

# Prijazne strategije upora umetnice in umetnika

Sodobna umetnost se predstavlja kot polje, v katerem je možno in dovoljeno vse. Kljub temu pa so za umetnico in umetnika v Sloveniji omejitve vsaj z dveh strani. Prvi problem se vzpostavlja kot skupek mnogih neizgovorjenih, a vendarle obstoječih ideologij in nazorov, ki so povezani s poljem, v katerem umetnost nastaja in se predstavlja. Druga težava je v večnem primanjkljaju produkcijskih sredstev za področje sodobne umetnosti.

A umetnica in umetnik vztrajata kljub pritiskom. Nastajanju umetniških del je večinoma namenjeno le pozno popoldne, tisti čas, ki ga ostali del populacije porabi za lenarjenje pred televizijo, tekanje po zelenih poljanah ali nakupovanje. Ko umetnica in umetnik prideta iz službe in je za njuno golo preživetje bolj ali manj poskrbljeno, se znajdetata v ateljeju. Preden pa se lotita izpeljave svojih projektov, si morata za to priskrbeti sredstva, pozneje pa tudi prostor, kjer bosta delo lahko predstavila obiskovalcem.

Sodobna likovna umetnost je tako prostor tekmovalnosti, ki pa ostaja prikrito. Tekmovalnost je prikrito zaradi specifične vloge, ki jo umetnost še ohranja v družbi. Dominantne strukture, ki odločajo in poučujejo, nastanek umetniškega dela namreč še vedno pojmujejo kot nekaj mitičnega, ob čemer mnogokrat pozabljajo, da so zanj potrebna finančna in materialna sredstva. Tekmovalnost, o kateri govorim, torej ni tekmovalnost, ki izhaja iz hotenja po »biti boljši«, »ustvariti boljše umetniško delo od drugega umetnika«. To je tekmovalnost, ki izvira iz nujnosti po preživetju in kaže na dejstvo, da umetnost ni avtonomno polje, ampak je tudi na ta način povezana s socialnimi pogoji bivanja. Čeprav trg umetnosti v Sloveniji ne obstaja, ali pa je odprt zgolj določenim, starejšim in predvsem slikarskim umetniškim delom, je svet umetnosti prostor, kjer morata umetnica in umetnik med seboj tekmovali. Tekmujeta za subvencije, donacije, razstavna mesta, za redke nagrade in površne omembe v časopisnih rubrikah in drugih medijih, medtem ko se medijski prostor, namenjen predstavitev sodobne umetnosti, še dodatno krči. Tekmovalnost je navadno potlačeno, zamolčano. Še vedno je v veljavi splošno mnenje, da je umetnost nad banalnostmi, kakršna je tekmovalnost za materialne dobrine. A umetnica in umetnik morata preživeti. Izbruhi tekmovalnosti v javnem prostoru so redki, dogajajo se na hodnikih, v bifejih in kavarnah.

Kaj pomeni nujna tekmovalnost za nastanek umetniškega dela? Gotovo se ta mnogokrat nezavedno vpiše vanj, saj se umetnica in umetnik težko izmakneta nujnim pogojem, če želita, da bo delo kdaj razstavljeno. Mnogokrat morata začeti razmišljati o svojem delu v okviru določenega razpisa ministrstva, MOL ali kakšne druge institucije. Z druge smeri nanju pritiskajo kustosi in koncepti razstav. Tu mnogokrat ne moremo govoriti o sodelovanju umetnice in umetnika s kustosom, saj v njihovem dialogu vlada neenakomerno razmerje moči. Umetniško delo je zagadelj mnogokrat prirejeno potrebam sveta umetnosti. Za resnično se tudi v našem prostoru izkaže Bourdieujeva trditev, da so »načini izražanja, značilni za kulturno produkcijo, vedno odvisni od zakonov trga, v katerem se umetniško delo ponuja« (Bourdieu, 2002: xiii). Že mlada umetnica in umetnik, pravkar iz akademije, tako ne razmišljata več o lastnih željah, ampak o želji Drugega. Kako zadovoljiti želji razpisa, galerije, naročnika? Kako daleč je konstrukt avtonomne umetnosti, ki ga je ustvaril modernizem.

Umetnost, ki je po tej plati vedno bolj podobna – ali pa je morda vedno bila podobna – drugim dejavnostim kulturne industrije, je v nekaterih trenutkih svoje zgodovine poskušala preseči ujetost v sistem. Izstopila je iz sveta proizvodnje in potrošnje ter skušala reflektirati in celo spremeniti svojo vlogo ali celo več, skušala je spremeniti svet. Svet razvitega kapitalizma je bil navadno korak pred njo. Spregledal je njeno željo in namesto da bi jo preprečil, jo je sprejel in podprl. Vključil jo je v svoje vzorce in jo uporabil za prikaz prostosti, ki ga ponuja prostor umetnosti. Polje umetnosti je ponudilo prostor za nekakšen regulirani nenevarni nered. Ta nered je bil navadno kmalu ponujen trgu. Ni nujno, da se je na tem trgu kupovalo in prodajalo z materialnimi sredstvi – pa čeprav je pogosto bilo tako –, lahko je šlo za prikaz presežka v okviru simboličnih vrednosti.

Svet umetnosti danes zahteva vse več umetnin, ki so kritične do umetnosti ali družbe. Seveda jih hitro aproprira, kar mu omogoča prav dejstvo, da gre za dela umetnosti. Odvzame jim njihov realni kritični naboj in jih spremeni v produkte, ki se potem predstavljajo na velikih bazarjih sodobne umetnosti, na Documenta, najrazličnejših bienalnih, reproducirana so na straneh revij z velikanskimi nakladami in se končno za velike vsote znajdejo v muzejih, galerijah ali zasebnih zbirkah. Uspešen umetnik je tisti, ki se dobro prodaja, ki ima čim več reproduciranih del v znanih svetovnih revijah. Umetniki se seveda vseskozi zavedajo, kakšno strategijo je treba izbrati za uspeh in mnogi od njih tako tudi delujejo.

Postavlja se vprašanje, kako sta umetnica in umetnik danes lahko kritična, kako sta lahko aktivista v polju umetnosti, ki si aktivizma želi, ki ga spodbuja in hoče, da bi ga hitro vsrkala v svoj svet in iz njega napravila hit dneva. V besedilu, ki sledi, bi rada pokazala na dva primera v slovenski sodobni umetnosti, ki sta se, po mojem mnenju, tem pastem uspešno izognila. Pokazati želim, da je umetniško delo tudi danes zmožno kritičnega vrednotenja določenih trenutkov našega bivanja in še več, da zmore izstopiti iz sveta »zgolj« umetnosti v družbo in tudi tu ponuditi možnost izboljšave ali pomoči. Umetniška dela, ki jih jemljem za zgled, ne nastajajo kot posledica silnic in trendov, ampak kot iskren in kritičen pretres družbene realnosti in angažirana akcija umetnice in umetnika.

## Umetnica

Že pred študijem slikarstva je umetnica nekaj let delovala v modni industriji. Na ljubljanskem ALU je leta 1989 diplomirala iz slikarstva, magisterij iz novih žanrov pa je leta 2001 dokončala na San Francisco Art Institute v Kaliforniji. Serije slik, ki so namesto podob vključevale besedi-

la, so se zaključile v performansu *Tečaj govorenja in molčanja* (1994) in tu se je prvič pokazal pomen komunikacije za njeno delo. Prestop iz dvodimenzionalnega polja slike k umetnosti, ki deluje v socialnem prostoru, je bil nakazan že z njenim delovanjem v okviru skupine modnih oblikovalk – umetnic *Linije sile* v osemdesetih letih. Mnogi njeni projekti verjetno tudi zaradi tega izhodišča reflektirajo problematiko oblačil in mode: »Če civilizacijo lahko razumemo kot *moško stvar*, ki izključuje vse, kar ne sodi v njeno igro moči, so zame medij odpora postala oblačila« (Zabel, 2004: 41).

Leta 1997 je umetnica v okviru drugega U3 v novo modo odela šestnajst ljubljanskih javnih spomenikov. Projekt *Manekeni/Models, Dressed to live* je močno odmeval v javnosti, predvsem zaradi politične vrednosti, ki je v naši kulturi dodeljena mnogim javnim spomenikom. Umetnica je objektom zgodovinskega spomina z oblačili po modnih smernicah tiste sezone vdihnila novo življenje. Za trenutek, dokler jih vzdrževalci javnega reda in miru niso spet spremenili v molčeče dokumente preteklosti, so spomeniki s pomočjo umetnice metaforično spregovorili v sodobnosti. V *Diego Rivera Gallery* v San Franciscu je umetnica s projektom *Salon Des Refusés* (2000) k nastopu v javnosti pozvala tiste, ki bi drugače ostali za vrati galerije. Pripravila je razstavo del umetnikov, ki jih je galerija ob pripravi letnega programa zavrnila.

*Dresscode* (2002), pri katerem je sodelovala z Veroniko Klančnik, se je spet ukvarjal z oblačili in njihovim pomenom. Meščani so bili povabljeni, naj odslužena oblačila oddajo v *ad hoc* ustvarjeno trgovino, locirano v *Kiberpipi*. Ob oddaji so bili pozvani, naj prinesejo obleki dodajo zgodbo, povezano z oblačilom, njegovo uporabo ali vzdrževanjem. Drugi del projekta je bil performans, v katerem je bila publika povabljena, da si razstavljen izbere in prisvoji. Na blagajni so z oblačil, kakor v pravi trgovini, odčitali dodano črtno kodo. Namesto računa so novi lastniki v roke dobili listek z zgodbo prejšnjega lastnika. Poleg tega, da je projekt vključeval kritiko sodobnega potrošništva, je opozoril tudi na skrite zgodbe za uporabljenimi predmeti. Spet se je vzpostavilo polje komunikacije, ki je v sodobni družbi racionalizirano in potisnjeno ob stran. Uniformiranost blagovnih znamk je projekt nadomestil s subjektivnostjo zgodb uporabnikov in polje prostora umetnosti zamenjal z delovanjem v javnem prostoru.

Na 9. festivalu Mesto žensk se je umetnica spopadla z aktualno problematiko propada slovenske tekstilne industrije. Nastal je projekt *Singer* (2003). Projekt z dvoumnim naslovom – singer kot pevec in hkrati ime blagovne znamke šiviljskih strojev – je tematiziral prehod iz rokodelstva v tehnologizirano resničnost ženskega dela. Namesto šivilj so zapeli stroji. Če je uvedba šivalnega stroja v šiviljsko industrijo hotela ponuditi izboljšanje delovnih pogojev za številne delavke, je ta izključno ženska panoga gospodarstva v devetdesetih letih potonila v mnogih žalostnih zgodbah zaprtih podjetij in odpuščenih slovenskih delavk. Obljuba boljše prihodnosti se je preselila v zatohle mračne prostore vzhodne Evrope in Azije, kjer so za golo preživetje za šiviljske stroje spet sedle ženske. Za umetniški projekt *Singer* je umetnica izbrala muzejski prostor Etnološkega muzeja. Umetniško delo se je preselilo v prostor, ki ni namenjen predstavitvi umetnosti, zato pa je »muzej 'o ljudeh, za ljudi', muzej kulturnih istovetnosti, prostor dialoga med preteklim in sedanjim, med svojo in tujimi kulturami, med naravo in civilizacijo« (SEM, 2006). Okvir umetniškega dela, v katerem je bil predstavljen projekt v muzeju, je ponujal možnost neznanstvenosti, drugačen način pripovedovanja zgodbe. Poleg video- in avdioposnetka, ki ju je spodbudila obiskovalčeva uporaba šivalnega stroja, ter nastopa pevskega zbora tekstilnih delavk – instalacije in samopermanca – je projekt pospremila tudi publikacija *Singer*. Spet je eno vidnejših vlog v umetniškem delu prevzelo pripovedovanje zgodbe, pripuščanje osebnega glasu na področje javnega. Ustvarjanje večglasne zgodovine je

eno bistvenih vodil ustvarjanja umetnice. Njeno delo omogoča, da slišimo glasove tistih, ki jim je možnost javnega govora navadno odvzeta.

V zadnjih letih se je interes umetnice od problematike oblačilne kulture premaknil k širši problematiki tistega, kar nas obdaja. Najprej je nastal projekt *Pred domačim pragom* (2004), v katerem je umetnica skrbno dokumentirala lokalni prostor svojega bivanja in v njem zaznala spremembe, značilne za novo kulturno paradigmo, ki je nastopila v širšem slovenskem prostoru. Dokumentacija je postala umetniško delo in spet pripovedovala osebno zgodbo, ki pa jo lahko beremo kot metaforo za širše spremembe. Prav osebnost pripovedi razkriva detajle, ki jih nikoli ne bomo mogli razbrati iz uradnih zgodovinskih zapisov. Pripoveduje o spremembah, ki so se zgodile v naših osebnih prostorih, pred domačim pragom. Bistvo dela se skriva v razliki med prej in potem. Ni prisotno na posamezni fotografiji, ampak šele v trenutku, ko obiskovalec v svoje vidno in razumsko polje sprejme njihovo časovno zaporedno serijo. Samo dejanje spremembe, nastajanje novih luksuznih blokovskih naselij, zmanjševanje zelenih sprehajalnih površin, bivanje in izginotje neke osebe, na fotografijah umanjka, spremembo zaznamo v primerjavi razlik.

Tudi naslednji ljubljanski projekt *V akciji* (2005) je tematiziral spremembe v lokalnem okolju. Iz galerije se je premaknil v opuščeni socialni prostor. V nekdanjem fotografskem lokalnu na viškem koncu Ljubljane je umetnica spet prikazala dokumentacijo sprememb v urbanem prostoru. Premik iz galerije je vzpodbudil obisk drugačnega, lokalnega občinstva in komunikacijo med prebivalci viškega predela mesta, ki ga je umetnica zanimala tudi tako, da je v času projekta pred fotografskim studiem pripravila darilno akcijo in obiskovalcem, v slogu realnih tržnih strategij, delila torbe s podobami sprememb v viškem okolju. Projekta sta z obiskovalci komunicirala na poseben način in se potrošništvu, v katero je vpeto tudi okolje umetnosti, izmaknila tako, da obiskovalca nista nagovarjala kot potrošnika, uporabnika umetniških del, ampak kot meščana, občana in državljana (Maniates, 2002: 51). Povezala sta se z našimi občutki do določene soseske ali skupnosti, v kateri smo še vedno zmožni delovati kot pripadniki skupine. Nagovarjala sta k akciji in opozarjala, da je naša državljanska pravica mnogo več kot to, da se vsakih nekaj let prikažemo na volitvah in obkrožimo številko pred našim ljubim kandidatom.

Projekt *Safe House* (2004–2005) se je iz prvotnega realnega okolja premaknil na medmrežje in tu ponudil »virtualno zavetišče za umetnike in druge, ki jim ni vseeno« (Pungerčar, 2006). Projekt je umetnica izpeljala v času gostovanja v ateljeju za slovenske umetnike v newyorškem Brooklynu, nadaljuje pa se na medmrežju. Ideja socialnega zavetišča se je preselila na področje umetnosti, ki se je po 11. septembru tako kot druge sfere človeškega življenja spopadalo z vprašanji svobode in varnosti, pa tudi odnosa do politike, umetniškega sistema in problematike življenja umetnika. Vrata ateljeja je odprla za druženje, pogovore in izmenjavo mnenj in tako ateljeju dodelila novo namembnost. Tema projekta je spet postalo pripovedovanje in dokumentiranje osebne zgodbe.

## Umetnik

Umetnik je na ljubljanskem ALU leta 2000 diplomiral iz kiparstva, a se je že v zadnjem letu študija od klasičnega kiparstva preusmeril k ustvarjanju procesualnih umetniških del, ki se navadno odvijajo v javnem prostoru. Njegove akcije so v veliki meri povezane z uporabo cenjenih tehnologij in njihovo reciklažo.

Njegov prvi samostojni projekt *Biotope condition* (2001) v galeriji Kapelica je povezal človeško nujno po prehranjevanju z delovanjem institucionalnih sistemov. V galeriji je bila predstavljena mehanska proteza, ki je z napihljivim jezikom predstavljala kameleona. Kameleon se hrani s svežimi insekti, institucija umetnosti pa s svežimi umetniki in njihovimi proizvodi. Da institucija umetnosti lahko preživi in ostaja mlada, sveža in lepa, potrebuje dobro in svežo hrano. Mehanični kameleon je zato svoj jezik iztegoval proti videodelu *Susret. Een ontmoeting/Bctpe4a.*, ki je bilo leta 2000 prikazano v zagrebškem Muzeju suvremene umjetnosti. Pod okriljem desetih velikih umetnostnih institucij sta Jan Fabre in Ilja Kabakov kot insekta skušala vzpostaviti komunikacijo med vzhodom in zahodom. Insekta – muha in skarabej – sta simbolizirala umetnike, njun dialog pa naj bi pokazal, da umetnost ne pozna meja, ki jih zastavljata politika in jezik. Umetnikov projekt se je osredotočil na nemoč umetnosti, ki kljub svoji želji, da bi prikazala, kako deluje prek vseh meja, ostaja ujeta v mreže politike, prav tiste mreže torej, ki se jim skuša izogniti. Institucija umetnosti je tako kot vse druge prakse ujeta tudi v delovanje politike, kar je pokazala množica razstav, ki so v prejšnjih letih na zahodu skušale predstaviti umetnost vzhoda razvitejšemu zahodnemu delu sveta.

A tudi umetnikov projekt *Biotope condition* je še domoval zgolj v okviru umetnostne institucije, kljub kritiki, ki ji jo je namenil. Vsebinska razlika med prvim in drugim umetniškim delom je seveda v tem, da je *Susret* prikazan v okviru velike potujoče razstave, ki tematizira aktualno družbeno-politično razmerje med vzhodom in zahodom, *Biotope condition* pa kot samostojni projekt v neprofitni galeriji *Kapelica*, ki v polju umetnosti ne nastopa in morda tudi ne želi nastopati z iste pozicije kakor *Muzej suvremene umjetnosti*.

Že naslednji umetniški projekti so se odrekli potencialni grožnji obstoja zgolj znotraj galerijske institucije in se preselili v socialni prostor. Pri tem premiku je prišlo do bistvenih sprememb. Pomemben je postal proces, in ne sam umetniški objekt. Kadar pri umetniškem delu nastane fizični objekt, je povezan z uporabnim mestom, ki ga zavzame v določenem delovanju, pa naj gre za robota, zidak iz odpadnega materiala ali paviljon, zgrajen iz takšnih zidakov. Spremenilo se je občinstvo, ki mu je umetniški proces namenjen. V ospredju ni bil več obiskovalec razstave, katerega pogled je zaznamovan s posebno vednostjo, ampak uporabnik določenega javnega prostora ali naključni sprehajalec z »naivnim« pogledom (vsaj z vidika umetnosti), ki umetniško delo ocenjuje s stališča vsakdanje izkušnje.

Prvi tako zasnovani projekti umetnika so večinoma neizpeljani in ostajajo zgolj osnutki. Umetnik ni zmožal pridobiti sodelovanja institucij, ki bi bilo nujno za njihovo uresničenje. Takšen je projekt *Živeti v reklami* (2002), v katerem je umetnik skušal izkoristiti prostor in infrastrukturo, ki sta vse bolj potrebna za obstoj reklamnih napisov. Ugotovil je, da so nekateri reklamni prostori naseljivi in se ponujajo kot neizkoriščen urbani inventar. »Gostovanje v reklami bi potekalo v simbiotično parazitskem odnosu med gostiteljem:, lastnikom oglasne table, ki bi priskrbel prostor in po možnosti napeljava elektrike, in gostom, ki bi poskrbel za različne dejavnosti, ki bi potekale znotraj na novo pridobljenega prostora« (Sedlaček, 2006). Možnost izkoriščanja prostorov in privlačnost, ki ju ponuja oglaševanje, je umetnik s pridom izkoristil v poznejših projektih (*Loop*), njegovo delo pa se je vse bolj preusmerjalo na razmislek o možnostih uporabe že izrabljenih materialov – smeti, ki spremljajo sodobno potrošnjo.

Projekt *Kreativno onesnaževanje* (2003) je bil duhovit utopičen poskus, kako iz onesnaževanja oziroma meritev onesnaženosti pridobiti nekaj koristnega ali vsaj dekorativnega. Umetnikova ideja je spet uporabila koncept parazitizma. Na Okoljski merilni sistem, merilno napravo v osrčju Ljubljane, je želel priključiti enoto, ki bi meritve iz podatkovne baze onesnaževanja

spreminjala v abstraktne podobe in glasbo. Povečane vrednosti onesnaženja v mestu bi se spremenile v estetski objekt. Naslednji projekt, *Ekomat* (2003), ki bi iz recikliranih materialov izdeloval biomaso oziroma papirnate izdelke, je umetnik predstavil celo na predavanju na Strojni fakulteti v Ljubljani, kjer so ga presenetile reakcije študentov, ki jih je zanimala zgolj finančna dobrobit projekta.

Nemoč, ki jo je umetnik občutil pri poskusih sodelovanja z institucijami, je vodila k odločitvi za avtonomno delovanje, brez vključevanja kakršnih koli znanstvenih ali tržnih institucij, kar je pomenilo obrat od industrijskih možnosti k ročni, domači proizvodnji, tu in tam ob pomoči prijateljev in enakomislečih. Nastal je projekt *Just do it!* (2003). Umetnik je galerijo v tem projektu – spet je šlo za galerijo Kapelica – izkoristil kot atelje. V galeriji se je zgodila priprava na akcijo, ta pa je pozneje potekala v javnem prostoru. Po končani akciji je bil projekt v galeriji prikazan kot dokumentacija. Galerijo je umetnik uporabil dvakrat, prvič kot prostor priprave na akcijo in drugič, ko je od akcije ostal le dokument. Akcija v galeriji ni bila primarno prisotna. Tudi če se strinjamo z Groysom in dokumentacijo ter njeno predstavitev – instalacijo zaradi njenega edinstvenega predstavitvenega toposa v določenem trenutku razumemo kot umetniško delo, moramo vendarle primarnost umetniškosti dodeliti trajanju same akcije. Primarno umetniško delo torej ni več materialne narave, ampak je umetniško pojmovan celoten proces, ki se odvija v galeriji, spremenjeni v atelje, in pozneje v širšem družbenem prostoru.

Proces od izdelave materialov, potrebnih za akcijo, do same akcije je z izrabo galerijskega prostora za produkcijske namene postal javen in vsakemu obiskovalcu je bila v vsakem trenutku njegovega trajanja ponujena možnost sodelovanja v njem. Umetnik je prek sodobnih sredstev komunikacije morebitne somišljenike povabil k sodelovanju, akciji pa so se pridružili tudi galerist in delavci galerije. Obiskovalec umetniškega dela je tako postal tudi njegov soustvarjalec.

Umetnik je za surovino izbral že uporabljeni obstranski potrošniški material, embalažo, plastične vrečke, različne kartice in druge tiskane propagandne materiale, ki jih vsak dan pobiramo iz naših nabiralnikov in iz trgovin prinašamo domov. Ta papir, ki je uporabljen zgolj za pospeševanje prodaje drugih materialov ali njihovo prenašanje iz kraja v kraj, se v potrošniškem procesu kaže kot obstranski produkt in kaj kmalu konča v koših za smeti. Njegova uporabna vrednost je minimalna in mnogi med nami ga sprejemamo kot vdor potrošništva v naše zasebne prostore, kot dodatno agresivno onesnaževanje. Iz odpadnega papirja je umetnik začel ročno izdelovati uporabne papirnate zidake. Demonstracija možnosti ponovne uporabe odpadnega materiala, ki se je lahko loti vsak – v ta namen je umetnik iz uporabljene gospodinjske embalaže izdelal tudi prenosni reciklažni laboratorij *No Lego* (2005) –, še ni bil končni cilj akcije.

Umetnik je zidake izkoristil za neposredni upor proti središčem, iz katerih reklamno onesnaževanje prihaja v naše domove. V treh akcijah je s pomočjo prijateljev iz zidakov postavil zid pred vhode v tri velika ljubljanska nakupovalna središča. Akcije so seveda ponudile zgolj kratkotrajno onemogočanje vhoda-izhoda v središča potrošnje. V prvi akciji so bili sodelujoči kmalu poklicani na zagovor v upravo nakupovalnega središča, v drugi se trgovsko podjetje in pasivni potrošniki za njih sploh niso zmenili, tretjič pa, ko so z zidaki zares onemogočili dostop do trgovine, je posredovala policija.

V tretji fazi projekta, ki je nosila ime *Loop* (2004), je umetnik iz zidakov izdelal paviljon, ki se je parazitsko naslonil na reklamno tablo pred ljubljanskim nakupovalnim središčem. Smeti so bile spremenjene v uporabno mobilno zatočišče. To je svoj prvi dom našlo pred tablo z napisom *To je moje mesto*, ki obiskovalce nagovarja k vstopu v potrošniški paradiz. Paviljon,

v katerem je umetnik demonstrativno tudi prenočil in tako dokazal njegovo uporabnost, je služil tudi kot velikansko uho. V zidake so bile vstavljene radioamaterske naprave, ki so mimoidočim ponujale stik z navadno neslišnim hrupom mesta, ki ga povzroča komunikacija prek neštetihih možnih frekvenc. Obiskovalci paviljona so lahko prisluškovali zasebnim telefonskim pogovorom, sporočilom gasilcev, policije, taksistov, reševalcev in radioamaterjev.

Poleg večfaznega dolgotrajnega projekta, ki je propagiral reciklažo in za glasno kritiko družbe izrabljajl produkte, pridobljene z domačim predelovanjem že uporabljenih materialov, je umetnik vzporedno izpeljal še serijo manjših humornih akcij v trgovinskih središčih. Leta 2002 je za tarčo izbral trgovino *Bauhaus home store*, ki si ime deli z eno najpomembnejših šol umetnosti 20. stoletja. Umetnik je v trgovini prodajne artikle polepil z imeni in atributi umetnikov, ki so delovali v šoli Bauhaus in tako potrošniškimi predmetom dodelil začasne statuse umetnine. Podobno kritičen je video *Kinder surprise* (2004). Gre za dokumentacijo manjše akcije, ki je bila kakor mnogi ostali projekti izvedena v *BTC mestu*. Umetnik se je odločil za manjšo, zgolj metaforično akcijo izničenja trgovskega objekta in pred velikim reklamnim napisom razstrelil čokolado, otrokom dobro znani *Kinder Surprise*.

Umetnikov projekt, za katerega so spet pomembni dejavnost v javnem prostoru, izraba cenenih, tokrat že odsluženihi tehnologij in želja po opozorilu na težave v svetu potrošništva, pa tudi konkretna pomoč ogroženim, je v začetku leta 2006 izvedeni *Žicar. Robot za socialno ogrožene*. Umetniška funkcija iz odpadnih materialov sodobne tehnologije sestavljenega robota je bila, kakor v ostalih umetnikovihi projektih, šele na drugem mestu. Robot je 17. januarja 2006 kot lastna dokumentacija, na platnu pospremljena s posnetki svojega delovanja, pristal v galeriji Kapelica. Pred tem je opravil svojo pravo, družbeno koristno funkcijo v prostornih sprehajališčih City Parka. Potrošnike je v polomljeni računalniško sintetizirani slovenščini prosil za denar. Opravljajl je tisto dejavnost, ki je človeku najnižjega socialnega reda – beraču – v središču slovenskega neoliberalnega kapitalizma onemogočena. Tehnologija je zaradi svoje privlačnosti zlahka našla dom v nakupovalnem središču. *Žicar* je deloval kot vmesnik na enak način, kakor to stori televizijski zaslon. Ker se nagovorjenemu ni bilo treba soočiti z realnostjo bede in revščine, saj je med njo in njim posredovala tehnologija, je *Žicar* z lahkoto opravljajl svojo družbenokoristno nalogo in zbral denar, ki ga je umetnik namenil tistim, ki ga potrebujejo.

Z *Žicarjem* se je spet spremenila narava izrabe galerijskega prostora. Akcija v socialnem prostoru se v galeriji tokrat ni predstavljajla zgolj kot dokumentacija, ampak je *Žicar* galerijski prostor izrabil na enak način, kot je izrabljajl hodnike nakupovalnega središča. Galerija ni več delovala kot prostor za prikazovanje umetnosti, ampak jo je prav umetnost spremenila v socialni prostor druženja in delovanja, za kar je poskrbela prisotnost tehnologije. *Žicar* pa je brez težav nadaljeval svojo pridobitniško dejavnost.

## Aktivizem!

V okviru kritičnih smernic delo umetnice in umetnika nadaljuje tisto kategorijo umetnosti, ki se je v Sloveniji vzpostavila v začetku devetdesetihi let in dobila ime »umetnost v socialnem prostoru«. Beti Žerovc je v članku *Malce capljajloči kritiki* ta pojem povežala s terminoma »art in social context« in »social sculpture« ter umetnost v socialnem prostoru označila takole: »Vedno manj je vezana na predmet in se razvijajl časovno, v procese; projekti izredno pogosto

potekajo zunaj galerije; naslovniki pa so vedno manj umetniški poznavalci, temveč širše občinstvo, ki se z umetnostjo pogosto ne srečuje kot s svojim primarnim interesom in znanjem. Umetniška produkcija je izredno fleksibilna, projekti so zastavljeni in zgrajeni v povezavi s specifično določenim okoljem ter sledijo hitrim družbenim spremembam« (Žerovc, 1998: 36).

Projekti umetnice in umetnika si izbirajo ožje, na posamezne skupine ali lokalne skupnosti vezane okvire delovanja. Odločitev za zožitev prostora, ki ga nagovarja umetniško delo ali projekt, umetnici in umetniku omogoča, da sama obvladujeta svoje delo oziroma da njegovo izpeljavo delita s tistimi, ki jim zaupata, tako pa njihovo delo ohranja neodvisnost in si lahko privoščijo iskrenost. Dela umetnice in umetnika pogosto izstopijo iz galerije in se, včasih v celoti ali pa le delno, predstavijo v širšem prostoru. Ko umetnost zavzame zapuščene prostore ali prostore, namenjene potrošnji, pokaže na drugačno možnost njihove uporabe. Kadar umetniška dela ostajajo povezana z institucijo galerije, to izrabijo na netipičen način – kot prostor produkcije, akcije ali sodelovanja. Občinstva, ki ni več sestavljeno zgolj iz posebnega razreda poznavalcev umetnosti, ne nagovarjajo na pasiven način, ampak ga mnogokrat vabijo k aktivnemu sodelovanju. V delih umetnice je še posebej izpostavljena želja po komunikaciji in osebni pripovedi. S tem je v javnost pripuščen glas tistih, ki v dominantnem družbenem diskurzu ostajajo prezrti. Teme, ki se jih takšna dela lotevajo, so vezane na širši socialni kontekst. Ponujajo nove poglede na aktualne in včasih zamolčane vidike družbenega, ki jih reflektirajo ali pa jih skušajo celo aktivno spreminjati. Pri tem segajo po raznolikih cenenih ali že uporabljenih materialih in tehnologijah in opozarjajo na pomen reciklaže ter kritizirajo vse večjo potrošniško usmerjenost slovenskega prostora. Predstavljena umetniška dela tistega, ki se znajde pred njimi, opozarjajo, da pasivna vloga izbiranja med že prisotnim ni edina možnost, in kažejo v smeri drugačnega koncepta aktivnega posameznika, ki skuša izstopiti iz utečenih smeri ponudbe in sam ustvarja nove možnosti. Aktivizem, ki se ga lotevata umetnica in umetnik, deluje na lokalni ravni in je povezan s strategijami »naredi sam«. Aktivizem v tem besedilu torej ne nastopa kot prikaz niza prepričanj, organizacij in intervencij, ki delujejo z izrazitimi političnimi in ideološkimi cilji. Umetnica in umetnik skušata z umetniškimi deli spreminjati svoje okolje in razmišljanje o njem na obiskovalcu prijazen način. Obiskovalca nagovarjata kot človeka, vpetega v lokalno okolje, in se navezujeta na njegovo izkušnjo bivanja v njem.

Hvala Mojci Mariji Pungerčar in Saši Sedlačku za vso pomoč.

## Literatura:

- BOURDIEU, P. *Distinction, A social critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 2002 (1979).
- MANIATES, M. »Individualization: Plant a Tree, Buy a Bike, Save the World?«, v: PRINCEN, Th. MANIATES, M. in CONCA, K. (ur.) *Confronting consumption*. The MIT Press. Cambridge, 2002, 43–66.
- PUNGERCAR, M. <http://www.3via.org/html.php?htm=safehouse>, 17. 2. 2006.
- SEDLAČEK, S. <http://www.sasosedlacek.com>, 16. 2. 2006.
- SEM – SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ. <http://www.etno-muzej.si/poslanstvo.php>, 17. 2. 2006.
- ZABEL, I. »The strangeness of home, Dressing and Redressing in Public Squares. Marija Mojca Pungerčar interviewed by Igor Zabel«, v: *PAJ, A Journal of Performance and Art*. 2004: št. 76, 40–50.
- ŽEROVC, B. »Umetnost v socialnem prostoru (1). Malce capljajoči kritiki.« *Delo*. 4. 7. 1998: št. 152, 36.