

MUZEJSKI PARKI SODOBNIH SKULPTUR: POGLED NA PORTOROŠKO FORMO VIVO OB IZBRANIH PRIMERIH IZ ITALIJE

Majda BOŽEGLAV - JAPELJ
Obalne galerije Piran, SI-6330 Piran, Tartinijev trg 3
e-mail: majda.bozeglav-japelj@obalne-galerije.si

IZVLEČEK

Prispevek predstavlja nekatere pristope k oblikovanju muzejskega parka sodobnih skulptur, v katerem se udejanja dialog med naravnim ali urbanim prostorom in njegovo umetniško vsebino. Pobude in vzroki nastanka tovrstnih zbirk so različni. Pregled nekaterih izbranih primerov se v pričujočem prispevku osredinja na območje Italije, ob katerem se vzporejajo slovenska prizorišča kiparskih zbirk na prostem, imenovanih Forma viva. Opisi posameznih primerov so razvrščeni v formacije zasebnega in javnega značaja. Kiparske zbirke Forme vive v Sloveniji, kamor sodi tudi portoroška, se tipološko uvrščajo med zadnje. Vpetost v mednarodni prostor in dolgoletna tradicija sta domačo prirediteljem vpisali v itinerarij še vedno dokaj živahnega simpozijskega dogajanja po svetu. Vendar porast novih, vedno bolj ambiciozno zasnovanih projektov, in vse večja ambientalna senzibilnost kažeta, da je potrebno projekcijo delovanja te manifestacije v prihodnosti zastaviti drugače. Skozi primerjalno analizo izbranih primerov se v besedilu izrisujejo otipljive smernice za nadaljnji razvoj oziroma vsebinsko nadgradnjo portoroške zbirke kamnitih skulptur.

Ključne besede: prostor, muzejski parki, sodobna skulptura, Forma viva, simpoziji, naravni in urbani ambient

I PARCHI MUSEALI PER LE SCULTURE CONTEMPORANEE: IL CASO DI FORMA VIVA A PORTOROSE E DI ALCUNI ALTRI ESEMPI IN ITALIA

SINTESI

Il contributo prende in considerazione alcuni approcci alla realizzazione dei parchi museali dedicati all'esposizione di sculture contemporanee, all'interno di un complesso sistema che mette in comunicazione il loro contenuto artistico con lo spazio naturale ed urbano. Gli stimoli e le ragioni che animano la nascita di questo genere di collezioni sono diversi. L'articolo pone a confronto alcune esperienze di questo tipo presenti in Italia con le collezioni di sculture in pietra che trovano collocazione nel parco sloveno di Forma Viva (Portorose). Il parco sloveno si colloca oggi nel vivace itinerario dei Simposii internazionali di scultura. Tuttavia, l'aumento di nuovi e sempre più ambiziosi progetti, nonché la crescente sensibilità ambientale, mostrano che in futuro sarà necessario ripensare l'attività di questa manifestazione. Attraverso un'analisi comparativa dei casi scelti, saranno tracciate alcune linee direttrici utili ai fini della valorizzazione contenutistica della raccolta di sculture in pietra di Portorose.

Parole chiave: spazio, parchi museo, scultura contemporanea, Forma Viva, simposii, ambiente naturale e urbano

UVOD

Park se tradicionalno predstavlja kot potovanje v jedro spoznanja, bodisi konceptualnega, emotivnega ali sentimentalnega. Od tod izhaja tudi njegova moč prevzemanja obiskovalca z različnimi čuti: osuplostjo, navdušenjem, stanjem očaranosti ali zamaknjenosti. Podobna emocionalna vživetja lahko posredujejo tudi sodobni prostori prenovljenih vsebin na odprtem, ki jih s skulpturami in instalacijami polnita ljubiteljska strast redkih mecenov ali vedno bolj aktualne pobude javnega značaja, bodisi v obliki simpozijske izkušnje ali aktualnejših oblik pojavljanja sodobne ustvarjalnosti na odprtem.

Izraz *muzejski park sodobnih skulptur* razlaga italijanska umetnostna zgodovinarica Antonella Massa kot parkovni ambient, namenjen javni uporabi, katerega temeljna komponenta je plastična stvaritev (Massa, 1995, 13). Najdemo ga v obliki zasebnih ali javnih zbirk na odprtem, pa tudi v bolj razvejanih formacijah, ki v funkciji odprtih razstavišč vključujejo še vrsto drugih dejavnosti (varovanje in valorizacija nekega ambientalnega predela, ekonomske, obrtne ali komercialne aktivnosti, permanentno izobraževanje in raziskovalne pobude) in delujejo kot prave muzejske ustanove.

Kompleksna oblika odnosa med umetnostjo in ambientom se v interpretaciji italijanske poznavalke uresničuje v treh različnih prostorskih tipologijah (Massa, 1995, 13).

V etnografskem muzeju na odprtem se obnavljajo arhitekturni ruralni ambienti, t. i. ekomuzeji, ki jih danes imenujemo naravni parki, medtem ko so sodobni parki primeri interdisciplinarnosti, kjer se v kompleksni evoluciji vrtno arhitekture prepletajo različne discipline, s poudarjeno vlogo umetnosti oziroma skulpture v njem. V tretjo kategorijo je uvrstila kiparske zbirke na odprtem ali, širše, intervencije ambientalne umetnosti. "Seveda", poudarja avtorica, "gre za priložnostno razmejitev, kajti nekatere tipologije se med seboj prepletajo in jih ni enostavno ločevati (Massa, 1995, 14).

Uporabljeni termin *muzejski park sodobnih skulptur* seveda ne ustreza najbolj tistim sodobnim projektom, ki privilegirajo integracijo z naravnim in urbanim okoljem kot sestavnim in ključnim delom same kompozicije. Nedvomno bi se tem poskusom, nenehno vpetim v dinamiko rasti, bolj prilegal pojem: struktura v razvoju, delo v

nastajanju (*work in progress*), morda ambientalne ali urbane instalacije. Glede na njegovo pogostost in razširjenost uporabe v obstoječi strokovni literaturi velja izraz ohraniti tudi v tem besedilu, saj na enostaven način povzema bistvo svojevrstnega dialoga med naravo in umetnostjo.

Čeprav so vzroki nastanka tovrstnih umetniških kompleksov in njihova zgodovina¹ zelo različni – nedvomno bi zaslužili poglobljen kronološki pregled, ki ga obstoječi prispevek ne more podati – pa velja le na kratko osvetliti pobudo oziroma vpliv, ki ga je pri nastanku nekaterih imela tradicionalna prirediteljska *Skulptur.Projekte Münster*.

Manifestacija, ki se od leta 1977 vsakih deset let odvija v nemškem mestu Münster, je prva vzpostavila pogoje za resno raziskavo položaja sodobne umetnosti v urbanem prostoru, njene socialne in estetske funkcije. V tistem obdobju so tudi druge mednarodne prireditve (Documenta v Kasslu, 1970, in Bienale v Benetkah, 1976, 1978) usmerjale pozornost v problematiko odnosa med skulpturo in ambientom, a je pojav tega razstavnega koncepta, ki nima primerjave v svetu, predstavljal svojevrstno prelomnico. Na njem so se mednarodno izkušeni umetniki spoprijeli s konkretnimi vsebinami, z arhitekturnimi, urbanimi, zgodovinskimi ter socialnimi in psihološkimi tematikami, ki so jih razvijali v mestu in njegovi neposredni okolici. *Site specificity* (anglosaški izraz za celoto praks *in situ*) postavitve ali oblike dela v povezavi s prostorom in kontekstom so nadomestile prostostoječe skulpture, *drop sculpture* ali *standing sculpture*, ki so v tem času izgubljale svoj pomen. S časom je Münster postal institucija in pomembna avtoriteta na tem področju. Čeprav sta Klaus Bussmann in Kasper Koenig, promotorja tega velikopoteznega projekta, po dveh uspešnih realizacijah podvomila v smiselnost njegovega trajanja v prihodnosti, je stekla tretja (1997) in pred dvema letoma še četrta (2007) edicija. Kljub takim in podobnim dilemam ter ob dejstvu, da prihodnost tega projekta nikoli ni stremela po oblikovanju parka sodobnih skulptur na odprtem, pa je bil njegov vpliv na nastajanje takih in podobnih pobud v širšem evropskem prostoru, tudi v Italiji, kar precejšen.

Razmah parkov skulptur v Italiji² beležijo poznavalci predvsem v osemdesetih letih 20. stoletja.³ Gre za projekte z različnimi zgodovinskimi ozadji, med katerimi kakovostno izstopajo iniciative, nastale kot posledica

1 Za prvi evropski muzej sodobnih skulptur na odprtem velja Middelheimmuseum v Antwerpnu (Belgija). Ustanovljen je bil leta 1950, po mednarodni razstavi sodobne skulpture. Njegova zbirka se je vrsto let (1951–1989) oblikovala v sklopu bienalne prireditve, od devetdesetih let prejšnjega stoletja pa se dopolnjuje z načrtnimi odkupi. Drugi najpomembnejši evropski parki sodobne skulpture so še: Kröller-Müller Museum Otterlo na Nizozemskem, Louisiana Museum for Moderne Kunst v Kopenhavnu na Danskem, Yorkshire Sculpture Park v Veliki Britaniji (Blázquez et al., 2007).

2 Zadnji evropski vodnik (Blázquez et al., 2007) vsebuje izbor šestnajstih najpomembnejših parkov skulptur v Italiji.

3 Prvi javni park skulptur v Italiji *Parco di Pinocchio/Ostržkov park*, ki se nahaja v bližini kraja Montecatini Terme (Toskana), je bil odprt leta 1956. Kot spomenik nacionalnega pomena je posvečen italijanskemu pisatelju Carlu Collodiju, avtorju svetovno znanega literarnega junaka Ostržka.



Sl. 1: Pogled na delovišče portoroške Forma vive (foto: Arhiv Obalnih galerij Piran).
Fig. 1: An aerial view of the Portorož Forma Viva (photo: Archive of Obalne Galerije Piran).

vpliva problemsko zastavljenih mednarodnih projektov,⁴ na katerih je bila izpostavljena interakcija med skulpturo in odprtim prostorom.

Besedilo se osredinja na primere italijanskih *open aire* kolekcij ali muzejev sodobnih skulptur na odprtem, ki delujejo v okviru zasebnih (*Fattoria di Celle-Spazi d'arte / Kmetija Celle – Umetniški prostori, Pistoia, Italija; Fondazione Severi/Fondacija Severi, Modena, Italija*) in javnih pobud (*Parco urbano di sculture in pietra/Mestni park kamnitih skulptur, Fanano, Italija; Arte all'Arte, San Gimignano, Italija; Tuscia Electa, Chianti, Italija*), kamor se tipološko umešča tudi slovenska manifestacija, *Forma viva*, katere sestavni del je tudi portoroška zbirka kamnitih skulptur.

ZASEBNI MUZEJSKI PARKI SODOBNIH SKULPTUR

Ob primerih javnih parkov sodobne skulpture v Italiji izstopajo nekatere večje formacije zasebne narave. Najpogosteje so nastale na osebno pobudo njihovih ustanoviteljev, ljubiteljev umetnosti in zbirateljev, ki so v zamišljen projekt vložili tudi lastna sredstva. Izbrana primera, *Fondacija Severi: zbirka sodobne skulpture* in

Umetniški prostori Celle, se med seboj razlikujeta tako v formalnem kakor tudi vsebinskem smislu.

Fondacija Severi: zbirka sodobne skulpture

Fondacija Severi se nahaja na območju Modene, v neposredni bližini kraja Torre Maina di Maranello. Zasebna zbirka sodobne skulpture – lastnik je Umberto Severi, podjetnik v tekstilni industriji – obsega dela različnih dimenzij, od malih formatov do monumentalnih skulptur. Slednje so razporejene v parku, ki obkroža grajsko stavbo v neogotskem slogu.⁵ Kompleks parka z gradom je izoliran od obrobni poljedelskih površin.

Čeprav je bila Fondacija ustanovljena šele leta 1992, se je zbirka začela formirati že konec petdesetih let. Takrat je lastnik Umberto Severi obstoječo zbirko likovne umetnosti – pretežno dela iz štiridesetih let prejšnjega stoletja – začel dopolnjevati izključno s primeri plastične ustvarjalnosti.

Namen podjetnega mecena je bil, da skozi kiparsko zbirko ter z občasnimi razstavami, organizacijo seminarjev in izdajo publikacij spodbuja razvoj in difuzijo sodobne umetnosti v javnem življenju.⁶

4 Documenta v Kasslu (1970), Beneška bienala (1976 in 1978) ter Skulptur Projekte Münster (1977).

5 Vilo je lastnik zbirke Umberto Severi kupil leta 1970 (Massa, 1995).

6 Zbiratelj je predvidel postavitev paviljona za razstave in gledališke predstave, za dogodke, kulturne manifestacije z namenom, da postane fondacija center kulturnih srečevanj in promocije umetniškega raziskovanja.

V zbirki, ki obsega preko šestdeset del na odprtem, poleg izbranih tujih ustvarjalcev (Moore,⁷ Calder, Man Ray, Indiana, Segal, Oldenburg, Noguchi, Nevelson) prevladujejo dela priznanih italijanskih umetnikov in predstavnikov kulturnega življenja območja Carpi in Emilie-Romagne (Martini, Marini, Mascharini, Manzù, Viani, Melotti, Cavaliere, Ceroli, Fontana). V njej so zastopane smeri figuralne umetnosti pa tudi dela predstavnikov avantgarde ter izbrani primeri likovnih izkušenj iz petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja.

Prostorske umestitve so estetsko-plastična dopolnila parkovnega organizma, kjer prevladujejo prostostoječe sculpture ali *standing sculpture*. Skulpture v njem se niso navdihovale v krajini, kamor so postavljene, temveč predstavljajo njen "estetski presežek".

K vtisu enotne podobe pripomorejo tudi oblikovno enotni zidani podstavki večjega števila skulptur – zgrajeni so iz barvnih zidakov, kot grajska stavba –, ki jih prepleta bršljan.

Japonski umetnik Yoshin Ogata je ustvaril skulpturo z naslovom *Le vie dell'acqua*, 1992. Monumentalno delo iz belega marmorja poskuša s svojo postavitvijo na zeleni površini z rahlim naklonom v vsebinski in formalni interpretaciji preseči običajne prostostoječe rešitve. Simbolična forma, v kateri razbiramo dinamiko vodnega elementa, skuša evocirati percepcijo ritma vode, polnega elegantne tišine.

Med prostorsko organizirane primere sodi tudi delo Pietra Cascelle *La Fontana degli sposi-La Fontana degli Gibellini* (s. d.). Obsežna talna skulptura – nameščena je na travnatem pasu pred vhodom v stavbo – predstavlja redki primer realizacije, ki na odprtem vzpostavlja odnos do naravnega prostora in predhodno obstoječo stavbo. Skulptura tlorisno povzema neobstoječo srednjeveško stavbo. Predstavnik družine Ghibellinov, mož in žena, sta upodobljena v arhaizirani monumentalni formi, ki kaže bolj epske kakor lirične vzore. Sedeča ob vodnjaku vabita obiskovalce, da se jima pridružijo.

Delo Georgea Segala, predstavnika ameriškega pop arta, se naslavlja *Man on a bench* (1985). S svojo belino daje skulptura vtis, da je oblikovana v lomljivem gipsu, kar opozarja na krhkost življenja. Vendar je plastika v resnici izdelana v belo obarvanem bronu. Umetnik je odlitke ustvarjal s pomočjo resničnih ljudi, ki jih je upodabljal v vsakdanjih položajih. Podobe vsakdana ponavljajo umetniško izkušnjo spajanja umetnosti in življenja, s katero je Segal v šestdesetih letih tudi postal znan. Umetniško oblikovan prostorski sklop, *environment*, povsem obkroža opazovalca in ga pritegne v trenutek umetniškega snovanja. Ambientalna skulptura z značilnostmi gledališke scenografije se zlahka umešča v odprt

prostor, vendar ga v smislu konteksta z ničimer ne nadgrajuje. Lahko bi bila postavljena kjerkoli.

Celle: prostori za ambientalno umetnost

Fattoria di Celle – Spazi d'arte (Kmetija Celle / Umetniški prostori Celle) se, izolirana na gričku, nahaja v kraju Santomato v oklici Pistoie. V njem hranjena mednarodna zbirka sodobne likovne in ambientalne umetnosti je zasebna last družine Gori. Na razsežnem prostoru štiridesetih hektarov zemlje je postavljenih okoli štirideset instalacij na odprtem, ostala dela – petindvajset – so postavljena v zaprtih prostorih historičnih stavb. Romantična parkovna struktura, v kateri so se že od sedemnajstega stoletja dalje pojavljali primeri izbrane arhitekturne opreme (neogotska čajnica, mostiček čez jezero, tempelj na otoku, umetno kitajsko jezero, egipčanski obelisk ...), je nudila ugodne pogoje za postavitev ambientalne umetnosti. Preden je park leta 1981 začel gostiti sodobno skulpturo, je bil pod vodstvom spomeniškovarstvene službe primerno restavriran. Posebnost te pobude je v predstavljanju ambientalne umetnosti, ki izhaja iz prostorskih dispozicij parkovnega ambienta.

Zamisel o projektu se je lastniku porodila v drugi polovici sedemdesetih let 20. stoletja, ko so se pomembne tradicionalne prireditve, kakršni sta Beneški bienale (1976, 1978) in Documenta v Kasslu, tematsko osredinile na raznovrstnost kiparskih izrazov, s katerimi so umetniki začeli posegati v prostor. Giuliano Gori si je zamislil svojevrstno prireditev, ki naj bi umetnike z naročilom obvezovala predvsem v dveh točkah: uporabi trajnih materialov in ustvarjanju realizacij za prostor, v najboljšem pomenu angleške besede *site specific*. Leta 1981 je sestavil komisijo s pomembnimi predstavniki s področja sodobne umetnosti, ki jo je vodil Amnon Barzel (selektor za Izrael na Beneškem bienalu leta 1976).⁸ Pobudnik prireditve se je izkazal bolj za mecena in svojevrstnega zbiratelja, kot pa za podjetnega galerista, saj svojih del ne prodaja in s tem ne more kovati dobička.

Prireditve izstopa po dolgotrajnem postopku, povezanem z nastajanjem umetniškega dela. Avtorji so k sodelovanju povabljeni predvsem zaradi svojih sposobnosti, s katerimi se prilagajajo posebnostim izbranega kraja. Imajo možnost izbirati mesto postavitve, vendar morajo pri tem upoštevati nepisano pravilo, ki pravi: "pravice umetnosti se nehajo tam, kjer začenejo veljati pravila narave" (Mazzanti, 2004, 61). Soočanje s prostorom poteka postopoma, v več fazah, pri katerih je veliko pozornosti posvečeno seznanjanju z materiali in

7 Skulptura angleškega kiparja Henryja Moora je ena redkih primerov v Italiji.

8 Člani komisije Celle – *Umetniški prostori Celle / Spazi d'arte Celle*: Renato Barilli (umetnostni zgodovinar in kritik), Francesco Guerrieri (arhitekt), Knud Jensen (ustanovitelj Muzeja Louisiana na Danskem), Manfred Schneckeburger (kustos dveh Document v Kasslu).

preverjanju sposobnosti obrtniškega dela lokalnih mojstrov. Gre za svojevrsten način ustvarjanja, ki temelji na etiki, promociji raziskovanja v odnosu do ambienta umetniškega dela.⁹

Izkušnja s prostorom in načinom dela je bila za nekatere umetnike prelomna. Umetnika Anne in Patrick Poirier sta, na primer, ambientalno vokacijo odkrila šele v tem kraju, saj do tedaj nista imela priložnosti delovati na odprtem. Nekateri avtorji so po tej izkušnji opustili prejšnje slogovne usmeritve, npr. Robert Morris, ki je opustil svoje minimalistične pristope in postal ambientalni umetnik. Richard Serra je materiale v jeklu zamenjal za kamen. Nekateri drugi ustvarjalci pa so postali znani ravno s stvaritvijo, ki so jo ustvarili v tem prostoru.

Z izmenjavo različnih naturalističnih profilov in zaprtih prostorov so *Umetniški prostori Celle* svojevrstna sklenjena celota, kjer sledimo trem različnim območjem posegov. Travnate površine ob vili s prosto stoječimi skulpturami, gozdnati predel, kjer naletimo na romantični italijanski vrt terasaste oblike, z vsemi svojimi posebnostmi slikovite pokrajine, ki predstavlja enega redkih primerov te vrste v Toskani, in razsežne obdelovalne površine. V njih so postopoma nastajale različne intervencije, ki izstopajo po svoji vpetosti v prostor.

Anne in Patrick Poirier sta mitološki kontekst bitke med velikani z Olimpa (*Smrt Efialta / Morte di Efialte, 1982*) ustvarila na enostaven, a sugestivni način. Ob vznožju umetnega slapa, ki ustvarja zvočno-prostorsko ambientacijo, vznikajo na več mestih kamniti fragmenti velikanov, ranjenih v bitki (npr. s sulico predrto oko). V primerjavi z veličastnim vtisom, ki ga nudi celotna prostorska intervencija, kaže *Labirint (1982)* Roberta Morrisa racionalnejšo rešitev. Predstavlja zgleden primer prilagajanja umetnika okolju, njegovemu zgodovinskemu prostoru. V njem je avtor formalno raziskovanje minimalizma združil s tradicijo prostora. Barvna igra marmornih sten labirinta povzema značilne kromatske alternacije kamnitih oblog po okoliških srednjeveških cerkvah. Podobne minimalne znake in geometrijske forme lahko najdemo tudi v intervencijah Sola LeWitta ali Danija Karavana ali pa v travnatih sledih Richarda Longa.

Park Celle predstavlja primer racionalne in urejene krajinske formacije, v kateri se odnos prostora ne razrešuje z intuicijo, ampak s potrpežljivim iskanjem kompatibilnosti. Spominja na ameriške parke ali podobne evropske primere (Krölller-Müller), tudi zaradi prisotnosti land artistov, ki je v italijanskem prostoru, pa tudi v Evropi redka, in ponuja redko priložnost raziskovanja in študija produkcije te smeri sodobne umetnosti. Njegova

ambiciozna umetniška pobuda je postala vzor in usmeritev za kasnejše podobne primere v vrsti drugih držav, med njimi Francije, Španije in ZDA (Kalifornija). To se kaže tudi v pozornosti, ki jo pomembni muzeji sodobne umetnosti še vedno posvečajo njegovi predstavitvi.¹⁰

JAVNI PARKI SODOBNE SKULPTURE

Projekte javnega značaja v Italiji, bodisi parkovne strukture ali razstavne iniciative, v prvi vrsti določa njihov ustanovitelj, ki je v takih primerih lahko občina, regija ali celo država, pa tudi pristojna ministrstva ali posamezne skupine in društva. Čeprav jih v osnovi povezuje skupna značilnost vzpostavljanja odnosa med sodobno umetnostjo in ambientom, krajem, pa najdemo v namenu, vsebini oziroma kontekstu in sami obliki iz-



Sl. 2: Kipar na portoroški Forma vivi pri delu (foto: Arhiv Obalnih galerij Piran).

Fig. 2: A sculptor at work at the Portorož Forma Viva (photo: Archive of Obalne Galerije Piran).

9 Prva dela na prostem so leta 1982 prispevali: Alice Aycock, Dani Karavan, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Anne in Patrick Poirier, Ulrich Ruckriem, Richard Serra, Mauro Staccioli, George Trakas, medtem ko je stvaritve za notranje postavitve ustvarilo šest italijanskih avtorjev: Luciano Fabro, Mimmo Paladino, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gianni Ruffi in Gilberto Zorio.

10 *Arcadia in Celle-Gori Collection* je bil naslov potujoče razstave, ki je v letih 1999 in 2000 potovala po Japonski.

vedbe temeljne razlike. Gre za projekte s posebnimi zgodbami, ki skozi sodobne umetniške interpretacije del ponujajo različne načine doživljanja geografske in mentalne krajine, v katero so vpeti naslednji primeri: *Fanano – mednarodni kiparski simpozij v kamnu in muzej*, *Arte all'Arte: instalacije na odprtem in Tuscia Electa: posegi v urbana naselja*.

Fanano: mednarodni kiparski simpozij v kamnu in muzej

Fanano je majhen kraj v okolici Modene, znan po lokalni tradiciji obdelave kamna (Collina, 2004, 72–74). Zato ni naključje, da je bil v njem leta 1983 ustanovljen mednarodni kiparski simpozij.¹¹ Prireditev, ki jo finančno podpira občina Fanano, Društvo za promocijo turizma in kulture (APT Fanano) in pokrajina Emilia-Romagna, ima tudi uglednega pokrovitelja – Predsedstvo Republike Italije. Organizacija kiparskih srečanj poteka v okviru Društva Fanano E', pod vodstvom Daniela Sargentija.

Na mednarodnem simpoziju, ki se je prvih dvanajst let dogajal neprekinjeno, kasneje pa postal bienale, so povabljeni umetniki teden dni obdelovali kamen iz sosednjih kamnolomov. V začetnem obdobju so prevladovala kiparske stvaritve v obliki reliefnih plošč, s katerimi so bila opremljena pročelja mestnih stavb.

Prireditev je po desetih letih zabeležila obdobje krize, ki ga poznavalci pripisujejo upadu zanimanja s strani lokalnih oblasti, pa tudi samega prebivalstva. Inovacije v zasnovi in organizaciji so leta 1994 nakazale nove poti v razvoju prireditve. Delovišča so preselili izven mesta, umetnikom so omogočili uporabo lokalnega materiala, podaljšali so trajanje simpozijev (trije tedni) in določili drug termin, bolj zanimiv za obiske šolske mladine in turistov. Manifestacija se je, preko ministrstev Evropske unije, tesneje vpela tudi v mednarodni prostor. Nova formula je predvidevala tudi realizacije skulptur "a tutto tondo" ali *standing sculpture*, kar se je izkazalo za uspešen premik, saj je dogodek dobil nov zagon.¹² Vsebinske spremembe in nove organizacijske pobude so zmanjšale pogostost srečanj, zato je prireditev postala bienale.

Manifestacija je poskušala vzdrževati kakovostno raven udeležencev s predselekcijami. Od osemdesetih prijav so tridesetim poslali vabila za predložitev izde-

lanih projektov. S tem materialom so pripravili razstavo ter ponudili meščanom možnost, da se o njih izrečejo. Izbrane natečajnike so kasneje povabili k sodelovanju.

Prireditev se je v letu 1999 povezala s turizmom. Kiparji so ustvarjali na temo romarske poti Nonantole–Pistoia. Vzporedno so organizirali poseben simpozij kamnosekov – Premio Olimpio¹³ –, ki je pritegnil, poleg kiparjev in umetnostnih kritikov, tudi različne obrtnike. Leta 2001 je v kraju potekal Mednarodni kongres evropskih simpozijev in parkov skulptur. Dve leti zatem sta tematski sklop srečanja zaznamovala dva motiva *Gotska linija/Linea Gotic* in *Park emigranta/Il Parco dell'emigrante*. Če je bil prvi naslov posvečen temi miru in svobode, je drugega, z likom izseljenca,¹⁴ zaznamovala simbolična nota.

Obstoječi muzej sodobne skulpture na odprtem je nastal v sklopu prizadevanj po ureditvi mestnega jedra in njegovega okolja, z vključevanjem izbranih del Mednarodnega kiparskega simpozija v kamnu, ki predstavljajo klasične vzore celopostavne skulpture, "a tutto tondo" ali *standing sculpture*.

V tem času je v Fananu nastalo preko dvesto skulptur, ki so jih kiparji izdelovali pretežno iz lokalnega materiala (kamen Macchia). Dela so razporejena po lokalnem območju, v krajih Lotta, Serrazzone, Trignano, Canevare, Ospitale, Fellicarolo, Trentino in Celle di Castelfranco, Maranello, Marano sul Panaro Guiglia in Modena. S takim pristopom se nadaljuje kontinuiteta tisočletne tradicije, ki so jo vzdrževali lokalni kamnoseki s svojimi izdelki na reliefih in arhitekturnih detajlih tega prostora.

Arte all'arte: instalacije na odprtem

Arte all'arte je naslov vsakoletnega razstavnega projekta – na ogled je od septembra do januarja –, ki ponuja postavitve, instalacije sodobne umetnosti na podeželju in v mestih osrednje Toskane. Kulturno združenje Arte Continua iz San Gimignano je iniciativo ustanovilo leta 1996¹⁵ in jo zastavilo v sodelovanju z devetimi občinami (Casole d'Elsa, Montalcino, Poggibonsi, Firenze, Montalcino, Colle Val d'Elsa, San Gimignano, Siena, Volterra, Vinci) in tremi deželjnimi sedeži (Siena, Pisa, Firenze), Toskansko regijo (Regione Toscana), Nizozemskim združenjem/La Comunita' Fiamminga, Evropsko unijo/L'Unione Europea, Muzejem Leonardo da Vinci/Il Museo Leonardiano di Vinci, SMAKOM iz Genta, Muzejem Het Domein iz Sittarda.

11 Spodbudili so ga takratni župan Giancarlo Muzzarelli in kiparja Italo Bortolotti in Davide Pavullo.

12 V tem letu so kiparji Francesco Cremoni, Riccardo Grazi in Luciano Massari izdelali tri monumentalna dela za mesto Modena. Istega leta je prof. Giorgio Balocchi izdelal fontano v kamnu v sodelovanju s študenti Akademije. Močan vtis je imela uporaba velikih marmornih blokov "Nostro sasso", "I sassi di Macchia". V letu 1995 je prevladal tematski koncept, ki je zahteval realizacijo vodnjakov (Collina, 2004).

13 Nagrada Premio Olimpio je posvečena spominu priznanega kamnoseka Olimpia Orlandina (Collina, 2004).

14 Posvečeno izseljencu Feliceju Pedroniju (Felix Pedro) iz Fanana, ki je emigriral na Aljasko (Collina, 2004).

15 Kulturno združenje je nastalo po zamislih treh mladih snovalcev, Maria Christianija, Lorenza Fiaschija in Mauruzia Rigilla ter na pobudo galerista Luciana Pistoia, ki je že vrsto let intenzivno deloval na področju razstavne in galerijske dejavnosti, Galleria Continua v San Gimignano (Mazzanti, 2004, 169).

Namen likovne pobude je, da se z vsakoletnimi razstavnimi iniciativami, na katerih se pojavlja mednarodna struktura umetnikov, vzpodbuja zveza med preteklostjo in sedanjostjo oziroma sodobno umetnostjo, kot regeneracija dialoga stoletne tradicije kraja, ohranjenih sledi in običajev, s svetom sodobne umetnosti in nekaterimi občinami, skozi dva tematska profila: *Arte Architettura Paesaggio* in *Arte tecnica Scienza*.

Kulturno združenje letno organizira v šestih mestih šest samostojnih razstav. Vsako leto jih zasnujeta dva kustosa, tuj in domač,¹⁶ ki povabita k sodelovanju umetnike, da realizirajo dela za določen prostor. Razstavne dogodke spremljajo vodniki – katalogi, ki ponujajo teoretične reflesije kritikov, kustosov in organizatorjev ter obsežno slikovno gradivo likovnih realizacij, ki ponazarjajo artikulirano raziskovanje umetnikov in kritikov. Tako se vsako leto novi umetniki iz različnih kulturnih sredin soočajo s kompleksnim tkivom urbanega in krajevnega konteksta in postanejo ustvarjalci novih izzivov, povezanih s krajem.

Delo Mimma Paladina (1998) predstavlja skupino petindvajsetih skulptur, živalskih (krokodili) in človeških teles, ki skrčeni v fetalnih položajih vznikajo nad gladino vode. Terakotne figure so zaradi enostavnega vzdrževanja kasneje ulili v bron (2000). Svetleča površina se v vlažnem ozračju blešči še z večjo močjo in stopnjuje vtis o starodavnem prostoru, kraju pozabe in izgubljenega spomina. Stojeca voda v vodnjaku ob deževju naraste, zalije ležeča telesa in ustvarja vtis, da gre za fetalno vodo večnega življenjskega vira.

V Sieno je bila leta 2003 povabljen tudi slovenska umetnica Marjetica Potrč, ki se je soočila s svojevrstno urbanistično konfiguracijo mest. Ustvarila je integrirane intervencije, skorajda mimetizirane s pokrajino, kot zgovorne znake sodobnosti *Urbano poljedelstvo/Agricoltura urbana, 2003*. Na strehah Fontembranda je zgradila vrt, opremljen z zbiranjem in recikliranjem deževnice, ki opozarja na prihodnjo ekološko problematiko mesta.

Arte all'Arte je projekt, ki vzpodbuja zvezo med preteklostjo in sedanjostjo prek sodobne umetnosti kot regeneracijo dialoga stoletne tradicije kraja in njenih ohranjenih sledi.

Ob tem je pomembna socialna in kulturna iniciativa, ki pripomore k ustvarjanju občutka pripadnosti in zanimanja za določene kraje, tako tistih, ki v njih stalno živijo, kakor tudi tistih, ki se z njimi srečajo le občasno. Organizatorji prireditve si prizadevajo oživiti vsakdanje

življenje manjših krajev, ki so zaradi svoje obrobne lege v odnosu do velikih centrov prikrajšani za vsakovrstne dogodke. Ustvarjalna dejavnost umetnikov v teh prostorih ohranja živost historičnih jeder, obenem pa skozi neobičajne in aktualne spodbude tudi njene tradicije in obrti.

S spodbujanjem praks iz preteklosti se, po mnenju nekaterih poznavalcev, sodobna umetnost vrača v javni prostor za ponovno vzpostavitev mesta kot centra človeške dejavnosti.



Sl. 3: Kipar na portoroški *Forma vivi* pri delu (foto: Arhiv Obalnih galerij Piran).

Fig. 3: A sculptor at work at the Portorož *Forma Viva* (photo: Archive of Obalne Galerije Piran).

16 Izjemoma prvo leto so štirje italijanski umetniki ustvarjali v štirih mestih pod vodstvom enega same kustosinje, Laure Cherubini. Že leta 1997 je prišlo do usklajenega delovanja domačega in tujega kustosa, Giacinta di Pietrantonio in Jana Hoeta (Casole d'Elsa in Colle Val d'Elsa). Leta 1998 je k projektu pristopilo mesto Poggibonsi, znano bolj po industriji, kakor po umetnosti, ki se je ponašalo s selektorskim tandemom: Florian Matzner in Angela Vettese. Četrta edicija je zaznamovala vstop *Arte all'Arte* v evropske projekte skupaj z Museo Leonardiano iz Vincija in muzejev v Gentu ter Sittardu. Leta 2000 (kustosi Roberto Pinto in Gilda Williams) se je število stalnih del povečalo na tri. S kustosoma Manuelo de Cecco in Vicentom Todolijem se je manifestacija v letu 2002 vrnila v Sieno (Mazzanti, 2004, 170).



Sl. 4: Pogled na portoroško Forma vivo z zraka (foto: Arhiv Obalnih galerij Piran).
Fig. 4: An aerial view of the Portorož Forma Viva (photo: Archive of Obalne Galerije Piran).

Tuscia Electa: posegi v urbana naselja

Tuscia Electa je bienalna manifestacija s posegi v urbana naselja v pokrajini Chianti. Začela se je leta 1996 v občini Greve.¹⁷ Kasneje se je število sodelujočih mest florentinske in sienske pokrajine povečalo: Greve, San Casciano, Val di Pesa, Tavarnelle, Impruneta, Gaiole, Radda, Castellina, Chianti. Večina del ima le kratek časovni rok trajanja, stalne instalacije se nahajajo v mestih San Casciano, Tavarnelle in Grave (Mazzanti, 2004, 197).

Posebnost manifestacije je njeno vstopanje v historična jedra, grajske komplekse z dvorišči, trgi in ulicami, ter postojankami z vinskimi in gastronomskimi posebnostmi. Organizatorji skušajo izpostaviti dialog med umetniškimi izrazom in izbranim prostorom kot evolucijo kompleksnega ambientalnega doživetja. Izbrani umetniki se posvečajo krajevnim posebnostim, zapuščenim predelom mestnega vsakdana, vstopajo v interakcijo z zgodovino in običaji v izginjanju. Prireditve kaže, da lahko tudi zgodovinsko ohranjena mestna jedra, manjša naselja ali podeželja z obdelanimi površinami, predstavljajo primeren prostor ustvarjalnih intervencij s pomočjo sodobnih likovnih rešitev.

Toskana se že vrsto let ponaša z raznovrstnimi umetniškimi akcijami. Veliko je znanih in mednarodno uveljavljenih ustvarjalcev, ki jih je pritegnil izziv pre-

teklosti tega prostora. Od prvih poskusov so se trajno ohranila dela naslednjih umetnikov: Maria Merza, Maura Staccioli, Anne in Patricia Poirierja ter Jana Dibbetsa.

Delo Maria Merza – instalacija jelena in neonske sekvence arabskih števil se nahaja na obzidju kraja San Casciano – je postalo celo trajen razpoznavni znak prireditve in kulturnih projektov, ki jih promovira *Tuscia Electa*. Jelen v okameneli, napeti drži¹⁸ stoji na robu zida in je pripravljen, da že v naslednjem trenutku poskoči in s tem sproži za seboj val neskončnega štetja. V potovanju časa in prostora predstavlja vznemirljiva realistična podoba jelena prisposodbo rasti in napredka. Sprva je kazalo, da taka realizacija predstavlja preveliko obremenitev za obzidje. Zaradi kasnejše vizualne učinkovitosti je kljub temu dobila stalno namestitve.

Realizacija ambientalnega posega na četrti ediciji (2002/03), delo Antonyja Gormleyja z naslovom *Edge II*, je pripomogla ohraniti lep primer industrijske stavbne dediščine – zbiralnik vode. Sicer še delujoča arhitekturna struktura v centru kraja San Casciano je bila namenjena rušenju. Vertikalna, trideset metrov visoka zgradba, je s svojo notranjostjo, povsem praznim prostorom, predstavljala za umetnika odkritje. Po njegovem mnenju je imela elegantna in funkcionalna arhitektura iz povojnega obdobja enake možnosti ohranitve kot Trojanski steber (Mazzanti, 2004, 198). S svojo lokacijo je

17 Prireditve je leta 1996 nastala na pobudo Fabia Cavallucija in Sergia Bettinija, ki sta organizirala tri edicije: 1996, 1997–98, 2000.

18 Sprva so uporabili balzamirano figuro jelena, ki so jo zaradi enostavnejšega vzdrževanja kasneje izdelali v aluminiju (Mazzanti, 2004, 199).

stavba predstavljala del živega mestnega organizma, ki sicer ni bil namenjen umetnosti, a jo je z intervencijo – umetnik je v njej načel dialog človeka s prostorom – spremenil v prostor domišljije.

Preseganje estetske sfere in prestopanje v socialno dimenzijo je leta 2003 določal koncept kustosinje Arabelle Natalini. Težnja po interferenci z vsakdanom je umetnike silila v izbiro urbanih vozlišč, kjer se "pretaka" največ ljudi in kjer so nekatera dela našla tudi trajno namestitvev. Alicia Framis je svojo realizacijo z naslovom *Kidea* postavila v kraju Greve. Igrača – labirint je objekt, ki v formi in obarvanih geometrijah povzema neoplastične rešitve modernističnega umetnika Mondriana. Velik kvadrat z labirintom v svoji notranjosti je otrokom predstavljal prostor za pobeg pred budnim nadzorom odraslih. Ponazarja zapletena razmerja odraslih in otrok oziroma povzema željo sodobnega človega po oblikah skupnega bivanja, druženja in ustvarjanja pripadnosti. Ni naključje, da prihaja avtorica iz Barcelone, mesta, ki je v primerjavi z ostalimi evropskimi središči naredilo veliko na področju redefinicije in identifikacije urbanega prostora, predvsem v prizadevanjih po uveljavljanju sodobne umetnosti na odprtem ter v želji po preoblikovanju degradiranih območij in oživljanju socialnih sredin.

Načrt, ki so si ga zastavili organizatorji s projektom *Tuscìa Electa*, je bil, da se ustvari socialna zavest do umetniške ponudbe v teritoriju, in sklepi, da se ustvari stabilne znake umetniških vstopanj, da se presoja njihovo vzdržljivost v prostoru, dialektičen pomen in obstojnost materialov.

Forma viva: kiparske zbirke v znamenju krajevnih posebnosti

Forma viva, slovenska mednarodna zbirka kipov na odprtem, se v vrsti zgoraj naštetih primerov uvršča med najstarejše. Nastala je v sklopu mednarodnih simpozijskih srečanj kiparjev, ki so se od leta 1961 odvijali sprva v Kostanjevici na Krki (les) in v Portorožu (kamen), kasneje pa še na Ravnah na Koroškem (1964, kovina) ter v Mariboru (1967, beton). Naša dežela je bila takrat

druga na svetu, ki je po vzoru St. Margarethna v sosednji Avstriji (ustanovljen je bil leta 1959) organizirala podobno prireditev mednarodnih razsežnosti,¹⁹ ki je predstavljala "sprotni odmev na umetnostne pobude iz sveta" (Bernik, Čopič, 1981, 15).²⁰

Podobne iztočnice, kakršne so si zastavili snovalci prvega simpozija v Avstriji, so veljale tudi za organizatorje domače prireditve. Ti so srečanja snovali v duhu medsebojnega druženja kiparjev iz raznih krajev sveta, izmenjavo izkušenj ter neobremenjenega ustvarjalnega izziva, ki so ga avtorjem nudili dani materiali: kamen, les, železo in beton.

Zamisel o izbranih kiparskih materialih, vpetih v raznolike podobe slovenske krajine, se je kasneje izkazala za svojevrstno posebnost, po kateri je prireditev postala prepoznavna v mednarodnem prostoru. Ni naključje, da sta tudi pri ustanovitvi slovenskega simpozija, poimenovanega *Forma viva*,²¹ imela pomembno vlogo dva slovenska kiparja, Janez Lenassi in Jakob Savinšek.

Izbira kamnitega gradiva je v Portorožu sovpadala s krajevnim kulturnim izročilom, ki se je kazalo v bogati tradiciji istrskega kamnoseštva. V Kostanjevici pa so se za les odločili zaradi neposredne bližine hrastovega gozda, iz katerega so zlahka dostavljali hrastove hlode na delovišče v bližini samostana. "Ta vezanost," poudarja Bernik, "naših kiparskih simpozijev s krajevnimi posebnostmi, je vsekakor njihova izjemnost, ki se je kot zanimivost mednarodnih razsežnosti še bolj uveljavila, ko so prireditelji *Forme vive* odprli novi kiparski delovišči" (Bernik, Čopič, 1983, 16). Po treh zaporednih simpozijih v Kostanjevici na Krki in na Seči pri Portorožu so se leta 1964 aktivnosti dveh središč pridružile Ravne na Koroškem, leta 1967 pa je bilo ustanovljeno še četrto in zadnje delovišče v Mariboru. Sicer neobičajen kiparski material – beton – je ustvarjalcem predstavljal poseben izziv ter nudil priložnost, da s svojimi stvaritvami sodelujejo pri urejanju mestne podobe.²²

Program mednarodne prireditve – pripravljal in vodil jo je upravni odbor, s pomočjo pomožnega strokovnega telesa – je predvideval vsakoletno izvedbo kiparskih srečanj z udeležbo tujih in domačih avtorjev. Upravni odbor so sestavljali predstavniki ustanoviteljev ter druž-

19 V obdobju prvega slovenskega simpozija, leta 1961, so v Evropi potekala še tri podobna srečanja. Poleg St. Margarethna, kjer se je srečanje odvijalo že tretjič, sta se pojavila še simpozija v Kirchheimu – tega simpozija se je udeležil tudi slovenski kipar Jakob Savinšek – pri Würzburgu in v zahodnem Berlinu. Zatem pa so se podobne prireditve odvijale še na Češkoslovaškem, v Italiji, Franciji, Romuniji in na Nizozemskem, pa tudi izven stare celine, na Irskem, v Izraelu, na Japonskem, v Kanadi ter Združenih državah Amerike (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 336).

20 V času ustanovitve slovenskega simpozija je bil že uveljavljen Mednarodni grafični bienale (Škrjanec, 1993, 9).

21 Idejo za poimenovanje slovenskega simpozija *Forma viva*, ki ga razumemo kot živo kiparsko dejavnost raziskovanja v smeri vedno novih izraznih oblik plastičnega snovanja, je predlagal kipar Jakob Savinšek (Jakob Savinšek 1922–1961, 1994, 144). Ime se je izkazalo za učinkovito tudi pri prepoznavnosti prireditve, saj se je izraz (*forma viva*) kasneje začel uporabljati za kakršnokoli obliko skupinskega dela kiparjev na prostem, na primer *Forma viva Zreče* (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 330).

22 Slovenski simpozij je s svojo intenzivno dejavnostjo postajal vzor in spodbuda za razmah številnih podobnih srečanj na domačih tleh, med katerimi so: študentska kiparska delavnica na štanjelskem gradu, študentski kiparski simpozij v Ljubljani, kiparska srečanja v Bihaću, Cazinu, Arandelovcu, Valjevu, Vrnjački Banji, Prilepu, v Labinu na Hrvaškem in *Forma viva Zreče* (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 330).

benih in kulturnih organizacij²³ s sedežem v Ljubljani, medtem ko je za izvajanje srečanj na deloviščih skrbela skupina izbranih posameznikov.²⁴ Pri izpeljavi tako razvejane organizacijske strukture je bila ravno njihova vloga ves čas izjemno pomembna.

Seveda so bila prizadevanja organizatorjev vpeta v širši družbeni kontekst naše takratne države, Jugoslavije, posebno naklonjene odprtosti in uveljavljanju v svetu. Taka usmeritev je pripomogla, da so s simpozijско plastiko začele prodirati v naš prostor tudi sodobnejše kiparske forme. Pa čeprav v okvirih tistega kiparskega gledanja, ki je z uporabo tradicionalnih materialov težilo k obnavljanju klasičnega modelacijskega principa in je pri aplikaciji nove kiparske občutljivosti ponovno vzpostavljalo idealna razmerja, s katerimi sta se v preteklosti prepletala umetnost in rokodelstvo.

V primerjavi s tujimi sorodnimi prireditvami – pogosto zasebnega značaja –, ki so skulpture kasneje tržile, je slovenska temeljila na principih družbenega upravljanja. Realizirane plastike so praviloma ostajale v prostoru njihovega nastanka, v lasti posameznih lokalnih ustanoviteljev, in v posameznih lokacijah postopoma oblikovale kompleksne kiparske zbirke z značajskim predznakom izbranega materiala.

K prepoznavnosti slovenskega simpozija v svetu je pripomogla tudi publicistična dejavnost z izdajo letnih katalogov – sprva so izhajali po vsakem zaključenem simpoziju, kasneje so povzemali večletno delovanje –, v katerih so bila z izbranim fotografskim gradivom in potrebno dokumentacijo zabeležena delovanja posameznih srečanj.²⁵ Ob dvajseti obletnici kiparskega simpozija je njeno kontinuirano delovanje zaokrožila obsežna monografska publikacija, ki s strokovno valorizacijo kiparskih prizorišč in obstoječih zbirk – prispevala sta jo umetnostna zgodovinarja Stane Bernik in Špelca Čopič – še danes predstavlja dragoceno in nepogrešljivo gradivo za spremljanje in poglobljen študij sodobne kiparske ustvarjalnosti na prostem.

Kljub večjemu ali manjšemu številu sorodnih prireditvev v svetu in doma velja opozoriti na dejstvo, da je bilo njihovo trajanje vedno časovno omejeno. Forma viva pa je v prvotni organizacijski obliki gojila nepre-

kinjeno tradicijo kiparskih srečanj skorajda trideset let. Organizatorji so projekt na začetku zastavili le za obdobje petih let. Zaradi dobro sprejete ideje in odmevnosti je bilo kasneje trajanje simpozija preneseno na nedoločen čas. Vzporedno s prostorskim širjenjem se je kakovostno nadgrajeval tudi vsebinski koncept prireditve. Tako v Kostanjevici kot v Portorožu je bilo kiparsko ustvarjanje namenjeno formiranju galerij na odprtem, medtem ko so na Ravnah in v Mariboru simpozijske plastike oblikovale širši in ožji urbani prostor.

Tudi po njenem formalnem razpadu²⁶ so nekatera razstavišča neprekinjeno (Portorož), druga z desetletnim zamikom (Kostanjevica, 1998) nadaljevala z delom in si prizadevala ohraniti zastavljen dialog med naravo in umetnostjo. Tudi na Ravnah, kjer je skrb nad monumentalno likovno dediščino prevzel Koroški muzej Ravne²⁷ in z izdajo kataloga zbirke opravil tudi vrednostno oceno kiparskega fundusa –, je leta 2008²⁸ ponovno steklo kiparsko ustvarjanje v jeklu. Širjenje ponudbe kiparskega itinerarija pa se obeta celo v Mariboru, kjer dejavnost simpozijских srečanj miruje že od leta 1986. Odgovorni ne izključujejo možnosti, da bi manifestacijo z novimi vsebinami vključili leta 2012 v programski okvir aktivnosti Evropske kulturne prestolnice.

Mističnost kamnite zbirke na odprtem

Zeleni polotok Seča pri Portorožu je bil za kiparska srečanja primerna rešitev zaradi potrjenih prostorsko urbanističnih programov, namenjenih zeleni, rekreacijsko-parkovni površini. Izbira kamnitega gradiva na tem delovišču je sovpadala s krajevnim kulturnim izročilom, ki se je kazalo v bogati tradiciji istrskega kamnoseštva, in možnostjo, da se ga v velikih blokih lahko dostavlja iz bližnjih kamnolomov v Hrvaški Istri, v Marušičih, Valturi, Kanfanaru in drugod.

Čeprav se je kamnita zbirka portoroške galerije začela oblikovati na konici polotoka Seča, kjer je bilo prvotno delovišče, se je kasneje hitro širila po grebenu in terasastih površinah polotoka. Zgovoren pričevalec najzgodnejše simpozijske dejavnosti je območje Linderja. V tem delu se nahajajo prve realizacije,²⁹ ki pa ti-

23 Predsednica prvega Upravnega odbora je bila Vilma Pirkovič, tajnik pa Marjan Vidmar (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 326).

24 V Kostanjevici je kot pobudnik, dolgoletni član Upravnega odbora in organizator, od vsega začetka aktivno deloval Lado Smrekar, takratni ravnatelj kostanjeviške osnovne šole in kasneje Galerije Božidarja Jakca. Tudi na ostalih deloviščih so imeli v veliki meri zasluge pri ohranjanju živega kiparskega dogajanja zlasti nekateri posamezniki, kot na primer v Ravnah na Koroškem Franc Fale, takrat predsednik občine, ali v Portorožu dolgoletni ravnatelj Obalnih galerij Anton Biloslav (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 326).

25 Vse do leta 1976 je oblikovno podobo katalogov snoval arhitekt Grega Košak. Kasneje je grafično opremo, brez večjih oblikovnih sprememb, podpisoval arhitekt Ranko Novak.

26 Zaradi neuskkljenih pogledov na možne oblike prihodnjega delovanja je konec osemdesetih let 20. stoletja prišlo do razpada Forme vive. Od leta 1991 se je simpozij kontinuirano obdržal le v Portorožu.

27 Koroški muzej Ravne (danes Koroški pokrajinski muzej, enota Ravne) je v začetku leta 1997 prevzel strokovno upravljanje skulptur ravske Forme vive. Kasneje je pripravil tudi dokumentarno razstavo, katalog zbirke ter okroglo mizo (22. 5. 1998) z zgovornim naslovom *Forma viva na razpotju*.

28 Pred tem so se kiparji na Ravnah zadnjič zbrali leta 1989.

29 Obiskovalcem je del tega prostora že vrsto let nedostopen, kar prikraja polno doživetje kiparske galerije kot povezane celote.



Sl. 5: Pogled na portoroško Forma vivo z zraka (foto: Arhiv Obalnih galerij Piran).
Fig. 5: An aerial view of the Portorož Forma Viva (photo: Archive of Obalne Galerije Piran).

pološki raznolikosti in kakovosti predstavljajo sklenjeno in zaokroženo celoto.³⁰ Zasnova kiparskih postavitvev v njem sledi svojevrstnemu redu, ki se sklada z obstoječo krožno obliko drevesnega nasada v prostoru galerije. Več let je ta podoba ostajala nedotaknjena. V zadnjem času jo je vizualno znatno "ogrozila" obsežna talna skulptura (Milena Lah, Gail Morris, Villi Bossi, Miloš Chlupač, Janez Lenassi, 1991), zaradi katere je bil žrtvovan tudi del naravnega zelenega zastora pred njo, kar je vidno porušilo ravnovesje predhodne namestitve. Ko je leta 1983 umetnostni zgodovinar Stane Bernik izdelal prezentacijski načrt, na osnovi katerega je arhitekt Vojteh Ravnikar prispeval ureditveno shemo galerijske zbirke v Portorožu, so bila podana temeljna izhodišča za reševanje njene kompleksne prostorske problematike (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 355). Glede na to, da je Bernikov idejni koncept predvidel prostorsko kontinuiteto prvotnih postavitvev, je taka rešitev pokazala vidno odstopanje od zastavljenih načrtov. Podoben pristop spoštovanja razvojnega vidika zbirke je veljal za območje grebena, z vzdolžno potjo in terasastimi površinami pod njo. Avtor je pri vrednotenju obstoječega stanja upošteval vse razpoložljive površine in predvidel tudi poseganje v južno smer. Severna stran, proti Portorožu, s strmim naklonom padajočega terena ni nudila možnosti nadaljnega širjenja. V projekciji razvoja galerije so bila upoštevana prostorska izhodišča

celotnega območja polotoka Seča z namenom, da se s spomeniškovarstvenega stališča zavaruje kulturna krajina z vsemi njenimi posebnostmi, skupaj s predlogom za hortikulturno, prometno in vizualno komunikacijsko ureditvijo prostora. Tudi Ravnikarjev ureditveni načrt je sledil načelu zaključenega galerijskega prostora po vzoru Linderja. Zagovarjal je zasnovo kamnite zbirke z elementi parkovne kompozicije (Božeglav - Japelj, Bojanič, 2002, 348).

Z leti je kiparska zbirka izrabljala razpoložljive površine, kjer so se nove postavitve s skulpturami bolj ali manj uspešno podrejele že oblikovanemu okolju. Marsikatera umestitev se je smiselno vgradila v obstoječo krajinsko podobo. Zlasti izstopajo skupinsko zasnovani koncepti, ki so leta 1979 znali pristopiti k problematiki prostorskega oblikovanja galerije na prostem. V vrsti kakovostnih realizacij je zaznati preseganje zaprtosti kiparske forme in bolj suvereno obvladovanje prostora okoli sebe (Mirsad Begić, 1979; Taheshi Tanabe, 1983). Ocena prostorske podobe Forme vive, ki jo je ob njeni dvajsetletnici podal Stane Bernik,³¹ ponuja oprijemljive smernice za prihodnje vrednotenje teh zbirke.

Kasnejši poskusi razbremenitve osrednjega galerijskega prostora s širjenjem navzven, v okoliške urbane sredine – koncept take ureditve je vseboval že Bernikov prezentacijski načrt –, je pokazal vrsto projektno dobrih zasnov (sodelovanje dveh kiparjev Janeza Lenassija in

30 Tudi s spomeniškovarstvenega stališča gre za najpomembnejši del Forme vive (Bernik, 1982–1983).

31 Več o tem v omenjeni monografski publikaciji (Bernik, Čopič, 1983, 15–27).

Masayukija Nagaseja leta 1985 pri prenovi piranskega Židovskega trga, ureditev športno-rekreacijskega centra portoroške Marine leta 1987, projekt ureditve malega mestnega parka na Cankarjevem nabrežju v Piranu, pri katerem sta leta 1995 sodelovala Janez Lenassi in Atanas Atanasoski), izpeljanih tudi v sodelovanju z arhitekti in strokovnjaki drugih področij (konservatorji). Spoštovanje do ambienta kažejo programske zasnovane rešitve za izbrana okolja – na primer vertikalna skulptura Jose Villa Soberona iz leta 1997, ustvarjena za koprsko Marino –, ki ostajajo spodbudne tudi za prihodnost, a vedno v okviru dejanskih potreb širšega prostora. Niso izostajale tudi lokacijske selitve že ustvarjenih umetnin. Velikokrat so bile rezultat naključnega izbora projektantov stavb, ki so izbirali med skulpturami, "odloženimi" na simpozijem delovišču. Redna simpozijaska dejavnost je v zadnjih letih še dodatno zgostila število skulptur v galerijskem delu. Ponekod jih skorajda ni več mogoče neobremenjeno doživljati s primerne razdalje. V ambientu sredozemskega rastlinja, med bujno vegetacijo visokih cipres in oljčnih gajev, nedaleč stran od urbanega naselja, predstavlja kamnita zbirka pomensko in vizualno nadgradnjo krajskih posebnosti izbranega okolja, ki v prihodnje služi ustreznejšo predstavitveno podobo.³²

SKLEP

Parke sodobne skulpture v večini primerov določajo široki teritoriji, kjer se v času in prostoru udejanjajo različni posegi. Poleg tesne vpetosti v lokalne posebnosti kraja jih determinira predvsem oblika naročil in geografska lokacija. V izbranih italijanskih primerih je odnos z naravnim ambientom, bogato kulturno preteklostjo, ki jo hranijo mestna jedra, prednostna kvaliteta. Ta je ponekod bolj, drugod manj poudarjena, nedvomno pa prispeva k prepoznavnosti njihove značilne podobe v svetu.

Neposrednemu nadaljevanju münsterskega modela lahko sledimo v nekaterih iniciativah, ki so se v devetdesetih letih pojavile v italijanskem prostoru in sodijo med pobude javnega značaja. *Tuscia Electa: posegi v urbana okolja* in *Arte all'Arte: instalacije na odprtem* (Toskana) sta primera, kako se lahko s kritičnim pristopom do pojavljanja sodobne umetnosti v historičnih mestih in vztrajanjem pri mednarodni zasedbi avtorjev vzpostavijo inovativne smernice za nadaljnje razvijanje tovrstnih pobud. Umetniška dela vzpostavljajo nova razmerja, ravnovesja med mestom in podeželjem, med preteklostjo in prihodnostjo. S spodbujanjem sodelujočih umetnikov, da s sodobnimi likovnimi rešitvami oživljajo historična mestna jedra, se vzpostavlja dialog med sodobno umetnostjo in umetnostjo preteklosti. Pri obujanju teh prostorov se ustvarja sodobna kritiška

pozicija, ustvarja se javna umetnost, ki odgovarja potrebam sodobne družbe. V ospredju je živahnost kulturnega trenutka tega prostora.

Nekatere pobude (*Arte all'Arte*) so uspeli skozi valorizacijo sodobne umetnosti v historičnem okolju podeželja, periferije, utrditi tudi prakso združevanja interesov javne in zasebne iniciative, *profit/no profit*. Postopek, ki ohranja trajnost postavitve del, ni nikoli dogovorjen vnaprej. Šele kasneje, skozi valorizacijo, se oceni delo in smisel njegove ohranitve.

Sorodna prizadevanja pri uveljavljanju kompleksnega in ambicioznega umetniškega projekta na odprtem so vodila tudi zasebnega zbiralca Giuliana Gorija pri snovanju *Umetniških prostorov Celle* (Toskana). Pobuda izstopa predvsem z jasnim konceptom, ki ga je lastnik zastavil v tesnem sodelovanju s priznanimi tujimi in domačimi strokovnjaki, in pri katerem je zelo pomembna izbira ustvarjalcev ter želja lastnika, da se na primeren način uveljavijo posebnosti ambientalne umetnosti. *Umetniški prostori Celle* še danes predstavljajo neke vrste laboratorij ambientalne umetnosti in se težko klasificirajo v tesne okvire jasnega in definitivnega opredeljevanja. Vsaka nova pridobitev lahko dodatno spremeni predhodno uravnotežena prostorska razmerja in kompleks celotne podobe naravnega parka.

V primerjavi z zgoraj omenjenimi vzori, katerih izvorni značaj se bolje opredeljuje v izrazu "*parkovne strukture v razvoju* ali *work in progress*," vzporedno obstajajo tudi tradicionalne podobe parkov skulptur. Njihove oblike predstavljanja sodobne kiparske ustvarjalnosti na prostem kažejo v vsebini, kakovosti in vrsti izbranih del večje podobnosti z muzejskimi strukturami, kjer predstavlja zbirka temeljni rezultat procesa akumulacije z vnaprej določenim ciljem. Mednje sodijo zasebne iniciative, ki jih je usmerjala zbirateljska strast in družinska tradicija, kot v primeru *Fondacije Severi: zbirka sodobne sculpture* (Emilia Romagna). Podoba tega parka govori o osebni intuiciji in likovni dojemljivosti ustanovitelja, zasebnega zbiralca Umberta Severija. Ustanovljena je bila z namenom širjenja zbirateljskega fonda in promocije sodobne plastične umetnosti. V evoluciji okusa njene formacije sledimo postopnemu odpiranju od lokalnega v mednarodni prostor. Slogovna raznolikost pridobljenih skulptur po eni strani rešuje njeno podobo pred uniformiranostjo, po drugi pa dokumentarno beleži tudi kakovostna nihanja izbranih eksponatov. Čeprav ne sledimo najbolj značilnim sodobnim umetniškimi tokovom, kot velja za *Umetniške prostore Celle*, lahko, skozi primere drugih umetniških smeri, spremljamo nekatere premike na področju sodobnega plastičnega oblikovanja. Pri tem najdemo, tako v figurálnih kot abstraktnih slogovnih pristopih zbranih del,

32 Pomemben prispevek k njeni širši razpoznavnosti bi predstavljala že priložnostna publikacija – vodnik z zemljevidom –, ki bi zajel vse lokacije skulptur, tudi tistih nameščenih izven sklenjenega galerijskega prostora na polotoku Seča.

predvsem celopostavne plastične rešitve ter le redke poskuse dialoga umetniških del s prostorom namestitve.

Kako lahko postane muzejski park zelo močan in prepoznaven pečat neke mestne skupnosti, kaže mesto Fanano (Emilia Romagna) s svojim kiparskim simpozijem in parkom skulptur. Obstoječi muzej sodobne skulpture na odprtem je nastal v sklopu prizadevanj po ureditvi mestnega jedra in njenega okolja, z vključevanjem izbranih del Mednarodnega kiparskega simpozija v kamnu. V začetnem obdobju so prevladovali kiparske stvaritve v obliki reliefnih plošč, s katerimi so bila opremljena pročelja mestnih stavb. Kasnejši razširjeni koncept se je odprl ustvarjanju klasičnih vzorov skulpture "a tutto tondo" ali *standing sculpture*, monumentalnih in avtoreferenčnih plastik, ki nima tesne povezave s prostorom, predvsem pa se je uspel bolj neposredno vpeti v okolje delovanja (obrt, turizem) in s tem ohraniti prireditev pri vitalnem življenju.

Prostor kot izziv, uporabljeno gradivo kot navdih in krajina za doživetje, so kratke iztočnice, ki lahko služijo za koordinate pri vstopanju v prostore slovenskih simpozijev zbirke *Forme vive*. Njihovo izrazno raznolikost

prepoznavamo v posebnem vzdušju mediteranskega ambienta, v objemu zelenega gričevja dolenskega sveta, kjer krajinska silhueta karakterizira strukturo celote, ter v intervencijah plastično-vizualnega značaja urbane prostora v primeru Raven in Maribora. Vsako prizorišče izpričuje svoje posebnosti, s skupnim imenovalcem – odprtim prostorom. Soočanje s tem naravnim ambientom je prednostna kvaliteta simpozijevskih zbirk, ki z izvornimi posebnostmi in samosvojimi umetniškimi interpretacijami, ostajajo prepoznavni vizualni označevalci prostorov, v katerih nastajajo. Projekcija simpozijevskih srečanj in njenih prostorov se kaže v ponovni obuditvi vseh prizorišč in njihovem enotnem nastopu, na osnovi že omenjenih povezovalnih izhodišč. Vsako prizorišče, umetniški kraj, s svojimi posebnostmi in realizacijami *in situ*, lahko z izoblikovanjem profiliranega programa pobudi možnosti sodelovanja med ustanovami in ljudmi, ki z valorizacijo ambienta na novo zarišejo topografijo socialnega prostora in kjer se lahko uresničijo različna področja delovanja: sodobna skulptura, muzejsko poslanstvo in varovanje naravnega ambienta.

OUTDOOR MUSEUMS OF CONTEMPORARY SCULPTURE: A VIEW ON PORTOROŽ FORMA VIVA IN THE LIGHT OF SELECTED ITALIAN SCULPTURE COLLECTIONS

Majda BOŽEGLAV - JAPELJ

Obalne galerije Piran, SI-6330 Piran, Tartinijev trg 3

E-mail: majda.bozeglav-japelj@obalne-galerije.si

SUMMARY

Outdoor museums ("museum parks") of contemporary sculpture, including the symposium environment of Forma viva, are a meeting place of nature and art. A number of sculpture collections whose formation was grounded in a functional framework – i.e. the placement of sculptures in open space with nature serving as a background – have changed with time, placing increasing stress on and prominence to the integration with space as a constituent element of the composition itself. The festival Skulptur.Projekte, organized since 1977 every ten years in the German city Münster, has spurred the launching of a number of quality projects focusing on contemporary sculpture in natural and urban environments and eventually leading to the establishment of sculpture parks all over Europe. The Italian parks (Fattoria di Celle-Spazi d'arte/Celle Farm – Artistic Space, Pistoia, Italy; Fondazione Severi/Severi Foundation, Modena, Italy) and public incentives (Parco urbano di sculture in pietra/Civic Park of Stone Sculptures, Fanano, Italy; Arte all'Arte/Art to Art, San Gimignano, Italy; Tuscia Electa, Chianti, Italy) mentioned in the article differ both in terms of contents and formal status (private vs. public). What they all have in common is the aspiration to interact with the surrounding environment marked by a rich cultural past. Within such a framework, they conceive a wide variety of programme activities that are increasingly orientated towards the contemporary international fine arts arena and that help them maintain their successful public image in the world.

Launched in the second half of the previous century in Slovenia, the international sculpture symposium Forma viva was one of the rare events in Slovenia that reached beyond the domestic fine arts scene and followed international trends. Its image was built on four different locations where sculptors used different materials (Kostanjevica na Krki – wood, Portorož – stone, Ravne na Koroškem – steel, Maribor – concrete). Vivacious symposia gave rise to extensive outdoor collections of sculptures. The initial idea to find the ideal balance between nature and art in two gallery complexes – formed in Kostanjevica na Krki and Seča near Portorož – was complemented by the tendency to create plastic arts in more modern materials and integrate them into the ramified tissue of the urban

space (Ravne na Koroškem, Maribor). At the end of 1980s, the joint organization of the symposium came to an end, which first led to gradual cessation of the symposia in all locations except Portorož, then to the emergence of new conditions for addressing the situation and eventually to the formation of completely different approaches to the resurrection of symposia. The last decade thus witnessed various proposals by individual locations, which gave rise to the possibility of forming bases for a new joint organizational undertaking that would be reasonable to launch as a national project.

The inherent peculiarities of the sculpture materials and their idiosyncratic artistic interpretations remain the trademark of the four Slovene symposium collections. The current trends in contemporary plastic arts reveal a new interest for the environment and landscape, with sculpture being transformed from a decorative (integrative) element into a subject with a completely autonomous character. The increasingly important factors of interaction between space, natural and urban, and contemporary art are therefore becoming the basis that will have to be taken into account by the Portorož collection of stone sculptors when re-addressing its artistic dialogue with the environment.

Key words: space, outdoor museums, contemporary sculpture, Forma viva, symposia, natural and urban environments

VIRI IN LITERATURA

Associazione per la promozione Turistica e Cultura (2009): Associazione per la promozione Turistica e Cultura. Fanano-Parco Museo di Scultura e Pietra. [Http://www.simposiodifanano.it](http://www.simposiodifanano.it) (20. 2. 2009).

Bernik, S., Čopič, Š. (1983): Forma viva 1961–1981. Kostanjevica na Krki, Portorož, Ravne na Koroškem, Maribor. Ljubljana, Izvršilni odbor Skupščina delegatov Forma viva.

Bernik, S. (1982–1983): Forma viva. Mednarodni simpozij kiparjev Portorož. Galerija na prostem – Seča. Idejni predstavniški načrt. Ljubljana, Izvršilni odbor mednarodnega simpozija.

Blázquez, J. et al. (2007): Parchi di sculture. Arte e natura, guida d'Europa. Modena, Edizione di Valeria Varas e Raul Rispa.

Božeglav - Japelj, M., Bojanič, L. (2002): Mednarodni kiparski simpozij Forma viva. Zgodovinski razvoj in vrednotenje kiparskega delovišča Portorož. V: Hoyer, S. A. (ur.): Kultura na narodnostno mešanem ozemlju Slovenske Istre. Varovanje naravne in kulturne dediščine. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 323–357.

Bussmann, K., Koenig, K., Matzner, F. (1997): Sculpture. Projects in Münster 1997. Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje Cantz.

Carlini, L., Di Biagi, P., Safred, L. (2008): Arte e città. Trieste, EUT Edizioni Università.

Collina, C. (2004): I luoghi d'arte contemporanea in Emilia-Romagna. Arti del Novecento e dopo. Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna. Materiali e Ricerche. Bologna, Editrice Compositori.

Čopič, Š. et al. (1994): Jakob Savinšek 1922–1961. Retrospektivna razstava. Ljubljana, Moderna galerija.

Čopič, Š. (2000): Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja. Ljubljana, Moderna galerija.

Di Marzio, M. (2003): Citazioni. Un caso di Public Art a Milano. Milano, Silvana Editoriale.

Castiglioni, P. G. (1992): Fondazione Umberto Severi. Scultura contemporanea. Modena, Franco Cosimo Panini Editore.

Duranci, B. (1989): Umetničke kolonije. Subotica, NIO "Subotičke novine".

Košan, M. (1999): Forma viva Ravne na Koroškem 1964–1989. Ravne na Koroškem, Koroški muzej.

Mazzanti, A. (2004): Sentieri nell'Arte. Il contemporaneo nel paesaggio Toscano. Firenze, Artaut – Maschietto editore.

Matzner, F. (2001): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

Massa, A. (1995): I parchi museo di scultura contemporanea. Firenze, Loggia de' Lanzi.

Ravnikar, V. (1983): Forma viva. Mednarodni simpozij kiparjev Portorož. Galerija na prostem – Seča. Ureditveni načrt. Ljubljana, Izvršilni odbor mednarodnega simpozija.

Skupine, gibanja, težnje (2003): Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Sedej, I. (1972): Forma viva. Deset let kiparskih srečanj v Kostanjevici, na Seči pri Portorožu, na Ravnah na Koroškem in v Mariboru. Ten Years of Forma Viva. Sinteza, št. 23. Ljubljana, 1–7.

Škrjanec, B. (1993): Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov. Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center.

Tršar, M. (1979): Slovensko kiparstvo po letu 1945. V: Bernik, S.: Slovenska likovna umetnost 1945–1978. Ljubljana, Mladinska knjiga – Moderna galerija – Arhitekturni muzej, 45–57.