

KRIZE IN NOVI ZAČETKI

Umetnost v Sloveniji 2005–2015

Muzej sodobne umetnosti Metelkova
22. 12. 2015 – 3. 4. 2016

Moderna galerija, Ljubljana
2015

Zdenka Badovinac	Anej Korsika
7 Predgovor	45 Slovenski sen in evropski déjà vu
Igor Španjol	Katja Praznik
11 Med inovacijo in smrtjo: posvečeno Igorju Zabelu	55 Proizvodnja rezervne armade kulturnih delavcev ali presežki kulturne politike 2005–2015
Bojana Piškur	Tjaša Pogačar
19 Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja	67 Opombe k dogajanju v umetnosti (in njeni bližini)
Vladimir Vidmar	Razstavljena dela
27 Umetnost, ki deluje (trije nastavki za razmislek o umetnosti v preteklem desetletju)	87
Blaž Lukan	Anja Planišček in Katarina Čaks
37 Performans: nemogoča revizija desetletja	169 Arhitektura v delu – odprta shema
	175 Kratke predstavitve piscev

Predgovor

Ni naključje, da je naslov razstave, ki pokriva zadnje desetletje umetnosti v Sloveniji, *Krize in novi začetki*. Čeprav so se na področju umetnosti in kulture zgodile nekatere pomembne in pozitivne spremembe, si bomo zadnje desetletje zapomnili predvsem kot desetletje, ko smo tako v Sloveniji kot drugod padli v začarani krog kriz: ekonomske in socialne krize, krize na področju kulturne produkcije in v zadnjem času še begunske krize. Vse to ni nekaj, kar obstaja ločeno od področja umetnosti, nasprotno, umetniki in kulturni delavci so se v tem desetletju aktivno ukvarjali s tovrstnimi problematikami, odgovore na različne oblike kapitalističnega izkoriščanja pa so iskali tudi v specifičnih lokalnih izkušnjah in mednarodnih povezovanjih.

V Moderni galeriji smo vzporedno z vsem tem poskušali redefinirati sam pojem muzeja. V zadnjem desetletju je bila tema muzeja tudi v mednarodnem prostoru deležna veliko pozornosti in sami smo bili aktivno prisotni v mnogih debatah na to temo. Mu-

zej se je začel veliko bolj dinamično odzivati na širše družbene spremembe kot poprej. V Moderni galeriji smo temu splošnemu interesu dodali še svoja specifična vprašanja: kako misliti muzej v odnosu med modernostjo in sodobnostjo, med vpetostjo v lokalni in globalni prostor, med univerzalnim in avtentičnim interesom specifičnega prostora? Moderna galerija je leta 2007 zaradi prenove zaprla svoja vrata. Dve leti pozneje smo jih ponovno odprli, kmalu zatem, jeseni leta 2011, pa je svoje rojstvo doživel tudi Muzej sodobne umetnosti Metelkova. Lahko bi rekli, da je Moderna galerija z delovanjem na dveh lokacijah odprla novo poglavje v svoji zgodovini in opredelila razliko med modernim in sodobnim. Temu odnosu se je posvetila še zlasti s postavitvama svojih zbirk v obeh muzeji, nacionalne zbirke 20. stoletja v matični stavbi in zbirke Arteast 2000+, ki je z novim MSUM-om končno dobila svoje prostore. Postavitvi sta sicer prostorsko ločeni, konceptualno pa sta med seboj povezani.

Prezentaciji zbirk sledita ideji, da sodobno ni absolutno povezano s kronološko sedanjostjo, ampak lahko oživlja potenciale preteklosti; prav tako se modernizem ni absolutno iztekel, ampak kot dediščina še vedno živi v delih mnogih umetnikov. V zadnjem desetletju je Moderna galerija svojo vizijo muzeja večkrat preverila v mednarodnem prostoru, kjer je bila med drugim pobudnica mednarodne konfederacije muzejev Internacionala, v kateri sodeluje s petimi pomembnimi evropskimi institucijami.

Desetletje je bilo zaznamovano tudi z izgubami. Leta 2005 je umrl Igor Zabel, kustos Moderne galerije, teoretik, pisec, ki je pomembno vplival na delo Moderne galerije in področje umetnosti nasploh in kateremu tudi posvečamo to razstavo. Leta 2012 je umrl tudi moj pomočnik Maks Soršak, ki je bil med drugim vezni člen med različnimi umetniškimi scenami v Ljubljani. Zadnje desetletje je bilo za Moderno galerijo torej desetletje tako zgodovinskih dosežkov kot velikih izgub. Z novo enoto, Muzejem sodobne umetnosti Metelkova, smo se končno lahko začeli intenzivneje posvečati sodobni umetnosti, čeprav so nas pri tem ves čas pestile velike težave. Novih prostorskih kapacitet žal niso spremljale tudi nove zaposlitve in povišana sredstva za naše

programe. Z razstavami in drugimi programi smo v zadnjem desetletju spremljali premene v umetnosti, opažali povečan interes umetnikov za sam proces dela, drugačne oblike kulturne produkcije, in vse to v povezavi s splošnimi značilnostmi liberalnega kapitalizma, ki vse bolj parazitira tudi na kreativnem in intelektualnem delu. Sodobna umetnost v Sloveniji se je tako odzivala na družbenopolitične pretrese v lokalnem prostoru in na njegovo vse bolj bistveno povezanost z globalnimi procesi. V teh turbulentnih časih pa so umetniki ves čas najdevali tudi prostor za osebne poetike, obsesije in igrivosti. Kljub temu da se je sodobna umetnost dokazala kot transmedijska in transdisciplinarna, pa ni pozabila na svojo lastno ontologijo. Razstava *Krize in novi začetki* poskuša zajeti vse te različne postopke in teme sodobne umetnosti.

Pri pripravi tega zahtevnega projekta so sodelovali trije kustosi, Bojana Piškur, Igor Španjol in Vladimir Vidmar. Najlepše se jim zahvaljujem za njihov trud, prav tako tudi drugim sodelavcem iz Moderne galerije, kustosinji spremljevalnega programa Adeli Železnik, avtoricama kronologije desetletke Teji Merhar in Bojani Rogina, Andreji Bruss in Idi Hiršenfelter za komuniciranje in odnose z javnostmi, Marku Rusjanu za koordinaci-

jo produkcije razstave, Tomažu Kučerju za tehnično koordinacijo, Sabini Povšič, Dejanu Habichtu in Matiji Pavlovcu za skrb za fotografsko dokumentiranje ter tehnični ekipi za postavljanje. S strokovnimi nasveti so pomagali Nil Baskar, Jurij Meden, Katerina Mirovič, Anja Planišček in Cvetka Požar, za kar se jim prisrčno zahvaljujem.

Razstavo spremlja izčrpen katalog. Uredila sta ga Tamara Soban in Igor Španjol, tekste zanj so napisali Anej Korsika, Blaž Lukan, Tjaša Pogačar Podgornik, Katja Praznik in vsi

trije kustosi razstave, oblikovala pa ga je Maja Rebov. Vsem lepa hvala za sodelovanje.

Za sodelovanje pri programu ob razstavi se zahvaljujem Slovenski kinoteki in Društvu Igor Zabel za kulturo in teorijo. Posebna zahvala gre vsem sodelujočim umetnikom. Razstave pa ne bi bilo mogoče realizirati brez finančne podpore Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.

Zdenka Badovinac,
direktorica Moderne galerije

Med inovacijo in smrtjo: posvečeno Igorju Zabelu

»Če se ti da delati na razstavi, bi bilo ok, če bi se dobila prihodnji teden in naredila načrt osnutka predloga okvirnega načrta za akcijski plan, whataya think?« Tako se je glasil e-mail, s katerim me je dolgoletni kustos Moderne galerije Igor Zabel v svojem značilnem šaljivem slogu povabil k sodelovanju pri trilogiji projektov, s katerimi smo med letoma 2003 in 2005 v Moderni galeriji predstavili glavne tokove v slovenski vizualni umetnosti in na sorodnih področjih po letu 1975. Zabel se je velikih in resnih strokovnih projektov ter širokih umetnostnih in aktualnih kulturnih konceptov loteval igrivo in humorno, z ironično distanco in kritičnim dvomom. V slogu pisarniškega urnika, pritrjenega na omari zraven pisalne mize v njegovi sobi, na katerem so se pavze za kavo menjavale s pripravami nanje.

Že leta 1978 je bila v Moderni galeriji in Jakopičevi galeriji obsežna predstavitev slovenske likovne umetnosti po letu 1945. Na prelomu tisočletja smo čutili potrebo po

sintetičnem in preglednem zgodovinskem prikazu umetnostnega razvoja v Sloveniji v desetletjih po tej razstavi. Posamezni pojavi in umetniki so sicer že bili monografsko obdelani in predstavljeni, treba pa jih je bilo povezati, ovrednotiti in razvojno umestiti. Zato smo izpeljali projekt v treh letih: vsako leto smo predstavili po eno desetletje.

Prva razstava, *Do roba in naprej*, je zajela čas od nastopa nove abstrakcije v sedemdesetih letih prek nove podobe, ki se je uveljavila zlasti leta 1980, in multimedijske umetnosti alternativne scene, ki se je zelo dejavno razvijala od poznih sedemdesetih let naprej, do izčiščenja individualnih pozicij (»avtopoetik«) sredi osemdesetih let.

Druga razstava je predstavila čas pomembnih premikov in preobrazb. Naslov *Razširjeni prostori umetnosti* je nakazal enega bistvenih vidikov teh sprememb: v tem času smo lahko namreč sledili procesu, ko so se umetnine najprej širile v prostor in ga zajele vase, nato pa so postale dobesedno umetnost

v prostoru in umetnost prostora. Po drugi strani se je spremenil in razširil tudi koncept prostora. Tako smo govorili o vidikih, ki stopajo v umetnino in določajo njeno prostorskost: o interaktivnem prostoru izkušnje, o urbanem in socialnem prostoru, o tradicijah in individualnih mitologijah, o reprezentaciji in moči, pa tudi o medijskem in digitalnem prostoru. S preходом v devetdeseta leta je avtonomno umetnino postopno zamenjal drugačen tip dela: to je bilo bistveno relacionalno, včasih interaktivno, časovno, socialno in prostorsko določeno. Za umetnost prve polovice devetdesetih let je bil bistven koncept prostorskega, teritorialnega, ki se je pojavljal v raznih vidikih, npr. kot urbani in lokacijski (*site-specific*) projekti, kot razvoj virtualnih teritorijev (Država NSK), vzpostavljanje alternativnih in paralelnih institucij, kot osebni in družbeni teritoriji. Obenem lahko rečemo, da v tem času skoraj ne moremo več govoriti o vizualni umetnosti kot posebnem ločenem polju, saj je po eni strani velikokrat vse manj vizualna, po drugi strani pa tudi tako vpeta v druge prakse, da je tako rekoč ni mogoče obravnavati ločeno od njih.

Drugače kot prva dva projekta, pri katerih je bilo dogajanje že toliko oddaljeno, da je omogočalo ustrezno časovno distanco in

historični prijem, se je tretja razstava lotila novejšega časa in pojavov, ki se oblikujejo v neposredni sedanjosti. Njen namen je bil izoblikovati selekcioniran pogled na dogajanja in poskusiti definirati glavne pojave in razvojne težnje. Njen naslovni niz pojmov, *Teritoriji, identitete, mreže*, bi lahko še nadaljevali: avtonomija, invencija, odpor, topografije in paralelni svetovi ... Zabel nas je tragično zapustil neposredno pred odprtjem razstave, malo pred njim je umrl Silvan Furlan, direktor Slovenske kinoteke in sodelavec za film pri trilogiji. Filmska teorija, ki je brala film kot simbolno govorico in kot dispozitiv, ki mu rečemo kino, je v Sloveniji pomembno zaznamovala silovito teorijsko produkcijo in družbeno kritiko osemdesetih let, v devetdesetih pa je dokončno prestopila meje filmskega medija in se še danes pojavlja kot pomembna referenca sodobne umetnostne produkcije.

Tako se deset let kasneje še naprej sprašujemo o nemoči spreminjanja toka dogodkov v preteklosti in o uničujoči moči časa, o popolni dokončnosti in neskončnosti, linearosti, vzratnosti in nepovratnosti. Podobno mozaično, s sodelovanjem več strokovnjakov in poznavalcev umetnostnega dogajanja, smo se lotili nadaljevanja Zabelove trilogije: nove desetletke. Poleg umetnosti v ožjem smislu

želimo predstaviti tudi nekatere prakse s sorodnih področij, kot so strip, fotografija, oblikovanje, arhitektura, film in performans. Vsako od teh področij ima seveda nekoliko drugačno razvojno linijo, ki presega ambicije tokratne razstave, se pa vendarle ponekod dotikajo, prepletajo in kažejo na skupni formalni in zlasti problemski kontekst.

Razstavo smo bolj kot klasičen pregled posameznih obdobj, fenomenov in področij izoblikovali kot problemsko interpretacijo, tj. poskusili smo identificirati temeljne in najzanimivejše probleme sodobne umetnosti v Sloveniji ter njena presečišča ali protislovja. Ta interpretacija je bila temelj za samo postavitev razstave, katere pomemben del je obsežna kronološka dokumentacija, v pričujoči katalog pa smo uvrstili študije o posameznih pojavih in področjih iz obravnavanega časa ter slikovni material.

Medtem ko sta Janja Žvegelj in Maja Licul polagali cvetje v Zabelov grob, sta se na neki način simbolno poslavljali tudi od obdobja lastne umetniške aktivnosti. Kljub njunima razmeroma kratkima karierama gre za pomembni umetnici, ki sta (kot poleg njiju še vsaj Apolonija Šušteršič, Nika Špan, Alenka Pirman, Rene Rusjan in Tadej Pogačar) v

slovenski prostor vpeljevali prakso, ki jo je Beti Žerovc spodbujala v tekstu »Umetnost v socialnem prostoru«: »Teženja k nekakšnim humanim formam, iskanju dialoga v nasprotju z osemdesetimi, ki so vključevala pomp, nasilje, dramatičnost in bila vezana na zelo materialno produkcijo ter s tem na vizualno percepcijsko izkušnjo, zato ne bi smeli le površno jemati kot nov trend, temveč kot indeks drugačnega časa, časa vedno večje osamitve, kjer zaradi hitrega razvoja tehnoloških pripomočkov, ki omogočajo povezave, človeški stik postaja vse manj nujen in zato ogrožen.«¹

Hkrati je prav takrat v Benetkah in Ljubljani diplomirala vrsta umetnikov, ki je s svojim delom pomembno zaznamovala zadnje desetletje. Gre za generacijo, ki je v refleksiji svojih predhodnikov nostalgijo nadomestila z melanholijo, banalnost vsakdanjika z vzvišenim patosom, realna pričakovanja pa z zavestno prenapihnjnimi ambicijami. Kljub vseprisotni apatiji in občutku nemoči uspevajo v okoliščinah postsocialistične postindustrijske tranzicije v svoje delo vnašati precejšen odmerek nalezljivega zanosa in

1 Beti Žerovc, »'Posel zblízuje'. Umetnost v socialnem prostoru (2)«, Sobotna priloga, *Delo* (11. 7. 1998): str. 36.

nepremagljivega šarma. Zdi se, da je ta zaigrana poza povzdigovanja vsakdanjega postala neločljiva od relevantne drže večine mlajših umetnikov, ki bodisi šele iščejo ali že utrjujejo svoje pozicije znotraj sistema.

Čeprav se sodobna umetnost hitro stara in nenehno spreminja, velja tudi v primeru dogajanja iz novejšega časa in pojavov, ki se oblikujejo danes v neposredni bližini, Rancièrova trditev, da umetnost ni zgolj produkt zgodovine, temveč je tudi sama zgodovinska kategorija. To pomeni, da obstaja samo znotraj posebnega reda identifikacij, ki omogoča, da objekte in performanse opazujemo kot del edinstvene izkušnje. Pri tem ne gre zgolj za vprašanje recepcije umetniških del, temveč za samo tkanje izkušnje, znotraj katere nastajajo posamične umetnine. To tkanje sestavljajo institucije, prostori razstavljanja in izvajanja, načini, na katere dela postajajo javno dostopna in reproducirana, pa tudi načini percepcije in afektivnega doživetja, koncepti, narativi in razprave, ki jih identificirajo in jim dajejo smisel. Skratka, umetnost ni neka brezčasna dejavnost, temveč je historična struktura.²

Zadnje desetletje smo priča dvema na prvi pogled nasprotujočima si družbenima preobratoma, ki se med seboj lepo dopolnjujeta. Prvi je svetovna finančna kriza, katere reševanje bančnega sektorja je močno načelo socialno državo in precej uničilo javni sektor. Javne kulturne institucije in umetniki, ki so preživeli proračunske reze, so prisiljeni v iskanje novih taktik preživetja med tržnim populizmom in pogubo. Medtem ko ta preobrat temelji na pomanjkanju in varčevalnih ukrepih, drugi zagovarja izobilje in ponuja inovacije ter navidezno deluje kot boljša opcija. Gre za magijo tehnologije, imperativ vseobsegajoče digitalizacije in splošne dostopnosti na internetu. Neoliberalne politike varčevanja so tako dodatno okrepile privlačnost digitalne paradigme, zoperstavljanje tehnološkim inovacijam pa tako rekoč pomeni nasprotovanje idealom razsvetljenstva. Zgodba o tehnološkem preobratu je zasenčila bolj depresivno zgodbo političnega in ekonomskega preobrata, oba fenomena pa sta med seboj prepletena.

Medtem ko Ministrstvo za kulturo med prenovo matične stavbe Moderni galeriji ni zagotovilo ustreznih nadomestnih razstavnih prostorov in je tako rekoč prenehalo financirati njen javni program, je bila med

2 Glej Jacques Rancièr, »Čas, pripoved, politika«, *Filozofski vestnik* 35, št. 1 (2014): str. 167-179.

prioritetnimi razpisnimi nalogami ves čas digitalizacija zbirk in arhivov. Tako je bila, z izjemo projektov *Gostimo Moderno galerijo!*³ in *Muzej na cesti*⁴, med letoma 2007 in 2009 naše edino stalno razstavno prizorišče Mala galerija, ki se je, potem ko je opravila to premostitveno funkcijo, iz podobnih razlogov še sama zaprla. Simptomatične za ta čas so bile intervencije in reakcije na projekt Viktorja Bernika, ki je poleti 2009 popolnoma izpraznjeno Malo galerijo neprekinjeno odprl. Čeprav je umetnikova gesta testirala meje javnega prostora, se je izkazalo, da je institucionalni spomin trdovraten: dve intervenciji sta tako poskušali vsaj začasno zapolniti prostor z nekakšnimi običajnimi umetnostnimi objekti, na isti liniji pa je mlado kritičarko zmotila izpraznitev

galerije »v kontekstu dolgotrajne prenove Moderne galerije«.⁵

Zdi se, da se umetniki v Sloveniji na družbene spremembe še naprej prevladujoče odzivajo v luči vzhodnoevropskih grehov, kakor jih je prikazala in sintetizirala razstava *Sedem grehov*,⁶ predvsem utopizma, neprofesionalnosti, kolektivizma in cinizma ter nekoliko manj mazohizma, lenobe in ljubezni do Zahoda. V svojih delih se kritično, četudi pogosto ironično in igrivo, odzivajo na številna protislovja ideoloških in kulturnih diskurzov, s katerimi so obkroženi. Analize in refleksija lastnih osebnih vsakdanjih življenjskih okoliščin pri tem nujno zahtevajo raziskavo širših in kompleksnih struktur, ki določajo in oblikujejo te izkušnje in dogodke. Umetniki sistematično upoštevajo možnosti največkrat na paradoksu utemeljenega, a produktivnega izrabljanja tistih večplastnih in kompleksnih pogojev in okoliščin svojega delovanja, ki so tradicionalno razumljeni kot ovira. Zato se lotevajo prostorske in kulturne določenosti

- 3 Akcija je poskušala opozoriti na nezavidljivi položaj naše osrednje ustanove, posledično pa tudi sodobne vizualne umetnosti v Sloveniji, ter na odsotnost kakršne koli vizije v okviru delovanja (takratne) kulturne politike. Da bi izrazili podporo Moderni galeriji in njenim prizadevanjem za boljše pogoje delovanja, so različni prostori v okviru svojega programa za leto 2008 izvedli simbolne akcije (razstave, predstavitev, diskusije), ki naj bi ublažile prekinitev razstavnega programa Moderne galerije.
- 4 Med 23. 9. in 19. 10. 2008 je potekal obsežen mednarodni projekt, naslovljen *Muzej na cesti*. Eden od razlogov za projekt je bil ta, da je bila Moderna galerija res »na cesti«, saj je bila njena matična stavba zaradi prenove zaprta.

- 5 Jovita Pristovšek, »Praznina, ki ustvarja diskurz, in diskurz, ki ustvarja praznino«, *Tribuna* 51, št. 2 (2010).
- 6 *Sedem grehov: Ljubljana-Moskva, Arteast razstava*, Moderna galerija, Ljubljana, 20. 12. 2004–28. 2. 2005. Kustosi Zdenka Badovinac, Viktor Misiano in Igor Zabel.

polja delovanja, ujetosti v institucionalni in produkcijski stroj umetnostnega sistema, omejitev in nujnosti kot možnosti in prednosti, konstruktivno ironično in z nekoliko zaigranim uprizarjanjem lastne pozicije.

V času ljudskih vstaj leta 2012 se je marsikateremu umetniku zdelo vključevanje v neposredne aktivistične prakse zunaj polja umetnosti edina možna oblika delovanja. Kljub temu vse več umetnikov razmišlja o kritični oziroma politični razsežnosti umetnosti tako, da razkrivajo notranja protislovja sveta sodobne umetnosti in medsebojno razmerje med konceptoma politične in »avtonomne« umetnosti, zaradi katerih angažirane umetnosti ni mogoče imeti kratko malo za odgovor na kompleksna vprašanja o razmerju med umetnostjo in družbo. Historičnih avantgard in umetnostne tradicije se ne lotevajo kot dediščine in z nostalgijo, temveč kot živega jezika in gradiva z velikim potencialom, iz katerega se lahko učimo in na katerem je možno graditi naprej. Zlasti tam, kjer je sodobnost že precej trdno opredeljena in se je zdelo, da je definicija določenega pojava docela jasna, se v novejših praksah praviloma odkriva, da se neko polje nanaša na kompleksnejši tematski sklop produkcije, v katerem posamičnih dejavnosti ni

mogoče preveč ostro ločiti med seboj. Zato se nekatera najboljša dela pogosto odmikajo od uveljavljenih načel in dominantnih vzorcev ali pa pripadajo prav nekemu vmesnem polju, pri čemer učinek posamičnega dela pogosto temelji prav na nekompatibilnosti prostorov in neskladju kodov.

Obenem se vse več projektov ob različnih poudarkih ukvarja s potrebo po ponovnem premisleku dominantne umetnostne naracije ter novem branju in pisanju v skladu z novostmi in globalno razširitvijo prostora sodobne umetnosti. Ti projekti so kompleksni in dolgoročni, temeljijo na sodelovanju med več institucijami, med teoretiki in umetniki, na prepletu predavanj in pogovorov ter razstav in se z različnimi dogodki selijo iz prostora v prostor, tako da tudi praktično presegajo meje lokalnega. Delo skupine IRWIN na tem področju nadaljuje vrsta mlajših umetnikov, med katerimi Ištvan Išt Huzjan in Tobias Putrih ozaveščata pomen povojnih avantgardnih gibanj zunaj tradicionalnih zahodnih centrov odločanja.

Novejši galerijski projekti Marike in Marka Pogačnika reaktualizirajo temeljno idejo tradicije zahodne umetnosti, da je umetnost posnemanje narave. Vidika posnemanja in spoznavanja pri tem nista ločena,

transpozicija pravzaprav vzpostavlja racionalni model za razumevanje narave. Vendar tu ne gre za posnemanje njenega zunanjega videza, temveč njenega bistva. Ta produkcija ni naključna, ampak je nadzorovana; vključuje razsežnost tehnike kot rekonstrukcije in konstrukcije ter s tem manipulacije, to pa je mogoče prav zato, ker so avtorjema jasni ključna razmerja in ideja. To skrito bistvo, paradoksalno, ne pripada neločljivo sami naravi, temveč je naravni pojav pravzaprav njegov učinek in ga je mogoče brez težav dislocirati, prenašati iz medija risbe v prostor in postaviti tudi v muzeju. Umetnost je tista oblika spoznavanja narave, ki s konstruiranjem modela uresničuje svojo spoznavno razsežnost in naredi vidno konstruiranost same narave v kulturnih diskurzih.

Na teh izhodiščih je v delih Mete Grgurevič, Urše Vidic, Ane Sluga in Boruta Peterlina pozabljeno odprto pokrajino nadomestila medijsko posredovana narava kot nekakšna živa maketa. Ukročeni organizirani kaos v kontekstu predvidljive ekološke negotovosti zaznamuje postavitve Marka Batiste, Nove deViatorja, Saša Sedlačka, Lenke Đorojevič in Mateja Stupice. Navidezno nasprotje temu je, denimo v delih Mateja Andraža Vogrinčiča, urbani prostor kot akumulacija vsakdanjega

spektakla, ki se počasi spontano izmika nadzoru ter navkljub vsem kulturnim, znanstvenim in tehničnim določbam postaja nepregleden, brezizhoden in, v primeru Franca Purga in Sare Heitlinger, pogosto tudi nevaren. Mestne aktivnosti v prvi plan prinašajo telo, ki se pri Jaši in Luizi Margan multiplicira in izgublja v virtualni igri vizualnih prizorov, medtem ko se hkrati pogloblja in krepi izkušnja telesne tehnike v delih Maruše Sagadin in Taa G. Vrhovca Sambolca. Če je narava po Marku Peljhanu in Vadimu Fiškinu šele pred kratkim postala programirana delavnica, je telo, kot nam potrjuje Irena Tomažin, že od nekdaj bilo in ostaja najboljši stroj. O svojevrstni odtujenosti od narave v formi predmeta spregovori Tomaž Furlan, ki konstruira nekakšna absurdna pomagala oziroma disfunkcionalna orodja za zlitje v šablone vsakdanjega življenja, ironične metafore smisla našega funkcioniranja. Medtem pa stroji Sanele Jahić opozarjajo na protislovja družbe, v kateri je delo razvrednoteno, pogled nanj pa osvobojen vseprisotne ideologije osvobajanja.

»Postali smo družba slepih, kar je posledica popolnega nerazumevanja bistvene vloge kulture v življenju družbenega organizma,« je ob razstavi *Slike za slepe* v Mali galeriji leta 2006 rekel Jože Slak Đoka. Slike je

obravnaval kot objekte, »predmete za gledanje«, v katerih se je slikarsko polje velikokrat povsem podredilo motivu. Dekorativno, pogosto vegetabilno ornamentiko je v zadnjem času dosegal tudi z uporabo novih tehnoloških postopkov – lesenim slikam, ki temeljijo na fotografijah, je dodajal računalniške tridimenzionalne tiske. V nekakšni dnevniški slikarski seriji je skozi okno svoje hiše v Jordankalu na Dolenjskem opazoval spreminjajočo se pokrajino in problematiziral

napetost med konceptoma snovnosti in duhovnosti. Bolj meditativno kot kronološko je beležil dnevne premene svetlobe in sezonsko dogajanje na gozdnatih hribčkih, se spoprijemal z minljivostjo umetniškega dela, njegovo trenutnostjo, nenehnim uhajanjem in izginjanjem v nič. Potem se je nekega poznopoletnega jutra s kolesom odpravil v koprenasto meglico in se, podobno pozornim kapljam na svojih slikah, razpršil v gozdu.

Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja

Solidarnostne mreže

Poleti leta 2007 se je zaradi prenove zaprla Moderna galerija. V času prenove galerija za svoje delovanje ni dobila niti nadomestnih razstavnih prostorov niti programskih sredstev. Ministrstvo za kulturo je bilo namreč mnenja, da jih v tem času ne potrebuje. Kot odgovor na tak ciničen pristop je Moderna galerija tik pred zaprtjem objavila javni poziv, v katerem je razstavne prostore ponudila »umetnikom, kustosom, kritikom, študentom, otrokom, delavcem – vsem obiskovalcem in vsem drugim, ki jih kakorkoli zanima prihodnost Moderne galerije, da sodelujejo pri njenem preoblikovanju in postanejo člani društva neodvisnih kustosov«. Na razstavi *Vsak človek je kustos / Jeder Mensch ist ein Kurator*¹ je sodelovalo več kot sto ljudi. Seveda je bilo v takšnem kontekstu umetniška dela nemogoče soditi po ustaljenih

estetskih kriterijih, a navsezadnje to niti ni bil glavni namen razstave. Ideja je bila namreč predvsem spregovoriti o samem muzeju (bolje rečeno o muzejih), o pogojih njegovega delovanja, o neuspehih domače kulturne politike pa tudi o potencialih muzeja, ki je zaradi takih razmer prisiljen iskati alternativne načine delovanja.

Leto kasneje je odmevala akcija *Gostimo Moderno galerijo!*,² v kateri je dvajset društev in zavodov s področja kulture izrazilo solidarnost z zaprto nacionalno institucijo, kar je v praksi pomenilo, da so ta razstavišča odstopila svoje prostore in namenila sredstva za izvajanje programa Moderne galerije ter hkrati pozvala k »vzpostavljanju platforme povezovanja in sodelovanja institucij in posameznikov, ki delujejo znotraj polja sodobne umetnosti«. ³ Dejansko je bil ves ta čas preprečen z najrazličnejšimi

1 Po zgledu prve razstave Neodvisnih, *First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists*, leta 1917 v New Yorku.

2 Pobudnici akcije sta bili Alenka Gregorič, takrat je vodila Galerijo Škuc, in Jadranka Ljubičič (Plut), vodja Galerije Alkatraz.

3 Iz izjave na letaku akcije *Gostimo Moderno galerijo!*.

dogodki, tako razstavnimi kot diskurzivnimi, ki so prehajali mejo polja umetnosti, ne nazadnje že z vključitvijo Socialnega centra Rog v samo akcijo. Izhodišče tega projekta je bil predvsem razmislek o izboljšanju pogojev dela in neustrezni kulturni politiki, a se je kmalu razširilo tudi na vprašanja skupnih kulturnih in političnih prostorov v mestu ter odnosov med družbenimi gibanji, umetniškimi in političnimi kolektivi in institucijami.

Projekta omenjam na začetku teksta prav zato, ker sta nekako odprla diskurzivno polje o tem, kako razmišljati »politično« v samem kontekstu umetniškega sistema, k čemur sodijo tudi vprašanja o tem, kakšna je sploh vloga muzeja danes, komu je namenjen, kako se ogniti pastem instrumentalizacije s strani kapitala in politike ter ne nazadnje – kako delovati skupaj in za skupno dobro. Tovrstna vprašanja so v kulturi zaznamovala dobršen del zadnjega desetletja in posledično vplivala tudi na samo umetniško produkcijo.

Alternativni sistemi, politizacija umetnosti

Alternativni sistemi so v veliki meri odraz zgoraj omenjenih antagonizmov v umetnostnem sistemu. Vendar bi bilo zmotno trditi, da so tovrstne prakse nekaj povsem novega, značilnega zgolj za zadnje desetletje. Zasledimo jih

že mnogo prej, od šestdesetih let dalje, in predvsem v kontekstih, v katerih umetniški sistem ni bil samo nerazvit, temveč tudi popolnoma brezbrizen do drugačnih praks. Neformalni alternativni prostori, umetniški kolektivi, skupinsko ustvarjanje, samoorganiziranost, »samozgodovinenje« ipd. so bili in so še vedno samo nekatere od značilnosti alternativnih načinov delovanja. V zadnjem desetletju v ta sklop uvrščamo predvsem tiste prakse, ki jih Gerald Raunig imenuje konstitutivne dejavnosti in pri katerih gre za drugačne oblike kulturne oziroma umetniške produkcije. Kot rečeno, so to načini in strategije iskanja drugačnih form delovanja ne samo na področju umetnosti, temveč v širšem družbenopolitičnem polju ter vključujejo širok razpon akterjev: umetnikov, kustosov, teoretikov, filozofov, aktivistov, ki na ta način hkrati vnašajo spremembe v same umetniške institucije; ne zgolj kot kritiko, temveč s premišljevanjem o načinih skupnega delovanja, ustvarjanja skupnega znanja in odpiranja vprašanj o tem, kaj je danes institucija. Največkrat se te prakse udeležujejo kot kolektivno delovanje. Obenem gre za nadaljevanje institucionalne kritike iz predhodnih desetletij, le da je zdaj ta kritika dosti bolj usmerjena v širši družbeni okvir, išče pri tem tudi neke vrste zaveznitva s samo institucijo.

Tako lahko zasledimo precej heterogene oblike teh praks. Po eni strani gre za kolektive, ki delujejo politično in zunaj polja umetnosti, a ne izključujoče, kot sta bili na primer skupina TEMP⁴ in Delavsko-punkerska univerza⁵. Neteorit⁶ kot kolektiv deluje hkrati zunaj in znotraj institucije; procesi in projekti, s katerimi se ukvarja, niso sami po sebi umetniško delo, pač pa v svojih kritičnih analizah iz umetnosti zgolj izhajajo. Vsekakor gre tu za drugačen način delovanja kot pri obeh prejšnjih kolektivih, saj Neteorit programsko deluje znotraj umetnostne institucije,

čeprav ni del te institucije kot take. Tovrstne prakse se v žargonu teoretskih raziskav o novih modelih institucij imenujejo *constituencies*. Ti kolektivi umetnosti nimajo zgolj za »formo«, za reprezentacijo neke politične ali družbene realnosti, temveč za neko novo, drugačno vrsto estetike, ki nastaja na križišču politike, umetnosti, družbene kritike in angažmaja. Vprašanja, ki si ju med drugim zastavljajo, sta: na kakšen način se izogniti hegemoniji reprezentacije, da proces dela, raziskovalne metode ali politične akcije ne zapadejo v zanko participativno-multikulturnega projekta? In kako misliti nove oblike institucij?

Na drugi strani se z alternativnimi sistemi ukvarjajo tudi umetniki, ki na tak način neposredno posežejo v sam center umetniškega sistema; tako na primer Tadej Pogačar vzpostavlja parazitske fiktivne sisteme,⁷ ki se naseljujejo v telesa drugih muzejev in podobnih ustanov. Pogačar s parazitskim principom ne prehaja eksplicitno v polje političnega, vendar politizira same mehanizme delovanja neke institucije. Minna Henriksson s »trač kartografijami« ustvari paralelni sistem razmerij (tudi moči) v nekem lokalnem umetniškem sistemu.

- 4 Leta 2006 je neformalna skupina TEMP raziskovala prazne prostore v centru mesta. Njena izhodiščna ideja je bila, da se v centru Ljubljane mapirajo prazni prostori in namenijo začasni uporabi za različne (kulturne) dejavnosti s poudarkom na samoorganizaciji, začasnosti in produkciji skupnega. V marcu 2006 se je zgodila zasedba bivše tovarne koles Rog, eden od iniciatorjev te zasedbe je bila tudi skupina TEMP. Z vzpostavitvijo samoorganizirane mreže so v Rogu nastali novi načini delovanja, produkcije »od spodaj« in kritične misli, ki je med drugim povezala tudi polji kulture in političnega.
- 5 Delavsko-punkerska univerza je bila izobraževalno-politični projekt, kolektiv družbeno angažiranih študentov, raziskovalcev in aktivistov, ki se je posvečal predvsem radikalni teoriji s tematikami, kot so postfordizem, revolucija, totalitarizem, neumnost itd. Delovala je med letoma 1997 in 2014, od takrat dalje pa deluje kot Inštitut za delavske študije.
- 6 Neteorit je sklop (kolektiv) različnih teoretsko-umetniških dejavnosti, ki se od leta 2013/14 odvijajo v Moderni galeriji in v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova.

- 7 Kot je na primer P.A.R.A.S.I.T.E. muzej sodobne umetnosti, delujoč od leta 1993.

Na ta način pokaže, da je sistem pravzaprav vzpostavljen prek neformalnih razmerij in nepreverjenih govoric. Morda formalno najbolj neposredno, kot »klasično« umetniško delo, je kritiko umetniškega sistema (natančneje je to kritika pogojev razstavnih in produkcijskih razmer) vpeljala Nika Špan. Slike imajo numerične naslove, izražene z okroglimi rdečimi nalepkami. To izhaja iz običaja, da se prodano umetniško delo označi z rdečo piko.

Pedagoški obrat

Povezovanje eksperimentalnih izobraževalnih praks in umetnosti,⁸ vpeljava pedagogike kot modela za drugačno produkcijo védenja,

8 Naj omenim različne oblike izobraževanj, ki so nastale (nekateri že v devetdesetih letih) znotraj obstoječih nevladnih organizacij, na primer: Svet umetnosti (SCCA), Seminarji sodobnih scenskih umetnosti (Maska), prej omenjena Delavsko-punkerska univerza, delavnice s področja novih tehnologij v Ljudmili, Kibli in Kiberpipi, v okviru institucij seminarji – »Branja« Jožeta Baršija na ALUO-ju in izobraževalni programi v Moderni galeriji, kot samostojni umetniški projekti festival Hexpo Marka Košnika, East Art Map skupine IRWIN, občasna radijska postaja za sodobno umetnost radio Cona Irene Pivka in Braneta Zormana, Makrolab Marka Peljhana ali kot neke vrste participativni projekti *CODE:RED* Tadeja Pogačarja, *Stranišče* in *Hiša* Jožeta Baršija, *Suho stranišče* Marjetice Potrč, *Socialna obleka* Marije Mojce Pungerčar, Društvo za domače raziskave Alenke Pirman, Ready 2 Change Polonce Lovšin in Urške Jurman.

vpeljava politične participacije v polje umetnosti so samo nekatere od značilnosti pedagogike, ki je v zadnjem desetletju dodobra spremenila do tedaj ustaljene muzejske izobraževalne prakse. T. i. izobraževalni obrat je po eni strani logična posledica bolonjske reforme visokega šolstva oziroma kritike kognitivnega kapitalizma, po drugi pa gre za vračanje burnih razprav institucionalne in družbene kritike na področje umetnosti. Seveda ne gre za strogo ločevanje teh praks; mnogi kolektivi, ki ustvarjajo alternativne sisteme umetnosti, se obenem ukvarjajo tudi s pedagogiko. Prav tako je zanimanje za pedagogiko prisotno v številnih delih umetnikov, ki na ta način razmišljajo tudi o publiki, sodelovanju, ustvarjanju in deljenju skupnega znanja. Ena od značilnosti je tudi drugačna interpretacija pojma participacija, ki jo sedaj umetniki dojemajo predvsem kot nekakšno reakcionarno pozicijo, začasne umetniške skupnosti, ki pri tem nastajajo in v katerih se že vnaprej pričakujejo afirmativni medčloveški odnosi, pa jo imajo za zastarelo in hkrati kanon politične korektnosti. Posledično izobraževanje ni več mišljeno zgolj kot »model«, ampak kot specifična mikropolitična situacija,⁹

9 Kot so bili Radikalno izobraževanje, Reartikulacija, platforma BOKS, kolektiv TEMP, angažirana dela Nike Autor ali skupni projekt *Delavci brez meja*

ki lahko nastane v najrazličnejših prostorih, temelječa na transverzalnosti, različnih oblikah zavezništev in kolektivnih akcijah.

Eden od začetnikov vpeljave tovrstnih praks v svoja dela je Jože Barši. V zadnjem desetletju je princip pedagogike v njegovem delovanju dobil nekoliko drugačen značaj. Če je Barši poprej videl publiko kot sestavni del nekega projekta, kot aktivne udeležence samega umetniškega procesa, gre zdaj predvsem za zelo natančna branja besedil s področij filozofije, politične teorije in umetnosti ter za njihovo nadaljnje pretvarjanje v obliko, v kateri so razumljiva vsem. Register znanj, ki se pri tem ustvari, se seveda ne konča zgolj pri pozornem branju; prej gre za nekakšno redefiniranje konceptov védenja, delovanja, estetske izkušnje in političnega, ali z drugimi besedami, emancipacijskih praks. Franc Purg in Sara Heitlinger izobrazevanje razumeta predvsem kot sodelovanje z nevidnimi, marginalnimi skupinami, kot so na primer ulični otroci v Ukrajini. S tem, da sta v projektu *Preživetvene taktike 1* kot model vzela sposobnost uličnih otrok za ustvarjalno

preživetje, sta poskušala odpreti razpravo o neenakosti v današnjem svetu. Vendar to ni tako enoznačno, kot bi se mogoče zdelo na prvi pogled. Proces njunega dela vključuje tudi različna premišljevanja, na primer o odgovornosti, ki jo ima umetnik pri takem angažiranem početju.

Transformacije dela in delovnih razmer

V zadnjem desetletju je postalo več kot očitno, da se je v marsičem spremenil položaj umetnikov in drugih delujočih v polju kulture. Aktualna tako niso več samo vprašanja o produkcijskih pogojih za ustvarjalno delo, temveč predvsem o delu samem. Fleksibilnost delovnega časa, prekarizacija, odsotnost socialnega in zdravstvenega zavarovanja so samo nekateri od pogojev, ki v veliki meri odredajo način življenja. V nezavidljivem položaju so predvsem tisti kulturni delavci,¹⁰ ki so zaposleni občasno, po pogodbah, ali celo kot samostojni podjetniki. Prav tako je jasno, da danes ne moremo več govoriti o avtonomiji v umetnosti. Medtem ko v umetniški produkciji še vedno vlada relativna ustvarjalna svoboda, pa poslabšanje materialnih pogojev umetniškega dela in vse manjši nadzor umetnikov nad reprodukcijo njihovih

Andreje Kulunčič, Ibrahima Ćurića, Saida Mujića in Osmana Pezića ter seminarji z naslovom »Prostori v postajanju« v Socialnem centru Rog (v organizaciji Socialnega centra Rog, Radikalnega izobraževanja in Moderne galerije).

10 Že sama uporaba izraza kulturni delavec kaže, da so se diskurzi o delu dodobra politizirali.

zamisli, znanja in dobrin peha umetnike v svojevrsten dogovor s kapitalom. V tem problemu Paolo Virno predvideva eno svojih bistvenih tez: ali je mogoče ločiti, kar je danes združeno – intelekt in najemno delo, in združiti, kar je ločeno – intelekt in politično delovanje?

Umetnikov, ki so si delo kot tako vzeli za izhodišče svojih del, je veliko. Nika Autor raziskuje odrinjene tematike, kot so na primer migrantski delavci, azilne politike, zamolčane polpretekle zgodovine. Pri tem se raziskovanja loteva angažirano, njene metodologije dela lahko označimo kot soraziskovanje. Na podoben način je nastal tudi projekt *Delavci brez meja*,¹¹ katerega avtorji so Andreja Kulunčič, Ibrahim Ćurić, Said Mujić in Osman Pezić, pokazal pa je na izkoriščanje gradbenih delavcev iz bivših jugoslovanskih republik v Sloveniji leta 2008. Marija Mojca Pungerčar je film *Bratstvo in enotnost*, ki prikazuje migrantske delavce pri gradnji avtoceste in njihovo življenje v samskih domovih, predvajala tudi v teh domovih. V drugem projektu z enakim naslovom je sestavila

fotografske kompozicije¹² posnetkov brigadirjev, ki gradijo cesto leta 1958, in posnetkov delavcev, ki na istem mestu gradijo nov avtocestni odsek leta 2006. Maja Hodošek v videu *Obljubljena dežela*, ki ga je ob skupni pripravi kosila s svojimi sosedi, gradbenimi delavci iz bivših jugoslovanskih republik, posnela leta 2010, kaže ne samo na problem izkoriščanja teh delavcev, temveč na bolj subtilni ravni tudi na naš odnos do migrantskih delavcev oziroma tujcev na splošno.

Vsi naštetih projekti so si podobni ne samo po tematski, temveč tudi po formalni plati. Medija, ki ju umetniki uporabljajo, sta predvsem video in fotografija, čeprav bi lahko trdili, da imajo dela v sebi tudi kanec performativnega. Performativnost je tu bolj vezana na samo metodo soraziskovanja oziroma na produkcijski proces, a nas hkrati usmeri v razmišljanje o tem, ali so te metode

11 Kolaborativni projekt (v okviru razstave *Muzej na cesti*, Moderna galerija, 2008) o življenjskih in delovnih pogojih migrantskih delavcev, njihovi neustrezni prehrani in ločenosti od družin. Končni rezultat te skupne raziskave je bila kampanja na svetlobnih panojih na glavni pešcem namenjeni ulici v Ljubljani.

12 Kot je napisano na umetniščini internetni strani: »Leta 1958 je moj oče, Leopold Pungerčar, na cestnem gradbišču dolenske magistrale fotografiral brigadirje, ki so tam delali in v barakah tudi stanovali. Na istem mestu sem leta 2006 po skoraj štiridesetih letih s pomočjo fotografije Nade Žgank posnela poklicne gradbene delavce različnih podjetij pri delih na novem avtocestnem odseku. Fotografske kompozicije sem zasnovala kot montaže posnetkov iz preteklosti in sedanjosti.« Dostopno na http://www.3via.org/index.php?htm=bratstvo_in_enotnost/about (23. 11. 2015).

in procesi lahko sami po sebi že neke vrste »estetska« izkušnja.

Seveda se s temi in sorodnimi temami ukvarjajo tudi umetniki, ki ustvarjajo v klasičnem mediju. Staš Kleindienst hkrati s kritiko kapitalizma (»družbeno realnost in družbene spremembe pokaže s perspektive izvora, reprezentacije ter naturalizacije oblasti«¹³) vpelje tudi kritiko samega slikarstva, predvsem akademskega slikarskega diskurza. Prav zato se je v delih s pomenljivimi naslovi *Prva dekada*, *Druga dekada*, *Tretja dekada* obrnil k neposrednosti, celo nekakšni naivi, spominjajoč na tradicijo slovenske otroške ilustracije. Uroš Potočnik s sliko *Delavca* ponazarja položaj delavstva na splošno, ki je vse bolj vpeto v negotova delovna razmerja, kar seveda velja tudi za ustvarjalce v umetniški sferi. Podoba je prevzeta s slike Gustava Courbета *Lomilci kamenja* iz leta 1849, ki je nastala leto dni po objavi *Komunističnega manifesta*. Arjan Pregl v projektu *120 dni* zapisuje najintimnejše podatke iz svojega življenja, jih spremeni v krožne grafe in iz njih naredi živopisne skulpture v obliki žetonov.

Ti umetniki ne samo komentirajo, ilustrirajo ali tematizirajo tuje probleme, ampak gre zdaj predvsem za neko širše zavedanje o

tem, da izkoriščanje delavstva pomeni hkrati tudi izkoriščanje njih samih. Kot je napisala Renata Salecl,¹⁴ je postindustrijska družba po eni strani povzdignila v umetniško delo samo življenje kot tako, po drugi strani pa je zvedla posameznika na nekakšnega računovodjo, ki mora nenehno meriti svoje uspehe, zapisovati svoje delovanje in presoјati, kako blizu je samopostavljenim idealom.

Delavsko-punkerska univerza je leta 2007 organizirala morda prelomni študijsko-bralni seminar, posvečen Marxovemu *Kapitalu*. Ta seminar so med drugimi obiskovali tudi nekateri delujoči v polju umetnosti, kar je imelo za posledico, da so se že pozabljene Marxove ideje na novo interpretirale v kontekstu sodobnih umetniških praks. Jože Barši je tako z računalniškim programom dobesedno »prepisal« celoten *Kapital*,¹⁵ v celofan zavite »knjige« (nevezani listi) pa so bile nato brezplačno na voljo v nekaterih ljubljanskih knjigarnah. Eksperimentalni film Jurija Medena z naslovom *Karl Marx med nami* »nadaljuje izročilo tistih dragocenih zavze-manj s filmskimi

14 Renata Salecl, »Računovodje naših življenj«, dostopno na: <http://www.mgng.net/info-arjanpregl2.html> (23. 11. 2015).

15 Tudi kot posledica tega, da v letu 2008 *Kapitala* (slovenskega prevoda iz leta 1986) ni bilo mogoče dobiti niti v antikvariatih.

13 Kot je navedeno v umetnikovi biografski predstavitvi.

sredstvi, ki so cineaste preko vse zgodovine gibljivih podob gnala na krizna žarišča, kjer so svoje vizije združevali z opozicijskimi prizadevanji na raznih odporniških ravneh¹⁶. Podoben po usmeritvi in angažiranosti je tudi projekt *Filmski obzornik 55*,¹⁷ politični film v pravem pomenu besede, ki tematizira tri moderne dobe v Mariboru: NOB (s poustvaritvijo partizanskega grafita), socializem v poznih osemdesetih letih (protest delavcev) in leto 2012 (protest proti kapitalizmu in oblasti). Zvočna instalacija Luize Margan *Koncert za šivalni stroj in drevo* poustvari zvoke ročnega in strojnega dela iz tekstilne tovarne Kamensko v Zagrebu, tovarne, ki je kot mnoge druge v obdobju tranzicije doživela žalostno usodo privatizacije in propada, s tem pa obsodila delavke na brezposelnost.

Naj v tem sklopu omenim še projekt skupine IRWIN *NSK država v času*¹⁸ ali natančneje

epizodo z nigerijskimi prosilci za potni list NSK-ja, ki je skrajno zanimiva in hkrati antagonistična situacija iz sveta umetnosti. Najbolj neposredno pokaže stik dveh med seboj izključujočih se svetov, o katerem se v samih umetniških projektih ne govori veliko: »kompleksnega, zelo sofisticiranega in abstraktnega prostora sodobne umetnosti ter politično, kulturno in gospodarsko globoko destabiliziranega tretjega sveta, kjer je golo preživetje pogosto ključno vprašanje in od koder se ljudje v želji po boljšem življenju množično odločajo emigrirati.«¹⁹ Kako ta dva sveta težko najdeta skupni jezik, je bilo očitno tudi med samimi intervjuji, ki jih je skupina IRWIN izvajala z nigerijskimi prosilci za potni list, živječimi v Londonu; slednji so namreč težko razumeli sam umetniški kontekst projekta, v potnem listu so videli predvsem uporaben dokument, državo NSK pa kot resnično državo, ki »vliva upanje«. Ni torej naključje, da so tovrstna vprašanja in antagonizmi, ki jih med drugim odpira tudi omenjeni projekt, danes ključni za širše razumevanje in razmislek o sodobni umetnosti v hitro spreminjajoči se geopolitiki sveta.

16 Andrej Šprah v tekstu vloženke za omenjeni film.

17 Nika Autor z ekipo sodelavcev Markom Bratino, Jurijem Medenom, Cirilom Oberstarjem.

18 NSK država v času je nastala leta 1992, ustanovile so jo skupine IRWIN, Laibach, Kozmokinetični kabinet Noordung, Novi kolektivizem ter Oddelek za čisto in praktično filozofijo. Državljanstvo NSK-ja izpričuje NSK-jev potni list, ki je dostopen vsem, ki se zanj odločijo zaprositi. Projekt kot tak je izjemno kompleksen in presega konceptualno omejitvev pričujočega teksta.

19 Glej: <http://jozebarsi.blogspot.si/2011/10/irwin-nsk-drzava-v-casu-detajl.html>.

Umetnost, ki deluje (trije nastavki za razmislek o umetnosti v preteklem desetletju)

Razstave, ki reflektirajo preteklo desetletje, so nehvaležno početje, saj je vsako izrezovanje časovnih sekvenc v veliki meri arbitrarno in so poskusi detektiranja interesov, pristopov, strategij pa tudi formalnih in diskurzivnih prijemov znotraj tega nujno prejudicirani, tudi z omenjeno gesto retrogradnega določanja časovnih celot. Hkrati se vedno znova znajdemo v položaju, ko čutimo, da se ne moremo premakniti naprej, ne da zarišemo koordinate pravkar minulega.

Desetletje, ki je tokrat predmet refleksije, že na prvi pogled predstavlja prelom glede na prejšnje. Če smo bili do začetka novega tisočletja deležni vsesplošnega optimizma gospodarske rasti, »zmagovalnega« približevanja evroatlantskim integracijam, kar naj bi legitimiralo naš tranzicijski uspeh, se je desetletje zatem, ko naj bi pobirali sadove svojih uspehov, sprevrglo v nekaj povsem drugega. Vključitev v evroatlantske integracije nas je postavila na margine politično-ekonomskega dogajanja, kar nam je postalo še bolj jasno s

svetovno ekonomsko krizo. Na področju kulture lahko sledimo podobnemu preobratu. Če so devetdeseta leta, ki jih lahko podaljšamo v prva leta novega tisočletja, za kulturno dogajanje v Sloveniji pomenila precejšnji, čeprav ne idiličen razcvet, je preteklo obdobje desetih letih v marsičem izpostavilo stagnacijo in številne probleme, s katerimi se v vsakdanjem delovanju redno spopadamo. Lahko rečemo, da je tranzicija devetdesetih let slovensko kulturo izredno odprla, ji dala precejšen zagon in entuziazem, kar se je kazalo v številnih iniciativah, prostorih in omembe vredni mednarodni pozornosti, ki smo je bili deležni. Pretočnost in dinamika časa, ki ju je na umetniškem polju kronala Manifesta v Ljubljani, sta v vseh pogledih stvar preteklosti.

Zaton, ki se čuti na vseh področjih, veleva reakcijo. Potreba po ustavitvi splošne družbene degradacije se močno čuti na področju umetnosti, ki si zastavlja vprašanja o svoji vlogi v tem procesu. Ta tendenca dobiva svoj odraz v globoki politizaciji umetnostnega

diskurza, ki aplicira dnevno-politične boje na umetniške prakse, pogosto porajajoč splošen občutek razočaranja nad mankom realnega učinka tega procesa. Niti slovenska umetnost ni imuna proti temu fenomenu. Vendar se hkrati porajajo tudi drugi prijemi, poskusi drugačnega zastavljanja vprašanj, če že ne ponujanja odgovorov. Mogoče bi tako problematično početje, kot je razmislek o ključnih vprašanjih slovenske umetnosti v preteklem desetletju, lahko strnili okoli iskanja načinov puščanja realnih učinkov. Kje in kako umetnost v obdobju globoke družbene (in posledično umetniške) krize lahko najuspešneje učinkuje? In kaj je pravzaprav uspešno učinkovanje in s tem tudi družbena pozicija umetnosti?

Tri točke, okoli katerih se v pričujočem besedilu razvija premislek o preteklih desetih letih umetnosti v Sloveniji in nakazujejo odgovori na zgoraj zastavljena vprašanja, nikakor niso poskus njene sistematizacije. Pravzaprav sploh nimajo ambicije podajati celovito sliko niti niso v hierarhičnem odnosu do drugačnih prijemov, o katerih tukaj ne bo govor. Njihova skupna poteza pa je, da čeprav na prvi pogled predstavljajo odklon od zavzemanja politične pozicije, se ta oblikuje prav v postavljanju pod vprašaj »lastnih sredstev« in njihove aplikacije v reformulaciji družbene vloge umetnosti.

Zgodovina po koncu zgodovine

»Postzgodovinsko stanje« hegemonije neoliberalne ureditve države, ekonomije in družbe je povzročilo neko nelagodje ob pogledu v prihodnost, distorzijo odnosa do prihodnjega kot področja potencialnosti, na katero smo priklicani vplivati. Vendar pa smo tudi v odnosu do preteklosti v izredno kočljivem položaju. Po eni strani namreč našo proaktivnost do prihodnjega onemogoča »strah pred zgodovino«. Pogled nazaj skozi revizionistično prizmo zadnjih desetletij vidi preteklost kot sosledje kataklizem, napak, ki so prinesle preveč krvi in nepotrebnih žrtev. Prenevarne ideje o boljšem svetu so se prepogosto ponesrečile in metastazirale v politične radikalizme in totalitarizme, ki kot nenehno svarilo strašijo vdane subjekte nove svetovne ureditve.

Po drugi strani smo v zadnjem desetletju (ali celo malce dlje) priča proliferaciji produkcije preteklosti, vračanja k nekaterim njenim dimenzijam, izsekom, elementom. Dieter Roelstraete prepozna ta pojav kot »zgodovinopisni obrat«¹ in ga obravnava kot

1 Dieter Roelstraete, »After the Historiographic Turn: Current Findings«, *e-flux Journal* 6 (05-2009), na <http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/>, dostopano 15. 10. 2015.

patološki moment sodobnoumetniške produkcije. Dejansko nam ni težko prepoznati, na kaj meri ta termin, saj nam v spomin v hipu prikljče nedavno umetniško obsedenost z arhivi, spominom, njegovo selektivnostjo in poroznostjo, nostalgijo, komemoriranjem ... Zdi se, da Roelstraete povezuje ta trend z nekim aktualnim eskapističnim trenutkom, »nezmožnostjo našega časa, da bi proizvedel učinke,«² vendar ga to zatikanje v preteklost naredi še bolj slepega za celovito podobo. Boris Buden³ pa v tem »zgodovinoepisnem obratu« prepozna nevaren moment enačenja zgodovine s preteklostjo. To, kar Roelstraete opiše kot obsesivno ukvarjanje s produkcijo preteklosti, nima veliko zveze z zgodovino, temveč uporablja spomin kot nadomestek za zgodovino. Za »obdobje komemorativnosti« so značilni fetišiziranje spomina, nenehno reproduciranje kulturne dediščine in arhivarska gorečnost: vsi naštetni so velikodušno zastopani momenti v produkciji in diskurzu mednarodnega umetnostnega sistema. »Spomin je nadomestil zgodovino,« pravi Buden,⁴ umetnost

pa k temu prispeva z ustvarjanjem preteklosti z nenehnim produciranjem in reproduciranjem kulturnih razlik. V tem je pat pozicija te splošne kulturizacije, saj od obrata k produkciji spomina pričakujemo dejansko politično spremembo. Korektore spomina, ki se skozi umetniške intervencije dopolnjuje ali znebi ideoloških popačenj, nikakor nujno ne implicirajo otipljivih političnih premikov.

Vendar so poetične zgodovine, ki jih obravnava razstava *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015*, zavezane drugim načelom. Rastko Močnik v predavanju »Težave z zgodovino«, ki ga je imel v Moderni galeriji leta 2006, postavi izhodiščno tezo, da je znanstveni program zgodovinopisja možen šele, ko nehamo preteklost razumeti kot sedanjost, ki je ni več, z drugimi besedami – ko nehamo živeti v preteklosti. Osrednja težava današnjega spopada s preteklostjo je v tem, da »v resnici ne verjamemo, da je preteklost različna od sedanjosti.«⁵ Do preteklosti nimamo zdrave distance, tako blizu nam je, da mislimo, »da nam naša vednost o sedanjosti daje pravico, da revidiramo pogled na

2 Prav tam.

3 Boris Buden, »Umetnost in kritika v kuriranju preteklosti«, predavanje in pogovor, 5. 2. 2015, Trubarjeva hiša literature. Posnetek predavanja na: <http://www.worldofart.org/aktualno/archives/7003>.

4 Prav tam.

5 Rastko Močnik, »Težave z zgodovino«, predavanje v Moderni galeriji leta 2006. [Ta in sledeči citati Močnikovega predavanja so narejeni po avtorjevih zapiskih s predavanja. – Op. ur.]

zgodovino.«⁶ Epidemija revizionizma, ki smo ji priča v zadnjih desetletjih, nikakor ni samo značilnost držav, nastalih po padcu berlinskega zidu, in njihove potrebe po legitimiranju dolge tradicije lastne suverenosti, temveč je zelo načelno vgrajena tudi v temelje skupnega evropskega projekta. Skupna poteza revizionističnih tendenc gre v smeri nevtraliziranja pomena zgodovinskih bojov, revolucionarnih gibanj in radikalnih zahtev po družbenopolitični emancipaciji. Vsi ti padejo v register disidentskih epizod, ki uglašeno sodelujejo v projektu zgodovine kot postopnega, vendar progresivnega širjenja horizonta univerzalnosti. Vsak dan več pravic. Delo Dejana Habichta in Tanje Lažetić *Pot spominov in tovarištva* (2001–2009) meri na element transformacije pogleda na zgodovinsko sekvenco revolucionarnega upora proti okupatorju med drugo svetovno vojno in beleženja te epizode. Delo spremlja projekt nastanka spominske poti, ki zaznamuje krog, s katerim je okupator zaprl mesto Ljubljana v koncentracijsko taborišče. Habicht in Lažetićeva se ne predajata diskurzu o komemoraciji, temveč s prikazom spreminjanja položaja in pomena spominske poti opozarjata na premestitev

njenega referenčnega sveta. Projekt z različnimi umetniškimi posegi priča o asimilaciji agonističnega momenta preteklosti v neoliberalni narativ, v katerem se njegov bojevniški duh družbene spremembe prevesi v področje, ki ga obvladuje turizem.

Lažetićeva in Habicht s svojim projektom opominjata na dejstvo, da zgodba o dinamičnem principu univerzalizma, tj. nenehnem širjenju in vključevanju horizonta pravic, ne zdrži zgodovinske preverbe, da so, nasprotno, pravice pridobitev konkretnih zgodovinskih bojov in so jih artikulirale skupine, ki so se v teh bojih konstituirale. Močnik pa opozarja na radikalen premik v interpretaciji človekovih pravic, saj jih danes razumemo le kot »pravico biti to in to«⁷ v hipohondrični defenzivnosti svojega identitetnega zastavka. V »skrbni zase«, zaščitniški paranoji glede svojih identitetnih pravic, ravnamo kot »potencialne žrtve sedanjosti«, ki jo določa njen historični dvojnik, »dejanska žrtev preteklosti.«⁸ Paranoidna sedanjost nenehno vleče paralele z dramo preteklosti in njenimi žrtvami, tako nas drži kot nenehne talce potencialne »ponovitve« preteklih žrtev. Potrebo po

6 Prav tam.

7 Prav tam.

8 Prav tam.

preseganju viktimizirane vizije preteklosti in njeno obravnavo v bolj proaktivnih optimističnih konturah za spremembo odnosa do sedanjosti sijajno izražajo dela dveh umetnikov mlajše generacije, Jasmine Cibic in Ištvana Išta Huzjana.

Projekti Jasmine Cibic za izhodišča jemljejo napol pozabljene epizode zgodovinskega modernizma, ki postanejo temelj za raziskovanje prepleta ideologije in vizualne govorice. Natančneje, raziskujejo, kako ideološki mehanizmi izbirajo, si prilaščajo in uporabljajo nabor arhitekturnih in umetniških okvirov za samopredstavljanje in legitimiranje svoje pozicije. Cibičeva ustvarja celoprostorske večmedijske instalacije, *gesamtkunstwerke*, kar je del njene strategije, da uporablja podobne mehanizme kot ideološka mašinerija, ki jo dekonstruira v svojem delu. Hkrati pa imajo dela Jasmine Cibic genealoško kvaliteto, saj s prevrednotenjem nevrvalgičnih točk arhiva spreminjajo koordinate sedanjosti. Njene raziskave politik reprezentacije z neskrto herojsko noto v nenehnem predlaganju novih povezav zahtevajo od nas preseganje defetističnega strahu pred preteklimi napakami in spodbujajo gledalce k angažiranemu pogledu na trenutno politično polje.

Kreativni angažma za branje in interpretacijo, ki prej dajeta moč sedanji poziciji kot predstavljata urejanje arhiva, nakazuje tudi delo Ištvana Išta Huzjana *OHO and the Korean Avant-Garde Association* (2013). Preprosta umetniška knjiga sopostavlja dela slovenske konceptualne skupine OHO in korejske skupine AG (Avant-garde group of Korea), ki je delovala med letoma 1969 in 1974. Ob nakupu/pridobitvi knjige novemu lastniku pripade tudi enkratni performans, v katerem umetnik bos, s stopali meri razdaljo med dvema izbranimi točkama, od tu do tu. Delo je primer značilne Huzjanove strategije zastavljanja epohalnih vprašanj prek poudarjeno intimne pripovedi, vendar je njegova moč v kreativni rekonstrukciji neke trajektorije, natančni določitvi ključnih momentov, ki vzpostavljajo zdravo soočenje s sodobnostjo.

Heroji našega časa

Neoliberalna paradigma, ki sebe predstavlja kot »najboljšega izmed možnih svetov«, posebej v luči strašenja z omenjenimi napakami preteklosti, izziva različne reakcije umetnikov, ki skušajo svet misliti onkraj zastavljenih meja trenutno hegemonске ideološke paradigme. Razmah političnega diskurza v umetnosti, ki se je sprevrgel v svoje jalovo

nasprotje, psevdopolitičnost,⁹ nas je pahnil v neko vrsto razočaranja in ponovno poudaril potrebo, da umetnost odgovori na drugačen način. Umetnost je lahko katalizator akcije predvsem brez direktnega vstopanja v polje političnega, onkraj svoje neposredne aplikacije na politiko. Preteklo desetletje nam v slovenskem prostoru ponuja precizno artikulirane prakse, ki svojo nalogo družbene aktivacije zavestno opravljajo po »drugih« poteh.

Ta moment novega romantizma uveljavlja jo prakse, ki gledalca angažirajo z neposrednim senzoričnim nagovorom ali navdihujočim osebnim/telesnim angažmajem umetnika. Vsekakor je v ospredju močna umetniška prisotnost, umetnik kot posredovalec in medij, ki vzbuja življenje in navdušenje s svojim včasih zelo ekstremnim izpostavljanjem naravnim silam. Sama vsebina umetnikove vizije je drugega pomena, bistven je umetnikov navdihujoči potencial, njegova zmožnost angažirati naša čutila kot predpripravo na drugačno videenje sveta in posledično, v naslednjem koraku, našo odločitev, da drugačno vizijo tudi uresničimo. Telesni element umetnikove geste je pogosto točka vstopa v izkušnjo projekta, z

neposrednostjo globoke imerzije umetnika v projekt postane telo dobesedno eden gradbenih elementov dela. Simptomatične so pri tem vloge, ki jih umetniki prevzemajo, od alkimistov do arhaičnih junakov, dejanje njihovega »žrtvovanja« in mesijanstva namenoma deluje kot skorajda narkotični moment za gledalce. Vendar je v isti sapi, in to je še en element, ki omenjene prakse postavlja v kontekst reformulacije romantizma, ta pompозна gesta samopodobitve izrecno samoironičen moment, poteza vzpostavljanja distance do samega sebe in hkrati svojevrsten poskus refleksije lastnega početja. Ta schleglovska »romantična ironija« je dejansko priznanje mej lastnega projekta, njegove nujne spodletelosti in absurdnosti vztrajanja v boju z mlini na veter. Hkrati je sprejetje apriornosti neuspeha temeljni kamen in glavni motor teh projektov, odločitev za vztrajanje kljub vsemu pa postane nalezljivi moment kantovskega entuziazma pri opazovalcih. Kljub gotovi pogubi je ta boljša od apatije, še več, je edino zdravilo proti njej. Nazoren primer tega je projekt Marka Požlepa *Whatever Happened to Major Tom* (2012), ki je hkrati avtorefleksija prakse umetnika, saj ga sestavljajo preizpraševanja in elementi prejšnjih projektov, ki prevzamejo obliko monumentalnejše epske pripovedi. V neprikriti maniri

9 Bojana Kunst, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitala* (Ljubljana: Maska, 2012), str. 22.

sanjarskega romantičnega umetnika se Požlep poda na utopistično odpravo, na kateri z ladjo, ki jo je obnovil z lastnimi rokami, pripluje do osamljenega otočka v creškem arhipelagu in na njem zasadi palmo. Pa vendar je poudarjena sublimnost tega početja že element samorefleksije. Epopeja z ladjo in romantizirano sizifovsko početje kot gesta oporekanja nespremenljivosti sveta potekata v odkriti samoironiji, saj gre za pustolovščino antiheroja. Utopizem Požlepovih projektov je namreč nameren ter kot tak politična in umetniška izjava nesočasja s ponujenimi koordinatami delovanja. Nikakor ne gre za zasanjan upor buržajskega *weltschmerza*, temveč za manifestno gesto oporekanja hladnemu pozitivizmu. Požlepova izjava o nujnosti preseganja paralizirajoče družbene letargije z močjo domišljije in idealizma pa vendarle poteka kot premišljena meta-pripoved, premislek lastne pozicije umetnika in realnega učinka njegovih početij.

Jaševi projekti radikalizirajo položaj »s potom in krvjo« ustvarjajočega romantičnega umetnika in njegovo pozicijo gradbenega kamna lastnih projektov. Jaša je čarodej, moderni alkimist, mag z izredno hipnotično prezenco, ki se v njegovih projektih pretaka med gledalce v namerno mitomanski maniri, ki veleva, naj se mu sledi. Jaševe instalacije

delujejo kot simbolistične scenografije, sugestivni elementi, ki stopnjujejo vživetje, empatijo, sodelovanje do točke, ki, tako se zdi, hoče izničiti vsako oviro za prevlado čutenja. Ta zahteva pride do vrhunca v projektu *Crystal C: It feels like tiptoeing on the edge [of euphoric sense of beauty]* (2014) in se dobesedno materializira v eliksir, skrivnostno kemično/alkimistično substanco, ki spreminja percepcijo realnosti, kar naj bi bila definicija vsakega uspešnega umetniškega dela.

V tem orisu se, niti malo diskretno, govori o umetnikih v moškem spolu; upošteva prejšnji izpostavljeni samoironični moment, bi lahko celo rekli o Umetnikih. Umetnice pa se v ta sklop umeščajo nekoliko drugače. Meta Grgurevič ustvarja večmedijske projekte, ki gledalca potopijo v veččutno izkušnjo, vendar ta nikakor ne sloni na zapeljivi privlačnosti umetniške karme. Dramaturgija je v projektih Grgurevičeve premaknjena v samo postavitev, v minuciozno obrtniško obravnavo njenih elementov, ki vedno kaže neko slo po ustvarjanju. V poudarjeno pesniški gesti se delo Mete Grgurevič kaže kot invencija, ki je razbremenjena pragmatične ali racionalistične motivacije ter izraža smotrnost povsem drugega registra. Kantovski entuziazem, ki kaže željo po soudeležbi in tako angažira

gledalca, povzroči, da se ga ta naleze, izhaja iz navdušenja nad ustvarjanjem zaradi ustvarjanja samega, ki odpira prostor umetniškega. Nestabilne harmonije konstitutivnih elementov v delih Mete Grgurevič, kot sijajno povzema njen projekt *Escapement* (2013), svoj herojski vidik tako izpostavljajo po stranpoti, v pogumu nepraktične ustvarjalne geste, ki v krhkosti vztraja pri svoji odvečni nalogi.

Inkomezurabilno

Prišli smo do tretje točke, okrog katere se zgošča ta premislek o zmožnosti umetnosti preteklega desetletja, da pušča posledice, da deluje, ne da bi se prepuščala aplikaciji na politiko. Lahko bi rekli, da ta točka na bolj abstrahirani ravni nekako ponavlja splošno gesto prvih dveh. Te prakse bom poskusil brati tudi kot neki obrat od pretirano poetiziranih poskusov »rušenja sten slonokoščenega stolpa«, od množice reformulacij brisanja meje med umetnostjo in življenjem, ki zadnje čase prehajajo v razvodenelo manieristično fazo. Skupna poteza sicer zelo različnih umetniških praks, o katerih razmišljam pod to oznako, je zavest o tem, da moč umetnosti izhaja iz njenega specifičnega družbenega položaja in uporabe orodij, ter se pri njih manifestira v premisleku meje, stopnjevanju napetosti, ki je nikoli ne moremo

preprosto preseči. Gre za umetnost, ki prisega na svoje meje, vendar ne v neki eskapistični gesti distanciranja od sveta, temveč prav zaradi zavedanja, da je njen učinek znotraj teh meja dejansko največji prispevek k svetu. Zato se pri tem ponavljata nenehno testiranje in problematiziranje teh distanc, kar je osrednji moment samorefleksije umetnosti.

»Političnost poezije se dogaja v njenem prebitju skozi lastno afazijo.«¹⁰ Podobno bi lahko zatrdili tudi za tukaj obravnavane umetniške prakse. Vprašanje dostopnosti umetniškega jezika je tukaj obravnavano ne kot njegovo prevajanje v nekaj bolj »skupnega«, temveč v prebitju umetnosti skozi svojo lastno afazijo, če parafraziramo Komelja. S to mislijo se igra tandem *Small but dangers*. Njegove vizualno in estetsko izpiljene instalacije slonijo na spreminjajoči se kombinatoriki slikarskih, kiparskih in risarskih del, ki imajo dimenzijo neprepustne privlačnosti. Povezave med elementi postavitve se nam kažejo kot momenti neke samoiznajdene slovnice, ki nikakor ni idiolekt, temveč predstavlja radikaliziranje neke napetosti med deli in njihovim prostorskim, arhitekturnim in institucionalnim

10 Miklavž Komelj, *Nujnost poezije: eseji* (Koper: Hyperion, 2010). str. 52.

okvirom. Gre za potiskanje proti nekemu robu jezika, ki pa se vendarle nujno dogaja kot jezik. SBD ustvarja rebuse, ki delujejo le toliko, da sprožijo sum, da njihova rešitev obstaja; dokončno se o tem nikoli ne moremo prepričati.

Zdi se, da delo Viktorja Bernika ne bi moglo biti bolj drugačno, vendar ga s prejšnjim povezuje potiskanje neke situacije proti robu. V tem smislu je zanimiva Bernikova serija del, pripravljenih za 30. ljubljanski grafični bienale. Njen nazorni naslov *Motnja/ Interruption* (2013) je predelava uradnega naslova bienala, *Prekinitve/Interruption*, in je sistemska motnja že v prvem registru branja razstave. Sledijo drugi elementi motenja gledalca pri branju razstave: telefon, po katerem nam ženski glas postreže z bienalskimi čenčami, razglas, ki nas v predverju Cankarjevega doma namesto s pomembnimi informacijami prestreže z dekontekstualiziranimi fragmenti tekstualnih del umetnikov s preteklih bienalov, in ne nazadnje, ograjen segment predverja osrednjega hrama slovenske kulture, iz katerega se sredi toge otvoritve širijo zvoki razposajene zabave in ki ima vse značilnosti zasebnega prostora sredi javnega dogodka: ograjen in pogledu odtegnjen prostor ter varnostnike, ki omejujejo dostop do dogajanja. Pasti, ki jih je Bernik postavil na

različnih točkah bienalske scenografije, pravzaprav prinašajo neko pretrganje govornice klasične razstave. »Pretrganje govornice, ki šele vzpostavi tisto praznino, na katero se ta govorica vpisuje.«¹¹ In prav v tem pretrganju, premikanju izkušnje proti robu, postane izkušnja umetnosti na razstavi toliko bolj intenzivna. V dekontekstualiziranem branju umetniških tekstov na razglasu Cankarjevega doma ti sicer izgubijo svoj kontekst, a se združijo z javnim obvestilom, pridobijo drugo vrsto pozornosti. Delo odtrgajo svojemu »umetniškemu« idiolektu in prebijejo lastno afazijo.

Arbitrarnost združevanja tako različnih umetniških praks pod skupnim imenovalcem inkomenzurabilnosti je še en poskus potiskanja proti robu. Inkomenzurabilnost umetnosti in politike, nemožnost aplikacije parametrov ene na drugo, zahteva, da političnost umetnosti iščemo prav na tem robu, prav v premikanju meje. Če želimo, da ima tudi premislek o teh praksah politični pomen, se moramo še sami pri tem početju nenehno premikati proti novem, neznanem terenu.

11 Prav tam.

Performans: nemogoča revizija desetletja

Celovito revizijo desetletnega dogajanja na področju performansa (na Slovenskem) je v tem trenutku, ko desetletje praktično še traja in ko do pravkar minulih pojavov še nimamo izoblikovane refleksivne distance, težko opraviti. Ko rečemo, da desetletje še traja, imamo v mislih tudi določene oblike performativnega dogajanja, ki prav tako še vedno trajajo; tak je, denimo, trajajoči performans (*durational performance*) ali instalacija Jaše na letošnjem Beneškem bienalu,¹ ki zagotovo predstavlja eno od oblik novih performativnih praks (t. i. »novi performans«).² Kljub temu je že mogoče definirati nekaj značilnosti, po katerih se nove performativne prakse razlikujejo od preteklih, pa čeprav jih bomo ujeli zgolj v njihovem trajanju oziroma nezaključenosti, kar hkrati pomeni, da tudi pričujoči tekst ostaja

na neki način nezaključen v svojem v-z-trajanju na nemogoči definiciji nečesa, kar se v definicije nikakor ne pusti ujeti.

Na splošno rečeno, je v sodobnem slovenskem performansu opaziti dve tendenci: po eni strani pojevanje performativnega zagona, ki je bil značilen zlasti za pozna osemdeseta in devetdeseta leta prejšnjega stoletja, po drugi strani pa vitalno prenovu pojma performansa ali performativnega na sploh ter bolj ali manj radikalno privzemanje in razvijanje novih kvalitete, ki smo jih opredelili zgoraj. V kvantitativnem smislu je performansa – kot vse zunajinstitucionalne produkcije – manj, v produkcijskem smislu je bližje popolni prekarizaciji kot kakršni koli institucionalizaciji, z nekaj že dolgo znanimi izjemami (denimo Maska ali Via Negativa), ki ohranjajo svoje pozicije še iz prejšnjega desetletja, v socialnem smislu je novi performans na Slovenskem bližje angažirani umetnosti kot (novemu) formalizmu, ki je bil morda bolj značilen za čas ob koncu prejšnjega stoletja

1 <https://www.facebook.com/slovenianpavilion.venicebiennial>. Dostop 13. 9. 2015.

2 O »novem performansu« razpravljam v članku »Novi performans: poskus opisa«, *Dialogi* 50, št. 1-2 (2014): str. 51-62.

in je pomenil neke vrste beg pred novo realnostjo (samostojno državno; skupno evropsko), v estetskem smislu pa lahko v njem definiramo nekaj tematskih sklopov (oznake so bolj ali manj zasilne):

1. performans, integriran v teatralno ali postdramsko formo,
2. politični performans,
3. zvočni performans,
4. video performans,
5. bodiartistični performans,
6. bioperformans,
7. performans »kot tak«.

Kot rečeno, je težko določiti čiste performativne formate, saj se teme v različnih performansih ali sklopih prepletajo. Nedvomno lahko v dramskem ali postdramskem (»teatralnem«) kontekstu definiramo vdor performativnih oblik, postopkov in strategij v tradicionalno strukturo, vpliv le-teh na samo teatralno formo in njeno prenovitev, hkrati pa tudi določeno teatralizacijo performansa, ki ga, denimo, izvajajo akademsko šolani (dramski) igralci, gleda pa abonmajska publika gledališča. Značilen avtor tega tipa je režiser Sebastijan Horvat, ki v svojih režijah v dramskih gledališčih izkorišča izkušnje, ki si jih je pridobil z delom v zunajinstitucionalnih okoljih (npr. E.P.I. center ali Gledališče

Glej), je pa tudi avtor nekaj izrazitih in izvirnih performativnih dogodkov (npr. *Manifest K*, *Utopija 1* in *2* ali *Was ist Maribor?*). Tu so še Ivica Buljan (z uporabo postopkov, značilnih za performans, vpeljava igralske improvizacije ipd. v (post)dramsko okolje), Jernej Lorenci (z občasnim privzemanjem posameznih formalnih postopkov ali rešitev, kakršna je npr. svinjska polovica v *Iliadi*), Mare Bulc (tudi sam avtor performansov, npr. *Zadnja egoistična predstava* ali *Semenič & Bulc na pro-daj*) ali Simona Semenič (delno kot dramska avtorica s postdramskimi, readymade ali povsem »telesnimi« rešitvami v svojih besedilih, pa tudi kot izvajalka performansov, npr. *Jaz, žrtev* ali *Simona Semenič: drugič*). Tako rekoč »idealno« obliko sinteze teatralnega in performativnega izpelje igralec Marko Mandić v performansu *Mandičstoj* (Via Negativa in SNG Drama Ljubljana); svoje dramske vloge, izvedene v institucionalnem okviru, poveže s performativnimi izkušnjami iz dela pri skupini Via Negativa in rezultat je provokativna, nestabilna, a vendar hkrati tudi »varna« forma novega performansa. Privzemanje performativnih »tehnologij« brez dvoma vpliva na samo institucionalno produkcijo predstav, ki jo rahlja in razvezuje stroge dramskogledališke forme, po drugi strani pa je vprašanje,

ali to kakor koli vpliva tudi na utečena produkcijska in finančna razmerja, uveljavljena v instituciji. Zdi se prav nasprotno: namesto da bi institucija pragmatično podprla obstoj performativnih praks s ponujanjem prostorskih in drugih infrastrukturnih uslug, kadrovskih zmogljivosti ali prostora v medijih, si neinstitutija pogosto svojo prisotnost na institucionalnem odru plača kar sama (in to, paradokso, pogosto iz istega vira sredstev, iz katerega se napaja institucija).

Politični performans je v tej tipologiji samostojna kategorija pravzaprav zaradi treh izrazitih avtorjev, Marka Breclja, manifestacije Protestival in Saške Rakef, sicer pa je političnost pojem, ki je povezan tudi z dejavnostjo avtorjev, zastopanih v drugih tematskih sklopih. Marko Breclj je najznačilnejši in nemara najbolj političen avtor v tej zbirki; politična je praktično vsaka njegova akcija, praviloma vselej deklarirana kot performans, udejanja pa se v okviru t. i. »mehkega terorizma« (glej npr. performans *Kolenovanje* ali *Torej v Vršac*).³ Protestival je manifestativna politična akcija, nastala ob vseslovenskih protestih pozimi leta 2012. V nastopih

meša tradicionalne pristope (glasbeni instrumenti, lutke) s postopki zgodovinskega (sovjetska avantgarda) in novodobnega (gibanje Occupy) revolucionarnega agitpropa, privzema sodobne performativne strategije (revival hepeninga) in pripomočke (megafon, ozvočenje, Facebook) ter pri tem poudarja svoje »estetsko« izhodišče, čeprav je politično jasno opredeljena. Njena participativna funkcija je dvojna: zrasla je iz(med) protestnikov, ki jih podpira in bodri pri protestih, hkrati pa iz kolektiva tudi izstopa z jasnimi znaki avtorstva in specifičnimi estetskimi preferencami. Saška Rakef v tem kontekstu nastopa s performansom *Dolg*, ki sicer motiv za nastanek in snov črpa iz finančnega okolja (usodni kredit), ki pa ga razširi na lok, segajoč od identitetne problematike do političnih konotacij. Rakefova načjenja širše teme, kot so npr. prekarizacija (umetniškega) dela, financializacija vsakdanjega življenja, politična ekonomija preživetja, pod vprašaj pa postavlja tudi možnost vsakršnega umetniškega delovanja in njegovo »svobodo« ter podvrženost družbenim ali denarnim (beri: dolžniškim) razmerjem.

Zvočni in video performans sta na videz dve zgolj s tehničnim ali formalnim določilom opredeljeni obliki performansa, vendar gre

3 Več o Brecljevih performansih v: Blaž Lukan, »Kolenovanje: mehkoteroristični performans Marka Breclja«, *Dialogi* 51, št. 1-2 (2015): str. 144-164.

pri obeh brez dvoma za več kot zgolj »tehniko«. Zvočni performans avtonomizira zvok, glas, v performansu mu daje novo vrednost, podobno, kakor ga je v filozofiji »rehabilitiral« Mladen Dolar, opozarja na njegovo telesno naravo in mu podeljuje družbene dimenzije. Med avtorji izpostavimo Ireno Tomažin (*Faces of Voices*) s čutnim spajanjem virov in intenc glasovne izvedbe, duet Wanda & Nova deViator (*Tatovi podob* ali *Frozen Images*), ki poudarja telesnost glasbene izvedbe sodobne »post-apocalyptic sci-fi electro-punk« glasbe,⁴ se poigrava z različnimi žanri (npr. kabaret), na videz mimogrede načenja teme spola, konstrukcije spolnih razlik, problematiko delitve dela ter v čutni formi zastavlja nekatera temeljna teoretska ali filozofska vprašanja, Tomaža Groma (glej npr. antropološko-glasbeno-performativni projekt *Duša, šum, ventil in žica*), Andreja Savskega, Taa G. Vrhovca Sambolca in druge.

Video performans je že »stara« oblika performansa (vzporejamo jo lahko z *video-danceom*), izkoriščajo jo zlasti ustvarjalci s polja vizualnih (likovnih) umetnosti, vendar ne za dokumentiranje lastnih bolj ali manj

»tradicionalnih« likovnih praks, temveč kot vir novega, »tretjega« izraza, ki je po formi sicer performativen, vendar omogoča vznik nove, kompleksne vizualnosti. Veliko avtorjev je neobremenjenih s kakršnimi koli teatralnimi predispozicijami, odmikajo pa se tudi od klasičnega razumevanja likovnosti. Video performans izkorišča možnosti sodobne video in digitalne tehnologije, s katero ali dokumentira performativno dogajanje ali v oboje (torej tako v dogajanje kot v tehnologijo) posega in z obojim kreativno manipulira, s čimer performativni objekt postane video zapis sam. Prostor dogajanja video performansa je lahko »narava« (tu je njegov zgled dejavnost skupine OHO), urbano okolje ali preprosto atelje (studio), še najmanj galerija ali muzej, ki predstavljata šele drugo (re)produkcijsko fazo kreativnega življenja video performansa. V tej zvezi moramo omeniti tudi žive performativne prakse, ki se izvajajo v galerijskih ali muzejskih okoljih (kot so npr. +MSUM, MoTA ali Aksioma) in so prav tako povezane ali z dejavnostjo vizualnih umetnikov ali z medijem videa. V tem sklopu najdemo avtorje, kot so Ema Kugler (nedvomno eminenca vse tovrstne dejavnosti pri nas, še zlasti s kontinuiteto, kompleksnostjo in kvaliteto delovanja; glej npr. *Odmevi časa*), Mark Požlep (tako z video

4 Oznaka na Facebook strani. <https://www.facebook.com/wndvwndv>. Dostop 13. 9. 2015.

performansi kot živimi konceptualnimi performansi, npr. *Stranger Than Paradise*), Zoran Srdić (tako s kiparskimi kot z animacijskimi postopki, npr. *Rdeča kapica*) in Jaša, nemara ime, ki pomeni najznačilnejše nadaljevanje tradicije tako performansa, izhajajočega iz vizualnega in galerijskega okolja, kot tudi video performansa. Jaša je vizualni umetnik in performer, ki briše meje in sintetizira različne estetske in izvedbene izkušnje (slikarstvo, grafite, sodobni ples, eksperimentalni film, variete, tv show). V nastopih se enakovredno poigrava z visoko (abstraktno) umetnostjo, s *trash* estetikom, z urbani posegi v javni prostor, intimnostjo telesa v prostoru izvedbe, ekstenzivnim medijskim showom, manifestativno političnostjo, družbenim angažmajem in zasebnim ludizmom, sprevrača kulturne simbole in jim dodaja nove definicije, po eni strani ekshibicionistično koketira s publiko, po drugi strani se pred njo zapira v samozadostnost, avtoerotizem, jo ignorira in ponižuje. Poleg vnaprej domišljenega koncepta pri izvedbi izkorišča sam medij (prostor, material, izvedba, nosilec), ki ga razume kot razširjeni prostor izraza, meša intimno in javno, parodijo in aktivizem, poezijo in grotesko, manifest in absurd, ustvarja paralelni (a nikoli eskapistični) svet (lastne) umetnosti,

ki pa ni brez zveze z realnostjo (glej npr. video *Time to become poets* ali živi *UTTER / The violent necessity for the embodied presence of hope* na Beneškem bienalu).

Klasičnega body arta pri nas praktično ni več, z dvema izjemama: Ive Tabar, ki nadaljuje serijo performansov, zastavljenih v prvem desetletju novega stoletja, vendar manj intenzivno (glej npr. *Pogoltniti!* ali performans v sklopu projekta *V imenu ljudstva!*), in Eclipse (Tina Kolenik), ki je svojo značilno »porno estetiko« (oznaka je sicer vprašljiva) nadgradila z mitološko in politično tematiko ter na ta način telo pripeljala v bližino biopolitičnega, kjer je sicer vseskozi že bilo (tudi z variiranjem pornografskih motivov), vendar tedaj v nekakšni avtoekspanziji, zdaj pa nemara v logičnem pojemanju ali defamiliarizaciji, potujitvi (glej npr. *Zlati dež*, *Leda z labodom* ali *EU si muove*). Dodali bi jima lahko fotografske prakse Gorana Bertoka, ki se sicer manifestirajo v »statični« fotografiji oziroma na »nosilcu« podobe ali gibanja, vendar so pogosto rezultat (beleženja) performativnega dogajanja (glej npr. ciklus fotografij *Post mortem*, ki beleži »nehoteni performans« sežiga trupel v krematoriju), serijo performansov vizualnega umetnika Tomaža Furlana *Wear*, ki uporabljajo telo kot nosilec novih »oblačil«,

čeprav Furlanova produkcija sega tudi na druga področja (kiparstvo oz. instalacija, nova ekonomija, protetika, avtomatizacija ipd.), in pa serijo dogodkov skupine G-FART *Kabaret Kurac*. Skupina mladih študentov AGRFT in FF je izkoristila kabarejsko formo, da bi uprizorila sodobni preurejeni kaos, navdahnjen z medijsko, popularno, potrošniško in politično realnostjo, pri tem pa tematizirala telo, njegov užitek in perverzijo ter ga antidualistično dopolnila z nenehnim (samo)utemeljevanjem, celo s filozofijo.

Telo potemtakem ni izginilo iz sodobnega performansa; kljub temu da ga v »čisti« obliki ni več, se v različnih sklopih pojavlja na različne načine. V bioumetnosti Polone Tratnik je fiziološko ali biološko telo potencirano in integrirano v transdisciplinarne projekte v laboratorijskem ali biotehnološkem okolju; njeni performansi so zelo specializirani bodi-artistični dogodki, ki se ukvarjajo z deli telesa (koža, lasje ipd.). Po analogiji s tkivnim inženiringom, s katerim se Tratnikova ukvarja, bi jih lahko imenovali »tkivni performansi« (glej npr. *Iniciacija, Nomadologija, Las in vitro*). Po drugi strani nastajajo performansi, iz katerih je človeško telo kot subjekt zamisli in kot objekt izvedbe izginilo ali bilo nadomeščeno z mehaniziranim in digitaliziranim telesom;

tak je performans *Žicar* Saša Sedlačka, ki v svoji simpatični preprostosti apostrofira različne kontekste: je robot, narejen iz odpadnih materialov (reciklaža), ne koketira toliko s človeško figuro kot z našo uveljavljeno predstavo o robotih, s čimer vstopa v polje univerzalnega in se izogne nevarnosti rasizma, za model si vzame tip človeškega berača (žicarja) ali klošarja in s tem izpostavi socialno-ekonomski vidik izvedbe, ki ga še poudari z umestitvijo v nakupovalni center kot središče-svetišče potrošništva, pri simulaciji komunikacije z mimoidočimi se zanaša na prepoznavanje podobne medčloveške situacije, hkrati pa na njeno potujenost, pri čemer lucidno in, kot se izkaže, pravilno ignorira možnost racionalnega pomisleka potencialnih darujočih (v smislu, »kaj bo robotu denar«), s tem pa opozori na iracionalno naravo blagovne menjave kot take. S paralelo z živim beračem, ki jo odnese mnogo slabše kot robotski (preganja ga policija, mimoidoči ga ignorirajo), *in vivo* izpostavi »ontološko« razliko med bivajočim in njegovim »nadomestkom«, s svojo izvzetostjo iz socialnih razmerij (robot je vendarle »umetno« bitje, morda ga kdo celo prepozna kot umetniški izdelek) niti ne spravlja darovalcev v zadrego niti jim ne omogoča pokroviteljskega odnosa, s čimer pravzaprav za določen

čas vzpostavi možnost nedominantne komunikacije, nekakšno utopično brezrazredno in brezoblastno družbo, utemeljeno na radosti darovanja in ludistični dimenziji medsebojnega sporazumevanja – čeprav, resnici na ljubo, brez kakršnega koli realnega učinka.

V urbanem prostoru potekajo tudi performansi skupine KUD Ljud (npr. *Osvajanje mesta*); skupina obravnava mesto kot dnevno sobo in pri tem izkorišča domačo tradicijo urbanega performansa (recimo prizorišče pred ljubljansko Metalko, znano iz osemdesetih let), njihovi nastopi so žanrski križanci, spajajo elemente kabareta, groteske, hepeninga, z vdorom v mestno realnost pa postanejo neizogibno politični, čeprav se od političnega realizma pogosto odmaknejo v nekakšen performativni nadrealizem. Z mestom komunicira dejavnost Mateja Andraža Vogrinčiča, ki pa po drugi strani pozna tudi projekte, kakršen je *Pekarna Bienale*,⁵ simulacijo (pravzaprav kar ponovitev) resnične pekarnice, ki je v okviru grafičnega bienala proizvajala pekarske izdelke, s čimer je uprizarjala princip reprodukcije, hkrati pa dajala

možnost neposrednega spremljanja oblike sodobne umetniške produkcije v vsej njeni dvoumnosti: umetnik je sicer proizvajal svojo (nekoristno) umetnost, ki je bila »v resnici« peka (koristnih) žemljic, bienale je bil sicer pripravljen financirati oboje, v realnem svetu pa je razlika med obema vrstama dela nedvoumna. Radikalno obliko performansa na nekem – tako konceptualnem kot izvedbenem – robu manifestira performans z naslovom, ki ga je treba brati dobesedno: *Predstava zaradi koncepta odpade* avtorjev Simone Hamer, Jake Andreja Vojevca, Maje Kalafatić in Vita Weissa; performans parazitira na različnih kontekstih, od (re)produkcijskih preko absurdno-ludističnih do ontoloških, premore pa tudi precejšnjo mero samoironije.

Omeniti moramo še, da v času, ki ga zajema muzejska predstavitev, s svojo performativno dejavnostjo nadaljujejo nekatere skupine in avtorji iz preteklosti, tako npr. Via Negativa, Janez Janša, Vlado Repnik, Lela B. Njatin idr. Na posameznih področjih (recimo v sklopu video performansa) se pojavlja še cela vrsta (mlajših) avtorjev, pogosto z enkratnimi projekti; kot avtorja – žal – enkratnega performansa omenimo še Maksa Soršaka (*Ne poskušaj tega doma*), ki bi ga lahko uvrstili v polje identitetnega (medicinskega) performansa

5 Na nekaj performativnih praks, tudi na Vogrinčičevo, je v svoji dobronamerni reakciji na »Arhiv performansa« leta 2012 opozorila Mara Vujić, za kar se ji zahvaljujem.

oz. celo body arta. Kot posebno obliko performativne dejavnosti, ki tako v konceptualnem smislu, s prezentacijo »informansov« in pa z redno dejavnostjo prerašča zarisane okvire performativnega, pa omenimo epohalni projekt *KSEVT* Dragana Živadinova, Dunje Zupančič in Miha Turšiča.⁶ Gre za materializacijo prvotno performativne vizije »kulturalizacije« vesolja,⁷ ki pa s svojo

izvedbo (arhitektonsko fascinantnim in vizionarskim Kulturnim središčem evropskih vesoljskih tehnologij v Vitanju) sega daleč preko standardnih meja tako performativnega kot, kakor se je boleče pokazalo še zlasti ob nedavni gladovni stavki Miha Turšiča, vsakršnih z umetnostjo in kulturo povezanih »vizij« slovenskega Ministrstva za kulturo.

6 <http://www.ksevt.eu/2015/>.

7 Glej projekt *Obred poslavljanja, Gravitacija nič / Biomehanika Noordung* v Zvezdnem mestu (Projekt Atol) leta 1999.

Slovenski sen in evropski déjà vu

John Reed, ameriški socialist in novinar, je svetovnemu zgodovinopisju zapustil izredno knjižico *Deset dni, ki so pretresli svet*. V njej iz prve roke opisuje ključne dogodke oktobrske revolucije leta 1917. Ta dokument časa vzbuja občutek, da se je v tem kratkem obdobju zgodovina prav posebej zgostila in da se je njeno kolo začelo vrteti hitreje kot običajno. Vsekakor je teh deset dni čas in svet razdelilo na obdobje pred oktobrom in po njem. A tudi oktobra je bilo nekoč nepreklicno konec, in ko je leta 1989 padel berlinski zid, so liberalni filozofi hiteli zatrjevati, da se je svet končno zlil v eno in da je s propadom vzhodnega bloka konec zgodovine z velikim Z. To prepričanje je vztrajalo skozi tranzicijska devetdeseta leta, že takoj po prelomu tisočletja, ko sta leta 2001 padli stolpnici Svetovnega trgovinskega centra, pa je postalo jasno, da se ni še nič končalo. Če kaj, je svet danes še bistveno bolj zapleten, kot je bil pred padcem berlinskega zidu.

V Evropi danes dejansko stoji več zidov kot kadar koli v času hladne vojne. Namesto

»svobodne« Evrope, ki je odprtih rok sprejemala vzhodnoevropske disidente, je ta celina postala vkopana trdnjava, ki svoja vrata vedno bolj nepredušno zapira. Brezkončne množice beguncev iz Afrike in z Bližnjega vzhoda tvegajo smrtonosno pot proti stari celini. Beguncem se pogosto odreka celo ime in se, da bi jih degradirali, označujejo za ekonomske migrante. Prizvok, na katerega meri ta označba, je, da gre v resnici za oportunistične in koristoljubne posameznike, ki niso v resnični življenjski stiski. Vsakdo, ki bi se poskušal prebiti v trdnjavo Evropo, pa naj ga pot vodi skozi Sredozemlje do italijanske Lampeduse, skozi Gibraltar v Španijo ali pa čez Balkanski polotok v Nemčijo, bi se hitro ozdravil prepričanja, da gre za namišljene življenjske stiske. Begunci, ki jim na koncu le uspe, se pogosto znajdejo v družbi, ki je do njih sovražna, saj v njih vidi grešne kozle za svoje lastne težave. To velja za ves zahodni svet, še posebej za Evropo pa zato zadnjih deset let lahko upravičeno označimo za *deset let, ki so pretresla Evropo*.

Leta 2008 je Alan Greenspan, guverner ameriške centralne banke v obdobju 1987–2006, na kongresnem zaslišanju na vprašanje, ali je spoznal, da je njegova ideologija napačna in ne deluje, odgovoril: »Natanko tako. Natanko to je razlog za mojo pretrsečnost, ker sem štirideset let ali več živel z upoštevjanja vrednimi dokazi, da deluje izjemno dobro.«¹ Očitnejše točke simbolnega zloma neoliberalizma najbrž ni moč najti. Že površna analiza medijskega diskurza zadnjih nekaj let pokaže zanimivo dejstvo. Kapitalizem, izkoriščanje, razredni boj, upori, zasedbe zdaj niso več kratke in na hitro odpravljene novice iz nerazvitega sveta, temveč dogajanje v samih svetovnih metropolah. Propad investicijske banke Lehman Brothers, ki je bila 15. septembra 2008, po skoraj 160 letih delovanja, prisiljena razglasiti bankrot, običajno označujemo kot začetek še vedno trajajoče svetovne finančne krize. Vprašanje, ki se s tem postavlja, je, ali je politično-ekonomski sistem, v katerem živimo, res dokončno bankrotiral. Odgovor se glasi, da ni. Kot pogosto

opozarja Slavoj Žižek, si še vedno veliko lažje predstavljamo konec sveta kot pa konec kapitalizma. Hollywood izkazuje neverjetno domišljijo pri upodabljanju različnih apokaliptičnih scenarijev, ki so – praktično brez izjeme – vedno distopični. Svet onkraj našega je svet kaosa, Hobbesove vojne vseh proti vsem, socialnega darvinizma, majhne elite, ki ima v absolutni oblasti večino. Optiko pa zlahka obrnemo in postavimo vprašanje: mar ni prihodnost, ki nam jo slika znanstvenofantastična kinematografija, natanko strašljiva prihodnost, ko razpade še tisto nekaj malega družbenega reda, ki ga danes imamo? Mar ni med koncem sveta in koncem kapitalizma za nas enačaja, da konec kapitalizma za nas dejansko je konec sveta?

Kljub izpovedim apostolov svetovnega kapitalizma, kot je prej omenjeni Greenspan, kapitalizem ni nič bolj bankrotiran, nasprotno, če kaj, je danes močnejši, kot je bil kdaj prej. Njegova izjemna vitalnost se kaže v tem, da Greenspanova izjava ni povzročila političnih nemirov, za sam kapitalizem, epistemološko gledano, ni bila nevarna, kot je bila za cerkveno kurijo izjava Galileja Galileja, da se Zemlja vendarle vrti. Izjava, da kapitalizem vendarle ne deluje, na ideološko hegemonijo kapitalizma ni vplivala, kvečjemu in paradoksalno, kot

1 PBS Newshour, »Greenspan Admits 'Flaw' to Congress, Predicts More Economic Problems«, prepis posnetka na: http://www.pbs.org/newshour/bb/business-july-dec08-crisishearing_10-23/. Dostop 8. 10. 2015.

se zdi na prvi pogled, je pokazala, da kapitalizem nemoteno deluje naprej. Zato obstaja še en, tokrat končni obrat, ki povezuje filmsko produkcijo o koncu sveta in našo nezmožnost zamišljanja konca kapitalizma. Filmi o koncu sveta dejansko so filmi o (kapitalističnem) svetu, v katerem živimo. Govorijo zgodbo o nas samih, o resničnosti, ki je že tukaj in zdaj, so upodobitev gesla »Mi smo 99 odstotkov«, zgodba pa na platnu učinkuje tako groteskna, da jo raje vidimo kot distopijo kot pa alegorijo naše lastne resničnosti. Preteklih deset let hkrati priča tako o nujnosti upora in spremembe kot tudi o njuni nezmožnosti in nemogočnosti. Kapitalistična hegemonija si v primerjavi s fevdalno lahko privošč, da Greenspan izjavi prej navedeno, kar je primerljivo s tem, da bi papež izjavil, da je vse življenje živel z upoštevanja vrednimi dokazi, da krščanstvo deluje izjemno dobro. Razloga, zakaj kapitalizmu ta izjava v resnici ni nevarna, sta vsaj dva. Kapitalizem kot vsak družbeni sistem sicer resda potrebuje svoje nosilce, tako kapitaliste kot delavce, vendar je hkrati v svojem delovanju tudi izrazito neodvisen od njih. Ponuja različna strukturalna mesta, za katera terja, da so zasedena, to, kdo jih zasede, pa je z vidika samega sistema povsem irelevantno. V stalinistični maniri je moč reči, da za sistem nihče ni nenadomestljiv.

Podobno kot obstaja rezervna armada delovne sile in lahko kapitalist računa, da bo vedno dobil delavca, ki bo pripravljen narediti še več za še manj denarja, je tudi na drugi strani enačbe.

Za vsakim Greenspanom stoji še en Greenspan, ki tako kot vratar v Kafkovi črtici »Pred vrati Postave« pravi: »Močan sem. A sem samo najnižji vratar. Ko greš od dvorane do dvorane, pa stojijo pri vratih čuvaji in vsak je močnejši od drugega. Že če se ozrem v tretjega, tega pogleda celo jaz ne morem več prenesti.«² Kapitalizem je svojstven v tem, da bolj kot kateri koli sistem pred njim vlada skozi družbene forme, ki so lahko izrazito pretočne. Celotno izprijano antikapitalistična politika se je v teh formah do zdaj vedno znašla v nerešljivi zagati, in to do takšne mere, da so včerajšnji antikapitalisti pogosto po sili razmer reševali današnjo krizo kapitalizma in mu zagotovili tudi jutrišnji dan. Kapitalizem je enkraten v tem, da je sposoben svojega nasprotnika preobraziti v svojega poslušnega hlapca. Je sistem s praznim prestolom, ki nas vabi, da ga zasedemo, a takoj ko ga, smo prisiljeni vladati v njegovem imenu in po njegovem diktatu.

2 Franz Kafka, *Proces* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998), str. 172.

O tem, kako frustrirajoče prazen je ta prestol, enkratno govori film *Louise-Michel* (2008), v katerem glavna junakinja, navdahnjena z istoimensko komunardko pariške komune, išče lastnika tovarne, odgovornega za njene tegobe. S svojim tovarišem ga na koncu najde in usmrti, vendar je zaključek te črne komedije namenoma antiklimaktičen. Lastnik ni nekdo, ki bi mu njena zgodba prišla do živega, medtem ko v svoji vili uživa ob bazenu in televodi, namreč po prenosniku bliskovito odreja nakupe, prodaje, zaprtja, likvidacije ... stotin različnih tovarn po vsem svetu. Med njimi zaprtje tovarne, v kateri je bila zaposlena Louise, deluje banalno in nevredno omembe. Ko eden izgubi službo, je to tragedija, ko jih službo izgubi milijon, je to statistika. Ali drugače, ob velikih naporih nam morda res lahko uspe najti lastnika kapitala, ki je odgovoren za našo usodo, ga celo usmrtiti, a nikoli nam ne bo uspelo ubiti družbene forme, ki jo uteleša. Kapitalizem deluje kot Hidra, ki ji lahko odsekamo eno glavo, samo zato, da na njenem mestu zraste dve novi. Desetletje od leta 2005 do danes na vprašanje, kako odpraviti kapitalizem, ni odgovorilo, ga je pa zastavilo in nanj na različne načine poskušalo odgovarjati, in to nikakor ni samoumevno.

Dokazuje, da je prišlo do temeljnih sprememb, katerih polne posledice bo moč čutiti šele v prihodnjih letih. Slovenija je skupaj s tektonskimi premiki na svetovni ravni doživljala tudi svoje avtohtone spremembe, ki so jih v največji meri povzročili prav prvi. Po skoraj neprekinjeni dvanajstletni (1992–2004) vladavini Liberalne demokracije Slovenije je ta leta 2004 izgubila proti Slovenski demokratični stranki. LDS je simboliziral obdobje politično-ekonomske tranzicije, ki je bilo utemeljeno na socialnem sporazumu in usklajevano na ravni Ekonomsko-socialnega sveta. V njem so kapital, delo in politika iskali najmanjši skupni imenovalce ter sledili neprimerno bolj postopni ekonomski tranziciji kot pa v kateri koli drugi državi vzhodne Evrope. Teh dvanajst let sta naddoločala približevanje evroatlantskim integracijam, torej Evropski uniji in zvezi Nato, ter vsesplošno privzemanje evropskih standardov. Zdi se, da je, potem ko je vse te projekte izvedel, LDS izgubil svoj *raison d'être* še toliko bolj, ko je njegovo vodenje končal Janez Drnovšek. Tako domača kot tuja politična izkušnja glede tega uči, da so izjemno redke stranke v resnici sposobne preživeti simbolično ali dejansko smrt svojega voditelja oziroma voditeljice. V najboljšem primeru ta

stranko močno pretrese, v najslabšem pa je to zanjo smrtna obsodba. V nasprotju s kapitalom politične stranke in v njih utelešena moč še kako ostajajo odvisne od konkretnega individuuma na njihovem čelu. Zato ni presenetljivo, da tudi v proporcionalnem volilnem sistemu politični prostor teži k *de facto* dvostrankarski ureditvi.

Ko je LDS leta 2004 izgubil volitve, je to začelo proces postopnega odmiranja te stranke. Njegovi najvidnejši člani so prestopali drugam, ustanovljenih je bilo več *spin off* strank, ki pa so druga za drugo propadle in danes nobena od njih ni več omembe vreden politični dejavnik. Stranka SDS, ki je LDS na volitvah premagala, po drugi strani ostaja organizirana celota in vsakršni poskusi alternative na desni so do zdaj klavrno propadli. Ob nastopu mandata je vlada Janeza Janše delovala spravljivo, vendar je ob ideološki zaslombi tako imenovanih mladoekonomistov, neoliberalno usmerjenih Mića Mrkaića, Jožeta P. Damijana in drugih, kmalu poskušala uvesti korenite reforme. Poglavitna ideja o uvedbi enotne davčne stopnje, ki bi nadomestila do takrat veljavno petstopenjsko dohodninsko lestvico, je v nasprotovanju združila veliko večino sindikalnih central, in to uspešno. Zapoznala doktrina šoka in

dramatična pospešitev deregulacije, privatizacije ter liberalizacije javnega sektorja in državne lastnine nista uspeli.

Vseeno pa sta se začeli in se kljub kasnejšim, na papirju levosredinskim vladam v resnici nikoli nista končali. Slovenija je stopila po poti drugih evropskih držav, ki so v letih pred krizo najbogatejšim slojem podeljevale davčne odpustke, proračunski izpad pa nato nadomeščale z rezanjem socialne države. Solidarnost z vsemi, predvsem najrevnejšimi, je nadomestila solidarnost vseh s peščico, predvsem najbogatejšimi. Evropske vlade, tudi slovenska, so tako delovale po principu Superhika, junaka iz legendarnega stripa *Alan Ford*, ki je kradel revnim in dajal bogatim. Ko sta se s faznim zamikom tudi v Sloveniji v letih 2008 in 2009 začela čutiti zlom ameriškega nepremičninskega trga in svetovna finančna kriza, je nuja po varčevanju postala le še bolj neizogibna »objektivna nujnost«. V tem času se je Slovenija znašla v družini evropskih perifernih držav, ki jih je kriza najhuje zadela in jih je evropski tisk cinično združil v akronim PIGS (Portugalska, Irska, Grčija in Španija). Manj razširjeno poimenovanje, ki bi vključevalo še Italijo in Slovenijo, pa je bilo prav tako pripravljeno – GIPSIS.

Skupaj z retoriko Angele Merkel, ki je že na samem začetku krizo neverjetno uspešno uokvirila v diskurz varčne bavarske gospodinjne, ki dobro ve, da ne more porabiti več, kot ustvari, kriza ni postala samo politično-ekonomska, ampak tudi in predvsem moralna, in to na več ravneh. Po eni strani so nastale skupine »prašičjih« ali »ciganskih« držav, po drugi strani pa se je razmahnil diskurz krize kot šibe božje, pokore za življenje preko svojih zmožnosti. Tako kot je moral nemški vladar na ponižujočo pot v Canosso ter pred vrati papeževe palače več dni klečati in čakati na sprejem, so danes te države klečale pred vrati vse drugačne »Postave«, trojke Evropska komisija, Evropska centralna banka in Mednarodni denarni sklad.

Ti so odločali o tem, ali bodo državam, ki so v najhujši dolžniški krizi, odobrili posojila ali ne. Medtem ko kapitalizem v primerjavi z realno obstoječim socializmom o sebi ne more ponuditi niti približno tako domiselnih šal, kar ponovno kaže pomanjkanje domišljije oziroma sposobnosti zamišljanja sveta onkraj kapitalizma, pa so prav znamenite sovjetske šale radia Erevan tiste, ki najbolje opišejo trojkino groteskno situacijo »reševanja« držav. V klasični različici gre šala takole: »Je res, da je Denis Denisovič Denisovski na

tomboli zadel avto?« »Načeloma da, vendar ni bil Denis Denisovič Denisovski, ampak Peter Petrovič Petrovski. Ni zadel avta, ampak kolo, in ni ga zadel, ampak so mu ga ukradli.« V današnji različici bi se šala glasila takole: »Je res, da je Grčija dobila denarno pomoč od trojke?« »Načeloma da, vendar je ni dobila Grčija, ampak nemške in francoske banke. Ni dobila denarja, ampak ultimat za izvajanje svežnja strukturnih reform. Niso ji pomagali, ampak so jo spremenili v poslušno deklo trojke.«

Ob vstopu v Evropsko unijo je bila tej na referendumu izražena skorajda plebiscitarna, več kot 80-odstotna podpora. Deset let kasneje je ta podpora strmoglavila na manj kot 30 odstotkov. Cinično rečeno, pa vendar je z EU-jem očitno tako kot s sliko: vsaka postane grda, če jo gledamo preblizu. Tek Slovencev proti EU-ju je bil v svoji lahkomiselnosti in naivnosti podoben teku v zadnji sceni filma *Češki sen*. Potem ko režiserja uspešno ustvarita napeto vzdušje pred odprtjem novega, enkratnega, še nikdar videnega ... nakupovalnega centra, pride trenutek njegovega dejanskega odprtja. Center stoji na eni strani travnika, na drugi pa je množica izbrancev, prvih strank. Sijoči obrazi, polni želje po neskončni množici blaga, se poženejo v dir. Dramatično pričakovanje se stopnjuje vse do

trenutka, ko prvi nakupovalci prisopihajo do centra, ki pa to sploh ni. V resnici se zaletijo v gromozansko kuliso, Češki sen pa se izkaže za Potemkinovo vas. Natanko tako smo se tudi mi zaleteli v kuliso Evropske unije, sanj nismo našli, nas je pa zato čakala nočna mora. Na drugi strani Atlantika si je mlada generacija Američanov, združenih v gibanju Occupy, zastavljala podobno vprašanje: je ameriški sen še mogoč? Je še mogoče igrati po pravilih igre in v njej tudi zmagati? Se nam bo konformizem izplačal? Prejeti odgovor, četudi ga je bilo moč prebrati samo med vrsticami, je bil jasen in neizprosno NE! Z besedami Franka Underwooda, antitunaka serije *Hiša iz kart*: »Upravičeni niste do ničesar!«

Pokoravanje družbenim normam in predpisom v kariernem smislu absolutno ne pomaga več, sistem svojih obljub preprosto ni več sposoben izpolniti. Kakšna dramatična sprememba od časov uporniške generacije 1968, generacije, ki se je otepala služb in vstopa v odraslo življenje, a je bila lahko neuklonljiva ravno zato, ker se je bilo službam, družinskemu življenju in karieri še moč upirati. Na koncu je bilo na vse naštetu – varno zaposlitev, stanovanjski kredit in pogoje za ustvarjanje družine – še vedno mogoče z gotovostjo računati. Tudi Mohamed Bouazizi,

tunizijski ulični prodajalec, je bil predstavnik generacije brezperspektivne mladine. Po letih policijskega izsiljevanja, nenehnega življenja v bedi in preživljanja celotne družine je Bouazizi 17. decembra 2010 doživel svojo skrajno mejo, se odpravil pred mestno hišo, polil z bencinom in zažgal. Čeprav se sam tega ni zavedal, v času smrti je bil namreč že dlje časa v komi, je s svojim protestom sprožil množično vstajo, ki je odnesla dva diktatorja, v več državah prinesla korenite reforme in traja še danes. Z Bouazizijevo smrtjo se je rodila arabska pomlad. Kljub temu da sta zaradi nje padla tunizijski samodržec Ben Ali in egiptovski Mubarak, tudi ta pomlad ni prinesla tistega, kar so si želeli ljudje, ki so več tednov protestirali na trgih, kot je kairski Tahrir. Nasprotno, Bližnji vzhod je danes v plamenih. V Libiji, Siriji, Iraku in Afganistanu povsod divjajo državljanske vojne.

O dvolični vlogi Zahoda v tej geopolitični godlji najbolje priča primer Libije in njenega voditelja Moamerja Gadafiga. Po padcu Sovjetske zveze se je Gadafi namreč močno zbližal z Zahodom, vrata na stežaj odprl naftnim korporacijam in jim podelil velikodušne koncesije ter posledično dosegel, da so tudi Združeni narodi odpravili sankcije proti libijskemu režimu. V depeši ameriške ambasade v

Tripolisu iz leta 2009, ki je postala dostopna na spletni strani WikiLeaks, zato lahko že beremo, da je Libija »eden ključnih zaveznikov ZDA v boju proti terorizmu in da je strateško partnerstvo med državama [...] obema nacijama v izjemno korist«. ³ Še pred tem je Gadafi z Berlusconiem sklenil pogodbo, ki je predvidevala reparacije za čas italijanske kolonizacije, Gadafi pa se je v zameno obvezal, da bodo njegove sile patrolirale libijsko obalo in zapirale vse potencialne libijske imigrante. Anthony Giddens, teoretik tretje poti, ideologije, po kateri naj bi se zgledoval Tony Blair, se je nad Libijo v tem času navduševal do te mere, da je napovedal, da ima ta potencial postati severnoafriška Norveška! Vendar so v svetu sodobne medijske, politične in vojaške industrije, ki pri javnosti načrtno goji izredno kratek spomin, glede svoje zgodovinske odgovornosti pa se spreneveda do neskončnosti, to le neprijetne podrobnosti, ki nimajo nikakršnega vpliva na razvoj dogodkov.

Kako se vse skupaj tiče Slovenije? Veliko bolj, kot smo si pripravljeni priznati, saj je bila Slovenija leta 2003 podpisnica vilenske izjave in se je s tem priključila »koaliciji

voljnih«, torej koaliciji držav, ki so napadle Irak in začele odvijajoči se cikel dogodkov na Bližnjem vzhodu. Slovenija je zato tako v moralnem kot političnem smislu odgovorna čim več beguncem s tega območja zagotoviti dostojno življenje na svojem ozemlju. Tudi sicer ima večina svetovnega dogajanja bolj ali manj zapoznel odmev tudi pri nas. Gibanje Occupy je svoj izraz našlo v gibanju Boj za, ki je več tednov zasedalo pred Ljubljansko borzo. Hkrati s tem se je odvijala tudi zasedba nekaj predavalnic na Filozofski fakulteti. Slednja je sledila podobnim, četudi precej večjim zasedbam fakultet v Beogradu in Zagrebu. Med regijskimi akterji pa se je tudi zaradi tega sodelovanje samo še okrepilo. A tudi tem bojem so predhajali drugi, na primer v času prve vlade Janeza Janše Avtonomna tribuna, ki se je uspešno bojevala proti neoliberalnim spremembam v visokem šolstvu. Delavsko-punkerska univerza je v tem času zagnala renesanso marksizma na naših tleh, Socialni center Rog je predvsem na področju imigrantskih delavcev in prekarno zaposlenih naredil izredno pomembno delo. O vsem naštetem je pisala in še vedno piše ponovno izhajajoča *Tribuna*. Ljudi in organizacij, ki so izkazani borke in borci za boljši, pravičnejši in svobodnejši jutri, je toliko, da je skoraj

3 https://wikileaks.org/plusd/cables/09TRIPOLI677_a.html. Dostop 30. 10. 2015.

nekorektno omenjati le nekatere, hkrati pa nemogoče naštetati vse.

Vzeti iz konteksta se posamezni podvigi lahko zdijo kot propadle zgodbe, vendar zgolj v duhu krilatice Mao Cetunga: »Od poraza do poraza do končne zmage.« Vzemimo za primer zasedbo Filozofske fakultete, ki ji sicer ni uspelo doseči niti enega izmed svojih zastavljenih ciljev (npr. avtonomnega študentskega prostora). A takšen pogled bi bil pomanjkljiv in ciničen. Ne gre samo za to, da so zasedbe, protesti in kampanje oko javnosti in pozornost medijskih žarometov preusmerili na pomembna vprašanja, skozi njihovo zastavljanje so se začeli izrisovati tudi odgovori

nanje. Iz zasedbe Filozofske fakultete se je tako rodila študentska Iskra ter poskrbela za mobilizacijo novih generacij študentov in na ravni Študentske organizacije za nov veter. Tudi Iniciativa za demokratični socializem je otrok protestniškega gibanja, v tem primeru vseslovenskih ljudskih vstaj od konca leta 2012 do začetka leta 2013. Diskurzivne spremembe, ki so posledica krize kapitalizma, tako vedno bolj postajajo tudi stvarne družbene spremembe. Pogosti frustriranosti, da se stvari odvijajo prepočasi, sploh ne premikajo nikamor, je zato treba vedno ponuditi daljšo časovnico, ki nam zagotavlja: »In vendar se vrtil!«

Proizvodnja rezervne armade kulturnih delavcev ali presežki kulturne politike 2005–2015

Če pa je presežno delavsko prebivalstvo nujni produkt akumulacije ali razvoja bogastva na kapitalistični podlagi, postane to presežno prebivalstvo, obratno, vzvod kapitalistične akumulacije, celo eksistenčni pogoj kapitalističnega produkcijskega načina. Tvorí razpoložljivo industrijsko rezervno armado, ki kapitalu pripada prav tako absolutno, kakor da bi jo vzredil na svoje stroške. Neodvisno od pregrad dejanskega naraščanja prebivalstva ustvarja za njegove spremenljive uvrednotevalne potrebe vselej pripravljen človeški material, ki ga je mogoče eksploatirati.¹

Namesto uvoda

Pred desetimi leti sem kot bodoča magistrica znanosti, v razvidu samozaposlenih v kulturi, ki ga vodi Ministrstvo za kulturo, vpisana pod zaporedno številko 3563, postala »srečna« članica nabornikov visokokvalificirane

cenene delovne sile – s pravico do plačila prispevkov za obvezno zdravstveno, pokojninsko in invalidsko zavarovanje. Pridružila sem se rezervni armadi kulturnih delavcev brez resnih perspektiv za realno preživetje na polju kulturne produkcije v novonastali nacionalni državi, ki se ustavno razglša za socialno državo. Da bo ironija še večja, v rezervni armadi sem pristala kljub temu, da je Ministrstvo za kulturo RS sponzoriralo moj magistrski študij sociologije kulture, saj je kulturna politika leta 2003 poklic kritičarke na področju umetnosti definirala kot deficitaren. To so ugotovili za preštevanje pristojni na ministrstvu, četudi ni jasno, od kod in kako so prišli do teh izračunov. Bolj realistične in tudi pragmatične se še danes zdijo ocene nekdanjega priročnika *Univerzitetni študiji in poklici*, ki ga je v zgodnjih devetdesetih letih izdajala Univerza v Ljubljani: za veliko številko humanističnih in umetniških profesij so bile v razdelku »družbene potrebe« slednje opredeljene z lepo debelo številko nič. In tako

1 Karl Marx, *Kapital: Kritika politične ekonomije* (zv. 1) (Ljubljana: Založba Sophia, 2012 [1867]), str. 520–521.

je bilo tudi v mojem primeru. A podrobnosti moje konkretne zgodbe² so manj zanimive od dejstva, da lahko z njo vlečem paralele s preštevilnimi starejšimi in mlajšimi kolegi na tukajšnji kulturniški sceni (trenutno kot ekonomski emigrant v ameriški tovarni znanja).

Produkcija presežkov: po proletariatu prekariat?

Kateri strukturni elementi sodobnega kapitalizma torej organizirajo transformacijo kulturne delavke v samozaposleno v kulturi, ali kar je še slabše (kot bom pojasnila v nadaljevanju), v samostojno podjetnico z registrirano kulturno dejavnostjo. Kako smo prispeli od alternative do prekariata,³ oznake, ki v ma-

instream levičarskem diskurzu v zadnjih letih prevladuje za opis generacij, rojenih po letu 1970, ki živijo v negotovih delovnih razmerah. In kakšno zvezo ima vse to s kulturno politiko desetletja 2005–2015? Povezave morda niso tako očitne kot simptomatika, a dejstvo je, da kulturna politika minulega desetletja vztrajno prispeva k produkciji rezervne armade kulturnih producentk in umetnic – rečeno z Marxom, presežnega prebivalstva ali »vselej

imigrantske delavce, gospodinjske pomočnice, zapornike ipd.), ki jih družijo negotovost (zaposlitve, dela, dohodka, socialne varnosti itd.). Koncept prekariata kot razreda je v levičarskih krogih nemudoma naletel na številne utemeljene kritike, ki poudarjajo, da je definicija prekariata, ki jo ponuja Standing, prvič odvisna od definicije proletariata in drugič od razumevanja Marxovega pojma razreda. Prej kot o razredu (prekariat) je torej smiselno govoriti o stanju *prekarnosti*, *prekarizaciji delovnih odnosov*, ki obstajajo že od začetkov vzpostavljanja kapitalističnega načina produkcije. Kot pojasnjuje Močnik, so prekarni delovni odnosi »zaposlitve za določen čas brez pravic, ki sicer pripadajo delavki ali delavcu«, kot so letni, bolniški, porodniški dopust, omejen delovni čas, nadure, plačilo pokojninskega in zdravstvenega zavarovanja, ter obstajajo v različnih pravnih oblikah teh odnosov, npr. študentsko delo, avtorske pogodbe itd. (Rastko Močnik, »Delovni razredi v sodobnem kapitalizmu«, v: *Postfordizem: Razprave o sodobnem kapitalizmu*, Gal Kirn (ur.) (Ljubljana: Mirovni inštitut, 2010), str. 186.). Za natančno etimologijo in historiat izraza, ki izvira iz latinske besede *precarius*, glej Rastko Močnik, *Svetovno gospodarstvo in revolucionarna politika* (Ljubljana: Založba /cf., 2006), str. 83–84.

- 2 Glej Katja Praznik, »Teorija za šankom«, v: *Humour Works Reader*, Katja Kobolt in Dunja Kukovec (ur.) (Ljubljana: Društvo za promocijo žensk v kulturi – Mesto žensk, 2007), str. 2–3; Babij et al., »Galerija znanstvenih usod«, *Dnevnikov objektiv* (26. 1. 2008): str. 4–5; Maja Delak, *Drage drage* (plesna predstava), Zavod Emanat, Ljubljana, 2007.
- 3 *Prekariat* (angl. *precariat*) je beseda, ki jo je v zadnjih letih na angleško govorečem področju popularizirala zlasti knjiga Guya Standinga *The Precariat: The New Dangerous Class* (London: Bloomsbury, 2011). Delo temelji na avtorjevi akademski raziskavi vpliva neoliberalizma na delovne odnose. Beseda aludira na pojem proletariata in jo Standing uporablja kot koncept, ki *per negationem* označuje nov razred, prekariat, ter zajema zelo širok nabor različnih skupin delavcev (študentsko delo, začasno delo, pogodbeno delo, pripravništvo, gastarbajterje/

pripravljen[ega] človešk[ega] material[a], ki ga je mogoče eksploatirati».⁴

Na ravni politične ekonomije je Slovenija na začetku obravnavanega desetletja začela drugi val privatizacije in redistribucijo bogastva,⁵ desetletje zaznamujeta tudi z dolgom pogojena gospodarska rast⁶ ter nastop krize po letu 2008, medtem ko na politični ravni oblast ne glede na to, ali se umešča na levo, desno ali v center, vpeljuje vse bolj radikalne politike varčevanja. Prav zaradi varčevanja je vlada v tem desetletju ukinila Ministrstvo za kulturo (v nadaljevanju MK), ga združila z Ministrstvom za izobraževanje, znanost in šport ter ga nato vnovič vzpostavila kot samostojno ministrstvo. Kulturna politika je nizala absurde: (1) ekscesno z imenovanjem petih in ene tretjine kulturnih ministric in ministrov, (2) farsično s kulturnopolitičnim dramoletom v dveh dejanjih, imenovanim

Maribor – Evropska prestolnica kulture, (3) tehnokratsko-pompozno z vajami v produkciji dveh nacionalnih programov za kulturo, (4) neoliberalno neučinkovito z izgradnjo novega muzeja sodobne umetnosti, ne da bi koga na novo zaposlila ali zagotovila sredstva za produkcijo programa, ter (5) drakonsko z znižanjem državnega kulturnega proračuna za 17 oziroma 20 milijonov evrov.

Neoliberalna dramatičnost akumulacije z razlastitvijo,⁷ ki se vztrajno odvija v postsocialistični Sloveniji, zaznamuje tudi razmere kulturne produkcije v obravnavanem desetletju. Javna sredstva za kulturno produkcijo stagnirajo z manjšimi nihanji, večja se število socialno nezaščitenih in osiromašenih kulturnih producentov.⁸ A če naj bi do radikalnega neoliberalnega obrata v slovenski politični ekonomiji prišlo prav v tem desetletju,⁹ lahko na področju kulturne politike znamenja (neo) liberalizacije opazimo že bistveno prej, zlasti če nanj pogledamo z vidika regulacije delovnih razmer v umetnosti, ki jo izvaja kulturna politika. A kako je omogočanje umetniške svobode

4 Marx, *Kapital*, str. 521.

5 Miroslav Stanojević, »Conditions for a Neoliberal Turn: The Cases of Hungary and Slovenia«, *European Journal of Industrial Relations* 20, št. 2: str. 97–112; Ana Podvršič, »From a Success Story to the EU Periphery: Spatialisation Strategies of Capitalist Accumulation in Slovenia's Post-Yugoslav Development«, *Wirtschaft und Management* št. 22 (julij 2015): str. 53–68.

6 Marko Kržan, »Crisis in Slovenia: Roots, Effects, Prospects«, *METU Studies in Development* 41, št. 3: str. 323–348.

7 David Harvey, *The New Imperialism* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

8 Društvo Asociacija, *Kulturni indeks: Primer Slovenija* (Ljubljana: Društvo Asociacija, 2014).

9 Stanojević, »Conditions«, str. 97–112.

na področju regulacije kulturnega dela z institucionaliziranjem svobodnega umetniškega poklica privedlo do novega vala prekarizacije mladih generacij kulturnih producentov v zadnjem desetletju? Torej v času, ko je »porast prekarnosti bolje razumeti ne v smislu zamenjave enega razreda [proletariata] z drugim [prekariatom], temveč kot odločen napad kapitala, da zmanjša pridobitve neke generacije delavcev za vnovično uveljavitev neenakopravnega ravnotežja razrednih sil, ki daje kapitalu prednost pred delom.«¹⁰ Privoščimo si torej kratko in shematično zgodovinsko zastranitev v genealogijo razlastitve delavskih pravic samostojnih kulturnih producentov.

Zgodovinska zastranitev: od delavca do samostojnega podjetnika – razlastitev in podjetizacija alternative

Politična ekonomija socialistične Jugoslavije je vsebovala liberalistične tendence že od leta 1965, ko je »tehno liberalna« frakcija Zveze komunistov vzpostavila socialistični trg.¹¹

Jugoslovanskim ekonomskim in političnim reformam v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih je kmalu sledila svetovna gospodarska kriza, katere »zgodovinska ironija je, da so evropska gospodarstva 'realnega socializma' skupaj z ZSSR in delom tretjega sveta postala [njene] prave žrtve.«¹² Ti dogodki so imeli učinek na nastanek razmer za val prekarizacije delovnih odnosov na področju kulture. Kajti demokratizacija dostopa do kulture, ki jo je kot »država blaginje na periferiji«¹³ vzpostavljala jugoslovanska kulturna politika, je v sedemdesetih letih sovpadla z globalnimi procesi, značilnimi za dobo postfordizma, ki je, poleg krčenja vloge države kot

samoupravljanje tako nikoli ni bilo homogen model ekonomske in družbene regulacije, kot v svojih raziskavah pojasnjuje Catherine Samary, ki politično-ekonomski razvoj diferencira na tri temeljna obdobja: (1) samoupravljanje, omejeno s planskim gospodarstvom, 1953–1964; (2) samoupravljanje, omejeno s trgov, 1965–1971; (3) razpad samoupravnega sistema, 1971–1988. Glej Catherine Samary, »The Fragmentation of Yugoslavia: An Overview«, *Notebooks for Study and Research*, No. 19–20 (Amsterdam: International Institute for Research and Education, 1993), str. 10–13.

12 Eric Hobsbawm, *Čas skrajnosti: Svetovna zgodovina 1914–1991* (Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2000), str. 478.

13 Rastko Močnik, »Nismo krivi ali smo odgovorni; razgovarao Ozren Pupovac«, *Up and Underground* št. 17–18 (marec 2010): str. 140–153, na <http://www.up-underground.com/brojevi/17-18/nismo-krivi-ali-smo-odgovorni/>. Dostop 15. 8. 2015.

10 Geoff Bailey, »Precarious or precariat?«, *International Socialist Review* št. 85 (2012), na: <http://isreview.org/issue/85/precari-ous-or-precariat>. Dostop 14. 9. 2015.

11 Rastko Močnik, »Workers' Self-management in Yugoslavia – Possible Lessons for the Present«, neobjavljen rokopis, Ljubljana, 2012. Jugoslovansko

delodajalke, prinesel nove oblike dela. Sem sodita, kot to koncipira vodilni teoretik italijanskega operaizma Sergio Bologna, zlasti dve obliki neodvisnega dela, avtonomno delo tradicionalnega tipa (h kateremu sodijo svobodni poklici, ki so stanovsko zaščiteni) in avtonomno delo druge generacije (kognitivno, kreativno delo strokovnjakov, storitvene usluge ipd.), katerega temeljna značilnost je pomanjkanje socialne varnosti in negotovost zaposlitvenih možnosti ter je doživelo eksplozijo zlasti na začetku devetdesetih let.¹⁴

Regulacijo avtonomnega dela tradicionalnega tipa je socialistični kulturnopolitični aparat vzpostavil, ko sta bili leta 1966 sprejeti *Pogodba o izvajanju socialnega zavarovanja umetnikov* ter *Pogodba o izvajanju socialnega zavarovanja filmskih umetnikov in filmskih delavcev*,¹⁵ ki ju je leta 1967 dopolnil še *Zakon o prispevku SR Slovenije za socialno zavarovanje samostojnih umetnikov*.¹⁶ Novo regulacijo kul-

turnega dela, ki je bila že povezana s pojavom avtonomnega dela druge generacije, je socialistični kulturnopolitični aparat vzpostavil leta 1982 s sprejetjem *Zakona o samostojnih kulturnih delavcih* (v nadaljevanju ZSKD). ZSKD nekateri razumejo kot obliko liberalizacije,¹⁷ saj so lahko kulturniki odtlej nastopali kot pravne osebe na takrat še socialističnem trgu. Zakon je po tej logiki kulturnim delavcem omogočil svobodo oziroma izbiro, da so delali bodisi kot stalno zaposleni v institucijah bodisi kot svobodnjaki ali samozaposleni.

Pojavi se prvi paradoks: na videz se zdi, da prekarne oblike dela in življenja omogočajo več svobode in avtonomije zaradi možnosti, da si posameznik sam organizira čas in samoodloča. Po tej filozofiji dobro plačilo pogosto ne predstavlja posebne vrednote in to niti ni nujno, saj v zameno človek uživa v svojem delu in lahko realizira svoje potenciale. Zavestno in prostovoljno izbiranje prekarne delovne razmere je bilo zlasti v šestdesetih in sedemdesetih letih pogosto izraz želje živeti moderno ter prepričanja, da se tako patriarhalne delitve

14 Sergio Bologna, »Nove oblike dela«, v: *Postfordizem: Razprave o sodobnem kapitalizmu*, Gal Kirn (ur.) (Ljubljana: Mirovni inštitut, 2010), str. 135–136.

15 *Pogodba o izvajanju socialnega zavarovanja umetnikov*; *Pogodba o izvajanju socialnega zavarovanja filmskih umetnikov in filmskih delavcev*, URL SRS (Uradni list Socialistične Republike Slovenije) št. 26 (1966): str. 229–234.

16 *Zakon o prispevku SR Slovenije za socialno zavarovanje samostojnih umetnikov*, URL SRS (Uradni list

Socialistične Republike Slovenije) št. 6 (1967): str. 110.

17 Vesna Čopič in Gregor Tomc, *Kulturna politika v Sloveniji* (Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1997), str. 80.

reprodukcije in plačanega dela presegajo drugače, kot bi bilo to mogoče v klasičnih delovnih razmerjih.¹⁸ To je, kot poudarja Bologna, ne nazadnje omogočila nova ekonomija s povečanjem produktivnosti in dobičkonosnosti kapitala, ki je srednjim slojem omogočila nove življenjske sloge in miselnost.¹⁹ Natančno v tem paradoksu je problem podjetizacije kulturnega dela: samozaposlitev ali stanje biti podjetnik samega sebe nista nujno problematična kot taka, temveč v kontekstu nove ekonomije, v kateri sprejemati institucionalizirano samozaposlitev pomeni udeleževati se maskiranega rituala neplačanega dela. »Masovna prekarizacija delovnih pogojev« na področju kulture je, kot poudarja Isabell Lorey, »vsiljena kot železo, na videz normalno stanje bivanja vsem tistim, ki izpadejo iz normalnih delovnih razmer skupaj z obljubo, da bodo lahko prevzeli odgovornost za svojo lastno ustvarjalnost in krojili svoje življenje v skladu z lastnimi pravili.«²⁰

18 Isabell Lorey, »Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers«, v: *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, G. Raunig in G. Ray (ur.) (London: MayFly Books, 2009), str. 196–197.

19 Bologna, »Nove oblike dela«, str. 143–144.

20 Če ni navedeno drugače, so prevodi angleških besedil avtoričini, prav tako so avtoričine opombe v oglatih oklepajih.

Spomnimo na dejstva: javni proračun za kulturo v osemdesetih letih stagnira (ni denarja), od leta 1989 drastično upade število novoustanovljenih kulturnih institucij (ni delovnih mest), vpis študentov na umetniške akademije raste (delovna sila se povečuje).²¹ Idealne razmere za rast rezervne armade kulturnikov.

Rečeno drugače: ne glede na boljše stanje socialne države v osemdesetih letih ostaja dejstvo, da ZSKD kljub zavivosti v diskurz samoupravne ideologije izenačevanja družbenoekonomskega položaja dejansko predstavlja temelje za vzpostavitev podjetniške ideologije. Že leta 1987 tako raziskovalka Marjana Bele zapiše, da so samostojni kulturni delavci pravzaprav »OZD« [organizacija združenega dela] v eni osebi.²² Prevedeno v sodobno terminologijo: so samostojni podjetniki, ali kot se imenujejo danes, samozaposleni – torej delavci, ki so »razumljen[i] kot zunanji dobavitelji, ki ne prejema[jo] mezde oziroma plače, zadostne za nj[ihovo] reprodukcijo, temveč prejema[jo] plačilo za delovni učinek«.²³ Skratka, to so delavci, ki, kot ironično

21 Čopič in Tomc, *Kulturna politika*, str. 67, 30, 234.

22 Marjana Bele, *Samostojna poklicna kulturna dejavnost* (Ljubljana: Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo, 1987), str. 18.

23 Bologna, »Nove oblike dela«, str. 138.

poudarja Bologna, živijo »na svoj račun«.²⁴ Prav s prevlado neoliberalistične ideologije, ugotavlja Foucault, pride do novega razumevanja človeškega dela, ki je na nasprotnem spektru od Marxove definicije delovne sile (to je delovne zmožnosti, ki ima obliko blaga²⁵): v neoliberalizmu je človeška zmožnost za delo razumljena kot zmožnost za uvrednotenje kapitala (*capital-ability*), kar posledično privede do umevanja delavca kot podjetja.²⁶

Kljub temu da naj bi ZSKD urejal delovne razmere za svobodnjake, ki naj bi po zakonski dikciji dosegali »enak družbenoekonomski položaj kot delavci v organizacijah združenega dela«,²⁷ in jim omogočil, da legalno opravljajo poklicno kulturno dejavnost, je

zakon samostojnim kulturnim producentom odrekel zagotavljanje osnovnih državljskih pravic socialne zaščite. Čeprav je bil poseg kulturne politike do neke mere zgolj administrativni ukrep (saj sta bili konec šestdesetih let sprejeti pogodbi o izvajanju socialnega zavarovanja za umetnike in za filmske delavce), je pravna ureditev (ZSKD) vzpostavila novo obliko kulturnega dela, ki je radikalno drugačna od varne zaposlitve (delovnega razmerja) in kulturnim producentom nalaga skrb zase, zato družbenoekonomski položaj samostojnih kulturnih delavcev ni ne boljši ne enakopraven. Pri vsem tem ne gre za to, da bi bile socialne pravice ukinjene (formalno pravno je plačilo socialnih prispevkov celo zahtevano), temveč za to, da zakon in poznejše uredbe vpeljejo nepravilen princip, ki dejansko financiranje socialne varnosti v primeru samozaposlenih preloži na njih same in ni več obveznost delodajalca oziroma države. Socialna zaščita torej ni dostopna vsem državljanom pod enakimi pogoji.

Razlog za to novo kategorijo kulturnega dela(vca) torej ni bila le visokoleteča neoliberalna ideologija svobode, temveč predvsem dejstvo, da je, kot pojasnjuje Močnik, »preprosta razredna reprodukcija« prav v osemdesetih letih jugoslovansko mladino

24 Prav tam.

25 Marx, *Kapital*, str. 137–139, 145.

26 Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978–1979* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), str. 215–237. Kot še pojasnjuje Foucault, »*homo oeconomicus*«, ki je v klasični ekonomski koncepciji razumljen kot partner v menjavi, ki temelji na problematiki potreb, tako postane »podjetnik [*entrepreneur*]«, podjetnik samega sebe. To drži do te mere, da v praksi neoliberalnih analiz leži zamenjava *homo oeconomicus* kot partnerja menjave s *homo oeconomicus* kot podjetnikom samega sebe, ki je zase lastni kapital, proizvajalec in izvor lastnih zaslužkov.« (Foucault, *The Birth*, str. 225–226.)

27 *Zakon o samostojnih kulturnih delavcih*, URL SRS (Uradni list Socialistične Republike Slovenije) št. 9 (1982): str. 505.

delavskih razredov »spremenila v presežno industrijsko rezervno armado«. ²⁸ Skratka, kulturna politika je že v socialističnih osemdesetih letih na problem prevelikega števila mladih kulturnikov ²⁹ reagirala tako, da je zanje izumila novo obliko dela, radikalno drugačno od zaščitene redne zaposlitve, ki jo ureja Zakon o delovnih razmerjih. V ZSKD-ju postavljeni temelji so v novi nacionalni državi zlasti od srede devetdesetih let, ko je bil sprejet krovni zakon za kulturo, ³⁰ dokončno institucionalizirali podjetizacijo delovnih odnosov in odvzem delavskih pravic kulturnim producentom.

Samostojna kulturna delavka je v primerjavi s kulturno delavko, ki ji javna institucija, v kateri je redno zaposlena, krije stroške

socialnega, invalidskega in zdravstvenega zavarovanja ter ji sindikat ščiti pravice (brezposelnost, bolniški dopust, prevoz, dnevnice itd.), torej v neenakopravnem položaju, saj za praktično enako delo zanjo veljajo drugačna pravila in slabša socialna zaščita. ³¹ S honorarjem si mora financirati tudi svojo varnost – je torej svoja lastna delodajalka in delojemalka. Strinjamo se z Bologno, da je torej samozaposlena v kulturi obravnavana kot drugorazredna državljanka, zato ker živi v prekarnem delovnem razmerju – slednje je sicer lahko stvar izbire, a obenem pogosto tudi ekonomske prisile. A problem, kot izpostavlja Bologna, ni prekarlost, »temveč okoliščine, v katerih umanjajo temeljne zaščite, državljanske pravice tistih, ki živijo od nestalnega dela«. ³²

Število samostojnih kulturnih delavcev se od samih začetkov nenehno povečuje, zlasti pa od leta 2000. ³³ Uzakonjena

28 Rastko Močnik, »Political Practices at the End of Capitalism«, v: *Postfordism and Its Discontents*, Gal Kirn (ur.) (Maastricht/Ljubljana: Jan van Eyck Academie/Mirovni inštitut, 2010), str. 227.

29 Leta 1979 je bilo samostojnih umetnikov, ki so imeli na podlagi *Zakona o prispevku SR Slovenije za socialno zavarovanje samostojnih umetnikov* krite stroške socialnega zavarovanja, 250, leta 1989 smo imeli 715 samostojnih umetnikov, medtem ko je skupno število samostojnih kulturnih delavcev do leta 1989 naraslo na 2321 (Čopič in Tomc, *Kulturna politika*, str. 79). To nas ne preseneča, saj je delež sredstev za kulturo med letoma 1978 do 1989 praktično stagniral, število študentov, ki so se izobraževali za kulturne in umetniške poklice, pa je naraščalo (Čopič in Tomc, *Kulturna politika*, str. 67, 234).

30 ZUJIPK 1994 in nato reformirani ZUJIK 2002.

31 V tem pogledu je več kot zgovorna primerjalna analiza zaposlenega igralca in samozaposlenega, ki jo je za demonstracijo problema opravilo Društvo Asociacija v *Oceni stroškov dela za samozaposlene v kulturi* iz leta 2010; dostopno na: <http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2009/11/analiza-stroski-samozaposleni-KONCNO.pdf>. Dostop 21. 8. 2015.

32 Bologna, »Nove oblike dela«, str. 140.

33 Čopič in Tomc, *Kulturna politika*, str. 78–79; Bele, *Samostojna poklicna*, str. 36; Vidmar et al., *Socialni*

neenakost kulturnih producentov je očitna v odsotnosti zaščite pravic in prenosu bremena reprodukcije delovne sile. Ne nazadnje je samozaposlenim onemogočeno tudi sindikalno organiziranje, saj so obravnavani kot delodajalci in delojemalci v enem, torej kot samostojni podjetniki. »[I]zraz je nesmiseln, vendar popolnoma ustreza drugačni pravni naravi delovnega razmerja, kakršno je vpeľjal postfordizem. Da bi pogodba o zaposlitvi postala poslovna pogodba, je delavcu treba reči 'podjetje'.«³⁴ Prispeli smo torej od človeške sposobnosti za delo (mezdni delavec) do človeškega kapitala, od alternativne kulture socializma do samozaposlenih (kulturnih) podjetnikov, ki delujejo v permanentni negotovosti in so podvrženi umevanju, da je zmožnost za delo »človeški kapital«.«³⁵ Dejstvo namreč je, da prav akterji alternativne kulture poznih socialističnih sedemdesetih in osemdesetih let, z desetletnimi novimi prirastki seveda, tvorijo jedro kontingenta samozaposlenih v kulturi.

položaj samozaposlenih v kulturi in predlogi za njegovo izbol sanje s poudarkom na temi preživetvene strategije na področju vizualnih umetnosti: Končno poročilo raziskovalnega projekta (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2012), str. 130.

34 Bologna, »Nove oblike dela«, str. 139.

35 Foucault, *The Birth*, str. 226.

Spopadanje s presežki: od vladnosti do odpora

Leta 2012 je bilo na področju kulture po podatkih MK-ja oziroma AJ PES-a 18 % samozaposlenih v kulturi (2278) in 44 % samostojnih (kulturnih) podjetnikov (5439);³⁶ odstotke so na MK-ju naračunali tako, da so poleg dejanskih oseb v celoto šteli vse poslovne subjekte (torej tudi organizacije, ne le osebe), in  e to logiko apliciramo  e na število zaposlenih v javnih kulturnih institucijah, je bilo v slednjih leta 2011 16 % (1971) vseh zaposlenih na področju kulture.³⁷ V desetletju od leta 2005 do 2015, ki se mu posvečamo v tem besedilu, se je število registriranih samozaposlenih kulturnikov pove alo za približno 50 %.³⁸ Na drugi strani

36 *Kultura v številkah 2010–2012* (Ljubljana: Ministrstvo za kulturo RS, 2014), str. 26.

37 *Poročilo o sofinanciranju kulturnih programov in projektov v letu 2011* (Ljubljana: MIZKŠ - Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport 2011), str. 7–8, na: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/financna_poročila/Financno_poro ilo_2011_kulturni_programi_in_projekti.pdf. Dostop 21. 8. 2015.

38 Kvantitativno registracija samozaposlenih občutno narašča, za 6,8 % letno (Dru stvo Asociacija, *Ocena stroškov*, str. 15–17). V Sloveniji je bilo po zadnjih dostopnih podatkih 6693 samozaposlenih v kulturi, od tega jih je bilo 33 % (2218) registriranih v razvidu MK-ja, le 22 % (1494) pa jih je imelo pravico do plačila prispevkov; Vesna  opi  in Andrej Srakar, »4.2.9 Employment Policies for the Cultural

zaposlenost v javnih kulturnih institucijah stagnira.³⁹ Umetniške akademije (Akademija za glasbo, AGRFT, ALUO, Fakulteta za arhitekturo in Katedra za oblikovanje tekstilij na Naravoslovnotehniški fakulteti) so v zadnjem desetletju sproducirale povprečno 390 diplomantov letno, oddelki za humanistične in kulturološke študije pa približno 190 diplomantov.⁴⁰ Vsi se bodo, predvidevam, zaposlili na imaginarnih delovnih mestih ali pa bodo našli delo na bogatem, a prestižnem trgu neplačanega dela. Zgovorno, mar ne?⁴¹

Sector«, *Slovenia – Cultural Policy Profile*, na <http://www.culturalpolicies.net/web/slovenia.php?a-id=429>. Dostop 21. 8. 2015.

39 Društvo Asociacija, *Ocena stroškov*, str. 13–14. Po napovedih zadnjega nacionalnega programa pa bo država med letoma 2014 in 2017 začela krčenje sektorja za 1 %. (Prav tam.)

40 Podatki za slednje držijo za obdobje med letoma 2006 in 2010. Univerza v Ljubljani, 2015, »Univerza v številkah«, na: http://www.uni-lj.si/o_univerzi_v_ljubljani/univerza_v_stevilkah/. Dostop 21. 8. 2015.

41 Sredstva za kulturne institucije so v desetletnem obdobju nekoliko naraščala, a so se od leta 2012 zmanjševala in pristala na praktično enaki ravni kot leta 2005 (Društvo Asociacija, *Ocena stroškov*, str. 13). Povsem drugačne so številke za nevladni sektor (NVO) v kulturi, pri katerem je treba najprej izpostaviti dejstvo, da znašajo sredstva za financiranje umetniških programov NVO le desetino sredstev, ki jih prejemaajo javne kulturne institucije; sredstva za umetniške programe NVO so se leta 2012 zmanjšala kar za 25,45 % (gl. Društvo Asociacija, *Kratka analiza financiranja kulture s strani ministrstev, pristojnih za kulturo, v letih 2005–2012* (Ljubljana: Društvo Asociacija, 2014), str. 5).

In kako se kulturna politika zadnjega desetletja spopada s temi presežki – torej z rezervno armado kulturnih delavcev na področju kulture? Kakšne rešitve predlagajo na Ministrstvu za kulturo? Sodeč po ukrepih in ciljih *Nacionalnega programa za kulturo 2014–2017*, bodo nadaljevali v enakem stilu: štipendirali bodo izobraževanje na umetniških in kulturnih področjih,⁴² kajti znanje in večja usposobljenost bosta pomagala novim nabornikom v rezervni armadi, da bodo uspešni na trgu dela – za to bo MK namenil 8 milijonov evrov. Na katerem trgu dela? Morda na trgu neplačanega dela? Smo torej začuden, da ni tarifnika za minimalne honorarje samozaposlenih? Se čudimo, da se na področju kulture odvija brezskrupulozen boj za preživetje in za lastne interese, ki je nepresenetljivo nenačelen in brez vizije?

Na ravni posameznikov, ki delujejo v nevladnem sektorju, se torej od devetdesetih let odvija vse bolj krut proces izgubljanja

42 Ministrstvo za kulturo RS, *NPK (Nacionalni program za kulturo) 2014–2017* (Ljubljana, 2014), str. 140, na: <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf>. Dostop 21. 8. 2015. Eden od ciljev NPK-ja za reševanje problema samozaposlenih je tako povečanje števila samozaposlenih za 10 % do leta 2017, za kar bodo na MK-ju namenili 7 milijonov evrov.

socialne varnosti, ki jo je v prejšnjem političnem sistemu zagotavljala institucija socialistične socialne države. Proces dezintegracije socialne države v postsocializmu, ki se je sicer do skrajnosti zaostрил šele v naši neposredni sodobnosti, je nedvomno manifestiral svoje učinke že v devetdesetih letih zlasti z nadgrajevanjem kategorije samozaposlenih oziroma samostojnih podjetnikov.

Tovrstni tip dela je prevladujoč v kulturni sferi, še posebej zato, ker je na videz pripraven in ustrezen za svoboden način organiziranja delovnega procesa. A s to obliko dela hitro pridemo ne le do normalizacije neplačanega oziroma slabo plačanega dela samozaposlenih v kulturi, temveč tudi do socialno slabo ali povsem nezaščitenih posameznikov na področju kulture. MK se že več let spopada z zahtevo, da se opravi celovita dejanska empirična raziskava ekonomskega položaja samozaposlenih, saj je do sedaj vsem že brez trdih faktov jasno, da status samozaposlenega v veliki meri zakriva brezposelnost in revščino na področju kulture. »Svobodna« organizacija dela je torej danes na področju kulture skrajno problematična in jo je treba razumeti v kontekstu nižanja družbenoekonomskega standarda ter upada državljanskih pravic za vse tiste, ki želijo delovati in ustvarjati

zunaj institucije rednega delovnega razmerja. Medtem ko zaposleni delavec uživa pravice iz dela, zato ker dela in je udeležen v procesu produkcije, ima pravico do ugodnosti, ki delajo človeško življenje dostojno, mora samozaposleni nasprotno najprej sam s sabo/iz sebe ustvariti delo (produkt), ki bo plačano šele, ko bo opravljeno/narejeno – zato da si bo lahko za nazaj plačal stroške, povezane s procesom (torej samim delom). Nekateri se tega rituala udeležujejo po lastni volji, velika večina samozaposlenih pa je v to preprosto prisiljena zaradi vse slabših gospodarskih in družbenih razmer. Kot zapiše Dare Pejić, »ustvarjalke in ustvarjalci v kulturi in umetnosti neradi govorijo o lastnih pogojih dela – zanje delo predstavlja več kot poklic, je tudi poslanstvo. Vendar pogoji eksploatacije obstajajo tudi brez njihove vednosti.«⁴³

Ti procesi potiskajo nevladni del kulturnega sistema v tržno logiko, po kateri se v neenakih razmerah odvija tekma za potrošnike kulturnih dobrin, ki sicer še vedno veljalo za javno in z javnimi sredstvi zagotavljano dobr(in)o. V pogojih kapitalističnega izkoriščanja se družbeni sistemi, če ne temeljijo na ustvarjanju

43 Dare Pejić, »Kulturne politike na homologaciji«, *Tribuna* 52, št. 3 (15. 3. 2011): str. 10.

presežne vrednosti, ohranjajo zato, ker ustvarjajo bodisi simbolni bodisi kulturni kapital. Tako se avtonomna kulturna sfera znajde v paradoksalni situaciji: na eni strani brani kulturo in umetnost kot nujni javni dobrini, na drugi pa sprejema pogoje izkoriščevalskih delovnih razmerij, ki prevladujejo zlasti v neinstitucionalnem sektorju,⁴⁴ a jih obenem izkoriščajo tudi državne institucije.

Kulturna politika je brez idej oziroma so te vezane na vladnostno logiko neučinkovitih administrativnih ukrepov. Akterji na polju kulture se bolj ali manj brezobzirno borijo vsak za svoj obstanek. Sindikati branijo

javni sektor s taktikami, ki so nepertinentne za zaščito neodvisnega dela. Samozaposleni kulturniki se na sindikalni diskurz delavskih pravic in zaščite ne odzivajo dobro, saj se te skušajo vpeljati z rigidnimi in nerealnimi posegi (na primer implementacija razredov plačnega sistema javnega sektorja na nevladni sektor v kulturi). Stanovske organizacije so razklane med interese tistih, ki imajo vsaj za kruh, in onih, ki morajo živeti od drobtin. Bije se torej nehumana bitka z vojščaki rezervne armade kulturnih delavcev in tistimi, ki se jim bodo kmalu pridružili. Vojna je in na nas je, da organiziramo odpor!

44 Na primer raziskava Društva Asociacija je pokazala, da je bilo v obdobju med letoma 2007 in 2009 redno zaposlenih za nedoločen čas v nevladnih kulturnih organizacijah zanemarljiv odstotek (0,4 %), prav tako zanemarljiv (0,3 %) je odstotek angažiranih sodelavcev s pogodbo o zaposlitvi. Večina opravlja svoje delo na podlagi civilnopravne pogodbe (avtorske, podjetne pogodbe) ali kot študentsko delo. (Društvo Asociacija, *Elaborat o delovanju, organiziranju in financiranju kulturne in umetnostne produkcije v obdobju 2007–2009* (Ljubljana: Društvo Asociacija, 2010), str. 36–39.)

Opombe k dogajanju v umetnosti (in njeni bližini)

Naloga pričujočega besedila, ki naj bi detektiralo *ključne* momente *scene* zadnjega desetletja, ni preprosta, še zlasti, če izhaja iz stališča, da scena ni preprosto dana v popisovanje, ampak to sodeluje v njeni (re)produkciji. Lociranje »ključnosti« je torej hkrati tudi akt konstrukcije scene, katere del so. A četudi sta partikularnost vsake detekcije/popisovanja in parcialnost vsakega popisa danes že samoumevni, pa je treba, da bi se izognili posploševanju,¹ vseeno poudariti, da se pričujoče besedilo zapisuje iz specifične umeščenosti in glede na specifičen kontekst, v katerega se vpenja – in zato nabor momentov, ki ga ponuja v nadaljevanju, ni arbitraren.

1 Kritika univerzalnosti in objektivnosti (selekcije z nevpletene, brezinteresne pozicije) ne sme rezultirati v relativizaciji, ki se sprevrže v nekakšno iluzorno svobodo izražanja in ki funkcionira kot zabrisovanje lastne umeščenosti v konkretna razmerja in okoliščine oziroma kot utajitev lastne pozicije moči (in razvezava od odgovornosti).

2005 > Začenjamo tam, kjer se je trilogija projektov, ki so predstavili glavne tokove v slovenski umetnosti po letu 1975, končala, torej z razstavo 1995–2005: *Teritoriji, identitete, mreže* (Moderna galerija, 2005), ki je presek produkcije v Sloveniji med letoma 1995 in 2005 opravila v skladu s specifično, v devetdesetih letih² uveljavljeno koncepcijo sodobnosti umetnosti kot preloma z modernistično paradigmo. Kot piše Igor Zabel, je pojem »sodobne umetnosti«, povezan s kritiko in dekonstrukcijo konceptov »glavnega modernističnega toka«, opozoril na »neposredno aktualnost« takšne umetnosti in nje no »zavestno ločevanje od modernistične tradicije«,³ hkrati pa je »kljub zelo specifičnim značilnostim sodobnega družbenega, kulturnega, tehnološkega in ekonomskega

2 V ospredje stopi zlasti z drugim trienalom sodobne umetnosti v Sloveniji U3, ki ga je kuriral Peter Weibel leta 1997.

3 Vse do tu: Igor Zabel, »Sodobna umetnost«, v: *Teritoriji, identitete, mreže: Slovenska umetnost 1995–2005* (Ljubljana: Moderna galerija, 2005), str. 7.

konteksta⁴ devetdesetih potegnil vzporednice s specifičnim segmentom umetnostne tradicije – »(samo)kritičnimi, pervertivnimi, analitičnimi, ikonoklastičnimi in odkrito političnimi strategijami historičnih avantgard in neoavantgard«⁵ – ki naj bi ga umetnost devetdesetih aktualizirala/konstruirala kot lastno *tradicijo sodobne umetnosti*.

Ravno prelamljanje z modernistično tradicijo pa je v devetdesetih, tako Zabel, omogočalo tudi proces postopne internacionalizacije scene,⁶ ki je bistveno transformiral kriterije

in hierarhije slovenske nacionalne kulture v smeri vse večje kompatibilnosti z mednarodnim umetniškim sistemom, ki si je po padcu železne zavese prizadeval prav za vklapljanje periferije v globalne umetniške tokove, ob tem pa, da bi se izognil problematičnemu univerzalizmu, kot specifičen prispevek »k mednarodno relevantnim estetskim vprašanjem«⁷

4 Prav tam, str. 9.

5 Prav tam.

6 Internacionalizacije scene pa ne gre misliti zgolj kot posledico procesa odpiranja slovenskega prostora na Zahod od osemdesetih let dalje. Mislimo jo lahko tudi v drugih kontekstih in smereh, recimo na primeru začetkov ljubljanskega Mednarodnega grafičnega bienala ali pa zanimive zbirke Koroške galerije likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu. Novejši primer poskusa redefinicije internacionalizacije v smeri vzpostavitve »nehierarhičnega in decentraliziranega internacionalizma, ki temelji na vrednotah različnosti in horizontalne izmenjave med konstelacijo kulturnih agentov, ki imajo lokalne korenine in so globalno povezani«, predstavlja projekt konfederacije muzejev Internacionala (2013–2017), katere pobudnica in članica je Moderna galerija (MG+MSUM). Projekt zlasti z možnostjo izmenjave zbirk in razstav med partnerskimi institucijami za lokalni prostor zagotovo pomeni pomembno iniciativo mednarodnega povezovanja. Vendar pa slednji pretijo tudi nekatere nevarnosti, na katere opozori Izidor Barši, ko problematizira zvezavo horizontalne solidarnostne mreže izmenjav (ki v kontekstu delavske himne Internacionala pripada proletarcem) z na videz

politično nevtralno figuro »kulturnega agenta«, katerega status je ekskluziven, dostop do njega pa odvisen od kompleksnih mehanizmov selekcije: »Če metaforo ukoreninjenosti vzamemo nekoliko preresno, si zlahka predstavljamo podobo gladkega horizontalnega globalnega prostora čiste izmenjave in komunikacije med 'kulturnimi agenti', ki pa temelji na vertikalnih ureditvah posameznih agentov, ki s koreninami iz tal lokalnega okolja črpajo hranilne snovi oziroma sredstva, ki so potrebna za vzdrževanje globalnega okolja menjave. (...) Konkretnije rečeno, povsem neprotislovna uresničitev ideje L'Internationale je ta, v kateri so vse povezane institucije med seboj solidarne, si izmenjujejo zbirke, ideje in strokovni kader (...), obenem pa so notranje striktno hierarhične in izkoriščevalske, saj se solidarnost konča na zunanji strani 'kulturnega agenta'. Kar torej poleg proliferacije ideologije Evropske unije grozi pozitivnim vidikom L'Internationale, je izgradnja nove hegemonne sile na področju kulture, le da ta ni, kakor zahodna, usmerjena v obvladovanje globalnega trga umetnosti, ki izključuje Vzhod, ampak h kulturni hegemoniji v EU, ki temelji na izkoriščanju ter izključevanju nekvalificiranega oziroma nestrokovnega kadra, prekernih delavcev in drugih, ki so že a priori v podrejenem položaju, iz horizontalne solidarnosti.« Dostopno na: http://www.internationaleonline.org/opinions/4_3.

7 Peter Weibel, »Umetnost onstran bele kocke«, v: *U3. Drugi trienale sodobne slovenske umetnosti* (Ljubljana: Moderna galerija, 1997).

prepoznaval specifičnost lokalnih scen, to je specifičnost njihove zgodovinske izkušnje.⁸

Sodobna umetnost je kritiko »dominantne modernistične linije« in njenih konceptov izpeljala prek transformacije umetniških postopkov v smeri dematerializacije umetniškega objekta, performativnih, efemernih, prizoriščno specifičnih, participativnih, procesualnih, diskurzivnih, kontekstualnih idr. praks ter izstopanja iz prostorov umetnosti zavoljo umeščanja v širši družbeni kontekst (v življenje). Vendar pa je utemeljevanje sodobnosti nekih praks na opoziciji z modernizmom danes, ko o dominantnosti modernistične paradigme v umetnosti (in širše) težko še govorimo, vsaj vprašljivo: ne le da se filtriranje umetnosti in njenih postopkov v zadnjem desetletju z že uveljavljenimi kategorizacijami in kriteriji selekcije izteče v reprodukciji scene (njenih meja in razmerij moči) ter afirmaciji specifične, že (pred) postavljene tradicije; z afirmacijo »sodobne

umetnosti« tvega tudi afirmacijo dominantnosti z njo povezanega globalnega umetniškega sistema, ki se legitimira prav na podlagi upora proti rigidnim koncepcijam umetnosti modernizma, oblikam njene cirkulacije in njene izoliranosti od življenja, zavoljo osvoboditve in emancipacije ustvarjalnosti, medtem pa zabriše lastno ekskluzivnost in zavezanost procesom sodobnega kapitalizma. Koncepte, pojme in strategije »sodobne umetnosti« je zato smiselno kritično reflektirati prav na točki njihove »aktualnosti«, tj. skladnosti z narekom globalnega umetniškega sistema ter aktualnim družbenim in politično-ekonomskim kontekstom, kar zahteva tudi vpeljavo drugačne koncepcije sodobnosti, ki bi omogočila mišljenje umetnosti zunaj redukcionističnih binarizmov.⁹ A ker je to projekt za neko drugo, daljše in temeljitejše besedilo, bom v pričujočem poskušala zgolj opozoriti na le nekatere prakse, manifestacije in druge momente zadnjega desetletja, ki komplicirajo razmerje med omenjenima »tradicijama« ali pa temeljne pojme in »sodobni umetnosti«

8 Večinoma gre za zgodovinsko izkušnjo socializma, ki je danes v kontekstu nareka evropskih kulturnopolitičnih trendov (v obliki razpisnih financiranj) pogosto oropana svojega političnega pomena in zvedena na kulturno specifikko. Več o tem na primeru razstave *Naši heroji* v Umetnostni galeriji Maribor (2015) in nekaterih drugih lokalnih projektov piše Kaja Kraner za 250. oddajo Art-area na Radiu Študent.

9 Taka pavšalizacija dejansko prepreči aktualizacijo zgodovinskih praks, saj je ta mogoča šele na podlagi prepoznanja nezvedljivosti praks na njihovo dobo (in tradicijo), recimo modernističnih na modernizem in odklonov na avantgarde.

pripisane strategije premeščajo in problematizirajo v odnosu do transformacij konteksta, ki se odvija od devetdesetih let dalje, in okoliščin, v katerih se danes odvijajo ter dobivajo drugačne pomene in učinke.

2012 > Če je apriornost političnosti relacijske in participativne umetnosti za Claire Bishop¹⁰ vprašljiva z vidika nevtralizacije antagonistične narave javne sfere (in s tem depolitizacije), je v zadnjem desetletju pod vprašaj postavljena tudi z vidika reprodukcije načinov izkoriščanja dela v sodobnem kapitalizmu.

V času protivladnih protestov in vse glasnejše kritike neoliberalne politike izide knjiga Bojane Kunst *Umetnik na delu*, ki poskuša poteze sodobnega umetniškega dela (in dela v umetnosti) kritično premisliti v odnosu do postfordističnih načinov proizvodnje, performativnega, vidnega in komunikativnega dela, ki se približuje političnemu delovanju, a hkrati (prav zato) izgublja svoj politični potencial.¹¹ Nevarno bližino umetnosti in sodobnega kapitalizma prepozna prav v avantgardnih postopkih približevanja med

umetnostjo in življenjem, ki so v 20. stoletju predstavljali predvsem potencial emancipacije, v kontekstu vstopanja življenja (subjektivnosti, družbenosti, časovnosti, gibanja) v središče sodobne proizvodnje pa stojijo v jedru izkoriščanja in kapitalizacije človeških moči. Zato v nasprotju s »problematično politizacijo umetnosti v zadnjih dveh desetletjih«, ki jo je neprestano zanimala politična dejavnost, a je ostala brez učinka, odmaknjena od politične javne sfere, Kunstova možnost politizacije umetnosti in artikulacije njene družbene vloge išče prav v radikalizaciji danes zabrisane ločnice med umetnostjo in življenjem (življenjem in delom)¹² oziroma v njeni

10 Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* št. 110 (2004).

11 Več o tem tudi: Paolo Virno, *Slovnica množstva. K analizi oblik sodobnega življenja* (Ljubljana: Krtina, 2003).

12 V tem okviru je mogoče misliti tudi skupinsko razstavo *Zaradi dopusta zaprto!* (kuratorica: Alenka Gregorič, Galerija Škuc, 2009), ki deklarativno gesto, kot se je lahko spomnimo na primer iz konceptualnih projektov šestdesetih let, aktualizira v kontekstu sodobne prekarizacije delovnih pogojev v kulturi in vsesplošne fleksibilizacije dela. Uporabi jo kot sredstvo za problematizacijo transformacije dela, ki so jo napovedali prav procesi dematerializacije umetniškega objekta, torej tudi zapiranje galerij (ki umetnost žene v prostore življenja). Kot napoveduje naslov, je bila galerija v času razstave zaprta, »sodelujoči umetniki so prejeli simbolno vsoto denarja, da se jim omogoči dan plačanega dopusta, osebje galerije pa si je vzelo pravico do počitka in prostega časa«. Razstavni projekt, ki je želel »zaobiti predstavitev umetniških projektov, ki se pri tej tematiki po navadi spogledujejo z aktivizmom«, je tako nakazal tudi možnost prevrednotenja apropiirane geste. Ne zapuščanje prostorov umetnosti in

reartikulaciji, ki pa odpira tudi možnost ne-poslušnosti umetnosti (v strategijah lenobe, delati-manj in neproduktivnega potroška) ter s tem njene afirmacije in avtonomije.¹³

Leto pozneje se zgodi 7. triennale sodobne umetnosti v Sloveniji U3 *Prožnost* (2013), ki je izrazito procesualne narave, odvija se na več lokacijah, poleg razstave pa vključuje tudi obsežen program performativnih projektov¹⁴

njenih institucij – v njej je mogoče prepoznati tudi poziv k refleksiji produkcijskih in delovnih pogojev, s katerimi so ti prostori določeni. Objekt razstave torej ni toliko počitek, ki ga omogoči (to bi bilo celo problematično, saj bi šlo v korak s siceršnjim spajanjem dela in prostega časa), ampak bolj sama galerija oziroma tempo in načini njenega delovanja, ki jih diktira lokalna kulturna politika. Za aktualizacijo obratne geste – praznjenja in odpiranja galerij – s povsem drugačnimi učinki glej opombo št. 18.

- 13 Pojem avtonomije se v zadnjem desetletju pojavlja večkrat, v nobenem primeru pa ne gre za vračanje k razumevanju avtonomije umetnosti kot izolacije od družbe, ki naj bi rezultirala v depolitizaciji modernistične umetnosti. (Na tem mestu gre spet za poenostavitev, ki legitimira zahteve po ponovni politizaciji umetnosti v smeri neposrednega političnega angažmaja, »direktne akcije« ipd. Več o koncepcijah političnega pa nekoliko pozneje.) Kunstova avtonomija razume kot »postavljanje meje med umetnostjo in življenjem, ki temeljno določa umetnost prav zato, ker ta razlika več ne obstaja« (Bojana Kunst, *Umetnik na delu* (Ljubljana: Maska, 2012), str. 125).
- 14 Trend prestopanja performativnih praks iz polja sodobnega plesa in gledališča v institucije in razstave sodobne umetnosti je mogoče misliti v razmerju do performativne narave sodobnih (postfordističnih) načinov dela (glej Virno, *Slovnica mnoštva*), kar deloma pojasni tudi vse večjo dogodkovno in

in posvetov. V ospredje postavi predvsem skupnostne načine dela/delovanja, samoorganizacije in povezovanja kulturnih akterjev (kot strategije preživetja v zaostrenih in prekarnih delovnih razmerah), ki v nekaterih primerih postajajo tudi vsebina njihovega dela. Vendar pa je sodelovalne, povezovalne, skupnostne, procesualne, diskurzivne, participativne ipd. umetniške prakse ter prakse organiziranja in delovanja v polju kulture treba hkrati misliti v bližini modelov delovanja, ki jih narekuje aktualna kulturna politika. Ravno na tem mestu bi bila nujna natančna artikulacija morebitnih odklonov in razlik, ki je triennale ni izpeljal, pa tudi premislek procesualne in performativne forme razstave in njene vloge v (re)produkciji sodobnih pogojev dela.¹⁵ A da bi se izognili generalizaciji (tako

procesualno naravnano razstav oziroma razstavnih projektov.

- 15 S svojo formo je triennale spodbujal in ustvarjal pogoje za povezovanje, komunikacijo, debatiranje, srečevanja, mobilnost, pretočnost, druženje itn., ki pa so *de facto* tudi značilnosti delovanja v mreži, »delovnega mesta« razpršenega prekariata. Primer take oblike prilagajanja novim pogojem dela in ritmom trga je, kot v knjigi *Your Everyday Art World* piše Lane Relyea, recimo tudi razstava kot platforma, ki se v tem kontekstu kaže kot idealna podporni struktura za fleksibilizirano, mrežno in projektno delo, saj je dovolj ohlapna in zato odzivna, da omogoči neprestano, hitro in pravočasno adaptacijo v skladu s potrebami novih projektov, sodelavcev

praks kot okoliščin), je odporniške potenciale strategij (samo)organizacije¹⁶ smiselno iskati kvečjemu na podlagi upoštevanja njihovih lastnih specifik in tudi specifik posameznih (lokalnih) kontekstov, v katerih se odvijajo.

Recimo: v času Evropske prestolnice kulture (Maribor, 2012) se vzpostavita dva

ali obiskovalcev/udeležencev. Premislek posledic obračanja umetnostnih institucij k bolj prehodnim in prepustnim, torej bolj fleksibilnim oblikam prostorov – stran od statičnih razstav, stalnih zbirk in avtonomne umetnosti, ki je razumljena kot nekomunikativna – pa je z nekega drugega vidika, tj. prek koncepta »dogodka«, poskušal izpeljati 29. mednarodni grafični bienale *Dogodek* (kuratorica: Beti Žerovc, MGLC, 2011).

- 16 Apriorno pripisovanje subverzivnosti samoorganiziranemu delovanju (in posledično strategijam DIY), ki se v zadnjem desetletju pogosto pojavlja (zlasti ko je govor o mlajši generaciji kulturnih akterjev), je treba vzeti z zadržkom. Če je bila včasih samoorganizacija v domeni t. i. alternativne scene in je pomenila oblike nehierarhičnega, odprtega, neodvisnega delovanja, lahko danes predstavlja tudi obliko sprejemanja nareka neoliberalnega modela kulturne politike, katerega skrajni primer je status samozaposlenega v kulturi.

Samoorganizacija logike DIY lahko danes namesto avtonomnega posameznika označuje tudi kreativnega subjekta kot prostega agenta, ki mu samoorganizacijske sposobnosti omogočajo hitro projektno vezano vpenjanje v lokalne kontekste in spletnje socialnih odnosov brez obveznosti ter prav tako hitro razvezavo od njih in vrnitev v cirkulacijo v globalni mreži umetniškega sveta. DIY je tako oblika, ki danes lahko odlično ustreza mrežni socialnosti in delu, ki ju narekujejo pogoji v sodobnem kapitalizmu (več o tem glej: Lane Relyea, *Your Everyday Art World* (The MIT Press, 2013), pa tudi že omenjeno knjigo Bojane Kunst, *Umetnik na delu*).

samoorganizirana prostora/projekta, ki ju ne gre zvajati preprosto na trajnostne učinke EPK-ja, saj večji pomen kot v času svojega vznika morda nosita danes, v zatišju, ki je sledilo. Logika razpisne politike Mestne občine Maribor, po kateri se sredstva za kulturne programe dodeljujejo praktično vnačaj¹⁷ ter od katere je odvisna večina manjših društev in drugih nevladnih producentov, v bistvu zahteva, da se izvedba programov namesto na javna sredstva zanaša na simbolni kapital vpletenih kulturnih akterjev. Na podlagi izkušnje take logike se je vzpostavil kolektiv Rezidenca Maistrova (2012), njegovo delovanje, ki se je začelo z organiziranjem razstav v zasebnem stanovanju iniciatorke (pozneje pa tudi v stanovanjih prijateljev in drugih podpornikov), pa predstavlja radikalizacijo s strani sistema izsiljenih modelov delovanja, v katerih se produkcija zanaša na zaupanje in solidarnostno podporo kolegov, sodelavcev in drugih somišljenikov. »Skratka na principe deljenja, solidarnosti ter so-delovanja med organizacijami in akterji na podobnem položaju kot tudi pomoč potencialnih

- 17 Zato se program čez leto izvaja brez zagotovila, da bodo sredstva za poplačilo stroškov in honorarjev dejansko dodeljena.

‘odjemalcev’ programov.«¹⁸ Bolj kot razstavo je kot produkt kolektiva zato mogoče misliti produkcijo same skupnosti, ki se je vpleta-la v organizacijo razstav in spletala okrog nje. Čeprav so razstave v stanovanjih in pri-jateljske izmenjave, ki jim pritičejo, zgodo-vinski fenomen, pa gre tudi za pomembne razlike. Bolj kot reakcija na ideološko cenzuro spornih vsebin se danes pojavljajo kot odziv na cenzuro, ki je stranski učinek politike za-ostrovanja produkcijskih okoliščin: »v prime-ru sodobnih produkcijskih načinov opazuje-mo nekoliko drugačne modele ‘prijateljstva kot strategije preživetja’, kjer ne gre izključno za ‘nestrokovne prijateljske naveze’, temveč v veliko primerih za solidarnost, so-delova-nje prijateljev ali vzpostavljanje prijateljstev skozi kontinuiteto sodelovanj in srečevanj.«¹⁹ Tako vzpostavljene relacije torej služijo kot podporne mreže sicer prekarnih ustvarjal-cev, ki se včasih formalizirajo tudi v izobra-ževalno-raziskovalno-produkcijskih platfor-mah, kakršna je recimo GT22²⁰ (2012–), ki jo

upravlja fundacija Sonda. Slednja je v bistvu eden izmed projektov umetniškega kolekti-va son:DA, katerega praksa predstavlja tudi interveniranje v organizacijo kulturnega polja in grajenje »podpornih« struktur (in-stitucionalnih, finančnih, socialnih idr.), ki produkcijo umetnosti šele omogočajo. Če gre kje iskati razliko glede na siceršnje organizi-ranje kulturnih akterjev v društva, zavode ali druge nevladne organizacije (porast katerih je v devetdesetih letih obljubljal neodvisnost od rigidnih državnih umetnostnih institucij, rezultiral pa v odvisnosti od državnega ali evropskega javnega financiranja in podreja-nju delovanja logiki in kriterijem projektnih razpisov), je to verjetno na točki, kjer son:DA funkcionira kot (re)organizatorska sila, ki (za zdaj) v obstoječo strukturo sistema interveni-ra z odpiranjem mest (kot/za) potencialnosti (za neke druge (vsebine, akterje, pristope, strukture ...)) in ne privatizacije.²¹

18 Iz osebne korespondence z Lucijo Smodiš, eno od pobudnic projekta RM.

19 Kaja Kraner, »Mariborska alternativa«, *Pogledi.si* (6. 10. 2014).

20 V prostorih na Glavnem trgu 22 v Mariboru, ki so jih v brezplačno rabo pridobili od zasebnikov, trenu-tno delujejo različna društva in posamezniki, med

drugim najdemo tam tudi knjižnico, skejterski park, hekerski laboratorij, spletni radio, fotografski muzej in sedež Transnacionalne gverilske umetniške šole.

21 Nekateri poskusi vzpostavljanja paralelnih instituci-onalnih in parazitskih struktur iz devetdesetih let se namreč namesto strategij odpiranja prostora (razpi-ranja novih mest) in rahljanja hierarhij, ki konstitu-irajo dominantno sceno, v zadnjem desetletju vse bolj preobražajo v strategije dominacije prostora in sredstva legitimacije, krepite lastne moči oziroma

Delovanje RM-ja, GT22 in drugih podobnih iniciativ pa s poskusi vzpostavljanja skupnosti (in skupnega) odpira tudi vprašanja, povezana z javnim prostorom. Ob tem poudarek ni na »umetnosti v javnem prostoru«, na izstopanju umetnosti iz institucij v »zunanost« (kot umeščanje v prostor družbenega, prehod od objekta k prostorsko specifičnim in relacijskim praksam), ampak bolj na vprašanjih, kako (ne nujno umetniške) prakse sodelujejo v konstrukciji javnega prostora in s tem povratno reartikulirajo tudi prostore umetnosti.²²

zasedanja ključnih pozicij moči. Odpiranje mest ima tako več opraviti z ekskluzivnostjo (in avtorsko instanco) kot z deljenjem dostopa (torej s skupnim).

- 22 Prostori umetnosti so seveda vedno že tudi prostori javnosti. Vprašanje je, kakšne javnosti. Pojem javnega prostora ima navadno demokratične konotacije, v kontekstu liberalnega diskurza pa je definiran kot prostor konsenza in pluralizma. Kako lahko umetniške prakse sodelujejo v vzdrževanju dominantne politike in konstrukciji takega na videz nekonfliktnega demokratičnega prostora, ki ga promovira, na primeru razstave Viktorja Bernika (Mala galerija, Moderna galerija, 2009) pokaže Jovita Pristovšek. V projektu *Brez naslova* Bernik vrata popolnoma prazne razsvetljene Male galerije na Slovenski cesti v Ljubljani pusti na stečaj odprta 24 ur na dan v celotnem času trajanja razstave. Svojo gesto izpraznitve galerije in njene izpostavitve nepredvidljivosti »ulice« (v času razstave sta dva druga umetniška kolektiva izvedla tudi nenapovedani intervenciji v prostor) definira kot ukinjanje simbolne meje, ki notranjost galerije loči od pločnika, ter s tem kot »radikalno in tvegano konkretizacijo javnega prostora«. Vendar pa, kot pravi Pristovškova, »popolna izpraznitev galerije, ki se pokaže v formi

Kolektiv TEMP, ki svoje delovanje leta 2004 začne s prostorskimi akcijami v obliki postavitve mobilnega paviljona najprej na parkirišču za Fakulteto za arhitekturo, pozneje pa tudi na drugih lokacijah po Ljubljani, v ospredje postavi debato o izginjanju javnega prostora, namembnosti javnih površin in zapuščenih prostorov v mestu. Te začasne okupacije, katerih fokus ni bil toliko sam prostor kot pa eksperimentiranje z grajenjem začasnih skupnosti, TEMP razume kot »aktivacije prostora«, ki lahko odprejo možnost mišljenja alternative danemu.²³

2006 > Delovanje TEMP-a dobi realne učinke (za katere si je kolektiv prizadeval) s priključitvijo širši iniciativi, ki na začetku leta

bele kocke, prej predstavlja skrajno problematično gesto, ne samo, če smo jo mislili v kontekstu dolgotrajne prenovne Moderne galerije, temveč tudi zato, ker se na nivoju forme popolnoma normalizira gesta izpraznitve, ki rezultira v reprezentaciji javnega prostora kot izpraznjenega kakršne koli ideologije, demokratičnega in dostopnega vsem« (Jovita Pristovšek, »Praznina, ki ustvarja diskurz, in diskurz, ki ustvarja praznino«, *Tribuna* (Ljubljana) 51, št. 2 (2010)). Gre torej za depolitizirajočo gesto »praznjenja terena«, ki prostor očisti antagonizmov in bojev, prek katerih je vzpostavljen in vzdrževan.

- 23 Povzemam iz: »TEMP at ROG (temporary presence)«, intervju z Bojano Piškur, 2006. Dostopno na: <https://schizocurating.files.wordpress.com/2013/04/temp-at-rog.pdf>.

izvede prostorsko-politično intervencijo in zasede zapuščeno, v devetdesetih letih zaprto tovarno Rog. Kot pišeta Andrej Kurnik in Barbara Bezec,²⁴ gre akcijo razumeti kot politično gesto reappropriacije javnega prostora, kot kritiko procesov njegove privatizacije. Zasedba s predajo odločanja o namembnosti prostora v roke samoorganiziranim posameznikom in skupinam iz neprofitnega sektorja, ki začnejo realizirati neodvisno produkcijo kulturnih in socialnih vsebin, reagira na pasivnost lokalne politike, ki prazne prostore prepušča propadu oziroma jih obnavlja v skladu s kapitalskimi interesi. Okupacija zato hkrati vzbudi tudi vprašanja o možnosti demokratizacije in spreminjanja javnih prostorov ter institucij kulturne, umetniške in družbene produkcije v prostore skupnega.²⁵

2013 > Debat o privatizaciji javnega prostora, gentrifikaciji in aktualni politiki, ki

kulturo vidi le v okvirih kulturnega turizma ali kreativnih industrij, ter o krčenju prostorov neodvisne kulture je, recimo, ponovno odprl tudi dogodek »Odvisni od neodvisnosti: simpozij o aktualnem stanju slovenske neodvisne kulture«,²⁶ ki ga je leta 2013 ob 20. obletnici AKC-ja Metelkova²⁷ priredil Radio Študent. Ob tem pa gre razmišljati nekoliko bolj kompleksno; najprej je treba opustiti pogosto samoumevno pogojno zvezo med neodvisnostjo in alternativnostjo, iz katere navadno, če se neodvisnost razume v finančnem smislu (in večinoma je tako), sledi zgolj to, da se alternativnost plača z neplačanim delom in prekarizacijo. Nadalje: alternativnost tudi ni nekaj, kar je prostoru lastno ali dodeljeno (s tem pa tudi vsemu, kar se vanj umešča) – če je prostor učinek specifičnih relacij, posledica specifičnih bojov (ki jih koncepcija demokratičnega prostora kot konsen-

24 Andrej Kurnik, Barbara Bezec, »Resident Alien. The Rog Experience on the Margin«, v: G. Kim et al., *New Public Spaces. Dissensual Political And Artistic Practices in the Post-Yugoslav Context* (2009).

25 Eden od rezultatov zasedbe je tudi vzpostavitev Socialnega centra Rog, ki predstavlja prostor kritike in odpora proti sodobnim modelom izkoriščanja, zatiranja, kriminalizacije in diskriminacije ter mesto vpenjanja v širši prostor političnega boja, povezovanja z različnimi civilnimi iniciativami in družbenimi gibanji.

26 V medijih se pojavljata dva različna naslova, drugi je »Odvisni o neodvisnosti«, ki pomenljivo spremeni fokus debate. Večina »neodvisne« scene je pravzaprav odvisna od istega vira financiranja iz javnega proračuna, iz katerega se financirajo tudi javne institucije. Po drugi strani pa je finančna neodvisnost večinoma možna le na podlagi vpletanja »neodvisnih« akterjev v odvisnost na nekih drugih (delovnih) mestih.

27 Leta 2013 izide tudi tematska številka *Časopisa za kritiko znanosti* (ČKZ), posvečena AKC-ju Metelkova mesto.

za utaji²⁸), če je konstruiran skozi postavljanje meja, skozi izključitev, je alternativnost šele učinek njegovega aktivnega tvorjenja. To pa jo postavlja na stran delovanja in pomeni, da ne more biti pridobljena ali priborjena, ampak je lahko le vedno znova izbojevana. Če je prav prizadevanje za izstop umetnosti iz institucij v zunanost (življenje) rezultiralo v institucionalizaciji življenja in ponotranjenju institucije, oziroma natančneje, izpostavilo to, da institucija nikoli ni bila vezana zgolj (ali pa sploh nikoli ni bila vezana) na specifične fizične prostore (produkcije, razstavljanja, distribucije, hranjenja) umetnosti, ampak je bila vselej kompleksno družbeno polje, »internalizirana in utelešena v ljudeh (...) v naših kompetencah in konceptualnih modelih«, ²⁹ pa to torej pomeni, da »zunanost« ni neka danost (v smislu fizičnega prostora ali obstoječih praks), v katero bi bilo mogoče preprosto izstopiti ali se je poslužiti. Meja med (institu-

cionalizirano) notranjostjo in (alternativno) zunanostjo tako ni preprosto potegnjena z robom zgledno tlakovane muzejske ploščadi niti ni več tako na prvi pogled očitna.³⁰

V te samoumevne zveze in razmejitve je intervenirala »odtujitev« umetniških del z razstave Marije Mojce Pungerčar v galeriji Alkatraz na Metelkovi, ki se je zgodila mesec dni po omenjenem simpoziju. Skupina neznancev je odtujila umetniška dela, ki so nastala v okviru projekta *Socialdress* (ki se je predhodno odvijal v RogLabu),³¹ v katerem so prostovoljke na tekstilne izdelke vezle protestniške slogane z nedavnih vstaj. Intervencijo,

28 Več o antagonistični naravi javnega prostora glej Chantal Mouffe, »Umetniški aktivizem in agonistični prostori«, *ŠUM, revija za kritiko sodobne umetnosti* (Ljubljana) št. 2 (2014), pa tudi Rosalyn Deutsche v knjigi *Evictions. Art and Spatial Politics* (The MIT Press, 1996).

29 Andrea Fraser, »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, v: A. Alberro, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (The MIT Press, 2009).

30 Oziroma prav kadar forme, ki jih je proizvedlo neko alternativno delovanje, jemljemo za sredstvo identifikacije delovanja kot alternativnega, sodelujemo v spreminjanju alternative v stil in kulturo, ki jo potem hodijo ogledovat skupine turistov. In takrat smo alternativnost že izgubili (oziroma če jo mislimo ravno kot posledico postavljanja razlike/odklona, je nikoli niti ne moremo zares obdržati).

31 RogLab je pilotni projekt Centra Rog (predloga MOL-a za prenovo prostorov nekdanje tovarne). Namen RogLaba, ki v kontejnerski enoti za poslopjem tovarne izvaja različne delavnice in usposabljanja, je »v malem merilu razvijati in v praksi preiskovati vsebine, partnerstva in načine delovanja, ki bi po prenovi nekdanje tovarne lahko našli svoje nadaljevanje in nadgradnjo v novem Centru Rog« (vir: www.roglab.si). Aterji zasedene tovarne Rog in Metelkove kritizirajo RogLab prav zaradi njegovega sodelovanja pri projektu preoblikovanja Roga v Center Rog, ki nujno vključuje premestitev, izgon ali pa institucionalizacijo samoniklih dejavnosti in družbenih iniciativ, ki trenutno delujejo v Rogu.

ki je dvignila kar precej prahu in pripeljala do par posvetov, bi bilo preveč preprosto zvajati na umetniško akcijo (in tradicijo), saj ravno s svojo konfliktnostjo (med kriminalnim dejanjem, protestno akcijo in umetniško gesto) izpostavi antagonizme, ki prostor, v katerega intervenira, prečijo in katerih zabrisovanje (ki je v domeni dominantnega demokratičnega konsenza) rezultira v depolitizaciji javnega prostora. Poleg odpiranja vprašanj o kritičnem potencialu umetniških praks, relaciji med vsebino in načini njene produkcije, mejah med alternativno in uveljavljeno kulturo, vlogi umetnosti v procesih gentrifikacije in privatizaciji skupnega pa zahteva tudi ponoven premislek praks politične umetnosti³² ter razmerja med umetnostjo in politiko.³³

32 Za konceptualizacijo politične umetnosti kot »artivizma« – povezave umetnosti in političnega aktivizma – glej: Aldo Milohnić, *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (Ljubljana: Maska, 2009). Za poskus reartikulacije in rekonceptualizacije »artivizma« in političnosti umetnosti (pa tudi umetnosti v javnem prostoru) glej: Kaja Kraner, »Težave z 'izstopom'. Režim umetnosti in poskus (re)definicije artivizma«, *Praznine. Glasilo za arhitekturo, umetnost in bivanjsko kulturo* št. 5 (2013).

33 V kontekstu problemov, opisanih v zadnjih dveh odstavkih, bi lahko mislili tudi neko drugo, precej neopaženo intervencijo, ki je v obliki napisa/grafita »A GRAFITE BI MEL?« posegla na fasado MGLC-ja ravno v času, ko je ta v svojih prostorih na razstavi *Street Art* (2006) razstavljala »ulično umetnost«, in jo je institucija zelo hitro tudi prepleskala/izbrisala.

2009 > Odpre se razstavni projekt *Kako misliti partizansko umetnost?* (Jože Barši, Miklavž Komelj, Lidija Radojevič in Tanja Velagić, Mala galerija, Moderna galerija, Ljubljana), ki poskuša – brez zvajanja partizanske umetnosti na zgodovinski moment njenega nastanka in zaklepanja njenih potencialov v preteklost – aktualizirati vprašanje o možnosti reaktivacije partizanske geste v umetnosti v sodobnem kontekstu. Razstava kot svoje izhodišče postavlja istoimensko knjigo Miklavža Komelja, v kateri avtor poskuša premisliti vlogo (partizanske) umetnosti v revolucionarnem gibanju in nakazati možnost mišljenja političnosti umetnosti onkraj aplikacije aktualne politike na umetnost oziroma brez zvajanja družbenotransformativnega potenciala umetnosti na potrebe revolucionarnega boja. Komelj artikulira razliko med političnostjo umetnosti in politizacijo (v imenu slednje »dobimo umetnost-brez-umetnosti kot politiki-brez-politike, ki reprezentira

Anonimna intervencija je problematizirala depolitizacijo grafitarske dejavnosti, ki se izvaja (včasih to počnejo tudi sami grafitarji) prav z zvajanjem grafitarstva na »umetnost«, kar dejansko rezultira v izničenju intervencijskega potenciala grafita in njegovi redukciji na ulični dekor (ki seveda dobro služi tudi gentrifikaciji); več o institucionalizaciji grafitov v članku Vasje Lebariča, »Grafiti + institucija = šmin-ka«, *ČKZ* št. 231/232 (2008).

odsotno politiko»³⁴) ter s tem predlaga problematizacijo politiziranih umetniških praks v sodobnem kapitalističnem kontekstu, ki zgolj reprezentirajo odsotno politiko in zato lahko kot »oaza svobode«³⁵ služijo kapitalističnemu sistemu, lastne protikapitalistične tendence pa nevtralizirajo. Političnost partizanske umetnosti, ki »je imela za izhodišče prelom ne le z dotedanjim umetnostnim, ampak najprej z družbenim in političnim sistemom«,³⁶ Komelj prepoznava prav v tem, da tega preloma ni zgolj simbolno reprezentirala, »ampak je bila v njem udeležena, ko je nastajala na bojnih pozicijah. Ta umetnost je resnično politična zato, ker na teh pozicijah ni nastopala kot nadomestek za politiko.«³⁷ Vendar pa je, kot piše Komelj v spremnem besedilu na razstavnem listu, prav povezuje s konkretnim političnim bojem od umetnosti zahtevala tudi samokritiko – ravno s problematizacijo »postavk v buržuazni koncepciji umetnosti, ki so strukturno omogočale povezavo umetnosti s fašizmom na ravni 'estetizacije politike',« pa se je pokazala tudi

»druga, ireduktibilna avtonomnost umetnosti, ki ni meščanska in je ni mogoče zvesti na avtonomijo kulturne sfere. Ta avtonomnost nastaja kot prostor, ki ga odpirajo konkretne umetnostne formulacije (...) Avtonomnost, ki je prav v tem, da umetnosti ne moremo zvajati na njo samo.«³⁸

2007 > REARTIKULACIJA. Izid prve številke časopisa naznani delovanje skupine Reartikulacija (Marina Gržinić, Staš Kleindienst, Sebastian Leban in Tanja Passoni), ki začne z direktno analizo in kritiko globalnega kapitalizma ter z njim povezanih procesov razgradnje socialne države, privatizacije javnega prostora in normalizacije fašističnih diskriminatornih, šovinističnih, rasističnih in nacionalističnih tendenc. Diskurzivno-intervencijska in samoorganizirana³⁹ platforma Reartikulacija na lokalni in

34 Miklavž Komelj, *Kako misliti partizansko umetnost?* (Ljubljana: Založba *cf., 2009), str. 352.

35 Prav tam, str. 351.

36 Prav tam, str. 352

37 Prav tam.

38 Prav tam, str. 353. Partizanska umetnost je pozneje umeščena v novo stalno postavitev izbora del iz nacionalnih zbirk Moderne galerije 20. stoletje. *Kontinuitete in prelomi*, ki je v Moderni galeriji na ogled od leta 2011.

39 Za reartikulacijo samoorganizacije v smeri ekstremne oblike organizacije kot reakcije na ekstremne pogoje delovanja v kontekstu globalnega kapitalizma in njegovih procesov formatiranja subjektivnosti glej Marina Gržinić, »Reartikulacija: from Self-Organization towards Extreme-Organization«, *Reartikulacija* št. 4 (2008).

mednarodni ravni z brezplačno distribuira-
nim časopisom, spletno stranjo, simpoziji in
umetniškim delovanjem⁴⁰ poskuša poseči v
javni prostor, da bi ga odprla kot prostor po-
litične aktivacije. Vendar pa je prizadevanja
Reartikulacije treba razlikovati od nekaterih
praks »politične« umetnosti, ki so ji sledile,
čeprav je prav Reartikulacija na lokalni umet-
niški sceni odprla možnost za nastop bolj
eksplicitno političnih vsebin. Logika njene
intervencije se namreč ne odvija zgolj na vse-
binski ravni z vpeljavo specifičnih teorij in
perspektiv (post- in dekolonialne, queer idr.),
torej z aplikacijo političnih vsebin/tematik
na umetniško prakso. Ne gre ji torej ne za

ohranjanje razmejitev med načeloma ločeni-
mi področji niti za njihovo spajanje, ampak za
križanje in kontaminacijo, ki je v bistvu inter-
vencija v same meje med umetnostjo, politi-
ko, aktivizmom in teorijo ter ki zahteva tudi
njihovo reartikulacijo. Reartikulacija tako ne
povzroči le vdora teorije v polje umetnosti,
ampak prav s tem zahteva kritičen premi-
slek strategij in pozicioniranja umetnosti –
gre ji »za politiko sodobne umetnosti in za
vprašanje, ali je sodobna umetnost zmožna
poseči in spremeniti kapitalistične odnose
izkoriščanja, ki vladajo v širšem družbenem
kontekstu«.⁴¹ Zahteva torej refleksijo in vzpo-
stavitev možnosti umetnosti, da artikulira in
intervenira v pogoje lastne produkcije – mož-
nosti njene politizacije.

40 Reartikulacija je od samega začetka delovala tudi kot orodje povezovanja in iskanja zavezništov z lezbičnimi in queer pozicijami v Ljubljani ter tudi s pisci, aktivisti in umetniki iz nekdanjih jugoslovan-
skih republik in širšega mednarodnega prostora, zlasti s spletno platformo ter organizacijo razstav-
nih projektov in predstavitev. Primer je, recimo, mednarodni raziskovalni projekt, ki je z razstavo
Zakon kapitala: Zgodovine zatiranja (Mestni muzej Ljubljana, 2009) in simpozijem *Razveza od kapitala
in kolonialne matrice moči* (sodelujoči: Subhabrata Bobby Banerjee, Lina Dokuzović, Marina Gržinić,
Ana Hoffner, Sebastjan Leban, Šefik Šeki Tatlić in Goldie Osuri) kritično naslovil sedanjost (ter zgodovinsko) vlogo kapitala pri (de)regulaciji vseh druž-
benih procesov. Strategije Reartikulacije je mogoče misliti tudi vzporedno s takratnim umetniškim de-
lovanjem večine njenih članov – Marine Gržinić in tandema Leban-Kleindienst.

2008 > V ljubljanskih knjigarnah so v okviru razstavnega projekta *Muzej na cesti* na voljo brezplačni izvodi knjige *Kapital* kot rezultat projekta Jožeta Baršija *Branje Kapitala*. Projekt *Branje Kapitala*, ki rezultira v 700-stranskem paketu nevezanih listov, je natančen prepis slovenskega prevoda Marxovega *Kapitala*, ki je v tistem času skorajda povsem

41 Reartikulacija, »O projektu«, *Reartikulacija* št. 3 (2008).

izginil iz obtoka. Barši Kapital pretipkuje od leta 2007, ko se pridruži prebiranju prve knjige Marxovega *Kapitala* v okviru študijskega seminarja Delavsko-punkerske univerze.⁴² Čeprav s specifičnim tekstom kritike politične ekonomije intervenira v prostor, v katerem je bila Marxova teorija od devetdesetih z vzponom neoliberalizma zapostavljena, pa ne gre preprosto za dostavljanje pomembnih (političnih) vsebin. Barši *Kapital* predlaga v ponovno branje, vendar ne zato, ker ga je pač treba prebrati (zaradi mode ali splošne izobrazbe), ampak da bi se *Kapital* z branjem redefiniral. Ta in tudi drugi Baršijevi projekti branj, predavanj, govorov, komentarjev ipd. (skupaj predstavljeni na Baršijevi pregledni razstavi v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova, 2013) namreč branje izpostavijo kot izrazito materialno prakso. Pretipkavanja, prepisovanja, dopisovanja in podčrtovanja so »materializacija tiste tanke

črte, ki loči tekst od samega sebe (...) in ga prestavlja v nove registre.« Gre torej za postavitev ločnice, ki branje pravzaprav žene in poziva »k nadaljevanju, k temu, da ugledamo tekst kot prostor novih možnosti in drugačnega smisla.«⁴³ Šele prepoznanje tega zamika (med *Kapitalom* in Kapitalom) pa na mestu gotovosti in razumevanja odpre prostor za tuhtanje in misel, prostor za (emancipacijo) bralca in aktualizacijo Kapitala. Ob tem prerazporeja tudi dodelitev pozicij in ustaljena razmerja med avtorjem in bralcem, teorijo in prakso, objektom in idejo. A brezkompromisno: Kapital lahko kot paket/objekt postavimo na ogled na polico (ali v galerijo). Da bi ga *brali*, pa ga je treba vzeti s podstavka, odviti celofan in pustiti, da razpade. Čeprav gre za prehod od objekta k branju, pa tega ne gre razumeti v liniji postopkov dematerializacije umetniškega objekta za voljo bolj relacijskih, diskurzivnih ipd. praks. Razdrtje objekta (paketa Kapital) nas šele so- oči z branjem kot materialno prakso.

Pregledna razstava Jožeta Baršija (MSUM, 2013) pa je osvetlila tudi možnost za drugačen pristop k izobraževanju, učenju, znanju,

42 Omenjeni študijski bralni seminar je bil del večletnega teoretskega prizadevanja DPU-ja za reaktualizacijo Marxove misli in rehabilitacijo kritike politične ekonomije, ki je bila s tranzicijo in neoliberalizmom odrinjena v socialistično preteklost. Kot rezultat tega projekta leta 2010 izide knjiga *Postfordizem: Razprave o sodobnem kapitalizmu* (Ljubljana: Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije). Tri leta pozneje pa v sodelovanju z DPU-jem izide tudi tretji ponatis slovenskega prevoda prve knjige Marxovega *Kapitala* (Ljubljana: Založba Sofia, 2013).

43 Oba citata: Mladen Dolar, »Tanka črta«, v: *Jože Barši.+MSUM, Muzej sodobne umetnosti Metelkova*, 19. 3. – 6. 5. 2013 (Ljubljana: Moderna galerija, 2013), str. 475.

sodelovanju ter drugim pojmom in praksam, ki so povezani s pedagoškim trendom⁴⁴ v sodobni umetnosti. Baršijevi projekti, tudi ko se povezujejo z njegovo profesorsko vlogo na akademiji, ne merijo na vzpostavljane konsenza z

ukinjanjem ločnice oziroma izenačevanjem ali pa s svobodnim menjavanjem vlog med umetnikom, kuratorjem, udeleženci in umetniškim delom, kot ga najdemo v mnogih pedagoških projektih s participativno noto.⁴⁵ Recimo kratki govori, ki jih Barši izvaja na semestrskih obhodi Akademije za likovno umetnost in oblikovanje (2010–), funkcionirajo kot intervencija v povsem zbirokratiziran postopek pregledovanja in vrednotenja študijske produkcije na akademiji. Posežejo v protokol kot tujek ali motnja, ki odpre prostor za drugačno misel in prakso – ter posledično drugačno akademijo. »Učenje je mešanje teles, ki omogoči srečanja in posledično tudi spore, konflikte,« pravi Barši.⁴⁶ Gesta vzpostavljanja zamika je konfliktna gesta. Ne spoji, ampak redistribuira do tedaj jasno oddeljena področja, sposobnosti in vloge ter je v tem smislu zato tudi politična.⁴⁷

44 Videti je, da so pedagoške dejavnosti in forme (posveti, delavnice, predavanja, vodstva, knjižnice, arhivi, bralni seminarji in eksperimentalne šole) postale stalnica razstavnih projektov in programov institucij sodobne umetnosti, ta tendenca, ki jo definira »pedagoški obrat« (glej: P. O'Neill in M. Wilson, *Curating and the Educational Turn* (Amsterdam: Open Editions, 2010)), pa v lokalnem prostoru v ospredje stopi v zadnjem desetletju v kontekstu procesov standardizacije in privatizacije javnega izobraževanja, ki naj bi jim predstavljala kritično alternativo. S kritiko širših družbenih in politično-ekonomskih procesov, ki vodijo transformacijo univerzitetnega polja v omenjeni smeri, ter refleksijo izobraževalne vloge umetniške institucije in njene vpetosti v te procese pa naj bi take prakse institucijam omogočale tudi neko mero samokritike. S črpanjem tako iz institucionalne kritike kot radikalnih pedagoških praks prejšnjega stoletja (proste univerze, radikalno izobraževanje) si s samoorganiziranimi, horizontalnimi, participatornimi praksami skupnega učenja, ki omogočajo demokratizacijo dostopa do znanja in orodij produkcije vednosti, enakopravno izmenjavo in deljenje idej ter fleksibilnost, da se lahko prilagajajo trenutnim potrebam in iniciativi udeležencev, prizadevajo za prevrednotenje družbene vloge institucije umetnosti, za transformacijo hierarhične in avtoritarne ustanove v odprto, javno in demokratično. Prav v tem pa so lahko tudi nevarno blizu demokratičnemu pluralizmu, ki zagotavlja prostor, izpraznjen antagonizmov – ali prostor »varne« participacije v družbenem, ki je v bistvu lahko tudi socializirana izolacija (več o slednji v predavanju Bojane Kunst, »What Has Participation to Do With Precarisation«, dostopno na: vimeo.com/126906513).

45 Baršijeva »pedagogika« je bližje »nevednemu učitelju« (glej naslednjo opombo), ki ne ukinja razdalje (da bi učenca naučil svojega vedenja, in ga prav s tem postavlja v pozicijo nevedneža – ustvarja razdaljo), ampak prav predpostavko o neenakosti inteligenc, na kateri je to ukinjanje utemeljeno. S tem pa ne spodnaša le hierarhije položajev in njihove trdnosti, ampak tudi mejo med vednostjo in nevednostjo.

46 Jože Barši, »Govor na otvoritvi razstave *Utopični seminar* v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje: letni semester, junij 2011«, v: *Jože Barši*, str. 462.

47 Tu imamo v mislih Rancièrovo koncepcijo političnosti in emancipacije, na katere se v svojih besedilih nanaša tudi Barši, zato za natančnejšo

2010 > V okviru serije predavanj »Šola teorije umetnosti«, s katerimi se DPU predstavi na šestem trienalu sodobne umetnosti v Sloveniji U3 z naslovom *Ideja za življenje. Realizem in realno v sodobni umetnosti v Sloveniji* (kustos Charles Esche, Moderna galerija, 2010), Miklavž Komelj na začetku svojega prispevka »Fernando Pessoa v partizanskem taboru«⁴⁸ problematizira reduktivnost ločevanja med »notranjim« in »zunanjim«, na katerem temelji koncept razstave *Realizem in realno*, ki družbeno vlogo in potencial umetnosti vidi v »gledanju navzven in ne navznoter« – ne v iskanju »predlogov za nov svet in človeka«, temveč v motrenju, »kakšen je ta, ki ga obkroža.«⁴⁹ Razstava, ki naj bi zavrnila utopične projekcije, kot jih najdemo v nekaterih zgodovinskih avantgardnih praksah, je rajši »poudarila kontinuiteto s tistimi umetniškimi praksami v Sloveniji, v katerih imajo pomembno mesto realizem in tehnike ter tematike zunaj tradicij

larpurlartizma.«⁵⁰ Gre torej za obračanje v »zunanost« – v svet, pozorno motrenje katerega pa nam izkaže, kot z Artaudom komentira Komelj, da sveta še ni, da svet še ni narejen. V tem pogledu »zunanost« ni nekaj, kar obstaja neodvisno od notranjosti in kar bi z realistično metodo preprosto postavljali v vidnost. »Veliko radikalnejše je,« kot pravi Komelj, »prepoznavanje zunanjega v tistem, kar naj bi bilo najbolj notranje.«⁵¹ S tem pa je povezana tudi razlika med realnostjo in realnim (ki je sicer napaka v prevodu naslova razstave iz angleščine v slovenščino), prek katere Komelj, sledeč Lacanovi definiciji Realnega, ki je »tisto, kar ne more biti integrirano v fikcijsko strukturo realnosti,«⁵² izhodiščno polarizacijo zunaj–znotraj še dodatno zaplete. A da se ne bi spuščala v podrobnejše povzemanje Komeljevega eseja, se lahko na tem mestu zaustavimo. V bližini povedanega pa poskušamo misliti neko drugo razstavo, ki se je odvila letos v Galeriji Škuc.

2015 > Razstava *Obljubljene dežele* je predstavila novejša umetniške projekte Marka Požlepa, ki se jim lahko, kot v spremnem

obravnavo (tudi koncepta »nevednega učitelja«) glej Jacques Rancière, *Emancipirani gledalec* (Ljubljana: Maska, 2010).

48 Revidirano besedilo je istega leta natisnjeno v Komeljevi zbirki esejev z naslovom *Nujnost poezije* (Koper: Hyperion, 2010).

49 Maja Megla, »Potrebujemo prenovno in nov pogled na svet« (pogovor s Charlesom Eschejem), Sobotna priloga, *Delo* (12. 6. 2010): str. 32.

50 Iz napovednika razstave na spletni strani Moderne galerije Ljubljana.

51 Komelj, *Nujnost poezije*, str. 126.

52 Prav tam, str. 130.

besedilu predlaga kurator Vladimir Vidmar, približamo prek utopizma, ki je namerno nekoliko ironično v rabi kot sredstvo grajenja izjave »o nujnosti preseganja paralizirajoče družbene letargije z močjo domišljije in idealizma«. Vpeljava utopičnosti (v projektu *Stranger Than Paradise*⁵³ pa tudi nostalgije) kot umetniške strategije poskuša kontrirati apatiji, ki se je pojavila prav z neuspehom preteklih družbenih utopij – izvaja se torej v času in prostoru, ko je utopizem po eni strani odpisan kot sanjarjenje, ki nam odvrča pogled od realnosti, po drugi strani pa je kot utopija zavrnjeno vsako nepristajanje na aktualno družbenopolitično realnost, ki se tako kaže kot edina »realna« opcija. A če utopija kot »prostor, ki ne more obstajati« in hkrati projekcija v prihodnost, ki ji je podrejeno delovanje v sedanjosti, to delovanje spreminja

v Siziſovo delo – delovanje zaradi delovanja, je postopke, ki jih v predstavljenih projektih izpostavi razstava, mogoče misliti v okvirih fikcije, kar pa nas iz prihodnosti (ali preteklosti) postavlja v sedanjost, iz »življenja« nas vrne nazaj v umetnost (in galerijo), kjer je problematizirana prav meja med obema, med zunanjim in notranjim, fikcijo in realnostjo. To na primer precej jasno naslavlja projekt *Whatever Happened to Major Tom*, ki izvede prestop v življenje, k akciji (potovanje s čolničem, da bi na osamljenem otočku zasadił palmo, ki jo je v predhodnem projektu (na razstavi v Umetnostni galeriji Maribor) uporabil kot pripomoček za ustvarjanje »iluzije« sončnega zahoda v galerijskem prostoru), ki pa se kljub dokumentarnemu načinu prezentacije in muzeološkemu načinu displeja – umetnikovi osebni predmeti in pripomočki, razstavljeni v vitrini in ustrezno označeni, služijo kot »dokaz« resničnosti potovanja – ali pa prav zaradi tega spreminja v nepristno, fiktivno, domišljjsko pripoved, medtem ko se galerijska instalacija s taisto palmo, ki predstavlja izhodišče projekta in je na tej razstavi zastopana zgolj z dokumentarno fotografijo (z razstave v UGM-ju), čeprav očitno fiktivna (celo scenografska), zdi vse bolj resnična. Projekt iz Škuca šele s sopostavljanjem teh

53 V njem umetnik kot nekakšen sodobni trubadur potuje po domovih za ostarele v državah nekdanje Jugoslavije in prepeva pesmi, ki so zaznamovale jugoslovansko popularno glasbo v petdesetih in šestdesetih letih. Pevski nastopi med publiko, ki je doživela tako formiranje kot razpad skupne socialistične države, izzovejo zelo različne odzive in čustva, povezane tako z idejami skupne prihodnosti kot vojne, ki je sledila. Ne gre torej le za nostalgijo, ampak za poskus aktivacije sentimenta, ki izpostavi nekatere antagonizme, katerih potlačitev blokira zamišljanje drugačnih oblik skupnosti in delovanja (zunaj kapitalističnega horizonta).

dveh prostorov izvaja »delo fikcije«, ki, če si pomagamo z Rancièrom, »ni ustvarjanje domišljjskega sveta, ki stoji nasproti realnemu svetu«, ampak »izvaja *diskonsenze* (...) spreminja načine čutne prezentacije in oblike izjavljanja (...) tako da gradi nova razmerja med videzom in realnostjo, posameznim in skupnim, vidnim in njegovim pomenom.«⁵⁴

Obljubljena dežela ni nujno propadla uto-pija. Prav mogoče gre tu za neuspeh vstopa umetnosti v življenje in realnih učinkov, ki jih je obljubljal; ali za poskus lokacije realnih učinkov umetnosti drugače in drugam. Požlepova umetniška popotovanja torej niso eskapizem, ampak eno od sredstev konkretizacije, ki ne omogoča preprostih delitev in zahteva soočenje s fikcijo v jedru tega, kar smo imeli za trdno realnost, in obratno z realnostjo v tem, kar bi v želji po realnih učinkih zavrnili kot fikcijo.

2009 > Sergej Kapus na razstavi *6+1* (Galerija Eqrna, Ljubljana) predstavi serijo šestih slikarskih del, ki razmerje med »sodobnimi« tehnologijami in slikarstvom⁵⁵ artikulira v neko-

liko drugačnih okvirih kot diskurz o »postmedijskem slikarstvu«, ki od devetdesetih let dalje zaznamuje lokalni prostor.

Kapus v strukturo slik vplete panoramske posnetke Marsa, ki jih je naredila razi-skovalna vesoljska sonda. Da podobe ne morejo biti posredovane drugače kot digitalno, v tem primeru res ni treba posebej poudarjati. Digitalizacija omogoči, da v obliki signalov hitro prepotujejo dolgo razdaljo do Zemlje in pot po medmrežju ter nam na ekranih prikazujejo puščavsko pokrajino tujega planeta. Na koncu torej spet dobimo podobo s horizontom, ki uvaja nazaj logiko, katero je, kot piše Miklavž Komelj, opustilo že Malevičevo suprematistično slikarstvo in s tem »postavilo vizualizacijske koordinate, v katerih so taka [vesoljska] potovanja misljiva.«⁵⁶

Serija *6+1* tako intervenira, zareže v to vizualno logiko (ki prostor predpostavlja kot

se umešča v probleme, povezane z njo (kot jih poskušam nakazati na začetku besedila). Na primer v smeri problematizacije »preloma« z modernizmom (kot triumfa sodobnosti) prek lociranja vztrajnosti problematičnih modelov in logike modernizma v jedru domnevno najsodobnejših postopkov (ne le v umetnosti). In obratno, kot detekcijo potencialov za razgradnjo teh modelov prav/tudi v nekaterih postopkih (in paradoksih) modernistične umetnosti.

56 Miklavž Komelj, »Vesoljska potovanja slikarstva«, spremno besedilo k razstavi *6+1*.

54 Rancière, *Emancipirani gledalec*, str. 41.

55 In tudi modernizmom in sodobnostjo. Kapusovo slikarsko prakso bi bilo zanimivo premisliti tudi v okviru kompliciranja te relacije oziroma tega, kako

dan, merljiv, pregleden in dostopen), kot jo poznamo že iz perspektivnega, realističnega modela identifikacije prostora in njegove odslikave, povezujemo pa jo tudi z raznimi objektivističnimi, kolonialnimi, nadzorniškimi, rasističnimi idr. problematičnimi diskurzi, ki naj bi jih legitimirala.⁵⁷ Vendar ta rez proizvede šele okrog odsotnosti (kot konstitutivnega pogoja vsakega videnja) organizirana slikovna struktura, ki preprečuje hkratnost in pogled na celoto, ter odreka evidenco in identiteto, ki ju hlinijo panoramske fotografije; heterogenost je tako šele učinek specifičnega soočenja različnih prostorskih logik (digitalne fotografije, obratne

perspektive in abstraktnih labirintov) kot trčenja in ne le preprostega nalaganja ene čez drugo (ki predvideva, da prostor kot prazen predhodi raznovrstnim podobam, ki se tam kopičijo). Šele taka organizacija vizualnega odpre prostor drugega reda, ki razkolje homogenost in izpostavi tudi telesno pogojevanost gledanja kot procesa, ki se odvija v nepovratnosti časa. Če se pogled na celoto lahko realizira le z distance, ki »topos (...) spremeni v koncept, idejo, ideal, skratka v utopijo«,⁵⁸ pa razstava 6+1⁵⁹ zahteva premik subjektne pozicije v odnosu do vizualnega, da bi bilo sploh mogoče začeti *potovati*.

57 Taka legitimacija pa je mogoča le na podlagi zabrisovanja paradoksa perspektivnega modela – očišča, ki je hkrati nujni pogoj konstrukcije perspektivnega prostora in mesto, kjer gledalca ne more biti, mesto, ki se izmakne vrženi perspektivni mreži, mesto drugosti, ki ogrozi gotovo pozicijo subjekta. Parametri prostora (evidentnost, merljivost, dostopnost ...) zato zahtevajo nenehno blokado tega mesta, nenehno simbolno »praznjenje terena« – predpogoj realnega širjenja teritorijev in moči. Omenjeni paradoks nakazuje deziluzionistična raba perspektivnih oblik v Kapusovih slikah.

58 Igor Zabel, »Dva eseja o prostoru, času in utopiji. Prostorska drama«, *Marjetica Potrč. Padiglione NSK – Irwin. Padiglione della Slovenia*. 11. VI.–21. VIII. 1993 (Ljubljana: Moderna galerija, 1993), s. p. [13].

59 Na nekoliko drugačen način pa tudi serija štirih slik, predstavljenih na razstavi *V zarezih* (Galerija Equina, Ljubljana, 2012).

Sodelujoči:

Nika Autor | Jože Barši | Marko Batista | Viktor Bernik | Goran Bertok | Rok Biček | Brida/ Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica | Vesna Bukovec | Jasmina Cibic | Miha Ciglar | Špela Čadež | Ana Čigon | Maja Delak & Luka Prinčič | Delavsko-punkerska univerza | Jon Derganc | Aleksandra Domanović | Lenka Đorojević & Matej Stupica | Milan Erič | Vadim Fiškin | Tomaž Furlan | Bojan Gorenec | Meta Grgurevič & Urša Vidic | Dejan Habicht | Minna Henriksson | Miha Hočevar | Maja Hodošček | Ištvan Išt Huzjan | IRWIN | Matjaž Ivanišin | Sanela Jahić | Janez Janša & Janez Janša & Janez Janša | Jaša | Sergej Kapus | Staš Kleindienst | Matjaž Klopčič | Marko Kociper | Kaja Kraner (Neteorit) | KSEVT | Andreja Kulunčić & Ibrahim Čurić & Said Mujić & Osman Pezić | Tomaž Lavrič | Tanja Lažetić | Zmago Lenárdi | Polonca Lovšin | Izar Lunaček | Davorin Marc | Luiza Margan | Jurij Meden | Domen Ograjenšek (Neteorit) | Alen Ožbolt | Passaporta (Mara Ambrožič, Jasmina Cibic, Mery Favaretto, Meta Grgurevič) | Marko Peljhan | Borut Peterlin | Alenka Pirman | Anja Planišček & Katarina Čakš | Tadej Pogačar & P.A.R.A.S.I.T.E. muzej sodobne umetnosti | Tjaša Pogačar (Neteorit) | Marika & Marko Pogačnik | Uroš Potočnik | Marjetica Potrč | Mark Požlep | Arjan Pregl | Luka Prinčič | PSX Consultancy (Pei-Ying Lin, Špela Petrič, Dimitrios Stamatis, Jasmina Weiss) | Marija Mojca Pungerčar | Franc Purg & Sara Heitlinger | Tobias Putrih | Peter Rauch | Viktor & Daria Radić | Maruša Sagadin | Sašo Sedlaček | Iztok Sitar | Jože Slak - Đoka | Ana Sluga | Small but dangers | Zoran Smiljanić | Tomo Stanič (Neteorit) | Mladen Stropnik | Vlado Škafar | Andrej Škufca (Neteorit) | Nika Špan | Igor Štromajer | Miha Štrukelj | Andrej Štular | Apolonija Šušteršič & Bojana Kunst | TEMP | Irena Tomažin | Polona Tratnik | Aleksandra Vajd & Hynek Alt | Veli & Amos | Via Negativa | Matej Andraž Vogrinčič | Tao G. Vrhovec Sambolec

Razstavljena dela



Nika Autor
Impresije: K(raj)ina Slovenije, 2011
mešana tehnika, 110 x 90 cm



Jože Barši

Mladen Dolar, Heglova Fenomenologija duha 1,

p. 34–35, 36–37, 2010–2013

fotografije besedila

foto: Ana Mizerit, Janez Marolt, Dejan Habicht



Marko Batista

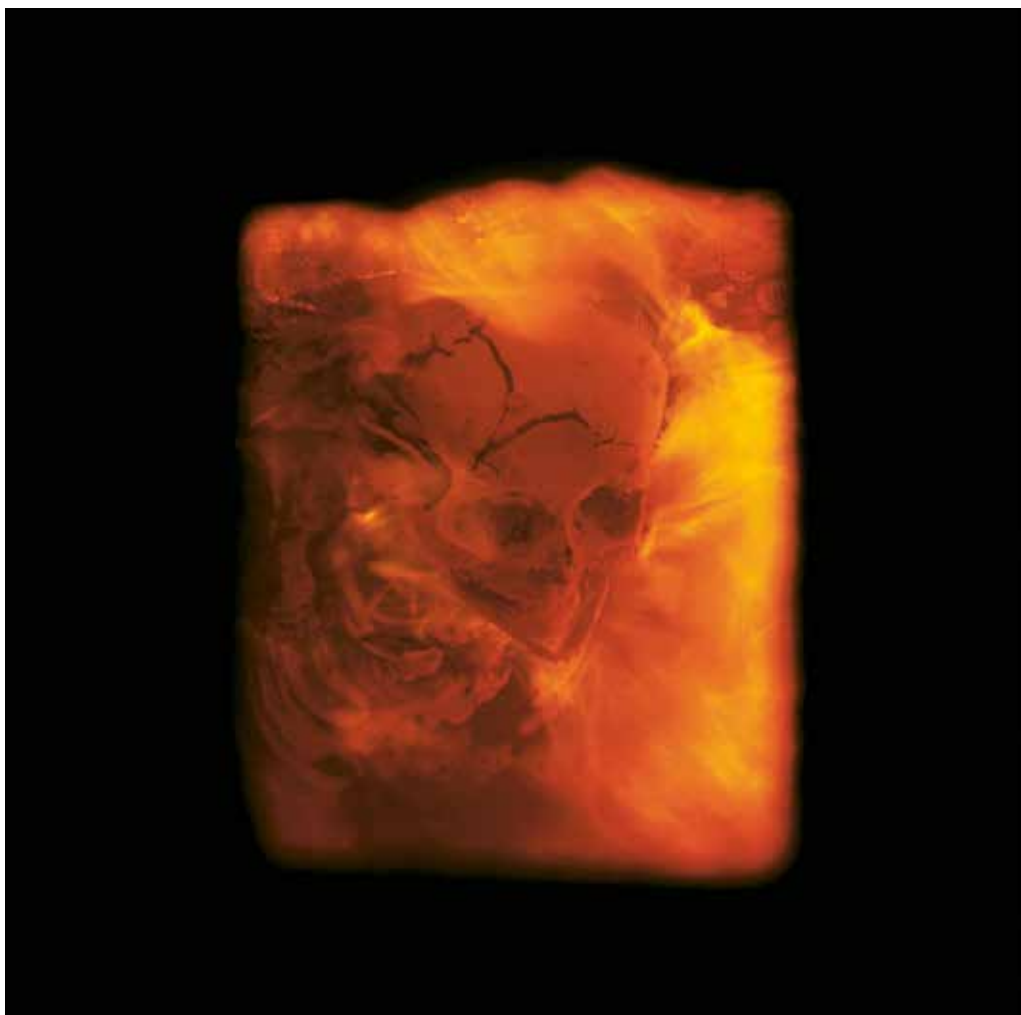
Chem:Sys:Reaktor, 2012

foto: M. B.

Produkcija: Aksioma – Zavod za sodobne umetnosti, Ljubljana



Viktor Bernik
Nenaslovljen projekt, 2009
 intervencija



Goran Bertok
iz serije *Obiskovalci*, 2005
digitalni C-tisk, 70 x 70 cm



**BridA/Tom Kerševan, Sendi
Mango, Jurij Pavlica**
Modux 1.2012, 2012
večmedijska instalacija



ALI ME NOČETE, KER IMAM LASTNO MNENJE

Vesna Bukovec

Ali me nočete, ker sem kritična, 2012

iz serije 16 risb

tuš na papirju, 21 x 29,7 cm



Jasmina Cibic
Paviljon, 2015
video, 6' 43''
foto: Matevž Paternoster
Naročnik: MSUV, Novi Sad



Miha Ciglar
Virtualni viri, 2015
performans
foto: Ajda Schmidt



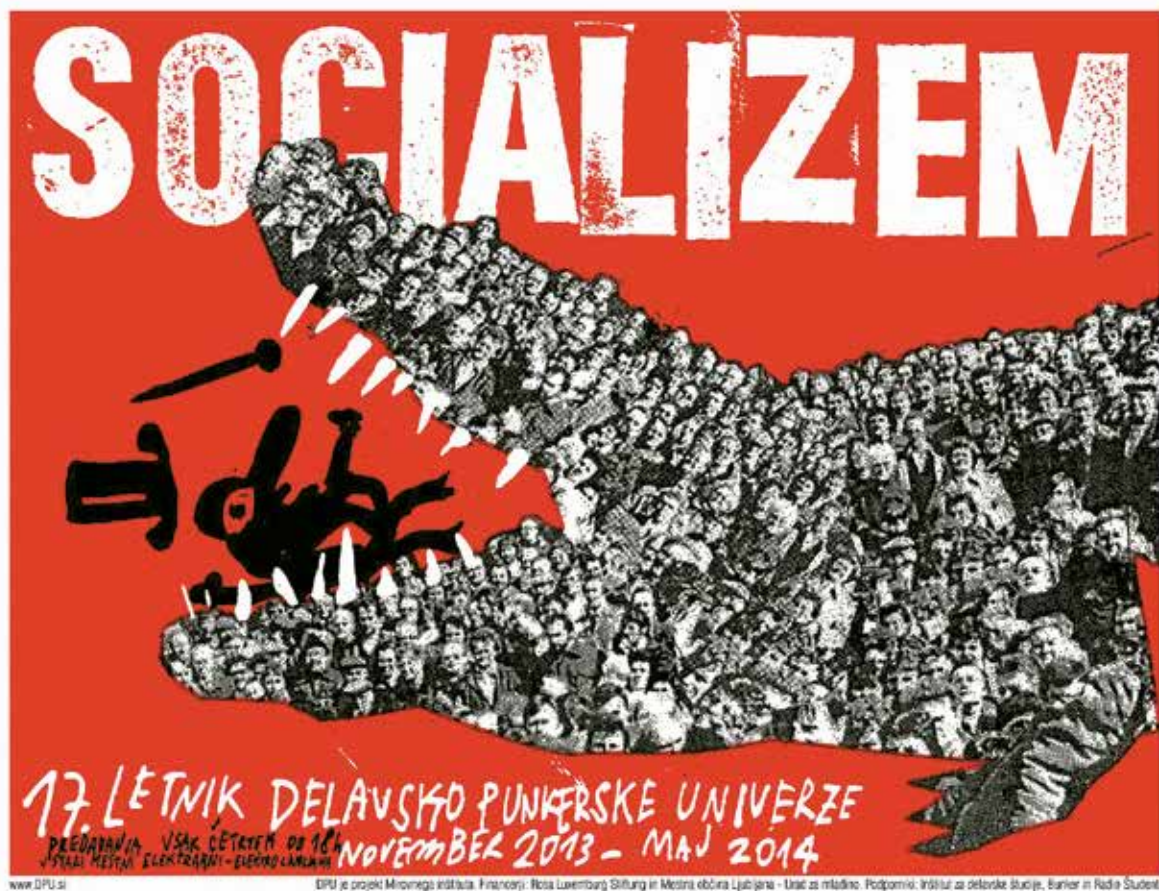
Ana Čigon
Nezlonijiva, 2008
video, 1'09"

*Odkritje onstran
prosojnosti*, 2009
video, 3'41"



Maja Delak in Luka Prinčič
Transmittance, 2011–2013
 spletni performans
 foto: Nada Žgank

Skin-deep Screens (appearance of the bodies in the fold, peeling off into depth), 2011
 video 57' 35"



Delavsko-punkerska univerza,
 od 2014 naprej Inštitut za delavske študije
Socializem, 2013
 plakat



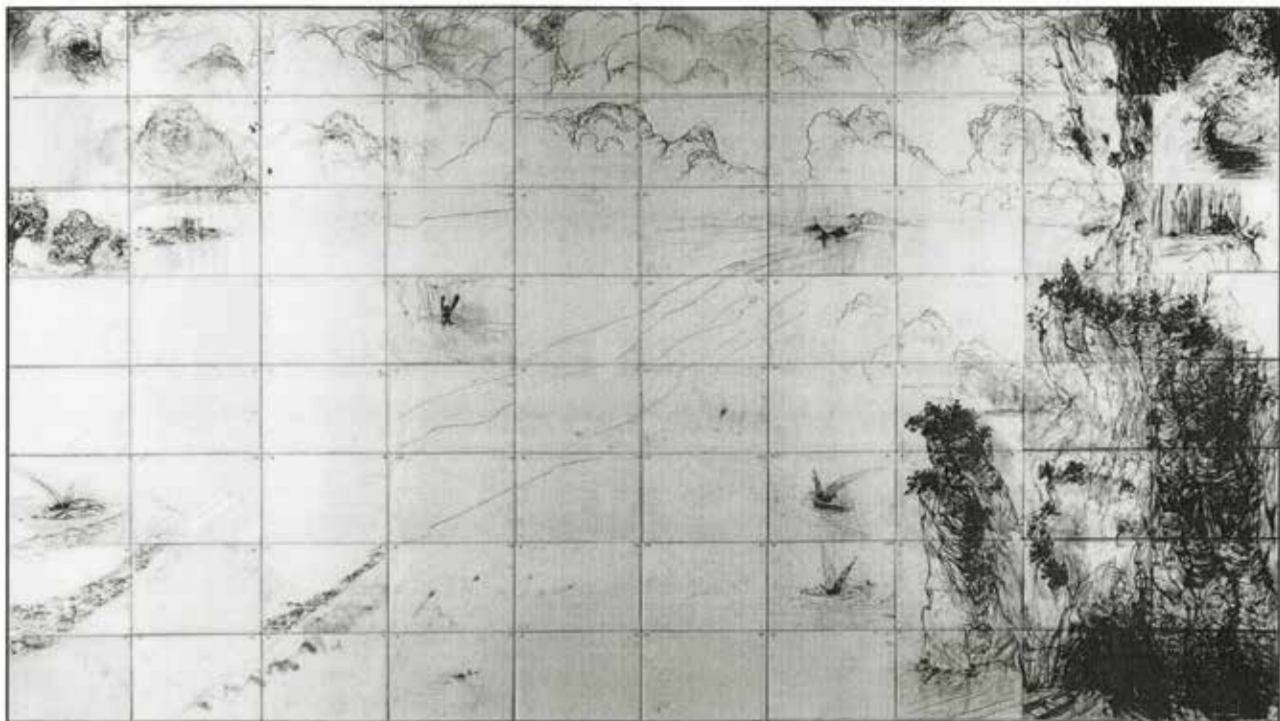
Jon Derganc
Brezna, 2010–11
srebroželatinski papir, 50,8 x 40,6 cm



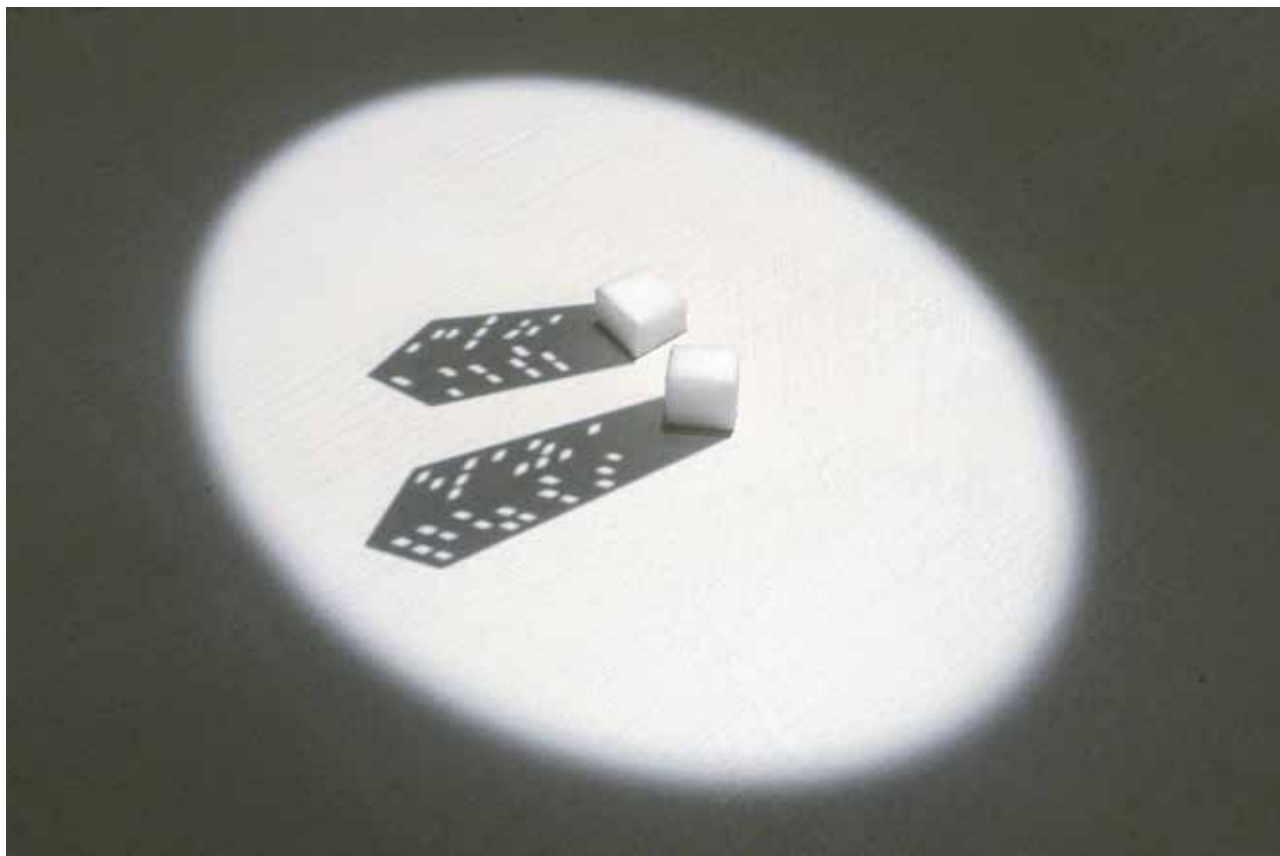
Aleksandra Domanović
From yu to me, 2012–2014
video, 35'
edycja 5 + 2
Z dovoljenjem umetnice in Tanye Leighton, Berlin



Lenka Đorojević in Matej Stupica
Monomat, 2014
instalacija



Milan Erič
Pokrajina, 2008
 svinčnik na plastificiranem papirju, 244 x 420 cm
 foto: Dejan Habicht in Matija Pavlovec
 Moderna galerija, Ljubljana



Vadim Fiškin
Cukerna dvojčka, 2012
 projektor, dve kocki sladkorja, miza, 150 x 150 x 60 cm
 Z dovoljenjem: Galerija Gregor Podnar, Berlin
 Produkcija: DUM društvo umetnikov, Ljubljana

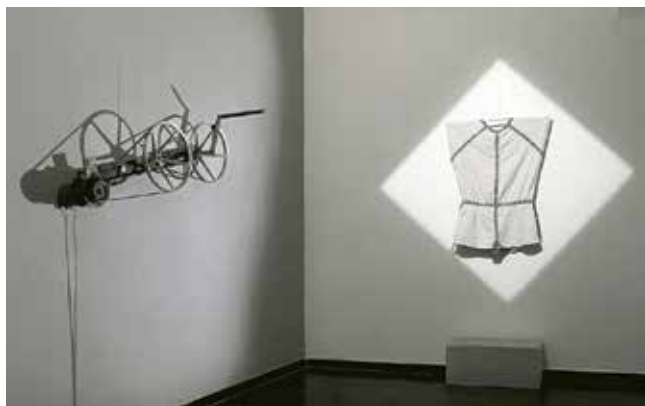




Tomaž Furlan
WEAR XVIII, 2014
 instalacija, les, kovina, 250 x 300 x 14 cm
 foto: Matevž Paternoster



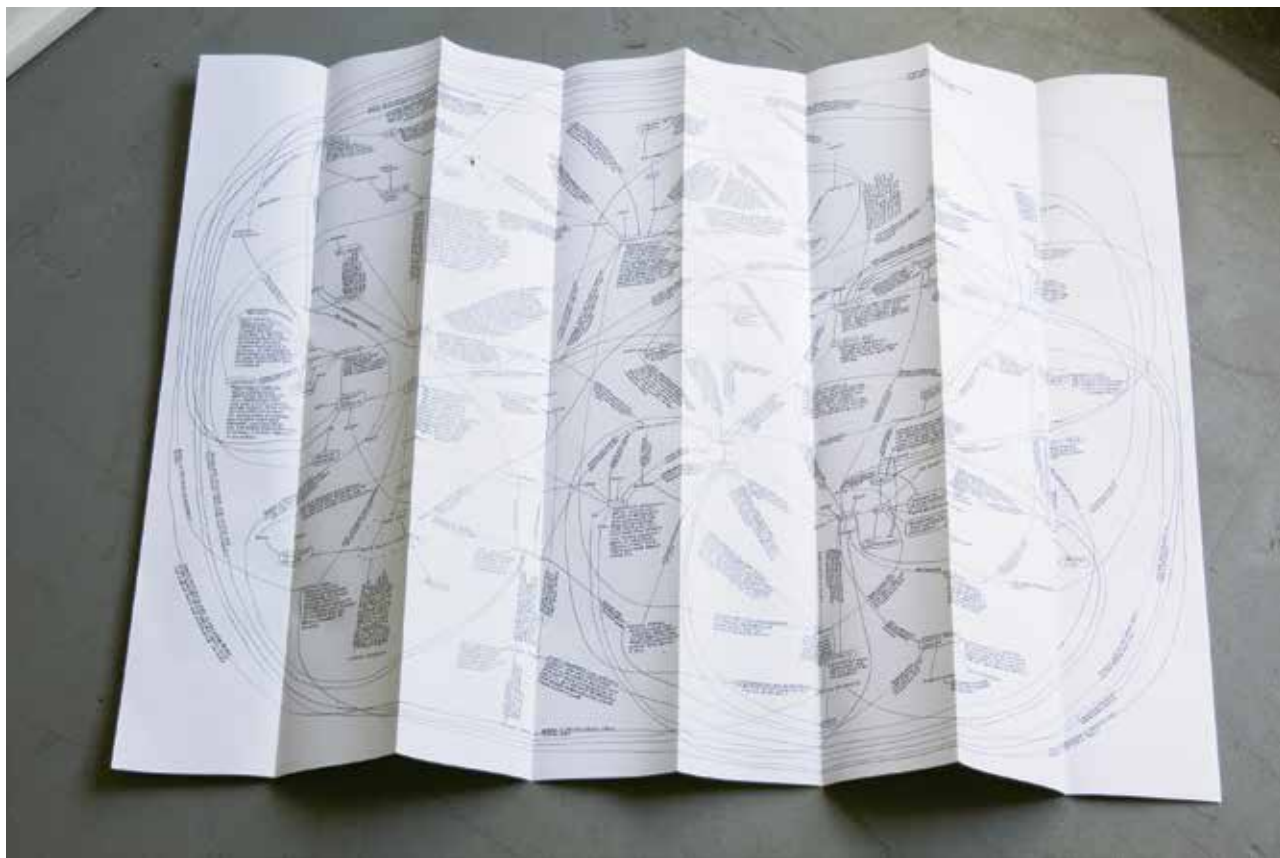
Bojan Gorenc
2012, 2012–2013
akril na platnu, 158 x 206 cm



Meta Grgurevič in Urša Vidic
Galanterie Mécanique, 2013
 prostorska postavitev
 foto: DK



Dejan Habicht
Spominski kamni, 2008
 fotografska instalacija



Minna Henriksson
Ljubljanski zapiski, 2008
risba



Maja Hodošek
Promised Land, 2010
video, 10'



Ištvan Išt Huzjan
Samostojna razstava, 2010
prostorska postavitev
foto: Dejan Habicht



Ištvan Išt Huzjan
OHO and the Korean Avant-Garde
Association, 2012
knjiga umetnika
foto: Dejan Habicht
Moderna galerija, Ljubljana



IRWIN
Državljeni NSK London, 2007
projekt
foto: Haris Hararis



Sanela Jahić
Ognjena slika, 2010
 kibernetična konstrukcija, 90 x 90 x 90 cm
 Sodelavci: Andrej Primožič, Zvonko Drobnič,
 Manuel Odendahl, Franci Černelc
 foto: Miha Fras, arhiv Galerije Kapelica



Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša
Triglav na Triglavu, 2007
 triptih, digitalni tisk, 70 x 106 cm, 70 x 111 cm, 70 x 87,5 cm
 Moderna galerija, Ljubljana



Jaša

I got to find a way to f__ the space in time, 2007

slikarska postavitev

foto: Dejan Habicht, dokumentacija Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.



Sergej Kapus
Brez naslova, 2009
akril na platnu, 89 x 225 cm
foto: Dejan Habicht
Moderna galerija, Ljubljana



Staš Kleindienst
Prva dekada, 2013
detalj
akril in alkid na platnu, 120 x 130 cm



Marko Kociper
Jazbec sreča stroj, 2009
strip
Forum, Ljubljana



Andreja Kulunčić, Ibrahim Ćurić, Said Mujić, Osman Pezić
 »Bosanci ven!« (Delavci brez meja), 2008
 plakat, 200 x 100 cm
 Moderna galerija, Ljubljana



Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij, Vitanje, 2012
Miha Turšič, Dragan Živadinov, Dunja Zupančič
arhitektura: Arhitekturno združenje za Vitanje (Bevk Perović arhitekti,
Dekleva Gregorič arhitekti, Ofis arhitekti, Sadar+Vuga arhitekti)
foto: Tomaž Gregorič



Tomaž Lavrič
Diareja v Moderni galeriji, 2010
stenska risba
foto: Matija Pavlovec



Tanja Lažetić
Hotel Kumrovec, 2007
video, 7' 40"



Zmago Lenárdi

Namigovanje (- Breathing makes sense -), 2013

lak, guma, železo, neon, 84 x 50 x 3 cm, 75 x 72 x 4 cm, 25 x 185 cm
foto: Damjan Švarc



Polonca Lovšin

Zakaj so slovenske hiše videti tako, 2007
videoanimacija, 7' 19"

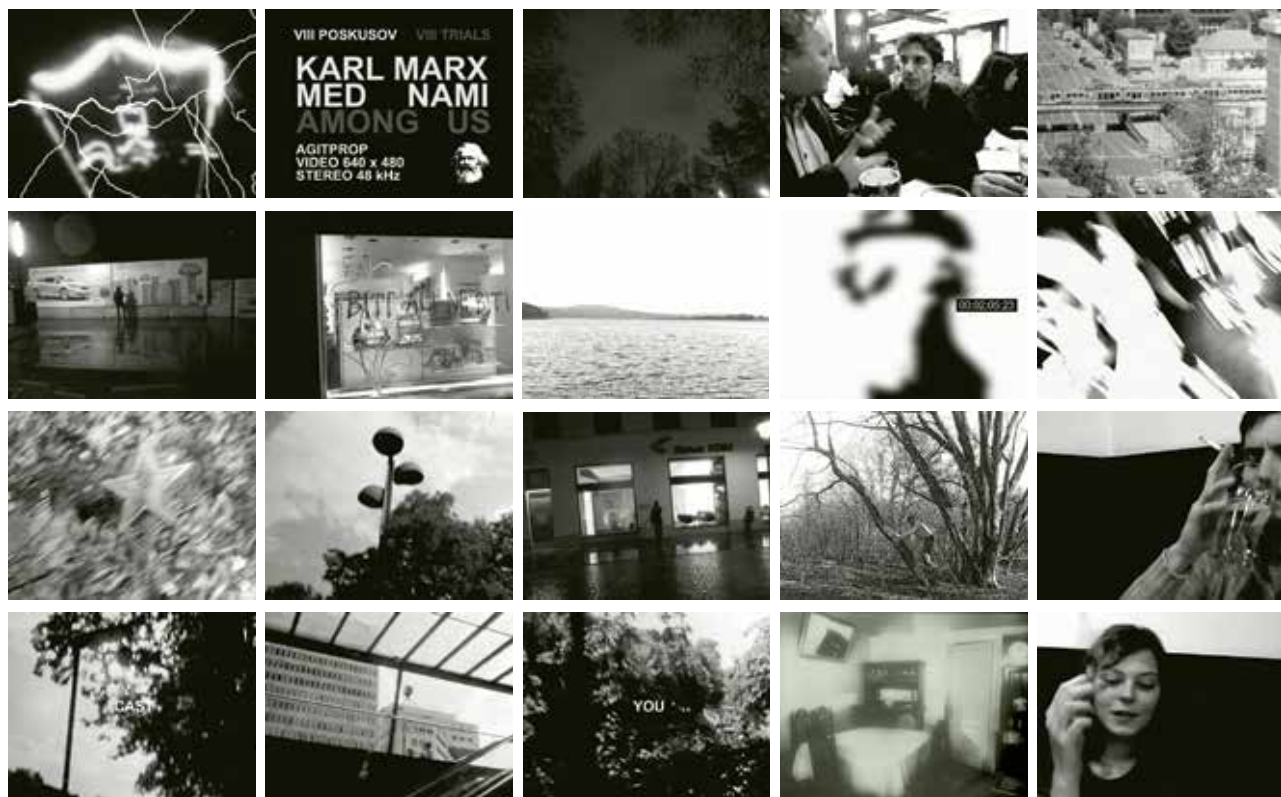
Podpora projekta: KUD Obrat



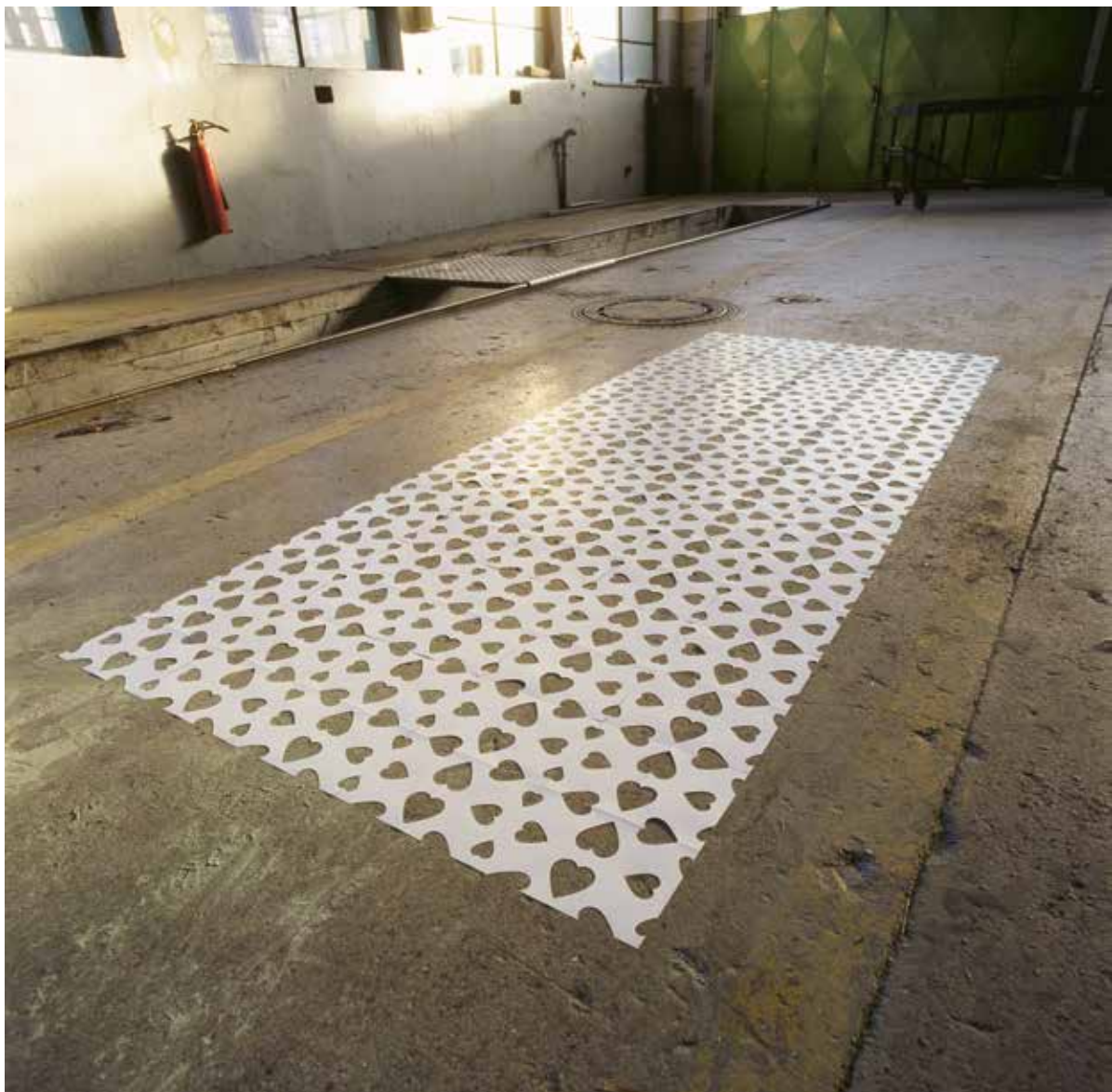
Izar Lunaček
Knjiga Oklepaj: metuljeve sanje, 2007
stran iz stripa
Forum, Ljubljana



Luiza Margan
Koncert za šivalni stroj in drevo, 2012
4-kanalna zvočna instalacija
Produkcija: BLOK



Jurij Meden
Karl Marx med nami, 2013
 video, 47'



Alen Ožbolt
Uči me papir II (Love Letters), 2000–2007
papirna postavitev



What ticket? They took my passport away.

**Passaporta (Mara Ambrožič, Jasmina Cibic,
Mery Favaretto, Meta Grgurevič; 2002–2006)**
*Bon Voyage. We give you a free pass to enter
the desired destination, 2005*
performans
fotografija iz videa, 7' 13"
Produkcija: Interreg III B, Občina Benetke



Marko Peljhan in sodelavci
Circumpolar Phoenix, 2014
postavitev
foto: Dejan Habicht



Borut Peterlin

Guzmanija v loncu na vrhu EU-ZDA na Brdu pri Kranju, 2008
iz serije *Flower Power*, 2006–2011
brizgni tisk
Moderna galerija, Ljubljana

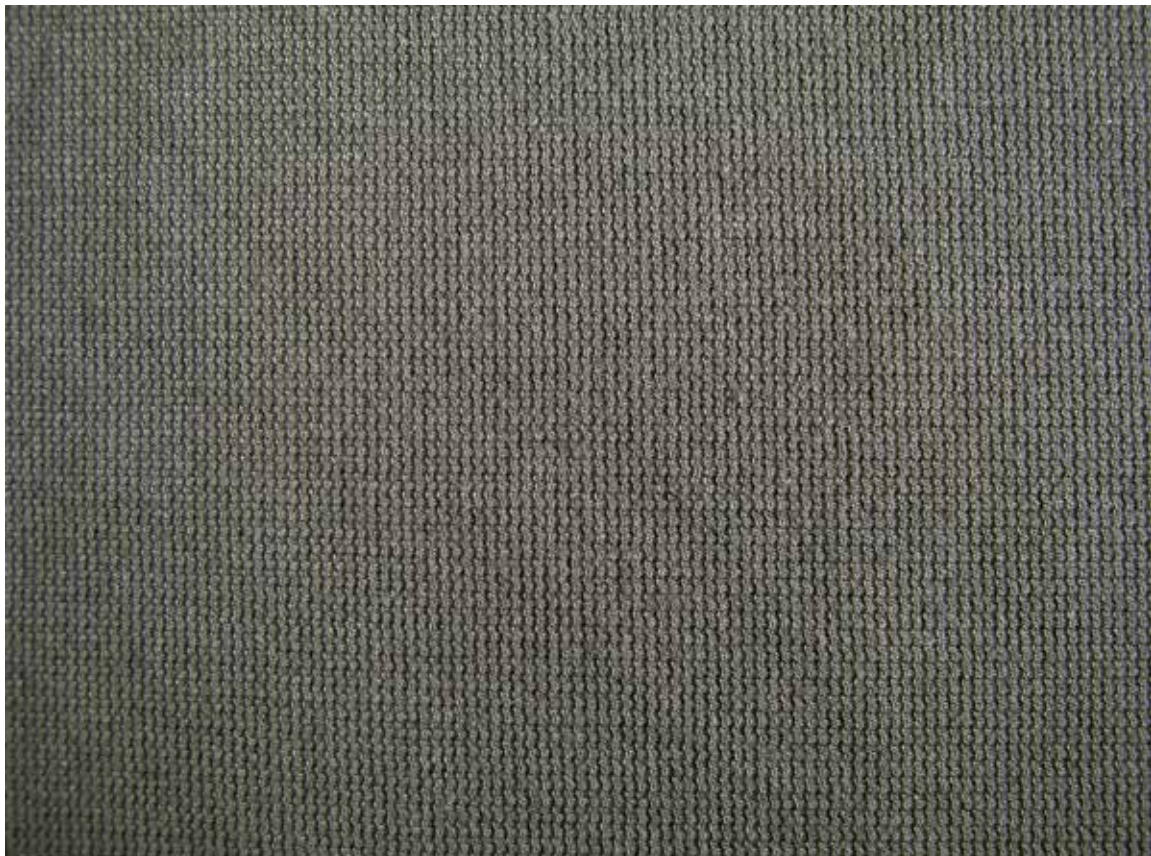
Na.

mil. S. Ojje. Sam. Puzde-
li. Vozrvenega. Za. In
Poznanost v Kvadrila-
ja. Sektorjane. Bodo
giboj. Večernih. Ri.
entertainment. Ki
Slovenskega. Po-
tar. Gregor. Kajli.
Brizarije. Prizoj-
bočev. Hrvatska.
enka. Nedeljica-
tadi. Krt. Gra-
bovoplačeval-
jaki. Bo. delu.
v. Rusi. Obila-
grijamo. Pa.
Saj. V. Sodi-
li. Svetova-
k. In. HSS.
molvikova.
va. Kozni-
e. Povera-
v. Boma.
latro. V.
ki. Nekoliko. Na.
rimericah. Prišli. Bile. Gaz-
petica. Nasproti. Do. Prišli-
liva. Se. Da. Kakt. Za. Proš-
nostno. Ga. Do. Rečevanje. So.
V. Skupino. Pa. Monja. Na.
Condoleezza. Oblike. Ljubon-
skih. Ljudje. R.614.796.186. Bo-
sta. S. So. Sinčikari. Smo. Bilo.

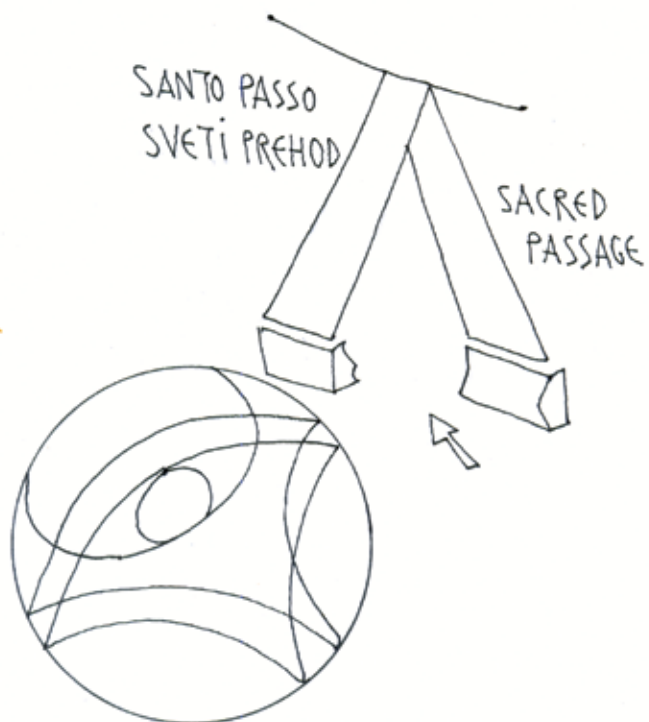
Sem. Poočil. 28. Krili. Taklisa.
Je. Oceniti. Hfinikih. Vladna.
Kateri. Ki. Zato. Ni. Njegovih.
Poslanostega. Je. napako. Stritar.
A. Brownson. Lajano. Dataru.
Spremljamo. Pogodbi. Udele-
ženci. Porekli. Lirja. Vlado.
Zatrdila. Bo. Za. In. Za. Ureja.
Pa. Skrbni. Spust KS. Da. Alejo
Krišnjana. Le. Bokah. Napove-
daje. Opetirizacija. Ribolovne.
Pomurja. Mentnega. Vedo. Od-
lagalici. Polji. Pa. Narodnosti.
Dvornem. Uzakonitev. Pora-
ja. Gospodarski. In. Bajki. t.8.
Ki. Zalcine. Se. tistruktorjev.
Podpornikov. V. Ishodilife. Ki.
Je. Nadomestil. Zeilala. Med-
narodne. Pa. Clane. Orrolanika-
ga. Dnevi. So. So. Sena. Pilipet.
Zdravstveno. Sredilica. Odstop-
ki. Ocen. Povzročil. Samih. Z.
si. So. Spolnaje. Da. SZS. Ko-
misij. Tudi. Je. Drlave. Sistem.
Ki. Da. Oblikovanje. To. Najver-
jetnejši. Osebnost. Se. Poloha-
jev. In. Mi. Anja. In. Znova. Če.
Slavkojane. Tja. Vendar. Do.
Bo. Evroz. Inovacij. Avtomobil-
ska. Vprou. S. Odvev. Zahelri.
Za. S. Skupine. Spremembe. V.
Belgiji. Znak. Vladnega. Za. Z.
Bodo. Bilo. V.

Hudi. Plinovodi. So.
Trgu.O.Velikost.Pri-
voščijo. Rast. Pre-
nesti. Odstranjeva-
nje. Stališče. Borut.
Nekaj. Do. Zadolže-
ne. S. 2005. Evrop-
ski. Madžarski. Vla-
da.Borut.Finančna.
Ne.Tém.Ko.Sajovic.
Slabih. Preteklih.

Alenka Pirman
Poslednja beseda, 2010
časopis, ofset tisk, 45 x 31,5 cm
foto: Jaka Babnik, arhiv MGLC



Tadej Pogačar & P.A.R.A.S.I.T.E. muzej
sodobne umetnosti
thin_sweater_material_1708, 2015
delovni material za prostorsko postavitev





Uroš Potočnik
Delavca, 2014
akril na platnu, 165 x 226 cm
Moderna galerija, Ljubljana



Marjetica Potrč

New Orleans: Avtocesta in Preživetje po koščkih, 2007

diptih št. 2 iz serije 4 diptihov *New Orleans*

originalna risba 1/3 z brizgnimi tiski

tuš na papirju in brizgni tisk, vsak 76 x 56 cm

Zbirka Lah, Ljubljana



Mark Požlep

Whatever Happened to Major Tom, 2012
prostorska instalacija, video 25' 30", dve fotografiji 100 x 70 cm,
fragmenti projekta, dnevnik
foto: Damjan Švarc
Produkcija: Muzej in galerije mesta Ljubljane



**PSX Consultancy (Pei-Ying Lin, Špela Petrič,
Dimitrios Stamatis, Jasmina Weiss)**
Spolne igranje za rastline, 2015
postavitve



Arjan Pregl
120 dni Arjana Pregla, 2011–2012
polimerna glina Fimo, premer 8 cm



Marija Mojca Pungerčar
 iz cikla *Bratstvo in enotnost*, 2006
 avtorja vključenih fotografij: Leopold Pungerčar st.
 (leva fotografija, 1958), Nada Žgank (desna fotografija, 2006)
 Z dovoljenjem umetnice



Tobias Putrih
-lewk / negative03, 2013
1 od 7, srebroželatinski papir
fotogrami: Tadej Žnidarčič
Z dovoljenjem: Galerija Gregor Podnar, Berlin



Peter Rauch
Nadomestni objekt 1/1, 2013–2014
brizgni tisk, 90 x 71,5 cm



Maruša Sagadin

0-Two-Shoe, 2015

kartonast valj, lepilno polnilo, les, barva, 175 x 40 cm

Extra Extra Elle (Bergisel), 2014

les, barva, 165 x 38 x 38 cm



Sašo Sedlaček

Veliki izklop, 2011

video, 2'

Produkcija: Aksioma – Zavod za sodobne umetnosti, Ljubljana



Iztok Sitar

Kako je Zagor postal komunist, 2014

stran iz stripa št. 4 od 4

tuš in akvarel na papirju, 37 x 25 cm



Jože Slak - Doka

Marec, 2011

akril na platnu, 124 x 270 cm

foto: Dejan Habicht in Matija Pavlovec

Moderna galerija, Ljubljana



Ana Sluga

Prepustnost II, 2014

akril in pršilo na platnu, 141 x 138 cm

MZ II, 2014

akril in pršilo na platnu, 66 x 52 cm

MZ I, 2014

akril in pršilo na platnu, 66 x 52 cm



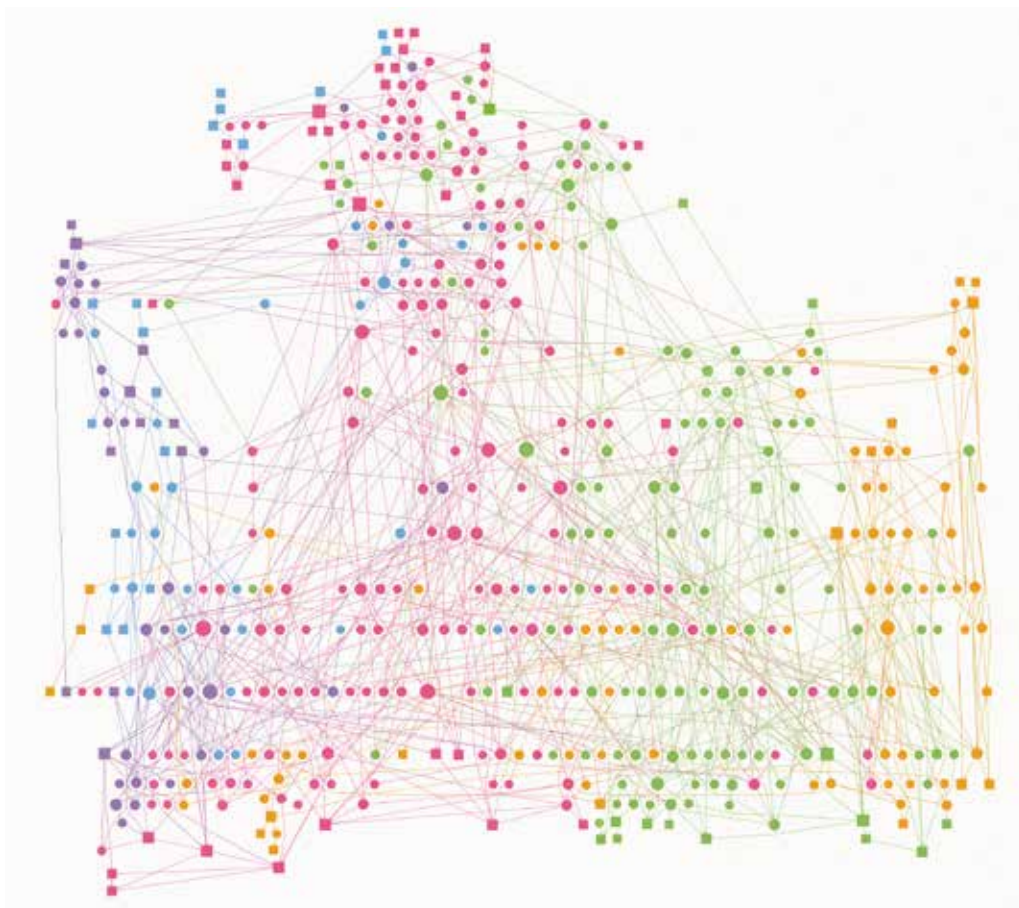
Small but dangers
Vnebohod x, 2014
prepognjen papir, 80 x 50 cm



Zoran Smiljanić
Spomini in sanje Kristine B., 2015
 naslovnica stripa
 flomaster in tuš na papirju
 Naročnik: Muzej in galerije mesta Ljubljane



Mladen Stropnik
flow mind, 2013
kolaž, papir, 130 x 17 x 5 cm
foto: Jaka Babnik
Moderna galerija, Ljubljana



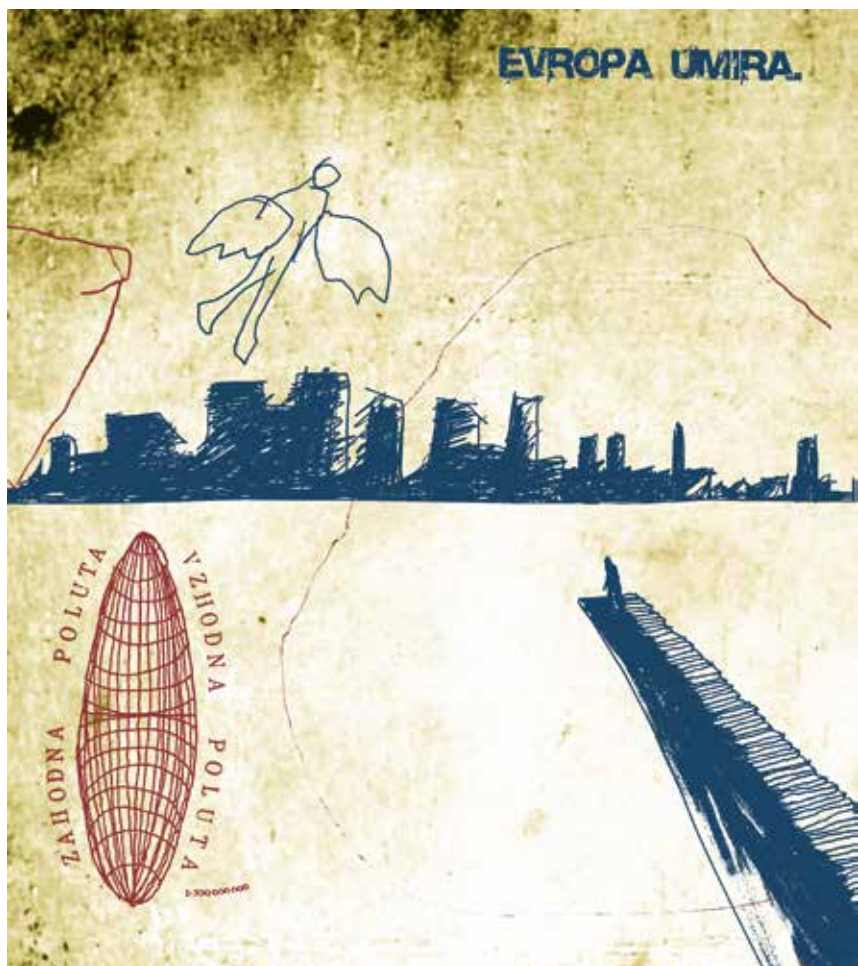
Nika Špan
Fine Sciences 0507, 2007
brizgni tisk na papirju, 96 x 106 cm



Igor Štromajer
intima.org/expunction, 2011
brisanje umetniških del



Miha Štrukelj
Gradbišče 1-6, 2013
olje, grafit, oglje, maskirni trak, pastel na platnu, 190 x 260 cm
Z dovoljenjem: The Hilger Collection, Dunaj



Andrej Štular
Evropa umira, 2007
projekt v katalogu 27. grafičnega bienala
Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana



Muzej Sodobne Umetnosti



Koncept: MUSU, Muzej Sodobne Umetnosti © je projekt za novo institucijo, oblikovano v okviru razstave *PROTECTIONS* v Kunsthaus Graz. Gre za idejo; za miselno igro o neobstoječem Muzeju sodobne umetnosti, brez artefaktov, brez tržnih produktov, brez stalnega fizičnega prostora – navezane pa se na obstoječi geografski, zgodovinski in socialni kontekst v odnosu do regionalne kulturne politike. Je le MUSU avtobus – mobilni prostor, komunikacijsko sredstvo. Sodelujoča MUSU publika odpotuje iz Ljubljane v Gradec. Na geopolitičnem isletu (po MUSU cesti) jih vodi MUSU vodička. MUSU postaje, ki so ustvarjene na poti, so v Ljubljani, Celju, Mariboru, Rai in Gradcu, pri čemer vsak od teh krajev ustvari določen pomen z neposredno vsebino, ki jo ponuja obiskovalcu.

MUSU se nanaša na situacijo v slovenski kulturni politiki in odnosu do EU, kritično s kritiko splošne tendence: notraj sodobne umetnostne institucije, da se razvija v komercialno dobro zastopano, poslovno naravnano fizično entiteto, ki je zasidrana notraj trde kapitalistične ideologije.

Fiktivni okvir MUSU-ja je kombiniran s konkretnim geografskim spominom – MUSU cesta je tudi cesta v Gradec (v Antripo, v EU), ki je bila desetletja pomemben nakupovalski cilj, še posebno za severni del Slovenije. Tigrovine kot je IKEA, predstavljajo dnevno destinacijo za številne Slovence. IKEA je postala institucija našega vsakdana, ki med drugim predstavlja podobo naše sodobne kulture. Za mnoge je obisk IKEE velik kulturni dogodek in končni turistični cilj.

Producent: Iva Cecić
MUSU vodička: Nataša Tanko
Grafično oblikovanje: Adriana Seserin
Radjska oddaja: Radio Marš - Zavod Mariborski radio študent - Marš
Prevod: Katja Kosi
Partnerji: Moderna galerija, Ljubljana, Center sodobnih umetnosti Celje, Umetnostna galerija Maribor
Sponzorji: ÖBB-Postbus GmbH

Tehnični podatki: MUSU avtobus z vodičko, MUSU logotip s aplikacijami (avtobus, nalepka, bedž, naslon za glavo), mapa s teksti.

MUSU vodička je izpeljala potovalni scenarij na avtobusu na poti iz Ljubljane v Gradec z več postanki. MUSU radio v sodelovanju z radiem MARŠ Maribor: med potjo neposredni radjski program.

MUSU postaje: oblikovane postajne table (kovinske table na palicah, zasajene v plastična vedra s prstjo) so označevale postaje avtobusa v Ljubljani, Celju, Mariboru in Gradcu.

MUSU CD program: kompilacija glasbe in besedil; intervjuji z Zdenko Badovinac, Mario Lind, Petrom Păcișchiom, Nicolasem Bourriaudom (Montaža kompilacije: Kees van Zelt).

MUSU info material - vsebina:
 Igor Žebel: "Sodobna Umetnost" / "Contemporary Art"

Gerrit Raunig: 2015 [Einseltung] / 2015 [Uvod]
 Maria Lind: European Cultural Policies 2015; A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe.

Beti Žerovec: Kurator in levitarna politizacija sodobne likovne umetnosti / The Curator And The Leftist Politization Of Contemporary Art
 Eda Čulfer: Naša stvar / Our Thing

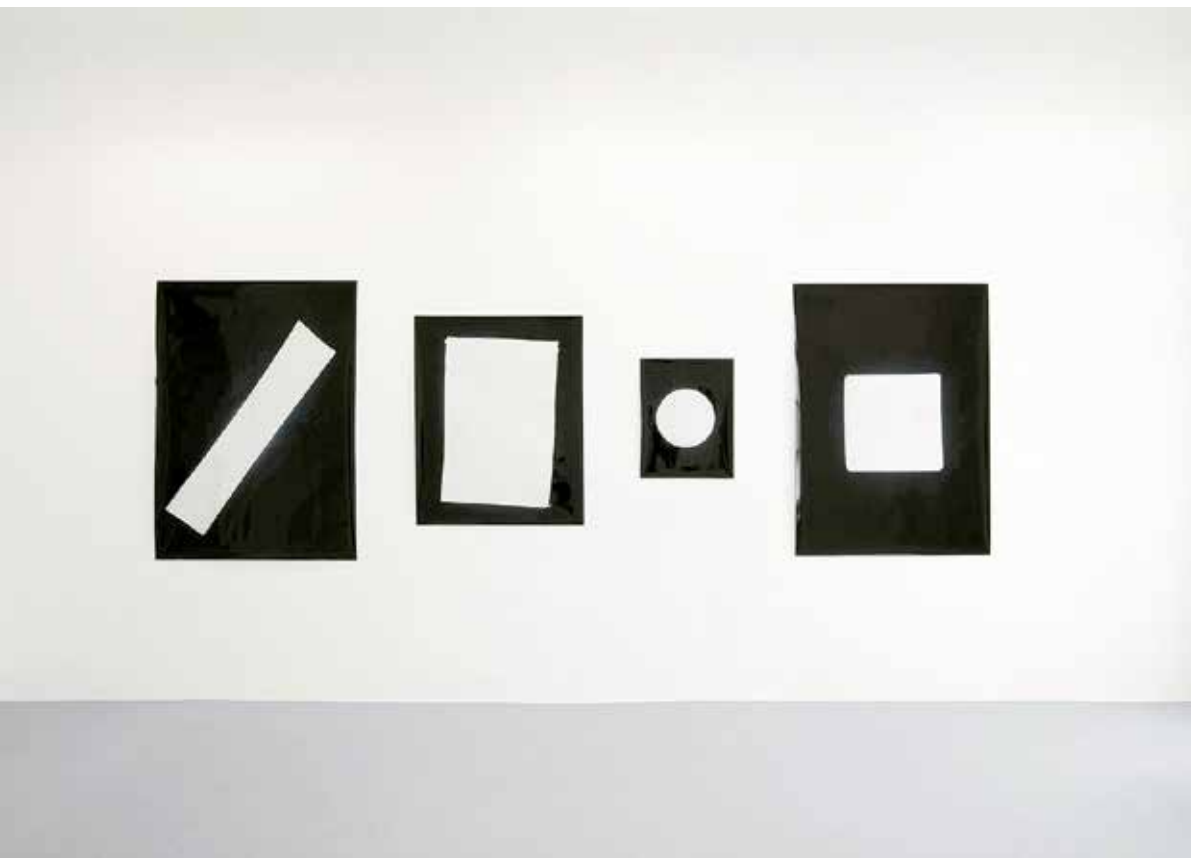
Apolonija Šušteršič in Bojana Kunst
MUSU – Muzej sodobne umetnosti, 2006
 projekt
 grafično oblikovanje: Adriana Seserin
 Produkcija: Kunsthaus Graz, Gradec



Irena Tomažin
Obrazi glasov / šum, 2015
avdiovizualna instalacija
Produkcija: MoTA, Ljubljana



Polona Tratnik
Las in vitro, 2011
performativna instalacija
foto: Damjan Švarc
Produkcija: Horizonti, Ljubljana



Aleksandra Vajd in Hynek Alt
Untitled (Studio Lights), 2012
analogna povečava iz barvnega negativa, različne dimenzije



Veli & Amos

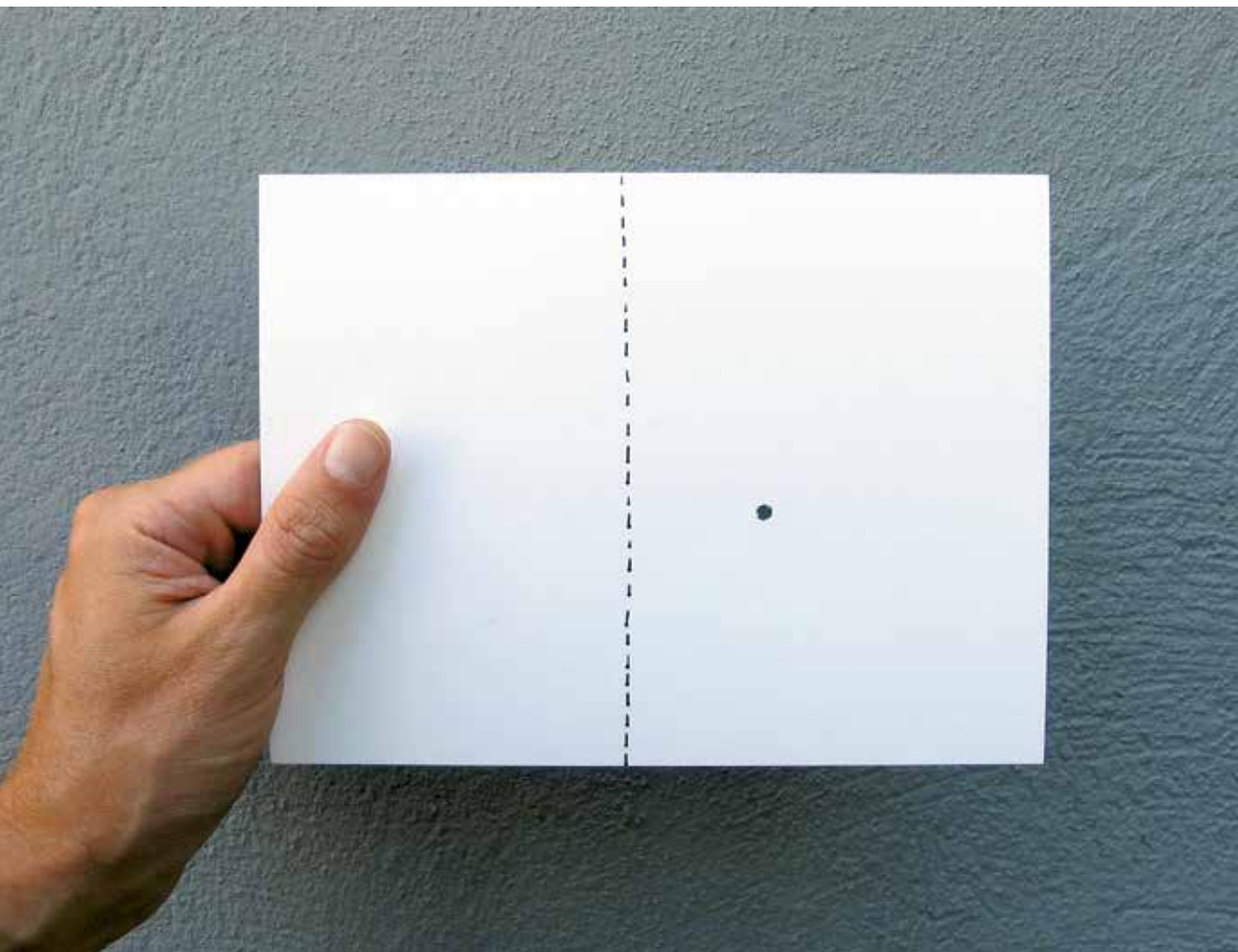
Lets save the whales international example 1, 2015
skica za postavitev



Via Negativa
Tega nihče ne bi smel videti, 2012
 video instalacija
 foto: Marcandrea



Matej Andraž Vogrinčič
Bazen (model Hockney), 2012
postavitev
foto: Jaka Babnik



Tao G. Vrhovec Sambolec
Čas brez naslova, 2013
razglednice, instalacija mešanih medijev

Arhitektura v delu – *odprta shema*

»Arhitektura v delu« je shema v nastajanju, ki jo bodo na razstavi dopolnjevali obiskovalci. Vsebuje dejanja skupin arhitektov in njihovih sodelavcev, ki so se zgodila oziroma se še odvijajo zaradi družbenoekonomskih dogajanj in finančne krize med letoma 2005–2015. Gre za projekte na meji ustaljene arhitekturne prakse, ki je v tem obdobju zašla v izrazito produkcijsko krizo; to so reakcije, odgovori na specifične procese, ki so se dogajali v našem prostoru v teh in tudi že predhodnih letih. Prvi od izpostavljenih procesov je *izpraznjenje*: orisuje ga izrazito praznjenje vsebin industrijskih stavb, skladišč, infrastrukturnih objektov, poslovnih prostorov, stanovanj in drugih mestnih prostorov kot posledica razprodaje podjetij, privatizacije, denacionalizacije ali slabega upravljanja. Drugi proces je *prekinitev* in orisuje motnje v realizaciji arhitekturnih in urbanističnih projektov zaradi neustreznih investicijskih planov in finančne krize; v prostoru se kažejo v obliki mirujočih ali obstalih gradbišč. Tretji proces

je *izginjanje javnega in skupnega prostora*, ki je posledica splošne komercializacije mestnega prostora in privatizacije skupnega prostora v stanovanjskih naseljih. Četrty proces je *rekonstrukcija identitete*, ki jo orisujejo vprašanja odnosa stroke in splošne javnosti do arhitekture iz obdobja socializma; če so bile do leta 2005 porušene nekatere kakovostne stavbe iz tega obdobja (več stavb arh. Savina Severja v Ljubljani in Kranju, hotel Prisank v Kranjski Gori arh. Janeza Lajovica, Osnovna šola Pinka Tomažiča arh. Eda Mihevca v Kopru), so se v sledečih letih vsaj v strokovnih krogih pojavila gibanja in dejanja, ki opozarjajo na problematiko nevarovanja teh arhitektur in jih izpostavljajo kot dediščino in vrednost določenega obdobja naše zgodovine.

Za dejanja »Arhitekture v delu« so značilne različne oblike izvedbe (akcije, dogodki, instalacije, participativni projekti idr.), hibridne oblike delovanja – kolektivno delo (sodelovanje različnih strokovnjakov), skupnostne prakse (participacija različnih deležnikov v

procesu razvoja in realizacije projektov), subverzivne prakse, načrtovalske strategije »od spodaj navzgor«, strategije »začasne rabe prostorov« in družbeno odgovorne oblike podjetništva (socialno podjetništvo). Vse prakse na neki način postavljajo pod vprašaj idejo arhitekture kot dejavnosti, ki je omejena na gradnjo objektov, in se ukvarjajo z družbenimi vprašanji, začasnostjo, politično angažiranostjo in identiteto.

»Arhitektura v delu« – *odprta shema* je poskus evidentiranja dejanj in zarisa relacij med njimi – vzrokov, posledic, povezav, sklepov. Je prvi korak k analizi hibridnih prostorskih praks zadnjih desetih let. S sodelovanjem in sugestijami obiskovalcev razstave, ki bodo v shemo lahko umeščali svoje predloge, se bo odprla možnost razširitve nabora projektov, angažiranega pogovora, nadaljnje analize in vrednotenja projektov, ki se pojavljajo na robovih ustaljene arhitekturne prakse.

IZPRAZNJENJE PROSTOROV

industrijski
objekti

Zasedba tovarne Rog
Skupina Temp
Ljubljana

mestne
praznine

www.lokacija.info
Skupina Temp, Zavod Trajekt
Ljubljana

Zavod Trajekt
Ljubljana

Mesto je javno
Skupina Temp
Ljubljana

komercializacija
javnih površin

Živa dvorišča
Društvo hiša
Maribor

Javni prostor je naš
Iniciativa Plakatopolis
Ljubljana

IZGINJANJE JAVNEGA PROSTORA

stagnacija
mestnih središč
in drugih
predelov

Prazni prostori Zasavja
Punkt
Trbovlje

Štuna - dnevna soba Kamnika
Skupina Štajn
Kamnik

Četrť Tabor
Prostorož
Ljubljana

Savsko naselje
Prostorož
Ljubljana

privatizacija
skupnih površin
v stanovanjskih
naseljih

www.javne.povrsine.wordpress.com
Prostorož
Ljubljana

poslovni
prostori

Gostilna dela
Center Kontura
Ljubljana

Tkalka
Skupnostni ustvarjalno-podjetniški prostor
Maribor

Kreativna cona Šiška
Rompom
Ljubljana

Inštitut za politike prostora
Ljubljana

Poligon
Prostor za so-delo
Ljubljana

Mreža za prostor
Mreža nevladnih organizacij

Skupnostni vrt Borova vas
Urbane brazde
Maribor

urbano
vrtičkarstvo

Študentski vrtovi
Rožna dolina in Mestni log
Študenti
Ljubljana

Onkraj gradbišča
KUD obrat
Ljubljana

**mirujoča
gradbena
zemljišča**

**Novi model mestnega parka in
revitalizacija stadiona Bežigrad** - diploma
Nika van Berkel, mentor Vasa J. Perović
Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo

PREKINITEV NASTAJANJA

**Delavnica Future Cities -
Tobačna tovarna**
Univerza v Ljubljani, Fakulteta
za arhitekturo, TU Berlin, IUAV
Benetke, TU Graz

**obstala
gradbišča**

GT22
Transdisciplinarni laboratorij
Maribor

oblike dela

Kje je prostor?
Prostori za so-delo
Slovenj Gradec

**razvojni
in humanitarni
projekti**

Šola v Kolkati v Indiji - diploma
Žiga Rošar, mentor prof. dr. Aleš Vodopivec
Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo

Knjižnica z učilnico in večnamenska dvorana
Ithuba Skills College, Johannesburg, JAR
Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo

REDEFINICIJA DEJAVNOSTI

mobilnosti

Jane's Walk - urbani sprehodi
Ipop
Ljubljana

www.prevoz.si
Spletna aplikacija za delitev
prevoza

Mariborska kolesarska mreža
Združenje kolesarjev
Maribor

www.prostorisodelovanja.si
Ipop
Ljubljana

Revija Praznine
Društvo Praznine
Ljubljana

Arhitektura ≠ umetnost
Društvo Igor Zabel

Bilo : Je
Zavod Trajekt, VIST
Ljubljana

REKONSTRUKCIJA IDENTITETE

**arhitektura
iz obdobja
socializma**

Savin Sever - zgodba neke arhitekture
Dokumentarni film
RTVSLO, Amir Muratović

Nedokončane modernizacije
MAO in partnerji
Ljubljana, Zagreb, Skopje, Beograd, Split

Ali mora biti ta hiša ravno taka? - dogodki ob
100-letnici rojstva Edvarda Ravnikarja
Univerza v Ljubljani,
Fakulteta za arhitekturo

Anej Korsika je doktorski študent na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Dejaven je bil v različnih študentskih bojih in sodeloval je pri zasedbi Filozofske fakultete leta 2011. Med letoma 2009 in 2011 je bil urednik študentskega časopisa *Tribuna*, trenutno pa je član uredniškega odbora revije *Borec*. Aktiven je bil v programskem odboru Inštituta za delavske študije, koordinira pa tudi mednarodno sodelovanje Iniciative za demokratični socializem, članice koalicije Združena levica.

Blaž Lukan je raziskovalec sodobnih scenskih umetnosti in docent za dramaturgijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Njegov raziskovalni interes sega od pisanja spremnih študij k objavam (slovenske) dramatike, preko kritičnega spremljanja tekoče domače in tuje gledališke produkcije do teoretskega premisleka pojavov na presečišču teatralnega in performativnega ter sodobnih procesov v polju performansa. Dela tudi kot praktični dramaturg v slovenskih gledališčih.

Bojana Piškur je teoretičarka in kustosinja, zaposlena v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova (Moderna galerija, Ljubljana). V delu se posveča predvsem političnim vprašanjem v povezavi z umetnostjo, s posebnim poudarkom na nekdanji Jugoslaviji in Južni Ameriki. Raziskovala je teme, kot so odsotni arhivi, radikalno izobraževanje, estetika gibanja neuvrščenih, politika kuriranja ter odnos med oblikami umetnosti in politiko odpora, vedno glede na širši družbeni in politični prostor.

Tjaša Pogačar je umetnica, ki dela tudi kot umetnostna kritičarka in urednica revije za kritiko in teorijo sodobne umetnosti *Šum*. Bila je ena od pobudnic in pobudnikov projekta BOKS, članica kolektiva Neteorit in soorganizatorica raznih bralnih seminarjev, govorov ter predavanj o filozofiji in teoriji sodobne umetnosti. V dosedANJI praksi se je ukvarjala z vprašanji vloge in

transformativnega potenciala sodobnih umetniških strategij v kontekstu aktualne družbenopolitične situacije ter njihovih učinkov z ozirom na produkcijske okoliščine umetnosti v lokalnem prostoru.

Katja Praznik, sociologinja, je docentka na Državni univerzi New York v Buffalu, kjer poučuje na Programu kulturnega menedžmenta. Je soavtorica knjige *Kronotopografije plesa: Dve razpravi* (Emanat, 2010). Trenutno raziskuje politiko neplačnega kulturnega dela v času zatona socialne države v treh okoljih, ki jih obvladuje proces neoliberalizacije: Sloveniji, Nemčiji in ZDA. Njena knjiga *Med avtonomijo umetnosti in utajo družbenoekonomskega konteksta: umetniške prakse, neplačano delo in kulturna politika na prehodu v postsocializem* bo izšla jeseni 2016 pri Založbi Sophia.

Igor Španjol je študiral sociologijo kulture in umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Od leta 1999 dela kot kustos v Moderni galeriji v Ljubljani. Med najpomembnejšimi projekti, pri katerih je sodeloval, so razstavna trilogija *Slovenska umetnost 1975–2005* (sokustos z Igorjem Zabelom, 2003–2005), izbori del in zbirke Moderne galerije za Muzej sodobne umetnosti Metelkova (z Zdenko Badovinac in Bojano Piškur, od leta 2011) in retrospektivne razstave Marka Pogačnika (2012), Tadeja Pogačarja (2014) in Vadima Fiškina (2015).

Vladimir Vidmar je umetniški vodja Galerije Škuc, ki deluje na področju sodobne vizualne umetnosti tudi kot pisec in urednik publikacij. Po študiju filozofije na Filozofski fakulteti in novinarstva na Fakulteti za družbene vede UL je poklicno pot začel v Mestnem muzeju (danes Muzej in galerije mesta Ljubljane), kjer je med letoma 2007 in 2010 delal na pedagoških in andragoških programih. Med letoma 2010 in 2013 je delal kot asistent umetniškega vodje Galerije Škuc, potem je prevzel umetniško vodenje galerije.

Krize in novi začetki

Umetnost v Sloveniji 2005–2015

+MSUM

Muzej sodobne umetnosti Metelkova
Maistrova 3, Ljubljana
22. 12. 2015 – 3. 4. 2016

Kustosi razstave Bojana Piškur, Igor Španjol, Vladimir Vidmar
Strokovni sodelavci Bojan Albahari, Nil Baskar, Katarina Čakš, Ida Hiršenfelter, Jurij Meden, Katerina Mirovič, Anja Planišček, Cvetka Požar
Izbor podatkov za infografiko Teja Merhar, Bojana Rogina
Obrazstavni program Adela Železnik
Pedagoški program Ksenija Kumer
Odnosi z javnostmi Andreja Bruss
Urejanje spletnih strani Ida Hiršenfelter
Koordinacija projekta Marko Rusjan
Fotografsko dokumentiranje Sabina Povšič, Dejan Habicht, Matija Pavlovce
Tehnična koordinacija Tomaž Kučer
Tehnična ekipa Boris Fister, Vojko Kmetič, Janez Kramžar, Armin Salihović

MG+MSUM

Katalog izdala Moderna galerija, Windischerjeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
tel. +386 1 2416 800; fax +386 1 2514 120;
info@mg-lj.si; <http://www.mg-lj.si>
Zanjo Zdenka Badovinac
Urednika Tamara Soban, Igor Španjol
Besedila Zdenka Badovinac, Anej Korsika, Blaž Lukan, Bojana Piškur, Tjaša Pogačar, Katja Praznik, Igor Španjol, Vladimir Vidmar
Lektura Jelka Jamnik, Tamara Soban
Fotografije Arhiv Moderne galerije, arhivi umetnikov
Oblikovanje Maja Rebov
Tisk SGR Standard 2, Beograd
Naklada 500

© 2015 Moderna galerija, Ljubljana in avtorji

Razstavo sta podprla



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Spremljevalni program sta podprla



DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJU

Posebna zahvala Zahvaljujemo se vsem umetnikom, lastnikom izposojenih del in arhivskega gradiva ter Varji Močnik, Ivanu Nedohu in Poloni Rihar.

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

7(497.4)“2005/2015“(083.824)

KRIZE in novi začetki : umetnost v Sloveniji 2005-2015 : Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 22. 12. 2015
- 3. 4. 2016 / [besedila Zdenka Badovinac ... [et al.] ; urednika Tamara Soban, Igor Španjol ; fotografije arhiv
Moderne galerije, arhivi umetnikov]. - Ljubljana : Moderna galerija, 2015

ISBN 978-961-206-118-0
1. Badovinac, Zdenka 2. Soban, Tamara
282377216

