

# REARTIKULACIJA

UMETNIŠKO-POLITIČNA-TEORETIČNA-DISKURZIVNA PLATFORMA  
OKTOBER/NOVEMBER 2007 WWW.REARTIKULACIJA.ORG REARTIKULACIJA@GMAIL.COM

01

- REARTIKULACIJA [3-4]**  
KRITIKA NACIONALNEGA PROGRAMA ZA  
KULTURO 2008-2011
- NOVI FAŠIZMI [4]**  
Šefik Šeki Tatlić: ZNAMČENJE FAŠIZMA
- DEKOLONIZACIJA [5]**  
Kirsten Forkert: KDO JE POTEM TUKAJ NAIVEN?
- [12] DRUGA KULTURA**  
Andreja Kopač: KOČIJA IN MOLOTOVKA ZA SLOVENSKE  
UMETNIKE
- [13-14] HARD CORE**  
Mojca Puncer: SODOBNA UMETNOST IN ESTETIKA
- [14-15] ZGODOVINA**  
Ivana Marjanović: KRITIČNO BRANJE

## ZAVZEMAMO PROSTOR

## WIR GREIFEN RAUM

Intervencija ZAVZEMAMO PROSTOR/WIE GREIFEN RAUM Raziskovalne skupine za zgodovino in sedanost temnopoltih v Avstriji je bila predstavljena v obliki transparenta, postavljenega na streho Pavlove Hiše v Laafeldu, Avstrija (od 30. 6 do 15. 9. 2007), v okviru razstave *Topološki pobegi: Intervencije v družbene, kulturne in politične prostore*. Dejanje zavzetja prostora se povezuje z jezikovnim »prostorom« v postnacistični Avstriji, kar se izraža v močnem nasprotovanju avstrijskih politikov in družbe, da postavijo krajevne table v slovenščini in nemščini.

- QUEER [6]**  
Nataša Sukič: KO ZMANJKA STOLOV ZA ISTO MIZO
- LEZBIČNI BAR [6-7]**  
Nataša Velikonja: NIKAKOR!
- BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA [7]**  
Ana Vujanović in Marta Popivoda: ODPRTI SLOVAR-  
PRISPEVEK ŠT. 01/07
- POZICIONIRANJE [8-9]**  
Raziskovalna skupina za zgodovino in sedanost  
temnopoltih v Avstriji: CAFE DEKOLONIAL. »SAG ZUR  
MEHLSPEIS'LEISE SERVUS...«
- SVOBODNI MEDIJI [10-11]**  
Mojca Planšak: MEDIJSKA ZADR(E)GA
- ČASOVNI STROJ [11]**  
Oleg Kulik
- [16-17] HIPERKOMODIFIKACIJA**  
Sebastjan Leban: SISTEMI MOČI  
Staš Kleindienst: VELIKI TUR SODOBNE UMETNOSTI
- [18-21] GLOBOKO GRLO**  
Sezgin Boynik: TEORIJA NACIONALIZMA IN SODOBNA  
UMETNOST NA KOSOVEM
- [22] KRITIČNA PRAKSA**  
Barbara Kanc: TOPLE VODE SE PAČ NE ODKRIVA, TOPLA  
VODA JE
- [23] KIBERPIPA**  
Daša Lakner: KIBERPIPA
- [24] BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA**  
Siniša Ilić: MES(T)O SLIKE

**Reartikulacija** je projekt skupine umetnikov, teoretikov, kritikov in prevajalcev. Nastala je iz precizne interventne logike; s sodobno teorijo, kritiko, umetniškimi projekti, aktivizmom in samoorganizacijo poseči v slovenski prostor. Platforma omogoča povezovanje z drugimi kritičnimi, aktivističnimi, teoretičnimi in umetniškimi subjekti doma in v Evropi, predvsem na Balkanu in na področju nekdanje Jugoslavije, ki jih zanima možnost oblikovanja in vzdrževanja kritičnega dialoga s konkretnimi družbeno-političnimi prostori.

REARTIKULACIJA je umetniško-politična-teoretična-diskurzivna platforma.

Časopis je projekt umetniške skupine REARTIKULACIJA, Ljubljana.

Izdajatelj: Društvo za sodobno kreativnost HCHO, Ljubljana.

Časopis podpirajo: IRWIN, Ljubljana, Kiberpipa, Ljubljana.

Izdajo časopisa so omogočili različni partnerji ter vsi sodelujoči pisci, umetniki in umetniške skupine v pričujoči številki.

Sodelujoči avtorji v pričujoči številki: umetniška skupina REARTIKULACIJA, Ljubljana; Raziskovalna skupina za zgodovino in sedanost temnopoltih v Avstriji (Araba Evelyn Johnston-Arthur in Belinda Kazeem), Dunaj; Marina Gržinič, Ljubljana; Šefik Šeki Tatlić, Sarajevo, Zagreb; Nataša Velikonja, Ljubljana; Nataša Sukič, Ljubljana; Kirsten Forkert, Kanada in Švedska; Ana Vujanović, Beograd; Marta Popivoda, Beograd; Sezgin Boynik, Priština/Istanbul; Andreja Kopač, Ljubljana; Barbara Kanc, Ljubljana; Mojca Puncer, Ljubljana; Staš Kleindienst, Ljubljana; Sebastjan Leban, Ljubljana; Ivana Marjanović, Beograd; Mojca Planšak, Ljubljana; Siniša Ilić, Beograd; Daša Lakner, Kiberpipa, Ljubljana; Break, Ljubljana.

Lektoriranje: Andreja Vetrh Humar in Lidija Kleindienst

Prevajanje in koordinacija prevodov: Tanja Passoni, Ljubljana

Oblikovanje: Trie, Ljubljana

Tisk: Čukgraf d. o. o., Postojna

Naklada: 2000 izvodov

Časopis je brezplačen.

Časopis Reartikulacija je vpisan v razvid medijev na Ministrstvu za kulturo RS.

Ljubljana, oktober/november 2007



SOCIETY FOR CONTEMPORARY CREATIVITY  
DRUŠTVO ZA SODOBNO KREATIVNOST



BREAK 2.4/POTEMKINOVA VAS, 5.-18. november 2007, Ljubljana

»Zapiski o umetnosti, govoru in javnih akcijah: projekt simpozija«; Simpozij v okviru Festivala Break 2.4

KDAJ: 10. novembra 2007

KJE IN KAJ:

12.00 Metelkova, Info Shop nad Menzo, tema: Sovjetska kuhinja

15.00 Park Zvezda, tema: Demonstracija

17.00 JSKD dvorana, Beethovnova 5, tema: Pišem prijavo

KDO/SODELUJOČI:

-Constantin Borokhov (Rusija)

-La Generale collective (Francija)

-Marina Gržinič, Staš Kleindienst, Sebastjan Leban (Slovenija)

-Matej Bejenaru (Romunija)

-Franck Houndegla (Francija)

-Sonja Soldo (Hrvaška)

Posegi umetnikov: Martin Zet, Tjebbe van Tijen.

O SIMPOZIJU/ZAKAJ:

V okviru našega festivala smo se odločili organizirati tudi simpozij. Ali to pomeni, da se bomo ujeli v to past dolgočasja? Ali se temu sploh lahko izognemo? Ne dolgo nazaj smo prišli v pisarno z nasmeškom (istim nasmeškom, ki nas je zapustil v pred-simpozijki depresiji). Je to mogoče? Smo res našli taktno rešitev in se izognili praktičnim in konceptualnim oviram, ki so stale na naši kuratorski poti?

Organizirati zanimiv simpozij je tvegano, to vsi vemo. Vzrok pa je prevelika množica simpozijev, predavanj, delavnic in konferenc o umetnosti, ki so organizirani po vsem svetu (ena vsakih sedem minut, kot kaže raziskava Office of Social Criticism, Benedict Anderson University, USA). Kako smo lahko posebni? Kako naj bo naš simpozij bolj javen kot ostali? In kateri publikum naj vse skupaj predstavimo, kdo bi prišel poslušat kup neizgovorljivih besed, eksotičnih referenc, internih šal in intelektualnega opravljanja?

Glavno vprašanje našega simpozija naj bi bilo v mediaciji med »umetniško Potemkinovo vasjo« in »realnostjo«, vendar kakšen je točno odnos, ki ga želimo izpostaviti? Vprašanje kako komuniciramo med seboj in s publiko postaja v umetnostnih krogih vedno bolj pereče. Priča smo vedno več eksperimentom na področju simpozija, vse več parodije, zabave. Se tudi mi že tako zelo dolgočasimo na naših simpozijih in nimamo več kaj povedati, da si izmišljamo vse te »pozitivne«? Zato se naš simpozij sprašuje, kaj je govor znotraj specifičnega, umetnostnega okolja in želi raziskati to posebno formo komunikacije, njena pravila, strukturo in cilje. Je razmišljanje o mestu govora, kako govorimo in komu. Od kod govor o umetnosti izvira, kje se razvija, kje odmeva in kam gre? Na podlagi prehajanja iz enega odra/scene do druge in preskokov v drug prostor se »Zapiski o umetnosti, govoru in javnih akcijah: projekt simpozija« nanaša na in jemlje iz različnih oblik govora od performansa do demonstracije, od teatra do propagande.

Med festivalom se bo simpozij odvijal na treh eksperimentalnih nivojih imenovanih »Moje življenje z umetnostjo«, in bo med celotnim potekom festivala še razširjen s projektoma Gverila akcij in »(Kje so) Mase za umetnost«. Vsak nivo se osredotoča na določeno postavitev, kontekst, ki določata komunikacijo. Na ta način testirata predavatelja, publiko in govor sam.

SOVJETSKA KUHINJA

Zgodbo poznate. V sedemdesetih so se Rusi zbirali na političnih pogovorih v svojih kuhinjah. Kuhinja je bila namreč edini zasebni prostor, ki je mogel sprejeti večje število ljudi in v katerem se je bilo mogoče svobodno izraziti, daleč stran od nepovabljenih ušes. Torej, zakaj se ne bi vrnili nazaj v dobre stare čase? Kar je zares subverzivno nazadnje ne sme uiti štirim stenam kuhinje.

POGLEJ ME, SEM NA DEMONSTRACIJI!

Predebatirali ste torej veliko subverzivnih idej. Kakšno zadovoljstvo. Pripravljene ste za v javnost. Nenazadnje, dandanašnji, zahvaljujoč PR in internetu »javna sfera« pridobiva drugačne pomen. Referenca umetniškega delovanja na javnem mestu je dovolj. Ustanovili ste umetniški prostor, ki dela projekte za mladino. Vsak mesec povabite drugega umetnika, da z otroki naredi nekaj novega. In kaj se zgodi? Otroci niso zainteresirani. Situacija je tako resna, da se mestna občina, ki te je do sedaj podpirala, odloči tvoj prostor zapreti - supermarket bo namreč bolj uporaben za prebivalce tega okoliša.

PIŠEM PRIJAVO...

Ime? Starost? Nacionalnost? Prosimo, opišite vaš projekt z ne več kot 150 besedami. Kjer je mogoče uporabljajte alineje. Prosimo, povejte, na kakšen način je vaš projekt nov in originalen. Kaj so cilji projekta? Kako bodo doseženi? Katere dejavnosti načrtujete? Kje in kdaj se bodo te aktivnosti izvrševale in koliko časa bodo trajanje? Kako bodo soorganizatorji pripomogli k izpeljavi projekta? Na kakšen način bo projekt vključeval komunikacijsko/distribucijski načrt? Kava zraven vas se počasi ohlaja. Pepelnik je poln. Že deset dni odlagate to nalogo. Zdaj nimate več izbire. Rok oddaje je jutri. Prijavnico je treba poslati. Kakšna groza. Zmeraj ste o svojih projektih želeli govoriti odkrito. Poglejte se sedaj... kako pozorno pregledujete spletno stran fundacije, da bi opazili čim več ključnih besed (interkulturalen, multikulturalen, skupnost, konflikt, dialog, sprava, civilna družba...). Da, morali boste lagati.

EKIPA BREAK 2.4

Vodilna programska koordinatorica festivala Break 2.4:

Stephanie Benzaquen (Francija)

Sodelujoča programska koordinatorja festivala Break 2.4:

Špela Zidar (Slovenija), Miha Colner (Slovenija)

Za vse dodatne informacije in obvestila o morebitnih spremembah programa glej:

www.break-festival.org

## FOTOGALERIJA

Fotogalerija APT, ki v Novem mestu, v okviru Anton Podbevšek Teatra, deluje od konca leta 2006, je v kratkem času delovanja postavila nov standard pri organizaciji fotografskih razstav v Sloveniji. V razmiroma majnem razstavnem prostoru se je v slabem letu zvrstilo 6 razstav. Otvoritvena razstava NSK Garda umetniške skupine IRWIN je nakazala koncept galerije, ki želi z razstavnim programom pokazati, da izrazni medij fotografija ni več domena fotografov. Izhajati iz tradicije in njene zlahtnosti prenešene v sodoben čas, dopolnjene z izkušnjami in koncepti v drugih vizualnih medijih ali celo v njihovi interdisciplinarnosti, so osnovne točke pri izboru razstav. Koncepti, stališča, dokumenti in tudi tradicionalne izpovedi so zgodbe na razstavah.

Fotogalerija APT sicer nadaljuje tradicijo predhodnega razstavišnega prostora za sodobno fotografijo v tej isti stavbi. Današnji tehnološki razvoj prispeva tudi k razvoju fotografije in njenemu drugačnemu dojemu. Relativna tehnična enostavnost omogoča širok krog uporabnikov fotografije in liberalizacijo medija.

Mednarodni izbor umetnikov v Fotogaleriji APT presega lokalne meje in zagotavlja njeno prisotnost v širšem kulturnem prostoru, s sodelovanjem zavoda Hiša fotografije pa se je v prostorih APT letos odvijal II. slovenski bienale fotografije SPOT 2007, ki s produkcijo lastnih razstav skrbi za promocijo ustvarjalnosti na področju slovenske fotografije v tujini. Lanskoletna razstava kustosinje Marine Gržinič *Ne povsem/Ne pravo: zgodovine, telesa in koncepti v sodobni fotografiji* je bila postavljena na Mesecu fotografije v Bratislavi, letošnja razstava kustosa Braneta Koviča *Kazati resničnost* pa se decembra seli v Pariz.

Med slovenskimi ustvarjalci je Fotogalerija APT, seveda poleg omenjene razstave IRWIN-ov, organizirala premierno razstavo projekta *Buy Your Own Art Experience* Sebastjana Lebana in Staša Kleindiensta, v tem mesecu pa napovedujemo razstavo umetnika iz Škofje Loke, Mateja Koširja *Masterpiece*.



Matej Košir, *Masterpiece, David*.



Matej Košir, *Masterpiece, Venus*.

Reartikulacija

## KRITIKA PREDLOGA NACIONALNEGA PROGRAMA ZA KULTURO 2008–2011

Splošno vzeto je Nacionalni kulturni program politični program države v nekem določenem časovnem obdobju na področju kulture in umetnosti. To je strategija promocije nekaterih kulturnih praks in določenih zvrsti umetnosti ali prohibicije nekaterih kulturnih praks in določenih zvrsti umetnosti. Je gola politika, ki pa se na zunaj predstavlja kot seznam kulturnih »vrednot« in estetskih preferenc določene vlade, ki ta dokument predlaga in katerega naj po javni debati in po upoštevanju pripomb iz te debate parlament tudi sprejme. Prav zaradi tega v tem trenutku ni možno drugače intervenirati v lasten kulturno-umetniški ter družbeno-politični prostor, kot z analizo predloga NKP – v našem primeru gre za predlog Nacionalnega programa za kulturo 2008–2011 (v nadaljevanju NKP 2008–2011). Gre namreč za dokument, ki naj bi strateško, torej politično definiralo delovanje in cilje države ter njenih resorjev tudi v smislu investicij in infrastrukture v kulturo in umetnost.

Predlog sedanjega NKP 2008–2011 se sicer na prvi pogled začne z benevolentno dikcijo, a se kmalu pokaže, za kaj vladi in resornemu ministru, ki je predlog tudi pripravil, gre – za popolno privatizacijo kulture. Vlada in Ministrstvo za kulturo si kulturo in umetnost lastita predvsem kot poglavito nacionalno-ideološko identifikacijsko matrico. Sedanji vladni resor za kulturo se ne more izviti iz retorike 19. stoletja prebujanja narodov. Kultura in umetnost sta ujeta v postopke privatizacije, ki so povezani z zaprto strukturo institucij in tudi s politiko prisvajanja in privatiziranja sredstev in pogojev dela ter pomena.

Da je NKP 2008–2011 temeljni strateški dokument na področju kulture in umetnosti, pokaže skorajda vojaško taktična dikcija zasedanja teritorija in vzpostavljanja protektoratov ter zelo nevarnih reorganizacij slovenskega umetniškega in kulturnega prostora. Vse do poglavja o likovni umetnosti je ta vojaška strategija zasedanja teritorija in obračunavanja s »sovražnikom« nekako skrita med vrsticami. Čeprav predlogu NKP 2008–2011 ne uide že zelo znana platforma rasizma in šovinizma, ki se v zadnjem času tako transparentno in povsem nezakazano ter skorajda normalizirano širi po naši državi, ko gre za neodtujljive človeške in državljanske pravice romske skupnosti. Celotna vladna strategija na tem področju poteka najprej po poti notranje priključitve, ki pa vodi vse do popolne izključitve posameznih družin romske skupnosti. Tako v predlogu NKP 2008–2011 v poglavju *Skrb za narodni skupnosti, romsko skupnost, različne kulturne etnične skupine in ranljive skupine* lahko preberemo naslednji odstavek: »V zadnjem času zelo aktualne probleme romske skupnosti bo v marsičem urejal zakon o Romih, kulturna politika pa bo morala bolj skrbeti za kulturne dejavnosti, ki lahko bistveno prispevajo k integraciji romskega bivalstva in oblikujejo njegovo kulturno zavest. Tovrstno spodbujanje je zelo pomembno tudi zato, ker romska skupnost z nekaterimi izjemami premore večinoma le rudimentarne nastavke kulturnega izraza oziroma ustvarjanja.«

Ocena vladnega resorja za kulturo in njenega ministra, ki bo podpisan pod NKP 2008–2011, če ga bodo sprejeli (in ga najverjetneje bodo, saj prav za to pri tem celotnem podvigu gre), je izraz rasistične in šovinistične homofobične pameti v Sloveniji. Izjave, »da romska skupnost z nekaterimi izjemami premore večinoma le rudimentarne nastavke kulturnega izraza oziroma ustvarjanja«, temeljijo ne le na nepoznavanju, neupoštevanju in paternalizmu, pač pa na povsem neposredni hegemonistični državi večinskega naroda v odnosu do manjšinske skupnosti.

V poglavju o likovni umetnosti pa se jasno in neposredno pokaže, za kaj gre pri predlogu programa NKP 2008–2011 – za direktno obstrukcijo likovnega področja, za centraliziran nadzor tistih institucij, ki jih ima vlada za nacionalne, a so preveč sodobne, neodvisne in mednarodne. Predlog predstavi polje likovne

umetnosti na način, kot da na področju likovnega ustvarjanja v zadnjem desetletju in več ne bi bilo nič narejenega, ali drugače rečeno, vse, kar je bilo narejeno do sedaj, predlagatelj šteje za nično.

Predlog NKP 2008–2011 je glede likovnega področja zelo preprost (zato bomo tudi sami uporabljali zelo preprosto dikcijo, da ne bi zameglili tega, kar tako prepotentno straši po tej naši dolini šentflorjanski) – zahteva, da se institucija, kot je Moderna galerija, preprosto vrne nazaj v zgodovino, potem ko je v zadnjem desetletju aktivno in pomembno sodelovala pri oblikovanju sodobnosti likovnega polja v Sloveniji (ta zahteva je v predlogu predstavljena s pomočjo zelo podrobno izdelanega načrta). Namesto Moderne galerije predlagatelj predlaga ustanovitev nekakšne »hale za sodobno umetnost«, v kateri po predlagateljevih besedah ne bi imeli več kompetentne ekipe strokovnjakov, ampak neko povsem fragmentarno, nenehno mobilno in hitro izmenjujočo se platformo mladih kustosov itd. A ta občutek fragmentarnosti velja samo pri kadrih te na novo izmišljene institucije, kajti za Moderno galerijo samo, ki bo vrnjena nazaj v zgodovino, se predvideva spoštljiva in iz dikcije predlagatelja visoko strokovna skupina kustosov in sodelavcev, ki se bo končno in dokončno dokopala do te nacionalne institucije. A da zadeve ne bi zopet ušle iz rok, je predlagano rotiranje in mreženje znotraj »hale za sodobno umetnost« možno razumeti le kot sodobno obliko centralizacije skozi popolno fragmentarnost, ki bo uspešno preprečila izoblikovanje kakršnegakoli avtonomnega in konsistentnega koncepta sodobnega ustvarjanja in predstavljanja likovne umetnosti na Slovenskem in v mednarodnem kontekstu.

Mobilnost in pluralnost ter skrb za nove rodove rotirajočih kustosov je moč uzreti samo, ko gre za prostore in dejavnosti, ki za državo niso nacionalnega pomena; torej ko gre za institucije, za katere vladni resor za kulturo meni, da niso nacionalnega in s tem strateškega pomena.

Predlog NKP 2008–2011 se sicer poslužuje sodobnega besednjaka, ki se pojavlja recimo tudi v okviru EU za področje kulture, a način, kako naj s tem besednjakom operiramo v konkretnem prostoru, predpostavlja že vnaprejšnjo hierarhijo med institucijami. Na eni strani imamo tiste, ki se bodo lahko šle »pluralizem«, in tiste, ki so neposredno nacionalne in bodo potemtakem vodene in nadzirane z železno roko. Ta razlika je očitna, ko na primer primerjamo, kaj se bo dogajalo in izvajalo na likovnem področju in na področju uprizoritvenih umetnosti. Na področju uprizoritvenih umetnosti je sodobni ples po vseh teh letih aktivnosti, odmevnosti in prepoznavnosti doma in na tujem predstavljen kot nekaj, kar upa le na študijo, ki bo šele potrdila, da se na področju sodobnega plesa dogaja nekaj zanimivega. Šele na osnovi študije naj bi bili postavljeni elementi za Center sodobnega plesa. Bizarna in sploh ne nenedolžna ugotovitev, ko pa vemo, da je sodobni ples eden od paradnih konjev slovenske sodobne umetnosti, ki se je kljub katastrofalni infrastrukturi ne/možnostim razvil v eno najbolj udarnih kulturno-umetniških področij; za to področje ne rabimo študije, saj tukaj ni več kaj dokazovati – pretekla in aktualna produkcija sta še kako trden dokaz upravičenosti omenjenega Centra. Tisto, kar rabimo na področju sodobnega plesa, je le politična ali morda »dobra volja« (če se sklicujemo na ideološko platformo sproščenosti sedanje vlade), ki bi ustvarjalcem in akterjem končno zaupala na osnovi tistega, kar so že pokazali v zadnjih letih, in jim omogočila Center, infrastrukturo in dostojne pogoje dela.

Tukaj se jasno pokažejo interesi države, sortiranje in distribucija, fragmentarnost in umestitev sodobnega plesa ter sodobnih uprizoritvenih dejavnosti v nek medprostor, v čakalnico za bodočnost. Na likovnem področju pa predlagatelj ne rabi nobene študije, da predlaga – upali bi si reči – »vizijo« popolne privatizacije (ki mora iz-

ničiti vse, kar je bilo do sedaj narejenega) institucije Moderne galerije skozi retoriko neke na novo prebujene strokovnosti. Za sodobni ples in sodobne uprizoritvene dejavnosti predlagatelj ponuja le študijo ali zavlačevanje, umiranje na obroke, z eno besedo – državi se ne zdi dovolj pomembno podpreti področje sodobnega plesa, ki pa je pomembno uveljavil Slovenijo v mednarodnem kontekstu. Retorika pluralnosti hitro zbledi, ko se lotimo analize materialnih in diskurzivnih mehanizmov, ki natančno pokažejo, da sta pospešena reorganizacija na enem področju in vztrajanje na statusu quo na drugem le plati iste kratkovidne politike.

Na splošno velja, da se predlog NKP 2008–2011 sicer poslužuje bolj ali manj sodobne dikcije, a mu vendarle ne gre za vzpostavitev celovite platforme odprtega in infrastrukturno odprtega sistema delovanja prav na tistih področjih, ki ustvarjajo sodobno kulturno in umetniško dejavnost na Slovenskem. To je možno opaziti na prepotentnem področju intermedijskih dejavnosti, a kaj ko je jasno, da nova tehnologija sama, brez bolj dodelanega programa in teoretično-kritične platforme, ne bo ustvarila nobenega čudeža. Kvečjemu se lahko kmalu spremenijo v priročno sodobno orožje nadaljnega izkoriščanja umetnikov, kulturnikov in vseh, ki jim je kultura več kot zgodba o visoko estetizirajoči duhovnosti. Nova tehnologija je izjemno pomembna, a tehnologija sama po sebi, brez programa, ne more proizvesti ničesar novega!

Ker je likovno področje v predlogu NKP 2008–2011 »nezavedno stanje« celotne sedanje vladne in ministrske politike na področju kulture in umetnosti, ki je spregovorilo, se še dodatno poglobimo v to, kaj nam sporoča. Na tem področju najdemo formulacije, ki ne samo da ne sodijo v dokument tipa NKP, saj je v predlogu NKP 2008–2011 zadnjih 15 let likovne produkcije na Slovenskem imenovanih kot petnajst let »trajajočega vsiljenega likovnega enoumja«, še več – predstavlja to tesnobo fiziognomijo predlagatelja. Navedena formulacija, ki le »obračunava« z domnevnimi in iz naftalina potegnjenimi »sovražniki« predlagatelja na tem področju, nima kaj početi v dokumentu tipa NKP, ki naj bi podal platformo razvoja, infrastrukturne izboljšave in investicij v naslednjem obdobju. Kot bralci predloga ne vemo, o kakšnem enoumju je tukaj govora, saj gre za ideološko podtikanje iz časov pred domnevnim enoumjem (iz časov socializma). Če temu enoumju dodamo še obtožbo, da je takšno stanje posledica dosedanjega kuratorskega dela na likovnem področju, postane takoj jasno, da pri vsem tem ne gre za vizijo, pač pa za obračun, likvidacijo, reorganizacijo, ali preprosto rečeno, predlagateljevo »čistko« tistih, ki se mu na področju likovne umetnosti ne zdijo spodobni. To pa so tisti, ki po besedah predlagatelja že »petnajst let poneumljajo skozi neokonceptualno snovanje«.

Tako je rezultat pisanja na tem področju paranojna konstrukcija s strani predlagatelja, ki jo bo treba »urediti« (odstraniti, očistiti, izničiti) prav s pomočjo NKP 2008–2011. Cilje predloga NKP 2008–2011 na področju likovne umetnosti za odstranitev poneumljanja lahko beremo kot priročne ideološke floskule, ki jih avtorizira le tisti, ki jih izreka – Ministrstvo za kulturo.

Odstranitev »poneumljanja« naj bi bila izpeljana skozi reorganizacijo, mreženje, delitev kompetenc itd., v resnici pa si sedanja garnitura na ministrstvu in predlagatelj področja želita samo eno: OBLAST.

Če predlagatelj označi zadnjih petnajst let, torej celotno obdobje od 1992 do 2007, kot ideološko poneumljanje, odpre vsaj dve tematiki. Prvič, Ministrstvo za kulturo RS, ki je predlog NKP tudi naročilo in se pri tem ni obnašalo kot navaden poštni predal, meni, da se je prejšnji zunanji sovražnik naselil v njeno samo notranjo substanco. Neke institucije so se v zadnjih petnajstih letih izmuznile in osamosvojile sedanji oblasti, zato je treba te institucije disciplinirati; a da bi se to zgodilo, zadeve ni možno narediti

kot v starih časih, zato je treba ponuditi celotno paleto obskurnih novih infrastrukturnih povezav in celo novo razstavišče, pri čemer ni končana niti obnova Moderne galerije. Ta skrita roka novega nadzora pa ni nekaj, kar se da odsekati od kapitalizma. Drugič, vprašanje je, na čem naj potemtakem sloni ta na novo predlagana reorganizacija likovnega področja. Če svojega temelja ne vidi v neodvisni Sloveniji, ji potemtakem preostane le kontinuiteta s socializmom. Zahteva, da se prekine z enoumnostjo, je pravzaprav bizarna, kajti s tem sta celotna slovenska neodvisnost in petnajst let njene zgodovine predstavljeni kot napaki. Predlog NKP 2008–2011 se torej oklepa starega visokega modernizma, da bi onemogočil sodobnost. Predlog NKP 2008–2011 na področju likovne umetnosti predlaga vizijo, zasidrano v neko atavistično modernistično izkušnjo, kjer so klanske razdelitve in starost prinašale boniteto. Gre za klic po statusu quo generacije, ki pripada preteklosti, a prihodnost je samo v odprti in infrastrukturno podprti platformi: priznanje potenciala sodobnega plesa in tudi sodobnih uprizoritvenih praks ter možnost pridobitve centra za sodobne glasbene tokove in nove produkcije na eni strani ter odprtje likovne scene na drugi. Predlog NKP 2008–2011 za področje likovne umetnosti operira z zastarelim jezikom modernizma in z velikimi zgodbami o nacionalni samobitnosti, ki ni zmožna zaobjeti in premisliti sodobnega urbanega likovnega snovanja.

Na drugih področjih takšnih formulacij ne zasledimo, vsaj ne v taki čisti ideološki in tesnobni obliki. Znotraj te logike lahko prepoznamo prav dva momenta lakanovske psihoanalize, ki jo tukaj lahko vpeljemo, da bi še bolj natančno osvetlili libidinozne procese sedanje oblasti. Gre za tesnobo in nadjaz. In prav ti dve figuri sta poglaviti figuri, ki sta vodili pisanje predvsem o polju likovne umetnosti v predlogu NKP 2008–2011. Za kaj gre pri tesnobi? Tesnoba je tista oblika motnje, ki skuša ob spoznanju, da se realnost kaže kot preveč svobodna, avtonomna, sodobna ali mednarodna, stvari spremeniti ali narediti za mrtve. Tesnoba se izkaže kot gesta, ki skuša realnost povsem zatreči in izničiti. In kaj je tesnoba? Predvsem izraz stanja, ko nam tesnoba figura sporoča, da ji primanjkuje prostora, iz katerega naj pošilja svoje izjave. Predlagatelj likovnega področja je zaradi lastne dejavnosti ali nedejavnosti pravzaprav ostal brez mesta ali institucije, iz katere naj bi govoril. Na ta način je tesnoba le druga stran nadjaza, ki tvori obsceno in nezakonito narobno stran javnega zakona. Nadjaz je povezan z zakonom kot njegova druga stran, kot nesmiseln zakon ali predlog tega zakona!

Tesnoba se pojavi zaradi vdora neznosne odprtosti realnosti same. Tesnoba figura pa ni zmožna korelacije s to realnostjo, zato predlaga rekonstrukcijo, ki pa je popolno izničenje te realnosti. Zato tesnoba, ki uravnava področje likovnega snovanja v predlogu NKP 2008–2011, zahteva zakonsko eksczesno rešitve. Te pa danes lahko zasledimo tudi na drugih področjih družbenega in političnega življenja.

Morda lahko razpravljamo o NKP kot o mehanizmu, ki ustvarja izredno stanje v kulturi. Do izrednega kulturnega stanja smo prišli sklicujoč se na Walterja Benjamina, saj obstaja razkorak med NKP in tistim, kar se dogaja mimo in onkraj tega programa. Prav za tem, da se kulturo predstavlja kot abstraktno, duhovno področje, ki nima povezave s politiko – čeprav vemo, da je NKP glavno orodje za izvajanje specifične kulturne politike tistih, ki so na oblasti – se skriva hegemonistična funkcija takšnega programa. Zato se predlog NKP 2008–2011 predstavlja kot platforma za izključitev ali prepoved nekaterih določenih kulturnih praks ter prav tako kot platforma za ontologizacijo pogojev produkcije kulture in umetnosti, čeprav vemo, da gre v resnici za jasno definirane materialne in infrastrukturne pogoje in potrebe.

V predlogu NKP 2008–2011 smo tisti drugi,

ki nismo predlagatelj, predstavljeni v vlogi gledalcev, potrošnikov, predvsem pasivnih promovirani info telefon, ki državljanom nudi vse »potrebne« informacije o Evropski uniji.

A vztrajati je treba na nasprotnem, na anali-

zi spremenjenih pogojev kulture in na relaciji kulture do kapitala, kot edinega pravega sorodnika, očeta, brata in delodajalca umetnosti in kulture na Slovenskem. In na koncu je tukaj še psihološka strategija, ki se jo da razbrati kot eno glavnih načel kapitalističnega smisla življenja – naj nam bo kultura le v zadovoljstvo, ki obstaja zgolj kot nasprotje nezadovoljstva, ali drugače povedano, kot nasprotje »nesproščene« odnosa do narodove substance.

NKP ni samo reprezentacija nekega stanja na področju kulture, pač pa deluje performativno, proizvaja in kodificira neko paradigmo kulture, ki ni le nevarno nacionalna, pač pa tudi nacionalistična (spomnimo se samo, kako definira romsko kulturo). Kritična refleksija NKP je možna edino na način prekinitve s temi nebulo-

znimi konstrukcijami. Vztrajati moramo na drugačnih pogojih kulturne produkcije v Sloveniji, na drugačnih prostorih, odnosih in sredstvih, ki so že dejavni v praksi, a zamolčani v predlogu programa NKP 2008–2011.

Reartikulacija je umetniška skupina, Ljubljana.

## NOVI FAŠIZMI

Šefik Šeki Tatlić

### ZNAMČENJE FAŠIZMA

Pred kratkim je Hrvaška sprožila kampanjo, v kateri se je preko »ljubke« TV reklame začel promovirati info telefon, ki državljanom nudi vse »potrebne« informacije o Evropski uniji.

V tej pisani, »ljubki« reklam, kjer lahko občudujemo Brandendburška vrata in Eifflov stolp, nam prijeten, zvonek glas na razigrani, optimistični glasbeni podlagi namiguje, naj ne poslušamo tistih, ki govorijo proti EU, temveč naj lepo pokličemo info telefon, kjer bomo dobili vse informacije o Evropski Uniji... Seveda ne tistih, ki se tičejo nedavno izpeljanega srečanja držav G8 v Hellingendamu: o prepovedanih protestnih shodih, postavljanju bodoče žice okoli mesta, brutalnih policijskih metodah proti protestnikom in denimo uporabi nekdanjih metod vzhodne nemške policije (Stasi) s strani današnje nemške policije, ki trenira pse, da na podlagi vonja prepoznajo »najagresivnejše« udeležence demonstracij, s katerimi bodo policisti obračunali na »demokratičen« način.

Vse to sovпада s povečanim številom podatkov o tem, da večina hrvaških državljanov ne odobrava vstopa Hrvaške v NATO, na kar se hrvaška vlada odziva, češ, da to nima *nobene zveze* in *mora* vlada »delati na tem, da spremenijo mišljenje ljudi.

To pomeni, da imamo liberalno demokracijo, ki se ne meni za mnenje državljanov, prepoveduje proteste, se poslužuje policijskih metod iz obdobja »mračnega socializma« in da v medijih, namesto mračnih izrazov partijskih politikov, ki so »delali na tem«, da bi spremenili mišljenje ljudi, danes vidimo veselo, razigrano reklamo, v kateri se brutalna kapitalistična tvorba, kot je Evropska Unija, predstavlja kot dežela Tebejskov.

»Dobronamerni«, nepoučeni opazovalec tega primera bi sicer lahko zatrdil, da je vzrok še ne dovolj razvita liberalna demokracija, da bi lahko razrešili to protislovje, a gre za obraten pojav; liberalne demokracije je v resnici preveč...

#### Demokratski totalitarizem

Če se ozremo na predhodne totalitarizme, kot so bili imperializem, fašizem in nacizem (če sploh lahko govorimo o njih kot o preteklih totalitarizmih...), vidimo, da je ena od njihovih ključnih značilnosti fiksna lokacija moči (država, partija), homogena ideološka simbolika in izključujoča družbena dinamika (ki sloni na rasnih in/ali političnih temeljih), ki z izključevanjem *drugačnih* iz družbe in družbenega življenja zagotavlja izvajanje režima moči nedotakljivim.

Danes imamo liberalno demokracijo, za katero pa je nasprotno značilna fleksibilna lokacija moči – države so neodvisne samo toliko, da se zagotovita nemoten pretok kapitala in njihova integriranost v nadnacionalni sistem moči. Ne-

koč homogena ideološka simbolika je danes vsa v znamenju heterogenosti, ki jo sestavlja jo posebni življenjski slog, blagovna znamka, potrošništvo, logotip in samosvoja identitetna politika. Množično izključevanje je postalo množično vključevanje za potrebe tržišča, rasno-politično segregacijo pa danes pogojuje tržišče.

Kar je vsem tem totalitarizmom skupno, je njihova *Edina* resnica, njihova pravica do resnice. Ali po Badiouju, vsak proces absolutizacije resnice povzroča Zlo. (Badiou, 2002: 85)

Torej, dokler se veselo propagira liberalna demokracija, bomo pričali fašistični zmagi Sarkozyja v Franciji, čigar »legalistična« retorika temelji na segregaciji državljanov nebelega poretka, ameriškim koncentracijskim taboriščem v Guantanamo ali Abu Ghraibu, dogodkom, kjer prebivalci neke slovenske vasi s pomočjo policije v stilu linčanja z ameriškega juga 19. stoletja odganjajo romsko družino iz svojega kraja, medtem ko EU odpira meje kapitalu in jih zapira ljudem, ko hrvaški predsednik vlade Sanader razprodaja nacionalne strateške interese, hrvaški zunanji dolg v višini 30 milijard dolarjev pa promovira kot uspeh.

Vsi naštetih primeri niso odraz pomanjkanja demokracije, temveč pričajo o tem, da je te preveč. Vsi so torej odraz ene *Edine* resnice demokracije, ki predvsem monopolizira pravico do tega, kdo naj definira resnico. Ali po domače rečeno: vse je dovoljeno, da se le reši demokracija, kadar je ta ogrožena. A kot lahko vsak dan spremljamo prek množičnih medijev, je ta uboga demokracija nenehno ogrožena. Rešiti jo sme samo tisti vladajoči razred, ki ima od nje največje koristi. Če sta Papež in Veliki Inkvizitor v srednjem veku vedela, da Bog ne obstaja, in to izkoriščala za utrjevanje svoje moči (Baudrillard), današnji vladajoči razred v kapitalizmu, ki ima v rokah moč kapitala in ve, da demokracija (v ožjem humanističnem smislu) ne obstaja, si pridržuje absolutno pravico do te resnice, ki še kako dobro služi tej isti ideološki matrici, v kateri je edina resnica demokracije resnica kapitala.

Toda, stanje je še hujše, kot mislimo. Ni samo vladajoči razred tisti, ki se zaveda, da demokracija ne obstaja; tega »se zavedajo« tudi drugi, pripadniki nižjega, proizvodnega razreda. A ta se za to ne meni, kajti cilj razredne družbe sploh ni svoboda (v svoji egalitarno-humanistični obliki), temveč integracija v sistem moči, njena eksploatacija in profit.

#### Proizvodnja resnice ali resnica o proizvodnji

Po McKenzie Warku »se razredna družba v svoji abstraktni obliki vzpostavlja z akumulacijo presežne vrednosti, ki ukinja njeno razpisno uporabo v obliki razkošja in daril in jo vrača

nazaj v samo proizvodnjo. Od sedaj tako v presežku vrednosti ne bo vsebovana proizvodnja sama, pač pa tudi presežek hrepenenja, ki ga ta proizvodnja zahteva« (Wark, 2006: 302). Današnja družba je razredna družba v svoji abstraktni obliki, za katero velja, da so sektorji njene proizvodnje predvsem v domeni informacije; gospodstvo se izvaja z obvladovanjem pretoka informacije in z monopolom nad njenim pomenom.

Če se povrnem k prejšnji ugotovitvi o vračanju presežne vrednosti v samo proizvodnjo, to ne gre pojmovati samo kot materialno proizvodnjo, temveč tudi kot proizvodnjo samega koncepta ene in edine resnice kapitala. Skratka, razumeti jo je treba kot proizvodnjo dolgoročne relativizacije učinka kapitala. To pomeni, da se vsako ločevanje, od rasnega do tržnega, najprej relativizira, da se potem integrira v kapital kot »tržna nujnost«, ki je nujna prav zaradi ohranjanja dosežene »stopnje svobode« v demokraciji.

Potemtakem segregacija ni le odraz ideologije liberalnega kapitalizma; prej bi rekli, da je relativizacija resnice o vzroku segregacije današnja totalitarna ideologija.

Zato je pretirano hrepenenje, o katerem govori Wark, predvsem pretirano hrepenenje po integraciji v sistem moči, ki na eni strani nenehno proizvaja Barbie lutke, na drugi pa iznakažena trupla Tretjega sveta. Odličen primer takega patološkega hrepenenja je zanesenjaška kapitalistična kolonizacija jugovzhodne Evrope, Slovenije, Hrvaške in BiH. Te dežele danes pošiljajo svoje vojake v Irak, ki umirajo med odstranjevanjem min z naftnih polj za Američane (hkrati pa vsi enačijo Busha s tepcem...), kar pa državljanji Slovenije, Hrvaške in BiH razumejo kot bodočo vključitev v Evroatlansko zvezo in danes vsem poznani svobodni trg.

Ne gre toliko za »nevednost«, kakor to tolmačijo t.i. psevdosociologi in režimski (pro-demokratski) novinarji, temveč za masovno hrepenenje po užitku, kajti ti subjekti še kako dobro vedo, kaj je na stvari, vendar sta jim materialno in etično udobje pomembnejša od Iračanov, Romov v Sloveniji ali Alžircev v Parizu... Gre torej za isto »nevednost«, zaradi katere so Nemci leta 1941 »trpeli«, ko so se jim sosede Židi pred očmi spreminjali v pepel.

Skratka, vsaka fašistična praksa – pa naj bo mučenje in ubijanje civilnega prebivalstva v Iraku, zatiranje Romov in/ali »južnjakov« v Sloveniji, masovna segregacija Francozov neevropskega poretka ali brutalno obračunavanje evropskih policistov z anti-globalističnimi demonstranti – se prodaja, *znamči kot demokracija s strani* večine prebivalcev, ki si ustvarja svoje udobje na »svobodnem tržišču«; prebivalci pa so mnenja, da je vse to nujno za ohranjanje iste stopnje

udobja in resnice o sistemu, o kapitalu, ki to udobje nenehno vzdržuje.

Zato namesto nekdanjih, zbeganih Mussolinijevih govorov ali Goebellovega strahovitega »zavajanja javnosti«, imamo danes umirjeni glas, ki nas prek EU info telefona na lep način prepričuje, da je kapital, tj. liberalna demokracija kot njegova *blagovna znamka*, najboljši mogoči sistem, ki se mora obdržati, pa čeprav za ceno »nekaj« sto in več tisoč žrtev in sto milijonov lačnih in brezpravnih. Telefona ne dviguje nihče drug kot sama kapitalistična zver.

Viri

Wark, McKenzie, *Hakerski manifest*, Zagreb, Multimedijalni institut, 2006.

Alain Badiou, *Ethics – An Essay on the Understanding of Evil*, London-New York, Verso, 2002.

Šefik Šeki Tatlić je teoretik iz Sarajeva, ki pripravlja doktorat na Univerzi v Zagrebu, Fakulteta za sociologijo. Iz hrvaščine prevedla Tanja Passoni.

Kirsten Forkert

## KDO JE POTEMTAKEM TUKAJ NAIVEN?

Razpravljala bom o tem, kaj se zgodi, ko ume-  
tlosti trg – skupaj s svojimi obljubami o zago-  
tovitvi takojšnjega umetnikovega poklicnega  
uspeha in zadovoljive mere finančne stabilnosti  
– vstopi v šolstvo, in to prav v času, ko študenti  
vse težje shajajo s svojimi prihranki. Pri tem se  
moramo vprašati, kako zahteve, ki jih narekuje  
trg po že znanem vzorcu, da ne rečem merilih,  
ki služijo bolj v dekorativne namene, vplivajo  
na nekatere vidike umetniških izobraževalnih  
ustanov kot stičišče učnega procesa, raziskova-  
nja, prevzemanja tveganja in nenazadnje tudi  
neuspeha?

S tem povezana je tudi sicer že znana proble-  
matika, ki ob dejstvu, da imajo umetniške šole  
vse večji vpliv pri zagotavljanju umetnikove  
poklicne kariere, postaja vse bolj pereča. V mislih  
imam namreč razmere, v katerih izobraževalne  
ustanove niso nič drugega kot prostor akumu-  
liranja kulturnega kapitala in vzpostavljanja  
stikov, ki bodo umetnikom odpirali nove mo-  
žnosti v prihodnosti. Vse te povezave pa niso  
dosegljive zunaj akademije.

Programi, ki jih nudijo ameriški univerzi Yale in  
Columbia na umetniških šolah ali Goldsmiths  
College v Londonu, trenutno veljajo za najbolj-  
še (prav zaradi obljub o uspešni prihodnosti,  
s katerimi so si izborile status najuglednejših  
izobraževalnih ustanov), kar hkrati namiguje  
na visoke šolnine, posledično pa na zavrnitev  
tistih študentov, ki si takih šolnin ne morejo  
privoščiti. Pri tem se zdi Singermanova kritika  
teh razmer povsem na mestu. Howard Singe-  
rman, izredni profesor na Univerzi v Virginiji,  
ZDA, je v svoji knjigi *The Flexible Personality*  
(Fleksibilna osebnost) zapisal, da šole postaja-  
jo vse bolj mesta, kjer se lahko »naučimo, kako  
deluje svet umetnosti«. Ta pojav ni daleč od  
tega, kar so Angela McRobbie in njeni somišlje-  
niki poimenovali »povezovalna družabnost«.<sup>1</sup>  
Pojem označuje brisanje meja med delom in  
družabnim življenjem, kjer vzpostavljeno stiki  
s »pravimi« ljudmi pomenijo zelo cenjeno stor-  
itev. Posebno moteče pa se zdi dejstvo – kot  
poudarja McRobbie – da bi lahko bila ena od  
posledic »izginjanja demokracije« na delov-  
nem mestu, ki jo sedaj nadomešča 'pove-  
zovalna družabnost...' ujetje (in še bankrot in  
kompromitiranje) neodvisnega ustvarjanja v  
primežu kapitalistične kulture.<sup>2</sup> Če bo ume-  
tniška šola postala predvsem kraj, kjer navezu-  
jemo poznanstva, kaj se potemtakem zgodi s  
študenti, ki zaradi svojega dela, zamisli in etike  
pridejo v navzkrižje z vplivnimi profesorji? Ali si  
s tem ne pljuvajo v lastno skledo – kot se temu  
pogovorno reče? To pa nas znova napeljuje na  
Singermana, ki je v svoji knjigi *Fleksibilna oseb-  
nost* zapisal, da vse to vodi h kulturi favorizira-  
nja, podrejanja in samocenzuri.

Če se zdaj usmerimo h kulturni politiki in nje-  
nemu vplivu na umetniške prakse, se moramo  
v času neoliberalizma vprašati, kako spremem-  
be kulturne politike v neki državi vplivajo na  
kulturno politiko drugih držav. Na eni strani  
imamo primer britanske neoliberalistične po-  
litike, ki je v devetdesetih letih prejšnjega sto-  
letja sprožila pobudo *Cool Britannia* in gibanje  
*Young British Art* (Mladi britanski umetniki), ka-  
terih skupni cilj je bil proizvesti nacionalne ali  
regionalne zvezdnike na področju umetnosti,  
na drugi pa neokonzervativno politiko, ki je v  
Avstriji ukinila dunajski forum *Public Netbase*,  
na Finskem pa Nordijski inštitut za sodobno  
umetnost.

V nadaljevanju se bom osredotočila na kultur-  
no politiko v Kanadi, s katero sem najboljše se-  
znanjena, četudi se ta bistveno ne razlikuje od  
ameriške ali evropske.

Leta 2001 je kanadski Odbor za umetnost začel  
namenjati sredstva trgovcem z umetninami,  
skoraj sočasno pa je Odbor za zunanje zadeve  
in mednarodno trgovino uvedel pilotni pro-  
jekt za galeriste. Štiri leta pozneje je sekcija  
za vizualno umetnost kanadskega Odbora za  
umetnost korenito spremenila način financira-  
nja posameznikov, pri čemer je dala prednost

že uveljavljenim umetnikom (ki so danes upra-  
vičeni do večje finančne pomoči kot kdajkoli  
prej), hkrati pa močno omejila sredstva, name-  
njena še neuveljavljenim umetnikom, ki smejo  
oddati le določeno število prijav. V intervjuju  
na nacionalnem radiu je vodja razpisnega pro-  
grama Francois Lachapelle pojasnil: »Želimo  
povedati, da se ne more vsakdo prijaviti na naš  
razpis...« in da »lahko poskusite znova, ko boste  
za seboj imeli vsaj eno javno predstavitev svo-  
jega dela.«<sup>3</sup>

Približno v istem času je sekcija za interdiscipli-  
narne študije, ki je nekoč namenjala sredstva  
za scenske umetnosti in interdisciplinarne razi-  
skave, na prednostni postavila seznam gledali-  
ške družbe, ki najemajo ljudi in imajo jasno za-  
stavljeno in uveljavljeno hierarhično strukturo  
ter način delovanja, kar v celoti ustreza predvi-  
denim formalnostim. Ključen na tem mestu se  
zdi odmik od načela redistribucije: od podpore  
neuveljavljenim umetnikom in nekomercialnih  
umetniških praks, torej tistih, ki še niso javno  
priznane, k načelu podpore regionalno in na-  
cionalno že uveljavljenim umetnikom (priznanih  
s strani trga in uglednih institucij), ki dvigujejo  
ugled naroda v mednarodnem prostoru, kjer  
vlada shumpeterjanska gospodarska logika  
tekmujočih držav. Tu velja še posebej opozo-  
riti, da kulturna politika stremi k proizvajanju  
nacionalnih slavnih osebnosti in nenazadnje  
k pisanju nacionalne zgodovine. Soroden, a  
manj izrazit preobrat, ki sem mu bila kot člani-  
ca nekega odbora tudi sama priča, se je zgo-  
dil pri financiranju umetniških organizacij, ki  
so prejemale finančno podporo. Medtem ko  
so bile tiste, ki so se strogo držale ustaljenega  
programa, nagrajene, so bile organizacije, ki so  
organizirale predavanja, performanse, bralne  
krožke ali druge dogodke, oštete, češ da so pre-  
več vsestransko usmerjene, pogosto pa so za-  
radi tega ostale celo brez finančne pomoči. Od  
njih se je namreč pričakovalo, da opustijo vse  
dejavnosti in se osredotočijo na pripravo več-  
tedenskih enoličnih razstav. Spričo takih spre-  
memb se zdi še posebej zaskrbljujoče, kako v  
takih razmerah preživeti – bodisi v smislu iska-  
nja finančne pomoči, kakor tudi prostorov za  
predstavitve svojih dejavnosti. Večina od nas se  
je primorana prilagoditi tržnim zahtevam ali pa  
vztrajati v svojem med eno in drugo službeno  
obveznostjo.

V svojem prispevku »Basic Instinct: Trauma and  
Retrenchment«, objavljenem leta 2004 v reviji  
*MUTE*, Anthony Davies razpravlja o spremem-  
bah, ki so se zgodile v gospodarstvu (točneje  
o posledicah zloma internetnih delnic) in ume-  
tnosti. Po njegovem mnenju se spremembe  
na umetniškem področju odražajo v dejstvu,  
da se umetnost vse bolj utrjuje in omejuje v  
okvirih lastne discipline, kar avtor opiše tako-  
le: »Imperativ umetnosti je postaviti standarde  
kakovosti, jasno začrtati meje ekspertize in se  
trdno oprijeti smernic raznolikih trgov, zaob-  
jemajočih umetnost, ki se vzdržuje z javnimi  
sredstvi, kakor tudi 'komercialno' umetnost.«<sup>4</sup>  
Davies namreč omenja okroglo mizo, katere  
prispevki so bili objavljeni v stoti številki revije  
*October* in na kateri je tekla beseda o trenu-  
tnem položaju umetniške kritike. Udeleženci,  
urednica in ustanoviteljica revije Rosalind E.  
Krauss, uredniki Benjamin H. D. Buchloh, Hal  
Foster in George Baker, zgodovinarji umetno-  
sti David Joselit, James Meyer in Helen Mole-  
sworth, umetnika John Miller in Andrea Fraser  
in kritik ter kurator zbirke MOMA Robert Storr<sup>5</sup>  
so prišli do zaključka, da je umetniška kritika v  
precepu – vzroke za to so iskali v vplivih kre-  
ativne industrije, zvezdniške vloge kuratorja in  
tržnega populizma kritikov, kot je Dave Hickey.  
Kakor je zapisal Davies, »po teh ugotovitvah so  
tam prisotni izrazili zaskrbljenost zaradi popu-  
lizma, negativnega vpliva medijev, ki so obliko-  
valci življenjskega stila, in prilagajanja tržnim  
zahtevam. Kakor je bilo pričakovati, so se vsi  
strinjali s potrebo po določitvi standardov, ki  
bodo ponovno utrdili in ovrednotili vlogo kri-  
tike v tej disciplini.«<sup>6</sup> Skratka, gre za vračanje k  
estetskemu vrednotenju in tradicionalni vlogi

kritika kot razsodnika, ki razsoja po ustaljenih  
merilih. Davies prav tako omenja vrnitev bri-  
tanske umetnosti k formalizmu in proizvajanju  
umetniških objektov, kar vidi kot odziv na giba-  
nje *Mladih britanskih umetnikov* (ki so večinoma  
delali instalacije) in na pojav, ki je dobil oznako  
»nasilna' identitetna politika.«<sup>7</sup> Ta korak nazaj  
je leta 2002 kuratorica galerije Whitechapel Art  
Gallery Iwona Blazwick v svojem kataloškem  
eseju o kiparski razstavi »Early One Morning«  
opredelila kot »nova plemenitost«<sup>8</sup> in še doda-  
la, da »se je zgodil paradigmatični preobrat.«<sup>9</sup>

Zanimivo je tudi stališče ugledne kritičarke  
Claire Bishop, ki se, čeprav ne zagovarja vrača-  
nja k umetniškemu objektu, vendarle zavzema  
za ponovno vzpostavitev konvencionalnih mej  
umetniške discipline. Ko sem leta 2004 pre-  
brala njen članek »Antagonism and Relational  
Aesthetics« (Antagonizem in relacionalna este-  
tika), sem se strinjala z njeno kritiko še ne iz-  
rečenega, a vendarle prisotnega formalizma v  
Bourriaudjevem tekstu, kakor tudi z dejstvom,  
da se institucije še kako lahko okoristijo s pozi-  
tivnim značajem relacionalne estetike, ki jo je  
opredelil prav Bourriaud. Obenem sem pod-  
vomila v njeno pretirano povzdigovanje ume-  
tnikov, kot sta Thomas Hirschhorn in Santiago  
Sierra. O slednjem je namreč zapisala, da je  
njegovo delo preveč izpostavljeno negativni  
kritiki in polno antagonizmov (pri čemer se je  
sklicevala na Chantal Mouffe, ki pa ni zagovornica  
antagonizma, pač pa agonizma!), in se  
potem opredelila za ponovno uveljavitev ume-  
tniške avtonomije. V sklepnem delu omenjene-  
ga članka Bishopova trdi, da so »Hirschhornova  
in Sierrova dela dobra umetnost ne zaradi  
njune angažirane politike (ki je itak vprašljiva,  
saj sta umetnika še kako dobro umeščena v  
visokih umetniških krogih), temveč, ker njuno  
delo določa meje tistega, kar je danes mogo-  
če narediti na področju umetnosti («Nisem  
animator, učitelj ali socialni delavec,« je pove-  
dal Hirschhorn).<sup>10</sup> Bishopova trdi, da umetnika  
postavljata pod drobnogled vse zahteve po  
tem, naj bo odnos med umetnostjo in družbo  
zamenljiv.

V svojem članku »The Social Turn: Collabora-  
tion and its Discontents« (Družbeni obrat:  
sodelovanje in njegovo nerazumevanje), obja-  
vljenem leta 2006 v reviji *Artforum*, Bishopova  
razširi svojo analizo o relacionalni estetiki na  
družbeno angažirane in na skupnostih ute-  
meljene umetniške prakse, od katerih se do-  
ločene financirajo z državnimi sredstvi, druge  
pa so nastale na osnovi samoorganizacije in z  
lastnimi sredstvi. Tudi tokrat avtorica razpravlja  
o tem, da si vladne organizacije lahko prilasti-  
jo taka umetniška dela, kot primer pa navaja  
politiko družbenega vključevanja s strani nove  
laburistične stranke, vendar pa se od te anali-  
ze preusmeri k trditvi, da se takšna dela preveč  
osredotočajo na etiko v škodo estetiki. Sklicu-  
joč se na Jacquesa Ranciera, Bishopova trdi,  
da »...estetike ni treba žrtvovati za izboljšanje  
družbenih razmer, saj estetika že sama po sebi  
vsebuje te obetajoče obljube.«<sup>11</sup>

Toda ali lahko pojme, kot so estetika in politika  
ali forma in vsebina, danes sploh še obravna-  
mo ločeno? Na tem mestu se zastavlja vpraša-  
nje, kaj pomenita zahteva po uvedbi estetskih  
meril oziroma trditev, da estetika sama na sebi  
prinaša izboljšanje.

Za konec naj poudarim, da je prav zaradi teh  
sprememb še toliko bolj pomembno zavzemati  
se za raziskovanje (znotraj in zunaj umetniških  
institucij) in zagovarjati njegov pomen, četudi  
gre za dejavnosti, ki se na prvi pogled zdijo  
nepomembne, za organizacije in kolektive, ki  
kmalu zamrejo, ali za umetnike, ki se ukvarjajo  
s pisanjem, aktivizmom, popularno kulturo in  
alternativnimi mediji, kar je navsezadnje spro-  
žil že konceptualizem in gibanja šestdesetih let  
prejšnjega stoletja, ki so nastala kot opozicija  
takratni modernistični umetnosti. Naj še pou-  
darim, čeprav to presega okvire tega članka, da  
ni nič manj pomembna zgodovina samoorga-  
niziranih umetnikov, neodvisnih prostorov in

skupin, še toliko bolj, ker so se prav vsi ti zoper-  
stavili strogemu ločevanju med vlogo umetni-  
ka, kritika, kuratorja in trgovca z umetninami. S  
stališča izobraževanja pa so prav tako upošte-  
vanja vredne tiste umetniške prakse, ki zavra-  
čajo tradicionalno usmerjene institucionalne  
ali strokovne programe in prav tako jasne indu-  
strijske ali podjetniške pristope, ki jih prinaša  
bolonjski proces in ki so v Kanadi že udeleženi.  
Menim namreč, da se je določenim zahtevam,  
ki jih uvaja bolonjski proces, treba postaviti  
po robu. Naj zaključim z anekdoto. Prijateljci-  
ca, ki študira film na Univerzi v Lundu, se je z  
nekim profesorjem pogovarjala o bolonjskem  
procesu. Na njeno vprašanje, zakaj študenti ne  
protestirajo, je ta odgovoril: »Dejansko so si bo-  
lonjski proces tudi sami želeli v prepričanju, da  
jim bo zagotovil delovna mesta.« »Kako pa so  
lahko v to prepričani?« ga je še vprašala in od-  
govor se je glasil: »Saj niso, kakor med drugim  
tudi mi ne. Verjamejo pa.« Skratka, če sprejete  
tehnokratskega zakonskega akta, kot je bolonj-  
ski proces, temelji na upanju, potem trditev, da  
smo naivni tisti, ki vanj ne verjamemo, ne zdrži.  
Kdo je potemtakem tukaj naiven?

Viri

1 Scott Lash, neobjavljeno besedilo, povzemam po Angela  
McRobbie, *From Clubs to Companies: Notes on the Decline of  
Political Culture in Speeded Up Creative Worlds*. [http://www.nelp.de/beitraege/02\\_farbeit/mcrobbee\\_e.htm](http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbee_e.htm) 2002.

2 *Ibid.*3 Francois Lachapelle v intervjuju za kanadski radio, <http://www.cbc.ca/arts/story/2004/11/26/artsfund041126.html>.4 Anthony Davies, »Basic Instinct: Trauma and Retrenchment 2000-2004«, *MUTE*, London 2005. <http://www.metamute.org/en/Basic-Instinct-Trauma-and-Retrenchment-2000-4>5 Okrogla miza »The Present Conditions of Art Criticism«, *October*, (pomladanska številka), MIT, Cambridge, Mass. 2002, str. 200-228.6 *Ibid.*7 *Ibid.*8 Cf. Iwona Blazwick, *Early One Morning - New British Sculpture in the 21st Century*, Whitechapel Gallery, London 2002, povzemam po Anthony Davies, op. cit.9 *Ibid.*10 Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* (jesenska številka), MIT, Cambridge, Mass. 2004, str. 79.11 Claire Bishop, »The Social Turn: Collaboration and its Discontents«, *Artforum*, februar 2006. <http://www.artforum.com/inprint/id=10274&pagenum=0>

Nataša Sukič

## KO ZMANJKA STOLOV ZA ISTO MIZO

Nekoč sem verjela, da so akcije, politične in kulturno-umetniške intervencije v družbeni prostor ter infrastruktura, ki jo je vzpostavil lezbični in gejevski aktivizem, tista prava, udarna, ostra in brezkompromisna oblika upora/odpora proti nevdržnosti bivanja v omejujočih matricah (hetero)normativov. Verjela sem v krik, v reprezentacijski potencial grotesknega simbolizma, v inverzije, v transgresije teles, v njihove karnevalske podobe. In teles, ki so vnašala nemir, motnje in šume v družbene hierarhije in konvencije, je bilo na zgodnji lezbični in gejevski sceni, ki datira v sredino osemdesetih let, precej. V tistem času ni bila nobena posebnost videti geja v usnju, štrumpantlih, z visokimi petami ali bujno lasuljo. Nič čudnega, da sem verjela v izpovedno moč karnevalskih reprezentacij telesa, v njihov tekst, v to, da s svojo »čudaško« anatomijo učinkovito rušijo harmonijo, simetrijo, disciplino, statičnost in zaprtost klasičnega telesa. Da s svojo izumetničenostjo ter ob vselej prisotni dvoumnosti spolov v govor o seksualnosti vnašajo dvom in elemente pretiravanja.

Humor, parodija, ironija, pretiravanje, manirizem, teatraličnost, ponarejenost, kult seksualnosti, čaščenje telesa, kemp, klovnstvo, maškarada, preoblačenje, odpadništvo, hrup, veselje in sijaj – vse to so učinki, ki sledijo najzlahtnejšemu duhu renesančnega in srednjeveškega karnevala. Zame torej več kot primerna orodja, s katerimi se neprivilegirane družbene skupine upirajo asimilaciji v heteronormativni kokon. Zame pravšnji mehanizmi upora proti foucaultovski mikrofiziki oblasti, prave strategije osvoboditve pred večno prisotno grožnjo družbenega panoptikuma. Karnevalska telesa so že sama po sebi disidentska: s tem ko se zavestno izpostavijo pogledu, zarezajo v same temelje ubogljivosti in disci-

pline in (z)motijo nadzor, temelječ na strahu pred (vse)prisotnostjo nevidnega družbenega očesa. Zato je karneval presežek, tisto nekaj več: to je opozicijska kultura zatiranih, znotraj katere periferne eksistence in izključeni posamezniki s pomočjo simbolnih zasedb urbanih mestnih središč (*Parade ponosa, ACT-UP-akcije, protiglobalistični protesti, itd.*) prevzamejo center! Karnevalska telesa z ekscesi, ironijo, s fragmentirano rekontekstualizacijo, parodijo moškosti in ženskosti itd. odpirajo *Pandorino skrinjico seksualnosti* in redefinirajo lezbične, gejevske in transidentitete kot pomembno lokacijo kulturne in politične identitete. Nič čudnega, da so etnične in spolne manjšine tovrstne načine in strategije upora vgradile v sama jedra svojih diskurzov: homoseksualci so obrnili pejorativne izraze, kot sta *queer* in *dylke*, v simbole ponosa, gangsta raperji so preobrazili izraz *niger* v bratski pozdrav, postfeministične umetnice se igrajo s tipičnimi stereotipi o ženski, kot sta *vamp* in *vlačuga*, lezbične z upodobitvami *butch & femme* itd. *Riot Girls* tako po svojih telesih pišejo *psica, vlačuga, posilstvo umazanka, kurba...*, ker so to natanko tiste reprezentacije, ki jih moški v/na ženskih telesih vidijo. Pa še nekaj je zelo pomembno: v kombinaciji jeze in smeja ima element negacije pozitiven, regeneracijski učinek, ki prinaša najavo nečesa boljšega. To nekaj boljšega postane iskra karnevalskega ognja, ki obnavlja svet. Ekspresija karnevalske energije ponuja permanentno alternativo uradni kulturi, trajno, nezadržno in neukrotljivo možnost izražanja njenega zavračanja na dovoljene načine. Kot je bil prepričan že Bakhtin, ima negacija pozitivne preporoditvene rezultate, saj ustvarja občutek solidarnosti med tistimi, ki so jezni na konformnost oblasti, na aroganco in brezbržnost vladajočih političnih elit, ki povzročajo in

omogočajo bedo, neenakost in diskriminacijo številnih posameznikov in skupin v družbi.

Začetki lezbičnega in gejevskega gibanja v Sloveniji so vse te zametke karnevalstva imeli. Pravzaprav jih je imela vsa takratna alternativna scena. Jasno, da si iz takratne perspektive nisem mogla predstavljati, da se bo ta dinamičen proces osvoboditve na neki točki obrnil v svoje nasprotje.

Niti v najbolj črni nočni mori si ne bi mogla zamisliti, da bodo devetdeseta leta pod težo novega konservatizma in neoliberalizma v gejevsko in lezbično gibanje naplavila simbole, kot so mavrični kozolec, narodne noše (ki –ob pojasnilu predsednika društva DIH, da so s tem želeli pokazati, da smo tudi lezbijke in geji Slovenci – v sebi gotovo ne nosijo elementov subverzivnosti, groteske in karikiranja sodobne slovenske družbe, pač pa nacionalistično podstat) ter duhovnik (tisti, ki je pozneje postavil spletno stran [www.kapis.org](http://www.kapis.org), katere glavna aktivnost je *sovražni govor*, uperjen proti homoseksualcem) v vlogi častnega govornika na eni izmed *Parad ponosa*.

Ali pa da bo razstava *Homokaust* plod sodelovanja s kontroverznim zgodovinarjem, gospodom Dežmanom, ki predstavlja enega izmed stebrov revanšizma in trde linije revizorjev polpretekle zgodovine. Niti sanjalo se mi ni, da bodo devetdeseta leta v gibanje vnesla novo politično agendo – prizadevanje za integracijo homoseksualnosti v družbeni prostor. Integracijo?! Kaj to pomeni, nam v odlični študiji *Homo konzerve* na primeru ameriške stvarnosti lepo razloži Richard Goldstein. Ameriška gejevska desnica, ki je v vzponu, predlaga zavzemanje »prostora za isto mizo«. Kaj pa je to drugega kot prizadevanje nekaterih sloven-

skih lezbičnih aktivistk in gejevskih aktivistov za integracijo homoseksualnosti v sodobno slovensko družbo? Zanje je to znamenje osvoboditve. Zanje je to resno politično vprašanje, resen politični cilj, h kateremu stremijo. Zame in za meni podobne, za tiste, ki verjamemo v zgoraj opisane strategije upora in osvoboditve, pa je to poskus asimilacije homopopulacije, katere posledice bi za homoscedo lahko bile pogubne, saj bi jo zdesetkale ter naredile anemično in ubogljivo. Povedano drugače: vse »odklonske« identitete bi bile iz take scene izgnane. To bi pomenilo izgubo heterogenosti in lastne kulture, izgubo korenin, iz katerih je gejevsko in lezbično gibanje izšlo.

Zame in za meni podobne je integracija brisanje spomina, poskus revizije homozgodovine, poskus nove uniformirane homonacije, temelječe na kolektivni zavesti. Če karikiram – kaj se bo zgodilo s *kraljicami in kralji preobleke, z lederpedri, tetami, bučkami, transi*, kam bodo izginili, kje bodo sedeli oni? Stolov za eno samo mizo bo za tako pisano in »čudaško« družino zagotovo premalo. Za skupno mizo običajno sedijo nevpadljivo oblečeni ljudje. Ljudje, ki ne izstopajo. Ljudje, ki s strahospoštovanjem ubogajo družbena pravila in ne postavljajo neprijetnih vprašanj. To pa bi novodobni homojuristi, zaslepljeni od sonca integracije, morali vedeti. Ali vsaj predvideti. Razen če jih življenja dobršnega dela homoscedo v resnici niti najmanj ne zanimajo.

Nataša Sukič je publicistka in aktivistka, Ljubljana.

## LEZBIČNI BAR

Nataša Velikonja

## NIKAKOR!

V Ljubljani nikoli ni bilo lezbičnega bara. Njegov zametek, lezbični klub *Monokel* v ljubljanskem avtonomnem kulturnem centru *Metelkova*, ki je deloval pod okriljem društva ŠKUC, je lansko leto onesposobil novi Zakon o društvih.

V tej zakonski uredbi se je združilo več želja neoliberalnega in neokonservativnega programa aktualne oblasti: prvič, izrecna zaščita zasebnega, komercialnega, podjetniškega, gostinskega sektorja. Da vlada vidi nelojalno konkurenco kapitalskemu bogatenju v malih, nepridobitnih, društvenih, subkulturnih klubih, kaže na to, kako zelo je kapitalizem političen, režiran in usmerjen ekonomsko-socialni postopek. Zah-teva namreč, naj se vsi možni socialni podsistemi prilagodijo vključevanju v centralni finančni tok, ki je usmerjen k *zasebniku*, tej temeljni enoti kapitalistične subjektivitete. Z akumuliranim kapitalom naj razpolaga zasebna kaprica, ne pa konsenz o javnem dobrem.

Drugič, vlada je s prepreditvijo, da bi nevladni sektor, ki ga obenem finančno vse bolj zateguje, vsaj s klubskim delovanjem podpiral svoje programe, s čimer bi ohranil tudi svojo avtonomijo, temeljito zarezala v možnosti njegovega obstoja. Na tem mestu se je potrebno spomniti, da so društveni klubi ves dobiček namenjali

izključno za nadaljevanje ali razširitev svojih javnih programov. Vlada je torej z enim samim zamahom usodno zanihala ravnovesje med dvema temeljnima družbenima sektorjema, pri čemer je neprimerno večjo moč podelila gospodarskemu sektorju in povsem razveljavila nevladni.

Tretjič, vlada je z onesposobitvijo društvenih klubov uspela udejanjiti to, kar v obdobju deklarativne demokratičnosti ne sme glasno izreči: preprečila je združevanje interesnih skupin in mrež, morebitnih okrožij politične, ekonomske, socialne ali kulturne avtonomije ali celo nekonformnosti in upora. Društveni klubi so se najpogosteje oblikovali kot intelektualna, kreativna okrožja, pa naj bo govora o njihovih programih ali o javnostih, ki so jih ti pritegovali. Obstoj scen in skupnosti, ki nastajajo na obronkih političnega, kulturnega ali socialnega konsenza ali onkraj njegovih meja, je osnovni pokazatelj družbene heterogenosti, možnosti izbire in nenazadnje svobode. Omenjeni zakon je pravico do združevanja pa tudi možnost izbire življenjskega stila obdal s kapitalskim ohišjem: edina scena, ki se nam torej ponuja, ostaja – potrošniška.

Vsa ta uničevalna sinergija je ostro zarezala tudi

v lezbično sceno in za trenutek se je zazdelo, da je vladajoči desnici uspel sanjski met: v nekaj pičlih mesecih uničiti več kot dvajset let mukotrpnega, a uspešnega oblikovanja homoseksualne scene in skupnosti. Klub *Monokel* je namreč – skupaj z bratskim, gejevskim *Tiffanyjem* – nadaljeval proces, ki so ga ob koncu osemdesetih oziroma začetku devetdesetih let sprožili redni nedeljski večeri *Roza diska* v ljubljanskem klubu *K4*: stabilizacijo gejevske in lezbične scene v Ljubljani. *Tiffany* in *Monokel* sta v dobrem desetletju, ob rednem obratovanju, uspela pritegniti zadostno število gejev in lezbijk, da so se zlagoma začeli razblinjati njihova zgodovinska izolacija, kulturna osama in prekletstvo bivanja v zasebnosti in *klozetu*. Še več: že na prvi, nepričakovano odlično obiskani *Paradi ponosa* leta 2001 je postalo kristalno jasno, da se iz doslej zgolj klubske scene že oblikuje tudi močna politična gejevska in lezbična skupnost.

Lezbični bar je specifična institucija lezbičnega združevanja. V 20. stoletju je postal definitivna orientacijska točka lezbištva: je platforma oblikovanja in ohranjanja modernih lezbičnih kultur, identitet, življenjskih stilov, politik, diskurzov telesnosti, seksualnosti, spolov, erotike, oblik druženja in komunikacije. Lezbični bar predstavlja skozi čas enega najstabilnejših sre-

dišč lezbične upornosti in odpornosti pred heteronormativnim mletjem ter varovanja in zaščite pred homofobnimi udari. Njegov pomen za samo preživetje lezbijk pa tudi za suveren razvoj lezbičnih kultur je torej izjemen. Naj na tem mestu zgolj opomnim, da so načini nastajanja lezbičnih barov in klubov ter obseg njihove pomembnosti dodobra popisani in analizirani v mnogih delih: eno od njih, zgodovinska študija *»Usnjeni škornji, zlati čevlji: zgodovina lezbične skupnosti«* avtoric Elizabeth Lapovsky Kennedy in Madeline D. Davis, je prav v tem času izšlo pri založbi ŠKUC – Vizibilija.

Še posebej pomemben vidik lezbičnih barov je javni značaj druženja lezbijk v njih. Obstoj javnega, urbanega, dostopnega, stabilnega, odprtega prostora je bil za samo lezbištvo, civilizacijsko potisnjeno v nasilno preganjanje, javni molk ali kvečjemu zasebni *klozet*, revolucionarnega pomena. Javno druženje lezbijk je zato, že zaradi momenta oblikovanja in prisotnosti javnega kolektiva oziroma skupnosti, ki se vidno in očitno noče zlit z monolitno heteroseksualno, danes pa jedrno družbeno zgradbo, vselej močno politično obarvano.

Prav ta vidik je dandanes, ob velikem povratku v zasebnost, za aktualno oblast očitno sporen.

Tudi na podlagi zaprtja *Monokla* lahko ugotovljamo, kako se homofobne prakse v sodobnosti zgojijo preoblikujejo, nikakor pa ne izginejo: homofobi se sicer, po tem ko so se geji in lezbijke v zadnjih desetletjih vendarle uspeli prebiti v prepoznavno javno epifanijo, umikajo iz okopov njihovega popolnega ekskomuniciranja in eksorciranja, se pa utrjujejo na frontah njihovega pregona v nekakšno pollegalizirano zasebnost. Dominantne reprezentacije lezbizma in gejvstva se tako vse pogosteje selijo iz prikazov inovativnih, kreativnih, klubskih in barskih kultur, ki so se utemeljevale v javni razliki, v podobe zasebnega življenja, katerih edini namen je prikaz čim globlje in čim tesnejše integracije *istospolnih parov in posameznikov* v že obstoječe in iz perspektive libertarne družbene teorije nešteto krat kritizirane socialne modele, denimo v zakonsko zvezo ali družinski inkubator. Žalostno je opazovati, kako se je okrog teh subtilnih hegemonističnih prijemov, usmerjenih v popolni izbris filozofije razlike, zbral tudi del konservativno usmerjenega gejvskega aktivizma.

Zame, ki sem kot lezbijka živela še pred nastankom scene, je javno dostopna klubska infrastruktura življenjskega pomena. Vem, da so lezbična telesa vsepovsod: a če so prepoznana

v *strejt* okolju, so vedno, brez izjeme, deležna nasilja. Na lezbični sceni so vedno prepoznana in brana v svoji erotični kodiranosti. Za družbeno skupino, ki ji je bilo seksualno izražanje prepovedano ali na vse možne druge načine onemogočeno, je možnost razvijanja seksualne subjektivitete še kako pomembna. Prav tako vem, da lahko vsepovsod naletim na lezbični humor, da vsepovsod obstaja ostra lezbična kritika, da vedno znova najdem elemente lezbičnih kultur tam, kjer jih nevedč opazovalec ne zazna. A če obstaja lezbična scena, skupnost, se lahko svobodno razvijajo tudi njene kulture – razvijajo se lahko notranji diskurzi, tematike, polemike, raziskovanja, skratka, lastna, avtonomna, interna dinamika, ne pa zgolj ta večer trk in disput z imperializmom drugih, vselej močnejših kultur.

»Zakaj nas ne pustijo, da se zabavamo«, sem v *Monoklu* v eni od zadnjih, nabito polnih, bleščečih lezbičnih noči, nad katero se je že dvigovala zombijevska čeljust kapitalistične, antisocialne, homofobne, fašistične, pogrebne mašinerije, bolj kot ne retorično vprašala eno od najbolj razvpitih *femme* boginj, ki je priplesala k meni na tri sekunde oddiha in mimobežnega skeniranja ljubezenskih peripetij pred metelkovskimi *Lovci*. »Zato, ker hočejo imeti ženske

pod kontrolo«, je tudi ona bolj kot ne retorično odgovorila nekam tja v črno horizonta pred nama, me nato za hip dramatično motrila skozi šumenje svojih dolgih, dolgih, temnih trepalnic, na kraju pa zamahnila z roko, češ, *kaj nas briga* in znova odvihrala v varno gnečo svojih vedno pripravljenih rivalskih *butch* oboževalk.

V Ljubljani nikoli ni bilo lezbičnega bara. Zakon o društvih, ki ga je lansko leto ustoličila vlada in ki je onemogočil dotlej trinajst let stabilnega delovanja kluba *Monokel*, bi prav lahko bil zasnovan tudi drugače. Lahko bi enostavno legaliziral vse te naše ljube prostore druženja, komunikacije, spoznavanja, povezovanja in zabave, naša javna, moderna, sinkopirana življenja. Ne vem, koliko časa bo trajal nesporazum, ki ga goji tale oblast, da nas, urbane divjakinje, lahko zaustavi, pokori, udomači, da nas lahko iz javnega življenja kar pospravi nekam tja v svojo klavstrofobično provincialno harmonijo. Nikakor!

Nataša Velikonja je sociologinja, pesnica, lezbična aktivistka, Ljubljana.

## BEOGRAJSKA (DRUGA) SCENA

### Ana Vujanović in Marta Popivoda v sodelovanju s Sinišem Iličem ODPRTI SLOVAR – PRISPEVEK ŠT. 01/07

#### Družba-politika: kontekst

Beograd... Srbija... sredina prvega desetletja 21. stoletja... To je moj primarni kontekst življenja in dela. Znotraj njega, pogosto pa tudi proti njemu, deluje beograjska neodvisna kulturno-umetniška scena, ki ji tudi sama pripadam. Teorija – na tem mestu jo bom poimenovala sodobna kritična teorija – je moje glavno in edino orodje. Kot bi dejal Marinetti: »Orodje, ki lahko postane tudi orožje, če se *pravilno* uporabi.« To pomeni, da teoretična izpeljava tez v tej rubriki, ki se bo pisala iz številke v številko, ne bo ostala na hipotetični ravni kontemplacije, temveč bo neposredno vpeta v aktualno dogajanje na lokalni sceni. S povezovanjem teorije s poročili s scene bom poskušala predstaviti njen *praktičen* del, njeno diskurzivno intervencijo, posledično pa razviti *teoretsko prakso*, s katero se nenazadnje tudi sama ukvarjam in kar me zares edino zanima.

S tako osnovo in interesom za teorijo je moje mesto v tem časopisu ambivalentno. Na nek način sem »tujec«, ker ne pripadam slovenskemu kontekstu, ne poznam dovolj njegovih paradigem, pravzaprav so mi te tuje, kakor mi je tuj slovenski način razmišljanja. Kot zunanji sodelavec ne morem intervenirati v primarni kontekst časopisa *Reartikulacija*, ker mu ne »pripadam«. ...Ali pač? Vsekakor ne pripadam temu sistemu, kakor tudi ne svojemu. A ne zanima me pripadnost, pač pa intervencija. Z intervencijo v lasten kontekst – z razčlenjevanjem njegovih paradigem, osredotočanjem na neodvisne, marginalne, postranske, queer koncepte in prakse in s preizpraševanjem lastništva nad njegovo semiotiko – želim prispevati tudi k reartikulaciji sodobne slovenske scene. A uspešnost moje pobude je vprašljiva, ker je moj kontekst še bolj vzhoden in južnejši od vašega in zato bolj balkanski... Zakaj bi se vam to zdelo pomembno, ko pa je slovenska družba že izkusila lekcijo transformacije družbe, kar se šele sedaj dogaja v Srbiji? Naš srbski kontekst vas kvečjemu spominja na preteklo neuspelo zaveznitvo in na zamisli, ki so bile že v osnovi obsojene na neuspeh. Torej, lahko se vam vse skupaj zdi nepomembno. Ali pa se motim? Interes še kako obstaja, zato bom pisala.

Uvodni tekst rubrike bom izkoristila, da bralkam in bralcem predstavim njeno strukturo in cilje. Skupaj s svojimi sodelavci, prva med njimi

je Marta Popivoda, ki bo stalna soavtorica rubrike, bom poizkusila analitično in sistematično preučiti lokalni družbeno-politični kontekst beograjske neodvisne scene. Analizirala bom vsak pojem posebej in se pri tem posluževala tako imenovanega »imperialističnega mapiranja«, ki temelji na metodološko nepravilnem in zelo subjektivnem slovarju.

V vsaki številki bo del rubrike posvečen pojmu, ki je zame in moje sodelavce ključen za naš družbeno-politični kontekst, drugi del rubrike pa pojmu, ki je po našem mnenju ključen za beograjsko neodvisno sceno. Naš namen ni razvijati razprav o razlogih, zakaj so posamezni pojmi vpeljani, ampak predstaviti neposredne primerjave in antagonizme med njimi, tako da jih bomo povezali v nenaravne pojmovne pare. Poleg tega bomo v vsaki rubriki predstavili eno umetniško delo avtorice ali avtorja beograjske neodvisne scene – ki na specifičen način preizprašuje pojmovni par, ga komentira, vanj intervenira, ga izpodbija ali podpira. V tem smislu bodo naši prispevki odprte narave. Puščamo možnost, da bo povezovanje pojmov v nenaravne in/ali izključujoče pojmovne pare spodbudilo bralce, da tudi sami v lastnem kontekstu preiščujejo o teh, drugih in sorodnih povezavah.

Izhodiščni pojmi slovarja se nanašajo na lokalni družbeno-politični kontekst: nestrukturiran družbeno-politični sistem, tranzicija, tranzicijski kulturni modeli, kulturna politika, javni prostor, strah/fobija pred teorijo, t. i. teorijofobija, pravoslavna-pastoralna doktrina, anti-intelektualizem, izostanek politike iz družbene scene, nacionalizem, enačenje antiglobalizma in lokalnega nacionalizma, Narod, anti-Nato, anti-EU protesti, mizoginija (sovrastvo do žensk), izmišljena zgodovina – ustvarjanje mitov, negativna selekcija (nepotizem, korupcija), kvazitradicionalizem, prazne univerzitetne trdnjave, državljanjska vzgoja v primerjavi z veroukom, homofobija, prvobitna akumulacija kapitala (divji kapitalizem), turbo-folk, svobodno tržišče, ksenofobija...

(A. V.)

#### Umetnost-kultura: neodvisna scena

V okviru tega odprtega slovarja se bomo v posamezni številki časopisa *Reartikulacija* ukvarjali tudi s pojmi, ki so neposredno povezani s trenutnim dogajanjem na beograjski neodvisni sceni. Analizirali bomo, kako se beograjska neodvisna scena prebija skozi transformacije pri vnovični artikulaciji svojih ciljev in strategij in kako pri tem išče nove načine dela in prepoznavanja sebe v lastnem specifičnem kontekstu. V tej rubriki si bomo zastavljali mnoga aktualna vprašanja, s katerimi se soočamo pri delovanju na tej sceni. Pri snovanju vsebine teh prilog se nam je zdela pomembna teza, katere pomen je še dodatno izpostavila Marina Gržinić, sklicujoč se na Alenko Zupančič, da se *prvi* (kontekst) vedno vzpostavlja z nekim dekretom, kar pomeni, da je kot tak nevprišljiv, za vedno dan, medtem ko *drugi* nastaja v odnosu do njega, je brez lastne subjektivnosti, in zato jo šele mora vzpostaviti. Zato v naslovu opredelimo beograjsko neodvisno sceno kot *drugo* in ji s tem odpiramo prostor, ki bo z reartikulacijo pojmov problematiziral, kritiziral in oblikoval mnenja o *prvem* (kontekstu) ter prav tako problematiziral lastno dosedanje delovanje. Četudi predstavniki dominantne paradigme v družbi običajno razumejo *marginalno* kot agresivno in vsako zastavljeno vprašanje kot znak agresije, bomo s pomočjo pojmov, ki jih bomo razvijali, aktualizirali različne kritične možnosti. Včasih bomo vzeli v precep iste, vsem nam dobro znane pojme, ki jih bomo brali in tolmačili s stališča neodvisne scene, spet drugič bomo te pojme postavili v nasprotje z drugimi in poskušali upravičiti ali izpodbiti legitimnost in delovanje posameznega pojmovnega para. Medtem ko bomo z nekaterimi pojmi preizpraševali kontekst, bomo z drugimi izzvali samokritično refleksijo lastnih praks, pojavov in dogajanja nasploh.

Trenutno je najpomembnejši in najizrazitejši akter beograjske neodvisne scene gibanje *Druga scena*, kar je še en razlog več, zakaj tak naslov. Ta združuje organizacije, skupine in posameznike/ice, katerih cilj je izboljšati pravni in infrastrukturni status lokalne neodvisne scene; scena se ukvarja z vprašanji prerezporeditve javnih prostorov, povečanja transparentnosti mehanizmov in protokolov delovanja pristojnih umetniških in kulturnih institucij, zastopa-

nja neodvisne scene v medijskem in javnem prostoru in tako dalje.

V naslednjih številkah časopisa bomo pojasnili gibanje *Druga scena* in naslednje pojme, ki se nanašajo na lokalno neodvisno sceno: *Magacin*, alternativna scena devetdesetih, sodobna kritična teorija (umetnosti, kulture, družbe), sodobna kritična umetnost (vizualne in scenske umetnosti, film), neodvisno založništvo, regionalne mreže, »niti-na-vzhodu-niti-na-zahodu«, kulturni aktivizem (antiglobalizem, feminizem, LGBT aktivizem, *free software*), novi organizacijski modeli, neinstitucionalno izobraževanje, anti-NATO in gibanja proti EU, kulturna politika, javni prostor, samoorganizacija – samoupravljanje, množstvo, *freelancer*, *copyleft*, sektor nevladnih organizacij...

(M. P.)

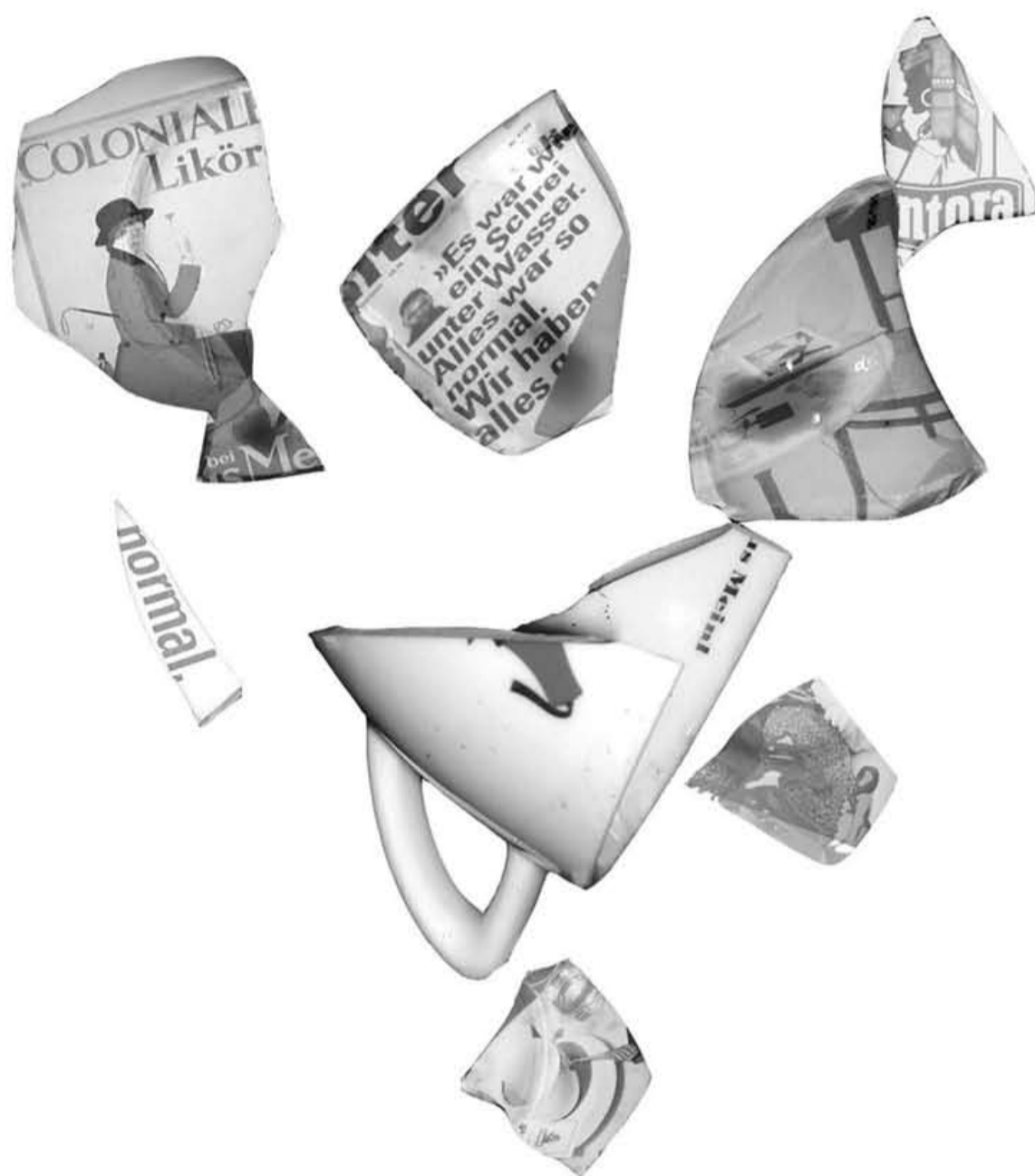
Dr. Ana Vujanović je glavna urednica revije *Teorija koja hoda (TkH)*, Beograd.

Marta Popivoda študira filmsko režijo na Fakulteti za dramske umetnosti v Beogradu.

Siniša Ilič je magister slikarstva in član uredniškega odbora revije *Teorija koja hoda (TkH)*, Beograd.

Iz srbsčine prevedla Tanja Passoni.

Willkommen im Cafe Dekolonial. „Sag zur Mehlspeis' leise Servus...“  
is an intervention that was created as an installation for the exhibition *Toposcapes: Interventions into Socio-cultural and Political Spaces* by the Researchgroup on Black Austrian History and Presence/Pamoja (conceptualised by Belinda Kazeem and Araba Evelyn Johnston-Arthur).



“Silence from and about the subject was the order of the day.  
Some of the silences were broken,  
and some were maintained (...)  
What I am interested in  
are the strategies for breaking it.”  
Toni Morrison (1993:51)

The installation strives to focus on strategies to brake oppressive silences; hence to contribute to the decolonization of the neo colonial world of images in the heart of Viennese traditions. The following quotes are part of the audible voices of resistance spoken by members of the Researchgroup on Black Austrian History and Presence/Pamoja enfolded in the installation.

Speakers: Nana-Gyan Ackwonu, Beate Hammond, Njideka Stephanie Iroh, Araba Evelyn Johnston-Arthur, Ben Johnston-Arthur, Belinda Kazeem, Abdallah Salisu, Jude Sentongo, Claudia Unterweger  
Soundmix: Emanuel Munkhambwa  
Graphic design for Intervencija: Belinda Kazeem  
Text for Intervencija: Araba Evelyn Johnston-Arthur

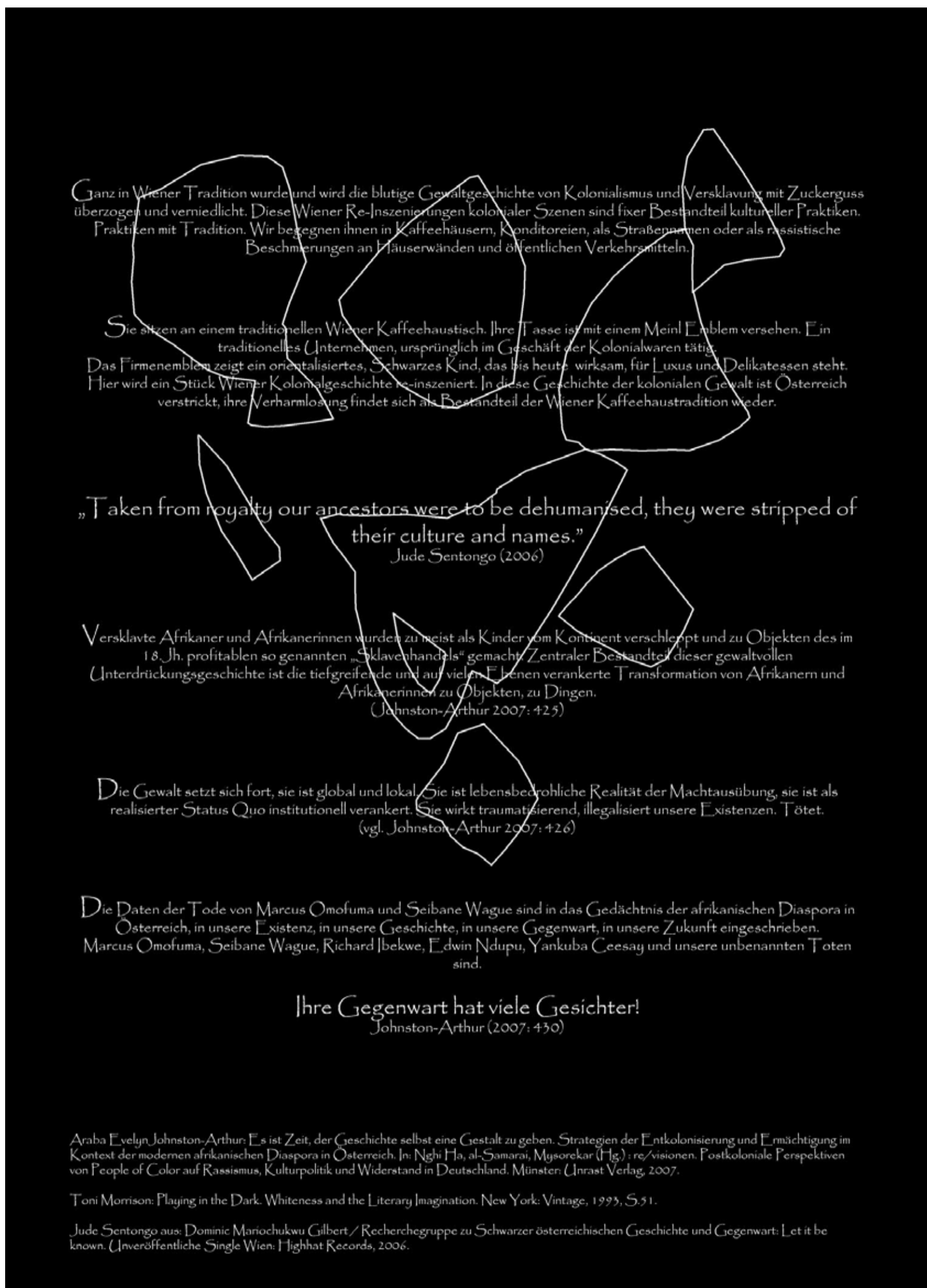
Cafe Dekolonial. »Sag zur Mehlspeis'leise Servus...«  
je intervencija, ki jo je Raziskovalna skupina za zgodovino in sedanost temnopoltih v Avstriji predstavila v obliki instalacije na razstavi *Topološki pobegi: intervencije v družbene, kulturne in politične prostore*.

»Med ljudmi je vladal vesplošen molk. Nekateri so spregovorili, drugi ne (...) Kar me še posebej zanima, so strategije prekinitve tega molka.«  
Toni Morrison (1993:51)

Namen instalacije je izpostaviti strategije prekinitve zatiranja in s tem prispevati k dekolonizaciji neokolonialističnih podob, ki so globoko zasidrane v dunajski tradiciji. Naslednji citati so povzetki zvočnega zapisa odporiškega glasu, ki je del omenjene instalacije.

Brali so: Nana-Gyan Ackwonu, Beate Hammond, Njideka Stephanie Iroh, Araba Evelyn Johnston-Arthur, Ben Johnston-Arthur, Belinda Kazeem, Abdallah Salisu, Jude Sentongo, Claudia Unterweger  
Mojster zvoka: Emanuel Munkhambwa  
Grafično oblikovanje za časopis *Reartikulacija*: Belinda Kazeem  
Besedilo za časopis *Reartikulacija*: Araba Evelyn Johnston-Arthur





Ugledna dunajska tradicija skriva v sebi krvavo zgodovino kolonialističnega zatiranja in zaslužnjevanja, ki se danes, ovita v slaščičarski sladkorni obliv, predstavlja kot nekaj povsem običajnega v vsakodnevem življenju. Prav vnovične dunajske uprizoritve kolonialnih prizorov so sestavni del kulturnih praks z globoko tradicijo. Srečamo jih v kavarnah, slaščičarnah, na imenih ulic, na zidovih, popisanih z rassističnimi žaljkami, in na javnih prevoznih sredstvih.

Sedite v tradicionalni dunajski kavarni, vaša kavna skodelica je opremljena z Meindlovo podobno. Meindl je podjetje z dolgo tradicijo, ki je nastalo prav s prekupčevanjem kolonialnih do-

brin. Logotip podjetja prikazuje temnopoltega dečka z orientalskimi potezami, ki ponazarja večstoletno razkošje in uživanje v sladnih dobrotah.

Gre za vnovično uprizoritev delčka dunajske kolonialne zgodovine, kolonialnega nasilja, v katerega je vpletena Avstrija. Čeprav je ta zgodovina predstavljena kot običajna tradicija dunajskih kavarn.

»Naši predniki, sprva oropani dostojanstva, so slednjič ostali brez človeških vrednot, kulture in imen.«  
Jude Sentongo (2006)

V 18. stoletju so bili zaslužnji afriški otroci prepeljani v drugo deželo, kjer so postali blago dobičkonosne »trgovine s sužnji«. Neizpodbiten učinek nasilne zgodovine zatiranja je radikalna preobrazba Afriških ljudi v predmete, stvari.  
(Johnstone-Arthur 2007: 425)

Danes se nasilje podpira na globalni in lokalni ravni. Nasilje je odraz izvajanja moči, ki ogroža življenje. Zasedrano je v institucijah in služi ohranjanju obstoječega stanja. Je povzročitelj duševnih pretresov, naša življenja spreminja v ilegalna. Ubija.  
(Johnstone-Arthur 2007: 426)

Datuma smrti Marcusa Omofuma in Seibaneje Wagueja sta globoko vtisnjena v spomin afriške diaspore v Avstriji. Vtisnjena sta v naša življenja, našo zgodovino, našo navzočnost in v našo prihodnost. Marcus Omofuma in Seibane Wague, Richard Ibeke, Edwin Ndupu, Yankuba Cessay in veliko drugih, neimenovanih, je mrtvih. Naša sedanost ima mnogo obrazov.  
(Johnstone-Arthur 2007: 430)

Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.

Mojca Planšak

## MEDIJSKA ZADR(E)GA

Prihodnost svobodnih in skupnostnih medijev znotraj informacijske družbe 21. stoletja

### Uvod

S pričujočim besedilom želim opozoriti na pomembnost svobodnih in skupnostnih medijev znotraj informacijske družbe<sup>1</sup> in tehnologije 21. stoletja, z osredotočenostjo na radio. Žal splošne definicije svobodnih in skupnostnih medijev na tem mestu ne morem podati, lahko jo zgolj okarakteriziram; svobodni in skupnostni mediji so »mediji, ki so ustvarjeni zato, da posameznikom omogočajo povedati zgodbe in imajo potrebo po lastnoorientiranem razvoju kot državljanji« (Johnson in Menichelli po Howley, 2005; Jankowski, 2003; Rennie, 2006; 2007: 03). Na kratko bi lahko dejala, da tovrstno funkcijo v Sloveniji opravljajo Radio Študent (www.radiostudent.si), Radio Marš (www.radiomars.si), ki ima po veljavnem Zakonu o medijih tudi edini v Sloveniji študentski radijski program posebnega pomena, ter Romski radio Romi, kjer Romi tedensko pripravljajo radijsko oddajo v romskem in slovenskem jeziku *Prislunite Romom* (www.romic.si). Gre za specifične medijske (radijske) vsebine, ki omogočajo dostop specifičnim družbenim skupinam, kot so študentje, marginalizirane skupine, manjšine, etnične skupine in drugi.

Tako kot industrializacija, modernizacija ali globalizacija je tudi paradigma zgodovine in sedanosti svobodnih in skupnostnih medijev znotraj medijske sfere ena izmed pomembnih političnih paradig, oblik dejavnosti in organiziranja družbenega in političnega življenja enaindvajsetega stoletja. Žal se zaradi različnih (re)interpretacij in hegemonizacij te paradigme njena »zgodba« nenehno potiska v ozadje. Zavračanje argumentov ter neanaliziranje pomembnosti svobodnih in skupnostnih medijev žal ni jasno raziskano.

Ko se ukvarjamo z modifikacijo medijskega prostora, ne smemo pozabiti na čas in prostor, v katerem živimo. Živimo namreč v elektronsko-tehnološkem obdobju, kjer je, če vzamemo za primer medije in njihove informacije, s pomočjo informacijske tehnologije 21. stoletja skorajda vse mogoče. Prvazaprav ta nova tehnologija istočasno predstavlja priložnosti in grožnjo. Nove oblike komunikacij lahko ponovno vzpostavijo kompozicijo in moč sporočila, ki ga v javnost pošljejo s pomočjo različnih govornikov in mediatorjev. Po Pricceu so »medijske strukture postavljene pred izziv, ali sprejeti ali pa se upreti tem novim kapacitetam« (2002: 18).

### Dejstva digitalizacije in dejanske možnosti internetnega radia

Vrnimo se na naše raziskovalno področje svobodnih in skupnostnih medijev v dobi informacijske tehnologije, zlasti počasi že vpeljevani digitalizaciji.<sup>2</sup> Ta bo, kar zadeva možnosti in pluralnosti medijskih vsebin, ponujala pestro izbiro in možnosti, saj naj bi prav »*Pobuda 2010*, ki stavi na vizijo skupne in usklajene odstranitve omejitev glede uporabe medijskega spektra v vseh državah članicah, spodbudila odprto in konkurenčno gospodarstvo. Evropski državljanji bi morali imeti s hitrejšim dostopom do nove tehnologije in nižjimi cenami komunikacij od tega neposredne koristi« (Strategija Republike Slovenije za prehod z analogne na digitalno radiodifuzijo, 2006: 04; v nadaljevanju SRSADR). Poglejmo, ali bo temu res tako, zlasti kar zadeva svobodne in skupnostne medije. Kar zadeva celoten prehod na digitalizacijo, se boj za frekvenčni digitalni spekter bje že znotraj politično nastrojene Evropske unije, saj so opravljena javna posvetovanja skupine Evropske komisije za politiko radijskega spektra (v nadaljevanju RSPG) nakazala nekatere glavne ovire morebitnega hitrega prehoda z analogne na digitalno radiodifuzijo. Na političnem prizorišču se te ovire kažejo v obliki odsotnosti političnih odločitev, kot je nacionalna ukinitve analognega oddajanja, v nedoločljivih rokov za ukinitve analognega oddajanja in v pomanjkanju evropske obravnave in politike. Nadalje: številne nove tehnologije in storitve so odvisne od doseganja

kritične mase uporabnikov na evropski ravni in postanejo privlačnejše s povečano možnostjo dostopa do osnovne tehnologije v Evropi (povzeto po SRSADR, 2006: 10–11).

In prav pri »političnem« se zadeve zapletejo, kar je bilo jasno vidno tudi na mednarodni konferenci v Budimpešti, z naslovom Community Broadcasting Policy in Europe, maja 2007,<sup>3</sup> kjer je avstrijska evropska poslanka Karin Resetarits<sup>4</sup> jasno nakazala nerazumevanje pomembnosti svobodnih in skupnostnih medijev za njihovo morebitno prihodnost. Vsekakor spoštujemo njeno zavzemanje in razumevanje interneta kot možnosti in obliko delovanja svobodnih in skupnostnih medijev, vendar ne na račun predčasne izgube analognih frekvenc oziroma kasnejše digitalnih licenc.

Njena teza je namreč bila, da vidi možnost svobodnih in skupnostnih medijev zgolj in edino s pomočjo interneta, v našem primeru radia (internetni radio). Kar je sicer prav in dobro, a ključno vprašanje, ki se pojavlja, je, kakšne možnosti imajo potem države, ki še niso v Evropski uniji, če velja, da so številne nove tehnologije in storitve odvisne od doseganja kritične mase uporabnikov na evropski ravni in postanejo privlačnejše s povečano možnostjo dostopa do osnovne tehnologije v Evropi (povzeto po SRSADR, 2006: 11), kot je navedeno že prej<sup>5</sup>

To pomeni, da je celotna možnost za digitalizacijo v rokah Evropske unije,<sup>6</sup> njenega kapitala in tehničnega razvoja, kratka, v rokah kapitalističnih in političnih mogotcev, neoziraje se na ostale pridružene članice in tiste, ki so še na čakalni listi, ter njihovo tehnološko razvitost, na kar je v Budimpešti jasno opozorila ena izmed madžarskih radijskih aktivistk, ki je izpostavila dejstvo, da večina ljudi na Madžarskem še zmeraj nima doma internetnega priključka oziroma možnosti dostopa do interneta. Kako vplivni bodo in kakšno možnost dostopnosti bodo potemtakem imeli svobodni in skupnostni mediji, če naj bi služili manjšinam, marginaliziranim in etničnim skupinam, skratka tistim, ki so že a priori zatirani in omejeni v možnosti medijskega komuniciranja, če bo njihova dostopnost tako rekoč nična oziroma zaradi tehnološke nerazvitosti sploh nemogoča? Če navedem še primer Makedonije, kjer je zadeva o digitalizaciji javnega servisa, kaj šele preostalih medijev, kakor tudi Kanala 103 na popolnoma začetni stopnji, prvenstveno zaradi kompleksne finančne situacije javnega servisa MRTV, ki se dejansko bojuje za golo preživetje, pri čemer je Svet za Radiodifuzijo znotraj svojih okvirjev priprav Strategije za razvoj predvajanja oblikoval posebno ekspertno skupino za digitalizacijo.<sup>7</sup> Celotna Strategija za razvoj medijev, vključujoč digitalizacijo, naj bi makedonski javnosti bila predstavljena jeseni 2007, novembra 2007 pa naj bi se jo uradno sprejelo (glej www.srd.org.mk).

Drugo neizpodbitno dejstvo, ki ga na tem mestu nikakor ne moremo spregledati, pa je, da je rok za prehod z analogne na digitalno radiodifuzijo s strani Evropske unije striktno določen samo za televizijo (leto 2012), ne pa tudi za radio, ali, kot navaja Strategija Republike Slovenije, za prehod z analogne na digitalno radiodifuzijo, da »strategija prehoda upošteva tudi potrebe za digitalni radio T-DAB in DRM, vendar ob tem, da se obstoječi frekvenčni analogni pasovi za radijske programe še ne ukinjajo, kar pomeni, da prehod na digitalno oddajanje radijskih programov pomeni le dodatno možnost analognemu načinu. Za ponudnike in uporabnike radijskih programov še ni skrajnega roka, do katerega bi morali zamenjati in ukiniti obstoječi analogni način oddaje in sprejema« (2006: 67). Zaskrbljujoči pa sta tudi dejstva, da v Sloveniji »končne in dovolj natančne slike stanja in programske raznovrstnosti pri radijskih medijih še ni, je pa v delu in bo v kratkem končana« (SRSADR, 2006: 22), ter da je bila »strategija sprejeta prepozno, avtorji so jo zastavili preveč tehnicistično (ukvarja se predvsem s tehničnimi in delno gospodarskimi

platmi radiodifuzije digitalnih signalov, ne pa tudi s programi, novimi storitvami in dostopnostjo medijskih vsebin), v njej pa manjkajo konkretni predlogi, pobude ter ocene stroškov in družbenih posledic digitalnega prehoda« (Kučić, 2006: 39).<sup>8</sup> In še dodatna pomanjkljivost prehoda z analognega na digitalno radiodifuzijo, namreč »vsak delež spektra na državni ravni bo zelo odvisen od števila sosednjih držav, ki so že ukinile analogno oddajanje, in bo na evropski ravni v celoti uresničljiv samo na podlagi popolne ukinitve analogne radiodifuzije v Evropski uniji in sosednjih državah« (SRSADR, 2006: 55), pri čemer ne gre pozabiti na našo sosedo Hrvaško, ki »še ni sprejela uradnega dokumenta, ki bi opredelil uvajanje digitalne radiodifuzije, izklop analognega servisa ter podeljevanje licenc« (SRSADR, 2005: 17, glej opombo 5). Kako bo torej Slovenija lahko transparentno zagotavljala vse obljube glede prehoda na digitalizacijo, upoštevajoč še sosedo Avstrijo, ki predvideva, da bo prehod končan leta 2010, Italijo, ki je popolni digitalni preklon izvedla 21. julija 2006, in Madžarsko, kjer bi se naj prehod na digitalni način radiodifuzije začel leta 2007 (povzeto po SRSADR, 2006: 13–17)? Vprašanja, na katera bi morali v kratkem znati dobro in utemeljeno odgovoriti tako Janševa vlada kot tudi in zlasti pristojna Ministrstvo za gospodarstvo – Direktorat za elektronske komunikacije in Agencija za pošto in elektronske komunikacije Republike Slovenije.

Nadalje, kot je razvidno iz poročila Evropske komisije, »v nasprotju s TV-digitalizacijo oddajanje prek digitalnega radia, razen nekaterih redkih držav, še zmeraj stagnira ali pa je na zelo nizki oziroma celo poskusni stopnji« (2006: 120–121). Poročilo Evropske komisije prav tako opozarja, da je predvidena DAB-tehnologija, ki naj bi zamenjala FM-radijsko oddajanje, zastarela, drugi, novejši standardi, kot so DAB+, DRM (+), DMB ter DVB-H, pa so v smislu kakovosti in učinkovitosti superiorni nad dejansko tehnološko zmogljivostjo posameznih držav.<sup>9</sup> Večina evropskih svobodnih in skupnostnih medijev se danes že poslužuje internetnega radia (prek spleta lahko v živo poslušamo njihov program) ter *podcastinga*<sup>10</sup> kot možnosti oddajanja lastnega programa. Vendar, kot rečeno, dejanske rešitve, kako, na kakšen način in v kolikšni meri se bo radijsko-medijska platforma v prihodnje spremenila in reartikulirala, še ni povsem jasno.

Vsekakor pa doba informacijske tehnologije prinaša zlasti svobodnim in skupnostnim medijem možnost delovanja znotraj spletnega prostora, ter da s svojim znanjem in kreativnostjo razvijajo različne participatorne oblike delovanja in oddajanja, ki jih javni in komercialni mediji morda ne poznajo. Prihodnost, vsaj kar zadeva informacijsko tehnologijo svobodnih in skupnostnih medijev, bi vsekakor veljalo razvijati in raziskovati znotraj možnosti interneta in MP3 predvajalnikov, saj se na trgu že predstavljajo in pojavljajo tako imenovani brezžični internetni digitalni prenosniki,<sup>11</sup> ki omogočajo prenos podatkov brez uporabe računalnika. Težava se seveda ponovno pojavi pri financiranju tovrstnih razvojnih projektov. Obstaja pa tudi možnost vizualnega radia (*visual radio*), ki sta ga marca leta 2005 razvila oligarha Nokia ter Hewlett-Packard, v sodelovanju s finsko radijsko postajo *Kiss FM* (v originalu *Uusi Kiss today*), katerega zvok se prenaša analogno preko FM-radia, kar pomeni, da vizualni radio ni digitalni radio. Vizualna vsebina je tako sinhronizirana z radijskim programom in predvajana prek GPRS-ja ali UMTS-a na mobilne telefone.<sup>12</sup> Kar je seveda ponovno zavidanja vredno, v kolikor tovrstni razvojni projekti ne bi bili tesno povezani z velikimi kapitalskimi vložki in profitnimi zaslužki medijskih in tehnoloških konglomeratov, od katerih svobodni in skupnostni mediji žal ne pridobijo ničesar, ali kot pravi Preston in Kerrjeva: »Stvaritelj označuje specifične tržne meje, na zahteve in fronte potrošništva, osnovane okoli različnih nacionalnih, etničnih itn. formacij okusa, kultur, navad, skupnosti in

drugih identitet, ne glede na globalni doseg produkcijskih vsebin novih tehnologij ter njihove distribucije« (2001: 115). Pri tem se na specifičnost svobodnih in skupnostnih medijev znotraj sociokulturoloških in tehničnih sprememb v glavnem pozablja in zanemarljivo, saj »premagovanje distance zahteva več kot zgolj tehnologijo ter vsekakor več kot le kreacijo sfere javnosti« (Silverstone, 2004: 444). Po Silverstonu se namreč vsebina, ki jo mediji plasirajo skozi svetovni splet, »še zmeraj zdi esencialno tehnološka ter se k njej zelo redko pristopa, kot to zahtevajo bolj sofisticirane spretnosti in znanja« (2004: 447).

### Zaključek

Slovenija pa tudi celotna Evropska unija bi morali »že danes izdelati mehanizme, ki bi zagotovili, da bo tudi na zasebnih infrastrukturah ostalo določeno število programskih vsebin (vsebin javnega interesa) dostopno vsem gledalcem/poslušalcem – pod enakimi pogoji in za enako ceno. V nasprotnem primeru lahko digitalna tehnologija namesto obljubljenе večje medijske pluralnosti prinese le nove, še trdnejše medijske monopole« (Kučić, 2006: 40).

Zato na tem mestu podajam nekaj premislekov pri nadaljnjem razvoju in prihodnosti svobodnih in skupnostnih medijev, saj bi se le-tim za njihovo normalno delovanje v okviru informacijske tehnologije ter medijske politike morale nujno zagotoviti naslednje možnosti:

- za obseg produkcije, namenjene skupnostim, marginalnim in etničnim skupinam, naj se v prihodnje nameni in zagotovi posebne davčne olajšave;
- svobodni in skupnostni mediji naj se prepoznajo kot temeljni del javnih servisov in naj kot taki prejmejo zagotovilo za relevantno delovanje v sedanjih in prihodnjih komunikacijskih platformah (DAB, DRM, DTTV ...);
- nacionalne vlade in evropske institucije bi morale ustanoviti finančni sklad za svobodne in skupnostne medije, osnovan na statističnem okvirju, s pomočjo katerega bi zagotovili vzpostavitev in kontinuiteto financiranja na strukturalnih temeljih;
- vzpodbuja naj se medije, ki dejansko zagotavljajo svobodo izražanja manjšin v njihovem lastnem jeziku, narečjih in regionalnih jezikih, kar bi dolgoročno pripeljalo do pluralne in civilno usmerjene komunikacije;
- spekter radijskih frekvenc naj se prepozna kot naravni vir, ki pripada vsem etničnim, (sub) kulturnim, socialnim in drugim marginalnim skupinam; upravlja naj se ga kot javno pridobitev s pomočjo transparentnih in odgovornih regulativnih ogrodij;
- zakonodajni ukrepi naj bodo vzpostavljeni tako, da bodo zagotavljali možnost medijskega dostopa vsem, ne glede na njihov ekonomski ali kakršenkoli drugi status;
- opredelijo naj se trije medijski (avdio-vizualni) sektorji (javni, komercialni in tretji). V skladu s to opredelitvijo naj se opredelijo pogoji za pridobitev statusa za uvrstitev v tretji sektor (neprofitno delovanje, vsebine, omejitev oglaševanja itd.). Hkrati naj se določijo tudi prednostni kriteriji pri kandidiranju za frekvence za ponudnike programov, ki ustrezajo pogojem za pridobitev statusa za uvrstitev v tretji avdio-vizualni sektor.

Tehnološkemu razvoju in napredku se vsekakor ne moremo izogniti in tudi neumno bi bilo, če bi kot posamezniki in državljanji, znotraj možnosti svobodnih in skupnostnih medijev, k temu težili. Vendar pa »možnosti v medijski industriji predstavljajo integralni del globalne tranzicije od industrijske k informacijski družbi. Gre za razvoj, ki je v veliki meri sprejet s pomočjo evolucije digitalnih tehnologij« (Nissen, 2006: 47), in zdi se, da »se trenutno živeči ljudje v evolucijski informacijski družbi bolj nagibajo k dožemanju sebe kot individualnega potrošnika, kakor državljanja, ter da dojemajo službo bolj kot trg, kakor pa skupnost« (*ibid.*). Slednja ugotovitev se mi zdi ključna za sociološki razvoj družbe znotraj informacijske družbe.

Edina možnost, da bi generalno dobili jasnejšo sliko o dejanski pluralnosti medijev in dejanski, civilni udeležbi, se pravi o medijih tretjega avdio-vizualnega sektorja in o pogojih, v katerih tovrstni mediji dejansko delujejo in se imajo možnost razvijati, je, da evropska direktiva Generalnega direktorata za informacijsko družbo in medije na čelu z evropsko komisarko Viviane Reding<sup>13</sup> izvrši konkretne študije na pravni, tehnični in finančni ravni.

Viri

1 Gre za široko rabljen termin, ki opisuje, da je osrednja poganjalska sila sodobne družbe informacija v vseh možnih oblikah. To pa izhaja iz sodobnega življenja, ki je tako materialno kakor tudi kulturno povezano s produkcijo, vodeno z informacijo in povezano s kompleksnim komunikacijskimi sistemi. Zdi se, da sta si sektorja informacijske in komunikacijske tehnologije pridobila prvorazredne vire premoženja v ekonomsko bolj razvitih državah (po *The McQuail's Mass Communication Theory*, slovar; 2005: 558).

2 V Sloveniji je projektna skupina, ki jo je 16. marca 2005 s sklepom imenoval minister za gospodarstvo mag. Andrej Vizjak, pripravila izhodišča predloga strategije Republike Slovenije za prehod z analogne na digitalno radiodifuzijo. Predlog strategije je bil dokončno usklajen in oblikovan na Direktoratu za elektronske komunikacije pri Ministrstvu za gospodarstvo. Strategija prehoda temelji na akcijskem planu e-Europa 2005, Republika Slovenija pa je sprejela predlog Komisije, da se v vseh državah članicah določi začetek leta

2012 za končno ukinitve analogne radiodifuzije. Strategija prehoda na digitalno radiodifuzijo predvideva osemkratno pokrivanje (osem enakovrednih omrežij) Republike Slovenije in tri območja (zahod, center in vzhod) ter temelji na medsebojni usklajenosti s sosednjimi državami. Za njeno izvajanje, usklajevanje in nadzor pa bosta skrbela Ministrstvo za gospodarstvo – Direktorat za elektronske komunikacije in Agencija za pošto in elektronske komunikacije Republike Slovenije (povzeto po *Strategiji Republike Slovenije za prehod z analogne na digitalno radiodifuzijo*, celoten dokument dostopen dne 7. avgusta 2007 na [http://ec.europa.eu/information\\_society/policy/ecom/doc/todays\\_framework/digital\\_broadcasting/switchover/si\\_s\\_mekicar\\_strategija\\_a\\_d\\_prehoda\\_12\\_1\\_sm\\_lectorirano.pdf](http://ec.europa.eu/information_society/policy/ecom/doc/todays_framework/digital_broadcasting/switchover/si_s_mekicar_strategija_a_d_prehoda_12_1_sm_lectorirano.pdf)). Strategijo je vlada sprejela februarja 2006.

3 Konferenco je organizirala Centralna Evropska Univerza (www.ceu.hu), center za medije in komunikacijske študije (CMCS).

4 Več o poslanki glej na <http://www.europarl.europa.eu/members/expert/alphaOrder/view.do?sessionId=7A143360806C3DF69027B5627D8ECEE7.node2?id=28254&language=SL>.

5 Kot primer navajam sosednjo Hrvaško, kjer »hrvaška vlada še ni sprejela uradnega dokumenta, ki bi opredelil uvajanje digitalne radiodifuzije, izklop analognega servisa ter podeljevanje licenc« (SRSADR, 2006: 17).

6 Za podrobnosti glej *Interactive Content and Convergence: Implications for the information society. A study for the European Commission (DG Information Society and Media). Final report*, oktober 2006. Na dan 07. 08. 2007 dostopno na [http://ec.europa.eu/information\\_society/eeurope/i2010/docs/studies/interactive\\_content\\_ec2006\\_final\\_report.pdf](http://ec.europa.eu/information_society/eeurope/i2010/docs/studies/interactive_content_ec2006_final_report.pdf).

7 Podatki, pridobljeni v intervjuju s prof. dr. Vesno Sopar, Skopje, julij 2006.

8 Glej tudi članek Sandre B. Hrvatini: *V Sloveniji brez javne razprave o novi medijski direktivi*. *Medijska preža*, št. 28, 2007: 21–22 ter članek Lenarta J. Kučiča: *Neznanke digitalne televizije*. *Medijska preža* št. 25:26, 2006: 39–40. Mirovni inštitut, Ljubljana.

9 Za podrobnosti glej *Interactive Content and Convergence: Implications for the information society. A study for the European Commission (DG Information Society and Media). Final report*, oktober 2006, strani 120–151. Na dan 07. 08. 2007 dostopno na [http://ec.europa.eu/information\\_society/eeurope/i2010/docs/studies/interactive\\_content\\_ec2006\\_final\\_report.pdf](http://ec.europa.eu/information_society/eeurope/i2010/docs/studies/interactive_content_ec2006_final_report.pdf).

10 Podcasting je skupek tehnologij za prenos zvočnih ali video datotek z interneta po naročilu. Zvočne datoteke so po navadi v MP3-formatu in se samodejno naložijo na računalnik takoj, ko so objavljene na spletu. Uporabnik lahko izbrano oddajo posluša kadarkoli in kjerkoli. Za samodejno nalaganje oddaj je potreben programski odjemalec. Najbolj razširjen je Applov iTunes. Iz Applovih logov je podcasting tudi prevzel ime, saj gre za skovanko iz besed *iPod* in *broadcasting* (slov. oddajanje). Vir: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Podcast>.

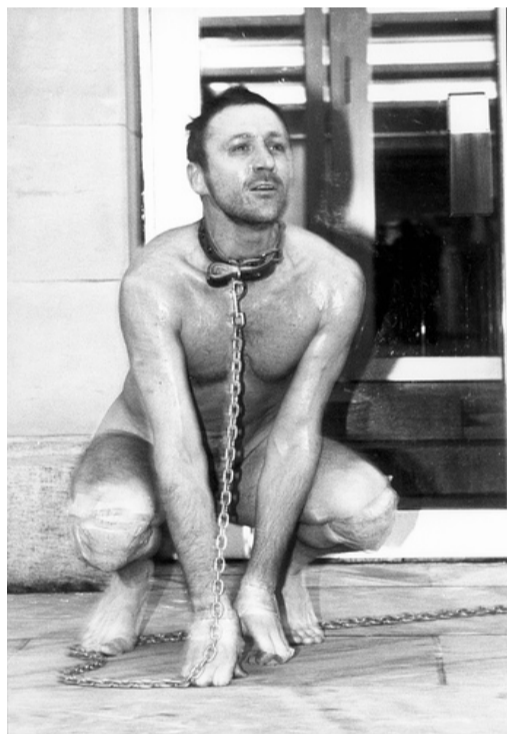
11 Za podrobnosti glej [http://www.freecom.com/ecproduct\\_detail.asp?ID=3593&CatID=8060&CatID=1147458&ssCatID=1147458](http://www.freecom.com/ecproduct_detail.asp?ID=3593&CatID=8060&CatID=1147458&ssCatID=1147458).

12 Za podrobnosti glej *Interactive Content and Convergence: Implications for the information society. A study for the European Commission (DG Information Society and Media). Final report*, oktober 2006, str. 145–147. Na dan 7. avgusta 2007 dostopno na [http://ec.europa.eu/information\\_society/eeurope/i2010/docs/studies/interactive\\_content\\_ec2006\\_fi](http://ec.europa.eu/information_society/eeurope/i2010/docs/studies/interactive_content_ec2006_fi)

nal\_report.pdf.  
13 Glej [http://ec.europa.eu/commission\\_barroso/reading/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/commission_barroso/reading/index_en.htm).

Mojca Planšak je diplomirana novinarka, ki pripravlja magisterij na Univerzi v Novi Gorici.

ČASOVNI STROJ



Oleg Kulik, *Reservoir Dog*, 1995.

Andreja Kopač

## KOČIJA IN MOLOTOVKA ZA SLOVENSKE UMETNIKE

Besedilo je nastalo na podlagi članka »Naša stvar« **Ede Čufer**. V tem članku Čuferjeva zapiše: »Slovenska kulturna politika je vstopila v evropski kulturni prostor popolnoma nepripravljena; brez orodij in orožij, brez institucionalnih modelov, ki bi nam omogočili suvereno udeležbo v kulturnih procesih, ki spremljajo globalno spreminjanje sveta.« Medtem ko količina kulturne produkcije stalno narašča, na ministrstvu (ne prej ne zdaj) ni nobenih jasnih idej, kaj z njo početi. V okviru društva Asociacija, ki povezuje nevladne organizacije in samostojne ustvarjalce na področju umetnosti in kulture, so ti samo v lanskem letu skupaj izvedli 3624 javnih dogodkov, na katere je prišlo več kot pol milijona ljudi. Če velja v javnih kulturnih zavodih kar nekakšen *status quo*, je situacija v neinstucionalnem kulturno-umetniškem polju bolj zaskrbljujoča. »Neodvisna kulturna produkcija je dandanes v lokalnem okviru odrinjena in obravnavana kot rezervat čudakov brez resnejšega vpliva na dogajanje v družbi, medtem ko za resnejše uveljavljanje v evropskem in svetovnem okviru ni primerno institucionalno, profesionalno opremljena«, opisuje situacijo Eda Čufer in pojasnjuje: »Vstopili smo v svet, v katerem je kultura del globalne vojne, vojaška operacija za našo stvar; za demokracijo, za človekove pravice, za subjektivne svetove, za zunanje, odrinjene prostore, za človekovo dostojanstvo.«

Prva večja ofenziva se je začela na Mestni občini Ljubljana, ko so se tam prostodušno odločili, da letos razpisa za nevladne organizacije zaradi spremenjenega zakona o financiranju občin in posledično oklestenih državnih sredstev ne bo. Festivali, kot na primer Mladi levi, Exodus, Exponto, Mesto žensk, Break 2.4, pa kljub stalnim finančnim pritiskom ostajajo del ponudbe prestolnice. Na otvoritvi Gibanice, festivala slovenskega sodobnega plesa, je **Jani Moderndorfer**, eden od štirih ljubljanskih podžupanov, bojda prostodušno izjavil, da umetnik ustvarja najbolje, ko je lačen. Kaže, da je to postala državna strategija številka ena.

Poljski umetnik **Pawel Dzieman**, ki je decembra lani stopical pred stavbo kulturnega ministrstva in čakal na sprejem, je protestiral zato, ker je policija zaprla prvi umetniški rezidenčni center v Sloveniji (pri vasi Središče na Goričkem) in deložirala vse, ki so v njem ustvarjali. Center je po šestih letih rezidentstva domačih in tujih umetnikov zaprl svoja vrata, Dziemanu so bile ob tem odvzete osebne stvari, v vodo pa so padli tudi drugi projekti Art Centra, ki jih je financiralo ministrstvo za kulturo, ki je na ta način v zrak pognalo sedem milijonov tolarjev. Pawel vzrok za težave vidi v naši šibki demokraciji. »Tako je Slovenija po eni strani zares v kapitalizmu, po drugi pa v preteklosti, kjer so ljudje jemali zakone v svoje roke. /.../ Evropska zamisel o rezidenčnih prostorih je ogrožena, ker želijo imeti lokalni veljaki vse v svojih rokah.«

Eda Čufer težavnost organizacije pretokov med lokalnim, univerzalnim in globalnim vidi kot tradicionalen problem slovenske zgodbe, ob čemer se nanaša na dramatika **Primoža Kozaka**, ki v tem vidi nekakšno značilno zgodovinsko samopohabo. Ta defekt povzroča nezdružljivost dveh temeljnih vej narodnega in državnega sistema: kulturnega in političnega. Kozak opredeljuje tudi nezdružljivost dveh identitet: živeti kot Slovenec ali živeti kot človek. Bodisi »bleiweisovsko, previdno, varčno, molčljivo, klerikalno prebrisano, ponižno, skromno in disciplinirano«, bodisi »ambiciozno, z zgodovinskimi, osebnimi in materialnimi zahtevami, evropsko, svobodno, s pravico do svojih misli in dejanj«. Pri slednjem si ves čas v nevarnosti, »da te v divjem diru časov posname s konja prva veja, in to tista, ki visi najnižje, ali pa te kar sproti posnamejo rojaki sami, ta ali ona okupacija, ta ali ona vojna, če ne Turek, pač Benečan, in če ne Nemeč, pač kdo drugi, piše Kozak«. Občutek ogoženosti pa je mogoče zaznati tudi danes.

V Mnenju komisije za družbene dejavnosti k predlogu **Resolucije o nacionalnem programu za kulturo 2004-2007** je obrazložitev spre-

membe četrtega odstavka uvoda utemeljena z besedami: »Besedilo je potrebno dopolniti tako, da bo bolj neposredno opozorjeno, da lahko postane ena ključnih nevarnosti za razvoj in obstoj slovenske in ne le slovenske, temveč številnih kultur manj številnih nacionalnih skupnosti, zlasti globalizacija, kolikor bo še nadalje prevladoval koncept globalizacije, po katerem naj bi prišlo v svetu do politične, gospodarske, kulturne in civilizacijske hegemonije enega samega, dokaj ozkosrčnega pogleda na svet.« Država se očitno boji globalizacije kljub besedam nacionalnega programa za kulturo, ki predvidevajo, »da procesi globalizacije in izzivi evropskih integracijskih procesov od slovenske kulturne politike zahtevajo preiščeno in v prihodnost zazrto strategijo razvojnega načrtovanja, ki naj bi zagotavljalo tako uravnotežen razvoj kulture kot odprtost za kulturno raznolikost«. Poleg tega vidi kulturo kot spodbujevalni dejavnik za ustvarjalnost posameznika v času globalizacije in komercializacije. V takšnem pojmovanju kulture pa tiči tista temeljna nezdružljivost, ki jo ugotavlja tudi Eda Čufer.

Študija Mirovnega inštituta **Kulturna politika Slovenije in EU** iz leta 2002, ki jo je opravila **Maja Breznik Močnik**, ugotavlja podobno dvojnost oziroma dva kontradiktorna cilja, v kateri pa se poleg slovenske vrtijo tudi evropske kulturne politike. Prvi model poudarja socialno odgovornost kulturnih politik do populacij, ki imajo majhen kulturni kapital in cilja k vzpostavitvi družbene enakosti in prosvetljanjem provinc preko prenašanja paketne ponudbe prestolnice na periferijo, kar poteka v povezavi s konzervativno strujo. Drugi model pa zagovarja stališče, da se bo kulturna produkcija utrdila, če bo prepuščena trgu in subvencioniranjem, saj naj bi tako institucije, odvisne od obiska, bolj stregle potrebam prebivalstva. A učinki takšne politike se kažejo kot nasprotni, saj se kulturne institucije zapirajo v elitne kroge, medtem ko se ponudba, prilagojena splošnemu okusu, vse bolj komercializira. Vendarle je glede na izsledke, vsaka država s svojo ideološko naravnostjo še vedno tista, ki določa, komu bo namenjena redistribucija državnega denarja v kulturo. Slovenska kulturna politika na to vprašanje nima jasnega odgovora. Trenutno vladno razumevanje vloge kulture in umetnosti razkriva globoko diskrepanco med dikcijo starega nacionalnega programa na eni strani in njegovo implementacijo na drugi.

**Vladno poročilo o razvoju Slovenije** za leto 2006 v svoji zadnji alineji opredeljuje tudi točko Proizvodnja in poraba kulturnih dobrin. Poročilo med drugim definira tudi, kaj spada pod umetnost in kaj pod kulturo. Citiram: »Pod točko **umetnost** spadajo naslednje aktivnosti: umetnost (nenatančno opredeljeno); vizualna umetnost (aktivnosti, povezane z ustvarjanjem slik, fotografij, kipov, keramičnih izdelkov, grafik, lončenine ipd. doma ali v klubu; tudi vizualna umetnost s pomočjo računalnika); gledališka in glasbena umetnost (petje, igranje, muziciranje, bodisi sam ali v skupini; produciranje glasbe; tudi gledališka in glasbena umetnost s pomočjo računalnika); literarna umetnost (pisanje romanov, poezije, dnevnika ipd.); literarna umetnost, tudi z uporabo računalnika) in druga (natančno opredeljena) umetnost. /.../ Pod točko **kultura** so upoštevane naslednje aktivnosti: gledališče in koncerti (tudi opera, muzikal, opereta, balet, plesna predstava, živi glasbeni koncert, različne predstave ipd.); umetnostne razstave, muzeji, knjižnica.« Ob navedku postane očitno, da oba dokumenta, milo rečeno, pač ne govorita istega jezika.

**Klemen Ramovš**, vodja zavoda Ars Ramovš meni, da je kultura lahko tudi ekonomska kategorija. V dokaz ponuja študijo *Economy of Culture in Europe*, v kateri avtorji ugotavljajo, da ima kulturni in kreativni sektor zelo velik vpliv na družbeno-ekonomski razvoj EU, saj je na primer v letu 2003 zabeležil več kot 654 milijard evrov prometa, kar pomeni skoraj trikrat več kot celotna avtomobilska industrija dve leti prej. Kulturni sektor je v letu 2003 prispeval viš-

ji odstotek evropskega BDP kot nepremičnine, živilska industrija, industrija pijač in tobakna industrija. Medtem ko je splošna zaposlenost v EU med letoma 2002 in 2004 vztrajno upadala, je v kulturnem sektorju (za 1,85 odstotka) celo porasla. Kljub vsemu predstavlja Ramovšev mnenje zgolj osamljen pogled, ki nima realnih osnov v pogledu kapitala.

**Andrej Drapal**, partner družbe za odnose z javnostmi Pristop in nekdanji programski vodja Cankarjevega doma, je pred dobrima dvema letoma v novičarsko pismo zapisal, »da se je šele pred kratkim otresel neizrečenega, a globokega prepričanja, da gre v razmerju med profitnim in neprofitnim sektorjem (še posebej, kadar gre za kulturo) za izrazito asimetričen odnos: za odnos nekoga, ki prosi (in nima moči) s tistim, ki ima, lahko daje in ima predvsem moč«. Vlogo kulture kot predmeta sponzorstva vidi kot vprašanje simbolne vrednosti, kakor jo ima darilo. »Darujem, ker pričakujem vračilo.« V vlogi darovalca po principu deli in vladaj pa se kljub zakonskim določilom in NPK-ju postavlja tudi država, ki si na podlagi simbolnega vračila rada gradi nacionalno identiteto. Umetnik je tako *de facto* prvoborec, *de iure* pa le drugorzredni državljani.

Eda Čufer drugorzrednost umetnika razlaga: »Medtem ko se mediji in organizacijski modeli v svetu radikalno spreminjajo, slovenski politiki delujejo, kot da bi se sami hoteli voziti z letali in se braniti z najnovejšo vojaško tehnologijo, umetnikom pa bi morali zadostovati kočija in molotovka.« Kljub nevzdržnim produkcijskim pogojem Čuferjeva še vedno verjame v moč vzhodnoevropskega pogleda, ki se lahko postavi zunaj stvari, česar zahod več ni sposoben. »...prav v kompleksni zgodovinski kulturni identiteti je velika moč specifične tradicije zunanosti, po kateri hlepi zahodni (demokraciji) svet, kajti Zahod pospešeno izgublja prav to zunanost, v kateri je moč naše stvari. V njej je presenetljiv, šokanten zorni kot na globalno politiko in kulturo, ki, na primer, navdihuje Slavoj Žižka. Še vedno gre za to, da smo bili Slovenci vendarle udeleženi v nekem planetarnem zgodovinskem gibanju in da smo še zmeraj del tega gibanja in imamo pravzaprav veliko povedati svetu.« Strukturni problem vidi Čuferjeva v dejstvu, »da kulturna politika slovenske države ni reformirala lastnega vertikalnega sistema in pravil igre od zgoraj, ki bi določali kriterije vrednotenja partikularnosti in s tem omogočali uveljavljanje novih kulturnih dinamik v horizontalnih sistemih od spodaj. Gre za to, da kulturna politika slovenske države ni zares kulturna politika, marveč v lastnem kaosu utapljajoče se izvršno telo, ki – ker ne vodi in ne vlada – omogoča, da vladajo močnejši, kjer obe stališči (politično in kulturno) v nacionalnem življenju (vsebinsko) ne moreta skupaj.«

**Brane Kovič**, pisatelj, leta 2002 v Mladini zapiše: »Glede na nenehno politikantsko blejanje o vseodrešujočnosti kulture za narodov obstoj bi človek navsezadnje pričakoval, da ima naša država vendarle nekakšno kulturno politiko, razvojno vizijo in načrte za prihodnost. Pa je nima in tudi nič ne kaže, da bi si prizadevala za njeno (iz)oblikovanje! /.../ Prav nobenih utvar naj si ne delajo tudi tisti, ki jim je politično bližja 'pomladna' opcija, kajti v primeru, da bi le-ta prevzela vladno krmilo, bi nas razen neproduktivnih ideoloških korekcij oziroma zamenjav trenutnih 'naših' s posameznimi njihovimi še 'bolj našimi' čakala kvečjemu vrnitev v čitalniško XIX. Stoletje...«

**Matjaž Berger** je nekdanji programski direktor Slovenskega mladinskega gledališča in sedanji ravnatelj novega gledališča Anton Podbevšek Teater (APT) v Novem mestu. Leta 1925 so novomeški Sokoli s samoprispevki od čitalnice odkupili Narodni dom in ga rešili pred propadanjem, medtem ko se je vzporedno dogajala novomeška pomlad. V propadajočem stanju je bil pred ustanovitvijo APT tudi Dom kulture, ki je danes obnovljen in dejansko pomeni novo institucijo, za vzpostavitev katere država ni dala niti tolarja. V času vzpostavitve novega teatra je

Berger med drugim nadzoroval gradbeno dela, urejal papirje, pričrčeval sponzorje, postavljajal novo predstavo in bil boj z novomeškimi občinarji – predvsem za skupni jezik. Očitno je mogoče v Sloveniji novo kulturno-umetniško institucijo (tako nekoč kot danes) ustvariti le z gverilskim delovanjem subjekta, na hrbtu katerega se lomijo sulice raznih kulturniških in političnih plemen.

Režiser **Matjaž Pograjc** ob pehanju za kulturniškim denarjem v svoj blog zapiše: »Medtem ko so direktorji Petrola, McDonaldsa, Autocomerca, Simobila, Hita in Mobitela konec decembra rajali na internih novoletnih zabavah z Rebeko Dremelj, Natalijo Verboten, Wernerjem, Janom Plestenjakom, Kingstoni in Lepim Dasom, sem si sam razbijal glavo ob zid, da bi se domislil, kako priti do denarja za predstave. Medtem ko so Oni sklenili, da podprejo letošnjo Emo, Milijonarja in Na zdravje, sem sam pisal sponzorske prošnje in iskal pokrovitelje za svoje letošnje predstave. Že dvajseto leto. Napisal že tisoč in eno prošnjo za denar. Za svojo nikomur koristno in od poslovnih nerazumljeno umetnost.« In postavi tezo: »Včasih se je kradlo, lagalo in jedlo bolhe, danes se krade, laže in žre ljudi.«

**Peter Klepec** v Ameriki je naslov avtobiografskega eseja Primoža Kozaka, iz katerega izhaja Eda Čufer, in ki ji pomaga razumeti, da smo se namesto v preskok naprej ujeli v nekakšno ponovitev. Ne glede na generacijo očitno obstaja neka kontinuiteta v slovenski kulturi. Če Kozak s primeri iz novejših zgodovine dokazuje, da so slovenski umetniki in intelektualci tradicionalno prisiljeni prevzemati arhaično vlogo neuslišanih prerokov, katerih besede in pobude zaman čakajo na posluš ter dejanja svojih voditeljev (ustanov), sem sama hotela s pričujočim kolažem na različnih nivojih podkrepiti zapisane trditve.

Moj namen ni bil slediti inerciji dogodkov, ampak preko malih zgodb prikazati drobce velike zgodbe, ki jo lahko poimenujemo kakorkoli. Politika. Kultura. Umetnost. Ob tem sem se skušala odmakniti od sedanjosti in najnovejših dogodkov okrog NPK, ker le-ti spadajo v en isti okvir delovanja. Ob spoznanju nezdružljivosti kulture in njene politične implementacije, Kozak (povzeto po Čufer) zaključuje: »Seveda je umetnost pomembna, a poleg umetnosti je še nekaj drugega: je moja in tvoja eksistenca. In ta je v vsakem pogledu važnejša kakor resnica umetniškega dela.«

Viri

- Eda Čufer, »Naša stvar«: *Sodobne scenske umetnosti*, zbornik, (ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc), Maska, zbirka Transformacije, Ljubljana 2005.
- Urša Marr, »Janša vs. Jankovič«: *Mladina*, [http://www.mladina.si/tehdnik/200706/clanek/slo-tema--ursa\\_marr/index.print.html-12](http://www.mladina.si/tehdnik/200706/clanek/slo-tema--ursa_marr/index.print.html-12), 10. februar 2007.
- Brane Kovič, »Kulturna politika - kaj je to?«: *Mladina*, <http://www.mladina.si/tehdnik/200212/clanek/trans12/>, 25. marec 2002.
- Sebastjan Ozmeč, »Lokalna kulturna politika«: *Mladina*, [http://www.mladina.si/tehdnik/200650/clanek/slo--aktivizem-sebastijan\\_ozmec/](http://www.mladina.si/tehdnik/200650/clanek/slo--aktivizem-sebastijan_ozmec/), 9. december 2006.
- Strategija razvoja Slovenije, dokument, sprejet 23. junija 2005, Vir: UMAR <http://www.sigov.si/zmar/projekti/srs/srs.php>
- Komisije za družbene dejavnosti (poročevalec Anton Peršak) Poročevalec št. 5, <http://www.sigov.si/dsvet/dejavnost/porocevalec/pds04-5.pdf> [http://www.sigov.si/dsvet/dejavnost/komisije/kdd/mnenja/kdd14\\_mne2.htm](http://www.sigov.si/dsvet/dejavnost/komisije/kdd/mnenja/kdd14_mne2.htm), 2. april 2004.
- Poročilo o razvoju Slovenije, VIR: UMAR [http://www.slovenijajutri.gov.si/uploads/tx\\_simplifilelist/pr2006\\_04.pdf](http://www.slovenijajutri.gov.si/uploads/tx_simplifilelist/pr2006_04.pdf), Ljubljana, maj 2006.
- Maja Breznik Močnik, »Kulturna politika Slovenije in EU, raziskava«, [http://www.mirovni-institut.si/slo\\_html/publikacije/Breznik01.pdf](http://www.mirovni-institut.si/slo_html/publikacije/Breznik01.pdf), Mirovni inštitut, Ljubljana 2002.
- Matjaž Pograjc, »Sovrazim januar«: *blog*, <http://black.blog.siol.net/2007/02/05/sovrazim-januar/>, 5. februar 2007 - Andreja Kopač: »Novo gledališče – Novo mesto gledališča«: *Park*, <http://www.park-on.net/?p=37>, 18. november 2006.
- Andrej Drapal, »Uvodnik v E-mesečnik«: [http://www.pristop.si/sl/znanje/e\\_mesecnik/](http://www.pristop.si/sl/znanje/e_mesecnik/), julij 2005.

Andreja Kopač je novinarka, plesalka in podiplomska študentka na Fakulteti za podiplomski humanistični študij.

Mojca Puncer

## SODOBNA UMETNOST IN ESTETIKA

Uvod v reartikulaciji prostora umetnosti

Ko se znajdemo pred nalogo preizpraševanja področja fenomenov vizualnega v sodobnih umetniških praksah, zahtevajo posebno pozornost njegovi posamezni ključni vidiki skozi optiko sodobne filozofske misli, estetike in umetnostne teorije. S teoretsko tematizacijo najbolj značilnih umetniških projektov od 90. let prejšnjega stoletja do danes se izkaže za posebej plodno razprava o estetskih strategijah v sodobnih vizualnih umetnostih. V primeru, ko je poudarek na analizi dogajanj v slovenskem prostoru, ne smemo spregledati prevladujočih usmeritev na mednarodni ravni. K obravnavanemu predmetu lahko pristopimo iz polja filozofske estetike, ki ima pri nas – podobno kot vizualne umetnosti – svojo specifično zgodovino. Estetika danes na splošno velja za ekskluzivno akademsko, od tekočih umetnostnih dogajanj precej oddaljeno disciplino, kar pa ni nujno res, zato nas tukaj zanimajo natanko tiste njene usmeritve, ki si prizadevajo reflektirati sodobne prakse na področju vizualne umetnosti in kulture. Tako sledimo razvojni liniji tiste filozofske estetike pri nas, ki je pred dvemi desetletji opravila z »akademsko čistostjo« s tem, ko se je začela odpirati drugim teoretskim pristopom in analizam kulture. To odpiranje je ob boku t. i. postmodernističnih preobratov v začetku 80. plodno prispevalo k razumevanju sočasnega dogajanja v slovenski umetnosti. Za to pa je bil nujno potreben pogled nazaj in prvi strokovni posveti takrat na novo ustanovljenega Društva za estetiko (1983) so bili namenjeni poglobljeni refleksiji o sicer v našem prostoru teoretsko in kritično dotlej precej zapostavljenih zgodovinskih avantgardah (v zvezi s tem so pomembni zlasti prispevki arkerjev s področja filozofske estetike: Erjavca, Krefta, Strehovca idr.) prek razmisleka o prelomnosti konceptualističnih poskusov neovantgarde vse tja do pojava t. i. retroavantgarde (ki je imela že tudi močno sočasno teoretsko podporo, tako s strani estetikov – Erjavca, M. Gržinič, Krefta idr., kakor tudi s strani teoretske psihoanalize – zlasti Žižka). Fenomen retroavantgarde pa že zadeva vprašanja »nove slovenske umetnosti« in gibanja *Neue Slowenische Kunst (NSK)* – na nekaterih njegove prelomne vidike se osredotoča tudi naša razprava, saj s svojimi učinki pomembno posegajo v kulturno-umetniška dogajanja 90. ter skupaj z »novo slovensko umetnostjo« problematizirajo tudi pojem »sodobne umetnosti« v slovenskem prostoru.

## O metodi

Za nadaljne reflektiranje nakazanih izhodišč je potrebno eksplicirati in preizprašati naslednje: 1. metodologijo; 2. analizo in kontekstualizacijo pojmov, ki so ključni za nadaljnjo razpravo (umetnost, vizualno, estetsko, strategije); 3. teoretsko obdelavo in sintetiziranje izsledkov s področja vizualnih umetnosti v modele, za katere so ključnega pomena estetske strategije v njihovi naperjenosti na zunajumetniško stvarnost; 4. (samo)pozicioniranje filozofskoestetiške refleksije v razmerju do sodobnih umetniških praks.

Pri analizah umetniških dogajanj v Sloveniji od 90. let do danes je glede metodologije dela potrebno izpostaviti naslednje: prizadevanje za čvrsto empirično in zgodovinsko podstat postavlja za izhodišče raziskovanja fenomenološko osnovano receptivnost samih umetniških del/projektov, ki je pospremljena z vpogledom v arhivsko gradivo in priložnostne zapise. Pri tem se je potrebno zavedati, da s specifično uporabo zbranih podatkov prispevamo k oblikovanju orodja za teoretsko refleksijo in konstrukcijo specifične zgodovine sodobnih umetniških praks.

Naslednjo stopnjo predstavlja »teorija umetnosti« kot obravnava umetniških fenomenov na obzorbju sveta umetnosti (na tej ravni poteka vzorčenje, oblikovanje modelov, poskusi definiranja pojmov, preizpraševanje dometa institucionalne teorije umetnosti ipd.). Slednjič

je tu še »estetika« kot najbolj abstraktno teoretiziranje, ki pa vendarle lahko omogoča poglobljeno in tudi aktualno teoretsko pristopanje k umetnosti z vidika širših kulturnih fenomenov, ki presegajo polje sveta umetnosti. Ta estetika je filozofska predvsem v tem, da je kot filozofija bistveno refleksivna v smislu preizpraševanja svoje lastne narave (tudi prek razpoznavanja svojih spodletelih poskusov), saj svojo identiteto odkriva najprej v samorazumevanju. Tudi pogoj za razumevanje predmeta estetike je njeno samorazumevanje, pri čemer so posebnega pomena srečevanja, razmejevanja in stikanja z drugimi polji. Tako nas recimo posebno zanimajo srečevanja s tistimi teoretskimi polji, ki segajo na področje politične misli (od posledic kritične teorije družbe, francoske teorije družbenega do sodobnih kulturnih in političnih študij – ena od možnih linij teče od Benjamina, z druge strani pa od Bourdieuja, Foucaulta in Deleuza do Badiouja in Rancièrja ter nadalje do Agambena, Negrija in Hardta idr.).

Ekspliciranje filozofskih izbir v sodobnosti vse bolj zadeva, kot poudari Bourdieu, antropološke predpostavke, ki so implicitne sleherni znanosti o človeku. Te predpostavke torej niso zgolj domena filozofije v njeni totalizirajoči funkciji, ki se danes kaže le še kot omejena zmožnost (heglovske) težnje, da neko partikularno področje pripelje do njegovega pojma, ne da bi ga postulirala kot normo. Pri tem je pojem tako v funkciji pomenjanja kot tudi označevanja skupine pojavov, se pravi v funkciji definiranja (s problematiko ne-možnosti definiranja umetnosti se ukvarja zlasti analitična estetika, katere posledica je tudi danes splošno uveljavljena institucionalna teorija umetnosti). Slednja pa lahko v primeru sodobne estetike prej ugotavlja in opisuje kot pa načrtuje in določa, kako naj neki izraz uporabljamo in razumemo ter tako induktivno odkrivamo, prikazujemo in interpretiramo pomen posameznega pojma (modificirana procedura formiranja krovnih pojmov). Ko uspejo definicijo bolj ali manj uspešno zajeti razred fenomenov pod neki krovni pojem, se lahko z ugotavljanjem njihovih lastnosti lotimo vzpostavljanj teoretskih modelov. Za to pa je potrebna reartikulacija zgodovine vprašanj, pojmov in estetiških teorij. V ta namen je namesto izčrpnega popisa pojmov potrebno napraviti izbor tistih, ki so za našo razpravo najbolj reprezentativni. Na podlagi najznačilnejših lastnosti umetniških dogajanj v slovenskem prostoru določenega obdobja se je tako treba predhodno posvetiti analizi procesov oblikovanja razredov elementov, modelov in sistemov, kar zahteva specifično teoretsko selektivnost in temu ustrezno raven abstrakcije, da bi prišli do pregleda tipičnih primerov (tako samih umetniških objektov/projektov kot tudi čutno-doživljajskih in drugih recepcijskih procesov, ki zadevajo umetniške dejavnosti, produkcijo, dogodke, komunikacijo s publiko itd.). Sodobni filozofskoestetiški pogledi na umetnost so rezultat mnogih poskusov, gledišč in metod pri iskanju in artikulaciji pomena v neki konkretni družbeni situaciji, pri čemer zgodovina estetike priča o številnih transformacijah svojih pojmov, definicij in teorij, ki jih zlasti skozi prelome in preobrate v kulturno-civilizacijskih, umetniških in teoretskih paradigmah poznega 20. stoletja. Strukturalizem in družbeni dogodki poznih 60. so kljub odporom in poskusom ohranjanja starega razlikovanja med disciplinami povzročili globinsko prestrukturiranje humanistike in družboslovja. K temu je pomembno prispevala kritična teorija družbe, pa tudi poststrukturalizem s poudarkom na dogodkovnosti in performativnosti, medtem ko so (multi)kulturni študiji (z odvodi v postkolonialne, feministične in queer študije, študije, itd.) sočasno usmerjali teoretsko pozornost na dotlej marginalizirana področja kulturno-umetniške in družbene produkcije. Od tod je le še korak do preizpraševanja polja umetnosti v razmerju do ideologije, diskurzivnih družbenih praks in produkcije pomena, konstrukcije zgodovine ter nestabilnih, fluidnih

in fragmentarnih, performativnih identitetnih politik v sodobnosti (tudi v njihovi drugačnosti od emancipatornih politik reprezentacije v 60.), pri čemer se estetska strategija izkaže za enega ključnih pojmov pri razumevanju kompleksnih procesov, v katere je vpeta sodobna vizualna umetniška in kulturna praksa.

Analize, ki skušajo umetnostna dogajanja v Sloveniji v 90. reflektirati z vidika potencialov sodobnosti, bi morale upoštevati, da gre obenem za posledice velikih kulturno-civilizacijskih obratov: najprej je tu pomemben kulturni obrat v medijsko-tehnologizirano potrošniško družbo spektakla. Te procese reflektirajo predvsem nasledniki marksistične misli (zlasti francoske) in kritične teorije družbe, ki so med drugim pomembno vplivali tudi na nastanek britanskih kulturnih študijev; Lyotard in Jameson sprožita razmah teoretizacije postmodernizma; Danto postavi tezo o postheglovskega oziroma posthistoričnem obdobju umetnosti itn. Na različnih ravneh imamo opravka s posledicami nezaupanja v metafiziko in metapripovedi, v pretenzije po univerzalnosti in totaliteti – tako v smislu politične pripovedi o emancipaciji, značilne za francosko paradigmo, kot filozofske spekulativne pripovedi, ki so bolj določujoče za nemško paradigmo (obe pa sta pomembni za teoretsko kontekstualizacijo umetnosti in kulture zadnjih desetletij prejšnjega stoletja tudi v slovenskem prostoru). V tesni zvezi s postmodernističnim obratom v pogojih postsocializma je tudi strateški obrat od modela binarne opozicije Zahod-Vzhod k pluralnim in hibridnim modelom integracije v globalistične tokove 90. Posebno pozornost zahteva biopolitični preobrat moderne, ki po Agambenu še vedno učinkuje in zaradi hitrega tehnološkega razvoja pridobiva nove razsežnosti (Gržinič). Potem pa so tu paradigmatski preobrati v polju samih humanističnih in družboslovnih znanosti: lingvistični obrat z vzponom strukturalizma v 60. in 70. (poskusi strukturalno osnovane estetike, kakršne najdemo že pri praškem lingvističnem krožku v 30., kjer je lingvistika temeljni model strukturalnega raziskovanja estetike, kot jo razvija Mukařovský, postanejo prek Jermana prepoznavni tudi pri nas) pospremi najprej t. i. performativni, nato pa še postmodernistični slikovni oz. vizualni obrat (vpliv t. i. ameriške paradigme vizualne kulture, ki jo v slovensko disciplinsko estetiko skuša med prvimi vključiti Erjavca); v polju filozofije kulture se precej razpravlja tudi o t. i. »estetskem obratu« (Welsch), ki je z vidika »demonškega estetskega« poglobljeno reflektiran tudi v slovenski estetiški misli (Strehovec). Veliki kulturni preobrat močno odzvanja v sami disciplinski estetiki, kar izpostavi na primer italijanski estetik Mario Perniola, čigar delo je znano tudi domačim študentom filozofije (Kreft). Perniola razmišlja o kulturnem preobratu estetike v 60. skozi njeno spoprijemanje s politiko, mediji, skepticizmom in komunikacijo; spregovori pa tudi o »fiziološkem obratu«, ki se pridruži drugim preobratom – političnemu, medijskemu, skeptičnemu in komunikacijskemu – ter jih pretvarja v nekaj, kar je izziv sodobni estetiki doma in po svetu.

## Ključni pojmi in kontekstualizacija

– **Estetsko:** V svetu umetnosti je danes pospešeno na delu izgon estetskega v smislu lepega, sublimnega ipd. kot ostankov t. i. estetskega režima umetnosti. O lepem se v domeni »kritične teorije« in filozofije kulture razpravlja kvečjemu kot o ključni razsežnosti blaga, ki zapeljuje čute, kot o sredstvu njegove komercialne uspešnosti; medtem ko lepo v sodobni umetnosti, kot poudari sodobni fran-

coski kustos in teoretik, utemeljitelj t. i. relacijske estetike, Nicolas Bourriaud, velja za kliše in je kot tako lahko le še stranski učinek nekega umetniškega projekta/procesa. Z vidika zgodovinske geneze estetiških pojmov (in pojmi so tisto, s čimer operira filozofska estetika) sta se lepo in estetsko sprva prekrivala (ključni obrat tukaj prispeva Hegel, namreč od estetike kot refleksije čutnega in – tudi naravno – lepega, k estetiki kot filozofiji umetnosti), vendar je dobro poudariti, da sta estetika in estetsko eno, množica mainstreamovskih estetizacij in območja estetizirane profane kulture pa nekaj drugega. Postmodernizem se osvobaja avantgardne realizacije različnih samolastnih kriterijev in strategij izbora sredstev, ko zavrača programatično ciljnost in osmišljanje estetskega. S tem se sicer ne odpoveduje tudi možnim estetsko radikalnim pozam s prevzemanjem številnih avantgardnih postopkov, vendar so te zaradi izgube poslanstva (napredek, revolucioniranje družbe), kot ugotavlja Lev Kreft, samo še taktike ali sledovi nekdanjih strategij, ki se izgubljajo v ambivalenci, »nerazrešljivi uganki«.

– **Od estetske funkcije k estetski strategiji (umetnost, estetsko in politično):** Po Strehovcu je za avantgardo vselej znčilen neki »več« in neki »manj« umetnosti: »več« se kaže v potrebi po prenosu estetske kreativnosti tudi na neumetniški svet, medtem ko »manj« pomeni, da so umetniške in čisto estetske funkcije učinkovite le, če so v dopolnilo političnim, ekološkim, pedagoškim in etičnim učinkovanjem. Ena od konsekvenc je bližina umetniške avantgarde tistim, pogosto spornim in protislovnim procesom, ki jih označujemo z imeni politizacija, pedagogizacija, ekolo-gizacija, tehnifikacija in scifikacija umetnosti. Najpomembnejši, a tudi najbolj sporen je proces politizacije umetnosti, ki je doživel že številne obsodbe (Benjamin), a tudi odobravanja. Poseben primer so tu poskusi samokontekstualizacije, samohistorizacije, celo samoinstitutionalizacije gibanja *NSK*, ki deluje v območju med umetnostjo in politiko. Pri tem gibanje v času svojega vzpona v 80. črpa tako pri avantgardni ikonografiji kot tudi totalitarni ideologiji, kar definira njegovo umetniško, metodološko in filozofsko prakso kot retrogardistično slovensko avantgardo oz. t. i. retro(avant)gardo. Na splošno za zgodovinsko avantgardo velja zahteva po emancipaciji umetniške prakse od kriterijev kvalitete, tradicije, okusa, obrtniške spretnosti, pa tudi od kakršnekoli kontrole s strani gledalca ali kritika. Cilj celotne avantgardne umetniške strategije je potrošniku umetnosti odvzeti njegovo neodvisno, zunanjo, udobno pozicijo tako, da postane vpleten v produkcijo umetniškega dela prek estetskega šoka ali skozi transformacijo njegovih vsakdanjih okoliščin. Še zlasti vsebinsko, ideološko orientirana umetnost je vzgojila nezaupanje do čisto estetskih formalnih kriterijev kot ključne značilnosti večinskega toka zahodne moder(nistič)ne umetnosti, posledica česar je tudi družbena in *umetniško in/ali estetska strateška* aplikacija že znanih oblik iz zgodovinskega arzenala umetnosti (t. i. *retroprincip* pri *NSK*) in podobja popularne vizualne kulture, pri čemer je posebna pozornost namenjena mehanizmu takšne rabe. Poleg gibanja *NSK* je posebej zgovoren primer za učinkovanje estetskih strategij v sodobni slovenski umetnosti tudi delo umetniškega tandem Eclipse, ki se osredotoča na telo ženske umetnice in njegove estetske strategije, da bi z njihovim posredovanjem omogočil kritični (v) pogled v posamezne pereče vidike sodobne družbene stvarnosti.

V vsakem primeru je, če na kratko povzamem, *estetska strategija* – za razliko od avtopoetične, vase zaobrnjene *estetske funkcije* – vselej usmerjena k zunanjemu cilju, ki presega svet umetnosti. Kot taka je lahko pripeta na neko ideologijo, politiko, propagando, ekonomsko logiko trženja ipd. Vidik, ki nas tukaj posebej zanima, pa je estetska strategija kot način izrabe estetskega v umetnosti za vzpostavitev

kritičnega (v) pogleda gledalca s posredovanjem estetskega (psihofizičnega) izkustva, kar postane očitno ob najbolj značilnih modelih in primerih (*NSK, Eclipse*).

Nadaljnja refleksija strateškosti umetniških postopkov razpozna odmikanje sodobnih umetniških praks od zgodovinskoavangardnih tematizacij razmerja med umetnostjo, estetiko in politikom. Po eni strani gre za drugačne naveze estetskega in političnega, ki slednjič eksplicitno terjajo etično preizpraševanje, po drugi pa za odmik od afirmacij avtonomnosti umetnostnega polja in s tem povezanega primata kritične diskurzivnosti v prid iskanju vedno novih strategij samoartikulacije, samo(re) prezentacije, samoinstitucionalizacije in drugih načinov strateškega in taktičnega vpenjanja v kompleksno ekonomsko-politično logiko globalizacije (umetnost sodelovanja, estetika spoznavnega kartiranja, itd.). Obe tendenci pa s svojo novo artikulacijo političnega in estetskega bistveno prispevata k razumevanju sesutja estetskega režima umetnosti, katerega začetki sicer segajo k zgodovinski avangardi, a vendarle puščajo nekatere njegove vidike nedotaknjene vse do sodobnosti.

#### Strategije zasnavljanja novih prostorov umetnosti in kulture: estetika, poetika, politika

Pri nadaljnji obravnavi posameznih vidikov vizualnega in podobe je potrebno slediti tistim premikom, katerih posledice so pomembne za dojemanje uporabe estetskega pri strateškem samopozicioniranju umetniških praks v vse

bolj heterogenih prostorih sodobne (vizualne) umetnosti in kulture.

Prostorom umetnosti se lahko refleksijsko učinkovito približamo s prizorišča vida, tj. z vidika podobe, medija in telesa. Preizpraševanje podob telesa in intermedijalnosti nas vodi k prostorom strateškega uprizarjanja subjektivnosti oziroma k poetikam in performativnim identitetnim politikam umetniških samouprizarjanj (radikalne, marginalne subjektivitete) in s tem povezanih zasnavljanj alternativnih oziroma opozicijskih vmesnih prostorov umetnosti in kulture.

#### Postestetska umetnost: umetniške strategije prehajanja teritorijev, participacije in komunikacije; umetniške raziskave življenjskih oblik

Zaradi množičnega razmaha t. i. postestetske umetnosti v sodobnosti (ki se močno ujema s procesi prehajanja vizualnih umetnosti od zaključenih objektov v odprte, pretočne prostorske, urbane situacije in relacije v družbenem polju ter v t. i. intermedijske umetniške prakse) se zastavlja vprašanje, kako nam zapletena struktura umetniškega dela lahko ponuja analogijo z načinom, po katerem naj kot proučevalci umetnosti in kulture tako z antropološkega kot tudi filozofskoestetskega in ne nazadnje družbenopolitičnega vidika sooblikujemo to kulturo. Vire za analogijo med kulturami in umetniškimi deli lahko odkrivamo že v Burkhardtovi obravnavi države kot umetniškega dela. S preobratom znamenite Wittgensteinove izjave pomeni predstavljati si

obliko življenja isto kot predstavljati si jezik, pri čemer je z jezikom mišljen bolj sistem predstav kot sistem rab (ali pa moramo sistem rab po Dantu razumeti kot niz simbolov, prek katerih pripadniki neke kulture živimo svoj način predstavljanja sveta). Da bi izoblikovali predstavo o »humanem«, »političnem«, »estetskem« itd., zaradi dejstva, da je naša udeležnost v določenih življenjskih oblikah njen predpogoj, pa lahko dobimo pomembne smernice tudi od struktur, ki so že postale predmet obravnave filozofije umetnosti in kulture v navezavi s sodobno politično mislijo.

Tako se filozofska refleksija slednjič osredotoča na umetniško rokovanje z življenjskimi oblikami, kakršnemu smo priče zlasti pri mlajši generaciji slovenskih umetnikov na liniji, ki teče od multimedijskih raziskav najmanjših enot biološkega/golega življenja (Tratnik), likovnih analogij z naravnimi biofizikalnimi in življenjskimi procesi (Berlot), prek primera kompleksne tehnološko podprte bivalne enote (Peljhan), nadalje prek interdisciplinarnih raziskav getoiziranih območij visokorazvitega urbanega sveta v sodobnosti (Hrvatini/Senk) do vzpostavljanja umetniških platform, ki spodbujajo artikulacijo alternativnih življenjskih oblik prek raznoterih načinov zabrisovanja meja med svetom umetnosti in vsakdanjo življenjsko stvarnostjo (Pogačnik, Potrč, Pogačar Pivka/Zorman, Lovšin idr.). Tovrstni umetniški projekti s svojimi strategijami pomembno prispevajo k zahtevam po reartikulaciji estetskega in političnega skozi prehajanje teritorijev umetnosti, (biotehnoloških) znanosti, nove medijske

tehnologije in vsakdanje stvarnosti.

#### Od disciplinskega očesa k atletiki očesa, politiki zaznavanja in novi delitvi čutnega

Slednjič je potrebno preizprašati še tiste epistemične in družbenopolitične premike, ki so temeljnega pomena za (samo)pozicioniranje filozofske refleksije (afirmacija singularnosti in/ali »rojenje multitudine«; aktualizacija »materialne religije čutnega« itd.) v razmerju do sodobnih umetniških praks. Posebej pomembne so možne naveze estetike na politično filozofijo ter filozofijo čutenja in zaznave oziroma zamisel o estetiki kot novi filozofiji *aisthesis*. Pri tem je v igri refleksija politizacije estetskega skozi novo delitev čutnega in artikulacijo politike zaznave, ki prinaša demokratizacijo estetskih elementov sodobnega umetniškega izraza.

Mojca Puncer je filozofinja, ki pripravlja doktorat na Univerzi v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

## ZGODOVINA

Ivana Marjanovič

## KRITIČNO BRANJE

Knjiga *Konceptualni umetniki in pomen njihovih umetniških del danes* je nastala na podlagi simpozija, ki sta ga zasnovali in organizirali Marina Gržinič in Alenka Domjan, potekal pa je novembra 2006 v Centru sodobnih umetnosti v Celju. Sestavljajo jo prispevki dvanajstih avtoric in avtorjev, in sicer Ksenije Berk, Silvie Eiblmayr, Marine Gržinič, Kristijana Lukiča, Antonije Majača, Zorana Pantelića, Zsolta Petrányija, Nataše Petrešin, Marka Pogačnika, Walterja Seidla, Branke Stipančič in Kataline Timar. Zbirka esejev je zelo pomembna za (re)interpretacijo, re-kontekstualizacijo in ponovno ovrednotenje konceptualne umetnosti Srednje, Vzhodne in Jugovzhodne Evrope, ki se je znašla v primežu globalnega kapitalizma.

Uvodoma Gržiničeva izpostavi dve ključni vprašanji. Poudari »zahtevo po politiki interpretacije konceptualne umetnosti« in se sprašuje, kakšno je njeno mesto v »spremenjenih družbenih, ekonomskih in političnih konstelacijah globalnega kapitalizma«.

Prvo vprašanje se torej nanaša na nesposobnost in kratkovidnost domačih (vzhodnih) umetniških institucij, ki vse do danes niso pokazale zanimanja, da bi se konceptualna umetnost analizirala, ovrednotila in interpretirala, preden to stori Zahod, ki si je konec devetdesetih let minulega stoletja začel prilaščati zgodovino Vzhoda. V drugem pa avtorica opozarja na »(popolno) privatizacijo javne sfere umetnosti in kulture, socialnega in političnega«, kakor tudi na kolonizacijo vzhodnega umetniškega in kulturnega prostora. Ta se izraža v številnih razstavah t. i. »balkanske umetnosti«, ki se pripravljajo na Zahodu, in v znanih zbirkah konceptualne umetnosti, ki so v lasti zahodnoevropskih bank in zavarovalniških družb.

Vse to kaže, da je vzhodna konceptualna umetnost dobra naložba za zahodne kolonialne države, ki so zaradi neobstoječega umetniškega

trga na Vzhodu vdrle v še nezapolnjen prostor, kjer lahko postavljajo svoja pravila in cene.

Ta podjetja vidijo v vzhodnem ozemlju nov trg, kjer lahko širijo svoje dejavnosti, in to prav prek naložb v umetnost in kulturo.

Z vzpostavljanjem in vzdrževanjem lastnega interpretacijskega aparata, ki skrbi za ustvarjene zbirke (prek knjig, simpozijev, revij, konferenc), lahko ti zbiratelji neposredno vplivajo na umetniški trg in s tem večajo vrednost svojih naložb. Posebej problematično pa se zdi – kakor poudarja Gržiničeva – da so vzhodnoevropski umetniški strokovnjaki iz tega procesa skoraj povsem izključeni. Kljub njihovim precejšnjim prizadevanjem za interpretacijo vzhodne konceptualne umetnosti, pa ostaja diskurz v zvezi z njo na globalni ravni komaj opazen.

V nadaljevanju bom predstavila eseje iz omenjene knjige in poskušala poiskati rdečo nit z uvodoma predstavljeno problematiko, hkrati pa bom izpostavila tista stališča, ki se mi zdijo pomembna in problematična.

Naj poudarim, da nekateri eseji ne ponujajo ustreznega razmisleka o ključnih vprašanjih, ki jih je zastavila Gržiničeva. To je še posebej opaziti v besedilih Silvie Eiblmayr, Walterja Seidla in Branke Stipančič, ki so povezani z zbirko *Kontakt* skupine Erste Bank bodisi kot njeni kuratorji ali člani Svetovalnega odbora, ki odloča, v katera umetniška dela je vredno vlagati. Skratka, v svojih esejih so avtorji predstavili umetnike, ki so zastopani prav v tej zbirki. Zato se v kontekstu te knjige zdi pomembno poudariti stališča tistih, ki obravnavajo stičišče med konceptualno umetnostjo in kapitalom oziroma so v to neposredno vpleteni, nasprotno pa tega ne reflektirajo, kritizirajo, analizirajo in komentirajo. Kako dejstvo, da so ti strokovnjaki v službi velikih zbirateljskih podjetij, vpliva na njihovo splošno kuratorsko in teoretsko delo? Kakšne posledice ima za umetnost dejstvo, da so prav

ta podjetja tista, ki pišejo zgodovino umetnosti v skladu z lastnimi tržnimi interesi? Kaj pomeni, če je umetnik zastopan v zbirki take korporacije? Kakšne učinke ima ta dejavnost na njegovo umetniško prakso?

V svojem eseju Walter Seidl predstavi raznolikost performativnih gest nekaterih umetniških del omenjene zbirke in medsebojno prepletenost del umetnikov različnih generacij in držav. Uvodoma nas seznanja z umetniško politiko skupine Erste Bank, z njenimi interesi in cilji in nadaljuje z zanimivo analizo strategij, ki so jih trije umetniki (Ion Grigorescu, Július Koller in Jiří Kovanda) uporabljali v svojih performansih. Ti so delovali v izredno restriktivnem socialističnem javnem prostoru Češkoslovaške in Romunije. Na koncu avtor predstavi dela sodobnega slovaškega umetnika Romana Ondáka, ki se med drugim ukvarja z današnjimi kulturnimi politikami, ki ne kažejo nobenega zanimanja za sodobno umetnost.

Branka Stipančič piše o umetniškem delovanju Josipa Vaništea, ustanovitelja in člana skupine *Gorgona*. Zanimivo se zdi predvsem to, da omeni fotografsko delo *The artist at the Crime Scene* (Umetnik na kraju zločina), vendar ga ne analizira podrobneje. Zakaj umetnik pravzaprav vidi neko okoliščino kot kraj zločina? Ob upoštevanju, kakšna je percepcija konceptualne umetnosti na Hrvaškem in da so dela skupine *Gorgona* vključena v zbirko Erste Bank, bi se bilo morda na tem mestu smiselno vrniti k samemu uvodu knjige, kjer Gržiničeva na vprašanje, kam so izginili konceptualni umetniki, odgovori, da so ti izginili »nekam med notranjo evakuacijo in zunanjo razprodajo«.

Silvia Eiblmayr je edina, ki ne predstavi umetnika iz Vzhodne Evrope, temveč analizira tri zgodnja dela avstrijske umetnice VALIE EXPORT (*Split Reality, Facing a Family* in *Body Sign Action*), v katerih je ta prek analize medijev kritizirala

druga družba, pri tem pa se posluževala lastnega telesa in t. i. »razširjenih medijev«. Tako v kontekstu te knjige kot širšem kontekstu sodobne kulture in družbe sta stališči, ki ju zavzemata umetnik in teoretik, zelo pomembni, saj izpostavljata osnovno definicijo družbenega spola, moči in družbe nasploh. Tematike, kot so množični mediji, sistemi reprezentacije, feminizem, s katerimi se je v šestdesetih letih minulega stoletja ukvarjala VALIE EXPORT, so še danes aktualne.

Katalin Timar prav tako obravnava feministična vprašanja, vendar v popolnoma drugačnem kontekstu socialistične in post-socialistične Madžarske. Svoj esej začne s komentarjem in analizo dveh mednarodnih razstav o konceptualni umetnosti (obe je kokuriral Madžar Laszlo Beke), ki sta simptomatična primera moške dominantnosti v prostoru reprezentacije in umetniške interpretacije na Madžarskem, kakor tudi v Vzhodni Evropi. Timarjeva poudarja, da so druge pozicije – kot je denimo feministična – povsem izključene in predlaga feministično branje, ki ponuja drugačno gledišče na dela, ki jih je analiziral Beke. Obenem kritizira sodobno interpretacijo vzhodnoevropske konceptualne umetnosti, ki slednjo vztrajno pojmuje kot ekskluzivno subverzivno; po njenem mnenju je taka interpretacija preveč ozkogledna. Poleg tega načenna zelo pomembno tematiko, in sicer sodoben – najpogosteje konzervativen – postfeminističen diskurz, ki se neposredno naslanja na socialistični hipokritski pristop k feminizmu in se sklicuje na ženske pravice (saj vendarle vemo, da je enakost med spoloma v socializmu obstajala samo na papirju, nikakor pa ne v vsakdanjem življenju).

Kakor Timarjeva tudi Antonija Majača uporablja termin »umetniški aktivizem«, vendar se sprašuje, ali je bil v socialistični ureditvi aktivizem sploh mogoč. Analizira nekatere novoumetniške prakse na Hrvaškem (avtorje, kot so »Sku-

pina šestih (umetnikov)«, Tomislav Gotovac in Sanja Iveković) in njihove kamuflažne taktike, ki prevzemajo komunistično folkloro. Projekti, ki nastanejo na tej podlagi, si prizadevajo za poosebljanje govora pri vstopu v javni prostor ter za javno razpravo in raziskovanje meja »svobode govora« znotraj »liberalnega« režima komunistične Jugoslavije in njene kolektivne diktature. Pomemben dejavnik, ki postavlja jugoslovanske umetnike v določenih obdobjih njihove zgodovine v nekoliko drugačen položaj v primerjavi z umetniki iz drugih socialističnih držav, je absurdnost njihovega »privilegirane« položaja, čeprav so veljali za marginalne in individualistične tudi tedaj, ko so nekatere vladne ustanove podpirale njihovo dejavnost.

Marko Pogačnik, soustanovitelj slovenske umetniške skupine OHO, izpostavi dve izredno pomembni vprašanji. Prvo se nanaša na spremembo umetniške prakse skupine OHO v spiritualno prakso ali »transcendentalni konceptualizem«, kot ga je poimenoval umetnostni zgodovinar Tomaž Brejc. Pogačnik namreč trdi, da je bilo obdobje ustvarjanja skupine OHO med šestdesetimi in sedemdesetimi leti minulega stoletja spregledano zaradi pragmatizma in racionalizma umetniške kritike in uveljavljene konceptualne umetnosti. Drugo vprašanje pa se dotika »meril profesionalnosti v sferi konceptualne umetnosti«, ki jih je znan ameriški konceptualni umetnik Walter de Maria predstavil članom skupine OHO med obiskom v Ljubljani. Toda ti so se odločili za »neprofesionalnost« in iskanje drugih možnosti umetniškega ustvarjanja v okviru kapitalizma. Pogačnik se sklicuje na umetniški trg in ironično primerja umetniško profesionalnost z umetniškim menedžerstvom. Omenjena anekdota ovrže splošno zelo razširjen mit in razkriva ključno dejstvo, da je kapitalizem od nekdanjih del konceptualne umetnosti.

V svojem eseju Ksenija Berk podrobno analizira prav ta primer. Svojo interpretacijo začne z zgodbo o Sethu Siegelau, znanem newyorškem trgovcu z umetninami, kuratorju in sve-tovalcu iz šestdesetih let minulega stoletja ter nadaljuje z analizo bančnih in zavarovalniških

zbirk. Analizira aspekt konceptualne umetnosti, ki naj bi bil v nasprotju z izvorno idejo konceptualne umetnosti (da bi se umetnost osvobodila odvisnosti od trga), in ki je v večji meri izvzet iz širšega konteksta sodobnih interpretacij konceptualne umetnosti (namreč aspekt tesne povezave konceptualne umetnosti in kapitalizma). Kakor trdi Berkova, je danes čas, ko se oglaševanje, reklame in množični mediji, ki določajo smernice sodobne umetnosti, uporabljajo za širjenje umetniških idej in promocijo sodobne umetnosti. Obenem omenja preobrazbo umetniškega trga od modernega, ki je temeljil na zasebnem zbirateljstvu, k trgu v času globalizacije, ki se je začel oblikovati v osemdesetih letih minulega stoletja in temelji na zbirkah velikih podjetij in sponzoriranju umetnosti. Avtorica prav tako izpostavlja kolonizacijo sodobne umetnosti in »odstranitev« umetniških del iz držav, v katerih so nastale. Na tem mestu velja poudariti, da ne gre za nov pojav, temveč za preobrazbo že vzpostavljenega stanja, saj se umetniška dela jemljejo državi njihovega nastanka že od kar obstajajo muzeji. Vprašanje, ki se avtorici zastavlja, pa je: »... kaj se bo zgodilo z umetnostjo, ko teh ne bo več?«

Vprašanje bi lahko ponovno zastavili takole: ali postajajo novi muzeji, torej banke in zavarovalnice, nasledniki državnih muzejev, oziroma bodo prevzeli funkcijo le-teh?

Berkova zaključuje, da velika podjetja danes nimajo v rokah le umetniških del, temveč tudi lasten interpretacijski aparat, vključno z umetniškimi kritiki in teoretiki. Da bi se porušili mehanizmi, v okviru katerih deluje umetnost danes, je po mnenju Berkove potrebno uporabiti nova orodja: zateči se je treba k teoriji ekonomije s posebnim poudarkom na marketingu, oglaševanju in k politični teoriji.

Berk, Gržinič, Lukič, Majača, Pantelič in Pogačnik obravnavajo izostanek umetniškega sistema v Vzhodni Evropi in posledice tega za konceptualno umetnost, hkrati pa izpostavijo nesposobnost lokalnih kuratorjev, kritikov in umetniških institucij (ta izhaja iz njihovega pomanjkanja znanja in zanimanja), da bi priznali

pomen konceptualne umetnosti in zgradili potrebne interpretacijske mehanizme in metode.

Nataša Petrešin analizira pojem institucionalne kritike, kot so jo definirali zahodni konceptualni umetniki, in se sprašuje, ali taka institucionalna kritika obstaja tudi na Vzhodu. Avtorica namreč trdi, da zaradi neobstoja umetniškega sistema, ki bi skrbel za historizacijo, arhiviranje, dokumentiranje, interpretacijo in širjenje konceptualne umetnosti, umetniki na Vzhodu niso kritizirali totalitarnih umetniških institucij (kajti odprta kritika sistemov je bila prepovedana), temveč so iskali drugačne možnosti, da bi se kljub manjkajočim umetniškim mehanizmom lahko uveljavili. Ta postopek Petrešinova imenuje »konstruktivni ali korektivni pristop« in ga prepozna v dveh praksah: samohistorizaciji (umetniki, ki so istočasno delali umetnost in o njej pisali) in samoinstitucionalizaciji (umetniki, ki so vodili samoorganizirane institucije). Med drugim Petrešinova navaja kot primer samohistorizacije projekt *East Art Map*, ki ga je realizirala slovenska umetniška skupina IRWIN. Ob tem velja termin »samohistorizacija« razčleniti kot individualno samohistorizacijo in kolektivno samohistorizacijo. Obstaja namreč velika razlika med individualno samohistorizacijo Dimitrija Bašičevića Mangelosa, ki je pisal o svoji lastni umetniški praksi, in kolektivno samohistorizacijo, ki jo lahko vidimo v projektu *East Art Map*. V vzhodni umetniški mapi je IRWIN prek sodelovanja s številnimi strokovnjaki iz Vzhodne Evrope ustvaril platformo za interpretacijo vzhodne umetnosti.

Naj kot protiutež trditvi Peteršinove dodam, da je treba nekatere druge projekte, kot sta denimo *International Exhibition of Modern Art – Armory Show* in *The Last Futurist Exhibition* (pri obeh razstavah gre za ponovno uprizorjanje in rekonstrukcijo del mednarodne avantgardne umetnosti) vendarle razumeti kot odprto institucionalno kritiko, ki je bila – kar je še toliko bolj pomembno – usmerjena prav proti globalni instituciji moderne in sodobne umetnosti. *International Exhibition of Modern Art – Armory Show* in *The Last Futurist Exhibition* sta bila v osemdesetih letih minulega stoletja predstavljena v Beogradu in Ljubljani, obe razstavi pa je realiziral Kazimir Malevič iz Beograda.

Zsolt Petrányi analizira uporabo fotografije v umetnosti nekoč in danes in razvoj konceptualne umetnosti na Madžarskem, vendar se pri tem osredotoči samo na medij fotografije. Avtor izpostavi vzporednice med tremi generacijami umetnikov in primerja njihove pristope, na podlagi te primerjave pa poskuša razložiti današnjo popularizacijo konceptualizma. Za analizo enega samega medija se je odločil zato, ker je »... v mediju fotografije mogoče razbrati mnoga vprašanja, ki jih načena sodobna umetnost...« in ker meni, da je na ta način mogoče podrobneje analizirati značilnosti konceptualnih pristopov. Sama taki metodi nasprotujem, ker se konceptualna umetnost v svoji osnovi nikoli ni omejevala na en sam medij in se s takim pristopom kvečjemu izgubijo mnogi pomembni vidiki te vrste umetnosti (npr. pomen koncepta, kjer medij in forma kot taka nista pomembna, ampak njena politična razsežnost in tako dalje). Nenazadnje je tudi avtor sam prekršil lastna pravila s tem, ko je uvedel drug medij (besedilo), da bi analiziral fotografijo, in spregledal še mnoge druge pomembne vidike konceptualne umetniške fotografije, kot je denimo njena povezanost s performansom.

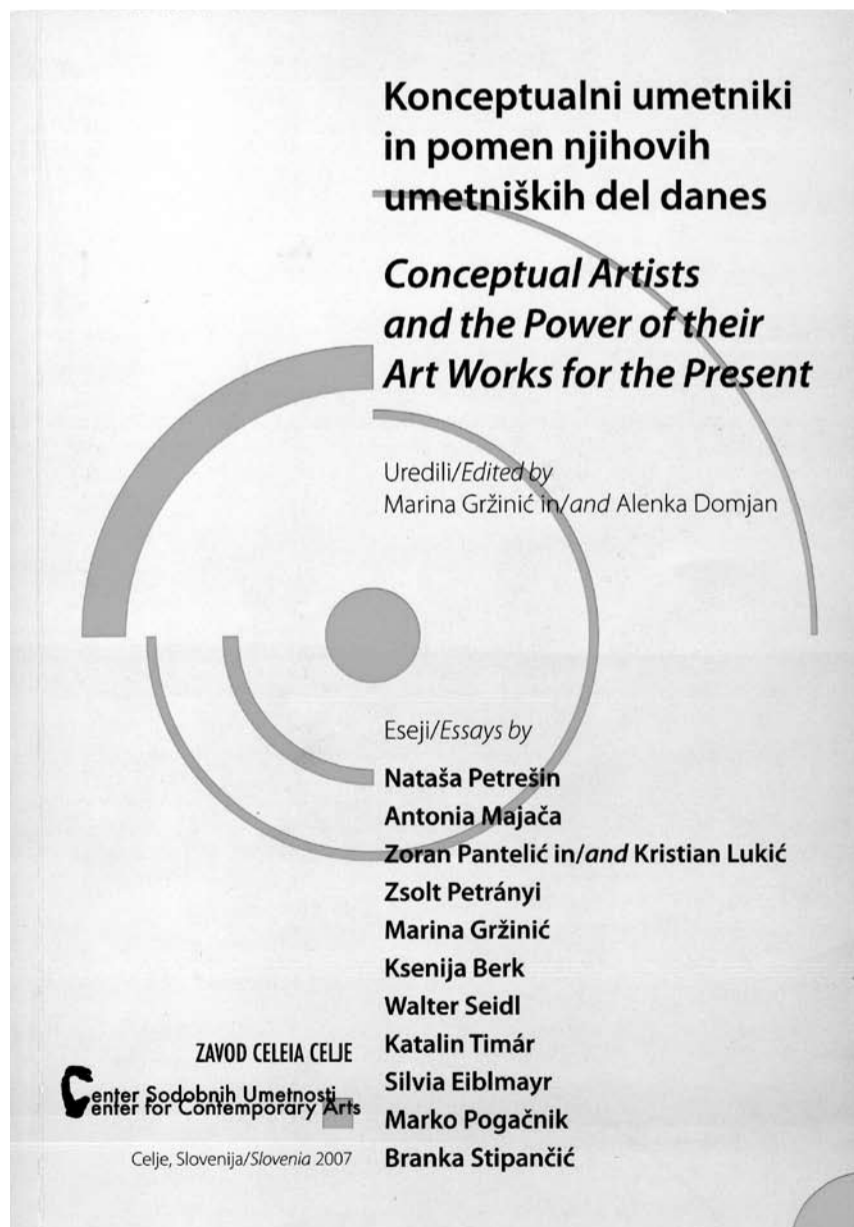
Esej Kristijana Lukića in Zorana Pantelića, v katerem predstavita neoavantgardno gibanje šestdesetih in sedemdesetih let minulega stoletja v Novem Sadu, odpira nov pogled na konceptualno umetniško sceno nekdanje Jugoslavije. Poleg nekaterih umetnikov (J. Denegri, M. Šuvaković), ki so se ukvarjali s konceptualno umetniško sceno Novega Sada, je bila skupina, združena pod okriljem Študentskega kulturnega centra v Beogradu, tista, ki je obvladovala javni diskurz konceptualne umetnosti v Srbiji. Avtorja namreč pojasnita, da so ti konceptualni umetniki delovali politično in kritično znotraj državnih kulturnih in mladinskih poglavitnih institucij, vse dokler se oblasti komunistične Jugoslavije niso začele odzivati nanje. V tem eseju in eseju Majačeve je opaziti, da je bilo v Jugoslaviji (v nasprotju z državami Vzhodnega bloka) v določenem obdobju v javnosti mogoče delovati kritično in politično. V povezavi z vprašanji, ki jih odpira simpozij, avtorja povezuje pristop iz sedemdesetih let minulega

stoletja, ki je temeljil na uporabi razširjenih medijev, in pristop s konca devetdesetih, ki je temeljil na uporabi novih medijev, z neoavantgardističnimi gibanji v Novem Sadu in s pobudo *New Media Center\_kuda.org*, ki sta jo sama ustanovila. Podobnosti med tema dvema praksama vidita v strategiji do tržnega gospodarstva in proizvodnega sistema ter njegove povezanosti z umetnostjo. Danes, v kontekstu neoliberalnega informacijskega kapitalizma, umetniška dela niso samo blago, temveč gre predvsem za komodifikacijo idej, ki je predmet današnje kritike. Sklicujoč se na Negrija in Hardta, avtorja v zaključku predlagata enega izmed možnih prihodnjih razpletov: »Če tvori-ta temeljno moč informacijskega kapitalizma biomoč in omrežje, to pomeni tudi ogromno možnost za spremembe in zagotovo za novo umetniško prakso.«

Marina Gržinič analizira intervencijo skupine IRWIN v delo skupine OHO, ki izhaja iz obdobja materializma, kakor ga sama poimenuje. Materializem skupine OHO predstavlja obdobje njihove dejavnosti, ki se je odvijala v šestdesetih in v začetku sedemdesetih let minulega stoletja, preden se je njihova umetniška praksa spremenila pod vplivom duhovnih praks, ki jih avtorica označi kot obdobje idealizma skupine OHO. Takratne intervencije skupine OHO pa bere v kontekstu »konkretne utopije«, ki je ne gre razumeti kot iluzijo, temveč kot možnost pogleda, usmeritve in ideje, kako pristopiti k prihodnosti. Gržiničeva namreč trdi, da dela IRWIN-OHO niso nadaljevanje, udejanjanje neudejanjenega. Nasprotno, pomenijo nov začetek in pobudo, ki ponuja drugačno kontekstualizacijo skupine OHO in vlogo sodobne umetnosti danes. Kot je zapisala: »IRWIN opravi vrnitev natanko k tisti odločilni sili v prostoru in času, ki je skupini OHO preprečila, da bi udejanjila svoja dela in na novo uporabi to silo na tistem mestu, ki označuje njeno razcepljeno identiteto.« Sklicujoč se na Badiouja, je avtorica zapisala, da so dela IRWIN-OHO destrukcije, destrukcija pa pomeni zasok, ki omogoča naddoločitev določitve in premesti obstoječi prostor, ki je bil skupini OHO odrejen v zgodovini umetnosti. To nas znova napotuje na Pogačnika, ki govori o prezrtju »obdobja transcendentnega konceptualizma« (»idealizma« po Gržiničevi) skupine OHO. Gržiničeva izpostavlja pomen prekinitve, ki se je zgodila v delovanju skupine OHO, saj je prav ta omogočila delitev njihovega delovanja na dve obdobji. »IRWIN je izbral in vnovič predstavil tista dela skupine OHO, ki omogočajo, da danes razmišljamo o njej kot o nečem deljivem.« Zanimivo bi bilo še podrobneje raziskati antagonizem, do katerega je prišlo pri analizi del skupine OHO po obdobju, s katerim se ukvarja IRWIN, in ki ga v tej knjigi Gržiničeva in Pogačnik postavita v polje nove interpretacije.

Za konec naj poudarim, da četudi vsi povabljeni avtorji niso v celoti obravnavali vprašanj, ki jih je načela Gržiničeva, je knjiga *Konceptualni umetniki in pomen njihovih umetniških del danes* pomemben prispevek k pobudi za reinterpretacijo, rekonkretizacijo in ponovno ovrednotenje konceptualne umetnosti v Srednji, Vzhodni in Jugovzhodni Evropi in za dekontaminacijo umetnosti nasploh (pa čeprav ta zamisel zveni še tako utopično). Morda bi bila moja kritika knjige drugačna, če bi mi – bralci – imeli priložnost prebrati transkript pogovorov, ki so potekali med simpozijem in ki zaradi pomanjkanja finančnih sredstev niso bili vključeni v knjigo. Nedvomno bi to bilo zanimivo branje zaradi nasprotujočih si pozicij piscev prispevkov in njihove vključenosti ali ne vključenosti v privatizacijske procese konceptualne umetnosti.

www.kontekstgalerija.org  
Ivana Marjanović v sodelovanju z Vido Knežević vodi in ureja program galerije KONTEKST v Beogradu. Živi in dela v Beogradu in na Dunaju. Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.



*Konceptualni umetniki in pomen njihovih umetniških del danes*  
Knjigo sta uredili Marina Gržinič in Alenka Domjan  
Založil Zavod Celeia Celje-Center sodobnih umetnosti, Galerija sodobne umetnosti  
Celje, 2007, Slovenija

## Sebastjan Leban SISTEMI MOČI

Sistemi moči so točno določene entitete, ki krojijo in upravljajo vse segmente sodobne realnosti. Njihovo vladanje je odvisno od moči in nadzora, ki so ga prek posameznega specifičnega sistema zmožni sproducirati.

Sistemi moči se konstantno nadgrajujejo do stopnje, ki onemogoča njihovo določitev in lokalizacijo; ne gre torej za en sam sistem moči (zaradi decentralizacije in globalizacije), ampak za lokalne, nacionalne in mednarodne mrežne sisteme moči. Ti niso abstraktna figura nadvlade, ampak se v njihovem ozadju vedno nahaja določen subjekt ali skupina, ki je v privilegiranim položaju izvajanja moči nad ostalimi. Gre za peščico elitnežev/oligarhov, ki vladajo svetu na kolonialistični/imperialistični način, seveda z nepogrešljivo dozo aristokratskosti, pod pretezo, da je to logična posledica demokracije, ki jo Rancière primerja z ustrojem države, ki je elitistično naravnana in, kot navaja, »neizogibno pozabljen oblika oligarhičnega stanja«. <sup>1</sup> Iz tega lahko sklepamo, da je oligarhija prisotna že od nekdanj in da gre v zgodovini človeštva že od vedno za nadvlado določenega subjekta ali skupin nad drugimi subjekti ali skupinami. Obstajata dve možni razlagi njihove konstantne vzpostavitve: prva, da gre za neke vrste kontinuiteto, ki se prenaša iz roda v rod, ki obstaja že od vedno in ki jo lahko definiramo kot nekaj samoumevnega (da nekdo vlada ali izvršuje moč nad drugim, ker je to njegova pravica) in druga, da se sistem moči razvija neodvisno od vsakega dejavnika in da vsrka vsakogar, ki pri-

de v položaj, da to moč izvaja.

Bourdieu definira simbolno moč kot »obliko moči, ki je podrejena, spremenjena in neprepovna oblika moči a nič manj pomembna, kot ostale oblike moči«. <sup>2</sup> Njen obstoj v polju simbolnega omogoča izvajanje simbolnega nadzora nad posamezniki, realni moči pa omogoča njeno nemoteno vzpostavitev.

Prav tako se določen sistem moči nahaja v strukturi umetniškega sistema. Ta je pravzaprav tisti, ki skrbi, da se obstoječa razmerja ohranjajo in da se ohranja tudi ustrezni nadzorni/valorizacijski sistem. Nazoren primer njihove vzpostavitve in delovanja je dogodek, ki se je zgodil poleti (2007) in ki je reklamiran pod imenom *Grand Tour 2007*. <sup>3</sup> V ozadju te propagande se nahaja sistem moči, katerega cilj je ponovno okrepiti simbolno in realno moč stare Evrope in dodatno oplemeniti dosedanje kapitalizacijo izbranih umetniških del. Projekt vključuje združitev štirih gigantov iz evropskega umetniškega sveta: 52. edicijo Beneškega bienala, 38. edicijo Art Basel, Dokumenta 12 in kiparski projekt Münster 07.

Za besedo sodobna umetnost, ki jo vestno uporabljajo v propagandne namene, se skriva njihov realni interes po implementaciji vloženega kapitala in oplemenitju lastnega elitističnega ega. Ta sistem moči uporablja, ali bolje rečeno, zlorablja besedo »sodobna umetnost«, da bi prikriji mašinerijo, ki se skriva za trgovci z umetninami, lastniki umetniških del, izposoje-

valci umetnin, muzeji in galerijami. Razlog njihove združitve ni želja po nadaljnjem razvoju umetnosti, temveč je njihov glavni cilj (ki precej spominja na velika korporacijska združenja) PROFIT. Ta se seveda ne ustvarja samo s prodajo umetniških del, knjig, vstopnic, temveč se je njihova ponudba razširila na nudenje hrane in pijače, nastanitve v hotelih, organizacijo potovanj, itd. Te institucije so postale »Ryan Air umetnosti«, ki kupcu zagotavljajo celostno ponudbo in preko hiperkomodifikacije umetnosti poskušajo prepričati uporabnika teh storitev o izjemnosti in superiornosti njihove ponudbe. V resnici ne gre več za umetnost, temveč za realno vrednost – v kapitalistični terminologiji – DENAR.

Kaj se dogaja na področju sodobne umetnosti v Sloveniji? Če vzamemo pod drobnogled in analiziramo nekaj najpomembnejših dogodkov, nagrad in razstav v okviru sodobne slovenske umetniške scene, lahko hitro opazimo, da so akterji, ki so vanjo vključeni, povečini isti in da iz različnih tako imenovanih neodvisnih lokacij izvajajo svojo moč in kontrolo nad celotnim prostorom. Ta se, kot pravi Bourdieu, vidi v »relaciji moči, ki je po obliki in vsebini odvisna od materialne in simbolne moči, ki se vzpostavljata med vpletenimi institucijami in ki kot pri slovesni izmenjavi daril omogočata akumulacijo simbolne moči«. <sup>4</sup> To seveda izvršujejo na različne načine, kar pomeni, »da se simbolna moč ne nahaja v 'simbolnih sistemih', ki se izražajo v 'moči govora', temveč je prek njega definirana v nekem danem odnosu med izvrševalci moči in tistimi, ki so ji podrejeni«. <sup>5</sup>

Razstava *Vsak človek je lahko kurator* prikazuje izkoriščanje polja simbolnega, skozi katerega se prikrija realno intenco tega dogodka, ki skuša zakriti skrbno selekcioniranje na področju sodobne umetnosti in dati lažen vtis o popolni nevtralnosti Moderne galerije. Da je stvar še bolj obskurna, priča dejstvo, da je bil dogodek propagiran kot nekaj absolutno demokratičnega. Pri tem je seveda potrebno omeniti, da je ta propagandna poteza le fiktivno nevtralne narave, saj Institucija ohranja svoj nadzor skozi pristopno izjavo, ki jo je moral vsak sodelujoči podpisati in v kateri je bilo navedeno, da si Moderna galerija pridržuje pravico do zavrnitve prispelega natečajnega dela brez utemeljitve. Take pristopne izjave so seveda stalna praksa zahodnih institucij, z razliko, da je bil poziv k udeležbi na razstavo *Vsak človek je lahko kurator* namenjen »umetnikom, kustosom, kritikom, študentom, otrokom, delavcem – vsem našim obiskovalcem in vsem drugim, ki jih kakorkoli zanima prihodnost Moderne galerije, da sodelujejo pri njenem preoblikovanju in postanejo člani društva neodvisnih kustosov«. <sup>6</sup> Razlog, zakaj si je Moderna galerija pridržala pravico do zavrnitve, je jasen – ohranitev pozicije moči, kar posledično ohranja pozicijo nadvlade.

Drugi veliki problem je kolateralna posledica dikcije, ki je bila uporabljena v samem naslovu in ki se skozi jezik razstave realno udejanja. To je popolna diskreditacija kuratorske prakse, ki je na tej razstavi zbanalizirana do najbolj primitivne ravni, ki predstavlja kuratorsko prakso zgolj kot selekcioniranje nekaterih všečnih vizualnih podob/objektov brez vsakršnega konteksta, brez vsakršne pozicije in predvsem brez vsakršne kritične analize.

Drugi primer delovanja sistemov moči na slovenski umetniški sceni pripada tistemu polju, za katerim se nahajajo načrtovalci Nacionalnega programa za kulturo 2008-2011. Ta pol, ki je še vedno vezan na modernistično naracijo, na pravo in nadnaravno umetnost, ki ceni le duha avtorja, je tisti glavni krivec za nazadnjaškost slovenskega umetniškega prostora, za pomanjkanje celotne potrebne infrastrukture in za drastično poslabšanje produkcijskih pogojev na področju sodobne umetnosti. Njihova glavna intenca je pravica pridržati si fiktivne vrednostne kriterije (ki so jih seveda sami tudi postavili), da lahko vzdržujejo in krepijo lastne pozicije moči na področju kulture; s temi prid-

žanimi pravicami pa nadzorujejo slovenski prostor in to želijo početi tudi v prihodnje.

Če združimo omenjena primera in povežemo sisteme moči, ki so v ozadju obeh opisanih struktur, dobimo sliko slovenske realnosti. Glede na trenutne trende ne gre izključevati možnosti morebitnega bodočega sodelovanja teh dveh sistemov, saj bosta v boju za lasten obstanek prisiljena stopiti skupaj in ustvariti korporacijsko združenje, ki bo v duhu *Grand Tour 2007* povečalo svojo kulturno ponudbo, utrdilo svojo moč in zaradi potrebe po večanju lastnega kapitala umetnost in kulturo še naprej hiperkomodificiralo, ju spreminjalo v čisto blago.

Strategije, ki jih sistemi moči uporabljajo za svojo vzpostavitev, so jasne: z ustvarjanjem fiktivnih potreb in pravil vršijo simbolni nadzor nad posamezniki, skupinami in nenazadnje nad našo vsakdanjo realnostjo. Njihov namen je konstantna akumulacija in ohranitev moči v poljih realnega in simbolnega, ki jim omogočajo izvajanje nadzora. Torej ključno vprašanje je, kako se lahko spopademo z njimi, vanje interveniramo in jih zrušimo.

Viri

1 Jacques Rancière, »The Rationality of a hatred«: *Hatred of Democracy*, New York 2006, str. 71.

2 Pierre Bourdieu, »Symbolic Power and the Political Field«: *Language & Symbolic Power*, Cambridge 1992, str. 170.

3 [http://www.grandtour2007.com/welcome\\_01\\_en.html](http://www.grandtour2007.com/welcome_01_en.html), marec 2007.

4 Pierre Bourdieu, *Symbolic Power ...*, op. cit., str. 167.

5 Pierre Bourdieu, *Symbolic Power ...*, op. cit., str. 170.

6 <http://www.mg-lj.si/node/55/>, junij 2007.



Foto: Reartikulacija



Staš Kleindienst

## VELIKI TUR SODOBNE UMETNOSTI

Letošnje poletje je med drugim zaznamovala tudi pestra ponudba umetniških prireditev, med katerimi si posebno mesto zasluži iniciativa *Grand Tour 2007*,<sup>1</sup> pri kateri je prišlo do združitve štirih, po trditvah organizatorjev, največjih prireditev v kontekstu sodobne umetnosti: Beneškega bienala, Dokumente, Art Basla ter Skulptur Projekta v Münstru. Vse štiri prireditve so seveda zaščitni znaki glavnega toka sodobne umetnosti, kot jo oglašuje zahodni, kapitalistični svet in letos je prišlo do odločitve, da se organizatorji vseh štirih prireditev združijo in izdelajo program, ki potencialnemu obiskovalcu (*art turistu*) omogoča obisk vseh štirih lokacij v enem paketu, vključujoč nastanitve in prehrano. Že na prvi pogled je vidno, da je *Grand Tour 2007* naslednji korak v komodifikaciji sodobne umetnosti, saj gledalca spreminja v potrošnika, ki umetnost vidi kot spektakel in ne kot kritično orodje. Na ta način lahko sistemi moči v ozadju umetniških prireditev prikrivajo dejanske strategije ohranjanja kulturne nadvlade, pisanja uniformne zgodovine umetnosti ter proizvodnje kapitala v vzdrževanju vrednosti del v njihovi lasti.

Pravzaprav je ena od glavnih strategij *Grand Toura 2007* ravno to, da sodobnemu gledalcu ponudijo možnost prevzeti življenjski slog »umetniškega turista« (*art-turist*), ki vključuje različne aktivnosti z edinim namenom, da njegov način gledanja poenoti z institucionaliziranimi umetniškimi praksami. Na ta način si sistemi moči vzgajajo gledalca, ki ima vnaprej afirmativen pogled na institucionalizirano sodobno umetnost in njeno zgodovino, ki pa se vedno giblje znotraj splošnega konsenza. Prav takega gledalca namreč potrebuje umetnostni sistem za svoje nemoteno delovanje. Tako lahko danes v umetniških revijah tipa *Artforum* vidimo oglase, ki prek besednih zvez, kot na primer »EAT SLEEP ART« (JEJ, SPI, UMETNOST) predstavljajo »umetniškemu« turistu nove možnosti, ki med drugim vključujejo nastanitvene servise, prehranjevanje, nakupovanje itd., kar posledično sodobne umetniške prireditve enači z zabaviščnimi parki, saj se gledalec lahko odloča med omejenimi možnostmi izkušanja sodobne umetnosti, nakupovanja uradnih artiklov ali posedanja v kafičih, ki so del ponudbe. Taka uniformna in prefabricirana preobrazba umetnosti posledično izključuje vsaka odstopanja od mainstreama, vsakršno obliko odpora ali kritične umetnosti, ki problematizira sam umetnostni sistem. Mešanje umetnosti s turizmom in tržno logiko pomeni tudi zapreti jo v nek privilegiran in avtonomen prostor, ki je prostor daleč stran prav od njenih lastnih politik in ideoloških ozadij.

Pri velikih umetniških prireditvah se jasno kaže tudi težnja po izgrajevanju »objektivne« zgodovine umetnosti, saj te prireditve konstantno izgrajujejo vez med sodobno umetnostjo ter (modernistično) zgodovino sistemov moči v ozadju. Če vzamemo na ogled že sam naslov 52. Beneškega bienala, lahko ugotovimo jasne vzporednice z modernistično logiko. *Think with the Senses - Feel with the Mind, Art in the Present Tense* (Misli s čutili – čuti z razumom, umetnost v sedanjiku) je namreč naslov letošnje edicije, za katero nam je kurator Robert Storr že pred samo otvoritvijo bienala obljubljal, da bo usmerjena v najsodobnejšo produkcijo ter najbolj aktualne umetnike.<sup>2</sup> V naslovu lahko takoj dobimo vzporednico s Schillerjevim pojmom »estetske izobrazbe človeka«<sup>3</sup> (*aesthetic education of man* – pojem, značilen za identifikacijo estetskega režima umetnosti z modernizmom), ki je med drugim »definiral nevtralnost stanje, stanje dvojne ukinitve, kjer aktivnost misli in čutna zaznava postaneta enotna realnost«.<sup>4</sup> Se pravi, da imamo opraviti z jukstapozicijo modernističnega načina identifikacije s pojmom sodobnosti (*umetnost v sedanjiku*) in s tem poizkus vpeljave modernističnega načina gledanja na sodobno umetniško produkcijo, kar seveda daje možnost prav sistemu moči, ki stoji za bienalom, da ohrani načrtano kontinuiteto s svojo preteklostjo in s tem monopol-

ni položaj tudi v kreiranju trendov v sodobni umetniški produkciji. V objavi na spletni strani bienala Storr med drugim zapiše tudi, da »razstava ne bo temeljila na vseobsegajočem ideološkem in teoretskem načrtu. Raje bo zgrajena na fundamentalnem pristopu k umetnosti, ki je usmerjen k domnevi, da analitično cepljenje na zaznavno in konceptualno, misel in občutek, ugodje in bolečino, intuicijo in kritičnost vse prevečkrat zatemi in zavrača kompleksno navzočnost vseh teh aspektov v naši izkušnji sveta, kot tudi navzočnost vseh teh dimenzij v posledični umetnosti. Vsako umetniško delo bo govorilo zase«.<sup>5</sup> Seveda je navidezni odmik od teoretskega ozadja, predvsem v tem, da se umetnost zapre v avtonomno cono, se jo oddalji od jasnih problematik, se jo naredi čisto. S tem se prikrivajo njeni notranji konflikti, konflikti, ki se dogajajo v sodobni umetnosti, vzpostavi pa se konstrukt avtonomije umetnosti, ki tvori navidezno pluralen prostor. Po drugi strani, če pogledamo samo državne paviljone na beneškem bienalu, pridemo do dosti bolj krute resnice. Reprezentativna logika paviljonov namreč temelji na nekakšni predstavitvi vsega najboljšega, kar prihaja iz posamezne države, prikrit pa ostaja notranji boj (lobiranje) med posameznimi galerijami in institucijami, ki poizkušajo vsaka svoj material (v tem primeru umetnika) kar najbolje prodati državni komisiji, ki določa potnike za bienale (in kjer je dejanska kvaliteta umetniških projektov v večini potisnjena na stranski tir). Že v sami osnovi potemtakem lahko na bienale potujejo samo umetniki z močnim zaledjem galerij, ki v posamezni državi kotirajo najvišje.

Ne pozabimo, da je bil glavni razlog za nastanek Beneškega bienala leta 1895 pravzaprav to, da so takratne imperialistične države okrepile kulturno nadvlado nad ostalim svetom, kar je seveda pomenilo, da so lahko na bienalu sodelovale samo nekatere najmočnejše države. Dandanes so se velike umetniške prireditve spremenile v arbitrarne mehanizme, prek katerih zahod vzdržuje svojo kulturno nadvlado s sprejemanjem ali zavračanjem umetniških projektov drugega in tretjega sveta, ki jih po-

tem gledalcu ponudi kot integralne naslednike spošne in nekonfliktne (modernistične) zgodovine. Zato tudi ni prišlo do napovedanega kolapsa modernistične avtonomije ob koncu 20. stoletja (kot piše Rancière), ki naj bi bil posledica tega, da zaradi oblik družbenega življenja in tehnik reprodukcije ni več mogoče začrtati meja med umetniško produkcijo in tehnološko reprodukcijo, visoko in nizko umetnostjo, avtonomnimi umetniškimi deli ter oblikami proizvodne kulture.<sup>6</sup> Zgodilo se je namreč to, da se je modernistična avtonomija preoblikovala v jezik, ki ga zahodni umetnostni sistem uporablja za hiperkomodifikacijo sodobne umetnosti.

Viri

- 1 <http://www.grandtour2007.com>, 2007.
- 2 <http://www.labiennale.org/en/news/art/en/73791.html>, marec 2007.
- 3 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London, New York 2004, str. 27.
- 4 *Ibid.*
- 5 <http://www.labiennale.org/en/news/art/en/73791.html>, marec 2007.
- 6 Jacques Rancière, »The politics of Aesthetics«: <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php>, maj 2006.

Staš Kleindienst je študent podiplomskega študija na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani.

Trie: *Grand Tour 2007*

Instalacija na razstavi *Topološki pobegi: Intervencije v družbene, kulturne in politične prostore* v Pavlovi hiši v Laafeldu, Avstrija. Poleg instalacije je imela skupina *Trie* ob otvoritvi razstave tudi tiskovno konferenco, na kateri je predstavila svoja stališča do problematike pojava *Grand Tour 2007*.

Foto: Trie

Sezgin Boynik

## TEORIJE NACIONALIZMA IN SODOBNA UMETNOST NA KOSOVEM

## 1. Študijski primer

Od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja do danes je skoraj vsa umetniška produkcija na Kosovem osredotočena na nacionalno ali ljudsko tematiko, povezano s kolektivno zavestjo.

Zaradi *ad hoc* ustvarjenih političnih razmer na Kosovem in prevladovanja omenjene tematike mnogi menijo, da so za sodobno kosovsko umetniško sceno značilne nacionalistične težnje. V tem članku bom poskušal dokazati, da je tak sklep prenačilen. Utemeljel bom razlike med različnimi oblikami in manifestacijami nacionalizma v kosovski sodobni umetnosti in predstavil njihovo zgodovinsko umeščenost (dialektiko).

Če si ogledamo celotno kosovsko sodobno umetnost, ni mogoče spregledati, da so domala vsa umetniška dela tako ali drugače povezana z nacionalnimi vprašanji. V mnogih je denimo prisotna kosovska zastava. Taka so dela *Fuck You!* (Jebi se!) umetnika Sokola Beqirija, *Albanian Flag on the Moon* (Albanska zastava na Luni) umetnika Erzena Shokollolija, *Embassy of the Republic of Kosovo* (Veleposlaništvo Republike Kosovo) umetnika Alberta Heta in *All What We Sing About* (Vse, o čemer prepevamo) umetnika Drena Maliqija. Spet v drugih gre za prevzemane nacionalnih pesmi, kot sta *Hey You* (Hej ti) umetnika E. Shokollolija ali *Hymn* (Himna), v kateri Lulezim Zeqiri deklamira narodno himno itd. Večina teh umetniških del se danes pojavlja na mednarodnih razstavah. Skratka – zlahka bi potegnili črto pod kosovsko sodobno umetnostjo in dejali, da je ta nacionalistična, ter ji s tem pripisali negativen predznak. Vsi, ki pripadajo tej sceni, ki čutijo in poznajo vulgarni nacionalizem kosovskega vsakdana, pa bi se strinjali, da bi bila taka kategorizacija nepremišljena in negotova.

Med nekim predavanjem je Sureyyya Evren na vprašanje o nacionalizmu in levici v Turčiji odgovoril takole: »Bolj smiselno bi se bilo pogovarjati o niansah nacionalizma, kot o tem, kdo je v Turčiji nacionalist in kdo ni.«<sup>1</sup> Enako velja za Kosovo. Poleg vprašanja, koliko nacionalizma, je še posebej pomembno vprašati se, v kakšnih oblikah je nacionalizem na Kosovem prisoten in kako se kaže v sodobni umetnosti, torej na področju estetike.<sup>2</sup>

Kot edino referenco za analizo teh oblik pojavnosti nacionalizma bi lahko izbral dela Alberta Hete. Glavni razlog za tako odločitev je, da je umetnik močno angažiran s pojavom nacionalizma, ki ga sam poimenuje »vroči kostanj«. Njegova instalacija *Veleposlaništvo Republike Kosovo*, ki je bila razstavljena na bienalu v Cetinjah leta 2004, in protislovja, ki jih je ta vzbudila, so pokazala, kako lahko nacionalizem postane subverziven. Dolge razprave o tem vprašanju so me spodbudile k pisanju tega prispevka.

Mnogi sodobni umetniki iz različnih držav se poslužujejo nacionalističnih označevalcev. Odlični primer je serija del *Gott liebt die Serben* (Bog ljubi Srbe) Raše Todosijevića iz Srbije. In vendar družbene in politične razmere na Kosovem omogočajo, da v umetniških delih aktivnih sodobnih umetnikov najdemo dodaten prispevek k družbenemu znanju.

Po Natovem bombnem napadu na Jugoslavijo leta 1999 je Kosovo prišlo pod upravo Misije Združenih narodov za Kosovo (UNMIK) in pod skrbništvo KFOR-ja (Kosovo Force je mednarodna vojaška sila pod Natovim poveljstvom, ki je bila ustanovljena 12. junija 1999 za zagotovitev varnosti in miru na Kosovu). Kosovo je kot država v nastajanju vsestransko zanimiva.

1 Gre za predavanje z naslovom *The EU Process, the Withdrawal of Politics and Unemployment*, ki je potekalo 13. marca 2007 na Oddelku za Sociologijo Univerze Mimar Sinan, Istanbul. Za bolj teoretično usmerjeno delo, ki zagovarja to stališče, glej Rastko Močnik *Koliko fašizma?*, Arkzin, 1999, Zagreb.

2 To pomeni, da ne bomo govorili o nacionalističnih hard core punk ali »talava«, hip hop (folk rap) glasbenih skupinah.



Raša Todosijević, *Gott Liebt die Serben*, Muzej 25. maj, Beograd, 1998.

Če bi želeli napisati knjigo z naslovom »Kosovo v teoriji«, bi vanjo lahko vključili avtorje, kot so Habermas, Agamben, Negri in Baudrillard. S sociološkega stališča bi bilo Kosovo zanimiv študijski primer, v katerem bi se obravnavala država v nastajanju, ki je dolgo časa uživala nek poseben status, da bi nazadnje preskočila dobo moderne in prešla na raven dejanske in postmoderne multinacionalne revščine (75 odstotkov prebivalcev je nezaposlenih).

## 2. Koliko balkanizma

Sodobna kosovska umetnost se je na sodobni mednarodni umetniški sceni pojavila v okviru razstav balkanske umetnosti. Torej je že od samega začetka lokalno zaznamovana. Družbeni in zgodovinski kontekst, ki ga je ta lokalnost oziroma Balkan predstavljal, lahko povezuje moč z vojnami, barbarizmi, »mačoh« kulturo, nazadnjaštvom, korupcijo in ne nazadnje z nacionalizmom.<sup>3</sup>

Kakor je v svoji odlični knjigi o Balkanu zapisala Maria Todorova, je bil Balkan vselej definiran kot reprezentacija in predstavljen kot »drugi«, v tem procesu nastajanja pa so balkanski narodi vedno zavzemali pozicije pasivnega objekta.<sup>4</sup>

V nizu zgodovinskih primerov Todorova pokaže, kako se je Balkan postopoma izgrajeval in kako se je ta izgradnja spreminjala glede na politične in ideološke razmere, značilne za posamezno obdobje. Balkan, potisnjen na rob Evrope, so vselej spremljali negativni predznaki, ki so se vrstili od Drakule do komunizma. Metaforično rečeno, negativnost na eni strani in eksotičnost na drugi postavljata Balkan v »vmesni« položaj. Todorova se uspešno poslužuje historične dialektične metodologije, ki jo je v svoji knjigi *Orientalism* (Orientalizem) uporabil Edward Said, in pri predstavitvi Balkana v celoti izkoristi moč dialektike. V svoji knjigi avtorica razkrije, kako se je Balkan v postkomunistični politični geografiji, v kateri vlada politika, usmerjena

3 Po Althusserju bi to poimenovali »kosovska interpelacija v reprezentacijo Balkana«.

4 Citiram po turškem prevodu knjige Marie Todorove, *Imagining the Balkans*, ki so jo objavili leta 2003, str. 88.

v novo ekonomijo in liberalni trg, spremenil v veliki, mračni balkanski polotok, zveden na bolj specifične regije, kot so srednja in vzhodna Evropa, Balkan in zahodni Balkan. Todorova želi osvoboditi Balkan iz primeža Saidovega spektralnega »Orientalizma« in skuša poiskati njegovo realnost (dejstva), ki je onkraj imaginacije in podobe o Balkanu.

Na ta način spremeni Derridajevo trditev *il n'y a pas de hors-texte* (»Zunaj besedila ni ničesar.«) v *qu'est-ce qu'il y a de hors-texte?* (»Kaj je zunaj besedila?«) in se naposled vpraša: »Kakšna je realnost Balkana?«<sup>5</sup>

Todorova realnost Balkana najde v zapuščini otomanskega cesarstva in njegovih učinkih, ki jih pojmuje kot balkansko identiteto. Ti učinki ali identitete so manjšine, ki so se izoblikovale sredi otomanske migracijske politike (str. 347–349), azijski produkcijski način (str. 362), grob nacionalizem, ki je posledica izostanka tistih, ki pišejo zgodovino (buržoazija), in še bi lahko naštevali. Skratka, znova imamo pred seboj mračni in zanikrni Balkan.

Todorova se zaveda, da poseganje na področje ontologije in politike reprezentacije pomeni tvegati očitke, da so njena stališča konzervativna, svojo knjigo pa zaključil na prevratniški način: »Evropa ni proizvedla samo razizma, pač pa tudi antirasizem; ne le mizoginije, pač pa tudi feminizem, ne samo antisemitizma, pač pa tudi njegove kritike. In vendar gibanje, ki bi nosilo pozitiven, odobravajoč predznak 'anti' in bi tako omogočilo abstrahiranje antibalkanizma, še ni na obzoru« (str. 374).

Če smo zgoraj poskušali dokazati, da bi novi Balkan s predpono »anti« zavzel bolj kritično stališče do estetike avantgarde, še posebej v sodobni umetnosti, pa se je izkazalo prav nasprotno.<sup>6</sup>

5 Maria Todorova, *ibid.*, str. 324. Ta razprava je še bolj zanimiva v okviru kritike družbenega spola Judith Butler.

6 Prim. Branka Stipančić, *Balkana, Mirno!* Frakcija, revija o scenskih umetnostih, št. 33/34, 2004/05, Zagreb, str. 142–147. V tem prispevku se hrvaška kuratorica in zgodovinarica umetnosti vpraša, kakšni so učinki zaključkov Todorove glede možnosti, da bi »balkanizem« na novo opredelili skozi so-

Ta razvoj bomo ponazorili na podlagi dveh primerov oziroma dveh razstav. Prvo, *Kri in med/Prihodnost je v Balkanu*, je kuriral Harald Szeemann (na ogledu je bila od 16. 5. do 28. 9. 2003). V njej je predstava o Balkanu oblikovana tako, da že na začetku napeljuje na etimološki pomen balkanizacije. Branje besede »Balkan«, sestavljene iz turških besed »bal« (med) in »kan« (kri), spominja na ahistoričnost in stereotip »poroke in pogreba«, ki ju je Emir Kusturica populariziral v svojem filmu »Dom za obešanje.«<sup>7</sup> Beseda je torej turškega izvora in v izvornem jeziku nima takega grotesknega prizvoka (v turščini pomeni »pogorje«).

Kakor je povedal Szeemann, je Balkan »poetičen in ahistoričen« svet, a je vendarle v neki soodvisnosti do Evrope, saj zbuja silovite utopije, kot sta »anarhija in teozofija.«<sup>8</sup>

Dr. Erhard Busek in Karlheinz Essl (lastnik galerije, kjer se je odvijala razstava) v svojem kataloškem eseju pojasnita, da je bila ta razstava deležna precejšnje podpore, kajti Balkan zavzema pomembno mesto v avstrijski zgodovini. Oba namreč poudarita, da bo Avstrija odigrala pomembno vlogo na novem kapitalističnem trgu Balkana, zato mora svojo vlogo »dunajskih vrat«, ki so Evropo nekoč branila pred turškimi upadi, še bolj okrepiti.<sup>9</sup>

*Kri in med* je nacionalistična razstava. Nastala

dobno umetnost. To je ključno vprašanje za Hrvaško, ki zelo močno občuti ambivalenco Balkana in Evrope.

7 O reprezentacijah Balkana v filmih Kusturice in Mančevskega predlagam v branje naslednjo knjigo: Slavoj Žižek, *Multiculturalism: the cultural logic of multi-national capitalism*, *New Left Review* 225, september–oktober, 1998. Med pripravo Szeemannove razstave je bil Hüseyin Alptekin ponosen, da je bil udeležen pri izumu te etimologije (*Evinde Evsiz Olmak* (Brezdomec doma – intervju z Hüseyinom Alptekinom in Edijem Muko), *art-ist contemporary art magazine*, št. 6, 2003, str. 155).

8 Harald Szeemann, *On the Exhibition*, str. 26. Blut & Honig, Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg, 2003. Szeemann je termin »anarhija« iztrgal iz političnega konteksta in ga kot takega pogosto uporabljal.

9 Erhard Busek, *Austria and Balkans*, str. 41, katalog Blut & Honig: *Therefore we must also strive to encourage people to stay in the region and not move away*. Od leta 2002 je dr. Busek posebni koordinator Pakta stabilnosti za jugovzhodno Evropo.



Raša Todosijević, *Was ist Kunst, Marinela Koželj?*, video, 1978.

je iz nacionalističnih vzgibov, ki omogočajo branje Balkana v tem kontekstu. Kot je zapisal Szeemann: »Le nekaj razstavljačih umetnikov je zavzelo kritično stališče do svoje dežele.«

Po Szeemannovi razstavi *Kri in med* (Szeemann je bil namreč znan domoljub in kozmopolit) se je razstava *In Den Schluchten Des Balkan* (Soteske Balkana), ki jo je kuriral René Block, pokazala kot bolj subtilna, prijazna in vedra, čeprav je tudi ta plula v temnih vodah balkanizma.

Block je razstavo, na kateri se je predstavilo 88 (večinoma mladih) umetnikov, poimenoval po romanu Karla Maya, stvaritelja lika Vinetuja. May je napisal serijo dogodivščin o junaku Kariju Binu Nemziju (junak nemškega porekla z arabskim imenom), ki prebrodi razne dogodivščine na poti od Srednjega vzhoda do Balkana in pripoveduje zgodbe, v katerih s svojo analitično sposobnostjo in empiričnim znanjem presega balkansko omejenost in brezumje. Tako je na podlagi ene izmed številnih knjig o Kariju Binu Nemziju *In the Gorges of Balkan* (Soteske Balkana) nastala Blockova istoimenska razstava.

Kdor prebere to knjigo, nemudoma opazi, da so balkanske države v romanu izmišljene. Junak Nemzi prenočuje v zanikrnih gostilnah, ki poleg neizmerne brezumja tamkajšnjih ljudi predstavljajo osnovno dogajalno okolje. Balkansko ljudstvo ni zmožno razumeti še tako preprostih znanstvenih dejstev. Nemzi te brezumne vedno znova preseneti s svojim znanjem. V vsej tej balkanski brezčutnosti junak vendarle najde kanček evropskosti v melanholičnem paru, ki ga sreča na poti (»Mož in ženska sta bila zelo slabotnega videza, njun obraz je izžareval duševno bolečino. Počutil sem se jima blizu.«).<sup>10</sup>

Ta knjiga nam ponuja nepojmljive predstave Balkana. Gre za podobe, kjer se odpor sreča s brezumjem in higiena s kolonializmom.

Kakor v zgodbah o junaku Vinetuju tudi v teh zgodbah Karl May pripoveduje junaške zgodbe o belcih, ki si drzno poseči v življenje neciviliziranih, primitivnih ljudstev. Zanimiva je oblika predstave, ki se razkriva med prebiranjem teh zgodb, pri tem pa ne gre pozabiti, da se je avtor posluževal mitov in drugih izmišljenih zgodovinskih dokumentov. Na podlagi namišljenega zgodovinskega in geografskega znanja je zgradil popoln svet kiča (v tem primeru balkanskega).

Moderni politik, ki je dobro izkoristil to zgodovinsko in geografsko predstavo, je Adolf Hitler. Ta je sicer kot ne zelo zavzet bralec posegal predvsem po Mayevih knjigah. Do neke mere je torej Mayev estezirani svet kiča oblikoval Hitlerjevo zgodovinsko in geografsko znanje.

Medtem ko se René Block ne meni za politični kontekst, iz katerega izhaja pri postavitvi razstave o balkanski umetnosti, izpostavi (na jasen in ciničen način),<sup>11</sup> kako konzervativen in reprezentativen je celoten projekt.

<sup>10</sup> Karl May, *U Balkanskim Gudurama (On the Balkan Hills)*. Prevod: Vlatko Šarić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1965.

<sup>11</sup> Block ni prikriival svoje ciničnosti in v šali je razkril, da je pet kurdskih umetnikov vključil v razstavo prav zaradi Mayeve knjige o Kurdistanu.

Kakor smo zgoraj že pojasnili, sta obe razstavi nastali iz jasnih nacionalističnih stališč.<sup>12</sup> Žal je bila sodobna kosovska umetnost mednarodni umetniški sceni predstavljena prav na taki nacionalistični platformi.

### 3. Evforija!

Razstavi, ki sta ju pripravila René Block in Harald Szeemann, sta doživeli kar nekaj kritik s strani balkanskih držav. Najostrejša, ki bodo kot take tudi ostale zapisane v spominu, so vsekakor kritike umetniške skupine *Zampa di Leone*, ki izdaja parodijski strip za ljubitelje umetnosti z naslovom *In the Arse of the Balkan*, ter kritike Borisa Budena in Marine Gržinič, ki sta k temu pristopila nekoliko resneje.<sup>13</sup>

Na drugi strani pa razstavi nista bili deležni nobene kritike s strani Kosova (zaradi problematične predstavitve, balkanizacije, nacionalizacije ali oportunitizma). Udeležba osmih umetnikov na teh mednarodnih in »pomembnih« razstavah, kjer so zastopali »Kosovo« in bučna balkanizacija sta bili kosovski državi kvečjemu v »narodni ponos«.

S svojo razstavo je Block v kulturnem smislu zagotovil »neodvisnost«, ki je na Kosovem ena najbolj perečih problematik. Ko je med svojim obiskom v Prištini Kosovo razglasil za avantgardno središče Balkana, je mlada umetniška scena, ki je bila spričo tega neverjetno razpoložena, neubrana in razpuščena, dobila moč in občutek neizmerne solidarnosti.

Da bi popolnoma razumeli tesno povezanost med »avantgardnim središčem«, mednarodno kulturno povezanostjo (hegemonijo) in ekonomsko politiko, pa je moralo najprej miniti leto ali dve.

### 4. Kratki stik balkanizma

Od evforije, ki je začela leta 2003 vladati na Kosovem, ni bilo s strani te države ne duha ne sluha o kakšni kritiki politike reprezentacije balkanizacije. Pa vendar lahko rečemo, da je bila instalacija Alberta Hete iz leta 2004 najbolj neprizanesljiv kratek stik oziroma upor proti takratnemu »navdušenju« nad balkanizacijo.

Hetajeva »politično« umetniško delo z naslovom *Velesposlaništvo Republike Kosovo*, ki je bilo razstavljeno na 5. Cetinjskem bienalu, katerega kustosa sta bila René Block in Nataša Ilić, je povzročilo veliko ogorčenje. Cetinjski bienale, poznan po svojem prevratniškem princu in škandaloznosti, se je prvič znašel v resnih težavah. Častni lastnik bienala je namreč v Franciji živeči princ Nikolaj, ki je v preteklosti podpiral projekte, katerim so domači politiki nasprotovali, češ da so škandalozni in prevratniški. Naj

<sup>12</sup> Na obeh razstavah so predstavljeni zgodovinski artefakti o morilcu Franca Ferdinanda, kar kaže na to, da je bila v obe razstavi še kako vpletena antropološka perspektiva in strah pred »Drugim«.

<sup>13</sup> Prim. Boris Buden, *Jebe Lud Zbunjenog (The Madman Is Fucking the Lunatic)*, Zarez, 107, Zagreb, 19. 6. 2003. Za strip skupine Zampa Di Leone glej: <http://seecult.org/ipw-web/gallery/ZampaDiLeone>. Zares presenetljivo se zdi, da tudi v Turčiji, kjer je sodobna umetnost institucionalizirana, še ni prišlo do prave kritike Balkana. Edini znan primer je psevdokritika *Blood is Sweeter than Honey* (Kri je slajša kot med) avtorjev Senerja Ozmena in Ahmeta Oguta (art-ist publications, 2004, Istanbul).

omenim samo *Pasje posilstvo* Olega Kulika ali verske ikone, pobarvane z iztrebki, ali pa otvortvene zabave, na katerih so igrali Romi. Toda tokrat tudi princ Nikolaj ni podprl te »neumetniške« provokacije. Nasprotno, bil je med njenimi najglasnejšimi nasprotniki.

Da bi razumeli razloge za tak odziv, si najprej na kratko oglejmo novejšo zgodovino Balkana oziroma Jugoslavije.

V socialistični Jugoslaviji, ki je bila uradno sestavljena iz šestih republik, je bilo Kosovo široka avtonomna regija v Republiki Srbiji (t. i. Socialistična avtonomna pokrajina Kosovo). Po končani vojni v devetdesetih letih minulega stoletja so se republike Slovenija, Hrvaška, Bosna in Makedonija osamosvojile, tako da sta od Jugoslavije ostali samo še Srbija in Črna gora. Leta 2002 se je država preimenovala v Srbijo in Črno goro in s tem je bilo Jugoslavije uradno konec.<sup>14</sup> Trenutno si kosovski politiki prizadevajo za popolno neodvisnost Republike Kosovo, ki je danes kot UNMIK (Misije Združenih narodov za Kosovo) vezana na ustavo Republike Srbije. Ta pa vztraja pri odločitvi, da se Kosovo prizna kot avtonomno regijo, vendar s statusom nadzorovane neodvisnosti. S postavitvijo napisne table *Velesposlaništvo Republike Kosovo* in kosovske zastave v Cetinjah v Črni gori leta 2004 je Heta uresničil – vsaj z estetskega stališča v okviru sodobne umetnosti – sanje o neodvisnosti kosovskega prebivalstva.

Ob upoštevanju teh zgodovinskih dejstev ni težko razumeti, zakaj je Hetajeva instalacija povzročila tolikšno ogorčenje. Princ, ki je bil vselej zagovornik prevratništva, predsednik črnogorskega bienala, župan Cetinji in nekaj politikov so to delo razumeli kot nezaslišano razžalitev; opravičili so se skupnosti in od kuratorjev zahtevali odstranitev dela z razstave. Zahtevi so kmalu zatem ugodili neznanji vandali. Zatišje, ki je nastalo po uničenju Hetajeve instalacije nekaj dni po tem, ko je bila postavljena na raz-

javljene v Črni gori, je bilo samo v eni zaslediti pozitivno stališče do Hetajevga dela. V svojem prispevku z naslovom »Prepovedana realnost« je avtor grškega porekla Andrei Nikolaidis zapisal, da je Hetajeva instalacija pravi uspeh: »To delo je uspešno, ker je umetnik s predrtjem samozaslepljujoče predstave o Srbiji izpostavil očitno dejstvo – da Kosovo resnično obstaja in je v resnici neodvisno od Srbije. Odprtje kosovskega velesposlaništva v Črni gori je samo še vprašanje časa.«<sup>16</sup>

Toda Heta je uspel še v nečem: v praksi je pokazal, da kičasta predstava o Balkanu v stilu R. Blocka ni zelo funkcionalna. Cetinjski bienale, ki je bil zasnovan kot naslednik razstave *Soteske Balkana*, naj bi bil rezultat bogatih izkušenj Blocka in Ilićeve in poznavanja tega območja. In vendar molk ter osuplost kuratorjev po odstranitvi dela z razstave (točneje uničenja s strani vandalov) pomeni, da sta si kuratorja ustvarila predstavo o Balkanu na podlagi knjig Karla Maya in še drugih nepomembnih zgodovinskih in geografskih podatkov. Način, kako sta se po cenzuri otrešla odgovornosti, rekoč, da nista »pričakovala takega nasprotovanja«, je izraz vsesplošne nezavzetosti umetniških institucij in potrjuje dejstvo, da »estetizacija« balkanske politike po Karlu Mayu vodi naravnost v slepo ulico.

Kljub temu da Kosovo ni izrazilo nobenega kritičnega stališča o postopku balkanizacije, je *Velesposlaništvo Republike Kosovo* nehote postalo odlična ilustracija tragikomične parodije balkanizacije.

### 5. Poskusna država

Kot smo že uvodoma povedali, Kosovo kot »nastajajoča država« predstavlja dragocen vir ne le za sociologe in politične znanstvenike, ampak tudi za umetnike. Časna oblika tako imenovanega UNMIK je koristno uporabiti kot performativni proces. Vendar s tako estetizacijo ne gre pretiravati, sicer se predstavitev analize



Erzen Shokolloli, *Hey you, Video*, 2002.

stavi, in nemoč kuratorjev, da bi se zoperstavili cenzuri, sta povzročila veliko razprav o umetniškem delu.

Žal pa so se te večinoma vrtele okoli tega, ali je Heta nacionalist ali ne. Niso samo mnogi mednarodni kuratorji in umetniki bili mnenja, da Heta je nacionalist; tudi nekateri kosovski pisci so umetniku očitali, da je njegovo delo izraz vulgarnega nacionalizma.<sup>15</sup>

Delo Alberta Hete je nacionalistično, saj združuje v sebi osnovne nacionalistične težnje in stališča, hkrati pa ne ponuja dialektične analize paradoksov historičnega dinamizma narodnostne skupnosti; toda potemtakem bi lahko trdili, da so na Kosovem vsi nacionalisti.

Med razpravami, ki so bile po tem dogodku ob-

<sup>14</sup> Ko sem pisal ta prispevek, Črna gora še ni bila neodvisna. Danes lahko govorimo le o Republiki Srbiji in posebej o Črni gori. Če navedem zanimiv primer hitrega zgodovinskega preobrata; ime glavne ulice v Prizrenu, mestu, v katerem živim, je bilo v desetih letih (1989–1999) trikrat spremenjeno: Marx-Engels (mednarodni revolucionarji), Sveti Sava (svetnik srbske pravoslavne cerkve) in Adem Jashari (vodja Osvobodilne vojske Kosova, junak in mučenik).

<sup>15</sup> To stališče je na primer branil lastnik in urednik tednika *Java*.

lahko sprevrže v karikaturu in poljudno posenjanje intelektualnega dolgovezenja.

Obstaja več razlogov, da se Kosovo obravnava kot poskusna državna tvorba. Eden je ta, da je novi kosovski predsednik Agim Ceku prvi predsednik, ki ima potni list *NSK*. Izdaja potnega lista Cekuju leta 2004, ko še ni bil predsednik Kosova, s strani umetniške skupine *IRWIN* ne pomeni, da se kosovski politik zanima za avantgardno umetnost, temveč da je na Kosovo kot tako mogoče gledati kot na avantgardno umetniško delo.

V tem smislu je kosovski narod eden izmed mnogih majhnih narodov, ki se od slednjih loči po tem, da gre pri njem za zavesten performativni poskus in estetsko priložnost, ki se iz državne strukture ponorčuje tako, da jo posne-

<sup>16</sup> Andrei Nikolaidis, *Albanian Artist Unites Montenegrins-Forbidden Reality*, <http://www.dzgonline.com/albertheta/>.

Tudi v Črni gori je (dejansko) slo za vprašanje časa. Obstajajo podobnosti med Hetajev in drugimi instalacijami. V Srbiji so namreč potekale številne kampanje proti osamosvojitvi Črne gore, preden je ta z referendumom dosegla samostojnost. Srbska pravoslavna cerkev je postavila prenosno aluminijasto cerkvice na hrib v Črni gori, kjer je nekoč stala srbska pravoslavna cerkev.

ma. Nasprotno pa imajo ostali majhni narodi možnost, da se razvijejo v državo in si prizadevajo za popolno politiko estetike. Najpomembnejša podobnost med majhnimi narodi in Kosovom je ta, da nihče od njih ni priznan kot država. Sealand, ki predstavlja eno najbolj legitimnih tvorb majhnih narodov, je le-te opredelil kot »narod[e] brez ozemlja in ljudi« in dodal, da se »delajo razlike med državami Četrtega in Petega sveta. Potemtakem so Tibet, Palestina, Kosovo ... države Četrtega sveta, tiste, ki nimajo ničesar, pa države Petega sveta«.17

Pretirano bi bilo reči, da je Kosovo majhen narod, toda absurdne okoliščine, v katerih se je znašlo in ki zadevajo njegov status, meje, politične liste, vojsko, plače, politike in kulturo, lahko mnoge prepričajo, da je temu vendarle tako.

Po mnenju kosovskega umetnika Mehmeta Behlulija je največji konceptualni umetnik Kosova nekdanji predsednik, sedaj že pokojni Ibrahim Rugova.18

Na podlagi teh primerov lahko Kosovo opredelimo kot umetniško državo. Ali lahko potemtakem razumemo Hetajevo delo *Veleposlaništvo Republike Kosovo* kot problematizacijo države, ki je sama na sebi instalacija, premeščena v javni prostor, kjer ta navzkrižja postanejo vidna?

### 6. Interferenčna država!

Od navdušenja nad postmodernističnim relativizmom bi lahko branje o Kosovu in estetiki prignali do absurda.

Toda na tem mestu nas ne zanima mimetična primerjava z estetiko, temveč s kakšno zvijačo naj rešimo zagonetko, ki se ji reče politika reprezentacije.

Zadeva bi bila toliko lažja, če bi vedeli, zakaj je Albert Heta naredil to instalacijo. Toda ta podatek ni ključen, saj v takih javnih okoliščinah namen ni nič bolj pomemben kot delo samo.19

Ali lahko *Veleposlaništvo Republike Kosovo* razumemo kot uspešno interferenčno delo, ki želi izzivati s tem, da se poslužuje fleksibilnega ozračja in logike tipa »vse je dovoljeno«, ki vlada v sodobni umetniški sceni?

Kar želim povedati je, da so *Veleposlaništvo Republike Kosovo* in Hetajevo druga dela s formalnega stališča interferenčna dela – ki je način sodobne umetniške produkcije –, čeprav se njihove vsebine vežejo na klasične in narodne problematike.

Da to dokažemo, lahko uporabimo analogijo iz prejšnjega razdelka in rečemo, da je Kosovo samo na sebi interferenčna država. Če želite poklicati na mobilni telefon na Kosovem, mora-



Albert Heta, *Embassy of the Republic of Kosovo*, 5. Cetinjski bienale.

te najprej vtipkati +377, tj. mednarodno kodo Monaka, ki je zasedena zaradi interferenc kosovskih telefonskih linij.20 Take razmere so rezultat mednarodne podkupljive mreže in dejstva, da je v poskusni državi Kosovo vsakovrstna ekonomska politika mogoča.21

Kakorkoli že, vse to kaže, da se Kosovo kot država poslužuje strategije interferenc. To strategijo lahko opišemo tudi takole: če hočete klicati znotraj države, lahko to počnete le prek monaške telefonske linije, kopenski promet na Kosovem poteka čez Srbijo, na poštnih znamkah, kupljenih na Kosovem, pa imamo UNMIK.

Kakor ni mogoče na podlagi poskusnega statusa kosovske države sklepati, da je *Veleposlaništvo Republike Kosovo* le poskus, tako ne bi bilo korektno narediti podobne analogije in sklepati, da če je Kosovo interferenčna država, potem je *Veleposlaništvo Republike Kosovo* interferenčno delo.

ekonomsko politiko. Kadar gre za nacionalizem, skupnosti ne združujejo razredni spopadi in razlike, pač pa nacionalna enotnost omogoča članom skupnosti, da spregledajo in pozabijo te razlike. Na ta način narodna čustva zakrijejo materialno stvarnost z duhovno in abstraktno enotnostjo. Mnogi teoretiki nacionalizma menijo, da je prav v tem skrita zvijačna strategija nacionalizma, ki je po verskem drugo »najgloblje« narodovo čustvo. Četudi je nacionalizem abstraktni pojem, se vendarle lahko kaže na različnih materialnih ravneh: doma, v šoli in v raznih ideoloških aparatih, kot sta televizija in časopis. Želim namreč povedati, da tudi sodobna umetnost spada med tiste ravni, kjer se nacionalizem lahko udejanji.

V stotih letih, od obdobja avantgarde do danes, se je umetnost ukvarjala s subverzivnimi, kritičnimi, protidružbenimi poskusi, pa tudi s takimi poskusi, ki rušijo tabuje; predvsem pa je veljala za samostojno gibanje, ki išče nove realnosti in možnosti. Zato se od nje, nasprotno kot od akademske in ljudske umetnosti, pričakuje, da se drži tega načela – da samostojno dvigne kritični glas proti vodilnim mnenjem v neki družbi in da nima nič opraviti z nacionalizmom, s katerim se je pretirano ukvarjal kozmopolitski avantgardizem.23

In vendar tako junaško razumevanje umetnosti ni nič drugega kot še en mit. V večini primerov umetniki proizvajajo svoja umetniška dela z neko mero avtonomije, ki jim jo zagotavlja neposluh in nezavzetost za bližnjo lokalno skupnost, njihov položaj v družbi, institucije in trg, ki mu pripadajo, ne nazadnje pa tudi sodobna politika in nacionalistični reaktorji. V večini primerov se ne dotaknejo dejanskih problemov, ampak nadaljujejo z »inovativnim« ustvarjanjem, ne da bi sploh vedeli, za kaj v resnici gre. Umetniki s svojo pretirano estetizacijo v takem apolitičnem ozračju, kjer je vse mogoče, dovolijo, da skozi filter umetnosti pronica tudi nacionalizem.

Če je odgovor na vprašanje, ali je privilegiran tisti umetnik, ki je pri svojem delu samostojen, pritrden, kakšen naj bo odgovor na vprašanje, ali je sodobni umetnik, ki ustvarja na Kosovem, prav tako privilegiran. Na Kosovem ni ne institucije ne trga za sodobno umetnost, prav tako tudi ne zgodovine ali momenta v njej, na katerega bi se dalo opreti. Potemtakem je odgovor na vprašanje, kako je lahko video umetnik ali tisti, ki se ukvarja z umetniškimi instalacijami na Kosovem, privilegiran, še toliko bolj zanimiv.

V razpravi, kjer Erden Kosova in Suzana Milevska analizirata umetnost držav Tretjega sveta v globalnem kontekstu in se osredotočata na

Turčijo in Makedonijo, zaključita, da zahodne analitične metode in filozofija niso dovolj učinkovita orodja za interpretacijo kulturnih gibanj v takih razmerah. Tako lahko trdimo, da umetniška gibanja, kot so dadaizem, surealizem, situacionizem, fluxus in druga, ter nekateri zahodno usmerjeni pristopi, kot je poststrukturalizem, niso povsem primerni za analizo sodobne umetnosti v Makedoniji in Turčiji.24

Enako lahko rečemo v primeru Kosova, kar bi pomenilo, da se formula o privilegiranem umetniku lahko spozna z razkritjem družbene kulturne in ekonomske strukture, ki je značilna za Kosovo. In vendar menim, da bi bila kritika še boljše, če bi namesto postmoderne pluralizma priznali univerzalnost dinamike ekonomske politike.25

Najprej moramo zatrditi, da je sodobna umetnost na Kosovem mogoča samo s pomočjo mednarodnih finančnih skladov – zasebnih ali državnih. Privilegiji, ki jih te institucije nudijo kosovski kulturni sceni, pa so nekaj povsem drugega in zahtevajo temeljito analizo (saj različna občinska telesa na Kosovem ne podpirajo umetnosti), toda to lahko zlahka interpretiramo s pomočjo procesa balkanizacije, ki smo ga pojasnili v začetnem delu tega eseja.26

Sicer pa je s Kosovom povezano še eno vprašanje. Več kot 70 odstotkov tamkajšnjega prebivalstva je nezaposlenega; ta problematika je obravnavana kot nekaj postranskega, ekonomska politika pa je prava abstrakcija. Razen pritožb, ki jih je slišati v zasebnem življenju, v javnosti ni demonstracij, gibanj ali pobud. Po statističnem popisu, ki ga je opravila mednarodna skupina Gallup, si na seznamu najbolj optimističnih držav na svetu Kosovu deli prvo mesto s Hong Kongom.27

Migjen Kelmendi ugotavlja, da se kosovski besedi »neodvisnost« in »nezaposlenost« (*pavarsia* in *papunesia*) začeta z isto črko, torej obstaja razlog za veselje in optimizem v upanju

24 Erden Kosova in Suzana Milevska, *Periphery-Resistant, Different Registers in Engagement with Reality*, glej: [http://subsol.c3.hu/subsol\\_2/contributors3/milevska-kosovavetext.html](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/milevska-kosovavetext.html).

25 Marksizem in sodobna umetnost sta že sama na sebi zanimiva kombinacija. Menim, da bi bili rezultati zelo zanimivi, če bi temu dodali kritiko nacionalizma.

26 Med balkansko sodobno umetnostjo in zanimanjem za nove tržne možnosti v balkanskih državah obstaja vidna povezava; o njej so pisali mnogi raziskovalci.

27 Antje Meyer, »Short Fuse, Long Breath: No Cinderella Story in Kosovo«, v reviji *Spike*, št. 3, Dunaj 2005). V uvodu v ta esej o sodobni umetnosti na Kosovem lahko preberete ta neresnični: »Marksistična postavka, po kateri kulturni razvoj sledi ekonomskemu, se ne zdi povsem na mestu. Na Kosovem, kjer je vsak drug zmožen za delo brezposeln, je v procesu oblikovanja najodmevnejša umetniška scena na Balkanu«.

23 Več o tem v Peter Burger, *Theory of Avant-Garde*.



Sokol Beqiri, *Fuck You!*, 2001.

17 Metaheaven Sealand, *Sealand Identity Project: Imaginations*, Prelom št. 6/7, 2005, Beograd.

Glej tudi *Protocols*, ki so bili objavljeni ob Prvem srečanju o mikronarodih (publikacija Muu Gallery, Helsinki, 2005). Za estetsko povezavo med majhnimi narodi in Kosovom prim. Sezgin Boynik »Micronations as Capital, Culture, Strategy and New World Order«, članek je bil prav tako objavljen v *Protocols* leta 2005.

18 Mehmet Behluli ima tako mnenje iz več razlogov. Najbolj umetniški prispevek Rugove je bil, da je ta deloval državotvorno v situaciji nedržavnega, dematerializiranega stanja Kosova in je v devetdesetih letih minulega stoletja ustvaril »vzporedne institucije« (ki so vzpostavile kritiko institucionalnega sistema) ter se tako zoperstavil zatirajočemu srbskemu sistemu. Vendar je to nevarna teza, kakor je nevarno tudi stališče Borisa Groysa o Stalinu kot umetniku (Gesamtkunstwerk) in stališče Jürgena Syberberga o Hitlerju kot filmskem režiserju, ki pa lahko obrodijo zanimive sadove.

19 Zanimivo bi bilo raziskati, ali osebne informacije vplivajo na semiotično metodo. V nekaterih okoliščinah bi poznati namen umetniškega dela pomenilo vplivati na njegovo razumevanje. V videu z naslovom *Himna Lulezim Zeqiri* frenetično deklamira državno himno Kosova. To napravi iz naslednjega razloga: ko je Zeqiri gledal otvoritveno slavje olimpijskih iger v Atenah, je opazil, da so bile tam prisotne vse države s svojo državno himno in zastavo, razen Kosova. Ko je prišlo do izpada električnega toka (kar se običajno zgodi vsak dan), se je Zeqiri povsem zmedel in v takšnem stanju pred kamerami zapel državno himno.

Z nadaljnjo analizo bomo peljali razpravo o interferenčnih strategijah, Kosovem in nacionalizmu še dlje.

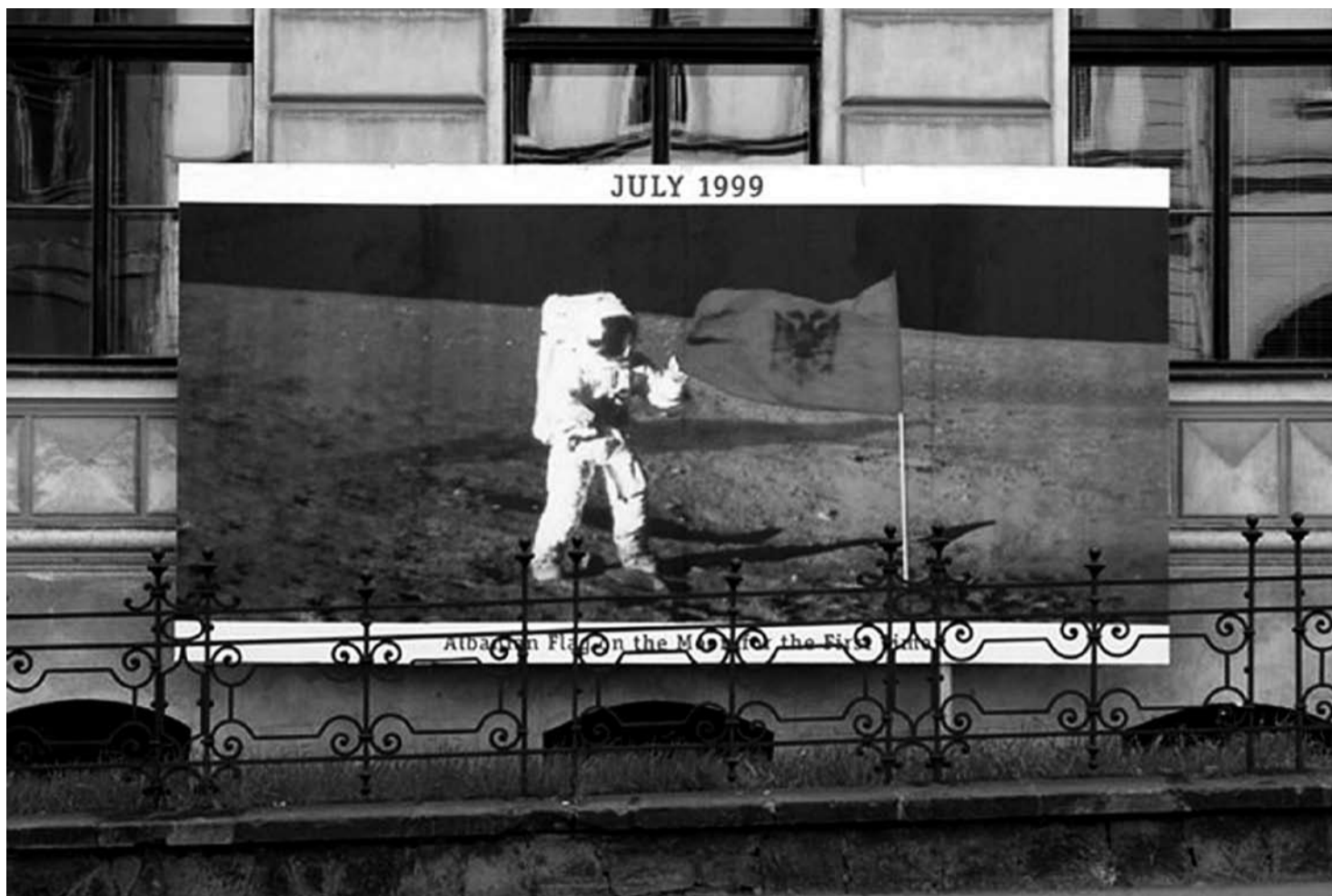
### 7. Nacionalizem in ekonomska politika

Po sodobnih teorijah je nacionalizem pojav, ki je nastal z meščansko ekonomsko politiko.22 Hkrati pa nacionalizem zastira pogled na jasno

20 Najbolj zanimiva stvar v tej absurdni situaciji je, da se na mobilnih telefonih ob vstopu v Kosovo pojavi napis »Dobrodošli v Monako«.

21 Monaška koda je bila uvedena, ko je bil predsednik UNMIK-a Francoz Bernard Kouchner. Kouchner je sklenil sporazum z operaterjem Alkatel-Monako, ki je bil daleč najdražji v primerjavi z ostalimi ponudniki, in s tem odprl pot nekaterim taktikam, ki so se začele izvajati na kosovskem ozemlju (npr. pravni pritisk s strani UNMIK-a, grožnje mafije in odstavitve lokalnega direktorja – direktor PTK-ja, ki je bil med največjimi nasprotniki takih ukrepov). O vprašanju mobilnih telefonov in identiteti na Kosovem glej tudi Sezgin Boynik in Minna Henriksson, *Kosovo, Schrödinger's Cat and Telecommunication*, ki bo objavljeno v knjigi, ki jo pripravlja Miya Yoshida.

22 Na to temo predlagam v branje vsaj dve klasični knjigi; Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso 1991 in Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press 1990.



Erzen Shokolloli, *Albanian Flag on the Moon*.

na spremembo, na čudež, na samostojnost.<sup>28</sup>

Kelmendi upravičeno postavlja v korelacijo upanje, da se doseže samostojnost in premosti nezaposlenost, vendar tega razmišljanja ne izpelje do konca, ampak se ustavi pri iskanju podobnosti v začetnih črkah, od tod pa izpelje poetiko asociacij. Na Kosovem upanje na neodvisnost in s tem povezana nacionalna mnenja in prepričanja povsem zastirajo temeljne ekonomskopolitične težave, kot so revščina, beda in nezaposlenost. To lahko obrnemo in odnos med nacionalizmom in ekonomsko politiko (marksizem) razlagamo na najbolj jasen možen način.

Fantazma neodvisnosti (kot to poimenujejo slovenski lacanovski psihoanalitiki) prekriva vse resne težave in jih usmerja v nejasno začrtano prihodnost, ekonomska politika pa postaja popolna abstrakcija.<sup>29</sup>

Na Kosovem ni še nihče ustvaril ničesar na gospodarske teme, kot so nezaposlenost, beda, denar in plače. Zdi se, kot da je sodobne umetnike mogoče pregovoriti s fantazmo o neodvisnosti in o tem, da lahko uresničijo nacionalno ideologijo.<sup>30</sup> Približujemo se razlikovanju, ki ga izpostavlja Erden Kosova in Suzana Milevska v zvezi z državami Tretjega sveta in ki na splošno temelji na nacionalizmu in v skrajnih primerih na neodvisnosti. Kulturna produkcija v državah Tretjega sveta mora vselej biti nacionalna; umetnost, literatura, film, itd. morajo biti vedno v odnosu do nacionalistične alegorije in narodne zgodovine.<sup>31</sup>

Ena najbolj impresivnih sodobnih umetniških del na Kosovem je tudi intervencija, ki jo je Albert Heta izvedel leta 2003. Na plakat, izobešen v Prištini, je napisal: »British Airways – Čas je, da se odpravimo na obisk« (*British Airways – It's Time To Go Visiting*). Intervencija je povzročila močno negotovanje, saj je bil na plakat prilepljen napis »Viza ni potrebna«. Vprašati se moramo, koliko ljudi s Kosova bi si lahko privoščilo

28 Migjen Kelmendi, »Waiting for the State«, *Leap into the City*, projekt »relations«, DuMont Literatur in Kunst Verlag, Koeln 2006.

29 V knjigi *Leap into the City*, ki sta jo uredili Katrin Klingan in Ines Karpet, izšla pa je pri »relations«, ki podpira sodobno umetnost sedmih evropskih mest v času tranzicije, je razdelek o Prištini naslovljen s »Čakajoč na državo«.

30 Za odlično razlago nacionalizma po Althusserju in Lacanu glej teorije Rastka Močnika. Kadar govorimo o državnih ideoloških aparatih na Kosovem, je »fantazma o neodvisnosti« uporabno analitično orodje.

31 Za razpravo o nacionalni reprezentaciji kulturne produkcije držav Tretjega sveta glej Aijaz Ahmad, »Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory«, v *Social Text*, št. 17, jesen 1987. Čeprav na tem mestu ni prostora za obsežnejšo razpravo o tem delu, sem ga vključil v opombe, saj sem se pri pisanju svojega prispevka močno oprl prav na Ahmadejev analitični pristop.

letalsko karto za Britanijo, četudi ne bi potrebovali vize.

#### 8. Novi proletariati

V eseju o balkanski umetnosti Edi Muka predlaga, da bi se kosovska umetniška scena, ki jo je René Block opisal kot novo avantgardo Balkana, zamenjala z novim proletariatom umetniškega sveta.<sup>32</sup> Po Mukovem mnenju je kosovska umetniška produkcija spodbudna, ker »ta novi proletariati umetnosti nima kaj izgubiti in še ni ukleščen v umetniški sistem«. Muka namreč upa, da se bo ta nedoločena, nikogaršnja, nepredstavljena in nevezana praksa nadaljevala čim dlje.

Kako naj razumemo pojem novega proletariata, ki ga predlaga Muka, kurator iz Tirane, ki je odigral pomembno vlogo pri vključevanju sodobne albanske in kosovske umetnosti v umetniški sistem? Nadvse osupljivo se zdi dejstvo, da je balkanska umetniška scena, ki se vedno predstavlja znotraj točno določenih nacionalnih meja (kot velja za Kosovo in Albanijo, razločevanje med Kosovom in Srbijo je vselej zelo natančno in jasno), nenadoma povezana z zlovesčim ekonomskopolitičnim družbenim razredom. »Umetniki brez meja« iščejo navdih v novem proletariatu, katerega član je, kot je povedal, tudi Muka sam. Gesta Edija Muke pomeni estetizacijo ekonomske politike z nejasno utopijo in uvaja nov način reprezentacije umetnosti. Proletariata ne enači z bohemstvom, kakor je to storil Marcuse (tu mislimo namreč na hipije, ki v naravnih parkih prebirajo knjigo *Eros in civilizacija*); nasprotno – v tem primeru je kljub revščini, težavam, korupciji in sovraštvu proletariati predstavljen kot živahen in vesel.

Če vzamemo umetnike s Kosova, v njih ne prepoznamo nikakršnega proletariata, še v njihovem življenjskem slogu ne. Večina umetnikov se ukvarja z akademsko umetnostjo ali drugimi oblikami kulture; zelo malo je takih, ki nimajo ničesar izgubiti, in zelo malo takih, ki so pripravljeni preizkušati nove in drugačne, subverzivne umetniške prakse. Ironično rečeno to pomeni, da je mit o proletariatu, ki ga je ustvaril Edi Muka, mogoče bolje razumeti po analogiji delavca (umetnika), ki ima lažno zavest in je v celoti prepuščen milosti in nemilosti delodajalca (kuratorja).

Kljub temu Muka v svojem eseju poskuša premostiti trenutne težave, s katerimi se soočajo albanski državljani in umetniki, in išče možnosti, ki bi omogočile izogniti se vsakršnim narodnim reprezentacijam – »smo enaki in normalni«. Iz-

32 Prim. Edi Muka, »The A-Factor: The New Prolets of the Art World«, Esej so objavili v katalogu razstave o balkanski umetnosti, ki jo je pripravil René Block.

ogibanje nacionalni reprezentaciji, ki učinkuje kot živalski vrt, je še bolj problematična, saj je nadomeščena z reprezentacijo proletariata. Toda če prav razumemo, je estetizirani proletariati le drugačna oblika nacionalizacije kulture nevladnih organizacij, ki jo zaradi neobstoja državne reprezentacije podpirajo mednarodne institucije. Novi proletariati je taktična gesta, ki je lahko koristna v okoliščinah, v katerih se umetniki ne morejo identificirati s svojo lastno obubožano državo in nimajo nobene možnosti, da bi prejeli državno pomoč. Novi estetizirani razred je torej odlična taktična gesta, s katero je mogoče prikriti težave v državi, kot je Kosovo, katerega umetniki se ne menijo za ekonomsko politiko. Zato je Muka uspešen v svojih prizadevanjih, ko ustvarja mednarodno znane in enokopravne umetnike, kar pa je mogoče samo prek spektakla estetiziranega proletariata, ki je odtrgan od domače ekonomske politike.

Treba bi bilo opraviti raziskavo o ekonomski politiki in razrednem položaju balkanskih umetnikov. Taka študija bi razpravo o balkanizmu lahko razširila čez nacionalistično perspektivo in posegla na bolj vznemirljiva in učinkovita področja, kot so navzkrižja med bogatimi nekoč in danes (ne smemo pozabiti, da gre vendarle za postsocialistične države v fazi tranzicije).

Sezgin Boynik predava sociologijo na Oddelku za turkologijo Univerze v Prištini.

Tekst Sezgina Boynika je za objavo skrajšalo uredništvo časopisa *Reartikulacija*. Iz angleščine prevedla Tanja Passoni.

Barbara Kanc

## TOPLE VODE SE PAČ NE ODKRIVA, TOPLA VODA JE

Eden od trenutkov (od štirih ur in pol) iz serije *Waitings* na Labanu v Londonu maja 2007.

Foto: Metod Blejec

## PRESENCE IN ABSENCE

Spomnim se telefonskega pogovora med Ljubljano in Londonom, med mojo mamo in mano. Predvsem sem si bolj kot celotni pogovor zapomnila opazko, ki je bila tistikrat izrečena: »Ti to sploh pustijo delati? Zadnjič te sploh ni bilo na odru,<sup>1</sup> zdaj boš pa samo stala?!« (...odgovor je bil, ja, dovolijo mi to delati, predvsem pa si to dovolim sama).

V zadnjem letu in pol sem se znašla v situaciji, ko prej zastavljene in vcepljene ideje umetniškega/kreativnega izražanja na področju sodobnega plesa, niso več zadostovale mojim potrebam. Pri tem mislim predvsem na tako imenovano odkrito fizičnost.<sup>2</sup> Vsakič znova, ko sem vstopila v koreografski proces, predvsem v tistega, ki je bil usmerjen v odrsko postavitev, pa naj sem bila pri tem performerka, izvajalka ali koreografinja, je bilo vedno težje verjeti v tisto, kar sem delala: verjeti v vsako transformacijo in iluzijo gledališkega prostora.

V vseh teh procesih sem uporabljala svoje telo-zavedanje, bila sem jaz, a hkrati je vsaka spodbuda, vsak dražljaj, prihajal od zunaj, pa naj si je bilo to besedilo, kip/instalacija, itd.; to je bila osnova koncepta, ki naj bi le nekje obstajal. S tem pa se je vedno vzpostavil in predstavil nek začetek.

Skozi takšne in drugačne poglede se je injiciralo iskanje situacije, v kateri bi bil »začetek« procesa zreduciran na svojo lastno eksistenco. S tem naj bi se dotaknil tistega, kar sem sama po sebi, in bil hkrati dražljaj v že danem prostoru in času. Tako sem začela iskati »absence« že določenih tekstov, in iz tega izhajajoči (ne)obstoj

plesa, gibanja ter občutkov, ki jih je vzpodbudil takšen način izražanja. Postalo je nuja iskati nekaj, kjer plesanje, pretvarjanje, igranje, gledanje in verovanje v iluzijo (teatra ali življenja) ni v središču, ne predstavlja primarnega fokusa.

Iz tega se je tako porodila ideja o raziskovanju konceptov »absence«,<sup>3</sup> in »presence«<sup>4</sup>; in s tem neizogibno tudi raziskovanje o »nothing«, nič in »something«, nekaj, (kar se osredotoča predvsem na aspekt povezave proti-pomenov) in je privedlo do ene od možnih oblik interpretacije – serije *Waitings* (2006-še traja).

## WAITINGS

*Waitings ni performans; bolj kot to, je akcija.  
Ima začetek in konec?  
Ali mora res vse imeti začetek  
in konec?  
Čeprav s koncem začnemo začetek.  
Neizogibno obstajajo skoraj nevidne, majhne in  
počasne spremembe,  
ki sčasoma pripeljejo nekam ali bolje rečeno  
nikamor?*

Serija *Waitings* se je razvila iz potrebe po delanju ničesar, iskanju stimula znotraj sebe, celote jaza in odsotnosti le tega. S tem pa se je vzpostavila potreba po iskanju nepriznanosti gibanja, ki je tako tesno povezano s plesno umetnostjo in nenazadnje s samo človeško eksistenco.

Redukcija gibanja na ničlo v specifičnem prostoru in času. Prav to dejanje lahko služi kot način, kako se približati osnovni izkušnji danega trenutka. Nečesa, kar je že tu, pred nami in pred našo vizualno presojo, pred našimi pri-

čakovanji, katerih smo tako ali tako velikokrat prepolni.

Gibanje ostaja moj način življenja, a vendar me gibanje omejuje na enak način, kot me osvobaja. In prav zato je iskanje mirovanja sredi hektičnega življenja v milijonskem mestu tako potrebno. Vrača me h koreninam. Delanje ničesar, ali vsaj nečesa, kar bi imelo konotacijo nič, se je v tem delu predstavilo kot mirovanje, (neskončno) čakanje telesa-razuma v neki dovolj naravni in razpoznavni poziciji stanja ali ležanja, kot je to vidno na fotografiji.

S to akcijo se približam stanju, ki zame v moji trenutni percepciji pomeni »no-presence« in tako »absence«. To je lahko samo po sebi za nekoga arbitrarno, saj je v vsakem trenutku obstoja moje fizično telo prisotno. Toda, ali je možno, da v redukciji same sebe na mirovanje, vse okoli mene postane bolj očitno, s tem resnično videno in razpoznavno?

Ko se namreč nič ne zgodi, ostanem brez pričakovanj. In potem samo stojim, ko stojim in ležim, ko ležim. Na koncu ne čutim potrebe. Nič mi ni potrebno narediti. Samo po sebi je tisto, kar delam, v tistem trenutku dovolj.

V *Waitings* lahko moje telo postane prazno, in gledanje »ničesar« lahko postane nič. Po drugi strani pa »v umetnosti [in nasploh] nič obstaja samo za tiste, ki vanj verjamejo.«<sup>5</sup> V »vsemogočni« percepciji pa je vse spremenljivo... tišina ni nikdar tišina, kot nič, ni nikdar nič.

Tople vode se pač ne odkriva, topla voda je.

ABSENCE IN PRESENCE

1 Nanaša se na duet *Instabile Tu* (2007), ki se je v eni od realizacij zgodil brez performerjev.

2 Ta se kaže na primer v delih Wima Vandekeybusa, *Rosas, En-knap, DV8* in mnogih drugih.

3 absence [ae'bs'ns] n (from) odsotnost; raztresenost; pomanjkanje; ~ of mind raztresenost; leave of ~ dopust; mil ~ without leave odhod brez dovoljenja

4 presence [prezns] n prisotnost, navzočnost, bližina; drža, vedenje; E the ~ avdienta; to be admitted into the ~ of biti sprejet v avdienco pri; in the ~ of v navzočnosti koga; ~ of mind prisebnost; save (ali saving) your ~ z vašim dovoljenjem; chem action of ~ kontaktni učinek

5 Cf. P. Bismuth, »Never believe an artist who says their work is about nothing: The culture consumer's fear of the void«: *Nothing*, August Media, London 2001, str. 180-182.

Barbara Kanc je letos diplomirala na programu BA (Hons) Dance Theatre na Labanu v Londonu. Živi in dela v Ljubljani in Londonu.

Daša Lakner

## KIBERPIPA

V času, ko je svet trepetal pred prihodom milenijskega hrošča, je bila z združitvijo različnih iniciativ, ki so prepoznale skupno potrebo po sodobnem kuturno-informacijskem središču s poudarkom na odprtosti, medsebojni interakciji in dostopnosti, zasnovana ideja Kiberpipe. V obdobju sedmih let se je Kiberpipa razhroščila iz preprostega laboratorija z nekaj računalniki v sodobno organizacijo, ki jo poleg domačih sponzorjev podpira tudi EU. Ponudbo prostega dostopa do interneta z obsežnim računalniškim parkom in brezžičnim omrežjem dopolnjuje čez sto izobraževalno-opismenjalnih in kulturno-umetniških dogodkov letno, široka mreža mednarodnih povezav ter aktivno delovanje v Mreži multimedijjskih centrov Slovenije. Kiberpipa je tudi središče odprtokodnega razvoja in izobraževanja ter produkcijska platforma za intermedijske projekte domačih in tujih ustvarjalcev. V Kiberpipi se nahaja tudi prvi računalniški muzej v Sloveniji. Za začetek si je potrebno zastaviti vprašanje, kaj se s sodobno multimedijjsko umetnostjo v Sloveniji sploh dogaja, v kaj se razvija in kje se nahajajo centri, ustanove, ki takšno umetnost predstavljajo oziroma ali se vsa produkcija dogaja le slučajno in generira *ad-hoc*?

Kiberpipa kot tehnološki multimedijjski center predstavlja platformo, ki omogoča ustaljen in zaradi širokega spektra različnih znanj obširen razvoj multimedijjske umetnosti. V Kiberpipi si želimo odpreti prostor za raznotere umetniške prakse, povezane s tehnologijami, in vzpostaviti refleksijo skozi družbeni diskurz o sodobni umetnosti. V Kiberpipini ekipi, ki jo sestavljajo posamezniki različnih profilov, nastajajo projekti, ki so v svojem bistvu tehnološki konstrukti in predstavljajo vitalno ustvarjalno energijo znotraj Kiberpipinega ustroja oziroma kolektiva. Ti prikazujejo in ustvarjajo kreativne načine uporabe družbeno že uporabljenih tehnologij (tako softverskih kot hardverskih), ki jih z inovativnim mišljenjem spreminjajo v drugačne izrazne oblike. Skozi to se zrcali tako refleksija tehnološkega razvoja in njegove družbene vpetosti kot tudi prispevanje k bolj odprtemu, kreativnemu dojetju računalniških orodij in tehnologije. Interaktivni performansi, instalacije, razstave, ki jih s pomočjo Kiberpipine ekipe producirajo gostujoči tuji in domači umetniki, pa so odraz tesnega sodelovanja, s katerim tudi navzven jasno sporočamo, da smo v Sloveniji sposobni inovativne produkcije in podpreti prodorne umetniške prakse.

Ni dovolj producirati umetniška dela samo zato, da bi se vzpostavila zadostna družbena teža. Potrebno je tudi izobraževati in kritično reflektirati samo produkcijo – tako znotraj Kiberpipe kot v širšem slovenskem in panevropskem prostoru. V ta namen organiziramo predavanja, delavnice, okrogle mize, pogovore

s teoretiki in z avtorji umetniških del. S tem se ozavešča in doseže širša ciljna publika, ki lahko skozi Kiberpipino produkcijo gradi svež pogled na sodobno umetnost. Vzporedno z dogajanjem v fizičnem prostoru Kiberpipe nastaja tudi spletna stran [www.kiberpipa.org/err0r](http://www.kiberpipa.org/err0r), ki bo v prihodnje poleg predstavitve Kiberpipinih umetniških projektov vsebovala tudi več teoretičnih vsebin o tehnološki umetnosti kot taki: intervjuje z znanimi slovenskimi in evropskimi teoretiki, članke o določenih tematskih sklopih ter blogovske zapise umetnikov in kolektiva Kiberpipe med nastajanjem umetniških projektov. Na tej spletni strani bodo dostopne tudi avdio in video vsebine (pipa-casti), ki bodo dokumentirale Kiberpipino produkcijo.

Skozi interakcijo med umetniki, znanstveniki, medijskimi aktivisti in teoretiki tako v Kiberpipi razvijamo kreativno kritično obravnavo kulture novih medijev in sodobnih informacijsko-komunikacijskih tehnologij. Glavni namen je spodbujanje medijske pismenosti in pospeševanje razvoja informacijske družbe v Sloveniji.

Ob tem, da na svoj oder vabimo inovativne performerje svetovne scene, v laboratorijih razvijamo nove načine uporabe digitalnih medijev, vzdržujemo medijski arhiv, obnavljamo in revitaliziramo odslužno računalniško opremo in spodbujamo razvoj sodobnih umetniških konceptov znotraj kibernetične kulture. Skozi dobro organizirano infrastrukturo Kiberpipin kolektiv razvija različne projekte, katerih skupna lastnost je prost dostop. Tako delujejo: internetna dostopna točka, program izobraževalnih delavnic, temelječih na odprti kodi, galerija digitalne umetnosti, muzej računalniške tehnologije, video-produkcijski laboratorij, hardverski laboratorij, program dogodkov, predavanja, predstavitev in projekcij, zasnovanih na interakciji znanosti, tehnologije in umetnosti.

#### KIBERPIPINI PROGRAMI IN POSEBNI PROJEKTI:

Pipini odprti termini (POT) so redna tedenska odprta srečanja uporabnikov Linuxa in sorodnih odprtih tehnologij, na katerih se na podlagi izkušenj in predavanj udeleženci seznanjajo z novimi triki oziroma programi. V Sloveniji je malo pravih srečanj uporabnikov Linuxa in sorodnih odprtih produktov in to praznino poskušamo zapolniti.

Spletne urice (SU) so srečanja spletnih strokovnjakov. Posamezniki z dolgoletnim stažem v spletni industriji predstavljajo specifične aktualne tehnološke teme s tega področja. Cilj spletnih uric je večsmerni prenos znanj med spletnimi razvijalci.

V.I.P. večeri so serija večerov, namenjenih vsem

tistim, ki se spogledujejo s podjetništvom novih tehnologij in jih zanimajo poslovanje, podjetništvo, inovatorstvo ali razvoj in prodaja tehnologij. V.I.P. so namenjeni prenosu izkušenj, pridobivanju novih znanj, razvoju poslovnih veščin in širjenju poznanstev. Na V.I.P. večerih gostimo znane in uspešne podjetnike, ki svoje znanje in izkušnje delijo z našimi obiskovalci.

Organiziramo tudi začetne in nadaljevalne delavnice OpenOffice.org, Linux, Blender, Tabblix, Cinelerra, Mozilla Composer, hardware delavnica, Pure Data, ipd.

Kiberpipin računalniški muzej je prvi računalniški muzej v Sloveniji. Zasnovan je interaktivno; vsi eksponati so delujoči, tako da se lahko vsak obiskovalec na njih tudi preizkusi. Poslanstvo muzeja temelji na ohranjanju računalniške in tehnološke dediščine ter izobraževanju širše in ožje javnosti o zgodovini računalništva ter njenem tehnološkem pomenu, ki je bil temelj za razvoj današnje tehnologije.

Galerija 404 ponuja prostor kreativnim in inovativnim umetnikom, ki s pomočjo digitalnega medija združujejo različna sredstva izražanja, podirajo meje med tradicionalno uveljavljenimi vzorci ustvarjanja ter odpirajo drugačne poglede na likovno umetnost. Digitalna umetnost, ki skozi različna orodja svoje manifestacije odpira nov vpogled v umetnost

predstavlja multimedijjske umetnostne oblike, izhajajoče iz kreativne rabe odprtih tehnologij. V slovenskem kulturnem prostoru predstavlja dela slovenskih in tujih mladih nadobudnih in uveljavljenih umetnikov in kreativnih inženirjev ter skupin, ki so usmerjeni v vrhunsko, z odprtimi standardi podprte umetnosti in multimedijjske umetniške prakse. HAIP je kratica za »Hekamo-Aktiviramo-Interaktivno-Prihodnost« ali »Hack-Act-Interact-Progress«.

Cilj HAIPa je vzpostaviti kreativno produkcijsko platformo, ki deluje in se odvija v času izvajanja festivala, obenem pa s tem spodbuja neposredno medsebojno spoznavanje ter nadaljnje povezovanje in mreženje (networking) udeležencev. Eden glavnih atributov je tudi spodbujanje publike k aktivni interakciji z dogodki festivala.

Kiberpipin video team s snemanjem pokriva dogodke in predavanja, jih streama preko spleta, obdeluje videe in omogoča prost dostop do njih prek interneta. Posnetki predavanj so dosegljivi v Kiberpipinem videoarhivu. Kiberpipa je del Zavoda K6/4 in članica Mreže multimedijjskih centrov Slovenije ter društva Asociacija.

Daša Lakner, univ. dipl. dramaturginja, je samostojna ustvarjalka na področju uprizorjenih umetnosti in novih medijev ter umetniški vodja multimedijjskega centra Kiberpipa.



Foto: Kiberpipa

[www.kiberpipa.org](http://www.kiberpipa.org)

#### NAPOVED KIBERPIPINEGA PROGRAMA ZA OKTOBER 2007

Maja Smrekar, instalacija *System Cassio: pia*, otvoritev 30.10. 2007 ob 21.00. Vstop prost.

*System Cassio: pia* ponazarja metodologijo povezovanja različnih informacij v sistem, sestavljen iz referenc fetišistične ikonografije množične kulture, ki so realni del vsakdanjosti sodobne družbe spektakla, kakor jo predstavlja popkultura fenomena YouTube in MySpace. Te reference skozi računalniško generirano sliko predstavljajo objektivizacijo in trivializacijo podobe telesa v kombinaciji s poenostavljenimi in predvsem idealiziranimi referencami iz področja tehnologije in znanosti, ki se skozi medijsko modificiran pogled postavljajo kot reprezentativni fetiš. Oblika podobe instalacije sloni na referenci oglaševalskih stebov. Osrednje vizualno sporočilo bo prikazano na petih računalniških ekranih, »vgrajenih« v steber. S svojim spektakularnim izgledom instalacija reflektira zasvojenost z mediji, ki nas informirajo skozi idealizacijo realnosti. Hkrati je valj z monitorji in majhnimi utripajočimi lučmi eksploracija klišeja; vsebuje referenco informativno-nadzorne konzole, ki ilustrira idealizirano podobo nadzornih konzol iz znanstveno-fantastičnih filmov v retro slogu 70ih in 80ih let 20. stoletja, kar formalno obliko valja povezuje z zgodovino kulture VJ-anja, ki se je začela konec 70ih s pojavom elektronske glasbe in doživela vzpon v začetku 80ih.

ter z združevanjem različnih tehnologij podira meje enoznačnosti, omogoča prehajanje računalniške kode na umetniško raven. Z uporabo računalniških grafičnih programov tako nastajajo likovna dela raznovrstnih tematik — od družbene kritike do domišljijjskih avtorskih svetov. Galerija 404 in Kiberpipa podpirata idejo Creative Commons licence, ki avtorjem pri zaščiti in distribuciji del omogoča večjo fleksibilnost in svobodo. Z njo želimo seznaniti širši krog avtorjev in jih spodbuditi k zaščiti svojih del z licencami Creative Commons.

Err0r je Kiberpipina kreativna skupina. Zamisel je nastala iz želje po sodelovanju z umetniki različnih profilov, ki znotraj polja intermedijjskih umetnosti ustvarjajo in širijo svoje ideje, koncepte, znanja. Skupaj z njimi izumljamo nove poti izraza.

PostLab je laboratorij za kreativno rabo novih tehnologij. Ukvarja se s kreativnim raziskovanjem medijskih umetnosti in zagotavljanjem platforme za kreativno produkcijo. PostLab skuša prispevati k podpori ProAms revolucije in zaščiti osnovne človekove pravice do umetniškega ustvarjanja. Ustvarjalci postLaba niso profesionalni institucionalni umetniki, ki delajo na področju umetnosti, temveč profesionalni amaterji, ki se z umetniškim ustvarjanjem predvsem zabavajo.

Kiberpipa poleg tega organizira bienalni multimedijjski festival odprtih tehnologij HAIP, ki



Foto: Kiberpipa

