

JEZIKOVNI EKSPERIMENTI NA LIKOVNEM PRIZORIŠČU SODOBNOSTI

Nadja Zgonik

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana

UDK 7.038.532:821.163.6.09"197/20"

Raba jezika v sodobni slovenski likovni umetnosti ni toliko usmerjena v jezikovne eksperimente, kot je bila v obdobju ohojevskega konceptualizma šestdesetih let, in se bolj nagiba k manipulaciji z žanri, oblikami knjižnih izdaj, izumljanjem novih črkovnih vrst, z dekonstruiranjem jezikoslovja ter njegovih ustanov pa se najraje provokativno loteva slovenske narodnostne identitete. Besedilo predstavi raznovrstne primere rabe jezika v sodobni umetniški likovni proizvodnji tandemoma Aleš Šteger in Dušan Fišer, Janeza Bernika, Zore Stančič, Marjetice Potrč, Alenke Pirman, Damijana Kracine, Vuka Ćosića in Jake Železnikarja.

vizualna poezija, sodobna umetnost, družbeno angažirana umetnost, narodnostna identiteta, pisava

The use of language in contemporary Slovene visual arts has fewer experimental aspirations than it had in the period of the OHO group style of conceptual art in the Sixties, and is more focused on the manipulation of genres, forms of book printing and the invention of new typographies; it also tries to challenge Slovene national identity with the deconstruction of linguistics and its institutions. Different approaches to the use of language in contemporary art are examined, including the tandem Aleš Šteger and Dušan Fišer, as well as Janez Bernik, Zora Stančič, Marjetica Potrč, Alenka Pirman, Damijan Kracina, Vuk Ćosić and Jaka Železnikar.

visual poetry, contemporary art, socially engaged art, national identity, font

Sodobna večmedijska umetnost ne dopušča, da bi ji postavljali kakršne koli omejitve. Širi se v različne prostore; obvladuje tradicionalne ročne likovne prakse in vključuje vse nove tehnološke možnosti fotografije, filma, videa, interneta, se dopolnjuje s performativnimi, jezikovnimi ter zvočnimi raziskovanji in odpira v območje znanstvenoraziskovalnih praks ter družbenega aktivizma. V vrvežu zamisli in konceptov ostajajo čvrste opore, s pomočjo katerih lahko o njej analitično in sistematično razmišljamo, samo še njena tehnična identiteta, pojavna struktura in določljive nazorske opredelitve. Eden izmed elementov, ki ga v sodobnem umetniškem delu lahko izoliramo in podrobneje preučimo, je odnos do jezika, do stopnje njegove vključenosti in oblik jezikovnega sporočanja, ki jih tako delo uporablja. V prispevku se

bom omejila na tiste primere sodobnih likovnoustvarjalnih praks, ki so se oddaljile od modernističnih izhodišč (ki imajo v slovenskem prostoru vztrajno preživetveno moč), usmerjenih v avtonomnost, primarnost in tehnično partikularnost določenih medijskih nagovorov, in jih nadomestile z diskurzivnim platenjem elementov z raznovrstnih medijskih področij. Ko se bom osredotočila na vključenost jezikovnih elementov, se bom omejila na pisno sporočanje in obšla obširno področje, ki se dotika govora v sodobni umetnosti, kar pa sega že v območje performativnih praks pa tudi zvoka, ki je prav tako postal eden od elementov razširjenega polja likovnega.

Ko začnemo v znanstvenoanalitičnem postopku v polju razširjenih vizualnih praks oddvajati jezikovne elemente od likovnih,

kmalu ugotovimo, da se pri tistih sodobnih slovenskih likovnih umetnikih, ki so prestopili v območje jezikovnega, jasneje zarisuje ločnica med modernističnimi in postmodernističnimi strategijami. Likovno delo z vključenimi elementi jezikovnega opredeljuje kot postmodernistično že zunanje dejstvo, da se v njem povezujeta dve različni umetniški področji, kar ustvarja njegovo hibridno pojavno strukturo. A ne le to. V zadnjem od modernističnih obdobij, v konceptualizmu, ki so ga vprašanja jezika intenzivno zanimala, vidimo, kako je opravil z eksistencializmom in liričnim subjektom ter se usmeril v reizem, da bi vzbudil nov, pozornejši odnos do stvari, s katerimi smo obdani, in vzpostavil specifično estetiko ter ozavestil naš celovit odnos do sveta reči in posameznikov v njem.¹ Njegova utopičnost, predvsem pa uporaba igre kot ustvarjalnega postopka (ludizem), po katerem se izgrajujejo odnosi v stvarnem svetu, sta imeli moč oblikovanja holistične vizije sveta, zastopanja velikih idej in ohranjanja iluzije, da se nov, boljši svet lahko uresniči. V postmodernizmu in sodobnosti pa se vera v boljši svet podre, velike zgodbe nadomestijo male, delne pripovedi, otroško igro, ki je gradila hišice iz kock, zamenja vandalsko in zdolgočaseno razbijanje igrač, svet, nosilec smisla (in nesmisla), zamenja bleščeča klopka vtisov.

Predvsem preživetje liričnega subjekta – tako pogostega pojava v slovenski književnosti skoraj do konca modernizma, ki ga je retroavantgarda grobo zavrgla in zamenjala s ciničnim političnim individuumom in marketinškim izvedencem – je v območju sodobnosti še komaj kje mogoče zaslediti. Ne zaradi liričnega izraza, temveč bolj iz prepričanja v »misijskarsko« vlogo pesniške besede, ki preobraža svet, bi omenila sodelovanje pesnika in slikarja, Aleša Štegra in Dušana Fišerja v letih 1999–2000, ki sta postavila v medse-

bojna razmerja poezijo prvega in slike drugega na združenem nosilcu, slikarskem platnu, v postavitvah v ljubljanski Bežigraski galeriji (1999) (Fišer 1999) in ptujskem Pokrajinskem muzeju (2000) (Fišer, Šteger 2000). Na prvi razstavi so bili to še vertikalno zasnovani mali diptihi, tako da so bile Štegrove štiri- ali dvovrstičnice postavljene na zgornjem delu na beli podlagi (na primer »18.25 / V sredini neke misli / je tovarna lizik. / Tam avenija Destrnik / prečka Fischerstreet.«), njegov spodnji del pa je bila abstraktna Fišerjeva miniatura (Fišer 1999: 5). Na drugi razstavi pa so bili Štegrovi verzi (na primer »pristrezi mi življenje, kjer sope globok jezik«) (Fišer, Šteger 2000: brez str.), vključeni v velike slikarske kompozicije na različne načine, kot podnapis, besedilo, ki ga prekriva naslikan lik, ali pa kot besedilo, ki oblikuje ornamentalno mrežo okoli naslikanih likov, vključenih v likovno celoto galerijskega razstavnega projekta.

Umetnik, ki se že vseskozi, v vseh obdobjih svojega ustvarjalnega življenja, vsestransko, kot umetnik in po človeški osebni ter za družbene probleme občutljivi plati, odziva na spremembe v času, je Janez Bernik. Slikar, grafik, risar, kipar in pesnik je svojo zadnjo monografijo naslovil *Nočni dnevnik 1959–2009* (Bernik 2010) in tako svoje nenehno vseživljenjsko risarsko ustvarjanje ali/in beleženje nočnih razpoloženj namesto kot pregled ustvarjalnosti v določenem obdobju opredelil z naslovom za literarni žanr. V delih, ki sestavljajo celoto, je vpis subjektivnega nedvoumen, že zaradi oblikovanosti osebne pisave v rokopisu in označevanja risb z datumi, vendar se v izraz vtihotaplja tudi ironija, včasih cinična distanca. Slikar je v obdobju osemdesetih let na slike z velikimi črkami vpisoval »vade retro«, kar je učinkovalo dvoumno, saj ni bilo jasno, ali je to osebni *credo* ali populistični umetnostni slogan, s katerim

¹ Izraza reizem (iz lat. *res*, stvar), ki ga je ob pisanju o zgodnji Šalamunovi poeziji skoval Taras Kermauner, se je kot osrednjega nazora v prvi fazi delovanja oprijelo slovensko konceptualistično gibanje s skupino OHO na čelu (Zabel 2007: 18).

se je ironično odzival na vrenje takrat porajajočega se retroavantgardističnega gibanja z NSK (Neue Slowenische Kunst) na čelu. V *Nočnem dnevniku* se vrstijo dnevniško natančno datirane podobe. Včasih je to speči lik golega moškega pred zrcalom in napis »Sanjam naprej – za nazaj« kot dopolnitev in pojasnilo motiva (Bernik 2010: 125), drugič pa je enovrstičnica postavljena v likovni prostor zgolj iz potrebe po hipnem zapisu na podlago, ki je takrat edina pri roki, kot na primer »Nenaden hrup preprostosti« (Bernik 2010: 265). Navadno je napis na spodnjem robu podobe, velikokrat s pisanimi črkami, da deluje res kot osebni rokopisni zapis, nikoli zgolj razpoloženski, vedno obarvan s pesniškimi in filozofskimi implikacijami. Stališče izjavljanja je zaostreno subjektivizirano, solipsistično, hkrati pa se v pastišu likovnih in besedilnih izjav zrcalijo vsi postopki, ki jih uporablja sodobna umetnost; subjektivizem in eklekticizem se ne izključujeta.

Zora Stančič si kot predvsem grafična umetnica ne prisvaja knjižnih žanrov, pač pa same oblike knjižnih izdaj. Ker jo privlači tradicija knjige umetnika, kot so jo razvile zgodovinske avantgarde in nadaljevale neoavantgarde, se, ko želi predstaviti svoja dela v katalogu, enkrat odloči, da ga poimenuje *Album* (1995), drugič pa *Revija* (2000). Napisni komentarji pod njenimi grafikami, ki so bili najprej naknadno v rokopisu dodani pod grafike (na primer »Korak v novo življenje«) (Stančič 1995: 9), so se pozneje pridružili likovni podobi in bili vrezani v isto grafično ploščo (na primer »If Chagall is right, I'm right.« (Stančič 2000: brez str.)), včasih pa umeščeni kot odtis samostojne plošče v poljubno sestavljanko likovno-napisnega motiva (na primer »Listen my fantasies.«) (Stančič 2000: brez str.), vedno pa so s pomenom v interferenci z likovnim dopolnili in včasih razkrili skriti namen umetniškega osebno obarvanega izjavljanja.

Osemdeseta leta, čas evforičnega nastopa postmodernizma, so se pri nas na področju

slikarstva uveljavila kot nova podoba. Vnovič so odkrila užitek v slikanju in bila dovolj zaverovana sama vase, da jih še ni mikalo odreči se avtonomnim medijskim učinkom. Uvedla so sicer večjo fleksibilnost prehajanja med mediji, ne pa še prepletanja, sestavljanja in platenja raznovrstnih medijskih realnosti. Retroavantgardno gibanje je napovedovalo razpoloženje prihajajočega desetletja. V zastopstvu NSK so za našo obravnavo pomembni predvsem tisti nastopi, ki jih je imela skupina Laibach v galerijskem prostoru, predvsem zaradi njihove večmedijske strategije, prepletanja poezije, sloganov, manifestov, političnih pamfletov, z različnimi likovnimi, performativnimi in seveda zvočnimi učinki, zaradi česar bi se bilo treba lotiti specialistične obravnave literarnih in likovnih elementov v delu te glasbene skupine, po kateri je strategije delovanja prevzela skupina Irwin.

Ko so se v devetdesetih letih v odnosu do jezika dokončno izpela semiotična raziskovanja, so se na likovnem področju v ospredje prebile njegove družbene rabe. Angažiranost se v sodobni umetnosti izraža predvsem na besedni ravni in se zadovolji s tem, da nima širših družbenih posledic. Zato jezik ni političen, ampak zasebnodružbeni, v smislu, da nagovarja le tisti del javnosti, ki je navajen obiskovati galerije. Neposrednost nagovora in enoplastna berljivost, ki jo omogoča prav jezik, omogočata likovnim umetnikom fiksiranje pomena. Njegova struktura je najbližja tržnemu oglaševanju ali reklamnemu sporočanju, vendar v smislu razširjanja ekoloških ali družbenorazvojnih idej s pozitivnim sporočilom. Z uporabo rokopisa in osebnega skicoznega zarisa je preprosta in hitro izrečena izjava, tudi če se dotika globalnih filozofskih, političnih in ekonomskih problemov, opredeljena ne kot posledica družbenega dogovora, pač pa kot individualno stališče umetnika, ki se samomarginalizira s tem, da prizorišče za osveščanje namesto na širšo družbo omejuje na zaprt ambient svetovne galerijske mreže.²

Tovrstno prakso uporablja Marjetica Potrč, po izobrazbi arhitektka in kiparka, ki se od leta 1997 ukvarja na družbeno angažiran umetniški način z raziskovanjem »sodobnih gradbenih strategij« (Potrč 2003). Svoje prvo gradbeno delo v javnem prostoru je postavila v okviru razstave na prostem v javnem urbanem kontekstu v okviru *Skulptur Projekte* v Münstru leta 1997. Od leta 1999 je začela svoje narisane diagrame, stare fotografske posnetke ali reprodukcije umetniških del, ki so na stenah galerij razlagali njeno umetniško misel, opremljati z obširnimi natiptkanimi komentarji. Improvizirane objekte za bivanje, s katerimi je v javnem prostoru raziskovala alternativne oblike zagotavljanja energije, oskrbe z vodo ter telekomunikacijami, je, če je bilo potrebno, postavila v miniaturizirani obliki v galerijah. Stene galerij je opremila z risbami z napisi, ki razlagajo te strategije, od leta 2003 in razstave *Next Stop, Kiosk* v ljubljanski Moderni galeriji dalje s povečavami svojih lastnoročnih risb z listov formata A4 na velike dimenzije, ki so prilagojene prostoru in opremljene z njenimi rokopisnimi komentarji v angleškem jeziku (tudi na razstavi v Ljubljani) z velikimi tiskanimi črkami. Z risbami pripoveduje kratke zgodbe o spreminjanju urbane strukture in vseh perečih globalnih družbenih bivanjskih problemih (na primer »A portable home / is all you can afford / [ustrezna risba] / in America, power resides / in things that do not last: / they become obsolete and eventually disappear. / As in Caracas, it is not democracy / that is important, but necessity.«) (Potrč 2003: 107). Zapisi imajo jasno stavčno strukturo, s kratkimi, razumljivimi stavki, ki omogočajo neposredno sporočanje in posredujejo nedvoumen pomen, brez prenesenih smislov. Uporaba velikih tiskanih črk v poenostavljeni, skoraj otroško preprosti pisavi in naivno izražanje dosežeta pri gledalcu učinek s svojo neposrednostjo, iskrenostjo in

osebno prizadetostjo. Teritorialna razširjenost umetniškega raziskovanja Potrčeve s prizorišči od Caracassa do Alabame, Prištine, Tirane, Beograda do Amazonije in New Orleansa ustvarja ob uporabi angleškega jezika vtis, da je globalistično problematiko svetovnega razvoja mogoče razrešiti z osebno prizadetostjo, če jo le uspemo razširiti na dovolj širok del galerijskega občinstva.

Tudi v povezavi s političnimi premiki se je *genius loci* osemdesetih v devetdesetih letih z ustanovitvijo samostojne slovenske države preobrazil v splošno tematiko provociranja z narodnostno identiteto. Za slovenske sodobne likovne umetnike je značilno, da pristajajo na uveljavljen stereotip o dominantni izkušnji jezikovnega nacionalizma za oblikovanje slovenskega naroda in samostojne države. Vsaj tako se zdi, ko se navkljub svoji pripadnosti likovnemu izražanju manj menijo za to, da bi na provokativen ali angažiran način prikazovali likovne vzorce, ki se v tradiciji slovenske umetnosti dotikajo narodnostne mitologije, temveč to raje počno z jezikom.

Večletni projekt *Arcticae horulae* Alenke Pirman se je najprej začel kot njeno sedemletno ljubiteljsko zbiranje nemških izposojenk v slovenskem jeziku in njihovo urejanje. Leta 1995 je bil projekt v okviru umetniških dogodkov v javnem prostoru, ki jih je pod naslovom *Urbanaria* prirejal Sorosov center za sodobno umetnost v Ljubljani, prvič javno predstavljen v veliki čitalnici Narodne in univerzitetne knjižnice, kjer je avtorica na delovne mize razpostavila 40 zastavic z 294 izvezenimi besedami (Stepančič 1997: brez str.). Preoblikovanje zbirke v slovarsko obliko je teklo do leta 1997, ko je na Inštitutu za domače raziskave na 96 straneh izšel *Slovar nemških izposojenk v slovenskem jeziku*. Naj za primer navedem besede, zbrane pod črko J: ja, jaga, jagati, jager, jakna, jamrati, jeperga,

² Vendar se v zadnjem času vse več tovrstnih projektov odvija sodelovalno z različnimi družbenimi skupinami v njihovih lokalnih okoljih. Pa tudi v samo umetniško proizvodnjo je vse bolj vključeno razmišljanje, kako bi projekt posredovali na način, dostopen čim širšemu občinstvu.

jesih, ješprenj, joh, jopa, jud, jurist, juvel (Pirman 1997: 43).³

Zbirati nemške izposojenke in projekt označiti z *Arcticae horulae*, kot je Adam Bohorič naslovil prvo slovensko slovnico iz leta 1584, je provokativno, saj je bila jezikovna razlika, preko katere so naši protestanti vzpostavljali posebno narodnostno identiteto Slovencev, prav razlika do nemščine. Postavitev *Zimskih uric* leta 1995 v veliki čitalnici v NUK-u, svečani dvorani predavanja študiju slovenske književnosti, je imela še likovno strukturo, saj je šlo za prostorsko postavitev, instalacijo. Ob tem dogodku bi lahko govorili tudi o estetskih dimenzijah, saj je avtorica na vsakem nizu Plečnikovih študijskih miz postavila eno od štiridesetih zastavic, ki navadno na poslovnih sestankih označujejo podjetja, iz katerih prihajajo udeleženci, le da so bile tokrat iz belega platna, na njih pa v ročnoobrtne tehniki vezenja s križci z rdečo nitjo izpisane nemške izposojenke.

V svoji razplatenosti je projekt dekonstruiral prav vse, od jezika, jezikoslovja, ustanov in organizacij, namenjenih raziskovanju jezikoslovja ter zgodovine književnosti, strokovnih knjižnih izdaj in seveda predvsem in najprej tistih kulturnih elementov, na katerih je utemeljena slovenska narodnostna identiteta, predvsem pa ga je poganjal ironičen odnos do vseh izgrajenih trdnjav in ustoličenih vrednot, ki postavljajo jezik za nacionalni in državni simbol. To njegovo razpoloženje je dokončno kot skrajno cinično intoniral zaključni stavek predgovora, ki ga je podpisal Inštitut za domače raziskave in se dotika razlage poimenovanja projekta: »S tem se želimo pokloniti vsem predanim jezikoslovcem, ki so v svojih sobicah, odmaknjeni od vsakdanjega vrveža, kalili slovenski jezik.« (Pirman 1997: 6.)

Likovni vidiki rabe jezika se odražajo v obliki pisave, s čimer pride do izraza njegova kaligrafska in tipografska kakovost. Prva je v

ospredju raziskovalnega zanimanja naših likovnih umetnikov precej večkrat kot druga, morda tudi zaradi tradicionalno visokega povzdigovanja ročnoobrtne spretnosti kot likovne vrednote pri nas.

Ali bi lahko na podoben način – kot sta likovna simbola držav (ki v Evropi ustrezajo konceptu narodnostne države) grb in zastava, ki sta poleg državne himne najkomunikativnejša označevalca države navzven – skleпали, da so v jezikovnem sporočanju pred besedami narodnostne označevalke lahko že same črke? (S sporočilno vrednostjo oblikovanosti kaligrafskega zapisa se veliko ukvarjajo grafitarji pri svojih hitrih nočnih akcijah.)

Da narodnostno identiteto lahko sporoča že oblikovanost črk, je s svojim umetniškim projektom pokazal Damijan Kracina. Leta 1997 je oblikoval posebno črkovno vrsto, ki jo je z angleškim imenom *Proteus Fonts* razglasil za prvo slovensko avtohtono tipografijo. Človeške ribice se s pomočjo računalniške obdelave zvijajo na nemogoče načine, ponekod imajo dve ali več glav, da tako izpišejo celotno slovensko abecedo, vse potrebne znake in številke. Vendar z njimi avtor izpisuje samo besede v angleškem jeziku in s tem, ko naredi, da »slovenske« črke sporočajo v angleščini, opozori, kot pravi Gregor Podnar (Podnar 2000a: 33, 2000b: 23), na forsirano ohranjanje narodnostne identitete v času globalizma.

Parodiranja pisav in kriterijev njihove berljivosti se je s projektom Hollywood lotil Vuk Čosić. V organizaciji Galerije ŠKUC je kot enega njenih posebnih projektov besedo Hollywood, ki dominira v gričevnatem krajinskem ozadju Los Angelesa in označuje prizorišče svetovne filmske prestolnice, leta 1994 za dober mesec dni namestil na pobočje ljubljanskega grajskega hriba. Vendar je bil tokrat Hollywood napisan v Braillovi pisavi za slepe (Pirman 1995: 56–57).

Samostojno in na enak način izstopajoče tako iz matičnega območja književnosti kot

³ Leta 2005 je slovar izšel v elektronski obliki, poleg njega pa tudi digitaliziran arhiv projekta. Dostopen je na www.arcticae-horulae.si.

likovne umetnosti je področje računalniške spletne poezije, ki se s književnostjo povezuje prek tradicije konkretne in vizualne poezije, z likovnimi umetniškimi praksami pa si deli svetovni splet kot novo prizorišče za ustvarjanje in posredovanje, zato jo uvrščamo pod širšo oznako spletna umetnost ali netart. Privilegiji, ki jih omogoča splet, so ukinjanje časovnosti v procesu zaznave, dehierarhizacija umetnostnih prostorov in s tem povezana univerzalna dostopnost umetniškega dela v prostorskem in časovnem smislu, ali še več, ustvarjanje poenotnega prostora vključnosti, v katerem si pridobi gledalec-bralec tudi kompetence, ki jih podeljuje interaktivnost, in sicer tako pri urejanju elementov besednega sporočanja kot tudi vizualne strukture. Narvika Bovcon v knjigi *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana* razmišlja o spremenjenih pogojih ustvarjanja, zaradi katerih moramo govoriti o pojavu »novomedijske besedilnosti«. »Kulturno prekodiranje celotne zgodovine umetnosti v obdobju novih medijev in nastop računalniškega metamedija kot skupnega nosilca za umetnostne prakse v vseh dotodanjih klasičnih in starih tehničnih medijih« vpliva na to, da se spreminja tudi književnost (Bovcon 2009: 174).

Vodilni slovenski ustvarjalec računalniške spletne poezije je Jaka Železnikar. Leta 1996 je izdal prvo spletno zbirko pesmi v slovenskem prostoru z naslovom *Interaktivacija* (www.jaka.org/1997/int/int/prva-st.htm). V njej je zajeta cela vrsta novih možnosti, ki jih omogoča spletna interaktivnost. Iz nespremenjenega besedila pesmi nastane zaradi interakcije nova pesem, ki jo omogoči vsak vnovičen »tuj« zapis, s čimer se spreminja njen pomen. Bralec se lahko podpiše pod že narejeno pesem. Ko vpiše lokacijo, kjer se nahaja, pesem prilagodi, in sicer glede na to, kje živi in kakšno je vreme. Sam lahko dopolnjuje besedila z besedami po svojem izboru ali iz vnaprej določenega avtorjevega nabora (Bovcon 2009: 188–189). Z Železni-

karjevim delom se na novem prizorišču umetnosti, svetovnem spletu, nadaljuje tako tradicija likovnih raziskav v območju vizualne poezije kot tudi programirane umetnosti, kot se je pri nas uveljavila v času konceptualizma v šestdesetih letih.

Če likovni znak omogoča hitrejšo zaznavo, je jezik priročna snov, s katero umetnik najlaže programsko doseže cilj, ki si ga je zadal. Iz vsakdanjega sporazumevanja smo navajeni neposrednega in enoznačnega besednega sporočanja, kar je danes za umetnike, ki delujejo na razširjenem likovnem področju, bistvenega pomena, saj je njihovo prizadevanje usmerjeno predvsem v iskanje stika s čim širšo javnostjo. Zato si tudi prizadevajo za ukinjanje ločnice med elitno in nizko umetnostjo, med umetnostjo in življenjem, kar pa v času, ko je pomemben predvsem bleščavi videz, ni več radikalizirano do te mere kot v šestdesetih letih, ko je bilo bivanjsko zavezujoče do skrajnosti. Tak radikalen primer je bilo parafraziranje nezahtevne oblike novinarskega žanra časopisne vesti iz črne kronike, ki jo je pred svojim samomorom leta 1966 oblikoval Aleš Kermavner (Kermavner 1966: brez. str.):

(tk) LJUBLJANA, 4. – V Linhartovi ulici št. 66 se je včeraj zastrupil s plinom A. K., 19. V kuhinji je izpustil plin in tako izgubil življenje. Vmes ni tuje krivde.

Taka do skrajnosti izostrena eksistencialna zavezanost jeziku je sodobnemu času tuja. Neobstoječi subjekt se ne izreka, pač pa se neprestano preobraža. Svojo identiteto prikriva, si nadeva maske, se spreminja iz individualne v skupinsko obliko. Je danes uporaba raznovrstnih žanrov, ne le iz območja umetnosti, temveč tudi vsakdanjih oblik sporočanja, tudi oglaševanja, njihovo provociranje, razplastitev jezika od slenga do knjižnega jezika, raba angleškega jezika, eksperimentiranje ali manipulacija z jezikom? Prej bi rekla, da slednje, da se je eksperimentalno obdobje obravnave jezika zaključilo in imamo zdaj opraviti s parodijo, persiflažo ali čisto običajnim karikiranjem obrazcev in

postopkov. Predvsem pa si namesto analitičnega raziskovanja privoščimo nezavezujoč odnos do jezikovnih in likovnih prvin, dovolimo lagodne zdrse med obojimi, z ukinjanjem avtonomije umetniških področij pa je pripadnost postala stvar sprotne vsakodnevnosti odločitve.

Literatura

- BAŠIN, Miloš (ur.), 1999: *Vizualna in konkretna poezija / Visual and Concrete Poetry*. Ljubljana: Bežigradska galerija.
- BAŠIN, Miloš (ur.), 2001: *Slovenska vizualna in konkretna poezija / Slovene Visual and Concrete Poetry*. Ljubljana: Bežigradska galerija.
- BAŠIN, Miloš (ur.), 2005: *Skupina OHO: na uho v oko*. Ljubljana: Bežigradska galerija.
- BERNIK, Janez, 2010: *Nočni dnevnik 1959–2009*. (Spremnno besedilo Milček Komelj.) Ljubljana: Založba Nova revija.
- BOVCON, Narvika, 2009: *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALUO.
- FIŠER, Dušan, 1999: *Slike*. Ljubljana: Bežigradska galerija.
- FIŠER, Dušan, ŠTEGER, Aleš, 2000: *V stvari*. (Spremnno besedilo Nadja Zgonik, Aleš Šteger.) Ptuj: Miheličeva galerija.
- KERMAVNER, Aleš, 1966: *Knjiga Aleša Kermaavnerja*. Ljubljana: Kulturna komisija pri Univerzitetnem odboru Zveze študentov Jugoslavije v Ljubljani.
- NOVAK POPOV, Irena, 2002: Premiki vizualne imaginacije v sodobni slovenski poeziji (od zgodovinske avantgarde do neoavantgarde). Božena Tokarz (ur.): *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich: wizualizacja w literaturze*. Katowice: Śląsk Wydawnictwo Naukowe. 210–225.
- PIRMAN, Alenka (ur.), 1995: *Galerija Škuc: letni katalog 1994*. Ljubljana: Galerija Škuc.
- PIRMAN, Alenka (ur.), 1997: *Arcticae horulae: slovar nemških izposojenk v slovenskem jeziku*. Ljubljana: Inštitut za domače raziskave.
- PODNAR, Gregor, 2000a: *Vulgata*. Laafeld/Potrna: Pavlova hiša.
- PODNAR, Gregor, 2000b: *Vulgata: U3 – 3. Trienala sodobne slovenske umetnosti*. Ljubljana: Moderna galerija.
- POTRČ, Marjetica, 2003: *Naslednja postaja, Kiosk*. (Spremnno besedilo več avtorjev.) Ljubljana: Moderna galerija.
- STANČIČ, Zora, 1995: *Album*. (Spremnno besedilo več avtorjev.) Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- STANČIČ, Zora, 2000: *Revija*. (Spremnno besedilo več avtorjev.) Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- STEPANČIČ, Lilijana (ur.), 1997: *Urbanaria, drugi del*. Ljubljana: Sorosov center za sodobno umetnost.
- ZABEL, Igor, 2007: *OHO: retrospektiva / Eine Retrospektive / A retrospective (1994)*. Ljubljana: Moderna galerija; Frankfurt am Main: Revolver (2. dopolnjena izdaja).
- ZGONIK, Nadja (ur.), 2009: *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje*. Ljubljana: Študentska založba, Raziskovalni inštitut ALUO.

www.arcticae-horulae.si
 www.jaka.org
 www.kracina.com
 www.potrc.org
 www.zorastancic.com