozoren tako na trajnostne vidike kakor na ohranjanje umetnikovega koncepta in izvirnosti.

VIRI IN LITERATURA

- Bohlmann, C. (2017): Notes on materiality: shrunk and shrivelled, *Object Notes*, <http://objectnotes.org/item/notes-on-materiality-geschrumpft-und-geschwunden/> (10. 9. 2025).
- Demos, T. J. (2024): *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. London: Sternberg Press.
- Elliot, R. (2005): Ponarejanje narave. *Analiza: časopis za kritično misel*, 9, 4, 67–78.
- Giezen, M. (1986): *Richard Long in Conversation: Part Two*. London: MW Press.
- Godfrey, T. (2020): *The Story of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Katz, E. (2005): Velika laž: človeška obnova narave. *Analiza: časopis za kritično misel*, 9, 4, 79–90.
- Malpas, W. (2018): *The Art of Richard Long*. Maidstone: Crescent Monn Publishing.
- Roelstraete, D. (2010): *Richard Long. A Line Made by Walking*. Cambridge: The MIT Press.
- Waenerberg, A. (2008): From Landscape Talk to Sustainable Landscape. V: Ziady DeLue, R. & J. Elkins (ur.): *Landscape Theory*. New York in London: Routledge, 229–238.

Preplet scenskih postavitev in ponovne uporabe na nekaj primerih recikliranja v scenografiji na slovenskih odrih

SLOVENSKA SCENOGRAFIJA IN PONOVA UPORABA NJENIH GRADNIKOV

Slovensko gledališče je od svojih začetkov nagnjeno k recikliranju starih scenskih elementov in opreme. Tako na primer že prvi ohranjen zapis o oblikovanju odrskega prostora pri nas, ki sodi v drugo polovico 19. stoletja za scenski fundus novega (diletantskega) gledališča, predlaga nakup že narejenih scenskih prostorov (viteška dvorana, bogata sobana, navadna soba, park) in prav tako v izogib visokim stroškom in neprenehnemu kupovanju novega, predlaga predelavo starega scenskega inventarja (Stare, 1868, 81). Podobno razmišljanje najdemo pri ohranjenih zapisih ob ponovni ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani po prvi svetovni vojni (Moravec, 1972, 14). Kot piše režiser Hinko Nučič (1883–1970) so tedaj pri predstavah še vedno uporabljali del predvojnega gledališkega fundusa, ki je nastajal od leta 1892 naprej, ko je bilo zgrajeno Deželno gledališče v Ljubljani, današnja Operna hiša (Nučič, 1960, 98). Večino v skladišču ohranjenih predmetov so morali obnoviti in preslikati, saj jih je med vojno načela vlaga. Kulise so začele trohneti, napadle so jih tudi miši in podgane (Kocjančič, 2018 (I), 56). Tako obnovljen ostanek bogatega predvojnega fundusa kulisnih interjerjev in eksterierov (dvoran, salonov, kmečke sobe, prospektov) so ponovno uporabili za različne uprizoritve obdobja med obema vojnama. Obnavljanje in preslikovanje kulisnega inventarja je torej ostal pogost pojav tudi v času med obema vojnama, v katerem je bila sicer ustvarjena tudi bogata dediščina modernih in avantgardnih scenografij. Težnja po ponovni uporabi starih scenskih postavitev se je (zanimivo) pojavila sočasno in vzporedno s tendencami naših gledaliških ustvarjalcev po praznem odru in odrskem prostoru, opremljenem le z zavesami, kar je bila v večji meri posledica pomanjkanja finančnih sredstev za scensko opremo novih uprizoritev (prav tam, 132).

Tudi za čas po drugi svetovni vojni še velja, da se vsaj delno še ohranja način ponovne uporabe starih scenskih elementov, hkrati pa na novo tudi uporaba rabljenih predmetov iz vsakdanjega življenja ali odpadnih kosov iz

smetišč. Ponovna uporaba teh predmetov (tudi v smislu ready-made), njihova predelava (sprememba oblike, funkcije) za namen koncepta scenografske celote je rezultat mlajše, povojne generacije scenografov, ki kaže na želje po eksperimentu in inovativnosti ustvarjalcev. V nekaterih primerih so predmeti najdeni na odpadku, kot bomo videli, postali celo nadomestek za odrska tla (*Potepuhi*).¹

Iz zgodovine našega gledališča poznamo tudi primere, ko so scenografi uporabili vsakdanje predmete (na primer opuščena vagona vlaka) za stvaritev novega performativnega prostora (*Zenit – Dramski observatorij*)² in tudi uporabo posamičnih kosov starih scenskih postavitvev za oblikovanje razstavnega prostora (na primer ponovna uporaba konstrukcije iz uprizoritve Delibesove *Coppelia na Montmartru*)³ za scenografsko razstavo *Prostor v prostoru* (2019) v Narodni galeriji v Ljubljani. Tako se torej recikliranje tudi v naši scenografiji (hote ali nehote) nanaša na prakso ponovne uporabe materialov in virov pri oblikovanju, konstrukcij in dekoracij gledaliških scen ter predstav ter celo preseže gledališki prostor, včasih tudi gledališko produkcijo oziroma se seli v drugačne tipe prizorišč (tudi razstavne prostore galerij ali na prosto).

PROBLEMATIKA PONOVNE UPORABE STARIH KOSOV PRI SCENSKIH POSTAVITVAH

Recikliranje v scenografiji se v naši gledališki zgodovini v praksi najbolj pogosto kaže v isti uporabi scenskega elementa (tudi konstrukcije) v eni izmed naslednjih predstav, v obnovi in predelavi scenskih elementov (tudi konstrukcij) za drugo predstavo ali za drugačen uprizoritven koncept (na primer seljenje iste uprizoritve iz gledališke stavbe na prosto ali v drugo gledališče, na oder drugačnih dimenzij), v predelavi oziroma vnovični uporabi materiala, iz katerega je bil sestavljen scenski element, rekvizit ali konstrukcija, ter v ponovni postavitvi (uporabi) celotne scenske zamisli v drugačnem režijskem konceptu po istem besedilu ali po popolnoma drugačni tekstovni osnovi. Že v zgodnjih fazah gledališke scenografije so bili ponovne uporabe pri številnih predstavah deležni scenski elementi, kot

¹ *Potepuhi* Jureta Obrškega so bili premierno uprizorjeni v režiji Iztoka Toryja v okviru Eksperimentalnega gledališča Glej Ljubljana v kletnih prostorih Moderne galerije v Ljubljani, 13. 4. 1976. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

² *Zenit-Dramski observatorij* je bil skupni projekt Slovenskega mladinskega gledališča in kozmokinetičnega gledališča *Rdeči pilot* (po drami Thomasa Stearnsa Eliota *Umor v katedrali*) v režiji Dragana Živadinova. Predstavo so uprizorili v zapuščenem železniškem vagonu na železniški postaji v Ljubljani, 6. 12. 1988. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

³ *Balet Coppelia na Montmartru* so v režiji Yourija Vámos na odru Slovenskega narodnega gledališča Opera in balet premierno uprizorili, 13. 11. 1997. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

na primer stopnice, različni praktikabli, prospekti in zavese. Seveda pa je tu treba dodati, da je gledališka uprizoritev tudi konceptualna sestavljanka več različnih gledaliških zvrsti in da lahko na primer že samo drugačen koncept osvetlitve ali pa izbire glasbe oziroma zvočnih učinkov enaki scenski postavitvi doda novo oziroma drugačno estetsko vrednost in simbolni pomen.

Med zanimive paradokse gledališča sodi prav recikliranje scenskih postavitev, saj scenografijo v nasprotju z drugo gledališko prakso postavlja v polje skorajšnje »nemrljivosti«. ⁴ Za gledališče je namreč znano, da: »gledališki dogodek vedno znova umira in da se pravzaprav ne povrne več v enaki obliki v enakem učinku«. (Kocjančič, 1980, 59) Pravzaprav se uprizoritveni koncept neke predstave konča, ko se konča njena zadnja ponovitev. Ostanjejo le zapisi v kritikah, spomini, scenski elementi in kostumi, v zadnjem času to »umrljivost« gledališča oziroma predstave rešujejo videoposnetki. A kljub temu je uprizoritev dela enkrat in neponovljiv dogodek (atmosfera tega še tako dober videoposnetek ne more obuditi nazaj). Že repriza, ki se sicer drži zadanih režijskih okvirov, saj je odvisna od več akterjev, predvsem pa od delno vseeno spontanega gibanja in interpretiranja igralcev v odorskem prostoru, ne ponovi duha premiere. Ko ugasnejo luči, v resnici ostane malo, predvsem (obnovljivi) elementi razstavljene scenske postavitve, odrska oprema (pohišstvo), rekviziti in pa scenska ideja s postavitvijo, največkrat ohranjena na scenskih osnutkih in načrtih ter zapisana v režijskih knjigah. Scenska postavitve je torej ena od tistih gledaliških stvaritev, ki ji je v polju mljivosti dana možnost delne ali celotne reciklaže.

Pa vendar pri obnovi tako scenskih elementov, še bolj pa pri postavitvi iste scenske zamisli za drugo predstavo, nastaja nekaj pomembnih vprašanj o njeni estetski vrednosti. Ta je seveda odvisna od uspešne predelave in pravilne umestitve v koncept režije. Estetsko nemoteča je na primer popolna predelava nekega prej rabljenega scenskega elementa, kosa, ali posameznega materiala za scensko postavitve nove predstave. Vprašanje pa je, kako na primer se »obnaša« ista scenska postavitve v drugi predstavi. Iz slovenske scenografske zgodovine poznamo nekaj primerov takšnih ponovitev in ena izmed najbolj zanimivih je ekspresionistična scenska postavitve Čapkove *Stvar Makropulos* (20. 12. 1928, režija O. Šest) (Slika 1) na odru ljubljanskega Narodnega gledališča Drama. Iz ohranjenih fotografij je namreč razvidno, da je scenograf Ivan Vavpotič (1877–1943) pri Čapkovem delu uporabil enako scensko postavitve, kot so jo premierno na istem odru že leta 1922. Iz fundusa je namreč vzel poslikane kulise Tolstojevega *Živega*

⁴ Koncept scenske postavitve je velikokrat »neumrljiv« oziroma se ohrani, saj so ohranjeni podrobni načrt z zapisi in scenski osnutki ter fotografije različnih prizorišč, po katerih bi se dalo marsikatero scensko postavitve rekonstruirati na novo.

mrtveca (25. 10. 1922, režija P. Golia) (Slika 2) (Slivnik, 1980, 142). Tovrstna odločitev scenografa za prenos scene za novo uprizoritev po drugem besedilu je kazala predvsem na pomanjkanje finančnih sredstev za novo inscenacijo in pa hkrati tudi na brezbržje oziroma nekakšno režijsko zavedno zanemarjanje pomena koncepta scenografije kot pomoči režijskemu konceptu v zgodnjih dvajsetih letih 20. stoletja. A kljub temu, da je Vavpotič ponovno uporabil iste kulise, vemo, da je v odrski prostor vnesel nov koncept scenske postavitve. Z vegetabilnimi motivi poslikane kulise je v odrski prostor postavil drugače, bližje k rampi oziroma k avditoriju, tako, da so gledalci lahko videli prek njihovih različno visokih vrhov v odrsko ozadje. Scensko postavitve s starimi elementi je spremenil dovolj, da je kritika v njej videla novo ekspresionistično estetiko (Koblar, 1964, 314).



Slika 1: K. Čapek: *Stvar Makropulos*, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: J. Pogačnik)



Slika 2: L. N. Tolstoj: *Živi mrtvec*, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: NN)

Ostaja še vprašanje, kako se je na tako prenovljeno, že videno scenografijo, odzvalo občinstvo, kar pa se v virih ni ohranilo. Posplošimo lahko, da si je marsikateri gledalec najverjetneje (tako, kot se dogaja tudi še danes) zapomnil najbolj poudarjene, že videne scenske elemente, ki so bili nato uporabljeni v naslednji predstavi. Vsekakor je problematika gledalčevega spomina sicer širša in bi jo bilo treba še podrobneje znanstveno preučiti. Pa vendar v primeru časa med obema vojnama velja, da občinstvo ni prav navdušeno spremljalo vsake nove scenske domislice, še posebej, če je bila ta obrnjena v nove likovne modernizme (Kocjančič, 2018 (I), 84).

PRIMERI PONOVNE UPORABE STARIH KOSOV V SLOVENSKI SCENOGRAFIJI

Za obdobje med obema vojnama je torej veljalo, da so večinoma obnovili scenske postavitve ali vsaj delno scenske elemente zaradi pomanjkanja finančnih sredstev za novo sceno.⁵ Hkrati pa na razpolago tudi vedno niso imeli vsega materiala. Torej niso mislili na ohranjanje okolja, pa čeprav je bilo ravno tako ustaljeno ravnanje več kot koristno. Scenske zasnove večinoma niso končale na odpadu in nekaj primerkov še danes hranijo skladišča slovenskih gledališč.

Podobna ponovna uporaba in predelava je veljala tudi za kostume. Iz spominov igralk vemo, da so same krojile in predelovale lastna oblačila, v katerih so nato igrale v predstavah.⁶ Tudi pri postavitvi prve avantgardne predstave na odru ljubljanske Drame, Čapkovega R.U.R. (4. 10. 1922, režija O. Šest, scenografija V. Skrušny), opremljene z elementi v stilu Bauhauasa in v barvah De Stijla, se je kljub novi scenografiji, vseeno kazalo pomanjkanje denarja prav za kostume. Igralci so bili oblečeni v delavska oblačila, ki so bila narejena kar iz navadne jute. To je ustvarilo težavo pri samem poteku uprizoritve. Oljne barve, ki so bile nanesene neposredno na juto, kar brez grunda, so se zaradi toplote teles igralcev in njihovega nenehnega gibanja začele med predstavo luščiti.⁷

Tudi kasneje so režiserji in scenografi vedno pazili, da so bile scenografije sicer izvirne, a niso povzročale preveč finančnih težav. Zato so pogosto reciklirali stare predmete in scenske elemente iz obstoječega arhiva – fundusa, pa tudi obnavljali vsakdanje predmete, najdene v okolici ali na smetiščih.

Ferdo Delak (1905–1968) je dal na primer za scenografijo avtorsko predelanega Cankarjevega besedila *Hlapca Jerneja in njegove pravice* (23. 5. 1932, Delavski oder Svoboda, Ljubljana)⁸ po osnutkih Ljuba Ravnikarja (1905–1973) izdelati dvanajst diapozitivov za projekcijo ozadja. Uporabljal je skioptikon, v katerega so bila ustavljena z Ravnikarjevi motivi poslikana stekelca. Ista stekelca je nato uporabljal pri številnih ponovitvah predstave, delno tudi pri uprizoritvi avtoriziranega Reimann – Brodovega besedila *Švejka* (1932) na Delavskem odru Svoboda v Ljubljani ter v novo uprizorjenem *Hlapcu Jerneju* na odru Slovenskega gledališča v Trstu

⁵ Tudi fotografije stare ljubljanske gledališke kulisarne kažejo, da je v scenski delavnici vedno stalo nekaj že prej uporabljenih scenskih elementov, ki so čakali na predelavo, popravke in nato vnovično uporabo (Kocjančič, 2018 (I), 180).

⁶ Kot piše Slivnik je bil režiser in igralec Anton Cerar Danilo (1858–1947) naš »prvi profesionalni kostumograf«. Hranjeni računi pa kažejo, da si je ljubljansko Narodno gledališče pri njem sposojalo kostume za številne drame in opere (Slivnik, 1986, 126).

⁷ Slovenski narod, 15. 10. 1922: R.U.R. II., 4.

⁸ Predstava je bila premierno uprizorjena na odru SNG Opera Ljubljana.

(Kocjančič, 2018 (II), 48). Slovensko gledališče v Trstu je Delak leta 1945 otvoril prav s priredbo te predstave iz tridesetih let 20. stoletja v isti scenografiji, a z drugimi igralci. Ponovil je torej estetiko avantgardne scenografije, nastale v okviru Delavskega odra Svoboda v Ljubljani, in z njo prenesel tedanje avantgardne ideje v čas po drugi svetovni vojni.

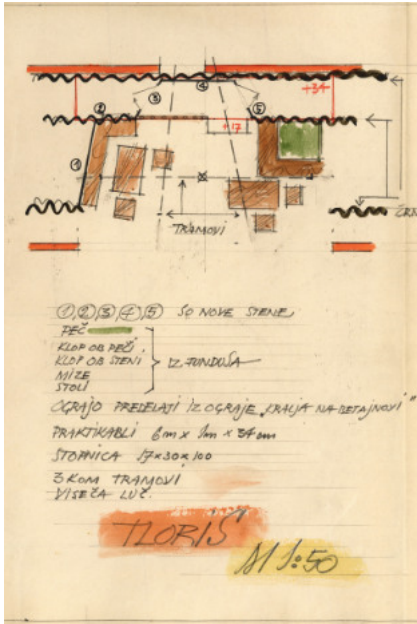
Prav po drugi svetovni vojni pa srečamo nove koncepte reciklaže v scenografiji. Najbolj se koncept ponovne uporabe odvrženih in pozabljenih vsakdanjih predmetov kaže v delu scenografa in arhitekta Nika Matula (1928–1988). Matul je bil tudi sicer izmed vseh tedaj delujočih scenografov najbolj samosvoj v gradnji odrskega prostora in scene, prav zaradi vključevanja recikliranih vsakdanjih predmetov. Znano je bilo, da je rad iskal primerne kose in predmete za svoje gledališke in filmske scenografije na odpadkih in v smeteh. Iz številnih zapisov na ohranjenih načrtih njegovih predstav je razvidno, da je tehničnemu osebju večkrat iznajdljivo predlagal tudi vnovično uporabo kosov, predmetov ali materialov iz svojih starih scenografij. Na scenskem načrtu za uprizoritev Finžgarjeve *Naše krvi* (1953, Gledališče Postojna) (Slika 3) so tako ohranjena Matulova navodila tehničnemu osebju: »...ograjo predelati iz ograje »Kralja na Betajnovi!«⁹ Ograjo iz scenografije *Kralja na Betajnovi* (3. 10. 1952, Gledališče Postojna) je torej nameraval predelano ponovno uporabiti pri uprizoritvi *Naše krvi*. Prav tako se vnovična uporaba predmetov kaže na scenskih osnutkih za Williamsovo delo *Orfej se spušča* (15. 5. 1960, režija: F. Jamnik, SNG Drama Ljubljana) (Slika 4) ali za Gibsonovo delo *Dva na gugalnici* (9. 6. 1965, režija: Ž. Petan, SNG Drama Ljubljana) (Slika 5), kjer je prav z njimi ustvaril bolj realnemu podoben interier. Predmetom je celo spreminjal namembnost tako, da je na primer pri scenski postavitvi za Klabundov *Krog s kredo* (25. 12. 1952, režija H. Košak, Gledališče Koper) dal iz starih rjuh izdelati zastave.¹⁰

Podobno je ravnal pri izdelovanju scenskih maket. Tudi maketa za Ardenovo igro *Živite kot svinje* (13. 1. 1976, režija Z. Šedlbauer, SNG Drama Ljubljana) (Slika 6) kaže Matulovo ljubezen do recikliranja odpadkov. Predmeti stanovanja so zgrajeni iz različnih zavrženih kosov in drobcev, na primer iz odpadnih lesenih deščic, različnih pokrovčkov barvnih in drugih tub. Na ta način je oblikoval majhen televizor. Zaslon je narejen iz lepenke. Za hrbtno izstopajočo stran, tako značilno za stare televizorje, pa je uporabil črn pokrovček tube. Prav tako je uporabil odpadni tekstil za krpe in tapete.

Scenskim zasnovam je torej dodajal že prej uporabljene predmete in jim na odru kot predelane samostojne kose ali kot del scenskih elementov vdihoval novo življenje. Od blizu je vse delovalo kot velik kolaž barvitih predmetov iz resničnega življenja, na daleč pa ustvarjalo iluzijo različnih prizorišč. Njegova prizorišča so delovala prav zaradi tega tudi izredno dinamično.

⁹ Hrani ga SLOGI–Gledališki muzej v Ljubljani

¹⁰ Načrte za scensko postavitve predstave hrani SLOGI–Gledališki muzej Ljubljana.



3.



4.



5.

Slika 3: F. S. Finžgar: *Naša kri*, Gledališče Postojna (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Slika 4: T. Williams: *Orfej se spušča*, SNG Drama Ljubljana (SLOGI–Slovenski gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Slika 5: W. Gibson: *Dva na gugalnici*, SNG Drama Ljubljana (SLOGI–Slovenski gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Slika 6: J. Arden: *Živite kot svinje*, SNG Drama Ljubljana (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: Martin Dornik)

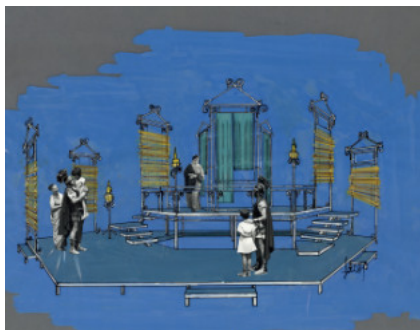


6.

In prav tako je Matul rad izdeloval v tehniki kolaža tudi scenske osnutke. Drugi scenografi so jih v tistem času še risali, on pa je v risana odrska prizorišča lepil različne izrezke iz revij in časopisov, predvsem pa izrezke znanih tujih filmskih igralcev (npr. na scenskem osnutku za *Amfitrion 38*) (Slika 7),¹¹ pa tudi popularnih disneyevskih junakov (npr. na

¹¹ Giraudouxovega *Amfitiriona 38* so premierno v režiji Franceta Jamnika uprizorili v SNG Drama Ljubljana, 27. 9. 1969. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

scenskih osnutkih za *Janka in Metko*¹² in *Rdečo kapico* (Slika 8)),¹³ ki jih je izrezoval iz različnih filmskih in drugih revij. Na ta način je ustvarjal mimetični, konkretni, sodobni, prostorski svet in posebno užival v »atmosferah minljive, a barvite preteklosti« (Šedlbauer, 2013, 87).



Slika 7: J. Giraudoux: *Amfitrion 38*, SNG Drama Ljubljana (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: A. Ovsec)



Slika 8: D. Gorinšek: *Rdeča kapica*, SNG Drama Maribor (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Matulova spontana odločitev za recikliranje in vnos vsakdanjih realističnih predmetov v odski prostor je pomenila dodatno vrednost uprizoritvam tako v estetskem kot v pomenskem smislu (z realnimi predmeti je bil dodan realistični učinek).

Prve ideje o ekološkem ozaveščanju v scenografiji so se pri nas pojavile v predstavi Eksperimentalnega gledališča Glej v 70. letih 20. stoletja. Pod vplivi skupine OHO, najpomembnejše neoavtgardne konceptualistične umetniške likovne skupine pri nas (Nečimer, 73), so novoustanovljene gledališke skupine alternativnih gledališč, med njimi Gledališče Pekarna in Eksperimentalno gledališče Glej prevzele nastavke reizma, performansa, instalacij (Kocjančič, 2018 (11), 12). Tudi v gledališče so tako zašle ideje o reizmu, uporabi predmetov vsakdanje potrošnje, načela arte povera oziroma uporabe malovrednih, vsakdanjih materialov (opeke, zemlje, kopice sena) in ekološka ozaveščenost.

Ogledalo ljudem in njihovi skrbi za okolje je v scenografiji za Obrškove *Potepuhe*¹⁴ postavila Melita Vovk (1928–2020) (Slika 9). Koncept režije si je zamislil Iztok Tory (1947–2025). Gledališče Glej je imelo tedaj tudi večje institucionalne probleme, iskali so namreč prostor za uprizoritve, saj so svojega stalnega na Poljanski cest v Ljubljani leta 1975 izgubili. Tako so se

¹² Otroško priredbo *Janka in Metke* po predlogi Janka Modra in Igorja Ajdiča so premierno v režiji Franceta Jamnika uprizorili 23. 12. 1956. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

¹³ Otroško Gorinškovo priredbo *Rdeče kapice* so premierno v režiji Branka Gombača uprizorili v Drama SNG Maribor 11. 9. 1970. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

¹⁴ Glej op. 1

že nekaj časa s predstavami selili po različnih prizoriščih (igrali so na primer v prostorih Gospodarskega razstavišča, v prostorih bara v kompleksu Hale Tivoli itd.). Za *Potepuhe* so dobili na razpolago kletne prostore Moderne galerije v Ljubljani. Hkrati s problematiko iskanja stalne dvorane za svoje predstave so se soočali tudi s pomanjkanjem finančnih sredstev za njihovo opremo. (Kocjančič, 2018 (II), 147)



Slika 9: J. Obrški: *Potepuhi*, EG Glej, Moderna galerija (Arhiv AGRFT, foto: Goran Schmidt)

Melita Vovk je scenografijo *Potepuhov* sestavila iz odpadnih gum tovornjakov. Z gumami zasnovana odrska tla, ki so se višala kot velik kup nepreglednih smeti, je od prostora gledalcev ločevala le vrh. Kritik Smasek je scenografijo označil za »scensko smetišče« in zapisal:

»Pod nizkim, utesnjujočim stropom podolgovatega kletnega skladišnega galerijskega prostora je v njegovo sredino Melita Vovk nagrmadila pester izbor odpadkov današnje civilizacije (izrabljene gume najrazličnejših formatov, odslužene cevi, rjaste dele železne postelje), na njih pa so lovili ravnovesje igralci.«¹⁵

Rabljene gume tovornjakov so postale ena prvih gledaliških inštalacij, hkrati pa prva tovrstna gledališka postavitev v prostorih likovne galerije pri nas. Tudi v gledališkem smislu je bila scenografija zelo pomembna, saj so odpadni kupi gum v celoti nadomestili trdna tla igralcem pod nogami in tako nepredvidljivo vplivali tudi na njihovo gibanje in igro med predstavo. Vnovič uporabljeni, odvrženi predmeti so tako v funkciji tal celo postali aktivni del predstave, vzporeden z igralci. Z nepredvidljivimi premiki pod težo in koraki igralcev so vplivali na njihovo celotno igro. Občinstvo pa je sledilo dogajanju na obeh dolgih koncih tega velikega odpadnega kupa.

Ustvarjalna rešitev Vovkove z inovativno uporabo predmetov z odpada, ki so služili ne le za scensko prizorišče, temveč tudi za odrska tla in so ustvarili

¹⁵ Večer, 16. 4. 1976: Smasek, L. Slast, last in oblast., 6.

enega izmed prvih primerov medprostorja med galerijskim in gledališkim miljejem pri nas, je bila seveda scenografsko-režijska eksperimentalna ideja, ki pa je hkrati pokazala tudi na problematiko odpadkov, torej je skušala ozavestiti občinstvo o kopičenju smeti, pa čeprav je bila glavna zamisel povržena predvsem ideji gledališke inštalacije in reizma.

V predstavah *Gledališča Sester Scipion* in kasnejšega *Rdečega pilota* pa so bile ustvarjene scenografije, ki so gledališko prizorišče v celoti zgradile iz odpadkov oziroma v zapuščenih stvareh (na primer v vagonu). Zavrženim stvarjem so ustvarjalci s predelavo vdahnili nov pomen, zgradili nov prostor igre. Režiser Dragan Živadinov (1960–) je v avtorskem projektu *Zenit – Dramski observatorij*,¹⁶ ki ga je zasnoval s pripadniki t. i. kozmokinetičnega gledališča *Rdeči pilot* in igralci Slovenskega mladinskega gledališča, postavil prizorišče predstave v dva stara vagona na slepem železniškem tiru zraven ljubljanskega Navja. Gledališki performans je bil torej odigran v heterotopičnem prostoru. Eden izmed železniških vagonov je bil preoblečen v vesoljsko raketo, drugi je bil navaden živinski voz, v katerega so ob začetku predstave zaprli publiko in jo maltretirali s patetičnimi udarci po zunanjih stenah, pa tudi z različnimi zvoki, spominjajočimi na taborišča smrti med drugo svetovno vojno. Nato je lahko publika vstopila v dejansko gledališče, v drug vagon – raketo, kjer je potekala igra zgoraj, pod nizkim stropom (Lukan, 2017, 403). A tudi tu je šlo za eksperiment s poudarkom na retrogradnem konceptu in ne na ekologiji. Kljub temu pa je bila s ponovno uporabo dveh zapuščenih vagonov uresničena ideja o novem performativnem prostoru, ki ni bil več odvisen od gledališke stavbe.

Pregled zanimivejših rešitev recikliranja scenografije naj zaključim s primerom, ki je bil del mojega projekta, razstave pregleda slovenske scenografije v Narodni galeriji leta 2019, ko se je oblikovalec in scenograf Andrej Stražišar (1962–) odločil, da bo galerijski prostor oblikoval s pomočjo že uporabljenih scenskih konstrukcij, rekvizitov in predmetov. Tako so se ob razstavljenih scenskih osnutkih slovenske gledališke preteklosti kot oblikovalski dodatki in pomenske dopolnitve znašli scenska konstrukcija na ljubljanskem opernem odru uprizorjene Delibesove *Coppelie na Montmartru*,¹⁷ orožje iz predstave *Macbeth* (2. 11. 1997, SNG Drama Ljubljana), rekvizit velike mačke in nekaj starih reflektorjev. Ponovno uporabljeni scenski elementi, ki so stali kot nekakšni ready-made v galerijskem prostoru (mačka celo kot primer točke za tako imenovane fotografske »sebbe« za obiskovalce) so bili hkrati postavljeni v novo vlogo skupnega razstavnega koncepta kot del nove galerijske scenske postavitve.

¹⁶ Glej op. 2.

¹⁷ Glej op. 3.

SKLEP

V razpravi smo se dotaknili več različnih praks vnovične uporabe starih predmetov ali celo smeti kot del scenografskega koncepta v gledališču. Spoznali smo, da je šlo v večini primerov predvsem za vnovično uporabo rabljenih predmetov bolj zaradi lastne iniciative po vnosu realizma v koncept predstave kot za ustvarjanje koncepta, povezanega z idejo ozaveščanja gledalcev o varovanju okolja. Pri scenografu Niku Matulu je šlo le za osebno strast po zbiranju starih, odvrženih predmetov in s tem za strast do vnovične uporabe in »vdahnjenja« novega življenja tem v odrskem prostoru, pri scenografiji Melite Vovk za *Potepuhe* za vnos postmodernističnega koncepta instalacije z vplivom na igralca in s tem za poskus šokiranja občinstva, hkrati pa za seljenje v drugo performativno okolje stran od gledališkega poslopja. Prav to je v scenografskem smislu nadgradila predstava *Zenit* Dragana Živadinova, ki je pokazala nove možnosti performativnega nastopanja in ustvarjanja v zapuščenih predmetih resničnega sveta, ki lahko postanejo celo gledališki prostor/stavba in hkrati pomembnejši del scenografije. Večinoma pa so predmete ponovno uporabili zaradi njihovega pomena v koncept režije in ne oziraje se na ekološka vprašanja.

Pri pregledu slovenske scenografije nisem našla primera predstave, kjer bi namensko uporabljali okolju prijazne materiale. Čeprav se v scenografijah postmoderne gledališča večkrat zgodi uporaba revnih predmetov, po principu arte povera. Tako je na primer že režiser in scenograf Ljubiša Ristić (1947–) pri projektu Ajshilovih *Peržanov* (9. 12. 1980, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana) tla kletne dvorane posul s sipkim peskom, kar je vplivalo tudi na druge ustvarjalce naše gledališke scenografije, da so začeli v svoje koncepte vključevati tudi prvinske materiale (tudi vodo, ogenj, seno ipd.) (Kocjančič, 2018 (II), 274).

Scenografski koncepti so bili pod vplivom sočasnih smernic in praks v likovni umetnosti usmerjeni predvsem v polje eksperimentalnega raziskovanja. V zgodnjih letih razvoja slovenske scenografije so vključevali obnovljene stare predmete predvsem za varčevanje s finančnimi sredstvi pri predstavah, kar tudi ni preveč motilo tedanjega občinstva. Včasih so preнове starih scenskih postavitev razvoju slovenske gledališke scenografije celo omogočile korak naprej, kot na primer v primeru ekspresionistične zasnove pri *Stvari Makropulos*.

Končni sklep bi torej bil, da so v preteklosti v gledališču ustvarjalci veliko reciklirali, a je šlo za drugačne razloge, kot jih skrb za okolje postavlja v razmislek danes; bolj za pomanjkanje denarja kot za ohranitev narave.

VIRI IN LITERATURA

- Beer, T. (2021): *Ecoscenography. An Introduction to Ecological Design for Performances*. Singapore: Palgrave Macmillian. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-981-16-7178-4#about-book-reviews> (10. 4. 2025).
- Koblar, F. (1964): *Dvajset let slovenske Drame I (1919-1930)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kocjančič, A. (2018): *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991, I in II*. Ljubljana, Slovenski gledališki inštitut.
- Kocjančič, V. (1980): *O nekaterih problemih slovenske teatrologije. Pogovor ob knjigi Dušana Moravca Slovensko gledališče od vojne do vojne (prepis z magnetofonskega traku, intervju)*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 16, 34-35, 56-62.
- Lukan, B. (2017): *Ristić v Sloveniji*. V: Orel, B. (ur.): *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika*. Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 395-412.
- Moravec, D. (1972): *Novo gradivo o Govekarjevi vlogi v slovenskem gledališču*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 8, 19, 1-18.
- Nečimer, M. (2024): *Skupina OHO*. V: Zgonik, N. (ur.): *Slovenska umetnost od leta 1950 do 2010*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 73-77. <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/view/694/1071/11052> (10. 4. 2025).
- Nučič, H. (1960): *Igralčeva kronika I*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Slivnik, F. (1980): *Nekaj o režiserjih, sceno- in kostumografih med obema vojnama*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 16, 34-35, 141-143.
- Slivnik, F. (1986): *Spomini na družino Danilovih*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 22, 46-47, 112-129.
- Stare, J. (1868): *O napravi gledališča*. V: Nolli, J. (ur.): *Priročna knjiga za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh*. Ljubljana: Dramatično društvo, 79-82.
- Šedlbauer, Z. (2013): *Niko Matul po spominu*. V: Dariš, M. (ur.): *Niko Matul: filmska scenografija, retrospektiva filmov in razstava*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 87-93.
- Slovenski narod*. Ljubljana: Narodna tiskarna, 1868-1943.
- Večer. Maribor: Večer, 1952-.25.

Trajnostno konserviranje–restavriranje umetnin¹

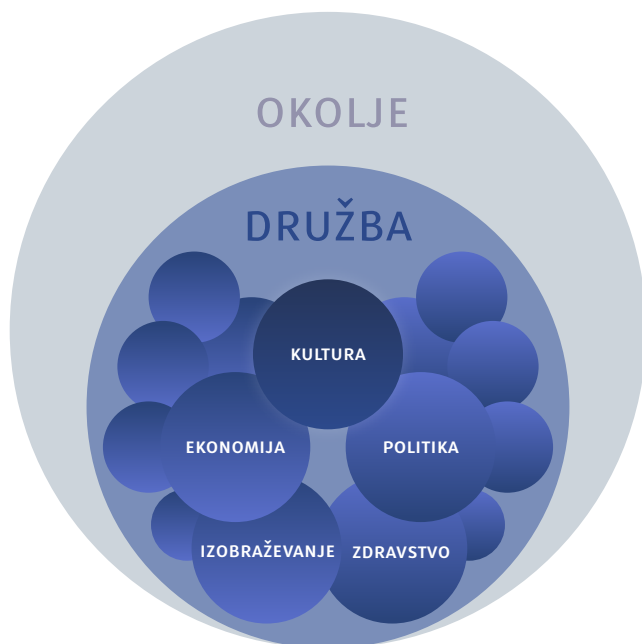
UVOD

Konservatorstvo–restavradorstvo je s poslanstvom ohranjanja kulturne dediščine že v izhodišču trajnostno. Skladno z razlago strokovnih smernic organizacije ECCO² je osnovna naloga konservatorja–restavradorja ohranjanje kulturne dediščine v korist sedanjih in prihodnjih generacij (ECCO, 2002–2003). Ta kulturna dimenzija trajnosti se tesno povezuje z družbenimi, ekonomskimi in okoljskimi vidiki, saj naj bi strokovnjaki pri postopkih obnove in zaščite kulturne dediščine delovali trajnostno ne le v odnosu do dediščine, ampak tudi do naravnega okolja in različnih skupin deležnikov, ki se neposredno ali posredno vključujejo v ukrepe varstva dediščine in za katere ima dediščina vrednost, ker ob njej prepoznajo določene vrednote. Ti deležniki so lastniki in skrbniki, lokalne skupnosti, neposredni uporabniki, turisti, umetniki, konservatorji–restavradorji, konservatorji in kustosi ter drugi dediščinski strokovnjaki in raziskovalci.

Ob razpravah o trajnosti in trajnostnem razvoju je navadno najbolj izpostavljena okoljska trajnost oziroma ekologija. Ob tej sta za splošno blaginjo prav tako pomembni družbena in ekonomska trajnost. Organizacija združenih narodov pri navajanju ciljev trajnostnega razvoja izpostavlja, da je ključno uskladiti tri med seboj povezana področja: gospodarsko rast, družbeno vključenost in varstvo okolja (Organizacija združenih narodov, 2015). Kot opozarjata Dawe in Ryan (2003), je v kontekstu trajnostnega razvoja treba ta tri glavna področja – okolje, družbo in ekonomijo – predstavljati v pravilnem hierarhičnem razmerju. Ne gre za enakovredne kategorije, saj se družba in ekonomija nahajata znotraj okoljskih omejitev. To lahko vizualno ponazorimo z uporabo ugnезdenih krogov, kjer se znotraj kroga okolja nahaja krog družbe in v njem krog ekonomije kot eden od družbenih podsistemov (Slika 1).

¹ Članek je delno nastal v okviru projekta »Dediščina za vključujočo trajnostno preobrazbo – HEI-Transform« (J7-4641), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije – ARIS.

² European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations.

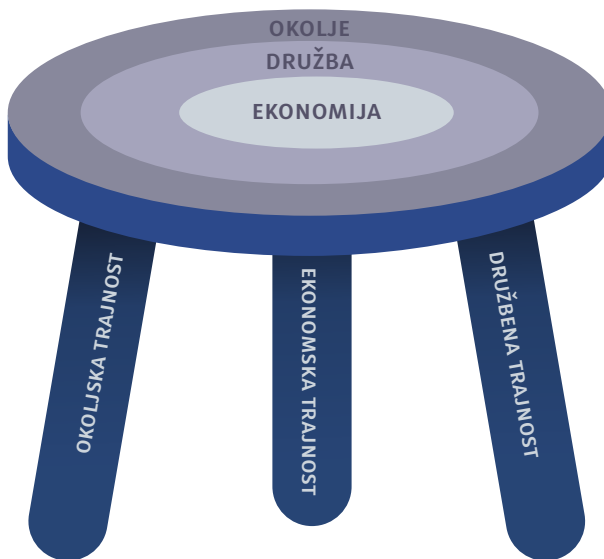


Slika 1: Prikaz hierarhičnega odnosa med okoljem, družbo ter ekonomijo, kulturo in drugimi družbenimi podsistemi, prikazanimi s temno modrimi krogi

Drugače je pri predstavljanju treh glavnih dimenzij trajnosti (imenovanih tudi sestavine, pogledi ali vidiki trajnosti), ki se v literaturi navadno prikazujejo v obliki trikotnika ali treh enakovrednih, a prepletajočih se krogov Vennovega diagrama (Purvis et al., 2019), saj je treba vse tri dimenzije – okoljsko,³ družbeno in ekonomsko trajnost – enakovredno upoštevati. Te tri dimenzije trajnosti nekateri drugi avtorji, med prvimi Viederman (1994), slikovito prikazujejo kot tri trajnostne stebre (ang. *three pillars of sustainability*)⁴ in spet drugi s prisposodobom treh nog trinožnika (ang. *three stool legs* ali *three-legged stool legs*). Še posebej z zadnjo prisposodobom je mogoče dobro ponazoriti pomembnost enakovrednega upoštevanja vseh treh dimenzij, saj v primeru, ko je katera od nog prekratka ali manjka, se začne trinožnik majati in pade (Slika 2).

³ Pri nekaterih diagramih je verjetno pomotoma zapisana angleška beseda »Environment« namesto »Environmental«.

⁴ To poimenovanje naj bi se sicer prvič pojavilo v dokumentu *Brundtland Report* (1987): <https://www.are.admin.ch/are/en/home/media/publications/sustainable-development/brundtland-report.html> (23. 9. 2025)

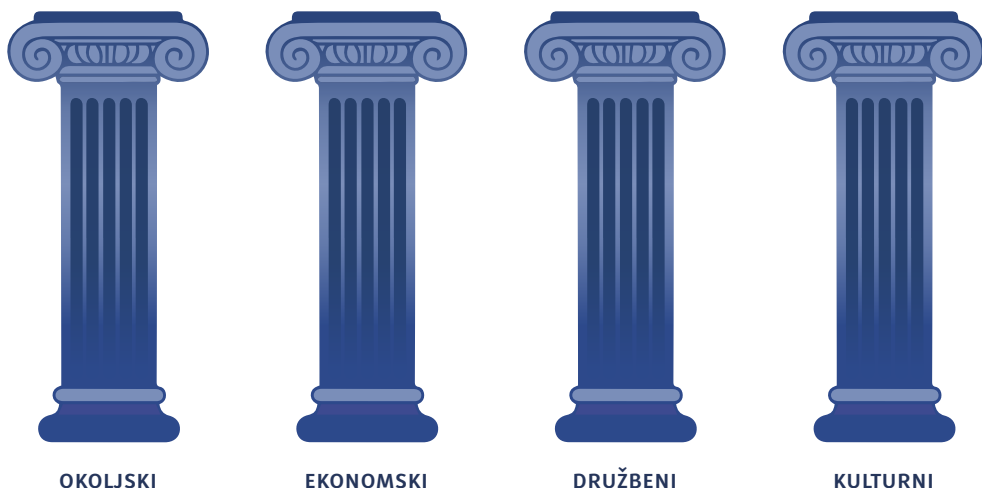


Slika 2: Združeni prikaz treh področij trajnostnega delovanja in treh dimenzij trajnosti z ugnezenimi krogi Vennevega diagramom in trinožnikom

Ob navajanju treh glavnih dimenzij trajnosti je kulturni element, če je omenjen, vključen v družbeni steber trajnosti (Soini in Birkeland, 2014, 214). Vendar številni raziskovalci, na področju dediščinskih študij so to denimo Aydin (2010), Vegas et al. (2014) in Guillaud (2014), prepoznajo posebno vlogo kulturne dimenzije znotraj družbenega stebra trajnosti in namesto o družbenem pišejo o družbeno-kulturnem stebru trajnosti. Ta način poimenovanja je v rabi že vsaj od sredine osemdesetih let 20. stoletja (Purvis et al., 2019, 687). Tudi konserviranje-restavriranje je poleg strokovne prakse predvsem družbeno-kulturna dejavnost (Mason, 2002, 5).

Avtor Jon Hawkes gre s prispevkom *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's essential role in public planning* še korak dlje, saj poudarja, da bi vsaj pri javnem načrtovanju morala biti kulturna trajnost obravnavana kot samostojni steber (Slika 3). Po njegovem gre za naslednje štiri stebre trajnosti (Hawkes, 2001, 25):

- »*kulturno trajnost* kot kulturno vitalnost, ki prinaša dobro počutje, ustvarjalnost, raznolikost in inovativnost;
- *družbeno trajnost* kot družbeno enakost, ki prinaša pravičnost, vključenost, kohezijo in blaginjo;
- *okoljsko trajnost* kot okoljsko odgovornost, ki želi doseči ekološko ravnovesje;
- *ekonomsko trajnost* kot gospodarsko uspešnost, ki zagotavlja gmotno blaginjo.«



Slika 3: Štirje stebri trajnosti (povzeto po J. Hawkesu; slika ustvarjena z UI Microsoft Copilot, 2025)

Hawkes kulturno trajnost povezuje s širšim pomenskim pojmom kulturne vitalnosti, medtem ko Marje Järvelä za četrty steber ponuja razlago, ki se nanaša posebej na kulturno dediščino:

»Kulturna trajnost se nanaša na ohranjanje in nadaljevanje [orig. *continuation*] kulturne dediščine in tradicij na način, ki je skladen z načeli trajnosti. To vključuje ohranjanje kulturnih spomenikov, artefaktov in praks ter ohranjanje kulturnega znanja in veščin. Kulturna trajnost vključuje tudi zagotavljanje, da se pri ohranjanju in uporabi kulturnih virov upoštevajo potrebe prihodnjih generacij. Ta pristop lahko vodi k bolj vključujočim in odpornim skupnostim in družbam« (Järvelä, 2023, 2).

V tej definiciji se kulturna trajnost, ki temelji na ohranjanju dediščine, prepleta z družbeno, saj po mnenju avtorice prispeva k bolj vključujočim in odpornejšim družbenim skupinam. Nadalje v razlagi kulturne trajnosti izpostavlja možnost razvoja lokalnih človeških potencialov:

»Kulturna trajnost se lahko nanaša tako na zaščito lokalne kulturne dediščine kot na proces prilagajanja lokalne kulture v preoblikovalnem(-ih) prehodu(-ih) [orig. *renovating transition(s)*] k bolj trajnostnim praksam in prihodnosti. Na ta način kulturna trajnost pridobi pomemben položaj pri vzpostavljanju ravnovesja med kontinuiteto in razvojem, ki ustreza lokalnim človeškim virom in njihovi sposobnosti rasti« (Järvelä, 2023, 4).

Prav ohranjanje, zaščita in predstavljanje kulturne dediščine so glavne konservatorsko-restavratorske aktivnosti.

Literature, ki bi celostno v vseh štirih dimenzijah obravnavala trajnostno problematiko v konservatorstvu-restavratorstvu, ni bilo mogoče zaslediti. V knjigi Salvadorja Muñoza-Viñasa *Contemporary theory of conservation*, enem od temeljnih sodobnih teoretičnih del s področja konservatorstva-restavratorstva, je sicer vključeno poglavje z naslovom *Trajnostno konserviranje-restavriranje (Sustainable conservation)*; Muñoz-Viñas, 2005, 183–197), vendar se avtor v njem pretežno posveča le družbeno-kulturni trajnosti ter predvsem problematizira kulturnotrajnostni načeli reverzibilnosti in minimalnega poseganja. Bolj trajnostno celosten, a tudi z drugačnega, bolj operativnega zornega kota je prispevek avtorjev J. D. Rodriguesa in A. Grossi (2007), ki sta za načrtovanje konservatorsko-restavratorskih posegov na stavbah in arheoloških nahajališčih razvila metodologijo merjenja kompatibilnosti ali skladnosti posega.⁵ Posebnost pristopa je v tem, da trajnostno načelo kompatibilnosti, ki je navadno rezervirano za področje presojanja kulturne oziroma funkcionalne trajnosti, prenašata tudi na področje presojanja okoljske, družbene in ekonomske trajnosti celotnega projekta ali posameznih materialov in postopkov. Čeprav avtorja termina trajnosti posebej ne uporabljata, gre pri njunem presojanju tveganja neskladnosti pravzaprav za presojanje te lastnosti. Nadaljnji razvoj v tej smeri predstavlja nekoliko novejša študija (Settembre Blundo et al., 2014, Settembre Blundo et al., 2018), ki ponuja model upravljanja življenjskega kroga kulturne dediščine (ang. *Cultural Heritage Life Cycle Management, CH-LCM*) pri vzdrževanju, konserviranju in restavriranju kulturne dediščine. Po tem modelu je mogoče ocenjevati vpliv konserviranja-restavriranja na okolje z oceno življenjskega kroga (ang. *LCA – Life Cycle Assessment*), na ekonomijo z oceno stroškov življenjskega kroga (ang. *LCC – Life Cycle Cost Assessment*) in na družbo z družbeno oceno življenjskega kroga (ang. *S-LCA – Social Life Cycle Assessment*). Vse tri ocene se na koncu združujejo v skupno oceno trajnostnosti življenjskega kroga (ang. *LCSA – Life Cycle Sustainability Assessment*). Predstavljeni protokol skupnega ocenjevanja življenjskega kroga z upoštevanjem vseh treh trajnostnih dimenzij deluje kompleksno in časovno zahtevno za uporabo, vendar ima potencial, da se sčasoma razvije v koristno, uporabniku prijaznejše orodje.

V nedavnem preglednem članku je Abdelrazek Elnaggar na osnovi skrbnega pregleda literature analiziral razširjenost rabe orodij LCA, LCC in S-LCA na širšem področju ohranjanja kulturne dediščine (Elnaggar, 2024). Čeprav so v konservatorsko-restavratorski praksi ta orodja zaenkrat zelo redko uporabljena, omejena so bolj na posamezne študije primerov, pa

⁵ S posameznimi prilagoditvami je metodologija primerna tudi za načrtovanje konservatorsko-restavratorskih posegov na umetninah.

avtor hkrati predstavlja njihov širok potencial uporabnosti in hkrati določene pomanjkljivosti. Ena od omejitev uporabe LCA je negotovost glede dolgoročnega ocenjevanja zaradi številnih težko predvidljivih postavk (obstojnost materialov, okoljske spremembe, raba energije ...) (Elnaggar 2024, 12). Predstavlja tudi nekatere za konservatorsko-restavratorsko stroko uporabne spletne kalkulatorje LCA, na primer *Carbon Calculator* projekta STiCH (Nunberg et al. 2025) ter dve raziskavi, ki sta usmerjeni v iskanje najustreznejših materialov za utrjevanje (Pranjić et al., 2018) in čiščenje (Franzoni et al., 2020) objektov nepremične kulturne dediščine. Zelo dober pregled obstoječe angleške literature s področja vključevanja okoljske trajnosti v konservatorstvu-restavratorstvu podaja tudi članek avtorjev Pinheiro et al. (2024). Z vidika okoljske trajnosti je dragocen prispevek avtoric Megan de Silva in Jane Henderson (2011), ki tudi ponujata metodološke rešitve preverjanja trajnosti za bolj sonaravno delovanje predvsem v muzejskem okolju. Nasploh je vse več raziskav in spletnih platform usmerjenih v iskanje bolj »zelenih« materialov za uporabo v konservatorstvu-restavratorstvu (Chelazzi et al., 2024). Razvoj področja »zelenega« konserviranja-restavriranja v zadnjem desetletju je dobro predstavljen v študiji avtorjev Del Curto in Turrina (2023). Vendar tematika okoljske trajnosti v stroki presega zgolj to področje. Dosti težje je tudi zaslediti bolj poglobljene prispevke na temo družbene in ekonomske trajnosti v konservatorstvu-restavratorstvu.

Z vidika celostnega trajnostnega ohranjanja nepremične kulturne dediščine je pomemben koncept prilagodljive ponovne uporabe, to je pristopa, pri katerem se dediščinska območja, stavbe in njeni deli oživljajo z novo rabo in funkcijami, ki ustrezajo sodobnim potrebam. Gre za trajnostno strategijo ohranjanja kulturnih vrednot, ki spodbuja lokalno gospodarstvo, ustvarjanje delovnih mest ter krepitev lokalne identitete in blaginje (gl. CLIC Project, 2019). V okviru nacionalnega projekta ARIS HEI-Transform razvijamo orodje, poimenovano KD 4.0, ki bo namenjeno prav takšnemu usklajevanju kulturnih, družbenih, ekonomskih in okoljskih vidikov pri načrtovanju z lokalnimi potrebami skladnih posegov za oživljanje opuščene nepremične kulturne dediščine (Ifko, 2024). V okviru projekta nastaja tudi *Glosar temeljnih pojmov na področju trajnostnega varovanja nepremične kulturne dediščine*, s katerim želimo zapolniti vrzel v slovenski terminologiji s področja trajnostnega varstva dediščine (Šeme, 2025).

KULTURNA TRAJNOST: ČETRTI, GLAVNI STEBER TRAJNOSTI V KONSERVATORSTVU-RESTAVRATORSTVU

Pred desetletjem izvedena raziskava o načinih obravnave koncepta kulturne trajnosti v recenziranih znanstvenih prispevkih, objavljenih v

angleškem jeziku med letoma 1997 in 2011 (Soini in Birkeland, 2014), je pokazala, da so se razprave o kulturni trajnosti osredotočale na sedem glavnih tem: kulturno dediščino, kulturno vitalnost, ekonomsko upravičenost, kulturno raznolikost, lokalnost, ekokulturno odpornost in ekokulturno civilizacijo. Od naštetih tem sta ožje kulturnotrajnostni predvsem temi kulturne dediščine in kulturne vitalnosti. Neposredno se posvečata četrtemu stebru trajnosti s poudarjanjem pomena ohranjanja in varovanja kulturnega kapitala za prihodnje generacije ter s poudarjanjem pomena dediščine in kulturnega življenja za družbeno povezanost in lokalno identiteto prehajata na področje družbeno-kulturne trajnosti.⁶ Pri ostalih temah se zdi, da je kultura bolj orodje za doseganje družbene, ekonomske ali okoljske trajnosti.

Podaljševanje življenjske dobe objektov kulturne dediščine je glavno kulturnotrajnostno vodilo v konservatorstvu-restavratorstvu. Pri ohranjanju spomenikov, predmetov, praks, kulturnega znanja in veščin je cilj pravzaprav ohranjanje vrednosti, ki jim jih pripisujemo. Gre za ohranjanje kulturnega kapitala, ki ga raziskovalec David Throsby opredeljuje kot »*dobrina, ki poleg morebitne ekonomske vrednosti vključuje ali ustvarja tudi kulturno vrednost*« (Throsby, 2008, 15). Že umetnostni zgodovinar Alois Riegl (1858–1905) je menil, da spomeniki (umetnostni, zgodovinski itd.) veljajo za take, ker jim mi, sodobniki, pripisujemo vrednosti (Muñoz-Viñas, 2005, 37). Pri ohranjanju umetniških del se kot bistveni vrednosti izpostavljata estetska in zgodovinska vrednost, pri čemer ima estetska navadno prevladujoč pomen. Če konserviranje-restavriranje razumemo razdeljeno na dve osnovni dejavnosti, na konserviranje in na restavriranje,⁷ potem je konserviranje tisti del, ki teži k cilju ohranjanja vrednosti. Z restavratorskimi posegi pa poskušamo ponovno vzpostaviti ali povečati (zakrite, izgubljene, odstranjene ...) vrednosti. Pri posegih na likovnih umetninah gre navadno za težnjo po povečanju estetske vrednosti. Potrebna pa je previdnost, saj restavriranje z namenom poudarjanja določene vrednosti umetnine lahko vodi do zmanjšanja drugih vrednosti. Na primer estetski poseg dodajanja manjkajočih delov na baročnem svetniškem kipu, poškodovanem v določenem zgodovinskem trenutku, poveča estetsko in simbolno vrednost

⁶ Gre za podobno opredelitev kot pri že omenjeni razlagi koncepta kulturne trajnosti pri Järvelä 2023.

⁷ Kar je skladno z definicijami iz *Strokovnih smernic organizacije ECCO* (I.I., 2002): »Conservation consists mainly of direct action carried out on cultural heritage with the aim of stabilizing its condition and retarding further deterioration. [...] Restoration consists of direct action carried out on damaged or deteriorated cultural heritage with the aim of facilitating its perception, appreciation and understanding, while respecting as far as possible its aesthetic, historic and physical properties.«

kipa, vendar hkrati lahko zmanjša njegovo zgodovinsko, didaktično, znanstveno ali katero drugo vrednost.

Kulturno trajnost pri konservatorsko-restavratorskih posegih na umetninah je mogoče dosežati predvsem z doslednim upoštevanjem temeljnih, pretežno v 20. stoletju razvitih konservatorsko-restavratorskih načel ali principov, ki so vključeni v sodobne kodekse poklicne etike:⁸

- načelo nujnosti prepoznavanja pomena oziroma vrednosti umetnine (princip vrednotenja),
- načelo spoštovanja pristnosti z ohranjanjem izvirnih materialov ter izogibanjem ponarejanju in rekonstrukcijam na osnovi domnev (princip spoštovanja avtentičnosti),
- načelo poseganja v čim manjši možni meri (princip minimalnosti),
- načelo razločljivosti dodanih materialov/sestavin (princip prepoznavnosti),
- načelo združljivosti dodanih materialov (princip kompatibilnosti),
- načelo obstojnosti dodanih materialov (princip materialne stabilnosti),
- načelo odstranljivosti dodanih materialov (princip reverzibilnosti),
- načelo nujnosti doslednega dokumentiranja stanja in konservatorsko-restavratorskih posegov na umetnini (princip dokumentarnosti).

Obstajajo še druga načela in usmeritve, tu so naštet le pomembnejša in pogostejše navajana.

V zvezi s kulturno trajnostjo v konservatorstvu-restavratorstvu se Muñoz-Viñas (2005, 183–197) posebej posveča načelom reverzibilnosti in minimalnosti poseganja. Ugotavlja, da je načelo reverzibilnosti, ki je navadno izpostavljeno kot eno najbolj trajnostnih, v praksi zelo težko doseči. To je morda najbolj jasno v primeru postopkov odstranjevanja umazanije in drugih sekundarnih nanosov s površine umetnin, ki jih po očiščenju ne moremo več vrniti na prvotno mesto. Popolne povratnosti navadno ni mogoče doseči tudi v primeru dodajanja ali nanosov različnih sredstev v utrjevalne in estetske namene. Razlogi za to so raznoliki, od kapilarnega delovanja in adsorpcije do staranja materiala in s tem sprememb lastnosti ter potencialnih kemičnih reakcij v stiku z originalom. Avtor meni, da je smisel načela bolj v tem, da se konservator-restavrator s sklicevanjem na reverzibilnost do neke mere razbremeni teže odgovornosti pri posegih (Muñoz-Viñas, 2005, 185). To je torej bolj družbeno pogojen impulz.⁹ Glede načela minimalnosti poseganja v celoti prehaja v dimenzijo

⁸ V Sloveniji je takšen dokument *Kodeks poklicne etike* Društva restavratorjev Slovenije, na evropskem nivoju pa *Etični kodeks Strokovnih smernic II* Evropske zveze konservatorsko-restavratorskih organizacij ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers Organisations) (ECCO, 2002–2003): https://www.wipo.int/documents/d/traditional-knowledge/creative-heritage-en-ecco_guidelines.pdf (6. 9. 2025).

⁹ Po 3. členu Strokovnih smernic II ECCO (2003) konservator-restavrator pri neposrednem delu na kulturni dediščini nosi odgovornost do lastnika, dediščine in družbe.

družbeno-kulturne trajnosti, saj poudarja, da moramo poleg potreb sedanjih upoštevati tudi potrebe prihodnjih generacij,¹⁰ čeprav se pri tej načelno smiselni usmeritvi pojavi dvom, kako strokovnjak v praksi lahko prepozna z dediščino povezane potrebe, pomene in vrednote prihodnjih generacij. V smislu trajnostnega delovanja je zato bolje upoštevati načelo minimalnosti poseganja, ker se s tem ne sledi trenutnim spreminjajočim se družbenim okusom in potrebam, ki lahko škodijo umetninam. Princip minimalnega poseganja seveda ne pomeni, da se je zato treba izogibati konservatorsko-restavratorskim posegom, ampak predvsem da morajo posegi temeljiti na kakovostnem konserviranju ter le v manjši meri in zelo premišljeno vanje vključevati restavriranje. V določenih primerih, na primer pri utrjevanju poškodovanih slikovnih ometov na stenskih slikah, je en del neločljivo povezan z drugim v enem konservatorsko-restavratorskem postopku.

Kakšne bi bile smernice za bolj kulturno trajnostno delovanje poleg premišljenega upoštevanja omenjenih temeljnih načel? Konservatorstvo-restavratorstvo zaobsega širok razpon dejavnosti, od preventivnih do kurativnih ukrepov, pri čemer so nekatere bolj kulturnotrajnostne kot druge. Redno spremljanje stanja in tekoče vzdrževanje umetnin sta z več vidikov (predvsem kulturnih in ekonomskih, vsaj delno tudi okoljskih in družbenih) bolj trajnostna kot zapozneli nujni konservatorsko-restavratorski posegi zaradi zanemarjanja in propadanja teh umetnin. Pomembnost preventivnega delovanja za trajnostno ohranjanje kulturne dediščine je poudarjena v več doktrinarnih dokumentih. Na področju ohranjanja likovnih umetnin je to jasno navedeno v 4. členu *Načel za ohranjanje in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav*: »Namen preventivnih konservatorskih posegov je ustvariti pogoje, ki zagotovijo čim manjše propadanje in tako ne izzovejo nepotrebnih popravil, kar podaljša življenjsko dobo stenskih poslikav« (Doktrina 2, 2014, 23).

Ena od preventivnih usmeritev je zmanjševanje škodljivih vplivov okolja, na primer onesnaževal, na umetnine. Tak pristop je povezan s temeljnim načelom poseganja v čim manjši možni meri in vključuje vidike okoljske trajnosti. H kulturnotrajnostni dimenziji sodi tudi informativno ohranjanje ali informativno konserviranje (ang. *informational conservation*). Ta dejavnost temelji na ustvarjanju zapisov, na primer fotografij, kopij in digitalnih 3D-posnetkov umetnine, ki jih je mogoče uporabiti za virtualno doživljanje in študij predmeta brez tveganja za potencialno poškodbo izvornika (Muñoz-Viñas, 2005, 23–24). Preventivno informativno konserviranje je zelo v pomoč v primeru poškodb, uničen ali kraj artefaktov, saj kakovosten 3D-posnetek ob kasnejši poškodbi ali kraji umetnine močno olajša izdelavo kopije. V primeru nedavne rekonstrukcije ukradenega kipa

¹⁰ Pri tem se sklicuje na definicijo trajnosti iz Brundtlandovega poročila, objavljenega leta 1987.

kopalke, delo Franceta Goršeta iz leta 1942, ki se je nahajal nad vhomom nekdanjega kopališča Ilirija v Ljubljani, so žal imeli na voljo le slabše ohranjene fotografije. Zato je bila rekonstrukcija precej bolj zahtevna, kot če bi bili ohranjeni tudi 3D-posnetki ali kopije (Slika 4).



Slika 4: Kopija Goršetove Kopalke (Plavalke) na lesenem trinožniku med procesom priprave za odlitek v bronu, delo Denisa Dražetića in Denisa Vučka, študentov ALUO (B. Šeme, ALUO, 2022).

DRUŽBENA TRAJNOST: OD OHRANJANJA VREDNOSTI DO OHRANJANJA VREDNOT

Družbena trajnost nastopi, »ko procesi, sistemi, ureditve in odnosi aktivno podpirajo sposobnost sedanjih in prihodnjih generacij, da ustvarjajo zdrave in za življenje primerne skupnosti, za katere je značilno, da so pravične, raznolike, povezane in demokratične ter zagotavljajo dobro kakovost življenja« (McKenzie, 2004, 18). Tudi konservatorsko-restavratorski posegi naj bi na demokratičen, povezan, raznolik in pravičen način podpirali sposobnost sedanjih in prihodnjih generacij, da v kulturni dediščini prepoznajo vrednosti in vrednote ter v njih uživajo.

Z ohranjanjem vrednosti kulturne dediščine (zgodovinskih, estetskih, duhovnih, simbolnih ...) se hkrati ohranjajo tudi družbene in osebne vrednote, ki jih ljudje prepoznavajo v kulturni dediščini (vitalnost, dobro počutje, ustvarjalnost, raznolikost, inovativnost, enakost, pravičnost,

vklučenost, povezanost, pripadnost, blaginjo, odpornost ...). Med pojmom »vrednost« in »vrednota« je bistvena pomenska razlika v tem, da imajo vrednosti dediščinski prostori, predmeti, običaji, medtem ko imajo vrednote ljudje. Vrednote imajo za posameznika ali skupnost določeno vrednost in na podlagi individualnih in skupinskih vrednot družbe določamo prostorom ali predmetom tudi dediščinsko vrednost (gl. Čebren Lipovec in Svetina, 2025). Umetniško delo ima lahko za nas vrednost (estetsko, zgodovinsko, simbolno, didaktično ...), saj v njem prepoznamo vrednote (lepoto, povezanost, srečo, ponos ...). V angleškem jeziku se za oba termina »vrednost« in »vrednota« uporablja ista beseda *value*, zaradi česar je razločevanje med različnima pomenoma oteženo. Angleški raziskovalec Randall Mason to razliko vseeno dobro prepozna:

»Vrednote/vrednosti [ang. *values*] se najpogosteje uporabljajo v dveh pomenih: prvič, kot morala, načela ali druge ideje, ki so vodilo za delovanje (individualno in kolektivno), in drugič, v zvezi z lastnostmi in značilnostmi stvari, zlasti pozitivnimi lastnostmi (dejanskimi in potencialnimi)« (Mason, 2002, 7).

Morala, načela ali ideje so človeške vrednote, medtem ko so vrednosti lastnosti in značilnosti stvari. Mason v skladu z idejami demokratizacije in participativne dediščine predlaga širši antropološki pogled na vrednotenje (umetnostne) dediščine v nasprotju z normativnim umetnostnozgodovinskim, ki že vnaprej daje prednost umetnostnim in zgodovinskim vrednostim.

Sodobna konservatorsko-restavratorska teorija poudarja, da mora načrtovanje posegov izhajati iz vrednostne analize obravnavane umetnine za vse deležnike, tudi nestrokovnjake. Gre za na vrednotah in vrednostih utemeljeno konserviranje-restavriranje (ang. *value(s)-led conservation*), ki temelji na analizi vrednosti obravnavane umetnine in z njo povezanih vrednot ob vključevanju vseh deležnikov že v fazi načrtovanja posegov. Takšen pristop, ki v praksi sicer ni vedno izvedljiv, pogosto vodi v sklepanje kompromisov, a hkrati prispeva k izbiri in izvedbi posegov, ki so z družbenega vidika bolj trajnostni.

Metodološko je pristop k analizi vrednosti in vrednot pri konservatorsko-restavratorskih posegih podrobneje predstavila Barbara Appelbaum v knjigi *Conservation Treatment Methodology* (2012). V praksi sicer prihaja do težav pri vrednotenju umetnin, saj jih posamezniki in skupine zelo različno vrednotijo, te vrednosti in vrednote pa se glede na različno okolje in skozi čas spreminjajo. Povezanost pojmov »vrednost« in »vrednota« tudi potrjuje, da se kulturna in družbena trajnost oziroma kulturni in družbeni kapital tesno prepletata. Pogosta je zato raba terminov

družbeno-kulturna trajnost, družbeno-kulturni kapital, družbeno-kulturne vrednosti, družbeno-kulturne vrednote itd.

Rodrigues in Grossi (2007) v uvodoma omenjeni študiji obravnavata načelo kompatibilnosti konservatorsko-restavratorskih posegov ne samo z vidika materialne (uporaba ustreznih materialov) in okoljske kompatibilnosti (upoštevanje ustreznih klimatskih parametrov), ampak tudi z vidika operativne (razpoložljivost orodij in praks za odločevalce, načrtovalce in izvajalce) in družbene oziroma družbeno-kulturne skladnosti. Pri celotnem vrednotenju skladnosti določenega konservatorsko-restavratorskega posega tako upoštevata tudi družbene kazalce, kot so: vključevanje in usposabljanje lokalnih delavcev, upoštevanje lokalnih veščin in tehnik, vključenost posega v tradicionalno okolje, uporaba lokalnih virov, takojšnja koristnost za lokalno skupnost, upoštevanje lokalnega dožemanja lokacije, načrtovanje obveščanja skupnosti o posegu, vključevanje znanstvene in strokovne skupnosti, načrtovanje obveščanja o rezultatih posega. Z vidika identifikacije deležnikov v procesu načrtovanja posega je zanj ključnega pomena vključevanje lokalne skupnosti,⁴¹ v manjši meri je poudarek na vključevanju znanstvene in strokovne skupnosti ter javnosti. Podobno že Krakovska listina (*The Charter of Krakow*, 2000) poudarja, da se morajo zaradi raznolikosti dediščinskih vrednot in interesov v načrtovalske in upravljalvske procese pri posegih na kulturni dediščini poleg strokovnjakov in upravljavcev vključevati tudi skupnosti.

O načinu in predvidenih postopkih konservatorsko-restavratorskega posega navadno podrobneje odloča konservator-restavrator, saj ima o tem največ znanja in izkušenj. Predvsem pri vprašanih načina estetske prezentacije se poleg mnenja naročnika posega upošteva tudi strokovno mnenje drugih strokovnjakov, kot sta denimo kustos in konservator. V primeru zahtevnejših in pomembnejših projektov obnove, predvsem na arheološki in arhitekturni dediščini, o načinu posega odloča skupina strokovnjakov različnih področij in deležnikov pri obnovi, v katero pa so redkeje vključeni predstavniki zainteresirane javnosti. Znan je primer popolnoma ponesrečene amaterske obnove stenske slike z motivom Kristusa (*Ecce Homo*) v cerkvi blizu mestu Borja v Španiji leta 2012, kjer pa je lokalna skupnost najbrž predvsem zaradi ekonomske koristi oziroma vrednosti za kraj (zaradi slike izrazito povečan turistični obisk) dosegla, da se slika ponovno ne obnovi na strokovno ustrezen način (RTVE, 2012; Ortega, 2022). Tudi pri nas poskuša lokalno prebivalstvo občasno prek civilne iniciative ali na druge načine vplivati na odločitve glede ohranjanja umetniških del in spomenikov. Na pragu tega stoletja je bila med medijsko

⁴¹ Gre za t. i. »lokalnost« v študiji Soini in Birkeland, 2014.

bolj izpostavljenimi *Civilna pobuda za ohranitev Robbovega vodnjaka v starem mestnem jedru Ljubljane*.

Pri konservatorsko-restavratorskem delu je treba upoštevati tudi ukrepe za varnost in zdravje. Standardi varstva pri delu se postopoma posodablajo in izboljšujejo. Konservatorji-restavratorji se prek formalnega izobraževanja ter delavnic in tečajev za varstvo pri delu ustrezno usposabljaajo in se vedno bolj zavedajo pomena varnosti in zdravja pri delu.¹² Značilnost določenih konservatorsko-restavratorskih postopkov je, da so zelo natančni in dolgotrajni. Pri takšnem delu je pomembno, da se strokovnjaki ne srečujejo s časovnimi pritiski in delajo v ergonomsko najustreznejših položajih in z ustreznim vključevanjem odmorov. Zagotavljanje varnega delovnega okolja zmanjšuje tveganje za poškodbe in bolezni, kar vodi do manjše odsotnosti z dela. To je pomembno tudi z vidika ekonomske trajnosti, saj zdravi delavci prispevajo k učinkovitejšemu delovanju organizacij. Zaradi ukrepov varnosti in zdravja pri delu se še posebej v večje konservatorsko-restavratorske projekte na terenu vključujejo tudi drugi delavci: postavljalci odrov, električarji, gasilci, prometniki, piarovska služba, pravniki ... (Muñoz-Viñas, 2005, 9). Spoštovanje standardov varstva pri delu ima tudi pozitiven vpliv na okolje in s tem na okoljsko trajnost. Pravilno ravnanje s kemikalijami in odpadki ne le ščiti zaposlene pred škodljivimi učinki, ampak tudi preprečuje onesnaževanje okolja.

Po konservatorsko-restavratorskih posegih na umetninah, ki so na ogled javnosti – na prostem, v muzejih in galerijah, zgodovinskih objektih –, je k večji družbeni in ekonomski trajnosti posegov mogoče prispevati z vključevanjem različnih družbeno-kulturnih dejavnosti.¹³ Denimo v grajskih stavbah so še posebej bogato likovno opremljene viteške ali slavnostne dvorane, ki jih je v smislu prilagodljive ponovne uporabe mogoče nameniti za različne kulturne in druge dejavnosti ter muzejski, koncertni, kongresni, gastronomski, kongresni, hotelski, filmski ali kateri drugi turizem. Obetavno področje je tudi vključevanje občanske znanosti pri projektih oživljanja, ohranjanja in študij likovnih umetnin. Takšna je bila že zaključena *Raziskava o uporabi mobilnih aplikacij na izletih in potovanjih ter zanimanje za ogled spomenikov kulturne dediščine*, ki je potekala v okviru projekta ARRS *Zaščita bronastih spomenikov v spremenljivem okolju* (Slavec et al., 2021). V povezavi z ohranjanjem likovne dediščine potekata tudi projekta občanske znanosti *Digitalno raziskovanje in*

¹² V slovenščini je pomembno delo avtorice Irene Porekar Kacafura: *Zdravo in varno delo v konservatorsko-restavratorskih delavnicah*, Društvo restavratorjev Slovenije, Ljubljana 2002.

¹³ Gre za t. i. »kulturno vitalnost«, »kulturno raznolikost« in »lokalnost« po študiji Soini in Birkeland 2014.

dokumentiranje kulturne dediščine (Duri, 2025) in *Slovenski partizanski spomeniki na Geopediji* (Geopedia– Partizanstvo, 2025). Del v družbeno trajnost usmerjenih pristojnosti samih konservatorjev-restavratorjev so še strokovno svetovanje in tehnična pomoč, razvijanje izobraževalnih programov, poučevanje, raziskovanje in širjenje informacij za spodbujanje globljega razumevanja strokovnega dela (ECCO, 2002–2003).

Pri konserviranju-restavriranju likovnih umetnin in širše je tako mogoče prispevati k večji družbeni trajnosti vsaj z naslednjimi ukrepi:

- posegi temeljijo na predhodni kakovostni vrednostni analizi (ang. *value-led conservation*);
- konservatorji-restavratorji upoštevajo ukrepe za varnost in zdravje pri delu;
- konservatorji-restavratorji uporabljajo človeku in okolju prijazne materiale in postopke;
- konservatorji-restavratorji ozaveščajo in informirajo javnost o likovni dediščini in posegih na njej;
- konservatorji-restavratorji spodbujajo občansko znanost in sodelovanje lokalnih skupnosti pri projektih ohranjanja likovnih umetnin;
- konservatorji-restavratorji pripomorejo, da prostori s konserviranimi-restavriranimi likovnimi deli oživljajo turizem ter srečevanja in dejavnosti lokalnih in drugih skupnosti v smislu ustrezne prilagodljive ponovne uporabe (ang. *cultural heritage adaptive reuse*).

Metodo družbenega ocenjevanja življenjskega kroga (S-LCA) je mogoče uporabiti pri konservatorsko-restavratorskih posegih za oceno in upravljanje družbenih vplivov teh posegov na vse vpletene deležnike, kot so delavci, lokalne skupnosti in uporabniki kulturnih dobrin. Služi lahko za identifikacijo kritičnih točk v življenjskem ciklu ohranjanja likovnih umetnin, ki imajo znaten negativen vpliv na družbo. Konkretno je bila uporabljena pri identifikaciji in izdelavi seznama prioritete liste deležnikov glede na njihov vpliv v primeru konserviranja-restavriranja trdnjave Uncastillo v Španiji (Settembre Blundo et al., 2018). Na splošno pa se metoda S-LCA zaradi več razlogov v konservatorstvu-restavratorstvu še ni uveljavila (Elnaggar, 2024, 4). Vloga družbene trajnosti v konservatorstvu-restavratorstvu in pri ohranjanju likovne dediščine nasploh se v primerjavi z vlogo okoljske trajnosti redkeje preučuje, kar odpira potrebo po nadaljnjih študijah in raziskavah.

OKOLJSKA TRAJNOST: ZMANJŠEVANJE PORABE IN UPORABA ZELENIH MATERIALOV

Okoljsko trajnostno delovanje je usmerjeno v ohranjanje naravnih virov in biotske pestrosti, v učinkovito rabo virov, predvsem vode, energije in materialov, ter v omejevanje negativnih vplivov na okolje z zmanjševanjem

onesnaževanja okolja, vključno z zmanjševanjem izpustov toplogrednih plinov, ki vplivajo na podnebne spremembe. Anketa, ki je bila izvedena med slovenskimi konservatorji-restavratorji spomladi 2023 (Pozdorovkina, 2025, 46–50), je na vzorcu 49 oseb (20 mlajših in 29 starejših od 30 let) pokazala, da v veliki večini termin »*trajnost*« razumemo prav v smislu ohranjanja okolja ter ne toliko v smislu ohranjanja kulture in ekonomske vzdržnosti, kakor trajnost razume še posebej mlajša generacija. Rezultat ankete morda nakazuje, da se bo prav okoljski trajnosti v konservatorstvu-restavratorstvu v prihodnje namenilo več pozornosti.

V konservatorstvu-restavratorstvu je mogoče delovati okoljsko bolj trajnostno z zmanjševanjem porabe energije, vode in konservatorsko-restavratorskih materialov, kar posledično vpliva na zmanjševanje emisij toplogrednih plinov, odpadkov in onesnaževanja nasploh. Pristop k zmanjševanju porabe je v skladu z že omenjenim konservatorsko-restavratorskim načelom minimalnega poseganja, torej izvajanja le tistih posegov, ki so za ohranjanje dediščinskih vrednosti in vrednot nujno potrebni. Čeprav je osnovni namen tega načela trajnostno ohranjanje kulturnega kapitala, takšno ravnanje hkrati ugodno vpliva na ohranjanje ostalih treh kapitalov. Trajnostna je tudi raba okolju prijaznejših konservatorsko-restavratorskih materialov. K takšnemu pristopu napeljuje že konservatorsko-restavratorsko načelo rabe z izvornimi čim bolj združljivih materialov (princip kompatibilnosti).

Pri iskanju okolju prijaznejših materialov je pomembno dodatno izhodišče, da so obstojnejši in hkrati odstranljivi (princip reverzibilnosti) ter imajo ustrezne okoljske certifikate oziroma ustrezajo okoljskim standardom. Na področju dediščinske znanosti je vedno več raziskav usmerjenih v zelene materiale (npr. izvlečki in olja, mikroorganizmi, nanomateriali, sistemi čiščenja na vodni osnovi), torej v razvijanje do okolja sprejemljivejših materialov in orodij ter s tem tudi k zmanjševanju uporabe okolju in zdravju škodljivih kemikalij (Pinheiro et al., 2024, 2: Elnaggar, 2024). Pomemben evropski raziskovalni projekt, poimenovan GREENART, je usmerjen v razvoj varnih in učinkovitih rešitev za konserviranje-restavriranje kulturne dediščine, ki temeljijo na okolju prijaznih materialih z majhnim okoljskim vplivom, pridobljenih iz obnovljivih naravnih virov ali recikliranih odpadkov (Chelazzi et al., 2024).

Skupina raziskovalcev pri projektu *Sustainability Tools in Cultural Heritage (STiCH)* ozavešča strokovnjake s področja kulturne dediščine o trajnostnih odločitvah z ocenjevanjem življenjskega kroga (Nunberg et al., 2025). Ocena življenjskega kroga oziroma analiza življenjskega cikla (ang. *LCA – Life Cycle Assessment*) je mednarodno standardizirana metoda (ISO 14040) ovrednotenja obremenitve okolja, ki je povezana s proizvodnjo izdelka ali storitvijo. V ta namen je raziskovalna skupina STiCH razvila

kalkulator ogljičnega odtisa (Carbon Calculator, 2025) posebej za materiale, ki se uporabljajo v konservatorstvu-restavraciji. LCA se sicer zdi zelo obetavno orodje za celovit izračun okoljskega vpliva določenega proizvoda v svoji življenjski dobi, ima pa tudi nekatere omejitve, saj je zaradi nujnih poenostavitev, povezanih s kompleksnimi časovnimi in prostorskimi spremenljivkami, v osnovi bolj »holistične« narave (Guinée, 2001, 6). Denimo v članku *Life cycle assessment of stone consolidants for conservation of cultural heritage* (Dal Pozzo et al., 2024) so na osnovi eksperimentalnih študij izračunani za izvajalca uporabni podatki o okoljskem vplivu postopka nanosa in utrjevanja različnih utrjevalnih sredstev za kamen (diamonijev hidrogen fosfat, nanoapno, etilsilikat in akrilna smola), vendar je pri celotnem izračunu okoljskega vpliva proizvoda treba upoštevati, da je to le del v življenjskem krogu utrjevalnega sredstva. Izpostavljen je bil utrjevalec diamonijev hidrogen fosfat (DAP) kot sredstvo, ki je v primerjavi z ostalimi v procesu proizvodnje bolj okoljsko trajnosten, saj ne vsebuje organskih topil, je pa zato manj sprejemljiv pri uporabi, torej ob utrjevanju, ker ob tem v ozračje izhlapeva amonijak. Pomanjkljivost te in podobnih študij je, da ni (bilo) mogoče natančneje oceniti, za koliko je utrjevalno sredstvo sprejemljivejše v procesu proizvodnje in distribucije, saj se okoljski odtis celo enakega proizvoda, še posebej pri kompleksnejših kemikalijah in kompozitnih materialih, lahko precej razlikuje zaradi različnih težje določljivih parametrov, ki se lahko nenehno spreminjajo. Ti parametri so transportna pot posameznih sestavin proizvoda (lokalni ali globalni dobavitelji), vrsta energije, ki je bila uporabljena za proizvodnjo (fosilna ali zelena energija), pot proizvoda od proizvodnje do končnega uporabnika (direktno ali vmesni distribucijski centri in posredniki). Pravilnost teh podatkov je odvisna od natančnosti spremljanja in transparentnosti poročanja proizvajalca.

Glede energijske učinkovitosti so ukrepi usmerjeni k uporabi energijsko čim manj potratnega vzdrževanja primerne klime (ogrevanje, hlajenje, vlaženje in razvlaževanje) in osvetljave v konservatorsko-restavratorskih ateljejih ter na terenskih deloviščih.

V ateljejih in na terenu se za izvedbo strokovnih postopkov uporablja tudi vrsta električnih naprav, kot so sesalnik, parni čistilnik, nizkotlačni čistilnik, laserski čistilnik, peskalnik, različne ultrazvočne naprave, vakuumska miza, grelna lopatica, brusilnik, rezalnik itd., pri katerih je pred uporabo dobro preveriti njihovo smotrnost in energijsko učinkovitost. Na začetku tega stoletja so strokovnjaki začeli še posebej opozarjati na bolj premišljeno vzdrževanje klime v muzejskih prostorih. Ugotavljali so, da so bile stroge zahteve glede relativne vlažnosti, razvite v drugi polovici 20. stoletja, bolj odvisne od tega, kaj je bilo mogoče doseči s tehnologijo klimatizacije, kot pa od potreb zbirk, saj je vzdrževanje idealnih strogo

nadzorovanih pogojev zelo drago za izvajanje in pogosto sploh ni nujno potrebno (Staniforth, 2013, 4). Leta 2008 so v Združenem kraljestvu zapisali prve smernice za zmanjšanje ogljičnega odtisa muzejev. Prvo vodilo se glasi: »Okoljski standardi morajo postati bolj inteligentni in bolje prilagojeni jasno opredeljenim potrebam. Splošni pogoji ne bi smeli več veljati. Namesto tega bi morali biti pogoji določeni na podlagi zahtev posameznih muzealij ali skupin muzealij in klimatskih danosti v delu sveta, v katerem se muzej nahaja« (NMDC, 2009). Tudi na mednarodnem nivoju je kmalu sledila skupna deklaracija organizacij IIC in ICOM-CC o okoljskih smernicah, ki je trajno sprejela smernice, ki so jih razvili različni odbori strokovnjakov in zainteresiranih strani.

EKONOMSKA TRAJNOST OB UPOŠTEVANJU TEMELJNIH KONSERVATORSKO-RESTAVRATORSKIH NAČEL

Muñoz-Viñas navaja več sodobnih avtorjev, ki pozivajo k ekonomski vzdržnosti konservatorsko-restavratorskih posegov, in trdi, da je ekonomsko trajnostno ohranjanje mogoče doseči le pri predmetih z velikim javnim zanimanjem (Muñoz-Viñas, 2005, 194). Še posebej konserviranje-restavriranje arhitekturne dediščine, katere del je lahko tudi likovna dediščina, je povezano z večjimi stroški, ki se, razen pri zagotavljanju delovnih mest v konservatorstvu-restavratorstvu, povrnejo šele po določenem času v obliki povečanja vrednosti nepremičnin in splošnih prihodkov (Del Curto in Luciani, 2016). Med izvajanjem posegov so obravnavani objekti in predmeti kulturne dediščine javnosti težje dostopni, posledično prihaja do začasnega zmanjšanja prihodkov od obiska. Načelno zavračanje konserviranja-restavriranja v primerih, ko bi strošek posega presegel vrednost umetnine,¹⁴ ni povsem utemeljeno, saj ima umetnina za naročnika posega lahko poleg ekonomske tudi druge vrednosti.¹⁵

Krakovska listina (*The Charter of Krakow*, 2000) opominja, da je pri upravljanju dediščine treba biti pozoren na optimizacijo tekočih stroškov. Pri upravljanju je pomembno redno in stroškovno optimalno spremljanje stanja in sprotno vzdrževanje dediščine, saj se je na ta način mogoče izogniti večjim stroškom, ki jih ponavadi zahteva konserviranje-restavriranje zanemarjenih in propadajočih objektov ter umetnin. V muzejih in na drugih javnih mestih je dragocene originale mogoče zamenjati za kopije, katerih strošek izdelave je lahko višji ali podoben

¹⁴ V članku na ameriški spletni strani Invaluable iz leta 2019 je npr. navedeno, da strokovnjaki pogosto odsvetujejo konserviranje-restavriranje slik, katerih vrednost je nižja od 700 dolarjev, saj lahko stroški posega presegajo vrednost slike (The Science Behind the Restoration of a Painting, 2019; <https://www.invaluable.com/blog/the-science-behind-art-restoration/> (23. 9. 2025)).

¹⁵ To tudi ni povsem v skladu s 7. členom *Strokovnih smernic ECCO II* (2003).

strošku konserviranja-restavriranja teh umetnin, vendar s prestavitvijo izvirnih umetnin na varnejše mesto dolgoročno zmanjšamo njihovo ogroženost in s tem potrebo po posegih (Staniforth, 2013, 5). Prenekatero izvirne slike na različnih nosilcih so se ohranile pod preslikavami, beleži in ometi bolj zaradi ekonomskih razlogov (zaradi varčevanja pri materialu) kot resnične želje po ohranitvi. Na podoben način je tudi v konservatorstvu-restavraciji strokovno izvedeno prekritje umetnine z ekonomskega, okoljskega in kulturnega vidika lahko bolj trajnostno kot njeno izpostavljanje. Takšen pristop s prekrivanjem ali celo trajnejšim zasutjem je verjetno še najbolj uveljavljen pri ohranjanju talnih mozaikov na arheoloških nahajališčih. Ker prekrite umetnine niso več dostopne strokovnjakom in javnosti, prek prekritij strokovnjaki v smislu informativnega ohranjanja nameščajo kopije, ki pa naj bi bile prav tako zasnovane na čim bolj ekonomsko vzdržen način (gl. Šeme in Pristov, 2016, 27–29).

V izogib primanjkljajem ali presežkom v delovni sili, orodju in materialu ter posledično dodatnim stroškom je pomembno tudi dobro načrtovanje posegov. Upoštevanje temeljnih konservatorsko-restavratorskih načel, kot so načelo minimalnega poseganja ter načeli združljivosti in obstojnosti dodanih materialov, prispevajo k zmanjšanju stroškov posega. Manj samoumevno je doseganje ekonomske trajnosti z upoštevanjem načela razločljivosti dodanih materialov, predvsem v primeru estetskih dopolnitev oziroma pri retuši. Določene tehnike retuše s črticami, kot sta tehniki barvne selekcije in barvne abstrakcije (it. *selezione cromatica* in *astrazione cromatica*), sta časovno zahtevnejši in načeloma porabljata več barv zaradi načina nalaganja več barvnih plasti že v primerjavi s klasično tehniko retuše s črticami (it. *tratteggio*, tudi *tratteggio a rigatino*), kar se še posebej opazi pri estetskih dopolnitvah na večjih površinah, kot so na primer stenske poslikave. V takšnem primeru so stroški posegov višji. Med bolj ekonomični sta lazurni integracijski tehniki z retušo v podtonu (it. *abbassamento di tono*) in z »umazano vodo« (it. *aqua sporca*), saj zahtevata manj časa in manjšo porabo barv, vendar sta tehniki zaradi slabše razločljivosti od originala z vidika ohranjanja kulturnega kapitala lahko manj trajnostni.

Veliko koristnih ukrepov za doseganje večje okoljske trajnosti konservatorsko-restavratorskih posegov je hkrati tudi ekonomsko bolj trajnostnih. Takšni so že omenjeni ukrepi: zmanjševanje stroškov prevozov in uporabe energijsko potratnejših aparatov, ustrežnejše vzdrževanje klime in osvetljevanje ateljejev in delovišč na terenu ter zmanjševanje porabe vode in konservatorsko-restavratorskih materialov. Tudi prehod k rabi lokalnih, tradicionalnih in sodobnih zelenih materialov lahko vodi k večji ekonomski trajnosti. Ukrepi, ki krepijo družbeni kapital, so pogosto tudi ekonomsko

bolj trajnostni. Med temi so predvsem ukrepi za varnost in zdravje pri delu, saj zdravi delavci prispevajo k ekonomski vzdržnosti podjetij.

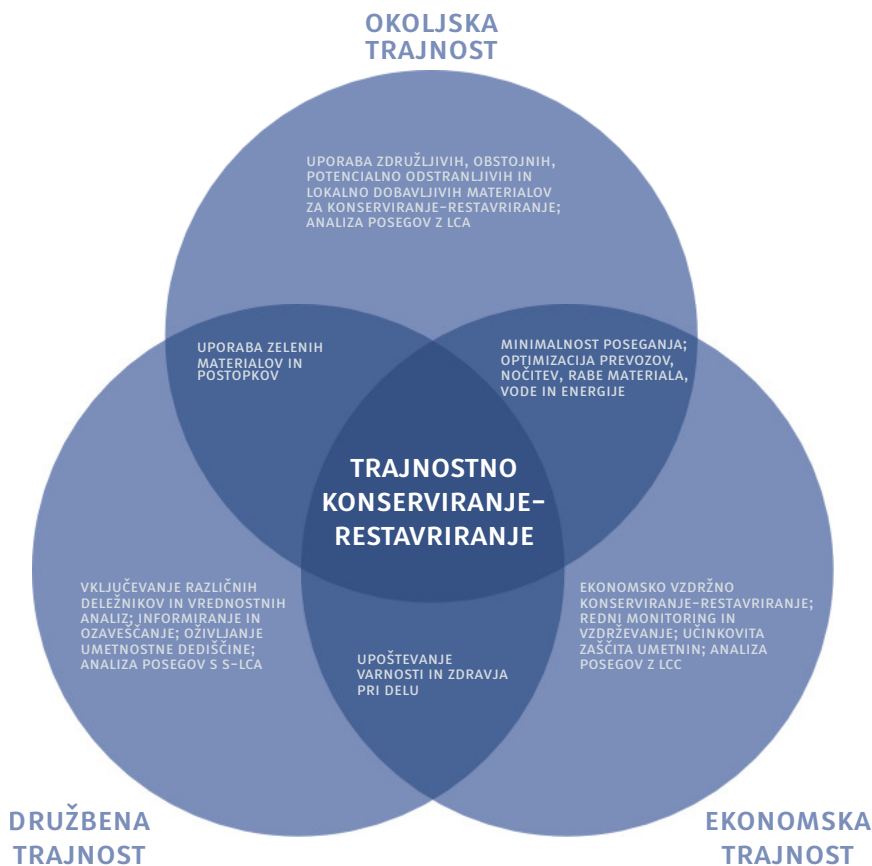
Z ocenjevanjem stroškov življenjskega kroga (*LCC*) ocenjujemo finančne koristi ukrepov, postopkov in proizvodov, temelječih na metodi ocenjevanja življenjskega kroga (*LCA*), pri čemer se upoštevajo vsi neposredni in posredni stroški. *LCC* in tudi *S-LCA*, v nasprotju z *LCA*, še nimata splošnega standarda, ki bi zagotavljal smernice za njihovo uporabo (Abdelrazek, 2024, 3–4), kar otežuje njuno širšo rabo. Metoda *LCC* je bila skupaj z *LCA* uporabljena v eni od študij, v kateri so ocenjevali okoljski in ekonomski vpliv rabe arhivskih škatel za preventivno konserviranje muzejskih predmetov (Menegaldo et al., 2013). V tem primeru je bila opravljena le konvencionalna analiza *LCC*, ki se osredotoča le na oceno stroškov, povezanih z življenjskim krogom proizvoda. Za trajnostno celovitejšo analizo bi bilo treba vključiti tudi okoljsko in družbeno analizo *LCC* (Neugebauer et al., 2016).

ZAKLJUČEK

Ob vse večji porabi naravnih virov, ogrožanju biotske raznovrstnosti in onesnaževanju okolja v ospredje vedno bolj prihaja nujna potreba po bolj trajnostnem delovanju gospodarstva, skupnosti in posameznikov. Tako posamezniki kot skupnosti v različnih poklicih iščejo bolj trajnostne rešitve. V konservatorstvu–restavradorstvu se vsaj pri nas ta tematika bolj počasi uvaja v teorijo in prakso, čeprav so se ponekod v tujini razprave o trajnostnem konserviranju in restavriranju razživele že pred več kot desetletjem. Pri tem se postopoma razvijajo in v prakso prihajajo metodološko podprte rešitve, ki se lotevajo določenih trajnostnih izzivov, zaenkrat predvsem z vidika uporabe bolj zelenih postopkov in materialov.

Konserviranje–restavriranje, ki ga strokovnjaki izvajajo v skladu s temeljnimi etičnimi načeli stroke, je sicer že v osnovi družbeno–kulturno trajnostno, saj skrbi za ohranjanje likovne in širše kulturne dediščine, njenih vrednosti in s tem tudi z njimi povezanih družbenih vrednot. Pri likovni dediščini je to v največji meri ohranjanje estetske vrednosti, ki pa ne sme biti na škodo ohranjanja ostalih vrednosti. Pri konservatorsko–restavratskih projektih je mogoče s številnimi ukrepi (ustreznejši transport, dosledno strokovna izvedba postopkov, ustrezna poraba energije in uporaba materialov, pravilno ravnanje z odpadki, vključevanje in informiranje deležnikov ...) doseči, da so čim bolj optimalno družbeno–kulturno, okoljsko in ekonomsko trajnostni. Po posegih pa predvsem redno spremljanje stanja, trajnostno usmerjeno vzdrževanje ter ustrezna prilagodljiva ponovna uporaba območij in prostorov z likovno dediščino (na območjih brez ustrezne rabe) pomembno prispevajo k trajnostnemu

ohranjanju kulturne dediščine. Z družbenega vidika je pomembno, da se v vse te procese poleg strokovnjakov vključuje tudi zainteresirane lokalne skupnosti. Za vse te ukrepe so strokovnjakom v veliko pomoč standardi, smernice in razvita metodologija, ki pomaga pri načrtovanju in izvedbi trajnostno naravnanih konservatorsko-restavratorskih posegov. Vendar še primanjkuje študij in raziskav, ki bi bolj celostno osvetlile to problematiko in pomagale razviti še ustrežnejša orodja. Posledično ostaja trajnost v strokovni praksi še precej neoprijemljiv pojem. Kot obetavno orodje se vzpostavlja metodologija ocenjevanja trajnostnosti življenjskega kroga (LCSA), ki je v konservatorstvu-restavratorstvu za zdaj omejeno bolj na preverjanje s študijami posameznih primerov, najpogosteje z okoljskega vidika (torej kot LCA). Tudi sicer se zdi, da je lažje ocenjevati ustreznost posameznih materialov kot pa posameznih konservatorsko-restavratorskih postopkov ali celotnih posegov. Za LCC in S-LCA, v nasprotju z LCA, tudi ni standardov, ki bi zagotavljali smernice za njihovo uporabo.



Slika 5: Diagram trajnostnega konserviranja-restavriranja

Jutranja kava iz lastne skodelice namesto plastičnega lončka iz avtomata je lahko spodbuden začetek v konservatorjev-restavratorjev delovni dan, ki naj vključuje celostno trajnostno konserviranje-restavriranje umetnin.

VIRI IN LITERATURA

- Appelbaum, B. (2009): *Conservation treatment methodology*. Amsterdam, Boston: Butterworth-Heinemann; Elsevier.
- Aydın, D. (2010): Socio-Cultural Sustainability and An Assessing Model for Reuse Adaptation. V: *Central Europe towards Sustainable Building from Theory to Practice, International Conference, CESB10*, Praga, 531–534. <https://www.irbnet.de/daten/iconda/CIB17896.pdf> (1. 4. 2025).
- Carbon Calculator (2025): Carbon Calculator – STiCH, <https://stich.culturalheritage.org/carbon-calculator/#browse> (1. 4. 2025).
- Chelazzi, D., Poggi, G., Baglioni, P. (2024): The GREENART Project: Environmentally Friendly and Low Impact Materials for the Conservation of Cultural Heritage. *Studies in Conservation*, 69 (sup1), 25–34, <https://doi.org/10.1080/00393630.2024.2342656> (23. 9. 2025).
- CLIC Project (2019): D6.5 Project Newsletter #1, https://www.clicproject.eu/wp-content/uploads/2019/09/CLIC_WP6_D6.5-Project-newsletter-1_IRISS.pdf (23. 9. 2025).
- Čebon Lipovec, N., Svetina, M. (2025): Vrednosti in vrednote: razmislek o rabi temeljnih pojmov v interdisciplinarnem delu konservatorske stroke. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 1, str. 27–36. <https://cdn2.domdesign.com/users/SEDDrustvo/Site/sites/sed-drustvo.si/modules/Domino/Files/glasnik-slovenskega-etnoloskega-drustva-65-1-2025-2.pdf> (15. 10. 2025).
- Dal Pozzo, A., Masi, G., Sassoni, E., & Tugnoli, A. (2024): Life cycle assessment of stone

- consolidants for conservation of cultural heritage. *Building and Environment*, 249, 111153.
- Dawe, N. K., Ryan, K. L. (2003): The Faulty Three-Legged-Stool Model of Sustainable Development. *Conservation Biology*, 17, 5, 1458–1460, <https://doi.org/10.1046/j.1523-1739.2003.02471.x> (23. 9. 2025).
- Del Curto, D., Luciani, A. (2016): From Heritage to Environment. Sustainability and Resilience in Building Conservation. V: Driussi G., Biscontin, G. (ur.), *Eresia Ed Ortodossia Nel Restauro: Progetti E Realizzazioni: Giornate Di Studi Bressanone 28 Giugno-1 Luglio 2016*. Bressanone: Edizione Arcadia ricerche Srl, https://www.academia.edu/29925133/FROM_HERITAGE_TO_ENVIRONMENT_SUSTAINABILITY_AND_RESILIENCE_IN_BUILDING_CONSERVATION (23. 9. 2025).
- Del Curto, D., Turrina, A. (2023): Towards a Reasoned Glossary of Green Conservation: A Semantic Review of Green-Oriented Terms in the Field of Cultural Heritage. *Sustainability*, 15, 16, 12104, <https://doi.org/10.3390/su151612104> (23. 9. 2025).
- De Silva, M., Henderson, J. (2011): Sustainability in conservation practice. *Journal of the Institute of Conservation*, 34, 1, 5–15, <https://doi.org/10.1080/19455224.2011.566013> (23. 9. 2025).
- Doktrina 2 (2014): Grobovšek, J., Oven, M. Šeme, B. (ur.): *Doktrina 2: mednarodne listine in dokumenti ICOMOS = Doctrine 2*. Ljubljana: Združenje za ohranjanje spomenikov in spomeniških območij ICOMOS/SI. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-DoRYPUBC>
- Duri – Digitalni dediščinski inkubator (2025): <https://www.e-duri.si/> (1. 4. 2025).
- ECCO (2002–2003): ECCO Professional Guidelines I–II–III : https://www.wipo.int/documents/d/traditional-knowledge/creative-heritage-en-ecco_guidelines.pdf (6. 9. 2025).
- Elnaggar, A. (2024): Nine principles of green heritage science: Life cycle assessment as a tool enabling green transformation. *Heritage Science*, 12, 1, <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01114-z> (23. 9. 2025).
- Franzoni, E., Volpi, L., Bonoli, A., Spinelli, R., Gabrielli, R. (2018): The environmental impact of cleaning materials and technologies in heritage buildings conservation. *Energy and Buildings*, 165, 92–105, <https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2018.01.051> (23. 9. 2025).
- Fusté-Forné, F., Nguyen, T. (2018): Communities of practice, identity and tourism: evidence on cultural heritage preservation in world heritage sites. *Almatourism* 9, 1–22, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-5195/8205> (23. 9. 2025).
- Geopedia – Partizanstvo: <https://www.geopedia.world/?locale=sl#T281> (1. 4. 2025).
- Guillaud, H. (2014): Socio-cultural sustainability in vernacular architecture. *Versus: heritage for tomorrow*, Firenze University Press, 48–55, <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-742-5> (23. 9. 2025).
- Hawkes, J. (2001): *The fourth pillar of sustainability: culture's essential role in public planning*. Melbourne, Cultural Development Network and Part of University Press, https://www.researchgate.net/publication/200029531_The_Fourth_Pillar_of_Sustainability_Culture's_essential_role_in_public_planning (23. 9. 2025).
- Ifko, S. (2024): O projektu HEI-Transform. V: Ifko, S., Kosec, M. Bračič, A. (ur.): *HEI-Transform, RevitLab Hrastovec*. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo UL, 6–8.
- Järvelä, M. (2023): Dimensions of cultural sustainability – Local adaptation, adaptive capacity and social resilience, *Frontiers in Political Science*, 5 (2023), <https://doi.org/10.3389/fpos.2023.1285602> (23. 9. 2025).
- Mason, R. (2002): Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues

- and Choices. V: De la Torre, M. (ur.): *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/values_cultural_heritage (23. 9. 2025).
- McKenzie, S. (2004): *Social Sustainability: Towards Some Definitions*. Adelaide: Hawke Research Institute. <https://apo.org.au/sites/default/files/resource-files/2004-12/apo-nid565.pdf> (1. 4. 2025).
- Menegaldo, M., Livieri, A., Isigonis, P., Pizzol, L., Tyrolt, A., Zabeo, A., Semazin, E. & Marcomini, A. (2023): Environmental and economic sustainability in cultural heritage preventive conservation: LCA and LCC of innovative nanotechnology-based products. *Cleaner Environmental Systems*, 9, 100124.
- Muñoz-Viñas, S. (2005): *Contemporary Theory of Conservation*. London, Abingdon, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080476834> (23. 9. 2025).
- Neugebauer, S., Forin, S., & Finkbeiner, M. (2016): From Life Cycle Costing to Economic Life Cycle Assessment—Introducing an Economic Impact Pathway. *Sustainability*, 8, 5, 428. <https://doi.org/10.3390/su8050428>
- Nunberg, S., Sanchez, S. A., Eckelman, M. J. (2024): Sustainability Tools in Cultural Heritage: Life Cycle Assessment Examining Crates for Heritage Objects. *Journal of the American Institute for Conservation*, 64, 1, 17–29, <https://doi.org/10.1080/01971360.2023.2240996> (23. 9. 2025).
- Mauko Pranjić, A., Ranogajec, J., Škrlep, L., Sever Škapin, A., Vučetić, S., Malovrh Rebec, K., Turk, J. (2018): Life cycle assessment of novel consolidants and a photocatalytic suspension for the conservation of the immovable cultural heritage. *Journal of Cleaner Production*, 181, 293–308, <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2018.01.087> (23. 9. 2025).
- NMDC 2009 (2009): *Draft guiding principles for reducing carbon footprint of museums*, www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/what_we_do_documents/guiding_principles_reducing_carbon_footprint.pdf (1. 4. 2025).
- Organizacija združenih narodov (2015): *Trajnostni razvoj*, https://unis.unvienna.org/unis/sl/topics/sustainable_development_goals.html (1. 4. 2025).
- Ortega, J. (2022): Se cumplen diez años del Ecehomo de Borja: 300.000 visitantes de 130 países, 450.000 euros de ingresos y el fenómeno continúa. *El Mundo*, 21. 8. 2022, <https://www.elmundo.es/cultura/arte/2022/08/21/630208fafdddf8e8b8b4579.html> (30. 9. 2025).
- Pinheiro, C., Beaumont, A., Cardinali, F., Marra, A., Molinari, D., Fife, G., Wagner, J., Galacho, C., Southwick, C. (2024): Access to Sustainability in Conservation-Restoration Practices. *Sustainability*, 16, 17, 7675. <https://doi.org/10.3390/su16177675> (23. 9. 2025).
- Pozdorovkina, I (2025): *Trajnostni pristopi h konserviranju-restavriranju stenskih poslikav / Preizkušanje trajnostnih metod konserviranja-restavriranja stenskih poslikav v gradu Brežice (magistrsko delo)*, Ljubljana, <https://repozitorij.uni-lj.si/Dokument.php?id=208624&lang=slv> (20. 4. 2025).
- Purvis, B., Mao, Y., Robinson, D. (2019): Three pillars of sustainability: In search of conceptual origins. *Sustainability Science*, 14, 3, 681–695, <https://doi.org/10.1007/s11625-018-0627-5> (23. 9. 2025).
- Rodrigues, J. D., Grossi, A. (2007): Indicators and ratings for the compatibility assessment of conservation actions. *Journal of Cultural Heritage*, 8, 1, 32–43, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2006.04.007>Get rights and content (23. 9. 2025).
- RTVE (2012): *Recogida de firmas en Internet para que semantenga la nueva versión del*

- Ecce Homo*, 23. 8. 2012, <https://www.rtve.es/noticias/20120823/recogida-firmas-internet-para-se-mantenga-nueva-version-del-ecce-homo/559558.shtml> (30. 9. 2025).
- Settembre Blundo, D., Ferrari, A. M., Pini, M., Riccardi, M. P., García, J. F., Fernández Del Hoyo, A. P. (2014): The life cycle approach as an innovative methodology for the recovery and restoration of cultural heritage. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 4, 2, 133–148, <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-05-2012-0016> (23. 9. 2025).
- Settembre Blundo, D., Ferrari, A. M., Fernández Del Hoyo, A. P., Riccardi, M. P., García Muiña, F. E. (2018): Improving sustainable cultural heritage restoration work through life cycle assessment based model. *Journal of Cultural Heritage*, 32, 221–231, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.01.008> (23. 9. 2025).
- Slavec, A. (2021): CITIZENSCIENCE.SI, Raziskava o uporabi mobilnih aplikacij na izletih in potovanjih ter zanimanje za ogled spomenikov kulturne dediščine, <https://citizenscience.si/aktivnosti-katalog-projektov/raziskava-o-uporabi-mobilnih-aplikacij-na-izletih-in-potovanjih-ter-zanimanje-za-ogled-spomenikov-kulturne-dediscine/> (1. 4. 2025).
- Slavec A., Sajinčič N., Starman V. (2021): Use of Smartphone Cameras and Other Applications While Traveling to Sustain Outdoor Cultural Heritage. *Sustainability*, 13, 13, 7312, <https://doi.org/10.3390/su13137312> (23. 9. 2025).
- Soini, K., Birkeland, I. (2014): Exploring the scientific discourse on cultural sustainability. *Geoforum*, 51, 213–223, <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.12.001> (23. 9. 2025).
- Staniforth, S. (2013): Are All Objects Equal?: AICCM National Conference 2013, Adelaide 23.–25. oktober, <https://aiccm.org.au/conference-proceedings/are-all-objects-equal/> (1. 4. 2025).
- Šeme, B. (2025): Vzpostavitev podpornih podatkovnih zbirk projekta HEI-Transform. V: *Prilagodljiva ponovna uporaba dediščine: [znanstvena konferenca projekta] HEI-Transform Dediščina za vključujočo trajnostno preobrazbo, Ljubljana, 10.-12. 9. 2025*, 11. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo UL, 11.
- Šeme, B., T. Pristov (2016): Conservation of Mural Paintings in Secular Buildings in Slovenia. *Acta Academiae Artium Vilnensis*. Vilna: Vilnius Academy of Arts Press, 82, 23–41, <https://doi.org/10.5281/zenodo.14623648> (23. 9. 2025).
- Tate-Harte, A., Thickett, D. (2024): Calculating the Carbon Footprint of Interventive and Preventive Conservation at English Heritage, UK. *Studies in Conservation*, 69 (sup1), 323–332, <https://doi.org/10.1080/00393630.2024.2336814> (23. 9. 2025).
- The Charter of Krakow (2000): The Charter of Krakow 2000, Principles for Conservation and Restoration of Built Heritage, <http://artalice.net/wp-content/uploads/2020/01/KRAKOV-CHARTER-2000.pdf> (20. 4. 2025).
- Throsby, D. (2008): Linking Cultural and Ecological Sustainability. *The International Journal of Diversity in Organizations, Communities, and Nations: Annual Review*, 8, 1, 15–20, <https://doi.org/10.18848/1447-9532/CGP/v08i01/39529> (23. 9. 2025).
- Umanotera (2025): Umanotera; Kalkulator ogljičnega odtisa, <https://kalkulator.umanotera.org/index.php> (1. 4. 2025).
- Vegas, F., Mileto C., Guimaraens, G., Navalón, V. (2014): Parameters of vernacular sustainability throughout the 20th Century architecture. *Versus: heritage for tomorrow*, Firenze University Press, 48–55, <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-742-5> (23. 9. 2025).
- Viederman, S. (1994): Five Capitals and Three Pillars of Sustainability. *The Newsletter of PEGS*, 4, 1, 5–12. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20710641> (23. 9. 2025).

Petra Černe Oven

Razvijanje empatije in sočutnosti pri bodočih oblikovalcih skozi vključujoče pristope družbene trajnosti: študija primera znanstvene ilustracije za osebe z okvaro vida¹

OZADJE IN OKVIR PROJEKTA – USMERITEV K TRAJNOSTI

Leta 2022 smo na UL ALUO kot prva visokošolska ustanova v Sloveniji pristopili h globalni iniciativi univerz »Race to Zero«, ki jo vodi Organizacija združenih narodov Alliance for Sustainability Leadership in Education. S tem smo se zavezali prehodu v ogljično nevtralno družbo, kar smo začeli uresničevati z vrsto sprememb na področjih, kot so okoljska politika, kurikulum, načini potovanja in raziskovalni projekti.

Toda že dolgo je jasno, da okoljske trajnosti ni brez družbene trajnosti. V tem okviru oblikovanje razumemo kot ključno orodje za spodbujanje tako okoljske kot tudi družbene trajnosti in prav to je središče pričujočega prispevka. Med 17 cilji trajnostnega razvoja najdemo veliko takih, ki se nanašajo na družbeno trajnost, saj trajnostni razvoj

»pomeni izkoreninjenje revščine, zmanjšanje neenakosti in spodbujanje trajnostnega upravljanja naravnih virov in ekosistemov ter trajnostne, vključujoče in pravične gospodarske rasti. Torej, gre za razvoj, ki zadovoljuje potrebe sedanje generacije, ne da bi pri tem ogrozil zmožnost prihodnjih generacij, da zadovoljijo svoje potrebe. Za doseganje trajnostnega razvoja je ključno uskladiti tri ključne elemente: gospodarsko rast, socialno vključenost in varstvo okolja. Ti elementi so med seboj povezani in vsi so bistveni za blaginjo posameznikov in družb« (OZN).

¹ Članek je rezultat raziskovalnega programa P5-0452, Vizualna pismenost na Univerzi v Ljubljani, Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

INKLUZIVNOST KOT IZZIV IN PRILOŽNOST ZA RAZVIJANJE EMPATIJE

Eden izmed ključnih teoretikov na tem področju v preteklosti je bil Victor Papanek, ki je že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja sodeloval z ljudmi iz različnih kulturnih okolij in s tem v oblikovalsko teorijo vnesel številne nove zamisli. Prek opazovanja avtohtonih skupnosti v državah v razvoju, prek neposrednega sodelovanja z ljudmi različnih kultur in okolij je v svojih preučevanjih pogosto oblikoval tudi za ljudi s posebnimi potrebami (Thomas, 2022). Ena izmed Papanekovih trditev, da smo »vsi ljudje hendikepirani – v manjši ali večji meri, trajno ali začasno« (Papanek, 1997, 68), poudarja nujno oblikovanja za različne potrebe. Kljub navideznemu sprejemanju te ideje v sodobnih pluralnih družbah, pogled na naše okolje še vedno razkriva mnogo vrzeli. Misel, čeprav pogosto citirana, ostaja še zmeraj pogosto neuresničena v sodobni vsakdanji oblikovalski praksi.

Projekt, ki ga predstavljam kot reševanje deficitarnosti rešitev na tem področju, obravnava pomanjkanje znanstvenih ilustracij za slepe in slabovidne – zlasti na področju morske biologije – ter raziskuje, kako lahko oblikovanje pripomore k bolj vključujočemu znanstvenemu komuniciranju. Na področju ilustriranega gradiva za slepe je namreč zelo malo razpoložljivega kakovostnega materiala. Namen projekta je bil tako izboljšati dostopnost z razvojem taktilnih ilustracij, razviti metode za tovrstno delo in hkrati omogočiti študentom oblikovanja, da razvijejo učinkovite oblikovalske rešitve ter sočasno osvojijo družbeno odgovorno in empatično držo. Svež razmislek v tem prispevku pa je tudi nadaljnje razmišljanje, kakšna je vloga empatije v oblikovanju ter kako skozi pedagoške metode lahko vključujemo empatijo in sočutje v študij metod na Oddelku za oblikovanje vizualnih komunikacij UL ALUO.

KONCEPTUALNI OKVIR

1. Raziskovalni program Vizualna pismenost

Projekt oblikovanja taktilnih ilustracij za slepe in slabovidne izhaja iz raziskovalnega programa, ki ga sofinancira ARIS (2024–2029). Osredotoča se na vizualno pismenost kot sposobnost zaznavanja, interpretacije, ustvarjanja in kritičnega vrednotenja vizualnih informacij, podobno kot analiziranje pismenosti omogoča razumevanje uporabo verbalnega besedila (Arnheim, 1969; Sonesson, 1989; Mitchell, 1994; Hall, 2013). V dobi digitalne komunikacije je obvladovanje vizualnega jezika nujnejše kot kdajkoli prej (Flusser,

2022; Goddard, 2024), program pa povezuje teoretske in praktično usmerjene raziskave.

Vključevanje slepih in slabovidnih v to raziskavo se zdi na prvi pogled protislovno, vendar to razumemo kot ključno epistemološko pozicijo – razumevanje vizualnega prek njegove odsotnosti. Protislovje je ključno: za resnično razumevanje vizualnega moramo presepati njegove meje.

2. Položaj slepih in slabovidnih v Sloveniji

Če pogledamo področje, na katero smo usmerili delovanje, opazimo pomembno dejstvo: demografski trendi kažejo, da število slepih in slabovidnih oseb narašča, predvsem zaradi starajoče se populacije. Trenutno je na svetu 36 milijonov slepih ljudi, dodatnih 253 milijonov pa ima okvare vida (Ackland 2017). Uvodna raziskava je pokazala, da so sicer poskusi vključevanja te skupine predvsem na področju delovanja kulturnih ustanov (muzeji, galerije) pogosti, vendar so ti projekti velikokrat fragmentirani, neinterdisciplinarni in slabo povezani z oblikovanjem. Ena od ključnih zgodnjih ugotovitev je torej bila, da na tem področju primanjkuje ustreznega interdisciplinarnega sodelovanja – oblikovalci so pogosto izključeni iz razvojnih faz, kar zmanjšuje kakovost rezultatov. Oblikovanje za to skupino velikokrat ni zasnovano kot proces in številne rešitve niso celovite in učinkovite.

3. Kaverljag: Poletna šola družbeno odgovornega oblikovanja

Tretji ključni dejavnik za vzpostavitev projekta pa je bila zelo uspešna mednarodna poletna šola družbenega oblikovanja, ki jo je skupaj z Društvom Kaverljag organizirala UL ALUO in je bila poimenovana po lokaciji, na kateri se je izvajala: naselju Kaverljag v slovenski Istri.²

Delavnice so potekale od konca devetdesetih let prejšnjega stoletja do leta 2012, ko je bila organizacija prekinjena. Zaradi številnih pozitivnih učinkov smo na UL ALUO videli priložnost, da to dediščino leta 2024 oživimo, saj je služila kot idealna platforma za povezovanje študentov oblikovanja, biologije, pedagogike in umetnosti. Cilj v letu 2024 je bil razviti empatičen in interdisciplinaren pristop k oblikovanju taktilnih znanstvenih ilustracij, ki bo delno osnovan na preteklih izkušnjah, z dodanimi novimi metodološkimi in pedagoškimi pristopi, ki so bili mogoče prisotni tudi v preteklosti, a ne dovolj izraženi. Poleg

² Več o poletnih šolah Kaverljag si lahko preberete v znanstveni monografiji *Illustrating the Invisible: Towards an Inclusive Society for Blind and Partially Sighted*, Petra Černe Oven (ur.), UL ALUO, Ljubljana 2025.

tega smo zavestno sledili nekaterim pristopom, ki jih posamezni pedagogi uporabljamo na UL ALUO v zadnjih desetih letih: na študente usmerjeno poučevanje, internacionalizacija, multidisciplinarno sodelovanje in trajnostnost.

Ponovna uvedba tovrstne mednarodne poletne šole je bila logičen in pragmatičen korak. Ti programi spodbujajo kompetence z intenzivnim mednarodnim skupinskim delom, pri čemer združujejo formalno in neformalno učenje z dragocenimi priložnostmi za mreženje in izkustveno učenje. Spodbujajo hitrejše in bolj osredotočeno delo, vzajemno učenje in praktično eksperimentiranje v sproščenem okolju. Že samo okolje in kontekstualni dejavniki seveda podpirajo poučevanje, osredotočeno na študente, in mentorjem omogočajo, da prilagodijo metode in tempo glede na potrebe študentov.

Poletne šole odpirajo tudi vrata različnim učnim stilom in raziskovanju zunaj tradicionalnih učnih načrtov, pri čemer poudarjajo prenosljive spretnosti in razvoj mehkih veščin, kot sta komunikacija in sodelovanje. Še pomembneje pa je, da študentom pomagajo pri soočanju z izzivi iz resničnega sveta in jih tako opolnomočijo, da smiselno prispevajo k družbenim spremembam. V okviru tega projekta smo poudarili družbno trajnost – obravnavanje izkušenj ranljivih skupin in spodbujanje vključujočega oblikovanja, na podlagi tega smo se lahko osredotočili tudi na empatijo.

RAZVOJ PROJEKTA

Projekt je bil sestavljen iz več faz, ki so se smiselno dopolnjevale.

Faza 1: Analiza obstoječih praks

Pred poletno šolo je majhna mešana skupina študentov, ki so študirali biologijo, grafično oblikovanje, ilustracijo in industrijsko oblikovanje, opravila predhodno raziskavo o gradivu, ki je na voljo slepim in slabovidnim osebam. Ugotovili smo, da je na voljo razmeroma veliko slikanic za zgodnje opismenjevanje, ki so jih pogosto ustvarili učitelji, terapevti, starši ali skrbniki, medtem ko so viri na področju didaktične znanstvene ilustracije, zlasti na področju biologije, precej redkejši. Preliminarna raziskava je pokazala, da so gradiva, povezana z morsko biologijo, še posebej redka. Večina dostopnih materialov je namenjena zgodnji pismenosti (pogosto brajici), ne pa pridobivanju znanstvenih informacij. Zato smo se v sodelovanju s partnerskimi ustanovami odločili, da se bomo osredotočili na to področje.

Faza 2: Mednarodna poletna šola in njene pedagoške prakse

Druga faza je bila osemdnevna mednarodna poletna šola v kraški vasi Pliskovica, kjer je bilo 24 udeležencev iz petih evropskih držav vodenih skozi zapleten proces s skrbno pripravljenim programom. Odročnost slikovite kraške vasi, čudovita narava in dejavno sodelovanje pri gradnji skupnosti – vse to je prispevalo k izjemnemu delovnemu vzdušju.

Začeli smo na teoretični ravni: izvedli smo program predavanj znanstvenikov, umetnikov, oblikovalcev in tiflopedagogov. S tem smo študente seznanili s kontekstualnimi temami projekta: sodobna tehnologija za slepe in slabovidne, morski svet, znanstvena ilustracija, kognitivni vidiki vključujoče ilustracije, zaznavanje slepih in slabovidnih, vključujoče oblikovanje.

Na tem mestu moramo omeniti še eno pomembno sestavino projektov socialne trajnosti: empatijo³. Ključni pedagoški cilj ni bil le razviti oprijemljive izdelke, temveč tudi opremiti mlade z veščinami za občutljivo in strokovno sodelovanje pri družbenem oblikovanju s poudarkom na empatiji in socialni vključenosti. Ena od najvplivnejših izkušenj poletne šole – tako za študente kot za mentorje – je bila poglobljena izkustvena delavnica, ki jo je vodila tiflopedagoginja. Namen je bil simulirati izzive, s katerimi se slepi posamezniki srečujejo v vsakdanjem življenju, udeležencem pa je omogočila, da preizkusijo različne ravni težavnosti in poglobijo razumevanje teh ovir. Posledično je pomembno okrepila občutek empatije udeležencev. Poleg tega so bile v prvem delu mednarodne poletne šole organizirane tudi ekskurzije v partnerske ustanove – tako so imeli študenti priložnost sodelovati z znanstveniki in razširiti svoje znanje o morskih organizmih.

Na začetku praktičnega dela smo se osredotočili na skiciranje *in situ* med terenskimi ogledi, ustvarjanje študijskih risb in realističnih ilustracij organizmov. Ta faza je bila bistvenega pomena za razvijanje globljega razumevanja teme raziskovanja. Tudi sicer skrbna izbira prave tehnike ustvarjanja v procesu pripomore k učinkovitejšemu in natančnejšemu doseganju ciljev: skiciranje s svinčniki na primer omogoča hiter zapis med spoznavanjem organizmov in njihovim preučevanjem na terenu. Gvaš in akvarel – čeprav pogosto veljata za časovno potratna – umetniku med ustvarjanjem omogočata čas za razmišljanje. Omogočata tudi visoko raven podrobnosti, kar izboljša preučevanje predmeta. Na koncu tega dela poletne šole smo vključili tudi področje znanstvene ilustracije in začeli z izbiro manjšega števila dejanskih morskih organizmov, ki bi bili dobri primeri za naslednje faze projekta.

³ Več o tem v nadaljevanju članka.

Znanstvena ilustracija je omogočala osnovo, da smo izbrane organizme v naslednjem koraku stilizirali in poenostavili, pri čemer smo upoštevali biološko natančnost in grafično predstavitev. Ker pa so bili naši modeli namenjeni slepim in slabovidnim, smo morali ilustracije spremeniti v otipljive »predmete«. Eden najučinkovitejših načinov, kako ilustratorje naučiti abstrahirati sliko, je uporaba linoreza. Ta tehnika že po naravi sili k poenostavitvi oblik, hkrati pa omogoča, da se linije in oblike pretvorijo v otipljiv relief. V našem projektu je linorez služil tudi kot metoda skiciranja pred pretvorbo ilustracij v vektorske risbe, ki so bile pozneje uporabljene kot podlaga za 3D-modeliranje.

V tem postopku je bilo ključnega pomena ohraniti jasnost in informativnost upodobitve – nad katero so bdeli študenti biologije – hkrati pa ohraniti dovolj anatomske podrobnosti, da bi se izognili zavajajočim upodobitvam. Ta dva vidika sta si pogosto v nasprotju: na eni strani pretirana stilizacija povzroči netočen znanstveni prikaz, na drugi strani pa fotorealistična natančnost vnaša nepotreben vizualni šum, ki lahko zamegli ključne informacije in razumevanje.

Na podlagi prejšnjih izkušenj in sekundarne literature smo gradivo v nadaljevanju prilagodili tako, da vizualni elementi sledijo pravilom brajice. To slepim in slabovidnim, ki so brajice navajeni, zagotavlja jasnejšo in dostopnejšo taktilno izkušnjo. Konkretno to pomeni, da so ilustracije zasnovane tako, da debelina črt ustreza premeru pike brajice, prav tako pa ohranja standardno izbočenost, ki so jo slepi in slabovidni navajeni.

Predhodne izkušnje poletnih šol Kaverljag (sploh zadnje iz leta 2012) in informacije iz sekundarnih virov so dokazale, da je odtiskovanje visokokakovostnih znanstvenih ilustracij na papir v tehniki slepega tiska izjemno drago. To pomeni, da bi bila publikacija mnogim društvom in šolam, ki jih obiskujejo slepi in slabovidni otroci, cenovno nedosegljiva in si je ne bi mogle privoščiti. To nas je spodbudilo, da smo na poletni šoli 2024 vključili dodaten element: raziskali smo 3D-tisk kot cenovno dostopnejšo alternativo za širši krog uporabnikov. Presenetljiv je bil uvid, da se kljub sodobni razširjenosti 3D-tiska v Sloveniji do sedaj ni pogosto uporabljal za generiranje izobraževalnega gradiva za slepe in slabovidne. Razlogov je lahko več: čeprav so 3D-tiskalniki splošno dostopni, je za doseganje visokokakovostnih rezultatov – zlasti za tovrstne ilustracije – potrebno veliko strokovnega znanja; *ready-made* in odprtodostopne datoteke za znanstveno ilustracijo praktično ne obstajajo.

Faza 3: Nadaljevanje po končani poletni šoli in testiranja

Na podlagi tega smo se odločili, da izbor ilustracij delno prilagodimo tehnologiji (vsak morski organizem ima svoje oblikovne lastnosti in nekatere so lažje upodobljive v reliefu kot druge), hkrati pa vključimo že uveljavljena spoznanja za učinkovito taktilno izkušnjo naših uporabnikov. Ta faza je vključevala več zapletenih tehničnih postopkov:

- prilagoditev celotne vektorske ilustracije na določeno velikost, primerno za taktilno raziskovanje ob upoštevanju zmogljivosti 3D-tiskalnikov;
- spreminjanje debeline posameznih črt glede na njihovo pomembnost in optimizacijo za najboljšo taktilno uporabniško izkušnjo;
- prenos vektorske ilustracije v programsko opremo za 3D-modeliranje in njeno ekstrudiranje za ustvarjanje različnih debelin;
- upoštevanje različnih profilov in višin robov.

Na koncu smo taktilno ilustracijo ustvarili s postopkom modeliranja s taljenim nanašanjem (FDM), ki omogoča tisk modelov iz segrete termoplastike. Študenti so pokazali izjemno spretnost in vztrajnost ter eksperimentirali z različnimi materiali in šobami, medtem ko so izpopolnjevali podrobnosti ilustracij v programski opremi za 3D-modeliranje. Z nenehnim iteriranjem, praktičnim raziskovanjem in sodelovanjem so izkoristili tehnologijo za doseganje najboljših možnih rezultatov.

Rezultati dela so bili doslej predstavljeni na dveh razstavah (Center za ilustracijo (Ljubljana), 10. september – 6. oktober 2024; Galerija Insula (Izola), 9. oktober – 6. november 2024).⁴ Za čustveni odziv in vzdušje na razstavah smo (v zimskem času) poskrbeli za nevsiljivo predvajanje izbranih zvokov morja prek zvočnikov, poseben poudarek pri oblikovanju razstav pa smo namenili vključujočemu oblikovanju in ergonomiji. Dostopnost informacij smo zagotovili z zvočnimi opisi, ki so bili na razpolago prek slušalk, nameščenih v bližini taktilnih eksponatov. Vsak opis je sledil skrbno strukturiranemu formatu vsebine, pri čemer je bila v preprostem jeziku razložena biologija živali in njena povezava s fizično obliko. Posnetki so vsebovali tudi napotke za raziskovanje ilustracije z dotikom.

⁴ Poleg tega smo na razpisu HUD UL v letu 2025 pridobili nova finančna sredstva, da lahko projekt nadaljujemo do vzpostavitve digitalne baze in poskrbimo za promocijo znanstvene monografije in potencialno novih razstav, na katerih bodo lahko udeleženci odkrivali morsko biologijo.

Pri razstavah smo za ocenjevanje uporabniške izkušnje uporabili vodene ogleda, vprašalnike in poglobljene intervjuje. V projekt so bili vključeni člani Zveze društev gluhoslepih Slovenije DLAN in Centra IRIS za izobraževanje, rehabilitacijo, inkluzijo in svetovanje za slepe in slabovidne Slovenije.

Poleg spoznavanja naših uporabnikov so bile javne predstavitve in metodologija preverjanja rezultatov projekta še posebej dragocene za študente, saj so dogodki ponudili edinstven vpogled v raziskovalne izzive. Vodenje poglobljenih intervjujev, opazovanje interakcij in neposredno sodelovanje z udeleženci so postali izredno koristni vidiki projekta. Presenetilo jih je na primer, kako težko je v takšnih projektih pridobiti objektivne podatke. V živo so se srečali z dejstvom in okrepili zavedanje, da ne obstaja ena sama »standardna slepa oseba«. Aktivno so opazovali, kako se različne starostne skupine različno odzivajo na gradiva, saj je uporabniška izkušnja pokazala veliko variabilnost v dojemanju taktilnih vsebin (npr. razlike med mladimi slepimi osebami in starejšimi z degeneracijo vida). Obiskovalci so imeli različne strategije za seznanjanje z merilom, preklapljanje med celotnimi prikazi in detajli in vse to je bilo za študente, ki so sodelovali pri ogledih, izredno dragocena izkušnja.

Prav proces testiranja oblikovalskih rešitev z dejanskimi uporabniki je postal ključen pri razvoju empatije pri študentih. S soočanjem z realnimi odzivi, težavami in tudi spontanimi uspehi uporabnikov so študenti dobili priložnost, da začutijo vpliv svojih rešitev na posameznike – ne le v funkcionalnem, ampak tudi v čustvenem in socialnem smislu. Tako testiranje ni služilo le preverjanju učinkovitosti, temveč je postalo tudi orodje za razvijanje sposobnosti vživljanja v perspektivo uporabnika, kar je ključno za oblikovanje resnično vključujočih in relevantnih rešitev. Neposredna prisotnost v interakcijah z udeleženci jim je omogočila, da presežejo lastne predpostavke ter razvijejo globlje razumevanje uporabnikovih izzivov in potreb. Ta izkušnja ni oblikovala le njihovega odnosa do konkretnega projekta, temveč jih je opremila z bolj občutljivim in odgovornim pristopom k oblikovanju nasploh.

Neposredne interakcije, ki smo jih doživeli pedagogi in študenti skupaj, so spodbujale nadaljnje razprave in poglobile naše razumevanje učinka projekta. Zaradi raznolikosti skupin udeležencev, omejene velikosti vzorca ter različnih starosti in značilnosti njihovih okvar je bilo sicer takrat nemogoče oblikovati dokončne statistične zaključke, a na splošno so bile povratne informacije udeležencev zelo pozitivne, pridobljena spoznanja pa so bila neprecenljiva za nadaljevanje projekta. Prav zaradi intenzivne izkušnje in odličnih

rezultatov sem se odločila, da v nadaljevanju projekta poskušamo nameniti še večji poudarek razvoju metodoloških pristopov, ki lahko projektu dodajo zagon tudi v prihodnje.

EMPATIJA, SOČUTJE IN MOŽEN NADALJNI RAZVOJ PEDAGOŠKIH PRISTOPOV

Vloga oblikovanja se skozi zgodovino in s spremembami v družbi ves čas spreminja. V zadnjih desetletjih se je začelo končno govoriti tudi o postantropocenu, kar pomeni, da konec koncev ne gledamo samo na to, da bi »normalnim, zdravim, belim« prebivalcem planeta omogočali, da lahko kupujejo vedno več materialnih izdelkov, ki so jih oblikovali oblikovalci. Naposled si priznavamo, da je bilo to značilno za 20. stoletje, in na to gledamo s kritično distanco.

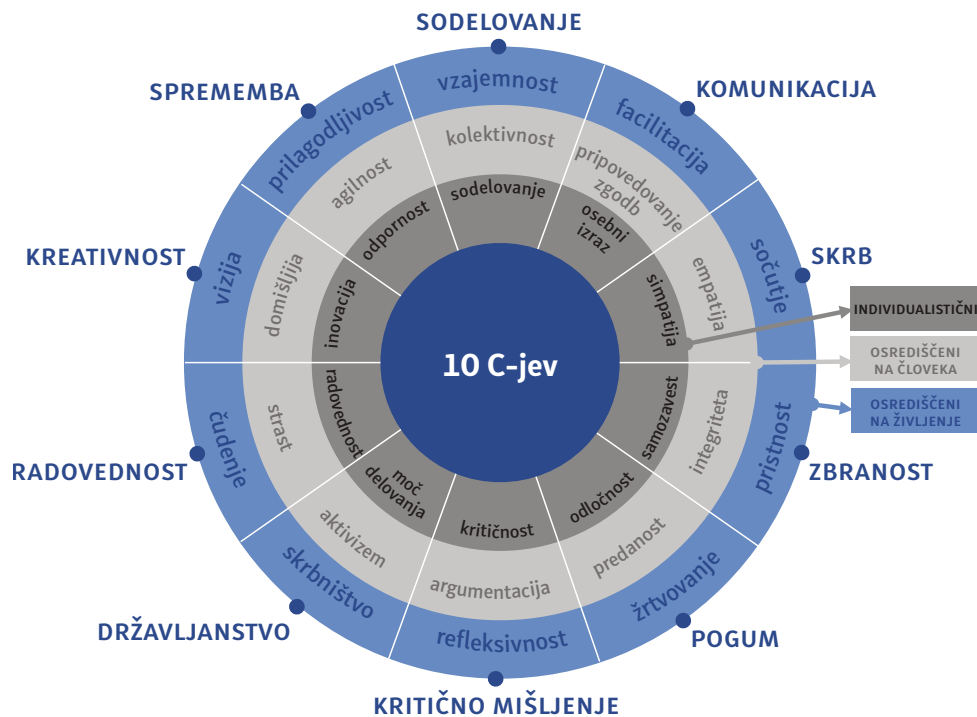
V knjigi *Design, Empathy, Interpretation* Friedman in Stolterman (2023) predstavi deset izzivov, ki jih današnji svet pomeni za stroko oblikovanja. Razdelita jih na tri skupine: izvedbene, vsebinske in kontekstualne izzive. *Izvedbeni izzivi* nastajajo zato, ker vse oblikovalske stroke delujejo na fizični svet, odgovarjajo na človeške potrebe in soustvarjajo naše ožje in širše okolje. Objektivne spremembe v širšem svetu nadalje povzročajo štiri *vsebinske izzive*, ki poganjajo konvergenco v oblikovalski praksi in raziskovanju. Ti vsebinski izzivi so: vse bolj nejasne meje med artefakti, strukturami in procesi; vse večji družbeni, ekonomski in produkcijski okviri; vse bolj zapleteno okolje potreb, zahtev in omejitev ter informacijska vsebina, ki pogosto presega vrednost fizične snovi. Nadalje imamo tri *kontekstualne izzive*, ki opredeljujejo naravo številnih sodobnih oblikovalskih problemov. Čeprav slednji delujejo na preprostejši ravni, ti izzivi vplivajo na večino večjih oblikovalskih nalog, s katerimi se soočamo, hkrati pa tudi na enostavnejše probleme, povezane s kompleksnimi družbenimi, mehanskimi ali tehničnimi sistemi. Kontekstualni izzivi so torej: kompleksno okolje, v katerem številni projekti ali izdelki presegajo meje različnih organizacij ter skupin deležnikov, proizvajalcev in uporabnikov; projekti ali izdelki, ki morajo izpolniti pričakovanja številnih organizacij, deležnikov, proizvajalcev in uporabnikov naenkrat; in zahteve na vseh ravneh proizvodnje, distribucije, sprejema in nadzora.

Teh deset posameznih izzivov seveda zahteva kakovostno drugačen pristop k strokovni oblikovalski praksi – in tudi k pedagoškemu pristopu pri študiju oblikovanja –, kot je bil značilen v preteklosti. Prejšnja okolja so bila enostavnejša. Postavljala so preprostejše zahteve. Posameznikove izkušnje in osebni razvoj so

zadostovali za globino in vsebino strokovne prakse. Čeprav so izkušnje in razvoj še vedno nujni, pa niso več zadostni. Večina današnjih oblikovalskih izzivov zahteva analitične in sintetične načrtovalske veščine, ki jih ni mogoče razviti zgolj z izkušnjami v praksi (Friedman in Stolterman, 2023, 10).

Čeprav so sodobni izzivi enaki za vse projekte, temelji oblikovanje za industrijo in poslovni svet na drugačnem naboru vrednot in ciljev kot družbeno odgovorno oblikovanje. Temu sledijo tudi merila in kriteriji za to, kaj je dobro, ter – predvidoma do neke mere – drugačne metode. Družbeno odgovorno oblikovanje pa deluje v bistveno drugačnem kontekstu in je zato smiselno, da so lahko metode za delo na tem področju drugačne.

Pri iskanju, kaj bi drugačne metode lahko bile in kje bi bili lahko pedagoški poudarki, se lahko naslonimo na vzporedna razmišljanja, ki nastajajo na področju regenerativne ekonomije. V iskanju nove paradigme zmogljivosti oziroma opolnomočanja delovne sile avtorici Jahnavi Singh in Alessandra Tombazzi (2023) predstavita model »Ogrodje 10C« za podporo poslovnim modelom, ki presegajo na



Slika 1: Diagram kompetenc za prihodnost. Povzeto po (Singh in Tomabazzi, 2023).

človeka usmerjene aktivnosti. Začetna hipoteza je, da bi morale ogrodje sposobnosti za delo, primerno za 21. stoletje, vsebovati naslednjih deset kompetenc: sodelovanje, komunikacijo, skrb, zbranost, pogum, kritično mišljenje, državljanskost, radovednost, ustvarjalnost in sposobnost za spremembe. Na diagramu, na katerem so razporejene kompetence, najdemo na zunanjem obroču tiste kompetence, potrebne za osredotočanje na širše »*živo na planetu*« (za razliko od antropocenega delovanja, ki je v srednjem pasu). V teh dveh zunanjih pasovih najdemo navedene tudi koncepte »sočustvovanje«, »empatija« in »sočutje«, ki se jim bomo posvetili v nadaljevanju.

EMPATIJA KOT KOGNITIVNO-AFEKTIVNI PROCES V OBLIKOVALSKI PRAKSI

Pojmi empatija (*empathy*), sočutje (*compassion*) in sočustvovanje (*sympathy*) so pogosto povezani, vendar imajo pomembne razlike v pomenu. Ker je sočustvovanje občutek žalosti ali pomilovanja, čustveni odziv, ki ostaja »*zunaj dogajanja*« in ne vzpostavi povezave med nami in osebo, ki ji namenjamo sočustvovanje, ga v argumentu ne bomo podrobno obravnavali. Druga dva pojma pa sta za oblikovalce bolj zanimiva.

Empatija, razumljena kot sposobnost vživljanja v doživljanje drugega, predstavlja kompleksno kognitivno-afektivno stanje, ki posamezniku omogoča prepoznavanje in razumevanje čustvenih ter zaznavnih izkušenj druge osebe, kot da bi bil sam v njenem položaju. Ključna značilnost empatije je zmožnost čustvene resonance brez nujne aktivne udeležbe oziroma vedenjskega odziva – čeprav lahko ta sledi.

V kontekstu oblikovanja se empatija kaže kot temeljna kompetenca za razvoj vključujočih praks. Oblikovalec si prizadeva razumeti perspektivo uporabnika, zlasti kadar gre za osebe z različnimi oviranostmi. Pri oblikovanju za slepe in slabovidne na primer to pomeni prizadevanje za razumevanje njihovega doživljanja digitalnega ali fizičnega okolja: kako dostopajo do vsebin, kako s pomočjo drugih čutov »*vidijo*« svet ter s kakšnimi izzivi se soočajo pri interakciji z izdelki ali storitvami.

Empatični pristop v oblikovalskem procesu vključuje različne metode, kot so opazovanje uporabnikov v kontekstu, izvajanje polstrukturiranih intervjujev, uporaba simulacij (npr. z zavezanimi očmi) ter udeležba v izkusvenih delavnicah (ki so bile omenjene zgoraj). Slednje predstavljajo pomembno izhodišče za refleksijo in senzibilizacijo mladih oblikovalcev za potrebe uporabnikov z okvaro vida.

Za razliko od empatije pa *sočutje* vključuje tudi dejavno komponento, usmerjeno k etično motivirani skrbi in pomoči. Sočutje temelji na empatiji kot kognitivno-afektivni osnovi (»razumem, kaj doživljaš«), a jo nadgradi s hoteno namero pomagati in željo po zmanjšanju trpljenja ali izboljšanju stanja drugega posameznika. V oblikovalskem kontekstu se sočutje kaže kot etično vodeno oblikovalsko delovanje, pri katerem se na podlagi poglobljenega razumevanja uporabniških potreb, pridobljenega z empatičnimi metodami, razvijejo konkretne in učinkovite rešitve. Oblikovalec tako ne ostaja le pri razumevanju izkušnje, temveč aktivno oblikuje prilagojene dostopnostne rešitve – denimo vključevanje bralnikov zaslona, ustrezno kontrastno razmerje, zvočne opise slik ali tipne elemente. Sočutje v tem okviru razumemo kot motivacijski odziv na empatijo, ki vodi k oblikovalskim intervencijam z namenom ustvarjanja pozitivne spremembe na etičen, vključujoč in uporabniku prilagojen način.

Iz povedanega sledi, da je empatija osnova, a to ni dovolj. Če se ustavimo pri razumevanju, a ničesar ne spremenimo, ne pomagamo. Šele sočutje vodi v odgovornost. Vsak oblikovalski projekt mora namreč temeljiti na resničnih potrebah uporabnikov in ne na domnevah, potrebujemo pa tudi empatijo, da potrebe raziščemo. Pri tem je treba upoštevati, da slepi uporabniki niti slučajno niso enotni, in raziskati potrebe vseh.

Glede tega raziskovalka Jane Fulton Suri opozarja, da nastanejo oblikovalske napake, ko 1.) predpostavljamo, bodisi da so vsi ljudje kot mi (in da bodo, kot mi, vedeli, da bo pritisk na okroglo stikalo vklopil napravo; ali pa da jim bo zelena barva vzbudila asociacijo na sveže liste), bodisi jih 2.) dojemamo kot povsem drugačne in jih začnemo doživljati kot »njih« ter se začnemo obnašati, kot da so vedenje in izkušnje drugih ljudi povsem ločeni od naših lastnih. Oboje vodi v nerazumevanje. Ljudje iz različnih kultur in okolij, z različnimi pogledi na svet in življenjskimi slogi so nam v marsičem podobni – in ravno to nam lahko ponudi dragocene uvide. Empatično oblikovanje pomeni, da se učimo iz njihovih izkušenj, jih skušamo razumeti ter s tem ustvarjamo bolj uporabne in privlačne in koristne rešitve – tudi za tiste, ki jih mogoče nikoli ne bomo srečali v živo (Fulton Suri, 2003).

Empatija torej pomaga oblikovalcem, da vidijo svet skozi oči ljudi, za katere oblikujejo, sočutje pa vodi do dejanskih (želenih) sprememb. Koskinen (2023) se sklicuje na raziskavo, ki je dokazala, da je mogoče raziskovati odzive in empatijo z uporabo kakovostnih, na oblikovanju temelječih metod, ki so bile prevzete iz oblikovalske

prakse, ne pa iz naravoslovnih ali družboslovnih znanosti. Iz tega lahko torej izpeljemo nadaljevanje.

Kot je bilo povedano že zgoraj, že sama beseda »empatija« nakazuje, da je osrednja skrb empatičnega oblikovanja razumevanje človeške izkušnje. Na neki način je to pokrival naš projekt v ediciji 2024. Vendar je oblikovanje tudi poklic, ki lahko zasnuje in ustvarja stvari, ki trenutno še ne obstajajo. V prihodnosti bi se zato lahko izkušnje na mednarodnih poletnih šolah – ali pa v kurikulumu – razširile.

Za vzpostavljanje skupnega učinka sprememb ali projektov, temelječih na empatiji in sočutju, bi lahko v prihodnosti v metodološki nabor vključili več oblikovalskih metod, s katerimi bi lahko prišli do drugačnih rezultatov. Prototipiranje novih idej, ki bi na primer vsebovale vključenost ali sooblikovanje s slepimi in slabovidnimi – ne »oblikovanje za«, ampak »oblikovanje z«, bi zagotovo lahko prineslo nove uvide. Koncept sooblikovanja seveda ni nič novega: tako sooblikovanje (*co-design*) kot participatorno oblikovanje (*participatory design*) sta koncepta, ki se pojavljata že od šestdesetih let prejšnjega stoletja. Primere demokratičnih odzivov vključevanja delavcev v razvoj sistemov in tehnologij najdemo v Skandinaviji, v osemdesetih letih pa se koncept razširi na druga področja: iz tehnoloških sistemov v urbanistično načrtovanje, arhitekturo, HCI in storitveno oblikovanje. Po letu 2000 se v svetu uporablja širše in pogosto v javnem in zasebnem sektorju (urbanistično načrtovanje, zdravstvo, marketing) in raznolikih družbenih projektih, še posebej na področju storitev. V Sloveniji je bila na primer že leta 2013 izpeljana serija delavnic v sodelovanju med Regionalno razvojno agencijo Ljubljanske urbane regije (RRA LUR), Društvom Pekinpah in številnimi drugimi partnerji, ki je v središče raziskovanja vzela dve področji: trajnostno mobilnost in zdravstvo. Na delavnicah in v projektih so sodelovali bolniki, zdravstveno osebje, svojci, ponudniki storitev in vsi ostali deležniki, ki so bili vključeni v eno ali drugo področje (Černe Oven in Predan, 2013).

Žal se pristop še vedno prereditko uporablja v oblikovanju s slepimi. Prve študije v tujini najdemo po letu 2010 (Gooda Sahib, 2013; Mussi, 2021; Loporini, 2023), za Slovenijo pa za področje izobraževalnih materialov ni podatkov. Nekoliko več sodelovanja slepih in slabovidnih pri projektih najdemo na področju muzejev in galerij (RTV SLO, 2025), kjer jih včasih vključujejo v procese testiranja, kar pa še vedno ni primerljivo s tema dvema konceptoma. Sooblikovanje z osebami, ki so slepe ali slabovidne, bi bila učinkovita oblika participatornega oblikovanja, pri katerem so te osebe aktivno vključene v celoten oblikovalski proces – od definicije problema,

snovanja idej pa do izvedbe – in niso zgolj pozvane podati povratne informacije na testiranju.⁵ Tak pristop bi zagotavljal, da je končni izdelek ali storitev resnično prilagojena njihovim specifičnim potrebam in željam, pri čemer se preseže zgolj vprašanje dostopnosti ter doseže še boljšo uporabnost in funkcionalnost.

ZAKLJUČEK

Predstavljeni projekt je razvil sistem, ki uporablja za ustvarjanje taktilnih znanstvenih ilustracij sodobne tehnologije 3D-tiska. Čeprav je sistem še vedno v začetni fazi, kaže velik potencial za nadaljnji razvoj. Naš cilj je vsako leto razširiti nabor materialov, saj je znanstvena ilustracija del učnega načrta na UL ALUO, izkušnja pa bo tudi za prihodnje generacije študentov dobrodošla. Poleg tega smo projekt prijaviteli na dodatne razpise za oblikovanje dostopnega, uporabniku prijaznega kompleta »Print-it-Yourself«, ki bo učiteljem in tiflopedagogom v podporo pri poučevanju slepih in slabovidnih. Hkrati je cilj tega projekta opolnomočiti mlade oblikovalce za strokovno in empatično udejstvovanje na področju družbenega oblikovanja na specializiranem področju dela s slepimi in slabovidnimi.

Pomembno je poudariti, da rezultati projekta ne bodo koristili le slepim in slabovidnim posameznikom, temveč tudi študentom oblikovanja, profesionalnim oblikovalcem in strokovnjakom na tem področju. Tudi drugi, ki delajo s to skupnostjo – terapevti, pomočniki, vzgojitelji, družinski člani in strokovnjaki za posebne potrebe – bodo pridobili dragocen vpogled v oblikovanje za slepe in slabovidne posameznike ter v potrebno interdisciplinarno vodenje projektov. Na akademskem področju smo namreč pripravili priporočila za izdelovanje znanstvene ilustracije za slepe in slabovidne, ki so objavljena v prej omenjeni znanstveni monografiji v slovenskem in angleškem jeziku. Ta pobuda poudarja ključno vlogo vključujočega oblikovanja – ne le pri služenju predvidenim uporabnikom marginalizirane skupine, temveč tudi v korist stroke in širše družbe. Z nadgrajevanjem metodoloških pristopov bi se lahko projekt nadaljeval *ad infinitum* in tako postal del trajnostnega delovanja akademije tudi za prihajajoče generacije študentov.

⁵ Spekuliramo lahko, da organizacija tovrstnih projektov zahteva veliko večje finančne vložke, saj so po naravi multidisciplinarni, dolgotrajni in morajo biti strokovno vodeni v usklajenih timih enakopravno zastopanih udeležencev, ter da iz tega izvira manko na tem področju.

Vemo, da reševanje družbenih izzivov zahteva več kot le spremembo politike. Medtem ko snovalci politik s svojim delovanjem postavljajo temelje, so za resnični napredek potrebni empatija, sočutje, specifična znanja ozkih področij in izkušnje, ki jih lahko pri takih projektih pridobimo. S spodbujanjem proaktivnega sodelovanja in aktivnega razvijanja empatije in sočutja študentom oblikovanja lahko omogočamo, da prispevajo k družbenemu napredku. Z interdisciplinarnimi, mednarodnimi in večkulturnimi projekti se zavzemamo za vključenost in enake možnosti vseh ranljivih skupin naše družbe ter si prizadevamo za svet, ki resnično ceni enakost. Kot oblikovalci imamo edinstveno sposobnost navdihovanja, inoviranja in ustvarjanja tega pomembnega vpliva. Z ustvarjalnostjo in sodelovanjem lahko izzovemo *status quo* in si prizadevamo graditi prihodnost, v kateri bodo vsi ljudje imeli boljše priložnosti – ker vemo, da ta prizadevanja še zdaleč niso (do)končana.

VIRI IN LITERATURA

- Ackland P., Resnikoff S., Bourne R. (2017): World blindness and visual impairment: despite many successes, the problem is growing. *Community Eye Health*. 30, 100, 71–73.
- Arnheim, R. (1969): *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Aye, G. (2019): It's Time to Define What "Good" Means in Our Industry. *Design Observer*, 14. marec, <https://designobserver.com/its-time-to-define-what-good-means-in-our-industry> (20. 6. 2025).
- Černe Oven, P., Predan, B. (2013): *Oblikovanje agende ali kako se izogniti reševanju problemov, ki to niso*. Ljubljana: Društvo Pekinpah, RRALUR.
- de Silva, D., Dempsey, E. (2022): Empathy and compassion: towards wellbeing in learning development. *Journal of Learning Development in Higher Education*, 25. <https://doi.org/10.47408/jldhe.vi22.988> (20. 6. 2025).
- Flusser, V. (2022): *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
- Friedman, K., Stolterman, E. (2023): Series Foreword. V: Koskinen, I.: *Design, Empathy, Interpretation*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, vii–xi.

- Fulton Suri, J. (2003): Empathic design: informed and inspired by other people's experience. V: Ilpo Koskinen, Tuuli Mattelmäki, Katja Battarbee (ur.), *Empathic Design. User Experience in Product Design*. Helsinki: IT Press, 51–58.
- Goddard, A. (2024): *Visual Literacy in the Digital Age*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gooda Sahib, N. G., Stockman, T., Tombros, A., Metatla O. (2013): Participatory Design with Blind Users: A Scenario-based Approach. V: P. Kotzé, G. Marsden, G. Lindgaard, J. Wesson, & M. Winckler (ur.): *Human-Computer Interaction – INTERACT 2013: 14th IFIP TC 13 International Conference*, Cape Town, South Africa, September 2–6, 2013, Proceedings, Part I, 685–701. Springer. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-40483-2_48 (20. 6. 2025).
- Hall, S. (2013). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Newcastle upon Tyne: Sage.
- Koskinen, I. (2023): *Design, Empathy, Interpretation*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology.
- Koskinen, I., Mattelmäki, T., Battarbee, K. (ur.) (2003): *Empathic Design. User Experience in Product Design*. Helsinki: IT Press.
- Leporini, B., Buzzi, M., Baldini, L. (2023): Making Everyday Objects More Inclusive: A Case Study via Remote Participatory Design. V: Longfei, S., Bodhi, P. (ur.): *Mobile and Ubiquitous Systems: Computing, Networking and Services. MobiQuitous 2022. Lecture Notes of the Institute for Computer Sciences, Social Informatics and Telecommunications Engineering*, 492. Springer, https://doi.org/10.1007/978-3-031-34776-4_31 (20. 6. 2025).
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mussi, A. Q., de Oliveira Silva, L. B., Deon, L., Silva, T., Ribeiro L. A. (2021): *Co-design: Tactile Models and Prototype as Common Language Tools between Designers and Visually Impaired People, Civil Engineering and Architecture*, 9, 5, 1627–1639. https://www.researchgate.net/publication/354611123_Co-design_Tactile_Models_and_Prototype_as_Common_Language_Tools_between_Designers_and_Visually_Impaired_People (20. 6. 2025).
- OZN (2015): *Cilji trajnostnega razvoja*, https://unis.unvienna.org/unis/sl/topics/sustainable_development_goals.html (13. 4. 2025).
- Papanek, V. [1971] 1997: *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. London: Thames and Hudson.
- RTV SLO (2025): *Umetnost onkraj vidnega: dobili smo prvo galerijo za slepe in slabovidne*, Dostopno, 24. 3., <https://www.rtv slo.si/dostopno/clanki/umetnost-onkraj-vidnega-dobili-smo-prvo-galerijo-za-slepe-in-slabovidne/740429> (20. 6. 2025).
- Singh, J., Tombazzi, A. (2023): *Shifting towards a life-centric business*, Royal Society of Arts, 6. julij, <https://www.thersa.org/articles/blog/shifting-towards-a-life-centric-business/> (20. 6. 2025).
- Sonesson, G. (1989): *Pictorial Concepts*. Lund: Lund University Press.
- Thomas, J., Strickfaden, M. (2022): Design for the Real World: A Look Back at Papanek from the 21st Century. *Interdisciplinary Practice in Industrial Design*, 48, 9–17.

Marija Jenko

Tekstilna umetnost v trajnostnem ohranjanju kulturne dediščine

UVOD

Interpretacija kulturnega izročila, na primer klekljane čipke, nastane iz prepoznanih vizualnih, pomenskih in drugih značilnosti, ki jih v sebi nosi dotična kulturna dediščina. Umestitev te interpretacije v prostor/lokacijo drugega, a izbranega *site specific* kulturnega okolja lahko napreduje v celosten inovativen pristop k trajnostni tekstilni praksi za ohranjanje kulturne dediščine. Z opredelitvijo ključnih, med seboj povezanih tematskih polj v nadaljevanju nadgradimo izhodišča v raziskovalno vprašanje, kako lahko tekstilna vizualna umetnost prispeva k trajnostnemu ohranjanju kulturne dediščine.

Na to vprašanje odgovarjamo z analizo prisotnih trajnostnih dejstev v tekstilnem umetniškem projektu *Svobodni ljudje*, izvedenem za začasno oživitve degradiranega okolja industrijske rudarske dediščine na lokaciji Jožefovega jaška v Idriji. Cilj projekta je s tekstilnim jezikom, v obliki tekstilnih metafor, pokazati na visoko kulturno in vizualno vrednost spomenika rudarske dediščine ter razviti trajnostni umetniški model v tekstilnem poustvarjanju. V ustvarjalni razmislek vzamemo vse na licu mesta prisotne premične in nepremične, materialne in nematerialne kulturne atribute dediščine, povezane z rudarjenjem živega srebra v Idriji, ter jih uporabimo za tekstilne interpretacije. Vsebinsko tematiko dopolnimo s študijami štirih idrijskih svobodomiselnih osebnosti (Ivanke Ferjančič, Francesca Macedonia, Piera Paola Pasolinija in Adolfa Šinkovca – Črtomirja) in jo izvedemo v tehniki klekljane čipke ter v drugih tekstilnih in likovnih tehnikah.

IZHODIŠČA RAZISKAVE

Z določitvijo izhodišč raziskave opredelimo področja, parametre in kriterije, ki jih uporabimo za optimalno in usklajeno tekstilno umetniško intervencijo, s katero trajnostno posežemo v prostor kulturne dediščine z namenom njegove ohranitve, pa tudi za njego sodobno umetniško nadgradnjo in oplemenitenje. Izhodišča v raziskavo, ki se ukvarja s sodobno

tekstilno umetnostjo v trajnostnem ohranjanju kulturne dediščine, so: idrijska klekljana čipka, trajnostne tekstilne prakse, prostorskost tekstilij in njihove prostorske umestitve, poustvarjanje kulturne dediščine in druga umetniška področja kot vzporedni navdih za tekstilno ustvarjanje. Z njimi podkrepimo tudi zamisel za izveden študijski primer.

IDRIJSKA KLEKLJANA ČIPKA

Čipka je luknjičasta tvarina, iz tekstilnih ali podobnih niti. Klekljanje je čipkarska tekstilna tehnika s kleklji. Lee Jones jo s soavtorji natančno opiše in uporabi v interaktivni obliki, kot e-tekstilijo, kar je nadvse privlačna nadgradnja tradicionalne tekstilne tehnike (Jones et al., 2025). Idrijska klekljana čipka je oblika te tehnike in ima tristoletno tradicijo. Klasificirati jo je mogoče po tipu izdelave in tipologiji. Tipa izdelave sta dva – stavljeni in sklepljeni čipke. V Idriji pogostejše sklepljene čipke po tipologiji delimo na tračne čipke (npr. starejše vejevke ter čipke, izdelane v tehniki idrijskega ali širokega risa) in čipke, izdelane po delih (med seboj povezane posamezne zaključene celote). Med čipkami, izdelanimi po delih, pa je največ t. i. motivnih čipk. Tračne metrske čipke so narejene iz enega ali več neprekinjenih trakov – risov, med katerimi so lahko različne polnitve; ali pa ris ovija posamezne zaključene celote (to je kombinacija tračnih čipk in čipk, izdelanih po delih). Tradicionalna motivika idrijskih čipk je geometrizirana, simetrična, zrcaljena in ponavljajoča se, kar je zbrano v monografiji *Idrijska čipka, z nitjo pisana zgodovina*, ki jo je izdal Mestni muzej Idrija (Leskovec et al., 2012), in analitično predstavljeno v priročniku *Idrijska čipka – geografska označba* (Marinko, Pervanja in Peljhan, 2010). V novejšem času sledimo razvoju klekljanih čipk, ki gre v smeri eksperimentalne čipke in sodobne/moderne čipke. Najboljša dela iz različnih študentskih oblikovalskih in umetniških projektov je v brošuri zbrala njihova mentorica (Sešlar-Založnik et al., 2009). Sodobne interpretacije so bolj sproščene, papirci – vzorci za klekljanje – so narisani s prosto roko. Motivi so asimetrični, izvedeni so z najrazličnejšimi tekstilnimi materiali in barvnimi kombinacijami, tridimenzionalno in v večjih velikostih.

TRAJNOSTNE TEKSTILNE PRAKSE

Čipke so del pestrega repertoarja z različnimi tekstilnimi tehnikami oblikovanih tekstilij. Spadajo pa čipkarske tehnike med temeljne mehanske tekstilne tehnike, s katerimi izdelujemo tekstilne strukture s prejami, ki jih ročno ali strojno ustvarimo iz tekstilnih vlaken. Izvedbe umetniških tekstilij, ki so kompleksne tekstilne tvorbe, plod proučevanja izvorov in smiselnosti tekstilnih pojavnosti, so pogosto virtuozno izpeljane iz

različnih trajnostno smiselnih tekstilnih tradicij. Ustvarjalni izziv za sodobno umetniško produkcijo pa nedvomno predstavlja tudi razvoj vse bolj trajnostno pogojenih tekstilnih tehnologij, ki so umeščene v sodobno krožno gospodarstvo. Nove tekstilne tehnologije so socialno pravičnejše, ekološke in lokalno pogojene. Obravnava jih še vedno aktualna obsežna monografija *Sustainable Fashion and Textiles*, ki v uvodu poda sistematičen pregled (Fletcher, 2014). Izdelava tekstilij, ki trenutno še vedno predstavlja obsežen delež svetovnega onesnaženja, v inovativnih sodobnih rešitvah vse bolj izhaja tudi iz temeljnih tekstilnih znanj, ki so osnova za čistejšo tehnologijo. Vloga tekstilij v sodobnih trajnostnih praksah zaradi njihovih številnih posebnih, a uporabnih lastnosti postaja vse bolj nezamenljiva, medtem ko je v umetniškem smislu ob vsem tem bistvena tudi njihova primarna arhetipskost.

PROSTORSKOST TEKSTILIJ IN NJIHOVE PROSTORSKE UMESTITVE

Tekstilije, ki izvorno veljajo za ploskovite in fleksibilne materialne tvorbe, so pod drobnogledom izrazito tridimenzionalne strukture. V koprenah in polsteh so tekstilna vlakna svobodno, neurejeno razporejena. Pri tkaninah, pletivih ali čipkah pa se v povečanem merilu lepo vidi prostorskost njihovih umetelnih tkalskih, pletilskih in čipkastih struktur. Glede na finost ter vrsto tekstilnih vlaken in prej s tekstilnimi vezavami oblikujemo različne tekstilne kvalitete, ki so odvisne tudi od velikosti njihovih struktur. Slednje tvorijo voluminozne lastnosti tekstilij – padec, trdnost, gibljivost, lesk in prosojnost. Iz teh temeljnih lastnosti izhajamo pri umeščanju tekstilij v prostor. Področje se hitro razvija, dober pregled in izvirne avtorske rešitve so podane v magistrskem delu (Hofstede, 2019). Pri tem imajo veliko vlogo tudi čipkarske tekstilne pripovedi (Heffer, 2015), ki vstopajo v dialog z umetniškimi zakonitostmi drugih strok. V knjigi *Architecture + Textiles = Architextiles* je v uvodu zbran inovativen pregled različnih rab tekstilij v arhitekturi (Garcia, 2007). Področje molekularne biofizike in biokemije, iz katerega izhaja avtor knjige *The Pattern Book* (Pickover, 1995), se v prvem delu prepozna skozi tridimenzionalno vizualizacijo dejanskih naravnih vzorcev, v drugem delu skozi matematične simetrije, na primer fraktalov, in v tretjem delu skozi človeška umetniška dela, narejena bodisi s pomočjo računalnika, umetne inteligence bodisi z roko. Iz knjige izberemo nekatere primere vzorcev, ki jih v mislih povežemo z najrazličnejšimi predstavami umeščanja tekstilnih vzorcev v prostor. Na področju fizike in kemije se izbran članek osredotoča na fizikalno-kemijske vidike, da bi pokazal, kako je preučevanje prostorsko-časovnih vzorcev postalo tako pomembno področje zanimanja in raziskav za naravoslovje (Horacio in Barragan, 2017). S svojo zgodovinsko identiteto je tekstilna biblija *Textiles: The Whole Story* (Gordon, 2014) nepogrešljivo

gradivo vsakega tekstilno umetniškega projekta, saj vsebuje pregled, kako tekstilije sooblikujejo različne sodobne prostore, katerih sestavni del ali pa kar celota je tudi kulturna dediščina.

POUSTVARJANJE KULTURNE DEDIŠČINE

Kulturna dediščina, snovna in nesnovna, je vrednota v vseh svojih pojavnih oblikah. Najsodobnejši načini, kako hranimo, popisujemo, preverjamo in vrednotimo kulturno dediščino, podprti z umetno inteligenco, so predstavljeni v članku (Lehmann in Sichani, 2025). Kulturno dediščino uveljavljamo kot vir za gospodarski, družbeni in lokalni razvoj oziroma jo na različne načine poustvarjamo. Pri poustvarjanju v nove celote interdisciplinarno povezujemo vsebine, pomene in oblike različnih dediščin za sodobno umetniško oplemenitenje ter revitalizacijo obstoječih stanj in prostorov. Na ta način stopimo v dialog z obstoječimi bodisi dobro ohranjenimi bodisi prezrtimi kulturnimi okolji. Jakub Jelen predstavi ohranjanje rudarske dediščine za turistične namene (Jelen, 2018). Kako zajemati in inovativno uporabiti kulturne atribute nesnovne tekstilne dediščine za potrebe obrtnih tehnologij, je predstavljeno v članku iz leta 2016 (Strand, Lindgren in Larsson, 2016). K celovitosti sklepne rešitve prispevajo različna področja znanstvenih raziskav. Članek *Dvoenergijska računalniška tomografija za nedestruktivno karakterizacijo pigmentov* (Vrbaški, 2025) v kulturni dediščini obravnava pigment v slikarstvu, a zelo podobno obravnavamo tudi tekstilna barvila in pigmente. Raziskave pa so tudi na umetniških področjih, likovnem, oblikovalskem, glasbenem, literarnem, filmskem in gledališkem. Besedila, ki jih preučimo, na primer izbrane tematike različnih avtorjev s področja sodobne umetnosti in oblikovanja (Golub, 2016), vključimo v svoja razmišljanja in posledično v celostno poustvarjanje kulturne dediščine. V dejanski študiji ohranjanja kulturne dediščine s tekstilno umetnostjo dotični kulturni spomenik Jožefov jašek v Idriji povežemo še z literarnim virom, ustvarjalnim delom štirih pomembnih idrijskih osebnosti, kot vzporednim vsebinskim izhodiščem.

DRUGA UMETNIŠKA PODROČJA KOT VZPOREDNI NAVDIH ZA TEKSTILNO USTVARJANJE

V ustvarjalnem razmišljanju je tekstilno umetnost možno primerjati in jo navdihniti z drugimi umetniškimi in tudi znanstvenimi področji, ki niso neposredno povezana med seboj, z oblikovanjem tekstilij ali vizualno umetnostjo. V raziskavi mimikrije v arhitekturi najdemo veliko vzorcev, ki jih primerjamo s tekstilnimi izdelki, tehnikami in oblikovanjem (Pawlyn, 2016). Uporabimo pristope spekulativnega umetniškega oblikovanja, kot jih

za oblikovanje prihodnosti predlaga računalniški programer in poznavalec, ki je v soavtorstvu ravnokar izdal vodnik za raziskovanje, vizualizacijo in pogajanja o prihodnjih scenarijih (Groß in Manir, 2024). Prakso spekulativnega oblikovanja, oblikovalsko fikcijo in študije naključij, predstavljenih v projektu namišljenega mesta Eutropia (Mitrović et al., 2015), koristno uporabimo v celostnih umetniških zamislih za trajnostno revitalizacijo kulturne dediščine. Različna področja ustvarjanja na prizorišču kulturne dediščine nastopijo drug ob drugem. V povezavi s tekstilijami to raziskuje članek *Relacijski tekstil: površinski izrazi v oblikovanju prostora* (Dumitrescu 2013). Za izhodišče preštudiramo tudi opuse različnih umetnikov. Na področju arhitekture s študijskim projektom, predstavljenim v nadaljevanju, povežemo različne arhitekto, a najbolj relevantna je skupina Archigram (Sadler, 2005). Na področju filmskega ustvarjanja o režiserju Pieru Paolu Pasoliniju preštudiramo objavo v reviji Ekran (Širca, 2001) in šest fragmentov (Komelj, 2005). V delih umetnikov prepoznamo filozofske in družbene tematike, jezikovne elemente in slogovne značilnosti ter jih povežemo s tekstilnim oblikovanjem in vizualnim umetniškim jezikom.

TRAJNOSTNI VIDIKI OHRANJANJA KULTURNE DEDIŠČINE

Slovenske strategije ohranjanja kulturne dediščine (Ministrstvo za kulturo Republike Slovenija, 2020) in evropski dogovor (Evropska komisija, 2019) določajo osnove za zagotavljanje celostnega in trajnostnega ohranjanja kulturne dediščine. Etnološka študija se ukvarja s celotnimi praksami v ohranjanju kulturne dediščine (Koželj, 2013), drugi članek pa obravnava zagotavljanje trajnostne kulturne dediščine z učinkovito javno politiko (Jelinčič in Tišma, 2020). Osredotočimo se na vse tri temeljne trajnostne vidike: družbenega, okoljskega in gospodarskega. Trajnostne vidike analiziramo in v praksi preverimo vsakega posebej ter hkrati njihovo medsebojno učinkovanje. Upoštevanje trajnostnih vidikov in načel pri vključevanju tekstilne umetnosti pri ohranjanju kulturne dediščine ponazorimo z umetniško-raziskovalnim projektom.

ŠTUDIJSKI PRIMER OHRANJANJA KULTURNE DEDIŠČINE S TEKSTILNO VIZUALNO UMETNOSTJO

Razstava *Svobodni ljudje* na lokaciji Jožefovega jaška v Idriji, sinteza trajnostnih načel in vidikov, je predstavljena na Festivalu idrijske čipke junija 2024. Pokrovitelj razstave je Občina Idrija. Sodelujejo Naravoslovnotehniška fakulteta Univerze v Ljubljani (UL NTF), Čipkarska šola Idrija (ČŠI) in Društvo klekljaric idrijske čipke (DKIČ). Projekt vodijo prof. Marija Jenko, izr. prof.

mag. Katja Burger Kovič, doc. mag. Arijana Gadžijev in asist. Jana Mršnik z UL NTF ter Maja Svetlik s ČŠI, ki kot soavtorice projekta sodelujejo z enainšestdesetimi študenti UL NTF in trinajstimi klekljaricami DKIC. Vsi sodelujoči so poimensko omenjeni v kratkih opisih slik, ki predstavljajo posamezne umetniške instalacije in detajle. Namen projekta je na podlagi predhodnih trajnostnih študij, predstavljenih v izhodiščih raziskave, sodobno poustvariti nesnovno kulturno dediščino – idrijsko klekljano čipko, jo pri tem vsebinsko povezati z umetniškim izročilom štirih svobodomiselnih osebnosti iz Idrije ter izvesti končno tekstilno instalacijo v degradiranem prostoru na lokaciji Jožefovega jaška v Idriji.

Vsebinsko sporočilo, povzeto po delih in življenju teh osebnosti, v prenesenem, metaforičnem smislu oplemeniti izročilo klekljane čipke, ki se zaradi tega navdiha iz tradicionalne preoblikuje v sodobno obliko. Čipka postane nosilka umetniškega spomina na napredno miselnost ter dejanja za Idrijo in svet pomembnih ljudi. Njihova dela in dejanja imamo ravno zaradi njihove izvirne naprednosti, drzne kritičnosti in inovativnosti za svobodomiselna.

Pier Paolo Pasolini je bil pesnik, pisatelj in filmski režiser. V svoji mladosti v času druge svetovne vojne je s svojimi starši v Idriji preživel leto dni, bivanje v Idriji omenja v pesmih ter s tem ohranja svoje občutke in spomine nanjo. V filmih je njegov vizualno metaforičen način posredovanja kritike tedanje družbe še dandanes prepoznan kot svobodomiseln, resničen in konstruktiven.

Adolf Šinkovec – Črtomir je narodni heroj, vse življenje je preživel v Idriji. Na pesniški način in s primerami iz narave je odraslim, a najpogosteje otrokom pripovedoval, kje je skrita lepota in svoboda duha v vsakdanjem življenju.

Francesco Macedonio, rojen v Idriji, je kasneje deloval v Italiji in Sloveniji. Zaslužen je za kakovosten razvoj ljubiteljskih gledališč na Goriškem. Naprednost njegove gledališke režije je bila v uprizarjanju besedil za mlade, ki jih je pogosto napisal sam. Njegov mladostni nazor in pristop prepoznamo na gledaliških plakatih iz Malega gledališča mesta Gorica (Piccolo Teatro Città di Gorizia).

Zgledujemo pa se tudi po klekljanih mojstrovinah Ivanke Ferjančič, prve učiteljice in vodje čipkarske šole v Idriji ter edine ženske od štirih idrijskih osebnosti, izbranih za pripovedno vsebinsko plast projekta.

Cilj projekta je koreniti trajnostni preboj v predstavljanju sodobne čipke in širših tekstilnih vsebin v kulturno degradiranih okoljih. Rezultat predstavlja sklepna povezava reinterpretacij obeh dediščin, snovne in nesnovne, ter sinteza trajnostnih vidikov kot skoraj najosnovnejše sestavine ustvarjalnega procesa. Velik del občutenja obiskovalcev izvira prav iz zavedanja stičišča domala uničenega prostora in sodobnih,

trajnostno razvitih tekstilnih artefaktov. V sicer kratkem času Festivala idrijske čipke razstavo obišče skorajda 800 ljudi. Med njimi so tudi domačini, nekdanji rudarji in rudniški uslužbenci, ki jim prizorišče razstave veliko pomeni. Navdušeni nad umetniško zamislijo in načinom oživitve kulturne dediščine vsi izrazijo željo, naj razstava v rudniških objektih po možnosti ostane čim dlje ter naj jih ohranja vpete v lokalno skupnost in širše tako socialno kot arhitekturno in gospodarsko. Trajnosten način izvedbe vsaj nekaterih tekstilnih umetnin omogoča tudi stalno namestitev v zamrlo industrijsko rudarsko dediščino, ki je po več kot dvajsetih letih od zaprtja rudnika živega srebra strašljivo degradirana. Sodobna čipka je zasnovana in izdelana tako, da s svojo prisotnostjo na tem mestu ni moteča, ampak povezuje različne vrednote, vsebine in ljudi, kar ugotovi tudi strokovna žirija pri Društvu oblikovalcev Slovenije, ki študentom za ta projekt podeli nagrado Daljnogled.

Ta smeli, večplastni poseg tekstilne umetnosti v materialno kulturno dediščino predstavlja način sodobnega ohranjanja stavbne dediščine Idrije. Neinvazivno, sodobno in zaenkrat začasno umestitev v prezrt prostor arhitekturnega spomenika dojemamo kot kulturni trajnostni vidik, kot spoj preobražene čipkarske tradicije ter industrijske in naravne dediščine.

S stališča tekstilne umetniške produkcije je kulturni trajnostni vidik najkompleksnejši. Izhaja iz poznavanja tekstilnega področja, ki je v izhodišču idrijska klekljana čipka. Govorimo o trajnostnih tekstilnih materialih, tehnikah in njihovi odgovorni in inovativni rabi. Pri zasnovi čipk ob tekstilnih in umetniških elementih razmišljamo tudi o trajnostnih načelih. Namesto industrijske izberemo ročno, unikatno izvedbo, ki vključuje lokalne klekljarice in zanje dostojno delo. Njihovo virtuozno delo je pomembno za vsebinsko in pomensko povezavo z razstaviščem. Čeprav je časovno potratno, v tekstilnem umetniškem smislu predstavlja vrhunec celotne projektne zamisli, ki oblikovni inovaciji in sodobni likovni transformaciji čipke namenja veliko pozornosti. Čipki, ki je v izvoru ploskovita entiteta, lahko z uporabo različnih prej spremenimo površinsko teksturo. V instalaciji *Lace – space*, v seriji štirih skulpturalnih prisposob idrijske kotline, kakršno v svojih pesmih opisuje Črtomir Šinkovec, avtorjev Soče Melik, Jovane Gunjove in mentorice izr. prof. mag. Katje Burger Kovič, asist. Jane Mršnik ter Maje Svetlik, je zato klekljana čipka, delo Anice Uršič, sestavljena iz izrazito barvitih in reliefno efektnih prej (Slika 1). Slikovita barvita čipka je namesto dna vpeta v voluminozen zaobljen keramičen obod, delo Veronike Lah. To umetniško delo, celota je sestavljena iz štirih podobnih elementov, je plod sodelovanja študentov Naravoslovnotehniške fakultete ter Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani.



Slika 1: *Lace – space*, detajl (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Z vložki iz različnih specialnih materialov čipko povsem tridimenzionalno preoblikujemo, kar storimo tudi s premazi okolju čim bolj prijaznih smol in lepil. Napredna v trajnostnem oblikovalskem razmišljanju je sodobna razširitev resničnosti, kar za pojavnost čipke predstavljajo ne samo napredni tekstilni materiali, ampak tudi tehnike laserski izrez, digitalni tisk, video projekcija ter načini, ki na drugačen, morda tudi virtualen način ustvarijo njeno prisotnost, otip, vonj in zvok. V rudniških objektih najdemo veliko različnih kontrastov, svetlobnih, zvokovnih in materialnih, ki jih uporabimo za ustvarjanje vizualnih in zvokovnih kontrapunktov z novonastalimi tekstilnimi kvalitetami (Slika 2). *Triptih – video*, kokon iz optično aktivne mrežaste tkanine in kombinezon z vstavki iz fluorescentne čipke, v spremljavi ritmičnega zvočnega zapisa klekljanja, zasnova Karin Brečko, Julije Čerček, Klare Čretnik in mentorice prof. Marije Jenko, asist. Jane Mršnik, Nine Glavič ter Maje Svetlik – je primer takšne čutno večplastne umetniške umestitve. Avtorica videa je Ula Pogorevčnik. Klekljana čipka je delo Andreje Uršič. Zamisel simbolizira metuljevo preobrazbo. Metulj, ki se izleže iz varnega objema kokona, razpre svoja barvita krila in poleti v svobodo. Kaj je metulj brez kril v podobi človeka? Na vse, kar se lahko zanese, je kretanja sočloveka. Rudarjem, ki se ves čas zavedajo krhkosti svojih življenj, vsaka misel o varnosti in svobodi veliko pomeni. Idrijska čipka, klekljana izpod rok (njihovih) idrijskih žena, je prisposodba večnosti in stabilnosti.



Slika 2: *Kokon* (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

V kombinaciji s klekljano čipko uporabimo sitotisk ter digitalno tiskane in vezene tekstilije (Slika 3). Izhodiščno zamisel avtoric Eve Križaj, Valentine Grebeniuk in mentoric prof. Marije Jenko, asist. Jane Mršnik ter Maje Svetlik adaptirajo Urban Dereani, Alja Rojko, Sara Petruševska in mentorice izr. prof. mag. Katja Burger Kovič ter Mojca Košir in Nina Glavič. Čipko kleklja Milena Kalan Frančeškin. Oblika čipke nastaja postopoma in zvezno skozi preplet niti, dokler ne uzremo obraza pesnika Črtomirja Šinkovca, poustvarjenega po risbi njegovega sina. Celota instalacije, posvetijo jo pesmi *Bele noči*, je dopolnjena z dodatnimi slikovnimi polji, izvedenimi še v drugih, z belo čipko skladnih tekstilnih tehnikah.



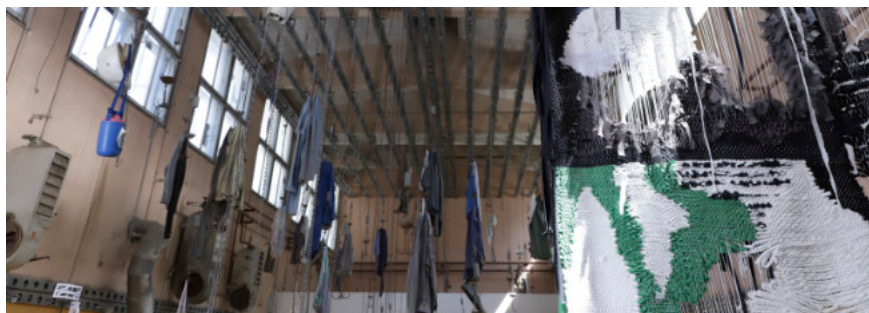
Slika 3: *In memoriam pesniku* (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Čipkast učinek je moč pridobiti z različnimi tekstilnimi tehnikami, na primer s pletenjem (Slika 4). Samostojna prostorska umestitev, ki v abstraktnem smislu predstavlja zaraščeno zaprtost, je v celoti spletena ročno iz bombažnih trakcev iz industrijskega odpada tekstilne tovarne Inplet. Avtorje, Katarino Klemenčič ter mentorici prof. Marijo Jenko in asist. Jano Mršnik, navdušijo Šinkovčeve pesmi, ki govorijo o pomladi. V njih se pogosto pojavljata upanje in želja po svobodi, saj je pesnikovo življenje močno razburkano že od otroštva in zaznamovano s strahotami svetovnih vojn.



Slika 4: *Pomladno vrvenje* (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Značilno gobelinsko tehniko tapiserije inovativno nadgradimo, tako da masivno tkanino spremenimo v prosojno pregradno steno z različno velikimi odprtinami (Slika 5). V študijskem procesu iz tekstilnih odrezkov tovarne Inplet nastane tudi prosojna tapiserija arhitekturnih dimenzij, ogromno skupinsko delo, skozi katero se lahko ozremo nazaj v zgodovinski avditorij osrednje stavbe na lokaciji Jožefovega jaška. Med visečo rudarsko opravo, ki v sebi skriva duh rudarjev, so kot filigranski vložki razstavljene nežne snežno bele čipke.



Slika 5: Čipkasta tapiserija (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Županov)

Umetniški projekt *Svobodni ljudje* čipko sodobno poustvarja, kar pomeni, da spoštuje in izhaja iz njenega zgodovinskega izročila, a ga ne ohranja s ponavljanjem istega, temveč ga na vse načine likovno, tekstilno-tehnološko in spekulativno preoblikuje. Toda s tem se projekt ne zaključí, ustvarjanje se nadaljuje z inovativnim umeščanjem nove čipke v prostor kulturnega spomenika, s katerim se čipka trajnostno poveže. Z njim vstopa v sodoben umetniški dialog, ki pa ni pohleven. Vsebine, ki jih celota sporoča, so še kako aktualne, pretresljive in pomembne s kulturnega vidika. Lahko bi rekli, da je kulturno trajnostna tako tekstilna umetnina kot njena umestitev v ambient kulturne dediščine (Slika 6). Precej povečana čipkasta cvetova, umeščena v preddverje kovačnice, ki tipološko tvori monumentalno zunanjo ložo danes degradiranega industrijskega objekta, sta likovno izpeljana iz pesmi *Pogovor o češnjah* Adolfa Šinkovca – Črtomirja. Upesnjen pogovor med dedkom in vnukinjo je povod za upodabljaljoč pristop k izvedbi klekljane čipke. Zaradi velike povečave so realistične oblike cvetov abstrahirane, celoten vtis čipke pa je simbolen. Avtorji so Julija Lorenzutti, Ana Seles, Grega Štor in mentorice prof. Marija Jenko, asist. Jana Mršnik ter Maja Svetlik. Klekljanje čipke je delo Teodore Klavžar, Vere Kostanjšek in Marije Novak Boškovič.



Slika 6: Češnjeva cvetova (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Žive idrijske tradicije in kulturna dediščina za svoj razvoj potrebujejo več ustvarjalnih izzivov. Eden izmed njih je razstava *Svobodni ljudje*, ki na kompleksen način, z uporabo še drugih, sodobnih umetniških pristopov in tehnik poustvarja idrijsko čipko. Ti vizualno, metaforično in sodobno dopolnijo in oplemenitijo tradicionalni izraz idrijske čipke. S pomenljivo in vizualno usklajeno umestitvijo tekstilnega artefakta v neposredni prostor spomenika kulturne dediščine pa se njuni posamezni kulturni vrednoti povežeta v celoto, ki obe povzdigne iz degradirane sence pozabe (Slika 7). V istem historičnem okolju se znajdejo skupaj različni avtorji z različnimi vsebinami v različnih prostorskih oblikah, ki se medsebojno dopolnjujejo. *Svoboda kaosa* – klekljana čipka iz beljenega lanu, *Zamrznjena svetloba* – klekljana čipka iz lanu v naravni barvi, elastična nit, ogledalo ter Češnjevi cvetovi – klekljana čipka, til in oguljena lesena veja.



Slika 7: *Svoboda kaosa* – skrajno levo, *Zamrznjena svetloba* – sredina in *Češnjevi cvetovi* – desno (Arhiv KOTO NTF UL, foto Lovro Ivančič)

Sodobna tekstilna instalacija in historično okolje v *site specific* kulturnem trajnostnem pristopu tako ne moreta več obstajati eden brez drugega. Povežeta se v duhu lokacije – *genius loci*, ki je klasičen, že rimski izraz. Tekstilna instalacija ne povzroča dodatnih poškodb industrijski rudarski dediščini, novodobni ruševini, ampak upošteva njene arhitekturne značilnosti in tipologije. Pozorna je na osi, velikostna razmerja, vrstni red prostorov, na njihove usmerjenosti, medsebojne povezave – zožitve in razširitve ter na različne poglede (Slika 8). Spodnja umestitev v prostor, zamisel zanjo, izhaja iz zelo kontrastne umetne osvetlitve, ki jo pogosto zaznamo pri črno-belih filmih Piera Paola Pasolinija, je materializirana s postopnimi prehodi med belimi in črnimi deli mrež, v katerih so zagozdeni črni in beli elementi idrijske čipke. Pogled *en face* nanjo je precej drugačen od pogleda od strani. Avtorji so Laura Kreševič, Val Lisjak, Lucija Polanc in mentorice prof. Marija Jenko, asist. Jana Mršnik ter Maja Svetlik. Klekljana čipka je delo Milene Kalan Frančeškin.



Slika 8: V labirintu mrež – pogled od strani (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Trajnostno ohranjanje arhitekturne kulturne dediščine je povezano z najrazličnejšimi študijami danega prostora, ki so za lokacijo Jožefovega jaška vse že narejene, in tudi načrti za prenovo območja že obstajajo. Projekt *Svobodni ljudje* v ta prostor vstopi kot vmesna, a dobrodošla faza in se izkaže za zelo razumevajočega. Prepozna neverjetno monumentalnost prostorskih danosti v drobovju rudarske dediščine Jožefovega jaška in se ji s tekstilnimi umestitvami v metaforičnem smislu prikloni.

Vsaka od triindvajsetih tekstilnih umestitev se v likovnem in arhitekturnem smislu življa v eno ali pa kar v vse svobodomiselne idrijske osebnosti. Pri vsaki osebnosti v tekstilni jezik povzamemo zanjo najbolj značilno lastnost ali umetniško delo. Črtomirja Šinkovca zaznamujejo češnjevi cvetovi, ki naselijo kovačnico (Slika 9). Zadnja dva verza Šinkovčeve pesmi *Pogovor o češnjah*: »... ko pomlad bo vsem postlala posteljo na sred poljan ...« zvenita kot hrepenenje po svobodi in miru. V temačnem, surovem okolju nekdanje kovačnice na območju Jožefovega

jaška v zraku obvisi čipkast park češnjevih popkov. Predstavljajo vse, ki hrepenijo po toplejših pomladnih dneh, ko bodo v miru zacveteli. Avtorji so Katarina Klemenčič, Klara Povirk, Tadej Šandor in mentorici prof. Marija Jenko ter asist. Jana Mršnik. Klekljana čipka je lastno delo študentov.



Slika 9: *Sonata za pesnika* (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Francesca Macedonia predstavlja oder, ki ga najdemo kar v nekdanjih ogradah za ogromne rudniške transformatorje na območju Jožefovega jaška (Slika 10). Inscenacija odra predstavlja umetnikov ustvarjalni proces, upodobljen v simbolični postavitvi lutkovnega gledališča. V središču je klasičen torzo, narejen iz žice. Rdeča nit, ki izhaja iz klekljanega srca v sredini votlega telesa, komaj vidnega zaradi kovinskega odbleska nagnetnih žic, predstavlja vir energije, ki roke prek povečanih klekljev vsenaokrog povezuje z možgani. Kompozicija nosi sporočilo, da je vsakršna vsebina, zgodba ali znanje uspešno posredovano šele z občutenjem na čustveni ravni. Avtorji so Alex Devetak, Matic Možina, Lučka Simič Hrovat in mentorici prof. Marija Jenko ter asist. Jana Mršnik.



Slika 10: *Macedoniev oder* (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Strokovne odločitve Ivanke Ferjančič navdihnejo instalacijo *Rojstvo slike* (Slika 11). Linijski elementi tekstilne instalacije so nakvačkani iz bombažnih in poliamidnih trakcev, ki so industrijski odpadki. V valoviti tekstilni strukturi so ugnezdene tri prosojne lupine. Umetna svetloba, ki od znotraj navzven sije skozi, razkriva čipkasto površinsko teksturo njihovih

open, nastalo s 3D-tiskom okolju prijaznega prosojnega filameta. Njihovi secesijsko elegantno razpotegnjeni jajčasti obrisi pa simbolizirajo ženstvenost in tvorno vlogo Ivanke Ferjančič pri vodenju in poučevanju v čipkarski šoli v Idriji. Marija Grupčeva, Lune Siter, Angela Spasovska in mentorici prof. Marija Jenko ter asist. Jana Mršnik so avtorice zamisli umetniškega dela, 3D-tisk je delo Tie Pašič.



Slika 11: *Rojstvo čipke* (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Z osebnostjo Piera Paola Pasolinija je duhovno najtesneje povezano vzdušje prostorov v osrednji stavbi, v kateri je tudi vhod v Jožefov jašek rudnika. Namenjeni so kopalnicam in garderobam, kjer je po zaprtju rudnika vse nedotaknjeno, kot bi se ustavil čas. Ko natančneje pogledamo čipke in celotno imažerijo tekstilnih instalacij, posvečenih filmskemu režiserju Pasoliniju, začutimo kritiko družbe in dogem, pa tudi grotesknost, ki prežema njegove filme. Soočenje tekstilnih umestitev z monumentalnostjo rudarske ostaline je pretresljivo. V eni izmed rudniških garderob Pasolinijevo misel posee povsem bela čipka. Presvetljena z video projekcijo najprej sama postane projekcijski fokus, naposled pa se njena precej povečana senca preslika v sklepno gibljivo video projekcijo na nizu garderobnih omaric. V določenem kadru njegov obraz povsem prekrije s črtno kodo – kompozicijo iz klekljanega ozkega risa, najbolj značilnega elementa idrijske čipke (Slika 12). Tri povezane video zgodbe in tri predstavitvene tehnike za oris treh različnih osebnosti – Piera Pasolinija, Adolfa Šinkovca in Ivanke Ferjančič. Avtorji so Tilen Gorenjak, Ana Berwanger in mentorice izr. prof. mag. Katja Burger Kovič, asist. Jana Mršnik ter Maja Svetlik. Klekljana čipka je delo Albine Štucin in Anice Loverčič.



Slika 12: Svobodni ljudje (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov).

V osrednjem prostoru največjega rudniškega objekta na lokaciji Jožefovega jaška kar med delovna oblačila rudarjev, neme priče nekdanjega rudarjenja, umestimo ekstremno veliko abstraktno čipko v rdeči barvi. Pooseblja Pasolinijev obraz, prepreden z gubami. Ogromna povečava preobrazi rdečo čipko v pomenljiv monument, ki oplemeniti historični prostor, v katerem se pridruži umazanim rudarskim oblačilom, čeladam, gumijastim škornjem in čutaricam. Na enak način kot rudarska oprava je nataktnjena na trizobe na konceh verig in potegnjena visoko pod svod dvorane (Slika 13).



Slika 13: Svoboda v verigah (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Tako kot v tej so tudi v drugih tekstilnih umestitvah, posvečenih Pieru Paolu Pasoliniju, uporabljeni različni optični elementi in tehnike, prostorski ključi, perspektive, zrcaljenja in projekcije. Fenomen *camere obscure* uporablja tudi režiser pri svojem delu. Zamisel umetniške instalacije (Slika 14) stvarni, s smolo utrjeni čipki v sobi nasproti postavi projekcijo čipke, zgolj navidezno sliko čipke. Iz sredin lestencev so do sten levo in desno speljane sive niti v obliki dveh konusov, ki ponazarjata

projekcijske žarke. Ta projekcija je inscenirana, saj sta, kjer se nitke dotaknejo sten, fizično nameščeni dve veliki črni čipki, medtem ko se v vogalu sobe s pomočjo preprostega grafoskopa dogaja nasprotno – dejanski svetlobni prenos slike čipke. Avtorice Ema Čargo, Alina Kolar, Vita Velikanje in mentorice prof. Marija Jenko, asist. Jana Mršnik ter Maja Svetlik so klekljanje čipk predale Anici Loverčič.



Slika 14: Camera obscura (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

S trajnostnega vidika pa je nenazadnje zanimiva tudi tekstilna umestitev *Pasolinijev svet*. Skladna je z načeli revne umetnosti, ki pomembno zaznamuje moderno umetnost v Italiji in drugi polovici 20. stoletja. Izhajajoč iz življenja in dela Piera Paola Pasolinija, natančneje iz njegovega notranjega sveta, nastane čipkasta kroglja, ki ponazarja njegov um in ustvarjalnost. V nekdanji rudarski garderobi, kjer je vzdušje kot v športni preoblačilnici, pa ista kroglja iz daljave lahko predstavlja tudi nogometno žogo, ki v Pasolinijevem življenju nosi pomenljivo simboliko. Celota je sestavljena iz te krogle in železnega podstavka, najdenega v neposredni okolici Jožefovega jaška (Slika 14).



Slika 15: Pasolinijev svet (Arhiv KOTO NTF UL, foto Marijo Zupanov)

Okoljska trajnost predstavlja osrednjo trajnostno kategorijo, ki se ukvarja z varovanjem in zaščito življenjskega okolja, učinkovito rabo virov in energije ter smotrno rabo prostora. Zato si prizadevamo, da so vsaj tekstilije, s katerimi ohranjamo kulturno dediščino, čim bolj v skladu s trajnostnimi načeli. Zavezuje se k uporabi trajnostnih materialov in tehnik, ki v umetniških postavitvah prispevajo k zmanjšanju okoljskega odtisa. Za klekljanje velikih čipk, kjer je poraba tekstilnega materiala največja, klekljarice preizkusijo različne trakce in vrvice, industrijske tekstilne odpadke in ostanke, dokler skupaj ne najdemo najbolj ustreznih. Tradicionalne ročne tehnike, klekljanje je med njimi, so trajnostno smiselne, saj so logičen produkt zgodovinskega razvoja, a so časovno zelo potratne. Ima pa ta potratnost v sebi skriti dve dobri lastnosti, premislek med delom in ročno spretnost, zaradi katerih je vsak izdelek unikat, kar je še posebej pomembno v umetnosti in pri ohranjanju kulturne dediščine.

Dediščine se po starosti med seboj lahko precej razlikujejo. Študijski projekt, ki ga obravnavamo, se nanaša na ohranjanje mlajše industrijske dediščine iz časa modernizma, ki za dobro ustoliči estetiko industrijske proizvodnje, ne pozna krožnega gospodarstva ne varovanja okolja. Hitra serijska proizvodnja v drugi polovici 20. stoletja povsem spremeni način življenja, sodoben razvoj digitalno vodenih načinov proizvodnje ga spreminja naprej tudi v trajnostni smeri, a v Idriji je klekljana čipka precej starejša od poslopij na lokaciji Jožefovega jaška. V projektu *Svobodni ljudje* združimo obe dediščini in se zavedamo, kako različni sta. Različnost prepoznamo kot kakovost. V obravnavanem študijskem primeru v rudarsko kulturno dediščino ne posežemo okoljsko ogrožajoče. Vse pustimo, kot je. Degradirano območje Pr' Kajzer je posledica nekdanj izjemno hitro rastoče in za okolje ter za ljudi ogrožajoče rudarske industrije. Sedaj je le še senca svoje slave, a je pomenljiva ostalina v propadanju, kar tekstilna umestitev upošteva za svojo vizualno uskladitev z njo. Za tekstilije že na splošno velja, da imajo velik okoljski odtis, a s premislekom se izognemo nerazgradljivim umetnim tekstilnim materialom in se v izvedbi umetniških tekstilij čim bolj trajnostno prilagodimo. Vse male čipke so klekljane iz naravnih materialov, vse velike pa s prejami iz industrijskega odpada. Tekstilne tehnike so ročne, tradicionalne ali pa nizko in visoko tehnološke. Digitalni tisk tekstilij porabi bistveno manj okoljsko spornih barvil, 3D-tisk uporablja okolju prijazne filamente, video projektorji imajo vgrajene LED svetlobne vire.

Družbena trajnost vključuje pravice, enake možnosti, socialno vključenost, osebno blagostanje, soodločanje, spodbujanje ustvarjalnosti, zadovoljevanje potreb lokalne skupnosti in medgeneracijsko odgovornost, ki spodbuja sodelovanje med različnimi generacijami, kar krepi družbeno kohezijo. S Čipkarsko šolo Idrija, ki je ena redkih ustanov, ki ohranja

idrijsko čipkarsko tradicijo, jo prenaša na mlade in skrbi za njeno inovativno in izvirno poustvarjanje, ter z Društvom klekljaric idrijske čipke sodelujemo že enaindvajset let. Kljub precejšnji starostni razliki med študenti in klekljaricami je razvoj novih zamisli potekal v vzajemnem dialogu, ki ga je spodbujalo ustvarjalno oblikovalsko mišljenje študentov na eni strani in občutljivo vseobsegajoče strokovno znanje klekljaric na drugi strani. Sodelovanje z UL NTF predstavlja za lokalno skupnost ustvarjalni izziv, ki je koristen za obe strani. V interdisciplinarnih umetniških projektih, kot je projekt *Svobodni ljudje*, se vključujejo različni družbeni subjekti iz Idrije: Mestni muzej Idrija, Center za upravljanje z dediščino živega srebra (CUD HG), v okviru katerega delujeta turistični rudnik Antonijev rov in Topilnica Hg, Mestna knjižnica Idrija, območna enota Čipkarska šola Idrija, ki deluje v okviru Centra šolskih in obšolskih dejavnosti, Idrijsko-cerkljanska razvojna agencija, Geopark Idrija, Zavod ID 20, Zavod za turizem Idrija, Festival idrijske čipke, Društvo klekljaric idrijske čipke, različni oddelki Občine Idrija, lokalni obrtniki in industrija, kar krepi skupno znanje, ustvarjalno sodelovanje in precej pripomore k uspešni realizaciji zastavljenih ciljev.

Najtežje je v umetniških projektih doseči gospodarsko trajnost, a uspešen skupek vseh pred tem omenjenih trajnosti omogoči še zadnjo, gospodarsko trajnost, kjer štejejo inovativnost, produktivnost, učinkovitost, stabilnost, zaposlenost, kakovostna delovna mesta in ustvarjanje dodane vrednosti. Projekt *Svobodni ljudje* dokazuje, da so sodobne znanstvene in umetniške prakse združljive s tradicionalnimi obrtni, ki so za znanost in umetnost vir smiselnih in praktičnih rešitev. Dopolnjujejo se in se na ta način razvijajo. Skupaj prispevajo k trajnostnemu gospodarskemu razvoju. Občina Idrija, pokroviteljica študijskega projekta in razstave na degradirani lokaciji Jožefovega jaška, je dolgoletna podpornica Festivala idrijske čipke, ki je odmevna turistična, kulturna in vzgojna prireditev. Prvotno usmerjena le k predstavljanju že znanih in uveljavljenih idrijskih tradicij, se kasneje prerodi in začne promovirati tudi sodobne umetniške prakse in zanimive, posodobljene, za Idrijo bolj perspektivne obrti in industrije, ki se vse bolj razvijajo tudi v virtualni obliki in so zato dostopnejše tudi svetovnemu prostoru. Razstave z visoko umetniško dodano vrednostjo, kot je *Svobodni ljudje*, bistveno pripomorejo k širši kulturni prepoznavnosti Idrije, imajo pa tudi izobraževalno vrednost.

RAZPRAVA

Analiza pokaže izvirnost in trajnostnost likovnega koncepta obravnavanega študijskega primera – razstave *Svobodni ljudje*, ki ustvari umetniški dialog med rudniškimi objekti na lokaciji Jožefovega jaška in sodobnimi

tekstilnimi umestitvami vanje. Iz idrijske čipkarske tradicije so čipke izpeljane v tekstilne metafore, ki posebejajo svobodomiselnost umetniško delo štirih osebnosti Idrije. Čipko spremljajo tudi druge tekstilne in vizualne umetniške oblike, ki so v suverenem sožitju z monumentalnim prostorskim podpisom. Tekstilije, postavljene v umetniški kontekst, prevzamejo kompleksne umetniške pomene.

Tekstilna vizualna umetnost lahko prispeva k trajnostnemu ohranjanju dediščine tako na ravni svoje lastne trajnostne produkcije kot pri povezovanju in upoštevanju trajnostnih vidikov ohranjanja dediščine. Tekstilna kulturna trajnost ni le v ohranjanju tekstilnih tradicij, ampak je pomembno tudi njihovo poustvarjanje in posodabljanje oziroma prilagajanje sodobnim potrebam.

V materialnem pogledu je na tekstilnem področju ogromno možnosti za različna kroženja, izmenjevanje, recikliranje, re-uporabljanje, nad-cikliranje in obnavljanje. Na ustvarjalni ravni pa je za razvoj prilagojenih, izvirnih in individualnih pristopov pomembno oživljanje izginjajočih spretnosti in obrti, čemur smo priča v predstavljenem študijskem primeru. Začasna tekstilna umetniška revitalizacija degradiranega kulturnega okolja pritegne pozornost obiskovalcev. Ni sledu o težavah z obvladovanjem ogromnih dimenzij danega prostora. Drobne čipke se dobro znajdejo v njem, v nekaterih instalacijah so čipke izjemno povečane ali pa je izbran virtualen način predočanja s projiciranjem slike ali videa čipke.

Ohranjanje kulturne dediščine je trajnostno že samo po sebi, a s premišljenimi, usklajenimi in neinvazivnimi umetniškimi posegi lahko poudarimo in sodobno osmislimo kulturno trajnost dediščine. Na študijskem primeru Jožefovega jaška drobovje arhitekturne dediščine monumentaliziramo s prostorskimi umestitvami trajnostnih tekstilnih materialov ter ga likovno in pomensko strukturiramo. Prostor travmatičnega spomina za kratek čas spet zaživi. Tekstilne instalacije prevzamejo povezovalno vlogo med ohromelim stanjem po zaprtju rudnika ter svežo, barvito in skozi čipko presvetljeno sedanostjo. Šele skupaj sta obe stanji opazni. Vzajemno prispevata k trajnostnemu dožemanju pričujoče kulturne dediščine, ki je že od nekdaj pomembna za razvoj lokalne skupnosti.

REZULTATI

S tekstilno vizualno umetnostjo je mogoče vzpostaviti trajnostne premike v ohranjanju kulturne dediščine, kar je bistven rezultat te raziskave. To je tudi kulturni trajnostni vidik predstavljenega študijskega primera. Na aktualen in privlačen način kulturnotrajnostni vidik spodbuja ohranjanje hitro izginjajočega materialnega in nematerialnega zgodovinskega izročila.

Pomemben napredek je družbena trajnost v Idriji, ki pa ni od včeraj, saj se s sodelovanjem med ustvarjalnimi akterji razvija že enaindvajset let. Razcvet sodelovanja se pozna tudi na kulturnem in trajnostnem turizmu. V okviru drugih projektov nastajajo zametki novih sodelovanj in pridobitev za Idrijo, kot je Pasolinijeva pot. Pasolinijev duh v obliki različnih sodobnih umetniških praks in produkcij povezuje ter plemeniti prostor in skupnost Idrije.

Zahvala sodelujočim v projektu *Svobodni ljudje*:

- študentom: Ana Berwanger, Luka Bončina, Katja Bradač, Karin Brečko, Ema Čargo, Julija Čerček, Klara Čretnik, Urban Dereani, Alex Devetak, Petar Domić, Mojca Gregorič, Marija Grupčeva, Zarja Ivačič, Lucija Ivanuš Dimovski, Zala Gorenc, Tilen Gorenjak, Valentina Grebeniuk, Kelly Guček, Jovana Gunjova, Laura Guštin, Iva Hajdinjak, Tia Jelen, Maxim Kaluža, Katarina Klemenčič, Alina Kolar, Amelija Kracina, Ana Krek, Laura Kresevič, Eva Križaj, Nađa Kurtalić, Milana Lačević, Veronika Lah (UL ALUO), Val Lisjak, Julija Lorenzutti, Soča Melik Filipič, Kora Meštrovič, Matic Možina, Hristijan Našulovski, Kiara Pajič, Ana Pelcar, Sara Petruševska, Lucija Polanc, Žana Polšak Vahter, Tim Pongrac, Klara Povirk, Sandra Pregelj, Alja Rojko, Rosa Romih, Ana Seles, Lučka Simič Hrovat, Anja Siter, Alina Skralovnik, Jaka Sojč, Angela Spasovska, Taajda Strojan Rot, Tadej Šandor, Grega Štor, Vita Velikanje, Ana Volenik in Kim Žerdin;
- somentoricam in soavtoricam: izr. prof. mag. Katja Burger Kovič, doc. mag. Arijana Gadžijev, asist. Jana Mršnik in tehnične sodelavke Marjeta Čuk, Nina Glavič ter Mojca Košir z UL NTF in Maja Svetlik s ČŠI;
- klekljaricam iz Društva klekljaric idrijske čipke: Anica Uršič, Anica Loverčič, Milena Kalan Frančeškin, Mira Guzelj, Marija Kosmač, Valerija Krivec, Marija Novak Boškovič, Vera Kostanjšek, Teodora Klavžar, Nadja Lapajne, Marta Logar, Andreja Uršič in Albina Štucin;
- drugim sodelavcem: Metka Fortuna, ČŠI; Lenka Grošelj, Občina Idrija; Katerina Mirovič, zavod Forum Ljubljana; Domen Lušin, Oddelek za gledališče in radio, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo; in doc. dr. Marjan Jenko, Fakulteta za strojništvo, Univerza v Ljubljani; ter
- materialnima sponzorjema: Inpet, d. o. o., in Snowtex, d. o. o.

VIRI IN LITERATURA

- Dumitrescu, Delia (2013): Relational textiles: surface expressions in space design. PhD thesis. Borås: The Swedish School of Textiles, University of Borås, Borås. Studies in artistic research No. 7, str. 11-14, 47-58. <http://bada.hb.se/handle/2320/12672>, dostopano 2025-04-23
- Evropska komisija (2019): Evropski zeleni dogovor. https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/european-green-deal_sl, dostopano 2025-04-23
- Fletcher, Kate (2014): Sustainable Fashion and Textiles. Design Journeys. Routledge, London. ISBN-13: 978-0415644563, str. 3-10
- Garcia, Mark (2007): Architecture + textiles = Architextiles. John Wiley & Sons Inc., Hoboken. ISBN 13: 9780470026342, str. 5 -12
- Golub, Marko (2016): Kritička kartografija – Tekstovi o suvremenoj umjetnosti i dizajnu. HS AICA, Durieux. ISBN: 978-953-188-427-3, str. 33-37, 41-44, 62-68, 92-95
- Gordon, Beverly (2014): Textiles: The Whole Story. Thames & Hudson, London. ISBN-13: 978-0500515662, str. 5-12
- Groß, Benedict in Mandir, Eilleen (2024) : Designing Futures – Speculation, Critique, Innovation. A guide to exploring, visualizing and negotiating future scenarios. Laurence King / Quercus / Hachette, 2024. ISBN 978-1529435054, str. 21-67
- Heffer, Cecilia (2015): Lace Narratives. UTS ePRESS. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/39697>, DOI: 10.5130/978-0-9924518-6-8, str. 10-82, dostopano 2025-04-23
- Horacio, Serna in Barragan, Daniel (2017): Patterns in nature: more than an inspiring design. Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales 41(160): str. 349-360, DOI:10.18257/raccefyn.481
- Hofstede, Gerry (2019): Interplay of space and textiles. Final thesis MB design, master's degree in advanced studies and design. Universitat de Politèchnica Catalunya, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/> , str. 4-82, dostopano 2025-04-23
- Jones, Lee et al. (2025): Interactive Bobbin Lace: Metal Thread History, Interviews with Lacemakers, and Material Explorations with E-textiles. TEI '25, March 04-07, 2025, Bordeaux / Talence, France, DOI: 10.1145/3689050.3704957, str. 1-18
- Jelen, Jakub. (2018): Mining Heritage and Mining Tourism. Czech Journal of Tourism. DOI: 10.1515/cjot-2018-0005, letnik 7, št. 1, str. 93-105
- Jelinčić, Daniela Angelina in Tišma Sanja (2020): Zagotavljanje trajnostne kulturne dediščine z učinkovito javno politiko. Urbani izziv, Vol. 31, No. 2, str. 17-25. DOI: 10.5379/urbani-izziv-2020-31-02-002, <https://www.jstor.org/stable/26970046>, dostopano 2025-04-23
- Komelj, Miklavž (2005): Šest fragmentov o Pasoliniju. Literatura, letnik 17, št. 166, april 2005, str. 118-138
- Koželj, Zvezda (2013): Etnolog in celostno ohranjanje kulturne dediščine. Traditiones, 42/1, str. 201-220. DOI: 10.3986/traditio2013420112
- Lehmann, J., Sichani, A.-M. (2025). A Position Paper on AI and Copyrights in Cultural Heritage and Research (EU and UK). Journal of Open Humanities Data, 11: 25, str. 1-9. DOI: <https://doi.org/10.5334/johd.290> <https://openhumanitiesdata.metajnl.com/articles/10.5334/johd.290>, dostopano 2025-04-23
- Leskovec, Ivana et al. (2013). Idrija čipka, zgodovina zapisana v niti. Mestni muzej Idrija, str. 1-260

- Marinko, Andra, Pervanja Irma in Pelhan, Aleksandra (2010). Idrijska čipka: geografska označba. Občina Idrija, str. 1-148
- Ministrstvo za kulturo Republike Slovenija (2020): Strategija kulturne dediščine 2020–2023. Direktorat za kulturno dediščino. <https://faolex.fao.org/docs/pdf/slv222521.pdf>, dostopano 2025-04-23
- Mitrović, Ivica, Golub, Marko in Šuran, Oleg (2015): Uvod u spekulativnu dizajnersku praksu: eutropija, študija slučaja. Croatian Designers Association, Arts Academy / University of Split. ISBN: 978-953-6778-10-2, str. 9-33
- Pawlyn, Michel (2016): Biomimicry in architecture. Edited by F. Gibbons. 2nd edition. RIBA Publishing, Newcastle upon Tyne. ISBN-13: 978-1859466285, str. 13, 16, 18, 21, 26, 104, 105, 116, 118, 119, 137, 286
- Pickover, A. Clifford (1995): The Pattern Book: Fractals, Art and Nature. World Scientific Pub Co Inc, Singapore, ISBN-13: 978-9810214265, DOI: 10.1142/2052, str. v-xi, 116, 117
- Sadler, Simon (2005): Archigram: architecture without architecture. The MIT press, Cambridge. ISBN 0-262-69322-4 str. 2-10
- Sešlar-Založnik, Vera et al. (2009): Od črte do čipke. Od črte do čipke. Katalog. Univerza v Ljubljani, Naravoslovnotehnoška fakulteta, Oddelek za tekstilstvo, grafiko in oblikovanje, ISBN - 978-961-6045-69-8, str. 1-56
- Strand, EA, Lindgren, S., Larsson, C. (2016): Capturing Our Cultural Intangible Textile Heritage, Mocap and Craft Technology. V: Ioannides, M., et al.: Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection. EuroMed 2016. Lecture Notes in Computer Science, Springer, Cham. DOI: 10.1007/978-3-319-48974-2_2, zvezek 10059, str. 10-15
- Širca, Majda (2001): Pier Paolo Pasolini. Ekran : revija za film in televizijo. ISSN 0013-3302, letnik 38, št. 7/8, str. 48-56
- Vrbaški, Stevan et al., (2025): Dual-energy computed tomography for non-destructive characterization of pigments in cultural heritage. Journal of Cultural Heritage 73 (2025), str. 19-27.

Spremna beseda

Monografija, ki jo je uredil Blaž Šeme in je nastala pod pokroviteljstvom Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, vsebuje osem razprav. Njihova rdeča nit je vprašanje prepoznavanja trajnostnih konceptov in izzivov v umetnosti oziroma, kot je v uvodniku poudaril urednik, gre za to, v kolikšni meri se likovno ustvarjanje in z njim povezane prakse, kamor štejejo likovno poučevanje in opismenjevanje, razstavljanje in konserviranje–restavriranje, usmerjajo k bolj trajnostnemu delovanju. Pri tem je pomembno, kako ta koncept upoštevajo dela umetnikov, raziskovalcev in znanstvenikov. Med njimi se nekateri nagibajo k poglobljenemu razmisleku, drugi pa raziskujejo načine bolj trajnostnega delovanja, med katerimi ima pomembno vlogo recikliranje ali ponovna raba umetnin.

Ekološki vidiki razmerja med naravo in kulturo so tema razprave Uršule Berlot Pompe *Ekološko sublimno*. Obdobje podnebnih kriz in splošne grožnje planetarnega zloma vzbujajo v človeku občutek sublimnega, ki v moderni abstraktni umetnosti uresničuje težnje po neskončnem in nepredstavljenem. Medtem ko je v devetdesetih letih še prevladoval pojem jedrsko sublimno, predvsem kot posledica destruktivne moči jedrskega orožja, danes nastajajo teorije o kemijskem ali ekološkem sublimnem. Avtorica obravnava pojem sublimnega od obdobja romantike, za katero je značilno mešanje užitka in strahu ob izgubi samonadzora v imaginarnem stiku z naravo. V abstraktni umetnosti sublimno, ki uresničuje težnje po neskončnem in nepredstavljenem, ni več vezano na naravo. V sodobnih teorijah, povzema avtorica, sublimno označuje estetski objekt, ki presega vsako mero, obliko, ki nas destabilizira in vznemirja naše sposobnosti. V nadaljevanju avtorica predstavi pojem hiperobjekta in sublimno v sodobni umetnosti. Definicija hiperobjekta je zelo široka in lahko obsega karkoli, zaznavamo ga prek njegovih estetskih in fizičnih učinkov. Posveti se razmišljanju o spremembi koncepta subtilnega v dobi kapitalocena po Bourriaudu in hiperobjektov po Mortonu ter sklene s premislekom o mejni naravi sublimnega v delih Pierra Hughha.

V prispevku *Pojavljanje pojma skrbi v sodobni umetnosti: asemblažne logike prakse* avtorica Kaja Kraner obravnava pojem skrbi v teoretskih analizah umetniških praks, v samih praksah, pa tudi v opredelitvah drugačnih pristopov h kuriranju (z etimologijo latinskega *curare*). Pojem

skrbi se pogosteje pojavlja od osemdesetih let prejšnjega stoletja, pred tem so večjo vlogo imeli pojmi svobode, pravičnosti in ljubezni; pogostejšo zastopanost povezujejo s skrbstvenim delom in tematiko socializacije žensk, razvojem biotehnologije in področjem sodobne bioetike. Avtorica najprej obravnava razvoj pojma skrbi v filozofskih delih od konca 18. stoletja dalje do sodobne krize družbene skrbi, ki vključuje pojav neoliberalizacije, privatizacijo skupnega, razgradnjo socialdemokratskih mehanizmov in spremembe vladnosti. V nadaljevanju obravnava umetniško prakso kot skrbno ravnanje, pri čemer opravi pregled izkušenj nekaterih umetnikov glede percepcije lastnega dela. V naslednjem poglavju proučuje odnos med pojmom skrb in etimološkim pomenom kuriranja ter opozarja na sodobno krizo kuratorstva, ki je povezana z moderno muzejsko institucijo, zato pa tudi z zgodovino imperializma, kolonializma in nacionalizma. Vloga kuratorja sodobne umetnosti naj bi se razvila iz predhodne vloge kustosa, ki naj bi skrbel za predmete muzejske zbirke. V sodobnejših okoliščinah naj bi ta dolžnost postala problematična in bi vodila v krizo kuratorskega poklica, saj so mnogi predmeti v zahodnih muzejih zbrani prek kolonialne ali imperialistične razlastitve. V zaključnih mislih avtorica obravnava asemblažne prakse kot vzpostavitev pogojev zaznavnosti, in sicer kako se aktualizira percepcija vidnega zaznavanja v okviru aktualne krize ekološke skrbi in podnebne zloze. Našteje nekaj primerov, kot sta problem avtoradiografije in ustvarjanje umetniških del na ekološko prizadetih območjih.

Petja Grafenauer predstavlja prispevek *Participatorni trajnostni projekt sodobne umetnosti: zavetišče za zavržene rastline*. Avtorica se posveča vprašanju delitve med naravnim in umetnim, pri čemer percepcija narave kot idiličnega neokrnjenega prostora zanemarja kompleksno soodvisnost med človekom in okoljem. Tako projekt *Zavetišče za zavržene rastline*, ki sta ga leta 2015 zasnovali Anamari Hrup in Eva Jera Hanžek, raziskuje možnost prenosa narave v urbana okolja, s čimer vzpostavlja drugačen odnos med naravo in človekom. Projekt vključuje skupnost, ki zavržene rastline prinaša ali posvaja. Posvojitve spremlja simbolni proces ustvarjanja portretov rastlin. *Zavetišče za zavržene rastline* je umetniški in družbeni eksperiment, ki deluje kot prostor za regeneracijo, družbeno povezovanje in premislek o našem odnosu do narave. S tem ustvarja nove načine za sobivanje človeka, rastlin in urbanega okolja. Prezimovališče za zavržene rastline je domovalo na različnih lokacijah, kot so kletna pasaža Ajdovščina, Trg prekomorskih brigad 1 in Info točka na Pogačarjevem trgu, kjer je še danes. Podružnice zavetišča so se čez leta razvile v zelene točke, ki predstavljajo prostor za srečevanje in omogočajo trajnostno skrb za rastline. *Zavetišče* je projekt, ki ne zasleduje finančne vzdržnosti; ta sistem ga umešča v širši kontekst sodobne umetnosti, pri čemer se osredotoča na vrednote, ki presegajo ekonomske koristi. Tako zavetišče ni le umetniški

projekt, ampak je manifest trajnosti, poziv k odrasti in simbol novih oblik sobivanja. S tem postaja simbol upanja in opomin, da lahko z manjšimi, a premišljenimi koraki zgradimo bolj uravnotežen in trajnosten svet.

Nataša Ivanović in Klavdija Koren se v študiji *Problematika trajnosti v delih britanskega umetnika Richarda Longa* ukvarjata z vprašanjem trajnostnega razvoja; sestavljajo ga štirje stebri: okoljski, družbeni, ekonomski in kulturni. Trajnostni razvoj je razvoj, ki zadovoljuje trenutne potrebe, ne da bi pri tem ogrožal zadovoljevanje potreb naslednjih generacij. Vprašanje je, kdaj se je o viziji trajnostnega razvoja začelo razmišljati v umetnosti. Nekateri postavljajo ta čas že v 19. stoletje, ko so se ob naraščajoči industrializaciji začeli zavedati pomena narave, kar se je v likovni dejavnosti kazalo kot težnja k slikanju narave kot samostojnega motiva. V sredini 20. stoletja se je vzpostavilo umetniško gibanje, ki je zavedno ali nezavedno razmišljalo o ekoloških trajnostnih vprašanjih. Predstavnik tega gibanja je Richard Long; v njegovem opusu srečamo večje skulpture, izdelane iz naravnih materialov in postavljene v naravni ambient. Long uporablja minimalne oblike, kot so krog, črta, elipsa, lok, od materialov pa blato, kamen, travo, lubje, šoto, v splošnem značilne za arte povera. Avtorici predstavljata Longovo likovno izraznost, hkrati pa poudarjata izzive trajnostnega razvoja pri prikazovanju in varovanju njegove umetnosti.

Problem trajnostne scenografije obravnava Ana Kocjančič v sestavku *Preplet scenskih postavitvev in ponovne uporabe na nekaj primerih recikliranja v scenografiji na slovenskih odrih*. Avtorica nas seznanja z možnostjo ponovne uporabe lastnih graditeljskih orodij v scenografiji, ki je v tujini, zaradi skrbi za okolje, znana kot ekoscenografija. Takšno delovanje je rezultat novih pogledov na varovanje okolja, pa tudi pomanjkanja finančnih sredstev za opremo. Avtorica predstavlja nekaj primerov recikliranja postavitvev na slovenskih odrih 20. stoletja in raziskuje tudi odziv občinstva. Že v 19. stoletju so načrtovali nakup že narejenih scenskih pripomočkov. Podobno prakso zasledimo tudi takoj po prvi svetovni vojni. Obnavljanje in preslikavanje scenskih pripomočkov je značilno za čas med vojnami. Po drugi svetovni vojni se ohranja ponovna raba starih scenskih pripomočkov, hkrati pa se uveljavlja uporaba rabljenih predmetov iz vsakdanjega življenja in predmetov s smetišč. Problem postavitve starih zasnov je vzpostavljanje pojma neminljivosti, kar je v nasprotju s pojmom dramskega gledališča. Kljub temu je mogoče stare postavitve z novimi preslikavami in drugačno osvetlitvijo tako spremeniti, da ohranja vtis svežosti. Vtis na gledalce ni bil zabeležen, znano je le, da so z odporom spremljali nove, preveč modernistične postavitve. Skrb za ekološko postavitve se je prvič pojavila v gledališču Glej pod vplivom skupine OHO. Melita Vovk je na primer sestavila scenografijo iz odpadnih gum tovornjakov. V Slovenskem mladinskem gledališču so uporabili stara

vagona. Dosedanji pregled sicer ni pokazal namenske rabe okolju prijaznih materialov. Naravni, ceneni predmeti, kot na primer pesek, pa se pojavljajo v scenografiji postmodernega gledališča, zlasti v kontekstu *arte povera*.

Blaž Šeme v razpravi *Trajnostno konserviranje-restavriranje umetnin* izhaja iz stališča, da že sam konservatorski-restavratorski postopek temelji na načelih trajnosti. V nadaljnjih razmišljanjih se posveti pojmu kulturne trajnosti, v katere širši obliki lahko prepoznamo tudi družbene, ekonomske in okoljske vidike. Po Hawkesu kulturna trajnost vzbuja v družbi pozitivne kreativne občutke, družbena trajnost zagotavlja družbeno enakost, okoljska trajnost okoljsko odgovornost in ekonomska gmotno blaginjo. V nadaljevanju obravnava pojem kulturne trajnosti pri različnih avtorjih in v skladu s splošnimi načeli konservatorske stroke. Ta so načelo prepoznavanje pomena dediščinskega predmeta, spoštovanje pristnosti, poseganje v čim manjši možni meri, razločevanje dodanih materialov in njihova združljivost s predmetom, obstojnost dodanih materialov in možnost njihove odstranitve ter nujnost dokumentiranja posegov. Ta načela nato obravnava s stališča kulturnotrajnostnega delovanja, kamor spada redno spremljanje stanja in vzdrževanje umetnin, zmanjševanje škodljivih vplivov okolja in informativno ohranjanje, ki v primeru poškodb ali izgube umetnine olajša njeno rekonstrukcijo. Pri pojmu družbena trajnost avtor poudari, da z ohranjanjem vrednosti kulturne dediščine ohranjamo tudi osebne in družbene vrednote. Pri doseganju družbene trajnosti so pomembni tudi ukrepi za varnost in zdravje pri konservatorsko-restavratorskem delu. Pri umetninah, ki so na ogled javnosti, je družbeno trajnost mogoče povečati z vključevanjem različnih družbeno-kulturnih dejavnosti. Z okoljskega vidika k trajnosti prispevata zmanjševanje porabe in uporaba okolju prijaznih materialov. Na koncu obravnava ekonomsko trajnost konservatorsko-restavratorskih posegov, ki so v praksi navadno omejeni na predmete z velikim javnim zanimanjem.

Razprava Petre Černe Oven z naslovom *Oblikovanje za družbeno trajnost na primeru znanstvene ilustracije za slepe in slabovidne* obravnava problematiko znanstvenega komuniciranja za ljudi s posebnimi potrebami, v konkretnem primeru razvoj taktilnih ilustracij. Projekt izhaja iz tekočega raziskovalnega programa ARIS (2024–2029) in se nanaša na vizualno pismenost kot sposobnost zaznavanja, interpretacije, ustvarjanja in kritičnega vrednotenja vizualnih komunikacij. Avtorica nadalje ugotavlja, da število slepih in slabovidnih v Sloveniji narašča, kar je predvsem posledica starajoče se populacije. Nadalje obravnava pozitivne izkušnje z mednarodne poletne šole družbenega oblikovanja Kaverljag, pri kateri je sodelovala ALUO. V okviru projekta je skupina študentov opravila predhodno raziskavo in ugotovila, da je razpoložljive literature za znanstveno opismenjevanje slepih in slabovidnih malo, zlasti na področju

biologije. V drugi fazi so organizirali poletno šolo v vasi Pliskovica, ki se je udeležilo 24 mednarodnih tečajnikov. Šola je vsebovala vrsto predavanj, s katerimi so seznanili tečajnike s sodobno tehnologijo za slepe in slabovidne, kot primer so predstavili morski svet, obravnavali znanstveno ilustracijo, kognitivne vidike, zaznavanje slepih in slabovidnih in oblikovanje. Kot pomembno komponento so vključili poudarjanje empatije. Tečajniki so dobili pomembne izkušnje na izkustveni delavnici, ki jo je vodila tiflopedagoginja. Praktični delo je vključevalo skiciranje in situ, ustvarjanje študijskih risb in realističnih ilustracij organizmov. Tridimenzionalne predstavitve so realizirali s 3D-tiskom. Sistem, ki je za zdaj v začetni fazi, ima veliko možnost nadaljnjega razvoja, rezultati projekta pa bodo koristni tudi širše.

Marija Jenko v sestavku *Tekstilna umetnost v trajnostnem ohranjanju kulturne dediščine* obravnava pojem trajnosti v kulturnem izročilu rudarskega mesta Idrija, s poudarkom na izdelavi idrijske čipke. Avtorica se najprej posveti tehnologiji izdelave čipke, vzdrževanju trajnosti tekstilske prakse ter predstavitvi tekstilij v prostoru. Navdih za tekstilno umetnost so lahko tudi druga umetniška in znanstvena področja. Trajnostno problematiko avtorica obravnava s stališča kulturnega, okoljskega, družbenega in gospodarskega vidika. V nadaljevanju se posveti ohranjanju kulturne dediščine s tekstilno vizualno umetnostjo, predstavljeno na razstavi *Svobodni ljudje* na lokaciji Jožefovega jaška v Idriji, ki je nastala kot sestavni del Festivala idrijske čipke leta 2024. Stik z idrijsko čipko je vplival na umetniško delovanje številnih umetnikov, med drugim na Piera Paola Pasolinija, ki je med drugo vojno v Idriji s starši preživel leto dni. Ta čas omenja v pesmih in tako ohranja spomin na Idrijo. Adolf Šinkovec – Črtomir, narodni heroj, na pesniški način pripoveduje odraslim in otrokom o skriti lepoti in svobodi duha v vsakdanjem življenju. V Idriji rojeni Francesco Macedonio je zaslužen za razvoj ljubiteljskih gledališč na Goriškem. Četrta pomembna oseba, Ivanka Ferjančič, je ustanoviteljica klekljarske šole. Pri izdelavi čipke upoštevajo trajnostna načela, ki dajejo ročnemu delu prednost pred industrijskim. Razstava *Svobodni ljudje* je umeščena v neposredni objekt kulturne dediščine, tekstilije pa so razporejene tako, da se vživljajo v najznačilnejšo posebnost vseh štirih predstavljenih osebnosti. Taka zasnova vzpostavlja trajnostne premike v ohranjanju kulturne dediščine, katere rezultat je opazen tudi v kulturnem in trajnostnem turizmu.

Knjiga predstavlja zanimive poglede na uveljavitev trajnostnih načel v umetnosti, pri konserviranju-restavriranju, pri predstavitvi umetniških del javnosti in likovnem izobraževanju oseb s posebnimi potrebami. Poudarek vseh metod je na trajnostni rabi materialnih virov, pa tudi na vzbujanju zavesti o potrebah trajnostne rabe v današnjem svetu.

Povzetki / Abstracts

Uršula Berlot Pompe

EKOLOŠKO SUBLIMNO

Planetarni izzivi, ki jih sprožata podnebna kriza in uničevanje naravnih ekosistemov v dobi antropocena, spodbujajo k ponovnemu premisleku o temeljnih kategorijah razmerja med naravo in kulturo. Postindustrijsko obdobje, zaznamovano s podnebnimi krizami in nevarnostjo planetarnega zloma, poraja občutke tesnobe, groze in nemoči ob soočenju z neobvladljivimi naravnimi silami, ki jih lahko v estetskem polju povežemo s pojmom sublimnega.

V romantiki je sublimno označevalo občutenje vzvišenega ob doživljanju narave, ki je združevalo elemente užitka in strahu ob izgubi (samo)nadzora v imaginarnem zlitju z naravo. V moderni in postmoderini dobi pojem sublimnega ni vezan na reprezentacijo narave, ampak nastopa kot označevalec neskončnega, nepredstavljivega in abstraktnega. Lyotard sublimno opredeljuje skozi pojem negativne predstavitve in časovnosti dogodka, medtem ko Jameson govori o postmodernem tehnološkem sublimnem kot nezmožnosti mišljenja oziroma reprezentiranja prostorske totalnosti, zlasti v kontekstu multinacionalnega kapitala. Spremenjene tehnološke in geopolitične okoliščine devetdesetih let prejšnjega stoletja so spodbudile razprave o »jedrskem sublimnem«, povezanem z občutjem groze ob destruktivni moči atomske fisije. V sodobnem kontekstu ekoloških kriz in globalnih podnebnih sprememb pa se razvijajo koncepti »kemijskega« oziroma »ekološkega sublimnega«, ki pojem sublimnega reinterpreterajo skozi prizmo posthumanističnih kritik antropocena. Prispevek se osredotoča na mutacije pojma sublimnega v dobi kapitalocena (Bourriaud), hiperobjektov (Morton) in ekološke estetike (Hitt, Chua, Bennett).

Ključne besede: sublimno, ekologija, umetnost, narava, hiperobjekt

THE ECOLOGICAL SUBLIME

The planetary-scale challenges posed by the climate crisis and the destruction of natural ecosystems in the Anthropocene call for a rethinking of the fundamental categories that define the relationship between nature and culture. The post-industrial era, marked as it is by climate crises and the looming threat of planetary collapse, evokes feelings of anxiety, dread, and powerlessness in the face of the uncontrollable forces of nature. In the field of aesthetics, such feelings may be understood through the concept of the sublime.

In Romanticism, the sublime referred to the feelings of elation that accompany the experience of nature—feelings that combine delight with dread in the face of the loss of (self-)control in an imaginary fusion with nature. In the modern and postmodern eras, the concept of the sublime is no longer associated with the representation of nature; it has come instead to signify the infinite, the unimaginable, and the abstract. Lyotard's definition of the sublime employs the concept of negative presentation and the temporality of the event, while Jameson, by contrast, sees the postmodern technological sublime as the inability to think, or represent, the spatial totality, especially in the context of multinational capital.

While the changes in technological and geopolitical circumstances in the 1990s spurred discussions of the "nuclear sublime", associated with the dread at the awesome destructive power of atomic fission, the modern context of ecological crises and global climate change has given rise to the concepts of the "chemical" or "ecological sublime", in which the notion of the sublime is reinterpreted through the lens of posthumanist critiques of the Anthropocene. The paper examines the mutations of the concept of the sublime in the era of the Capitalocene (Bourriaud), hyperobjects (Morton), and ecological aesthetics (Hitt, Chua, Bennett).

Keywords: the sublime, ecology, art, nature, hyperobject

[Kaja Kraner](#)

POJAVLJANJE POJMA SKRBI V SODOBNI UMETNOSTI: ASEMBLAŽNE LOGIKE PRAKSE

V umetnostnem diskurzu je v zadnjem dobrem desetletju mogoče beležiti poudarek na pojmu skrbi v teoretskih analizah umetniških praks, v samih umetniških praksah, mestoma pa tudi v opredelitvah in pozivih po drugačnih pristopih h kuriranju, ki se pogosto opirajo na etimologijo latinskega izraza *curare*. Kot bom pokazala, se pojem skrbi v umetnostnem in kuratorskem diskurzu v zadnjem dobrem desetletju praviloma pojavlja predvsem na tri deloma

specifične načine, pri čemer je ena od ponavljajočih se skupnih potez, da različne teoretske opredelitve sledijo izhodišču, da je umetniško prakso, umetniško delo ali razstavo kot medij treba razumeti kot asemblaž, tj. kot rezultat srečanja mreže soodvisnih diskurzivnih, materialnih, človeških in nečloveških akterjev. Ker in ko je umetniška praksa, umetniško delo ali razstava opredeljena oz. načrtno materializirana kot asemblaž, skrb ne nastopa le kot tema, ki naj bi jo nagovarjali ali vizualno reprezentirali, ampak je v večji meri artikulirana kot zaveza k vzdrževanju mrežne soodvisnosti oz. produkcija vidnosti, zaznavnosti.

Ključne besede: skrb, sodobna umetnost, kuriranje, ekologija, asemblaž

THE EMERGENCE OF THE CONCEPT OF CARE IN CONTEMPORARY ART: THE ASSEMBLAGE LOGICS OF PRACTICE

In the art discourse over the past decade, there has been an emphasis on the concept of care in the theoretical analyses of artistic practices, in artistic practices themselves, and, in some cases, in definitions and calls for alternative approaches to curation, often drawing on the etymology of the Latin term *curare*. As I will demonstrate, the concept of care in art and curatorial discourse during this period has typically appeared in three distinct ways. A recurring feature across these approaches is the shared premise that artistic practice, an artwork, or an exhibition as a medium should be understood as an assemblage—that is, as the result of a confluence of a network of interdependent discursive, material, human, and non-human actors. Since, and when, artistic practice, artwork, or exhibition is defined or deliberately materialised as an assemblage, care no longer appears merely as a theme to be addressed or visually represented. Rather, it is to a greater extent articulated as a commitment to maintaining network interdependence and to producing visibility and perceptibility within it.

Keywords: care, contemporary art, curation, ecology, assemblage

Petja Grafenauer

PARTICIPATORNI TRAJNOSTNI PROJEKT SODOBNE UMETNOSTI: ZAVETIŠČE ZA ZAVRŽENE RASTLINE

V popularni kulturi naravo pogosto definirajo kot antonim mestnega okolja, kar ustvarja binarno delitev med "naravnim" in "umetnim". Takšna percepcija narave kot idiličnega, neokrnjenega prostora zanemarja kompleksno soodvisnost med človekom in okoljem. Projekt Zavetišče za

zavržene rastline, ki sta ga leta 2015 zasnovali umetnici Anamari Hrup in Eva Jera Hanžek, raziskuje možnosti prenosa narave v urbana okolja in vzpostavlja drugačen odnos med človekom in rastlinami. Zavetišče je platforma za posvajanje zavrženih lončnic, ki temeljijo na trajnostni rabi, vključevanju skupnosti in simbolni vrednosti rastlin.

Projekt vključuje skupnost, ki zavržene rastline bodisi prinaša bodisi posvaja. Posvojitve spremlja simbolni proces ustvarjanja portretov rastlin, s čimer se posvojitelji povežejo z rastlinami na poseben način. Zavetišče je skozi leta pridobilo mobilna in stalna zatočišča (t. i. Zelene točke) ter se prilagajalo nepredvidenim okoliščinam. Kljub udeležbi na delavnicah kreativnih industrij projekt ostaja nepridobiten, saj avtorici nočeta ogroziti njegovega osnovnega poslanstva. Rastline v zavetišču niso več zgolj dekorativni predmeti, temveč postajajo subjekti s pravicami in pomenom, kar spodbuja razmislek o etiki odnosa med človekom in naravo.

Participatorna umetnost zavetišča presega tradicionalne galerijske prostore, vključuje občinstvo in odpira dialog o ekologiji, trajnosti in družbeni odgovornosti. Hrup in Hanžek se kot avtorici opredelujeta bolj kot producentki in režiserki izkušenj, kjer občinstvo sodeluje kot koproducent. Projekt s svojo interdisciplinarnostjo presega meje umetnosti in vključuje področja kritične teorije, ekologije in sociologije.

Zavetišče za zavržene rastline je umetniški in družbeni eksperiment, ki kljub omejenim sredstvom deluje kot prostor za regeneracijo, družbeno povezovanje in premislek o našem odnosu do narave. Zavetišče simbolizira sodobno umetniško avantgardo, ki združuje participacijo, trajnost in politični angažma, ter odpira prostor za nove načine sobivanja človeka, rastlin in urbanega okolja.

Ključne besede: vizualna umetnost, ekologija, trajnost, performans, postprodukcija

PARTICIPATORY SUSTAINABLE CONTEMPORARY ART PROJECT:
THE ABANDONED PLANT SANCTUARY

Popular culture often defines nature as the antonym of the urban environment, creating a binary distinction between the “natural” and the “artificial”. This perception of nature as an idyllic, pristine space overlooks the complex interdependence between humans and the environment. *The Abandoned Plant Sanctuary project*, conceived in 2015 by artists Anamari Hrup and Eva Jera Hanžek, explores the possibilities of transplanting nature into urban environments and building a different relationship between humans and plants. The Sanctuary functions as a platform to facilitate the

adoption of discarded pot plants, grounded in the principles of sustainable use, community participation, and the symbolic value of plants.

The project actively involves the community, who either bring in or adopt abandoned plants. Each adoption is accompanied by a symbolic process of creating a plant portrait—a special way of connecting adopters with their new plants. Over the years, the Sanctuary has added both mobile and permanent shelters (the so-called Green Points – *Zelene točke*) and has continuously adapted to unforeseen circumstances. Despite participating in creative industry workshops, the project remains non-profit, as the authors are determined not to compromise its original mission. The plants in the sanctuary are no longer merely decorative objects, but are treated as subjects with their own rights and significance, encouraging reflection on the ethics of the relationship between humans and nature.

The participatory nature of the Sanctuary's artistic practice transcends traditional gallery spaces, engaging audiences in dialogue on ecology, sustainability, and social responsibility. As authors, Hrup and Hanžek see themselves more as the producers and directors of experiences where the audience acts as co-producer. Through its interdisciplinarity, the project transcends the boundaries of art, intersecting with the fields of critical theory, ecology, and sociology.

The Abandoned Plant Sanctuary is an artistic and social experiment that, despite limited funding, functions as a space for regeneration, social connection, and reflection on our attitude to nature. The Sanctuary stands as a symbol of a contemporary artistic avant-garde that brings together participation, sustainability, and political engagement, opening up space for new possibilities for coexistence between humans, plants, and the urban environment.

Keywords: visual art, ecology, sustainability, performance, postproduction

[Nataša Ivanović, Klavdija Koren](#)

PROBLEMATIKA TRAJNOSTI V DELIH BRITANSKEGA UMETNIKA RICHARDA LONGA

Trajnostni razvoj so v preteklosti sestavljali trije stebri: okoljski, družbeni in ekonomski. Pred kratkim pa se jim je priključil še steber kulture. Svetovna komisija za okolje in razvoj (WCED) trajnostni razvoj opredeljuje kot razvoj, ki zadovoljuje trenutne potrebe, ne da bi pri tem ogrožal zadovoljevanje potreb prihodnjih generacij. V različnih diskurzih so se pojavile domneve, kdaj se je začelo v umetnosti zavestno razmišljati o tej ideji in na kakšen

način se danes izvaja trajnostni razvoj v sodobni likovni umetnosti. Nekateri teoretiki idejo o varovanju in zavedanju naravnega okolja postavljajo že v čas 19. stoletja, ko je ob vse večji industrializaciji postajala čedalje bolj prisotna zavest o naravi, zato je v likovni umetnosti postala vse večja težnja k slikanju krajine kot samostojnega motiva. V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja se je vzpostavilo gibanje konceptualne, pokrajinske in okoljske umetnosti, ki je zavedno ali nezavedno že razmišljalo o ekoloških, trajnostnih vprašanjih. Vsekakor ideja o trajnosti sovпада z gibanjem pokrajinske umetnosti, katere predstavnik je bil britanski umetnik Richard Long. V umetnikovem opusu srečamo tako večje skulpture, izdelane iz naravnih materialov in postavljene v naravni ambient, kakor tudi fotografije njegovih intervencij s telesom (hoja po polju idr.). Vselej je v naravi poskušal pustiti minljiv odtis. V prispevku je na eni strani predstavljena Longova likovna izraznost, na drugi pa so poudarjeni izzivi trajnostnega razvoja pri varovanju in prikazovanju le-te v muzejskih in galerijskih prostorih.

Gljučne besede: Richard Long, skulptura, trajnost, varovanje

SUSTAINABILITY IN THE WORKS OF THE BRITISH ARTIST RICHARD LONG

In the past, sustainable development was understood to consist of three pillars: environmental, social, and economic. Recently, however, a fourth pillar has been added—that of culture. The World Commission on Environment and Development (WCED) defines sustainable development as development that can meet the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs. Assumptions have emerged in various discourses on when it was that conscious reflection on this idea first took root in art and how sustainable development is manifested in contemporary visual art today. Some theorists trace the awareness of and concern for the natural environment back to the 19th century, when growing industrialisation led to an increased appreciation of nature, which resulted in a growing tendency in the visual arts to depict landscapes as independent motifs. The 1960s and 1970s saw the emergence of a movement championing conceptual, land, and environmental art that, whether consciously or unconsciously, already began to address ecological and sustainability issues. Certainly, the idea of sustainability resonates with the land art movement, represented by British artist Richard Long. The artist's oeuvre includes large statues created from natural materials and situated in natural surroundings, as well as photographic documentation of his physical, bodily interventions in the landscape, such as walking through a field. In all cases, his intention was to leave only a transient

mark in nature. This article presents Long's artistic expression, and explores the challenges that sustainable development poses for the preservation and presentation of such works in museum and gallery spaces.

Keywords: Richard Long, sculpture, sustainability, conservation

Ana Kocjančič

PREPLET SCENSKIH POSTAVITEV IN PONOVNE UPORABE NA NEKAJ PRIMERIH RECIKLIRANJA V SCENOGRAFIJI NA SLOVENSКИH ODRIH

Scenografija je kot veda, ki organizira in gradi gledališki prostor, prostor igre, v skladu z izbranim besedilom in režijskim konceptom, zaradi različnih vzrokov od nekdaj podvržena ponovni uporabi lastnih graditeljskih orodij. V zadnjih letih se je v skrbi za okolje v tujini izoblikovala celo zvrst scenografije, imenovana ekoscenografija (Ecoscenography), ki prinaša ekološki poudarek v gledališče in oblikovanje prostora uprizoritev, in sicer tako v znanosti kot praksi. (Beer, 2021) V znanstveni knjigi o ekoscenografiji Tanja Beer predstavi težave sodobnega scenografa v skrbi za okolje tudi na lastnih izkušnjah in vodilne scenografe, ki skušajo pri svojem delu upoštevati nove smernice varovanja okolja, v želji, da bi tak način oblikovanja odrskega prostora postal stalna praksa vseh uprizoritev (prav tam).

Relativno nov pogled na varovanje okolja pri sodobnem oblikovanju performativnega prostora v smislu vnovične uporabe predmetov niti ni tako zelo nov. Izkaže se celo za zelo pogost pojav v zgodovini scenografije, če gledamo nanj z vidika ponovne uporabe scenskih elementov ali celo celotnih scenskih postavitev, pa tudi uporabe predmetov, najdenih na odpadkih in v smeteh. Razlog se večinoma skriva v pomanjkanju finančnih sredstev za opremo uprizoritev ali v individualnem entuziazmu posameznega scenografa po zbiranju in vnovični uporabi starih, že rabljenih stvari.

Prispevek bo poskušal osvetliti recikliranje in skrb za ohranjanje okolja v slovenskih gledališčih 20. stoletja na nekaj zanimivih primerih, s katerimi bomo hkrati skušali osvetliti delo naših scenografov tudi iz tega zornega kota. Ob tem bomo premislili, kakšna sta estetska in uporabna vrednost predelane stare scenske postavitve v konceptu nove režije in uprizoritve. Lahko reciklaža že videne in uporabljene scenografije uniči ali zmanjša učinek novemu konceptu režije? Hkrati pa bomo preverili, kako taka reciklirana scenografija deluje na gledalce.

Ključne besede: scenografija, ekoscenografija, gledališče, reciklaža, trajnost

INTERWEAVING OF STAGE DESIGN AND REUSE IN SEVERAL EXAMPLES OF RECYCLING IN SCENOGRAPHY ON SLOVENIAN STAGES

Scenography, understood as the craft of organizing and constructing the theatrical space, the space of the play, to fit the specifics of a particular text and directorial concept, has for various reasons always engaged in the reuse of its own construction elements. In recent years, however, growing environmental concerns have given rise to a whole new genre of scenography abroad, known as *ecoscenography*, which brings an ecological focus to theatre and the design of performance spaces, both in theory and in practice (Beer, 2021). In her scientific monograph on ecoscenography, Tanja Beer, drawing on her own experiences, points out the challenges faced by contemporary scenographers in terms of environmental responsibility and highlights leading scenographers who strive to incorporate new environmental protection guidelines into their work, with the aim of making such stage design approaches standard practice in all productions (ibid.).

While this attitude to environmental protection in the field of contemporary performance-space design is relatively new, the practice of reusing objects is less so. Throughout the history of scenography, the reuse of stage props and even sets in their entirety has been a very common phenomenon, as has the use of objects found at scrapyards or among discarded materials. The reason for this lies mainly in the lack of financial resources for staging equipment or in the enthusiasm of individual set designers for collecting and reusing old, disused items.

This article seeks to shed light on the topic of recycling and environmental conservation in Slovenian theatres in the 20th century through several illustrative examples, highlighting the work of set designers from this perspective. It explores both the aesthetic and practical value of reworking old stage designs within new directorial and staging concepts. Can the recycling of previously used stage designs undermine or diminish the impact of a new directorial concept? At the same time, how might such recycled scenography influence the audience?

Keywords: scenography, ecoscenography, theatre, recycling, sustainability

[Blaž Šeme](#)

TRAJNOSTNO KONSERVIRANJE-RESTAVRIRANJE UMETNIN

Konservatorstvo-restavracija je z ohranjanjem kulturne dediščine za prihodnje generacije kot temeljnim ciljem svojega delovanja že v samem

jedru trajnostno naravnano. Na tej kulturno trajnostni usmeritvi temelji konservatorsko-restavratorska teorija. Vendar k trajnostni usmerjenosti poleg ohranjanja kulturnega kapitala prispeva tudi ekonomsko, družbeno in okoljsko odgovorno ohranjanje kulturne dediščine, najsi bo to pri delu v ateljeju ali na terenu. Ob konserviranju-restavriranju likovnih umetnin v javnem prostoru in na arhitekturni dediščini, torej ob terenskem monitoringu in posegih na likovnih umetninah, na zbirki umetnin nekega območja (arheološki parki, forme vive ...) kot tudi na korpusu sorodnih umetniških del na določenem geografsko širšem področju (sakralni spomeniki, spomeniki NOB ...), se strokovnjaki soočajo s še dodatnimi trajnostnimi izzivi, saj je obravnava teh umetniških del navadno neločljivo povezana z določenim prostorom, arhitekturo in njenimi posebnostmi, bolj spremenljivimi okoljskimi pogoji, prevozi na daljše razdalje, večjo družbeno vključenostjo in večjimi finančnimi vložki. Pri tem je preventivno redno spremljanje stanja in tekoče vzdrževanje z več vidikov bolj trajnostno od interventnih konservatorsko-restavratorskih posegov zaradi zanemarjanja in propadanja teh umetnin. Toda tudi v primeru kurativnih konservatorsko-restavratorskih posegov je mogoče zmanjšati porabo energije in materialov, uporabiti okoljsko sprejemljivejše materiale ter izboljšati dejavnosti in postopke, da so okoljsko, ekonomsko in družbeno-kulturno prijaznejši.

Ključne besede: konserviranje-restavriranje umetnin, ocena trajnosti življenjskega kroga (LCSA), družbeno-kulturna trajnost, okoljska trajnost, ekonomska trajnost

SUSTAINABLE CONSERVATION-RESTORATION OF ARTWORKS

The field of conservation-restoration, by virtue of its fundamental goal—the conservation of cultural heritage for future generations—is sustainability-oriented at its core. This culturally sustainable orientation forms the foundation of conservation-restoration theory. Beyond the preservation of cultural capital, there is something else contributing to this sustainable orientation, namely the economically, socially, and environmentally responsible conservation of cultural heritage, whether carried out in the studio or in the field.

In the conservation-restoration of artworks in public spaces and those that are part of architectural heritage, i.e. when conducting field monitoring and carrying out interventions on artworks, or collections of artworks in a certain area (archaeological parks, *forma vivas*, etc.) as well as on corpuses of related artworks in a specific but geographically broader area (sacral monuments, monuments to the National Liberation Struggle, etc.), experts face additional

sustainability challenges. The treatment of such artworks is usually inextricably linked to a specific space, architecture, and its specific features, more variable environmental conditions, longer-distance transport, greater social involvement, and greater financial investments.

In such cases, regular preventive monitoring and ongoing maintenance are, in many respects, more sustainable than conservation-restoration interventions made necessary by neglect and consequent deterioration of these artworks. However, even in curative conservation-restoration interventions, energy and resource consumption can be reduced through the use of more environmentally acceptable materials, and by improving processes and activities to minimise their environmental, economic, and socio-cultural costs.

Keywords: conservation-restoration of artworks, Life Cycle Sustainability Assessment (*LCSA*), socio-cultural sustainability, environmental sustainability, economic sustainability

Petra Černe Oven

RAZVIJANJE EMPATIJE IN SOČUTNOSTI PRI BODOČIH OBLIKOVALCIH SKOZI VKLJUČUJOČE PRISTOPE DRUŽBENE TRAJNOSTI: ŠTUDIJA PRIMERA ZNANSTVENE ILUSTRACIJE ZA OSEBE Z OKVARO VIDA

Prispevek obravnava razvoj empatije in sočutnosti pri bodočih oblikovalcih skozi prakso vključujočega oblikovanja, s poudarkom na ustvarjanju znanstvenih ilustracij za slepe in slabovidne. Projekt, ki je potekal v sodelovanju med Društvom Kaverljag in UL ALUO, združuje interdisciplinarno sodelovanje med oblikovalci, biologi in tiflopedagogi. V ospredje postavlja taktilne ilustracije iz morske biologije, izdelane s pomočjo tradicionalnih in sodobnih tehnik, vključno s 3D-tiskom. Izobraževalni model temelji na poletni šoli družbeno odgovornega oblikovanja, v okviru katere so študenti skozi predavanja, delavnice in sodelovanje z uporabniki razvijali konkretne izdelke ter hkrati krepili empatijo in senzibilnost za potrebe ranljivih skupin. Projekt opozarja na pomanjkanje kakovostnih didaktičnih materialov za slepe, še posebej na področju znanstvene ilustracije, in na potrebo po vključevanju slepih oseb že v zgodnje faze oblikovanja (sooblikovanje). Prispevek se opira tudi na sodobno teoretsko literaturo o empatiji in družbeno odgovornem oblikovanju ter izpostavlja pomen metodoloških in pedagoških pristopov, ki spodbujajo širše razumevanje uporabniških potreb. Avtorica poudarja potencial vključujočega oblikovanja za širše družbene spremembe. Članek

sklene z razmislekom o pomembnosti empatije in sočutja kot ključnih kompetenc sodobnih oblikovalcev, ki omogočajo bolj pravično, vključujočo in trajnostno družbo.

Ključne besede: znanstvena ilustracija, poletna šola, taktilna ilustracija, 3D-tisk, empatija, družbeno oblikovanje, družbena trajnost

CULTIVATING EMPATHY AND COMPASSION IN FUTURE DESIGNERS THROUGH INCLUSIVE APPROACHES TO SOCIAL SUSTAINABILITY: A CASE STUDY OF SCIENTIFIC ILLUSTRATION FOR VISUALLY IMPAIRED PERSONS

This paper discusses the cultivation of empathy and compassion in future designers through the practice of inclusive design, with an emphasis on creating scientific illustrations for the blind and visually impaired. The project, carried out in collaboration between the Kaverljag Association and UL ALUO, involves interdisciplinary collaboration between designers, biologists, and typhlopedagogues. It showcases tactile illustrations from marine biology created using both traditional and modern techniques, including 3D printing. The educational model is built around a summer school of socially responsible design in which students—through lectures, workshops, and collaboration with users—develop concrete products while strengthening empathy and sensibility to the needs of vulnerable groups. The project highlights the lack of high-quality didactic materials for the blind, particularly in the field of scientific illustration, and emphasises the need to involve blind people from the earliest stages of design (co-design). The paper also builds on modern theoretical literature on empathy and socially responsible design and highlights the importance of methodological and pedagogical approaches that foster a broader understanding of users' needs. The author emphasises the potential of inclusive design to facilitate broader social transformation. The paper concludes with a reflection on the importance of empathy and compassion as key competences of contemporary designers that enable a more just, inclusive, and sustainable society.

Keywords: scientific illustration, summer school, tactile illustration, 3D-printing, empathy, social design, social sustainability

TEKSTILNA UMETNOST V TRAJNOSTNEM OHRANJANJU KULTURNE DEDIŠČINE

Raziskovalno vprašanje obravnava trajnostno ohranjanje kulturne dediščine in degradiranih območij s tekstilno vizualno umetnostjo. Po določitvi izhodišč, relevantnih za raziskavo, preidemo na obravnavo trajnostnih vidikov. V celostnem pristopu k ohranjanju degradiranega okolja obravnavamo tri vidike trajnosti. Prvi je družbeni, ki se ukvarja s krepitvijo socialne kohezije; in v katerega spada tudi kulturni vidik, ki se kaže v reinterpretaciji kulturne dediščine s tekstilno sodobno umetnostjo. Drugi je okoljski, ki stremi k zmanjšanju okoljskega odtisa z uporabo trajnostnih materialov in tekstilnih tehnik. Tretji, gospodarski, pa se nanaša na ekonomski prispevek k trajnostnemu gospodarskemu razvoju.

Za študijski primer uporabimo umetniški projekt Svobodni ljudje, primer dobre prakse prepletanja umetniške ustvarjalnosti in trajnostnega razvoja skozi tekstilno poustvarjanje kulturne dediščine Idrije. Prostor Jožefovega jaška, na videz zamrznjen v času, ponovno oživi s sodobnim umetniškim posegom, ki povezuje tradicionalno idrijsko čipko z industrijsko rudarsko dediščino. Tekstilni umetniški eksperiment na lokaciji Pr' Kajzer v Idriji je zasnovan na arhitekturnih in drugih kulturnih pomenih dane lokacije ter vsebinsko posvečen štirim svobodomiselnim osebnostim Idrije, Adolfu Šinkovcu-Črtomirju, Francescu Macedoniu, Pieru Paolu Pasoliniju, in Ivanki Fejančič. Izhaja iz tekstilne tradicije likovnega izražanja s klekljano idrijsko čipko, ki je na sodoben način poustvarjena in dopolnjena z drugimi umetniškimi pristopi in tehnikami. Inovativne prostorske instalacije iz trajnostnih materialov oživijo zapuščene rudniške objekte in osmislijo vlogo umetnosti v trajnostnem razvoju skupnosti.

Sklep raziskave je, da je likovni jezik tekstilnih materialov in tehnik možno uporabiti tudi v umetniške namene. Tekstilija sama po sebi namesto uporabnih lastnosti prevzame umetniški pomen, če jo postavimo v umetniški kontekst. Izveden projekt, ki ga navajamo kot študijski primer, je pokazal, da vizualna (tekstilna) umetnost lahko prispeva k trajnostnemu ohranjanju dediščine. Umetniške prakse se s celovitim pristopom, ki vključuje povezovanje različnih vsebin in področij, razvijajo v skladu z načeli trajnosti.

Ključne besede: klekljana čipka, sodobna tekstilna umetnost, trajnostno ohranjanje kulturne dediščine

TEXTILE ART IN SUSTAINABLE CONSERVATION OF CULTURAL HERITAGE

This article explores the sustainable conservation of cultural heritage and degraded areas through textile visual art. After setting out the key theoretical starting points, the discussion moves to the sustainability aspects of the research. Our comprehensive approach to the conservation of degraded environments encompasses three aspects of sustainability. The first is the social aspect, which entails strengthening social cohesion and that includes the cultural dimension, expressed through the reinterpretation of cultural heritage via contemporary textile art. The second is the environmental aspect, which seeks to reduce the environmental footprint through the use of sustainable materials and textile techniques. The third is the economic aspect, pertaining to the contribution of artistic practice to sustainable economic development.

The case study examines the art project *Svobodni ljudje* (Free People), an example of good practice that combines artistic creativity and sustainable development through the textile recreation of Idrija's cultural heritage. The site of Jožef's Shaft, seemingly frozen in time, is brought back to life with a contemporary artistic intervention that connects traditional Idrija lace with the town's industrial mining heritage. The textile art experiment at *Pr' Kajzer* in Idrija is based on the architectural and cultural significance of the location in question. Thematically, it focuses on four free-thinking personalities associated with Idrija: Adolf Šinkovec-Črtomir, Francesco Macedonio, Pier Paolo Pasolini, and Ivanka Fejančič. Drawing from the textile tradition of visual expression through Idrija's characteristic type of bobbin lace, the project reimagines this heritage in a modern way and complements it with other artistic approaches and techniques. Innovative spatial installations made from sustainable materials breathe new life into abandoned mining facilities and give meaning to the role of art in the sustainable development of communities.

The research finds that the visual language of textile materials and techniques can also be employed for artistic purposes. When placed in an artistic context, textiles themselves take on artistic significance transcending their practical properties. The case study shows that visual (textile) art can meaningfully contribute to sustainable heritage conservation, developing artistic practices that align with the principles of sustainability through an integrative, interdisciplinary approach.

Keywords: bobbin lace, contemporary textile art, sustainable conservation of cultural heritage

O avtoricah in avtorju

Uršula Berlot Pompe

Prof. dr. Uršula Berlot Pompe je vizualna umetnica in umetnostna teoretičarka, ki poučuje na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Umetniško in raziskovalno se ukvarja s presečišči umetnosti, znanosti in filozofije. Je avtorica monografije o Duchampu in več člankov s področja teorije umetnosti.

Kaja Kraner

Dr. Kaja Kraner je docentka na Katedri za teoretične vede ALUO UL (področje likovne, umetnostne teorije in metodologij umetniškega raziskovanja) in raziskovalka na Raziskovalnem inštitutu ALUO. Med letoma 2015 in 2019 je bila urednica revije za kritiko in teorijo sodobne umetnosti ŠUM. Leta 2021 je pri založbi Krtina izšla njena znanstvena monografija *Kronopolitika umetnosti: spremembe v estetski vzgoji od moderne do sodobne umetnosti*. Med letoma 2021 in 2022 je bila znanstvena sodelavka Moderne galerije Ljubljana v okviru projekta »Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti« (ARRS, J7-3158), od leta 2025 je članica uredniškega odbora Časopisa za kritiko znanosti.

Petja Grafenauer

Dr. Petja Grafenauer (1976, Ljubljana) je docentka na Katedri za teorijo UL ALUO. Leta 2010 je doktorirala s temo Vzporedna slikarska linija: slovensko slikarstvo razširjenega statusa vizualnega 1926–2009 (mentor dr. Jure Mikuž). Je specialistka za lokalno in regijsko umetnost po drugi svetovni vojni, predvsem slikarstvo in sodobno umetnost. Od leta 2012 raziskuje tudi preseke ekonomije in umetnosti. Od 2005 do 2016 je bila nosilka modula Zgodovina sodobne umetnosti na Akademiji umetnosti Univerze v Novi Gorici. Med letoma 2016 in 2017 je bila predstojnica Oddelka za fotografijo, VIST, Ljubljana. Leta 2017 se je zaposlila na ALUO.

Sodelovala je v ARIS raziskovalnem projektu J7-2606 Modeli in prakse kulturne izmenjave gibanja neuvrščeni: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik in J6-3144 Protesti, umetniške prakse in kultura spomina v postjugoslovanskem kontekstu, ki ju financira slovenska raziskovalna agencija ARIS. Redno objavlja v znanstvenih, strokovnih in splošnih medijih, med njimi tudi v znanstvenih revijah Third Text in Journal for Cultural Policy. Napisala in uredila je več knjig o vizualni umetnosti, med njimi so raziskava o pop artu v Sloveniji, Neuvrščeni pop (2017), zbirka prispevkov Zdenke Badovinac z naslovom Avtentičen interes (2010) in monografija o slikarju Aleksiju Kobalu (2008).

Nataša Ivanović

Nataša Ivanović je umetnostna zgodovinarica in doktorica zgodovinske antropologije likovnega. Od leta 2015 opravlja delo vodje raziskovalnega centra in umetniške zbirke v Muzeju Lah. Njeno primarno delo je priprava digitalnega preglednega kataloga del Zorana Mušiča (1909–2005) in kuriranje sodobne zbirke. Od leta 2017 je docentka za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje in na Oddelku za krajinsko arhitekturo Biotehniške fakultete UL. Med letoma 2008 in 2013 je bila mlada raziskovalka na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU, prav tako je leta 2013 soustanovila RI19+. Njeno raziskovalno področje je osredotočeno na slikarstvo od 19. do 21. stoletja, metodologije likovne umetnosti idr.

Klavdija Koren

Klavdija Koren je diplomirana konservatorica-restavratorica, ki izobraževanje nadaljuje na podiplomskem študiju Konserviranja in restavriranja slik in polihromirane plastike na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Študijsko prakso je opravljala v Moderni galeriji v Ljubljani, prav tako je v času študija sodelovala na raznih projektih z drugimi ustanovami v Sloveniji, med njimi so Koroški pokrajinski muzej, Koroška galerija likovnih umetnosti, ZVKDS Restavratorski center in Gnom, d. o. o. Od leta 2024 je zaposlena v Muzeju Lah.

Ana Kocjančič

Umetnostna zgodovinarica, kustodinja in galeristka, mag. Ana Kocjančič (1977) je končala podiplomski študij (2006, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete, Ljubljana) na temo Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918–1941). Je strokovna sodelavka za scenografijo in gledališke tehnike pri pripravi gledališkega terminološkega slovarja ter soavtorica izdane publikacije (2007, SAZU, Ljubljana). Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije PROSTOR V PROSTORU – Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991, istoimenske razstave in člankov, televizijskih ter radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije. Trenutno je študentka doktorskega študija Humanistika in družboslovje, študija scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.

Blaž Šeme

Dr. Blaž Šeme, akademski slikar in konservator-restavrator, je izredni profesor na Oddelku za restavracijsko ALUO UL (področje konserviranja-restavriranja stenskih slik, mozaikov, kamnitih kipov in štukatur) in raziskovalec na Raziskovalnem inštitutu ALUO. Raziskovalno se posveča predvsem področjem preučevanja stanja, ohranjanja in konserviranja-restavriranja likovnih del. Sodeluje pri dveh trajnostno naravnanih raziskovalnih projektih: »Dediščina za vključujočo trajnostno preobrazbo – HEI-Transform« (1. 10. 2022 – 30. 9. 2026, ARIS, J7-4641) in »Razvoj kompetenc (prihodnjih) vzgojiteljev za spodbujanje zelenega prehoda, trajnostnega razvoja in okoljske pismenosti v zgodnjem otroštvu« (1. 7. 2022 – 31. 12. 2025, NOO ULTRA, 5.01-1554).

Petra Černe Oven

Dr. Petra Černe Oven je oblikovalka, predavateljica in avtorica raziskav s področja tipografije, informacijskega oblikovanja ter teorije in zgodovine oblikovanja. Kot samostojna oblikovalka je prejela prestižne nagrade doma in v tujini, nato pa doktorirala na Oddelku za tipografijo in grafično komunikacijo na Univerzi v Readingu (VB), kjer je kasneje tudi predavala. Je kuratorica razstav, iniciatorica konferenc, predavanj in delavnic,

soustanoviteljica upravnega odbora Fundacije Brumen in Inštituta za oblikovanje. Pri svetovni organizaciji za tipografijo Association Typographique Internationale (ATypI) je predstavnica za Slovenijo. Skupaj z dr. Barbaro Predan v Društvu Pekinpah urejata *Zbirko 42*, ki je edina zbirka v Sloveniji, ki se ukvarja s teorijo oblikovanja. Je članica nacionalnih in mednarodnih žirij na področju oblikovanja (European Design Awards, Art Directors Club NY) in številnih uredniških odborov mednarodnih akademskih revij in organizacijskih odborov konferenc. Pogosto je vabljen osrednja govorka na oblikovalskih konferencah (Tokio, Colombo), na UL ALUO pa predava na Oddelku za oblikovanje vizualnih komunikacij in je prodekanja za področje trajnosti in komunikacije. Od leta 2024 je članica raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

Marija Jenko

Marija Jenko je diplomirala leta 1985 na tedanji Fakulteti za arhitekturo, gradbeništvo in geodezijo, smer arhitektura in leta 1986 na Akademiji za likovno umetnost, smer slikarstvo, Univerze (Edvarda Kardelja) v Ljubljani, kjer je leta 1990 končala tudi podiplomski študij umetniške grafike, ki jo ustvarjalno združuje s področji tekstilnega oblikovanja in umetnosti ter arhitekture. V okviru mednarodnih raziskovalnih projektov in mrež je gostovala na Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Pragi (1996), na Danmarks Designskole v Københavnu (Dyeing with Natural Dyes, 1997-99), De Montfort University v Leicesteru (Woollen Project, British Council 1999-2001) in na Aalto University v Helsinkih (Erasmus Exchange, 2022). Vključena je v veliki interdisciplinarni projekt Nova evropska svila Univerze v Ljubljani (10. 2024 – 10. 2025).

Imensko kazalo

A

Ackland, Peter 113, 125
Ajdič, Igor 82
Appelbaum, Barbara 97, 107
Arden, John 80, 81
Aristizbal, Irena 66
Arnheim, Rudolf 112, 125
Aydin, Dicle 89, 107
Aye, George 125

B

Baglioni, Piero 107
Bakke, Monika 57, 60
Baldini, Luca 126
Beaumont, Anna 109
Beck, Ulrich 59, 60
Beer, Tanja 86, 161, 162
Bennett, Jane 15, 17, 18, 23, 59, 60
Berlot, Uršula 5, 8, 11, 149, 155, 169
Birkeland, Inger 89, 93, 98, 99, 110
Biscontin, Guido 107
Bishop, Claire 51, 54 –56, 58, 60
Bohlmann, Carolin, 72 –74
Bolt, Barbara 27–32, 46
Bonoli, Alessandra 108
Bourne, Rupert 125
Bourriaud, Nicolas 20, 23, 55, 60, 149
Brady, Emily 15, 23
Brandi, Cesare
Brecelj, M. Arijana 58, 60
Breznik, Maja 45, 46
Brinck, Ingar 32, 33, 46
Brod, Max 79
Brundtland, Gro Harlem 88, 95
Burger Kovič, Katja 132, 133, 135, 140, 146
Burke, Edmund 11, 18, 23
Butina, Milan 29, 30, 46
Butler, Judith 37, 46

Buzzi, Marina 126

C

Campagna, Federico 22–24
Cankar, Ivan 79
Caracciolo, Marco 23
Cardinali, Francesca 109
Carson, Rachel 69
Cerar, Danilo Avgust 79
Chambers, William
Bradnee
Chelazzi, David 92, 101, 107
Chua, Eu Jin 15–17, 23
Clewis, Robert R. 23
Coombs, Gretchen 25, 36, 36, 43, 46
Čapek, Karel 77–79
Čebon Lipovec, Neža 97, 107
Černe Oven, Petra 7, 111, 113, 123, 125, 152, 164, 171

D

Dal Pozzo, Alessandro 102, 107
Dariš, Metka 86
Dawe, Neil K. 5, 9, 87, 107
De la Torre, Marta 108
De Oliveira Silva, Luísa
Batista 126
De Silva, Daniela 125, 126
De Silva, Megan 92, 108
Del Curto, Davide 92, 103, 107
Delak, Ferdo 79, 80
Delanda, Manuel 32, 46
Delibes, Léo 76, 84
Demos, T. J. 63, 66, 74
Dempsey, Emma 125
Deon, Luisa 126
Dražetič, Denis 96
Driussi, Guido 107

E

Eckelman, Matthew J. 109
Eliot, Thomas Stearns 76
Elkins, James 74
Elliot, Robert 74
Elnaggar, Abdelrazek 91, 92, 100, 101, 108
Evernden, Neil 13, 15, 17, 23

F

Farquharson, Alex 66
Ferjančič, Ivanka 127, 132, 139, 140, 153,
Fernández del Hoyo,
Alfonso Pedro 109
Ferrari, Anna Maria 109
Fife, Gwendoline 109
Finkbeiner, Matthias 108
Finžgar, Fran Saleški 80, 81
Fischer, Konrad 68
Flusser, Vilém 112, 125
Forin, Silvia 108
Foucault, Michel 16, 27, 34, 36, 46
Fowkes, Maja 51, 60
Fowle, Kate 25, 34, 46
Franzoni, Elisa 92, 108
Friedman, Ken 119, 120, 125
Fulton Suri, Jane 122, 125
Fusté-Forné, Francesc 108

G

Gabrielli, Rossana 108
Gadžijev, Arijana 132, 146
Galacho, Cristina 109
García Muiña, Fernando
Enrique 109
García, José Francisco 109
García, Mark 129, 147
Gibson, William 80, 81
Giezen, Martina 68, 74
Giraudoux, Jean 81, 82
Goddard, A. 113, 125
Godfrey, Tony 67, 74

Golia, Pavel 78
Gooda Sahib, Nuzhah 123, 125
Gorinšek, Danilo 82
Gorše, France 96
Govekar, Fran 86
Grafenauer, Petja 7, 8, 49,
52–54, 58, 60, 62, 150, 157, 169
Green, Jessica F.
Grossi, Antonella 91, 98, 109
Groys, Boris 26, 27, 46
Guattari, Félix 39, 59, 60
Guillaud, Hubert 89, 108
Guimaraens, Guillermo 110
Gulbenkian, Calouste 67

H

Hall, Stuart 112, 126
Hanžek, Eva Jera 7, 49, 57,
58, 60
Haraway, Donna 32, 59, 60
Hausmann, Ina 73
Hawkes, Jon 89, 90, 108, 152
Heidegger, Martin 26, 31, 47
Henderson, Jane 92, 108
Hitt, Christopher 12, 15–17,
23, 155, 156
Hrup, Anamari 7, 49, 57, 58,
60, 61, 150, 157–159
Huyghe, Pierre 21, 24

I

Ifko, Sonja 92, 108
Isigonis, Panagiotis 108
Ivanović, Nataša 7, 63, 151,
159, 170

J

Jackson, Tim 6, 59, 60
Jameson, Fredric 13, 23, 155, 156
Jamnik, France 80–82
Järvelä, Marja 90, 93, 108
Jay, Martin 13, 23
Jenko, Marija 7, 8, 127, 131,
134–136, 138–140, 142, 146,
153, 165, 172

K

Kant, Immanuel 11–13, 15–
17, 19, 23
Katz, Eric 74

Klabund (Henschke, Alfred) 80
Koblar, France 78, 86
Kocjančič, Ana 7, 75, 78–80,
82, 83, 85, 86, 151, 161, 171
Kocjančič, Vladimir 77, 86
Koren, Klavdija 7, 63, 151,
159, 170
Koskinen, Ilpo 122, 125, 126
Košak, Hinko 80
Kraner, Kaja 6, 7, 25, 46, 149,
156, 169,
Krasny, Elke 25, 33–36, 46
Kravanja, Aljoša 62
Kreft, Bratko
Kriemann, Susanne 7,
39–41, 46, 47
Kunst, Bojana 25, 27, 36,
37, 46

L

Leporini, Barbara 123, 126
Leslie, Esther 23
Lippard, Lucy 49, 60
Livieri, Arianna 108
Long, Richard 7, 8, 63, 66–74,
151, 159, 160
Luciani, Andrea 103, 107
Lukan, Blaž 84, 86
Lyotard, François 13, 23, 155,
156

M

Macedoni, Francesco 127,
132, 139, 153, 166, 167
Malik, Cecylia 7, 43–45, 47
Malovrh Rebec, Katja 109
Malpas, William 68–70, 74
Manovich, Lev 38, 47
Mao, Yong 109
Marcomini, Antonio 108
Markočič, Vlasta 13, 23
Marra, Annalisa 109
Masi, Giulia 107
Mason, Randall 89, 97, 108
Matul, Niko 7, 80–82, 85, 86
McKenzie, Stephen 96, 108
Menegaldo, Martina 105, 108
Merleau-Ponty, Maurice 15, 32
Metatla, Oussama 125
Mileto, Camilla 110

Millner, Jacqueline 25, 35, 36,
43, 46
Mitchell, William John
Thomas 112, 126
Moder, Janko 82
Molinari, Daniela 109
Moravec, Dušan 75, 86
Morley, Simon 23
Morton, Timothy 11, 19, 23,
155, 156
Mršnik, Jana 132–136, 138–
140, 142, 146
Muhovič, Jožef 30, 38, 47,
Muñoz-Viñas, Salvador 91,
93–95, 99, 103, 108
Mussi, Andréa Quadrado
123, 126

N

Nancy, Jean-Luc 14, 23
Nash, David 66
Navalón, Virginia 110
Nečimer, Manica 82, 86
Neugebauer, Sabrina 105,
108
Newman, Barnett 13
Nguyen, Thuy 108
Nietzsche, Friedrich
Wilhelm 17
Nixon, Richard 40, 69
Nolli, Josip 86
Nučič, Hinko 75, 86
Nunberg, Sarah 92, 101, 109

O

Obrški, Jure 76, 82, 83
Ortega, Javier 98, 109

P

Papanek, Victor 112, 126
Parrika, Jussi 41, 47
Pasolini, Pier Paolo 127, 131,
132, 138, 140–142, 146, 147,
148, 153, 166, 167
Perry, Lara 25, 33–35, 46
Pinheiro, Catarina 92, 101, 109
Pini, Martina 109
Pizzol, Lisa 108
Poggi, Giovanna 107
Porekar Kacafura, Irena 99

- Pozdorovkina, Irina 101, 109
 Pranjić Mauko, Alenka 92, 109
 Predan, Barbara 123, 125, 172
 Pristov, Tjaša 104, 110
 Purvis, Ben 88, 89, 109
- R**
 Rancière, Jacques 39, 47, 54, 61
 Ranogajec, Jonjaua 109
 Ravnikar, Ljubo 79
 Reddy, Vasudevi 32, 33, 46
 Reich, Warren Thomas 25, 26, 47
 Reimann, Hans 79
 Resnikoff, Serge 125
 Ribeiro, Lauro André
 Riccardi, Maria Pia 126
 Riegl, Alois 93
 Riess, Eva 73
 Ristić, Ljubiša 85, 86
 Robinson, Darren 109
 Rodrigues, J. Delgado 91, 98, 109
 Roelstraete, Dieter 67, 74
 Rojec, Gaja Naja 61
 Ryan, Kenneth L. 5, 9, 87, 107
- S**
 Sajinčič, Nežka 110
 Sanchez, Sarah A. 109
 Sassoni, Enrico 107
 Schwenger, Peter 14, 24
 Selan, Jurij 29, 30, 47
 Semenzin, Elena
 Settembre Blundo, Davide 91, 100, 109
 Sever Škapin, Andrijana 109
 Shapiro, Nicholas 14, 24
 Silva, Thaisa 126
 Singh, Jahnvi 120, 126
 Skrušny, Vaclav 79
 Skupina Archigram 131, 148
 Slavec, Ana 99, 109, 110
 Slivnik, Frančiška 78, 79, 86
 Smasek, Lojze 83
 Smith, William Eugen 69
 Smithson, Robert 63, 66, 71
 Soini, Katriina 89, 93, 98, 99, 110
 Sonesson, Göran 112, 126
- Southwick, Caitlin 109
 Spinelli, Rosangela 108
 Spinoza, Baruch 17
 Staniforth, Sarah 103, 104, 110
 Stare, Josip 75, 86
 Starman, Vesna 110
 Stenne, Anne 24
 Stockman, Tony 125
 Stolterman, Erik 119, 120, 125
 Stražišar, Andrej 84
 Streitberger, Alexander 40, 42, 47
 Strickfaden, Megan 126
 Svetina, Matija 97, 107
 Svetlik, Maja 132–136, 138, 140, 142, 146
- Š**
 Šedlbauer, Zvone 80, 82, 86
 Šeme, Blaž 5, 7, 87, 92, 96, 104, 108, 110, 149, 152, 162, 171
 Šest, Osip 77, 79
 Šinkovec-Črtomir, Adolf 127, 132, 133, 135, 136, 138, 140, 153
 Škrlep, Luka 109
 Šmit, Žiga 149
 Štrucl, Tomaž
- T**
 Tate-Harte, Alice 110
 Thickett, David 110
 Tsing-Lowenhaupt, Anna 42, 43, 46
 Thomas, Joyce 112, 126
 Throsby, David 93, 110
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 77, 78
 Tombazzi, Alessandra 120, 126
 Tombros, Anastasios 125
 Tory, Iztok 76, 82,
 Tugnoli, Alessandro 107
 Turk, Janez 109
 Turrina, Anna 92, 107
 Tyrolt, Antonella 108
- V**
 Vavpotič, Ivan 77, 78
 Vegas, Fernando 89, 110
 Venn, John 88, 89
- Viederman, Stephen 88, 110
 Volpi, Lucrezia 108
 Vovk, Melita 82–85, 151
 Vučetić, Snežana 109
 Vučko, Denis 96
- W**
 Waenerberg, Annika 63, 74
 Wagner, Julia 109
 Weiskel, Thomas 12, 24
 White, Luke 14, 23, 24
 Willard, Christopher 28, 47
 Williams, Tennessee 80, 81
- Z**
 Zabel, Igor 56, 61
 Zabeo, Alex 108
 Zgonik, Nadja 86
 Ziady DeLue, Rachael 74
- Ž**
 Živadinov, Dragan 76, 84, 85



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje