



Chris Marker, *Prime time v zbirnih centrih*, 1993.

Obzorniška Fronta

# OBZORNIŠKI OKRUŠKI

Obzorniški Poklon – *Prime Time v zbirnih centrih* in *Slon Tango*



Nace Zavrl

# OBZORNIŠKI POKLON: MARKERJEVI MALI VIDEI

V zgodovini povojnega angažiranega filma je francoski eksperimentator Chris Marker – plodovit, a skrajno enigmatičen ustvarjalec, rojen kot Christian François Bouche-Villeneuve, znan pa pod umetniškimi psevdonimi Fritz Markassin, Jacopo Berenzi, Hayao Yamaneko ter Sandor Krasna – vknjižen kot pionir prve vrste, kot ena ključnih figur avantgardne esejske kinematografije in progresivnega dokumentarizma. Ob poznavanju režiserjevih najslavnejših celovečernih poskusov je ugled kajpak upravičen. Spomnimo se le na postmoderno meditacijo *Brez sonca* (*Sans soleil*, 1983), na triurno militantno lepljenko *Globine zraka so rdeče* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977) in ne nazadnje na kolektivni protivojni krik *Daleč od Vietnama* (*Loin du Vietnam*, 1967), v katerem je filmar združil sile s političnimi sopotniki tipa Godard, Ivens, Klein, Lelouch, Varda ter Resnais. Toda Marker je v svoji šestdesetletni karieri vseskozi vzdrževal še drugačen modus proizvodnje. Delal je tudi krajše, cenejše, skromnejše, *manjše* filme in videe, ki se malodane odpovejo programatičnosti ter prvoosebni pripovedni sili zgoraj naštetih del, namesto estetiki in izdelanim argumentom pa raje zaupajo revni, surovi, goli podobi. Nekaj takega, kar filmski teoretik Volker Pantenburg trdi za Markerjevega nemškega sodobnika Haruna Farockega, bi lahko aplicirali tudi na Francoza: »V njegovem opusu namreč soobstaja manj prominentna, a zato še ne nepomembna struja: *opazovalni filmi* zadnjih treh desetletij. Ti izdelki niso povsem zapostavljeni, so bili pa gotovo deležni manjše pozornosti kot izrecneje samorefleksivne stvaritve, pogosto združene v kategorijo esejskega filma.«<sup>1</sup> Za vsak Markerjev dolgometražni ep lahko naštejemo nekaj polurnih televizijskih kuriozitet; za vsak *Lepi maj* (*Le joli mai*, 1963) se najde vsaj en

1 Volker Pantenburg, »'Now That's Brecht at Last!': Harun Farocki's Observational Films«, v: *Documentary Across Disciplines*, ur. Erika Balsom in Hila Peleg (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2016), str. 144–145.

*Vmesni postanek v Dubaju (Stopover in Dubai, 2011).*

*Slon Tango* in *Prime Time* v zbirnih centrih (znan tudi pod naslovoma *Le 20 heures dans les camps* ter *TV News In The Camps*) sta dva od Markerjevih malih videov, posneta v Ljubljani leta 1993. Na eni strani torej *Prime Time*, varljivo kompleksen zapis o udejstvovanju bosanskih beguncev, ki so si v zbirnem centru Roška na Poljanski cesti 40 uredili začasni produkcijski studio. Na drugem polu pa *Slon* ali natančneje *Slonica Tango*, petminutni kader poplesujoče samice Ganga, ki v živalskem vrtu pod Rožnikom vztraja že od davnega leta 1975. Enemu je v angleški inačici glas v *offu* posodil legendarni levičarski agitator Robert Kramer, v francoski pa kar Mathieu Kassovitz, režiser urbane klasike *Sovraštvo (La Haine, 1995)* ter kasneje zvezdnik evropskega megahita *Amelie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean Pierre Jeunet, 2002)*. Drugemu na glasbeni podlagi zadostuje le lahkotna baletna spremljava Stravinskega.

'Kaj imata videa skupnega' je na tem mestu napačno zastavljeno vprašanje. V najboljšem primeru nam Markerjeva utrinka nudita vpogled v eksistenco razpadajoče Jugoslavije, kot so si jo zamišljali ter na celuloidni trak (ali elektronske kasete) zajemali *outsiderji*, Zahodnjaki, nevpleteni zunanji opazovalci. Nikakor ne smemo pozabiti, da so tisti čas južnoslovansko ozemlje obiskala tudi druga, nemara še slovitejša imena svetovnega art filma. Bizarko *Srbski epi (Serbian Epics, 1992)*, nekakšen nadrealistični portret Radovana Karadžića in Ratka Mladića, je v samem startu vojne posnel Paweł Pawlikowski, v abstraktni *Vrnitvi v Sarajevo (Retour à Sarajevo, 1996)* je grozoto okupacije načel provokator Philippe Grandrieux, z bosanskim solidarnostnim pamfletom *Pozdravljam vas Sarajevo (Je vous salue, Sarajevo, 1993)* ter desetletje novejšim *Naša glasba (Notre musique, 2004)* pa je k razumevanju balkanskega problema prispeval Jean-Luc Godard. Marker, ki v svojem zanimanju za propadajočo federacijo nikakor ni bil edinstven, je slabi dve leti pozneje končal še miniaturko *Modra čelada (Casque bleu, 1995)*, preprost intervju s pripadnikom mirovnih sil, nastanjenih v bližini Srebrenice. Vsi ti videografski eksperimenti so mali, nepoznani, redko predvajani ter še redkeje resno obravnavani, v zgodovinski evidenci pa se nikoli ne bodo povzpeli na raven Markerjevih večjih, daljših, krepkejših kreacij. A natanko zato so tako dragoceni, fascinantni. *Prime Time* in *Slon Tango* se le s težavo umeščata v širši lok Markerjevih interesov, enako kot izstopata tudi iz časovnic filmske zgodovine. Njun pomen se skriva natanko v tej neumeščenosti, *nesodobnosti*, torej *nesodobnosti*, ki je danes, šestindvajset let pozneje, spet sodbna.

Andrej Šprah

# BITI TUKAJ ALI TAM IN OMOGOČITI...

Med osnovnimi poslanstvi dokumentarnega filma je vse od njegovih začetkov posredovanje podob, ki predočajo izjemno, skrito, še nikoli videno ..., pogosto pa je (bil) dokumentarec motiviran tudi z željo prikazati dogajanja na perečih toriščih izrednih stanj in družbene obrobnosti. Prizadeval si je za podajanje resnice, kljub izmuzljivim predpostavkam njene verodostojnosti. V tem poslanstvu pa sta se vselej odražali nasprotujoči si težnji: želja po svobodnem beleženju in pretoku podob ter zahteva po prevzemu nadzora nad situacijo in družbenimi akterji. To generično nasprotje izpostavlja tudi »eksistencialna definicija« dokumentarnega filma, s katero je Robert Kramer (eden ključnih ustvarjalcev neodvisne progresivne dokumentaristike v ZDA in nosilna figura obzorniškega gibanja *Newsreel* ter Markerjev sodelavec pri projektu *Prime Time v zbirnih centrih*) leta 1998 na Jesenski filmski šoli v Ljubljani opredelil temeljno razliko med dvema tipoma dokumentaristov: tistimi, ki hočejo vedno povsem nadzirati situacijo, in drugimi, ki čutijo resnično potrebo, da so navzoči tam, kjer se dogajajo pomembne stvari. »In ne le to, hočejo tudi kaj narediti. (...) Del te želje po prisotnosti v svetu – to, kar imenujem dokumentarec, resnični duh dokumentaristike, in kar nima nič skupnega z antologijo ali vprašanjem, kaj je resnično – je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev. Tistih, ki hočejo položaj nadzirati, to ne zanima. Njihov boj za nadzor je podoben boju za prevlado v vsakdanjih odnosih z ljudmi.«

Chris Marker vsekakor sodi med ustvarjalce, ki si prizadevajo, da faktografski in reflektivni film postane tudi film ukrepanja – da hkrati z opozarjanjem na pereče krivice tudi nekaj stori, da poseže v stanje, da osvobodi. A nikakor ne zgolj to: pravico

do ukrepanja s filmskimi sredstvi namreč daje tudi tistim, ki to želijo, a nimajo možnosti. Njegova najgloblja ustvarjalna težnja, njegov *modus operandi*, temelji na omogočanju izraza tistim, ki so (bili) tam, ki stvari doživljajo na lastnih telesih, vidijo s svojimi očmi, občutijo z lastnimi čutili, nimajo pa sredstev, »da bi svojemu dojemu dogodkov dali obliko«. Od leta 1969, ko je stavkajočim delavcem v Besançonu z ustanovitvijo *Skupine Medvedkin* dal možnost, da sami povedo svoje zgodbe na lasten način, se je velik del njegovega opusa odvijal po načelu »poskusov zagotavljanja možnosti in moči govora tistim, ki ju nimajo, in jim, kadar je le mogoče, pomagati, da najdejo lastna izrazna sredstva«. Njegov pretanjeni občutek za krizna žarišča, na katerih si pravico in prevlado nad resnico lastijo poročevalci na položajih moči in »vednosti« dominantnih medijev, ga je vodil po domala vseh meridianih sveta. In pripeljal ga je tudi v Ljubljano. Inkognito, brez vednosti domače javnosti, je s filmom *Prime Time v zbirnih centrih (Le 20 heures dans les camps, 1993)* omogočil, da so glasovi, podobe in metode programa begunske televizije, ki je delovala v zbirnem centru v opustošeni vojašnici jugoslovanske armade na Roški ulici, postali dostopni svetovnemu občestvu.

Na podlagi radikalnega vodila iskanja »Medvedkinovega sindroma« kot ustvarjalne nujnosti, ki izumlja čim bolj avtentičen izraz ter kljubuje uveljavljenim izrazom in načelom prevladujoče govorice, je dal Marker besedo tistim, ki zaradi lastnih izkušenj z manipulacijami, izigranostjo in zavrženostjo niso nikomur več verjeli. Še najmanj dominantnim medijem. Izhodiščna zavest, ki so jo člani mlade begunske televizijske ekipe delili s svojim ciljnim občinstvom, je bilo občutje striktnega nezaupanja. Zato so morale vse novice, ki so jih posredovali v eter, izvirati iz več različnih virov: od radijskih postaj z območja nekdanje Jugoslavije do pričevanj posameznikov prek amaterskih komunikacijskih kanalov in poročil svetovnih agencij ali televizijskih korporacij. Na podlagi njihove primerjalne vrednosti so posredovali vest, ki je predstavljala svojevrstno vzporejanje »resničnosti«. Če so se informacije razlikovale ali si celo nasprotovale, niso izbrali »najbolj ustrezne«, temveč so omogočali neposredno, navzkrižno preverjanje vsake posebej: posredovali so vse dostopne verzije, da so se gledalci sami odločali, katera izmed vpletenih strani naj bi imela možnost lagati, katera želi lagati in katera želi lagati, a za to nima možnosti. Njihov temeljni imperativ tako ni bila resnica, temveč razkrinkavanje manipulacij in laži. Novinarska ekipa se je namreč zavedala, da zaradi nedavnih izkušenj domá tudi »preverjeno resnična« vest ni mogla biti več sprejemljiva za vsakogar – kajti v poplavi propagande, ideoloških vojn in (množično)medijske indoktrinacije niso mogli več zaupati nikomur drugemu kot sebi.

Pomembna vloga v izvajanju programa je pripadala t. i. spominski ekipi, ki je snemala serijal epizod o dogajanju v posameznih begunskih sobah. Svojestven pristop preigravanja motivik filmskih obzornikov je predstavljal začetek

vsake epizode v obliki detajliranja nekega motiva v sobi. Metoda izpostavljanja podrobnosti, kakršno so filmski žurnali uporabljali le za zapolnitev vrzeli med prizori, je za begunce predstavljala nekaj povsem drugega. Ti detajli so imeli prav posebno vrednost, saj so bile predstavljene stvari, četudi še tako neznatne, dokaz, da so bili tudi oni nekoč nosilci človeka vredne eksistence. Hkrati so imeli ti motivi vlogo spominskega sprožilca, saj so begunce uvajali v pričevanja o grozotah, ki so jih doživeli, o najbližjih, ki so jih izgubili, in o življenju, ki ga ni več; pa tudi o načrtih, s katerimi so ohranjali upanje za prihodnost in iz njih črpali moč za preživetje. Sam avtor filma je prepričan, da je bila prav spominska ekipa tista, ki je s sobnimi okruški lahko povračala izgubljeni in zaustavljeni čas: »Na obeh straneh, tako pri teh, ki snemajo, kot pri onih, ki so posneti, te zgodbe iz sob kažejo na ogromno potrebo po komunikaciji, obenem pa pričajo o zavedanju, da se snema njihov lastni spomin.« Izjemen pomen spomina temelji na predpostavki nujnosti pričevanja oziroma iskanju načina, kako ohraniti določen trenutek in ga zadržati za čas, ki prihaja. Kajti zavedali so se, da večina stvari, ki so jih videli sami, ni bila posneta, in da so bili skupaj z ubitimi ljudmi izgubljeni tudi njihovi spomini. Zato so posamezne trenutke, izkušnje in srečanja z njimi skušali ohraniti s pričevanji, ki so prek objektivna kamere dobila materialno, zgodovinsko in arhivsko vrednost. Ali kot razmišlja vodja spominske skupine, ko poudarja, da ga ob razkrivanju osebnih tragedij seveda »boli srce, a hkrati navdaja veselje,« da je lahko tisti, »ki je prispeval k oživitvi teh izkušenj trpljenja, da bo nekega dne vsaj nekdo drug vse to lahko videl«.

*Prime Time v zbirnih centrih* je delo, ki ga na estetski ravni odlikuje subtilna raba stilističnih prvin filmske esejistike, prilagojene televizijskemu formatu, in ki vsebuje vrsto pomenljivih referenc na dostojanstveno snemanje ljudi v situacijah razčlovečenosti. S pozornim osredotočenjem na osnovne elemente filmskega izraza – zlasti na ravni kadriranja, uporabe objektivov, gibanja kamere in zvočne razsežnosti – lahko uzremo Markerjevo korespondenco s podobami trenutkov zavrženosti iz filmske preteklosti. Hkrati pa z izjemnim spoštovanjem, ki ga nemenja svojim »družbenim akterjem«, izkazuje senzibilnost za najbolj potrebno gesto – vračanje dostojanstva, ki so ga begunci na osebni ravni ohranili, a jim ga spodkopavajo vsakdanje izkušnje izobčenosti iz »sveta suverenosti«. »Tako pridete nekam, kjer vas ljudje sprejemajo kot nekoga, ki ne obstaja, ki je absolutni nič. Pomoč vam bodo sicer nudili, vendar ne tiste prave, ki izvira iz srca,« resignirano pripoveduje eden

mladih novinarjev.<sup>1</sup> Kajti tudi sami televizijci – čeprav začasni posredniki deljenja individualnih samot in zaprtosti v intimo – so v bistvu le nosilci oznake, za katero eden izmed njih izrazi izrecno željo, da sploh ne bi obstajala. Zato je bila v iskanju smisla in moči v brezperspektivni trenutnosti možnost delitve izkušnje, ki jo je omogočil Marker, neprecenljivo sredstvo vračanja in utrjevanja njihove identitete.

Marker, eden najbolj poglobljenih esejistov med dokumentaristi, eden najbolj radikalnih gverilcev med militantnimi filmarji in eden najbolj subtilnih inovativcev med večmedijci, je v značilni metodi eksperimentiranja na meji med dokumentarcem, umetniškim filmom in avdiovizualnimi praksami uspel s filmom *Prime Time v zbirnih centrih* zaobjeti čas in ohraniti legitimnost pričevanja tistim, ki sta jim ostala zgolj dostojanstvo in spomin. Film pa vsebuje tudi niz univerzalnih sporočil za prihodnost, saj predstavlja svojevrstno časovno kapsulo, ki se aktivira ob vsaki novi tragediji, prežeti z neznosno izkušnjo že videnega, a očitno še nikoli resnično doumetega ... Pragmatično dejstvo, da po skoraj dvajsetih letih njegova obravnava begunske tragedije ob krvavem razpadu Jugoslavije dobiva domicil le streljaj od mesta, kjer je bila posneta, izpričuje upornost kinematografije ukrepanja ter dokazuje njeno kljubovanje vse večji množični amneziji in brezčutnosti. Predvsem pa utrjuje prepričanje, da urgentne podobe najdejo način reaktualizacije v vsaki sedanosti, ki jo preplavlja pozaba izkušenj preteklosti in barbariziranje nekoč že doseženih standardov človečnosti. Na simbolni ravni tako pričujočo umetniško gesto pojmujejo predvsem kot spomin in opomin, da sta nekoč to ljudstvo in ta država premogla veliko več strpnosti, solidarnosti, sočutnosti – ali preprosto ljubezni do Drugega.

1 Zavoljo verodostojnosti argumentacije je smiselno dodati, da so bili poleg »tihe večine« in birokratske mašinerije, ki sta do beguncev delovali odklonilno, a njihovi nastanitvi v Sloveniji nista nikoli odkrito nasprotovali (za razliko od današnjega časa), številni ljudje beguncem ne le naklonjeni, temveč so jim nudili tudi zatočišče. Poleg razumljivega gostoljubja sorodnikov in prijateljev jih je še vrsta znancev, poklicnih ter stanovskih kolegov, pa tudi »zgolj« sočutnih in dobrih ljudi sprejela v svoje domove. S stvarnimi podatki seznanja tudi Nika Autor v eseju »Raztrgane in neizpolnjene podobe – detajl, ki predstavlja življenje«, objavljenem v pričujoči tiskovini.



Andreja Hribernik

# SOLIDARNOST, ZBIRKE IN ARHIVI

Zbirka Muzeja solidarnosti Salvadorja Allendeja iz Čila je bila zasnovana med letoma 1971 in 1973. Nastala je kot izraz podpore umetnikov socialistični vladi takratnega predsednika Allendeja. Pozneje se je motivacija za zbirko iz geste podpore spremenila v gesto odpora: pravno ustanovitev muzeja je namreč preprečil državni udar v Čilu. Vse do 90. let je bila tako zbirka v »izgnanstvu«; pobuda namreč ni zamrla in muzej je deloval kot mednarodna iniciativa, ki je pomenila tudi kritiko vojaške diktature v Čilu. V tem času so številni umetniki darovali dela v t. i. *zbirko muzeja v izgnanstvu*, katerega pravna ustanovitev je bila mogoča šele po letu 1990. Kot solidarnostno zbirko lahko označimo tudi mednarodno zbirko Koroške galerije likovnih umetnosti iz 60., 70. in 80. let, ko so umetniki poklonili dela na pobudo muzeja, da osnuje *Muzej za mir*. Zbirka naj bi predstavljala pacifistične ideale in humanistične vrednote ter bila materialni pričevalec medsebojnega razumevanja, prijateljstva in enakopravnosti, hkrati pa tudi svarilec pred vojno in opomin nanjo. Poznamo tudi primere individualnih zbirk in arhivov, ko so posamezniki v okoljih, kjer ni bilo institucionaliziranih načinov zbiranja, ustvarili zbirke bodisi umetniških del ali dokumentacije. Tako so nastali arhivi, ki danes predstavljajo ključna polja zanimanj muzejev in raziskovalcev, saj govorijo o posebni, paralelni zgodovini, ki je institucije in formalna zgodovina v takratnem času niso zabeležile oz. je bila v veliko primerih celo zanikana in prepovedana. Eden takšnih primerov je zbirka umetnika in kustosa Jiříja Valocha, ki je Moravski galeriji v Brnu poklonil svoj osebni arhiv. Ta priča o njegovem delovanju in delovanju drugih umetnikov v času, ko Češkoslovaška in mnoge druge dežele niso bile naklonjene umetniškim praksam, povezanim z mednarodnimi umetnostnimi tokovi (s konceptualizmom, fluxusom, konkretno poezijo, performansom ipd.). Umetnice kot Zofija Kulik in Graciela Carnevale ter številni drugi ustvarjalci so bili ključni dokumentatorji svoje in drugih umetniških praks v

ekstremnih okoliščinah.

Skozi te iniciative lahko opazimo paradigmatški obrat: zbiranje kot posedovanje predmetov preide v solidarnostno zbirko ali solidarnostno gesto, ki je namenjena ohranjanju zgodovinskega spomina, vendar ne kot statični nabor predmetov arhiva ali zbirke, pač pa v Foucaultovem smislu, kot določena praksa, metodologija. Tovrstne solidarnostne zbirke sicer uporabljajo obstoječe utečene mehanizme, vendar pa njihovo logiko obrnejo in v vso družbo vpeljujejo subverzivni element.

Zbiranje v kontekstu muzeja, predvsem javnega muzeja, tako danes spremlja določeno notranje nasprotje. Še vedno ne moremo prezreti dejstva, da sámo zbiranje pomeni akumulacijo predmetov in s tem tudi kapitala, vendar pa ravno te zbirke in arhivi v veliki meri predstavljajo mesto preloma z logiko kapitalizma. Na tem področju se odpira obširno polje vprašanj, povezanih z zgodovinjem, samozgodovinjem<sup>1</sup>, kolonizacijo, neokolonizacijo in tudi dekolonizacijo, kulturno dominacijo in diverzifikacijo zbirk. Muzeji s kontekstualizacijo zbirk in arhivov ustvarjajo zgodovinski spomin in zgodovinsko zavest – v opoziciji do popolne kolonizacije družbe s strani kapitala, ki povzroča sploščitev tako prostora kot časa.

Pokazatelj tega upora in sprevrnitve logike zbiranja pa je tudi pojav solidarnostnih zbirk, ki vznikajo v kritičnih in prelomnih trenutkih. V času okupacije Sarajeva se sočasno, sprva brez vednosti za drugo stran, v mednarodnem umetniškem prostoru in hkrati v samem Sarajevu rodi ideja o mednarodni umetniški zbirki za Sarajevo. Pobudo podajo Jadran Adamović in skupina IRWIN v sodelovanju z Moderno galerijo in začnejo z aktivnostmi. Po obisku predstavnikov Moderne galerije in kolektiva IRWIN v Sarajevu aktivnosti združijo z idejo, ki je pred tem vzniknila tudi na sarajevski strani na pobudo Enverja Hadžiomerspahića, ter jih realizirajo v mednarodni zbirki *Ars Aevi*. Žal ta zbirka še danes nima muzeja, predstavlja pa pomemben simbol in solidarnostno gesto. V obkoljenem Sarajevu je približno v času zasnove zbirke začel delovati tudi Radio Zid, ki je predstavljal pomembno torišče normalizacije in kulturnega odpora v obleganem mestu, povezano tako z mladinsko glasbeno subkulturo in založništvom kot umetniškim ustvarjanjem. Zbrano gradivo in osebni fotografski arhiv iz tega obdobja hrani Meta Krese; danes nam predstavlja pričevanje o takratnem času, hkrati pa je osebni arhiv pomemben akt v smislu ohranjanja zgodovinskega spomina in zavesti. Zdi se, kot da sta bila na začetku devetdesetih let medija radia in televizije zelo pomembna tudi kot sredstvi, ki sta določenim družbenim skupinam omogočili glas in vidnost. Tako je v Ljubljani v begunskem centru leta 1993 Chris Marker dokumentiral delovanje

<sup>1</sup> Termina zgodovinjene in samozgodovinjene v umetnostni diskurz vpelje Zdenka Badovinac.

samovznikle *Izbegličke televizije*, ki je po vzoru uradnih televizijskih programov oddajala vsebine, povezane z vojno na Balkanu in življenjem beguncev, namenjene ravno izolirani populaciji beguncev iz dežel bivše Jugoslavije.

Gesto upora skozi ohranjanje zavesti o nedavni zgodovini in aktualizacijo ter univerzalizacijo vprašanja vojne in trpljenja predstavlja tudi aktualna donacija Obzorniške fronte: Nika Autor je kot vabljen avtorica k razstavi U3 Moderni galeriji za zbirko podarila dva video zapisa Chrisa Markerja<sup>2</sup>. Donacija predstavlja tudi intervencijo v zbirko Moderne galerije, saj skozi umeščenost vanjo videa konkretno posegata v konstituiranje, pa tudi spreminjanje narativa zbirke. Tako se v Ljubljano vračata deli, ki sta nastali na začetku devetdesetih let preteklega stoletja: postavimo ju lahko v obdobje, ko je v Ljubljani potekal prvi U3, v čas vzpostavljanja zbirke *Ars Aevi*, ko je Meta Krese s sestro Marušo v Sarajevu sodelovala z Radiom Zid, v čas, ko so ostrostrelci ubili še zadnjega medveda v Sarajevskem živalskem vrtu, medtem ko je slonica Ganga v Ljubljanskem živalskem vrtu plesala tango.

<sup>2</sup> Chris Marker: *Prime Time v zbirnih centrih*, 1993, 27'51". Chris Marker: *Slon Tango*, 1993, 4'10".

Nika Autor

# RAZTRGANE IN NEIZPOLNJENE PODOBE – DETAJL, KI PREDSTAVLJA ŽIVLJENJE

Poleg povabila k sodelovanju na 9. trienalu sodobne umetnosti U3, ki ga letos oblikuje Vit Havránek, smo povabljeni umetniki prejeli še vabilo na delavnico, ki se je odvila v Kortah z naslovom *Korte Assembly: Towards a Collective Skin*, in vabilo k oblikovanju zapisa, namenjenega za katalog prihajajoče razstave. Navodila, ki smo jih prejeli, so bila sledeča: »Izberite eno umetniško delo, pesem, dogodek, podobo (povezano s Slovenijo), ki za vas povzema potencial oziroma obet, ki ostaja neizpolnjen (...) pri tem pa kaže vaš umetniški pristop k materialu v povezavi z aktualnim časom in prihodnostjo.«

Ker v misli nikakor ne uspem priklicati ene podobe, ker ne najdem ene pesmi ali zapisa, ki bi se mi zdel primeren, da zadostno predstavi celo vrsto neizpolnjenih obljub preteklosti, današnjega časa in s tem morebitnega obeta v prihodnosti, želim s tem zapisom v obliki okruškov sopostaviti mnogotere, raznolike, raztreščene, fragmentarne in raztrgane podobe, ki so zaznamovale in oblikovale generacijo, ki ji pripadam in ki je odraščala v devetdesetih letih. Neizpolnjene podobe, tiste, ki v poskusu, da bi zaobjele in prikazale, prej skrijejo in se izmikajo, ostajajo izmuzljive, neulovljive in s tem tudi raztreščene in raztrgane.

Devetdeseta leta danes razumemo kot prelomna tako v smislu novih, spreminjajočih se, šele nastajajočih družbenih in političnih ekonomij in dimenzij kot tudi v zamišljanju prihodnosti delovanja muzejev in galerij ter s tem povezane umetniške produkcije. To so leta, ki so obljubljala in demonizirala, brisala tisto prej, zato da bi lahko upravičila sama sebe. To so leta, ki v obljubah subtilno vznemirjajo tudi tukaj in zdaj. Ker smo ta čas, poln antagonističnih lomov, sunkovitih premikov sicer opazovali, a v njem nismo aktivno sodelovali, ker smo ga

občutili, a velikokrat ne razumeli, ga danes, ko brskamo po raztreščenih arhivih, fragmentarnih dokumentih, ko poslušamo pripovedovanja in se lovimo v pasteh kolektivnega spomina, sestavljamo v raztrganosti obljub. Ker pa prav tako mineva okroglih 25 let od prvega trienala, inavgurirajočega pregleda sodobne slovenske umetnosti z naslovom *Interregnum*, ki ga je kot prvi selektor podpisal Tomaž Brejc leta 1994, se zdi priložnost primerna tudi za razmislek o povezavi umetniških praks v devetdesetih letih prejšnjega stoletja v odnosu zdaj in tukaj.

Čas, v katerem se je razstava oblikovala, je zaznamovan s številnimi prelomnimi, novimi, sapo jemljočimi in tudi nesrečnimi dogodki, z družbenimi, ekonomskimi in političnimi obrati, ki so hote ali nehote vplivali na razstavno prihodnost in prakso ustvarjalcev ter na usmeritev, delovanje in držo generacije, ki je v tem obdobju šele odraščala in se formirala. Razstava *Interregnum* je predstavila različne generacije avtorjev, razstavi pa je bilo skupno, da »skoznjo živi kontinuiteta slovenske likovne ustvarjalnosti«. <sup>1</sup> Naslov trienala se je v zadnjih osmih edicijah preimenoval iz Trienala sodobne slovenske umetnosti v Trienale sodobne umetnosti v Sloveniji, ki ga je leta 2013 kurirala Nataša Petrešin Bachelez, in nazadnje v Trienale sodobne umetnosti, pod katerega se je leta 2016 podpisal Boris Groys. Tako je v zadnjem razstavnem pregledu dokončno opuščen naslov, ki je določal in narekoval nacionalni okvir predstavljene umetniške produkcije.

Močna čustva, ki so sestavni in vezni člen vsakega organiziranja nove države, so bila v Sloveniji, ki je leta 1994 štela šele tri leta, še vedno v polnem razmahu. Ideja nacionalne umetnosti skozi poimenovanja, kot so slovenska umetnost, slovenski umetnik, slovensko slikarstvo in kiparstvo, se na subtilen, v času, prostoru in kontekstu ujema, se način sicer kaže tudi v prvem trienalu, a vendar je treba poudariti, da je bila izhodiščna ideja za U3, da bi ta odpiral prostor in predvsem prikazoval sodobne prakse umetnosti in predstavljal tekočo produkcijo umetnikov in umetnic. Poskus vabljenja umetnikov, živečih onkraj meja Slovenije, se je zgodil šele na četrti razstavi leta 2003, ko je selektorica Christine van Assche <sup>2</sup> k sodelovanju na razstavi povabila umetnico Andrejo Kulunčič.

Devetdeset let prejšnjega stoletja pa predstavljajo čas, ko mnogoteri poskusi, želje in aspiracije oblikovanja nacionalne identitete z vizualnim nagovarjanjem niso nič novega, zasledimo jih lahko že veliko prej, tudi v vizualnosti bolj popularnih medijev, kot je bila, recimo, televizijska reklama, izdelana za turistično promocijo

1 Tomaž Brejc, »Interregnum, notice o sodobni slovenski umetnosti«, U3. Trienale sodobne slovenske umetnosti (Ljubljana: Moderna galerija 1994).

2 Christine van Assche, umetnostna zgodovinarica, pisateljica, filmska kritičarka, je med leti 1993-2013 vodila kuratorski oddelek v Centru Pompidou, kjer je oblikovala prvo kolekcijo video del, ki danes obsega več kot 1600 kosov. Christine van Assche je leta 2014 tudi sokurirala prvo retrospektivno razstavo, posvečeno Chrisu Markerju.

Slovenije v sklopu večje oglaševalske akcije z naslovom *Slovenija, moja dežela* leta 1986, ki jo je naročila Gospodarska zbornica Slovenije, izdelala pa ena največjih oglaševalskih agencij v Jugoslaviji, Studio marketing Delo. Najbrž si ustvarjalci oglaševalske akcije niso niti zamišljali, da bi lahko slogan *Slovenija, moja dežela* vzklikajoča množica čez par let priredila v slogan *Slovenija, moja država*. Kakorkoli, pretenciozno je razmišljati, da bi reklama<sup>3</sup> v sebi skrivala prerokbo, gotovo pa je, kot zapiše Repe, da je »povzročila prvo množično homogenizacijo Slovencev, brez katere se ne bi mogli uresničiti tudi nacionalni programi.«<sup>4</sup>

A če je čisto prva, inavgurirajoča razstava slovenske umetnosti leta 1994 utelešala želje, upanje, čustva novega časa, definiranega z novimi mejami, in ponujala razmislek znotraj novega prostora, o njej danes ne kaže razmišljati brez širšega konteksta, onkraj meja Slovenije, s pogledom, usmerjenim vsaj v dogajanje na Balkanu. Navkljub odsotnosti širšega političnega in družbenega komentarja aktualnega dogajanja na zadnji jugoslovanski razstavi *Jugoslovanski dokumenti* žgočega leta 1989 v Sarajevu je ta vendarle ponujala kot razlaga Bojana Piškur »poslednji poskus ohranitve skupnega jugoslovanskega umetnostnega prostora – ne glede na polemičnost tega koncepta –, številnih umetniških prijateljstev, kulturnih mrež ...«.<sup>5</sup> V prvem U3-ju pet let zatem zeva podoben manko družbenega in političnega komentarja, ki pa ga je spričo vojne toliko težje razumeti. Navsezadnje je bila osnovna ideja za U3, kot zapiše Zdenka Badovinac v katalogu prve razstave, da bi poskušal skozi sodobne prakse umetnosti v razstavni obliki ponuditi »pregled tistega, kar se bo dogajalo tako rekoč pred našimi očmi.«<sup>6</sup>

Pred našimi očmi se je leta 1994 že tretje leto odvijala brutalna morija. Televizijske ekrane so vsakodnevno polnile podobe požganih vasi, preštevanje mrtvih, preštevanje razstreljenih granat in neuspešnih poskusov mednarodnih intervencij na ozemlju nekdanjih republik skupne države. Leto 1994 je leto, ko so prve fotografije in video zapisi iz koncentracijskih taborišč Omarska, Trnopolje

3 Minuto in pol dolg spot, ki ima z današnjega vidika pomenljiv naslov *Gostje prihajajo*, režiserja Jaka Judniča se nam je poleg kadrov slovenske krajine in ljudi, ki opravljajo različna opravila od barvanja ograje, popraviljanja čolna, striženja žive meje, čiščenja lipicanca v Lipici, okraševanja lončene posode, planinarjenja, priprave potic do urejanje plaže vtisnil v spomin predvsem z likom slikarja, ki v idilični Logarski dolini na veliko oglaševalsko tablo rumene barve slika besede dobrodošlice v sedmih jezikih.

4 Božo Repe, »Vloga akcije Slovenija, moja dežela pri nacionalni homogenizaciji osemdesetih let«, v *Osamosvojitve 1991: država in demokracija na Slovenskem v zgodovinskih razsežnostih* (Ljubljana, 2011), str. 225.

5 Bojana Piškur, »Jugoslovanski dokumenti«, *Osemdeseta – Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov* (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 99.

6 Zdenka Badovinac, *U3. Triennale sodobne slovenske umetnosti* (Ljubljana: Moderna galerija 1994), str. 1.

in Keraterm že drugo leto pretresali našo imaginacijo, in leto, ko je bila Srebrenica še nepredstavljiva. Tisoči beguncev so v tem letu zasedli začasne zbirne centre po vsej Sloveniji. Minilo pa je že dve leti, odkar je Ministrstvo za notranje zadeve 26. februarja 1992 nezakonito izbrisalo iz registra stalnih prebivalcev 25.671 ljudi. A leto 1994 ni samo tragično in brutalno v lokalnem pomenu, to je tudi leto ruandskega genocida in prelomno leto, ko je Južna Afrika dobila prvega temnopoltega predsednika. Poleg naštetega v letu 1994 se na televiziji začne predvajati prva sezona kasneje izjemno priljubljene ameriške serije *Prijatelji* (*Friends*, 1994). Nanizanka, ki je naši generaciji, rojeni v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih, brezsravno kazala neizbežno prihodnost. Prihodnost, ko danes pri skoraj štiridesetih letih še vedno živimo v cimrskih in friends navezah, nezmožni ustvarjanja dostojnih življenjskih razmer. Podobno situacijo leta 1994 v uvodnem tekstu omeni tudi Brejc: »Večina mlajših ustvarjalcev živi na robu revščine (...) morda je na pomolu novo boemstvo in bo revščina umetnikov rodila novo politično umetnost.«<sup>7</sup> Možnost širšega kolektivnega političnega organiziranja se ni uresničila, v partikularnosti in razpršenosti se je izgubila v naslednjo generacijo. Generacijo, ki je odrasla ob vzhajajočih razrednih razlikah, porastu nove revščine z idejo »vse je mogoče v s.p.«. Generacija, ki je pojem solidarnosti in tovarištva zamenjala za slogan »vsak sam zase«, generacija, ki jo je leta 1994 ustoličil svetovni hit, pesem, v kateri Kurt Cobain v refrenu ponavlja »prijatelj, posili me, posili me (...) sovraži me, zavrzi me«. Zato je razumevanje časa, ki mu kot aktivna generacija nismo pripadali, nas pa je fragmentarno in neizprosno zaznamoval, ko smo ga z odraščajočimi očmi nemo opazovali,<sup>8</sup> prav tako obdano z občutki nelagodja ob odsotnosti bolj neposrednega obravnavanja političnih in družbenih lomov, ki so zaznamovali ta čas, tudi v umetnosti.

Vprašanja, povezana z individualno in kolektivno odgovornostjo, z (ne) nujnostjo umetniške in institucionalne reakcije na vojno na Balkanu, z obsodbo aktualnega dogajanja na institucionalni ravni, in aktivno premišljevanje o dani situaciji tako znotraj umetniških paradigem in umetniških institucij kot tudi širše, v okviru politične teorije, so se v širšem okviru prvič zastavljala na mednarodnem simpoziju, ki je potekal maja 1996 v Moderni galeriji pod naslovom *Živeti z Genocidom. Umetnost in vojna v Bosni, politična teorija in umetnost*. Štiri leta kasneje je Moderna galerija izdala posebno številka revije M'ars, posvečeno simpoziju. V njej so združeni prispevki in zapisi pogovorov med umetniki, teoretiki, kustosi in direktorji umetniških institucij iz tujine. Iz njih je mogoče razbrati obče nelagodje;

<sup>7</sup> Tomaž Brejc, »Interregnum«, str. 3.

<sup>8</sup> Spominjam se enega od takšnih dogodkov, droben spomin na neko šolsko jutro, ko sta dva stola v razredu ostala prazna. Razlaga učiteljice, ki je po novem nismo smeli več klicati tovarišica, se je glasila, da so naši sošolci »odšli domov«. Kam domov, smo se takrat naivno spraševali, mar nismo doma?

okrogle mize, na katerih so udeleženci skupaj premišljevali o vprašanih, povezanih z odnosom umetnika ali umetniške institucije do vojne v Bosni, pa danes predstavljajo dragocen dokument za razumevanje aktualnih družbenih in političnih dogajanj, še posebej v odnosu do angažirane umetniške produkcije. Tišino, molk, odsotnost širše, kolektivne in organizirane reakcije na vojno v Bosni v zgodnjih devetdesetih letih omenjajo številni udeleženci simpozija. Tišina zahodnega mednarodnega umetniškega sistema je bila podobna tisti v Sloveniji. «<sup>9</sup> Borut Vogeltnik in Igor Zabel v skupni izjavi »Umetnost in vojna v Bosni« zapišeta: »Očitno dejstvo je, da sodobna umetniška scena (kot tudi njen širši evropski intelektualni kontekst) tako rekoč ni reagirala na vojno in nasilje v Bosni in Hercegovini oziroma so bile njene reakcije neustrezne in neučinkovite. To je še toliko bolj presenetljivo, ker še vedno velja prepričanje, da prav umetnost par excellence zastopa humanistično pozicijo.«<sup>10</sup> A molk, tako mednarodni kot lokalni, je treba brati tudi skozi optiko zgodovine in geopolitičnega položaja Jugoslavije. V primeru Bosne je bila zaznavna realnost zasidrana na vsaj dva različna načina: prvič, v evropskem spominu nasilnih dogodkov, ki so se zgodili šestdeset let prej, v spominu, ki je le malo pred tem še svaril, naj se take grozote ne ponovijo; in drugič, v dejstvu, da so se življenja, ki so bila zdaj ogrožena, dojemala kot zgolj napol življenja. Susan Sontag razloži: »Eden od glavnih načinov razumevanja vojnih zločinov, zagrešenih v jugovzhodni Evropi v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je bilo sklicevanje na to, da Balkan navsezadnje nikoli ni bil resnično del Evrope.«<sup>11</sup> Okvir, v katerega so bila na začetku devetdesetih let postavljena življenja, ki so štela, in tista, ki niso, je zmešnjava, v kateri so se ambivalentno mešale podobe preteklosti, različni antropološki in rasistični diskurzi, politični defetizem in nemoč ter predvsem oblast in interes. V *Frames of War* Judith Butler razloži: »Okviri, ki si prizadevajo za to, da razlikujejo življenja, ki jih lahko razumemo, od tistih, ki jih ne moremo ... ne le organizirajo vizualno izkustvo, ampak tudi generirajo specifične ontologije subjekta.«<sup>12</sup> Poskus institucionalnega angažmaja kot odgovora na vojno v Bosni, povezanost in kolektivni nastop umetnikov kot oblika protesta proti vojni, so ostali bolj ali manj fragmentarni v individualnih poskusih. Spomini nanje se danes ohranjajo v ustnem izročilu, v pripovedovanjih, raztresenih fotografijah iz domačih albumov, v zapisih in pismih, ki so se ohranili in jih je Unprofor vozil prijateljem, znancem in sorodnikom, ki so ostali ujeti v okupiranem Sarajevu.

9 Zdenka Badovinac, »Živeti z genocidom: umetnost in vojna v Bosni«, *M'ars XI*, št. 1-2 (1999), str. 7.

10 Igor Zabel, Borut Vogeltnik, »Umetnost in vojna v Bosni. Vabilo k sodelovanju«, *M'ars XI*, št. 1-2 (1999), str. 23.

11 Susan Sontag, *Pogled na bolečino drugega* (Ljubljana: Sophia, 2006), str. 68.

12 Judith Butler, *Frames of War* (New York: Verso, 2010), str. 3.



Navkljub prevladujočemu molku pa med peščico umetnikov in umetnic zasledimo poskuse angažmaja na intimni, osebni, individualni in neposredni ravni. Meta Krese se spominja, kako sta z Marušo Krese leta 1995 na povabilo Zdravka Greba v Sarajevu prepeljali 12 slik Andraža Šalamuna. Razstava se je odvila v kletnih prostorih pravne fakultete. Zdravko Grebo, ki je takrat deloval tudi kot urednik Radia Zid, je prirejal redne koncerte, razstave, izdajali pa so tudi prevode knjig. Med drugim je takrat izšla pesniška zbirka Maruše Krese in publikacija Zidne novine, ki jo je uredila Meta Krese. Meta Krese se spominja, da je bil odziv na prirejene dogodke izjemno pozitiven; koncerti, razstave, predstave so v prvi vrsti predstavljali predvsem stik z zunanjim svetom, od katerega so bili prebivalci Sarajeva popolnoma odrezani. Umetnost v okupiranem Sarajevu je imela poseben status, predstavljala je upanje, pozabo in življenje, predstavljala je normalno v izrednem stanju. Amila Ramović pripoveduje, da so bili Sarajevčani izjemno ponosni na dejstvo, da navkljub okupaciji ohranjajo močno umetniško produkcijo kot obliko odpora agresiji in uničevanju: »Ljudje so dobesedno tvegali življenja, da so se udeležili umetniških dogodkov (...) Spomnim se dogodka, ko smo sedeli v gledališču Kamerni teatar 55 in gledali vojno produkcijo *Zaklonišče*. Med ogledom se je začelo bombardiranje, slišali smo eksplozije, lomljenje stekla, tresli smo se, in vendar predstava ni bila prekinjena in občinstvo je ostalo na svojih sedežih.«<sup>13</sup> Navkljub začetni tišini Borut Vogeljik v filmu *Sarajevo: Država v času (Sarajevo: State in Time, 2019)*<sup>14</sup> povzame tisto, kar je bilo skupno vsem posameznikom, ki so tako ali drugače odreagirali na vojno v Bosni: »Prvi projekt je nastal kot posledica razmišljan o vojni v Bosni (...) Naši prijatelji so bili tam v tisti situaciji. Hoteli smo se nekako odzvati, a nismo vedeli kako.«<sup>15</sup> Kiparka Rene Rusjan razlaga, da je nekaj let aktivno sodelovala s prebivalci takrat še barakarskega naselja, begunskega centra na Viču in v Trnovem. S pomočjo (Združenja staršev in otrok) SEZAM se je povezala s prostovoljci mednarodne belgijske nevladne organizacije Causes Communes, ki je med drugim zaslužna za donacijo celotne televizijske in snemalne opreme beguncem, nastanjenim na Roški, o katerih je leta 1993 Chris Marker posnel film. Rusjanova razlaga, da je v tako strahovitem času razumela »delovanje v kiparstvu kot izgovor za tišino«.<sup>16</sup> Spet drugi umetniki v Sloveniji so o situaciji vojne na Balkanu, razpadu skupne države, konceptu nacionalnosti in izgubi identitete

13 Benjamin Jung, Théo Meurisse, *Sarajevo: State in Time*, HD, barvni, 2019.

14 Prav tam.

15 Prav tam.

16 Rene Rusjan, pogovor 23. 8. 2019, Ljubljana.

razmišljali skozi produkcijo umetniških del,<sup>17</sup> kot je leta 1992 ustanovljena *NSK država v času*. Prvi, če ne edini celostni institucionalni odziv v Sloveniji na vojno v Bosni pa zagotovo prepoznamo v zgoraj omenjenem simpoziju, ki ga je leta 1996 organizirala Moderna galerija. *Živeti z Genocidom, Umetnost in vojna v Bosni, politična teorija in umetnost* je neposredno povezan s projektom *Muzej za Sarajevo 2000*, ki je nastal na pobudo skupine Irwin in sarajevskega umetnika Jadrana Adamovića že leta 1994. Borut Vogelnik razlaga: »Februarja 1995 smo se z Igorjem Zabelom in Zdenko Badovinac odpravili v Sarajevo, da preverimo, če bi tovrstna pobuda sploh bila dobrodošla. Tam smo izvedeli, da se Enver Hadžiomerspahić že ukvarja s podobno iniciativo, zato smo se odločili, da se obstoječi iniciativi priključimo in jo tudi podpremo. Ključno je bilo, da bo takšna iniciativa v Sarajevu dobrodošla.«<sup>18</sup> V sodelovanju z Zdenko Badovinac, Igorjem Zabelom in Moderno galerijo so pozvali mednarodni umetniški prostor k razmisleku o prihodnosti še neobstoječega muzeja in njegove zbirke v Sarajevu. Ideja *Muzeja sodobne umetnosti Sarajevo 2000*, tj. da več mednarodnih umetnikov podari svoja dela za bodoči muzej in da več mednarodnih muzejev podpre solidarnostno iniciativo, je v devetdesetih letih ponovila vprašanja, povezana z umetniškimi praksami poznih šestdesetih let. Pod kakšnimi pogoji, kdaj in kako lahko umetnost sproži družbeno reakcijo, kako lahko angažirana umetniška gesta spreminja to realnost, kdaj ima umetnost neposreden delež v obstoječi realnosti in kako sta lahko umetnost in realnost zapleteni in prepleteni

Ko je vzhodni blok že razpadel, ko se je Jugoslavija trgala na kose in so novo načrtane meje sprožile občutke izgube kulturne, družbene in politične identifikacije s starim prostorom, je v Sloveniji zlizana fraza politike ponavljala obljubo »druge Švice« in pozabila na Balkan. Leto 1994 ni le leto prvega U3-ja, ampak tudi leto, ko na filmska platna stopi presunljivi dokumentarni film Chrisa Markerja *Prime Time v zbirnih centrih (Le 20 heures dans les camps, 1993)*.<sup>19</sup> Film, posnet v Ljubljani, ne konstruira prizorov idilične dežele, predstavljene v potencialu, obljubi »druge Švice«, pač pa išče in kaže nevraltične

17 Že leta 1991 je skupina Novi kolektivizem oblikovala in natisnila protivojne plakate in jih izobesila po Ljubljani. Marina Gržinič in Aina Šmid sta leta 1992 posneli video *Tri sestre*. Video razmišlja o vojni na Hrvaškem, video *Labirint* iz leta 1993 se nanaša na vprašanja, povezana z begunci v okolici Ljubljane, video instalacija *Luna 10* iz leta 1994 pa neposredno na vojno v Bosni. Bojan Štokelj je leta 1994 pripravil fotografsko razstavo *Odavde te može u oko* v galeriji Škuc. Razstava je prikazovala serijo fotografij, posnetih v Mostarju med vojno. Projekt je oblikoval tudi za predstavitev na internetu in ga pripravil v obliki računalniškega CD-ja. Marko Kovačič je leta 1992 posnel video *No More Heroes Any More* na temo vojne v Bosni, ki performativno in parodično preiščuje o vojni v Bosni.

18 Borut Vogelnik, pogovor 23. 8. 2019, Ljubljana.

19 Arte France je leta 2016 izdal DVD La trilogie des Balkans, ki poleg filma *Prime Time v zbirnih centrih* vsebuje še *Casque Blue* (1995) in *Un maire au Kosovo* (2000). K DVD-ju je priložen tudi film *SLON Tango* (1994) ter izbrani intervjuji s Françoisom Crémieuxom in Jean-Michelom Frodonom.

točke utišane, preslišane, nevidne realnosti devetdesetih let na Balkanu. Poleg tega film spomni na emancipacijski potencial skupine S.L.O.N. iz poznih šestdesetih let, ko je umetnost zahtevala neposredni delež v realnosti. Film predstavlja dragocen zapis tudi zaradi današnje situacije migrantk in migrantov, čakajočih in ujetih v zbirnih begunskih centrih, v birokratskih postopkih, ujetih v začaranem krogu nasilja na poti v boljši jutri. Ker gibanje migrantov danes pomeni način politiziranja koncepta države, meje in nacije,<sup>20</sup> me je povabilo k sodelovanju na razstavi U3 v Moderni galeriji spodbudilo k razmisleku o možnosti politizacije kulturnih institucij. Spodbudilo je razmislek o vprašanih, povezanih s politizacijo umetniških praks in politike razstavljanja, in vznemirilo z možnostjo intervencije v obstoječo nacionalno zbirko muzeja. Poleg produkcije razstav, obzornikov, predavanj, obzorniških okruškov in zapisov, ki jih skupnostno že nekaj let sestavljamo v Obzorniški fronti, tokratna gesta, *Obzorniški poklon*, predstavlja nakup in donacijo dveh filmov Chrisa Markerja, *Prime Time v zbirnih centrih* (1993) in *Slon Tango* (1994), za obstoječo javno zbirko nacionalnega muzeja. Krhek in droben fragment, ki poskuša (pre)pisati, ki dopolnjuje, ki se trudi (po)kazati in ki nam odločno kaže možnost, potencial in obljubo prihodnosti in zavezo za jutri.

Chris Marker predstavlja enega najbolj samosvojih in vsestranskih cineastov, dokumentaristov, esejistov, pesnikov, novinarjev, fotografov in multimedijskih ustvarjalcev. Poleg heterogenih polj ustvarjanja mu teoretiki in zgodovinarji pripisujejo tudi pionirsko vlogo v novi medijski umetnosti.<sup>21</sup> Umetniško ustvarjanje, ki se razteza čez več kot pol stoletja, navkljub razpršenosti in raznolikosti ohranja, kar Timothy Corrigan označi za poskus dokumentiranja, ujetja, beleženja razpršenih in fragmentarnih človeških izkušenj v podobah in besedah. »Naj so njegove teme in medijske prakse še tako različne, pa so njegova zanimanja ostala neverjetno konsistentna: spomin, izguba, zgodovina, človeška skupnost in to, kako lahko naša krhka subjektivnost prizna, reprezentira, preda in preživi te izkušnje.«<sup>22</sup> Ko je konec osemdesetih let prejšnjega stoletja preizkušal meje novih tehnologij, elektronskih video zapisovalcev, ko je pionirsko prestopal meje računalniških umetnosti in digitalnih multimedijev,<sup>23</sup> je že več desetletij predstavljal ključno figuro tako na področju esejističnega filma kot tudi angažirane dokumentarne filmske produkcije in zaznamoval pozna šestdeseta leta kot pobudnik kolektivnih praks umetniškega ustvarjanja, ki ga danes velikokrat netočno

20 Reece Jones, *Nasilne meje. Begunci in pravica do gibanja* (Ljubljana: Založba \*cf., 2017).

21 V knjigi Catherine Lupton *Chris Marker, Memories of the future* je Marker večkrat opisan kot predhodnik, začetnik ali pionir novomedijske, večmedijske umetnosti.

22 Timothy Corrigan, *The Essay Film, From Montaigne, After Marker* (Oxford University Press, 2011), p 36.

23 Na povabilo Centra Pompidou je Chris Marker leta 1997 s tehnologijo CD-roma, ustvaril delo *Immemory* (1998), ki deluje kot virtualna mapa spomina, kot arhiv, muzej osebnega spomina.

razumemo kot politično umetnost. Marker je o konceptu političnosti v svojem delu v enem redkih intervjujev dejal: »Za številne ljudi 'angažiran' pomeni 'političen' in politika, umetnost kompromisa (kot bi moralo biti, saj če ni kompromisa, potem je le gola sila, katere primer gledamo v tem trenutku), me globoko dolgočasi. Tisto, kar me zanima, je zgodovina, politika pa me zanima le, kolikor predstavlja odtis, ki ga zgodovina naredi na sedanjosti.«<sup>24</sup> Z vrsto esejističnih filmov, začeni s filmoma *Tudi kipi umirajo* (*Les statues meurent aussi's*, 1953) in *Pismo iz Sibirije* (*Lettre de Sibérie*, 1957) in ne nazadnje s kulturnim foto esejem *Mesto slovesa* (*La Jette*, 1964), ga brez dvoma lahko razumemo kot ključnega predstavnika, pobudnika, snovalca in eksperimentatorja filmskega eseja. Markerja lahko razumemo ne le kot ustvarjalca esejskih, dokumentarnih, fotografskih, kompilacijskih, direktnih filmov, galerijskih postavitev, multimedijskih razstav, ampak tudi kot nekakšnega urejevalca, prepisovalca zgodovine, tistega, ki brska po arhivih, dokumentih zgodovine, ki se sprehaja po »ropotarnici spomina«,<sup>25</sup> zato da bi na novo načrtoval, preslikal tisto prej v navezavi s tem zdaj in tukaj. Da bi podobam, ki so poprej prikrivale, pačile ali celo brisale, sopostavil novo možnost, novo obljubo. Zaziranje v obstoječo zgodovino, zato da bi lažje premišljevali o sedanjosti in si upali zamišljati bolj pravično prihodnost, pa je še vedno razširjena praksa med ustvarjalci filmskih esejev, kompilacijskih filmov ali agitk danes. Andrej Šprah zapiše, da je »za doseganje transformacije na vseh ravneh zavesti nujno prevpraševati tudi 'zgodovinska dejstva' – zlasti tam, kjer so zgodovino pisali zavojevalci in kolonizatorji.«<sup>26</sup> Prav s to vizijo se Marker podpiše pod enega izmed prvih filmskih esejev, *Tudi kipi umirajo*, ki ga je posnel skupaj z Alainom Resnaisom in Ghislainom Cloquetom. Leta 1968 se je zaradi zavzemanj najnaprednejših umetniških kolektivov, ki so vzniknili v Franciji, zdelo samoumevno, da naloga umetnosti, kot zapiše Igor Zabel, »ni le ukvarjanje z realnostjo zunaj nje, temveč da mora zares vstopiti v to realnost in se, kot so zahtevali najradikalnejši predstavniki tega gibanja, 'razpustiti' v življenjski praksi.«<sup>27</sup> Kolektivni umetniški poskusi, filmski eksperimenti in politična agitacija z umetnostjo postanejo ključni, nepogrešljivi in vitalni del revolucionarnih zavzemanj, emancipacijskih gibanj, zahtev delavskega razreda in političnih uporov depriviliranih in marginaliziranih skupin in posameznikov.

Znamenita *Société pour le lancement des oeuvres nouvelles* oziroma kolektiv S.L.O.N. (pozneje se preimenuje v ISKRA) in skupina Medvedkin, ki jo Trevor

24 Chris Marker, »Marker Direct: an Interview with Chris Marker«, *Film Comment* 39, št. 3 (maj-junij 2003).

25 Denis Valič, »Chris Marker, skrbnik ropotarnice spomina, ob slovesu vsestranskega ustvarjalca«, dostopno na <https://www.rtvsllo.si/kultura/film/chris-marker-skrbnik-ropotarnice-spomina/288882>, obiskano 6. 9. 2012.

26 Andrej Šprah, *Neuklonljivost vizije*, str. 19.

27 Igor Zabel, »Živeti z genocidom: umetnost in vojna v Bosni«, *M'ars* XI, št. 1-2 (1999), str.1.

Stark označi kot enega »najpomembnejših eksperimentov kulturne produkcije ‘od spodaj’ v povojni Evropi«,<sup>28</sup> predstavljata kolektivno povezanost in odpornost umetnikov in filmarjev, ki so s svojim delovanjem osnovali temeljne principe nehierarhičnega kolektivnega dela. Pod okriljem skupine S.L.O.N. je na pobudo Chrisa Markerja nastal filmski esej *Daleč od Vietnama (Loin du Vietnam, 1967)*. Podpisani pod film – Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Chris Marker in Alain Resnais – so v filmu združili fiktivsko, dokumentarno, esejistično in obzorniško metodo. Sprejetje filma je pospremila napetost »med sveto avtoriteto imenovanih režiserjev in ponižno anonimnostjo tehnikov in filmske ekipe.«<sup>29</sup> Zato je S.L.O.N. film *Daleč od Vietnama* razumel kot neizpolnjen cilj v zavzemanjih za enakopravnejši položaj različnih filmskih delavcev. Film »ni uspešno prekinil s predpostavljeno umetniško večvrednostjo režiserja in ni vplival na nobenega od ‘zvezdniških’ režiserjev (razen Godarda), da bi radikalno spremenil svoj način snemanja filmov.«<sup>30</sup> Navkljub prvemu neuspehu je Marker v ideji kolektivnosti videl prihodnost filma in emancipacijski poskus, ki si ga je želel preizkusiti v nekakšni obliki zadružne filmske kooperative z nehierarhično strukturo. Tako je S.L.O.N.-ovo delovanje poleg ponujanja tehnično-filmske pomoči militantnim levo usmerjenim skupinam nudilo tudi postprodukcijo in financiranje takšnih filmov ter njihovo distribucijo. Pod okriljem S.L.O.N.-a je nastalo kar nekaj filmov z antikapitalističnimi in antiimperialističnimi načeli, ki so prispevali k razumevanju uporov po vsem svetu. Po marcu leta 1967, ko so tekstilni delavci po več kot tridesetih letih v Franciji prvič ponovno okupirali kakšno tovarno, tokrat tekstilno tovarno Rhodiaceta, so dogajanje, ki je sledilo, pozorno spremljali tudi Marker in drugi člani S.L.O.N.-a. Posebnost upora delavcev in primera v Besançonu je bila, da so delavci poleg višjih plač in izboljšanja delovnih pogojev zahtevali pravico do kulture in umetnosti.

Lokalna kulturna organizacija CCPPO, ki se je vzpostavila leta 1959 in jo je vodi René Berchoud, je Markerja povabila v tovarno. Tovarniška knjižnica, ki so jo kot del okupacije sedaj vodili delavci, se je spremenila v prostor srečevanj, raznih diskusij in filmskih projekcij. Takšno razumevanje prostora znotraj tovarne gre pripisati tudi temu, da je prvi predsednik CCPPO-ja Pol Cèbe od začetkov oblikoval ambiciozen in napreden umetniški in kulturni program, namenjen delavcem. Večerni koncerti, predavanja o slikarjih in kiparjih, na primer o Pablu Picassu, projekcije filmov in redne uprizoritve Brechtovih iger so bili delavcem in delavkam tovarne Rhodiaceta nekaj vsakdanjega. Tako se je vzpostavila živa in

28 Trevor Stark, »‘Cinema in the Hands of People’: Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film«, October 139 (zima 2012), str. 118.

29 Catherine Lupton, Chris Marker, *Memories of the Future* (London: Reaktion Books, 2005), str. 113.

30 Prav tam, str. 114.

močna vez med delavci in kulturnimi organizacijami ter filmskimi ustvarjalci. Chris Marker in Mario Marett sta pod okriljem S.L.O.N.-a v naslednjem letu posnela film *Kmalu nasvidenje (À bientôt, j'espère, 1968)*. Ta je nastal v tesnem sodelovanju s tovarniškimi delavci in prikazuje delo v tovarni, intervjuje z delavci, ki poročajo o dogajanju v tovarni in povzemajo stankovne zahteve. A na premierni projekciji je film doživel kritiko delavcev in sindikalnih predstavnikov. Ohranjeni zvočni posnetek<sup>31</sup> danes predstavlja dragocen dokument pogovora, ki se je po projekciji odvil med delavci tovarne in kolektivom S.L.O.N. Delavci so filmu očitali pesimistično predstavljanje situacije in predstavljanje delavcev kot žrtev. Zato je Chris Marker delavcem predlagal možnost priučjenja filmske tehnike in s tem možnost snemanja svojih lastnih filmov. Organizirane delavnice, kjer so se delavci učili osnov filmskega produkcijskega procesa, je S.L.O.N. založil z montažno mizo, 16-mm kamerami, zvočnimi zapisovalci in drugo opremo ter delavce tako spodbujal in podpiral pri izdelavi lastnih filmov. V procesu oblikovanja je novi kolektiv, ki poprej ni imel nikakršnih izkušenj s procesom filmske produkcije in se je sedaj prvenstveno zavzemal za način produkcije, ki je »kolektiven in nehierarhičen model produkcije, ki si prizadeva odpraviti ločitev med strokovnjakom in amaterjem, med proizvajalcem in potrošnikom«,<sup>32</sup> prevzel ime ruskega režiserja Aleksandra Medvedkina.<sup>33</sup> Skupina Medvedkin je leta 1969 posnela prvi film z naslovom *Borbeni razred (Classe de lutte, 1969)*. Film odgovarja na omejitve in kritiko filma *Kmalu nasvidenje*, dogajanje upora v tovarni pripoveduje skozi videnje in delovanje mlade delavke in aktivistke, ki prepriča ostale delavce v organizirano delovanje. Skupina Medvedkin je v naslednjih štirih letih posnela, zmontirala in distribuirala vsaj ducat filmov, ki jih je samostojno naredila skupina delavcev ob podpori Chrisa Markerja in S.L.O.N.-a. Marker je v intervjuju leta 2003 dejal, da je skozi delovanje S.L.O.N.-a in skupine Medvedkin poskušal »dati zmožnost govora ljudem, ki je nimajo, in, ko je možno, pomagati, da najdejo lastna izrazna sredstva. Delavci, ki sem jih posnel leta 1967 v Rodeziji, tako kot Kosovarji, ki sem jih posnel leta 2000, niso bili nikoli slišani na televiziji: vsi so govorili v njihovem imenu, a ko jih enkrat nisi več videl na cesti, krvavih in objokanih, so ljudje izgubili zanimanje zanje.«<sup>34</sup>

Isti Marker je istega leta, ko se je v Ljubljani odvrtil prvi trienale, začel v tujini prikazovati film, ki bi si nedvomno zaslužil premierno mesto za najširše možno občinstvo prav leta 1994 nikjer drugje kot v Ljubljani, saj ga je leto poprej posnel prav tu. Chris Marker je leta 1993 obiskal begunski center in živalski vrt

31 Zvočni posnetek je objavljen v DVD zbirki Les Groupes Medvedkine (1967–1974).

32 Trevor Stark, »Cinema in the Hands of the People«, str. 127.

33 Skupina, ki se je s poimenovanjem poklonila Aleksandru Medvedkinu, se je neposredno vpisala v tradicijo Medvedkinovih kino-vlakov in s tem v tradicijo neposrednih umetniških poskusov in učinkov, ki bi jih film lahko imel v političnem in družbenem organiziranju

34 Chris Marker, »Marker Direct«.

v Ljubljani, ne da bi za to vedela širša kulturna, filmska, galerijska ali muzejska scena. Filma *Prime Time v zbirnih centrih* in *Slon Tango* se danes nahajata v zbirki newyorškega muzeja MoMA in z otvoritvijo 9. trienala sodobne umetnosti U3 stopata v zbirko Moderne galerije v Ljubljani. *Prime Time v zbirnih centrih* prikazuje zgodbo bosanskih beguncev, nastanjenih v zbirnem centru začasne begunce Roška na Poljanski ulici 40, ki so si v zbirnem centru s pomočjo belgijske organizacije uredili začasni televizijski in snemalni studio ter redno urejali in producirali svoje novice. Pobuda za projekt televizijskega studia na Roški je prišla s strani francoskega dokumentarista Thea Robicheta, ki je leta 1967 sodeloval s Chrisom Markerjem pri filmu *Daleč od Vietnama*. Robichet v filmu *Prime Time v zbirnih centrih* poudari pomembnost takega organiziranja, saj ga je ob obisku Ljubljane pretresla izoliranost beguncev. »Najprej mi je v oči padlo to, da so bili ljudje zaprti, ne le med tistimi stenami, pač pa znotraj samih sebe.«<sup>35</sup> Ljudje, ki poprej niso imeli stika s produkcijskim procesom ustvarjanja televizijske oddaje, so se v zbirnem centru znašli v vlogi napovedovalcev, montažerjev, tekstopiscev in kot poskus pridobivanja moči oblikovali televizijski program ter ga poimenovali Izbjeglička televizija. Ena izmed ustvarjalk televizije je povedala: »O televiziji začneš razmišljati drugače, ko se naučiš, kako deluje. Tudi jaz sem se spremenila (...) Ko se enkrat naučiš produkcijskega procesa podobe, nanjo gledaš drugače.«<sup>36</sup> Ta neverjetna, edinstvena zgodba in borba ter poskus produkcije gibljivih podob, filma, televizijske oddaje »s skupnim delom tistih, ki so bili prej ločeni«,<sup>37</sup> še kako odzvanja s tisto iz leta 1968 v skupinah S.L.O.N. in Medvedkin. Na novo definirani odnos med ustvarjalcem, kamero, temo, osebo ali skupnostjo, ki jo film obravnava in predstavlja, za katerega sta si prizadevali skupini S.L.O.N. in Medvedkin leta 1967, se je vzpostavil prav v Ljubljani. Marker leta 2003 razloži: »Sindrom Medvedkin sem ponovno našel leta 1993 v taborišču za begunce iz Bosne – v skupini otrok, ki so se naučili vseh televizijskih tehnik, vključno z branjem poročil in spremnimi napisi, tako da so piratizirali satelitsko televizijo in uporabljali opremo, ki jim jo je priskrbela nevladna organizacija. Vendar niso posnemali prevladujočega jezika – kode so uporabljali le za to, da so vzpostavili kredibilnost in reciklirali novice za druge begunce. Zgledna izkušnja. Imeli so orodja in imeli so nujno. Oboje je nepogrešljivo.«<sup>38</sup> Film *Prime Time v zbirnih centrih* v intervjujih s posamezniki, nastanjenimi v zbirnem centru in dejavnimi pri televiziji, prikazuje, kako vsakodnevno zbirajo in montirajo posnetke iz obstoječih novic CNN-a, Sky Newsa in drugih satelitskih televizij ter jih sestavljajo v nekakšne asemblaže, zlepe, ki jih potem dnevno prikazujejo drugim nastanjenim v begunskem centru. Film

35 Chris Marker, *Prime Time v zbirnih centrih*, video, 28', 1993.

36 Prav tam.

37 Trevor Stark, »Cinema in the Hands of the People«, str. 119

38 Chris Marker, »Marker Direct«.

poleg dogajanja v televizijski ekipi in begunskem centru odpira tudi vprašanje razumevanja posameznika v takih oblikah nastanitve. Predstavlja upor zoper to, da si označen in poimenovan za zgolj begunca, in nato njihov upor, da bi »bili« in ostali begunci. V procesu privzemanja nove vloge in identifikacije ter z delovanjem v sklopu televizije so postali napovedovalci in montažerji, snemalci, snovalci čisto pravih televizijskih oddaj in filma. Predvsem pa tisti, ki pišejo spomin in podobe lastne izkušnje, ki kažejo na možnost, potencial in obljubo prihodnosti. Podobno zamenjavo mesta, kamor so bili postavljeni, zahtevo po mnogoteri, kompleksni in heterogeni poziciji in identifikaciji posameznika sem zasledila tudi leta 2012 v nekdanjem taborišču Omarska, ko so preživeli taboriščniki ob dvajsetletnici želeli aktivno izstopiti iz vloge žrtev, ki jim je bila avtomatično pripisana, in so pred televizijskimi kamerami in številnimi novinarji spontano prevzeli vlogo igralcev, performerjev. Igralcev svojega spomina, performerjev lastne izkušnje. V filmu, ki je nastal devet let prej, *Prime Time v zbirnih centrih*, izvemo, da poleg dnevnih novic, ki jih pripravlja ekipa Izbeglička televizija, posebna ekipa snemalcev beleži in dokumentira pričevanja posameznikov. Snemanje, zapisovanje, dokumentiranje jim predstavlja možnost, »kako ohraniti trenutek za čas, ki šele prihaja.«<sup>39</sup> Snemajo vse, od bivanjskih razmer do imetja, ki so ga izgnani od doma prinesli s seboj. Snemalec razloži: »vsaka mala stvar ima sentimentalno vrednost (...) vsak detajl je pomemben, ker predstavlja življenje.«<sup>40</sup>

To je bil čas, ko je v Sloveniji začasno zatočišče dobilo več deset tisoč beguncev iz republik nekdanje Jugoslavije. Leta 1991 je bilo v Sloveniji registriranih okoli 23.000 beguncev iz Hrvaške. V Bosni in Hercegovini je domove med vojno zapustilo okoli 2 milijona ljudi. Leta 1993 je bilo registriranih še okoli 45.000 beguncev iz BiH. Vsaj še 20.000 jih je bilo neregistriranih in nastanjenih pri sorodnikih. Danes, 25 let kasneje, v Sloveniji zatočišča za begunce praktično ni. Namesto nastanitve in zaščite jim nudimo zapleten labirint birokratskih pasti in izolacijo v azilnih centrih. Za izgradnjo represivnih infrastrukturnih projektov vzdolž meje slovenska država namenja milijonske zneske; gradi panelno ograjo, na katero je nataknila rezilno žico. Neposredna grožnja v obliki britvic, pripetih na žico, ob meji ob Sotli, Kolpi in Dragonji prišleke odganja skupaj z oboroženimi policijsko-vojaškimi patruljami in povečuje možnost utopitve v ograjenih rekah. Migracije in migranti ter migrantke so postali ena od izmenično priljubljenih tem politike, ko ta posebej rada obračunava z najšibkejšim z vzbujanjem najnižkotnejših čustev. V zadnjih 25 letih so se izmenjevali izbrisani, Romi, delavci in sindikati, samske ženske, potem begunci in lgbt, queer ter interseksualno usmerjeni. Rezilna žica na meji s Hrvaško nas v svoji vizualni obliki opozarja, da smo navsezadnje

39 Prav tam.

40 Prav tam.



tukaj mi in tam oni. In prav v neposredni bližini žice smo se umetniki na povabilo Vita Havránka srečali na delavnici *Korte Assembly: Towards a Collective Skin*, ki je v imenu nosila dve pomenljivi besedi: Skupščina in kolektivnost. Ne pomnim podobne priložnosti srečanja umetnikov, ki bi zbrane iz različnih regij, generacij in ustvarjalnih praks spodbudila k premišljevanju o teh dveh konceptih. Ime srečanja je nagovarjalo, nam zapeljivo obljubljal možnost novih dimenzij in potencialov umetniškega ustvarjanja in delovanja. Tri generacije vizualnih umetnikov, piscev, plesalcev in koreografov. Priložnost za odpiranje tem, kot so premalo plačano ali neplačano delo ter kadrovska in infrastrukturna podhranjenost kulturnih institucij, ter vseh drugih nujnih in neodložljivih tem, ki bi jih lahko načeli na razstavi, pa je polzela skozi raztrgane, fragmentarne ter predvsem individualizirane želje nas povabljenih. Srečanje je ostala neizpolnjena obljuba, nepovratno pretrgana, ko nas je Maja Smrekar spomnila na videospot *Gostje prihajajo* iz leta 1986, o katerem prav nihče ni premišljeval v odnosu do rezilne žice na meji s Hrvaško; ko je Teja Reba agitirala za delavske pravice, pa so se te razblinile v pristajanju na samoizkoriščanje; ko je Lenka Dorojević senzibilno načela teme taborišč in Balkana, pa je prav zares nismo slišali; ko nas je Vit Havránek nagovarjal k premisleku o neizpolnjenih obljubah različnih gibanj v zgodovini umetnosti, pa smo ga preglasili z lastnimi željami. Naša telesa pa so se dokončno razblinila in depolitizirala v prostoru fragmentarne individualiziranosti, ko nas je Mateja Bučar spomnila na čas pred letom 1989 ter spregovorila o plesalsko-koreografskem odnosu telo-prostor-politično in ko razpršenih heterogenih želja nismo zmogli prepoznati kot možnosti, kot potencial v kolektivnem in političnem.



Obzorniški Okruški  
**Obzorniška Fronta**

Avtorji: Nace Zavrl, Andrej Šprah, Andreja Hribernik, Nika Autor

Uredila: Nika Autor

Lektura: Mojca Hudolin, Tamara Soban

Oblikovanje: Matija Kovač, zgradbazamisl

Naslovna fotografija: Les Films du Jeudi

**MG+MSUM**

