

Tjaša Pogačar Podgornik

Potovanje V zarezi

(prvemu človeku na Marsu)

Traveling Inside the Cut
(*To the First Man on Mars*)

Serija slik Sergeja Kapusa, predstavljena na razstavi *V zarezi*,¹ je organizirana kot igra simetrij, ki pa ne zagotovi identitete gledanega in gledajočega in zato izpodbija afirmativnost panoram Marsove pokrajine, katerih izreze je avtor v slikovno strukturo del vključeval že v predhodni seriji *6+1*. Simetričnost, ki naj bi (tavtološko) potrdila identiteto, kot podvojitvev pa nasprotno spodnaša identifikacijo gledalca, se odraža tudi v prostorski postavitvi slik, ki so po dve razporejene na nasprotnih stenah galerije. Taka postavitev, ki umesti gledišče v sredino opazovanega prostora, naj bi gledalcu sicer zagotovila pozicijo, podobno tisti, ki je v modelu panoptikuma pripisana nadzorniku zapora. Vendar pa tu ni uporabljena z namenom omogočanja jasnejše, bolj celostne predstave o prostoru, za katero si prizadeva tradicija panoramskega upodabljanja, zlasti v svojih »sodobnejših« virtualnih oblikah.

Če je bilo klasične panorame še mogoče misliti kot izrez iz širšega konteksta, pa virtualne 360-stopinjske panorame zlahka razbirmo kot homogene celote, saj njihov prostorski kontinuum zanika obstoj vsakršnega *off* polja. Premestitev gledišča v virtualni prostor, po katerem je s premikanjem kurzorja mogoče obračati pogled na vse strani, naj bi zagotovila reprezentacijo, ki bi se kar najbolj približala našemu »naravnemu gledanju«, ali bolje, naturaliziranemu perspektivnemu pogledu. Potenciranje nevtralizacije kadra klasične panoramske podobe (ki naj bi v končni konsekvenci privedlo do ukinitve kadriranja) naj bi zagotovilo »realistični vtis«, izogib selektivnosti pa objektivno reprezentacijo, ki (kot da) ničesar ne izpušča in s tem producira totalizirajoče učinke.

Če pa je »tisto, kar je mogoče videti, (...) nošeno in prežeto s tistim, kar je zunaj vidnega polja«, pogledom drugega, »ki vid obkroža z vseh strani«,² pa tega ne moremo enostavno kar pokazati, dati v vidnost, za kar si prizadevajo virtualne panorame. Da si je prostor mogoče s pogledom v celoti podrediti, je moč misliti le na podlagi predvidevanja, da

prostor ostaja nespremenjen tudi za mojim hrbtom in da je tisto, kar je zunaj okvira, možno videti zgolj z vrtenjem glave. Vendar pa preprosto seštevanje prizorov ne zagotovi celote; ker jih lahko sestavljamo le po spominu, je napredovati mogoče izključno prek izgube že osvojenega, vračanje pa izgubljenega ne povrne.

Do celote lahko zato pridemo le na podlagi žrtvovanja izkušnje heterogenosti kot izkušnje lastne telesnosti, ta pa je pogoj gledanja kot nikoli dokončanega procesa oblikovanja predstave, ki se neizogibno odvija v času.

Kapusove slike (slikarska postavitev) nenehno izpostavljajo prav paradoksalnost samega akta gledanja; če je za vsakršno reprezentacijo potrebna določena zamejitev prostora, iztrganje objekta pogleda iz toka preobrazb in njegova fiksacija znotraj določenega konceptualnega okvira, če »negibnost dela stvari vidne«,³ pa je gledanje kot proces zapisano ireverzibilni časovnosti.

Kako je torej mogoče, če ponovim vprašanje, ki ga je v besedilu o zgodnejših Kapusovih delih izpostavil Jure Detela, strukturirati zaporo pogleda (kot nujno za reprezentacijo), tako da ta ne bo sredstvo dominacije?⁴

Izkušnja procesualnosti je v Kapusovi seriji prej kot prek nekaj vidnih sledi slikarskega procesa (kapljanje barve, gestualnost ...) ali namerne nedokončanosti⁵ ohranjena prek strukture slikarske postavitve, ki temelji na ponavljanju.

Kapus si ves čas prizadeva izpostaviti paradokšno naravo podvojitve (kot prve ponovitve), ki je po eni strani nujni pogoj dejanja identifikacije, hkrati pa v istem trenutku prepoznanja onemogoči samoidentiteto. Podvojitvev namreč ni zgolj ponovitev enega, ampak razcepi istost na način, da delov ni več mogoče sestaviti brez preostanka. Ponavljanje je možno le prek razlike, kar pa Kapus izpostavlja s figuro zrcaljenja, ki se na vseh štirih slikah odvija prek središčne

³ Slavoj ŽIŽEK, *Kuga Fantazem*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Zbirka Analecta, Ljubljana, 1997, str. 101.

⁴ Jure DETELA, *Zapisi o umetnosti*. Eseji, Koper, 2005, str. 85–86.

⁵ Nedokončanost ni odprtost. Drsenja in nedoločljivosti pomena ne dosežemo z nenatančno artikulacijo: ne gre ju doseči s skrivnostnostjo in nejasnostjo, z zavijanjem v meglo. Ravno obratno: gre za to, da je govornica sama po sebi že v temelju nejasna, zato da je sploh mogoča. Gre za izpostavitve temeljne nezmožnosti jezika, da do konca »pojasni« (označi) lasten objekt govora.

¹ Obravnavana serija je bila do danes razstavljena dvakrat: prvič maja 2012 v galeriji Equrna v Ljubljani (razstava Tugo Sušnik, Sergej Kapus: *V zarezi*) in drugič septembra 2012 v galeriji Meduza v Kopru (razstava Sergej Kapus: *Šivi, slike*). V pričujočem besedilu se osredotočam na postavitev z razstave *V zarezi*.

² Norman BRYSON, »Pogled v razširjenem polju«; v: *Likovne besede, revija za likovno umetnost*, 55/56, 2001, str. 39.



Sergej Kapus, *V zarezi* /, 2012, pogled na postavitev / installation view, galerija Equrna / Equrna Gallery, Ljubljana

simetrale formata (nadalje pa tudi med slikama na isti steni ter še naprej med obema nasprotnima si stenama). Vendar pa ne gre za preprosto prezrcaljenje ene strani na drugo, saj leva in desna stran nista identični. Zrcaljenje ne rezultira v dveh pozitivih, hkrati pa združitev zrcalnih strani ne zagotovi njune sestavitve ali izničenja. Prvotno dejanje prepoznavanja (npr. »*To je Mars*«) se hkrati pokaže kot svoje nasprotje (spomnimo se na Magrittovo pipo), prezenca pa se izkaže kot temeljno problematičen status saj vznikne šele na podlagi konkretne artikulacije, zaradi katere pa je v istem trenutku že izgubljena/nedosegljiva.

Slike serije *V zarezi* doživljamo kot nepreklicno razdeljene, te osnovne delitve pa, ponavljanju navkljub, ni mogoče preseči.

Osnovna figura/motiv Kapusove serije torej ni Mars, ampak ravno ta diskrepanca med predstavo in »stvarjo«, ta – kot opozarja že naslov – zareza, ki pogojuje konstitucijo slikovne površine, če jo razumemo kot rezultat razmerja podoba/nosilec, katerega ambivalentnost pa je, kot se je Kapus izrazil sam, ireduktibilni temelj slikarstva.⁶

Ta izkušnja ambivalence, ki za sabo potegne spodletlost identitete, je evocirana z vzpostavitev razcepa v slikovni strukturi, in sicer na mestu gledalčeve najintenzivnejše investicije – središčne simetrale. Ta ni označena s »pozitivno« gesto (slikarjeva poteza kot izraz slikarjeve »prisotnosti«), ampak je določena prek organizacije drugega, prek stika dveh digitalnih tiskov s prizori Marsove pokrajine.

Čprav je *de facto* vsaka poteza slikarja prečena z odsotnostjo (je vedno označena z nečim, kar ni ona sama), pa tako izpostavljena simetrala, drugače kot bi neki vertikalni poteg s čopičem, gledalcu ne more služiti kot mesto pozitivne identifikacije (kot npr. vertikalna figura meniha na obali na Friedrichovi sliki ali figura križanega, ki kot da posreduje tisto na drugi strani, da nenapovedano ne vdre v naš svet). Med prizoroma pokrajine Marsa, ki se ne spajata v enoten širši prizor, se odpre polje, v katerem slikarja/gledalca ni in ne more biti – natančno tam pa je tudi očiče, nujni drugi pogoj za izgradnjo perspektivnega modela, ki kot »črna luknja drugosti na horizontu«⁷ razsredišči subjekt.

S tem se v z digitalnimi tiski in/ali slikarskimi barvami popolnoma zasičeni površini ter v homogenem prostorskem kontinuumu na videz »praznih« pokrajin, odpre prostor, ki ga ni mogoče definirati z dogovorjenimi modeli odslikave. Evocirana praznina pa ima radikalno drugačen status kot iluzija praznega prostora.

Slednja je posledica koncepta, utemeljenega na logiki različitve med prostorom in figuro, ki prostor predpostavi kot homogeno danost, ki jo je mogoče izmeriti in skonstruirati s sistemom linearne perspektive in se ne spremeni z vstopom figur na sceno. Praznina je tako z gledišča perspektivnega gledalca, subjekta »na mirujoči točki sveta, ki se obrača kot nekdo, ki razpolaga z vsemi njegovimi vidiki«,⁸

⁶ Glej: Sergej KAPUS, »Pasolinijev vprašanje«, v: *Likovne besede, revija za likovno umetnost*, 83/84, 2008, str. 45.

⁷ Norman BRYSON, »Pogled v razširjenem polju«, v *Likovne besede, revija za likovno umetnost*, 55/56, 2001, str. 35

⁸ Ibid.



Sergej Kapus, *V zarezih / Inside the Cut*, 2011, akril in digitalni tisk na platnu / acrylic and digital print on canvas, 140 × 240 cm, foto / photo: Marko Kapus

posledica odsotnosti figur v gledanem prostoru. Samotni opazovalec pa lahko gledani prostor nadzoruje in si ga podreja le na podlagi zanikanja ambivalence, že vsebovane v perspektivnem modelu – očišča kot mesta pogleda drugega, ki ogrozi gotovo pozicijo subjekta. Praznost prostora zato ni odprtost, saj zahteva nenehno vzdrževanje, in se tako izkaže kot simbolno »praznjenje terena« (izpraznjenost prostora) – predpogoj realnega širjenja teritorijev in moči. Vzpostavitev transparentnosti prostora, ki paradokso rezultira v zapiranju prostora in povečevanju nadzora, pa je mogoča le na podlagi polarizacijske optike (subjekt – objekt), ki legitimira zaostrovanje nadzorniških in diskriminatornih politik ter se pojavi kot obramba gotove pozicije subjekta/gledalca pred pogledom drugega. Vendar pa pozicija gledalca ni vnaprej despotska.

V filmu *Aguirre, Jagnje božje* španski konkvistador na splavu sredi reke neprehodne koridorje džungle zavojuje s kazalno gesto roke, ki mu služi kot ščit pred nevarnostjo, ki nanj preži z obale in mu grozi s smrtjo (ter ga v končni fazi dejansko ubije). Kretanja, ki jo v strahu za življenje subjekt postavi kot distančnik do gledanega prostora, pa se ravno v



Sergej Kapus, *Šivi 2 / Stitches 2*, 2011, akril in digitalni tisk na platnu / acrylic and digital print on canvas, 140 × 220 cm, foto / photo: Marko Kapus

svoji nujnosti izkaže kot znak umanjkanja totalne kontrole nad gledanim prostorom, kar pomeni, da subjekt na splavu (čeprav to želi) še ni gospodar.

Dominacija in prilasčanje sta zato mogoča šele na podlagi zanikanja te izhodiščne zagate subjekta, njenega prikrievanja z deklarativnimi stališči, ki fiksirajo pomen v skladu z interesi ideologije. Prav zato bi, če bi stališče, da je pogled (zahodnega) gledalca *a priori* pogled kolonialista (ki naj bi ga umetniška dela, v kolikor so »kritična«, dekonstruirala), postavila za izhodišče tega razmisleka, že takoj zgrešila enega ključnih, če ne celo temeljnih izhodišč Kapusovega slikarstva: da pred sliko že stopim razcepljena. S svetom se soočam prav s tega negotovega mesta, ki pa je kot grožnja/pogoj inherentna ravno kolonialistovemu pogledu.

Ta v samo jedro gotovosti umeščena ambivalentnost pa postaja razvidna šele v procesu (slikarjeve in gledalčeve) konfrontacije z delom in je ni mogoče vzpostaviti po kakšnem vnaprejšnjem modelu. Saj dejanje organizacije vidnosti kot strategija dominacije nastopi šele in ravno takrat, ko je do te mere usklajeno s konvencijami, da je na videz nevtraln – in se zato izkaže kot resno vpleteno v igre moči in nadzora.

Kretanja konkvistadorja na splavu, gesta roke, s katero pokaže in označi prostor, torej, čeprav (lahko) rezultira v dejanskem zavzetju in podreditvi terena, ne odpravi temeljne zagate gledajočega subjekta – neskladja med njegovo predstavo o gledanem prostoru in obstojem tega prostora v dejanskosti, tega razcepa, prek katerega pa je določen tudi sam.

Ali je kretanja slikarjeve roke v tem kontekstu mogoče misliti kot tisto, ki ravno nasprotno od kolonialistove izpostavi lastno nezmožnost pokritja s tistim, kar označuje? In dalje, če nestalnost toka vizualnosti spodnaša tudi našo identiteto, ki jo v odnosu do nje oblikujemo, ali je mogoče slikarstvo, kot proces organizacije vizualnega, ki se odvija v nepovratnosti časa, misliti kot izpostavitev telesne pogojenosti gledanja, ki jo homogenizacija prostora v panoramskih podobah prikriva?

In ravno telo je bilo tisto, ki je na koncu »izdalo« kolonialista na splavu.

Izhodiščni razcep/podvojitvev (kot posledica zrcalne faze otrokovega razvoja) je v postavitvi *V zarezih* tematiziran s problematizacijo osnovne scene gledalca pred sliko/podobo. Kapus pokaže, da identifikacija/prepoznanje neizogibno rezultira v izgubi celosti.

Z vrtenjem scene »gledalca pred zrcalom« za devetdeset stopinj okrog svoje osi mesto stika med realnim in zrcalnim prostorom transformira v središčno simetralo formata, ki sedaj označuje površino zrcala. Čeprav bi gledalec morda mislil, da mu je uspelo zasesti vse-vidno gledišče, izvzeto iz gledanega prostora, pa se izkaže, da se vsak poskus gledati sebe videčega vedno izteče v neidentiteti s samim seboj.

Kljub eksplikaciji zrcalne strukture, njenemu zvrčanju/obračanju na površino, želena celostna perspektiva ni/ne more biti dosežena. Slike z zrcaljenjem osnovne situacije gledalca pred podobo *iz*-postavijo njegovo pozicijo: po eni strani delujejo kot model zrcalne strukture, v odnosu do katerega naj bi bil gledalec *postavljen iz-ven* gledanega prizora. Obenem pa je soočen s podvojitvijo, ki rezultira v travmatični zamenljivosti zrcalnih svetov, izgubi pripadnosti in identitete, in zato *izpostavljen* (neskrit pred pogledi iz gledanega prostora).

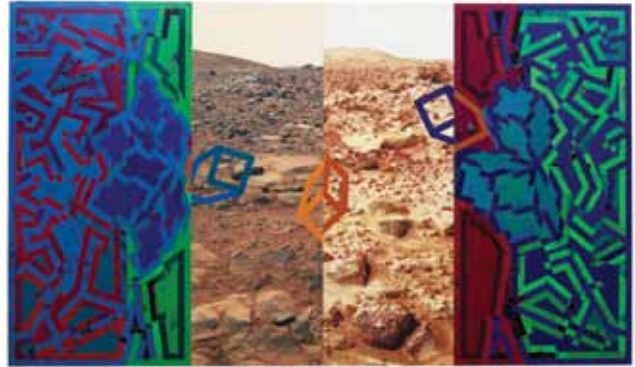
Umanjkanje idealnega pogleda ga obsodi na vrsto delnih, ki pa se nikakor ne sestavijo. Tega, kar zaradi podvojitve umanjka na eni, druge slike ne dopolnijo. Igra odsotnosti tako razveljavlja kazalno gesto sondinih podob; slike ravno nasprotno kažejo »odsotnost v prisotnosti oz. neke drugie v tistem, kar je pred očmi.«⁹ Gledanje serije *V zarezi* zahteva vrtenje v krogu, ki pa zaradi igre simetrij in ponavljanj ne omogoča kopičenja vidnega/spoznanega. Napredovati je mogoče le prek izgube že osvojenega, vračanje pa izgubljenega ne povrne (celoto sestavljamo po spominu, ki pa je sam že določen z izgubo).

Če je vstop v virtualno panoramo pogojen z zanikanjem lastnega telesa, da bi se lahko »svobodno« izgubili v podobah, pa Kapusove slike soočajo s pogojem vsakega (in ne samo vesoljskega) potovanja, z izgubljanjem življenjskega časa potujočega subjekta. (Ali ni vsako gledanje že potovanje?) Ravno izmikanje tega, kar nenehno lovimo, a vedno umanjka, pa sploh omogoča nadaljevanje potovanja. Ali je zato na vprašanje »Zakaj slikarstvo?« morda mogoče odgovoriti z vprašanjem »Zakaj vesoljska potovanja?«

Slike nenehno izpodbijajo prizadevanja, da bi v igri *dejavu-jev* in vrtenja v glavi končno definirala eno samo fiksno točko, ki bi mi omogočila določitev lastne pozicije. Zaznati je mogoče določeno evolutivnost motiva, a ne slediti, saj razlik in transformacij ni mogoče mapirati, čas pa zato ne teče več linearno. Izkaže se, da ravno kroženje, ki naj bi potrjevalo svoje središče, spodnese subjekt, umeščen v center krožnice – kaj pa če se jaz vrtim okrog sveta?

Vrtenje v krogu ne rezultira v nadzoru nad celoto, zemljevidu prostora, ampak povzroči izgubo smeri in koordinat. Kje sem že začela svoje potovanje? V zarezi.

S katero pa smo ob gledanju slik soočani na več nivojih. Na primer: tudi kockam, ki se kot vezni člen pojavijo na stikih med poslikanimi in potiskanimi površinami, ni mogoče natančno določiti njihove lege, izvora (ali izhajajo iz kubičnih/kristalnih form na levi in desni strani formata?) ali prostorske pripadnosti, saj se na področju stika med dvema prizoroma, ki naj bi ju povezovala, razlomijo v risbi



Sergej Kapus, *Slika za mamo / Painting for Mother*, 2011, akril in digitalni tisk na platnu / acrylic and digital print on canvas, 140 × 240 cm, foto / photo: Marko Kapus

in/ali barvnem tonu, ki se poleg tega še ponovi na drugih delih slike in na več različnih slikah. Zato ne zagotavljajo povezave, saj scen ne spajajo kot neki matematični +, ki bi dva različna svetova seštel v celoto. Dopolnitev posamezne kocke, ki bi morda omogočila tudi sestavitev prizorov Marsa, iščem na sosednjih slikah, vendar pa celote ne sestavim, saj ta (tako kot Mars) obstaja le v predstavi.

Prav tako prostorske lege ni mogoče natančno določiti kubičnim formacijam/kristalom (na levi in desni strani formata), ki bi jih hoteli brati kot figure (zaključene oblike) in jih tako ločiti od ozadja. To nam je onemogočeno tako zaradi smeri barvnih »trakov«, ki jih po Escherjevskem principu potiskajo v prostor in dvigajo iz njega, kot tudi zaradi nejasne identitete barvnih odtenkov – grupacije barvnih odtenkov ali tonov na podlagi podobnosti in razlik ne moremo prepoznati kot zaključene oblike, saj se posamezni barvni toni/odtenki ponavljajo na prostorsko različno opredeljenih delih slik. Enkrat označujejo površino figure na eni strani slike in »ozadje« na drugi; ali razlomljen rob figure tu, drugje pa robove razlomljenega prostora/ozadja. Njihova prostorska razporejenost pa se ne odvija le vzporedno s površino nosilca. Zaradi nehermetičnih



Sergej Kapus, *Šivi 1 / Stitches 1*, 2011, akril in digitalni tisk na platnu / acrylic and digital print on canvas, 140 × 220 cm, foto / photo: Marko Kapus

⁹ Gerard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2007, str. 86.

nanosov vsaka barvna površina hkrati razkriva še spodnje plasti, kjer razporejenost barvnih odtenkov označuje čas slikarskega procesa. Vse to pa nam preprečuje, da bi jih fiksirali kot znak.

Nedvoumna postavitev roba, ki je pogoj evidence, je onemogočena s tem, ko najkontrastnejši barvni površini vedno povezujejo/ločujejo vmesni barvni toni, katerim ne moremo določiti pripadnosti (npr. figuri ali ozadju ...), kar nam prepreči, da bi natančno določili, do kam segata. Zaključene oblike tako ni mogoče sestaviti, saj se s sestavitvijo vsake nove prejšnje kombinacije podrejo, med figuro in ozadjem pa zato ne moremo postaviti natančne ločnice.

Kontrastne površine soobstajajo, vendar ne kot različni nepovezani svetovi, ampak kot prostori, katerih meje niso fiksne ampak se nenehno vzpostavljajo. Slike ne podajajo rešitve v izključitvi ali nevtralizaciji nasprotij, prav tako pa tudi ne ponujajo konsenzualnega sobivanja različnih fiksnih pozicij, ki ga danes tako rad promovira pluralizem. Pač pa vzpostavljajo polje soočenja in prehoda, polje diskonsenza, kjer je identiteta posameznih prostorov nenehno pod vprašajem.

Linija stika med nebom in površjem na prizorih Marsa (horizont) se podaljša v naslikani prostor (kar je mogoče zaznati v spremembi barvnega tona, smeri ali debelini nanosa), kjer se prek prostorskega labirinta transformira v rob formata, ki hkrati konstituira tudi del prej samoumevnega nevtralnega kadra fotografske podobe. Transformacija horizonta v rob se ne zgodi po vnaprejšnjem načrtu/zemljevidu, ki bi ga bilo mogoče aplicirati večkrat. Za to razvije podobe do roba ni predhodnega pravila, ki bi ga bilo potrebno le še realizirati, ampak gre za pot, ki jo morata slikar in gledalec opraviti vedno znova. S slikarskimi sredstvi dosežena ploskovitost kot take izpostavi tudi tiske s prizori Marsa. Vendar pa to ne pomeni, da ukinja iluzijo: gre za to, da se ta nikoli dokončno ne izkristalizira. Iluzija s fotografske podobe odpre drugačen prostor od tistega, ki ga vzpostavi odslikani »prostorski labirint« (smeri, ki skoraj sledijo perspektivnim zakonitostim, a jih nenadoma tudi

kršijo), a vendar oba obstajata na istem mestu, na površini slikovnega polja. Nihanje, ki se odvija na več nivojih slike, preprečuje hkratnost in uvid celote, gledalcu pa odreka evidenco in identiteto, ki jo hlinijo panoramske fotografije, da prikrijejo travmatično spodletelost modernističnega projekta.

Če se pogled na celoto lahko realizira le prek distancirane pozicije, ki »*topos (...) spremeni v koncept, idejo, ideal, skratka v utopijo*«, ¹⁰ pa gledanje Kapusovih slik zahteva premik subjektne pozicije v odnosu do vizualnega, da bi bilo sploh mogoče začeti potovati.

Potovanje, ki ga predlaga Kapus, je zato prej kot na Mars potovanje k subjektu, k njegovemu izhodiščnemu razcepu, je potovanje v zarezi, šele soočenje z njo pa je pogoj preseganja distance. Ali nismo najbližje »svetu« prav takrat, ko vzdržimo razliko do samega sebe? Ali ni »bližina (ravno) učinek neprikrite zavesti o tujosti«? ¹¹ ■

Sergej Kapus (1950) je slikar, pesnik, umetnostni zgodovinar in likovni teoretik. Že med študijem umetnostne zgodovine in sociologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani se je začel ukvarjati z likovno teorijo, naravo vizualnosti in likovno prakso. Leta 1991 je v Moderni galeriji pripravil razstavo *Podoba in snov*, leta 2002 pa pregledno razstavo *Slike*. Izdal je študijo o Jožefu Petkovšku *Ugrabljeni slikar* (1998). Od leta 2005 pa predava na oddelku za slikarstvo ALUO v Ljubljani.

Sergej Kapus (1950) is a painter and a poet, an art historian and theoretician. First became involved in art theory, the nature of visuality, and artistic practise while still a student of art history and sociology at the University of Ljubljana. In 1991 he staged the exhibition *Image and Substance* at the Moderna galerija and in 2002 the retrospective *Paintings*. He published a study on Jožef Petkovšek *Ugrabljeni slikar* (Abducted Painter) in 1998. Since 2005 he has taught at the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Ljubljana.

Tjaša Pogačar Podgornik (1987) je absolventka na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani.

Tjaša Pogačar Podgornik (1987) is a final year student at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana.

¹⁰ Igor ZABEL, »Dva eseja o prostoru, času in utopiji. Prostorska drama«, katalog slovenskega paviljona (Beneški bienale), 1993.

¹¹ Miklavž KOMELJ, *Nujnost poezije*, Koper, 2010, str. 181.