

# **UMETNOST IN HENDIKEP**

**ZBORNİK PRISPEVKOV OB 95. OBLETNICI ZDSSS**



**Fotografija na naslovnici: slika slikarja Ivana Stojana Rutarja, ki prikazuje ladje v pristanišču**

**UREDILA**

**MARINO KAČIČ IN KATARINA MAJERHOLD**

**LJUBLJANA 2015**

## KOLOFON

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

73/76-056.262(082)(0.034.2)

UMETNOST in hendikep : zbornik prispevkov ob 95. obletnici ZDSSS /

uredila Marino Kačič in Katarina Majerhold.

Izdala: El. knjiga. - Ljubljana : Rikoss : ZDSSS, 2015

Lektorirala: Katarina Majerhold in Albert Kolar

Tehnično oblikovali: Luka Žvar, Marko Turk in Marino Kačič

Publikacija je izdana v elektronski obliki, je brezplačna in ni subvencionirana.

Dostopna na: : <http://www.zveza-slepih.si/rikoss>

ISBN 978-961-91372-8-4 (Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije, pdf)  
1. Kačič, Marino  
282686720

=====

Vse pravice te publikacije so pridržane in zaščitene z Zakonom o avtorskih pravicah. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, drugače shranjen ali prepisan v katerikoli obliki oziroma na katerikoli način, bodisi elektronsko, mehansko, kopiranjem, s snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega dovoljenja lastnikov avtorskih pravic (copyrighta)

Copyright, [Revija RIKOSS](#) - [Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije](#)

=====

## **Zahvaljujemo se:**

*Revijam in njihovim urednikom, ki so prijazno dali dovoljenje za ponovni natis člankov v tem zborniku in sicer, Časopisu za kritiko znanosti, reviji Rikoss – ZDSSS in Zborniku za spodbujanje demokratičnega emancipiranega dialoga med ponudniki kulturnih dobrin ter obiskovalci - Društvo ŠKUC, Galerija ŠKUC.*

*Avtorjem člankov, ki so vsak iz svojega zornega kota osvetlili na prvi pogled nenavadno tematiko, kot je likovna umetnost in hendikep. V našem primeru praktično popolna odsotnost vida. S tem so prispevali, da je še ena tabu tema »padla« in so se nakazale možnosti za slepe tudi na tem področju umetnosti.*

*Vsem sodelujočim za njihovo nesebično delo pri pripravi tega zbornika.*

*Ljubljana 2015*

## KAZALO

<b>Uvodnik: Posebne potrebe niso ovira za umetniško ustvarjanje</b>	<b>5</b>
<i>Marino Kačič, Evgen Bavčar, Katja Sudec Bednařik</i>	
<b>Talent, volja in energija: slabovidni slikarji to potrebujejo</b>	<b>11</b>
<i>Slavica Bukovec Zupanič</i>	
<b>Dostopnost likovne umetnosti za slepe in slabovidne</b>	<b>16</b>
<i>Aksinja Kermauner</i>	
<b>K likovnim perspektivam za slepe</b>	<b>19</b>
<i>Črtomir Frelih</i>	
<b>Načini iskanja človekove ustvarjalnosti - modeliranje gline za slepe</b>	<b>36</b>
<i>Tereza in Štěpán Axman</i>	
<b>Performativne metode posredovanja likovne umetnosti ter vprašanje pomena čustev in čutnosti za njeno posredovanje</b>	<b>52</b>
<i>Katarina Majerhold, Katja Sudec Bednařik</i>	
<b>Zaznava kot orodje</b>	<b>73</b>
<i>Jovana Komnenič, Dirk Sorge</i>	
<b>Avdio-haptično-virtualna Mona Lisa (slepi in slikarstvo)</b>	<b>83</b>
<i>Aksinja Kermauner</i>	
<b>O svobodi do kulturne in umetniške informacije ter o koriščenju možnosti svojih lastnih talentov</b>	<b>94</b>
<i>Evgen Bavčar</i>	
<b>Nihče ne zna peti blues kot Blind Willie McTell</b>	<b>101</b>
<i>Dušan Brešar Mlakar</i>	

**Lepa hiša je. Morali bi jo zasesti - Aktualizacija muzeja** **112**

*Claudia Hummel*

**Emancipacija skozi umetniško doživetje in pomen hendikepa kot  
instance drug(ačn)osti** **132**

*Robi Kroflič*

# Uvodnik: Posebne potrebe niso ovira za umetniško ustvarjanje

*Marino Kačič, Evgen Bavčar, Katja Sudec Bednařik*

Ljudje s posebnimi potrebami oz. hendikepom so vso znano zgodovino povezani z umetnostjo kot njeni ustvarjalci, izvajalci, prenašalci ali uporabniki umetniških del. Prenekateri poznavalci umetnosti pravijo, da so mnoga velika umetniška dela nastala iz trpljenja. Bodisi trpljenja, ki izhaja iz prikrajšanosti, bodisi trpljenja, ki izhaja iz hrepenenja po nečem, kar takrat ni dosegljivo. Umetnik to lahko doživlja pri sebi ali v okolju in to doživljanje izrazi skozi umetniško stvaritev. Če dobro premislimo, je to izražanje nečesa, kar v večinski družbi ne dosega običajnega, normalnega in je v bistvu obrobno, marginalizirano, diskriminirano, boleče, ali idealizirano kot nadčloveško. Prav to pa ljudje s posebnimi potrebami doživljajo vsakodnevno, saj proti svoji volji bivajo v tej obrobni stvarnosti. Potemtakem bi lahko sklepali, da so ljudje s posebnimi potrebami v najboljšem položaju za umetniško ustvarjanje. Kako to, da potem ni večjega števila ljudi s posebnimi potrebami med slavnimi umetniki? Ali zato, ker nimajo možnost postati slavni, ker so »manj kot človek«? Ali zato, ker so njihova dela tako velika, da so zasenčila njihove posebne potrebe in jih je družba idealizirala v »več kot človeka«?

Postavlja pa se še nekaj vprašanj, ki so vezana bolj na zadnje desetletje: Zakaj se v zadnjem času izpostavlja umetnost, ki naj bi bila dostopna ljudem s hendikepom? Je to modna muha, trik kapitala, da med potrošnike pritegne tudi ljudi s hendikepom? Ali je to morda poteza stroke, ki je odkrila še eno polje svojega delovanja? Ali pa je morda premik v vrednotenju ljudi s posebnimi potrebami in jim to koristi v smislu večje enakosti v družbi - bodisi kot umetnika bodisi kot občudovalca umetniških del? V tem zborniku poskušajo avtorji prispevkov na različne načine, vsak iz svoje perspektive, odgovoriti na tovrstna vprašanja. Avtorji tega uvodnika pa poskušamo postaviti okvir za razumevanje razmerja med umetnostjo in hendikepom iz različnih perspektiv.

## **Odnos med družbo, umetnostjo in hendikepom (Kačič, sociološko-antropološka perspektiva)**

Temeljna predpostavka, okrog katere se vrti diskurz glede pravic ljudi s posebnimi potrebami, je, da družba oziroma zdrava večina izhaja iz tega, da so ljudje s posebnimi potrebami drugačni, da ne zmorejo biti enaki zaradi svoje hibe, prizadetosti, prikrajšanosti, ki naj bi izhajala iz njihove okvare telesa ali uma. To ustvarja ločnico med dvema vrstama ljudi, »mi in oni«, zdravi in bolni, normalni in invalidi, kaže pa se skozi različne stroke v obliki diagnoz (slepi, gluhi, para/tetraplegiki, psihoza, shizofrenija ipd.). Te besede in z njimi njihove pomene ves čas uporabljamo. Vprašanje pa je, koliko imamo zavedanja, da je to okvir, ki določa našo zaznavo. Gledamo kot na drugi breg reke, pri čemer je naš pravi, oni pa invaliden, usmiljenja vreden in jim je zato treba pomagati tako, kot se pomaga nemočnim (ribo dajati, ne pa jo učiti loviti). Za njih poskrbimo s posebnimi oblikami pomoči, kot so zavodi, vzgojno varstvene ustanove, posebne družbene vloge, kot so kategorije invalidnosti. Družbena vloga invalida, kot jo poznamo v zadnjem stoletju, je

po eni strani oblika pomoči, po drugi strani pa ustvarjanja drugih, onih tam. Torej pretanjena oblika izrivanja na rob ali onkraj roba družbe. Dober namen tega dejstva ne spremeni.

Boj ljudi s posebnimi potrebami in njihovih zagovornikov gre prav zato v smer, da bi pridobili nazaj pravice in možnosti večine, kar pomeni enake pravice, enake možnosti, enaka obravnava na vseh ravneh (tudi v umetnosti) - torej bili enaki ostalim članom družbe. To pomeni, da bi se morale kategorije izbrisati in nadomestiti z opisi težav kot pri tistih, ki še nimajo diagnoz oz. kategorije. Nič več invalidi, ker potem avtomatsko obstajajo na drugi strani normalni. Ampak, kako naj to izbrišemo iz našega zaznavanja, če pa vsak ve, da človek z diagnozo slep ne more voziti avtomobila; človek z diagnozo gluha ne more slišati radijskega napovedovalca in človek z diagnozo paraplegik ne more teči na 100 metrov. Ob tem pa se še uporablja fraza »vsi smo enaki«. Kako je to mogoče?

Študije hendikepa so prinesle delček razumevanja, kje se dogaja napaka, ki je privedla razvoj družbe do omenjenega protislovja. Te študije so pokazale, da večji del hendikepa (nemoči, nesposobnosti) izvira iz okolja, in ne iz okvare posameznika, kot se je prej zmotno sklepalo. S tem se je razvil tako imenovani socialni model razumevanja hendikepa, ki pravi, da je človek hendikepiran zaradi okolja, ki je ustvarjeno za potrebe nehendikepirane večine v družbi, in hkrati povsem zanemari potrebe ljudi s posebnimi potrebami. Na primer vsem se zdi samoumevno, da so v vsaki stavbi stopnice (torej zadovoljujejo potrebe hodečih ljudi). Ni pa samoumevno, da so v stavbi dvigala in klančine (ki bi zadovoljili potrebe po mobilnosti gibalno oviranih). Torej ni vzrok za hendikep v človeku, ki uporablja za mobilnost invalidski voziček, ampak, da v stavbi ni dvigala. Tako morda ne more v tretje nadstropje na predavanje, muzej, ker ima stavba urejene mobilne poti le za hodeče ljudi. Vzrok je torej v družbi, ker je ustvarila le eno transportno pot - stopnice za tiste, ki uporabljajo za mobilnost svoje noge. S spremembo tega razumevanja se družba (zakonodaja in postopoma tudi praksa) spreminja v smer enakih možnosti za vse, kar običajno poznamo pod pojmi integracija ali inkluzija.

Kaj pa odnos med umetnostjo in hendikepom?

Za umetnost pravijo, da je oblika izražanja svojega doživljanja sebe, doživljanje okolice sebe, svojih potreb. Niti ni pomembno, ali gre za povečevanje nečesa, ali protest do nečesa, umetnost je izražanja doživljanja le tega v različnih oblikah oz. medijih (slikarstvo, kiparstvo, glasba, poezija, literatura itd). Mnogi dobri poznavalci umetnosti pravijo, da so bila prenekatera vrhunska umetniška dela ustvarjena iz doživljanja trpljenja (bodisi svojega, bodisi opazovanja trpljenja v okolju). Zanesljivo to niso edini vzgibi za umetniško ustvarjanje, so pa pogosti. Znano je tudi, da je več razlogov za trpljenje pri tistih, ki so izrinjeni na rob družbe, pri tistih, ki nimajo enakih možnosti kot večina. Med njimi so zagotovo tudi ljudje s posebnimi potrebami. Ena od družbeno sprejemljivih oblik izražanja trpljenja je prav umetnost. S tega vidika so ljudje s posebnimi potrebami oz. s hendikepom poklicani za umetniško izražanje svojega trpljenja, prikrajšanosti, diskriminacije. Namreč prav umetniško izražanje njihovega doživljanja je morda edina svoboda, ki je ne more nihče prepričati, zatreti, onemogočiti. V tem smislu je odnos med umetnostjo in hendikepom obraten, kot je odnos družbe do hendikepa. Umetnost hendikepiranemu omogoča svobodo, družba pa obratno.

Če je umetnost priložnost za izražanje lastnega trpljenja in možnost za doseganje osebne svobode, kako to, da ni večjega števila ljudi s posebnimi potrebami med slavnimi umetniki? Ali zato, ker nimajo možnosti postati slavni, ker so »manj kot človek«? Ali zato, ker so njihova dela tako velika, da so zasenčila njihove posebne potrebe in jih je družba idealizirala v »več kot človeka«? Evgen Bavčar (v nadaljevanju tega uvodnika) nam ponuja enega od možnih odgovorov: »Mnogi so bili tako pomembni, da pozabimo, da so bili slepi. Na nas je, da se odločimo, ali so bili slučajno slepi in obenem umetniki, ali pa slučajno umetniki in obenem slepi.«

### Protislovje v panogi umetnosti

Umetnost naj bi bila ena najbolj neodvisnih in emancipiranih panog oziroma dejavnosti v družbi, ki omogoča aktivnost tudi tistim na robu družbe. Vsi na primer poznamo stereotip zapitega ali revnega umetnika. Rekli smo tudi, da umetnost omogoča posamezniku svobodo skozi umetniško izražanje oziroma ustvarjanje. Pa vseeno pridemo do nenavadnega protislovja: vedno več muzejev, galerij in drugih tovrstnih ustanov se postopoma preuredi, da bi bile dostopne tudi za ljudi s posebnimi potrebami. Ali iz tega lahko sklepamo, da je tudi umetnost ljudi s posebnimi potrebami doslej izključevala in je sedaj obrnila smer v skladu s trendom integracije in inkluzije?

Neglede na to, kaj je odgovor na zgornje vprašanje, gre pri inkluziji v umetnosti za fizično kot tudi senzorno oziroma perceptivno dostopnost (dotikanju, opisih, veččutnih podajanjih umetniških del in druge oblike strokovnega podajanja vsebin). Na primer dostopnost likovnih del ali likovnega ustvarjanja tudi za slepe in slabovidne. Prav ta trud na različnih področjih avtorji opisujejo v člankih tega zbornika.

Verjetno pa bo treba vložiti še nekaj navora, da se bodo ustanove razvile od tega, čemur rečemo »dostopno za ljudi s posebnimi potrebami«, do takih, ki bodo v osnovi oblikovane za vse člane družbe. Torej tudi za ljudi s posebnimi potrebami. Takrat ne bo več treba govoriti o adaptiranosti ali posebnih programih vodenja po muzejih, galerijah. Kajti, če so ustanove narejene za vse, potem ni treba posebnih adaptacij in posebnih programov. To pa bo lahko doseženo le v sodelovanju z eksperti obeh strani: eksperti iz panoge umetnosti in z eksperti za hendikep. Eksperti za hendikep so lahko le tisti z izkušnjo hendikepa. Le oboji skupaj lahko ustvarijo (fizičen in družbeni) prostor, prostor za vse. Katja Sudec Bednařik (v nadaljevanju tega uvodnika) opisuje izkušnjo tovrstnega projekta kot primer dobre prakse.

### **Ljudje, ki jim je bila odvzeta svoboda in umetnost (dddr. Bavčar, filozofsko-izkustvena perspektiva)**

Prvič sem se srečal s to problematiko še kot maturant goriške gimnazije. Pri pokojnem profesorju likovne umetnosti in glasbe ter odličnem orglarju Hubertu Bergantu sem delal maturitetno nalogo iz Beethovna. Pri tem mi je dajal dragocene nasvete tudi že pokojni profesor Makso Pirnik. Ta tema me je zelo zaposlovala, saj ni veliki glasbenik prav v ničemer odgovarjal definiciji umetnika. V letu 1802 je zaradi svobode, ki mu je bila odvzeta (postal je zelo gluhi), mislil na samomor. O tem nam priča sloviti testament iz Heiligenstadta, napisan 6. oktobra 1802. Ta tekst sem večkrat prebral in bil veselo presenečen, ko so ga včasih recitali pred kakšnim



slavnostnim koncertom Beethovnovе glasbe. Gre za sporočilo, ki izzveni kot krik zoper izključenost, zoper osebno nesvobodo, obenem pa je to najbolj humani izraz ljubezni do človeštva. Veliki glasbenik opozarja na svoje trpljenje, tokrat v tekstu, z besedo, in ne samo z glasbo.

Ko je v prvem letu predsedovanja François Mitteranda Franciji Ministrstvo za kulturo organiziralo v Lyonu kolokvij na temo »Invalidi in umetniško ustvarjanje«, sem opozoril na zgoraj omenjeni tekst. Po svoje je nenavadno, da to še vedno aktualno besedilo priča, da je umetniško ustvarjanje vezano na osebo, na njegovo željo po drugačnosti in predvsem po svobodi. Če je človek, ki mu je bila odvzeta svoboda zaradi ene ali druge pomanjkljivosti, zaradi primanjkljaja bodisi sluha, bodisi vida, gibanja itd., poklican, da ustvarja, potrjuje, da smo vsi ljudje nepopolni. Nek francoski filozof bi rekel, da popolnost ni od tega sveta. Naša bistvena nepopolnost je že v tem, da smo ljudje, in tako smrtni obsojeni na trajanje v času. Če se ozremo na same temelje zahodnoevropske civilizacije, ugotovimo, da smo vsi ljudje obsojeni na smrt, le bogovi so večni v različnih kulturah. Židovska tradicija pravi, da ko je »večni«, se pravi Bog, ki ga ne moremo poimenovati, ustvaril svet, je ugotovil, da je vse skupaj nekako preveč popolno, rekli bomo, absolutno perfektno. Razmišljal je in razmišljal in končno ustvaril še smrt. Ljudje, ki smo zaradi enega ali drugega manka ali pa nepopolnosti obsojeni na nesvobodo, našim takozvanim popolnim ali, kot rečejo, polnočutnim bratom pričamo že vnaprej, nekako predpostavljamo absolutno nepopolnost našega telesa in duha, ki se izpolnita v smrti. Na smrt smo obsojeni vsi, brez razlik. To pa ne pomeni, da ne moremo ustvarjati tako kot drugi, oziroma drugače kot drugi, ker smo pač drugačni.

Beseda svoboda ima za nas drugačen pomen, nekaj globljega in višjega, saj jo čutimo in občutimo telesno in duhovno. Ker pa smo vsi ljudje obsojeni na svobodo, kot pravi Sartre, moram z vsem svojim življenjskim izkustvom ugotoviti, da smo ljudje s posebnimi potrebami in različnimi manki obsojeni na nesvobodo. Tega dejstva ne moramo zanikati, temveč sprejeti kot danost, in če v okviru tega dobimo možnost za umetniško izražanje, toliko bolje. Na Beethovna sem mislil na Dunaju, ko so mi dali v roko solnico, ki jo je uporabljal, in ko sem lahko potipal, se pravi pogledal od blizu vrata, za katerimi je umrl. Nanj sem se spomnil tudi v Londonu, ko sem izvedel preko slovitega slovenskega glasbenika in mojega prijatelja Vinka Globokarja za Josephine Wilson, ki je gluha skladateljica. Še za veliko drugih imen sem zvedel, pa jih ne bom našteval.

Luis G. Borges v svojem predavanju o slepoti, ki jo je tudi sam doživljal, kot pravi »ne kot temo, ampak kot obliko samote«, opozarja na velike slepe umetnike skozi zgodovino. Mnogi so bili tako pomembni, da pozabimo, da so bili slepi. Na nas je, da se odločimo, ali so bili slučajno slepi in obenem umetniki, ali pa slučajno umetniki in obenem slepi. Zdi se mi čisto preprosto naslednje na področju umetnosti, kjer je morda tudi še danes nekaj več strpnosti, da so si prilastili odvzeto svobodo.

Povedali so, da ustvarjanje ne pozna izključevanja, in kot bi rekel stari filozof Protagoras, da je človek merilo vseh stvari, takih kot so, in tudi takih, kot niso. Lahko rečemo, da so v umetnosti včasih povsem drugačna merila, kot v banalnem, danes vse preveč ekonomsko obarvanem, vsakdanu. Mnogi prednamci, ki so po svoje oblikovali obraz naše civilizacije, so bili v materialnem življenju obsojeni na

nesvobodo, le da so se znali temu dejstvu upirati z ustvarjanjem. Že to, da si upamo izraziti svojo nesvobodo, je oblika ustvarjalnega duha, ki se upira fatalnosti.

Zato želim vam vsem ljudem, kot bratom v različnosti in v delitvi istega odnosa do svobode, veliko ustvarjalnosti, upornosti in globoke zavesti, da je duh močnejši od meča, kot piše na sinagogi v Strasbourgu. Naj vas spremlja to načelo, ko vstopate, ali pa boste vstopali v neskončno kraljestvo umetnosti.

### **Inkluzivni programi likovne umetnosti za/s slepimi in slabovidnimi (Sudec Bednařik, likovno-umetniška perspektiva)**

Svoj del uvodnika začenjam z opisom osebne vpetosti v problematiko slepih in slabovidnih na področju kulture, natančneje likovne umetnosti. Vse skupaj se je začelo pred leti, v času, ko sem še živela v Berlinu in delovala po Nemčiji. Preko inštituta, kjer sem takrat zaključevala študij, smo raziskovali možnosti uporabe likovnega jezika v in za družbo oziroma raznolike družbene skupine. Po priporočilu enega izmed mentorjev sem prišla v stik z ddr. Evgenom Bavčarjem. Bila sem precej šokirana, da sem ga morala spoznati v tujini in ne na domačih tleh, ko pa ima veliko ponuditi. Prvo srečanje je potekalo po Skypu, saj sva komunicirala na relaciji Pariz – Berlin. Pogovor je bil neverjeten, svet slepih pa zame novo bogato odkritje. Počutila sem se kot 'ožeta mačka', ki mora še veliko spoznati. S tem so se rojevali izzivi.

Glede na moje delo na Berlinskem bienalu znotraj pedagoških programov in sodelovanja z ekipo, ki je pripravljala program za slepe nova znanja in izkušnje (sama sem ga za otroke iz mešanega okolja in starejše), me je povpraševanje iz domovine pripeljalo nazaj v Slovenijo. V galeriji Škuc ter v Umetnostni galeriji Maribor so želeli pomoč pri vzpostavljanju drugačnih pedagoških programov. V UGM so konkretno želeli programe za slepe in slabovidne. Tako se je rodilo prvo strokovno sodelovanje tudi z ddr. Evgenom Bavčarjem. Program in vodstva, ki smo jih izvedli, so vzbudila zanimanje ciljne publike, kar me je še bolj spodbudilo, da sem začela razmišljati, kako bi lahko dosegli še konkretnejše rezultate.

Ravno ob pravem času se je pojavil razpis za pridobitev evropskih sredstev – ESS, na katerega smo se z društvom ŠKUC uspešno prijaviли s projektom: SOdelujem Skupaj Integrativno na področju kulture. Pričel se je maraton pridobivanja ciljne publike, ki sva jo s takratno sodelavko na projektu Sergejo Bevc kljub božično-novoletnim praznikom uspešno izpeljali. Prijav je bilo dovolj, usposabljanja so se pričela. Bilo je intenzivno. Srečevali smo se vsaj dvakrat na teden po tri ure z udeleženci iz različnih panog in različnih ciljnih skupin. O tem je že bilo precej zapisanega. Tukaj le dodajam, da se je iz te skupine rodila Inicijativa SOdelujem, s katero smo letos januarja 2015 vzpostavili Zavod Ustvarjalna Pisarna SOdelujem.

Zadnja tri leta z ekipo uspešno delujemo po različnih muzejih in galerijah, glede na povpraševanje. Podali smo se na primer do Moskve, kjer smo v muzeju sodobne umetnosti Garage Museum predstavili naše metode. Kmalu zatem so po našem vzoru odprli znotraj muzeja program Inkluzivne pedagoške dejavnosti. Kdo ne bi bil ponosen na to! Letos (10. in 11. decembra) pa smo izvedli tovrstne delavnice na

simpoziju Inklusion ist schön v Staatlichen Museen zu Berlin im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart v Berlinu.

Povpraševanja in mreženja kažejo na potrebe tako splošne kot strokovne javnosti po razvoju posebnih programov za slepe in slabovidne, za inkluzivni moment, pa tudi po pripravi tovrstnih programov s slepimi in slabovidnimi za širšo javnost, kakršen je naš način dela. O tem smo več spoznali znotraj projekta AKTIV ter zbrali pregleden izbor prispevkov na to tematiko v zborniku projekta, kakor tudi v eni od številč Časopisa za kritiko znanosti, ki sva ga sourejali z mag. Katarino Majerhold. Ti prispevki so izhodiščni članki tega zbornika, s katerim revija Rikoss obeležuje 95. obletnico ustanovitve Zveze slepih in slabovidnih Slovenije in hkrati 3. december kot svetovni dan invalidov.

# Talent, volja in energija: slabovidni slikarji to potrebujejo

*Slavica Bukovec Zupanič*

## Začetki v porodnih krčih

V življenju je že tako, da se nam stvari dogajajo načrtno ali pa povsem naključno. Prav slučaj je hotel, razlaga slabovidni slikar Ivan Stojan Rutar, da se je v neki slikarski koloniji videčih slikarjev srečal s članico Medobčinskega društva slepih in slabovidnih (v nadaljevanju besedila MDSS) Novo mesto Rezko Arnuš. Dogovorila sta se, da bi organizirali razstavo slabovidnih slikarjev. Odziv je bil maloštevilen, čeprav je bilo vabilo poslano vsem društvom. Že ob vključitvi v koprsko društvo leta 2004 je Rutar dal pobudo za ustanovitev slikarske skupine, toda je ostalo le pri ideji. A počasi so se začela prebujati posamezna društva, sledile so si delavnice, kolonije in tudi razstave.

Omemba slikarjev z identiteto slabovidnosti pri marsikom sproži vprašanje, kako sploh lahko slikajo ljudje, ki ne vidijo niti številke na avtobusu ali se med hojo zadevajo ob ovire. Slikanje in fotografiranje sta še vedno povsem vizualni umetnosti. A slabovidni slikarji so zadnja leta presegli to miselnost. Zato si bomo v nadaljevanju ogledali delo slikarjev v treh najbolj dejavnih medobčinskih društvih: Kranj, Novo mesto in Nova Gorica. Istočasno bomo še pokukali, seveda z njihovim dovoljenjem, na slikarska platna posameznikov.

## Želje po izobraževanju in sodelovanju z drugimi slikarji

V MDSS Kranj se štiri do šest slikark zbere enkrat na mesec na delavnici, kjer se jim pridružita tudi dve videči slikarki. Sodelovali so že na 12-ih razstavah doma in na dveh v Italiji. Društvo daje svojim članom prostor za delavnice ter finančno pomoč pri nakupu materiala in plačilu mentorja. Prav pridobivanje novih znanj in tehnik slikanja ter sodelovanje na razstavah in kolonijah si močno želijo prav vse slabovidne slikarke v kranjskem društvu.

*Natalija Žitnik*

Ena od njih je tudi Natalija Žitnik Metaj, ki slika od leta 2008. V tehniki akril na platnu najraje upodablja vodo, naravo in rože. Pravi, da jo slabovidnost predvsem ovira pri izbiri prave barve, vendar je po njenem mnenju umetniška svoboda neomejena. Slike nastajajo po trenutnem občutku in razpoloženju. Motive zazna v naravi ali si jih od blizu ogleda na kakšni fotografiji, včasih pa slika tudi po spominu.

Na vprašanje o sodelovanju z videčimi slikarji je Natalija povedala naslednje: »V petek 17. 1. 2014 smo odprli trinajsto skupinsko razstavo slikarjev kranjskega društva v Razstavnem salonu DOLIK na Jesenicah. Na otvoritev je prišlo zelo veliko ljudi. Bilo jih je približno sto. Po končanem uradnem programu smo doživeli zelo velik aplavz. Tudi slikarji, ki so bili prisotni, so nam čestitali in povedali so, da dobro delamo, da se iz del ne vidi, da smo slabovidne. Tisti, ki nas spremljajo že dalj časa, pa so menili, da je opaziti naš napredek«.

Je pa slikanje Nataliji tudi v osebno zadovoljstvo, pomeni ji sprostitvev in nabiranje pozitivne energije, da o druženju in izmenjavi izkušenj na delavnicah sploh ne govorimo.



Fotografija 1: Slika Natalije Žitnik Metaj, naslov »Veter v krilu«, tehnika akril na platnu

## **Slabšanje vida zahteva vedno nove prilagoditve**

*Rezka Arnuš*

Novomeška članica Rezka Arnuš je že v otroštvu kazala talent za slikanje, a se je z njim začela ukvarjati šele po upokojitvi. Že dalj časa ji je vid močno pešal (sedaj do 3% ostanka vida) in zato je bilo treba prilagajati tudi tehnike slikanja. »Začela sem z akvarelom, nadaljevala s pastelom, sedaj pa v glavnem slikam v akrilu na večja platna,« razlaga Arnuševa. Njeni najljubši motivi so: belokranjska etno motivika, tihožitja, figure, akti in abstrakcija.

MDSS Novo mesto, ki je do zdaj organiziralo že 3 kolonije za slabovidne slikarje, daje precejšnjo podporo dvema svojim ljubiteljskima slikarkama. Obe razstavljata tudi na prireditvah v okviru matičnega društva in Zveze slepih.

Arnuševa, ki je v 15-ih letih umetniškega ustvarjanja sodelovala na več kot 150-ih skupinskih razstavah doma in v tujini, ob tem pa imela še 12 samostojnih razstav, o svojem sodelovanju z videčimi slikarji pove: »Vključena sem v tri likovna društva: LKD Mavrica iz Novega mesta, KUD Artoteka iz Črnomlja in KUD Dolenjske Toplice, kjer tudi vodim likovno sekcijo. V društvih imamo organizirana izobraževanja in kolonije. Udeležujem se različnih tečajev preko javnega sklada za ljubitelje kulturnih dejavnosti. Imam tudi svojega mentorja, ki mi po potrebi priskoči na pomoč.« Prepričana je, da v kakovosti popolnoma dosega videče kolege, saj to dokazujejo številne nagrade, ki jih je prejela. Priznava pa, da je razvila povsem svoj razpoznavni slog slikanja, ki ga opiše tako: »Moje slikanje je bolj ploskovno, brez podrobnosti, močnejših barv. Pri figurah dajem poudarek na položaj telesa, držo, saj brez natančno izdelanega obraza želim tako prikazati čustva figure.«

Arnuševi pomeni slikanje potrditev, da kljub slabemu vidu lahko uresniči sanje iz otroštva in da se enakovredno vključi med polnočutne umetnike. Vendar, kot pravi, če ne bi začela slikati, ko je še bolje videla, danes tega ne bi več zmogla. Ob tako pičlem ostanku vida ji ustvarjanje vzame ogromno energije, venomer pa je treba novonastali situaciji prilagajati način slikanja in pripomočke. »No, danes v glavnem slikam po spominu in si obvezno najprej naredim skico,« še pove umetnica iz Dolenjskih toplic.



Fotografija 2: Slika Rezke Arnuš, naslov »I ja bi igrala kolo«, tehnika akril na platnu

## Slike že visijo na stenah

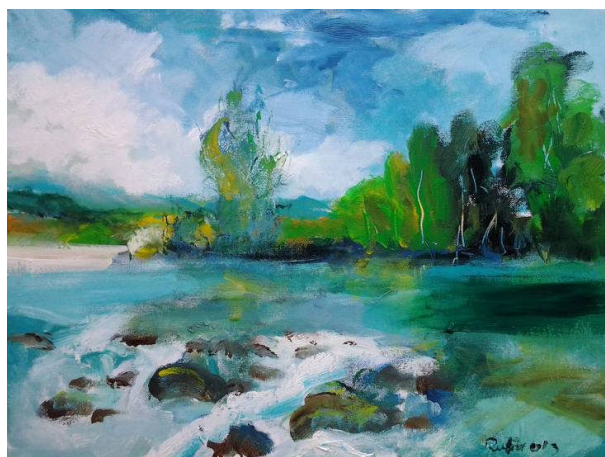
Je mogoče pri vas doma ali na delovnem mestu obešen prvi slovenski koledar za slepe in slabovidne? Za leto 2014 ga je izdalo MDSS Nova Gorica skupaj z Lions klubom in mestno občino. Koledar je opremljen s povečanim tiskom, brajico in slikami osmih slabovidnih novogoriških slikarjev. Z zaslužkom od prodaje koledarjev bodo v društvu sofinancirali programe, za katere jim sicer primanjkuje sredstev. V letošnjem letu načrtujejo v MDSS Nova Gorica kar nekaj aktivnosti na področju likovne umetnosti. Med njimi bo tudi razstava ob 20-letnici ustvarjanja staroste med slabovidnimi slikarji, Ivana Stojana Rutarja.

### *Ivan Stojan Rutar*

Slikar, katerega najljubši motivi so vedute, arhitektura in abstrakcija, je slikal že preden so se začele težave z vidom. 222 skupinskih in 92 samostojnih razstav, preko 1000 slik, številne kolonije, delavnice in ex tempore doma in v tujini ter 59 nagrad je popisani list slabovidnega slikarja (2% ostanka vida) z najdaljšo kilometrino.

Rutar ustvarja največ v tehniki akril na platnu in papir. Nemajhne težave, ki mu jih pri delu povzroča precejšnja izguba vida, rešuje na svojevrsten način: »Slabovidnost je velika ovira pri ločevanju barv. Motive opazujem na fotografijah s pomočjo tabličnega računalnika, saj jih v živo ne morem locirati na tako daljavo.« Ves čas delovanja je veliko pozornosti posvečal izobraževanju. Imel je kar 9 mentorjev, a se je v vlogi mentorja preizkusil tudi sam. Vodil je namreč prvo delavnico slabovidnih slikarjev.

Koprčan, ki je zaradi nerazumevanja za likovno dejavnost pred časom zapustil koprsko društvo slepih, je tudi član likovnega društva LIK iz Izole, Likovne sekcije društva Tine Rožanc iz Ljubljane in Il Colle iz San Daniele v Italiji. Za sodelovanje z videčimi slikarji trdi, da je to zelo dobro in da med njimi ni bistvenih razlik. »Prav tako so pozitivni odzivi obiskovalcev, kritikov in občil. To vse potrjuje, da slepi in slabovidni nismo za odpis,« je povsem prepričan slikar, ki mu slikanje pomeni bistvo življenja.



Fotografija 3: Slika Ivana Stojana Rutarja, naslov »Pogled na Kolpo«, tehnika akril na platno

## **Nepovezanost in pomanjkanje finančnih sredstev**

Čeprav se občasno srečujejo na delavnicah in kolonijah, slabovidni ljubitelji čopiča pogrešajo organizirano povezanost pod okriljem Zveze društev slepih in slabovidnih Slovenije. Vsi imajo željo po izobraževanju, srečevanju, ustvarjanju in razstavljanju, a se hkrati zavedajo logističnih težav in pomanjkanja finančnih sredstev krovne organizacije. Pri matičnih društvih slikarji seveda nimajo enake podpore, pa tudi ambicije med njimi bi naj bile precej različne.

A kljub številnim oviram je bilo lansko leto dokaj uspešno. V maju so s pomočjo Združenja prijateljev slepih v Celju organizirali prvo skupno prodajno razstavo. V Galeriji Nika Ignjatiča je razstavljalo 11 slabovidnih slikarjev. Po razstavi, katere pobudnika sta bila Sebastjan Kamenik iz Združenja in Ivan Stojan Rutar, je slednji povedal, da gredo slike zelo slabo v prodajo, ker je kupna moč ljudi močno padla.

V novembru 2013 je bila toskanskem mestecu Grosseto otvoritev druge razstave ART SENSES 2013 za slepe in slabovidne umetnike s področja slikarstva, kiparstva, plastike, fotografije in literarnega izražanja. Na razstavi je sodelovalo 7 slikarjev iz že omenjenih društev, ki so tudi finančno podprla udeležbo svojih članov. 650 km dolga pot se jim je izplačala, saj so se domov vrnili z nagrado, ki jo je prejela Rezka Arnuš za sliko Vrnitev lastovke.

O delavnosti, zagnanosti in uspešnosti slikarjev z okvaro vida zdaj res ni več dvoma. Slikanje jih vse po vrsti osrečuje, čeprav je poleg talenta potreben še dobršen zalogaj močne volje in energije. Ustanovitev likovne sekcije in s tem boljša povezanost slabovidnih slikarjev bi tako samo še prispevala k njihovi večji prepoznavnosti.

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v Rikoss, št. 2, let. 13.

Ljubljana: ZDSSS 2014.



# Dostopnost likovne umetnosti za slepe in slabovidne

*Aksinja Kermauner*

Likovna umetnost človeštvo spremlja že na tisoče let in jo uvrščamo med najstarejše in najpomembnejše izraze človekove ustvarjalnosti. Genialna umetniška dela vseh časov so usodno izoblikovala miselnost modernega človeka. Naloga muzejev in galerij je prav gotovo posredovanje te bogate likovne kulturne dediščine poznejšim rodovom.

Zakaj bi bili tukaj slepi in slabovidni izvzeti? Ravno tako so polnopravni člani naše postmoderne, družbe, ki se deklarira kot družba za vse. Pa jim je likovna umetnost zares dostopna? Omogočajo galerije slepim in slabovidnim že v najnežnejši dobi, da se ustrezno »likovno opismenijo«? Na koliko mestih opazimo napis »Prosimo, dotikajte se predmetov« ali znak, da je dotikanje dovoljeno? Koliko razstav je opremljenih z zvočnim opisom? Je umetnost zares dostopna vsem?

Otroci se s svetom umetnosti srečajo že v vrtcu, ko s pomočjo različnih tehnik v svojih risbah izražajo svet tako, kot ga vidijo. Kasneje jih učimo razpoznavati dosežke vseh področij likovne umetnosti, učimo jih analize posameznih likovnih del in spoznavanja likovnih umetnin, ki predstavljajo obdobja od prazgodovine do sodobnosti. Tako ostrijo občutek za likovne vrednote, hkrati pa razvijajo kritičen odnos do likovnih stvaritev in estetiko. Cilj predmeta likovna umetnost naj bi bil razvoj zavesti o pomenu umetniške ustvarjalnosti v družbi.

Kje pa so v tej videči paradigmi likovne umetnosti slepi? Že šestleten slepi otrok je sposoben upodobiti figure in pokrajine, vendar so te upodobitve bolj približne, podobne risbam videčega otroka, ki ima zavezane oči. Z odraščanjem postajajo tudi risbe slepih otrok bogatejše, saj se jim izboljšuje pozornost in občutek za razmerja. Netočnosti se največkrat pojavijo v prostorski orientaciji: ne razumejo dobro odnosov med predmeti. Študentka inkluzivne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem Raschinijeva v svojem magistrskem delu z naslovom »Ko gledamo s prsti in dlanmi: Umetnost skozi dotik« navaja raziskave, ki so pokazale, da če za primer vzamemo človeško figuro, so se na 51 identifikacijskih grafičnih linijah risbe slepih razlikovale od risb videčih le v prikazu ušes, ki so bila večja. Shema ima torej izvor iz nevideče izkušnje. Za slepe umetniška plastika načelno ne predstavlja problema, če se jo le lahko dotaknejo. Seveda mora biti ustrezne velikosti – ne premajhna ne prevelika in iz varnega materiala. Kako pa prenesti v tipno obliko dvodimenzionalna umetniška dela?

Na videčega gledalca slikarsko delo deluje v prvem stiku povsem nezavedno in šele pozneje se vključi razum, ki analizira podatke in razbere zgodbo. Pri slepem in slabovidnem skušamo ubrati podobno pot. Najprej bi ustvarili čustven stik z likovnim delom, uporabili bi pesniški jezik, asociacije, glasbo, zvoke, gibanje, udeležnost, šele nato pa bi ponudili tipni prikaz ter zvočni opis umetnine, samo delo pa bi tudi ustrezno zgodovinsko in socialno umestili.

Radijski producent Lou Giansante v zelo uporabni knjigi *Art Beyond Sight* v svojem članku opiše način, kako z zvokom prikazati določeno umetnino ali likovno prvino. V prvem zvočnem opisu skuša s pomočjo oddaljujočega in približujočega se glasu ustvariti pri slepem iluzijo prostora oziroma mu z zvokom naslika podobno občutenje, kot je pri videčih perspektiva. V drugem zvočnem opisu skuša razložiti umetniško smer surrealizem s pomočjo konkretnega umetniškega dela (slika Salvadora Dalija »Vztrajnost spomina«). Pri tem uporablja glasbo, različne zvoke in šume ter asociacije (šumenje morja, jok otroka, škripanje vrat).

Eden vodilnih mož na področju zvočnega opisovanja (avdiodeskripcije) za gledališče, televizijo, film, galerije in muzeje Američan Joel Snyder v že prej omenjeni knjigi poda nekaj primerov opisovanja klasičnih slikarskih del. Namen opisovanja je poglobljena umetnostna analiza umetnine, vključujoč kulturo dobe, podatke o avtorju in motivu ter razlago slikarskega stila. Za ilustracijo da Vincijeve Zadnje večerje je študent inkluzivne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem Boštjan Bonin v svojem magistrskem delu uporabil več načinov: izdelal je mavčni odlitek, naredil tipni diagram, trirazsežno maketo slike ter zvočno opisal umetnino, opis pa podložil z glasbo iz umetnikovega časa. V načrtu ima še živo postavitev, ki jo bodo slepi lahko otipali ali sodelovali v njej kot apostoli oz. Kristus.

Z živo sliko so skušali prikazati tudi umetnino Dekle z oranžo slikarja Ivana Kosa v Umetnostni galeriji Maribor. Deklico so napravili na tak način, kot je oblečeno naslikano dekle. Obiskovalci so lahko otipali pomarančo in jo povohali, višja kustosinja Brigita Strnad pa je opisala sliko z več vidikov. UGM sploh pripravlja pester program za skupine s posebnimi potrebami, s katerim poskušajo galerijo in umetnost približati vsem obiskovalcem.

Pokrajinski muzej Celje je že v začetku 90. let prejšnjega stoletja kot prvi med muzeji prilagodil razstavo »Kako so živeli v Rimski Celeji« tudi za slepe in slabovidne. Moto je bil »Prosimo, dotikajte se predmetov«. Zadnja razstava, ki jo je muzej prilagodil dožemanju slepih in slabovidnih, je bila leta 2008/9 Mavrični svet Schützove keramike. Hrani tudi tipno prilagoditev portreta avstrijske cesarice Elizabete, ki jo je v tipno obliko prenesla Tjaša Krivec, ki je pred kratkim razstavila v Narodni galeriji tipni portret Luize Pesjakove Mihaela Stroja.

Izjemna je bila razstava v Mestnem muzeju leta 2008 Dotakni se in poglej, za katero je francoski oblikovalec Alain Mikli prilagodil za otip nekatere umetniške fotografske posnetke zemeljskega površja avtorja Yanna Arthusa-Bertranda iz serije »Zemlja, ogled z neba«.

V Gorenjskem muzeju v Kranju so pripravili muzejski kovček, s katerim obiskujejo starejše občane, slabovidne in druge osebe s posebnimi potrebami in nudi možnost dotikanja predmetov in replik.

Leta 2010 je pod vodstvom kustosa mag. Boruta Rovšnika Mestni muzej Ljubljana razstavljal umetniška dela Pabla Picassa pod naslovom »Bikoborbe. Mit. Eros.« V prilagoditev je bil vključen vodič, primeren za slepe in slabovidne obiskovalce, ki je v brajici in povečanem tisku na kratko predstavil in opisal Picassovo zbirko del. Umetnine so prilagodili tipu tako, da so bila izdelane s tehniko negativnega risanja z nazobčanim kolescem, slabovidni obiskovalci pa so imeli na razpolago grafično

poudarjene tipne risbe. Isti muzej je prilagodil tudi razstavo »Obrazi Ljubljane«. Pripravili so avdio vodnik z zgodbami in s predmeti za dotikanje, v pomoč pa je še talno reliefno vodilo (trak). Potekala so veččutna vodstva po razstavi »Kolo«, v načrtu pa imajo še kar nekaj prilagoditev,

Gledališki inštitut je v letu 2014 začel prilagajati za slepe in slabovidne svojo stalno razstavo, konec februarja 2015 pa je razstavil veliko tipno maketo procesije, ki jo je po vzoru Kobetove slike »Škofjeloški pasijon« izdelala Barbara Bertalanič Domiter, študentka inkluzivne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem za svoje magistrsko delo.

Narodni muzej je nekaj eksponatov na priložnostni razstavi »Mumija in krokodil, Slovenci odkrivamo dežele ob Nilu«, dal na ogled in otip tudi v reliefni tehniki. Deloma prilagojena je še odmevna razstava »Vrata« v Slovenskem etnografskem muzeju, načrtujejo pa se še druge prilagoditve v različnih muzejih.

Projekt AKTIV, med seboj različnih, a enakopravnih (artikulacija – kreativnost – tim – internacionalnost – vzajemnost), je namenjen ranljivi družbeni skupini – osebam z invalidnostjo, s poudarkom na slepih, slabovidnih in gibalno oviranih ter pripadnikom različnih manjšinskih etničnih skupin, pa tudi kulturnim delavcem, zaposlenim v kulturnih institucijah ter samozaposlenim in študentom podiplomskih smeri, ki bi se radi poklicno umerili v delo v kulturnih institucijah. V nadaljnjem usposabljanju poglobljajo znanja s področja dela s slepimi in slabovidnimi ter osnovne prilagoditve za delo z njimi.

V vse več galerijah in muzejih v Sloveniji organizirajo veččutna vodstva, prilagojena za slepe in slabovidne. Pod vodstvom Slovenskega etnografskega muzeja poteka projekt Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam.

Verjetno interakcija vseh zgoraj omenjenih postopkov od čustvenega doživljanja preko asociacij do faktografskih podatkov lahko nudi zadovoljivo, celostno in estetsko doživljanje slikarskega dela, ki je vsaj do neke mere adekvatno vidnemu vtisu. Postopki so nastali z namenom, da bi približali umetnost, predvsem slikarstvo, slepim in slabovidnim ljudem. Včasih pa nastopi problem, ker ustanove ustrezno prilagodijo razstavo, ni pa obiskovalcev. Pri razbijanju stereotipov, da so muzeji in galerije dolgočasni in neprimerni za slepe in slabovidne, nas čaka še veliko dela.

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v Rikoss, št. 1, let. 14.

Ljubljana: ZDSSS 2015.

# K likovnim perspektivam za slepe

*Črtomir Frelj*

Črtomir Frelj je izredni profesor za risanje in slikanje na Oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani.

## **Povzetek**

Slepi in slabovidni nimajo dovolj možnosti za dostop do likovnih vsebin. Včasih se jih od njih celo odvrta s pojasnilom, da to pač ni primerno umetnostno področje zanje. S skupino mladih sem preizkusil, ali je mogoče tudi slepim posredovati nekatere zahtevnejše likovno teoretske pojme. Tako smo se na več delavnicah lotili naslednjih vsebin: a) slikovno polje in likovna kompozicija; b) slepo risanje; povezava čutov vida in tipa; c) prostorski ključi in linearna perspektiva. Strokovno sem izhajal iz spoznanj likovne teorije, ki sem jih potem prevajal mimo vizualnih prek drugih senzornih poti, predvsem prek tipnega kanala. Ob možnih analogijah sem opazil tudi nekatere neposredno neprevedljive vsebine, za katere sem izdelal makete ali mehanske modele. Bolj, ko so vsebine abstraktne, težje jih je predstaviti preko konkretnih modelov tako, da se konkretno mišljenje za potrebe prevajanja zahtevnih pojmov izkaže za zahtevno abstraktno miselno operacijo. Naloge sem zasnoval tako, da so udeleženci dokazovali stopnjo razumevanja problemov preko avtentičnega likovnega jezika, torej z lastnim likovnim izražanjem, risanjem. Za pomemben dosežek tega postopka štejem risanje kocke z upoštevanjem načel linearne perspektive, ki se je pri večini izvrstno posrečilo. Prav tako so bili dobro razumljeni drugi prostorski ključi, vodila. Teoretsko-praktične vaje so služile za priprave na obisk posameznih likovnih razstav. O primernosti in uspešnosti teh priprav bodo poročali drugi izvajalci. Sam sem bil z likovnimi odgovori na likovna vprašanja zelo zadovoljen, nemalokrat presenečen. Prestopanje meja v likovni svet s slepimi je mogoče, zanimivo in produktivno, ne nazadnje gre tudi za njihovo pravico vedeti. In videči ob sodelovanju s slepimi tudi pridemo do marsikaterega novega uvida.

Ključne besede: slepi, vid, tip, likovni prostor, slikovna površina, format, kompozicija, slepo risanje, prostorski ključi, linearna perspektiva, mehanski pripomočki

## TOWARD VISUAL ART PERSPECTIVES FOR THE BLIND

### **Abstract**

The blind and visually impaired do not have sufficient opportunities to access visual art contents. Sometimes they are even discouraged on the grounds that this is not a suitable art field for them. I made a test with a group of young people to demonstrate whether the blind, too, can be acquainted with some complex concepts of visual art theory. Thus we met on several workshops to address the following topics: a) image field and visual composition; b) blind drawing; integration of the senses of sight and touch; c) spatial cues and linear perspective. My expert basis was the findings of the visual art theory which I translated through other sensory paths, especially the touch channel. I identified possible analogies as well as contents that could not be translated directly, so I made mock-ups or mechanical models for these. The more

abstract the contents, the more difficult their presentation through concrete models. Concrete thinking for the needs of translating demanding concepts thus proves a complex abstract mental operation. The tasks were designed so as to allow the participants to demonstrate their level of understanding problems in an authentic visual language, i.e. by their own visual expression – drawing. In my opinion, an important achievement of this procedure was the drawing of cube with the observance of the principles of linear perspective, which most of the participants excelled in. Other spatial cues and guidelines were well understood, too. The theoretical and practical exercises served as a preparation for the visits of art exhibitions. The adequacy and effectiveness of these preparations will be a subject of other performers' reports. As for me, I was very satisfied with and often surprised by the visual answers to visual questions. Crossing the borders of the visual art world with the blind is possible, interesting and productive; last but not least, it also concerns their right to know. And the sighted, after all, arrive at many a new insight when cooperating with the blind.

Key Words: blind, sight, touch, visual art space, image field, format, composition, blind drawing, spatial cues, linear perspective, mechanical tools

Na povabilo akademske slikarke in organizatorke Katje Sudec sem v okviru AKTIV-a vodil likovne delavnice za slepe in slabovidne. V glavnem je bil način dela tak, da so udeleženci sami izrazili željo po spoznavanju zahtevnejših likovnih pojmov in vsebin, moja naloga pa je bila, da te vsebine prevedem tako, da bodo čutno in razumsko dostopne slepim in slabovidnim. Brez kakšne pretirane predhodne poučenosti o področju sem se lotil dela tako, da sem predlagal postopke, izdelal makete in spraševal slepe o njihovih predstavah in mnenjih. Hitro sem namreč opazil, da se pri razlagi nekaterih stvari lahko zanesem na analogijo med tipnimi in vidnimi zaznavami, nekatere pa so potrebne dodatnega premisleka in predelave.

V tem članku bo teoretskega ozadja toliko, kolikor je nujno potrebno za razumevanje predstavljenih vsebin, pretežno pa bom govoril o praktičnih pristopih, ki so se izkazali za uspešne.

V pomanjkanju zgledov sem se oprl na Diderotevo »Pismo o slepih« s pomenljivim podnaslovom »V rabo tistim, ki vidijo«. Tam opiše, kako različne predstave o svetu imamo videči in slepi in kakšni nesporazumi iz tega lahko izvirajo:

»Slepca so neslane pripombe, s katerimi ga je obkladal brat, tako razjezile, da je zgrabil prvi predmet, ki mu je prišel pod roko, in ga zalučal vanj. Zadel ga je v sredino čela in brat se je zgrudil na tla. Zavaljo tega in še nekaterih drugih pripetljajev je moral na policijo. Zunanja znamenja moči, ki imajo na nas tako močan vpliv, na slepca ne naredijo nobenega vtisa. Naš slepec je stopil pred uradnika, kakor pred sebi enakega. Grožnje ga niso prav nič zastrašile. Kaj boste storili z mano?«, je vprašal gospoda Heralta. »Vrgli vas bomo v najglobljo temnico«, mu je odgovoril uradnik. »Eh, gospod«, mu je ravnodušno odvrnil slepec, »v njej sem že petindvajset let« (Diderot, 145).

Predpostavka, da si slepi zaradi pomanjkanja vidnih izkušenj kake situacije ne znajo predstavljati, je ravno tako pravilna, kot ta, da si videči ne znamo predstavljati, na

kakšen način si slepi česa ne predstavljajo oz. na kakšen način si kaj predstavljajo. Miranda Bobnar v članku »Pismo o slepih in očrt Dideroteve filozofije materializma« (Bobnar, M.) lepo opazi, da smo si s slepimi v nečem vedno podobni in sicer, v spoznavni slepoti. To, česar človek še ni razumel, razkril, ugotovil, izumil, je enako nevidno tako videčemu kakor slepemu. Skupna želja po odkrivanju nas zbližuje in v primeru hevrstike smo si podobni in težave s slabim (u)vidom so nam skupne.

Glede vida in tipa ima dddr. Evgen Bavčar pomisleke in predlaga namesto pojma »otipati« pojem »videti od blizu« (Bavčar, 2014). Na ta nediskriminatorni predlog v splošnem lahko pristanem, a bom v tem prispevku vseeno raje uporabljal pojma vid in tip tam, kjer gre za razlike v specifikah njunega dosega, občutljivosti in drugih posebnosti.

Takoj k posebnostim: zanimalo me je, kako slepi doživljajo prostorsko umeščeno lastnega telesa v prostor. Za videče je privzeto, da je središče njihovega optičnega sveta v očesu, slepi pa so mi podali tudi različne druge predloge: središče je pleksus, srce ... veliko pa jih je razmišljalo v to smer, da o njihovem doživljanju prostora v precejšnji meri odloča položaj roke, s katero tipajo, zaznavajo okolico. Torej kadar videči členi prostor na zgoraj/spodaj, levo/desno, spredaj/zadaj (prostorski križ), to govori glede na središčno prostorsko točko, ki se nahaja v njegovem očesu, ki je njegovo oko. Ko slepi naredi enako razdelitev, se zdi smiselno, da v središču zaznave prostora postavi organ, preko katerega zajema največ podatkov, to je roka. Druga posebnost so stereotipne oblike; slepi so bili zelo začudeni, ko sem jim povedal, da otroci običajno nos narišejo v obliki črke L. Prepričevali so me, da je nos pa ja nekaj okroglega in ob tem s prsti otipavali okrogline na koncu svojih nosov. Ko sem jim s prstom potegnil po nosu navpično in vodoravno smer, so nekako pristali, da bi tudi L oblika lahko predstavljala nos. Torej je čutni kanal odločilno vplival na oblikovno predstavo o isti naravni obliki. Najpomembnejša razlika, izhajajoča iz čutil, se je pokazala pri problemih linearne perspektive, saj smo morali ugotoviti, da mehanizem, ki ga videči sprejemamo kot najuspešnejši predstavniki modela prostora, ni nič drugega kakor popačitev, ki izvira iz konstrukcije našega očesa. Če si svet skušamo predstavljati mimo očesne strukture, bomo morali priznati, da pravzaprav ne vemo, kako naj bi svet izgledal; kockaste hiše niso spredaj višje, zadaj nižje, o tem se lahko z nogami prepričamo – a vendar jih tako vidimo. Slepim z otipom dojemajo prostorsko totaliteto, ki jim ne podaja nobenih prostorskih iluzij. Res, da je njihov tipni domet bistveno krajši od očesnega, a nikoli ne naletijo na problem elipsoide, kakor mi vidimo odprtino skodelice. In nikakor jim ne moremo očitati, da o obliki skodelice zato vedo morda kaj manj od nas. Ta izkušnja je bila zame ključna, ko sem pripravil metodo za razlago linearne perspektive.

Postavil sem si še eno zahtevo in ta je, da zastavim spoznavanje tako, da mi bodo slepi lahko odgovarjali v avtentičnem, likovnem jeziku in bomo verbalni jezik uporabljali za bolj splošne prevode, likovne vsebine pa bomo predstavljali neposredno z risanjem.

Za boljše razumevanje poteka naših druženj naj poudarim, da gre za skupino radovednih ljudi zgodnjih srednjih let z v povprečju visoko izobrazbo, z veliko znanja in intelektualnih izkušenj in predvsem z ambicijo spoznati področje, za katerega so jim do sedaj razlagali, da ni primerno zanje. Torej gre za nadpovprečno motivirano skupino z nadpovprečnimi (intelektualnimi) sposobnostmi. Morda bi bilo

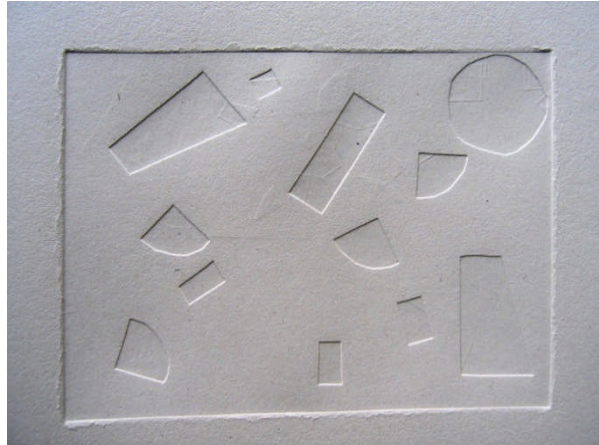
raziskovalcem v korist, če bi pri vsakem problemu navajal, kako so reagirali slepi, kako tisti, ki so oslepele v mladosti in kako tisti, ki morda še imajo nekaj odstotkov vida, a pokazalo se je, da sicer razlike so, a ne tako ključne, da bi bilo potrebno oblikovati ločene razrede oz. kategorije. Skupni imenovalec naj bo, da gre za ljudi, ki večino prostorskih zaznav sprejema skozi druga čutila, ne skozi oko.

Naloge:

- slikovno polje in likovna kompozicija,
- slepo risanje; povezava čutov vida in tipa,
- prostorski ključi in linearna perspektiva.

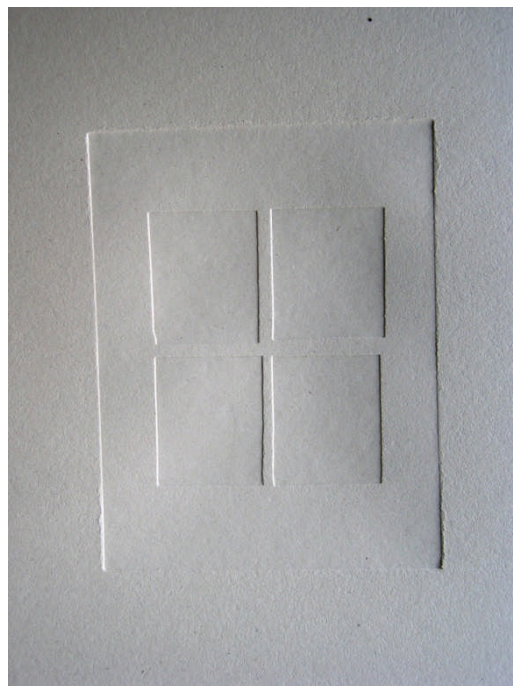
Najprej smo se lotili slikovnega polja in ugotovili, da ne gre za nevtralno površino, marveč za ploskev, format, ki ima v sebi že določene likovne predispozicije, iz katerih izhajajo nekatere praktične likovne posledice. Če element iste velikosti postavimo desno spodaj, ga bomo občutili kot težjega, levo zgoraj ga zaznavamo kot lažjega, točno na sredini formata pa bo močno zasidran in ga ne bo vleklo ne levo ne desno.

Statične in dinamične primere kompozicij smo pripravili s premičnimi šablonami in jih s tiskarskim strojem odtisnili v obliki vglobljenega reliefa v belo lepenko. Seznanili smo se tudi z drugimi pomembnimi točkami in smermi znotraj formata, pojasnili pojem »zlati rez« kot harmonično dinamično delitev slikovnega polja. Ena od udeleženk je pripomnila, da morda ne razume povsem dobro vloge zlatega reza, ampak črto, ki na ta način deli format pa sedaj občuti, otipa kot zlato. Tu ne morem ugovarjati in lahko izjavo le sprejemem z recipročno mero razumevanja njenega pomena. Z raznolikim razporejanjem abstraktnih elementov smo pregledali različne vrste kompozicij in se pogovorili o tem, za kakšne vrste pripovednih vsebin so jih v zgodovini umetnosti največkrat uporabljali. Posebej smo se ustavili pri kompozicijskih značilnostih slik Bogdana Borčiča, saj so se udeleženci pripravljali na ogled njegove razstave »Stoli« v Galeriji Cankarjevega doma. Ob otipavanju kartonskih reliefov sem izvedel marsikaj o občutljivosti prstov, primernih debelinah ter moji občasni likovni gostobesednosti, ko sem nanizal preveč elementov in s tem povzročil težave pri branju in razumevanju posameznega kompozicijskega primera. Za ogledovanje od blizu smo porabili do trikrat več časa, kot sem predvidel. Delno zato, ker sem spregledal posamezne samoumevnosti, evidentnosti, ki pa pri slepih ne delujejo na enak način. Drugi razlog je, da nisem imel zadostnega števila maket za vse. Tu pač ne gre, da bi udeleženci pridobivali izkušnje tako, da bi opazovali svojega soseda, kako si ogleduje določen relief. Z vsakim je treba obnoviti celotno proceduro. Sčasoma sem uspel izboljšati časovno pripravo naših srečanj. Glavne izkušnje iz poglavja slikovno polje in likovna kompozicija so bile: ni vseeno, na katero mesto v formatu položiš obliko, saj je od njene lege odvisna teža, pomen in dinamični potencial. Večje število oblik je lahko povezanih v »nad-obliko«, ki ima zopet svoj pomen in lastnosti ter ji rečemo likovna kompozicija. Obstaja več načinov, več vrst reda, na katere urejamo likovne oblike. Cilj likovnega komponiranja je vpeljati večjo stopnjo reda med oblike, ki nato izžareva večjo likovno moč, kakor bi jo predstavljal goli seštevek enakih nepovezanih oblik. Gre za prehajanje od nižjih k višjim likovno energetskim stopnjam stanja likovne celote.



Fotografija 1: Format, naseljen z oblikami brez reda (Foto: Črtomir Frelj)

Na podolgovati fotografiji je hrapav zrnčast karton svetlo sive barve, ki zavzema celotno površino fotografije. V karton je vtisnjenih 12 različnih geometrijskih likov: krog, trapez, kvadrat, izsek kroga. So v postavitvi brez reda in zavzemajo celotno površino kartona.



Fotografija 2: Preprost statičen, simetričen kompozicijski red (Foto: Črtomir Frelj)

Na vertikalni fotografiji je hrapav zrnčast karton svetlo sive barve, ki zavzema celotno površino fotografije. Na sredini je izbočen pokončen pravokotnik. Na sredini izbočenega pravokotnika so simetrično položeni štiri manjši izbočeni pravokotniki, tako da tvorijo obliko kvadrata.





Fotografija 3: Shematičen prikaz krožne kompozicije, ki asociira na gibanje elementov (Foto: Črtomir Frelj)

Na ležeči fotografiji je hrapav zrnčast karton svetlo sive barve, ki zavzema celotno površino fotografije. V sredini kartona je v reliefu 12 različnih geometrijskih likov: krog, trapez, kvadrat, izsek kroga, ki so postavljeni v krogu.

Slepo risanje in povezovanje čutov vida in tipa izhaja iz likovne igrice za videče, ko v roko dobimo za pest velik predmet, ki ga prej nismo videli, zapremo oči in ga z drugo roko v miže narišemo s svinčnikom na papir. Igrico lahko še zapletemo in držimo predmet v spretni (praviloma desni) roki, rišemo pa ga z nespretno levico. Glede na majhno število podatkov, ki so nam na voljo, bi sklepali, da risbe ne bodo podobne predmetom, a se izkaže, da so. In to na poseben način: ohranijo se glavne karakteristike opazovanega predmeta, zanemarijo se vse manj pomembne podrobnosti in praviloma se za upodobitev vedno izbere najbolj tipični zorni kot. Tudi pri slepih so se vse te izkušnje potrdile. Pogoje risanja smo prilagodili, tako, da so slepi risali na glineno ploščo z leseno paličico. Tako so lahko vsaj zasilno nadzorovali in pregledovali nastajajoče risbe. Na koncu smo vglobljeno risbo zalili z mavcem in dobili odtis, pozitiven relief. Pri dekodiranju le-tega so slepi še posebej spretni in opazovanje lastnih risb jih je zelo zabavalo, razveselilo.

Zgodil pa se je tudi spoznavni moment, ki me potrjuje v prepričanju, da risba ni koristna le kot estetski predmet, marveč si z njeno pomočjo pojasnjujemo, kaj in kako gledamo, vidimo, torej vsebuje kognitivne potenciale. Udeleženka je v roko dobila maketo letala in jo s tipanjem prepoznala za ribico. Nismo ji poročali o zmoti, marveč smo počakali do konca, do opazovanja mavčnega odlitka, torej pozitivnega reliefa. Med pregledovanjem lastne risbe je udeleženka naenkrat uvidela, da ne gre za ribico, marveč za letalo. Prevedena, narisana oblika jo je informirala o drugačnosti strukture, ki s specifično simetričnostjo odstopa od sicer podobne strukture ribe. Zame je bil to pomemben uvid v spoznavno funkcijo in moč risbe, ki jo v (likovni) pedagogiki nekoliko premalo izpostavljamo.



Fotografija 4: Tipanje predmeta in zarisovanje v glineno ploščo (Foto: Črtomir Frelj)

Na položni fotografiji je lesen pravokoten okvir znotraj, katerega je vlažna glina in poteka v diagonali od spodnjega levega proti zgornjemu desnemu robu fotografije. V sredino glinene površine je s tankimi črtami vdolbljena stilizirana oblika letala. Na desni strani je par rok, ki drži bel predmet nerazpoznavnih oblik. Sklepamo, da gre za model letala.



Fotografija 5: Kontrola vglobljene risbe. (Foto: Nina Koželj)

Na ležeči fotografiji je lesen pravokoten okvir z vlažno glino (isti kot na prejšnji sliki). Obrnjen je s spodnjo stranico proti nam. V sredino glinene površine je s tankimi črtami vdolbljena stilizirana oblika letala. Levo od okvirja z glino je plastični model letala s hrbtnim delom, obrnjenim proti nam. Nad okvir z glino iz desnega spodnjega dela fotografije segata dve roki. Leva roka tipa vdolbljen obris letala, desna roka drži tanko leseno paličico.



Fotografija 6: Model in mavčni odlitek (Foto: Nina Koželj)

Pozitivna, izbočena risba je mnogo primernejša za ročno »ogledovanje od blizu«. Na desni strani podolgovate fotografije je mavčni odlitek pravokotne oblike, ki prikazuje relief stiliziranega letala iz ptičje perspektive (od zgoraj). S krajšo stranico je obrnjen proti nam, tako, da je nos letala obrnjen v desno.

Na levi strani ob mavčnem odlitku je maketa belega plastičnega letala, ki je položen v enaki smeri, z nosom v desno.



Fotografija 7: V zgornji vrsti so porisane glinene ploščice, ki so služile kot kalup za pozitivne reliefne odlitke (spodnja vrsta).

V srednji vrsti so predmeti, ki so jih udeleženci otipali in narisali. V zgornjem delu ležeče fotografije so po celotni dolžini postavljene štiri pravokotne glinene plošče z vdolbljenimi motivi. Motivi na ploščah si od leve proti desni sledijo: letalo, spiralna polžja hišica, steklenička za belilo, ščipalka za perilo. Plošče so s krajšo stranico obrnjene proti nam.

V sredini fotografije so ob glinene plošče položeni predmeti, na podlagi katerih so bili izdelani motivi: letalo, spiralna polžja hišica, steklenička za belilo, ščipalka za perilo.

Na dnu fotografije so po celotni dolžini ob predmete položeni mavčni odlitki. (Foto: Nina Koželj)



Fotografija 8: Značilnost »slepega risanja« je, da z otipanjem lahko zberemo le najpomembnejše podatke, vse podrobnosti smo prisiljeni zanemariti. Proces redukcije in osredotočenja na najpomembnejše je zelo podoben postopku

abstrahiranja pri videčih, ko se slikarji zavestno odločijo za izbor samo nekaterih podatkov od vseh, ki so jim na razpolago. Ohranja se osnovna značilnost, nikoli se ne zgodi, da bi na osnovi oglatega predmeta nastala okrogla risba. (Foto: Nina Koželj)

Na desni strani podolgovate fotografije je pravokotna mavčna plošča z daljšo stranico obrnjeno proti nam. Na sredini je relief, ki prikazuje spiralo polžje hišice iz ptičje perspektive (od zgoraj). Na levi strani ob plošči je bela spiralna polžja hišica. Vidimo jo od zgoraj.



Fotografija 9: Risarju je uspelo s tipom prepoznati osnovna razmerja in okroglost opazovanega predmeta in z izbranimi likovnimi znaki te izkušnje tudi zarisati. Risba je v svoji osredotočenosti na bistveno likovno energetsko zelo krepka, prepričljiva. (Foto: Nina Koželj)

Na desni strani ležeče fotografije je kvadratna mavčna plošča. Na sredini je ležeča steklenica v plitvem reliefu. Relief poteka v diagonali od desnega spodnjega proti levemu zgornjemu kotu plošče. Na levi strani ob plošči je model steklenička z belilom, ki leži v isti diagonali.



Fotografija 10: Pri izbiri predmetov za opazovanje moramo biti pozorni na to, da risar ne ugane predmeta in potem riše tisto, kar o predmetu ve in ne tisto, kar zares otipa. Ščipalka za perilo je splošno znan predmet, zato je dvom o resničnem izvoru podatkov (otip ali spomin) upravičen. Opazovanje lahko okrepimo tako, da risarju ponudimo različne tipe ščipalk, kar ga prisili v natančnejše opazovanje s primerjanjem in opažanjem majhnih razlik.

Na desni strani položne fotografije je kvadratna mavčna plošča. Na sredini je relief, ki prikazuje ščipalko za perilo obrnjeno v levo. Na levi strani ob plošči je realna plastična temno modra ščipalka za perilo obrnjena v isto smer. (Foto: Nina Koželj)

## **Prostorski ključi in linearna perspektiva**

Za uvod sem vstopil s prižganim tranzistorjem v prostor in se približeval tečajnikom. Prosil sem jih, naj opišejo, kaj so slišali. Iz zvokov, ki so se iz daljave bližali, iz glasbe iz sprejemnika, ki je postajala vse glasnejša, so ugotovili, da sem se približeval, da sem se gibal po globini prostora od daleč vedno bliže. Drugi del demonstracije je bil podoben, le, da sem korakal na mestu, najprej potuho, potem glasneje in na radijskem sprejemniku sem postopoma povečeval jakost glasbe. Situacijo so natančno opisali; hotel sem jih prevarati, da bi imeli občutek, da se jim približujem, v resnici pa sem stal na istem mestu. Natančnost analogije z iluzijo prostora je ustrezna: triki, ki sem jih uporabil za (slabo) pričaranje vtisa resničnega prostora, se v slikarstvu imenujejo prostorski ključi ali prostorska vodila. In naloga slikarja iluzionista je natančno ta, da gledalca pretenta, da njegove oči verjamejo, da je na dvorazsežni površini prepričljivo upodobljena globina, tretja dimenzija prostora. Po usvojenem pojmu iluzija smo pogledali, kako nekatera prostorska vodila delujejo, kako prispevajo k občutenju prostora na ploskvi.

Najprepričljivejši je prostorski ključ delnega prekrivanja, ko sprednja oblika delno prekrije tisto, ki je zadaj. Izkusili smo ga s polaganjem dlani na dlan, in ni bilo težko ugotoviti, katera je spredaj, katera zadaj oziroma katera bi se videla v celoti in katera le delno. Isto vajo lahko ponovimo s kartončki različnih oblik, ki jih na podlago polagamo tako, da se delno prekrivajo, vrhnji pa je viden v celoti. Drugi zelo uporaben ključ je oddaljenost od spodnjega roba formata, ki temelji na izkušnji, da so bližnji predmeti pri tleh, dlje kot jih hočemo predstaviti, višje po formatu jih pomikamo. Če jih ob tem še zmanjšujemo, dobimo prepričljiv občutek globine.

Te tri osnovne prostorske ključe smo preskusili z risanjem. Za podlago smo vzeli aluminijasto folijo srednje debeline (alu pladnji za piknik), podloženi s kapa-penasto podlogo. Za vrisovanje smo uporabili iztrošene kemične svinčnike, ki lepo drsijo po kovini, hkrati pa je ne prebodejo. Risba se z lahkoto reliefno vtiskuje, možno je uporabiti različno jakost pritiska / reliefno globino črte, kar zopet lahko prispeva k občutku globine. Risarji so imeli na razpolago poljuben motiv, na katerem so z uporabo osnovnih prostorskih vodil pričarali iluzijo prostora. Udeleženka, ki si je za osnovno obliko izbrala ovalno obliko rastlinskega lista, je stopnjevala velikost oblik, delno prekrivanje, manjšanje oblik z oddaljenostjo od spodnjega roba in dosegla likovno neverjetno strukturo, ki so jo otipali in občudovali tudi njeni kolegi. Tudi manj zahtevne in ambiciozne risbe so pokazale, kako presenetljivo dobro so bili prostorski ključi razumljeni in uporabljeni.

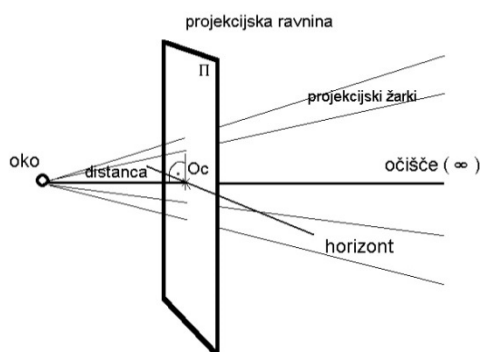




Fotografija 11: Nizanje večjih oblik ob spodnjem robu, zmanjševanje proti zgornjemu robu in delno prekrivanje oblik na risarski način pojasni dobro razumevanje prostorskih ključev. Tehnika: aluminijaska folija nalepljena na »kapa« penasto ploščo, risanje z iztrošenim kemičnim svinčnikom.

Na ležeči fotografiji je pravokotna aluminijasta plošča s krajšo stranico obrnjena proti nam. Vsi robovi so prelepljeni z rjavim lepilnim trakom. V ploščo so po celotni površini vdolbljeni liki nepravilnih oblik, ki spominjajo na list. Listi so narisani tesno drug ob drugem, tako da se stikajo in tvorijo vzorec brez forme.

Linearno perspektivo, ki jo je renesansa postavila v središče svojih likovno prostorskih raziskav, smo najprej razložili s štirimi pogoji, ki morajo biti izpolnjeni hkrati, da mehanizem deluje: mirujoče oko, konstantna razdalja med očesom in slikovno ravnino, pravokotna distanca na slikovno polje in konstantna razdalja do opazovanega predmeta.



Fotografija 12: Pogoji linearne perspektive (Foto: Črtomir Frelj)

Risba prikazuje shemo, ki predstavlja pogoje linearne perspektive. Na levi strani v sredini je točka, ki predstavlja mirujoče oko. Na sredini je pokončen pravokotnik, ki predstavlja slikovno ravnino. Od točke, ki predstavlja oko, proti desni strani risbe skozi pravokotnik poteka 5 ravnih črt, ki predstavljajo projekcijske žarke: zgornji dve potekata v diagonali proti zgornjemu desnemu kotu risbe, sredinska črta poteka vodoravno proti desni, spodnji dve črti pa potekata v diagonali proti spodnjemu desnemu kotu risbe.

Pojasnili smo, da gre za načrtovalni model, ki se najbolj približa pogledu na svet, kakor nam ga posreduje naše oko in zopet spomnili – kar smo zapisali že v uvodu –, da gre pravzaprav za popačitev po pravilih linearne perspektive in da tako izgleda svet za nas. Kako pa izgleda svet na sebi (brez našega očesa v njegovem središču), pa ne moremo spoznati. Ficinova (Marsilio Ficino, 1433-1499) prilika o angelskem pogledu, ki se je osvobodil materije in se je spremenil v eno samo veliko duhovno oko, ki lahko vidi hkrati vse, ne le delčke sveta, ki prodirajo skozi majhno človekovo svetlobno režo v njegovo materialno telo, postavi slepčevu totalno tipno izkušnjo sveta v drugačno, bolj afirmativno »luč«: »Kar je oko tvojemu telesu, to je um tvoji duši. Um je namreč oko tvoje duše. [...] V duhu si predstavljaš, da tvoje oko tako zraste, da zapolni vse tvoje telo; različni udje so izginili in zdaj je celotno telo eno samo oko. [...] In zdaj si predstavljaš, da um tako zelo prevlada v tvoji duši, da se izbrišejo vsi tisti njeni deli, ki imajo opraviti z domišljijo, čutenjem in nastajanjem, in da je celotna duša sam um: ta sam in čisti um je angel« (Uršič). Obsojenost na parcialno in času podrejeno gledanje je človeško, želja umetnikov je dvigniti se k angelu.

Ta delni človeški pogled ima torej svoje zakonitosti, ki smo jih slepim pričeli razlagati s pripomočki. Prvi pripomoček sta bili kovinski palici, dolgi dva metra, na enem koncu speti v krak. To sta bili tipalki, s katerima smo opazovali relativno spremembo velikosti predmeta glede na njegovo oddaljenost. Če smo predmet približali, je slepi opazil, da se kraka razpirata in kako se večja kot med njima. Ko smo predmet pomikali postopno stran od opazovalca, se je kot ožil in kraka sta se bližala. Predmet konstantne velikosti (v našem primeru kos stiropora) je na videz večji, če ga opazujemo od blizu, zavzema večji kos prostora, kakor če ga odmaknemo dlje od sebe. Zato ostane izkušnja, da predmet, če ga hočemo predstaviti kot oddaljenega, moramo upodobiti majhnega, če pa je bližji, naj bo večji. Koliko večji oziroma manjši, to nam določijo projekcijski žarki (v našem primeru kraki kovinskih palic), ki se stikajo v očišču oz. očesu.



Fotografija 13: Daleč: kraki so bolj skupaj, kadar je predmet oddaljen.

Položna fotografija prikazuje notranjost Galerije ŠKUC. Na levi strani ob podolgovati mizi, ki poteka diagonalno od levega spodnjega proti desnemu zgornjemu kotu, sedijo tri udeleženke delavnice. Ena ob levi strani mize, dve ob desni. S telesi so obrnjene v desni zgornji kot fotografije.

Na desni strani fotografije stoji vodja delavnice, Črtomir Frelj. Obrnjen je v levo. Z rokama v višini prsi drži konca dveh kovinskih palic. Med kovinskima palicama drži bel pravokoten kos stiropora. Udeleženka, ki sedi ob desni strani mize z obema rokama drži druga konca kovinskih palic, tako da se konca stikata. (Foto: Ana Čeferin)

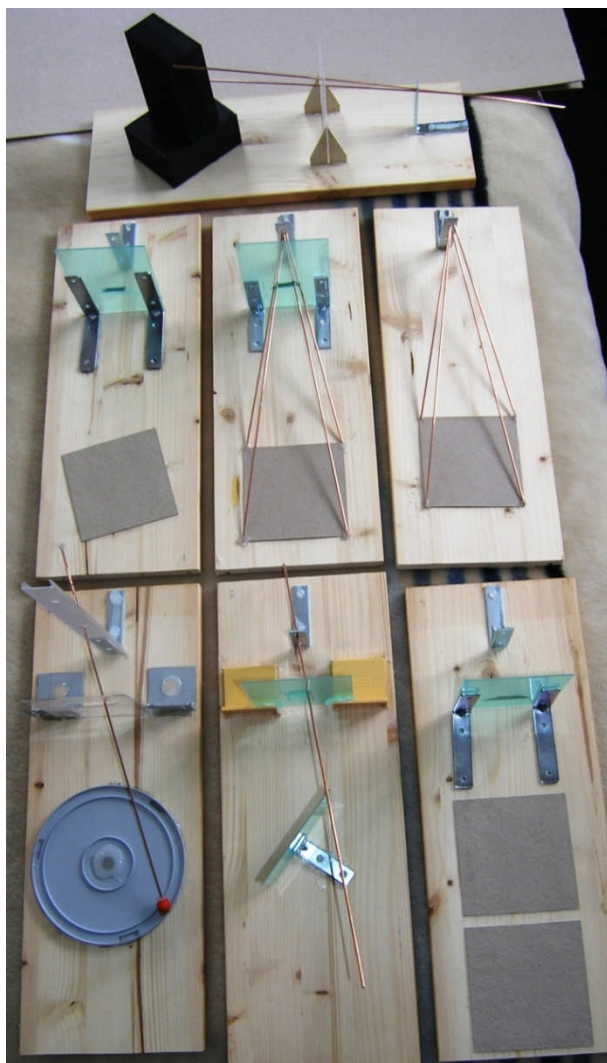


Fotografija 14: Kraki so bolj razklenjeni, če je predmet blizu; zavzema večji del našega vidnega polja. (Foto: Ana Čeferin) Položna fotografija prikazuje nadaljevanje dogajanja s prejšnje fotografije.

Udeleženka delavnice, ki sedi ob desni strani mize, drži kovinski palici na enem koncu tako, da se konca stikata (isto kot na prejšnji fotografiji). Vodja delavnice stoji pomaknjen bolj v levo kot na prejšnji fotografiji. Ploščo is stiropora je od skrajnih koncev kovinskih palic pomaknil bolj v levo tako, da sta kovinski palici bolj razklenjeni kot na prejšnji fotografiji.

Kako deluje sistem prostorskih popačitev po pravilih linearne perspektive, smo pojasnili z maketami. Uporabili smo leseno desko, na katero smo pritrdili navpično ploščico z luknjico, ki je predstavljala oko. Prednjo smo postavili navpično slikovno (projekcijsko) ravnino, ploščico pleksi stekla. Za njim smo na tla prilepili kvadrat iz lepenke. Sedaj je bilo treba ugotoviti, kakšno sliko nariše kvadrat na slikovni ravnini, kakor ga vidi naše oko. To smo storili tako, da smo iz očesa skozi slikovno ravnino speljali projekcijske žarke do oglišč kvadrata. Tam, kjer so žarki (ravne kovinske paličice) prebodli slikovno ravnino, so oglišča slike kvadrata. Opazovalec lahko otipa razlike med obliko, velikostjo, lego izvirnega, pravega kvadrata in njegovo »popačeno« sliki in s tipanjem si lahko pojasni, zakaj pride do razlik med »originalom« in njegovo podobo.

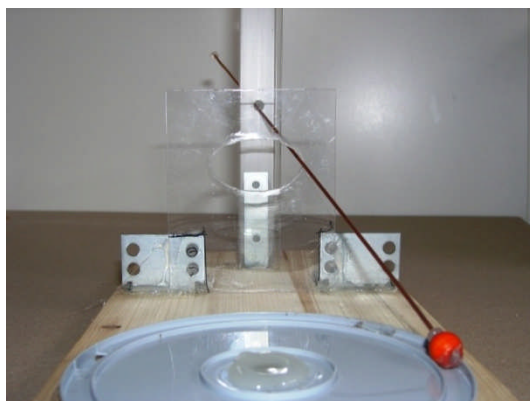




Fotografija 15: Za predstavitev posameznih situacij sem izdelal modele, ki pojasnjujejo delovanje načel linearne perspektive. (Foto: Črtomir Frelih)

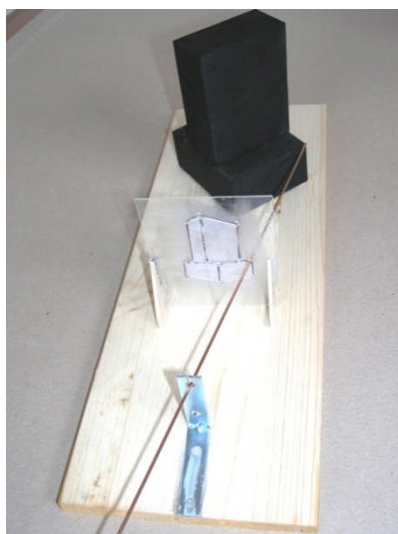
Pokončna fotografija prikazuje 7 maket iz pravokotnih lesenih desk, ki ponazarjajo pravila linearne perspektive. Od spodnjega proti zgornjemu robu fotografije je v dveh vzporednih vrstah druga nad drugo postavljenih 6 maket. V vsaki vrsti so tri makete, s krajšo stranico obrnjene proti nam. Na vrhu fotografije je vodoravno položena 7 maketa.

Napravili smo še variante s kvadrati v različnih legah, da smo ugotavljali razloge za razlike v upodobitvah oz. slikah na slikovni ravnini. Naslednji korak je bil krog v prostoru oziroma njegova slika. Pričele so se dogajati zanimive stvari; udeleženci so glede na izkušnje s kvadrati začeli napovedovati, kaj naj bi se zgodilo s sliko kroga, kako se bo spremenil, kakšna bo njegova perspektivna »popačitev«. Ugibali so v pravo smer, krog naj bi se poploščil, spreminjal naj bi se v elipso, spravi Nejo v elipso ipd. Maketa z gibljivim projekcijskim žarkom je bila očitno nazorna in priljubljen objekt opazovanja. Za dodatna pojasnila je bilo potrebno »štiročrno« opazovanje; udeleženec in jaz sva sočasno tipala gibanje projekcijskega žarka po krožnici in elipsoidno pot, ki jo je hkrati žarek risal na slikovno ravnino.



Fotografija 16: Opazujemo krog (sivi predmet v ospredju). Po robu kroga potuje projekcijski žarek (iz očesa do vseh točk na krožnici). Pri potovanju prebode slikovno ravnino (navpična prozorna ploščica) in na njej zariše sliko kroga, kakor ga pod tem kotom vidi oko, torej v obliki elipsoida. Podolgovata fotografija prikazuje pravokotno maketo na podlagi iz lesene deske, ki ponazarja pravila linearne perspektive pri upodobitvi kroga. Maketa je s krajšo stranico obrnjena proti nam. Ob zgornji stranici fotografije je na leseno podlago pritrjena pokončna kovinska letev z odprtino, ki ponazarja položaj mirujočega očesa. Na sredini makete je pritrjen pokončen pravokotnik iz pleksi stekla, ki ima v sredini izrezano odprtino v obliki položne elipse. Na spodnjo stran makete je pritrjena plastična maketa kroga z utorom, ki poteka ob zunanjem robu kroga. Skozi luknjo, ki predstavlja mirujoče oko, je vdeta bakrena paličica, ki poteka skozi odprtino pleksi stekla in se s kroglico, ki je pritrjena na zaključek palice dotika utora makete kroga. (Foto: Črtomir Freljih)

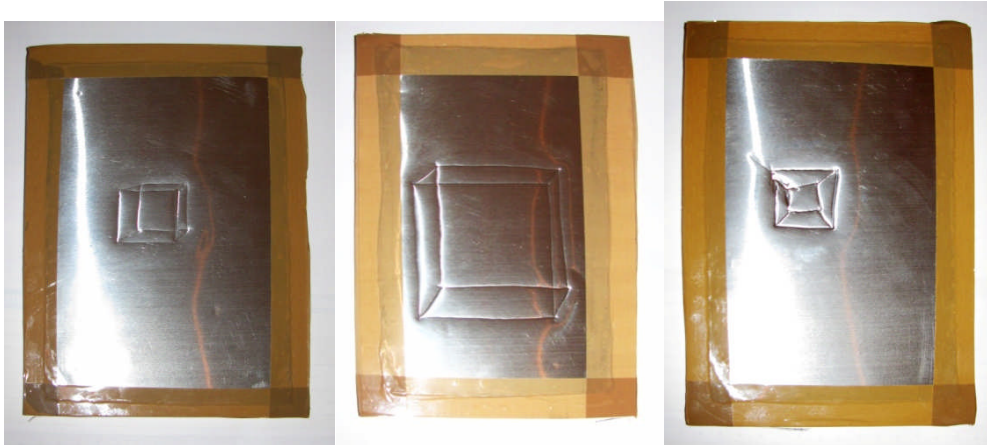
Da je demonstracijska metoda uspešna, sem lahko opazoval ob pravilnih napovedih v primeru, ko sem za opazovanje postavil namesto lika geometrijsko telo, objekt. Odnos med objektom in njegovo sliko so udeleženci zelo natančno napovedovali, tudi v primerih, kjer bi pričakoval težave, na primer pri oglišču, ki je imelo glede na lego očesa tak položaj, da ga na sliki ni bilo videti oziroma ga je masa predmeta zakrivala, skrivala očesu. Za razliko od likov imajo sestavljena pravilna telesa veliko kritičnih točk in izbrati je bilo treba telesa s še obvladljivo količino kotov in oglišč.



Fotografija 17: Predmet in njegova slika na slikovni ravnini (Foto: Črtomir Freljih)

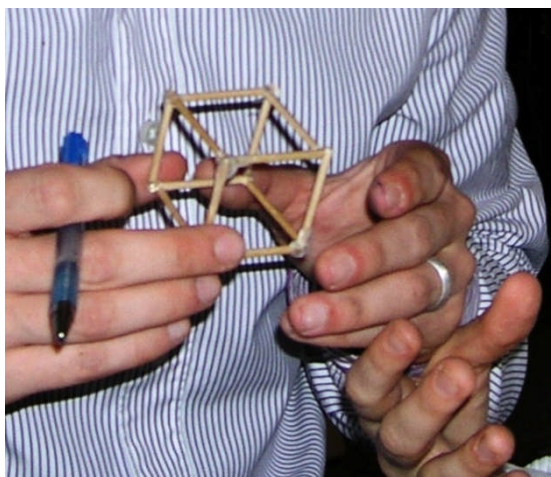
Pokončna fotografija prikazuje maketo na podlagi iz lesene deske, ki ponazarja pravila linearne perspektive pri upodobitvi tridimenzionalnega objekta. Maketa je s krajšo stranico obrnjena proti nam. Ob spodnjem robu fotografije je ob spodnji krajši stranici na maketo pritrjena kovinska letvica z luknjico, ki predstavlja položaj mirujočega očesa. Na sredini makete je pokončen pravokotnik iz pleksi stekla, na katerem sta narisana ležeči kvader in pokončni kvader, ki stoji na ležem kvadru. Ob zgornji krajši stranici je na maketo pritrjen položen kvader iz črne pene. Nanj je pritrjen pokončen kvader iz črne pene v enaki velikosti.

Razumevanje problema je bilo slišati, sedaj me je zanimalo, ali ga bo mogoče tudi videti. Torej ali bodo udeleženci lahko svoje znanje potrdili tudi z risbo. Za nalogo sem izbral risanje kocke po pravilih linearne perspektive in ob upoštevanju poznavanja tudi drugih prostorskih vodil. Izhajali smo iz manjše kocke, sestavljene iz lesenih paličic. Najprej smo kocko otipali in prostorsko analizirali. Ugotovili smo, da kocko sestavljajo trije pari vzporednih ploskev, vsi pa imajo obliko kvadrata. Najprej je treba ugotoviti, kakšne oblike bo sprednja ploskev kvadrata. Ne bo popačena, ker bo vzporedna s slikovno ravnino. Blizu bo spodnjem robu formata, kar priča o njeni bližini. Na folijo smo zarisali velik kvadrat. Zadnja stranica kvadrata je s sprednjo vzporedna, zato tudi ne bo popačena. Ker pa je od nas nekoliko bolj oddaljena, jo bomo zarisali kot manjši kvadrat, ki bo nekoliko bolj oddaljen od spodnjega slikovnega roba. Ko imamo sedaj dva kvadrata v primernem medsebojnem odnosu, moramo ugotoviti, če manjkajo še kakšne stranice kvadrata. Izkaže se, da manjkajo stranske stranice, tiste, ki potujejo v prostor, podobno, kakor naši kovinski kraki iz ene od prejšnjih vaj. Vsi so povezali ustrezna bližnja oglišča in narisali kocko po pravilih linearne perspektive.



Fotografije 18, 19, 20: Risbe kocke

Fotografije št. 18, 19 in 20 so opisane skupaj. Tri pokončne fotografije predstavljajo tri pokončne aluminijaste ploskve, ki so ob vseh stranicah prelepljene z rjavim lepilnim trakom. V sredini vsake od aluminijastih plošč je vdolbena kocka narisana po pravilih linearne perspektive. (Foto: Ana Čeferin)



Fotografija 21: Fotografija modela kocke, ki ga udeleženca opazujeta.

Ležeča fotografija prikazuje torzo človeka, oblečenega v srajco iz vertikalnih tankih modrih in belih črt. Z obema rokama drži maketo kocke v velikosti polovice dlani, sestavljene iz tankih lesenih paličic. Med kazalcem in sredincem svoje desne roke drži moder kemični svinčnik. Iz spodnjega kota fotografije proti kocki sega roka druge osebe. (Foto: Ana Čeferin)

Seveda bi lahko preskuse razumevanja perspektive nadaljevali z risanjem kocke, katere stranica ne bi bila paralelna s slikovno ravnino, lahko bi nadaljevali s konstruiranjem kocke s pomočjo horizonta, očišča in bežišč, a tu sem se zaenkrat ustavil. Dovolj presenetljivo in neverjetno je bilo, da smo s slepimi uspeli narisati kocko po pravilih linearne perspektive. Podobnega poizkusa v literaturi nisem zasledil. Vesel sem bil razumevanja, potrjenega v avtentičnem likovnem jeziku. Za razburljivo izkušnjo se jim zahvaljujem in upam si reči, da sedaj tudi jaz nekoliko bolje vidim...

Viri:

Bavčar, E. (2014). Ddr. Evgen Bavčar, filozof, umetnik, publicist [Video]. Pridobljeno s: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj8WculHN0&list=UUdIM17kcVLfqxv8xJSf2NYQ>

Bobnar, M. (2014). Pismo o slepih in očrt Dideroteve filozofije materializma. Pridobljeno 2.7.2014 s: <http://www.google.si/#q=Miranda+Bobnar+Pismo+o+slepih>

Diderot, D. (2010). D`Alambertove sanje in drugi filozofski spisi. Ljubljana. Založba ZRC, ZRC SAZU.

Uršič, M. (2014). Simbolne forme v renesančni kulturi. Drugo predavanje. Pridobljeno 3.7.2014 s: [http://www2.arnes.si/~mursic3/Ficino\\_tekst.htm](http://www2.arnes.si/~mursic3/Ficino_tekst.htm)

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v Zborniku za spodbujanje demokratičnega emancipiranega dialoga med ponudniki kulturnih dobrin ter obiskovalci. Ljubljana: Društvo ŠKUC, Galerija ŠKUC 2014.

# Načini iskanja človekove ustvarjalnosti - modeliranje gline za slepe

*Tereza in Štěpán Axman*

*»Moja zaznava ni vsota vidnih, tipnih in slišnih danosti. Zaznavam na totalen način s celotnim bitjem.« Maurice Merleau-Ponty*

## **Povzetek**

Vzemite ta članek kot enega od načinov iskanja človekove ustvarjalnosti. V tem procesu, ki je trajal več let, so se odprle nove možnosti v umetnostno-obrtnem izobraževanju hendikepiranih in rada bi vama predstavila rezultate najinega dela na področju modeliranja gline.

Ključne besede: ustvarjalnost, hendikepiranost, glina, modeliranje, taktilno kiparstvo, taktilna matematika

## **Abstract**

Consider this article as one of the ways to search for human creativity. During this process, lasting for several years new possibilities have opened in the craft-art education of people with handicaps and we would like to familiarise you with the results of our work in the field of clay modelling.

Key Words: creativity, handicap, clay, modelling, touch sculpture, touch mathematics

Vsak človek ima edinstveno osebnost. Del te osebnosti je ustvarjalnost, ki jo razvijamo skozi življenje ali pa kopljemo kot talent iz znane biblične parabole. Z družbenega vidika je ustvarjalnost gonilna sila, ki kaže smer in skuša raziskovati nove razsežnosti človeškega bivanja.

Kljub temu pa je včasih težava v tem, da svojo ustvarjalnost pozabimo razvijati. Ustvarjalnost slepih in močno slabovidnih je močno zatrta. To povzroča predvsem pomanjkanje virov navdiha in moč vizualnih vidikov v naših metodah učenja umetnosti. Že zelo zgodaj, pa tudi zelo močno tem ljudem vsilimo idejo vidnega sveta; skušamo jih naučiti različne tehnike, ki jim jih le prilagodimo, namesto da bi jih neposredno ustvarili. Pravzaprav jih učimo, kar se nam zdi nujno za predstavljanje našega videnja sveta. Prizadevamo si ugotoviti, kako zaznavajo svet, le da to počnemo na omejen način.

Besedilo je kronološko razdeljeno na tri poglavja. V prvem je predstavljena pot do spoznanja, zahvaljujoč kateri je nastala ideja o tehniki ATM; v drugem so opisana načela tehnike, ki jo trenutno poučujeva, v tretjem pa so predstavljeni rezultati. Članek sva zasnovala v obliki intervjujev.



## Pot do spoznanja 1992 – 2000

Intervju s Štěpánom Axmanom, razvijalcem in avtorjem Axmanove tehnike modeliranja

Kdaj ste se prvič lotili modeliranja s slepimi osebami?

Leta 1992 sem se prvič preizkusil v modeliranju s slepimi otroki v Brnu na Posebni šoli za slepe in slabovidne. To je bil odziv na mojo potujočo razstavo »Roke Evrope« (Manus Europae). Na razstavi so bili slepim predstavljeni sodobni kipi v njihovem naravnem okolju, pri čemer so se bronastih kipov lahko neomejeno dotikali. Učitelj umetnosti mi je predstavil artefakte, ki so jih do tedaj ustvarili, ki pa so bili vsi močno omejene velikosti (visoki največ 15 cm). Vodstvo šole sem prosil za dovoljenje in začel s slepimi otroki kopirati kipe z razstave. Zelo me je presenetil tipni spomin učencev, ki so ga prikazali med modeliranjem z uporabo primerka, ki so se ga lahko dotikali. Tudi s kopiranjem precej abstraktnih kipov niso imeli nobenih težav. Takrat sem prvič v življenju spoznal sposobnosti tipnega vida.



Fotografija 1: Fotografija kaže v svoji sredini ovalni bronasti kip – plastiko položeno na pravokotni podstavek. Kip v višino in širino meri pol metra in spominja na obliko človeškega srca. Kipa se dotikajo na levi trije in na desni dva otroka. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 2: Fotografija prikazuje glinen kip – plastiko na pravokotnem podstavku. Za ta predmet so značilne zaobljene linije, ki spominjajo na obliko srca. Na sredini

tega kipa, kot denimo v osi ure, tiči kroglica, iz katere izhajata dve črti, podobni urinim kazalcem. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

Kakšen cilj ste si zadali pri modeliranju s slepimi?

Prizadeval sem si, da bi se kar največ naučil o načinu modeliranja slepih. Iskal sem strokovnjake na področju ročnih del in umetniških dejavnosti za slepe in večina jih je bila mnenja, da: »Človek, ki se rodi slep, ni sposoben NEODVISNEGA umetniškega izražanja.«. To je bil zame ogromen izziv.

Kaj pa vaši prvi učenci?

Izbral sem več slepih in slabovidnih otrok, med njimi tudi petošolko Boženo Přikrylovo, ki je oslepela pri dveh letih in se ni spominjala vidnega sveta. Bila je slepa oseba brez vizualnega spomina. Najino srečanje se je izkazalo za življenjski preobrat. V tistem trenutku se je začela zelo dolga pot modeliranja z Boženo in pozneje z drugimi slepimi osebami, ki so se nama na njej pridružili. Eden od njih, Petr Pavelek, dijak prvega letnika srednje šole za slepe v Brnu, ki je oslepel pri 14. letih, mi je ponudil še en zelo bistven vpogled v svet modeliranja slepih, saj je bil slep človek z vizualnim spominom. Zaradi teh izkušenj sem skupino razdelil na dve kategoriji: tiste z vizualnim spominom in tiste brez njega.

Kako ste prišli do uveljavljenega načina poučevanja?

Leta 1995 sem skupaj z več slepimi mladimi ustanovil nevladno organizacijo »Slepíši«, ki je začela organizirati prostočasne delavnice za tipno modeliranje. Skupaj smo obiskovali kiparske razstave in možnosti modeliranja glin sem skušal predstaviti svojim slepim učencem. Na delavnici za tipno modeliranje smo organizirali tudi razstave del, ki so jih ustvarili slepi vključeni v delavnice za tipno modeliranje.

Kiparski cikel slepih avtorjev z naslovom Biblija je zdaj znan ne le na Češkem, temveč tudi v tujini. Kaj vas je motiviralo, da ste jih začeli zbirati?

Na začetku smo skušali predstaviti možnosti tipnega modeliranja na splošno. Sčasoma pa je bila izdelava vse boljša in pridobili niso le ročnih spretnosti, temveč tudi umetniške lastnosti. To je vodilo k nastanku posebnega kiparskega ciklusa z naslovom Biblija. Zdaj je to svetovno priznana zbirka kipov, ki so jih izdelali slepi avtorji iz različnih držav. Prva dela cikla kipov Biblija smo predstavili javnosti leta 1996 v Hiši umetnosti v Brnu. Ta razstava je bila še ena pomembna prelomnica pri predstavljanju del slepih, pa tudi pri njihovem strokovnem obravnavanju. Hiša umetnosti Brno je ugleden razstavni prostor in razstavljanje v njem pomeni veliko priznanje umetnikovemu delu. Oblikovalka, ki je bila polna navdušenja nad mojim delom, in ki mi je pomagala organizirati razstave, je bila moja poznejša žena Tereza Axmanová.

Kdaj je nastala sodobna Axmanova tehnika modeliranja, znana kot ATM?

Med letoma 1999 in 2000 se je Axmanova tehnika modeliranja (ATM) začela resnično razvijati iz splošnega tipnega modeliranja. V tej fazi so se vse moje izkušnje, znanje in posledično praktično potrjevanje tipnih sposobnosti slepih združile

in mi pomagale uresničiti moje zamisli: da tudi tistim, ki so slepi od rojstva, ponudim izobraževanje, ki jim lahko omogoči NEODVISEN umetniški izraz. To je izraz, ki ne temelji na srečnem naključju, temveč na trdni osnovi obrtnih spretnosti na področju kiparskega modeliranja.

## **Axmanova tehnika modeliranja 2000 – 2014**

Intervju s Terezo Axmanovo, soavtorico in učiteljico Axmanove tehnike modeliranja

Axmanova tehnika modeliranja (ATM) temelji na tipnih načelih. Tudi ljudem, ki so slepi od rojstva, med delom z glino omogoči popolnoma neodvisen, avtorski, tridimenzionalni umetniški izraz, ki temelji na znanju in spretnostih avtorja, in ne na imitaciji dela drugih. ATM je češki patent.

Zakaj je nastala ATM?

Umetniškega izraza se ne da naučiti; gre za impliciten proces, pogojen z iskanjem in eksperimentiranjem posameznika, kljub temu pa sem prepričana, da so ljudje pri umetniškem izražanju precej omejeni, če nimajo tehtnega znanja o rokodelstvu in tehniki. Rokodelske dejavnosti temeljijo na ročnih spretnostih, učenju in lastnih izkušnjah. Zato je bil najin cilj ponuditi tehniko, ki bi omogočila obvladovanje rokodelskega znanja na področju modeliranja za tiste, ki se ne morejo učiti na vizualen način. ATM se nama zdi ena od možnosti za neodvisen umetniški izraz.

Na čem sta gradila?

To je zanimivo vprašanje. Drži, da sva gradila na praktičnih izkušnjah z modeliranjem slepih različnih starostnih kategorij, njihovih željah po ustvarjanju in najini želji, da bi našli skupni jezik, tako da bi lahko izvedeli več o tem, kako dejansko vidijo to, česar se dotikajo. Šele, ko sem se s tem vprašanjem ukvarjala podrobneje, se je pojavilo nekaj smernic, ki bi lahko zanimale akademski svet. Kakor videči uporabljajo vizualni sistem proporcev, ki služi kot pripomoček za kompozicijo umetnosti, sva morala za slepe najti tipni sistem proporcev, ki bi ustrezal vizualnemu sistemu.

Bi lahko to podrobneje razložili?

Živimo v časih, ko smo izgubili stik z iskalnimi tehnikami prednikov, njihovim znanjem in veščinami. Te tehnike so vgrajene v najino izobraževalno mrežo in v sklope informacij, na katere naletiva vsak dan. Kljub temu najino dolgotrajno prizadevanje in inovativne ideje veljajo za nekaj očitnega in nekako trivialnega, čeprav so prestale preizkus časa in postale nekaj, kar predstavlja temelj našega znanja.

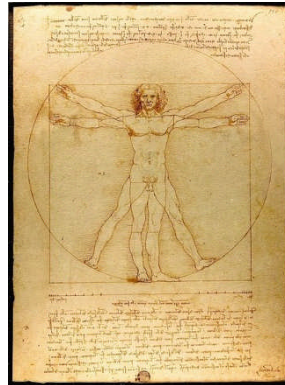
Razlago o pomembnosti sistema proporcev je, denimo podal že Vitruvij:\*

»Proporcionalnost je dimenzionalno ravnotežje dela glede na celoto in celote glede na del, ki ga vzamemo za osnovo (modulus), iz česar izhaja ideja simetrije.« Zanimivo je, da je Vitruvij, čeprav se tematsko nanaša na arhitekturo in metode, uporabljene pri gradnji hiš ali templjev, dejansko razložil osnovno definicijo proporcionalnosti kot se nanaša na razmerje posameznih delov človeškega telesa glede na celoto. Vitruvij je sistem proporcev izpeljal iz mnogih različnih virov in starih



praks, ki jih je pozneje kodificiral kot idealni rimski vzorec človeške oblike. Ta sistem proporcev se je prenesel tudi v rimsko slikarstvo in kiparstvo, ki ga dojemamo kot zibelko naše evropske kulture. Ti podatki danes niso tako splošno znani, kot njihov poznejši grafični prikaz, ki ga je ustvaril Leonardo da Vinci.

Homo vitruviano oziroma homo ad quadratum



Fotografija 3: Fotografija prikazuje risbo arhitekta Vitruvija. To risbo je poustvaril Leonardo da Vinci, vsem umetnikom pa je služila za idealni model – kánon popolne risbe. Risba predstavlja z natančnimi konturami golega moškega, ki nam stoji nasproti. Roke ima iztegnjene v ravni liniji, nakazana je tudi malo privzdignjena horizontala v levo in desno. Noge so postavljene paralelno v vertikalo, od navpičnice je nakazan tudi nagib nog v levo in desno. Konture moškega telesa, predvsem prsti na rokah in na nogah, se dotikajo roba kvadrata, na katerega je figura postavljena. V ta kvadrat sta vrisana krog in peterokraka zvezda, ki se s kraki dotika okvirja, enako kot krog. (Foto: wikipedija, creative commons)

Tudi pri tem načelu je uporabljen geometrični red skupaj z naravnim redom z namenom definiranja človeške oblike. Najdemo lahko več primerov skupnega interesa matematike in umetnosti; prva črpa iz druge in obratno. Lahko trdimo, da to, kar je Vitruvijev sistem proporcev naredil za videče, ATM naredi za slepe, saj se ukvarja s podobnim vprašanjem. Prav tako temelji na modulusu – osnovni enoti (v našem primeru tipni kači), pa tudi na proporcionalnih razmerjih, pri čemer uporablja preprosto matematiko (v našem primeru jo imenujemo taktilna matematika), ki služi kot načelo za razlago proporcev na osnovi dotika s proporcionalno uporabo Vitruvijevih načel.

Lahko podrobneje razložite učna načela ATM?

Za slepe učence je zelo pomembna neodvisnost, tako pri načrtovanju kot pri izvedbi dela. To je glavni razlog za uporabo tipne kače, ki jo dobimo z gnetenjem gline v rokah. Tipna kača ni le glavni gradnik, temveč tudi števna enota, ki služi za postavitvev proporcev v fazi zamišljanja.



Fotografija 4: Fotografija predstavlja glinen kip rebraste glave, ki je postavljena na prav tako rebrast vrat. Od zadaj stoječa oseba z levo roko objema vrat. To je roka kiparja, ki kip modelira. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

Učna ura je razdeljena na štiri osnovne enote: konstrukcijo, obraz, glavo in figuro. Po naravi se omenjene enote ujemajo z disciplinami klasičnega kiparstva. V vsakem primeru se učenci seznanijo z idealno razporeditvijo proporcev in jo preučujejo. To dosežejo s pomočjo tako imenovanih kačjih okvirov.

#### 1. enota: KONSTRUKCIJA

Ta izraz označuje preproste konstrukcije z različnimi geometričnimi temelji, ki jih lahko uporabimo pozneje, na primer za rokodelsko izdelavo predmetov za vrt ali notranjo opremo. Dimenzije niso navedene v centimetrih, ampak v številu kač. Višina konstrukcije je tako na primer 18 kač in tako dalje.



Fotografija 5: Fotografija prikazuje veliko glineno korito kvadratne oblike, ki je postavljeno na kiparsko mizo. Za koritom je človek, ki gnete zgornji rob korita. Oblečen je v modro kratko majico, viden je od prsi navzgor. Tik za kiparjem so police z različnim materialom. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



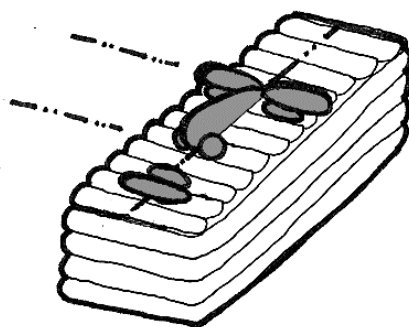
Fotografija 6: Pokončna fotografija prikazuje stoječega moškega obrnjenega proti nam. Pred njim se v višini bokov nahaja manjša miza, na kateri stoji glinena skulptura v obliki pokončnega kvadra. V zgornjem delu, tik pod robom skulpture, je izdelan relief nasmejanega obraza. Moški drži desno roko pod brado reliefa, levo roko pa na zgornjem robu kvadra. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 7: Fotografija prikazuje prostor, katerega spodnji del predstavljajo betonski tlakovci. Na sredini stoji okrogla posoda iz gline, v kateri je posajeno cvetje živo vijolične barve. Na sprednji strani posode je v obliki ploskega reliefa človeški obraz s poudarjenimi valovitimi lasmi. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

## 2. enota: OBRAZ

Proporcionalna osnova človeškega obraza in učenje o tem, kako delati z okvirom iz kač pri konkretni nalogi (različne oblike obraza – okrogel, podolgovat; izrazi – vesel, žalosten in tako dalje). Tu je mogoče tudi preprosto pojasniti načelo taktilne matematike, ki se uporablja med ustvarjanjem obraza. Število kač je natanko določeno pri učenju osnovnega (tako imenovanega idealnega) obraza, ki ima tako razporeditev.



Fotografija 8: Fotografija prikazuje shemo izdelave reliefa človeškega obraza po Axmanovi metodi šestja t. i. kač – to so osnovni elementi za modeliranje narejeni iz gline izoblikovane v vrvi oziroma kačo. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

Če učenci razumejo proporce idealnega obraza, lahko posledično modelirajo različice tega ideala. Kljub temu pa morajo biti temeljni proporci vedno jasno in vnaprej določeni v tipnem okviru, šele potem se oblikuje zadnja plast z nanašanjem plasti gline. Kot bi tipni okvir prekrivali s plastjo kože, in to je tisto, kar daje značilne podrobnosti obraza.



Fotografija 9: Fotografija prikazuje štiri ploske reliefe glinenih obrazov, ki so kot maske postavljene na mizo. Obraz na skrajni levi je pravokoten, sestavljen iz glinenih kač. V desno mu sledi obraz podobne pravokotne oblike z manj ostrimi robovi. Naprej mu sledi obraz pravokotne oblike s še bolj zabrisanimi in zglajenimi obraznimi potezami. In končno, na skrajni desni je ovalen obraz. Medtem, ko so prejšnji trije obrazi geometrično izdelani, je četrti bliže realistično ekspresionističnemu izrazu. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

### 3. enota . GLAVA

Proporcionalna osnova glave.



Fotografija 10: Fotografija prikazuje glineno glavo, ki je postavljena na kiparsko mizo in z zasukanim obrazom v levo. Obraz je sestavljen iz glinenih kač, zatilje je zglajeno. Desno od kipa stoji oseba, ki zavzema celotni desni prostor slike, s prsti se rahlo dotika kipa, kar nam pove, da je oseba kip zgladila. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 11: Fotografija prikazuje glavo, ki je s peko utrjena in obrnjeno v levo. Figura predstavlja poudarjen nos, usta so razpotegnjena v nasmešek, na glavi začitimo natančno prikazano pričesko. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 12: Pokončna fotografija prikazuje glineno skulpturo človeške glave z neizrazitim obrazom, slikano v levi profil. Lasje so kratki, segajo do zatilja in so gladko počesani. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 13: Pokončna fotografija prikazuje glineno skulpturo moške glave. Skulptura ima široke okrogle oči, srednje visoko čelo, usta razpotegnjena v nasmeh ter brado, ki prekriva čeljust in lica. Lasje so kratki. Ušesa so rahlo vidna. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 14: Fotografija prikazuje glavo s podolgovatim nosom in z ustnicami razpotegnjenimi v rahel nasmešek. Lasje so kratki in natančno obdelani. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



#### 4. enota: FIGURA

Tu se združijo vse discipline, ki se jih je učenec predhodno naučil.



Fotografija 15: Levo stran fotografije pokriva glinen kip, ki je položen na kiparsko mizo. Ta po svoji obliki namiguje na človeško postavo. Kačaste forme tvorijo trup in glavo, noge so kot dva vzporedna stebra. Desno stran obvladuje ženska figura, ki je za kipom in zapira pogled v desno. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 16: Levo stran fotografije zaseda glinen kip, ki se nam zdi dodelan. Kip – portret od glave do pet – predstavlja moškega s palico v levi roki in z odprto knjigo v



desni roki. Figura ima natančno izdelano brado in rebrasto tuniko do kolen. Na desni strani slike ženska predstavlja mejo slike. To je kiparka majhnih rok, nežnih potez in spetih las. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

Posamezni učenci, ki so po osnovnem izobraževanju nadaljevali z izpopolnjevanjem v ATM, so iznašli določene načine nadgradnje. To smo uporabili za potrditev, da so taktilna matematika in kompozicijska načela ATM primerni pripomočki za razlaganje različnih kiparskih in prostorskih modelov, kot so gibanje figur, relief ali arhitektura.



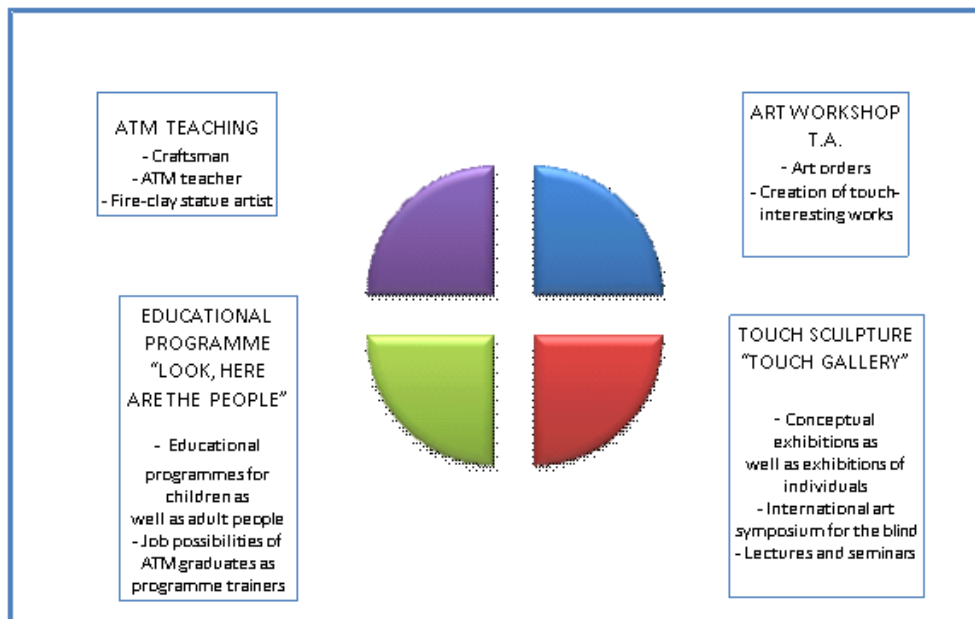
Fotografija 17: Pokončna fotografija prikazuje tri stilizirane glinene skulpture cerkev. Vsaka ima vhod ter zvonik s križem. V ozadju, v zgornjem delu fotografije, so vidni kipi človeških obrazov. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

### **Vizija proti resničnosti**

Kam vaju je pripeljalo poučevanje ATM?

ATM uradno poučujeva od leta 2000, ko je bila izdana metodologija in ko sva v Tasovu ustanovila Mednarodni center za ATM. Novi izzivi pridejo z vsakim učencem in vsak nov učenec odpira nove možnosti za ATM, ki si jih na začetku nisva mogla niti predstavljati. Vidiva se kot živ, rastoč organizem.

Struktura centra trenutno temelji na štirih glavnih dejavnostih.



Shema 1 predstavlja obliko aktivnosti po ATM metodi zakoncev Axman. Na sredini slike so štiri obarvane četrtine kroga – kolača, ki so med seboj razmaknjene. Ob vsakem kolaču je zapisan tekst: poučevanje ATM, Umetniška delavnica T.A., Izobraževalni program: »Glej, tu so ljudje« ter Tipni kip: »Tipna galerija«.

Vsem svojim učencem skušava pomagati, da uresničijo svoj talent. Nudiva osnovni program produkcije za tiste, ki se želijo ukvarjati s trgovanjem z umetninami in jim pomagati v začetni fazi. Pri učencih, ki raje delajo z drugimi ljudmi, ponujava možnost dela učitelja v izobraževalnih programih, namenjenih javnosti, kjer lahko uporabijo svoje izkušnje z modeliranjem. Tisti, ki želijo razvijati umetniško kariero, se lahko izobražujejo za poklic izdelovalca kipov iz ognjevarne gline. Iz tega je nastalo nekaj zanimivega: umetniška delavnica, ki se osredotoča na izdelavo izvirnih tipnih predmetov in kipov v sodelovanju z najboljšimi diplomanti. Učencem in diplomantom skušava ponuditi tudi umetniške izzive, kot je Mednarodni umetniški simpozij za slepe umetnike. Diplomanti lahko najino znanje uporabijo tudi za samostojno kariero. Zagotoviti skušava medsebojno povezanost vseh najinih dejavnosti in tako učencem kot diplomantom omogočiti preizkušanje različnih načinov in iskanje lastnega.

Poučevanje ATM



Fotografija prikazuje delavnico, v sredini katere vidimo kip do vratu in kiparko do pasu. Za kiparko stojita desno dve, na levi pa ena oseba. Omenjene osebe stojijo pri kiparskih mizah, na katerih so kipi v obdelavi. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

## Umetniška delavnica T. A.



Fotografija prikazuje mizo s štirimi glinenimi kipi, v katerih tičijo kroglice in čepki. Kipe tipajo na levi strani mize dva in na desni en otrok z učiteljico. Levo in desno stran slike zamejujejo ob steni nameščene police. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

## Izobraževalni programi



Fotografija prikazuje povorko otrok in njihovo učiteljico s prevezami čez oči, ki so obrnjeni v desno smer. Desno stran slike pokriva učitelj kiparstva, ki zaseda desno stran slike, obrnjen je proti otrokom na levi strani slike. Med učiteljem in učenci je glinasta skulptura, kip predstavlja tobogan v obliki polžastega stopnišča. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

## Tipno kiparstvo



Fotografija prikazuje z belino zapolnjen prostor galerije, ki ga razmejujejo v sredini svetlo siva tla in zgoraj strop s križnim obokom. Pred nami v spodnjem delu slike stojita dva bela kvadra – podstavka, ki razmejujeta levo in desno spodnjo stran slike.

Na podstavkih spredaj in na podstavkih zadaj so postavljeni različni kiparski predmeti. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

Poučujeta izključno slepe?

Trenutno imava tudi učence z več različnimi oblikami hendikepiranosti. Tehniko poučujeva tudi na socialnovarstvenih zavodih, in sicer tako za umetnostno kot za tržno rabo. Na enem od teh zavodov sva ustanovila tudi delavnico, ki deluje kot delovno mesto. Delo z glino je fizično zahtevno, hkrati pa spodbuja osebnostno rast ljudi z duševnimi motnjami, zlasti obvladovanje čustev.



Fotografija 18: Na desni strani ležeče fotografije je po videzu mlajši moški, ki sedi v invalidskem vozičku. Obrnjen je v levo. Pred njim je manjša miza pokrita z belim prtom, na kateri je skulptura človeka iz vlažne gline. Moški jo z obema rokama oblikuje. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)



Fotografija 19: Položna fotografija prikazuje atelje, v katerem je pet oseb. Tri so na desni strani fotografije slikane v levi profil. Stojijo v ravni vrsti, vsaka ima pred seboj delovno mizo s ploščo iz gline. Drugi dve osebi sta v levem delu fotografije s telesi obrnjeni proti ostalim trem osebam na desni strani. Vidni sta le deloma. Tudi pred njima so delovne mize z glinenimi ploščami. (Foto: Tereza in Štěpán Axman)

In kaj vas osebno najbolj navdihuje? (Tereza Axmanová)

Zame osebno delo, ki ga opravljam, pomeni ponovno odkritje sposobnosti tipanja. Ne filozofske, ampak zgolj človeške sposobnosti tipanja. Najini učenci pogosto pravijo: »Lahko se dotakneš in videl boš«, in tudi sama sem v življenju sprejela ta »pogled«.

In kaj vas osebno najbolj navdihuje? (Štěpán Axman)

Moja radovednost, želja in veselje ob odkrivanju človekove ustvarjalnosti.

### **Pojasnila:**

\* Vitruvij (ok. 85 pr. n. št. – 20 pr. n. št.)

Rimski filozof, gradbenik in arhitekt, ki je znanje svojega časa dokumentiral v desetih knjigah o arhitekturi. V tretji knjigi (ki govori o gradnji templjev) se je ukvarjal s pomembnostjo proporcionalnosti.

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v Zborniku za spodbujanje demokratičnega emancipiranega dialoga med ponudniki kulturnih dobrin ter obiskovalci. Ljubljana: Društvo ŠKUC, Galerija ŠKUC 2014.

# Performativne metode posredovanja likovne umetnosti ter vprašanje pomena čustev in čutnosti za njeno posredovanje

*Katarina Majerhold, Katja Sudec Bednařik*

Mag. akad. slik. Katja Sudec Bednařik, pedagoginja v kulturi, kustosinja in slikarka, samozaposlena kulturna delavka; ustanoviteljica ter programski vodja Ustvarjalne Pisarne SOdelujem

[www.so-delujem.com](http://www.so-delujem.com); [www.katjasudec.com](http://www.katjasudec.com); [ksudec@gmail.com](mailto:ksudec@gmail.com)  
[Mag. fil., Katarina Majerhold, filozofinja ljubezni, čustev, spolnosti, scenaristka, urednica, prevajalka, lektorica in neodvisna raziskovalka, katarina.majerhold@gmail.com, http://happyloves.weebly.com/](#)

## Uvod

V tem prispevku najprej opredeljujemo metodologijo, ki so jo udeleženci projektov SOdelujem Skupaj Integrativno na področju kulture ter AKTIV spoznali med usposabljanji ter uporabili v praksi. Gre za enega od možnih načinov govora<sup>1</sup> v galerijskem in muzealnem prostoru, ki ga opravlja umetnik, likovnik s ciljno publiko. Pri tem uporablja ter preizkuša kreativne prakse – v našem primeru predvsem performativne prakse. Performativno vključuje celotno telo in s tem njegovo veččutno izraznost. Zato je tak pristop še kako dobrodošel pri doživljanju umetnosti in muzealnih eksponatov na celovit način. Hkrati je dostopen ranljivim skupinam – senzorno, motorično oškodovanim, kakor tudi prilagodljiv raznoliki publiko – otrokom, mladostnikom, nadarjenim, učencem z učnimi težavami, starejšim in stroki. Glede na skupino se prilagodi tudi zahtevnost reakcije/ vmesnika ter podana informacija o likovnem delu.

V drugem delu pa raziskujemo odnos čustev, kaj ta pomenijo in v kakšnih povezavah jih najdemo, na primer v povezi s spoznavanjem in oblikovanjem sodb, pa v povezavi z moralo, vzgojo in nenazadnje v povezavi z umetnostjo. Pri tem pokažemo pomen čutnosti in čutnosti v slikarstvu Marka Rothka, ki je utemeljil slikarsko umetnost prav na oblikovanju in izražanju čustev in čutnosti, hkrati pa pokažemo, kakšen (pozitiven) pomen ima takšno pojmovanje slikarstva tudi za slepe in slabovidne. A glavni pomen tega dela prispevka je podkrepiti pomen uporabe čutov in čustev pri performativnih reakcijah, s katerimi nagovarjamo slepe, slabovidne, hendikepirane in ostale manjšine pri spoznavanju likovnih del. Nazadnje pa predstavimo še, kako lahko slepi in slabovidni povratno vplivajo na inovativnost v sami slikarski umetnosti.

---

<sup>1</sup> Carmen Morch definira štiri osnovne oblike diskurza v umetnostnem in mezealnem prostoru: afirmativno, reproduktivno, dekonstruktivno in transformativno obliko.



## **Metodologija dela**

Metodologija dela je bila interdisciplinarne narave, kjer smo upoštevali zakonitosti vseh vključenih disciplin in skupin.

Ker je umetniški jezik univerzalen in predstavlja možnost več-čutnega dojetja, je bil pretežni del projekta namenjen razvoju strategij (gradiv in metodologij), v korist raznolikim družbenim skupinam, tj. raznolikemu prejemniku umetnosti, s poudarkom na razvijanju več-čutnega pristopa, ki je lasten slepim in slabovidnim ter jim omogoča bolj bogato doživljanje sveta in okolice. Sočasno smo tako izhajali iz zakonitosti sveta slepih in slabovidnih za druge družbene skupine, z namenom spodbujanja drugačnega dojetja kulturnih dobrin in sveta nasploh, s krepitvijo zaposljivosti posameznikov iz vrst slepih in slabovidnih, ne le za svojo ciljno skupino, ampak za širšo publiko.

Predhodno smo ponudili osnove projektnega menedžmenta, kot osnove za uspešno izvajanje določenega dela. Nadaljnje področje je bilo pridobivanje znanja iz specifičnega dela v muzejih in galerijah (animacija, evalvacija ponujenih programov), s poudarkom na ustvarjalnem načinu podajanja ter osnovni skrbi za dostopnost in informiranost marginalnih skupin s primeri dobrih praks.

Ena od pomembnih dejavnosti je bila namenjena tudi skupinskemu delu kot metodi spodbujanja tolerantnosti in kombiniranja različnih pogledov v prid razvoja novih metodologij.

V tem sklopu smo se posvetili programom posredovanja (mediacije, animacije) v muzejskih in predvsem galerijskih prostorih, s poudarkom na ustvarjalnem načinu podajanja ter osnovni skrbi za dostopnost in informiranost marginalnih skupin.

Pred izvedbo programov delovnih skupin AKTIV I, II in III se je odvil strokovni Simpozij AKTIV, ki je bil v osnovi namenjen strokovni publiku, nanj pa so bili povabljeni tudi pripadniki ciljne skupine. Namen simpozija je bil pripraviti pregled že doseženega, tako na domačih tleh kot v tujini: spoznavanje že obstoječih metod in osnov za nadaljnje delo. Nadaljevalo se je delo v delovnih skupinah in ena izmed delovnih skupin AKTIV II je delovala v Ljubljani pod okriljem stalne ekipe<sup>2</sup> projekta.

### **AKTIV II**

Pod naslovom Občutenje prostora: razvoj performativnih reakcij kot metoda raziskovanja dostopnosti in spoznavanja prostora muzejskih prostorov ter razstavnih del so se odvile praktične delavnice ter predavanja v sodelovanju z Galerijo

---

<sup>2</sup> Ana Krepel-Velimirović, Katrin Modic, Katarina Majerhold, Karmen Bajec, Boštjan Vogrinčič, Ana Čefarin, Marko Mikulin, Aleksandra Surla in Katja Sudec.



Cankarjevega doma (v času Kulturnega bazarja), Malo galerijo Univerzitetnega kliničnega centra in Knjižnico Tolmin.

»Delovna skupina je med usposabljanji spoznavala metodologijo performativnih reakcij umetniškega posredovanja ter v sklopu razvojnih delavnic na praktičnih primerih razvijala lastne programe, ki jih bo predstavila v izbranih kulturnih ustanovah. V tem sklopu smo glavno pozornost namenili avtobiografskemu snovanju kot eni od metod umetniškega posredovanja ter konceptualizaciji performativnih reakcij. Vzporedno je delovna skupina raziskovala metode ter pripravila lastne rešitve dostopnosti galerijskih in muzejskih prostorov. Zadnji, tretji, sklop usposabljanj pa se je osredotočal na spoznavanje ter aktivno sodelovanje udeležencev pri zasnovi ter izvedbi podpornih dejavnosti: sodelovanje pri postavitvi razstave v galerijskem prostoru; razvoj PR strategij ter odnosov z javnostjo; krepitev veščine javnega nastopanja ob javnih predstavitev dela skupine.«<sup>3</sup>

Vprašanja, ki so se ob usposabljanjih in razvijanju spremljevalnih programov pojavila so vprašanja s katerim sem pred leti pričela svojo magistrsko nalogo: Miselne fikcije v govoru o umetnosti:

»Kako nagovoriti raznoliko publiko z različnim potrebam? Kaj sprejme raznolika publika z različnimi potrebami? Različnimi predznanji? Izkušnjami? S čim bo posameznik začel opazovati? Kako bo opazoval? Kako se bo o opaženem izrazil? Kaj od tega res obstaja in kaj ne? In kaj je s tem, česar ni? Naj bi to videl? Kako to vidi, dojameš? Kako sme dojeti? Sme sploh dojeti?«

Naj ob tem najprej opredelim govor v muzealnem in umetnostnem prostoru ter odnose, ki pri tem nastajajo.

### **Govor v muzealnem in umetnostnem prostoru**

V muzejih (historičnih in umetnostnih) se uporablja institucionalni jezik, ki ga ustvarjajo za to izobraženi strokovnjaki. Ta se najprej posreduje preko informacij za javnost, v tekstih o delih in o razstavi s predstavitevjo razstave s specifično interpretacijo, ki nastane v muzeju kot instituciji in se nato posreduje opazovalcu. Te informacije so namenjene opazovalcu. Verjetno gre pri tem za strokovni jezik, ki »opisuje, kako nekaj je, in ne kaj je«. (Sturm, 1996: 37) Razumeli naj bi ga kot opisno razlago. Opraviti imamo z »jezikom muzeja«, se pravi z avtoriziranim jezikom, ki le delno opisuje dela na formalni ravni. »Vidni in nevidni deli, enako strukture se poimenujejo, kategorizirajo, komentirajo in razlagajo: pojavljajo se v obliki prostorskih besedil, opisov objektov, v mapah, katalogih, videih in tako dalje, ki istočasno ali naknadno ustvarjajo legitimnost in znanstveno utemeljenost«. (ibid.: 22–23)

---

<sup>3</sup> Koncept AKTIV II.

Prvi »govor« nastane ob prikazu stvari v insceniranem redu glede na natančno določeno besedilo razstave. Pri tem gre za prve, vidne informacije o razstavljenem delu. Iz prikazanega/obravnavanega se tako pokaže zgodovinsko postavljeno, latentno in manifestirano ozadje, s katerim imamo potencialno opravka, ko se na primer v muzeju govori o umetniških delih. Kot tak je umetnostni prostor/muzej prva raven, prvo ozadje, ki določa branje nekega dela. To je prvo soočenje objekta in opazovalca, toda kljub temu se pri opazovanju razvije nadaljnja vzporedna raven. Opazovalec dopušča, da se v soočenje stekata njegovo zaznavanje in njegovo predznanje, s čimer lahko delo pridobi dodaten pomen. Tako se muzejski jezik razširi z dojetjem občinstva. Umetniško delo v umetnostnem prostoru (v tem primeru v muzeju) v povezavi z navzočnostjo opazovalca zaobjema veliko več kot s strani muzeja podan jezik. Torej, če podan jezik s strani muzeja ne zaobjema vsega, kar umetniško delo je, kako naj se potem nadaljuje posredovanje, da bo primerno umetniškemu delu oziroma da bo zajelo pomen umetniškega dela? Pri zgoraj omenjenem dejanju govora gre najprej za jezik v muzejskem kontekstu (v strokovnem kontekstu), s formuliranjem v razstavnem displayu, za besedilo o delu/objektu, besedilo dela/objekta in konec koncev za posredovanje dela skozi jezik. Po teoretiku govornega akta J. L. Austinu (Austin v Garoian, 2001: 237) lahko ločimo med stvarnim in performativnim jezikom. Kot stvarni jezik se pojmujejo dejstva in njihove domneve, kot performativni jezik se pojmuje jezik kot dejanje. Opazovalec ima možnost, da aktivno sodeluje.

Kot tretja raven umetniškega dela in besedila se pojavi umetnostno posredovanje. V članku raziskujem pogovor (govor v muzealnem in umetnostnem prostoru, performativna metoda) med posrednikom in opazovalcem, med posredniki in občinstvom. Občinstvo naj bi imelo možnost odziva na dela, možnost dajanja odgovorov in postavljanja vprašanj. Kako lahko v kontekstu posredovanja opazovalca povabimo in spodbujamo h govoru? Kako se lahko v pogovoru integrirajo misli opazovalca?<sup>4</sup>

Interakcija z občinstvom je tista, ki na koncu umetniško delo prebudi k življenju in ne podpira le dojetanja, temveč tudi sodelovanje in izmenjavo. Glede na ciljno publiko se razvije določena »interakcija«, model posredovanja in z njeno navzočnostjo vez, ki izhaja iz ciljne publike in značilnosti ciljne publike.

Performativnost umetniškega dejanja, scenske predstavitve, performansa, je tisto, kar nastane v skupnem procesu med akterjem<sup>5</sup> (umetnik, posrednik) in

---

<sup>4</sup> Pojem 'opazovalec' se v članku nanaša na oba spola.

<sup>5</sup> Annemarie Matzke: *Just Do It! Performativität, Material Prozess* v: dokumentacija h konferenci Kunstvermittlung als künstlerische praxis. Theater an der parkaue (Matzke, 2010: 8)

opazovalcem. Ko govorimo o performativnem, ne gre za metodo, postopek ali orodja umetniške prakse, temveč za spremenjeno obliko dožemanja družbe in umetnosti.«<sup>6</sup>

»Performativno umetniškega dejanja/scenske upodobitve/performansa se ustvarja preko skupnega procesa med umetnikom/ igralcem/performerjem in gledalcem. Potemtakem ne obstaja niti performativno niti ne-performativno gledališče. Pojem performativnega odpira neko drugo perspektivo pri dramskih postopkih/procesih, medijih in na področjih javnega življenja (na primer v politiki, nogometu). Pri tem so v središču interakcije in procesi, ki se odvijajo med udeleženi in se jih zaradi strukturne odprtosti situacije ne da izračunati. Preko premika perspektive od institucij in del k interakciji in procesom, torej premika na kulturo in družbo – se spremeni tudi vloga ali pozicija opazovalca/gledalca, ki je sam del iniciiranih procesov. V umetniških praksah, ki bi jih lahko opisali kot performativne, ne gre za to, kaj se proizvede, temveč za to, kako nekaj nastane in za njihove posledice.«<sup>7</sup>

Položaj opazovalca je v performativni participaciji vedno v spreminjanju. Gre za igro izmenjave med imaginacijo in so-produkcijo govora – v smislu govora kot produkta pogovora med opazovalcem in posrednikom. Poleg tega se postavlja vprašanje integracije samo-doživetja in samo-učenja iz svojih izkušenj. To ponazarja »klasifikacija petih performativnih strategij« (classification of five performative strategies) C.R. Garoiana: zaznavno, avtobiografsko, kulturno, interdisciplinarno in institucionalno.

Pri zaznavanju nastanejo pri opazovalcu metaforične povezave njegovih lastnih spominov in kulturnih zgodb v povezavi z njegovimi estetskimi izkušnjami, medtem ko zaznava, oblikuje svoja doživetja. To je zaznavno doživetje med telesom in svetom. Preko videnja, govorjenja in delovanja prinaša opazovalec svoje subjektivno zaznavanje k umetniškemu objektu. Pri drugi klasifikaciji, po Garoianu, izvrševanje avtobiografije prinese opazovalec spomine in predznanja v muzejsko kulturo. Tako se odpre pot, ki po navadi ostane skrita. Opazovalec ustvarja analogije, metafore in metonimije, preoblikuje likovne podobe v besede.

Gre za performativno prebujeno mišljenje, za performing thinking, pri katerem oseba s pomočjo ponujenega vmesnika (ponujena reakcija na likovno delo in/ali postavitev razstave ali sam prostor) preko faze brainstorminga (viharjenje možganov) izrazi lastne ideje in prispevke. Opazovalčevo fikcijo omogočimo z metodo posredovanja, opazovalca povabimo v razpravo<sup>8</sup> in k sodelovanju, k interakciji ter ga kot takega jemljemo sebi enakovrednega odjemalca umetnine ter soustvarjalca pogojev dožemanja.

---

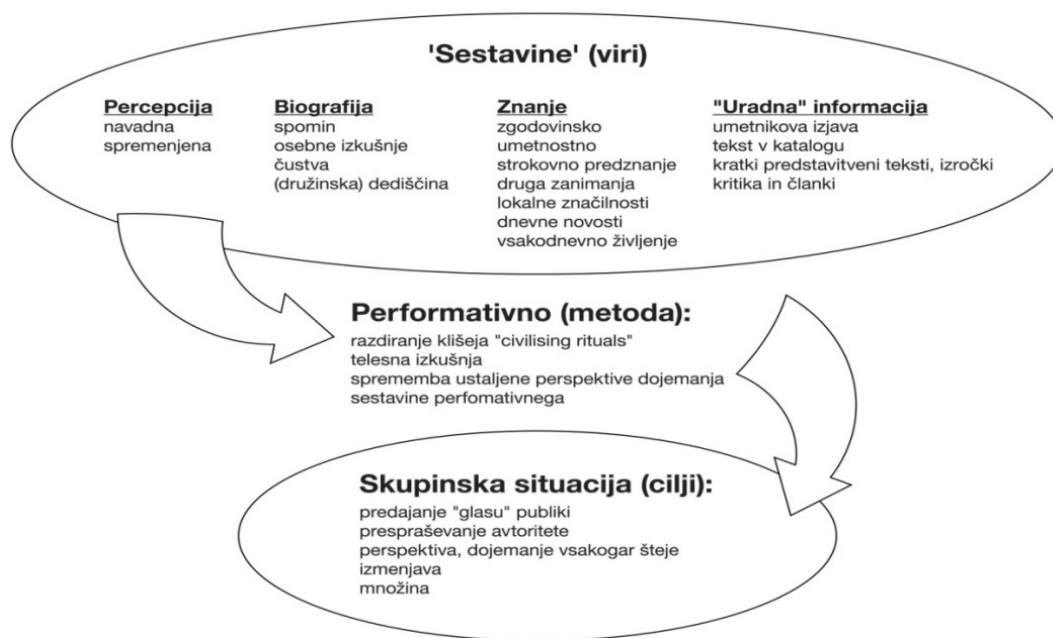
<sup>6</sup> Prav tam: 9.

<sup>7</sup> Fehr, M. In Hummel C. (ur.), prav tam.

<sup>8</sup> Katja Sudec: Miselne fikcije v govoru o umetnosti. Master Thesis im Weiterbildungs- und Ergänzungsstudiengang „Art in Context“ vorgelegt am Institut für Kunst im Kontext, Fakultät Bildende Kunst, Universität der Künste Berlin (2011, 47: 48).

Po Rancierju se tako lahko poslužimo prebujanja avtobiografije, za kar sta avtorja Jovana Komnenič in Dirk Sorge razvila naslednjo shemo:

### Shema avtobiografskega pristopa snovanja oz. razvoja performativne reakcije<sup>9</sup>



Posrednik razvije t.i. 'vmesnik', ki v gledalca vzpodbudi lastno mišljenje, ter njegovo lastno reakcijo.

### Nekaj primerov prilagojenih vodstev – priprave in zasnova z REAKCIJAMI

Eno izmed pionirskih izvedb vodstev z udeleženci projekta SOdelujem je bilo dejavno izkustvenega vodenja po razstavi Sprehajanje po ateljeju slikarja Bogdana Borčiča, kurator dr. Andrej Smrekar, kot del programskih vsebin Kulturnega bazarja 2013 v galeriji Cankarjevega doma.

Vodstvo in reakcije na razstavljenih delih:

Vaši in naši Znaki, Vrata in Stoli znakovnega sveta Bogdana Borčiča<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Po Jovani Komnenič in Dirku Sorge.

<sup>10</sup> **Izvajalci:** Ekipa projekta SOdelujem Skupaj Integrativno na področju kulture - Karmen Bajec, Brigita Klajnšek, Irena Levičar, Marta Licardo, Ana Krepel, Katrin Modic, Marko Mikulin, Aleksandra Surla, Boštjan Vogrinčič, za projekt SOdelujem Katja Sudec, idejna vodja **Sodelujoči predavatelji na pripravah za snovanje vodstev:** Prof. Črtomir Frelih: Spoznavanje slikovne ploskve, Dr. Evgen Bavčar: podpora pri opisovanju likovnih del.

Delna fotodokumentacija dejavno izkustvenega vodenja po razstavi Sprehajanje po ateljeju slikarja Bogdana Borčiča, kurator dr. Andrej Smrekar, Galerija Cankarjevega doma

Preden smo se podali v razstavni prostor, smo uporabili osnovne<sup>11</sup> prilagoditve tlorisa v tipni obliki in se na ta način seznanili s prostorom.

Vodstva so se nadaljevala z zavezanimi očmi, kjer smo animatorji opozorili, da ob vstopu v prostor nismo mogli mimo dejstva, da sta nas glede na centralno postavitev prežemali dve deli: Velika rdeča slika / Big Red Painting, 2012, akril, platno / acrylic, canvas 170 x 190 cm in Velika zelena slika / Big Green Painting, 2012, akril, platno / acrylic, canvas, 170 x 190 cm.

Kot pravi dr. Andrej Smrekar v tekstu ob razstavi, je »Velika rdeča slika iz leta 2012 zadnja v seriji svojih predhodnic, ki evocira Matissov Rdeči atelje s centrifugalno razporeditvijo detajlov v spodnjem delu platna in z zelenimi, rdečimi in rumenimi odtenki. Prav lahko bi nosila podnaslov "Homage Matisse". Sliko bi verjetno skušali prebrati kot pogled na slikarjev stol pred štafelajem, če ne bi tam, kjer pričakujemo horizont fiktivne slike, na stojalu naleteli na stik dveh platen, stik, ki negira sklenjenost slikovne površine in s tem iluzijo. Hipotetična identifikacija predmetov je povsem v skladu z zgodovinsko referenco in bistvom predmeta. Razsežnost in barvna jakost slike dosežeta učinke izjemne polnosti doživetja, ki mu usmerjenost nagnjenih oblik ob spodnjem robu nakazuje poglobitev v prostor proti horizontu – stiku dveh platen z uglašeno fakturo. Faktura animira površino in jo optično razpira v plitvo poglobitev.

Ob tej sliki se zdi Velika zelena slika kot paslika prejšnje podobe. Njena barvna opna je veliko enovitejša in le ob rumenem kvadratu zgoraj in rdečih trakovih levo spodaj postane nekoliko bolj prosojna. Stik dveh platen je simetrala slikovne površine. Tu ima funkcijo vzpostavljanja površine, ki bi se v slikovnem polju lahko v sredini vdala ali nabrekli. Rumeni kvadrat, postavljen desno ob simetralo, deluje kot peta klina, ki sliko drži na steni, celo črn trak deluje kot njegova senca. Z minimalnimi odkloni Borčič metodično onemogoča sistemsko in brezosebno oblikovanje slike, ki bi dalo predmetu tudi od ustvarjalca neodvisen status.« (SMREKAR, 2012: Tekstu ob razstavi Sprehajanje po ateljeju slikarja Bogdana Borčiča)

Ko smo tako stali pred deli brez možnosti vida, nas je zanimalo, če si jo je publika po prebrani interpretaciji lahko predstavljala. Za lažje dojetje del smo z namenom, da prebudimo občutenje del, ponudili dva napitka: Rooibos čaj ter zeleno Oro.

Veliko rdečo sliko ponazarja Rooibos čaj v steklenih kozarcih.

---

<sup>11</sup> Pod pojmom osnovna prilagoditev smatram vse, kar bi že moralo biti na voljo v posameznih inštitucijah specifični publiki pred samim začetkom snovanja in priprave vodstev.

Ime izhaja iz [afrikanščine](#) in pomeni »rdeči grm«. Rastlina se uporablja za pripravo istoimenskega zeliščnega [čaja](#).

Za ponazoritev dela Velika zelena slika smo ponudili zeleno Oro v plastičnem kozarcu, kot kontrast ter ponazoritev pojma paslika.



Fotografija 1 (Foto: Nada Zgank): Obiskovalci z zavezanimi očmi prejmejo v eno roko kozarec rdečega roiboos čaja ter v drugo lonček zelene mehurčkaste Ore in ob poslušanju opisa slik preizkušajo svoje doživljanje.

Teoretično smo pojasnili pojem paslika, ki označuje psihološko kratkotrajen učinek občutka ali zaznave potem, ko je dražljaj, ki je občutek ali zaznavo povzročil, prenehal delovati. (če dolgo časa gledamo v čisto rdečo barvo ter na hitro pogledamo vstran na belo podlago, vidni aparat tvori kontrast rdeči – tj. zeleno, kar imenujemo paslika.) Spregovorili smo o čepkih in paličicah vidnega aparata – oko.

Ob reakciji smo ponudili tehničen opis del.

### Opisi:

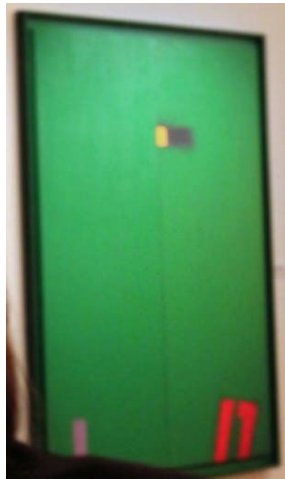


Fotografija 2 Velika rdeča slika:

Slika je visoka 170 cm in široka 190 cm, torej je slika bolj široka kot visoka. Celotno površino slike zaznamo z zelo živo rdečo barvo. Barva je svetla in žareča kot kričeči

toni violine. Na sredini slike je linija, ki prečno seka sliko na dva enaka dela. Na spodnji polovici slike vidimo štiri predmete. Trije so položeni na spodnji rob slike z daljšo stranico v vertikalo in gredo od leve proti desni. Na skrajni levi strani je pokončen rdeč pravokotnik, nagnjen v desno stran. Na zgornjem robu pravokotnika se nahaja oranžna pravokotna oblika. Desno od prvega lika, nekako na sredini slike, je pokončen pravokotnik zelene barve. Desno od zelenega pravokotnika se nahaja drug zeleni pravokotnik, ki je z zgornjim delom nagnjen proti levemu pravokotniku. Oblikuje na glavo postavljeno črko L, obrnjeno na levo.

V desnem spodnjem robu slike je pravokotnik rumene barve, ki se ne dotika spodnjega roba slike. Iz njega izhajata dva krajša rumena kraka v levo in navzgor. V rumenem pravokotniku je še manjši zelen pravokotnik. Med seboj delujeta kontrastno. Zelena je vidna, ker je rumen pravokotnik večji od zelenega.



Fotografija 3 Velika zelena slika:

Slika je postavljena z daljšo stranico 190 cm v vertikalo in krajšo 170 cm v horizontalo. Slika je bolj visoka kot široka. Celotno površino slike zavzema zelo temna zelena barva, kot so zamolkli toni kontrabasa. Na zgornji polovici slike je položen majhen oranžen kvadrat. Leži na desni polovici slike V ozadju rdečega kvadrata leži črn pravokotnik. Če je oranžnega kvadrata kot zvok v ospredju, je črn pravokotnik kot zvok v ozadju. Večji od oranžnega je črn pravokotnik. V levem spodnjem kotu slike se pokončen pravokotnik temno vijolične barve dotika spodnjega roba slike. V desnem spodnjem kotu slike se v isti liniji – vzporedno – dotikata spodnjega roba slike dva pokončna pravokotnika rdeče barve. Nagnjena sta rahlo desno. Oba sta manj rdeča kot majhen kvadrat na zgornjem delu slike. Pravokotnik na skrajni desni strani slike je z zgornjim delom nagnjen v levo in oblikuje na glavo obrnjeno črko L. Od vseh elementov na sliki bolj zaznavamo rdeče pravokotnike, ker so na zelenem ozadju, in tako z njim v kontrastu.



Opis predstavlja primaren prevod, delo pa v nas prebuja določena občutenja, tako smo za vzpostavitev dialoga ponudili občinstvu avtobiografsko občutenje dela slepih animatorok iz ciljne publike, ki sta sodelovali pri snovanju.

»Z nogami brodim po mrzlem močvirju. Okrog mene sta čista tišina in tema. Občutek izgubljenosti, občutek brezmejnosti. Nekje iz daljave slišim tih, enakomeren hrup avtoceste, ki je v tem trenutku edini element, ki me spaja s civilizacijo. Iz žepa izvlečem vrečico, ki je bila do nedavnega polna rdečega ribeza, a zdaj je polna nekakšne lepljive brozge. Dober okus ima, sladko-kiselkast. Rada imam rdeč ribez. Dober je. Nekaj zapoklja, čisto blizu mene. Kot bi pokal les, kot bi nekaj gorelo. Le kaj? Okrog mene je le brezkončno močvirje. Še vedno poklja in les se lomi. V nos mi sili vonj dima, ki je, kot kaže, le moja velika iluzija. Zebe me. Zvok ognja je neizprosni. Glasnejši je, bolj me zebe. Zagrizem v zadnjo jagodico rdečega ribeza. Sedem v močvirje in čakam. Okrog mene še vedno zveni ogenj. Z neba pade zelena odeja in pokrijem se. Zaspim. Za vedno. (Ali pa tudi ne.)« (Aleksandra Surla)

Ob pozornem poslušanju so obiskovalci lahko zaznali dve zadevi – ponavljajoča lika v obeh delih: poševni pravokotnik ter narobe obrnjena forma črke L sta v njej sprožili spomin na številko 17 kar ravno predstavlja njenih 17 let življenja med dvema krajema. Sočasno pa o zelenem ne govori kot o nečem negativnem, tako kot bi lahko rekli za izbran sintetičen okus, ki skuša ponazoriti kontrast ter pojem paslika. Ta zelena ni »fake«, ampak je realna barva slike ter mehko, in nikakor ne predstavlja sintetičnosti in negativnosti. Kar skozi doživetje dela ter lahko začutimo. Enak preobrat v enakovredno pojmovanje je zaslutiti tudi v Aleksandrinem doživetju.

## Dostopnost

In kar se tiče same dostopnosti umetniških objektov za slabovidne in slepe ter gibalno ovirane..., če tukaj govorimo o dostopnosti, je v našem primeru le-ta omogočena skozi način posredovanja in spremstva<sup>12</sup> oseb z različnimi okoliščinami po muzejih in galerijah, in ne toliko arhitekturno dostopnostjo, tudi ne toliko v primeru dela s slepimi s primarno z zgolj tipno prilagoditvijo razstavljenih del in/ali artefaktov. Obojega pa seveda ne zanemarjamo. Dostopnost razumemo kot dejanje inkluzivne komunikacije ter vzajemnosti, ki temelji na osebnem stiku in upoštevanju fizičnosti / telesa. Na enem izmed pedagoških programov je kolegica posrednica dejala: »Naučiti se moramo dekonstruirati obstoječe znanje, da bi se vrnili k telesu in k samim sebi.« Opazovalka pritrdi: »Telo je podlaga.«<sup>13</sup>

<sup>12</sup> V okviru Kluba Ljubiteljev Umetnosti: Asistenca nudimo spremstva osebam, ki same ne morejo na mesto dogodka.

<sup>13</sup> Ob izvedbi Satelitenprojekta Resonazessen, avtorica Katja Sudec, posrednica Anita Surkič na 6. Berlinskem bienalu, *Was draussen wartet: What is Waiting Out There (2010)*: (11. junij – 8. avgust 2010), kuratorica Kathrin Romberg.

K čemur nas še toliko bolj prisilijo t.i. drugačne telesne zaznave, s pomočjo katerih obogatimo celostno dožemanje. Umetniški jezik kot univerzalni jezik dosega širšo publiko, pri kateri se ne sme zanemariti dejavnik lastne avtobiografije.

Zgornji konkretni prikaz nekaj primerov prilagojenih vodstev s performativnimi reakcijami nam pokažejo, kako pomembni so telo in hkrati tudi osebno, čustveno in mentalno doživljanje ob prilagojenih vodstvih. Za čimboljša prilagojena vodstva pa je treba razumeti tudi, kaj je telo, čutnost in kaj so čustva, kajti prav ta so pomembna pri performativnih reakcijah posredovanja slikarskih del slepim in slabovidnim, pa tudi hendikepiranim in ostalim manjšinam. Da bi torej razumeli a) kako v slepem občinstvu vzbuditi kar najbolj primerne-asociativne performativne reakcije glede na določena (dana) razstavljenega umetniška dela; je treba dobro razumeti, kakšen pomen ima človeška čutnost in čustvenost, skupaj z umsko in duhovno dimenzijo. Za umetnike, ki se specializirajo in vidijo izziv tudi v predstavljanju slikarstva slepim in slabovidnim, pa je prav tako pomembno razumevanje omenjenega, saj na ta način lahko primerno prilagodijo svojo slikarsko tehniko, da se čim bolj približajo slepim in slabovidnim. Oboje bomo razvili in predstavili v nadaljevanju članka, ki se bo tako odmaknil od slikarske umetnosti k filozofiji čustev in čutnosti, da bi, kakor rečeno, razumeli pomen čutnosti in čustev za slikarstvo na eni strani, na drugi pa še posebej za slepe in slabovidne, ki jim želimo približati slikarstvo.

### **Kaj so sploh čustva in s čim jih ponavadi povezujemo?**

Zahodni koncepti čustev (uradno) se začnejo z antično Grčijo (skoraj vsi veliki zahodni koncepti nekako črpajo in temeljijo na antičnem pojmovanju, čeprav ga potem nadgrajujejo in modificirajo). A vendar večina zahodnih konceptov telesno in čustveno dimenzijo čustev in tudi ljubezni, obravnavajo manjvredno in česar bi se morali v odnosu do intelekta in duha nekako sramovati (enako pa manjvredno obravnavajo tudi tiste, ki so bili manj telesno obdarjeni ali imeli kakšno okvaro čutov ali možganov). A vendar so sodobne raziskave pokazale, da so se filozofi in misleci dolgo časa motili v prikazovanju manjvrednosti čustev za naša življenja.

### **Čustva so spoznavno-evaluacijske sodbe in motivacijska sila**

Kakor rečeno, so bila čustva dolgo časa negativno opredeljena. Na primer, Platon je v svojem slavnem delu Država čustva, strasti in appetite, ki jih uvrsti v železni del duše, izbrisal iz dobrega življenja državljanca, saj naj bi bili apetiti in čustva slepe animalne sile, ki segajo po zunanjih objektih brez vsakršne selektivnosti. Poleg tega, če jih ne potlačimo in jih nimamo pod nadzorom, težijo k ekscesom. Še najbolj pa se je na čustva negativno odzval, ker naj ne bi imele spoznavne dimenzije, ki je nujni predpogoj za spoznanje resnice.

Toda Platonove trditve ne držijo. Nevrologi so v zadnjih desetletjih prišli do osupljivega odkritja, da so čustva le različna oblika inteligentnega zavedanja in

spoznavanja. Na tem področju je naredilo velik premik Damasijevo delo Descartesova napaka, v katerem je Damasio pokazal, da so pacienti, ki so utrpeli možganske poškodbe, v katerih je bil poškodovan center za čustva, ohranili svoje spoznavne sposobnosti, vendar pa niso znali obdržati koncentracije na eno stvar ali osebo, prav tako niso znali postaviti svojih prioritete in so se obnašali, kot da ti zanje ne bi bili pomembni. Še več, sploh niso znali oceniti pomembnosti določenih situacij in s tem tudi niso znali sprejemati pravih odločitev, ki so se nanašali na pomen in vrednost njihovega lastnega življenja. Do objektov in subjektov, od katerih so bili tako ali drugače odvisni, in ki so bili pomembni za njih same, niso imeli ne čustvenega ne moralnega odnosa. Ali kakor se je o tem izrazil Elliot (pacient z benignim možganskim tumorjem), ki je odlično opravil niz testov o sprejemanju odločitev, ki zahtevajo pronicljivo logično analizo različnih možnosti, ne zahtevajo pa osebne odločitve: »Tudi po vsem tem ne bi vedel, kaj moram storiti« (Damasio, 1994: 51). Damasio je opisal Elliota kot »osebo, ki je bil vedno pod nadzorom, lastne dogodke je opisoval kot povsem objektivni gledalec. Nikjer ni bilo začuti kančka njegovega trpljenja, čeprav je šlo zanj« (ibid.: 73). Skratka, čeprav so Elliotovi testi inteligenčnih sposobnosti pokazali nadpovprečnost, pa mu je zaradi njegove nezmožnosti čustvovanja manjkalo občutek o lastni vpletenosti, ki bi mu dal spoznanje, smer in smisel, kaj narediti v življenju.

Tako so nevrologi na podlagi primerov poškodb čustvenega centra v možganih prišli do opredelitev čustev kot spoznavnih in evaluacijskih sodb, ki so vedno intencionalna in imajo določeno motivacijsko vrednost. Ali povedano drugače, čustvo se lahko pojavi šele takrat, ko imam nek objekt ali subjekt, na katerega se nanašamo (intencioniramo) in smo od njega (trenutno ali stalno) odvisni, in ki ga ocenimo kot vir veselja, zadovoljstva, užitka (v primeru zaljubljenosti in ljubezni) ali pa kot vir, ki nas ogroža (v primeru spolnega nadlegovanja) ali kot vir navdušenja (v primeru kreativnega dela). Čustvo imamo, ko smo sposobni podati oceno o nekem subjektu, s katerim smo v odnosu, in ta odnos izpolnjuje neko našo potrebo ali željo. Rečeno lahko ponazorimo s sledečim primerom: če nam umre najbližja oseba, smo ob tem globoko pretreseni in žalostni. Ta globoka žalost vsebuje spoznanje (kategorizacijo, selekcijo in evaluacijo), da smo izgubili za nas najpomembnejšo osebo v našem življenju (ob smrti kakšne druge, nam neznane osebe, se ne bi tako močno odzvali ali se morda sploh ne bi odzvali). Če bi nam povedali, da je draga oseba umrla nasilne smrti, bi se globoka žalost pomešala še z jezo, saj jeza vsebuje prepričanje, da je bila nekomu storjena krivica. Morda bi zelo dolgo preteklo, preden bi se pomirili z nasilno smrtjo, morda tudi nikoli. Če bi še dokazali, da je najdražja oseba dejansko umrla nasilne smrti, bi nas storjena krivica gnala v odkrivanje storilca, dokler ga ne bi našli, in bi ta bil kaznovan. Skratka, čustva razkrivajo naša prepričanja in naše vrednote, stvari in osebe, ki so nam pomembne v življenju, in s katerimi imamo bolj ali manj aktiven odnos. Iz čustvene reakcije se lahko veliko naučimo, kaj je za osebo

ob njenem stiku z okoljem ali na splošno v življenju pomembno, kako oseba interpretira jaz in svet ter kako se spopada s poškodbami, nevarnostmi in izzivi.<sup>14</sup>

### **Čustva in morala (sočutje in empatija)**

V sodobnem času se priznana filozofinja Martha Nussbaum sprašuje, ali se je bolje zanašati na človeška čustva, kot na slepo poslušnost zakonom? Zakaj bi bilo dobro, če bi družba bolje kultivirala čustva, kot pa preprosto ustvarjala sistem pravičnih pravil in niz ustanov, ki naj jih podpirajo? Na to odgovarja, da so čustva in da je zlasti sočutje temeljno za enakopravno demokracijo ter srečno življenje. Najprej pomete z očitki Platona, stoikov in Kanta, da sočutje ne more biti glavna etična vrлина, ker je sočutje parcialno in omejeno, povezano z jezo in maščevanjem ter izraža pomehkuženost srca.

Na očitek parcialnosti in pristranskosti čustev odgovarja, da osrednji primeri sočutja vključujejo pojem skupne človeškosti (kozmpolitstva). Toda ker je pojem skupne človeškosti zelo preprosto poteptati z lojalnostjo do lokalnega patriotizma in njegovimi spremljajočimi pojavi rivalstva do soseda v sosednjem mestu ali državi, pravi, da sočutje hkrati zahteva pravilno vzgojo in izobraževanje. Glede povezanosti z jezo in maščevalnostjo ugovarja: »Stoikom in vsem ostalim moramo pogumno povedati, da je jeza včasih upravičena in pravilen odgovor na nepravilnosti in napačno delovanje. Izkoreninjenje jeze bi pomenilo izkoreniniti glavno silo družbene nepravilnosti in zagovor zatiranih. Sočutje čutimo do človeka, ki ni kriv za trpljenje in bolečino, toda da bi do nekoga čutili jezo, moramo misliti, da je bila škoda povzročena namerno in da je človek, ki jo je povzročil, deloval neprimerno in nepravilno« (Nussbaum, 2001: 329).

Ko zavrže zgoraj omenjene očitke glede parcialnosti sočutja, poda definicijo sočutja, ki vsebuje tri kognitivne elemente/sodbe: sodba velikosti dogodka (sočutje čutimo v primeru smrti, telesne poškodbe, starosti, bolezni, pomanjkanje hrane, pomanjkanja prijateljev, ločitev od prijateljev, naravnih nesreč...); sodba o nezasluženosti (sočutje

---

<sup>14</sup> Toda nevrologi pravzaprav niso prvi, ki so čustvom pripisovali spoznavno in evalvacijsko sposobnost. To so naredili že stoiki v 5. stol. n. št. Stoiški filozof Hrizip je od Aristotela in Epikurja podedoval pogled na strasti in čustva, ki zagovarja, da ta temeljijo na prepričanjih ali sodbah tako, da lahko čustvo kot celoto pravilno ocenimo kot resnično ali napačno, pa tudi kot racionalno ali iracionalno, glede na oceno utemeljujočega prepričanja. Hrizip je do tukaj sledil predhodnikoma, edinstveno pa je bilo, da je čustvo pravzaprav izenačil in identificiral s prepričanjem, sodbo. Toda zakaj in kako je Hrizip prišel do spoznanja, da je čustvo samo funkcija razuma? Za stoike je sodba definirana kot soglašanje z videzom in ima dve stopnji: na prvi stopnji se nam stvari prikazujejo, tako kot se nam na primer na prvi pogled kaže Sonce, kot da je le korak daleč. Toda če smo sprejeli prepričanje, da je Sonce večje kot naša Zemlja, potem bomo zavrnilo to, kako se nam Sonce kaže. Ta prvi vtis torej zavrnemo, rekoč, 'tako se mi samo dozdeva, vendar stvari niso resnično takšne'. Sprejetje ali zavrnitev videza kot resničnega ali napačnega je naloga, ki zahteva poseben element razločevanja, selekcioniranja, prepoznavanja, ki pripada našemu razumu. To, da so čustva pravzaprav le drugi del razuma, je lahko razumeti, kajti ko v nedeljo razmišljamo, da bomo morali v ponedeljek v službo, nam že samo razmišljanje o tem zbuja žalost ali nejevoljo in obratno, ko se v soboto veselimo piknika s prijatelji, to vsebuje vedenje, da imamo opraviti z ljudmi, s katerimi delimo skupna prepričanja, vrednote, izkušnje in ki se razlikujejo od ljudi, s katerimi teh prepričanj in vrednot ne delimo.

čutimo do ljudi, za katere menimo, da so dobri in da si ne zaslužijo slabih stvari, ki so jih doletele. Poleg tega sočustvujemo z ljudmi, ki so naredili slabo stvar, vendar pa njihovo trpljenje daleč presega velikost njihovega dejanja); eudaimonistična sodba ali spoznanje o nam vsem skupni ranljivosti (vsaka oseba, in ne le moj bližnji, deli mojo ranljivost in je pomemben element v shemi mojih ciljev in projektov, zato si moram prizadevati za njeno prosperiteto/blagostanje). Prav tako je dobro opozoriti, da igra pri sočutju pomembno vlogo tudi empatija, ki omogoči človeku, da se s sposobnostjo domišljije vživi v stanje trpečega in na ta način lažje vzpostavi povezavo z njim/njo.

Po Nussbaumovi, sočutje torej zahteva spoznanje odgovornosti in krivde. Prav tako zahteva prepričanje, da se je ljudem zgodilo nekaj hudega, ne da bi bili sami krivi za to. Po drugi strani pa pravi, da se ne smemo opreti samo na čustva sočutja (ljudje se vse prehitro zadovoljijo, da so naredili nekaj moralno dobrega le zato, ker imajo izkušnjo sočutja, ne da bi resnično kaj storili za izboljšanje sveta, ker se bojijo zase ali pa se jim to zdi pretežko), ampak moramo njihove uvide vključiti v strukturo pravil in odnosov ter jih kultivirati skozi pravilno vzgojo in izobraževanje.

## **Čustva in umetnost**

Vendar pa čustva in morala ter učenje čustev ne prihajajo povsem na naraven in spontan način iz našega jaza in telesa, ampak so v veliki meri konstruirana. Veliko čustev se namreč naučimo na isti način, kot se naučimo naših prepričanj – od družbe (seveda pa najprej od staršev in prvega vzgojnega družbenega okolja, vrtca in osnovne šole). Toda čustev se v nasprotju z mnogimi našimi prepričanji ne naučimo neposredno z znanstvenimi in striktno logičnimi trditvami o svetu, ampak se jih naučimo skozi zgodbe, ki jih pripoveduje umetnost. Zgodbe izražajo strukturo čustev (in moralo skozi čustva<sup>15</sup>) in nas učijo njihove dinamike. Te zgodbe sicer ustvarijo drugi, vendar se jih nato poučuje in uči doma, v šoli, prek medijev. A ko so zgodbe enkrat ponotranjene, oblikujejo naše videnje in občutenje življenja – velikokrat ne da bi se sami tega zavedali, zato je tudi pomembno, da preiskujemo tako sami sebe kot okolje, v katerem živimo.

Učenje čustev in vživljanje v dogajanja in doživljanja drugih ljudi pa se primarno dogaja skozi zgodbe, kakor so prikazane v romanih, dramah, filmih, slikah in glasbi. Med branjem romana ali gledanjem filma se z vstopom v dogajanje zgodbe poskušamo vživeti v junake, poskušamo razumeti, zakaj počnejo, kar počnejo, katera čustva ali motivi jih pri tem vodijo in kam jih vodijo, kakšne so posledice njihovih čustev, občutkov in dejanj. Pri čemer je vez med čustvi in dejanji vzpostavljena z domišljijo, s kultiviranjem jasnih predstav o glavnih junakih in jasnih predstavah o sebi na mestu teh junakov. Umetnost torej spodbuja kultiviranje domišljije v bralcih, gledalcih ali poslušalcih, ki je potrebna za to, da si predstavljamo ali podoživljamo

---

<sup>15</sup> Na primer, kdo ne pozna zgodb o Pepelki, Sneguljčici, Rdeči kapici, Janku in Metki ter drugih, kjer je povsod na delu moralni nauk boja med dobrim in zlim, ljubeznijo, družinsko čustveno dinamiko, prijateljstva in še česa.

čustva, razloge in dejanja glavnih junakov. S tem ko podoživljamo čustva glavnih junakov, ki se nahajajo v določenih situacijah, pa v nas samih razvijamo razumevanje določenih čustev in jih ponotranjimo (Nussbaum, 1990: 98 –120).

Da to drži, lahko vidimo na številnih primerih. Že v 18. stoletju je Rousseaujev roman Julija ali Nova Heloiza dosegel izjemno popularnost pri bralcih in bralkah zaradi čustev, ki jih je zbuja v njih. Eden izmed bralcev je tako Rousseauju pisal, da so ga čustva, ki so ga preplavljala ob branju, spravljala v neizmerno ekstazo, pa tudi v jok in bolečino. Neka bralka pa mu je zaupala, da ne verjame, da sta glavna junaka Julija in Saint Preux ter njuna ljubezenska zgodba izmišljena, kajti kako bi lahko drugače čutila tako pristna in močna čustva, kakor jih je doživljala ob branju.

Poleg tega imajo čustva v umetnosti še eno značilnost. Ne le, da se skozi umetnost učimo in privzgapamo posamezna čustva, kot so empatija, ljubezen, sočutje, prijateljstvo, iskrenost, ampak je umetnost tudi poskus prikazovanja čustev posameznika v okviru univerzalnih čustev vseh ljudi. Pomenljivo pa je, da posplošitev čustvenosti posameznika velikokrat dosežemo le prek tragičnega in dramatičnega elementa (Rothko, 2008: 46), vsaj tako je bilo do zdaj.<sup>16</sup> Kajti, kakor pravi Rothko, bolečina, razočaranje in strah pred smrtjo so verjetno najbolj stalno vezno tkivo med ljudmi, in boj proti njim, sočutje, empatija, jeza in konkretna akcija, kakor smo lahko vsi že spoznali ob velikih naravnih in družbenih nesrečah, so tiste situacije, ko čustvo posameznika postane univerzalno oziroma ga poveže s čustvi drugih ljudi (to lepo prikazujejo slike Rembrandta, El Greca in Delacroixa). Zato tudi ni čudno, da je Aristotel v tragediji videl edini pravi način učenja čustev sočutja, empatije in katarze (očiščenja krivic in negativnih čustev). Na sodobne drame (brez pridiha starogrškega pomena tragedije) z globoko transcendentalno in družbeno vsebino ter pozitivnim čustvenim sporočilom pa še čakamo in kar počnem prav sama v svojih številnih kreativnih delih, predvsem v filmih in dokumentarjih, kjer sem v vlogi scenaristke, se pravi ustvarjalke in pripovedovalke zgodb.

### **(Kratke) definicije umetnosti (filozofi in umetniki)**

Že nekaj časa govorimo o umetnosti, ne da bi se dotaknili tega, kako jo izražajo veliki umetniki in filozofi? Za Aristotela je umetnost mimesis (posnemanje stvarnega sveta) tragičnih dogodkov v življenju glavnega junaka, da bi se vzpostavila etična (sočutna) nota v gledalcih (v antiki je bil človek cilj vseh pojmovanj realnosti, glavno vodilo umetnosti pa etika); za Nietzscheja je zmes apoloničnega (skladnega, urejenega, celovitega, logičnega) in dionizičnega (kaotičnega, fragmentarnega, iracionalnega), ki mora postati celostni princip življenja, za Benjamina je umetnost nosilka družbeno-političnega programa; za Rothka je posplošitev realnosti (ker umetnost reducira vse fenomene časa na enotnost čutnosti); za Groysa inovativno kombiniranje profanega prostora brez vrednosti (kantovska 'dejanskost na sebi') in tradicionalnih kriterijev

---

<sup>16</sup> Lahko pa ljudi povežejo tudi pozitivna čustva, na primer veselje ob športnem uspehu, vzpostavljenem miru, dolgo pričakovanem blagostanju po gospodarski krizi in podobno.

umetnosti na osnovi kulturno-ekonomske menjave; za Demarca pa nov/inovativen način interpretiranja, sestavljanja ali povezovanja že znanega. Strinjamo se, da je bistvo umetnosti v osebni izraznosti, ki izpričuje posameznikovo življenje – čutno, čustveno in intelektualno dožemanje njegovih specifičnih izkušenj, ki jih preoblikuje z imaginacijo in kreativnostjo v določeno umetniško delo. Umetnost je torej določen način izraznosti posameznika v odnosu do tega, kar se mu godi ali se mu je godilo oziroma se godi v njegovi okolici/generaciji. Še več, je izraz njegovih subjektivnih želja, intuicije, predstav, izkušenj, misli, čustev, spominov in hrepenenj, vendar pa umetnost ni zgolj nekaj subjektivnega, ampak tudi objektivnega, saj se to subjektivno lahko izrazi le v okviru določenega umetniškega medija, ki določa objektivne (realne/čutne) pogoje in omejitve subjektivnemu. Rothko to lepo formulira: »Toda da bi [ljudi v neki dobi] razumeli, kaj so 'čutili do sveta', da bi lahko vedeli, na kakšen način so njihova pojmovanja našla izraz v čutnem zaznavanju sveta, bi si morali ogledati njihovo umetnost (Rothko, 2008: 53), saj umetniki reducirajo vse svoje zaznave dejanskosti na najosnovnejšo raven, na katero se človek nanaša: na čutnost. (Rothko pravi, da je razlika med filozofom in umetnikom ta, da je filozof reduciral celoto pojavnosti na pomen človekovega ravnanja na etiko, umetnik pa na čutnost.

Predstavimo zdaj nekaj primerov Rothkovih slik, kjer predstavlja prav različna čustva skozi njegovo umetnost ter kakšen pristop doživljanja in interpretiranja njegove umetnosti naj bo posredovan slepim oziroma kako je sploh lahko posredovan? V skladu z njegovim lastnim napotkom »subjektivno intimen«. Rothku ne gre za vsiljevanje lastnega pogleda na umetnino, edino, kar si je sam kot avtor zadal, je, da je s čim boljšim poznavanjem tehnik in materialov sposoben v gledalcih/gledalkah sprožiti čustvene odzive, transcendentalne reakcije in intelektualni premislek.



Fotografija 4 Beli center (Rumena, roza in siva na rožnati): 1950, 205.8 cm x141 cm, zasebna zbirka (Foto: wikipedia, creative commons).





Fotografija 5 Št. 3 (Škrlatno-rdeča, črna, zelena na oranžni):1949, 85 3/8" × 65" (216.5 cm × 164.8 cm), olje na platnu, Muzej Moderne umetnosti (Foto: wikipedia, creative commons)

Na pokončni fotografiji je Rothkova slika z naslovom White Center (Bela sredina). Slika je visoka 205,8 cm in široka 141 cm. Sestavljena je iz štirih horizontalnih barvnih ploskev različnih širin. Od zgoraj navzdol so: rumeno-oranžna, ki zavzema približno 1/3 celotne površine, tanek pas črne barve, bela, ki zavzema približno 1/4 in roza, ki zavzema 1/2 celotne površine.

Pokončna fotografija prikazuje sliko Rothka z naslovom Št. 03/št. 13. Slika je visoka 216,5 cm in široka 164,8 cm. Sestavljena je iz sedmih horizontalnih barvnih ploskev različnih širin. Od zgoraj navzdol so: škrlatno-rdeča, bela, črna, bela, črna, zelena, oranžna.

### **Umetnost in čustva (Rothko) in hendikepirani**

In zato je tako dragocen nov pristop do slikarske umetnosti preko performativnih reakcij, kakor smo prikazali zgoraj, na primer ob Veliki zeleni sliki in Veliki rdeči sliki, ki ravno skozi različne čutne reakcije vzbujajo različna čustva, spomine in vizije obiskovalcev, in to ravno v slepih in slabovidnih (zasnovo za to pa bi lahko dobili že pri enem najvidnejših modernih slikarjih 20. stoletja, Marku Rothku, kakor smo na kratko nakazali).

In glede na to, da so bila čustva tako dolgo zanemarjena in se vanje strokovno niso poglobljali, je toliko bolj pomembno, da jih predstavimo in naučimo ter kultiviramo med najbolj ranljivimi skupinami, ki so v veliki meri izkusili veliko negativnih čustev, kot so 'zavračanje', 'gnus', 'sram', 'podcenjevanje', 'ponižanje', 'izkoriščanje',

'izločanje' in podobno. Tukaj je lahko umetnost odlično izhodišče za kultiviranje naše čutnosti in čustvenosti ter pozitivnega sprejemanja samih sebe, ne glede na določene primanjkljaje, saj se čustev, kakor smo rekli, učimo ravno skozi umetnost.

A vendar kljub predstavljenim preformativnim reakcijam in nekaterih primerov umetnosti, ki spodbujajo čutne in čustvene reakcije v slepih in slabovidnih, imamo pri njih še vedno opravka s tem, da so slepi in slabovidni pri doživljanju umetniških del so-odvisni od »pomoči« drugih in še vedno v »specifično neenakopravnem« položaju (seveda pa ne več v neenakopravnem položaju v starem smislu!). Hkrati pa lahko ravno ta njihov položaj (pozitivno) povratno vpliva na inovativnost v sami slikarski umetnosti. Zato menim, da so morda na italijanskem Inštitutu za kognitivno znanost in tehnologijo v Rimu odkrili način, kako bi lahko slepi na nov način približali slikarsko umetnost, kakor jo dojemamo in doživljamo videči. Obenem pa so zato na omenjenem Inštitutu naredili korak k inovaciji v slikarski umetnosti oz. so v projektu združili nove tehnologije z likovno umetnostjo, pri čemer naj bi slepi in slabovidni sliko dojemali prek dotika in zvoka. In sicer so izdelali delovni prototip, ki naj bi slepim osebam omogočil sliko »videti« z raziskovanjem fenomena sinestezije.<sup>17</sup> To so naredili z uporabo 3-dimenzionalne oblike (modela), umetne smole in glasbe: z uporabo teh sestavin so ustvarili sliko, ki je ne vidimo v običajnem smislu, ampak jo otipamo in slišimo. Umetnik, ki je kombiniral prave oblike, materiale in zvoke z namenom, da bi ustvaril novo umetnost za slepe, je Francesco Antinucci. Osnovna inovativna ideja njegovega pristopa je v uporabi soobčutja (sinestezije), spoznavnega pojava, ki ob sprejemanju določenih čutnih zaznav v enem načinu samodejno spodbudi zaznavanje v drugem čutnem načinu. V tem primeru se ob poslušanju različnih zvokov sproži zaznavanje ustreznih različnih barv. Antinucci je povezavo med obema vzpostavil na osnovi temeljnih značilnosti vsake barve in zvoka. Tako je barvo opisal s tremi značilnostmi: barvni odtenek, svetlost in nasičenost, temu ustrezno pa je prilagodil parametre zvoka: barvo, višino in jakost. Naslednji korak je bil omenjene parametre izvesti v obliki računalniškega programa (Edirol Orchestral in Steinberg V-Stack), ki je piksel za piksel analiziral podobo Rafaelove slike Gospa s samorogom na podlagi omenjenih kriterijev barvnega odtenka, svetlosti in nasičenosti ter jih pretvarjal v zvoke ustrezne barve, višine in jakosti. Ko je računalnik povezal vse omenjene parametre, smo lahko v realnem času »slišali« določeno sliko. V ta namen so izdelali tridimenzionalen model (3D) slike v razmerju 1 proti 1 z izvirno, in sicer najprej iz plastelina, nato v silikonski gumi in končno v epoksi smoli, ki je visoko odporna na dotike. Tri-dimenzionalno sliko je Antinucci nato opremil z magnetno tri-dimenzionalno sledilno napravo, ki so jo nataknili na prst slepe osebe, s

---

<sup>17</sup> Sinestetičnost, sinestezija (grško *synaithesis*: syn + aesthesis - občutek *synaisthánomai* - skupaj opazam), soobčutje. Sinestet lahko na primer sliši barve, vidi zvoke ali okusi topljive občutke. Sinesteti velikokrat skladno doživljajo odtenke barv, tonov, zvokov in jakosti okusov in ti spet izzovejo dodatne občutke. Sinestet lahko, na primer, pri večji višini tona vidi močnejšo modro, pri bolj gladki površini je lahko neki okus prijetnejši in podobno (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Sinestetetičnost>).

čimer so bila ta pripravljena, da Rafaelovo sliko Gospa s samorogom zazna z otipom in s sluhom.<sup>18</sup>



Fotografija 6 Fotografija slepe ob Rafaelovi Gospe s samorogom: (Foto: <http://www.istc.cnr.it/question/how-can-blind-people-see-painting>)

Na levi strani fotografije je ženska obrnjena s hrbtom proti nam. Na desni strani je slika v plitvem reliefu, ki predstavlja tridimenzionalno reprodukcijo slike Gospa s samorogom, renesančnega slikarja Rafaela. Slika je enotne svetlo bež barve. Ženska se s kazalcem desne roke, na katerega ima pritrjeno majhno sledilno napravo na koncu bele žice, dotika slike.

Na ta način so slepim na njim prilagojen način (prvič) omogočili pravo umetniško izkušnjo umetniškega dela, kjer so sliko »videli« in jo hkrati tudi čustveno in refleksivno dojeli tako prek svojih čutov, kakor tudi prek znanja in dojemanja umetnosti. In na tem mestu se slepi in slabovidni, tako kot vsi ostali, seznanjajo z vsem, kar danes dojemamo in tako vneto raziskujemo pod umetniškim posredovanjem.

## Literatura

ARISTOTEL (2005). Poetika, Claritas, Ljubljana.

DAMASIO, A. (1994). Descartes Error: Emotion, Reason and the Human Brain, Putnam Publishing.

DARWIN, C. (1872). The Expression of Emotion in Man and Animals, <http://charles-darwin.classic-literature.co.uk/the-expression-of-emotion-in-man-and-animals/>

FRELIH Č. (2014); K likovnim perspektivam za slepe, v: Zbornik AKTIV za spodbujanje demokratičnega ... ; društvo ŠKUC, Galerija Škuc

GROYS, B. (2002). Teorija sodobne umetnosti. Koda. Ljubljana

<sup>18</sup>

<http://www.istc.cnr.it/question/how-can-blind-people-see-painting>

KREPEL - VELIMIROVĆ A., Modic K., Sudec K. (2014); Občutenje prostora: razvoj performativnih reakcij kot metoda raziskovanja dostopnosti in spoznavanja prostora muzejskih prostorov ter razstavnih del, Poročila o delu in rezultatih v delovni skupini AKTIV II; v: Zbornik AKTIV za spodbujanje demokratičnega ... ; društvo ŠKUC, Galerija Škuc, 2014

KRISTJÁNSSON, K. (2000). »Teaching Emotional Virtue: A post-Kohlbergian approach«. V Scandinavian Journal of Educational Research, vol. 44 št. 4: 405-422.

MAJERHOLD, K. (2010). »Čustva so del našega razvoja kot vrste.« V Časopis za kritiko znanosti, Letnik XXXVIII, št. 241: 22-33.

MAJERHOLD, K. (2012). Živeti. Koda. Ljubljana. Str. 63-64.

MAJERHOLD K. (gl. ur.), SUDEC K. (odg. ur.) (2014); Zbornik AKTIV za spodbujanje demokratičnega ... ; društvo ŠKUC, Galerija Škuc; [http://www.sodelujem.com/uploads/page\\_files/269\\_aktivzbornik.pdf](http://www.sodelujem.com/uploads/page_files/269_aktivzbornik.pdf)

NUSSBAUM, M. (2001). Upheavals of Thought: Intelligence of Emotions. Cambridge university Press. Cambridge.

NUSSBAUM, M. (1990). Love's Knowledge. Oxford University Press. Oxford.

NIETZSCHE, F. (1996). Izvor tragedije iz duha glasbe. SM. Ljubljana.

KSENOFON (1981). Simposion. Logos.

DUCHAMP, M. The creative act. <http://www.wisdomportal.com/Cinema-Machine/Duchamp-CreativeAct.html>

PLATON (1960). Simpozij in Gorgias. Slovenska matica. Ljubljana.

PLATON (1969). Fajdros. Založba obzorja Maribor. Maribor.

Inštitut za kognitivno znanost in tehnologijo: <http://www.istc.cnr.it/question/how-can-blind-people-see-painting>

FEHR, M. In HUMMEL C. (ur.). (2011). ZOOM: Berliner Patenschaften Künste und Schule. Berichte und Materialien zur Kooperation zwischen Schulen und Kultureinrichtungen. Berlin: Universität der Künste Berlin, Institut für Kunst im Kontext. Kulturprojekte Berlin GmbH

ROTHKO, M. (2008). Umetnikova realnost: filozofije umetnosti..Inštitut za likovno umetnost. Ljubljana.

ROUSSEAU, J. J. (1972). Julija ili Nova Eloiza. Veselin Masleša. Sarajevo.

SUDEC K., KOZINC N. (odg. Ur.) (2014); Emanicipirana umetnost in/ali hendikep, v: Kritični pogled na hrano in prehranjevanje, Umetnost in/ali hendikep, 255. številka Časopisa za kritiko znanosti (ČKZ)

SUDEC K. (2015); Izzivi usposabljanja za delo s posebnimi ciljnimi skupinami na področju kulture, v: Andragoška spoznanja (Radovan M., Ličen N.); Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2015 <http://revije.ff.uni-lj.si/AndragoskaSpoznanja/article/view/3147>

BARTHES, R. (2005): Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BARTHES, R. (2010): Die Lust am Text. Berlin: Suhrkamp.

BATAILLE, G. (2001): Erotizem, Ljubljana: Založba / \*cf.

BOURRIAUD, N. (2006): Relational Aesthetics. V Participation, C. Bishop (ur.), 160–171. London: The MIT Press.

DELEUZE, G. (1992): Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink.

DUNCAN, C. (1995): Civilizing Rituals. Inside public art museums. New York: Routledge.

FREUD, S. (1920/1975): Jenseits des Lustprinzips. V Studienausgabe III. Frankfurt am Main.

DOCUMENTA 12 (2009): Education 1. Engaging Audience, Opening Institutions, Wieczorek, W., Hummel, C., Schötter, U., Gülec, A., Parzefall, P. (ur.). Zürich/Berlin: Diaphanes.

DOCUMENTA 12 (2009): Education 2. Between Critical Practice and Visitor Services, C. Mörsch (ur.). Zürich/Berlin: Diaphanes.

DER FRIESISCHE TEPPICH (2004). Dokumentacija projekta. Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine e.V. (Hg.). Berlin: Vice Versa.

Garioian, C.R. (2001). Performing the museum. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education*, Vol. 42, No. 3, pp. 234-248..

Helmut Hartwig (1996): sprache macht kunst los. V: Fliedl 1995: 86f v: Eva S.. Sturm: Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin 1996: 101 – 102.

MARCHART, O. (2002): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Emanzipationstechnologie. V Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, S. Rolling in E. Sturm (ur.), 34–59. Dunaj: Turia und Kant.

MITCHELL, W. J. T. (2005): What do pictures want? Chicago: University of Chicago Press.

MATZKE, AM. (2008): Just Do It! Performativität, Material Prozess. V Dokumentacija h konferenci Kunstvermittlung als künstlerische Praxis. Theater an der Parkaue. Dostopno na: <http://www.parkaue.de/index.php?article=1167> (23. januar 2011).

PROUST, M. (1963): Iskanje izgubljenega časa, v Swanovem svetu, DZS, Ljubljana.

PUFFERT, R. (2005): Vorgeschrieben oder ausgesprochen? V Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, B. Jaschke, C. Martinz-Turek, N. Sternfeld (ur.), 59–70. Dunaj: Turia und Kant.

RANCIERE, J. (2009): The Emancipated Spectator. London: Verso.

REICH, K. (2011): Konstruktivistische Ansätze in den Sozial- und Kulturwissenschaften, 356–375. Dostopno na: [http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/reich\\_works/aufsätze/reich\\_34.pdf](http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/reich_works/aufsätze/reich_34.pdf) (1. februar).

REICH, K. (2003): Muss ein Kunstdidaktiker Künstler sein? Konstruktivistische Überlegungen zur Kunstdidaktik. V Buschkühle, 73–92. Perspektiven künstlerischer Bildung. Köln: Salon Verlag.

ROGOFF, I. (2002): WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen. V I Promise it's Political. Köln: Museum Ludwig.

SMODICS, E. in STERNFELD, N. (2008): Kunstvermittlung als Handlungsraum. V Transfer 07 – Neue Wege in der Museumspädagogik und Kunstvermittlung, 39–57. Oldenburg: Isensee Verlag.

STERNFELD, N. (2008): Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Rancier, Gramsci und Foucault. Dunaj: Turia und Kant.

STURM, E. (1996): Im Engpass der Worte. Sprechen über Moderne und zeitgenössische Kunst. Berlin: Reimer.

WAS DRAUSSEN WARTET: WHAT IS WAITING OUT THERE (2010): Publikacija k 6. berlinskemu bienalu za sodobno umetnost (11. junij – 8. avgust 2010), kuratorica Kathrin Romberg. Bonn: DuMont.

# Zaznava kot orodje

*Jovana Komnenič, Dirk Sorge*

## **Povzetek**

Članek je opis projekta navodila za umetniško posredovanje slepim in slabovidnim z naslovom Zaznavanje kot orodje, ki je bil izveden na Berlinskem bienalu šestega oktobra 2010. Osredotoča se na potencialne vidike umetniškega posredovanja pri delu z ljudmi s posebnimi potrebami, in skuša ugotoviti, kaj se zgodi z umetnostjo, če je ne moremo videti? Tak pristop k umetniškemu posredovanju združuje elemente klasičnega vodstva po umetniški razstavi z vključevanjem udeleženca skozi igro. Metode, ki smo jih pri svojem delu uporabljali, so vzpostavljanje dramaturške napetosti in negotovosti v skupini na eni strani, na drugi pa vzpostavljanje medsebojnega zaupanja, pri čemer smo uporabljali različne vire, kot so čutna percepcija, osebna biografija in različne oblike znanja ter vednosti. Pomemben vidik projekta je tudi iskanje skritih, nevidnih ali pozabljenih zgodb, ki niso neposredno povezane z razstavo, kakor tudi tistih vidikov, ki se neposredno navezujejo na razstavo. Takšen inkluziven pristop nam je omogočal zastaviti določena politična vprašanja, ki se dotikajo tem 'nevidnosti'.

Ključne besede: sodelovanje, performativno, umetniško posredovanje, izmenjava, inkluzivnost, percepcija, slepi in slabovidni, (avto)biografsko, vodstvo in eksperiment, iritacija.

Jovana Komnenič je umetnica, vodička po muzejih in galerijah v Berlinu. (jovana.komnenic@gmail.com)

Dirk Sorge: slepi umetnik in koordinator delovne skupine za področje kulture Berlinskega združenja slepih in slabovidnih. (dirk.sorge@gmail.com)

## **Abstract**

### Perception as a Tool

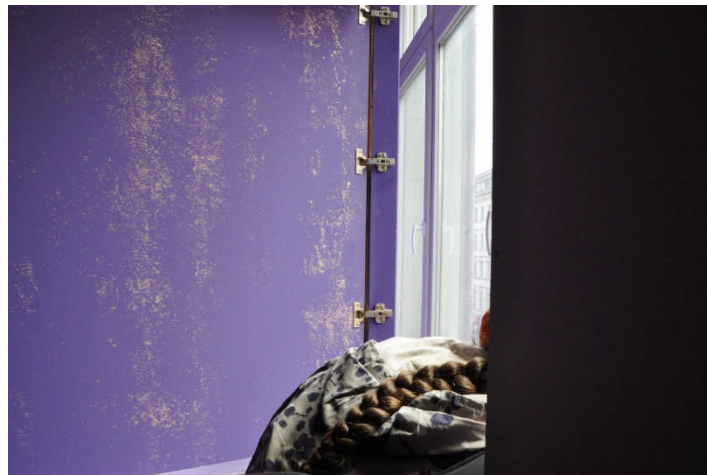
The article presents a project of providing guidelines on art education for the blind and visually impaired, which was entitled Perception as a Tool and presented at the Berlin Biennale on 6 October 2010. It focuses on potential aspects of art education with regard to people with special needs and seeks to discover what happens with art if we cannot see it. This approach to art education combines elements of conventional tours of exhibitions and involves the participants through play. The methods that were used in our work included establishing dramatic tension and insecurity in the group as well as mutual trust by relying on different resources, including sensory perception, personal biography and different forms of knowledge

and skills. A major part of the project is finding hidden, invisible or forgotten stories that are not directly linked to the exhibition and the aspects directly related to the exhibition. Such a generally inclusive approach enabled us to formulate political questions on the issue of 'invisibility'.

Keywords: cooperation, performative, art education, exchange, inclusion, perception, blind and visually impaired, (auto)biographical, tour and experiment, irritation

Jovana Komnenič is an artist, museum and gallery custos and curator in Berlin. (jovana.komnenic@gmail.com)

Dirk Sorge is a blind artist and coordinator of the working cultural group at the Berlin's Association of Blind People. (dirk.sorge@gmail.com)



Fotografija 1: Zakulisje, 6. berlinski bienale, 2010 (Foto: Katja Sudec)

## 1. Zasnova in pristop

Zaznava kot orodje je bilo vodeno vodstvo po razstavi sodobne umetnosti in javnega prostora v bližini, ki je bilo del Satelitskih projektov, programa umetniškega posredovanja v okviru 6. berlinskega bienala leta 2010.

Koncept sprehoda po razstavi se je naslanjal na kuratorski koncept razstave, vendar je vpeljal participacijo. Kathrin Rhomberg, kuratorica Berlinskega bienala, se je v svojem kuratoskem konceptu spraševala o resničnosti. "Ali verjamete v resničnost?" je bilo eno od vprašanj, ki ga je naslovila na občinstvo. Umetnici Jovana Komnenič in Birgit Binder sta si zamislili, da bosta z slabovidnimi kulturnimi delavci in umetniki pripravili vodstvo, ki bo na voljo občinstvu bienala. Zato sta Jovana in Birgit stopili v stik z Anjo Winter (posrednico umetnosti), Siljo Korn (umetnico in vzgojiteljico) in Dirkom Sorgejem (umetnikom), s katerimi so nato skupaj zasnovali projekt. V štirih mesecih je skupina pripravila vodstvo za obiskovalce bienala (vsi so bili vodniki), ki se je osredotočila na del v stavbi pri Oranienplatzu v četrti Kreuzberg in na okolico.



## 1.1 Kaj je naše sodelovanje omogočilo?

Najprej smo želeli preizkusiti čute sodelujočih med ogledom in skupaj raziskati, kako različne oblike zaznave vsebujejo različne informacije, kako se zaznava zavestno in nezavedno povezuje s spomini in v procesu ustvarja pomen. Tako smo se osredotočili na posamičnost percepcije in sprejemanja raznolikosti ter prek tega na spodbujanje izmenjave med ljudmi različnih sposobnost (senzornih in drugih).

Prepoznali smo tudi možnost osredotočenja na skrite, nevidne ali pozabljene zgodbe v povezavi z razstavo. To pomeni zaznavanje umetniških del in prostora na nove in nepredvidene načine. Tako smo na primer pogledali za kuliso razstavne arhitekture in potipali razstavne kose, ki se jih je navadno prepovedano dotakniti.

Predstavili smo vzporednice med možnostmi zaznave in orientacijo v mestu in recepcijo umetnosti ter ju zamenjali – udeleženci so se na primer sprehajali po razstavi z očali, ki so simulirala sivo mreno, vodil pa jih je zvok bele palice Anje in Dirka.



Fotografija 2: Slednje Anji Winter, 6. berlinski bienale, 2010 (Foto: Elfi Müller)

Med vodenjem so bila pogosto zastavljena vprašanja, ko sta »Kaj ostane od umetnosti in kaj se razvije iz nje, če ne moremo gledati z očmi?« in »Kaj nastane iz vsakdanjega sveta in komunikacije ter kaj se z njima zgodi?«

Izziv je bil, kako zasnovati »ogled«, ki je sestavljen iz »vodstva« in individualnega eksperimentiranja. V sodobnem diskurzu umetniškega posredovanja se pojavljata diametralno nasprotni smeri: pri prvi gre za klasično vnaprej pripravljeno obliko (t. i. model pošiljatelja in prejemnika), ki se pogosto opisuje kot avtoritativen in pokroviteljski, pri drugem pa gre za umetniško oziroma participatorno umetniško posredovanje. Ob predpostavki, da polarizacija med obema ni nujna, smo poskušali razviti format, ki združuje vidike obeh prijemov, v kolikor sta bila uporabna za naš

projekt. Tako smo tudi »razstavili« in postavili pod vprašaj metode umetniškega posredovanja.

## **1.2 Umetniško posredovanje in slabovidnost – možne povezave**

Kulturna zgodovina pozna veliko primerov slepih pripovedovalcev, začenši s Homerjem, slepimi guslarji na hrvaškem in srbskem jezikovnem področju do Hellen Keller (ameriška pisateljica, politična aktivistka in predavateljica; prva slepa oseba, ki je diplomirala).

V tem kontekstu je treba omeniti tudi znamenito sliko Pietra Bruegla starejšega Slepici. Slika upodablja zgodbo iz Biblije, ki je opisana v evangeliju po Luku.: »Mar more slepi voditi slepega? Ali ne bosta oba padla v jamo? Učenec ni nad učiteljem. Toda vsak, ki bo izučen, bo kakor njegov učitelj.« (Biblija, Luka 6:39-40)

V tem primeru je slepec alegorija za nevedneža, za katerega se govori, da ima hibo, ki je omenjena z negativnim predznakom. Tezi o nevednežu, ki bo vodil druge (in sebe) v past in naj bi imel nekakšen višji položaj učitelja, lahko ugovarjamo s stališča političnih gibanj za pravice ljudi s posebnimi potrebami (nemška primera sta, na primer, Krüppelbewegung in Mondkalb), ali pa jo beremo v smislu filozofa Jacquesa Rancièra:

Prvo znanje, ki si ga lasti, je "spoznanje nevednosti". Gre za predpostavko o radikalnem razkolu med dvema oblikama inteligence. To je tudi prvo znanje, ki ga preda učencu: znanje, ki ga je treba razložiti, da bi lahko razumel, znanje, ki ga sam ne more razumeti. (1991: 23)

Tak učitelj lahko velja za avtoritativnega, pri tem pa gre za jasno hierarhijo in zanašanje na eno usmeritev.

Ne želimo ubrati tega pristopa, zato smo se odločili za umetniško posredovanje, ki temelji na dialogu in si prizadeva za izmenjavo različnih usmeritev na več ravneh prek izmenjave osebnih znanj, različnih dojemanj in vsakdanjega vedenja.

## **2. Metode, ki smo jih uporabili med vodenjem – primeri**

### **2.1 Med vodstvom in individualnim eksperimentom**

Odnos med vodniki in obiskovalci smo zasnovali na dveh različnih načinih, ki smo ju združili: Vodstvo po razstavi in individualno eksperimentiranje. Ko smo že omenili, nismo želeli uporabljati samo enega. Podobno kot pri klasičnem vodstvu smo uradno pozdravili obiskovalce in jih na kratko popeljali po razstavi, v drugih delih ogleda pa smo predvideli vaje in eksperimente, v katerih so se lahko obiskovalci dotaknili stvari, jih po svoje raziskovali in se skozi njih izražali. Tako smo hkrati uporabljali dva pristopa.

Primer individualnega eksperimentiranja je raziskovanje prostora Oranienplatz s stetoskopi in razmišljanje o tej aktivnosti, ki je sledilo. Udeležencem smo razdelili stetoskope in jim rekli, da jih lahko uporabijo na kateri koli površini in prisluhnejo. Poslušali so tla, smetnjake, drevesa in različne druge predmete.



Fotografija 3: Poslušanje s stetoskopom, 6. berlinski bienale, 2010 (Foto: Marko Krojač)

Po pregledu so pogosto domišljijsko in zavzeto opisovali svoje izkušnje. Opisovali so tišino lesa, kako niso mogli ujeti svojega srčnega utripa in da se jim zdi, da je pod Oranienplatzem prazen prostor. Številni so omenili, da se je njihova orientacija po prostoru in izkušnja po ogledu s tehničnim pripomočkom bistveno spremenila. Med pogovori je pogosto prišlo do zanimivih razprav o zaznavi telesa in njegovemu dojetanju. Prazen prostor, ki so ga slišali nekateri, je ponudil vez z zgodovino in drugačno izkušnjo, saj je pod Oranienplatzem resnično prazen prostor, dvorana, ki je bila zgrajena za postajo podzemne železnice pred prvo svetovno vojno, a ni bila nikoli uporabljena, saj so postajo nato zgradili drugje.

Za refleksijo je bilo bistveno, da so se udeleženci odločili, kaj želijo poslušati s stetoskopi in kako se želijo pogovarjati o svoji izkušnji po eksperimentu.

## **2.2 Negotovost in zaupanje**

Večkrat smo v določenih okoliščinah zastavili vprašanje, a namenoma nanj nismo odgovorili. Na nekatera vprašanja smo odgovorili pozneje med vodstvom, na nekatera pa nikoli.

Negotovost je bila pogosto rezultat presenetljivih in nepričakovanih performativnih dejanj vodnikov, zaradi katerih so se udeleženci znašli v položaju, v katerem se niso znali orientirati in obnašati.

Zapoznala razlaga okoliščin je vodila do negotovosti občinstva glede njihove vloge udeležencev in vloge umetniškega posrednika. Včasih niso vedeli, kaj naj pričakujejo od nas. Negotovost smo uporabili kot metodo, ker smo želeli opozoriti na odnos med vodenim ogledom in individualnim eksperimentiranjem in ponuditi obiskovalcem snov za razmišljanje o tem odnosu.

Ena od situacij, ki uporablja metodo negotovosti upoštevajoč druge vidike je t. i. situacija dinozavrov. Skupina vstopi v stavbo, kjer je razstava, vendar se ustavi v dvorani v pritličju. Birgit in Jovana razdelita preveze za oči in razložiti naslednjo vajo: »Za vrati je umetniško delo, ki se ga boste lahko dotaknili. Prosimo, nadenite si preveze in odpeljali vas bomo tja. Ne smete jih sneti, dokler vas ne popeljemo nazaj v to sobo.« Nato skupina stopi skozi vrata in udeleženci se dotikajo predmeta in nekaj minut hodijo okrog njega.



Fotografija 4: Dinova vaja, 6. berlinski bienale, 2010 (Foto: Marko Krojač)

Po eksperimentu z dotikanjem in vrnitvi v prvo dvorano je Birgit prebrala tri kratke odlomke iz kataloga o razstavi. Udeleženci so razmislili o tem, na kateri predmet se besedilo nanaša z nadeto prevezo. Z glasovanjem so se odločili, katero besedilo je pravo. Nato so nekaj časa hodili naprej in se ustavili na stopnišču drugega nadstropja, kjer so lahko delo končno videli s ptičje perspektive skozi okno (slabovidnim se je opisalo, kaj so videli). Izbrali so in prebrali ustrezno besedilo iz kataloga. Zapoznala razlaga ima ključno vlogo pri ogledu, saj poveča pričakovanja in vzbuja radovednost. S spraševanjem o pravilnem besedilu smo tematizirali koncept razstavnih katalogov na sploh na humoren način.

Celotno situacijo lahko opišemo kot individualno eksperimentiranje, ki uporabi tudi trenutek negotovosti. V tej situaciji se je izkazal za zanimivega nekakšen občutek skupine, ki se je razvil, oziroma občutek pripadnosti. Razvil se je zato, ker so bili vsi udeleženci skupaj v nekakšnih težavah oziroma so nekaj potrebovali, morali so se znajti z zaprtimi očmi. To je pozneje koristilo pri delih ogleda, v katerih je bil načrtovan razmislek in predavanja. Udeležence v vodenih ogledih se navadno ne

spodbuja, da govorijo o individualnih izkušnjah. V takih situacijah, kjer se je ustvarilo nekakšno zaupanje, so se udeleženci sprostiti in z veseljem delili mnenja.

### **2.3 Uporaba različnih »virov«**

Med ogledom smo se osredotočili na različne »vire«: zaznavo s čuti, osebno zgodovino in izkušnje in različne oblike znanja, med drugim strokovno, zgodovinsko, družbeno in vsakdanje znanje.

Med nastopom v muzeju so osebne lastnosti gledalcev trčile s prevladujoči ideologijami institucije. Tako so si lahko zamislili in ustvarili nove možnosti za muzeje in njihove artefakte v okviru sodobnega kulturnega življenja. Gre za pedagogiko, pri kateri gledalci stopijo v dialoško razmerje z muzejem in njegovimi artefakti. Njen namen je ustvariti vključujoč dialog in muzejsko prakso, dialoško igro med akademsko subjektivnostjo muzeja in zasebno subjektivnostjo gledalcev. Tako se gledalci s predstavitvijo svojih spominov in kulturnih zgodovin naučijo razgaliti, raziskati in kritizirati prevladujoče družbene kode, ki jih je na njihova telesa vtisnila muzejska kultura. (Garoian, 2001: 236–247)

Charles Garoian pravi, da je eden od virov za performativno izkušnjo »izvajanje avtobiografije«, kar se lahko nanaša na življenje udeleženca ali posrednika. Naslednji primer je iz projekta Zaznava kot orodje: Jovana je stala na Oranienplatzu, gledala v stavbo, v kateri je potekal bienale, in razlagala o njeni zgodovini, najprej v nemščini, nato pa je nenadoma začela govoriti v srbohrvaščini, svoj maternem jeziku, in nato spet v nemščini. Govorila je v svojem maternem jeziku, ki ga nihče od obiskovalcev ni razumel in tako načrtno ustvarila negotovost, o kateri smo že govorili. Mladenič iz skupine nam je nato povedal, da si je v hipu, ko je nenadoma ugotovil, da nič več ne razume, zastavil vprašanja: »Kaj počnemo tu? Zakaj smo ti? Kdo si ti?« O tej izkušnji in tudi drugih se je pogovarjal po koncu pogovarjal z drugimi udeleženci. Ta situacija je spet tematizirala vlogo umetniškega posrednika. Zdelo se je, da lahko metoda uspešno izzove subjekt k razumevanju jezika in splošnemu razumevanju ter neprijetni in negotovi uporabi jezika. Hkrati so se porajala vprašanja, kot so: »Kaj naj počnem z informacijo, ki je ne razumem? Kako naj ravnam v tej situaciji?«

### **2.4 Izhajanje iz udeležencev**

Nekateri viri, ki smo jih pravkar omenili, so si za izhodiščno točk vzeli samo umetniške posrednike in vodnika, na primer pri rabi maternega jezika. Želeli smo, da nekaj drugih virov med ogledom izhaja iz druge smeri, zato se nam je zdelo pomembno, da si udeleženci sami izberejo temo, ki jih zanima, jo raziščejo, interpretirajo in delijo z drugimi v skupino, vključno z vodniki.

Tako umetniško posredovanje izhaja iz posameznega udeleženca. Naj opišem primer.

V tretjem nadstropju stavbe smo izvedli t. i. pregled slike in okvirja. Skupino smo razdelili na dva dela. Vsi so dobili beležke, pisala in okvir za sliko. Naloga je zahtevala, da udeleženci prosto izberejo mesto, predmet ali kombinacijo v sobi, jo uokvirijo in preučijo z vsemi čuti. Zapisati morajo asociacije in misli, ki se jim ob tem porajajo, ki jih nato delijo z drugimi.



Fotografija 5: Preverjanje okvirja, 6. berlinski bienale, 2010 (Fotografija: Marko Krojač)

Umetniško posredovanje »izhajanja iz udeležencev« v tem primeru pomeni, da so udeleženci opisovali osebne asociacije o stvareh, ki so jih sami izbrali in tako, kot so želeli. Asociacije so izhajale iz različnih virov: udeleženci so našli povezave s filmi, vsakdanom, službo, spomini iz otroštva in domišljijo. Vsi so v zgodbo vnesli delček sebe in slišali zgodbe drugih. V tej situaciji je bil naš cilj, kakor opisuje Garoian, da se konstruktivno nanašajo na znanje vsakega udeleženca, upoštevajo vsakdanjo nadarjenost in sposobnosti ter spodbujajo dialoško delo v skupini. Hkrati smo želeli kritizirati koncept ustanove kot edinega avtoriziranega govorca. Jacques Rancière (1991: 35) kritizira tudi zaupanje v avtoriteto:

Učitelj ne more prezreti, da t. i. nevedni učenec, ki sedi pred njim, pravzaprav ve veliko stvari, ki se jih je naučil z opazovanjem in poslušanjem okolice, ugotavljanjem pomena slišane in videne, ponavljanjem tega, kar se je slučajno naučil in slišal s primerjavo na novo odkritega z že znanim ipd.

### **3. Srečanje z udeleženci z različnimi (senzornimi) sposobnostmi**

Spoznavanje različnosti, ki je odskočna deska za pogovor, je model umetniškega posredovanja, ki si ne prizadeva samo za izmenjavo. Pomeni pripravljenost vseh, da delijo svoje izkušnje in spoznavajo nove in pripravljenost, da se ukvarjajo z neznanim in so za hip nepredvidljivi.

V Berlinu je družba za slepe in slabovidne ABSV, ki ponuja tudi vodene ogleda. Njen direktor Detlef Friedebold pravi, da vodenih ogledov ne bi smeli obravnavati samo kot umetniško posredovanje in sodelovanje v kulturnem življenju, temveč poudarja tudi pomen integracije v vsakdan in družbo nasploh. Tako kot druge, ljudi, ki so vizualno prikrajšani, ogroža samota, saj imajo omejeno mobilnost in sposobnost sodelovanja.

V tem pomenu lahko Zaznavo kot orodje opišemo kot vključujoč projekt s spremembo smeri. Udeleženci, ki vidijo, so se zblížali s slabovidnimi vodniki. Videči so se morali integrirati, saj so bili »drugi« že tam.

Seveda se moramo vprašati, zakaj bi bili slabovidno sploh obravnavani kot »drugi«. Eden od razlogov je omejena možnost prisotnosti, ki se pogosto poraja z mehanizmi družbenega izključevanja in odsotnosti ter nezmožnosti sodelovanja v prometu. In tako se krog zapre. Eden od ciljev projekta Zaznava kot orodje je bil prekiniti krog in premagati negotovost, ki se ustvari z obravnavanjem nekoga kot »drugega«.

Na koncu naj opozorimo na odprta vprašanja in možne cilje naše oblike umetniškega posredovanja, njegove metod in pomen:

- Kako umetniško posredovanje obravnava manjšine?
- Kako se lahko prepozna in zmanjša njegove lastne mehanizme diskriminacije?
- Kako umetniško posredovanje obravnava strukturno diskriminacijo, ne samo v povezavi s fizično invalidnostjo, temveč tudi kulturalizacijo, nacionalno pripadnostjo, ekonomizacijo in diskriminacijo na podlagi družbenega standarda?

## Literatura

- BIBLIJA (1996): Luka 6:39-40. Standardni slovenski prevod. Svetopisemska družba Slovenije.
- BISHOP, CLAIRE (ur.) (2006): Participation. Documents of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press.
- DERRIDA, JACQUES (1993): Memoirs of the Blind The Self-Portrait and Other Ruins. Chicago: Chicago University Press.
- DEWEY, JOHN (1984): Art as experience. New York: Perige Books.
- DUNCAN, CAROL (2005): Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums. London, New York: Routledge.
- GAROIAN, CHARLES J. (2001): Performing the Museum. V Studies in Art Education. A Journal of Issue and Research, 42(3): 234–248. National Art Education Association.
- GLASERSFELD, ERNST von (1995): Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning. London, New York: Routledge.
- GOODMAN, NELSON (1978): Ways of World Making. Indianapolis: Hackett.
- JAY, MARTIN (1994): Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- KELLER, HELEN (2009): The World I Live In. New York: The Dover Edition.
- KLEEGER, GEORGINA (1999): Sight Unseen. Berlin: Kunstcoop.



MERELEAU-PONTY, MAURICE (2002): Phenomenology of Perception. London, New York: Routledge.

NAGEK, THOMAS (1989): The View from Nowhere. New York: Oxford University Press.

NAGI, SAAD F. (1984): The Concept and Measurement of Disability. V Disability Politics and Government Programs, E. D. Berkowitz (ur.). New York: Praeger.

RANCIÈRE, JACQUES (2009): The Emancipated Spectator. London: Verso.

RANCIÈRE, JACQUES (1991): The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation. Stanford: Stanford University Press.

SACKS, OLIVER (2010): The Mind's Eye. New York: Vintage Books.

WARE, LINDA (2006): The Again Familiar Trope: A Response to Infusing Disability in the Curriculum: The Case of Saramago's Blindness. V Disability Studies Quarterly Spring, (26)2. Dostopno na: <http://www.dsqsds.org/article/view/689/866> (20. december 2010).

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v ČKZ, št. 255, let. 60. Ljubljana 2014.

# **Avdio-haptično-virtualna Mona Lisa (slepi in slikarstvo)**

*Aksinja Kermauner*

Izkustvo umetniškega dela je, podobno kot njegovo ustvarjanje, proces (Mayer Schapiro)

## **Povzetek**

Namen članka je raziskati, kako v postmodernej družbi, kjer je vid pojmovan kot najvišji čut in kjer večina informacij temelji na podobah, slepim osebam približati likovno umetnost (s poudarkom na slikarstvu). Osnovne metode prikaza umetniškega dela temeljijo na preostalih čutih, predvsem sluhu in tipu. Seveda ni dovolj, če slikarsko delo le faktografsko opišemo oziroma ga pretvorimo v taktilno grafiko, pač pa moramo poiskati in kombinirati čim bolj kompleksne tehnike: avdiodeskripcijo, metodo asociacij, pesniški jezik, prilagojene tipne slike, udeleženos z igranjem vlog, vse s ciljem celostnega doživljanja umetnine. Nove možnosti v svetu virtualne resničnosti ponuja tudi dodatna oprema za slepe (npr. podatkovna rokavica).

Ključne besede: slepi, slikarstvo, tip, sluh, virtualna resničnost

Dr. Aksinja Kermauner je tiflopedagoginja, učiteljica in pesnica. Zaposlena je na Zavodu za slepo in slabovidno mladino in na Pedagoški fakulteti v Kopru. (aksinja.kermauner@gmail.com)

## **Abstract**

Audio-haptic-virtual Mona Lisa (The Blind and Painting)

The purpose of the article is to explore in what ways the visual arts (with emphasis on painting) can be brought closer to the blind in the postmodern society, in which sight is perceived to be the chief sense and in which most information is based on images. The basic methods of presenting a work of art involve the remaining senses, mostly those of hearing and touch. It is of course not enough just to deliver a factual description of a painting or to transform it into tactile graphics – more complex techniques such as audio-description, method of associations, participating in role-playing, all with the aim of a holistic experience of the work of art, must be sought instead. In the world of virtual reality, additional equipment for the blind (e.g., data gloves) provides new opportunities.

Keywords: blind persons, painting, sense of touch, sense of hearing, virtual reality

Dr. Aksinija Kermauner is a tiphlopedagogue, teaching at Faculty of Education, Koper. (aksinja.kermauner@gmail.com)

Vsaka misel, predstava, pojem, pa čeprav še tako abstrakten, je pogojena s čutnimi izkustvi, še posebej z vidnimi. Po Kantovem nazoru je predstava prostora predvsem vidna predstava in to je apriorna forma našega mišljenja (Trstenjak v Gorjup, 1999: 55).

Polnočutni ljudje smo prepričani, da je naše izkustvo sveta edino veljavno, resnično in polno. Če z našim dojetjem sveta primerjamo dojetanje slepega, ki mu za spoznavanje sveta umanjka tako pomemben čut, kot je vid, o svetu slepega razmišljamo kot o zelo okrnjenem svetu polnočutnih. Skozi paradigmo tega zoženja sveta so slepi pojmovani kot nepopolni, in-validni. Glede na to, da živimo v svetu, ki je narejen po meri polnočutnih, je težnja, da bi svet polnočutnih približali svetu slepih, povsem razumljiva. Kako pa je z dostopnostjo likovne umetnosti slepim, še posebej slikarstva?

### **Človekovi čuti**

Vsi naši čuti brez izjeme opredeljujejo naše razmerje s svetom. Telo ni le točka pogleda na svet v središčni perspektivi, čuti pa ne le pasivni sprejemniki informacij. Pallasmaa (2007) zapiše, da je naše obstajanje v svetu čuten in utelešen način bivanja. Po Peceltu (v Gžegoževska, 1971) ima vsak doživljaj lastnost sistema tistih čutnih področij, ki so svojstvena polnočutnemu človeku ne glede na to, da niso vse vrste aktualne. To velja tudi za ljudi, pri katerih izostane nek čut. Vse vrste čutov tvorijo osnovo za izdelavo vsebine zavesti. Pri vsakem doživljaju čutne narave so navzoči časovni in prostorski odnosi, za katere je osnova celota »jaza«. Pallasmaa (2007) trdi, da svet izkušamo s celotno telesno eksistenco. Svet se organizira in artikulira s telesom v središču. In četudi ima telo en čut manj, je človek zmožen tvoriti kredibilno predstavo sveta, ki ga obdaja. Von Glasersfeld (1980) govori o viabilnosti: če biološka in kognitivna konfiguracija senzornega prostora omogočata organizmu preživetje, je njegov svet viabilen. Izsledki nevrofiziologije in moderna kognitivna filozofija kažejo, da je vsako doživljanje sveta, ki je viabilno, tudi polno (Varela, Thompson in Rosch, 1991). Vsak organizem si konstruira svoj kognitivni svet, ki je odvisen od njegovega biološkega stanja. Zaradi tega je predpostavka, da je svet, ki ga ustvarimo z določeno konfiguracijo čutil, pravi oziroma poln, kakšen drug pa ne, zelo vprašljiva. Zakaj bi bil svet delfinov, netopirjev, žuželk, ptic bolj resničen, bolj pravi kot svet, ki ga zaznavamo ljudje? Vsi svetovi so pravi, če njihovemu tvorcu uspe preživeti.

## **Pomen vida v sodobni kulturi – okulocentrizem**

Včasih je bil vid med vsemi čuti šele na tretjem mestu. Ljudje niso samo gledali, temveč so predvsem poslušali in tipali. Alenka Goljevšček (1982) navaja, da se je z izumom pisave govorjena beseda umaknila pisani, ki predstavlja nov način mišljenja in postane orožje logosa. Dolgotrajno prevlado sluha je zamenjal vid, izum pisave je bil premik od zvočnega k vidnemu prostoru (Ong, 1991). Pri razbiranju črk so zaposlene predvsem oči, ne pa tudi drugi čuti. V ospredju je logos, ne pa tudi čustvena angažiranost, prepuščanje. Potrebna je distanca, branje zahteva hladen odnos, organiziranost, descartovski dvom, oko postane najplemenitejše od vseh čutil in se postavi v središče. Tako gledanje se vzpostavi kot osrednja praktična, filozofska in življenjska paradigma zahodnega sveta. V antiki je misliti pomenilo pravzaprav videti – Heraklit, Aristotel in Platon prisegajo na vid, luč postane metafora za resnico. Če imenujemo diskurz, v katerem so svetloba, vid in njuna metaforika konstitutivni, okulocentrični, potem so misleci od antike naprej propagirali okulocentrizem (okularcentrizem) oziroma optocentrizem. Okulocentrizem je prevladujoča težnja po privilegiranju vida na račun drugih čutnih modalnosti. Tudi renesančni sistem čutov za najvišjega postavi vid, ki mu ustrežata ogenj in svetloba. Po izumu perspektivističnega zrenja sveta pa tako gledanje definira in pogojuje samo zaznavanje prostora. Torej je za evropsko misel, ki se je formirala v antiki in razsvetljenstvu, svetloba posebljena resnica, dobro, moč; tema pa nevednost, sile neznanega, zlo. Vid je v nasprotju s tipom, ki je proksimalen, distalni čut in nas ločuje od sveta. Čedalje večja prevlada očesa je potekala najbrž vzporedno z razvojem zavedanja ega in postopno čedalje večjo ločenostjo med egom in svetom.

Veliko filozofov je analiziralo to pristransko spoznavanje sveta, pogojeno z nadvlado vida. V zbirki esejev *Modernity and the Hegemony of Vision* (Levin, 1993) razpravljajo o zgodovinski povezanosti med vidom in etiko ter vidom in ontologijo. Kot reakcija na nadvlado vida v zahodni kulturi se je v francoski intelektualni tradiciji razvil kritični antiokulocentrični pogled. Martin Jay v knjigi *Sklonjeni pogled: Zavračanje vida v francoski misli dvajsetega stoletja* (1993) sledi razvoju moderne okulocentrične kulture na več področjih in analizira antiokularna stališča mnogih temeljnih francoskih piscev. Pallasmaa (2007) trdi, da lahko s kritiko okularne pristranskosti naše kulture in z natančno analizo epistemologije čutov pojasnimo marsikatero plat patologije sodobne kulture. Po njegovem mnenju celotna kultura drsi k odmaknjenemu razčutenju in razerotiziranju človekovega razmerja s stvarnostjo.

Heidegger, Foucault in Derrida so prepričani, da moderna kultura podaljšuje zgodovinsko nadvlado vida in krepi njegove negativne strani. Moderni izumi le povečujejo hegemonijo vida. Pallasmaa navaja Heideggra (1950, v Pallasmaa, 2007: 45): »Temeljni dogodek sodobnosti je zavzetje sveta kot slike.«

Prehod od modernizma kot diskurzivne kulturne formacije v postmodernizem komentira Lash (1993) kot figuralno kulturno formacijo. Ta zamenjava paradigme v

postmoderna družba se pogosto opisuje kot prehod od pisave k sliki (Mitchelov »slikovni prevrat« oziroma »obrat k vizualnemu«). Postmoderna odpravlja neposrednost in zato vzpostavlja kot najvišji čut ravno vid, ki je v nasprotju s proksimalnim tipom distalen.

V postmoderna umetnosti se je pogled stanjšal v sliko in izgubil plastičnost, svojega bivanja v svetu ne doživljamo več z vsemi čuti, temveč ga gledamo od zunaj kot gledalci slik, projiciranih na površino mrežnice. Po mnenju nekaterih je nadvlada vizualnih medijev vzrok za čedalje slabšo pismenost, pomanjkljivo sposobnost besednega izražanja in celo zakrnavanje tipne in slušne percepcije (Bovcon, 2009).

## **Vid**

Oko (lat. oculus, gr. oftalmos) sprejema kar 83 odstotkov vseh informacij (uho 11 odstotkov, 6 odstotkov druga čutila: tip, voh, okus), predstavlja pa samo 1/375 del površine človeškega organizma in je tako občutljivo, da reagira že na en sam kvant svetlobne energije. Kar vidimo, lahko v nasprotju z zvoki in vonjavami tudi primemo.

Ljudje smo bitja oči. V glavnem vid določa, kaj o svetu vemo. Mislimo v slikah. Smo edini prebivalci Zemlje, ki znamo narediti slike in prepoznati stvari na njih. Z vidom večinoma hitreje identificiramo predmete kakor s tipom ali sluhom, ker smo bolj izurjeni. Veliko stvari pogledamo, ne da bi jih prijeli. Vendar obstajajo lastnosti, ki nam jih vid ne pove. Če vidimo kamen, nam to ne pove nič o njegovi teži, pa tudi ne o njegovi toploti. Barve predmeta pa verjetno ne bi mogli določiti z otipavanjem, čeprav Chazzari (2000) navaja, da lahko posamezniki samo s pomočjo toplote, ki jo določena barva izžareva, prepoznajo barvo objekta.

## **Zaznavanje pri slepih – nadomestni čuti**

Pri slepih ljudeh se delovanje preostalih čutil z načrtovanimi in sistematičnimi vajami izboljšuje do te mere, da ta prevzamejo funkcijo vida. Izpad informacij, ki bi jih slepi sicer dobili po vidnem kanalu, se tako deloma kompenzira. Za slepega človeka je tip najpomembnejši način, da vzpostavi stik z realnim svetom. Pravzaprav je ontološko najstarejši čut ravno tip in vsa ostala čutila z vidom vred so podaljšek tipa. So specializacija kožnega tkiva in vse čutilne oblike so prilagojene oblike dotika.

Tudi sluh ima precejšnjo vlogo pri prostorski zaznavi, vendar prostorske značilnosti tega čuta izhajajo le iz asociacij, povezanih s tipnimi zaznavami. Zato je tip po Hellerju edini pravi prostorski čut zaznave slepih (1989). S tipno-kinestetičnimi čuti slepi zaznava prostor ter z njihovo pomočjo dobiva predstave o svetu (Brvar, 2000). Vendar je tip proksimalni čut in ima zato pri spoznavanju sveta precejšnje omejitve.

Slušne predstave omogočajo slepemu, da se nauči govora. Bürklen (1924) pravi, da slepi govori v jeziku polnočutnih in misli v jeziku polnočutnih. Tako uporablja tudi besede za barve.

## Barva

Psihofiziologija nas uči, da je barva le senzacija, ki nastane na retini, ko fotoni vzdražijo sprejemnike (čepnice). Ti reagirajo s kemično reakcijo, ki pretvori dražljaj v impulze, ki gredo po vidnem živcu skozi nekatere druge strukture v center za vid v temporalnem režnju. Proces v možganski skorji še niso popolnoma raziskani, jasno pa je, da vsi občutki, ki jih dobivamo skozi čutila, nastajajo v možganih. Za slepega je barva le abstrakten pojem, vendar veliko kongenitalno slepih barve pozna po imenu, ob njihovi omembi asociirajo, z njimi povezujejo razne predmete in pojme (sonce je rumeno, trava zelena; črna predstavlja žalost in podobno), gojijo naklonjenost do določenih barv in si jih z zaznavno interakcijo nekako predstavljajo.

Pri predstavljanju določene barve je uporabna tudi sinestezija. Po Bürklenu (1924) je »fotizem« dražljaj, ki ga dobimo s pomočjo drugega čuta in se manifestira v centru za vid (določen glas se slepemu zdi na primer, rdeč; ravno tako so vonji in okusi slepemu lahko obarvani). Barve lahko povežemo tudi z različnimi teksturami. Z raziskavo med slovenskimi slepimi in slabovidnimi osnovnošolci sem leta 2004 hotela odkriti, kateri materiali se jim zdijo topli in kateri hladni, da bi iznašla način, kako popolnoma slepim predstaviti tople in hladne barve in odnose med njimi. Rezultati so pokazali, da se zdijo preiskovancem tople tiste teksture, ki so hrapave, medtem ko so gladke teksture dale občutek hladu. Na osnovi teh spoznanj sem zasnovala prvo slovensko tipno slikanico Snežna roža, ki gradi na toplo-hladnem kontrastu, kar pomeni, da tople barve povežemo z materiali, ki delujejo na otip toplo, hladne pa z materiali, ki se zdijo otip hladni (Kermauner, 2004).

Mediji so pred leti veliko pisali o Nemki Gabriele Simon, ki je pred TV gledalci samo z otipom pravilno določila barve modro-bele črtaste srajce. Sama razlaga sposobnost razlikovanja barv z občutno razliko v trdoti materialov, s čimer se tekstilni tehnologi ne strinjajo. Grunwald predpostavlja, da morda lahko slepi uporabljajo tiste dele možganov, ki jih pri polnočutnih zaseda obdelovanje vidnih impulzov (Hirstein, 2005), kar se navezuje na hipoteze nevrologa Pascual-Leona: z izgubo vida se vizualni korteks reorganizira in se je sposoben z vizualnih informacij preusmeriti na informacije drugačne vrste (slušne, tipne in tako dalje). To kaže, da so človeški možgani precej bolj plastični in fleksibilni, kot se je mislilo doslej (Kauffman, Théoret in Pascual-Leone, 2002; Pascual-Leone in Hamilton, 2001).

Pri poskusih s slepimi sama nisem potrdila zmožnosti razlikovanja barv s prsti (Kermauner, 2004), medtem ko sta Ferfolja in Zečkanović s svojim poskusom dobili zanimive rezultate: 85 odstotkov slepih raziskovancev je pravilno določilo toplo oziroma hladno barvo le s tipom, medtem ko so bili njihovi videči vrstniki neuspešni

(Ferfolja in Zečkanović, 2009). Vemo sicer, da ima vsaka barva svojo specifično površinsko toploto, tip pa je pri slepih mnogo bolj razvit. Tudi pozneje oslepel pisatelj Luj Šprohar poroča o tem, kdaj zazna barvo predmeta, ki ga otipa (Šprohar, 2003: 104).

Esref Armagan, kongenitalno slepi slikar iz Turčije, z odgovarjajočimi barvami upodablja hiše, oblake, metulje, predmete, ki niso dostopni tipni zaznavi tako, da jih lahko prepoznajo tudi polnočutni (Motluk, 2005). Vznemirljivo je, ker uporablja perspektivo in likovne ključne, ki so dostopni le z vidom. Ko so ga nevrologi preiskovali s funkcijsko magnetno resonanco, so ugotovili, da je takrat, ko misli na slike ali slika njegov vidni center aktiven, kot da bi v resnici gledal predmete.

### Likovna umetnost in slepi

Likovna dela so vidne materializacije (Gorjup, 1999: 19). Niso kopije, replike stvari, pač pa ekvivalent v izbranem mediju: ideja, zamisli o svetu. Na gledalca likovna umetnina deluje z likovnim jezikom, ki je sistem likovnih prvin. Sprejema jih s pomočjo vida, glavnega likovnega čuta.

V preteklosti so veliko razpravljali o tem ali lahko tip nadomesti vid do te mere, da bi bile slepim dostopne tudi dvodimenzionalne likovne umetnine. Iskali so analogijo med vidom in tipom, med očesom in tipajočo roko, med foveo in blazinicami kazalcev. Descartes in Willey sta pojmovala vid kot tip na daljavo, ki mu dodamo barve, tip pa je vid, ki mu odvzamemo barve in dodamo zaznavanje različnih tekstur (Paterson, 2007). Ta napačna predpostavka je predvsem v pedagoškem smislu povzročila veliko težav. Delovanje obeh čutov se namreč strukturno izjemno razlikuje.

### Osnovne razlike:

vid	tip
distalen	proksimalen
sintetičen	analitičen
barva	tekstura
ton	hrapavost, gladkost
celota	detajli
bliskoviti pogled	daljši čas raziskovanja
takojšen	zaporeden
očesni premiki	premiki rok, prstov
neomejeno polje	omejeno polje neposrednega dotika

(Claudet, 2009).



Razprava o razlikah med vidom in tipom je postala znana kot Molyneuxovo vprašanje, ki ga je filozof v korespondenci zastavil Locku: hipotetični kongenitalno slepi človek se je kot slep s pomočjo tipa naučil razlikovati med kovinsko kocko in kroglo, po operaciji katarakte pa je spregledal. Bi samo na pogled brez pomoči tipa lahko vedel, kaj je kocka, kaj pa krogla? (Paterson, 2007) Diderot v svojem znamenitem Pismu o slepih navaja Voltaira: Cheseldenov slepi bolnik, ki je spregledal, se v svetu dolgo ni znašel. Med drugim ni razumel razdalje do predmeta in slike predmeta na mrežnici. Prepričan je bil, da se »predmet dotika očesa« (Diderot, 2010: 175). Z vidom ni bil sposoben prepoznavati predmetov niti ni dojel njihovega medsebojnega položaja v prostoru, največji problem pa je bila zanj perspektiva. Ko je opazoval slike, se je moral s prsti dotakniti površine, da je začuden ugotovil dvodimenzionalnost podobe. Voltaire poroča, da ga je ob tem vprašal, kateri čut ga je prevaral, vid ali tip?

S tipom tudi ne moremo zaznati vsega, na primer, prikaza gibanja na sliki. Za polnočutnega slika puščice v zraku pomeni sliko gibajoče se puščice. Tipu manjka dimenzija dinamike, tudi če bi puščico upodobili tipno, bi bila to puščica v mirovanju. Metalec diska je za tipajočega slepega le statičen kip (Cutsforth, 1951). Tudi izkušnje polnočutnih, da se z razdaljo predmet navidezno zmanjšuje ter perspektivno popačene linije sicer pravokotnih predmetov, so kongenitalno slepemu neznane (Vanlierde in Wanet-Defalque, 2005). Ravno tako je nemogoče otipati prevelike ali premajhne, občutljive in nevarne stvari, vendar je Lowenfeld (1975) prepričan, da imajo lahko slepi kljub temu zelo jasno predstavo o teh predmetih. Če seveda upoštevamo razliko med vidom in tipom oziroma sledimo zakonitostim priprave tipnih prikazov in dodamo še ostale čute, lahko slepemu precej približamo dvodimenzionalno umetnino.

### **Prilagoditve slikarske umetnine: zvok, tip, žive slike**

Kakor na videčega gledalca slikarsko delo deluje v prvem stiku povsem nezavedno in se šele pozneje vključi razum, ki analizira podatke, razbere zgodbo in tako dalje, menim, da naj bi tudi pri slepem in slabovidnem ubrali podobno pot, neke vrste hermenevtični algoritem (Muhovič, 2012: 8). Najprej naj bi ustvarili čustven stik z likovnim delom, uporabili bi pesniški jezik, asociacije, glasbo, zvoke, gibanje, udeležnost, šele nato pa bi ga ustrezno verbalno opisali (predikonografski opis, ikonografska analiza, ikonološka analiza), umetnino pa tudi ustrezno zgodovinsko in socialno umestili.

Eden vodilnih mož na področju avdiodeskripcije za gledališče, televizijo, film, galerije in muzeje Joel Snyder v knjigi *Art Beyond Sight* (2003: 226) poda nekaj primerov opisovanja klasičnih slikarskih del. Namen opisovanja je poglobljena umetnostna analiza umetnine, vključujoč kulturo dobe, podatke o avtorju in motivu ter razlago slikarskega stila.

Radijski producent Lou Giansante (2003: 256–257) prikaže način, kako z zvokom prikazati določeno umetnino ali likovno prvino. V prvem zvočnem opisu s pomočjo oddaljujočega in približujočega se glasu skuša ustvariti pri slepem iluzijo prostora oziroma mu z zvokom naslika podobno občutenje, kot je pri videčih perspektiva. V drugem zvočnem opisu skuša razložiti surrealizem s pomočjo konkretnega umetniškega dela (Dalijeva slika Vztrajnost spomina). Pri tem uporablja glasbo, različne zvoke in šume ter asociacije (šumenje morja, jok otroka, škripanje vrat).

Umetnine lahko predstavimo tudi z dramo ali živo sliko. Za ilustracijo da Vincijeve Zadnje večerje so za mizo posadili 12 apostolov in Kristusa, slepi pa je lahko sodeloval v večerji ali pa samo tipali. Ermyn King (2003: 258–263) opisuje, kako odigrati da Vincijevo Damo s hermelinom. Dekle oblečejo v ustrezno nošo in jo posadijo v enak položaj kot je dama na sliki. Dva pomočnika držita pred dekletom lesen okvir za slike, tako da tipalec lahko umesti prizor. Če poleg tega še opišemo sliko, vzajemno učinkovanje zvoka in gibanja nudi kinestetično, multisenzorno in čustveno izkustvo umetnine.

### **Tipne slike**

Za slepe umetniška plastika načelno ne predstavlja problema, če se jo le lahko dotaknejo (seveda mora biti ustrezne velikosti – ne premajhna ne prevelika in iz varnega materiala). Kako pa prenesti v tipno obliko dvodimenzionalna umetniška dela? Če je risba ali slika enostavna, jo lahko predstavimo z eno od reliefnih tehnik (Karoulias, 2003: 271–282). Na voljo imamo različne kolaže, napihljive in konturne barve, določene vrste tiska, brajevo in računalniško tipno grafiko in tako naprej. Vsebinsko pa je treba podobo prilagoditi, tj. abstrahirati in generalizirati: ostanejo le najpomembnejše informacije, drugače je nepregledna, ozirati pa se moramo tudi na tipni prag slepega. Uporabljamo lahko črte različnih debelin in različne vzorce površin. Pri zahtevnejših podobah pridejo v poštev drugačne metode. Po prvi izdelamo postopne prikaze – na eni tipni podobi ospredje, na drugi ozadje, na tretji pa združitev obojega. Po drugi metodi zelo poenostavljeno postavimo celotno kompozicijo podobe, da slepi tipalec dojame odnose med deli slike. Nato na posameznih, povečanih delih tipne podobe prikažemo detajle. Tudi ti prikazi so navadno zreducirani na osnovne tipne podatke, zato so seveda (namerno) osiromašeni.

Prepričana sem, da interakcija vseh teh postopkov od čustvenega doživljanja preko asociacij do faktografskih podatkov lahko nudi zadovoljivo, celostno in estetsko doživljanje slikarskega dela, ki je vsaj do neke mere adekvatno vidnemu vtisu.

### **Estetizacija tipa**

Hegel v svojih Predavanjih o estetiki ob estetskem uživanju ob umetninah razlikuje med čuti teoretiki ter tistimi čuti, ki to niso. Eminentna čuta teoretika sta vid in sluh

(Hegel, 1953, v Strehovec, 1994). Hegel drugače od čutov teoretikov (vid, ki ima za manifestacijo likovno umetnost, ter sluh glasbo) čute, kot so voh, okus in tip, izloči iz umetniškega uživanja, saj imajo opraviti z materialnostjo in kot taki niso sposobni za sprejemanje umetnosti. Posebno tip se pojmuje kot nižji, animaličen, umazan, vulgaren čut.

Vendar pa tip pridobiva povsem nov pomen v navidezni resničnosti. Poglavitni vmesnik pri tehnologiji virtualnih strojev je podatkovna rokavica (data glove), ki nudi uporabniku karseda verodostojno iluzijo otipa. Vendar to ni več stari, vulgarni, neposredni otip, ki grabi in je namenjen tipanju. Pri umetniških delih gre nasprotno za otip, ki seže v prazno in funkcionira le prek distance, čeprav ohrani intenzivnost različnih taktilnih funkcij. Tako se je tudi tip začel razvijati, mojstriti in oblikovati kot (Heglov) čut teoretik (Strehovec, 1994). Tu se odpira ogromno polje uporabe tipa s pomočjo podatkovne rokavice za slepe. Bodo tudi slepi lahko kmalu prek računalnika vstopali v virtualno haptično galerijo ali muzej, bodo lahko virtualno otipali Mona Liso, Cyber Liso? Ali pa z virtualnim dotikom v navidezni resničnosti sami ustvarjali umetnine?

## Literatura

- BOVCON, NARVIKA (2009): Umetnost v svetu pametnih strojev. Ljubljana: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje.
- BRVAR, ROMAN (2000): Geografija nekoliko drugače. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- BÜRKLEN, KARL (1924): Psihologija slepih. Leipzig.
- CHAZZARI, SUZY (2000): Barve. Ljubljana: Slovenska knjiga.
- CLAUDET, PHILIPPE (2009): Maintenant je sais ce que blanc veut dire. Dijon: Les Droits Que Révent, collection Corpus Tactilis.
- CUTSFORTH, THOMAS DARL (1951): The Blind in School and Society. A Psychological Study. New York: American Foundation for the Blind.
- DIDEROT, DENIS (2010): Pismo o slepih v rabo tistim, ki vidijo. V D'Alembertove sanje in drugi filozofski spisi, Božovič, M. (ur.), 133–193. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- FERFOLJA, ANA, in ZEČKANOVIC, AIDA (2009): Zaznavna interakcija barv pri mladostnikih. Seminarska naloga iz psihologije. Ljubljana: Gimnazija Bežigrad.
- GIANSANTE, LOU (2003): How Sound can Help Convey Visual Concepts. V Art Beyond Sight, A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment. Art Education for the Blind (AEB) and AFB Press of the American Foundation for the Blind, 256–257.
- GLASERSFELD, ERNST von (1980): Adaptation and Viability. American Psychologist, 35(11), 970–974.
- GOLJEVŠČEK, ALENKA (1982): Mit in slovenska ljudska pesem. Ljubljana: Slovenska matica.

- GORJUP, TOMAŽ (1999): Likovne zakonitosti in aktivnosti delovne terapije. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GŽEGOŽEVSKA, MARIJA (1971): Psihologija slepih. 1. zvezek. Izdanje naučnog pedagoškog društva.
- HIRSTEIN, ANDREAS (2005): Farben Fühlen. NZZ Online. Dostopno na: <http://www.nzz.ch/2005/10/09/ws/articleD79A7.html> (20. november 2013).
- JAY, MARTIN (1993): Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Los Angeles, Berkeley: University of California Press.
- KAROULIAS, TERESA (2003): Different Tactile Printing Methods. V *Art Beyond Sight, A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment*. Art Education for the Blind (AEB) and AFB Press of the American Foundation for the Blind, 267–303.
- KAUFFMAN, THOMAS, THÉORET, HUGO, in PASCUAL LEONE, ALVARO (2002): Braille Character Discrimination in Blindfolded Human Subjects. *NeuroReport*, 13(16), 571–574.
- KERMAUNER, AKSINJA (2004): Tipna slikanica za slepe. Diplomsko delo. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- KING, ERMYN (2003): Drama, movement, sound, and the visual arts. V *Art Beyond Sight, A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment*. Art Education for the Blind (AEB) and AFB Press of the American Foundation for the Blind, 258–263.
- LASH, SCOTT (1993): Sociologija postmodernizma. Ljubljana: ZPS.
- LEVIN, DAVID MICHAEL (ur.) (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.
- LOWENFELD, BERTHOLD (1975): *The Changing Status of the Blind: from Separation to Integration*. Springfield IL: Charles C. Thomas Publisher Ltd.
- MOTLUK, ALISON (2005): The art of seeing without sight. *New Scientist*. Dostopno na: <http://motluk.com/stories/ns.art.of.seeing.without.sight.html> (25. september 2013).
- MUHOVIČ, JOŽEF (2012): *S slikarstvom na štiri oči*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje.
- ONG, WALTER J. (1991): *Orality & Literacy – The Technologizing of the World*. London: Routledge.
- PALLASMAA, JUHANI (2007): *Oči kože: arhitektura in čuti*. Ljubljana: Studia humanitatis, zbirka Varia.
- PASCUAL-LEONE, ALVARO in HAMILTON, ROY (2001): The Metamodal Organisation of the Brain. *Progress in Brain Research*, 134, poglavje 27.
- PATERSON, MARK (2007): *The Senses of Touch: Haptics, Effects, and Technologies*. Oxford: Berg.
- SNYDER, JOEL (2003): Verbal description: The visual made verbal. V *Art Beyond Sight, A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment*. Art Education for the Blind (AEB) and AFB Press of the American Foundation for the Blind, 224–247.
- STREHOVEC, JANEZ (1994): *Virtualni svetovi*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- ŠPROHAR, LUJ (2003): *Mehanizmi izločanja marginalnih skupin*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

VANLIERDE, ANNICK, in WANET-DEFALQUE, MARIE CHANTAL (2005): The Role of Visual Experience in Mental Imagery. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 99(3), 165–178. New York: American Foundation for the Blind.

VARELA, FRANCISCO, THOMPSON EVAN, in ROSCH, ELEANOR (1991): *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge MA: MIT Press.

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v ČKZ, št. 255, let. 60. Ljubljana 2014.

# O svobodi do kulturne in umetniške informacije ter o koriščenju možnosti svojih lastnih talentov

*Evgen Bavčar*

## **Povzetek**

V zapisu o svobodi in možnostih dostopa do knjige avtor prikaže na konkretnih primerih iz lastnega izkustva konkretne (ne)možnosti dostopa do informacije tako v svetu knjige, kot tudi širše na področju upodablajočih umetnosti in filma. Samo realni pregled konkretnih dejstev omogoča bilanco svobode ljudi, ki jim je bila odvzeta svoboda s posebnimi potrebami. Nekateri konkretni primeri tako iz slovenskega kulturnega življenja kot tudi širše skušajo ilustrirati stanje stvari brez olepšav. Vsa navedena dejstva naj služijo tudi za razmislek o že narejenem in uresničenem, kot tudi o perspektivah za prihodnost. Poseben poudarek je na vlogi šolanja in formiranja posebnih pedagogov, ki na bi bili s povsem novimi koncepti pravilno uvedeni v svet drugačnosti, to se pravi v svet drugega, kot dopolnilo svoje lasne enkratnosti in individualne neponovljivosti. Izraženo je tudi upanje, da se bodo stvari premaknile: na to kaže sklep svetovne zveze slepih v Marakešu, da preko Združenih narodov apelira na posamezne države, ki naj pripravijo zakonsko osnovo za dostop do digitalnih dokumentov, kar je širše prikazano v reviji Rikoss, ki izhaja v okviru Zveze društev slepih.

**Ključne besede:** knjige, upodablajoče umetnosti, slepi in slabovidni, legalni dostop, svoboda, specialni pedagogji, digitalni mediji

Ddr. Evgen Bavčar je filozof, fotograf, publicist in esejist, gostujoči profesor po Evropi in Ameriki. (evgen.bavcar@guest.arnes.si)

## **Abstract**

On Freedom of Cultural and Artistic Information and the Use of Own Talents

The paper deals with freedom and free access to books and shows the (im)possibilities regarding the access of information, be it in the world of books or in the general area of fine arts. Only the facts themselves show the true state of people whose freedom was taken from them through their handicap. Several cases from Slovenia as well as from abroad try to depict the true state without any embellishment. The facts presented, however, should serve as a reflection of what is already carried out and what should be improved in the future. It emphasizes the need to educate a new generation of special educators who should learn about the world of disabled people on the ground of new concepts that appreciate the other (or different) as a supplement of their own uniqueness or unique individuality, respectively. The author also expresses hope for the future improvements regarding the accessibility of digital media for the visually impaired on the grounds of the treaty for the blind and visually impaired, signed by the World Blind Union in Marrakesh. The Treaty obliges the United Nations to make appeal to the countries regarding the legal accessibility of digital documents for the blind and was broadly presented in

Rikoss, the newspaper published by the Association of the Blind and Visually Impaired of Slovenia.

Keywords: books, fine arts, accessibility, visually impaired people, special pedagogues, treaty, legal access, digital media

Ddr. Evgen Bavčar is a philosopher, photographer, publicist and essayist, visiting professor across Europe and the United States. (evgen.bavcar@guest.arnes.si)

Morda se bo moj naslov zdel bralcu predolg, vendar le tako lahko vključuje vprašanja, ki se mi zdijo bistvenega pomena, ko govorimo o invalidih in njihovi pravici do kulture oziroma do umetnosti. Pri tem odločno zavračam terminus technicus invalidi, ker njegov konotativni sistem že sam po sebi onemogoča kakršnokoli emancipacijo. Naj navedem, da se sloviti hospic za ranjene in tudi ostarele vojake ter invalide imenuje L'Hotel des Invalides. Gre za pojem, ki opredeljuje za vojno nesposobne ljudi. Tu ni mogoča nobena druga dodatna razlaga in prav tako ne parafraza denimo ljudi v stanju invalidnosti (slednje bi pomenilo, da so bili prej morda v kakršnemkoli drugačnem stanju, kakor ga izkušamo danes). Zato namesto pojma 'invalidi' predlagam izraz ljudje z odvzeto svobodo s posebnimi potrebami. Oba člena tega izraza se dopolnjujeta: če mi je odvzeta svoboda, se moram boriti za pravico do svobode, tudi če mi jo določena državna skupnost v principu in po ustavi zagotavlja. Tako ima slepi pravico do kulturnega življenja, toda knjig, ki jih na primer hrani Narodna univerzitetna knjižnica, ne more brati. Toda po ustavi imam kot slep pravico, da obiščem muzej ali knjižnico in da ju lahko fizično vidim, a dejstvo je, da lahko potipam le kakšno malenkost, večinoma pa prej zidove in stopnišča kot kakšne eksponate. Če si tako zastavim problem, je torej povsem očitno, da slep ni samo nesvoboden, ampak mu je dejansko kratena neposredna pot h knjigi in s tem kulturni in umetniški informaciji. Če zadevo opišem še bolj nazorno – kot vsak izobraženec bi si rad izposodil knjigo, ki je izšla pred nekaj dnevi. Lahko jo kupim in jo potem držim v rokah kot kulturno lastnino, ki pa zame nima nikakršne vrednosti, je pač 'fouš', se pravi neavtentičen denar kot bi rekel Baudelaire. Še več, če nimam denarja, si knjige sploh ne morem kupiti. Če pa jo že lahko kupim, moram kupiti tudi branje oziroma »pridobiti in izprositi«  
soglasje nekoga, da mi knjigo prebere. To ne pomeni, da nekega dne te knjige ne bom dobil v Braillovi ali zvočni obliki: morda jo bom lahko dobil v nekaj mesecih ali v najslabšem primeru nekaj letih, če bo Knjižnica zveze slepih odločila, da knjigo posname. In že v tem primeru nastopi problem, zakaj bi knjigo snemali samo zame, če je to zgolj moja specifična želja, zato bodo najprej upoštevali skupno dobro, se pravi bolj kolektivno željo. Seveda obstajajo knjižnice za slepe. A nekdo, ki je denimo specialist na zelo specifičnem področju, dobi tako doma kot v Evropi bolj malo zanj nujne literature. Ta problem sem pogosto sam globoko občutil. Tako se začne diskriminacija, ki se ne nanaša samo to, da zaradi odvzete svobode nimam dostopa do knjige, ampak tudi zaradi moje strokovne specializacije in zanimanj.

Ta specifičnost se je pokazala, ko smo se slepi pojavili na ljubljanski Filozofski fakulteti. Ker predavanj nismo smeli snemati, smo se morali posluževati zapisov drugih. Seveda nam je moral te zapiske nekdo prebrati; kaj šele, da bi si v oddelčni knjižnici izposodili knjigo. Lahko bi si jo izposodili, toda pot do dejanskega dostopa do knjige je bila še dolga in velikokrat mučna.



Poleg tega se je pojavilo še veliko kolateralnih problemov: da sem sploh lahko prišel na fakulteto, sem se moral naučiti poti, prešteti vsa vrata ali si zapomniti, da so v četrtem nadstropju na koncu hodnika wc-ji za profesorje in študente, zato sem moral šteti vrata do študentskega stranišča. Šteti sem moral tudi vrata oziroma ugotoviti sistem, kako priti do predavalnice, kako do dvigala in nazadnje do izhoda. Brez naštetih kolateralnih problemov, si je nemogoče predstavljati možnost študija. V negativnem smislu se zato ne čudim profesorju na oddelku za zgodovino, ki je dvema slepima dekletoma zabrusil, ko sta ga prosila za dovoljenje za snemanje: »Če niste sposobne drugače študirati, po pojdita v 'špital'.« Kakorkoli se je zdelo kruto, je bil hud realist in je nehote pokazal v sicer navidezno nečloveški obliki na stanje stvari. In s tem smo se približali problemu »beračenja« za spremstvo, ki se je danes sicer moderniziralo z »robotiziranimi« psi. Pes vodič je namreč slepemu človeku nadomestek za grško Antigono, Ojdipovo hčerko, ki svojega ponižanega očeta spremlja na kolon, da bo lahko umrl dostojanstveno in človeka vredne smrti. Kljub relativni pomoči psa vodiča še vedno ne pristajam na te četveronožne Antigone modernega časa, križance med živalskim bitjem in robotom, ki terjajo prehranjevanje in nego zato, da je suženj-spremljevalec in če z njim ne ravnaš dobro, lahko postane mučena nepravna žival. Toda pustimo pri miru te stvari, da ne povzročimo negotovanja med ljudmi, ki se globoko čustveno navežejo na žival, kot da bi šlo za človeško osebo. Čeprav v resnici gre za osebo, res da ne človeško, ampak osebo v smislu izpolnjevanja neke deklarativne človeške etike, ki so jo zaradi udobnosti in udobja prenesli na žival. Zato se bolj pridružujem tistim radikalnim slepim, ki pričakujejo od sodobne znanosti višjo stopnjo solidarnosti in zato tehnično bolj izpopolnjenega robota, kot je denimo pes. Poleg tega pes zahteva določen čas urjenja in tudi njegova delovna doba je omejena. Ob tem se spomnim tudi obiska inštruktorice-vaditeljice za pse vodiče, ki je prišla v neko srednjo šolo poučiti dijake o tem, kako je treba ravnati s psom vodičem, nič pa ni rekla o slepem dijaku oz. odnosu med njima (kot da bi bil pes pomembnejši od slepega). Teh problemov ni, če lahko računamo na človeško solidarnost in na človekovo spremstvo ali pa na denimo uporabo bele palice in senzorskih očal, ki omogočajo dovolj visoko stopnjo orientacije. Torej naša potreba po dostopu do predmeta kulture je neposredno povezana z nesvobodo gibanja oziroma odvzeto svobodo gibanja. Sam se to globoko občutil, ko sem iz videčega bitja postal slep.

A vrnimo se h knjigi. Skratka, nekdo mi jo mora prebrati bodisi brezplačno bodisi za plačilo. Ali pa moram zaprositi neko institucijo, da mi jo prepíše oziroma presname. Vsekakor so to dolge in nesamoumevne poti. Na Zvezi slepih sicer obstaja knjižnica za slepe, ki pa ne dosega niti kapacitete običajne občinske knjižnice. Primerjati je treba samo sezname knjig v tej knjižnici z nekaterimi občinskimi knjižnicami v Sloveniji, denimo, s študijsko knjižnico v Novi Gorici. Deklarativne zagovornike enakih možnosti zato rade volje usmerim na to pot primerjav. Torej so slepi kot ljudje, ki jim je odvzeta svoboda, prikrajšani za pravico do knjige, ki načeloma velja za vse enako. Vem, da teh vprašanj slepi skozi zgodovino niso postavljali, saj so morali »prostiti« za osnovno eksistenco, za zadovoljitev potrebe po hrani in pijači, skratka zadovoljni so morali biti, da sploh živijo in da jih zakasneli Špartanci še kot novorojence ne vežejo ob skale, kjer so prepuščeni na milost in ne milost 'usodi'. In tako se že na vsem začetku postavlja tudi vprašanje zahtev do temeljnih človeških pravic, saj je dolga leta človeške zgodovine veljalo: »Saj ti damo možnost živeti, kaj hočeš še več.« V sodobnem svetu pa se zatirane človeške skupine čedalje bolj ozaveščajo in poskušajo v lastnem imenu govoriti o svoji nesvobodi.

Res je, da je človek nekako bolj svoboden že, ko lahko govori ali piše o svoji nesvobodi. Čeprav slepi še do nekako začetka 19. stoletja niso mogli pisati o svoji nesvobodi, saj še niso imeli niti lastne pisave, moramo vedeti, da tudi danes v več primerih še vedno nimajo svobode do lastne besede. Na teh predpostavkah je treba začeti obravnavati problem slepih in širše vseh ljudi, ki jim je odvzeta svoboda s posebnimi potrebami. Idealne rešitve tega problema morda nikoli ne bo, lahko pa postavljamo vprašanja in skušamo nanje tudi odgovoriti. Če je Louis Braille dal slepim pisavo in jim omogočil lažji dostop do teksta, kot pravimo filozofi, pa vseeno ostaja problem, da je treba tekst prepisati, še prej pa narekovati, če ga prepisuje slepi.

V Sloveniji so se našli filantropi, skupina dobrotnic z dr. Minko Škoberne na čelu, ki so začele prepisovati knjige za slepe. Toda ostajal je problem avtorizacije: ko so za dovoljenje, denimo, vprašali Cankarja, je ta z velikim navdušenjem privolil. Žal pa je minilo skoraj sto let od njegove smrti, da si je omikana Evropa izmislila nekakšno direktivo, po kateri za prepisovanje in snemanje knjig, torej zvočni zapis, ni potrebna avtorizacija. Deloma je to napredek na poti k pravici do knjige. Če pa upoštevam možnosti za digitalni dostop do knjige, ki se danes uporablja v digitalni numerični obliki, preden gre knjiga v tisk, smo po mentaliteti se vedno v barbarstvu, nekako v mentaliteti Šparte, le da naša eksistenca ni (več) ogrožena. Svobode do knjige, ki naj jo daje objektivno numerični zapis, tako še vedno nimamo zaradi pretveze o avtorskih pravicah. Slepi torej nimamo pravice do digitalnega zapisa knjig, ki bi jih lahko vsaj tiste založbe, ki jih subvencionira država, posredovale NUK-u. Preprosto povedano, vse datoteke bodočih natisnjenih knjig bi lahko zbirala neka državna institucija, denimo NUK, ki bi, ob sodelovanju tudi z Zvezo slepih in slabovidnih, slepim omogočila dostop do teh datotek, ali še bolje, ki bi brez kakšnih koli knjižničnih getov omogočila izposojajo knjig v digitalni obliki. Ta rešitev je še zelo daleč, kljub že precej uveljavljenemu skeniranju in podobnim tehničnim rešitvam. Če o tem razpravljajo nekompetentne osebe, je vse skupaj manj tragično, če pa sem realist in si zamislim svoje znanstveno delo v Nuku, se počutim kot brezpraven Slovenec brez kakršnih koli možnosti. Enako si ne morem prav nič pomagati s seznamom knjig knjižnice Zveze slepih Slovenije pri svojem specifičnem področju, kot so estetski problemi podobe, ikonografija in podobno. Ogledati si je treba samo seznam te knjižnice, ki jo sicer globoko spoštujem, saj v neki meri vseeno zadovolji željo po branju, ne more pa rešiti problemov vrhunskih izobražencev oziroma specifične strokovne usmeritve slepih izobražencev.

### **In kaj po vsem tem pomeni dostop do vizualnih in umetniških del?**

Louis Braille nam te možnosti ni dal, tudi nobena država tega ne predvideva z ustavo. Zato je velika večina umetniških del od arhitekture do kiparstva za slepe nedostopna, v absolutnem smislu pa to velja za vse vizualne umetnosti: film, fotografijo in video. Res je, da je do slednjih mogoče dostopati z opisovanjem teh umetniških del. A to terja izredno metodologijo, bogato izkustvo in podobno. Poleg meja izrazoslovja in poznavanja področja pri vizualnih delih trčimo tudi ob meje, ki pri vizualnih umetnostih preprečujejo kakršnekoli neposredno estetsko čustvovanje oziroma neposreden stik slepega z umetniškim delom. Sicer bi lahko v primeru neke slike ali fotografije rekli, da jo gledam preko drugega, preko besede drugega. Seveda je to možno, ampak v mojem primeru potrebujem tistega drugega in ko gre za specifično vizualnost, za to posredovanje ni dovolj katerikoli videči, ampak nekdo, ki

ima v tem nekaj prakse, ali pa nekdo, ki je pripravljen, da ga naučim osnovne metodološke pristope. Pri kiparstvu in arhitekturi ta problem ne bi bil tako velik, če bi obstajale ustrezne makete najbolj značilnih in znanih arhitekturnih del. Nekaj maket seveda obstaja, a je to v primerjavi z bogastvom arhitekture resnično malenkost oziroma »miloščina«, če sem radikalen. Pravijo, da je nekaj bolje kot nič. Če bi se tisto nekaj v perspektivi povečevalo, bi bil zelo zadovoljen, žal pa je na tem področju še veliko dela, prepričevanja in uveljavljanja pravic ipd. Podobno je s kiparskimi deli, kjer je dostop relativen in odvisen od dobre volje institucij ali pa posameznih avtorjev. Tudi v tem primeru hitro naletimo na limite: če gre za bolj množično, se pravi vizualno kiparstvo, kot temu pravijo, moramo spet pristati pri opisu.

Čutil sem se že zelo svobodnega, ko sem lahko na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost pogledal od blizu prav vse, kar so delali moji kolegi Andrej Grošelj, Negovan Nemeč, Mile Jeftič in še nekateri drugi. Ti plemeniti umetniki so mi tako rekoč brez ustavne podlage dali pravico do umetniškega dela in predvsem do estetskih čustev. To pa je poglavje, ki terja še bolj kompleksen pristop. Če kdo ne bi hotel verjeti mojemu pesimističnemu in kritičnemu opisu estetske nesvobode slepega, naj gre v muzeje sveta in skuša dela pogledati od blizu. Samo do redkih del mu bodo dovolili dostop in pristop s pogledom od blizu, se pravi s tipom (pri čimer imamo dva pristopa, t. i. taktilni in mrežnični dostop). Tragično je tudi, ko je v slikarskih galerijah množica ljudi, ni mogoč niti indirektni estetski dostop, ker opisovalec ne more dlje časa ostati pred sliko, ki zahteva njen opis, saj je čas besede veliko daljši od časa fizičnega pogleda. Zato sem včasih zaprosil za obisk, ko je muzej zaprt, da mi je lahko moj spremljevalec umetniška dela ustrezno opisal. Tudi katalog je ena od možnosti dostopa do umetniškega dela, a za slepe velja enaka cena kot za vse druge, čeprav bi jim moral biti na voljo vsaj po polovični ceni, če ne že brezplačno. S tem bi omogočili slepim vsaj delno oziroma relativno svobodo dostopa do opisa slikarskih del. Podoben problem so kinematografi, ki pa problem nekako rešujejo z avdio-deskripcijo. A ker celotno opisano tematiko spremljam že od samega začetka, lahko rečem, da se vseeno le nekaj premika, čeprav zelo počasi. Ker pa je filmska kultura zelo pomemben del splošne kulture v 20. stoletju, bo ravno na tem področju treba še marsikaj narediti. Enako velja za področje fotografije, ki ga poznam od znotraj in od zunaj. Zato lahko rečem, da so nam tudi tam, kjer nam naj bi bila načeloma dana svoboda estetskega čustvovanja, poti v veliki meri zaprte oziroma terjajo specifično obdelavo, denimo, pri knjigah, taktilnost v primeru kiparstva ali pa didaktični opis z maketami v primeru arhitekture.

Seveda pa se ob tem postavlja temeljno vprašanje kompetence tistih, ki naj bi se ukvarjali s šolsko rehabilitacijo slepih, tj. defektologov in tiflopedagogov. Ob tem naj poudarim, da bi lahko veliko naredili tako na konceptu univerzitetnega študija defektologije, še bolj pa tiflopedagogike. Velja namreč, da se v mnogih primerih nekateri kar sami okličejo za strokovnjake, v resnici pa imajo dokaj dvomljive kompetence, saj se spuščajo na področje dela z ljudmi, torej s slepimi in gluhih, ki jih ne poznajo, prav tako pa ne poznajo niti Braillove pisave oziroma simboličnega-znakovnega jezika gluhih. Mnogi moji prijatelji so se naučili Braille, ko sem jim pisal, zato je zanje povsem nerazumljivo, da številne institucije in organizacije slepe povsem ignorirajo in niti ne poznajo izraznega sredstva slepih. Kako naj bi jim potem zagotovili, da bodo lahko govorili v svojem imenu, če zanikajo njihovo pisavo? Za boljše razumevanje problematike naj navedem primerjavo: Kako gre lahko nekdo delati v Nemčiji, ne da bi poznal njihov jezik (jasno je, da lahko govori angleško, a po

določenem času je prav, da se nauči nemško). Tudi ljudje, ki delajo v institucijah za slepe, se lahko sklicujejo na neke protetične metajezike, ki pa so samo krinka za etično nedoslednost in deklarativen humanizem. Postavljam konkretno vprašanje: koliko ljudem, ki delajo s slepimi, lahko pišem v Brailu? Če bi bil morda nekdo kritičen do mojih izjav, lahko s konkretno statistiko podprem svoje trditve. A o tem kaj več pozneje. Naj se vrnem k pedagogiki. Seveda ne postavljam zahteve, da bi morali pedagogi s področja defektologije oziroma tiflopedagogike imeti genialnost gospe Sullivan, ki je malo, gluho in slepo Helen Keller dobesedno iz živalske eksistence vzgojila v omiko, civilizacijo in kulturo. To bi bila prevelika zahteva in postavka, čeprav bi jo postavili za težje primere. Gre mi bolj za spoznavanje osvojenih metod in znanja o percepciji ter o vseh možnih dostopih do informacij o specifičnosti človeka, ki mu je odvzeta svoboda s posebnimi potrebami. Prav tako bi bilo pomembno prepričanje, da ne gre za 'divjaka', kot so pred Claudom Lèvim-Straussom mnogi mislili o ameriških staroselcih. Prvi je proučeval misli in mišljenje staroselcev in trdil, da tudi t. i. divjaki mislijo, le da je, kakor jo je poimenoval, njihova misel v »divjem stanju«. Podobne metode je mogoče povsem preprosto aplicirati v svet drugačnosti in biti na eni in drugi strani etnoloških zamejitev in mej. Pravzaprav bi moral pedagog vedeti, kot je vedela gospa Sullivan, da je v slepi, gluhi in nemi deklici človek, z možnostjo učlovečenja prek kulture, jezika, geste, čustev in tako naprej. To naj bi bilo osnovno načelo specialnih pedagogov. Če bi bilo to zanje pre-težko, naj študirajo najprej Clauda Lèvi- Straussa in druge napredne etnologue in antropologe. Tako jim bo pot k drugačnosti olajšana. Ne morem pa si tega zamišljati brez ustreznih univerzitetnih programov in seveda vloge izkustva. Nujno za vse pedagoge, ne samo defektologe, je, da se spoznajo z drugačnimi in drugačnostjo, saj bi tako lahko tudi sebi, recimo, enake študente povsem drugače razumeli. Izkustvo s subjekti, ki jim je odvzeta svoboda s posebnimi potrebami, bi prav gotovo obogatilo katerega koli pedagoga. Poznal sem nekega Afričana, Francisa, ki je prišel iz Toga na dodatno izobraževanje, pri čemer je njegov poklic učitelja v rodni državi, poleg splošne pedagogike, zahteval tudi poznavanje Braillove pisave in znakovnega jezika gluhih. Žal pa sedanji izobraževalni programi defektologije ne zahtevajo že doseženih stopenj znanja izpred desetletij, saj ne vključujejo vsej že desetletja veljavnih spoznanj v antropologiji, psihologiji, etnografiji, psihoanalizi in podobnih vedah. Dokler ne bomo načrtno vzgajali pedagogov za področje defektologije, ki se, kot rečeno, ne smejo zapirati v institucionalne gete, ne bo napredka. Problem se ne nanaša samo na drugačne, ampak vse subjekte pedagogike in sploh izobraževanja. Ob tem se mi zdi Leibnizova izjava skromna, ko je rekel, »Dajte mi oblast nad šolstvom in v tristo letih bom spremenil svet.« Ta svet je mogoče izboljšati in spremeniti še veliko hitreje! Le odločiti se je treba in postaviti ustrezne programe in merila v izobraževanju tako specialnih pedagogov kot pedagogov nasploh, saj je vsak človek specifičen: ljudje, ki jim je odvzeta svoboda, pa so še bolj specifični. In treba je samo malo navora, da uresničimo ta pedagoški teorem v vsej njegovi preprostosti. Potrebno je le, da razumemo izjavo župana Lyona, ki je rekel: »Kultura je tisto, kar nam ostane, ko nimamo ničesar več.« Žal pa nam v sodobnem času ostajajo še precej pomembne in nevarne usedline barbarstva, od katerih bi se morali, kot ljudje omike, osvobajati. Področje emancipacije ljudi, ki jim je bila odvzeta svoboda, je vsekakor tista prava pot v osvobajanju od barbarstva k novemu, bolj humanemu človeku jutrišnjega in že tudi današnjega dne!

Ne zanikam, temveč navdušeno pozdravljam vse iniciative, ki skušajo na različnih področjih spremeniti stanje stvari. Veseli me, da se je v Sloveniji začelo premikati tudi

na področju muzeologije, med drugim po zaslugi idej Katje Sudec, ki se je v Berlinu seznanila z določenimi pristopi. Že pred mnogimi leti sem opozarjal na nekatera gibanja v svetu, ki so se zavzemala za dostop do umetniških del in do kulturnih dobrin nasploh. Obžalujem, da se v Sloveniji velikokrat dogajajo stvari s precejšnjo zamudo pogosto zaradi birokratskih ovir ali preprosto zaradi pomanjkanja občečloveške kulture, razgledanosti in predsodkov. Kajpada se lahko tolažimo, da tudi drugod ni rožnato in tudi ta argument velja. Samo pomislim na hotelirja iz Francije, ki je prejšnji teden odklonil slepega gosta v svojem hotelu, ker je pač slep. To je resnično velik primer diskriminacije v Evropi. Nujna je torej dvojna pot, tj. zakonodajna pot in izobraževanje vseh tistih subjektov, ki lahko pripomorejo k napredovanju človeške mentalitete in miselnosti iz barbarstva ali delnega barbarstva v bolj humano družbo. Menda je že stari Ciceron vedel, da nam ne bi smel dan odvzeti sladkosti noči, sam pa dodajam, ker je njej enak zlasti, ko gre za slepe. Torej so ljudje že pred dobrima dvema tisočletjema mislili človeško in altruistično in zakaj ne bi skušali tudi v 21. stoletju kaj bolj odločnega v tej smeri.

Navedel sem le nekaj problemov, ki spremljajo ljudi, ki jim je bila odvzeta svoboda s posebnimi potrebami. Dodal bi le še to, da bi lahko v Sloveniji, ker gre za relativno majhno območje, marsikaj rešili bolj ustrezno kot v velikih državah, ker smo zaradi majhnosti lahko hitreje informirani o nalogah, ki jih bi morali opraviti. Poudarim naj, da smo bili z Zavodom za slepo in slabovidno mladino v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja daleč pred Evropo in so se z nami lahko primerjale le nekatere podobne institucije na Nizozemskem in v severni Evropi. Odtlej rehabilitacija slepih, po moji skromni oceni, ne predstavlja več takšnega navdušenja in idealov kakor takrat. Tako lahko pozdravljam iniciative posameznikov, ne pa drugih ustreznih institucij. Spominjam se, da je še nedavno veliko bodočih osnovnošolskih in srednješolskih pedagogov obiskovalo Zavod, s čimer je informacija o drugačnosti slepih prihajala tudi med nove generacije. K temu so veliko pripomogli slepi študentje, ki so morali kljub predsodkom v običajne šole in so tako seznanjali sošolce z drugačnostjo. Morda ne bi bilo odveč, če bi pri novih postopkih institucionalne in individualne rehabilitacije upoštevali vsa ta dragocena izkustva. Zato opozarjam, da so v času mojega študija veliko bolj upoštevali uspešnost individualnih izkustev in da velikokrat ne bilo nepotrebnih predsodkov, če bi to prakso upoštevali v prihodnje. Mislim na napredne posameznike in institucije, ki so že v preteklosti znali povsem preprosto odpreti vrata in srce drugačnim brez kakršnih koli visokotelečnih deklaracij, ampak nezapleteno zaradi zdrave pameti in ustreznega kapitala srca: brez teh stvari tudi v sodobnem času ne moremo pričakovati napredka!

Na koncu bi se rad zahvalil mag. Katarini Majerhold in mag. Katji Sudec ter Časopisu za kritiko znanosti, da sta mi dali možnost odprtja spodaj predstavljene debate.

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v ČKZ, št. 255, let. 60. Ljubljana 2014.

# Nihče ne zna peti blues kot Blind Willie McTell

*Dušan Brešar Mlakar*

## **Povzetek**

V članku bom na osnovi svojih dolgoletnih izkušenj, ki sem jih pridobil pri delu s slepimi in slabovidnimi, predstavil slepoto, slabovidnost in kako lahko videči pomagamo ter lajšamo življenje nevidečim v družbi videčih.

Veliko stvari se bom samo dotaknil, jih omenil in se zaradi objektivnih dejstev ne bom spuščal v podrobnosti.

Ključne besede: slepi, slabovidnost, brajeva pisava, bela palica, napotki za delo s slepimi in slabovidnimi,

## **Uvod**

»Slepota je zelo težko in kompleksno vprašanje, ki ga lahko razumemo na različnih nivojih. Pri kulturnem grškem narodu so slepi videli, francoski razsvetljenci in humanisti, na primer Valentin Hauyi in Louis Braille, so hoteli, da bi slepi še naprej videli. Tudi moja generacija slepih si prizadeva, da bi vsaj malo videla tisto, kar sodi v kraljestvo človeškega duha in je vsem dosegljivo. Slovenski slepi so željo do videnja celo tako močno izrazili, da so se v treh primerih naučili brati Braillovo pisavo s spodnjo ustnico, ker so bili in so brez rok. Tudi Ivan Cankar je želel, da bi slepi videli, ko je profesorici Minki Skaberne in njenim pridnim prepisovalkam v Braillovo pisavo z navdušenjem dovolil prepis njegovih knjig. Tako sem lahko tudi jaz še kot otrok prebral njegovo Belo krizantemo.« Tako pravi Evgen Bavčar.

Ko sem leta 1999 začel delati s slepimi, sem mislil, da o slepih in slabovidnih ne vem ničesar. Kot da jih nikoli nisem srečal. Pa so se mi začeli pojavljati prebliski. Preko glasbe Boba Dylana (gre za eno njegovih najlepših balad) sem spoznal Blind Willie McTella in še veliko dobrih slepih pevcev bluesa. O Louisu Braille, Helen Keller sem slišal ali v šoli ali preko filma, televizije.

S slepimi si večkrat izmenjujemo šale, anekdote na račun slepih in slabovidnih. Nekatere so prav krute. Še najbolj pa mi je všeč tista stara šala o Rayu Charlesu in Stevieju Wonderju, ki se ne morete videti. Zakaj? Ker sta slepa.

Prva slepa oseba, ki sem jo kot otrok videl, je bil legenda (narodno) zabavne glasbe Jože Kreže. Seveda, ne smem pozabiti pesmi »Trideset let«, ki me spremlja že od najstniških let dalje. Napisal jo je slepi Dušan Porenta. V literaturi sem našel Homerja, Johna Milтона, modreca Terejziasa v Antigoni,... v filmu Kekec slepo Mojco. Kar nekaj se jih je nabralo.

O slepoti in kako izobraževati glede nje, so pisali Erazem Roterdamski, Denis Didrot (Pismo o slepih tistim, ki vidijo) in drugi. Diderot je bil leta 1747 celo zaprt, ker je branil slepe. Ko so leta 1771 skupino slepih francoskih podeželanov razkazovali na semnju Saint Ovid, jih je videl Valentin Hauy. Nadelo so jim očala, ki so jih burkaško

okrasili in jih postavili za glasbila na balkon. Zaigrali so »disharmonično simfonijo«, gledalce je očitno razveselilo. Haury je predstavo videl, vendar so ga prevzeli popolnoma drugačni občutki. Menda je bil to razlog, da je nastal prvi zavod za slepe na svetu. Prelomnica v modernem izobraževanju slepih.

Tudi pri nas se je marsikaj dogajalo. Naj omenim samo dva dogodka. Pod okriljem društva »Dobrodelnost« je profesorica Minka Skaberne 1. marca 1918 priredila javno predavanje o potrebi po ustanovitvi slovenskega zavoda za slepe, o skrbstvu zanje, zlasti pa za invalide in oslepele v vojni. To bi lahko imeli za začetek knjižnice, saj je po tej predstavitvi Minka Skaberne začela organizirati prepisovalke knjig v brajico. Leta 1920 je bil ustanovni občni zbor, kjer so društvo imenovali Podporno društvo slepih, ki je predhodnica naše Zveze društev slepih in slabovidnih Slovenije. Glavna naloga društva je bilo zbiranje denarja za revne in pomoči potrebne člane. Tako pravi zgodovina.

## **O slepoti in slabovidnosti**

Čutila nas seznanjajo z vsem, kar je okrog nas. Z vidom zajamemo 80 odstotkov vseh informacij, potem sledi sluh. Z drugimi čutili pa menda le 5 odstotkov. Zato se lahko zgodi, da so ljudje zaradi slepote oziroma slabovidnosti osamljeni in odmaknjeni od družbe.

Kdo so slepi in slabovidni, je odvisno od definicije slepote in slabovidnosti. Če je oblikovana na osnovi medicinskih diagnoz, je število nižje. Na osnovi funkcionalnih problemov pri branju, pa so številke višje.

Ločimo:

- slepe osebe (0 odstotkov do 5 odstotkov vida)
- težje slabovidne osebe (5 odstotkov do 10 odstotkov vida)
- slabovidne osebe (10 odstotkov do 30 odstotkov vida)

To so definicije, ki jih poznajo zdravniki ter slepi in slabovidni.

Naredimo poskus, da si boste lažje predstavljali, kaj je to slepota ali slabovidnost. Predvidevam, da je vaš vid 100 odstoten. Položite si prepletene prste pred oči in se razglejte po prostoru. Pa poskusimo še drugače. Priprite oči in pogledjte skozi prepletene prste. Če imate še koga ob sebi, lahko poskusite šteti njegove prste. Če jih lahko preštejete na 3 metre, ste slabovidni, Če jih vidite na maksimalni razdalji 1,5 m ali bližje, ste slepi. Med slepe torej v nasprotju s splošnim prepričanjem ne uvrščamo le tistih oseb, ki so popolnoma izgubili sposobnost vida in je njihovo zaznavanje svetlobe enako nič (amaurosis), ampak s socialnega vidika mednje štejemo tudi tiste, ki imajo določen ostanek vida (do 5 odstotkov), vendar je ta tako pičel in necelovit, da človeku v neznanem okolju ne omogoča samostojne orientacije.

## **Najpogostejše očesne napake so:**

Kratkovidnost (myopia): oko je sploščeno, diameter od leče do zadnje stene očesa je daljši, človek ne vidi ostro oddaljenih predmetov, ker se svetlobni žarki združijo pred rumeno pego. Napaka se odpravi z očali, ki imajo vbočene leče.

Daljnovidnost (hypermetropia): očesno zrklo je prekratko, diameter očesa je krajši kot pri normalnem očesu, očesna leča zbere svetlobne žarke za mrežnico, slika bližnjih predmetov je motna, očala imajo izbočene leče.

Astigmatizem: je posledica nepravilne ukrivljenosti roženice in/ali leče. Napako se popravlja s cilindričnimi lečami.

Škiljenje (strabismus): se pojavi zaradi nepravilnosti očesnih mišic, ki so lahko raztegnjene, prekratke, napačno pritrjene ali prenapete. Očesi nista naravnani v isti točki, zato se pojavi dvojni vid.

Starovidnost (presbyopia): nastane zaradi popuščanja nitk, ki držijo lečo.

Barvna slepota (daltonismus): zaradi pomanjkanja čutnic - čepkov nastopi nerazpoznavanje določenih barv. To je prirojena napaka.

### **Najpogostejše očesne bolezni so:**

Zelena mrena (glavkom): nastane pri različnih očesnih boleznih ali poškodbah zaradi povečanega tlaka v zraku. Lahko uniči vidni živec in s tem vid obeh oči.

Siva mrena (katarakta): je lahko prirojena ali pridobljena bolezen, ki nastane zaradi poškodb in izpostavljanja ultravijoličnim žarkom, najpogostejša pa je zaradi starosti. Mrena se naredi preko leče, zato slika ni ostra. Za izboljšanje vida je potrebna operacija.

### **Različne očesne infekcije**

S sodobnimi prijemi (rehabilitacijo) in pripomočki se da slepim in slabovidnimi izboljšati kvaliteto življenja. Slabovidnega se nauči boljšo uporabo preostalega vida in uporabo povečal, slepe uporabo brajice in taktilnih medijev ter slušne možnosti. Oboji pa potrebujejo trening orientacije in mobilnosti.

### **Pisava za slepe**

Brajeva pisava seveda ni prva in edina pisava, ki so jo slepi uporabljali. Bili so poskusi, eni bolj, drugi manj učinkoviti (uporabni). Verjetno pa je bil največji problem v tem, da se je pojavljala misel, da bi slepi pisali v pisavi za videče. Vendar tudi ko se je slepi naučil pisati, tega ni znal prebrati. Toda vsa ta prizadevanja so imela pozitiven učinek, saj so pripeljala do brajeve pisave, brajevega stroja, ... in do dveh izumov, ki jih vsi pridno uporabljamo v vsakdanjem življenju: nalivnika in kemičnega svinčnika.

Preko znakov, napisanih s klejem (mizarskim lepilom), so posuli pečatni vosek v prahu, katerega delce, ki so se prijeli, so takoj nato fiksirali s segrevanjem. Na Dunaju so leta 1823 uporabljali nekakšno vrsto nalivnega peresa, iz katerega je na papir tekla gosta masa, ki se je hitro strdila. S pomočjo teh dveh in sorodnih sistemov so slepi sicer lahko relativno dobro brali, a težava je bila pri pisanju. V letalskem napadu leta 1941 oslepeli Richard Dufton je izkoristil svoje inženirsko znanje in razvil



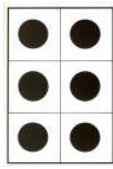
»kuli«. Dejstvo, da je bil slep, pomeni še toliko večji podvig. Tako iznajdba kemičnega svinčnika ni povezana samo z vesoljskimi poleti, ampak tudi s slepoto. Menda so Inki imeli učinkovit komunikacijski sistem imenovan »quipo«. Sestavljen je bil iz vrvi različnih barv, debelosti in dolžin. Med seboj so jih povezali z različnimi števili vozlov, v različnih presledkih in oblikah. Ta znakovni sistem, razen informacije o barvah, so lahko uporabljali slepi.

Naj torej na kratko povzamem, kako je prišlo do brajice. Francoski oficir Charles Barbier je razmišljal o skrivni pisavi, ki naj bi služila, da bi vojaki v temi lahko brali sporočila. Celica je vsebovala tri, enajst in dvanajst pik. Pisava je bila preveč zapletena, zato jo je vojska zavrnila. Šlo je za fonetično pisavo, saj je postavitve pik označevala enega od 36 francoskih glasov. Louise Braille je skozi eksperimente odkril idealno obliko za tipajoče prste in postavil dva stolpca s po tremi pikami. Šele v 20. stoletju so dokazali, da tip (blazinice na prstih) ne more sprejeti več kot šest vtisov. Leta 1825, ko je bila pisava izumljena, je imel Luise Braille šestnajst let. Leta 1827 je izšla prva knjiga v brajevi pisavi. Sedem let kasneje pa je bil objavljen brajev notni zapis (brajeva notacija). Šele leta 1850 je bila v pariškem inštitutu, kjer je Louise delal kot pomožni učitelj, brajeva pisava dovoljena. Mednarodno priznanje je doživela 1878, ko so jo na pariškem kongresu evropskih narodov priznali kot najboljšo pisavo za slepe in tako končali zmedo na tem področju. Kajti le Brajeva pisava je omogočila hitro pisanje in branje. Vendar pa je potrebovala še veliko desetletij, da se je dokončno uveljavila. Brajeva pisava je idealna, ker se prilagajena mnogim jezikom in potrebam. Tudi slepi Japonci, Kitajci in Arabci uporabljajo Braillovo pisavo. Mimogrede. Kitajci so razvili brajevo pisavo, ki temelji na fonetiki. Vsaka pismenka je zaporedje treh brajevih znakov v kombinaciji s štirimi toni. Zveni komplicirano? Saj tudi je za nas. A več o tem kdaj drugič.


























Zdaj pa si pogledajmo, kaj je to brajica. Slovnično pravilno se piše braillova pisava. Vendar se čedalje bolj uveljavlja izraz brajica oziroma brajeva pisava. Predstavljajte si šestico na kocki. In da so pike izbočene. Temu rečemo brajeva celica.

Pike štejemo takole (fotografija 1) :

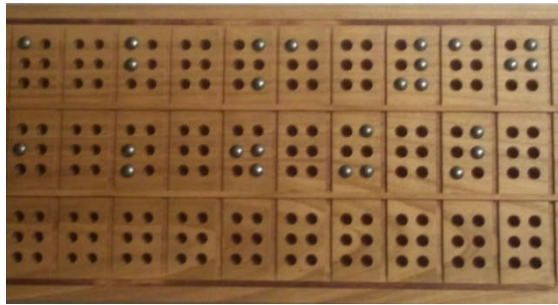
1	4
2	5
3	6



Takole izgleda slovenska brajeva abeceda (fotografija 2):

						
A	B	C	Č	D	E	F
						
G	H	I	J	K	L	M
						
N	O	P	R	S	Š	T
						
U	V	Z	Ž			

Na stavnici to izgleda takole (fotografija 3):



Izbočena pika številka 1 je črka a , če sta izbočeni piki 2 in 3, je črka b. in tako naprej. Za veliko začetnico dodamo npr. pred črko »a« predznak, kjer sta izbočeni 4. in 6. pika. Za števila od 1 do 9 uporabljamo črke od »a do i« ( j je 0 ).

Črka postane število tako, da ji dodamo predznak, ki ima obliko narobe obrnjene črke L. 10 bi torej napisali (J a j) oziroma 3., 4., 5., 6. pika, sledi 1. pika in pike na 2., 3. in 4. mestu.

V drugo vrsto sem dodal znak za vejico, dvopičje, piko, a z ostrivcem in potenco na n.

<b>a</b>		<b>b</b>		<b>A</b>		<b>1</b>		<b>0</b>
,		:		.		á		<sup>n</sup>

Z uporabo le šestih pik je mogoče sestaviti triinšestdeset kombinacij, kar omogoča popoln sistem za pisanje in branje.

Preskočimo 100 let in vstopimo v računalniško dobo. Leta 1975 je močno slaboviden inženir Schönherr patentiral elektronsko brajevo celico. Ta tehnični napredki je dal brajevi pisavi nove impulze. Glede na poslane podatke se pike dvignejo ali spustijo. S tem je bila ustvarjena možnost za izdelavo brajeve vrstice. Kmalu zatem so brajeve vrstice priključili na računalniške terminale oziroma na računalnike. Brajeva vrstica nadomešča slepim zaslon. Zahvaljujoč novim pripomočkom, slepi in slabovidni niso bili več odrinjeni od informacij in s tem so se jim odprle nove poklicne možnosti.

Za konec poglavja pa še to. Za kasneje oslepele in tiste, ki ne morejo brati s prsti, je bil velik napredek narejen z govorno sintezo. To je pisava pretvorjena v jezik (računalnik bere tekst, ki je na zaslonu). Slabovidni imajo možnost prikaza povečanih znakov na ekranu. In na ta način lahko berejo e-knjige v povečanem tisku. Zvočne knjige omogočajo slepim in slabovidnim stik s tiskano besedo. Najprej so bile shranjene na magnetofonskih trakovih, kasneje na kasetah, danes na zgoščenkah wav, mp3 ali Daisy format. Daisy format omogoča paralelno ponudbo govornjene in napisane besede. Vsem z okvaro vida so zaradi razvoja tehnike na razpolago informacije, do katerih prej ni bilo dostopa. Seveda morajo biti internetne strani primerno narejene.

## Tehnični pripomočki

Tehnične pripomočke delimo na pripomočke za vsakdanje življenje, pripomočke za izobraževanje in pripomočke za informacijsko tehnologijo. Samo spisek vseh teh bi bil daljši od tega članka. Če koga zanima, naj malo pobrska po internetu (na primer. [http://www.zveza-slepih.si/index.php?naslov=tehnichni\\_pripomocki](http://www.zveza-slepih.si/index.php?naslov=tehnichni_pripomocki)) ali obrne kakšen telefon. Videl bo, da je na razpolago veliko stvari. Od vseh teh bom izpostavil (opisal) le belo palico, ki je prav tako kot brajeva pisava, simbol slepote.

## Bela palica

Slepi so si že od nekdaj pomagali s palicami, s katerimi so tipali po okolju in se tako orientirali ter izmikali oviram. Bela palica se je pojavila po prvi svetovni vojni in kmalu postala simbol slepote. Prvi naj bi svojo palico pobarval na belo britanski fotograf James Biggs. Biggs je oslepel v nesreči leta 1921. Z belo palico je želel opozoriti ljudi na svojo slepoto. Bela palica je pomagalo slepim in slabovidnim; z njo se orientirajo po bližnjem okolju, hkrati pa je bela palica prepoznavni znak slepih, s pomočjo katere opozarjajo ljudi v okolici na svojo situacijo. Postala je kar simbol slepih in slabovidnih in leta 1970 je Mednarodna zveza slepih razglasila mednarodni dan bele palice.

Obstaja več vrst belih palic, ki se odlikujejo po svoji uporabnosti:

- cele palice so zelo dobre za samostojno gibanje, saj so zelo natančne pri določanju podlage;
- zložljive so praktične s stališča transporta, ker jih takrat, ko jih ne potrebujemo več, preprosto zložimo;
- teleskopske palice imajo možnost nastavitve dolžine;
- oporne palice z ročajem pomagajo starejšim slepim osebam, ker se lahko na njih pri hoji tudi oprejo;
- ultrazvočne bele palice imajo vgrajen senzor, ki zazna ovire tudi nad višino prsnega koša in glave. Ovire na tej višini ultrazvočna bela palica uporabniku sporoča prek vibriranja palice ali prek zvočnih signalov;
- bela palica v kombinaciji z GSM in GPS tehnologijo omogoča poleg zaznave ovir še določanje pozicije v globalnem prostoru, in sicer prek govora pove, kje se posameznik na določeni ulici nahaja in ga usmerja k cilju.

Leta 1976 je bela palica z oranžnimi črtami postala standardna palica za slepe, ki so hkrati gluhi, ki jih s skupnim imenom imenujemo gluhoslepi.

A ob vseh pozitivnih in tehničnih možnostih ima uporaba bele palice tudi stranski učinek. Občutek stigmatiziranosti. Na eni strani je občutek, da ko enkrat vzameš belo palico in hodiš z njo, priznaš vsem, da si slep. Na drugi strani se pojavi občutno spremenjeno vedenje okolice do osebe, ki hodi z belo palico. Vedenje do slepih je enkrat izogibajoče, drugič pokroviteljsko, tretjič kot da ni nič. Občutki slepega so v začetku mučni, nevzdržni. Veliko je takih, ki si na podlagi teh občutkov izoblikujejo različne razlage, zakaj ni smiselna, potrebna ali možna uporaba bele palice. No, kakor kdo. Ko premagajo te občutke, postanejo bolj samostojni in gibljivi.

Za konec poglavja o beli palici pa še dve zgodbi, ki mi jih je povedala gospa Slavica.

Prva zgodba gre takole: »Moja prijateljica z belo palico je čakala na prehodu za pešce brez semaforja, da se zaustavi kolona avtomobilov. Medtem jo nekdo potreplja po rami in ji reče: 'Gospa, a grem lahko z vami čez cesto, a veste, zelo slabo vidim?' Prijateljica je sicer zelo presenečena, a ji kljub temu reče: 'No, naj vam bo, ko že ne vidite'.«. S kakšnim začudenjem so to spremljali ostali na prehodu, tega prijateljica seveda ni videla.

Druga zgodba pa: »Na sprehodu mi prideta naproti dva možakarja, ki se med seboj glasno pogovarjata in ni težko ugotoviti, da sta Prekmurca. Ko gresta mimo mene, eden od njiju pravi prijatelju: »Ge že zaj delajo take palice, ker kar same slépe naprej pélejo?« Ob nasmehu na ustih se mi porodi misel: »Aha, zato imajo novejše palice koleščka.«.

### **Nekaj pravil za pristop k slepi in slabovidni osebi (za na zid)**

- Ne puščajmo ovir na mestih, kjer slepi in slabovidni ljudje redno hodijo mimo.
- Pripeta vrata so za njih nevarna ovira.
- Pri branju časopisov in revij najprej preberimo naslove. Naj slepi ali slaboviden sam odloči, kaj bi rad slišal. Ne prekinjajmo branja s pripombami – to moti.
- Slepega oziroma slabovidnega sogovornika vedno opozorimo, ko ga zapuščamo in kadar se k njemu vrnemo.
- Če slepi oziroma slabovidni želi, da mu natančno opišemo ljudi, okolico ali predmete, običajno to jasno izrazi. Nikakor pa mu opisov ne vsiljujemo.
- Dobro je, če slepega - slabovidnega spontano opozarjamo na posebne in nenavadne stvari, se zlasti na morebitne spremembe v prostoru. Takšne informacije mu zelo koristijo.
- Če bi slepemu radi kaj ponudili, ga pokličemo po imenu, če pa njegovega imena ne poznamo, se ga narahlo dotaknemo. Ne pozabimo mu naštetih možnosti izbire. Slepi oziroma slabovidni sami odločajo o sebi. Nikoli slepemu oziroma slabovidnemu ne ponudimo pladnja z več kozarci.
- Slepim oziroma slabovidnih ljudi ne pozdravljamo z dvigom rok, kimanjem. To nadomestimo s prijazno besedo.
- Če nas slepi ne pozna ali morda pozabi naše ime, se ob srečanju z njim predstavimo.
- Besedi »videti« ali »slep«, lahko v pogovoru s slepimi uporabljamo brez zadržkov. Neuporabna je beseda »tam«. Pomilovanja ne izražamo.
- Če smo slepemu oziroma slabovidnemu pomagali odložiti plašč ali prtljago, natanko povemo, kje se nahaja.
- Ponudimo slepemu sedež, sam pa se bo odločil, ali ga bo uporabil ali ne. Pri tem mu pomagamo tako, da mu položimo roko na naslonjalo, ali pa mu povemo, na kateri strani je sedež.
- Pri vodenju se slepa oziroma slabovidna oseba oprime naše roke. Na ozkih prehodih je vodeči vedno spredaj. Slepega opozorimo, preden stopimo na pločnik, če zavijemo levo ali desno, na stopnice in podobno.

## **Pravila na kratko (za tiste, ki se jim ne da brati daljše verzije):**

- Preden storimo nekaj za slepega oz. slabovidnega ga vprašamo, če mu lahko pomagamo in kako.
- Spoštujemo njegovo osebnost.
- Spoštujemo njegovo zasebnost.
- Njegova soba je njegov dom.

## **Dostop do kulture**

Tudi slepi in slabovidni se radi udeležujejo različnih kulturnih dogodkov in srečanj. Težave, ki jih imajo pri tem, se počasi izboljšujejo. Ustanove in posamezniki se trudijo, da jim čim bolj olajšajo dostopnost. Še vedno pa potrebujejo bodisi spremljevalca bodisi psa vodiča (upam, da ste že slišali zanj). Naj povem, da so nekateri celo sami kulturni ustvarjalci. Imamo slikarje, pesnike, pisatelje, glasbenike, igralce, pevce, fotografe. Svoje stvaritve predstavljajo po celi Sloveniji in svetu. Če koga zanima njihova ustvarjalnost, jo lahko začne raziskovati na spletni strani ZDSSS (<http://www.zveza-slepih.si/index.php?naslov=kultura>), kjer so v začetku leta 2013 dobili podstran »Kultura«.

Da bi se uporabnikom s posebnimi potrebami lahko čim bolj posvetili, morajo biti ustanove vsaj malo seznanjeni z njihovimi posebnostmi in potrebami. Orientacijo v prostoru za slepe in slabovidne se lahko reši s taktilnimi talnimi ali stenskimi oznakami. Uporabijo se lahko vodila, ki s svojo reliefno strukturo pomagajo slepim in tistim s težjimi okvarami vida. Lahko jih tipajo z obutvijo, z belo palico ali z rokami (stenske izvedbe). Vodila morajo biti praviloma močno kontrastno obarvana, da si pri orientaciji lahko pomagajo še slabovidni. Informacije o ustanovi, njenih fizičnih razsežnostih, razporeditvi prostorov in o tem, kar obiskovalcem ponuja, se jim lahko ponudi v brajevi pisavi, povečanem tisku (font Ariel black font vsaj 18), zvoku. Lahko uporabite tudi različne elektronske naprave. Predvsem pa je potrebno biti pozoren, ko slep ali slaboviden pride v prostor in išče recepcijo ali informacijsko točko kulturne ustanove. Iskanje teh točk je lahko zelo neprijetno in lahko se zgodi, da slepega ali slabovidnega ne bo več k vam (prvega vtisa se ne da popraviti). Potrebno si je vzeti čas in mu predstaviti ustanovo, prostore, okolje. Popeljite ga skozi prostore in mu jih nazorno opišite.

Opisujte v smeri urinega kazalca, na primer:

- Pred vami je krožnik na 9 meso, na 12 je omaka, na 3 je krompir, na 6 je...
- Nahajava se pri recepciji. Pet metrov za vašim hrbtom so vrata, ki vodijo v...
- V smer, v katero gledate, se nahajajo soline.
- Obrnite se v smer, iz katere piha veter.
- Do tja je 100 korakov. Vhod je na vaši levi strani.

Slepemu lahko ponudite tudi gradivo v brajevi pisavi, slabovidnemu pa v povečanem tisku. Vendar bodite pripravljeni tudi na to, da zaradi različnih vzrokov (na primer, kasneje oslepel) ne znajo vsi slepi brati brajeve pisave. Obstaja elegantna rešitev: gradiva pretvorjeno v zvok. To osebi z okvaro vida omogoči popotovanje skozi ustanovo in njene zbirke.

V gledališču ali v kinu bi lahko s pomočjo naprave, ki služi za prevajanje, opisovali dogajanja na odru ali na filmskem platnu oziroma na TV zaslonu. To imenujemo avdio deskripcija. Nekaj primerov dobre prakse: v Mestnem gledališču so začeli z bralnimi uprizoritvami klasičnih iger iz svetovne in domače zakladnice. Vsak mesec tako uprizorijo eno igro, ki jo po potrebi tudi večkrat ponovijo. V gledališču pravijo: »Takšen stik z gledališko umetnostjo je namenjen vsem tistim, ki gledališča ne morejo uživati v njegovi vizualni in spektakelski dimenziji, se pravi slepim in slabovidnim. Bralne uprizoritve med drugim razvijajo bolj senzibilen odnos do govornice, umetniško oblikovane besede, spodbujajo fantazijo ter pozitivno vplivajo na zbranost in pozornost.«. V neki galeriji pa so zapisali: »Postavitev nove razstave za obiskovalce z okvaro vida sledi razstavnemu principu zbirke; iz vsakega od slogovnih obdobij so kustosi izbrali po enega od najznačilnejših eksponatov in ga v originalu ali repliki pripravili za taktilni ogled. Dodatna pojasnila o predmetu so na voljo v prilagojenem informativnem gradivu (v katalogu s povečano pisavo za slabovidne in v katalogu v brajici za slepe obiskovalce). Predmeti so na ustrezni višini in so pritrjeni. Oglednih predmetov je devet; od tega so trije originali in šest replik.«.

Skratka, kot bi rekel stari Galileo: »In vendar se premika!«

### **»Made for all« ali nekaj besed za konec**

Da se slepa ali slabovidna oseba uspešno vključi v družbo, potrebuje veliko volje, energije in iznajdljivosti. Če k temu dodamo še okolje polno ovir, smo slepim in slabovidnim onemogočili samostojno gibanje. Kaj hočem s tem povedati? Gre za težave, ki se jih videči ne zavedamo. Pa je res tako?

- Električni avtomobili neslišno vozijo po prometnih površinah, ki jih uporabljamo pešci in kolesarji.
- Premajhni napisi:
  - v mestih (na stavbah, prometnih znakih, ...);
  - v trgovinah (cene, imena in opisi izdelkov, enake barve in oblike embalaž izdelkov);
  - avtobusi in avtobusne postaje; vozni redi so napisani z malimi črkami in številkami, zato slabovidni ne zmorejo videti napisov oziroma števil avtobusov.
- Težavo predstavljajo predstavitve snovi na raznih računalniških projekcijah in drugih naprednih načinih poučevanja.
- Krožišča zaradi svoje oblike in načina prečkanja predstavljajo velik problem.
- Parkirani avtomobili na pločnikih.
- Pozimi neočiščeni pločniki, na novo postavljeni količki in opozorilne table. Pri načrtovanju infrastrukture in cestnih elementov se izvajalci osredotočijo izključno na estetiko za videče, pozabijo pa na invalide, slepe in slabovidne. S pazljivim načrtovanjem in upoštevanjem specifičnih potreb vseh ljudi bi prihranili mnogo stroškov za kasnejše dopolnitve in se izognili težavam invalidnih ljudi. Celostna ureditev urbanega okolja (klančine pri pločnikih, zvočna skrinjica na semaforju, ki z zvokom nakaže, kdaj je zelena luč za pešce in podobno) omogoča vsem ljudem kvalitetnejše življenje. Invalidi bi dejali: »Kar je dobro za nas, je tudi za vas.«.

Ali bi komu škodili s tem:

- Da bi na primer mikrovalovka ali pralni stroj imela večje črke, mogoče tudi napise v brajci?
- Ali da bi obstajala možnost, da bi slepi in slabovidni lahko uporabljali zvočna navodila oziroma bi pri upravljanju naprave z gumbi slišali opozorilo?

Recimo v navodilu za tiskalnik piše: »Slepi ali slabovidni uporabnik lahko s pomočjo namenskih programov za prepoznavo govornih ukazov napravi najprej določi večje število opravil, ki jih želi izvesti. Ta opravila se nato shranijo pod določeno številko naloge (in pošljejo v izbrano napravo), ki jo uporabnik le izbere na tipkovnici večopravilne naprave. Opravila se nato izvedejo po zadanem vrstnem redu, slepi in slabovidni pa imajo na ta način skoraj enak dostop do tiskalniških funkcij kot uporabniki, ki te naprave upravljajo prek zaslona, občutljivega na dotik.«

Če bi upoštevali pravilo narejeno za vse, bi se nam stvari malce podražile, recimo za 10 €. Slepim in slabovidnim pa bi se cene znižale npr. iz 400€ na 60€. Za konec pa še to.

Razmislimo o besedah, ki so vklesane v knjigo na londonskem spomeniku Williamu Shakespearu: »There is no darkness, only ignorance.«

## Viri in literatura

Slepi in slabovidni, ki jih srečujem vsak dan in tudi tiste, s katerimi sem se družil. Od njih sem se največ naučil.

80 let: Drobci iz organiziranega delovanja slepih in slabovidnih oseb na Slovenskem (2000). Ljubljana: Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije.

Beverley, B. (1997). Louis Braille: slepi francoski deček, čigar izum pomaga milijonom slepih, da lahko berejo. Ljubljana, Celje: Mohorjeva družba.

Mlekuž, V. (ur.). (1969). Svetloba izpodriva temo: zbornik slepih Slovenije . Republiški odbor Zveze slepih Slovenije: Ljubljana.

Herman van, D. (1992). Ne tako, ampak tako: knjižica nasvetov za prijaznejše druženje s slepimi in slabovidnimi. Ljubljana : Skušek.

Golob, M. (1989). Pot k svetlobi. Zavod za slepo in slabovidno mladino: Ljubljana.

Henri, P. (1975). Život i djelo Louisa Braillea. Tiflološki muzej: Zagreb.

Mihelič, B, Čufer B. (ur.) (2005). Podaj mi roko: 85 let organiziranega delovanja slepih in slabovidnih na Slovenskem. Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije: Ljubljana.

Hubert, V. (1995). Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije naših 75 let. Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije: Ljubljana.

Kačič, M. in Pungertnik, S. (ur.). (2009). Louis Braille in njegov genialni izum: izbor besedil ob 200-letnici rojstva Louisa Braillea. Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije. Ljubljana: Revija Rikoss:

[http://new.lung.si/dodatki/03\\_MIRJANA\\_HAFNAR\\_razumevanje\\_slepote\\_.pdf](http://new.lung.si/dodatki/03_MIRJANA_HAFNAR_razumevanje_slepote_.pdf),  
22.12.2013

Kačič Marino, Bela palica - mednarodni dan bele palice, Rikoss, letnik 5, številka, 3 2006 [http://www.zveza-slepih.si/rikoss/rikossi/rikoss3\\_2006.pdf](http://www.zveza-slepih.si/rikoss/rikossi/rikoss3_2006.pdf) 1.12. 2013

<http://www.zveza-slepih.si/> 23.12.2013

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v Zborniku za spodbujanje demokratičnega emancipiranega dialoga med ponudniki kulturnih dobrin ter obiskovalci. Ljubljana: Društvo ŠKUC, Galerija ŠKUC 2014.



# Lepa hiša je. Morali bi jo zasesti

Aktualizacija muzeja<sup>19</sup>

*Claudia Hummel*

## Povzetek

Tekst opisuje tri umetniške intervencije. Prva je intervencija na Documenti 12, ki je prevpraševala spremljanje umetnosti in umetniških del prek telesno-praktičnega delovanja. Druga opisuje nasprotno branje razstave, kakor nam ga ponuja znanje, ki ga uporabljamo pri vsakodnevem življenju: prikaže zgradbo na 6. berlinskem bienalu, v kateri so bila razstavljeni dela o skvotanju, ki so jo komentirali bivši skvotarji. Tretji primer se nanaša na migrantsko skvotanje razstave in vprašanja migracij in položaja migrantov. Gre za razstavo v razstavi, v kateri je prikazano njihovo življenje in ki prevprašuje namen ter politični vpogled kulturne inštitucije, v tem primeru nemškega muzeja za zgodovino. Vsi trije primeri soočajo umetniške inštitucije z različnimi oblikami znanja in strokovnih kompetenc na področju galerijske pedagogike: kako lahko 'apliciramo' umetnost, kakšne so njene možnosti in odgovornosti v luči galerijske pedagogike, da bi ta postala 'orodje', s katerim lahko prevprašujemo dogajanje v sodobni družbi.

Ključne besede: skupnost, umetniško posredovanje, zaznavanje, delavnice, kritično učenje, gentrifikacija, performativnost

Claudia Hummel je umetniška pedagoginja in umetnica, predavateljica na Art in Context, UDK Berlin. (claudia-hummel@gmx.net)

## Abstract

The text is about three different interventions into art exhibitions. The first approach is about an intervention at Documenta 12, questioning the possibilities of art reception and artworks through physical acting and re-acting. The second example describes a counter-reading of an exhibition through different forms of every-day knowledge: building of the 6th Berlin Biennale which showed artistic works using forms and evoking associations about squatting was counter-read by former squatters. The third example is about squatting an exhibition about the issue of migration by refugees and activists. By doing an exhibition in the exhibition about their own life, they question the intention and political seriousness of the cultural institution – in this case the German Historical Museum. All three examples confront art institutions with

---

<sup>19</sup> Besedilo je bilo v nemščini prvič objavljeno leta 2012 v publikaciji *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, 79–115. Wien: Turia & Kant.

different forms of knowledge and describe the fields of gallery education. How can we “apply” art and what is the possibility and responsibility of gallery education to become an atelier to question contemporary society?

Keywords: community, contemporary art, critical gallery education, educational turn, gentrification, intervention, performativity

Claudia Hummel is fine arts pedagogue and artist, lecturer at Art in Context at UDK Berlin. (claudia-hummel@gmx.net)

V besedilu bom predstavila tri zgodbe, ki se povezujejo tako, da ljudje vsako od njih vzamejo kot povod za določeno ravnanje. V vseh treh primerih so bila posamezna umetniška dela ali pa celotna razstava deležni uporabe, nadaljevanja in vnovičnega branja. Gre za tri primere, ko vnovično branje, ki je prav tako dejanje, tvori dejansko zgodbo. Trikrat pove tudi nekaj o namenu dejanja. Delno želim z zgodbami predstaviti način dela na področju umetniškega posredovanja, ki sem ga razvila in preizkusila z drugimi umetniki in umetnicami. Pri tem bom samo orisala celotno strukturo posameznih projektov. Pripoved se bo nanašala na tiste trenutke dela na področju umetniškega posredovanja, ki so mi pomagali pri pridobivanju znanja na tem področju.

Najprej želim razložiti svoj pogled na področje umetniškega posredovanja. Študirala sem umetnost in umetnostno vzgojo, delala sem kot svobodna umetnica in bila več let del umetniške skupine z imenom »finger«. Najbolj izstopajoč projekt v tem času se je imenoval »evolucijske celice« (evolutionäre zellen). Šlo je za natečaj, ki sta ga leta 2002 razpisala berlinska galerija NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst; Novo društvo za likovno umetnost) in leta 2004 muzej Karl Ernst Osthaus v Hagnu z naslovom »Kako oblikujete svojo družbo?«. Natečaj je vključeval vse panoge in poklice, laike in strokovnjake z različnih družbenih področij, družbene skupine in posameznike. Danes bi temu rekla »samoorganizacija družbenega okolja«. Iskali so »prispevke, ki s produktivnim mišljenjem in z nenamensko uporabo predpisanih pogojev tematizirajo razmere (...), prispevke, ki sprožajo oziroma zahtevajo nove načine razmišljanja o sedanjih družbenih in kulturnih konvencijah (...)« in »prispevke, ki niso primeri teorij, temveč družbene resničnosti«. <sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Letak evolutionäre zellen, 2004; glej tudi: [www.fingerweb.org/html/evonetneu/startIndex.html](http://www.fingerweb.org/html/evonetneu/startIndex.html).



Fotografija 1: Razstava »evolucijske celice«, galerija NGBK, Berlin 2002. (Foto: © finger)



Fotografija 2: Predstavitev begunske iniciative Brandenburg na razstavi »evolucijske celice«, Berlin 2002 (Foto: © finger)

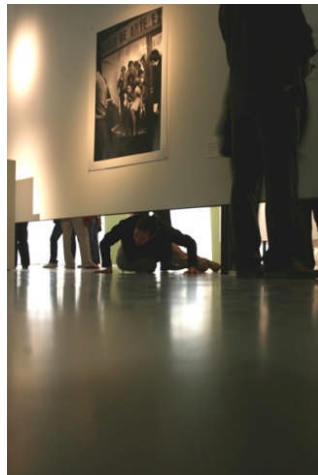
Pregled oddanih projektov, sestanki žirije in priprava razstave, na kateri smo predstavili skoraj vse prejete projekte (pri natečaju smo dobili okrog 300 prijav) in tudi skupni komunikativni dogodki, kot so odprtje razstave, predstavitve in simpoziji na tematiko oddanih projektov, so mi omogočili, da sem se (več let) intenzivno ukvarjala s sodelujočimi v projektih menjalnega kroga, medgeneracijskimi stanovanjskimi modeli, subverznimi komunikacijskimi strategijami, pristopi k zasedbi javnega (prostora), s kreativnimi protesti in z razširjanjem umetnostnih pojmov – torej z nekakšno mešanico umetnosti, upora in alternativnih življenjskih slogov, ki smo jih umetniki prenesli v muzeje.

Od leta 2009 sem predavateljica v sklopu magistrskega študija z naslovom Umetnost v kontekstu na Univerzi za umetnosti v Berlinu. Moje področje je umetniško delo z družbenimi skupinami. Že dlje časa opazujem, kako sedanji študentje iščejo družbene oblike, ki bi jih bilo mogoče uporabiti v sodobnih umetnostnih praksah. Z umetniškim delovanjem želijo dejavno sodelovati v družbi. Opažam željo po

srečevanju z ljudmi, delitvi izkušenj in težnjo po sodelovanju, ki presega posamezno disciplino, sistem ali okolje.

S tako imenovanim področjem umetniškega posredovanja v kontekstu razstavljanja sodobne umetnosti se ukvarjam že od leta 2007, ko sem bila zadolžena za vodenje otroškega in mladinskega dela umetniškega posredovanja na 12. razstavi Documenta. Od takrat sem bolj ali manj povezana s tem področjem, sodelovala sem z različnimi galerijskimi ustanovami, izvajam svoje projekte in v zadnjem času pripravljam osnutke projektov, v sklopu katerih lahko študenti razvijejo svoj način dela.

Aktualne razprave o nujnosti odpiranja muzejev in razstavnih institucij, vprašanja o umetnosti in njeni estetski ter politični učinkovitosti, potreba po sodelovanju različnih ljudi in strok pri posameznem projektu in želja, da prostor umetniškega posredovanja postane dejaven prostor refleksije, so me motivirali, da sem povezala vsa področja, na katerih imam izkušnje.



Fotografija 3: Claudia Hummel in Annette Krauss: testing Carnevale, Kassel 2007. (Foto: © Sehen am Rande des Zufalls)



Fotografija 4: Graciela Carnevale: brez naslova – dokumentacija projekta Ciclo de Arte Experimental. Fotografija 1968. (Foto: © Graciela Carnevale)

## Prvi primer

Najprej se osredinimo na poletje leta 2007 na razstavo Dokumenta 12 v muzeju Fridericianum v Kasslu. Na prvi sliki vidimo, kako se oseba plazi pod razstavno steno. Prostor, v kateri je razstava, je bil v zvočnem vodniku opisan kot prostor liričnega performansa. Na steni je fotografska dokumentacija projekta argentinske umetnice Graciele Carnevale. Prikazana je situacija, pri kateri ženska prek pravkar razbitega stekla izložbe stopi na cesto.<sup>21</sup> Kaj se je zgodilo? Graciela Carnevale je leta 1968 v okviru ciklusa eksperimentalne umetnosti v Rosariu obiskovalce povabila na razstavo. Ko so prispeli, je zaprla razstavni prostor in odšla. Po eni uri je nekdo od zunaj razbil steklo in obiskovalci so lahko spet zapustili prostor. Razstavljen fotografija prikazuje ta trenutek.

Prva fotografija je bila posneta v sklopu delavnice z naslovom Gledanje na robu naključja (Sehen am Rande des Zufalls). Delavnico za umetnike, umetnostne pedagoge in člane ekipe za umetniško posredovanje Documente 12 sem zasnovala z umetnico Annette Krauss. Zastavili sva vprašanja: Kaj počnemo ob obisku razstave? Ali se osredotočamo predvsem na gledanje in opazovanje? Kateri impulzi v prostoru na naše telo delujejo nezavedno in tako vplivajo na zaznavo? Kako lahko nezavedno dejanje pretvorimo v zavedno? Ali lahko s ciljnim telesnim delovanjem stvari dojemamo drugače?



Fotografija 5: © Sehen am Rande des Zufalls, 2007.

Delavnica je izhajala iz hipoteze, da obisk razstave ni popolnoma vizualni dogodek, temveč poteka večinoma nezavedno kot telesno-praktično delovanje. Telesno obnašanje, ki je občuteno kot vsakdanje, se povezuje tako z arhitekturo, prikazom razstave, z deli kot tudi z obiskovalci. V njem je vsebovana implicitna vednost telesa, ki je odvisna od starosti, vzgoje, okolja in individualnih izkušenj, ki jih je obiskovalec

<sup>21</sup> Več o tem glej: <http://www.documenta.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=&knr=5>.

pridobil pri predhodnih obiskih razstav ali jih je prenesel, iz katere druge izobraževalne situacije, na primer iz šole, univerze in morda celo iz cerkve.

Na delavnici smo preizkusili metode telesnega zaznavanja, ki so merile k temu, da pozornost preusmerimo na lastno telesno vsakdanjost v kontekstu razstave/obiska muzeja in jo tako naredimo za predmet preiskave.



Fotografija 6: © Sehen am Rande des Zufalls, 2007.

Pri tem smo preizkusili tudi metode, kako s telesnim zaznavanjem analiziramo »zaznavno početje« drugih obiskovalcev razstave, ne da bi se zgolj umaknili na stališče vizualnega opazovanja, na »gledanje gledanja«. S sredstvi telesnega posnemanja smo torej preučevali zaznavne ritme drugih obiskovalcev (pri tem smo poskušali drugo osebo spremljati pri zaznavi razstave, tako da smo prevzeli njeno telesno držo, ritem hoje in trajanje zadrževanja na določenem mestu).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Predmet raziskave je bil tudi interakcijski potencial telesa v okviru vodenega ogleda razstave. Posredovalka umetnosti je nekaj trenutkov po pozdravu skupino zapustila oz. stekla stran in se spet (po podrobnem vodstvu, ki ga je opravil drug vodič) pojavila pred delom Jirija Kovandasa. Napis pod sliko Jirija Kovandasa se glasi: »S prijatelji se dogovorim za to, da lahko potem stečem stran«.

Cf. Krauss, Annette in Hummel, Claudia (2008): *Dokumentationsplakat Sehen am Rande des Zufalls*. Ibid (2009): *Sehen am Rande des Zufalls*. V *Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*, A. Güleç idr. (ur.), 122. Zürich / Berlin: IAE.



Fotografija 7, 8 in 9: Prikaz načina obnašanja. Leva oseba z empatično vajo poskuša posnemati receptivno obnašanje desne osebe v prostoru z deli Luisa Jacoba. (Foto: © Sehen am Rande des Zufalls, 2007)

Telesna dejavnost služi tudi k temu, da lahko na malce neobičajen način popolnoma osvojimo razstveni prostor. Prostor zaznavamo različno glede na svoj trenutni položaj, kar velja tudi za način gibanja. Če se po prostoru gibamo drugače, na primer se postavimo v kot, plezamo čez stole ali se podamo na oder, hitro zelo veliko izvemo o nevidnih pravilih in o razmerju moči med stenami, ki sooblikujejo vedenje, kot tudi o posameznih vlogah.

Tako pridemo do postopkov discipliniranja v muzeju, ki so bila obsežno že obdelana v okviru umetniškega posredovanja.<sup>23</sup> Dorotheeja Richter (2007: 196) kritično ugotavlja: »Idealnega opazovalca zaznamuje določeno ritualno obnašanje, ki ga Richard Sennett imenuje gesta opazovanja. Ljudje se osredotočeno, opazujoče, zadržani in pasivno do razstavljenega gibljejo po ekspresivnem okolju.« Čeprav želi umetnost nekaj drugega - ob tem pomislim na razstavo Graciele Carnevale.

Cilj delavnice je bil s telesno dejavnostjo zaznati svoje predstave o idealni podobi opazovalca z razkrivanjem sprejetih navad. Z vajami je skupina razvila željo in sposobnost za dojetje prostora in bolje razumela, kako lahko razstavo oziroma muzejski prostor prilagodijo »sebi«.

<sup>23</sup> Cf. npr. Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht - Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie V *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*.



## Drugi primer

Poleti leta 2010 me je berlinski inštitut za sodobno umetnost KW (Kunst-Werke) kot predavateljico na Inštitutu za umetnost v kontekstu povabil, da v sklopu 6. berlinskega bienala sodobne umetnosti s skupino študentov izvedem projekte umetniškega posredovanja.<sup>24</sup>

Preko umetniško-kooperativnih projektov naj bi z lokalne perspektive vnovič prebrali in komentirali dela, razstavljenega na Bienalu, pri čemer smo se osredinili predvsem na dela, ki so bila razstavljenega na razstaviščih v berlinski četrti Kreuzberg. Po dogovoru z odgovornimi na inštitutu KW, pristojnimi za projekt Bienala, naj bi ti projekti razstavi dodajali odprtost, lahko tudi humorno lahkotnost, jo opazovali iz različnih vidikov, sprejemali sporočila, zrcalili in ponujali povratne informacije, zato so jih poimenovali satelitski projekti.<sup>25</sup> Po moji zamisli smo se z načrtovano izmenjavo signalov osredotočili na območje Kreuzberg. Razen stalnega razstavnega prostora KW Berlin v četrti Berlin Mitte se Bienale na območju Berlina vedno umešča v prostor. Tokrat je bil namenoma umeščen v nekdanji vzhodni del mesta (kjer tudi sama že deset let živim, kar zame ni nepomemben detajl).

Zgodovino Kreuzberga so zaznamovale delovne migracije. Območje je bilo vedno prehodno: najprej so se tam nastanili hugenoti, pozneje pa delovni migranti, ki so iz Šlezije<sup>26</sup> potovali na Saško (čeprav Berlin ni bil del Saške). Ti so našli zatočišče v hitro zgrajenih stanovanjskih blokih v bližini šlezijske železniške postaje (op.p. današnji Ostbahnhof v Berlinu) in železniške postaje Görlitz. Bloki so bili nemalokrat gosto poseljeni, v povprečju je v enem stanovanju, v prvih šestih mesecih brez plačila najemnine, »brezplačno bivalo« sedem ljudi. (Düspohl, 2009: 62) Zaradi gradnje Berlinskega zidu in izpada vzhodnonemške in vzhodnoberlinske delovne sile so se leta 1961 začele »moderne« migracije v Kreuzberg. Berlinska velepodjetja so novačila grške, turške in pozneje tudi jugoslovanske zdomce, ki so jih sprva namestili v samske domove, pozneje pa so postali »prehodni najemniki« starih zgradb, predvidenih za rušenje, brez dolgoročne stanovanjske perspektive za stalno bivanje. (ibid: 147)

Najpozneje od leta 1968 so se zlasti zaradi nizkih najemnin v Kreuzberg začeli naseljevati tudi mladi: dezertjerji zvezne vojske iz Zahodne Nemčije, študenti, ki jih je pritegnil mit ob nastanku Freie Universität, in seveda umetniki.

Že leta 1963 se je Berlinski senat odločil za sanacijo območja Kreuzberg-Kottbusser Tor. Načrtovana sanacija je predvidevala popolno rušenje propadlih starih zgradb, ki

---

<sup>24</sup> Leta 1996 je KW ustanovila Berlinski bienale za sodobno umetnost, ki je leta 2012 potekal že sedmič. Več informacij najdete na spletnem naslovu: [www.kw-berlin.de](http://www.kw-berlin.de).

<sup>25</sup> [http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=133&Itemid=177](http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=133&Itemid=177).

<sup>26</sup> Še danes nakazuje ime podzemne železnice Schlesischer Bahnhof na končno postajo z železniško povezavo do Šlezije.



naj bi jih v sklopu spremembe prostorskega načrta, ki se je orientiral po avtocestnem tangentnem sistemu okoli starega mestnega jedra na vzhodu, nadomestili z modernimi »velikimi stanovanjskimi naselji«. Do leta 1974 so kljub nasprotovanju okrajnega odbora v Kreuzbergu dokončali stanovanjsko naselje »Neues Kreuzberger Zentrum« (295 stanovanj in 15.000 kvadratnih metrov obrtnih površin). (ibid: 121–146) Dokončanje modernističnega stanovanjskega naselja, ki naj bi med drugim ponujal razgled na avtocestno vpadnico in na današnji mestni trg Oranienplatz (kraj, ki ga je Bienale izbral za drugo razstavišče), pa je bilo tudi vzrok protestov proti berlinski urbanistični politiki. S tako imenovanimi vzdrževalnimi zasedbami so se prebivalci Kreuzberga zavzeli za prazne propadajoče stare zgradbe in jih zasedli. Pojem vzdrževalna zasedba pomeni, da so »zasedniki« stavbe, ki so jih zasedli, popravili in usposobili za bivanje, delno pa se navezuje tudi na pogajanja, da bi stavbe legalizirali. Gibanje je doseglo vrhunec okoli leta 1981 in je kljub hudim sporom ob policijskih deložacijah vodilo k temu, da so se stanovanjska podjetja zavezala k »postopni obnovi mesta«. (ibid: 143–144) Z zasedbami so v Kreuzbergu uspešno rešili obstoječe stare stavbe. Takrat je bilo na ta način naseljenih in obnovljenih okoli osemdeset stavb.

V okviru pripravljajočega teoretično-praktičnega seminarja smo se torej nahajali predvsem v tem predelu mesta, se pripravljali nanj in hkrati tudi na vsebine Bienala. Na koncu štirimesečnega procesa priprave je žirija, sestavljena iz članov berlinskega inštituta KW, berlinskega bienala in partnerjev iz Kreuzberga, med večjim številom različnih konceptov izbrala pet umetniških posredovalnih projektov, ki so bili izvedeni na začetku poletja v sodelovanju z lokalnimi udeleženci.<sup>27</sup> Projekte je spremljal niz pogovorov s predstavniki lokalnih iniciativ, s katerimi smo želeli vsebino razstave povezati z lokalnimi vprašanji, izkušnjami in željami.<sup>28</sup> Na tem mestu bom podrobneje opisala zgolj eno situacijo, tako imenovani Kiezgespräch (»pogovor v četrti«). Beseda Kiez v berlinskem žargonu pomeni mestni del oz. mestno četrt.



Fotografija 10: Center Regenbogenfabrik, Dvorišče s transparenti, 1981. (Foto: © Regenbogenfabrik)

<sup>27</sup> Osrednji partnerji so bili Osnovna šola Nürtingen ob trgu Mariannenplatz v Kreuzbergu in Muzej za mestni razvoj in družbeno zgodovino v Kreuzbergu (Kreuzberger Museum für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte).

<sup>28</sup> Več o tem, glej: [www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt](http://www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt).



Fotografija 11: Center Regenbogenfabrik 2010. (Foto: © Regenbogenfabrik)

Javni pogovor v okviru satelitskih projektov<sup>29</sup> je potekal s tremi ženskami iz mestnega centra Regenbogenfabrik, pripravila in vodila pa ga je umetnica Elfi Müller, ki je kot gostujoča študentka sodelovala v satelitski skupini.

Preden začnem pripovedovati o tem pogovoru, moram podrobno predstaviti tako 6. berlinski bienale kot tudi center Regenbogenfabrik. Razstavni naslov 6. berlinskega bienala je bil Kaj čaka zunaj. Naslov je določal » ... smer pogleda: iz umetniškega prostora v resničnost, ki ji za opisovanje in dožemanje niso več zadostovali enostavni modeli razlage sveta. Tehnološki razvoj in globalna ekonomska, politična in družbena kriza sedanjosti sta povzročila razpoke v naši resničnosti, povečala razdaljo med svetom, o katerem govorimo, in svetom, ki dejansko obstaja.« ([http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99](http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99), 2010)

Kuratorica Bienala Kathrin Romberg je za ta vprašanja izbrala umetniške pozicije, ki jim je pripisala zmožnost produkcije resničnosti in to ravno v izmeničnem učinkovanju s pogledom na realno razpoložljivo. Hiša na trgu Oranienplatz, nekdanja veleblagovnica, ki je bila deset let prazna, je bila skrbno izbrana za razstavo in ohranjena v obstoječi obliki. Sledi preteklosti so bile večinoma vidne, prostori so bili neobdelani ali v postopku adaptacije, razstava pa se je kot nalašč prikradla naravnost v te prostore, ki pa so bili vendarle varni za umetniška dela. Več povabljenih umetnikov je razstavljalo več del. Med njimi tudi umetnik Marcus Geiger, ki je za video-kabine v drugem nadstropju izdelal razstavno postavitve vijoličaste

<sup>29</sup> Za izvedbo satelitskih projektov je bil v bližini razstavnega prostora ob trgu Oranienplatz v ulici Dresden Straße 14, ki se odcepi od trga, najet prazen trgovinski prostor, ki ga je satelitska skupina uporabljala kot delovni prostor in kot prostor za javne prireditve. Za oblikovanje prostora je poskrbela scenografinja Anja Edelmann, prostor pa so lahko v osmih tednih razstave naprej preurejali tudi vsi sodelujoči umetniki v sodelovanju z občinstvom. Tako naj bi nastal lokalni resonančni prostor, zbrani odzivi pa so bili predstavljeni v okviru zaključka satelitskih projektov.

barve, ki se je skozi okna videla s ceste, razgrnil rdečo preprogo z napisom KOMMUNE (komuna), poskrbel za to, da okna niso bila očiščena, iz ostankov materiala, namenjenega obnovi stavbe in gradnji razstavne strukture na podstrešju stavbe, pa je izdelal tako imenovane »presežne stene« in na strehi izobesil zastavo. Njegova dela so se pojavljala po vsej stavbi in zasedla vsa nadstropja.

Po vsej hiši na trgu Oranienplatz se je razprostiralo tudi delo Adriana Lohmüllerja, ki je iz bakrenih cevi in zbiralnikov izdelal napeljavo, s katero je skozi stene več nadstropij prek solnega kamna dovajal ogreto vodo na pernico v prvem nadstropju. Delo je poimenoval Hiša miruje.

V tretjem nadstropju se je nahajala velika instalacija Hansa Schabusa iz različnih preprog, v veliki meri obrezanih in očitno močno obrabljenih talnih oblog, ki so jih med pripravami na bienale zbrali in odstranili iz berlinskih stanovanj. Naslov Stanovanje je nedotakljivo se nanaša na 13. člen nemške ustave, ki ima v Kreuzbergu zaradi zgodovine uličnih in hišnih bojov prav posebej eksploziven pomen. Preproge, razprostrte v nekdanji trgovini s pohištvom, spominjajo na spremembe, ki jih Berlin doživlja že leta, na vnovična prevrednotenja in izseljevanje ter na aktualne razprave o naraščajočih najemninah in gentrifikaciji, ki so je pojavljala tudi na umetniški sceni. (Katalog 6. Berlin biennale, 2010: 153)

Na razstavi se je tako torej znašlo kar nekaj predmetov, povezanih z bivanjem, osnovno preskrbo ljudi in zasedanjem stavb ter s spraševanjem o tem, kakšno vlogo imajo pravzaprav umetnost in umetniki v procesih sprememb v mestu, ki so povezane tudi z nami.

Gostje pogovora v mestni četrti so bile tri ženske, stare okoli 50 let, iz že omenjenega centra Regenbogenfabrik. Center je nekdanja tovarna v središču Kreuzberga, zasedena že leta 1981, v katerem so danes stanovanjski projekt, hostel, kavarna s slaščičarno, kolesarska delavnica, ki deluje po načelu »pomagaj si sam«, kino, menza, sosedska lesna delavnica, jasli in otroška umetniška delavnica. Sodelujoči delujejo kot kolektiv na osnovi solidarnostne ekonomije, kar med drugim pomeni tudi to, da vsi delajo vse in zato tudi enako zaslužijo. Družbeno-kulturni cilji projekta naj bi se torej udeležili s solidarnostnim skupnostnim delom in gospodarjenjem.

Ženske smo povabili, ker so imele izkušnje z zasedanjem stavb in z »življenjsko skupnostjo nesorodnikov«, kakor komuno opredeljuje slovar. Elfi Müller je med pripravami na pogovor spoznala in preučila prostore centra Regenbogenfabrik, med pogovori pa tudi pravila in načela tamkajšnjega življenja. Razstavo je pripravljala v sodelovanju s sodelavko z bienala Judith Bögner, s katero sta si bienale ogledali skupaj z ženskami iz centra Regenbogenfabrik.

Skupni javni pogovor, ki je v okviru razstave potekal v razmiku nekaj dni, je želel hkrati predstaviti njihovo (lokalno) zgodovino in načela solidarnostne ekonomije. Po

potrebi naj bi izpostavili, komentirali oziroma brali vsebino berlinskega bienala. Občinstvo je bilo tisti večer maloštevilno. Prišli so le tisti, ki jih je »res« zanimalo, med njimi nekaj sodelavcev umetniške pisarne Bienala, saj so imeli le redkokdaj priložnost za tako neposreden pogovor s »svojim občinstvom«.

Po uvodni predstavitvi centra Regenbogenfabrik in po anekdotičnih, biografskih pripovedih o tem, kdo se jim je pridružil, so ženske komentirale umetniška dela bienala na temo komune in revolucije. Preprogo z napisom KOMMUNE so očitno poznali vsi, žal pa je bila izdelana iz industrijske klobučevine. Ali ni pojem »komune«, odtisnjen še na tej rabljeni preprogi, v tem primeru prej obrabljena podoba? Morda bi bila vendarle bolj smiselna kakšna večja miza z različnimi dnevnimi časopisi, skodelicami kave, igračkami in takratno »kašo okupatorjev« – testenine ali riž z neopredeljivo zelenjavno čorbo – iz skupnega prostora centra Regenbogenfabrik.



Fotografija 12: Zasedniški vsakdan, 1981. (Foto: © Regenbogenfabrik)



Fotografija 13: Marcus Geiger: Kommune, 1996. (Foto: Michael Strassburger © 6. Berlin Biennale)

Stene iz ivernih plošč in blede vijoličasti oplesk? Videti je bilo, kot da želijo Geigerjeva dela obuditi nekdanje zasedbe – le da so bile hiše takrat v veliko slabšem stanju, oskrbovalni sistemi večinoma vidni – tako kot Lohmüllerjeva instalacija – in pogosto improvizirani. Zaradi pomanjkanja denarja je bila dimna cev včasih narejena kar iz pločevink. In te nagnusne preproge so takrat že vse odstranili, da se je pokazal les. Zastava na strehi? Nekam majhna se zdi. »Takrat smo imeli večje.« In scefran vogal? Revolucijo postavlja pod vprašaj. »Ja, že res, a te stare ideje so nam še vedno všeč.« In na podstrešju je razlika med takrat in danes najbolj očitna: »Čudovito podstrešno stanovanje s pogledom daleč naokrog. Drago, drago, drago.« Ja, zanikanje v tem delu mesta je že zelo dolgo prisotno. Center Regenbogenfabrik pa naj bi po deležih pravkar prodali nekemu dunajskemu odvetniku. Slišali so, da je odvetnik tudi družbeno dejaven in zato še ne vedo zares, kaj jih čaka.

Nato smo razpravljali tudi o prednostih odločanja s konsenzom v nasprotju z večinsko odločitvijo in o postopni obnovi mesta v 80. letih 20. stoletja ter tedanje stanovanjske razmere primerjali z današnjim sistemom nereguliranih najemnin. Stavbo na trgu Oranienplatz je ena od žensk komentirala takole: »Lepa hiša. Morali bi jo zasesti.«



Fotografija 14: Trg Oranienplatz, rdeča zastava. (Foto: Michael Strassburger, © 6. Berlin Biennale)



Fotografija 15: Vstopate v zasedeni del Berlina. (Foto: © Regenbogenfabrik)

Zakaj vam vse to pripovedujem? Zakaj si drznem, delno v posrednem govoru, ta sicer javen, a kaj hitro iskren in zaupen pogovor ponesti v širšo javnost? Zato, ker si prav take pogovore želim pri umetniškem posredovanju v prihodnosti. Zato, ker se je s tem izpolnila moja želja, da prek lokalnih perspektiv in specifičnega strokovnega znanja preizkusimo in preberemo razstavljenе vsebine. In zato, ker si želim, da bi razstavo na trgu Oranienplatz res zasedla tudi neumetniška publika. Geiger je morda opozoril na izrabljen pomen komune. A v tem pogovoru je vendarle nastala začasna skupnost, morda celo nek začasen MI. (Rogoff, 2002) Skupnost med umetnostjo in življenjem. Partnerstvo med umetnostjo, ki naj ustvarja resničnost, in ljudmi, ki so resničnost ustvarili. Soočenje umetnosti s kritičnim pričakovanjem in kritično vsakdanjo prakso. Soočenje med umetniškim trgovanjem (Gludowatz in dr., 2010) in umetnostjo trgovanja (de Certeau, 1988). Mnenje o Bienalu je tako postalo jasno. Razstava se je znašla nenavadno daleč od morebitnega občinstva. Brez nas, brez vprašanj umetniškega posredovanja, do tega srečanja nikoli ne bi prišlo. Prizorišče na trgu Oranienplatz je bilo oblikovano tako nepretenciozno, da lokalni stanovalci pogostokrat sploh niso slutili, da se je v stavbi začelo nekaj dogajati. Če se je kdo vendarle pretihotapil do tja, se je znašel pred tako imenovano Cono, nekakšno preveliko garderobo Romana Ondaka, ki je skorajda prazna vzbujala vtis, da za njo ni prav veliko ali pa da celo nikogar ni.

Na tem mestu bom odgovorila na kuratorsko vprašanje Kathrin Rhomberg: »Kako lahko sodobna umetnost prispeva k temu, da bo opazovalcu predstavljala zagotovilo same sebe in sveta, ter kako lahko zagotovi, da bodo opazovalci v tem svetu bolj prisotni?« (2010: 40)

Tako, da se vzpostavi pogovor z opazovalci, da ob srečanju z umetnostjo ne pozabimo na lokalno znanje in resnične izkušnje; tako, da pogled ni usmerjen zgolj iz umetniškega prostora navzven, temveč je mogoč tudi vpogled z drugih perspektiv;



tako, da se radovednost ne omeji zgolj na institucionalno kritične obrate umetnikov in da je hiša odprta za vse, ki bi jo želeli uporabljati.

### Tretji primer

Sledi še tretja zgodba, ki združuje performativno dožemanje prostora in samoosvoboditev udeležencev iz prvega primera ter modelov zasedanja iz drugega primera. Zanj sem izvedela leta 2001 ob oddaji projekta »evolucijske celice«.



Fotografija 16: Muzejska akcija, 2001. (Foto: © Amine/Fadl/Umbruch arhiv)

6. novembra 2001 je skupina 30 ljudi z barvnimi in črnobelimi fotografijami velikega formata okrog vratu vdrla na razstavo v palači Kronprinzenpalais v Berlinu. Razstava z naslovom Eksodus. Beg in begunstvo 1994–2000 je prikazovala dela brazilskega fotografa Sebastião Salgada.<sup>30</sup>

Razstava je prikazovala črno bele fotografije ljudi, ki bežijo pred vojno, zasledovanjem, izgonom, lakoto in zatiranjem. Salgado je fotografije posnel v več kot 40 državah. Pot ga je vodila v Latinsko Ameriko, Azijo, Afriko in prek Gibraltarja tudi v Evropo. Na primeru zapatističnih upornikov v Mehiki (1994) in kmetov brez ozemlja v Braziliji (1996) je dokumentiral upor v povezavi z izgonom. Prvi del razstave se je glasil: »Migranti in begunci: volja po preživetju«. Uvodno besedilo, ki ga je napisala kuratorica Lélia Wanick Salgado (2001), pravi: »Migranti svojo domovino običajno zapustijo polni upanja, medtem ko begunce k temu prisili strah in sledijo nagonu po preživetju. Za obe skupini je beg edina možnost, da pobegnejo revščini in nasilju. [...] Za nekatere stanje postane trajno. Begunci postanejo izgnanci in izgnanci postanejo popotniki brez doma.«

Ljudje, ki so vdrla v muzej, so bili člani begunske iniciative Brandenburg. Gre za društvo, ki so ga leta 1998 ustanovili prosilci za azil iz okrožja Berlina, in nekaj

<sup>30</sup> Glej: <http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/>.

podpornikov iz drugih aktivističnih iniciativ iz Berlina. Cilj begunske iniciative Brandenburg je bil protest proti obveznosti bivanja v zvezni deželi Brandenburg in na splošno v Nemčiji in proti rasistični diskriminaciji. Čas akcije je bil skrbno izbran, saj je naslednji dan zvezna vlada obravnavala sporen osnutek zakona o pravicah priseljencev in tujcev in drugi sklop protiterorističnih zakonov.<sup>31</sup> Črno bele fotografije, ki so jih aktivisti imeli obešene okoli vratu, so prikazovale vsakdan prosilcev za azil v azilnem domu v Rathenowu (Brandenburg). Rathenow je majhno mesto v okolici Berlina. Fotografije so prikazovale azilante, ki v tipičnih blokovskih kompleksih (Plattenbau) čakajo na ugoditev ali zavrnitev prošnje.

V besedilu FREE MOVEMENT IS OUR RIGHT! v sklopu natečaja »evolucijske celice« so zapisali: »Poleg vsakodnevnih diskriminacij in rasističnih izpadov v vaseh in mestih zvezne dežele Brandenburg na nas vplivajo tudi številni nedemokratski predpisi, ki kršijo človekove pravice in temeljijo na nemški azilni zakonodaji. Dober primer tega je tako imenovana obveznost bivanja, ki beguncem v celotni Nemčiji prepoveduje začasno zapustitev posameznega okrožja brez potrjenega pisnega dovoljenja krajevnega urada za tujce. Največji dovoljeni razpon gibanja je med 10 in 45 kilometrov do meje okrožja. Dovoljenja, ki je pogosto potrebno za obvezne obiske zdravnika, odvetnika itd., ni mogoče pridobiti preprosto, temveč se izda samo v izjemnih primerih.« (<http://www.fi-b.net/act-gp-02.html>, 2001)

Barvne fotografije so prikazovale druge vidike življenja v azilnem domu v Rathenowu, kot so različne akcije begunske iniciative, kot so demonstracije in izobraževalne akcije v drugih azilnih domovih v zvezni deželi Brandenburg. Aktivisti so na razstavo prišli, da bi v okviru razstave izvedli še eno tematsko podobno razstavo. Razstavo so pripravili strokovno, napisali so sporočilo za javnost ob odprtju, ki so ga hoteli prebrati, vendar jim to ni uspelo, saj je vodstvo muzeja zahtevalo, da zapustijo muzej.<sup>32</sup> V odprtem pismu Sebastiãu Salgadu, v katerem so prosili za njegovo podporo, ali želeli slišati vsaj njegovo mnenje, so med drugim zapisali, da je zato, ker je vodstvo muzeja poklicalo policijo, obstajala nevarnost, da policija aretira 30 prosilcev za azil, saj so zaradi izvedbe akcije v Berlinu kršili obveznost bivanja.

S svojega današnjega gledišča se sprašujem: Kaj se je v tem primeru zgodilo s posredovanjem umetnosti? Zakaj ni bilo razprave? V prostoru so bili strokovnjaki s posebnim strokovnim znanjem. Zakaj je muzej obiskovalce pregnal na cesto? Ali so z obiskom kršili predpise o vstopu v muzej? Zakaj v sklopu razstave o beguncih muzej beguncem ni ponudil azila? Očitno je, da je šlo nekaj narobe. Muzej je želel z razstavo predstaviti problematiko beguncev,<sup>33</sup> a ni dopustil drugih pogledov. Muzej je s fotografijami želel opozoriti na nevdružne razmere po vsem svetu, vendar jih ni želel povezati z vsakdanom prizadetih oseb na mestu dogajanja. Muzej je prikazal določeno vrsto fotografij (umetniško legitimne fotografije), pri tem pa ni sprejel druge

<sup>31</sup> Več o tem na: <http://www.fi-b.net/act-gp-02.html> (13. februar 2014).

<sup>32</sup> Glej: [http://www.evolutionaere-zellen.org/html/finger/finger8\\_12/finger11/flucht.html](http://www.evolutionaere-zellen.org/html/finger/finger8_12/finger11/flucht.html).

<sup>33</sup> Na spletni strani <http://www.dhm.de/pano/exodus.html> so prikazane panorame z razstave *Exodus*.



vrste fotografij (dokumentarne fotografije amaterskih fotografov). Na to temo je begunska iniciativa Brandenburg zapisala: »Salgadove fotografije so portreti daljave. Laže je biti prizadet od daleč. Ta občutljivost bi se morala nanašati tudi na razvrščanje ljudi glede na uporabnost in s tem povezano zapiranje Nemčije«. (<http://www.fi-b.net/act-gp-02.html>, 2001)

Muzej je z objavo nekaterih podatkov o temi begunstva in izgnanstva na svoji spletni strani nakazal, da se zaveda politične problematike, vendar pri tem zavrnil uporabno strokovno znanje. Trdno se je držal svoje različice zgodbe in ni prenesel nobene druge plati zgodbe. Situacija je bila brezupna. To drži, kajti Kronprinzenpalais je takrat spadal pod Nemški zgodovinski muzej (Deutsches Historisches Museum).

### Prostor izkušenj

Če tri zgodbe obravnavamo skupaj, gre v vseh za poskuse prevzema prostora. To pomeni, da zajemajo od osvoboditve gledalcev tradicionalne zaznave do intervencije skupine aktivistov v muzej z implicitno zahtevo po odprtosti in zavzetja stališča do (aktualnih) političnih vprašanj. V tem razponu je prihodnost delovanja (umetniškega) posredovanja.

Umetniško posredovanje omogoča različne izkušnje: preizkušanje govora, asociacij, deljenje znanja. O širjenju različnih oblik znanja na praktičnem področju umetniškega posredovanja je bilo povedanega že veliko. Zelo pomembno je, da ne govorimo samo o vseh teh oblikah znanja, temveč da jih tudi poslušamo in priznavamo. Če bi zgodovinski muzej prisluhnil sporočilu za javnost begunske iniciative, bi vsaj priznali njihov položaj (kar je bil tudi namen Salgadove razstave in navsezadnje tudi namen muzeja, ko so se odločili razstaviti Salgadove fotografije).

V zadnjih letih se je teorija umetniškega posredovanja veliko ukvarjala z estetsko izkušnjo v stiku z umetnostjo, prihodnostjo umetnosti, njeno uporabo in izkušnjo difference. Pri tem se je izkazalo, da je treba umetniško posredovanje nujno zasnovati kot institucionalno kritično in kritično emancipatorno pedagoško prakso in se tako soočiti s sistemom vrednotenja (v muzejih). K temu bi dodala še eno razsežnost: (estetsko) izkušnjo (začasne) skupnosti v skupni situaciji in dejanjih.

Posredovanje umetnosti je prostor možnosti, v katerem lahko prihaja do srečanj med ljudmi, v katerih ti pripoznajo drug drugega. Irit Rogoff (2002) takšne situacije poimenuje začasni MI. O tem pravi: »Do smisla nikoli ne pridemo z osamitvijo ali izoliranimi procesi, ampak s kompleksno mrežo prečnih povezav.« (ibid.: 56) Tako nastane možnost izkustva skupnega procesa, pri katerem pomen (ponovno z besedami Irit Rogoff (2007)) ni predmet interpretacije, ampak se dogodi.

»Ljubezen, pravica in solidarnost«, so po mnenju Axela Honnetha poleg fizične in socialne integritete ter dostojanstva tri razmerja pripoznavanja, v katerih lahko

posamezniki doživijo zadovoljiva in izpolnjujoča razmerja do sebe. (v Mecheril, 2010: 181) Če bo (umetniško) posredovanje v naslednjih letih začelo obravnavati KAJ (prim. matters & actions<sup>34</sup>), potem bi bila moja želja, da to preizkusimo in obravnavamo.

## Delavnica družbe

Ustvarjanje prostorov in oblikovanje situacij, v katerih se lahko formira začasni MI, solidarnost, obravnava pravega in nepravega in (ljubeče, spoštljivo) pripoznavanje udeleženih posameznikov, zahteva prakso. Verjetno pri tem ne gre toliko za formate, ki jih velja razviti za ta namen, kot za držo do nasprotnega in načine sobivanja. Pomembno vlogo bo imelo pristno zanimanje, postavljanje »resničnih vprašanj«<sup>35</sup> ter poslušanje in pripoznavanje »resničnih odgovorov«. Poleg tega bi se lahko razstave (kot spraševanja) s protibranjem (kot odgovarjanjem) kritičnega občinstva zaostrole,<sup>36</sup> muzej pa bi se s tem aktualiziral.

Rahel Puffert (2005: 59–71) v svojem besedilu v knjigi *Kdo govori?* navaja marksističnega jezikoslovca Valentina N. Vološinova, ki izhaja iz tega, da je beseda »na enak način določena s tem, od koga je, kot tudi s tem, za koga je.« To ugotovitev je mogoče prenesti na umetnostna dela v razstavnem prostoru. Umetnostno delo je prav tako določeno s tem, od koga je (pri tem je pomembno tudi, kdo ga je predstavil in kontekstualiziral) in tudi komu je namenjeno.

Člani begunske iniciative so za institucijo očitno veljali za neprave goste. V tem primeru se jasno pokaže napaka. Domnevam, da razstava (ne glede na to, kako kritična je) brez sodelovanja s kritičnim občinstvom ni nevarna. (Ali mislite, da želijo muzejski obiskovalci ali obiskovalci razstave namenoma sprožiti učinkovito družbeno spremembo?) Vem, da je pot še dolga, preden bo razstava predstavljala dejansko nevarnost. Sistem umetnosti laže dojema družbene taktike in strategije kot družba dojema dvome ali celo zahteve, ki so formulirane v umetnosti. Že moja izkušnja s projektom »evolucijskih celic« je pokazala, da je vstop v sistem lažji od izstopa.

Kljub temu si želim, da bi muzejski prostor z umetniškim posredovanjem postal družbeni prostor srečevanja in dejanj. Posredovanje umetnosti bi se lahko udejanjilo kot delavnica družbe v sklopu razstave: med seboj bomo prišli v stik, ko bomo med seboj dejansko v stiku. Pri tem mora biti umetniško posredovanje tako neodvisno, da

---

<sup>34</sup> Cf. *educational turn*. Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen. matters & actions, Ankündigungstext zum ersten Teil der Tagung u.a. im Volkskundemuseum. Dunaj, 18.–19. 9. 2010.

<sup>35</sup> Cf. Klaus Holzkamp (1991): *Lehren als Lernbehinderung?* *Forum Kritische Psychologie* 27: 5–22. Berlin: Argument-Verlag; in: <http://www.kritische-psychologie.de/texte/kh1991a.html>

<sup>36</sup> Pri tem mislim tudi na knjige. Če bi knjigo Thila Sarrazina lektorirala lektorica z migracijskim ozadjem, bi iz tega nastala druga knjiga ali še boljše, knjige sploh ne bi bilo.

lahko do vsakogar pristopi član begunske iniciative, zasede »lepo hišo« za formulacijo svojih zahtev in pri tem pridobi spoštovanje še pred objavo prispevka posredovalke umetnosti.



Fotografija 17: Muzejska akcija, 2001. (Foto: © Amine / Fadl / Umbruch archiv)

Prevod: Tina Škoberne

#### Literatura:

BERLIN BIENNALE. Dostopno na: <http://www.berlinbiennale.de> (11. junij 2010).

BERLIN BIENNALE (2010): was draussen wartet. Dostopno na: [http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99](http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99), 2010 (11. junij 2010).

CERTEAU, MICHAEL de (1988): Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve.

DOCUMENTA 12. Dostopno na:

<http://www.documenta.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=&knr=5> (16. junij 2007).

DÜSPOHL, MARTIN (2009): Kleine KREUZBERG Geschichte, Berlin: Kreuzbergmuseum.

GLUDOVATZ, KARIN, HANTELMANN, DOROTHEA von, LÜTHY, MARTIN, SCHIEDER, BERNHARD (2010): Kunsthandeln. Zürich: Diaphanes.

HOLZKAMP, KLAUS (1991): Lehren als Lernbehinderung? V Forum Kritische Psychologie 27 (1991), 5–22. Berlin: Argument-Verlag. Dostopno na: <http://www.kritische-psychologie.de/texte/kh1991a.html> (20. januar 2014).

INITIATIVE GROUP OF ASYLUM SEEKERS, BRANDENGURG (2001): Free Movement is Our Right! Dostopno na: <http://www.fi-b.net/act-gp-02.html> (15. januar 2014).

KATALOG 6. BERLIN BIENNALE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST (2010): was draussen wartet, 153. Berlin: Dumont Buchverlag.

KRAUSS, ANNETTE in HUMMEL, CLAUDIA (2008): Dokumentationsplakat Sehen am Rande des Zufalls. Berlin.

KRAUSS, ANNETTE in HUMMEL, CLAUDIA (2009): Sehen am Rande des Zufalls. V Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution, A. Güleç idr.

(ur.). Zürich, Berlin: IAE.

KW (KUNST-WERKE): Berlinski bienale za sodobno umetnost. Dostopno na: [www.kw-berlin.de](http://www.kw-berlin.de) (20. januar 2014).

MARCHAT, OLIVER (2005): Die Institution spricht - Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. V *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, B. Jaschke, C. Martinz-Turek, N. Sternfeld (ur.), 34–58. Wien: Verlag Turia+Kant.

MECHERIL, PAUL (2010): Anerkennung und Befragung von Verhältnissen. V *Migrationspädagogik*, P. Mecheril idr. (ur.), Weinheim, Beltz.

PUFFERT, RAHEL (2005): Vorgeschrieben oder ausgesprochen. Oder: was beim Vermitteln zur Sprache kommt. V *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, B. Jaschke, C. Martinz Turek, N. Sternfeld (ur.), 59–71. Wien: Turia+Kant.

RICHTER, DOROTHEE (2007): Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken. V *Curating critique*, B. Drabble idr. (ur.) 192–201. ICE Reader 1, Frankfurt am Main.

RHOMBERG, KATHRIN (2010): Was draußen wartet. V *6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst*. 40. Köln/ Berlin.

ROGOFF, IRIT (2002): WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen. V *I Promise it's Political. Performativität in der Kunst*, D. von Hantelman, M. Jongbloed (ur.), 52–60. Köln: Graf. Sammlung, Museum Ludwig.

ROGOFF, IRIT (2007): "Schmuggeln" eine verkörperte Kritikalität. V *Mise en scène - Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*. Hannover: Kunstverein.

RÜCKKOPPLUNGEN. [www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt](http://www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt) (12. januar 2014).

SALGADO, SABASTIÃO (2001): Interview. Dostopno na:

[http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/salgado\\_int.html](http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/salgado_int.html) (15. januar 2014).

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v ČKZ, št. 255, let. 60. Ljubljana 2014.

# Emancipacija skozi umetniško doživetje in pomen hendikepa kot instance drug(ačn)osti

*Robi Kroflič*

## **Povzetek**

Ključna teza prispevka je, da je približanje umetnosti ranljivim skupinam (tudi otrokom) odvisno predvsem od ustreznega pripoznanja narave umetniškega dejanja ter pomena, ki ga v življenju posameznika (ustvarjalca in odjemalca umetnine) igra instanca hendikepa kot drug(ačn)osti. Pravičen dostop do umetnine torej ni primarno vprašanje pravične distribucije umetniške produkcije (saj ta, tudi če je načelno dostopna vsem, ne bo pritegnila ranljivih skupin), ampak zagotavljanja takšne oblike ustvarjalnosti in prezentacije umetnosti, ki odjemalca pripoznava kot bitje, zmožno vstopiti v interakcijo z umetnino brez naših interpretativnih/razlagalnih posegov, in ki je občutljiva za instanco drugosti (hendikep je samo specifična oblika te drugosti). Teorija emancipacije J. Rancièra, teorija pripoznanja A. Honnetha in teorija narativnosti P. Ricoeurja ter R. Kearneya lahko ponudijo teoretični okvir za oblikovanje takega pristopa. Izkušnje z vzgojo preko umetniškega doživetja kot delom celovitega induktivnega pristopa pa praktično potrjujejo pomen omenjenih teoretskih konceptov.

Ključne besede: vzgoja, emancipacija, pravično pripoznanje, narativna hermenevtika, umetniško doživetje

Prof. dr. Robi Kroflič je pedagog, filozof in raziskovalec, zaposlen kot redni profesor pedagogike na Filozofski fakulteti v Ljubljani. ([robi.krofflic@gmail.com](mailto:robi.krofflic@gmail.com))

## **Abstract**

Emancipation through the Artistic Experience and the Meaning of Handicap as Instance of Otherness

The key hypothesis of the article is that successful inter-mediation of art to vulnerable groups of people (including children) depends on the correct identification of the nature of an artistic act and on the meaning that handicap – as an instance of otherness – has in the life of artists and spectators. A just access to the artistic experience is basically not the question of the distribution of artistic production (since if artistic object is principally accessible to all people, it will not reach vulnerable groups of spectators), but of ensuring artistic creativity and presentation. This presupposes a spectator as a competent being who is able to interact with the artistic object without our interpretative explanation and who is sensible to the instance of otherness (handicap is merely a specific form of otherness). The theory of

emancipation from J. Rancière, the theory of recognition from A. Honneth, and the theory of narration from P. Ricoeur and R. Kearney, as well as our experiences with a comprehensive inductive approach and artistic experience as one of its basic educational methods offer us a theoretical framework for such a model of art intermediation.

Keywords: education, emancipation, just recognition, narrative hermeneutics, artistic experience

Prof. Robi Kroflič, PhD, is an educationalist, philosopher and researcher, works as professor of educational sciences at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. (robi.kroflic@gmail.com)

»Razlika med 'poneumljanjem' in 'emancipacijo' ni razlika v metodah poučevanja, ampak v osnovni filozofiji vzgojnega odnosa: inteligence, ki lahko vodi razvoj druge inteligence. Aksiom o enakosti inteligenc preprosto predpostavi, da v procesih učenja obstaja le ena vrsta inteligence. Učenje je vedno stvar odnosa med tem, kaj nekdo ve in česar ne ve: je stvar opazovanja in primerjanja, govora in preverjanja. Učenec je vedno iskalec vednosti, učitelj pa je oseba, ki govori drugi, ki pripoveduje zgodbe, in avtoriteto vednosti preusmeri v poetske pogoje vseh govornih interakcij. Ta filozofska razlika je hkrati politična, v kolikor zadeva sam koncept odnosa med enakostjo in neenakostjo.« (Bingha, Biesta in Rancière, 2010: 6)

## Uvod

Z Rancièrovo tezo o emancipiranem gledalcu se v teoriji umetniškega posredovanja zaostri razprava o pogojih, ki lahko v tem mediju privedejo do emancipacije. Glede na dejstvo, da je svoj esej *Emancipirani gledalec* (2010) Rancière utemeljil na splošnejši pedagoški predpostavki o enakosti inteligenc, pa lahko ugotovitev, ki izhajajo iz njegove teorije emancipacije, prenesemo tudi na širše pedagoško področje. V tej razpravi se bom ukvarjal s pojavom, ki ga imenujemo vzgoja preko umetniškega doživetja in se bistveno razlikuje od pouka o umetnosti. Gre za tezo, da pomeni stik z umetnino ali samo umetniško ustvarjanje v odnosnem razumevanju umetniškega fenomena priložnost za ustvarjanje take vzgojne situacije, ki ponuja velike možnosti za emancipatorični, presežni učinek vzgoje (Kroflič 2013). Ob tem pa se seveda zastavlja vprašanje, kako opredeliti emancipacijo in pogoje, v katerih lahko vzgojna situacija prispeva k njeni uresničitvi?

Koncept emancipacije lahko pojmuje kot osrednji koncept kritičnih družbenih teorij, pa naj posegajo na teorijo političnega, vzgoje ali umetnosti. Seveda so koncepti emancipacije znotraj teh teorij zelo različni, kakor tudi njihov naboj, da jih uporabimo za razlago emancipatoričnega (vzgojnega/presežnega) učinka na soočenje z umetnino. V pričujočem prispevku bom predstavil polemiko med zagovorniki klasičnega pojmovanja emancipacije, kot jo je razvila kritična teorija družbe in politika emancipacije v Freirejevi pedagogiki zatiranih na eni strani in

teorija, ki izhaja iz Rancièrovega aksioma enakosti inteligenc na drugi strani. Ker slednja predpostavi specifičen pogled na odjemalca umetniške izkušnje (oziroma na vzgajano osebo), bom nadaljeval s predstavitvijo koncepta pravičnega pripoznanja, kot jo je razvil Honneth in jo s tem zoperstavil Rawlsovi distributivni teoriji pravičnosti. Tretjo tezo povezujem s pomenom soočenja z drug(ačn)ostjo kot hendikepom in njenim razvojnim potencialom za posameznikovo osebnost, kot jo razkriva narativna hermenevtika Ricoeurja in Kearneya, njene postavke pa lahko služijo za poglobitev zavedanja o pomenu umetniške izkušnje za razvoj potencialov človečnosti v vzgoji, ki poteka prek omogočanja umetniške izkušnje v različnih družbenih prostorih (v kulturnih institucijah, šolah in drugih javnih prostorih, ki omogočajo predstavitev umetniške produkcije širši javnosti). Vse našete teorije zahtevajo od umetnikov in kuratorjev specifičen način omogočanja umetniške izkušnje, ki ravno zato, ker ni »pedagogiziran«, po mojem mnenju omogoča najbolj prepričljive vzgojno emancipatorične učinke, ki jih sam umeščam v »presežno vzgojo«, tisto nekaj več od golega prenašanja spoznanj in vrednot, ki je bilo značilno za predmoderno in razsvetljensko razumevanje vzgoje, s tem pa tudi za vlogo, ki so jo znotraj vzgoje pripisovali umetniškim vsebinam avtorji iz teh obdobj.

### **Kako razumeti emancipatorični vzgojni učinek pri soočenju z umetnino?**

V monografiji Vzgoja, resnica, emancipacija, posvečeni Rancièrovemu konceptu emancipatorične vzgoje, Bingham, Biesta in Rancière (2010) strnjeno prikažejo glavne razlike v tradicionalnih in Rancièrovih pogledih na emancipatorično vlogo vzgoje. Kot je razvidno iz uvodnega citata v pričujočem prispevku, Rancière klasičnim (predmodernim in modernim) pogledom na vzgojo, podobno kot Freire 'bančniškemu izobraževanju', očita učinek poneumljanja. A če je Freire v svojem delu Pedagogika zatiranih (2005) pedagogiki pripisal emancipacijo kot cilj vzgojnega projekta, ki ga lahko dosežemo, če opolnomočimo vzgajane osebe za družbeno akcijo, to pa je mogoče, če je človeštvo projekt in je človek zmožen transcendiranja samega sebe, s tem da razume realnost lastne eksistence in jo je zmožen spreminjati (ibid: 53), Rancière to drži poučevanja, da bi vzgajana oseba razumela svoj položaj in se lahko emancipirala, razglasi za aksiom zatiralske vzgoje: »Običajna pedagoška logika izhaja iz neenakosti (inteligenc), da bi jo zmanjšala/odpravila. To stori tako, da neenakost naredi za objekt vednosti, da torej vzpostavi vednost o neenakosti.« (Bingham, Biesta in Rancière, 2010: 4)

Emancipatorični in s tem presežni značaj vzgoje je torej aksiom moderne pedagogike od njenega nastanka od razsvetljenstva do danes, če izvzamemo antipedagoške ideje, ki so utemeljene na ideji o iluzoričnosti takih pričakovanj (Kroflič, 2013). Na vprašanje kaj zagotavlja emancipacijo vzgajane osebe pa je pedagogika odgovarjala na različne načine. Iz doslej predstavljene tematike lahko razberemo tri osnovne paradigme pogleda na emancipacijo:

- kantovski ideal Sapere aude, ki ga dosežemo preko procesov discipliniranja (omejitve svojih želja in interesov s sprejetjem z vzgojo posredovanih družbenih norm, kar omogoči po Kantu vznik volje, po Lacanu pa nastanek želje po presežnem) in kultiviranja (človekovega uma, ki edini lahko zagotovi posameznikov izstop iz vladavine obstoječih (ne)legitimnih družbenih zahtev);
- freirejevski koncept opolnomočenja, ki podobno kot kantovska Sapere aude temelji na razumevanju realnosti lastne eksistence in možnosti za spremembe, ki ga vzgajani osebi priskrbi razsvetljeni učitelj;
- Rancièrov poziv k sprejetju aksioma o enakosti inteligenc, ki sam vzgojni proces (odnos med učencem, učiteljem in vednostjo) radikalizira na način, da odpravi idejo kritične pedagogike o emancipatorični avtoriteti, ki predpostavlja emancipiranega učitelja, ki naj bi imel moč »osvetliti podjarmljene zgodovine, izkušnje, zgodbe tistih, ki trpijo in se borijo« (Giroux in McLaren 1986; glej kritiko tega koncepta v Ellsworth 1989).

Če koncept opolnomočenja vzpostavi idejo, da je vzgajani osebi mogoče ponuditi znanje, da bo lahko razumela in kritično ovrednotila lastne izkušnje ter uvidela možnost družbenih sprememb (Giroux in McLaren, 1986), si Rancière prizadeva za emancipacijo samega vzgojnega odnosa s tem, da aksiom o enakosti inteligenc in posledično emancipiran položaj vzgajane osebe razglasi za izhodišče vzgoje (Rancière, 2005). Enakosti se torej ne moremo učiti, z vzgojo in izobraževanjem ne moremo emancipirati učenca, kar je podstat Freirejeve ideje opolnomočenja. Vednost o vzrokih družbene neenakosti je pomemben del učenja, emancipacija pa lahko poteka le v ustreznem odnosu učitelj – učenec, torej v (po)govorni dejavnosti vzgoje.

Druga bistvena razlika med kritično pedagogiko in Rancièrovim pojmovanjem emancipacije je v odgovoru na vprašanje, kako si predstavljamo stanje emancipiranosti v vzgojnem ali širšem družbenem odnosu. Po Burbulesu (1986) je to v iskanju demokratičnega, participatornega in konsenzualnega dialoga, medtem ko E. Ellsworth (1989) opozori, da tak dialog teži k vzpostavljanju istosti, sinhronosti in domačijskosti (glej Giroux, 1988), zato je sprejetje različnosti in parcialnosti diskurzov oseb v dialogu (in ne konsenza) pogoj za vzpostavljanje nujnih interesnih polaritet, ki omogočijo vznik kreativnosti. Ali kot to pozneje ubesedi Rancière (Bingham, Biesta in Rancière, 2010: 15), enakost možnosti je stvar disenza in iniciative posameznikov ali skupin, ki se zoperstavijo utečenemu redu dogodkov.

Toda kako v vzgoji zagotoviti to občasno izpostavljanje disenza, spopada z družbenim redom – torej arendtovsko možnost občasnega izstopanja iz družbenega reda (Kroftlič, 2013)? Po mnenju E. Ellsworth (1989) moramo zapustiti možnost oblikovanja dialoga, ki teži k istosti, sinhronosti, domačijskosti ter poskrbeti za zavzetje javnega prostora vsakodnevnih dejavnosti za akcije, ki vsaj začasno prekinejo obstoječe odnose moči. Gre za dejanje, ki omogoči proces subjektifikacije vzgajane osebe. Po Rancièru (Bingham, Biesta in Rancière, 2010) je subjektifikacija nasprotje identifikacije kot prevzemanja obstoječe identitete. Je dejavnost ustvarjanja novega, rekonfiguracije v polju izkušenj, izstop iz naravno dodeljenega prostora, ki



ustvari različnost subjekta od drugih članov skupnosti. Ali kot pravi Biesta (2006), je vprašanje pojavljanja/vznikanja – prisotnosti v svetu; način bivanja, ki nima mesta oziroma ni del obstoječega reda stvari. Kot taka je seveda politično dejanje, katerega bistvo je 'konflikt med eksistenco obstoječega stanja in eksistenco subjekta', torej disenz. Je pa tudi estetsko dejanje, 'v kolikor naredi vidno, kar je bilo izključeno iz percepcije' (Bingham, Biesta in Rancière, 2010: 36).

Če so dejanja, ki podpirajo emancipatorične učinke subjektifikacije, v svojem bistvu tudi estetska dejanja, si je mogoče zastaviti naslednje vprašanje: Kakšno vlogo v procesih emancipacije lahko odigra umetnost in vzgoja preko umetniške izkušnje?

Rancière je po analogiji svojih pogledov na emancipacijo v vzgoji (Rancière, 2005) v delu *Emancipirani gledalec* poskušal vzpostaviti svoje videnje emancipacije, ki nam jo lahko ponudi umetniška izkušnja kot odjemalcu umetnine:

Emancipacija pa se začne, ... ko razumemo, da je tudi gledanje akcija... Tudi gledalec deluje, tako kot učenec ali učenjak. Opazuje, selekcionira, primerja, interpretira. Kar vidi, povezuje z mnogimi drugimi stvarmi, ki jih je videl na drugih prizoriščih, na drugačnih krajih. Iz elementov pesmi, ki je pred njim, sestavlja lastno pesem ... to čisto podobo povezuje s prebrano ali sanjano, doživeto ali izmišljeno zgodbo ... To je bistvena točka: gledalci nekaj vidijo, čutijo in razumejo, če le sestavljajo lastno pesem, kot to po svoje počno igralci ali dramatik, režiserji, plesalci ali performerji.« (Rancière, 2010: 13–14)

Takšno videnje aktivne vloge gledalca pa po Rancièreu predpostavlja tudi specifično vlogo umetnika. Če se ta trudi vsiliti pomen, ki ga je predvidel v svoji umetnini, deluje podobno kot poneumljajoči učitelj, ki želi svoje vedenje prenesti na učenca. Umetnik pa ne sme poučevati občinstva, ampak je dolžan ustvariti predstavo, ki »... ni prenos umetnikovega vedenja ali diha na gledalca. Je tista tretja stvar, katere lastnik ni nihče, katere smisla nima nihče v lasti, ki je med njima in pri tem zavrača vsakršen identičen prenos, vsakršno identičnost vzroka in učinka«. (ibid: 14) Da bi torej odjemalce umetnine (gledalce ali poslušalce) emancipirali, to ni povezano z vednostjo, ki jo posreduje umetnik, ampak s tem, da jih zvabimo v »...vlogo aktivnih interpretov, ki dodeljujejo lasten prevod, da bi si prilastili 'zgodbo' in iz nje naredili lastno. Emancipirana skupnost je skupnost pripovedovalcev in prevajalcev«. (ibid: 18) In kaj je temeljna politična aktivnost te skupnosti 'pripovedovalcev in prevajalcev'? Po Rancièreu je to praksa, ki prelamlja policijski red in se začne, ko »... si bitja, ki jim je namenjeno ostati v nedeljivem prostoru dela, kjer ni časa za druge stvari, vzamejo ta čas, ki ga nimajo, da se potrudijo kot sodeložniki skupnega sveta; da tistemu, česar ni bilo videti, dajo vidnost; ali da tistemu, kar je bilo slišati samo kot hrup teles, dajo slišnost govora, ki razpravlja o skupnem«. (ibid: 38)

Predpostavka enakosti inteligenc (učitelja in učenca, umetnika in gledalca/poslušalca) je torej po Rancièreu bistvo nove ideje emancipacije (namesto freirejevskega opolnomočenja), zato je vsaka »pedagogizacija« umetnine kot oblika vsiljene interpretacije neemancipatorična. Umetnost mora sprožiti akcijo refleksivnega soočenja z resničnimi eksistencialnimi problemi bivanja, pogled usmeriti izza simulakerskega videza podob (ibid: 10) na način, da jim podari 'vidnost' in 'slišnost govora, ki razpravlja o skupnem' (ibid: 38). Da pa bi se zgodil ta premik,

Rancière predvidi pripoznanje gledalca/poslušalca kot aktivnega subjekta, ki umetnino prevaja v svojo lastno zgodbo, skozi to zgodbo pa se vrši njegova subjektifikacija, vznikanje v svetu, ki z ustvarjanjem disenza odpira politični prostor preseganja danega policijskega reda. In prav to pripoznanje je ključna naloga umetnika oziroma kuratorja (kakor je v vzgoji to ključna naloga učitelja), ki mora gledalca/poslušalca zvabiti v vlogo aktivnega interpreta umetnine.

### **Prezentacija umetnine v luči teorije pravičnega pripoznanja A. Honnetha**

Podobno vlogo kot pri Rancièru aksiom o enakosti inteligenc igra pri Honnethu zahteva po pravičnem pripoznanju. Pripoznanje je zanj 'zadovoljitev temeljne človeške potrebe'. Je 'začetek in cilj' človeškega bivanja, spopad za ustrezno pripoznanje pa ' temelj vseh političnih akcij' (Bingham, Biesta in Rancière, 2010: 92).

Honneth (1995) opozarja, da je že za Hegla pripoznanje v dialogu pogoj zavedanja lastne individualnosti in možnosti emancipacije, kakor tudi procesov vdružbljanja preko zavedanja podobnosti oseb, vključenih v dialog. Še bolj ontološki pomen te dimenzije človekovega bivanja vzpostavita Heidegger in Dewey s tezo, da » ... moramo epistemološki odnos do sveta nasloniti na predhodno položaj skrbi, eksistencialnega angažmaja oziroma pripoznanja.« (Honneth, 2005: 119) To dejstvo je še posebej vidno v psihološki dimenziji vstopanja otroka v svet, ki ga obdaja: » ... majhen otrok se mora najprej emocionalno identificirati z osebo, na katero je navezan, preden lahko zavzame njeno stališče do sveta kot korektivno avtoriteto. Na tem utemeljujemo ontogenetski primat pripoznanja pred spoznanjem ... .. preko emocionalne navezanosti na 'konkretnega drugega' se otroku razkrije svet smiselnih kvalitete, v katerega se bo moral praktično vključiti.« (ibid: 115 in 118)

Kakor za Rancièra aksiom o enakosti inteligenc ima za Honnetha teza o primatu pripoznanja pred spoznanjem tudi epistemološko, s tem pa pedagoško dimenzijo, saj » ... empatični angažma predhodi nevtralnemu dojetju realnosti, pripoznanje pa spoznanju.« (ibid: 113) Če poskušamo proces spoznavanja kot 'nevtralni opazovalci' odlepiti od svoje zainteresirane drže, smo podvrženi reifikaciji kot obliki pozabe pripoznanja, ta pa nas po Lukáczu vodi k napačnemu spoznavanju socialne stvarnosti: »Brez tega predhodnega mehanizma pripoznanja se namreč otroci ne bi mogli učiti tako, da prevzemajo perspektive pomembnih odraslih oseb, na katere so navezani, odrasli pa bi bili nezmožni razumevanja lingvističnih propozicij tistih, s katerimi so v interakciji.« (ibid: 124)

Ravno iskanje popolnoma objektivnega spoznanja, odlepljenega od predhodnega angažiranega odnosa oziroma eksistencialne skrbi za objekta spoznanja, je po Lukáczu glavna epistemološka napaka, značilna za popredmetujočo (reificirano) obliko spoznavanja socialne stvarnosti. Spoznanje je torej neločljivo od angažirane drže spoznavajočega subjekta, zato moramo kot spoznavajoči subjekti ohraniti zavedanje lastne glediščne točke, moramo ohraniti spomin na predhodno pripoznanje objekta spoznanja. Če pa zapademo v popredmetenje, ohranjamo iluzijo

o lastni popolni avtonomiji glede na predpogoje spoznanja, povezane s pripoznanjem, kar spoznavajočega subjekta vodi k rigidnemu zagovarjanju lastne resnice in posledično k stereotipom in predsodkom (ibid: 131).

Zahteva po pravičnem pripoznanju pa ima poleg ontološke in epistemološke dimenzije tudi etično in politično dimenzijo. Slednji še bolj kot Honneth izpostavi N. Fraser s tezo, da » ... vseh konkretnih oblik družbene nepravičnosti ni mogoče zvesti na kršitev načela poštenih enakih možnosti in diferencirane obravnave najšibkejših članov družbene skupnosti, četudi med zahteve po redistribuciji vključimo poleg zahteve po distribuciji dobrin tudi zahtevo po pravični razporeditvi pravic in svoboščin.« (Kroflič, 2010) Identitetni/družbeni status posameznika ne sme biti ovira pri doseganju družbenih položajev, dobrin, pravic in svoboščin, hkrati pa morajo imeti še posebej posamezniki iz marginalnih družbenih skupin (drugače spolno usmerjeni, priseljenci in migranti, osebe s posebnimi potrebami in tako naprej) vse možnosti javnega izražanja lastnega položaja (Fraser, 2001; Galeotti, 2009).

Pripoznanje je torej koncept, ki vključuje za emancipatorično vzgojo (tudi glede na Rancièrov pogled) štiri pomembne dimenzije: ontološko, epistemološko, etično in politično. Če si je po Rancièru klasična pedagogika zaradi ohranjanja hegemonskega položaja učitelja izmislila predstavo o učencu, ki si lahko le preko učiteljevega posredovanja vednosti in discipline zagotovi status samostojnega subjekta, lahko teorijo pravičnega pripoznanja uporabimo kot osnovno orodje za razmislek o tej krivični podobi učeče se osebe. Aksiom o enakosti inteligenc v luči teorije pravičnega pripoznanja pomeni sprejetje podobe učenca kot kompetentne osebe, katere subjektifikacija in emancipacija potekata ob pravi participaciji v procesih učenja in odločanja o lastni usodi (Kroflič, 2013 b). Enako pa seveda velja tudi za gledalca/poslušalca/odjemalca umetniškega dogodka. Šele ko ga pripoznamo za zmožnega kakovostne interpretacije in iskanja pomena umetnine, mu omogočimo tak položaj v umetniškem dogodku, ki ga osvobaja »pedagogizirane tendencioznosti« v umetniškem posredovanju.

Bingham in Biesta v poglavju o pedagogiki pripoznanja v monografiji Jacques Rancière: Vzgoja, resnica, emancipacija (Bingham, Biesta in Rancière, 2010) presenetljivo spregledata izjemno podobnost in kompatibilnost teorije pripoznanja in Rancièrove teorije emancipacije. Glavno razliko med Rancièrom in zagovorniki pripoznanja vidita v tem, da se N. Fraser in Honneth zavzemata za red in ne za vračanje glasu nereda/disputa kot pogoja posameznikove emancipacije in subjektifikacije. Temu vsekakor nasprotuje naslednji Honnethov navedek: »Pridevnik 'pozitiven', ki ga uporabimo v zvezi z 'empatičnim angažmajem', ne smemo povezati s pozitivnimi, prijateljskimi emocijami. Ta pridevnik označuje eksistencialno dejstvo – ki zagotovo vpliva na naše občutke – da ljudje nujno potrjujemo veljavo druge osebe v položaju pripoznanja, četudi lahko to osebo v danem trenutku preklinjamo in sovražimo. Tudi v primerih, ko drugo osebo pripoznamo na emocionalno negativen način, v nas vseeno ostaja intuitivni občutek, da do njene osebnosti nismo bili v celoti

pravični. V takih situacijah se v nas oglašajo položaj pripoznanja, ki ga običajno imenujemo 'vest'.« (Honneth, 2005: 123)

Pozitivno pripoznanje torej Honnethu ne pomeni nujnost obstoja pozitivnih emocij med učiteljem in učencem, ampak dejstvo, da je za odnos oziroma učenje nujno potrebno sprejetje veljave osebe v odnosu, četudi jo v danem trenutku sovražimo in se ji upiramo. Zato kritika Bieste in Bingham, češ da je pripoznanje iskanje konsenza in platonistične arhipolitike, medtem ko je za Rancièra emancipacija stvar ustvarjanja disenza, ni na mestu, kar potrjujejo tudi analize dialoškega pogleda na avtoriteto kot spopad za vzajemno pripoznanje (Sennett 1993; Bingham 2008 in Kroflič 2010).

Emancipatorična dejavnost vzgoje preko umetniške izkušnje torej predpostavlja aktiven odnos gledalca/poslušalca do umetniškega dogodka oziroma dela, kar mora po Rancièru upoštevati tudi umetnik oziroma umetniški kurator kot posredovalec umetnine. Participacija posameznika v umetniškem doživetju je torej tista, ki sproža nadaljnje emancipatorične učinke, podobno kot je demokratična zasnova vzgojnega odnosa edina, ki lahko učenca pripravlja na vlogo aktivnega državljan v demokratični družbi (Kroflič, 2013 b). Pravično pripoznanje v tem kontekstu pomeni, da odjemalca umetnine ne podcenjujemo in mu ne vsiljujemo svojega pogleda na umetnino, ampak ga spodbujamo k lastnemu doživljanju, interpretaciji in ustvarjanju pomena z vidika njegove življenjske zgodbe.

Da bi razumeli poseben pomen, ki ga v procesih emancipacije otroka/mladostnika lahko odigra umetniška izkušnja, si bomo umetniško doživetje pogledali v luči narativne hermenevtike Ricoeurja in Kearneya, s katerima lahko dodatno osvetlimo Rancièrovo idejo o emancipiranemu gledalcu kot subjektu, ki 'iz elementov pesmi, ki je pred njim, sestavlja lastno pesem'.

### **Pomen umetnosti v luči narativne hermenevtike P. Ricoeurja in R. Kearneya**

Iz doslej osvetljene Rancièrove ideje o emancipiranemu gledalcu je razvidno, da je ključna naloga umetnosti opisati izkustvo sveta z zgodbo, ki osvetli še nevideno in nepovezanemu 'hrupu teles' dodeli pomen. Od Aristotelove Poetike (2005) se različne umetnosti povezujejo s pripovedovanjem zgodbe, umetniška naracija pa naj bi imela določeno prednost pred ubesedenjem zgodbe o človeški eksistenci, značilnim za znanost. Ricoeur, utemeljitelj narativne hermenevtike, ob tem pripomni: »Življenje živimo, medtem ko zgodbe pripovedujemo. A rečemo lahko, da je neizpovedano življenje manj bogato kot izpovedano, kajti izpoved odpira življenju perspektive, ki niso dostopne navadni percepciji.« (P. Ricoeur 1996, *Life in Quest of Narrative*; povzeto po Kearney, 2002: 183) Življenje lahko torej razumemo le, če je mimetično izpovedano preko zgodb.

V svoji študiji o pomenu naracije v človekovem življenju Kearney (2002) izpostavi številne vloge, ki jih zgodbe igrajo v življenju otrok in odraslih. Vsaka človeška eksistenca je življenje, ki išče naracijo. Ne le zato, ker si prizadevamo odkriti vzorec, da bi se uspešno spopadli z izkušnjo kaosa in zmede. Naracija je pomembna tudi zato, ker je vsako človeško življenje vedno že implicitna zgodba. Smo bitja, ki se rodimo in umremo. To daje našim življenjem časovno strukturo, zato iščemo nekakšne znake pomena v preteklosti (spomin) in prihodnosti (projekcija). Aristotel je med prvimi razkril to narativno strukturo, ko je človeško existenco opredelil z akcijo, ki jo vedno usmerja nek cilj. Zato mit, kot je definiran v Poetiki, daje življenju akcije specifično slovnico, ko ga pretvarja v pripoved, zgodbo oziroma fantazijo in domišljeno oblikovano strukturo. To je bistvena naloga poiesis: način, kako naša življenja oblikujemo v življenjske zgodbe (ibid:129).

Pripovedovanje zgodb je po Kearneyu dejavnost, v kateri sodelujemo kot pripovedovalci in poslušalci. Ljudje smo tako subjekti naracije kot proizvod subjektivitete naracije. Narejeni smo iz zgodb, še preden pridemo na svet in začnemo ustvarjati svoje zgodbe: »To dela vsako človeško existenco sešito iz zgodb, slišanih in pripovedovanih«. (ibid: 154) Odraslemu človeku zgodba omogoča konstrukcijo identitete in osebnega smisla, ohranjanje in osmišljanje zgodovinskega spomina (stik s preteklostjo), soočenje s potlačenimi vsebinami osebne zgodovine in krepitev moralne zavesti: »Ko nas nekdo vpraša, kdo smo, mu povemo svojo zgodbo. To pomeni, da premislimo svoj sedanji položaj v luči preteklih spominov in ciljev za prihodnost. Svoj sedanji položaj interpretiramo glede na to, od kod smo prišli in kam smo namenjeni. In to početje nam daje občutek sebstva kot narativne identitete ...« (ibid: 3)

V. Paley pa pripiše zgodbi še odločilnejši pomen v otrokovem življenju, ko pravi, da so otrokove zgodbe » ... literature, otrokova igra je njegovo življenje ... Otroci se vedno vidijo znotraj zgodbe. In prijatelj postaneš, ko prevzameš vlogo v igri bližnje osebe. Otrok je zares sprejet v skupino, ko ga otroci vključijo v svoje zgodbe in dramatizacije.« (Paley, 1990: 19 in 33).

Posebej pomenljivo je dejstvo, da v svoji etnografski študiji o dečku, ki je želel biti helikopter, V. Paley opisuje svoja prizadevanja za vključitev socialno oviranega otroka v realnost vrstniškega sveta vzgojne skupine. Deček je hendikepirana oseba, 'drugače drugačen' (Rutar 1995), ki s svojo prisilno vlogo helikopterja s polomljeno elipso vztraja v narativno okleščeni zgodbi, ne da bi se vključeval v zgodbe vrstnikov in odraslih. Je personifikacija 'kulturne travme' (Zaviršek, 2000), ki vzgojiteljice in vrstnike opozarja na 'odprtost sveta', ki ga tvorimo 'ne pretirano disciplinirani, urejeni, servisirani in pokorjeni ljudje' (Peljhan, Kravanja in Rutar 2011: 169). In cilj V. Paley, da v zgodbah drugih otrok najde prostor za helikopter s polomljeno elipso, pomeni vključitev hendikepa v skupnost pripovedovalcev in igralcev zgodb.

Če je 'dolžnost umetnosti dati glas tistim, ki ga nimajo' (Pašović 2013), je zgodba o drugosti tisto umetniško dejanje, ki nas gledalce/poslušalce napotuje k premisleku o lastni drugosti. Šele ob srečanju z drugostjo v pripovedi bližnje osebe se namreč lahko zavemo in pripoznamo lasten interpretativni položaj, če smo ji seveda pripravljeni prisluhniti (Garrison, 1996). V svoji analizi femonena poslušanja Garrison poudari, da » ... dokler ne poslušamo, ne moremo spoznati samih sebe, to je lastnih predsodkov; ... preko interakcij z drugimi se lahko učimo novega besednjaka, ki ga potrebujemo, da bi lastne zgodbe povedali na drugačen način« (ibid: 439).

Poslušanje drugega kot drugačnega je torej levinasovski 'predetični kriterij' za solidarnost z bližnjim in hkrati medij, ki mi omogoča stik s skrito resnico lastnega bivanja in sebstva. In je tisto presežno, ki omogoča » ... izstop iz trenutnega družbenega položaja, iz egocentričnega doživljanja in presojanja, možnost kreiranja osebnega smisla, možnost ustvarjanja novih spoznanj ali upodobitev resnice.« (Kroflič, 2013: 66) Ob tem velja izpostaviti tudi Ricoeurjevo idejo, da naš dostop do drugosti kot pogoja razvoja identitete ni omejen samo na bližnje osebe kot sogovornike, kot izhaja iz Levinasove etike obličja, ampak se z drugostjo soočamo tudi preko naših pokojnih prednikov, preko stika z Bogom, pa naj ga doživljamo v živi prisotnosti ali odsotnosti, morda pa je instanca drugosti prazno mesto (Ricoeur, 2011: 483). »Seznamu« mest, ki nam omogočijo soočenje z drugostjo, lahko po Kearneyu (2002) dodamo velike zgodbe naše tradicije, pričevanjske izpovedi, soočenje s potlačenimi dogodki v našem nezavednem, ter seveda zgodbe, ki jih pripoveduje umetnost.

V zaključni misli monografije Sebe kot drugega Ricoeur (2011) doda še ugotovitev, da »...razpršenost v celoti ustreza sami ideji drugosti. Samo diskurz, ki je drugačen od njega samega, bi rekel, ... ustreza metakategoriji drugosti, drugače se drugost ukine in postane ista kot ona sama...«. (ibid: 483) Zgodbe so torej posvečeno mesto srečevanja z drugostjo kot neulovljivostjo v razlagalni diskurz, saj slednja drugost spreminja v istost, to dejanje pa tudi po Rancièru ukinja subverzivnost in emancipatorični značaj vztrajanja v disenzu. Namen soočenja subjektivnih interpretacij umetnine, ali drugače rečeno, osebnih zgodb, v katere umetniki in poslušalci/gledalci prevajajo sporočilo umetnine, torej ni iskanje poenotene, objektivne predstave o umetnini, ampak omogočanje, da se te osebne zgodbe vzpostavijo in jih gledalci/poslušalci lahko brez nevarnosti, da bodo obsojeni za nekompetentnost in subjektivnost doživljanja, delijo v 'prostoru emancipirane skupnosti' (Rancière, 2010: 18).

V luči Rancièrove teorije o emancipiranem gledalcu je torej zgodba, ki jo izpričuje umetnik/umetnina, tisto doživetje, ki nas sili k samostojni refleksiji lastnega sveta, h kreaciji lastne zgodbe. Še posebej takrat, ko govorimo o umetnosti in ne o dekorju sveta simulakrov, je pomembno, da zgodba razkriva nereflektirane vidike življenja, ki nas opozarjajo na drugost v jedru lastne osebnosti. In naloga umetnostne institucije, kakor tudi šole, je zagotoviti prostor za vstop v zgodbe, ki jih izpričujejo umetnine, ter

spodbujati gledalce/poslušalce k refleksiji videnega/slišanega ter h kreaciji lastne življenjske zgodbe.

### **Na poti k novemu razumevanju emancipatoričnosti vzgoje preko umetniške izkušnje**

Za zaključek želim predstaviti dva primera umetniške dejavnosti, ki po mojem mnenju izpričujeta vse ključne razsežnosti participacije otrok v vzgojni dejavnosti (Kroflič, 2013 b), kakor tudi rancièrovsko razumljeno koncept emancipacije in posledično ustvarjanja presežnega v vzgojnem procesu (Kroflič, 2013). V enem otrok nastopa v vlogi gledalca, v drugi pa ustvarjalca likovnega sporočila.

#### **Prevajanje sporočila umetnine v osebno zgodbo**

Eden najpretresljivejših primerov otrokovega stika z umetnino se je v projektu Kulturno žlahtenje najmlajših zgodil, ko je štiriinpolletna deklica ob pogledu na Munchovo grafiko Krik prepoznala travmatično izkušnjo svoje mame, ki je pred kratkim doživela živčni zlom. Človeško figuro na grafiki je deklica Timna personificirala s tem, da ji je dodala vijolični šal, ki ga nosi njena mama, ter vzgojiteljici na prigovarjanje, da uničuje sliko, ki jo je želela obesiti na pano, odgovorila: »Nočem, da daš to na pano. Daj v mojo mapo, kjer so samo moje stvari. To je moja slika!« (Kroflič idr., 2010: 19)

Opisani primer dokazuje, da je že predšolski otrok zmožen globokega umetniškega doživetja, če lahko sporočilo umetnine poveže s svojo življenjsko zgodbo. Opisani primer lahko opredelimo z Aristotelovim konceptom katarze, ki omogoči, da s pomočjo podoživljanja tragičnega dogodka zmanjšamo pritisk potlačene travme. Katarzični učinek po mnenju Kearneya (2002) omogoči umetniško doživetje s tem, da vzpostavi potrebno bližino (boleče osebne izkušnje) in hkrati oddaljenost od realnega dogodka, saj se gledalec/poslušalec ves čas zaveda, da gre za umetniško imaginacijo in ne za realno življenjsko situacijo. Hkrati pa ta primer dokazuje, da je doživetje umetnine proces prevajanja umetniškega sporočila v osebno izkušnjo gledalca/poslušalca (Rancière, 2010).

#### **Umetniško dejanje kot primer emancipirane družbene akcije**

V projektu Urbane umetnosti so se otroci vrtca Vodmat (Ljubljana) seznanili z različnimi praksami urbanih umetnikov in z možnostmi, kako svoja angažirana stališča predstaviti v javnem družbenem prostoru. Otroci so sami izbirali tematiko upodobitev, umetniški vodja projekta, znani slovenski grafitar Miha Artnak, pa jih je seznanil z različnimi grafitarskimi tehnikami ter s prepoznavanjem razlike med družbeno kritičnim in umetniškim grafitarstvom ter vandalizmom. Ko so otroci prve grafite ustvarili na dvorišču vrtca, je skupina, nezadovoljna s končnim izdelkom, predlagala, da izražanje svoje vizije usklajenosti urbanega in naravnega okolja

predstavi s 'pravim grafitom' v mestu na način, da sredi urbanega okolja naslikajo domišljajske vrtove. Vodje projekta so jim realizacijo te ideje omogočili in na obrobju Metelkove mesta so otroci oblikovali tri izjemno likovno dovršene grafite. Ker je eden od njih segal na fasado hiše v okolici (ki je bila že prej porisanana z grafiti brez umetniške in sporočilne vrednosti), so oblasti ob anonimni prijavi slikanja otrok naročile odstranitev tega grafita. Odzivi kritičnega tiska in strokovne javnosti so bili enotni: visoko likovno dovršena in družbeno angažirana praksa otrok je bila v delu javnosti žal prepoznana kot vandalizem (Kroflič, 2013 b).

Kaj nam pričujoči primer pove o v besedilu predstavljenih konceptih, ki zagotavljajo emancipatorični učinek umetniške prakse? Kot pravi Rancière, je bistvo emancipacije v možnosti izstopa iz družbenega (policijskega) reda, ki ga povzroči umetnik s kritičnim sporočilom ali gledalec s tem, da si vzame čas za premislek o družbeni realnosti. Z omenjeno akcijo so otroci zavzeli javni prostor ter v njem posredovali sporočilo o svoji viziji, kako naj bo oblikovano urbano mestno okolje. Grafiti so bili posledica njihovega ontološkega angažmaja (ibid), v pričujočem primeru uresničenja želje, da v mestnem okolju vzpostavijo ravnotežje med ubranimi in naravnimi elementi. Bili so pripoznani kot skupina, ki je zmožna oblikovati družbeno kritično sporočilo in ga posredovati javnosti. In s to vzgojno dejavnostjo so se uresničili kot emancipirani subjekti.

In kaj ima z opisanima dogodkoma opraviti koncept drugosti kot hendikepa? Otroci so bili v zgodovini pripoznani kot 'še nezmožni posamezniki', ki jim moramo z različnimi mediji, med njimi tudi z umetnostjo, prirejeno za njih (otročka in mladinska literatura, ilustracije, otroške pesmice, rajalne igre in tako naprej), posredovati družbeno primerna sporočila. Bilo so pripoznani kot hendikepirana bitja, ki zaradi pomanjkanja intelektualnih zmožnosti ter zaradi sebičnega vztrajanja na zadovoljevanju trenutnih potreb potrebujejo discipliniranje, vodenje, usmerjanje, razlago. Ko jih z upoštevanjem Rancièreovega aksioma o enakosti inteligenc dvignemo na raven emancipiranih ustvarjalcev in/ali gledalcev/poslušalcev umetniških dogodkov, njihova pedagoška/umetniška dejavnost dobi status emancipiranega dejanja, v njej pa se odpre prostor za izkušnjo najbolj pristno človeškega, za izkušnjo presežnega, za človekovo svobodo.

### **Literatura:**

- ARISTOTELES (2005): Poetika. Ljubljana: Študentska založba (Zbirka Claritas).
- BIESTA, GERT (2006): Beyond Learning: Democratic Education for a Human Future. Boulder: Paradigm Publishers.
- BINGHAM, CHARLES; BIESTA, GERT in RANCIÈRE, JACQUES (2010): Jacques Rancière : Education, Truth, Emancipation. London, New York: Continuum.
- ELLSWORTH, ELIZABETH (1989): Why Doesn't This Feel Empowering? Working Through the Repressive Myths of Critical Pedagogy. V Harvard Educational Review (59) 3: 297–324.



- FRAZER, NANCY (2001): Recognition without Ethics? Theory, Culture & Society (18) 2–3: 21–42.
- GALEOTTI, ANNA ELISABETTA (2009): Toleranca. Pluralistični predlog. Ljubljana: Krtina.
- GARRISON, JIM (1996): A Deweyan Theory of Democratic Listening. Educational Theory (46) 4: 429–452.
- GIROUX, HENRY A. in McLAREN PETER (1986): Teacher Education and the Politics of Engagement: The Case for Democratic Schooling. Harvard Educational Review (56) 3: 213–238.
- HONNETH, AXEL (1995): The Struggle for Recognition (The Moral Grammar of Social Conflicts). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- FREIRE, PAULO (2005): Pedagogy of the Oppressed (30th Anniversary Edition). New York, London: Continuum.
- KEARNEY, RICHARD (2002): On Stories. London and New York: Routledge.
- KROFLIČ, ROBI (2010): Pripoznanje drugega kot drugačnega: element pravične obravnave marginaliziranih oseb in otrokovih pravic. V Kulture v dialogu : zbornik, N. Ličen (ur.), 7–12. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- KROFLIČ, ROBI (2010 a): Dialoški model avtoritete kot spopad za vzajemno pripoznanje: feministična kritika lacanovskega pogleda na avtoriteto. Sodobna pedagogika 61 (3): 134–154.
- KROFLIČ, ROBI. idr. (2010 b): Kulturno žlahtenje najmlajših. Ljubljana: Vrtec Vodmat.
- KROFLIČ, ROBI (2013): Presežno v vzgoji. V Krisis, (2): 65–78. Dostopno na: <http://www.krisis.si/> (12. december 2013).
- KROFLIČ, ROBI (2013 a): Krepitev odgovornosti v šolski skupnosti med konceptoma državljanke in moralne vzgoje (Strengthening the responsibility in the school community between the concepts of civic and moral education). Sodobna pedagogika, (64) 2: 12–31.
- KROFLIČ, ROBI (2013 b): Pripoznanje zmožnega otroka in ontološki angažma v dialogu - pogoj participacije in vzgoje za aktivno državljanstvo. V Nacionalna konferenca Socialna in državljanke odgovornost (Zbornik prispevkov), T. Taštanoska (ur.), 53–57. Ljubljana: Ministrstvo RS za izobraževanje, znanost, kulturo in šport. Dostopno na: <http://www.zrss.si/sidro/files/SIDRO2013-zbornik.pdf> (12. december 2013).
- PALEY, VIVIAN GUSSIN (1990): The boy who would be a helicopter. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- PAŠOVIĆ, HARIS (2013): Dolžnost umetnosti je dati glas tistim, ki ga nimajo (intervju vodil B. Tadel). Pogledi. 23. oktober, 18–20.
- PELJHAN, MATEJ, KRAVANJA, JURE in RUTAR, DUŠAN (2011): Za-govor podob (Filozofija fotografskega pogleda). Ljubljana: Zenit.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005): Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji. Ljubljana: Zavod En-knap.
- RANCIÈRE, JACQUES (2010): Emancipirani gledalec. Ljubljana : Maska.
- RICOEUR, PAUL (2011): Sebe kot drugega. Ljubljana: KUD Apokalipsa.

RUTAR, DUŠAN (1995): Edina prava ljubezen je ljubezen do drugačnih. Ljubljana: Vitrum.

SENNETT, RICHARD (1993): Authority. New York: Norton.

ZAVIRŠEK, DARJA (2000): Hendikep kot kulturna travma (Historizacija podob, teles in vsakdanjih praks prizadetih ljudi). Ljubljana: Založba /\*cf.

Opomba: Članek je bil prvič objavljen v ČKZ, št. 255, let. 60. Ljubljana 2014.

© 2002-2015, [revija Rikoss](#), Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije