

PETJA GRAFENAUER¹

***Manekeni* Marije Mojce Pungerčar: primer socialne skulpture v poznih devetdesetih letih 20. stoletja**

Izveček: Članek analizira umetniško delo *Manekeni - oblečeni za življenje* slovenske umetnice Marije Mojce Pungerčar, njegovo recepcijo in postavitve v kontekst slovenske umetnosti poznih devetdesetih let 20. stoletja. Analiza razume konkretno umetniško delo kot socialno skulpturo in s tem del širokega polja umetnosti v javnem prostoru ter kot protispomenik. V okviru umetnosti v javnem prostoru opozarja na množičnejšo vzpostavitev te prakse v devetdesetih letih v Sloveniji in njeno skoraj hkratno institucionalizacijo.

Medijske objave in drugi še obstoječi viri o projektu, bližnje branje obstoječega ter intervju z umetnico in pogovori z drugimi vpletenimi razkrivajo tudi zgodbo političnega branja umetnine, ki ni bila umetničina intenca, in dokazuje, da je delo nastalo v želji oživitve spomenikov v vzdušju 'odprte družbe' devetdesetih let. Hkrati je z analizo dela, njegove produkcije in recepcije institucij ter posameznikov razvidno obdobje preloma v produkciji in recepciji umetnosti v javnem prostoru na Slovenskem v tem obdobju.

Ključne besede: sodobna umetnost, spomenik, socialna skulptura, protispomenik, umetnost v javnem prostoru, oblečene skulpture

UDK 730"199"

¹ Dr. Petja Grafenauer je docentka na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-pošta: petja.grafenauer@aluo.uni-lj.si.

***Mannequins* by Marija Mojca Pungerčar: An Example of Social Sculpture in the Late 20th Century**

Abstract: The article analyses the art project by Slovene artist Marija Mojca Pungerčar, *Mannequins - Dressed for Life* (1997), its reception and its placement in the context of the Slovene art of the 1990s. The project is interpreted as social sculpture as well as art in public space and a counter-monument. In the context of public-space sculpture, it emphasises the wider establishment of this praxis in Slovenia and its almost immediate institutionalisation.

Moreover, the media coverage and other existing sources about the project, close reading, interviews with the artist and other involved parties reveal a history of political readings of the project which was not intended by the artist. Arguably, the project was motivated by the artist's wish to revive the 'invisible' monuments and context of the 'open society' of the 1990s. At the same time, this analysis of the work, of its production, and of its reception by institutions and individuals illuminates a watershed in the production and reception of art in the Slovene public space of the period.

Keywords: contemporary art, monument, social sculpture, anti-monument, art in public space, dressed sculptures



Umetnost socialne skulpture, kamor umeščamo obravnavano delo Marije Mojce Pungerčar, je hkrati raznolik žanr, metoda in medij.² Je del umetnostnih praks, ki nimajo poenotenega imena, razen ohlapnega termina 'umetnost v javnem prostoru', ki združuje vse oblike, a

² Glej npr. Lind, 2012, 49.

se terminsko nanaša le na lokacijo umetnine in zanemari druge, večini takšnih del lastne značilnosti. Pri socialni skulpturi, ne pa nujno tudi pri umetnosti v javnem prostoru, gre za umetnostne prakse 20. in 21. stoletja, v kateri umetnice in umetniki uporabijo socialne razmere, da ustvarjajo dematerializirano, netržno, velikokrat politično angažirano umetnost in poskušajo umetnost združiti z življenjem za razliko od npr. javne plastike, ki je prav tako umetnost v javnem prostoru.

Prakse, ki jih umetniki izvajajo v javnem prostoru, so sicer raznolike, poleg že naštetega pa jih družijo novi odnosi do gledalca, ki je v umetniško delo vpleten, prostora, kjer se umetniško delo zgodi ali dogaja, ter fluidnega, nepredvidenega življenja (in konca) umetniškega dela, ki po dogodku ostane le kot dokumentacija, ki lahko prevzame avro umetnine. Večina poskusov opisa tega polja vizualne umetnosti trdi, da gre za umetnost, ki ne spremeni le odnosa med gledalcem in umetnino, temveč tudi produkcijo in potrošnjo umetnosti. Raznolike vidike takšne umetnosti pa opisujejo pojmi, ki so jih umetniki, umetnostni kritiki, zgodovinarji in teoretiki uporabili za poimenovanje. Od začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja je Joseph Beuys v okviru predavanj vpeljeval izraz socialna skulptura (nem. *Soziale skulptur*). Če je vse umetnost, je moč do vsakega vidika življenja pristopiti kreativno, je verjel. Zato ima posledično vsakdo potencial, da je umetnik, s tem pa je življenje pravzaprav umetnost, oblika socialne skulpture.

Sledili so izrazi 'povezovalna estetika' (angl. *connective aesthetics*) likovne kritičarke Suzi Gablik, ki je tako poimenovala umetnost, ki deluje v smislu povezovanja s skupnostjo in reagira na izzive družbe. Umetnik in teoretik Peter Weibel je v katalogu k istoimenski razstavi v graški Neue Galerie pisal o 'umetnosti konteksta' (nem. *Kontextkunst*, 1994). Njen interes je v praksah kontekstualizacije socialnih, političnih ali ideoloških pogojev lastne prakse ali drugih skupin in posameznikov. Izraz 'novožanrska javna umetnost'



MARIJA MOJCA PUNGERČAR, OBLEČENI SPOMENIK SKLADATELJA
EMILA ADAMIČA, 1997. FOTO: MATIJA PAVLOVEC/MODERNA GALERIJA.
Z DOVOLJENJEM: MARIJA MOJCA PUNGERČAR.

(angl. *new genre public art*, 1995) je Susanne Lacy uporabila za oznako premika od klasične javne plastike k angažmaju umetnikov z občinstvom. Drugi poskusi poimenovanja so 'socialna estetika' (angl. *social aesthetics*, Lars Bang Larsen, 1999), relacijska estetika (Nicolas Bourriaud, 2002), 'dialoška umetnost' (angl. *dialogical art*, Grant Kester, 2004) ali 'sodelovalna umetnost' (angl. *participatory art*, Claire Bishop, 2006). Za nekatere izmed njih, npr. relacijsko estetiko, javni prostor ni obveza, ohranja pa idejo združevanja umetnosti z življenjem in angažiranja gledalca. Jasno je, da govorimo o obsežni, ohlapni množici del, ki je nastajala v različnih kontekstih in časovnih obdobjih in bi ji s skupnim poimenovanjem le odvzeli njene pomembne partikularnosti.

Zgodovino umetnosti, ki nastaja v javnem prostoru ter spreminja odnos gledalca do umetnine, lahko v dvajsetem in enaindvajsetem stoletju razdelimo v več faz. K strategijam izraza v javnem prostoru so se usmerili že futurizem, konstruktivizem in dadaizem, ko so se povezovali s fašizmom, boljševiskim komunizmom ali pa anarhično negacijo političnega. V času po drugi svetovni vojni, s kulminacijo leta 1968, so se v bogatejših državah prakse umetnosti v javnem prostoru politično nagibale proti levici, kar štejem za drugo fazo, ko se razvije tudi socialna skulptura, po letu 1968 pa je z vzponom gibanja skupnostnih praks nastopilo tudi vprašanje etičnega, predvsem prek njihove kritike. Od osemdesetih let dvajsetega stoletja govorimo o četrti fazi, ko je umetnost v javnem prostoru vse bolj institucionalizirana in kanonizirana oblika vizualne umetnosti. Instrumentalizirana postane s številnimi velikimi razstavami in drugimi kuriranimi projekti.³ Po letu 1989 je prepo-

³ Prvi med velikimi projekti so bili *Projet Unite*, Firminy, Francija, 1993-1994; *Sonsbeek*, Arnheim, Nemčija, 1993; *Places with a past*, Spoleto festival, Charleston, J. Karolina, ZDA; *Culture in Action*, Chicago, ZDA 1992-1993.

znaven segment vizualne umetnosti tudi v polju slovenske umetnosti. K prvim izmed večjih projektov v teh krajih lahko prištejemo slovenski razstavni projekt *Urbanaria* (1994–1997), ki je v Ljubljani v produkciji Sorosovega centra za sodobno umetnost – Ljubljana nastal po vzoru podobnih razstav v Sorosovi mreži. Predstavlja prvi institucionalno organizirani projekt sodobne umetnosti v slovenskem javnem prostoru, spodbudile pa so ga zahodne iniciative.

Za umetniški projekt *Manekeni* Marije Mojce Pungercar, ki sicer sodi v okvire večine naštetih umetnostnih terminov, bomo v tem besedilu, zavoljo poudarka na vnašanju pozitivnih sprememb v javni prostor in socialna okolja na splošno, uporabljali stari Beuysov izraz socialna skulptura. Odločitev za uporabo termina izhaja iz vsebine izraza, ki ga zaznamuje želja, da bi uresničil idealistične ideje utopične družbe z lastno estetsko prakso vred, ter prepričanje, da je življenje socialna skulptura, ki jo oblikujemo vsi. S projektom oblečenih spomenikov umetnica sledi odpiranju družbe in pozitivnemu vzdušju Slovenije leta 1997. Njen projekt ni političen v smislu odziva na polpreteklo zgodovino, a sta politiziranost družbe in želja sveta umetnosti po kritični umetnosti tako močni, da povzročita aktualnopolitične interpretacije, kljub umetničinim intencam vnašanja življenja v javni prostor. A vendarle kustos in nekateri gledalci delo berejo tudi drugače, skladneje z umetničinimi cilji vnesti umetnost na mestne ulice in ponovno oživiti skoraj neopažene spomenike preteklosti.

Trdimo torej, da *Manekeni* niso aktualnopolitično kritični projekt, ki politiko tematizira, politični pa so v odnosu do sprememb v umetnosti in želje po sodelovanju pri spremembah v družbi, v izstopu iz galerijskega prostora in novem načinu izražanja umetnice. To poleg umetničinih izjav potrjuje tudi usoda projekta v desetletjih po njegovem nastanku.

Manekeni

Sorosov center je februarja leta 1994 objavil natečaj za *Urbanario* in umetnica Marija Mojca Pungerčar je nanj poslala predlog z naslovom *Sakralno-profano*, ki je med drugim predvideval, "da bi izbrane javne spomenike v Ljubljani oblekla v nove obleke in jih s tem profanizirala," (Pungerčar, 1994). Njena ideja je izhajala tudi iz znanja, ki ga je pridobila, preden je postala magistra slikarstva na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1991) in kasneje še magistra umetnosti novih žanrov na San Francisco Art Institute v ZDA (2001), saj je delovala tudi kot modna oblikovalka v slovenski tekstilni industriji in članica modne skupine Linije sile (1983–1990). Številni med njenimi projekti, npr. *Cherchez la femme* (1994), *Zgodba v čevljih* (2001, z Veroniko Klančnik), *Dresscode* (2002, z Veroniko Klančnik) in številni drugi, se ukvarjajo z vprašanji oblek, oblačenja in mode.

Predlog *Sakralno-profano* ni bil izbran, bil pa je del razstave vseh predlogov v Narodni in univerzitetni knjižnici.⁴ Tako je fotografija skice za Kidričev spomenik, sicer z napačnim navedkom, da gre za spomenik Edvarda Kardelja, izšla tudi v časniku *Delo*,⁵ s čimer je bil storjen prvi korak k politizaciji umetniškega projekta s strani medijev.

Umetnica se projektu in izvedbi zamišljenega ni odrekla. Iskala je nov produkcijski način. Leta 1995 je projekt prijavila na razpis za *Evropski mesec kulture* ter na projektni razpis Ministrstva za kulturo, a je bila v obeh primerih neuspešna. Oglaševalska agencija Imelda 8000 ji je ponudila odkup dela projekta za namen oglaševanja sejma informatike *Infos 95*, a ker bi morala idejo prilagoditi reklamnim namenom, jih je Pungerčarjeva zavrnila. Z novim ime-

⁴ Grafenauer, Ostan Ožbolt, Peskar, Pungerčar, 2019.

⁵ Šutej Adamič, 1995, 22.



MARIJA MOJCA PUNGERČAR, OBLEČENI KIP NA SREDNJI
EKONOMSKI ŠOLI, 1997. FOTO: MATIJA PAVLOVEC/MODERNA GALERIJA.
Z DOVOLJENJEM: MARIJA MOJCA PUNGERČAR.

nom *Manekeni* je le s polovico projekta – z oblačenjem spomenikov – leta 1996 uspešno kandidirala za sofinanciranje na razpisu Oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana v kategoriji likovnih projektov mladih umetnikov.

Namen umetnice je bil “profanizirati spomenike, jih narediti bolj človeške”, k čemur je pristopila s “šiviljsko, krojaško strastjo”.⁶ Branje njenega projekta je bilo v medijih in institucijah od vsega začetka definirano s političnimi konotacijami, predvsem zaradi odločitve za oblačenje figure kipa Borisa Kidriča, a takšno branje in intenca umetnine nista povezana. Projekt *Manekeni* je političen prav v smislu socialne skulpture in povezave umetnosti z življenjem, kip Kidriča pa izbran zaradi opaznosti skulpture.⁷ Bolj je šlo za to, da bi politični in apolitični spomeniki, ki jih je izbrala, dobili novo življenje in postali za meščane znova vredni ogleda.

Ker je Pungerčarjeva velik del leta 1996 preživela na rezidencah v Düsseldorfu in v New Yorku, je šele leta 1997 začela zbirati dovoljenja, ki jih je potrebovala za izvedbo projekta. Prijavila ga je tudi na natečaj za *U3, 2. triennale sodobne umetnosti*, ki ga je v Moderni galeriji pripravil kurator in umetnik Peter Weibel in ga danes štejemo za dogodek, ki označuje prelom med moderno in sodobno umetnostjo na Slovenskem.⁸ Moderna galerija je želela uveljaviti sodobno umetnost v slovenskem prostoru in se prilagoditi dogajanju v mednarodnem svetu umetnosti, zato so h kuriranju povabili Petra Weibla.

Dvajsetega maja 1996 je Oddelek za okolje in prostor ter premoženjske pravne zadeve Upravne enote Ljubljana, izpostava Center, za nadaljevanje postopka od Pungerčarjeve zahteval urbanistično mnenje Oddelka za urbanizem in okolje Mestne občine Ljubljana,

⁶ Grafenauer, Ostan Ožbolt, Peskar, Pungerčar, 2019.

⁷ Ibid.

⁸ Glej Grafenauer Krnc, 2008 ali Kraner, 2018.

soglasje Ljubljanskega regionalnega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine ter soglasje upravljavca spomenikov. Osem dni kasneje je umetničino vlogo zavrnil Ljubljanski regionalni zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine. Neuradno je izvedela, da naj bi bila potrebna dovoljenja lastnikov moralnih avtorskih pravic. Poiskala jih je s pomočjo Moderne galerije in Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov ter enajst lastnikov prosila, da naj ji na spomenikih, za katere nosijo moralne avtorske pravice, dovolijo merjenje in oblačenje kipov.

Dovoljenje je dobila za kiparska dela Borisa Kalina na pročelju Srednje ekonomske šole na Prešernovi cesti, Antona Sigulina, avtorja *Spomenika padlih borcev za svobodo* na Celovški cesti, in Lojzeta Dolinarja, avtorja doprsnih kipov slovenskih skladateljev na Vegovi ulici, zavrnjena pa je bila pri delih Franceta Kralja, Draga Tršarja in Stojana Batiča: "Tomaž Mächtig in Jurij Kobe, dediča moralnih avtorskih pravic po kiparju Zdenku Kalinu in arhitektu Borisu Kobetu, avtorjih spomenika Borisa Kidriča na Prešernovi cesti, sta v telefonskih pogovorih povedala, da se ne strinjata z akcijo, vendar je v primeru realizacije ne bosta tožila."⁹

S pisnimi soglasji je umetnica znova zaprosila za dovoljenje na Ljubljanski regionalni zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine. Novi seznam je vseboval kipe "Borisa Kidriča na Prešernovi cesti pred Cankarjevim domom, štiri kipe na pročelju Srednje ekonomske šole na Prešernovi cesti, Spomenik padlim borcem za svobodo na Celovški cesti ter deset spomenikov slovenskih skladateljev na Vegovi ulici".¹⁰

Devetega septembra je umetnica s podporo Umetniškega sveta Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, ki ji je izdal potrdilo

⁹ Pungerčar, 2019.

¹⁰ Ibid.

o odobritvi projekta, izvedla akcijo merjenja spomenikov ob pomoči članov Gledališča Ane Monro, Janeza Habiča Johnnija, Matjaža Ocvirka in Žige Saksida.¹¹ Njena prošnja Ljubljanskemu regionalnemu zavodu za varstvo naravne in kulturne dediščine je bila znova zavrnjena, prav tako je bilo zavrnjeno dovoljenje Oddelka za okolje in prostor ter premoženjske pravne zadeve Upravne enote Ljubljana, izpostava Center, kustos Moderne galerije Igor Zabel pa je Mariji Mojci Pungerčar poslal obvestilo, da je kurator Peter Weibel projekt *Manekeni - oblečeni za življenje* izbral za predstavitev na 2. *Trienalu sodobne umetnosti U3*. Viri, ki bi odločitev pojasnjevali, ne obstajajo. Le v reviji *M'ars*, leta 1997, Weibel omeni delo med projekti, ki "dekonstruirajo nestabilne pojme, kakršni so v devetdesetih postali kraj, hiša ali mesto",¹² projekt torej vidi v skladu z umetničnim namenom.

Marija Mojca Pungerčar kljub neuskkljenim odločitvam institucij v petih tednih naredi kroje, kupi in ukroji blago ter sešije obleke za spomenike. Štirinajstega novembra v jutranjih urah izvede akcijo oblačenja spomenikov ob pomoči članov Gledališča Ana Monro, Moderna galerija prispeva avtodvigalo z monterjem Javne razsvetljave, akcijo dokumentira fotograf Moderne galerije, video pa snema Siniša Lopojda. Za pomoč pri morebitnih zapletih kustosa Moderne galerije Zdenka Badovinac in Igor Zabel izdala uradni potrdili, da gre za umetniški projekt, ki je sestavni del *U3*.

Oblačenje poteka brez zapletov, že po dveh urah pa Kidričev kip slečejo delavci Komunalnega podjetja Ljubljana in policisti v Moderni galeriji poizvedujejo o osebah, ki so izvedle akcijo. Na odprtju

¹¹ Gledališče Ana Monro je prvič nastopilo 17. 12. 1981. V začetku devetdesetih je imelo aktivne člane: Andrej Rozman Roza, Gorazd Osojnik, Borut Cajnko, Žiga Saksida, Janez Đoni Habič, Marko Kovačič, Mojca Dimec. Marija Mojca Pungerčar je bila njihova kostumografka.

¹² Weibel, 1997.



MARIJA MOJCA PUNGERČAR, OBLEČENI SPOMENIK BORISA KIDRIČA, 1997.
FOTO: MATIJA PAVLOVEC/MODERNA GALERIJA. Z DOVOLJENJEM:
MARIJA MOJCA PUNGERČAR.

U3, istega dne v Moderni galeriji v Ljubljani, so na ogled video posnetki akcije oblačenja, galerijska instalacija *Manekeni - oblečeni za življenje* pa vključuje še vzorčne karte blaga, urejeno projektno dokumentacijo in besedila, ki so izpisana na steni in kot v modni reviji pojasnjujejo modno linijo npr.: “Boris Kidrič - Ekstravaganca - Kredibilnost materialov in smel izbor barv za moškega, ki se zna uveljaviti”, ali “Spomeniki skladateljev - Disonanca - Pop simfonija barv in vzorcev, za sprehod z walkmanom, koncert ali rejv”.¹³

Spomenik padlih borcev za svobodo so na neznani datum slekli člani veteranske borčevske organizacije in obleke odnesli na Policijsko postajo Ljubljana Šiška, ki jih je predala umetničini sorodnici Bredi Pungerčar. Novembra Policijska postaja Ljubljana Center umetnici pošlje vabilo na razgovor v zvezi z oblačenjem kipa Borisa Kidriča in ji vrne obleko. Umetnica poroča, da je po pripovedovanju Igorja Zabela tudi Zdenka Badovinac pozvana na razgovor na policijo oziroma k sodniku za prekrške, a se danes dogodka ne spominja.¹⁴ V arhivu Moderne galerije o tem ni dokumentov. Spomenike skladateljev na Vegovi ulici v naslednjih tednih deloma slečejo mimoidoči. Štirje oblečeni kipi na Srednji ekonomski šoli pa uživajo neformalno podporo uslužbencev šole in ostanejo nedotaknjeni do leta 1998, ko umetnica oblačila odstrani sama.

Projekt *Manekeni - oblečeni za življenje* je deležen velikega odziva medijev. Številni članki o *U3* so opremljeni prav s fotografijo projekta *Manekeni*, o akciji piše tudi filozof Lev Kreft, ki projekt poveže z aktualno politiko in zapiše, da je umetnica s posegom izzvala oblast, ki je kip Borisa Kidriča z zaščito končno priznala za svojo lastnino,¹⁵ kar ni bil umetničin namen.

¹³ Pungerčar, 2019.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Kreft, 1997, 19.

Leta 1999 skupina mladih iz Velenja povabi umetnico, da bi oblekla tamkajšnji kip Tita, a tega zaradi odhoda v tujino ne izvede in kip oblečejo sami.¹⁶ Leta 2014 pa jo k sodelovanju na mednarodni razstavi *Naši heroji*¹⁷ povabi Umetnostna galerija Maribor. Ko kustosoma Simoni Vidmar in Mišku Šuvakoviću umetnica pojasni, da Kidričevega kipa v projektu ni posebej politično izpostavila, saj je poleg tega oblekla še vrsto drugih spomenikov, UGM vabilo prekličče.¹⁸

Pomen umetniškega dela *Manekeni - oblečeni za življenje* ni zasnovan kot kritika prejšnje ali nove oblasti ali aktualne politike, a v njegovi recepciji se razkrivajo ideologije, ki vladajo v svetu umetnosti in družbi. Že v času njegovega nastanka, v trenutku uveljavljanja sodobne umetnosti v centralni instituciji za živo umetnost v Moderni galeriji, so celo umetnostne institucije med seboj v neskladju. Moderna galerija in ZDSLJ zagovarjata projekt v želji po uveljavitvi novih praks. Oddelek za kulturo Mestne občine Ljubljana ga z istim ciljem finančno podpre, Oddelek za urbanizem in okolje Mestne občine Ljubljana in Ljubljanski regionalni zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine pa ne dovolita njegove realizacije v skrbi za dediščino ali zaradi konservativnosti. Policija reagira blago. Mediji ga berejo kot političen projekt, zdi se, da kurator, ki ga izbere za razstavo, tega ne vidi tako. Občinstvo je glede projekta razdvojeno, a ga večinoma sprejema pozitivno, v smislu socialne skulpture, kot jo je načrtovala Pungerčarjeva, nekateri ga razumejo kot posmeh nekdanjemu sistemu, nekateri pa ne morejo sprejeti, da gre za umetniško delo.¹⁹

¹⁶ Pungerčar, 2019.

¹⁷ *Naši heroji*, 20. 3.-30. 8. 2015, Umetnostna galerija Maribor, Maribor.

¹⁸ Pungerčar, 2019.

¹⁹ Šutej Adamič, 1998, 37-38.

Oblečena skulptura

Centralna značilnost *Maneknov* je oblačenje kipov v javnem prostoru, praksi ni neznana v umetnostni zgodovini in so jo in jo še danes uporabljajo za poudarek posamezne figure, navadno ob posebnih dogodkih, umetnica jih v leta 1997 še sivem monotonem mestnem prostoru, ki ga še niso preplavile reklame in drugi znaki kapitalizma, želi oživiti. Oblačenje javnih skulptur ima v zgodovini umetnosti dolgo tradicijo. V starogrškem kiparstvu so stoječe ali sedeče figure, ki so stale ob vhodih v templje, zaradi povečanega vizualnega učinka večkrat oblačili in jim v roke polagali predmete, ki so simbolizirali njihovo moč.²⁰ V srednjem veku so nune v samostane kot darilo ob prihodu prinašale skulpture Jezusa dojenčka v oblačilih. Tako je leta 1505 sestra Magdalena hči Tommasa Guidetina prinesla "otroka, oblečenega v žamet in plašček iz zelenega brokata, ki je bil na rokavih izvezen z biseri".²¹ Ta praksa je bila dokaj običajna v Italiji, pa tudi v severnih deželah, s prefinjenostjo oblačila pa je novodošla dokazovala svoj položaj v družbi. Oblačenje religioznih skulptur je bilo posebej pogosto med 16. in 19. stoletjem in najverjetneje izvira iz Španije in Portugalske. V obdobju protireformacije so te skulpture poleg poudarjanja vizualnega učinka in prestiža pridobile tudi didaktični značaj širjenja vere med neizobraženim prebivalstvom, praksa, ki je vrh doživela v oblačenju kipa *Virgen de la Soledad* v madridskem samostanu *de la Victoria*, za oblačenje katerega je skrbela sama kraljica Isabela de Valois (1545–1568). Tudi v slovenskem prostoru poznamo tradicijo oblačenja kiparskih del v religioznem okolju. *Velesovska Marija* iz poznega 12. stoletja je najstarejši ohranjen Marijin kip v Sloveniji, ki ga vsaj od konca 14. stoletja oblačijo v dragocene božjepotne preobleke litur-

²⁰ Marden, 2010.

²¹ Klapisch-Zuber, 1985, 312.



MARIJA MOJCA PUNGERČAR, OBLEČENI SPOMENIK PADLIH BORCEV
ZA SVOBODO, 1997. FOTO: MATIJA PAVLOVEC/MODERNA GALERIJA.
Z DOVOLJENJEM: MARIJA MOJCA PUNGERČAR.

gičnih barv, znova z namenom glorifikacije in slavljenja. V začetku smo zapisali, da je bilo izhodišče projekta *Manekeni - oblečeni za prihodnost*, ki je glede na oblačila, ki jih je ustvarila Mojca Pungerčar, v sakralizaciji profanega in na drugi strani profanizaciji sakralnega; oblačila so svetla, trendovska in prijetna. Z oblačenjem spomenikov jih umetnica napravi vidne, jih profanizira v najširšem smislu besede in jim doda simbolni kapital sodobnega časa.

V Zahodnem svetu v javnem prostoru tradicionalno oblačimo tudi profane skulpture. Znan je npr. *Manneken Pis*, kip, ki ga je za vrh bruseljskega vodnjaka zasnoval kipar Hiëronymus Duquesnoy starejši leta 1618 ali 1619, podoben kip pa je na tem mestu stal že vsaj od 15. stoletja. Sorodne statue najdemo tudi v drugih belgijskih mestih, v Koksijde, Hasseltu, Gentu, Bruggeju, v mestu Braine-l'Alleud (kjer se kipec imenuje *Il Gamin Quipiche*) in v francoski flandrijski vasi Broxeele. Garderobo bruseljskega dečka danes sestavlja okoli tisoč različnih oblačil, a njihova občasna uporaba sega v 17. stoletje, medtem ko je najstarejše znano ohranjeno oblačilo iz leta 1747. Z oblačili je kip dečka poudarjen, oživiljen in pridobi simbolni kapital. A za razliko od naštetih primerov pri *Manekeni*h Marije Mojce Pungerčar oblačenje ni pričakovano in kontinuirano, ni del rituala, sistema, temveč nenapovedan dogodek, ki javnost preseneti, kar je velikokrat značilnost in želja socialne skulpture. Najvidnejša je gotovo kontinuirana praksa ovijanja umetnikov Christa in Jeanne-Claude, ki traja od leta 1958, se leta 1961 prvič pojavi kot načrt ovijanja javnih stavb in se leta 1968 razmahne do današnjih razsežnosti.

Protispomenik

Kipi, spomeniki, zidne plošče ali imena ulic z nameščanjem fizičnega opomnika v javni prostor spodbujajo obujanje spominov in komemoracijo dotičnega dogodka, ideje ali osebe. Obstajajo spo-

meniki, kot je *Arc de Triomphe* v Parizu, ki so preživeli različne režime in živijo še danes. A tu so tudi spomeniki, ki se jih ceni manj, ki jih javnost ali politični režim zanemarita ali celo uničita, kot kaže npr. primer *Kamnitega cveta* Bogdana Bogdanovića iz leta 1966. Ti so, s stališča naročnikov, neuspešni spomeniki.²²

Spomin ni preprost, enostaven ali enosmeren. Posameznikov in kolektivni spomin se nenehno preoblikujeta in nalagata nove plasti pomenov že obstoječemu, kot to počne projekt Marije Mojce Pungerčar. Vedno znova je spomin oblikovan s pričakovanjem prihodnosti, za ta konstrukt pa so izbrani in vanj vstavljeni elementi preteklosti. Konstrukt prihajajoče prihodnosti je, bran skozi delo *Manekeni*, svetel in se poslavlja oziroma preoblikuje preteklost in njene opomnike, pri čemer pa obuja tudi njim lastne vsebine.

V toku nenehnega preoblikovanja branja preteklosti so spomeniki tisti, ki naj bi predstavljali sidrišča. Na drugi strani tudi akcije sodobne umetnosti v javnem prostoru spremenijo prostor v kraj²³ in oblikujejo individualno in skupnostno identiteto prostora, podobno, kot to počnejo lokalne tradicije in urbane legende, usoda vseh pa je v veliki meri odvisna od političnih odločitev in njenih načrtov.²⁴ Državni, občinski, zasebni, galerijski naročnik ali pa umetnik sam lahko umetnost v javnem prostoru uporabi za stalno ali začasno izboljšanje neke lokacije. Slediti dinamizmu spreminjanja spomina je naporen proces. Ker v spominjanju leži moč, imajo politični režimi večkrat željo, da le predizbrani spomini dobijo fizično obliko v javnem prostoru. Klasični spomeniki tako bolj kot o pomenu upodobljenega pričajo o željah po predstavitvi točno določenih, izbranih spominov naročnika, pa če je to država, mesto,

²² Shackely, 1998, 201.

²³ De Certeau, 2011.

²⁴ Tölle, 2010.

podjetje ali posameznik. *Manekeni* nimajo naročnika in umetnica je odvisna le od svojih želja, zmožnosti in predstav. Želi si, da bi, tako kot državljani, tudi spomeniki lahko uživali leta po osamosvojitvi, ko se je zdelo, da bo prihodnost svetla.

Kamnit, bronast ali iz drugega materiala ustvarjen klasičen statičen spomenik, ki ima naročnika, praviloma izraža en sam narativ v fiksirani estetski obliki, s tem pa ovira prosto spominjanje in pozabljanje ter sodeluje pri eroziji spomina, saj postanejo nekateri elementi prav zaradi spomenika vidni, drugi pa pozabljeni. Zato je življenje spomenikov tako rizično, njihova usoda pa tako odvisna od tega, kako jih sprejemamo, ocenjujemo, zanemarjamo ali celo zavračamo – s spremembo političnega režima jih velikokrat odstranijo ali uničijo.²⁵ Medtem ko so spomeniki stari toliko kot človeštvo, od konca devetnajstega stoletja velikokrat nastajajo v spomin na dogodke in/ali posameznike nacionalnega pomena in so kot takšni postali pomembni elementi krajine. Postavljanje tovrstnih spomenikov se je razmahnilo v dobi formacije narodnih držav, ko je bilo treba med občestvo vpisati določen narativ, ki bo upravičil njegovo avtoriteto v sedanjosti.²⁶

V poznem dvajsetem stoletju so se v umetniškem razumevanju in zasnovi spomenikov zgodile velike spremembe. Vse več umetnikov je spoznalo, da spomeniki obiskovalca spremenijo v opazovalca spomina, kar je spodbudilo produkcijo protispomenikov – po vsebini neherojskih, konceptualnih, takšnih, ki vzbujajo dvome o sami premisi spomenika tudi v kategoriji nacionalnih spomenikov.²⁷ Stevens, Frank in Fazakerley trdijo, da lahko spomeniki zavzamejo protispomeniško obliko z namenom izraziti vsebine in

²⁵ Glej npr. Harrison, 1995.

²⁶ Hobsbawm, 2015.

²⁷ Young, 2000, 96.

pomene, ki niso intenca tradicionalnega spomenika.²⁸ To počno na pet načinov, s posegi v subjekt, obliko, kraj, gledalčevo doživetje ali pomen spomenika. V primeru projekta Marije Mojce Pungerčar *Manekeni - oblečeni za življenje*, kjer gre prav za protispomenik, se subjekt ohranja, a je posodobljen, s čimer naj postane opazen, moden in urban, sodoben in barvit. Zaradi oblačenja se bistveno spremeni oblika, barva in prepoznavnost oblečenih spomenikov. Kraj ostaja isti, a spremeni se gledalčevo doživetje, ki sega od kritike, ugodja in veselja do sprostitve nedotakljivosti in poseganja v spomenik z že opisanim odnašanjem njegovih oblačil. Glavni namen protispomenikov, med katere sodijo tudi *Manekeni*, je, da zavrnejo ali predelajo originalni spomenik, zanj ustvarijo nenavadne možnosti branj, vabijo obiskovalce, naj te pomene odkrivajo ter ustvarjajo subjektivne interpretacije.

Rafael Lozano-Hemmer v umetnosti zaznava protispomeniškost, ki se "nanaša na akcije, performanse. Ti lahko jasno zavrnejo idejo spomenika, ki je nastal kot emblem moči in vplival na historični narativ prostora".²⁹ Primer je laserska instalacija *KriegsZustand* Jenny Holzer na Völkerschlachtdenkmal pri Leipzigu, ki je nastala v podobnem obdobju kot *Manekeni*, trajala pa je od štirinajstega do šestnajstega junija 1996. Protispomeniki so značilni predvsem za nemški prostor in spomenike vojne, a jih je moč misliti tudi ob spomenikih, ki skušajo vzpostaviti druge vsebine ali vidike izraza obstoječega spomenika kot projekt Marije Mojce Pungerčar. *Manekeni - oblečeni za življenje* v času ideologije 'odprte družbe', ki se začasno uveljavi v devetdesetih letih, profanizira spomenike in jih (idealistično, a za obdobje značilno) skuša prebuditi v življenje. Recepcija projekta - ki sicer namenoma vključuje tudi spome-

²⁸ Stevens, Frank, Fazakerley, 2012, 952.

²⁹ Lozano-Hemmer, 2002, 155.

nike, ki jih javnost razume kot 'simbole minulega režima' – je hitro popreproščena in speljana zgolj na politični vidik, kar se kaže v zapisih v medijih in tudi pri povabilu k novi razstavi v Mariboru, ki je zavrnjeno, ko postane jasno, da ne gre za politični projekt. Intenca pozitivnega posega v javni prostor brez izrazitih kritičnih ali družbenopolitičnih konotacij je pri publiki delno brana drugače predvsem zaradi političnih konotacij originalnih kipov, najočitneje kipa Borisa Kidriča, ki so leta 1997 in še veliko let kasneje močnejše od intenc realiziranega projekta umetnice.

Socialna skulptura

Socialno skulpturo v nacionalnih okvirih lahko kontinuirano popisujemo prek praks skupine OHO v šestdesetih letih, s primeri v polju subkulture v sedemdesetih in osemdesetih letih, vse do razcveta malih zgodb in prvih zapisov o umetnosti v javnem (socialnem) prostoru v devetdesetih letih.³⁰ Zavaljo njihove naraščajoče institucionalizacije, ko so te in širše prakse umetnosti v javnem prostoru v devetdesetih letih uporabljali številni umetniki, npr. Matej Andraž Vogrinčič (*Oblečena hiša*, 1993), ki je kose oblačil nadel na pročelje propadajoče hiše na Gallusovem nabrežju v Ljubljani, Vuk Čosić, ki je na ljubljanski grajski hrib namestil napis *Hollywood* (1994) v Brailovi pisavi, pri čemer gre za socialno skulpturo in protispomenik, Jože Barši je na Metelkovi kot socialno skulpturo postavil *Javno stranišče* (1999), Tadej Pogačar organiziral projekt *Pohod rdečih dežnikov* in opozarjal na problematiko prostitutk (*CODE:RED*, Benetke, 8. junij 2001), Dejan Habicht in Tanja Lažetič sta v *InsideOut* (2002) razgalila zasebne prostore na oglaševalskih površinah, Luka Frelj je zasnoval kolo, ki raziskuje in beleži podatke o vožnji v mestu (*Frida V*, 2004-) in še in še bi lahko naštevali. Umetnost v javnem

³⁰ Žerovc, 1998, 36.

prostoru so spodbujale vidne institucije za vizualno umetnost, predvsem Sorosov center z Urbanario (1994), idejo pa so prevzele in nadaljevale Moderna galerija z že večkrat omenjenim *U3*, pa tudi s projektom *Muzej na cesti* (2008), MGLC z *Grafičnim bienalom*, posebej med leti 2001 in 2009, ter tudi manjše galerije.

Skulptura v javnem prostoru, pa če je sodila v okvire protispomeniških praks ali ne, je bila v umetnosti devetdesetih let pogosta praksa in ko je Mary Jane Jacobs kurirala *Culture in Action*, razstavo v javnih prostorih Chicaga leta 1993, je bil nabor umetnikov že velik. Leta 1991 se je v naši bližini odprl projekt *Odprte knjižnice* s postavljanjem nezavarovanih knjižnih polic na ozelenelih mestih Gradca. Omenjamo ga, ker gre pri številnih izmed teh projektov za popolnoma nepolitična dejanja, ki se skušajo povezati s skupnostjo, jo na takšen ali drugačen način angažirati, podobno kot projekt *Manekeni*.

Tudi pregled umetniške prakse Marije Mojce Pungerčar z deli, kakršna so *Dresscode* (2002), *Pred domačim pragom* (2004), *Stereovizije* (2005) in številna druga do *Predvideno je prehodno obdobje* (2017) in *Tri botanične zgodbe* (2018), opozarja na male zgodbe, ki so le redko vezane na vprašanja političnega. Zanimanje zanje je bilo v devetdesetih letih v slovenskem prostoru v humanistiki in umetnosti precejšnje in je za njeno prakso značilno. Je ena od umetnic in umetnikov, ki so vzpostavili način umetniškega izraza, ki se je naselil v javnem prostoru in ga zaznamuje želja, da bi uresničil idealistične ideje utopične družbe z lastno estetsko prakso vred ter prepričanje, da je življenje socialna skulptura, ki jo oblikujemo vsi.

Trdimo, da je v nacionalnih okvirih umetnost v javnem prostoru, z njo pa ne tudi socialna skulptura, temveč največkrat drugi tipi ali zvrsti umetnosti v javnem prostoru, med umetniki in v galerijah ter muzejih postala eden izmed pogostih načinov izraza in zavest o njenem obstoju je vdrla tudi v državne in mestne strukture do te mere, da kot v bogatejših državah Evrope občasno celo same

postajajo naročniki. Tak je npr. v letu 2019 izvedeni projekt Mateja Andraža Vogrinčiča *Na poti* z namenom obeleževanja prenove ljubljanske Cukrarne, kar je umetnost v javnem prostoru, ne pa tudi socialna skulptura.

Nacionalni mediji so do socialne skulpture in umetnosti v javnem prostoru ter umetnosti na splošno danes veliko bolj indiferentni kot v devetdesetih letih. Strokovna javnost je socialni skulpturi največkrat naklonjena, splošna javnost večinoma nezainteresirana, razen kadar je ta spektakularna ali se dotakne perečih vsebin. Socialna skulptura kot del umetnosti v javnem prostoru je dodobra vključena v nacionalni umetnostni sistem, kljub temu da, po besedah Roberta Peskarja na *Okrogli mizi ob razstavi Oblečeni spomeniki. Nekulturna dediščina* projekt *Manekeni - oblečeni za življenje* tudi danes ne bi dobil dovoljenja za izvedbo,³¹ kar priča o nenehnem trku med kanoniziranimi in novimi umetniškimi praksami ter o odnosu, pri katerem gre vedno znova za razmerja moči med v dediščino že vpisanim in nastajajočim novim, ki še ni dokončno vstopilo v kanon umetnostne zgodovine in njenih strok tako pri branju umetnin kot pri njihovem podpiranju in razumevanju.³²

Bibliografija

BANG LARSEN, L. (1999); "Social Aesthetics: II examples to begin with, in the light of parallel history", *Afterall, A Journal of Art, Context and Enquiry* 1, 76–87.

BISHOP, C. (2012): *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London in New York.

³¹ Grafenauer, Ostan Ožbolt, Peskar, Pungerčar, 2019.

³² Zahvala gre KUD Trivia in Mariji Mojci Pungerčar za razstavo in njen arhiv, Hani Ostan Ožbolt, Robertu Peskarju in Gojku Zupanu za ponovni razmislek o projektu.

DE CERTEAU, M. (2011): *The practice of everyday life*, University of California in Press Berkeley, Los Angeles in London.

GABLIK, S. (1992): "Connective Aesthetics". *American Art* 6 (2), 2-7.

GRAFENAUER KRNC, P. (2006): "Sodobna in vzhodnoevropska umetnost. Razstavna politika Moderne galerije." *Likovne besede* 77/78, 162-172.

GRAFENAUER, P., OSTAN OŽBOLT, H., PESKAR, R.; PUNGER-ČAR, M. M. (2019): *Okrogla miza ob razstavi Oblečeni spomeniki. Nekulturna dediščina v Galeriji ZVKDS*, Ljubljana, 14. 11., zvočni posnetek, 123'12".

HARRISON, S. (1995): "Four types of symbolic conflict", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1(2), 255-272.

HOBSBAWM, E. (2015): "Introduction: Inventing traditions". V: Hobsbawm, E. in Ranger, T., ur., *The Invention of Tradition*, 1-14. Cambridge, University Press Cambridge.

KESTER, G. H. (2004): *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, Berkeley.

KLAPISCH-ZUBER, C. (1985): "Holy Dolls: Play and Piety in Florence in the Quattrocento". V: Klapisch-Zuber, C., ur., *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, The University of Chicago Press, Chicago in London, 310-329.

KOPANIA, K., ur. (2017): *Dolls, Puppets, Sculptures and Living Images From the Middle Ages to the End of the 18th Century*, The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, The Department of Puppetry Art in Białystok, Białystok.

KRANER, K. (2018): "Konceptualizacije sodobne umetnosti: v slovenskem kontekstu", *Šum*, 10.1, 1275-1320.

KREFT, L. (1997): "Lev, desen in vmesen", *Razgledi* 22, Delo, Ljubljana, 19.

LACY, S., ur. (1994): *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

- LOZANO-HEMMER R. (2002): *Alien Relationships with Public Space*. TransUrbanism, V2_Publishing/NAI Publishers, Rotterdam.
- NICHOLS, M. (2010): "Contexts for the Display of Statues in Classical Antiquity", *Heilbrunn Timeline of Art History*, The MET, New York, http://www.metmuseum.org/toah/hd/disp/hd_disp.htm (dostop 22. 11. 2020).
- PUNGERČAR, M. M. (2019): *Manekeni. Kronologija projekta*, arhiv avtorice, neobjavljen zapis.
- PUNGERČAR, M. M. (1994): "Predlog projekta Sakralno – profano." V: Stepančič, L., ur., *Urbanaria, prvi del*, Sorosov center za sodobne umetnosti – Ljubljana, Ljubljana, 12.
- SHACKELY, M., ur. (1998): *Visitor Management: Case Studies from World Heritage Sites*, Butterworth-Heinemann, Oxford.
- STEVENS Q., FRANCK K. A., FAZAKERLEY R. (2012): "Countermonuments: the anti-monumental and the dialogic", *The Journal of Architecture* 17 (6), 951–972.
- ŠUTEJ ADAMIČ, J. (JŠA) (1995): "Urbanaria se predstavlja s katalogom", *Delo* 37, 22.
- ŠUTEJ ADAMIČ, J. (1998): "Sodobna umetnost straši po domačiji. U3: Weiblov izbor v Moderni galeriji!", *Delo* 40, 37–38.
- WEIBEL, P. (1995): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. DuMont Reiseverlag, Ostfildern.
- WEIBEL, P. (1997): "U3: 2. triennale sodobne slovenske umetnosti", *M'ars*, 9, 23–38.
- YOUNG J. E. (2000): *At memory's edge*, Yale University Press, New Haven in London.
- ZABEL, I. (2004): "The Strangeness of Home, Dressing and Redressing in Public Squares". *PAJ - A Journal of Performance and Art*, 76, 40–50.
- ŽEROVC, B. (1998): "Umetnost v socialnem prostoru. (1), Malce capljajoči kritiki", *Delo*, Ljubljana, 152, 36.