

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Daniela Zupan

Knjiga umetnika skozi Freudovo psihoanalizo

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Daniela Zupan

Mentorica: doc. dr. Karmen Šterk

Knjiga umetnika skozi Freudovo psihoanalizo

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Hvala družini za podporo in potrpežljivost ter mentorici za nasvete pri izdelavi naloge.

Knjiga umetnika skozi Freudovo psihoanalizo

Knjiga umetnika je umetniška zvrst, ki se nahaja na preseku med knjižno in likovno umetnostjo. Ena njenih glavnih značilnosti je, da je namenjena listanju oziroma branju, čeprav gre za likovno delo, zaradi česar je poudarek na sami formi oziroma vizualnem. Knjiga umetnika bi kot taka gledalcu oziroma bralcu lahko ponudila veliko ugodja. Kot posebna forma omogoča nastanek predugodja na več ravneh, obenem pa nudi še intimen prostor, kjer lahko gledalec varno podoživlja svoje fantazije. Takšnega stika med razstavljenim delom in gledalcem razstavljanje v javnih zavodih ne dovoljuje. V diplomskem delu poskušamo skozi Freudovo psihoanalizo prikazati, da je ugodje, ki bi ga nudile knjige umetnikov, preprečeno zaradi neugodja, ki bi ga povzročilo uničenje teh del. Ta strah pred propadanjem in uničenjem lahko na človeški ravni primerjamo s strahom pred staranjem in smrtjo, ki nasploh prežema sodobno kulturo narcizma. Uničenje umetniških del bi pokazalo na človekovo lastno smrtnost, kar pa bi bil lahko vzrok za še večjo tesnobo, ki jo staranje in smrt že tako povzročata. Zaradi tega dajemo raje prednost ohranjanju umetniških del, kot pa neposredni izkušnji umetnosti in ugodju, ki bi ga tovrstna izkušnja prinesla.

Ključne besede: knjiga umetnika, reprezentacija umetnosti, psihoanaliza, Freud, narcizem.

The artist's book through Freud's psychoanalysis

The artist's book is an art form combining features of literature and fine arts. Although it is primarily meant for reading and leafing through, it is regarded as a representation of fine arts emphasizing its form and visual appearance. As such, the artist's book provides the viewer/reader with great pleasure. As a unique art form it facilitates fore-pleasure on various levels through maintaining intimate space for the viewer to indulge in his/her own fantasies, i.e., providing an experience one cannot achieve in public institutions. Expanding on Freud's psychoanalysis, this diploma thesis aims to establish that the pleasure provided by artists' books is prevented by the discomfort caused by the theoretical destruction of these works. On a human level, this fear of decaying and deterioration can be reflected in the process of ageing and death, two concepts prevalent in the modern narcissistic society. The destruction of art works thus symbolizes our own temporariness leading to even greater anxiety caused by death and ageing. Greater emphasis is therefore placed on the preservation of art works, rather than on the direct experience of art and the pleasure it gives.

Key words: the artist's book, representation of art, psychoanalysis, Freud, narcissism.

KAZALO

1 UVOD	6
2 UMETNIK – UMETNINA – GLEDALEC	7
3 KNJIGA UMETNIKA	13
4 RAZSTAVLJANJE KNJIG UMENTIKOV	20
5 UMETNOST IN NAČELO UGODJA	22
6 SKLEP	27
7 LITERATURA	29
PRILOGA A: Transkript intervjuja	31

1 UVOD

Nekateri imamo težnjo, da bi se ob srečanju z novimi, nenavadnimi in privlačnimi likovnimi deli na razstavi radi teh tudi dotaknili, pa čeprav le za hip. To željo v skladu s kulturnimi pravili večinoma uspešno premagujemo, vendar pa v nas še vedno obstaja. Imamo srečo, da nekateri umetniki to razumejo in nam olajšajo »trpljenje« s tem, da svoja dela naredijo z namenom dotikanja.

Knjiga umetnika predstavlja umetniško zvrst, katere ključni namen je ravno to, da se jo vzame v roke. Da se jo torej prelista, prebere, ogleda, pretipa in še vse drugo, kar si je umetnik zamislil. Zdi se, kot da smo s tem prišli na račun tisti, ki smo hrepeneli ravno po tem izkustvu likovnega dela, a resnica je daleč od tega – neposredni stik s knjigo umetnika je na razstavi le redko omogočen.

Stvar bi seveda bila nepomembna, če ne bi v oči bodlo ravno dejstvo, da je namen teh del dotikanje. In vendar je to preprečeno. Če upoštevamo, da »vsaka doba razvije svojstvene oblike patologije, ki v pretirani obliki izražajo njeno temeljno značajsko strukturo« (Lasch 2012, 63), potem lahko tudi način razstavljanja knjige umetnika razumemo kot takšno pretirano obliko patologije naše kulture.

Skozi nalogo bomo skušali odgovoriti na vprašanje, kaj način reprezentacije knjige umetnika v javnih zavodih pove o sami kulturi, v kateri je reprezentirana. Najprej si bomo postavili psihoanalitični okvir, v katerem bomo predstavili družbeno funkcijo umetnosti in njeno delovanje. Nato bomo knjigo umetnika predstavili kot umetniško zvrst ter poskušali njene posebnosti umestiti v zastavljen okvir. Sledilo bo problematiziranje načina razstavljanja knjig umetnika v javnih zavodih. Na koncu bomo skušali ugotoviti, ali lahko ta problem razširimo na sodobno umetnost nasploh in kaj nam to pove o sodobni kulturi.

Kot je razvidno, bomo za naše raziskave uporabljali psihoanalitično metodo, prav tako pa bomo uporabili tudi tekstualno analizo primarnih in sekundarnih virov. Ker pa so viri glede razstavljanja knjig umetnikov zaenkrat precej pomanjkljivi, bomo uporabili še informacije, pridobljene s polstrukturiranim oziroma standardiziranim odprtim intervjujem. Intervju je bil izveden z magistro Bredo Škrjanec, muzejsko svetovalko v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC) in strokovnjakinjo za področje knjige umetnika.

2 UMETNIK – UMETNINA – GLEDALEC

Osnovni princip, po katerem deluje naš psihični aparat, se imenuje načelo ugodja. Proces psihičnega aparata so naravnani tako, da »si prizadevajo za dosego ugodja; pred takšnimi dejanji, ki bi lahko zbudila neugodje, se psihična dejavnost umakne« (Freud 1987, 12). Tu gre za preplet delovanja onega in jaza. Medtem ko ono teži k temu, da se nemudoma zadovoljijo vse potrebe, jaz skrbi, da se za zadovoljitev potreb najde najugodnejši in najvarnejši način, pri čemer se upošteva tudi realni svet zunaj nas (Freud 2000b, 19). Povzamemo lahko, da ono deluje izključno po načelu ugodja, jaz pa upošteva tudi načelo realnosti, kar pomeni, da ima realno prednost pred prijetnim, četudi bi to pomenilo trenutno neprijetnost. Primarna naloga po načelu realnosti je varnost (Freud 1987, 16).

Jaz tako »zagospoduje nad nagonskimi zahtevami, se odloča o tem, ali naj jih zadovolji, ali pa naj to zadovoljitev preloži na čas in okoliščine, ki bolj ustrezajo zunanjemu svetu, ali pa vznurjenja nagonov nasploh zatre« (Freud 2000b, 16). Čeprav se morda zdi, kot da jaz deluje proti načelu ugodja, temu ni ravno tako. Jaz želi ugodje zavarovati oziroma ga doseči na zanesljivejši način. »Trenutno ugodje, ki je glede posledic negotovo, je opuščeno, toda zgolj zato, da bi si po novi poti pridobili poznejše, zagotovljeno ugodje« (Freud 1987, 16).

Nagoni redko pridejo do neposredne in takojšnje zadovoljitve, zato je naš psihični aparat razvil več načinov doseganja njihove posredne zadovoljitve. Ena od t. i. usod nagonov je tudi sublimacija. Ta deluje tako, da se nagoni, ki ne pridejo do uresničitve, pretvorijo na način, da bo njihova uresničitve možna oziroma sprejemljiva po načelu realnosti. Energija nagona se s tem izprazni na drugačen način, ki je lahko zelo oddaljen od prvotnega načina oz. cilja izpolnitve (Freud 1987, 87).

Lahko rečemo, da je sublimacija mehanizem, »ki preusmeri ali preinvestira energijo primarnega procesa, usmerjenega proti ciljem, ki jih določa primarni absolutni egoizem in so zato družbeno nespremenljivi, k družbeno priznanim in koristnim ciljem« (Zabel 2000, 401–402). Takšne cilje lahko predstavlja tudi ustvarjanje umetnosti oziroma drugih kulturnih produktov. Freud napol v šali izpostavi, da se lahko pri večini obstoječih umetniških in kulturnih dosežkov zahvalimo ravno nagonom, predvsem seksualnim, ki niso imeli možnosti priti do neposredne zadovoljitve (Freud 2000b, 84). To, zakaj se nagoni usmerijo ravno v

ustvarjanje umetniških del in kako lahko umetnik ustvari veličastno delo v nasprotju s packanjem nekoga drugega, so vprašanja, na katera bi vsi želeli odgovore, še najbolj pa neuspeli umetniki. V našem nadaljnjem raziskovanju se bomo raje posvetili vprašanju, ki se dotika povezave med umetnino in gledalcem. Osredotočili se bomo na t. i. »komunikativno funkcijo umetnine in na vprašanje razmerja dela do občinstva« (Zabel 2000, 403). Pri umetnosti gre za posebno vrsto komunikacije, saj obstajajo pošiljatelj, prejemniki in sporočilo (Kris 1970, 13). Umetnik med ustvarjanjem v obzir vedno jemlje tudi publiko, četudi tako, da jo ignorira. Umetniško delo torej nikoli ne nastaja samo po sebi, ampak vedno kot sporočilo, ki ga mora nekdo sprejeti (Kris 1970, 62). Občinstvo in način, kako se sprejme umetnino v družbi, sta pomembna vidika ustvarjanja umetnosti. Prav zato si želimo pridobiti globlji vpogled v delovanje umetnine na občinstvo, kar nam bo omogočilo nadaljnje razumevanje našega problema, pri katerem pride do prikrajšanja občinstva za celostno doživetje umetnine. Oglejmo si torej, kako poteka pot od stvaritve umetnine do njene percepcije pri občinstvu.

Umetnik ima zmožnost, da svojim nagonom, ki silijo k uresničitvi, podari umetniški izraz ter jih na ta način raje zadovolji, namesto da bi jih zatrl. Svoje nezavedne težnje lahko preko procesa samoopazovanja in doumevanja lastnih duševnih procesov do neke mere tudi ozavesti, nato pa jih izrazi v obliki umetniškega dela. Ni pa nujno, da umetnik to počne zavestno. Freud meni, da se umetnik ne rabi jasno zavedati poteka svojega ustvarjanja, saj je dovolj že zgolj to, da skozi ustvarjanje izrazi svoje nezavedno v umetnini (Freud 2000a, 91). Vendar pa ne glede na sam potek ustvarjanja umetnikom bistveno koristi, če imajo močnejše razvito sposobnost sublimiranja in hkrati šibkejše nagnjenje k potlačevanju. Tako namreč veliko lažje dostopajo do materiala, ki bi bil pri ostalih potlačen, hkrati pa ga lažje preuredijo v družbeno sprejemljivo obliko (Kris 1970, 23; Freud 1977, 355; Zabel 2000, 393). Psihoanaliza nam omogoča, da se lahko lotimo analize končne umetnine, kot je to storil Freud pri Michelangelu, Leonardu in drugih umetnikih. Na ta način lahko uvidimo, kakšen je bil nezavedni material, ki ga je umetnik lahko izrazil, drugi pa ga morajo potlačevati (Freud 2000a). A ker je naše zanimanje usmerjeno predvsem v delovanje umetnine na občinstvo, se bomo tovrstnim analizam raje izognili.

Freud meni, da je umetniškemu ustvarjanju še najbolj podobna otroška igra. Otrok med igro namreč ravna tako, kot umetnik med svojim ustvarjanjem – »ustvarja svoj svet oziroma, pravilneje, ureja stvari v svojem svetu tako, kakor mu ugaja« (Freud 2000a, 98). Pri tem

otroške igre nikakor ne smemo podcenjevati. Otrok namreč svojo igro in svoj ustvarjeni svet jemlje zelo resno in vanj vloži veliko afekta, pri čemer moramo poudariti, da z resnostjo ne mislimo resničnosti. Otrok kljub svoji vpletenosti v igro razume tudi resničnost in svet zunaj igre ter »rad opre svoje imaginarne objekte in odnose na oprijemljive in vidne stvari iz resničnega sveta« (Freud 2000a, 98). Ravno ta občutek, ko otrok igro jemlje resno, čeprav jo razlikuje od resničnega sveta, naj bi kasneje omogočil posameznikom dojemanje umetnine na način, da lahko v njej uživajo (Kris 1970, 41). Glede otroške igre moramo torej poudariti, da ravno takšno naslanjanje na resničnost loči otrokovo igranje od fantaziranja. To pa približa otroško igro umetniškemu ustvarjanju, saj tudi umetnik ustvari svoj imaginarni svet, v katerega vloži veliko svoje psihične energije, a ga vseeno ostro loči od resničnosti (Freud 2000a, 98). Umetnost – tako kot otroška igra – predstavlja nekakšno »pot nazaj od fantazije k stvarnosti« (Freud 1977, 354).

Tu se postavi vprašanje, kje je torej razlika med otroško igro, umetniškim ustvarjanjem in fantaziranjem, če ves čas poudarjamo, kako so si sicer med seboj podobni, a vseeno različni. Vemo, da naj bi se (vsaj) občasnega fantaziranja posluževali vsi ljudje (Freud 1977, 355). Pri odraslih naj bi fantaziranje predstavljalo nadomestek ugodja, ki se mu je odpovedal ravno s prenehanjem otroških iger. Pri tem Freud poudari, da je odrasli z odpovedjo igri opustil zgolj oporo svojega izmišljenega sveta v realnih objektih. »Namesto da bi se igral, zdaj fantazira. Zida gradove v oblakih; rečemo, da sanjari« (Freud 2000a, 99). Fantaziranje pri odraslih predstavlja torej zgolj slabši nadomestek igre. Slabši med drugim tudi zato, ker se odrasli, za razliko od otroka, »svojih fantazij sramuje in jih skriva pred drugimi; goji jih kot svoje najintimnejše zadeve in po pravilu celo raje prizna prestopke kakor fantazije« (Freud 2000a, 99). Sicer pa sta sramovanje in skrivanje fantazij morda še najbolj logični dejavnosti, saj bi z razkrivanjem fantazij oseba najverjetneje prej povzročila neugodje pri drugih kot pa kakršnokoli odobravanje. »Take fantazije nas odvrčajo, če izvemo zanje, ali pa nas puščajo povsem hladne« (Freud 2000a, 105). Toda pri tem umetniki predstavljajo izjeme. Imajo namreč sposobnost, da nam posredujejo svoje osebne fantazije na način, da ob njih doživljamo ugodje (Freud 2000a, 106).

Oglejmo si pobližje delovanje fantazij, da bomo lažje razumeli posebnost umetniškega ustvarjanja v primerjavi z vsakdanjim fantaziranjem. Fantazije, ki tako pri umetnikih kot tudi pri drugih ljudeh predstavljajo izpolnitev nepotešenih želja, so na nek način »korekcija nezadovoljive resničnosti« (Freud 2000a, 100). Gre za izjemno fleksibilne in raznovrstne tvorbe, saj se prilagajajo »spremenljivim življenjskim vtisom, sledijo nihanjem v življenju in

od vsakega novega dejavnega vtisa prejmejo nekaj, kar lahko imenujemo »znamenje časa« (Freud 2000a, 101). Najosnovnejša formula, po kateri naj bi se tvorile fantazije, je sestavljena iz prepletanja preteklosti, sedanosti in prihodnosti. Nek dogodek iz sedanosti služi kot sprožilec in povod za fantazijo. Ta se nato oblikuje na nekem vzorcu iz preteklosti, ki nastane zaradi potlačanja želja, ki niso mogle biti izpolnjene. Hkrati pa je fantazija vedno umerjena v prihodnost, kot nekaj, kar se še namerava zgoditi (Freud 2000a, 101). Z upoštevanjem vseh teh treh komponent se v fantaziji imaginarno preoblikujejo odnosi med stvarmi, tako da lahko oseba, ki fantazira, uživa v novo nastali situaciji. Njena želja se uresniči. Realna razmerja, ki sicer niso delovala v njen prid, so zdaj namreč imaginarno tako preoblikovana, da delujejo kot izpolnitev želje (Zabel 2000, 406). A ta želja in fantazija, ki vzklije iz nje, nista družbeno sprejemljivi, zato bi njuno razkritje povzročilo neugodje pri drugih ljudeh. Na tak način fantazirajo vsi ljudje, tudi umetniki, vendar pa to ni edini način posrednega izpolnjevanja želja, ki ga poznamo.

Poleg igre in ustvarjanja obstaja še nekaj, kar je podobno zasnovano kot fantaziranje, in sicer naše nočne sanje (Freud 2000a, 102). Freud primerja sanje z umetniškimi deli in poudari, da sanje »predstavljajo sanjavčevo željo kot izpolnjeno« (Freud 2000a, 17). Prav tako lahko umetnine poleg sanj in igre povežemo še z eno obliko imaginarnega izpolnjevanja želja, in sicer z nevrozo. Zato velja, da naj umetniki ne bi bili dostikrat daleč od nevroze oziroma ji marsikateri celo podleže, kar se lahko kaže tudi kot nazadovanje pri njihovem delu (Freud 1977, 354; Zabel 2000, 405). Toda obstaja razlika med vsemi temi drugimi oblikami izpolnjevanja želja in umetniškimi deli. Posebnost umetnosti je namreč, da je »izrazito družbena, namenjena komunikaciji, medtem ko drugi pojavi ostajajo individualni« (Zabel 2000, 405).

Poudarili smo, da fantaziranje pri ljudeh ni namenjeno razkrivanju drugim, kaj šele širši družbi. Umetnost pa naj bi stremela ravno k temu. Poraja se vprašanje, kako uspe umetnik svoje fantazije predstaviti na način, da se drugim ljudem ne bodo zdele odvratne, temveč da jih bodo pritegnile. Freud izpostavi dve temeljni tehniki, ki jih uporablja umetnik. Najprej mora z različnimi spremembami in zastiranjem ublažiti preveč osebne in egoistične lastnosti svojih fantazij – omili jih do mere, da ne razodevajo več neposredno prepovedanih želja, ki so jih rodile. Nato svoje fantazije izrazi še v formi, ki zbuja čim več estetskega ugodja. S pomočjo tega estetskega ugodja lahko sprostimo še večje ugodje iz naših globljih potlačenih želja in fantazij. Freud tovrstno ugodje imenuje stimulacijski dodatek oziroma predugodje in meni, da ima vse estetsko ugodje naravo predugodja (Freud 1977, 355; Freud 2000a, 106). Za

boljše razumevanje delovanja predugodja pogledajmo, kako to deluje pri vicu, kjer prav tako igra ključno vlogo.

Vic deluje tako, da utiša kritiko uma, odpravlja notranje prepreke in na ta način omogoči dostop do virov ugodja, ki bi sicer ostali nedostopni. Vic zmore osvoboditi vzgibe, ki so bili nekoč podvrženi potlačitvi in jim je bilo preprečeno, da bi postali zavestni. To zmore doseči enako kot umetnost, z uporabo predugodja, in sicer tako, da najprej ponudi manjše ugodje, ugodje samega vica oziroma estetsko ugodje v primeru umetnosti. To manjše ugodje pa omogoči odpravo ovir potlačitve in sprostitve globljega ugodja (Freud 2003, 141–147).

Tako kot pri vicu, je tudi pri umetnosti pomembna forma, ki omogoča pojav predugodja. Umetniško delo je torej samo po sebi določena estetska forma, ki vsebuje fantazijo, katera sicer ne bi bila družbeno sprejemljiva. A ravno zaradi pojavljanja v tej posebni formi omogoča njeno družbeno funkcioniranje (Zabel 2000, 411–413). Poleg družbenega funkcioniranja pa forma, kot izvor predugodja, določa, koliko globljega ugodja se bo lahko pri posamezniku sprostilo. Nekatera umetniška dela oziroma stili tako omogočajo lažje sproščanje ugodja, lažji odziv publike in njeno uživanje v delu. Vendar pri tem ne smemo zanemariti kulture, v kateri se umetniško delo pojavlja in njen vpliv na sprejemanje dela (Kris 1970, 64).

Ugodje (predugodje) ob umetniških delih tako temelji na tem, da nam omogoča osvobajanje lastnih napetosti, ki so nastale preko potlačenj. Lahko tudi rečemo, da začasno prepreči potlačenje upodobljenih želja pri gledalcu (Freud 1977, 355; Freud 2000a, 106). Umetnik nas tako postavi v položaj, »ko lahko brez vsakega očitka in sramu uživamo v svojih fantazijah« (Freud 2000a, 106). Uživamo torej v fantazijah, a v takšni obliki, ki dovoli določeno mero kontrole in je zatorej družbeno sprejemljiva. Tako gledalcu nudi še večji užitek, saj ta uživa v svojih fantazijah, hkrati pa z lahkoto preprečuje, da bi ušle izpod nadzora (Kris 1970, 46).

Tu se kaže nujnost fantaziranja pri vseh ljudeh, ki predstavljajo občinstvo, saj lahko sklepamo, da ti ne bi uživali v umetnosti, če ne bi tudi sami kdaj tvorili podobnih fantazij. »V nas se mora ponovno zbuditi enako afektivno stanje, enaka psihična konstelacija, ki je pri umetniku razvila gonsko silo za ustvarjanje« (Freud 2000a, 212). Publika občuti podobno kot je občutil umetnik med ustvarjanjem. Lahko trdimo, da se ta čas publika do neke ravni poistoveti z umetnikom (Kris 1970, 64). Šele nato lahko resnično doživljamo umetniško delo

in v njem tudi uživamo. V nas lahko vzbudi celo čustva in občutke, za katere niti vedeli nismo, da jih posedujemo, saj smo jih vseskozi vztrajno potlačevali (Freud 2000a, 97).

Umetnost torej deluje tako, da pri ljudeh vzbuja ugodje. Družbena oziroma komunikacijska funkcija umetniškega dela, kot smo jo prej poimenovali, je usmerjena k vzbujanju ugodja (Zabel 2000, 409). Na teh temeljih si bomo v nadaljevanju ogledali naš problem, pri čemer pa bo še bolj kot vzbujanje ugodja pomembna odpoved le temu. Ni namreč pomembna sama stvaritev umetniškega dela, pomembna je tudi njegova postavitve v realnost. Ta pa predstavlja okolje, v katerem umetnik ustvarja in v katerem umetniško delo nastane ter je predstavljeno. Problemi, ki jih ustvarja ta stik z realnostjo, so izjemno pomembni pri obstoju umetniškega dela (Kris 1970, 11). Določajo namreč, katera umetniška dela bodo nastala, bila predstavljena in kako bodo predstavljena občinstvu, ki želi v njih uživati. Če se držimo principa ugodja, ki smo ga opisali zgoraj, bodo prikazana najverjetneje tako, da bodo povzročala čim manj neugodja.

Oglejmo si najprej umetniško zvrst, ki predstavlja naš problem, da bomo lahko lažje razumeli delovanje principa ugodja v zvezi z njo, posledično pa tudi kulturo, znotraj katere deluje.

3 KNJIGA UMETNIKA

Začnimo najprej s samim razvojem knjige umetnika. Ta je sicer težje določljiv, saj imamo več izvorov in potekov razvijanja te umetniške zvrsti, a nam bo vseeno omogočil lažje razumevanje, kaj knjiga umetnika sploh je in kakšen je njen pomen.

Knjige umetnika, kot jih poznamo danes, so sicer fenomen dvajsetega stoletja, čeprav so sami začetki pojavljanja pravih knjig umetnika bolj ohlapno začrtani. Izraz knjiga umetnika (ang. the artist's book) se je pojavil šele nekje v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, vendar pa obstajajo številni predhodniki, katerih dela sicer ne moremo uvrščati med knjige umetnikov, so pa močno vplivali na njihov razvoj in si jih bomo zato ogledali najprej (Drucker 2007, 11; Škrjanec 2010, 7).

Med prva dva uvrščamo večstranska umetnika Williama Blakea iz 18. stoletja in Williama Morrisa iz poznega 19. stoletja. V njunih knjižnih delih lahko že zasledimo nekatere poteze, ki kasneje zaznamujejo knjigo umetnika. Prav tako so se s knjigo kot konceptom ukvarjali tudi nekateri literati, in sicer simbolistični pesnik Stéphane Mallarmé, realistični pisatelj Gustav Flaubert in pesnik Edmund Jabes (Drucker 2007, 21).

Na začetku 20. stoletja se je zanimanje za knjigo in eksperimentiranje z njo še povečalo. Tako lahko med pomembne predhodnike knjige umetnika štejemo rusko avantgardo, nato pa še vse druge avantgardistične skupine. Njihova težnja po prekinjanju s tradicijo je namreč pripeljala do razvoja novih možnosti uporabe knjig in njihovega oblikovanja. Takšno drzno poseganje v tradicijo knjige je predstavljalo pomembno odskočno desko za nadaljnje raziskave v tej smeri (Drucker 2007, 45–63).

Po drugi svetovni vojni se je v umetnosti nasploh pojavil še večji odmik od tradicionalnih umetniških zvrsti k hibridiziranim, kamor spada tudi knjiga umetnika. Tako lahko za začetek dejanske knjige umetnika štejemo obdobje proti koncu štiridesetih in začetku petdesetih let 20. stoletja. Takratni umetniki so začeli podrobneje raziskovati knjige in se predvsem zavedno ukvarjati z njihovo formo. Sem spadajo skupine umetnikov CoBrA iz Danske, Belgije in Nizozemske ter francoski letristi, ki sta jih vodila Isidore Isou in Maurice Lemaitre. S knjigo so se začeli resneje ukvarjati tudi pesniki konkretne poezije v Braziliji, Nemčiji in Franciji.

Konec petdesetih let so se za obliko knjige začeli zanimati tudi umetniki znotraj skupine Fluxus, ki so se sicer ukvarjali z eksperimentalno glasbo, performansi in drugimi

netradicionalnimi umetniškimi oblikami. Med pomembne začetnike spadata še francoski dirigent Henri Chopin in ameriški pesnik Bern Porter. Dva najpomembnejša zgodnja predstavnika knjige umetnika pa sta Dieter Roth in Edward Ruscha. Pojavljanje knjig umetnikov je bilo na tej točki še precej razpršeno, in čeprav so se nekateri med njimi povezovali, zadostne povezanosti, da bi lahko govorili o množičnem pojavu knjig umetnikov, še ni bilo (Drucker 2007, 12–13; Škrjanec 2010, 8).

V šestdesetih letih se je v Ameriki in Evropi močno razširila uporaba knjige kot umetniškega načina izražanja. V duhu časa so takrat prevladovale predvsem cenene oblike majhnega formata, katerih cilj je bila čim večja produkcija in razpršenost med ljudmi. Umetniki »so hoteli uiti umetnostnemu trgu in tradicionalnim strukturam« (Škrjanec 2010, 8), hkrati pa umetniško delo približati širši množici, s čimer bi spodbudili večjo razpoznavnost sodobne umetnosti (Škrjanec 2010, 8–9). Zasluge za množično proizvodnjo knjig umetnikov so imele tudi takratne nove tehnike reproduciranja, prenosa in shranjevanja najrazličnejših podatkov, saj so »omogočile, da je lahko knjige fizično pričel oblikovati vsakdo, ki je posedoval relativno poceni tehnične pripomočke« (Poniž 2010, 11). Vendar pa so kljub temu knjige umetnika v takšni demokratični produkciji ostale značilnost šestdesetih in sedemdesetih let, saj kot piše Druckerjeva, takšen način proizvodnje dolgoročno ne deluje, ker predstavlja ogromne stroške za umetnika (Drucker 1994, 32).

Pomembna stopnja v zgodovini knjige umetnika je bil tudi pojav velikih centrov za produkcijo knjig umetnikov v sedemdesetih letih. V Ameriki so tako nastali npr. Visual Studies Workshop (Rochester, New York), Nexus Press (Atlanta, Georgia), New York Center for Book Arts in številni drugi, v Evropi pa Beau Geste Press (Devonshire), In–Out Centre (Amsterdam) itd. Sedemdeseta so bila hkrati tudi čas, ko so se tudi v umetniških šolah, galerijah, muzejih in knjižničnih zbirkah začeli odpirati posebni oddelki za knjige umetnikov. Lahko trdimo, da je v sedemdesetih letih koncept knjige umetnika končno dozorel do stopnje, kot jo poznamo še danes. Kot smo omenili že na začetku, se je takrat razvilo tudi samo poimenovanje knjige umetnika.

Skozi nadaljnja leta se je področje še naprej razvijalo in še vedno se, predvsem kar zadeva uporabo številnih novih tehnoloških dosežkov, kot denimo računalniške in digitalne tehnologije (Drucker 2007, 12–13; Škrjanec 2010, 8–9).

Danes knjiga umetnika predstavlja umetniško zvrst, ki je znana po svoji raznolikosti, kar jo naredi zelo privlačno za umetnike, hkrati pa jo je ravno zaradi tega izjemno težko definirati. Strokovnjaki s tega področja postavljajo različne definicije in kriterije, a enotne definicije še vedno ni. Druckerjeva celo meni, da bi bilo nesmiselno polje knjig umetnikov preveč omejevati, saj gre vendarle za področje, za katerega sta značilna raznolikost in nenehno rojevanje novih oblik. Bolj smiselno se ji zdi, da se za razumevanje knjig umetnikov postavi neko osnovno obliko polja, iz katerega bi potem lahko izhajali (Drucker 1994, 32). Tako bomo v nadaljevanju skušali predstaviti nekaj skupnih točk, ki so jih izpostavili različni strokovnjaki pri opisovanju knjig umetnikov.

Začnimo nekoliko širše, torej s čim splošnejšo opredelitvijo. Druckerjeva piše, da »ni vsaka knjiga, ki jo naredi umetnik, knjiga umetnika« (Drucker 2007, 9), kar se sicer na prvi pogled zdi kot preveč enostavna trditev, a kljub temu zelo pomembna za nadaljnje razumevanje. Domnevanje, da je knjiga umetnika katerokoli delo umetnika v knjižni obliki, bi bilo morda logično ravno zaradi enostavnega poimenovanja zvrsti. Prav tako pa tudi zaradi dejanskega pojavljanja drugih oblik knjižnih del, ki jih delajo umetniki, od portfeljev do katalogov, brošur in drugih. Zato je treba že na začetku jasno poudariti, da knjiga umetnika nikakor ni kakršnakoli predstavitev umetnikovega dela v knjižni obliki ali pa knjižna reprodukcija kakšnega že obstoječega dela, temveč predstavlja samostojno in izvirno umetniško delo (Yablonsky 2002, 58; Drucker 2007, 2).

Knjiga umetnika je torej samostojno umetniško področje in se lahko primerja s slikarstvom, kiparstvom, instalacijami, performansami in drugimi likovnimi zvrstmi. A vendar to področje zaznamuje dejstvo, da gre še vedno za knjige in se torej nahaja na preseku med knjigami in likovno umetnostjo. Takšno literarno in likovno sodelovanje omogoča stalno rojevanje novih idej, medijev in tehnik (Drucker 2011, 14; Wasserman 2011, 18).

Toda kljub dovoljeni umetniški svobodi, je pri knjigi umetnika ključno, da v prvi vrsti funkcionira kot knjiga. Je umetniško delo, ki je bilo zamišljeno in narejeno kot knjiga ter se v obliki in formatu na knjige tudi navezuje (Drucker 2007, 362; Drucker 2011, 16). Velja, da pri knjigi umetnika ni pomembno zgolj sporočilo, ki ga nosi, temveč tudi njena podoba oziroma forma, v kateri je sporočilo podano (Poniž 2010, 17). Kljub temu, da mora forma temeljiti na knjigi, pa je vseeno zelo odprta in dovoljuje številne variacije. Oziroma še več, ravno oblika knjige je predmet stalnega raziskovanja umetnikov, ki skozi deformacijo osnovne oblike skušajo najti nove načine izražanja (Drucker 2007, 11).

Prav ukvarjanje s formo omogoči še eno pomembno razločevanje, ki ga moramo omeniti, in sicer med knjigo umetnika in *livre d`artiste*, ilustriranimi knjigami, ki so se začele pojavljati konec 19. stoletja. Slednje se sicer zelo približajo knjigi umetnika, saj gre za umetniško dodelane knjige, kjer je obstoječemu besedilu umetnik dodal svoje ilustracije, a zaradi pomanjkanja ukvarjanja s formo knjige, so *livre d`artiste* izvzete iz polja knjige umetnika (Drucker 2007, 3).

Za boljše razumevanje je najbolje, da si ogledamo še nekatere ostale značilnosti same forme knjige umetnika. Tako bomo dobili boljši vpogled, kako naj bi bile knjige tudi dejansko videti. Če smo prej zapisali, da so knjige umetnika samostojna umetniška zvrst, ki se lahko kosa s slikarstvom, kiparstvom in drugimi zvrstmi, pa je njena posebnost to, da omogoča združevanje vseh umetniških zvrsti v enem delu na nek nov, iznajdljiv način. Tako se lahko v knjigi umetnika poleg slikarstva in kiparstva prepletajo še književnost, glasba, grafika, fotografija, film itd. Omogoča izražanje, ki drugače ne bi bilo mogoče samo v eni od teh zvrsti, hkrati pa se mora ves čas ohranjati forma knjige (Drucker 2007, 9; Škrjanec 2010, 7; Wasserman 2011, 24).

Sama forma je lahko v obliki navadne knjige, a navadno tudi tu formati odstopajo od standardnih tiskarskih in segajo od zelo majhnih do ogromnih – lahko so tudi nepravilnih oblik. Tako najdemo npr. obliko harmonike, zvitke, tunnelske knjige, škatle, pop-up knjige, zastave, kupe kart in podobno (Poniž 2010, 13; Wasserman 2011, 19).

Za knjige umetnikov je značilna tudi uporaba neobičajnih materialov. Poleg navadnega in ročno izdelanega papirja se uporabljajo še denimo blago, steklo, les, usnje, kovine, kamni, plastika, akrilno steklo itd., torej snovi, ki jih sicer ne povezujemo s knjigami (Poniž 2010, 13; Wasserman 2011, 19).

Umetnik lahko poleg tega, da sam izdelava podlago za strani v knjigi, naredi tudi lastno črnilo ali pigment za risanje. Uporablja lahko tudi različne vrste vezave, od sponk in vrvi do kovinskih spiral. Lahko pa so listi zgolj zloženi v mape ali pa škatle (Poniž 2010, 15).

K izdelavi knjig umetnikov zadnje čase pripomore digitalna tehnologija, npr. pri kombiniranju rokopisa in tiska, saj omogoča še več takšnih kombinacij in prelivanj (Poniž 2010, 13).

Kar se tiče naklade knjig umetnika, obstaja več variacij. Lahko imamo unikatne knjige, ki so unikat po ideji in izdelavi ter delo enega samega umetnika. Sledijo jim majhne serije do 50 ali

100 izvodov, ki pa so vseeno ročno izdelane. Vsaka knjiga v takšni seriji je še vedno unikatna, saj zaradi drobnih odstopanj, ki nastanejo pri ročni izdelavi, nosi drugačen, individualen pečat. Serije pa so lahko tudi natisnjene, torej delno ali v celoti narejene v tiskarni. Vendar pa tudi tu velja, da se tiska po navodilih umetnika, ki izdeluje knjigo (Yablonsky 2002, 63; Poniž 2010, 15).

Sedaj, ko vemo, kaj knjiga umetnika je in kako se je razvijala, ter poznamo možne oblike, v katerih se pojavlja, lahko pojasnimo še kakšen pomen te umetniške zvrsti za umetnike in za gledalce. Sproti bomo ta pomen skušali razložiti tudi skozi psihoanalitični okvir, ki smo si ga zastavili na začetku.

Samim umetnikom omogoča področje knjige umetnika neomejeno svobodo vsebine in oblike, kar pomeni raznolik ustvarjalni prostor, ki se hkrati ves čas širi in dopolnjuje (Škrjanec 2010, 7; Wasserman 2011, 19). Tak razgiban umetniški prostor pomeni, da imajo dela, ki jih ustvarijo umetniki, izjemen poudarek na individualnosti (Poniž 2010, 13). Svoboda in raznolikost v takšnih razsežnostih omogočata umetniku neverjetno možnost izražanja svojih fantazij.

Knjiga umetnika je tudi medij, ki združuje tako lastnosti knjige kot raznih likovnih umetnosti, kar smo v diplomski nalogi že opisali. To pomeni, da kot knjiga daje umetniku možnost za neomejen prenos informacij, misli, idej, zgodb itd., obenem pa kot likovno delo nudi istočasno ukvarjanje z obliko, ki te informacije nosi (Škrjanec 2010, 10; Drucker 2011, 16). Tako je knjiga »nosilec (novega) sporočila in hkrati, s svojo vizualno podobo, tudi sporočilo samo« (Poniž 2010, 7), kar za umetnika pomeni resnično lahek pristop k izražanju svojih idej, zamisli in teženj, torej še dodatno prosto pot pri pretvarjanju nagonске energije v umetniško delo.

Naslednja lastnost knjige umetnika, ki je pomembna tako za ustvarjalca kot za bralca oz. gledalca, je količina osebnega materiala, ki se izraža skozi delo. Umetnost, kot smo omenili že v prvem poglavju, sama po sebi izraža osebne fantazije umetnika, ki jih nato gledalec podoživlja pri sebi. Knjiga umetnika je pravzaprav medij, ki teži k temu, da umetnik vanjo vloži še več osebnih zgodb, predmetov in raznih želja, teženj itd., istočasno pa gledalcu omogoča vpogled v ta osebni prostor umetnika in poistovetenje z njim (Drucker 2007, 358; Poniž 2010, 13).

Opazimo, da knjiga umetnika za samega ustvarjalca predstavlja izjemen medij, s pomočjo katerega lahko umetnik veliko lažje in na različne načine udejanja svoje nagonske težnje. Povzamemo lahko, da je pomembna umetniška zvrst, ker vse to omogoča in da ravno lahek pristop omogoča kulturno bogatenje z nenehnih porajanjem novih del.

Kar zadeva gledalce oziroma bralce, knjige umetnika zahtevajo tudi posebne tipe le teh. Knjige umetnika se namreč nekomu, ki je navajen predvsem tradicionalnih likovnih del in tradicionalnih knjig, zdijo nenavadne in težko razumljive, zato lahko pri gledalcu vzbudijo močne občutke (Poniž 2010, 19; Niffenegger 2011, 13). Poleg tega morajo biti gledalci pripravljene tudi na aktivno sodelovanje z umetniškim delom, saj skoraj vse knjige umetnikov zahteva interakcijo s publiko. Za razliko od vse večjega dela sodobne umetnosti, ki temelji na principu šoka, pa knjige umetnika zahtevajo počasno kontemplacijo (Škrjanec 2010, 9; Wasserman 2011, 25).

Gledalec mora biti pripravljen na interakcijo, a na miren in intimen način, kot ga lahko nudijo le knjige. Intimnost je tudi poseben dejavnik, ki ga bralcu nudi knjiga umetnika. Šele skozi intimno odkrivanje lahko namreč omogoči celostno izkustvo knjige kot forme in tudi sporočilo, ki ga ta forma nosi (Drucker 2007, 357). Tako knjiga umetnika med drugim predstavlja izjemen primer križanja intimnega prostora, ki ga nudi kot knjiga, in javnega prostora, ki ga nosi kot javno razstavljeno likovno delo. Knjiga umetnika je intimna in javna hkrati tudi zato, ker omogoča istočasno zasebno refleksijo in široko komunikacijo (Drucker 2011, 14–16).

Knjiga umetnika gledalcu oziroma bralcu omogoča izjemne možnosti doživljanja ugodja ob ogledovanju umetniškega dela. Že sama forma, ki proizvaja predugodje, se nahaja na presečišču knjižne in likovne umetnosti in zato nudi pojavljanje predugodja na več nivojih. Zaradi raznolikosti imajo forme možnost dotakniti se širokega spektra gledalcev. Poleg same forme pa večje možnosti za pojav predugodja omogoča tudi sam stik s knjigo. Ta predstavlja odmik od klasične likovne umetnosti in že s tem predstavlja določeno mero vznemirjenja. Knjiga umetnika pa nudi še dodaten intimen prostor, ki gledalcu omogoča večjo varnost pri podoživljanju svojih fantazij, kot ga ima že sicer pri umetniških delih.

Sklenemo lahko, da je knjiga umetnika medij, ki tako ustvarjalcu kot gledalcu omogoča izjemne možnosti ugodja. Medtem ko umetnik neovirano uživa, dokler lahko ustvarja, gledalec takšno ugodje doživlja le, če ima možnost, da knjigo umetnika doživi v celoti, da jo

torej vzame v roke in ima z njo dejanski stik. V nadaljevanju si bomo ogledali, kakšne so možnosti gledalca, da dejansko izkusi knjigo umetnika kot bi jo moral, in kaj to pomeni za njegovo uživanje v delu.

4 RAZSTAVLJANJE KNJIG UMENTIKOV

Knjiga umetnika ima možnost, da gledalcu nudi izjemno ugodje ob stiku z njo. A stvar se zatakne pri njenem razstavljanju, saj je to izjemno težavno (Drucker 2011, 16). Predstavlja konceptualni problem, ki še vedno ni razrešen (Škrjanec 2012).

Ključna komponenta vsake razstave je ogledovalec oziroma obiskovalec (Hudales 2010, 26), ki ima v primeru knjig umetnikov še posebej aktivno vlogo. Ravno zaradi tega je težnja knjig umetnikov, da pridejo v stik z bralcem oziroma gledalcem še toliko večja (Niffenegger 2011, 13). Do knjig umetnikov bi se načeloma lahko dostopalo pri zbiralcih, posebnih zbirateljskih knjižnicah ali pa v galerijah in muzejih, ki se ukvarjajo z njimi, vendar pa je večina teh zelo zadržana kar zadeva ogledovanje oziroma je le to omogočeno zgolj pod posebnimi pogoji (Drucker 1994, 32).

V intervjuju nam je Škrjančeva pojasnila, da je problem v tem, da je knjiga, »ki je v javni zbirki, muzejski predmet oziroma muzealija in kot taka seveda zapade muzejskim standardom« (Škrjanec 2012). Da neka stvar (npr. knjiga umetnika) postane muzejski predmet mora biti izbrana, klasificirana, konservirana in dokumentirana, s čimer postane možni eksponat na razstavi (Hudales 2010, 28). Nadalje muzejski predmeti zahtevajo posebno ravnanje in to predvsem pri razstavljanju, ko torej pridejo v stik z večjim številom ljudi. Večinoma razstavljanje knjig umetnikov še vedno poteka na način, da se jih ne sme dotikati oziroma so zaščitene pod steklom (Niffenegger 2011, 12; Škrjanec 2012). Muzealci namreč menijo, da bi preštevilno listanje po knjigah privedlo do prehitre obrabe strani in posledično do uničenja umetniškega dela (Drucker 1994, 32).

Vendar pa se poleg tega uporabljajo tudi metode, ki bi knjigo umetnika vseeno približale gledalcu. Tako se največkrat uporablja multimedija, kar pomeni, da se posname video, ki prikazuje listanje po knjigi (Škrjanec 2012). Drugi način, ki ga zagovarja Škrjančeva, je, da se kupi več izvodov določene knjige in se nato hkrati razstavi enega pod steklom, drugega pa se ponudi v listanje obiskovalcem na razstavi. Pri tem Škrjančeva poudarja, da je to možno predvsem pri novejših knjigah – po eni strani zaradi lažje dostopnosti, po drugi pa zaradi cenovne vrednosti, ki se pri starejših delih znatno poviša. Poudarja, da je zaenkrat tak način razstavljanja, torej z več izvodi, le majhen procent vseh razstavljenih knjig, pri drugih pa se še vedno poslužujejo video prikaza (Škrjanec 2012). Poleg naštetih možnosti Druckerjeva

omenja še možnost izdelave cenejše kopije. To pomeni, da se naredi fotokopija knjige, kar pa zopet ne omogoča resnične izkušnje knjige umetnika (Drucker 1994, 32).

Dodatna možnost, ki jo ponujajo tudi v MGLC-ju, je tudi t. i. kabinet knjige umetnika, torej prostor, kjer se knjige hrani, hkrati pa se omogoča tudi dostop do njih in njihovo proučevanje. Seveda pa so tudi tu postopki in omejitve, ki omogočajo ohranjanje knjig. Pri listanju se tako uporabljajo rokavice, zaradi prostorskih in klimatskih pogojev je omejeno tudi število oseb v prostoru. Tako se lahko v kabinetu hkrati zadržujejo dve do tri osebe, skupine pa največ do deset ljudi, a še to zgolj za krajši čas (Škrjanec 2012).

Opazimo torej, da razstavljanje knjig umetnika še vedno poteka pod močnim vplivom samega ohranjanja gradiva. Škrjančeva nam je povedala, da po zelo podobnih principih poteka tudi razstavljanje v tujini, torej večinoma zgolj skozi neke nadomestke resnične izkušnje, kot smo jih opisali zgoraj. To sicer pomaga približati umetniško delo obiskovalcem in širiti informacije o tej umetniški zvrsti, a še vedno ne gre za dejansko izkušnjo samega gledalca (Škrjanec 2012).

Škrjančeva poudarja, da razstavljanje knjig umetnikov predstavlja še nerazrešeno debato med muzealci. Še najbolj so jo presegli sami umetniki, ki poskušajo najti rešitev za večji stik med gledalcem in svojim delom. A načeloma večina knjig umetnika še vedno podleže težnji po ohranjanju, kar predstavlja problem, saj je v prvi vrsti namenjena ravno temu, da se jo vzame v roke in prelista oziroma kako drugače pregleda (Škrjanec 2012).

Ugodje, ki bi ga gledalec lahko doživel ob stiku s knjigo umetnika, je torej v veliki meri onemogočeno. Ker je ta problem razstavljanja knjig umetnika tako očiten, nas napelje, da moramo nadalje poskusiti ugotoviti, zakaj do njega sploh pride. V nadaljevanju bomo skušali umestiti problem razstavljanja knjig umetnika v širšo sliko, pri tem pa ugotoviti, kaj nam ta slika pove o kulturi, ki zahteva takšno ravnanje z umetniškim delom, ki bi s primernim razstavljanjem lahko omogočilo dostop do ugodja.

5 UMETNOST IN NAČELO UGODJA

Razlog, da se naš psihični aparat odreče nekemu ugodju, je, da ob doseganju tega ugodja obstaja možnost nastanka večjega neugodja. Ugodje se torej podreja realnosti in je preprečeno, prestavljeno na pozneje ali pa se uresniči v drugi obliki. Tako lahko logično sklepamo, da se ugodje, ki bi ga doživljali ob neoviranem branju knjig umetnikov, prepreči oziroma do neke mere omeji, ker bi drugače nastalo večje neugodje.

Pri tem se poraja vprašanje, kakšno je pravzaprav neugodje, ki nam onemogoča naše uživanje v umetnosti. Glede na to, da ima v primeru knjig umetnikov pred pristno izkušnjo prednost ohranjanje, bi lahko trdili, da imamo opraviti s strahom pred propadanjem oziroma uničenjem. Če ti dejavnosti prevedemo na človeško raven pa lahko govorimo o strahu pred staranjem in smrtjo. Vendar, če želimo naše domnevanje o tem strahu razširiti na raven kulture, v kateri se pojavljajo knjige umetnikov, moramo seveda pogledati širše. Knjige umetnikov so namreč le ena izmed mnogih umetniških zvrsti, a ravno ta nam je lahko prikazala obstoječ problem, saj je bolj kot katerakoli druga namenjena neposrednemu stiku z gledalcem oziroma bralcem.

Groys tako problematizira sam fenomen muzeja v moderni dobi. Če je nekoč muzej veljal za prostor »spomina, kjer je zbrano in shranjeno vse, za kar se je izkazalo, da je zgodovinsko relevantno, dragoceno, pomembno« (Groys 2002, 66), pa se je njegova vloga v moderni dobi znatno povečala. Velja namreč, da predmeti, med katere sodijo tudi umetniška dela, z uvrstitvijo v muzejsko zbirko postanejo muzealije oz. muzejski predmeti (Hudales 2010, 28). In šele s tem, ko umetniško delo postane muzealija, dejansko postane umetnina, zato Groys piše, da je muzej postal »stroj, ki proizvaja umetnost iz neumetnosti« (Groys 2002, 101). Umetnost zunaj muzeja po Groysu sploh ne obstaja več (Groys 2002, 101).

Življenje umetnine se torej začne šele v muzeju. Vendar pa je vse skupaj nekoliko ironično, saj lahko muzej doživljamo kot pokopališče predmetov (Groys 2002, 66; Hudales 2010, 28). V muzejih so namreč umetniška dela izvzeta iz vsakdanjega življenja. Zbrana in shranjena so pred zunanjimi vplivi, kar pomeni, da na nek način nimajo več življenjskih funkcij in stika z življenjem zunaj muzeja. Vendar pa ravno sprejem v muzej omogoči, da je neko delo sploh umetnost, zato upravičeno trdimo, da je življenje umetnine »od vsega začetka življenje po smrti« (Groys 2002, 66). Groys za umetnine v muzejih pravi, da so postale na nek način

povampirjene, saj je njihova smrt, torej sprejem v muzej, pogoj za njihovo resnično življenje, ki bo trajalo v večnost (Groys 2002, 67).

Vidimo torej, da v sodobni kulturi nasploh velja prepričanje, da je potrebno umetnine ohraniti na vsak način oziroma so šele s tem, da so sprejete pod neko okrilje, ki jih bo shranilo za večnost, sprejete kot umetnost. To težnjo po ohranjanju, strah pred propadanjem in željo po večnem življenju bi lahko posplošili na umetnost nasploh in ne le na knjigo umetnika. Umetniška zbirka je tako res prostor smrti za umetnine, saj so za vedno izločene iz vsakdanjega življenja, hkrati pa je vseeno prostor, kjer se poskuša smrt premagati (Groys 2002, 98–99). A zakaj tak strah pred uničenjem oziroma smrtjo umetnin? Da bi to lažje razumeli, moramo najprej pojasniti samo dožemanje smrti v sodobni kulturi.

Že Freud je pri ljudeh opazil motnje pri odnosu do smrti. Zaznal je težnjo, da bi smrt odrinili oziroma jo izbrisali iz življenja. Seveda se je zavedal, da smrt drugih pri nas povzroča globoko prizadetost in veliko spoštovanje do umrlega, a odnos ljudi do smrti se je že takrat tako spremenil, da je imel slabšalni vpliv na življenje samo (Freud 2007, 227–228). Freud piše, da so ljudje postali preveč previdni, s tem pa je življenje »osiromašeno in postane manj zanimivo, če ne smemo več tvegati najvišjih vložkov v igro življenja« (Freud 2007, 228). Življenje tako predstavlja cel niz odrekaj in ga ne moremo več imenovati življenje. S tem se približamo odnosu do umetnin, katerim se raje odrekamo, kot pa da bi jih v celoti zaužili. A stvari so še bolj zapletene. Freud meni, da je za stanje, kot ga je opazil pri ljudeh, »v veliki meri krivo dejstvo, da ne moremo več vztrajati pri dosedanem odnosu do smrti, novega pa še nismo našli« (Freud 2007, 229–230). Vendar vseeno upa, da bodo ljudje sčasoma našli nek nov odnos in ponovno zaživel. Žal se je naš odnos do smrti zgolj dodatno poslabšal.

Lasch je že v sedemdesetih letih opozarjal na kulturo narcisizma, ki je prevladala v Ameriki, v prihajajočih letih pa še po ostalem zahodnem svetu, kjer gospodari potrošniški kapitalizem. Tako narcisizem preveva tudi sodobno kulturo in ena njegovih glavnih značilnosti je silen strah pred starostjo in smrtjo (Lasch 2012, 54). Ta je sicer v določeni meri obstajal pri ljudeh že od nekdaj, a v družbi, »ki je sama sebe oropala za religijo in kaže bore malo zanimanja za zanamce, pridobiva še večjo moč« (Lasch 2012, 243). Sodobna družba je namreč že tako naravnana, da starejše ljudi dojema kot odvečne in nekoristne. Njihove izkušnje nimajo pomena, saj so pomembni le telesna moč, spretnost, prilagodljivost in sposobnost sprejemanja

novih idej. Tako imenovani kult mladosti na ta način popolnoma razvrednoti starost (Lasch 2012, 243). Ni naključje, da se je razvila iracionalna panika pred staranjem in smrtjo. »Najočitnejši znak te panike je dejstvo, da se v življenju ljudi pojavi toliko prezgodaj. Moški in ženske se začnejo bati staranja še preden sploh pridejo v srednja leta« (Lasch 2012, 244).

Ta iracionalnost ima temelje tudi v sami narcisistični osebnosti, ki prevladuje v sodobni družbi. Patološki narcis potrebuje nenehno potrjevanje s strani drugih ljudi. »Zanj je nujno, da ga drugi občudujejo zaradi lepote, privlačnosti, zvezdnitva ali moči – vse to pa so značilnosti, ki s časom običajno zbledijo« (Lasch 2012, 244). In ko bodo minile, bo v očeh družbe nekoristen, odobravanja drugih ne bo več deležen in bo seveda zapadel v obup. Temu bi se sicer lahko izognil, če bi našel uteho drugje, torej v tradicionalnih utehah starosti, »od katerih je najpomembnejša zavest, da bodo delo človekovega življenja nadaljevale prihodnje generacije« (Lasch 2012, 245). To je še ena značilnost sodobne družbe, torej, da ima razvito nelagodje do reprodukcije in negativen odnos do zanamcev. Patološki narcis ne prenese ideje, da bi ga nekdo nekoč nadomestil, četudi njegovi lastni otroci. Sam si želi ostati v centru pozornosti, zato se raje usmerja na iskanje načinov za zmanjševanje učinkov staranja in podaljševanje življenja (Lasch 2012, 245).

Podobno kot obstaja pri ljudeh pretirani strah pred staranjem in smrtjo, se tak odnos prenese tudi na umetnine v muzejih. Vendar se tu zopet zastavlja vprašanje, zakaj se to dogaja umetninam. Do umetnin pravzaprav gojimo enak odnos kot do svojih bližnjih in ljubljenih in jim ne želimo smrti, saj predstavljajo del našega lastnega jaza ter so na nek način naša notranja last. Njihova smrt bi pomenila našo lastno delno smrt, poleg tega pa bi nas tudi opomnila na naše lastno minevanje (Freud 2007, 236).

Od kod umetnosti tako pomemben status v družbi? Umetnost je bila sicer že od nekdaj visoko cenjena, a ima v sodobni družbi še eno pomembno lastnost. Njena produkcija se namreč »bistveno razlikuje od vseh drugih modernih produkcijskih oblik. V okviru naše ekonomije so vsi drugi proizvodi namenjeni potrošnji. Potrošnja pa sočasno pomeni uničenje« (Groys 2002, 81). Kultura, v kateri se nahajamo, temelji na potrošnji. Ta je večinoma umetno ustvarjena s pomočjo množičnih medijev. Ti v ljudeh ustvarjajo željo po trošenju, po kupovanju stvari, ki v trenutku, ko jih imamo, postanejo brez vrednosti (Lasch 2012, 95). Umetnina pa je izvzeta iz tega področja in je ne dojemamo kot potrošno blago. Ni namenjena potrošnji, ampak

shranjevanju. »Uveljavljena kulturna konvencija umetnino varuje pred materialnim izginotjem, izpraznjenem v posredovanju informacij in dokončnim razkrojem v mnogoterosti interpretacij« (Groys 2002, 81). Vendar to ne pomeni, da umetnina ni tržno blago. Umetnostni trg je še kako uveljavljen in sprejemljiv. Razlika je le, da umetnina »ni potrošno, temveč zbirateljsko blago« (Groys 2002, 81). Ravno zbiranje v muzejih pa dela iz nekih stvaritev dejanske umetnine in jim s tem podeljuje posebni status. Samo zbiranje torej umetninam podeljuje pomembno mesto, ki ga imajo v naši kulturi. To pa je možno le, kot pravi Groys, ker je človek skozi proces sekularizacije in tudi skozi mnoge druge družbene procese, sam sebe začel pojmovati kot stvar in ker je začel stvari sakralizirati (Groys 2002, 67). Umetnine doživljamo kot tako zelo pomembne, da bi nas njihovo uničenje opozorilo na naše lastno minevanje. Slednje pa v nas vzbuja takšno nelagodje, da umetnine raje za vsako ceno zaščitimo pred propadanjem.

Težnja po umeščanju umetnin v zbirko in dojemanju umetnin kot svetih se kaže ne le pri muzealcih, temveč tudi pri samih umetnikih in obiskovalcih muzejev. Umetniki zato danes proizvajajo umetnost z namenom oziroma s ciljem, da bo pristala v zbirki, saj bo le tako njihovo delo priznано kot umetnost in bo pridobilo ustrezen status ter zaščito (Groys 2002, 81). S tem pa obiskovalci muzejev na umetnine gledajo kot na nekaj posebnega, svetega, nekaj, česar se ne smejo dotikati (Škrjanec 2012).

Tako ne velja Freudova trditev, da »vrednost vsega lepega in popolnega določa samo pomen, ki ga ima to lepo in popolno za naše čustveno življenje« (Freud 2000a, 244). Prav tako ne velja tudi, da zaradi tega ni potrebe, da bi umetnine preživele na vse pretege. Umetnost ni neodvisna od absolutnega trajanja. Danes jo vidimo bolj kot znamenje nečesa, kar lahko traja. Morda celo kot eno redkih stvari, ki lahko preživi posameznika. S tem, da jo ohranjamo, pravzaprav razkrivamo ravno strah pred staranjem in propadanjem, ki nasploh hromi družbo, zraven pa umetnost doživljamo kot upanje, da bo morda tudi človek nekoč sposoben večno živeti.

Že Freud je opomnil, da misel na minljivost umetnine onemogoči uživanje v njej (Freud 2000a, 244). To se v primeru knjige umetnika kaže kot dejanska fizična ovira za neposredno uživanje v umetniških delih. Na enak način kot je onemogočeno uživanje v umetnosti, se v sodobni kulturi to kaže tudi v življenju, ki je prežeto s strahom pred smrtjo in posledično

preveliko previdnostjo in samoomejevanjem. Freud je menil, da bi se morali sprijazniti s smrtjo in s tem življenje narediti znosnejše (Freud 2007, 237). Žal se namesto tega raje zagrizeno upiramo že sami misli na lastno minljivost in iščemo nove načine za boj proti njej, ki je, kot je trdil Lasch, »boj, ki je tako zelo pri srcu umirajoči kulturi« (Lasch 2012, 241).

6 SKLEP

Naš namen je bil ugotoviti, kaj lahko reprezentacija neke umetnine pove o kulturi, znotraj katere je reprezentirana. Najprej smo razložili potek ustvarjanja umetniškega dela in njegovo delovanje na občinstvo. Ugotovili smo, da je družbena funkcija umetniških del omogočanje družbeno sprejemljive oblike fantaziranja, kar pri gledalcih povzroča ugodje.

Skozi predstavitev knjige umetnika smo spoznali, da je knjiga umetnika pravzaprav umetniško delo, ki omogoča izjemne razsežnosti ustvarjanja ugodja pri občinstvu, saj kot književno in likovno delo hkrati omogoča pojav predugodja na več ravneh. Povrhu vsega pa nudi še dodaten intimen prostor, ki gledalcu, ki se predaja svoji fantaziji, ponuja še večjo varnost.

Vendar pa je knjiga umetnika v javnih ustanovah reprezentirana na način, da gledalci nimajo dejanskega stika z njo. Lastnosti, ki bi omogočile večje ugodje ob njenem gledanju oziroma branju, so dosegljive le preko resničnega stika, ki je zaradi želje po ohranjanju umetniških del, v večini primerov onemogočen oziroma dovoljen le skozi različne vrste nadomestkov.

Poskušali smo ugotoviti, katero je tisto neugodje, ki ga kot družba poskušamo preprečiti z omejevanjem dostopa do knjig umetnikov in njihovega posledičnega uničenja. Ugotovili smo, da je prekomerno varovanje umetnosti in skrivanje v muzejih širši družbeni pojav, ki ni omejen le na knjigo umetnika. Takšno pretirano skrb za umetnost smo povezali s strahom pred staranjem in s smrtjo, ki sta navzoča v sodobni kulturi narcisizma. Umetnost v naši kulturi zaseda posebno mesto – če bi dovolili njeno propadanje in posledično dokončno uničenje, bi to veljalo kot opozorilo na lastno propadanje. Ravno to pa bi pri nas povzročilo neugodje, ki se mu želimo izogniti.

Sklenemo lahko, da reprezentacija knjig umetnika v javnih zavodih kaže na strah pred smrtjo, ki je v sodobni kulturi že tako razširjen, da sega tudi na druga področja. Ima moč razvrednotiti likovno delo in njegovo družbeno vlogo z izgovorom, da ga je bolje ohraniti varnega. Lahko tudi trdimo, da s tem, ko omejujemo propadanje umetniških del, ustvarjamo iluzijo, da lahko omejujemo tudi lastno propadanje. Delamo si utvare, da nam bo uspelo preprečiti staranje in smrt. Menimo, da bomo le tako lahko živeli v večni sreči, brez da bi vedeli, da se s

prekomernim obremenjevanjem s takšnimi strahovi, prostovoljno odrekamo vsem priložnostim dejanskega približanja sreči, po kateri tako hrepenimo.

7 LITERATURA

1. Drucker, Johanna. 1994. Artist`s book beat. *The print collector`s newsletter* 25 (1): 31–34.
2. --- 2007. *The century of artists` books*. New York City: Granary Books.
3. --- 2011. Intimate authority. V *The book as art*, ur. Clare Jacobson, 14–17. New York: Princeton Architectural Press.
4. Freud, Sigmund. 1977. *Predavanja za uvod v psihoanalizo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
5. --- 1987. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
6. --- 2000a. *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba /*cf.
7. --- 2000b. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
8. --- 2003. *Vic in njegov odnos do nezavednega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
9. --- 2007. *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
10. Groys, Boris. 2002. *Teorija sodobne umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
11. Hudales, Jože. 2010. Muzejske razstave med znanostjo in ideologijo. V *Med prezentacijo in manipulacijo*, ur. Božidar Jezernik, 25–42. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
12. Kris, Ernst. 1970. *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*. Beograd: Kultura.
13. Lasch, Christopher. 2012. *Kultura narcisizma: ameriško življenje v času zmanjšanih pričakovanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
14. Niffenegger, Audrey. 2011. What does it mean to make a book? V *The book as art*, ur. Clare Jacobson, 12–13. New York: Princeton Architectural Press.
15. Poniž, Denis. 2010. O knjigah, ki hočejo biti več kot knjige. V *Knjige*, ur. Miloš Bašin, 7–19. Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljane.

16. Škrjanec, Breda, ur. 2010. *9 + 9*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
17. --- 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 14. avgust.
18. Wasserman, Krystyna. 2011. *The book as art*. New York: Princeton Architectural Press.
19. Yablonsky, Linda. 2002. Rewriting the artist's book. *Art on paper* 7 (2): 58–63.
20. Zabel, Igor. 2000. Umetnost in nezavedno. V *Spisi o umetnosti*, ur. Bogdan Lešnik, 373–416. Ljubljana: Založba /*cf.

PRILOGA A: Transkript intervjuja

Intervju z mag. Bredo Škrjanec je bil izveden v prostorih Mednarodnega grafičnega likovnega centra (MGLC) v Ljubljani, dne 14. 8. 2012.

Vprašanje (Daniela Zupan): V MGLC-ju se med drugim ukvarjate tudi z zbiranjem in razstavljanjem knjig umetnikov. Mi lahko poveste, kako obsežna je vaša zbirka?

Odgovor (Breda Škrjanec): Ja, naša zbirka knjige umetnika in v bistvu avtorske efermere, ne samo knjige umetnika, to je samo eden od žanrov, obsega okoli 5000 muzejskih predmetov. Knjig umetnika, če dam v ozek žanr, pa je okoli 1000.

V: Kako pogosto prirejate razstave, ki so namenjene knjigam umetnikov?

O: Ja, zdaj tako, da bi imeli v kabinetu, glede na to, da imamo grafični kabinet oziroma kabinet knjig umetnika, kjer se da tudi študirati, je tam vsako leto ena razstava. Pač, to je bolj v ozkem, tudi ni tako kot klasična razstava, je bolj internega značaja. Tam je približno enkrat na leto tematska razstava. V okviru rednega programa pa je to zelo različno. Nimamo neke strategije, da bi imeli enkrat na leto razstavo, je pa res, da je ta žanr tako prisoten na področju umetnosti tiska, da se knjige umetnika vsako leto pojavijo znotraj različnih drugih razstav, ki jih mi prirejamo in so vezane na umetnost tiska.

V: Veliko knjig umetnikov je narejenih tako, da se po njih lista oziroma kako drugače z njimi ukvarja. Kako zgleda razstavljanje takšnih knjig?

O: Ja, to je še vedno tak konceptualen problem – razstavljanje knjige umetnika, ki se ga zadnje čase najboljše lotevajo umetniki sami.

V: Torej se oni sami odločajo o načinu razstavljanja?

O: Ne da sami odločajo, ampak delujejo prav znotraj umetniških projektov, ki se ukvarjajo z razstavljanjem knjige umetnika. Zdaj, tukaj imamo en konceptualen problem, zaradi tega, ker je knjiga umetnika, ki je v javni zbirki, muzejski predmet oziroma muzealija in kot taka seveda zapade muzejskim standardom, ki pa so, da je potrebno pač posebno ravnati s tem materialom. In knjiga je namenjena listanju, to je normalno, zato tudi je knjiga umetnika; namenjena je, da svojo vsebino izraža pač gledalcu bolj kot bralcu, a ravno tako na način

listanja oz. branja. Branje je sicer drugačno, a je branje kljub temu. Je vizualno branje, ne literarno. Zdaj, v muzejih se predvsem poslužujemo multimedije, da lahko te vsebine na nek način prikazujemo na razstavah. Sama sem bolj »pristašica«, kar je seveda lažje s sodobnimi knjigami, s temi, ki izhajajo sočasno recimo, sem bolj »pristašica«, da se kupita dva, dva ali trije primerki, in da se potem eden do dva vedno dajeta na čisto klasičen način, da se ga predstavi, torej z listanjem.

V: To že na razstavi?

O: Ja, že na razstavi se to omogoči. Je pa res, da je to samo en manjši procent teh knjig, ki jih zbiramo, ker klasika, ki je na trgu tudi težje dostopna, je tudi cenovno višjega ranga. To pomeni, da klasika še vedno ostane dosegljiva bolj samo preko nekih multimedijskih pristopov.

V: Videla sem, da ste imeli na marčevski razstavi posnet video, ki je prikazoval listanje.

O: Video se posname, DVD–ji se posnamejo. Tudi tokrat na razstavi so vse, razen ene, ki jo imamo v več izvodih in kjer je avtorica že sama predvidela listanje, drugače so vse posnete in se listajo na ekranu.

V: Torej pravite tudi, da se umetniki v veliki večini sami lotevajo tega, kako bo njihova knjiga razstavljena, če izključno želijo, da se njihova knjiga lista.

O: Seveda, ja, ker to pač sodi v koncept - v umetniški koncept.

V: Ali je kdaj kdo od obiskovalcev komentiral, da bi želel večje možnosti interakcije s knjigami?

O: Ne da bi se spomnila. Zato, ker pri nas je treba vedeti, da imamo še precej nerazgledane obiskovalce, v tem smislu, da še vedno gledajo na predmet razstavljen v muzeju ali galeriji kot na umetnino, nekaj kar ima neko avro in kar se ne sme dotikati.

V: Kakšne možnosti pa potem ponuja kabinet knjige umetnika?

O: Kabinet pa ponuja možnost, da posameznik notri študira ta material. Seveda to ni možno brez osnovnih konservatorskih principov, to pomeni rokavica. In pa ni izposoje. To ni neka knjižnica, ampak je študijski kabinet, kjer rokuješ pravzaprav z muzealijo. Lahko jo pregleduješ, lahko si zapisuješ, lahko celo fotografiraš, nimamo zaenkrat še, da bi imeli ta

problem, da se ne bi smelo fotografirat. Digitalizira se lahko, brez fleša seveda, v te osebne namene. To je ta možnost.

V: Poudarek je torej še vedno na ohranjanju?

O: Ohranja se seveda za generacije, saj nenazadnje javni zavod, muzej, deluje na tem, da varujemo dediščino.

V: Kako pogosto pa ljudje obiskujejo kabinet?

O: Ja, imamo kar. Je potrebno vedeti, da vsaka razstava knjig umetnika pospeši oziroma poveča obisk. Je pa zadnja leta v namene, prav študijske namene, za kar ta kabinet tudi je namenjen, kar za ene 50 % narasel. Zdaj točno vam ne morem povedati. Itak so omejitve. Skupine ne morejo biti več kot 10 ljudi, zaradi prostorskih in tudi klimatskih pogojev. Ker je potrebno le vedeti, da govorimo o klasičnem muzejskem depoju. Tako da za posameznika, največ dva recimo, študijsko, trije maksimalno so lahko sočasno notri. Zaradi fizičnih in spet istih klimatskih pogojev. Je narasel, za ene 50 % je ta interes narasel. Študentje pretežno prihajajo, umetniki prihajajo. Skupine imamo tudi, predvsem šolske, bolj srednje šole in univerza. Ob letošnji razstavi knjig umetnika je bilo kar precej obiska študentov. In moram reči, da tudi ta razstava študentska na ALUO-ju, ko sem si šla pogleda, je bila prav kopija te razstave. Seveda kopija v navednicah, a zelo veliko je bilo tega vpliva. Čeprav moram reči, da ta razstava je bila dokaj konservativna. Je govorila o knjigi kot predmetu, mislim o knjigi umetnika v tem predmetnem smislu, ne pa v tem konceptualnem smislu. Torej skulptura, predmet tako nekako.

V: Morda veste kako poteka razstavljanje knjig umetnikov in dostop do njih v tujini?

O: Principi so zelo podobni. Saj to je še vedno zelo velika debata med muzealci, kako razstavlјati knjigo umetnika. Zato pravim, da muzealci še vedno nismo presegli tega, razen z digitalizacijo. Digitalizacija kot nadomestek, ki itak velja za večino muzejskih predmetov danes. Pa tudi kopije in tako naprej. A za sodobne art predmete to še ne pride v poštev. Bolj za neke zelo stare stvari. Replike ne. Še vedno ta debata je, zato moram reči, da presežek so naredili umetniki sami.

V: Imate še kakšen komentar na to temo?

O: Ne, nimam nobenih posebnih komentarjev na temo razstavljanja. Je ena od stvari, ki me neprestano pestijo. In imam sama ta konceptualni problem. Predmet, ki je namenjen temu, da

se ga vzame v roko. Ki ima osnovni koncept tak. Da ga ti ne moreš na tak način konzumirati je problematično. Ta stvar je problematična in ni še presežena. In digitalizacija za mene, ki sem še iz bolj haptičnih generacij, ni neka huda rešitev za mene. A verjetno za prihodnost pa je to neke vrste rešitev.

V: Je zgolj neke vrste nadomestek?

O: Ja, nadomestek, da lahko to znanje širiš. Da lahko informacijo širiš. Lahko jo daš v uporabo ne moreš pa ... Seveda pa, haptičnost pa je seveda nekaj drugega, materialnost.