

MUSU: Muzej sodobne umetnosti

Institucionalni potopis

Napisala: Bojana Kunst

Tekst bere uradna turistična vodička, ki vodi publiko skozi fiktivno zgodovino neobstoječe institucije. Publika potuje v začasni instituciji; to pomeni v posebej oblikovanem avtobusu, ki kot umetniški objekt med drugim obsega razmerja med umetnostjo in kulturno politiko, umetnostjo in komercializacijo, umetnostjo med lokalnim in globalnim kontekstom. Je virtualna institucija v teku, ki se lahko povezuje z različnimi konteksti in predstavitvami: virtualna institucija v smislu raziskovanja institucionalnih protokolov in odpiranja možnosti drugačnega razmišljanja o vlogi sodobne umetnosti.

I.

Dragi obiskovalci, naj vas najprej pozdravim v novem **Muzeju sodobnih umetnosti – MUSU**. Končno ste vi njegova prva publika! Moje ime je Nataša Tanko in moja službena naloga je biti vaša vodička po muzeju. Peljala vas bom skozi različne postaje našega mobilnega muzeja, od Ljubljane skozi Celje in Maribor do Gradca in potem pozno popoldne nazaj v Ljubljano. Na tem potovanju se bomo ustavili na različnih postajah in moja naloga je poskrbeti, da bo vaša pot kar se da prijetna in udobna, in vam predstaviti podrobne informacije o muzeju, njegovi zgodovini, značilnostih ter njegovi viziji. Dovolite mi, da vam predstavim program Muzeja med Ljubljano in Gradcem:

NA POTI V MUSU (mobilna zgodovina MUSU od Ljubljane do Gradca),

MUSU MARŠ (radijski program: povezava z lokalnim kontekstom in aktivističnimi momenti v živo),

MUSU GLOBAL STORE (IKEA fotografska akcija: odnos do globalnega kulturnega konteksta),

MUSU PUBLIKA (sodelujoča publika),

MUSU NOČNI PROGRAM (zabavna in sproščena vožnja iz Gradca do Maribora, Celja in nazaj v Ljubljano z glasbenim programom Radia Marš).

II. NA POTI V MUSU

Naša prva postaja je zasnovana kot enourno potovanje, ki smo ga poimenovali **Na poti v MUSU**. To bo prvi del našega mobilnega muzeja, ki vas bo med vožnjo od Ljubljane do Gradca popeljal skozi njegovo zgodovino.

Rada bi vas seznaniła z dolgo zgodovino pogajanj, zakulisnega dogajanja, škandalov in zastojev, ki so vsi skupaj privedli do današnje otvoritve MUSU. Že od vsega začetka so se pobudniki tega muzeja namreč dobro zavedali, da "sodobna umetnost ni opredeljena s tem, da bi nastajala v dobesedno pojmovani sodobnosti ... pač pa implicira tudi svojevrstno tradicijo."¹ Vsaka institucija se kot sodobna vzpostavi prav z drugačnim razmišljanjem o umetnosti tradiciji. Tako torej zlahka pritrdimo uglednemu poznavalcu sodobne umetnosti I. Z. in rečemo, da je za razvoj umetnosti v zadnjih petnajst letih, pa tudi za njen konceptualni kontekst, pomembno prav to, kako razumemo pojem sodobna umetnost.

¹ Igor Zabel: Sodobna umetnost, 2005.

”Medtem ko so bile umetnostne in estetske inovacije v novoveški umetnosti vselej moderne, se je v novejšem času uveljavilo drugačno pojmovanje. To je mogoče še najbolj očitno videti pri umetnostnih institucijah, kjer se muzej moderne umetnosti in muzej sodobne umetnosti razvijata v dva tipa institucij, vsak z drugačnimi metodami, prijemi in usmerjenostjo. Tako lahko pojasnimo tudi navidezni paradoks, da kriterij sodobnosti umetniškega dela ni samo ta, da je nastalo v neposredni sodobnosti, temveč je tudi lahko sorazmerno staro.”² Sklenem lahko, da je sodobnost tesno povezana z načini zgodovinenja, razkrivanja in predstavljanja različnih načinov razmišljanja o umetnosti, pri čemer ne gre samo za estetske in formalne predstave o umetnosti, temveč tudi za to, da priznamo, da se umetnost nujno širi tudi na druga področja. Tu nas bo torej zanimala zgodovina naše nove institucije in zato bomo poskusili razgrniti, kako ta institucija razmišlja o sami sodobni umetnosti.

II.

20. september 1997: Ljubljana

Prvi škandal, ki ga lahko neposredno povežemo z zgodovino Muzeja sodobnih umetnosti.

Naj vas spomnim na kontekst tega škandala: Dejstvo je, da je za prepoznavanje sodobne umetnosti izredno pomemben trienale U3, ki ga je v Ljubljani kuriral Peter Weibel in ki je sprožil veliko polemik v slovenski javnosti: še posebej razstava tistega, kar naj bi bilo po kuratorjevem mnenju v slovenski umetnosti aktualno. Prav ta vidnost aktualnega privede do mnogih različnih reakcij, ki so pravzaprav govorile o potrebi, da se reartikulirajo in znova premislijo vrednostne kategorije, vloga umetnosti in slovenske umetniške tradicije, pa tudi razmerje med modernim in sodobnim. Manj znan pa je širši javnosti dogodek, ki se je zgodil po otvoritvi razstave v Ljubljanski gostilni Šestica in ki ga lahko umestimo na začetni kilometer naše poti do MUSU. Sprožil ga je že legendarno vedno malce okajeni likovni kritik, znan po svoji neprizanesljivosti do vsakega amaterizma, odvečnosti, do vsakega smetenja in neodgovornega prehajanja, v vseh njegovih pisnih in ustnih izjavah je bilo že leta moč čutiti poziv, naj se vrnemo k čistini umetniškega dela, obenem pa tudi strogost do obravnavanja polja umetnosti. Priče pravijo, da se je to zgodilo po večerji, ko so natakarji že stregli z kavo »*alvorada*«, znamenito grenko in vedno preveč praženo kavo, po katero so, kot je znano, Slovenci v času pomanjkanja socialistične kave masovno odhajali v Avstrijo. Če se ne spomnite tega dogodka, moram povedati, da Alvorada ni bila del stalne ponudbe Šestice, pač pa del socialno-kulinarične instalacije, nastale s sodelovanjem znane slovenske in avstrijske umetnice, ki sta raziskovali različne prehode umetnosti v socialni prostor in sta se v tem projektu ukvarjali s tem, kako je skupen socialni prostor dveh držav oblikovan tudi skozi spomine na različne kulinarične okuse. Ljubljanske gostilne so tako sodelovale z Moderno galerijo in so kot del razstave U3 za en teden stregle tipične zahodne konzumeristične produkte iz časa socialističnega pomanjkanja v osemdesetih letih - Šestici je pripadla Alvorada. Nekateri danes trdijo, da je bil prav neverjetno slab okus kave, kombiniran z vsesplošno vznemirjenostjo nad provokativnostjo pravkar odprte razstave in neugotovljeno količino alkohola, tisto, zaradi česar je znani likovni kritik z vso silo odrinil natakarja, nehvaležno zavrnil kavo in celo zalučal skodelico kave v steno in pri tem kričal:

”Sodobna umetnost ni nič drugega kot neodgovorni *laissez-faire*! Prav zato je to obdobje naplavilo ogromno umetnikov in presneto malo umetnosti! Vse-je-mogoče! Vse-je-mogoče! To postaja popolnoma nemogoče”.³

Pričevanja, kako je na ta škandal reagiralo omizje, so različna. Nekateri so zaploskali, drugi so se zadržano nasmehnili, tam pa je bila tudi prodorna družabna analitičarka V. M., ki je naslednji dan v takrat edinem in danes žal že ukinjenem kulturnem časopisu

² Igor Zabel: Sodobna umetnost, 2005.

³ To je predelan citat Braneta Koviča iz likovne kritike o razstavi Horatia Garcie Rossija, objavljene v *Delu* (torek, 8. avgust 2006): Konstruirana umetnost, ki zadnjih nekaj let v svetu znova zbuja veliko zanimanje strokovnjakov, prirediteljev razstav in zbiralcev, očitno postaja prepotrebna alternativa neodgovornemu *laissez-faire*, značilnemu za obdobje, ki je naplavilo ogromno ”umetnikov” in presneto malo umetnosti.

objavila enega svojih najboljših zapisov z naslovom »Skodelica kave«. V tem prispevku je z neverjetno lucidnostjo ugotovila, da je verjetno šlo za vnaprej domišljen performans, ki je bil pravzaprav ironičen zagovor sodobne umetnosti in ne napad nanjo, kot so to mnogi interpretirali pozneje. Po njenem mnenju je bilo namreč v tem dogodku preveč naključij, da ne bi prepoznali, da gre pravzaprav za domišljeno in načrtovano dejanje, ki je namerno vsebovalo nekatere pomembne značilnosti sodobne umetnosti:

1. Institucionalno kritiko: kritik je razbil umetniški objekt (skodelica kave, napolnjena z Alvorado, je bila namreč del socialno-kulinarične strukture).
2. Spremembo v gledalčevem zaznavanju: kritik je reagiral na okus, tako da je spomin aktualiziral z navezavo na sodobno stanje in se tako spremenil v aktivnega udeleženca instalacije.
3. Interpretacijo tradicije: kritik je grobo zavrnil in razbil ponujeno skodelico kave in s tem na svojstven način interpretiral travmatično slovensko zgodbo o zavrnitvi matere, tradicije in preteklosti.
4. Dogodek ima tudi svojo zgodovinsko referenco sodobnosti: kritik se je neposredno naslonil na znamenito umetniško akcijo Marka Pogačnika iz leta 1962. Ker so mu v galeriji v Kranju prepovedali razstavljati njegova dela, je vsak dan prišel na razstavo ter tam razstavil svoje telo.

III.

Pot do MUSU seveda ni samo zgodovina škandalov, čeprav moram priznati, da je prav vse škamdale in nepredvidljive dogodke na tej poti mogoče brati simptomatično in da lahko iz njih potegnemo marsikateri sklep o tem, kako so se v zadnjih desetih letih razvijala pogajanja na kulturno-političnem polju. Gre namreč za zgodovino dogodkov, ki so dobili specifično vidnost v javnem prostoru in skozi katere je mogoče analizirati, kako slovensko kulturno okolje razume koncept sodobne umetnosti.

Zdenka Badovinac, direktorica Moderne galerije Ljubljana, je tik pred odprtivitvijo MUSU v intervjuju z umetnico Apolonijo Šušteršič takole opisala vlogo Weiblovega U3 ter nam obenem bolj podrobno razjasnila zgodovino političnih in institucionalnih problemov okrog tiste znamenite stavbe na Metelkovi, kjer naj bi stal Muzej: (avdio CD)

IV.

Marec 1998: Domžale

Konferenca o kulturni politiki in sodobni umetnosti v Domžalah.

Na konferenco o kulturni politiki in sodobni umetnosti v Domžalah so bili povabljeni priznani mednarodni teoretiki, predstavniki kulture iz pobratenega mesta Gradec, slovenski politiki in akterji na prizorišču sodobne umetnosti. Spet se je zgodilo, da ni bilo tam nikogar s kulturnega ministrstva in nikogar s političnega prizorišča (razen prijaznega svetovalca brez vsakih pooblastil, da bi spregovoril v imenu ministrstva, kaj šele v svojem), tako da se je kot grenko resnična izkazala uvodna – le na videz paradoksalna – misel znanega slovenskega filozofa in esteta L. K., ki jo je naslednji dan povzel eden od večjih časopisov:

”V Muzeju sodobne umetnosti v Sloveniji sem bil že na otvoritvi. Otvoritveni govor je imel minister za kulturo Vasko Simoniti. Po tem sem tudi vedel, da je obisk fiktiven”.⁴

Uvodna misel je po mnenju novinark J. Š. A na začetku navdala udeležence z nekakšnim malodušjem, ki pa ni bilo upravičeno: iz stališč udeležencev se je namreč kmalu pokazalo, da ideja o **Muzeju sodobnih umetnosti** še zdaleč ni tako enotna in da je sama kulturna politika povezana z mnogimi premiki v sodobnem razumevanju umetnosti, ekonomije in kulture. V končni diskusiji so se tako izkristalizirala naslednja stališča o sodobni umetnosti, ki so tudi danes v središču naše vožnje na poti do MUSU in

⁴ Odgovor Leva Krefta na vprašanje ”opišite svoj fiktiven obisk v Muzeju sodobnih umetnosti”.

ostajajo ne samo kot zgodovinska dejstva, pač pa so neverjetno aktualna – nekaj jih je tudi sumljivo podobnih ugotovitvam študije pod vodstvom Marie Lind in Gerharda Rauniga **Kulturna politika leta 2015**.⁵

Tukaj navajam le dva pomembna, a med sabo zelo različna vidika, izoblikovana na konferenci, ki nam obenem lahko kažeta, v kakšni smeri se je in se bo razvijala kulturna politika v odnosu do sodobne umetnosti:

1. Umetnost je popolnoma instrumentalizirana, ne glede na to, ali je financirana z javnimi ali privatnimi sredstvi. Umetnost služi nacionalnim in evropskim interesom, kjer je še posebej uporabna pri oblikovanju in krepitevi identitet. Obenem je umetnost iskan komercialni objekt. Je idealna za zbiranje in s tem, ko prinaša nove možnosti za kreativne zaposlitve, prispeva k regionalnemu razvoju. Obiskovanje umetnostnih muzejev in centrov je popularno in postane hitro prebavljiva zabavna aktivnost. V letu 2015 umetnost pomaga tudi pri preprečevanju nezaželenih fašističnih in nacionalističnih družbenih teženj.⁶
2. Umetnost je kritično naravnana. Postala je kulturna praksa, ki se razvija s pomočjo samonosilnih mikrosistemov. Tovrstno razumevanje umetnosti ni nujno prilagojeno razstavam in drugim uveljavljenim institucionalnim modelom, vendar pa je vseeno pomemben del civilne družbe. Gre za bolj angažiran sistem, ki lahko zajame več oblik sodelovanja kot nekdanje oblike umetnosti. Edini problem je, kako bo tovrsten umetniški sistem financiran.⁷

V.

O teh vidikih je v intervjuju z umetnico Apolonijo Šušteršič narejenim tik pred otvoritvijo MUSU in prav za to priložnost govorila z današnje perspektive tudi Maria Lindt: (audio CD)

VI.

Ko so zgodovinarji ocenjevali pomen konference v Domžalah, so izpostavili predvsem dve stališči do institucije **Muzeja sodobne umetnosti**. Kulturna politika in razvoj sodobne umetnosti sta namreč tesno povezana z modelom institucije. Tukaj na kratko navajam dva modela, ki sta se oblikovala kot možna modela MUSU:

Prvi model institucije:

“MUSU kot institucija bo služila uokvirjanju instrumentalnosti umetnosti kot polja zabave, kulturne industrije, reprezentacije regionalne, nacionalne in mednarodne identitete, socialnopolitičnih projektov osveščanja in vzgajanja za enakost in demokracijo, multikulturalizem in prepoznavanje drugega. Prav tako bo služila regionalnemu umeščanju mesta Ljubljane na zemljevid sodobnosti in uveljavila umetniške prakse kot politično, ekonomsko in komercialno dobičkonosne.”⁸

Razprava o tem problemu se na žalost ni razvila globlje, saj jo je z umetniško gesto prekinil znani gledališki režiser D. Ž., ki je sodobnost že zdavnaj presegel s futuristično preselitvijo v vesolje, ko je razburjeno zavpil: **“Smrt sodobnosti, zmaga prihodnosti!”** Tako je znova opozoril na ambivalentno kritično moč avantgardne potrebe, pozabljene in obžalovane v zgodovini 20. stoletja: sedanost življenja je potrebno neprestano emancipirati z utopijo, s spreminjanjem in afirmiranjem prihodnosti!

⁵ This is a study edited by Maria Lind and Gerald Raunig, *Cultural Politics 2015*.

⁶ Maria Lind, iz uvoda v *Cultural Politics 2015*.

⁷ Maria Lind, iz uvoda v *Cultural Politics 2015*.

⁸ Maria Lind, iz uvoda v *Cultural Politics 2015*.

Drugi model institucije.

"Institucija bo mreža mobilnih in fleksibilnih pobud, vsota mikroinstitucij, mreženj in sodelovanj na različnih področjih umetnosti in kulture. To bo institucija, sestavljena iz mreže dogodkov, ne nujno povezanih z monumentalnim prostorom. To bo platforma za različne načine samoorganiziranja, znotraj katere se bodo prepletle različne ustvarjalne energije in politike."⁹

Toda tudi ta oblika ima veliko težavo, takoj ko pridemo do financiranja, ki je danes udejanjeno skozi tesno povezavo privatnega in javnega kapitala. Danes je namreč zelo težko razložiti privatno in komercialno od javnega in nekomercialnega, toliko teže pa to velja za samoorganizirane kritične iniciative: kdo jih bo financiral?

Prav o tem problemu je spregovorila teoretičarka B. Ž., ki je opozorila na levičarsko politizacijo sodobne likovne umetnosti, ki pa nima dejanskega potenciala v realnosti: "levičarsko politizacijo likovne umetnosti težko opredelimo kot projekt, ki je zavezan nekim realnim učinkom na sodobno družbo, kakršne zagovarja ali celo obljublja..."¹⁰ Lahko torej sklenemo, da zaradi levičarske politizacije umetnosti in levičarskih kustosov na svetu ni nič več enakosti in pravičnosti.

VII.

Kako težka je ta dilema, nam govori tudi intervju Petra Pakescha, direktorja graške Kunsthalle, ki se skuša umestiti med instrumentalizacijo in samoorganizacijo: (avdio CD)

VIII.

December 2000: Trojane

Drugi škandal na poti do Muzeja sodobnih umetnosti. Verjetno tudi najdomevnejši, o njem so namreč poročale skorajda vse svetovne agencije.

Naj vas samo na kratko spomnim na zelo provokativne akcije do takrat neznane skupine umetnikov **OGZK** (*Offene Gesellschaft für Zeitgenössische Kunst*), ki je na poti iz Ljubljane v Maribor ugrabila svetovno znanega slovenskega filozofa S. Ž. Filozofa so prepeljali v neznan prostor v bližini Žalca in ga izpustili šele, ko je izpolnil njihov edini pogoj. Filozof je moral pred kamerami javno prebrati svoj kratek tekst **Teorija happeninga**, ki ga je napisal leta 67-68 za revijo *Tribuna*.¹¹ Tukaj ga v spomin navajam v celoti:

TEORIJA HAPPENINGA

(Po A. Kaprowu)

1. *Pri-stop ("popart razstave"). JAZ pristopa artiklu. Dogajanje se usmeri v razstavljen artikel, ki tam ni kar tako, marveč zato, da je tam kar tako. Artikel je poljuben in določen (t.j. izločen iz okolja) po tej poljubnosti. Izbor JAZa ni poljuben; JAZ je omejen ravno po tej poljubnosti.*
2. *V-stop ("popart ulice"). JAZ vstopa v artikel. Dogajanje se usmeri v poljuben artikel, ki je tam kar tako. Ni pa poljuben JAZ sam, ker vstopa v poljubnost.*
3. *Stopamo na istem ("happening"). JAZ (izvor) je poljuben. Dogaja se dogajanje: delirij. Zunaj je sneg, znotraj pa voda. Happening je tudi vstop in pristop, ker je to stopajoče obeh.*

⁹ Maria Lind, iz uvoda v *Cultural Politics* 2015.

¹⁰ Beti Žerovc: "Levičarska politizacija umetnosti", *Maska*, Artivizem, jesen 2006, vol. XXI, št. 101-102.

¹¹ (*Tribuna*, letnik 1967-68, št. 6, str. 11)

(*JAZ pomeni človeka, utemeljenega na biti [tu-bit], in nastopa kot nasprotje humanističnega človeka, ki se ima za središče sveta [kar je za Žižka onaniranje]).

IX.

Lahko si predstavljate, da so bile reakcije na škandal silovite in zelo nasprotujoče. **NSK (Neue Slowenische Kunst)** je strogo zanikala, da bi imela karkoli opraviti z organizacijo OGZK, ob tem pa jim je njihov znani član po drugem programu slovenske televizije sporočil, da so povsem narobe razumeli Žižkovo teorijo pretirane identifikacije, s katero je filozof v zgodnjih devetdesetih letih opisal delovanje NSK. Prav tako se je od imena organizacije distanciral **Zavod za odprto družbo**, ki se je takrat kot fundacija za sodobno umetnost že poslavljaj od delovanja v Sloveniji, češ da nikakor ne podpira samozvanih umetniških gibanj, ki le cinično kopirajo nasilne geste, pri tem pa temeljno kršijo človekove pravice. Kljub temu se je po kuloarjih govorilo, da so mnogi umetniki (sicer ne direktno v javnosti) privošljivo gledali posnetek beročega filozofa, saj so mu zamerili njegove nedavne izjave o onaniranju in sodobni umetnosti. Najbolj se je v javnosti izpostavil vodja znane ljubljanske galerije, ki je posnetek dejansko razstavil in pripravil razstavo **Filozofov monolog**, čeprav glede na provokativen program, po katerem je slovela ta galerija, to niti ni bilo tako presenetljivo. Kot zanimivost naj še omenim komentar znanega francoskega filozofa A. B., ki je v akciji prepoznal strast do realnega, tisto pozabljeno strast umetnosti 20. stoletja, ki se danes izgublja v sodobnem hrepenenju po varnosti in udobju ponavljanja.

X.

December 2000, Likovni salon Celje.

Kako je škandal vplival na pogajanja in samo zgodovino **Muzeja sodobnih umetnosti**, ni natančno znano, res pa je, da so se po tem dogodku silovito razplamtele diskusije o odnosu med umetnostjo in politiko, k temu pa je še prispevalo predavanje avstrijskega teoretika G. R. v Mestni galeriji Celje. Dogodek je bil del mreže predavanj, diskusij in manifestacij po celotni Sloveniji, s katero so hoteli akterji nadaljevati s serijo dogodkov na poti do MUSU. Vzrok za to diskusijo je bilo prav dejstvo, da je bil filozof prisiljen prebrati svojo teorijo hepeninga, s čemer je skrivnostna organizacija OGZK hotela opozoriti na emancipatorno in politično stran sodobne umetnosti ter dogodek ugrabitve spremeniti v nekakšen deklarativni umetniški hepening tukaj in zdaj. Avstrijski filozof pa je na predavanju razgrnil kritičen pogled na emancipatorna šestdeseta leta, ki se udejanja tudi v sodobnem razumevanju institucije.

Takole je podiplomska študentka B. K. v svoji seminarski nalogi povzela temeljna stališča njegovega predavanja:

1.

Res je, da se včasih zdi, da politično in družbeno življenje, ki ga danes živimo v Evropi, preprosto nazaduje k rigidnim formam, ki so Evropo obvladovale v petdesetih letih: avtoritarnost, konsenz od vrha navzdol, rigidna izključitev manjšin nasploh, preganjanje političnih umetnikov, ukinitve neprijetnih institucij, cenzura in kriminalizacija na področju kulturne politike. V tem smislu se seveda leti 1968 in 1970 zdita kot kratka prekinitev, ki se znova nadaljuje z omejenimi pogoji družbenega življenja v drugi polovici sedemdesetih let. **Na tem mestu študentka B. K. pripiše svojo lastno opombo:* ali ni prav dogodek provokativne ugrabitve pravzaprav mogoče interpretirati kot nostalgичno obujanje tovrstne prekinitve, kjer se razgrne dogodek, želja privatnega in moč subjektivnosti, obenem pa tudi emancipatorno osvobajanje življenja s pomočjo umetnosti?

2.

Toda šele bližnji pogled nam pokaže, da je razvoj zadnjih petdesetih let moč interpretirati tudi kot en sam reakcionaren vzorec napredovanja neoliberalnega kapitalizma in prisvojitve form odpora: državni aparat pa vedno bolj postaja del kapitalističnega stroja. Zato bi lahko gibanja v šestdesetih in sedemdesetih letih razumeli tudi kot gibanja, ki so se sicer uprla avtoritarnem konceptu nacionalne države, obenem pa so odprla pot konceptom države blaginje, ki temelji na komercializaciji privatnih želj in prisvojitvi kreativnosti. Koncepti kulturne politike iz sedemdesetih let so tako kmalu izgubili svojo eksplozivno moč in se povezali s pojmovanjem kulture spektakla, globalizacije in produktivnosti. *Na tem mestu študentka B. K. pripiše:* Kako potem interpretirati to dejanje filozofove ugrabitve: kot naivnost, obnovitev odporniške geste ali kot komercialno potezo neoliberalne svobode sodobne umetnosti?

XII.

November 2001. Dravlje

Tukaj imam še opis diskusije med dvema slovenskima umetnikoma na večerji v Avtonomni zoni Štatenberg pri Slovenski Bistrici, ki na lokalni ravni presentljivo podrobno povzema takrat zelo razvpito diskusijo med že omenjenim avstrijskim filozofom in vedno bolj slavnim kustosom v Palais du Tokio.

Diskusija je vsaj na regionalni ravni potekala v prijaznem tonu in se je kasneje znašla tudi v dokumentih za pripravo MUSU. Nekatere priče dogodka pravijo, da jo je pravzaprav vzpodbudil vladin načrt nacionalnega razvoja Slovenije do leta 2023, kjer se je zabaviščni park Megalaxia znašel pred edino kulturno prioriteto izgradnje že dvajset let starih načrtov o Nacionalni knjižnici. Eden od umetnikov je namreč na večerji citiral opis cilja projekta Megalaxia v Hajdini pri Ptuj: »ustvariti zabaviščni sistem, ki bo nudil zabavo, vznemirjenje, sprostitve in druženje ljudi iz vseh družbenih skupin in vseh starosti.« Ob tem je cinično pripomnil, da pravzaprav natanko na ta način danes razumemo tudi institucije na področju sodobne umetnosti, in za primer navedel relacijsko umetnost in neko znano pariško institucijo. Ta institucija se sicer ne ukvarja več z kulturno identiteto, vendar pa bi kljub temu lahko govorili o adaptaciji emancipatornih praks iz sedemdesetih let. Njegova teza je bila podobna tezi avstrijskega filozofa, da polje kulturne politike postaja polje delovanja neoliberalnega vladanja: participacija je nenadoma obvezna, transparentnost je totalno nadzorovanje, izobrazba pomeni stalno družbeno kontrolo in demokracija od spodaj pomeni razvijanje programov, pri katerih bodo prijavljeni lahko evalvirali drug drugega.¹² *A ni prav to tisto neprestano vznemirjenje, ki je na delu tako v zabaviščnem parku kot v Muzeju sodobne umetnosti?* Sogovornik mu je pritrdil, da ima v marsičem prav, še posebej, ker se v zadnjem desetletju tovrstnemu pojmovanju kulturne politike pridružuje še država in državna kulturna politika. Omenil je porast ekonomskih evalvacij, štetja publike, javnih in privatnih partnerstev, kulturne podpore kreativnih industrij, ki še bolj pritisne na kritične elemente v umetnosti.¹³ Skupaj sta ugotovila, da smo danes znova pred starim problemom: v prihodnosti bomo soočeni s še večjo izgubo kulturne avtonomije v produkciji in prav s tem se bodo morale soočiti tudi umetnostne institucije. Te bodo uspešne samo, je rekel drugi, če bodo proizvajale reze, drugačne pristope, ki bodo razkrili monopolna posredovanja in mreže. Žal se po pričevanju udeležencev te večerje nista mogla sporazumeti, kaj natančno naj bi to bilo, kot tudi ne o tem, ali je tisti znani pariški kustos s svojim razumevanjem institucije naredil takšen rez ali ne.

XIII.

Tik pred otvoritvijo MUSU se je prav zaradi nejasnosti te zgodovinske reference z Bourriaudom pogovarjala umetnica Apolonija Šušteršič.

¹² Gerald Raunig: 2015

¹³ O tem Gerald Raunig, 2015.

XIV.

Marec 2002. Ptuj.

Hitro razvijajoče se mesto Ptuj dobi po tesni zmagi na zadnjih volitvah najbolj progresivnega župana daleč naokrog. Ta skupini avtorjev naroči izdelavo elaborata o novih kulturnih institucijah, ki ga financira s pomočjo regionalnih in strukturnih skladov Evropske unije.

Gre za prvo resno študijo spreminjanja industrijskih prostorov v interdisciplinarne kulturne namene, ki se zgleduje po uspešnih evropskih predlogih. Vseeno pa so številni pesimistično naravnani bralci te prve publikacije razočarano ugotovili, da poročilo – vsaj na lokalni ravni – predstavlja novo obliko utopičnega manifesta, in napovedali, da se bo županovo navdušenje povrnilo kot bumerang v obliki novih kmetijskih subvencij.

Ob tej študiji pa je raziskovalna novinarka študentskega radia Marš odkrila še tajen dokument, ki ni bil nikoli objavljen v javnosti; dokument je izredno kritičen do politike kulturnega ministrstva in podaja vizijo slovenske kulturne politike vse do leta 2006. Govoric, da je njegova avtorica teoretičarka E. Č., odlična poznavalka premikov na slovenskem in evropskem kulturnem prizorišču, niso nikoli potrdili. Poročilo sicer ni imelo pretiranega odmeva v javnosti (če bi bili črnogledi, bi rekli, da ta tema pravzaprav nikogar ne zanima), močno pa je s svojo brezkompromisno oceno vplivalo na interne razprave o poti do MUSU. Naj navedem najbolj zanimiv del tega poročila:

„Z današnje perspektive – težko je verjeti, da smo že v letu 2006 –, lahko ocenimo, da se slovenska kulturna politika v tem času ni resno ukvarjala z dejstvom, da vstopa v evropski kulturni prostor in da smo v ta prostor leta 2004 vstopili povsem nepripravljeni, brez orodij in orožij, brez institucionalnih modelov, ki bi nam omogočali, da se suvereno udeležimo kulturnih procesov, ki spremljajo globalno podobo sveta. Neodvisna kulturna produkcija je dandanes v lokalnem okviru odrinjena in obravnavana kot rezervat čudakov brez resnejšega vpliva na dogajanje v družbi, za resnejše uveljavljanje v evropskem in svetovnem okviru pa ni primerno institucionalno, profesionalno opremljena.“¹⁴

Problem je še toliko bolj zapleten, ker to poročilo opozarja na dejstvo, da tudi evropski kulturni prostor ni homogen: »Z vstopom v Evropo smo vstopili v nov politični prostor, ki še zdaleč ni homogen. Še več, vstopili smo v globalni prostor, ki je bolj ali manj v vojni; ekonomski, kulturni, ekološki, ideološki, verski. Vstopili smo v svet, v katerem je kultura del globalne vojne, vojaška operacija (kar je zmeraj bila), za našo stvar; za demokracijo, za človekove pravice, za subjektivne svetove, za zunanje, odrinjene prostore, za človekovo dostojanstvo. Mediji umetniškega in kulturnega izražanja ter organizacijski modeli v svetu se radikalno spreminjajo, tako kot se iz desetletja v desetletje spreminja bojišče in kot se glede na civilizacijske spremembe načinov gibanja in potovanja iz dneva v dan spreminjajo produkcijski sistemi za izdelovanje kočij, ladij, avtomobilov. Slovenski politiki pa kot da bi se sami hoteli voziti z letali, se braniti z najnovejšo vojaško tehnologijo, umetnikom pa bi morala biti dovolj kočija in molotovka.“¹⁵

XV.

Odkritje tega skrivnostnega dokumenta **na poti do MUSU** je njegove pobudnike napeljalo na misel, da je treba pri snovanju institucije na področju sodobne umetnosti upoštevati kompleksne politične in kulturne okoliščine, v katere se bo ta projekt umestil. Ne gre torej le za preseganje tradicionalnega razločka med javnimi institucijami in muzeji ter komercialnimi galerijami z novo institucijo ter za ustvarjanje novih hibridnih in interdisciplinarnih oblik institucij, ki bi ustrezale spremembam v sodobni umetnosti. Gre tudi za to, da moramo preveriti svoj način razmišljanja o instituciji na področju sodobne umetnosti, o tem, kako je teritorializirana in s kakšnim konceptom občinstva jo lahko povežemo. Po odkritju tega dokumenta je novinarka **Radia Marš** (mariborskega študentskega radia) v svoji oddaji v dveh točkah ostro povzela trenutni obup, ki se je polastil pobudnikov MUSU.

¹⁴ Eda Čufer: Iz knjige *Sodobne scenske umetnosti*, tekst *Naša stvar*.

¹⁵ Eda Čufer: Iz knjige *Sodobne scenske umetnosti*, tekst *Naša stvar*.

1. O kakšnih institucijah sploh lahko govorimo v okoliščinah, ko sleherna pobuda – vsaj na lokalni ravni (v državni in lokalni kulturni politiki) – obvelja za "ekscentrično in marginalno"? Ne gre namreč le za to, čemu Ministrstvo za kulturo namenja finančno podporo in čemu ne, o čemer že nekaj let potekajo burne razprave, ki so simptomatične tudi za splošno stanje slovenske kulture in jih lahko metaforično opišemo takole: *"Celotna slovenska kultura na ves glas kriči, kako zanemarjena in spregledana je, kako sumničavo gledajo nanjo, kako je v senci bleščeče strukture politične in tehnokratske gospode materialno obsojena na drobtinice z mize..."* Pravi problem je v tem, da slovenska kulturna politika ni *od zgoraj navzdol* reformirala lastnega vertikalnega sistema, se pravi splošnih ideoloških parametrov in temeljnih pravil igre, s čimer bi opredelila merila za ocenjevanje posebnosti in tako omogočila priznavanje nove kulturne dinamike v horizontalnih sistemih *od spodaj*.¹⁶

2. O kakšnih institucijah lahko govorimo v mednarodnem evropskem kontekstu? Mar ni evropske mednarodne kulturne politike mogoče razumeti tudi kot formalno in neoimperialno proceduro, ki ji je dejansko prav malo mar za našo notranjo kulturno dramo? Edino vprašanje, ki tare evropske kulturne ideologe, je, kako naj reformulirajo svojo retoriko in formalne postopke, da bi omilili šokantno nesorazmerje in neenakost v partnerskem sodelovanju med starimi in novimi članicami.¹⁷

XVI.

Maribor, sedmi festival, 2004.

Malodušje, ki je za nekaj časa zasenčilo pot do MUSU, je bilo na srečo kmalu preseženo. K temu je pripomogla tudi raziskava, ki je nastala s pomočjo **Pakta stabilnosti** in ki se je ukvarjala z odnosom MUSU do prostora in publike. Raziskava je bila predstavljena na plavajočem odru na reki Dravi v okviru sedmega festivala kot intermedijska instalacija treh znanih slovenskih umetnikov. Čeprav je bila zasnovana malce preveč spektakularno (še posebej v tistem delu, kjer so z laserskimi črkami na Dravo izpisali različne želje publike bodočega muzeja sodobnih umetnosti), je kljub temu prispevala k pozitivnemu energetskemu premiku na poti do MUSU. K temu so pripomogle tudi izjave anketirane bodoče publike, ki si je muzej predstavljala pogosto bolj lahko in neobremenjeno kot njegovi snovalci.

I. Š., umetnik, 38 let:

"Pridem, pijem kavo, gledam, berem revije, poslušam, listam knjige, gledam, tipam, voham, jem, okušam, ležim, zaspim, gledam, počivam, poslušam, komuniciram, gledam, se pogovarjam, telefoniram, debatiram, jem, poslušam, gledam, grem."

A. G., arhitektka, 35 let:

Idealno: med tednom zvečer pridem na kakšen dogodek, otvoritev, predstavo, predavanje. Center obvezno odprt tudi ob sobotah in nedeljah in to najmanj do 22. ure, ker imamo ljudje, ki moramo živeti od nečesa popolnoma drugega, navadno le ob vikendih čas, da se ukvarjamo s tem, kar nas resnično zanima. Kaj pa bi delala v tem muzeju, je pa popolnoma odvisno od ponudbe. Res je, da pri tovrstnih ustanovah pri nas pogrešam dobre knjigarne. Bi bilo pa lepo, da bi v takšen muzej lahko prišla na oba načina: peš ali s kolesom (da je pot do tja lahko prijetna, zanimiva in toliko v centru mesta, da si lahko rečem: ker moram že tja-in-tja, bom pa spotoma skočila še v muzej pogledat, kaj je novega) ter z avtom (imam samo še pol ure časa, da ujamem predstavitev v tem centru; ne da iščem parking 200 ali več metrov stran in potem v naliivu tečem do muzeja).

XVII.

¹⁶ Eda Čufer: Iz knjige Sodobne scenske umetnosti, tekst Naša stvar.

¹⁷ Eda Čufer: Iz knjige Sodobne scenske umetnosti, tekst Naša stvar.

Pozno zvečer, Maribor, po osmem Dravskem festivalu, 2005

Navajam del govora žal neznanega govorca ob odpiranju javne ponudbe za MUSU, ki jo je podala znana arhitekturna pisarna T. v Ljubljani. To je bil eden od zadnjih korakov Na poti v MUSU, posvečen arhitekturni platformi muzeja in vprašanju prostora.

“Arhitekti vemo, da je lokacija bistvena za profil institucije in njeno sporočilo. A bistvena je le v primeru, če res želimo imeti prostor za institucijo. Prostor namreč lahko postane tudi breme v ekonomskem in umetniškem smislu. Na eni strani se institucija na področju sodobne umetnosti mora umestiti v odnosu do lokalnega prostora, na drugi pa nekateri predlogi govorijo o t.i. plavajoči instituciji, ki je neodvisna od prostora, hitro gibljiva, ki jo težko umestimo. A pomanjkanje prostorske definicije je prav tako definicija prostora in jo lahko povežemo predvsem s tem, komu ta institucija služi. Govorimo torej o tesnem prepletanju prostora in publike. Če namreč predpostavimo, da publika ni samo ena (to je že zdavnaj preživel model iz 19. stoletja), potem moramo reči, da smo danes soočeni z zelo različnimi vrstami publike in zelo različnimi pričakovanji. Vedeti moramo, kako naj oblikujemo institucijo in kako je z njo povezana publika. Publika ni dana, pač pa si jo je treba vzeti.”

XIX. MUSU MARŠ

Dragi obiskovalci, kmalu bomo prispeli na naslednjo postajo na naši poti: MUSU MARŠ. Za program bo poskrbel Radio Marš, mariborski študentski radio. Čez trenutek se bomo uglasili na njihovo frekvenco in spremljali nas bodo vso pot do Spielfelda. Želim vam prijeten MARŠ!

Prevedla in uredila Katja Zakrajšek