

Interpretacije neznanega

RAZPRTOST BITI

Kaj se zgodi z lepim telesom, ko vanj zareže kirurški nož? Lahko z analitičnim posegom sežemo v globino, v srčiko lepote in ekstrahiramo oprijemljivo bistvo lepega? Fragmenti so zgolj prenosnik, nosilec lepega, lepota sama pa ostaja neprijemljiva. Pa vendar je v fragmentaciji mogoče zaslutiti globlje bistvo. To je razvezanost Lepote od njenega nosilca. Od forme. Od predpostavke. Od materije. Od avtorja. Od gledalca. Od simbola. Od česar ostane samo še Nič. Neubesedljiv in abstrakten. A vendarle dovolj realen, da si lahko nadene katerokoli ogrinjalo in svojo Absolutnost emanira v kategorijah končnosti. Popkovina, ki veže umetnost z numinoznim, je kot voda življenja napajala umetnost vseh dob. V svojem "ničnem" bistvu je umetnost zavezana transcendenci. V XX. stoletju, razbremenjena vpetosti v formalne strukture, toliko bolj.

Če vas tematika spominja na klasični tekst psihoanalize, Freudov *Traumdeutung*, mislimo podobno. Razmerje med zevajočo ničnostjo in simptomi, ki jo zaznamujejo, ne da bi jo določili, zaznamuje tudi histerijo. Središčna zev, popек, je običajno označena kot travma. O tem pričajo koncepti sodobne filozofije, kot so *manko*, *razloka*, *sled*, *Unheimlichkeit*, *groza biti in* podobno. Dejstvo je, da se ob koncu zgodovine misleči um vse pozorneje obrača na tisto, kar od zgodovine ostane, ko epohe nadomesti eklektičen vrtinec vseh časov, babilonski stolp, in na vakuum v njegovi sredini.

Sodobna umetnost¹, ki jo zaznamujeta zavračanje vrednostnih sodb in abstraktno koncipiran um, vprašanje tematizira skozi precej širši repertorij kot psihoanaliza. Ničnost, ki gibanje poraja, se v umetnosti praviloma ne kaže kot kot tesnobna izkušnja. Umetnost ne problematizira toliko sistemskosti in razpoke v

¹ Sorodno lahko razmišljamo ob navezavi filozofija-znanost. Ker bi vpeljava slednjega zahtevala članek zase, se bom nanašala zgolj na umetnost.

njem, kot vprašanje, kako posredovati vednost o gibalni dinamiki, ki se iz neskladja poraja. Torej je vprašanje, kako ozavestiti sam miselni repertorij. Ob tem se poslužuje raznolikih postopkov in soočenj, inspirativnih tudi za sodobno teorijo: transformacije, naključja, šoka, nerazumljivosti, nedokončanosti, heterogenosti, humorja, mirovanja, predvsem pa aktualnosti trenutka. Z enim samim namenom: da bi ustvarila prezenco, iz katere se rojeva *kairos*. Brez razprtosti izkustva umetnost ni smiselna.

Poseben poudarek bom namenila dožemanju telesa, ležaja zavesti, ki v začetku tretjega tisočletja, po vsem razvoju medicine, plastične kirurgije, genetike ipd., še vedno ostaja "utelešena skrivnost" in se nam kaže manj znano kot kadarkoli. Teza, ki jo zagovarjam, je, da tisto, kar je v sodobni filozofiji označeno kot travmatsko, na polju umetnosti deluje kot nevtralno počelo gibanja, nuja ali celo počelo transcendence. Trdim, da je metafizična zavest prešla iz sfere filozofije v sfero umetnosti. Filozofi kot so Baudrillard, Derrida, Barthes, Adorno, Benjamin in še mnogi drugi, črpajo spoznanja iz opazovanja umetnosti, ki samozadostna, iz same sebe poraja gibanje. V tem duhu bom skozi tekst soočala pisanja o umetnosti s filozofskimi pisanji, proti koncu teksta vse abstraktnjšimi. Izhodišče pa je tubitno: razprtost biti, kakršna se kaže v Jaspersovih štirih mejnih situacijah (situacijah, na katere ne moremo vplivati), odpre vertikalno v transcendenčno zavest. Ničnost kot počelo gibanja budistična in daoistična snovanja (filozofska, prisotna v slikarstvu, zenovskih koanah, načinu življenja) posvečajo intenzivno pozornost že precej dlje kot eno stoletje. V citiranju njihovih znanj ne vidim preseljevanja nacionalnih filozofij, ampak raje prepoznanje univerzalnosti izkustva.

Negativna, travmatska konotacija ničnosti je seveda pogojena z zgodovinskim ozadjem (zahodne) misli. S koncem Zgodovine, Umetnosti, Boga in Simbolnega v smislu končne forme, se je mnogo filozofov obrnilo k umetnosti in skozi ponovno odkrila center. Ne več v renesančnem pomenu koncentrične upodobitve sveta in ne več skozi natančno koncipiran dramaturški lok. Prej v smislu kopernikanskega obrata, ki se dogodi, ko se logičen um znajde v slepi ulici. V dobi, v kateri je gibanje povednejše od stabilnosti, forma zgublja afirmativen značaj, ničnost kot gibalno pa ga pridobiva. Obenem pa ne priznava kvalitete zakonodajalske, dokončnosti ali objekt(iv)nosti. Kaže se zgolj kot razpoložljivost trenutka, onemogoča pa, da bi nanjo pokazali s prstom.

1. FILOZOFIJA: STRAH IN POGUM

... Zbogom resnicoljubnemu zrcalu,
ki sem mu pustil svojo krinko,
da bi se spustil na dno brezkončja
– in se nisem spustil nikoli:
nimaš dna, zgolj površje? ...
(Octavio Paz, *Zbogom domu*)

XX. stoletje je izpostavilo paradigmo, ki je bila doslej vseskozi prisotna, a prav v vseprisotnosti zakrita za podobami zgodovine. To je dejstvo, da je vse minljivo in da minljivost človeku povzroča nelagodje. V filozofijo je ta zavest vstopila iz izkušnje XX. stoletja, prežetega s tesnobnimi občutki. Isto stoletje je začelo govoriti o absurdni, fragmentaciji, simulaciji, virtualnosti in o smrti vsega, kar je doslej konstituiralo zgodovino. Verjetno ni dobe, ki bi se toliko spraševala o sami sebi, kot to počne sedanja. Govor o krizi lastnih paradigmatičnih temeljev se je sčasoma prevesil v pridajanje predpone post², ob čemer sedanost, iz katere raste prihodnost, ostaja zmuzljiva neznanka. Realnost se kaže kot privid iluzionistične tehnologije, kot sanje ali kot fantazma slepega očesa. Zdi se, da se *Zeitgeist* tretjega tisočletja razodeva prav skozi *Nič*, ki zeva iz razbitin ogleдалa Zgodovine, in skozi vprašanje noetičnega strukturiranja. Slednje se je izostrilo, ko je izkustvo gibljive in minljive stvarnosti začelo prevladovati nad simbolno in ji odvzelo veliko začetnico. Nelagodje, ki izvira iz občutenja *Zeitgeista*, je očitno, a prav zev, razpoka je bila od nekdanjega okna, ki je človekovo misel zmoglo rekonstruirati, jo razviti.

Ne preseneča, da se sodobna umetnost dosti lažje sooča z aktualnim časom. Videti je, da je dobila nov zagon in presešla vse prejšnje dobe, ko je, skrita za simbolno podobo, ostajala v senci filozofije. Tisto, kar je koncentriralo polje zrenja, so vprašanja sama. Torej izvorna *sophia*.

Začelo se je s sanjami. Iz njih se je rodila psihoanaliza. *Traumdeutung* je postal temelj motrenja sodobnosti, obenem pa je konotacijsko še vedno dovolj odprt, da dopušča navezave na aktualni čas. Rojstva psihoanalize ne determinira "to, kar pomenijo posamezne sanje, temveč da so označevalne in v svoji organiziranosti odsevajo univerzalno strukturo."³ Gibalo sanj, os interesa, je v neznanem, okoli katerega rotira večplastni kognitivni palimpsest. "V vsakih sanjah je vsaj eno mesto (*Stelle*), ki je nezapolnjivo (*unergründlich*) – popek, kar je stična točka z vsem neznanim (*mit dem Unerkannten zusammenhängt*)", citira Bronfenova Freud (ibid., str. 63). Sanje so torej interpretativno razmerje z neznanim. Ko je Freud je

² Npr. post-zgodovinsko ali post-utopično obdobje.

³ Bronfen, '98, str.68.

“absurdnemu” pojavu trietilamida pripisal posebno pomenljivo vrednost, je zamajal težišče zahodne miselne kulture. Poprek je uganka, ki ne prinaša niti vnaprejšnje gotovosti niti možnosti predvidevanja. Skrivnost, ki ni rešljiva s simbolnim jezikom, doumeti pa jo zmore izkustvo neposrednega uvida⁴.

Strukturni kontekst sanj je budnost. Težava je v tem, da civilizaciji, ki temelji na aparatu racionalne zavesti, ideje ali predstave, duhovni koncept, ki stoji izven sfer predstavljivega, deluje nezno tesnobo in nevzdržno. Od tod zanikanje travmatskega, beg v sanje. Če se za hip ozremo v fenomen zanikanja, opazimo priročni etimološki vir: za-NI-kanje. In za Ni-jem *grozo zgolj biti*, strah pred življenjem in njegovim večnim gibanjem, minevanjem in postajanjem. Tako v sanjah, kot v budnosti. Kot s prebujenjem iz sanj zamenjamo strukturo pereče realnosti, tako tudi v budnosti na mestu soočenja z Realnim zanikamo kritični moment oz. ga nadomestimo. Žižek: “želimo se rešiti določene mučne misli, ki se je popolnoma zavedamo, zato jo popačimo in prevedemo v hieroglif sanj. Toda prav s tem popačenjem misli v sanjah se v sanje vpiše druga, precej bolj temeljna želja” – želja, da bi realnost zamenjali s podobo o njej, da bi strah prespali. “Tu pa tiči končna lekcija Freudove razlage sanj: “resničnost je za tiste, ki ne vzdržijo sanj.”” (Žižek, 2000)

... *Kako, o spanec, z glasovi izreči tvojo tišino?*
(Octavio Paz, *Nokturno*)

Nevtralnost novuuma. Ekscesni vznik novega⁵, neznanega, različnega, lahko prinese tako soočenje, kot zakritje uvida; tako zaupanje v tisto, kar (še) ni umljivo, kot boleče rušenje otroške vere v fantazmo. Razvoj in ranljivost pred presežnim sta prepletena v istem procesu. Razpoka v determiniranem lahko odpre oko *sublimnega* zrenja. Kar je odvisno zgolj od posameznika – interpretatorja sveta: povnanjeni eksces je za gledalca nezavezujoč. Šele, ko je vznemirjajoči vdor travmatične Realnosti ponotranjen kot realnost sama, je začaran krog prekinjen.

Morda je XX. stoletje stoletje psihoanalize. Fascinacija z njenimi orodji spominja na reko, ki napaja zemljo obeh bregov, daleč od tega, da bi se zadrževala zgolj v strugi svojega predmeta. A skepsa ni nikoli odveč. Zato na tem mestu le bežen zaznamek, več pa, predvsem posredno, v naslednjih poglavjih.

Strukturno poenoten jezik psihoanalize ne preseže meja racionalno-logičnega sistema. Čeprav se z nezavednim ukvarja, se na drugo stran “Aličinega ogledala” ne prebije, lahko pa jo locira. Vrača se k travmatični točki onstran simbolnega

⁴ Rudolf Otto omenjena pristopa označi *aposteriorno* spoznanje in *apriorni* uvid.

⁵ Ob tem ni mišljeno “potrošniško” hlastanje po navidezno novem, variacijskih premetankah, skladnih s trendi *zeitgeista*, afirmativnih, a ne preobražujočih.

kot pacient na njegovem kavču. Da preidemo navidezno steno⁶, moramo svojega duha pripraviti do stanja, ko je pripravljen opustiti dominacijo nad zavestjo⁷. Proces strukturiranja je avtomatičen, v največji meri podrejen antropološkim pogojevanostim znakovne semantike in povratne funkcionalizacije (Barthes), le redko pa je samostojen, svoboden, v svojem delovanju. Tudi analitik išče zaprtje simbolne strukture, ko se nanaša na pretekli dogodek, ko najde najadekvatnejši interpretativni model. Analizirani, zavračajoč interpretacijo, reproducira travmatsko izkustvo in mu vrača sedanost, prezentnost. Zev neskončnosti, absolut brez oblike, barve, vonja in okusa, pa ostaja brezčasna, a vsemu časnemu iminentna stalnica, skrivna priča simbolnega obredja slehernika.

Ko je psihoanaliza degradirani moment različnosti, nekompatibilnost ali manka povišala na osrednje mesto, je ohranila njegovo negativno, travmatično konotacijo. Po eni strani se človek sooča s svojim nezavednim (večinoma) le, če je v to prisiljen, takšna izkušnja pa je travmatična, po drugi strani pa so psihonališke interpretacije pripomogle k ohranjanju bav-bava. Najočitnje verjetno skozi obravnavanje histerije, ki je ustoličilo psihoanalitično metodo.

Fenomen histerije je po mnenju E. Bronfen "prej kulturni konstrukt, kot striktno klinični sindrom."⁸ Elisabeth Bronfen popka ne razgalja le v njegovi subjektivni določenosti, ampak tudi kot "kritično kategorijo v kulturnih analizah, prepletenost povezanosti, zarez, vezi in negacije, torej vez zgrajeno okoli nič. Govor o vozlu subjekta ne poudarja, da je posameznik razcepljen in multipliciran, ampak kako multicpliteta ponuja nova sredstva integracije... Metafora postavi pod vprašaj vsako kulturno determinacijo... skozi posameznika, ki privzema fantazije koherence, z zavestjo da lahko razpadejo... Kategorija popka obstaja onstran pojmovanja subjekta izključno kot konstrukta reprezentacij."⁹ Teži k temu, da bi razklenila zakone subjekta, se razvezala njegovih dogem ter razkrila iluzornost njegovih protetičnih fantazij o moči in neranljivosti.

Izvorna izguba je enako neznosna kot obilje uresničitve želje: oboje kriči o nepopolnosti in nezadovoljujočnosti danih eksistencialnih in miselnih konceptov. Običajen odgovor na ekscese življenja so fantazije o integriteti in pripadanju. V takšni "kompromisni formaciji," trdi Žižek, "v simptomu, se človek umakne v formo šifriranega, nespoznavnega sporočila, pred resnico o njegovi želji, resnico,

⁶ Kafka v je kratki zgodbi *Pred vrati postave* radikalen: ovira je obstoječa le toliko, kot verjamemo v njeno enoznačno prezentacijo.

⁷ Zen budisti pravijo, da sam od sebe tega ni voljan storiti, potrebno ga je prisiliti v to. Tisto, kar je orodju sistematizacije in urejanja sveta zagotovo tuje, je miselni paradoks. Na tak način *perpetuum mobile* človekovih možganov zmore doseči kvalitativni preskok, spremembo agregatnega stanja zavesti (subtilnejšo zavest).

⁸ Bronfen, '98, str. 40.

⁹ Ibid., str. 9.

s katero se ni mogel soočiti, ki jo je izdal.”¹⁰ Zmešnjava reprezentacije ranljivosti in dejanske ranljivosti je vgravirana globoko v družbeno podstat. Da je družba sama histerična, predstavlja zanesljivo dejstvo tudi Barthesu.

Narcisoidno formiranje posameznika skozi samoreprezentativne fantazije črpa iz strahu pred presežnim neznanim in iz potrebe po varnosti. Priča o finalni nemožnosti zaščite pred nenehnim soočanjem z Realnim. Izraža se v kopičenju podob, izpraznjenih pomena, ločenih od bivajočega, nekonsistentnih po vsebini, mimetičnih potvorbah. Nedotaknjeno in neizraženo ne ostane le človekovo bistvo, ampak tudi realnost, pred katero naj bi podobe zarisale “čarni ris”. Avtonomija (ne samopromocija) je pogoj tolerance. Kjer notranji svet ni razkrit, kjer vlada eklekticizem, je dialog vnaprej onemogočen. To omogoča brezpravje – zakon moči. Sorodno Viktor Frankl trdi, da trpljenje od *eksistencialnega vakuuma* “še nikakor ne pomeni bolezni, pač pa je znak človekove polnoletnosti”¹¹, saj je avtotranscendiranje človekove eksistence temeljna prvina njegovega obstoja.

2. UMETNOST: ONKRAJ SIMBOLNEGA

Kopernikova teza o Zemljinih okroglinah je stara, pa vendar ljudje še vedno težimo k izravnavanju resnic v enotno ploskev. Rob je *noetično brezno*, ki hkrati privlači in plaši. Je mesto zločina, na katerega se vedno znova vračamo. Obenem pa je robnik tisti kamen spotike, ki ga, v predvidevanju enostavnosti, enotnosti sveta, vedno znova spregledamo ter ob njem ponavljamo iste napake. Izstopajoče od pravila ostaja paradoksalno nevidno. Ko ga ozavestimo, nam v svoji vednoprisotnosti deluje kot odkritje tople vode.

Središčna os sodobne umetnosti se kristalizira v *mejnih prostorih*: med izkustvom in konceptom, jezikom in naključjem, notranjim in zunanjim. Med vrsticami. Sočasje različnosti, ki ustvari *prostor vmes*, izostri razliko med pomenskimi znaki, obenem pa deluje kot njihovo stičišče, raven, ki se razprostre iz preseka večpomenskosti. Kadar umetnost ni svobodna, kadar se podreja ide(ologi)ji ali kapitalu, le redko preseže raven dekorja in zabave. Dvorski umetniki praviloma niso stremeli po brezčasju – čas so afirmirali.¹² Najvišji velikani umetnosti rastejo iz časa, ki ga še ni.

Sodobna umetnost na prvi pogled nima več “dvora”, ki bi mu služila, torej bi lahko pričakovali, da se vsa predaja gibanju svoje notranji biti. A ni tako: sodobna umetnost je tako spektakel kot resnica, tako zakritje kot uvid. Ni skupnega

¹⁰ Žižek, Delo, '00.

¹¹ Frankl, Bog podsvjesti, str. 77.

¹² “Privezan na svoje življenje in odvezan živeti”, pravi v pesmi Nespečnost Octavio Paz.

imenovalca, ki bi jo lahko povzel, je le naš lastni trenutek uvida, ki retrogardno osmisli umetniški dogodek. Osredotočili se bomo na dva velika sklopa analiz moderne estetike.

Prvič: skepsa nad hiperrealno površino kreiranja virtualnega družbenega življenja, katerega spektakelsko počelo seže tudi v umetnost kot družbeno dejavnost; ta družbenokritičen pogled na estetiko zaznamuje predvsem pesimistično občutje, Schopenhauerska distanca do iluzije sveta. Drugič: zavestno odrekanje primatu filozofske ideje ali simbolnosti kot take – opuščanje pričakovanja, da bi misel lahko spoznala gibanje v njegovi avtonomiji, da je lahko ozaveščen drugi; takšne poudarke najdemo predvsem v poskusih miselnega zaobjetja plesne svobode.

Posebno pozornost bom posvetila telesu: večni in najbolj domači neznanki, z dvajsetim stoletjem na novo odkriti v razmislekih o virtualnosti, plesu in body artu. Telesu kot klobčiču polj: prostorskih, časovnih, mehaničnih in zaznavnih sistemov.

Družbena kritika in umetniški aktivizem. Umetniška dela kompresirajo čas večletnih raziskovanj umetnika. Zaradi asketsko zastavljene ekonomije, je osporočilnosti – če naj služi svojemu namenu – zasidrana v jedru realnega. Za starogrško publiko naj bi bilo gledališče “resničnejše od resničnosti”. Katarzično. Danes bi skorajda lahko govorili o izginotju katarze: kot da virtualne medijske dejavnosti, kljub trudu, da bi nam postregle z ekscesom in šokom, presežka Starih ne zmorejo. Za katarzo je potrebno premaganje časa (brezčasje trenutka), prostora (soočenje z drugim) in sebe (notranjo preobrazbo). Zdaj je “virtualni” prostor tisti, ki je “bolj resničen od resničnosti”, a le kot povnanjena, *objektna realnost*. Hiperfluktuacija efektivnosti – v neznosni lahkosti bivanja – sovпада s tesnobo, ki jo vzbuja dejanska praznina pred(po)stavljenega in s potrebo po novih in novih stimulansih fantomatskih realnosti. To so mimetične reprezentacije, *uprizorjanje smisla*. “Virtualnost dominira aktualnosti in postavlja na glavo koncept realnosti,” trdi Peter Weibel.

IZMISLIL si je obraz.

Za njim

je živel, umrl in vstal

mnogokrat.

Njegov obraz

ima danes gube tega obraza.

Njegove gube nimajo obraza.

(Octavio Paz, Drug,)

S premestitvijo umetnostnega sistema in rekonstrukcijo mišljenja v precejšnji meri sovpadajo nove tehnološke in znanstvene paradigme, a iluzija umetnih svetov sama po sebi ni vezana na noben čas, kaj šele "objekt krivde". Vprašanje, *kaj je realno*, lahko zastavimo pred vsakim umetniškim delom. Gotovo sta realna *odnos do sveta* in *delovni proces*. Posebnost umetno generiranih senzacij je njihova zmožnost nadomeščanja realnosti, hiperrealnost. *Ultimativnost idealnega* ustvarja potrebo po popolnosti in frustracijo ob nepopolnosti. Popolna je seveda lahko le fantazija, pa še ta le, dokler se ne uresniči. Spomeniki idealom so v končni fazi *memento mori* družbenih zmot. Diktat idealnega pomeni odklon subjekta od njegovega notranjega neubesedljivega jedra, z zanikanjem spremenjenega v rano. Z vsakim zakritjem je rana strašnejša in človek dlje od svojega centra. "Gre za substitucijo realnega z znaki realnega," pravi Jean Baudrillard (Baudrillard, '99, str. 9–10). "Kar doživljamo v vsakdanji realnosti, čedalje bolj postaja utelešena laž," je še ostrejši Žižek. Malo za šalo, malo zares: v starih časih, ko so ljudje še preganjali čaravnice po mračnih gozdovih, so poznali koncept *demonskega*. Za demonsko je veljalo tisto, kar nosi videz smisla, pa nima globine; odsotnost reda, ki se diči s fragmenti urejenega sveta.

Resnični problem pa niso umetni svetovi, ampak svet kot ploskev, integracija kakršnekoli avtonomije v poenoteno *intersubjektivnost*. Ali, po Brechtu, hipnotični učinek *Gesamkunstwerka*, njegovega *iluzionizma*. Izguba *globine polja*. Ko se površina kaže kot dokončna, v izgubi izvirne napetosti med realnostjo in iluzijo, se izgublja tudi transcendenca. Morda znotraj umetnostnega market(ing)a, ki ustvarja estetske potrebe, še izraziteje kot drugje. "Realno ne izgine v iluziji, iluzija je tista, ki izgine v integralni realnosti"¹³. Sintagma "vse je enako realno" se torej v skrajni konsekvenci izteče v čisti cinizem, odrekanje vrednot, izgubo referenc in vertikale ter *eksistencialni vakuum*, kot zadevo imenuje Frankl. "Najhujše je prav v tej spravi antagoničnih oblik v znamenju konsenza in družabnosti. Ničesar ni potrebno pomirjati. Treba je obdržati odprti drugost form in neenakost pojmov, pri življenju je treba ohraniti oblike nezvedljivega."¹⁴

Inflacija pomena poteka na vseh registrih hkrati: na družbenem, psihološkem in duhovnem. Tako je porast hiperrealnih podob *družbe spektakla* izzval povratno reakcijo – *družbeni aktivizem*. Pa naj gre za anarhistična pisanja Guya Deborda ali aktivizem v umetnosti, ki čedalje bolj dobiva status avtonomnega žanra. David Harvey pripiše paradigmi časovno-prostorske kompresije katastrofalne posledice: dezorientacijo in razdiralni učinek (politično-ekonomski, kulturni in družbeni). Motrivci časa uporabljajo izraze kot so: "biopolitična proizvodnja, proizvodnja družbenega življenja" (Michael Hardt in Tomi Negri), "korporativna tehnouto-

¹³ Baudrillard, '99, str.193.

¹⁴ Baudrillard, '99, str.323.

pija globalizacije” (Armand Mottelart), “progressivna mediokratizacija in ekonomizacija” (Gilles Deleuze in Felix Guattari) ali “elektronski fevdalizem” (Peter Weibel). Kot bi ves kritično misleči svet slonel na Freudu: “resničnost je za tiste, ki ne vzdržijo sanj” ali Lacanu: “resnica ima strukturo fikcije”. Pesimizem in apatija presevata tudi pogled na umetnost samo: Marleen Stikker jo označuje kot “zaslon, na katerega se projicira utopija o univerzalnem razumevanju med ljudmi.” Deleuze in Guattari pišeta, da “koncept zdaj označuje storitev”, torej potrošno blago. Stikkerjeva je skeptična do utopije o *dobi komunikacije*: “Kdo bo molčal in poslušal, če vsi oddajajo?” Za kvaliteto komunikacije je namreč bistvena kontemplativna dimenzija poslušanja, dojemljivost za neznano. Umetnost tem mislecem torej ni vodnik h globini resnice. V skladu z nihilistično tradicijo, z Nietzschejevim *Rojstvom tragedije*.

Hibridno polje sodobne umetnosti si prilašča koncepte psihoanalize, semiotike, kulturnih študij, poststrukturalizma, feminizma idr. Presek nedoumljivosti se rodi iz vsakega soočenja različnih avtonomij ali poskusom zaobjetja celote. Kot se bit rodi in umre v praznino. Določujoča prvina sodobne estetike, *tu in zdaj*, je pozicijski referent, v katerem *misel v gibanju* najdeva trdnost. “Ta sinestezija leži globoko v telesnih stanjih, v katerih telo nahaja sebe v okolju.”¹⁵

Prosto po Lyotardu je “naše fenomenološko, smrtno, zaznavajoče telo edini možni analogon za razmišljanje o določeni kompleksnosti misli”. Ultimativnost idealnega se na področju telesa realizira v *aparatih* kot referenčnemu polju za telesne želje. “Avtomat tako razpira mesto telesnega hrepenenja in določa smer travmatičnih želja po popolnosti,” piše Bojana Kunst v knjigi *Nemogoče telo*, navzoč je kot “imaginarno, ki lomi krhke meje telesa in eksistence človeka”. Mehanska paradigma, artifičnost, piše, postane kriterij gledanja telesa in njegove reprezentacije. Navezava telo-stroj, se povratno problematizira v *body artu*, kjer mehanski (ne)adekvat vrača zavest k prezrtemu, pozabljenemu ali zanemarjenemu organskemu originalu. “Umetnost in znanost gresta tukaj z roko v roki, obe sta vedno bolj umetnosti mogočega, njuni objekti imajo podoben ontološki status, so *simulakre*,” beremo dalje. “Gre za brutalno rasistično in fašistično politiko, ki transformirani model telesa razume kot perfektno, manipulativno, predvidljivo in kontrolirano telo. Želja po *nemogočem telesu* je pri tem neposredno povezana tudi s predvidljivostjo in kontolo telesnega.” Transcedenca je nadomeščena s tehnično utopijo nesmrtnosti. “*Nemogoče telo* je... tisto hrepenenje po telesu brez omejitev, brez grožnje smrti, kjer se največkrat prav umetno kaže kot način, kako bi telo lahko bilo in lahko delovalo,” razmišlja Bojana Kunst. Potreba po protetičnosti pa se neha v tistem trenutku, ko se konča potreba po *mehanizmu brez ostanka*, utemeljena na

¹⁵ Tadashi Ogawa, *Fenomen in pomen*, '01. str. 280–281.

razsvetljenski filozofiji in znanosti. Tako pravi Foucault: “Naloga genealogije je razgaliti telo, ki ga je v celoti natisnila zgodovina, in proces, s katerim je zgodovina uničila telo.” Ko *body art* peha telo do skrajnih meja, tako fizičnih kot meja “dobrega okusa”, v resnici počne prav to.

“Toda lepote, če sploh obstaja, ni mogoče dojeti, najti jo je samo tam, kjer jo nekdo, ki jo ustvarja samo z močjo svojega gledanja, vsakokrat na novo ustvari. Ona druga lepota, zajeta v trdne temelje in čvrste oblike, je hrepenenje neustvarjalnih.”

(Arnold Schönberg)

Destrukturiranost in posredovanost. Klasična obrednost umetniške inštitucije je svojega adopta uvajala v transcedenčna stanja skozi neskončne, transu podobne ponovitve. Dekonstruirana umetnost zahteva drugačen pogled: *pogled kreatorja*. Tistega, ki sestavlja drobce v celoto, ki večplastju ustvari pomen. Korak, izhajajoč iz Duchampovega *ready-mada*. Ker je angažiranost sodobne umetnosti usmerjena predvsem v ozaveščanje in klasična umetnost v transcendenco, lahko ugotovimo dopolnjevanje obeh pristopov. “Posameznikova samo-reprezentacija vključuje nasprotna gibanja, ki balansirajo med integracijo in razpršitvijo, povezavo in negacijo, koherenco in razliko; kaže na ranljivost naseljevanja posameznosti in travmatski odtis, ki vpisuje vsak trud sublimacije in simbolizacije.”¹⁶

(De)strukturiranost. *Celostnost doživetja* sveta je vedno latentno prisotna, a nikoli dokončno artikulirana. Modus celovitosti se najizraziteje artikulira skozi sanje, umetnost (posebno v navezavi na telo) in kriznih¹⁷ odstopanjih od systemske enovitosti. To so področja, ki operirajo z nezavednim (odkar metafizika nima več te moči), ga povnanjijo in preobrazijo, zamaknejo objektno realnost, jo spremenijo v *sled* realnosti. Spoznano in neznano sta le različni tonaliteti iste improvizirane godbe. Jezik onkraj jezika. “Moderna poezija... je obenem ukinitiv in stvaritev jezika, ukinitiv besed in pomenov, kraljestvo tišine; a prav tako beseda v iskanju Besede.”¹⁸ Drugače povedano: trdo jedro umetnosti korenini v konstalaciji *praznine, razloke, niča, sledi, manka*. Tako kot se vrtnec emanira iz mirovanja v svoji sredici, tako umetnost poraja svoja gibanja. Odzivna na *mimohode številnih boštev časa*, se realizira v aktualnosti trenutka, a ostaja zavezana večnosti onkraj premen. Grobo sito jezika (verbalnega ali drugače simbolnega) jo ujame v mrežo prezence z ustvarjanjem *ugodnih okoliščin*, s harmoničnim sobivanjem različnih

¹⁶ Maturana in Varela, '98, str. 56.

¹⁷ *krisis*, gr.: 'odločitev, ločitev'. V evropskih jezikih je beseda sprva pomenila 'odločilni, kritični trenutek v razvoju bolezni'. Beseda se torej bolj navezuje na *kairos*, kot na negativno vrednotenje položaja. (Slovenski etimološki slovar, Marko Snoj. Ljubljana, Mladinska knjiga, '97).

¹⁸ Izmenični tok, Octavio Paz, '87, str. 82.

gibal pomena. Kairos je edini *locus vivendi* umetnosti. Če obredna postavitve ni prava, se Umetnost znotraj udeleženca ne dogodi.

Posredovanost. Estetika je, sama po sebi, tisto polje družbenosti, ki neizrekljivemu dopušča možnost neideologizirane artikulacije – od nje ni zahtevana interpretativna konsistenca. Na ta način je *meta-resničnost* reprezentirana v poeziji ali koanih. Referenčna os poezije ostaja v neizrečenem; njeno enost vsak bralec razbere skozi drug izkustveni kontekst. V jeziku, ki je uporabljen kot *omfalični mediator* para-jezikovnega, je zaobseženo zavedanje posredovanosti duhovne biti, operativne narave transfernih sredstev in njihove vsebinske praznosti. “Velika poezija je tista, ki ne razodeva človeka kot lastno afirmacijo, kot popolnost, kot nekakšen blok, ampak kot nepopolnost.”¹⁹

Medtem ko je Ideja umirala, se je na umetnostnem področju rojeval *koncept*. Konceptualna umetnost (v izvornem pomenu) kot zaznamek aktualnosti, zametek t.i. *real time* umetnosti, improvizacije in želje, da dihonomiji umetnost-življenje odvzame diktat. Ko je umetnost zgubila tla pod nogami, je dobila polet. Šalo na stran in ostrino filozofske metode v roke. Postmodernizem ni kronološka kategorija, ampak noetična. Vprašanje ni logos, ampak *izkustvo*: edino orodje, ki zmore vzpostaviti celoto v gibljivi, spremenljivi stvarnosti. Posredovanost umetnosti ni odvisna od “vsevednega” mediatorja (ali skozi pogojevalni učinek repetitivnosti), ampak od okoliščin, v katere je posameznik postavljen, da se nanje lahko aktivno odziva – torej osmisli razprtost trenutka skozi svoj lastni ontolški background in angažma. Da so pogoji kontemplacije vzpostavljeni, se mora estetika sama osvoboditi in na novo domisliti jezik svoje misli. Saj, kot pravi Randy Martin o sodobnem plesu, “*Telo... razumljeno kot znak... zakriva svojo prezenco referenta.*”²⁰

Improvizacija. Čeprav so množični mediji obremenjeni z diktatom okusa, potrebnim in fantazem, obenem mediji kot umetniško sredstvo vendarle razpirajo prostor biti. Teorija o izvoru umetnosti je njeno gibal postavila v *svetost sveta*. Danes aktivni vzdrževalec te drže je improvizacija. “V improvizaciji se je pojavila neka kvaliteta, ki je vnaprej zapomnjeni ples ni premogel... Če improviziraš s strukturo, se tvoji čuti izostrijo, uporabljaš pamet, razmišljaš.”²¹ Določata jo kinetičnost in razmerje *individuum-colectivum*, kar vnaša določeno mero nepredvidljivosti pa tudi prepoznavnost urejene kaotičnosti vsakdanjega življenja. Postavlja torej mediatorski most med tubitnostjo trenutka in brezčasnostjo onkraj imen. Tako da, kot pravi Paul Valery, “si pomaga z nemogočim, izkorišča neverjetno,... zanika običajno stanje stvari.” Emancipacija gibanja od forme je spust v brezmejnost vprašalne oblike.

¹⁹ Sedem glasov, Octavio Paz '87, str. 89.

²⁰ Teorije sodobnega plesa, '01, str. 82.

²¹ Trisha Brown, Teorije sodobnega plesa, '01, str. 153.

“Stalno ga iščem, a ne najdem svojega jezika, zato delam vedno nekaj novega,” se je pošalil György Ligeti, eden najlucidnejših skladateljev XX. stoletja.

A to ne pomeni hermetične izoliranosti. Gibanje se poraja iz intuitivnega občutka za to, da vse, kar je, obstaja samo v razmerju do drugega. Še več, prav soočenje z drugim, oviro, Zakonom, zmore v travmo nemoči vnesti “eureka” notranje preobrazbe, razvezo. Zato Igor Stravinski trdi: “Kolikor bolj umetnost kontroliramo, omejujemo in predelujemo, toliko bolj svobodna je... Grem še dalje: moja svoboda bo toliko večja in obsežnejša..., kolikor ožje si odmerim akcijsko polje in kolikor več ovir si postavim okrog.”

Tam, kjer nič ni na svojem mestu, je nered.

Tam, kjer na zelenem mestu ni ničesar, je red.

(Bertold Brecht)

Vendar to ni praznina nič, ampak praznina kot multifunkcionalen prostor, palimpsest notranjega gibanja, konstantna sedanost. Giya Kancheli meni, da “glasbe, ki nas doleti nepripravljene, sploh ne bi bilo potrebno konkretizirati. Pa vendar glasba pripravlja tišino in sama tišina se včasih pretvarja v glasbo. Ustvariti takšno tišino so moje sanje.” Nepredvidljivost, naključje, pomeni obnovo in rast gibalnih kategorij. Napaka je začetek razvoja. Ples je “nenehno pripravljanje na šok svobode,” meni Peter Brook.

Vmesnik. Jezikovne strukture (z jezikom se začne zgodovina človeštva) lahko imenujemo prostori spomina. Improvizacijo in konzervacijo povezuje dinamika, ki ni vezana na hotenje, ampak na naravo stvari (sveta). Zavest o njunih premenah vzpostavi v misli sočasje, skozi katerega presek se dogodi kvalitativni preskok. To je *točka prešitja*. Koeksistenca antagonsističnih sil, “dveh modalitet želje, dveh sporočil, nekodiranega in kodiranega... razvije bistvo znotraj in onkraj zgodovine”²². Kot vmesni člen, medij, predstavlja sfera ustvarjalnosti točko ravnotežja. Intuitivno komponira perceptivne elemente v introspektivno sintezo spoznanja. “Vmesnik ni podoba. To ni simulaker eden-na-enega, temveč proces prevajanja med različnimi ravnmi koda... membrana za prehodne elemente”, pravi Pit Schulz. Ustvarja *propustnost opne*. Povzamemo lahko, da je dogodek “bitje intelektualnega trenutka, ki ga prav zdaj živimo...ne simbolizira ničesar, zato pa služi nečemu, kar je onkraj njega: *zaxnavnem urjenju*.”²³ Sodobna plesna umetnost razvija svoj jezik iz trenutka in iz sebe same, Trisha Brown govori o “*gibanju v sebi in zase*”. V tem duhu govori tudi Baudrillard: “Ta, ki udari s smislom, ga smisel ubije.”²⁴ Novi

²² Barthes, '92, str. 98.

²³ Trisha Brown, Teorije sodobnega plesa, '01, str. 106.

²⁴ Baudrillard, '99, str. 183.

mediji so pravzaprav interdisciplinarni prevajalniki. Ne ustvarjajo novih načinov, ampak raziskujejo načinovno rabo. V tem smislu so “novi mediji postmediji in metamediji,” trdi Lev Manovich.

3. NOETIČNOST NIČA

“Afirmacija je to kar je v odnosu do smrti in obratno ... Dobiti nazaj resnično življenje pomeni združiti par življenje-smrt, dati mesto nemu v drugemu, tebi v meni, in tako razodeti podobo sveta v razpršitvi njegovih delcev.”

*(Octavio Paz)*²⁵

Smrt, počelo zakritja in uvida. Centralnost našega obstoja je zgrajena na razpoki, ki nas opominja na naš izvor. Lacan pravi da “tisto, kar je rojstvu simbolov primordialno, pradačno, najdemo v smrti, iz katere eksistenca črpa vse svoje pomene”.²⁶ Strah pred smrtjo je v resnici drugi obraz strahu pred življenjem. Oba navidez statična fenomena zaznamuje ista nepredvidljivost, neskončnost in neizogibna moč, s katero ni mogoče barantati. Smrt je v umetnosti tematizirana z gibanjem, z razprtostjo trenutka. Plesalčeva potreba po gibanju ne izhaja iz strahu pred smrtjo, ampak iz tisočerih sprejetij smrti. (Seneka: “Negibno je samo sebi napoti.”) Iz duha, ki vzdrži odprtost zavesti znotraj premen svojega gibanja. Zato si bomo poiskali filozofsko oporo v tistih naravnostih, ki se posvečajo fenomenu odprtosti oz. zaprtosti zavesti pred neznako sveta, samemu aktu soočenja oziroma bega pred njim.

Za sodobno umetnost velja, kar pravi Lacan za sanje: “Manko kakršnegakoli semantičnega konteksta, ponuja signifikanten odgovor na to, kar naredi sanje pomenske... ni druge besede, kot beseda sama.”²⁷ Mesto, ki so ga prej zavzemale mnemične podobe, ostaja prazno: osvobojeno vseh nanosil, (re)produciranih v fizičnem življenju. Poosebljena v paradigmatskem fenomenu smrti nevidno napravi vidno, vidnemu pa odvzame vsakršen pomen. “Zdi se, da je izkušnja preživetja travmatska samo v primeru, da vrtoglavica ni trajna,” piše Heidi Gilpin in nadaljuje: “To je strategija raziskovanja možnosti, kako lahko delujejo neuspeh, izginotje in vrtoglavica, če jim dovolimo, da postanejo vidno, stabilno, enotno telo... Tako da odsostnost videnja postane vrhunec vida.”²⁸

Ples je metafora za sodobne umetnosti – vkolikor se te rojevajo iz *realnega časa*. Vkolikor jim gre za neposredno ustvarjanje iz sebe in za sebe, za dialog s tistim, kar se pojavlja iz nič, princip dejavne meditacije. Onkraj subjektivnega

²⁵ Lok In Lira, Octavio Paz, '87, str. 91 in 95–96.

²⁶ The Function and Field of Speech in Language, '66; po: Elisabeth Bronfen, '99, str. 105.

²⁷ Bronfen, '99, str. 74.

²⁸ Teorije sodob. plesa, '01, str. 186.

in objektivnega je prostor za *trajektivno* – za soočanje različnih režimov percepcije sveta. V svoji najpristnejši obliki, lahko lacanovsko povzamemo, je to polje, ki se nahaja *med bitjo in nebitjo*. Napeljuje nas, kot zenovski *koani*, k opuščanju volje, ne pa budnosti duha. Simbolna smrt torej ne pomeni nujno travmatskega. Zavest o neskončni skrivnosti govorice življenja ter o njeni spremeljivi naravi včasih obmiruje, da bi zrla skozi valovanje pomenov; zapre oči, da bi videla: “Every something is an echo of nothing.” (John Cage).

“Nič ni čvrstega v vesolju.”

(Albert Einstein)

Iz absolutnega brezčasa v minljivo časnost. *Raz-um* implicira umovanje, ki je kompleksnejše od logično-racionalne zavesti. Doživljamo ga kot praznost, ker tistega, česar ne moremo doumeti, za nas ni. V končni fazi je to soočenje z našo lastno zavestjo. “Zavest je ostala in ostaja prazna. In prav ta praznost, možna praznina zavesti je tisto, kar me v imanenci in iz nje sploh nagovarja k transcendenci. Kar me v notranjosti opominja, da ta notranjost ni vse.”²⁹ Budizem popolnoma poistoveti stanje duha s pojavnim svetom, po sutrah ni dveh (ali večih) ločenih realnosti. Ločevanje enosti sveta na različne realnosti je rezultat slepil uma in prinaša le razdore in trpljenje. Resnična spoznavna vrednost se po budizmu začne tam, kjer se dejavnost konceptualnega uma umiri in kjer se nasprotja zlijejo v eno. “Oboje, iluzija in Razsvetljenje izvirata v umu in vsak obstoj in fenomen raste iz uma, enako kot se različne stvari pojavljajo iz rokava čarodeja. ... Ničesar na svetu ni, kar ne bi bilo ustvarjeno od duha.”³⁰ Praznina brezčasa je kot ogledalo, ki odseva vse, čeprav je samo prazno, t.j. brez kakršnegakoli predikata. Opisujejo ga kot absolutno vednost (modrost), ljubeče sočutje in duhovni mir.

V tem duhu obstane minimalistični skladatelj Giya Kancheli “osupel nad to čudežno tišino, ki predhodi rojevanju nekega zvoka”. Na tej naravnosti budizem, sodobna umetnost in filozofija sovpadajo: nosilec resnice je raz-obličen, zavest je prisotna tudi ko prekorači meje racionalno-logičnega operatorija, različna pa so občutenja teh stanj in daljnosežnost odriva od izhodiščne točke.

Sorodno kot psihoanaliza tudi budizem vidi v željah in odporih gibalo človekove psihodinamike. Le da budizem stremi k zavestni ukinitvi želje – ukinitvi jaza, torej meje med jaz in ti. Podobno velja za plesalca: skupaj z ostalimi koncepti izgine tudi koncept telesa in jaza, opaža Heidi Gilpin³¹. Pravzaprav je “vstop v

²⁹ Hribar, Fenomen in pomen, '01, str. 152.

³⁰ The Teaching of Buddha, '77, str. 49–50.

³¹ Teorije sodobnega plesa, '01, str.186.

praznino, pogojen s smrtjo subjekta”³². Akonceptualnost tako postane kvaliteta samorealiziranosti.

“Lepota se pojavi šele od tistega trenutka dalje, ko jo začno pogrešati tisti, ki ne ustvarjajo. Poprej je ni, kajti umetniku ni potrebna. Njemu zadošča resničnost.”

(Arnold Schönberg)

Virilio govori o “izgubi veličine sveta”, ki jo utemeljuje “impulz po izničenju inkoherence in napak, ne da bi prevzeli odgovornost za svojo nepopolnost ... impotenca pred usodo, ki jo lahko zanikamo, nikoli pa ji ne moremo uiti”³³. Posameznikova integracija v polje odnosov pa ostaja odvisna predvsem od njegovih zmožnosti in hotenja, njegove interpretativne odprtosti. Na polju estetike je vzporedno s spoznavanjem razkroja zahodne civilizacije potekal priliv azijskih umetnostno-filozofskih veščin na zahod. Tako sta sodobni ples zaznamovala Buto in borilne veščine, gledališče se je s plesnim gledališčem približalo azijskim tradicijam, Cage je svoje delo utemeljil na zenu, haiku že dolgo ni več v domeni Japonske ... Včasih tak transfer pomeni krpanje lastne praznosti. Med tistimi gibalci časa, ki žele ohraniti zavest odprto tudi v nelagodju, pa je začelo nastajati nekaj, kar v svoji ozavešeni prvinskosti deluje kot univerzalni in brezčasni jezik. Kot izmenjava različnega med enakimi.

“Kdor ve, ne govori;

kdor govori, ne ve.”

(Dao De Jing, 56. izrek)

Vidimo lahko le, kar smo. V Sonce, Boga in Smrt ni mogoče gledati iz oči v oči. Od tod tudi imena kot: “*vrata brez vrat*” (zen budistični koanovski paradoks) ali “*vrata vseh skrivnosti*” (daoistična oznaka za tisto, česar ni mogoče imenovati³⁴). Praznine ni mogoče ubesediti: “opis ali razlaga stvarnosti nikoli ni identična s stvarnostjo, saj... temelji “vsak referenčni okvir na subjektivnih konstruktih”³⁵. Pa vendar ‘Beseda’ obstaja tudi kot simbol nečesa, kar ni izrečeno. Estetsko bistvo je trajektivno: deluje kot pot, ustvarja notranje gibanje, nas preobrazi. Elementarne prvine, razvezane vsakršne funkcionalnosti (in prav v tem delujoče) emancipirajo duha. Umetniški obredi temeljijo na vzpostavitvi harmonije duha. Tehnologija in proces estetskega ustvarjanja pa sta, podobno kot budistična praksa, v sodobni umetnosti pomembnejša od ideje same.

³² Zhao Dingyang, Rošker, str. '96, str. 62.

³³ Virilio, '96, str. 14–15.

³⁴ Dao De Jing, 1. izrek.

³⁵ Jana Rošker, '96, str. 61.

“Če je Dao izrekljiv,
to ni večni Dao,
če ga je moč imenovati,
to ni večno ime.”
(*Dao De Jing*, 53. izrek)

Za sklep lahko torej zatrdimo, da je gibalno sodobne umetnost v metafiziki. Skozi heterogenost sočasnja, skozi navezave na različna polja zavesti in njihovo soočanje, skozi večno obračanje k svojemu eidetskemu bistvu, se je umetnost vrnila k svojemu obrednemu izvoru: odkrivanju Resnice, spoznanju tistega, kar predhodi emanaciji, Tišine, iz katere se poraja zvok. *Ime* razprtosti biti ne obstaja. Je le nekaj, kar sproži gibanje – vsakič drug povod prerodi sliko sveta – potem pa se duh spet umiri. Nobenega skupnega imenovalca ni, razen situacije premene. Ples se lahko vedno znova poraja iz nič, ker je gibanje večno, ker se odprtost sveta nikoli ne zapre, ker ga človek, nedoumetega, vedno znova razume kot *vprašanje*. Šamanska anekdota pravi, da je posmrtno življenje drevo, na katerem sedijo vsi mrtvi in vsi živi in si šepetajo vprašanja. Poprek je v končni fazi interpretacijski pojem – točka izbire. “*Svoboda je svoboda interpretacije*,” pravi Viktor Frankl. Da nas intelektualna prevzetnost ne ujame v zanko pristranosti, pa naj še enkrat opomnim: pogovarjali smo se o *neulovljivosti* resnice, ki je vsakemu obstoju imanentna.

LITERATURA

- Barthes, Roland: *Camera lucida*. Založba ŠKUC, Ljubljana, 1992. Zbirka Studia Humanitatis.
- Baudrillard, Jean: *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana, 1999.
- Bronfen, Elisabeth: *The knotted subject: hysteria and its discontents*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998
- Fenomen in pomen*, zbornik. Phainomena 33-34, Ljubljana, 2001. Poglavji: Ogawa, Tadashi: Qi in fenomenologija vetra in Hribar, Tine: Skrivnost transcendence v imanenci.
- Frankl, Viktor E.: *Bog podsvijesti*. Biblioteka “Okoli tri ujutro”, Zagreb, 1981.
- Klasiki daoizma*, prevedla Maja Milčinski. Slovenska matica, Ljubljana, 1992.
- Kunst, Bojana: *Nemogoče telo*. Maska, Ljubljana, 1999. Zbirka Transformacije.
- Maturana in Varela, *Drevo spoznanja*. SH Zavod za založniško dejavnost, Ljubljana, 1998.
- Paz, Octavio, izbor in spremna beseda: Maja Turnher-Miklavc. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987. Zbirka Lirika.
- Rošker, Jana: *Metodologija medkulturnih raziskav*. Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1996.
- Teorije sodobnega plesa*, zbornik. Uredil Emil Hrvatini. Maska, Ljubljana, 2001. Zbirka Transformacije.
- The Teaching Of Buddha*. Bukkyo Dendo Kyokai, Tokio, 1977.
- Virilio, Paul: *Hitrost osvoboditve*. Študentska organizacija Univerze, Ljubljana, 1996
- Zadnja futuristična predstava*, zbornik. Uredila Marina Gržinič. Maska, Ljubljana, 2001. Zbirka Transformacije.
- Žižek, Slavoj: *Resničnost je za tiste, ki ne vzdržijo sanj*, Delo, 3.1.2000