

Lepa hiša je. Morali bi jo zasesti.

Aktualizacija muzeja¹

¹ Besedilo je bilo v nemščini prvič objavljeno leta 2012 v publikaciji *Educational Turn. Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung*, 79–115. Wien: Turia & Kant.

Tekst opisuje tri umetniške intervencije. Prva je intervencija na Documenti 12, ki je prevpraševala spremljanje umetnosti in umetniških del prek telesno-praktičnega delovanja. Druga opisuje nasprotno branje razstave, kakor nam ga ponuja znanje, ki ga uporabljamo pri vsakodnevnem življenju: prikaže zgradbo na 6. berlinskem bienalu, v kateri so bila razstavljena dela o skvotanju, ki so jo komentirali bivši skvotari. Tretji primer se nanaša na migrantsko skvotanje razstave in vprašanja migracij

in položaja migrantov. Gre za razstavo v razstavi, v kateri je prikazano njihovo življenje in ki prevprašuje namen ter politični vpogled kulturne inštitucije, v tem primeru nemškega muzeja za zgodovino. Vsi trije primeri soočajo umetniške inštitucije z različnimi oblikami znanja in strokovnih kompetenc na področju galerijske pedagogike: kako lahko 'apliciramo' umetnost, kakšne so njene možnosti in odgovornosti v luči galerijske pedagogike, da bi ta postala 'orodje', s katerim lahko prevprašujemo dogajanje v sodobni družbi.

Ključne besede: skupnost, umetniško posredovanje, zaznavanje, delavnice, kritično učenje, gentrifkacija, performativnost

Claudia Hummel je umetniška pedagoginja in umetnica, predavateljica na Art in Context, UDK Berlin. (claudia-hummel@gmx.net)

This House is Beautiful. We Should Squat it. The Actualization of the Museum

The text deals with three different interventions into art exhibitions. The first approach is an account about the intervention at Documenta 12, questioning the possibilities of art reception and artworks through physical acting and re-acting. The second example describes a counter-reading of an exhibition through different forms of every-day knowledge: building of the 6th Berlin Biennale which showed artistic works using forms and evoking associations about squatting was counter-read by former squatters. The third example is about squatting an exhibition about the issue of migration by refugees and activists. By doing an exhibition in the exhibition about their own life, they question the intention and political seriousness of the cultural institution—in this case the German Historical Museum. All three examples confront art institutions with different forms of knowledge and describe the fields of gallery education. How can we »apply« art and what is the possibility and responsibility of gallery education to become an atelier to question contemporary society?

Keywords: community, contemporary art, critical gallery education, educational turn, gentrification, intervention, performativity

Claudia Hummel is a fine arts pedagogue and artist, lecturer at Art in Context at UDK Berlin. (claudia-hummel@gmx.net)

V besedilu bom predstavila tri zgodbe, ki se povezujejo tako, da ljudje vsako od njih vzamejo kot povod za določeno ravnanje. V vseh treh primerih so bila posamezna umetniška dela ali pa celotna razstava deležni uporabe, nadaljevanja in vnovičnega branja. Gre za tri primere, ko vnovično branje, ki je prav tako dejanje, tvori dejansko zgodbo. Trikrat pove tudi nekaj o namenu dejanja. Delno želim z zgodbami predstaviti način dela na področju umetniškega posredovanja, ki sem ga razvila in preizkusila z drugimi umetniki in umetnicami. Pri tem bom samo orisala celotno strukturo posameznih projektov. Pripoved se bo nanašala na tiste trenutke dela na področju umetniškega posredovanja, ki so mi pomagali pri pridobivanju znanja na tem področju.

Najprej želim razložiti svoj pogled na področje umetniškega posredovanja. Študirala sem umetnost in umetnostno vzgojo, delala sem kot svobodna umetnica in bila več let del umetniške skupine z imenom »finger«. Najbolj izstopajoč projekt v tem času se je imenoval »evolucijske celice« (*evolutionäre zellen*). Šlo je za natečaj, ki sta ga leta 2002 razpisala berlinska galerija NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst; Novo društvo za likovno umetnost) in leta 2004 muzej Karl Ernst Osthaus v Hagnu z naslovom »Kako oblikujete svojo družbo?«. Natečaj je vključeval vse panoge in poklice, laike in strokovnjake z različnih družbenih področij, družbene skupine in posameznike. Danes bi temu rekla »samoorganizacija družbenega okolja«. Iskali so »prispevke, ki s produktivnim mišljenjem in z nenaменно uporabo predpisanih pogojev tematizirajo razmere (...), prispevke, ki sprožajo oziroma zahtevajo nove načine razmišljanja o sedanjih družbenih in kulturnih konvencijah (...)« in »prispevke, ki niso primeri teorij, temveč družbene resničnosti«.²

Pregled oddanih projektov, sestanki žirije in priprava razstave, na kateri smo predstavili skoraj vse prejete projekte (pri natečaju smo dobili okrog 300 prijav) in tudi skupni komunikativni dogodki, kot so odprtje razstave, predstavitve in simpoziji na tematiko oddanih projektov, so mi omogočili, da sem se (več let) intenzivno ukvarjala s sodelujočimi v projektih menjalnega kroga, medgeneracijskimi stanovanjskimi modeli, subverznimi komunikacijskimi strategijami, pristopi k zasedbi javnega (prostora), s kreativnimi protesti in z razširjanjem umetnostnih pojmov – torej z nekakšno mešanico umetnosti, upora in alternativnih življenjskih slogov, ki smo jih umetniki prenesli v muzeje.

Od leta 2009 sem predavateljica v sklopu magistrskega študija z naslovom Umetnost v kontekstu na Univerzi za umetnosti v Berlinu. Moje področje je umetniško delo z družbenimi skupinami. Že dlje časa opazujem, kako sedanji študentje iščejo družbene oblike, ki bi jih bilo mogoče uporabiti v sodobnih umetnostnih praksah. Z umetniškim delovanjem želijo dejavno sodelovati v družbi. Opažam željo po srečevanju z ljudmi, delitvi izkušenj in težnjo po sodelovanju, ki presega posamezno disciplino, sistem ali okolje.



Razstava »evolucijske celice«, galerija NGBK, Berlin 2002. Foto: Finger



Predstavitve begunske iniciative Brandenburg na razstavi »evolucijske celice«, Berlin 2002. Foto: Finger

³ Več o tem glej: <http://www.documenta.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=6&knr=5>.



Slika 3: Claudia Hummel in Annette Krauss: *Testing Carnevale*, Kassel 2007. Foto: Sehen am Rande des Zufalls



Slika 4: Graciela Carnevale: *Brez naslova* – dokumentacija projekta *Ciclo de Arte Experimental*. Fotografija 1968. Foto: Graciela Carnevale

S tako imenovanim področjem umetniškega posredovanja v kontekstu razstavljanja sodobne umetnosti se ukvarjam že od leta 2007, ko sem bila zadolžena za vodenje otroškega in mladinskega dela umetniškega posredovanja na 12. razstavi *Documenta*. Od takrat sem bolj ali manj povezana s tem področjem, sodelovala sem z različnimi galerijskimi ustanovami, izvajam svoje projekte in v zadnjem času pripravljam osnutke projektov, v sklopu katerih lahko študenti razvijejo svoj način dela.

Aktualne razprave o nujnosti odpiranja muzejev in razstavnih institucij, vprašanja o umetnosti in njeni estetski ter politični učinkovitosti, potreba po sodelovanju različnih ljudi in strok pri posameznem projektu in želja, da prostor umetniškega posredovanja postane dejaven prostor refleksije, so me motivirali, da sem povezala vsa področja, na katerih imam izkušnje.

Prvi primer

Najprej se osredinimo na poletje leta 2007 na razstavo *Dokumenta 12* v muzeju *Fridericianum* v Kasslu. Na prvi sliki vidimo, kako se oseba plazí pod razstavno steno. Prostor, v kateri je razstava, je bil v zvočnem vodniku opisan kot prostor liričnega performansa. Na steni je fotografska dokumentacija projekta argentinske umetnice Graciela Carnevale. Prikazana je situacija, pri kateri ženska prek pravkar razbitega stekla izložbe stopi na cesto.³ Kaj se je zgodilo? Graciela Carnevale je leta 1968 v okviru ciklusa eksperimentalne umetnosti v Rosariu obiskovalce povabila na razstavo. Ko so prišli, je zaprla razstavni prostor in odšla. Po eni uri je nekdo od zunaj razbil steklo in obiskovalci so lahko spet zapustili prostor. Razstavljen fotografija prikazuje ta trenutek.

Prva fotografija je bila posneta v sklopu delavnice z naslovom *Gledanje na robu naključja* (*Sehen am Rande des Zufalls*). Delavnico za umetnike, umetnostne pedagoge in člane ekipe za umetniško posredovanje *Documente 12* sem zasnovala z umetnico Annette Krauss. Zastavili sva vprašanja: Kaj počnemo ob obisku razstave? Ali se osredotočamo predvsem na gledanje in opazovanje? Kateri impulzi v prostoru na naše telo delujejo nezavedno in tako vplivajo na zaznavo? Kako lahko nezavedno dejanje pretvorimo v zavedno? Ali lahko s ciljnim telesnim delovanjem stvari dojemamo drugače?

Delavnica je izhajala iz hipoteze, da obisk razstave ni popolnoma vizualni dogodek, temveč poteka večinoma nezavedno kot telesno-praktično delovanje. Telesno obnašanje, ki je občuteno kot vsakdanje, se povezuje tako z arhitekturo, prikazom razstave, z deli kot tudi z obiskovalci. V njem je vsebovana implicitna vednost telesa, ki je odvisna od starosti, vzgoje, okolja in individualnih izkušenj, ki jih je obiskovalec pridobil pri predho-

dnih obiskih razstav ali jih je prenesel, iz katere druge izobraževalne situacije, na primer iz šole, univerze in morda celo iz cerkve.

Na delavnici smo preizkusili metode telesnega zaznavanja, ki so merile k temu, da pozornost preusmerimo na lastno telesno vsakdanost v kontekstu razstave/obiska muzeja in jo tako naredimo za predmet preiskave.

Pri tem smo preizkusili tudi metode, kako s telesnim zaznavanjem analiziramo »zaznavno početje« drugih obiskovalcev razstave, ne da bi se zgolj umaknili na stališče vizualnega opazovanja, na »gledanje gledanja«. S sredstvi telesnega posnemanja smo torej preučevali zaznavne ritme drugih obiskovalcev (pri tem smo poskušali drugo osebo spremljati pri zaznavi razstave, tako da smo prevzeli njeno telesno držo, ritem hoje in trajanje zadrževanja na določenem mestu).⁴

Telesna dejavnost služi tudi k temu, da lahko na malce neobičajen način popolnoma osvojimo razstavni prostor. Prostor zaznavamo različno glede na svoj trenutni položaj, kar velja tudi za način gibanja. Če se po prostoru gibamo drugače, na primer se postavimo v kot, plezamo čez stole ali se podamo na oder, hitro zelo veliko izvemo o nevidnih pravilih in o razmerju moči med stenami, ki sooblikujejo vedenje, kot tudi o posameznih vlogah.

Tako pridemo do postopkov discipliniranja v muzeju, ki so bila obsežno že obdelana v okviru umetniškega posredovanja.⁵ Dorotheeja Richter (2007: 196) kritično ugotavlja: »Idealnega opazovalca zaznamuje določeno ritualno obnašanje, ki ga Richard Sennett imenuje gesta opazovanja. Ljudje se osredotočeno, opazujoče, zadržani in pasivno do razstavljenega gibljejo po ekspresivnem okolju.« Čeprav želi umetnost nekaj drugega – ob tem pomislim na razstavo Graciele Carnevale.

Cilj delavnice je bil s telesno dejavnostjo zaznati svoje predstave o idealni podobi opazovalca z razkrivanjem sprejetih navad. Z vajami je skupina razvila željo in sposobnost za dojetje prostora in bolje razumela, kako lahko razstavo oziroma muzejski prostor prilagodijo »sebi«.

⁴ Predmet raziskave je bil tudi interakcijski potencial telesa v okviru vodenega ogleda razstave. Posredovalka umetnosti je nekaj trenutkov po pozdravu skupino zapustila oz. stekla stran in se spet (po podrobnem vodstvu, ki ga je opravil drug vodič) pojavila pred delom Jirija Kovandasa. Napis pod sliko Jirija Kovandasa se glasi: »S prijatelji se dogovorim za to, da lahko potem stečem stran«. Cf. Krauss, Annette in Hummel, Claudia (2008): *Dokumentationsplakat Sehen am Rande des Zufalls*. Ibid. (2009): *Sehen am Rande des Zufalls. V Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*, A. Güleç idr. (ur.), 122. Zürich / Berlin: IAE.

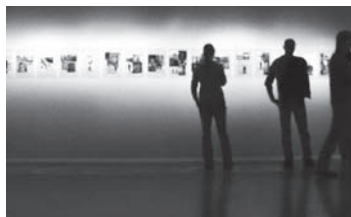
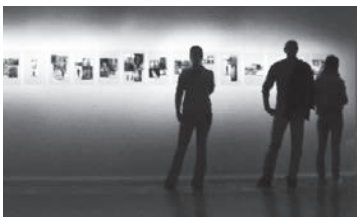
⁵ Cf. npr. Marchart, Oliver (2005): *Die Institution spricht - Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie V Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*.



Foto: Sehen am Rande des Zufalls, 2007



Foto: Sehen am Rande des Zufalls, 2007



Prikaz načina obnašanja. Leva oseba z empatično vajo poskuša posnemati receptivno obnašanje desne osebe v prostoru z deli Luisa Jacoba. Foto: Sehen am Rande des Zufalls, 2007

⁶ Leta 1996 je KW ustanovila Berlinski bienale za sodobno umetnost, ki je leta 2012 potekal že sedmič. Več informacij najdete na spletnem naslovu: www.kw-berlin.de.

⁷ Glej: http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=133&Itemid=177.

⁸ Še danes nakazuje ime podzemne železnice Schlesischer Bahnhof na končno postajo z železniško povezavo do Šlezije.

Drugi primer

Poleti leta 2010 me je berlinski inštitut za sodobno umetnost KW (Kunst-Werke) kot predavateljico na Inštitutu za umetnost v kontekstu povabil, da v sklopu *6. berlinskega bienala sodobne umetnosti* s skupino študentov izvedem projekte umetniškega posredovanja.⁶

Preko umetniško-kooperativnih projektov naj bi z lokalne perspektive vnovič prebrali in komentirali dela, razstavljeni na Bienalu, pri čemer smo se osredinili predvsem na dela, ki so bila razstavljeni na razstaviščih v berlinski četrti Kreuzberg. Po dogo-

voru z odgovornimi na inštitutu KW, pristojnimi za projekt Bienala, naj bi ti projekti razstavi dodajali odprtost, lahko tudi humorno lahkotnost, jo opazovali iz različnih vidikov, sprejemali sporočila, zrcalili in ponujali povratne informacije, zato so jih poimenovali satelitski projekti.⁷ Po moji zamisli smo se z načrtovano izmenjavo signalov osredotočili na območje Kreuzberg. Razen stalnega razstavnega prostora KW Berlin v četrti Berlin Mitte se Bienale na območju Berlina vedno umešča v prostor. Tokrat je bil namenoma umeščen v nekdanji vzhodni del mesta (kjer tudi sama že deset let živim, kar zame ni nepomemben detajl).

Zgodovino Kreuzberga so zaznamovale delovne migracije. Območje je bilo vedno prehodno: najprej so se tam nastanili hugenoti, pozneje pa delovni migranti, ki so iz Šlezije⁸ potovali na Saško (čeprav Berlin ni bil del Saške). Ti so našli zatočišče v hitro zgrajenih stanovanjskih blokkih v bližini šlezijske železniške postaje (op. p. današnji Ostbahnhof v Berlinu) in železniške postaje Görlitz. Bloki so bili nemalokrat gosto poseljeni, v povprečju je v enem stanovanju, v prvih šestih mesecih brez plačila najemnine, »brezplačno bivalo« sedem ljudi. (Düspohl, 2009: 62) Zaradi gradnje Berlinskega zidu in izpada vzhodnonemške in vzhodnoberlinske delovne sile so se leta 1961 začele »moderne« migracije v Kreuzberg. Berlinska velepodjetja so novačila grške, turške in pozneje tudi jugoslovanske zdomce, ki so jih sprva namestili v samske domove, pozneje pa so postali »prehodni najemniki« starih zgradb, predvidenih za rušenje, brez dolgoročne stanovanjske perspektive za stalno bivanje (ibid: 147).

Najpozneje od leta 1968 so se zlasti zaradi nizkih najemnin v Kreuzberg začeli naseljevati tudi mladi: dezertjerji zvezne vojske iz Zahodne Nemčije, študenti, ki jih je pritegnil mit ob nastanku Freie Universität, in seveda umetniki.

Že leta 1963 se je Berlinski senat odločil za sanacijo območja Kreuzberg-Kottbusser Tor. Načrtovana sanacija je predvidevala popolno rušenje propadlih starih zgradb, ki naj bi jih v sklopu spremembe prostorskega načrta, ki se je orientiral po avtocestnem tangentnem sistemu okoli starega mestnega jedra na vzhodu, nadomestili z modernimi »velikimi stanovanjskimi naselji«. Do leta 1974 so kljub nasprotovanju okrajnega odbora v Kreuzbergu dokončali stanovanjsko naselje »Neues Kreuzberger Zentrum« (295 stanovanj in 15.000 kvadratnih metrov obrtnih površin) (ibid: 121–146). Dokončanje modernističnega stanovanjskega naselja, ki naj bi med drugim ponujal razgled na avtocestno vpadnico in na današnji mestni trg Oranienplatz (kraj, ki ga je Bienale izbral za drugo razstavišče), pa je bilo tudi vzrok protestov proti berlinski urbanistični politiki. S tako imenovanimi vzdrževalnimi zasedbami so se prebivalci Kreuzberga zavzeli za prazne propadajoče stare zgradbe in jih zasedli. Pojem vzdrževalna zasedba pomeni, da so »zasedniki« stavbe, ki so jih zasedli, popravili in usposobili za bivanje, delno pa se navezuje tudi na pogajanja, da bi stavbe legalizirali. Gibanje je doseglo vrhunec okoli leta 1981 in je kljub hudim sporom ob policijskih deložacijah vodilo k temu, da so se stanovanjska podjetja zavezala k »postopni obnovi mesta« (ibid: 143–144). Z zasedbami so

v Kreuzbergu uspešno rešili obstoječe stare stavbe. Takrat je bilo na ta način naseljenih in obnovljenih okoli osemdeset stavb.

V okviru pripravljajočega teoretično-praktičnega seminarja smo se torej nahajali predvsem v tem predelu mesta, se pripravljali nanj in hkrati tudi na vsebine Bienala. Na koncu štirimesečnega procesa priprave je žirija, sestavljena iz članov berlinskega inštituta KW, berlinskega bienala in partnerjev iz Kreuzberga, med večjim številom različnih konceptov izbrala pet umetniških posredovalnih projektov, ki so bili izvedeni na začetku poletja v sodelovanju z lokalnimi udeleženci.⁹ Projekte je spremljal niz pogovorov s predstavniki lokalnih iniciativ, s katerimi smo želeli vsebino razstave povezati z lokalnimi vprašanji, izkušnjami in željami.¹⁰ Na tem mestu bom podrobneje opisala zgolj eno situacijo, tako imenovani *Kiezgespräch* (»pogovor v četrti«). Beseda Kiez v berlinskem žargonu pomeni mestni del oz. mestno četrt.

Javni pogovor v okviru satelitskih projektov¹¹ je potekal s tremi ženskami iz mestnega centra Regenbogenfabrik, pripravila in vodila pa ga je umetnica Elfi Müller, ki je kot gostujoča študentka sodelovala v satelitski skupini.

Preden začnem pripovedovati o tem pogovoru, moram podrobno predstaviti tako 6. berlinski bienale kot tudi center Regenbogenfabrik. Razstavní naslov 6. berlinskega bienala je bil *Kaj čaka zunaj*. Naslov je določal »... smer pogleda: iz umetniškega prostora v resničnost, ki ji za opisovanje in dojetje niso več zadostovali enostavni modeli razlage sveta. Tehnološki razvoj in globalna ekonomska, politična in družbena kriza sedanjosti sta povzročila razpoke v naši resničnosti, povečala razdaljo med svetom, o katerem govorimo, in svetom, ki dejansko obstaja.« (Berlin Biennale, 2010)

Kuratorica Bienala Kathrin Romberg je za ta vprašanja izbrala umetniške pozicije, ki jim je pripisala zmožnost produkcije resničnosti in to ravno v izmeničnem učinkovanju s pogledom na realno razpoložljivo. Hiša na trgu Oranienplatz, nekdanja veleblagovnica, ki je bila deset let prazna, je bila skrbno izbrana za razstavo in ohranjena v obstoječi obliki. Sledi preteklosti so bile večinoma vidne, prostori so bili neobdelani ali v postopku adaptacije, razstava pa se je kot nalašč prikradla naravnost v te prostore, ki pa so bili vendarle varni za umetniška dela. Več povabljenih umetnikov je razstavljalo več del. Med njimi tudi umetnik Marcus Geiger, ki je za video-kabine v drugem nadstropju izdelal razstavno postavitev vijoličaste barve, ki se je skozi okna videla s ceste, razgrnil rdečo preprogo z napisom KOMMUNE (komuna), poskrbel za to, da okna niso bila očiščena, iz ostankov materiala, namenjenega obnovi stavbe in gradnji razstavne strukture na podstrešju stavbe, pa je izdelal tako imenovane »presežne stene« in na strehi izobesil zastavo. Njegova dela so se pojavljala po vsej stavbi in zasedla vsa nadstropja.

⁹ Osrednji partnerji so bili Osnovna šola Nürtingen ob trgu Mariannenplatz v Kreuzbergu in Muzej za mestni razvoj in družbeno zgodovino v Kreuzbergu (Kreuzberger Museum für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte).

¹⁰ Več o tem, glej: www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt.

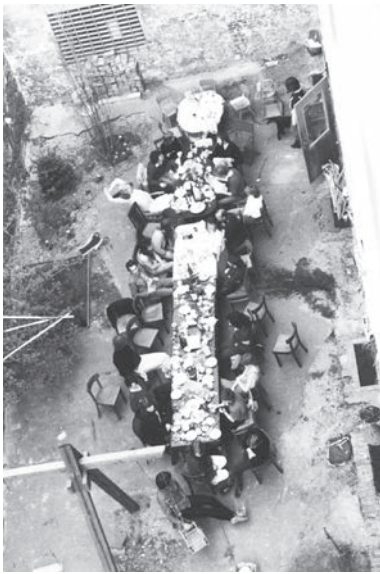
¹¹ Za izvedbo satelitskih projektov je bil v bližini razstavnega prostora ob trgu Oranienplatz v ulici Dresdner Straße 14, ki se odcepi od trga, najet prazen trgovinski prostor, ki ga je satelitska skupina uporabljala kot delovni prostor in kot prostor za javne prireditve. Za oblikovanje prostora je poskrbela scenografinja Anja Edelmann, prostor pa so lahko v osmih tednih razstave naprej preurejali tudi vsi sodelujoči umetniki v sodelovanju z občinstvom. Tako naj bi nastal lokalni resonančni prostor, zbrani odzivi pa so bili predstavljeni v okviru zaključka satelitskih projektov.



Center Regenbogenfabrik, Dvorišče s transparenti, 1981. Foto: Regenbogenfabrik



Slika 11: Center Regenbogenfabrik 2010. Foto: Regenbogenfabrik



Zasedniški vsakdan, 1981. Foto: Regenbogenfabrik



Kommune, 1996. Foto: Michael Strassburger, 6. Berlin Biennale

Po vsej hiši na trgu Oranienplatz se je razprostiralo tudi delo Adriana Lohmüllerja, ki je iz bakrenih cevi in zbiralnikov izdelal napeljavo, s katero je skozi stene več nadstropij prek solnega kamna dovajal ogreto vodo na pernico v prvem nadstropju. Delo je poimenoval *Hiša miruje*.

V tretjem nadstropju se je nahajala velika instalacija Hansa Schabusa iz različnih preprog, v veliki meri obrezanih in očitno močno obrabljenih talnih oblog, ki so jih med pripravami na bienale zbrali in odstranili iz berlinskih stanovanj. Naslov *Stanovanje je nedotakljivo* se nanaša na 13. člen nemške ustave, ki ima v Kreuzbergu zaradi zgodovine uličnih in hišnih bojov prav posebej eksploziven pomen. Preproge, razprostrte v nekdanji trgovini s pohištvom, spominjajo na spremembe, ki jih Berlin doživlja že leta, na vnovična prevrednotenja in izseljevanje ter na aktualne razprave o naraščajočih najemninah in gentrifikaciji, ki so je pojavljala tudi na umetniški sceni (Katalog 6. Berlin biennale, 2010: 153).

Na razstavi se je tako torej znašlo kar nekaj predmetov, povezanih z bivanjem, osnovno preskrbo ljudi in zasedanjem stavb ter s spraševanjem o tem, kakšno vlogo imajo pravzaprav umetnost in umetniki v procesih sprememb v mestu, ki so povezane tudi z nami.

Gostje pogovora v mestni četrti so bile tri ženske, stare okoli 50 let, iz že omenjenega centra Regenbogenfabrik. Center je nekdanja tovarna v središču Kreuzberga, zasedena že leta 1981, v katerem so danes stanovanjski projekt, hostel, kavarna s slaščičarno, kolesarska delavnica, ki deluje po načelu »pomagaj si sam«, kino, menza, sosedska lesna delavnica, jasli in otroška umetniška delavnica. Sodelujoči delujejo kot kolektiv na osnovi solidarnostne ekonomije, kar med drugim pomeni tudi to, da vsi delajo vse in zato tudi enako zaslužijo. Družbeno-kulturni cilji projekta naj bi se torej udejanjili s solidarnostnim skupnostnim delom in gospodarjenjem.

Ženske smo povabili, ker so imele izkušnje z zasedanjem stavb in z »življenjsko skupnostjo nesorodnikov«, kakor komuno opredeljuje slovar. Elfi Müller je med pripravami na pogovor spoznala in preučila prostore centra Regenbogenfabrik, med pogovori pa tudi pravila in načela tamkajšnjega življenja. Razstavo je pripravljala v sodelovanju s sodelavko z bienala Judith Bögner, s katero sta si bienale ogledali skupaj z ženskami iz centra Regenbogenfabrik.

Skupni javni pogovor, ki je v okviru razstave potekal v razmiku nekaj dni, je želel hkrati predstaviti njihovo (lokalno) zgodovino in načela solidarnostne ekonomije. Po potrebi naj bi izpostavili, komentirali oziroma brali vsebino berlinskega bienala. Občinstvo je bilo tisti večer maloštevilno. Prišli so le tisti, ki jih je »res« zanimalo, med njimi nekaj sodelavcev umetniške pisarne Bienala, saj so imeli le redkokdaj priložnost za tako neposreden pogovor s »svojim občinstvom«.

Po uvodni predstavitvi centra Regenbogenfabrik in po anekdotičnih, biografskih pripovedih o tem, kdo se jim je pridružil, so ženske komentirale umetniška dela bienala na temo komune in revolucije. Preprogo z napisom KOMMUNE so očitno poznali vsi, žal pa je bila izdelana iz industrijske klobučevine. Ali ni pojem »komune«, odtisnjen še na tej rabljeni preprogi, v tem primeru prej obrabljena podoba? Morda bi bila vendarle bolj smiselna kakšna večja miza z različnimi

¹² Glej: <http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/>.

¹³ Več o tem na: <http://www.fi-b.net/act-gp-02.html> (13. februar 2014).



Muzejska akcija, 2001. Foto: Amine/Fadl/Umbruch arhiv

Na tem mestu bom odgovorila na kuratorsko vprašanje Kathrin Rhomberg: »Kako lahko sodobna umetnost prispeva k temu, da bo opazovalcu predstavljala zagotovilo same sebe in sveta, ter kako lahko zagotovi, da bodo opazovalci v tem svetu bolj prisotni?« (2010: 40)

Tako, da se vzpostavi pogovor z opazovalci, da ob srečanju z umetnostjo ne pozabimo na lokalno znanje in resnične izkušnje; tako, da pogled ni usmerjen zgolj iz umetniškega prostora navzven, temveč je mogoč tudi vpogled z drugih perspektiv; tako, da se radovednost ne omeji zgolj na institucionalno kritične obrate umetnikov in da je hiša odprta za vse, ki bi jo želeli uporabljati.

Tretji primer

Sledi še tretja zgodba, ki združuje performativno dojetje prostora in samoosvoboditev udeležencev iz prvega primera ter modelov zasedanja iz drugega primera. Zanj sem izvedela leta 2001 ob oddaji projekta »evolucijske celice«.

6. novembra 2001 je skupina 30 ljudi z barvnimi in črno-belimi fotografijami velikega formata okrog vratu vdrla na razstavo v palači Kronprinzenpalais v Berlinu. Razstava z naslovom *Eksodus. Beg in begunstvo 1994–2000* je prikazovala dela brazilskega fotografa Sebastião Salgada.¹²

Razstava je prikazovala črno-bele fotografije ljudi, ki bežijo pred vojno, zasledovanjem, izgonom, lakoto in zatiranjem. Salgado je fotografije posnel v več kot 40 državah. Pot ga je vodila v Latinsko Ameriko, Azijo, Afriko in prek Gibraltarja tudi v Evropo. Na primeru zapatističnih upornikov v Mehiki (1994) in kmetov brez ozemlja v Braziliji (1996) je dokumentiral upor v povezavi z izgonom. Prvi del razstave se je glasil: »Migranti in begunci: volja po preživetju«. Uvodno besedilo, ki ga je napisala kuratorica Lélia Wanick Salgado (2001), pravi: »Migranti svojo domovino običajno zapustijo polni upanja, medtem ko begunce k temu prisili strah in sledijo nagonu po preživetju. Za obe skupini je beg edina možnost, da pobegnejo revščini in nasilju. [...] Za nekatere stanje postane trajno. Begunci postanejo izgnanci in izgnanci postanejo popotniki brez doma.«

Ljudje, ki so vdrl v muzej, so bili člani begunske iniciative Brandenburg. Gre za društvo, ki so ga leta 1998 ustanovili prosilci za azil iz okrožja Berlina, in nekaj podpornikov iz drugih aktivističnih iniciativ iz Berlina. Cilj begunske iniciative Brandenburg je bil protest proti obveznosti bivanja v zvezni deželi Brandenburg in na splošno v Nemčiji in proti rasistični diskriminaciji. Čas akcije je bil skrbno izbran, saj je naslednji dan zvezna vlada obravnavala sporen osnutek zakona o pravicah priseljencev in tujcev in drugi sklop protiterorističnih zakonov.¹³ Črno-bele fotografije, ki so jih aktivisti imeli obešene okoli vratu, so prikazovale vsakdan prosilcev za azil v azilnem domu v Rathenowu (Brandenburg). Rathenow je majhno mesto v okolici Berlina. Fotografije so prikazovale azilante, ki v tipičnih blokovskih kompleksih (*Plattenbau*) čakajo na ugoditev ali zavrnitev prošnje.

V besedilu FREE MOVEMENT IS OUR RIGHT! v sklopu natečaja »evolucijske celice« so zapisali: »Poleg vsakodnevnih diskriminacij in rasističnih izpadov v vaseh in mestih zvezne dežele Brandenburg na nas vplivajo tudi številni nedemokratični predpisi, ki kršijo človekove pravice in temeljijo na nemški azilni zakonodaji. Dober primer tega je tako imenovana obveznost bivanja, ki beguncem v celotni Nemčiji prepoveduje začasno zapustitev posameznega okrožja brez potrjenega pisnega dovoljenja krajevnega urada za tujce. Največji dovoljeni razpon gibanja

¹⁴ Glej: http://www.evolutionaere-zellen.org/html/finger/finger8_12/finger11/flucht.html.

je med 10 in 45 kilometrov do meje okrožja. Dovoljenja, ki je pogosto potrebno za obvezne obiske zdravnika, odvetnika itd., ni mogoče pridobiti preprosto, temveč se izda samo v izjemnih primerih.« (Initiative group of asylum seekers Brandenburg, 2001)

¹⁵ Na spletni strani <http://www.dhm.de/pano/exodus.html> so prikazane panorame z razstave Exodus.

Barvne fotografije so prikazovale druge vidike življenja v azilnem domu v Rathenowu, kot so različne akcije begunske iniciative, kot so demonstracije in izobraževalne akcije v drugih azilnih domovih v zvezni deželi Brandenburg. Aktivisti so na razstavo prišli, da bi v okviru razstave izvedli še eno tematsko podobno razstavo. Razstavo so pripravili strokovno, napisali so sporočilo za javnost ob odprtju, ki so ga hoteli prebrati, vendar jim to ni uspelo, saj je vodstvo muzeja zahtevalo, da zapustijo muzej.¹⁴ V odprtem pismu Sebastiaū Salgadu, v katerem so prosili za njegovo podporo, ali želeli slišati vsaj njegovo mnenje, so med drugim zapisali, da je zato, ker je vodstvo muzeja poklicalo policijo, obstajala nevarnost, da policija aretira 30 prosilcev za azil, saj so zaradi izvedbe akcije v Berlinu kršili obveznost bivanja.

S svojega današnjega gledišča se sprašujem: Kaj se je v tem primeru zgodilo s posredovanjem umetnosti? Zakaj ni bilo razprave? V prostoru so bili strokovnjaki s posebnim strokovnim znanjem. Zakaj je muzej obiskovalce pregnal na cesto? Ali so z obiskom kršili predpise o vstopu v muzej? Zakaj v sklopu razstave o beguncih muzej beguncem ni ponudil azila? Očitno je, da je šlo nekaj narobe. Muzej je želel z razstavo predstaviti problematiko beguncev,¹⁵ a ni dopustil drugih pogledov. Muzej je s fotografijami želel opozoriti na nevzdržne razmere po vsem svetu, vendar jih ni želel povezati z vsakdanom prizadetih oseb na mestu dogajanja. Muzej je prikazal določeno vrsto fotografij (umetniško legitimne fotografije), pri tem pa ni sprejel druge vrste fotografij (dokumentarne fotografije amaterskih fotografov). Na to temo je begunska iniciativa Brandenburg zapisala: »Salgadove fotografije so portreti daljave. Laže je biti prizadet od daleč. Ta občutljivost bi se morala nanašati tudi na razvrščanje ljudi glede na uporabnost in s tem povezano zapiranje Nemčije.« (Initiative group of asylum seekers Brandenburg, 2001)

Muzej je z objavo nekaterih podatkov o temi begunstva in izgnanstva na svoji spletni strani nakazal, da se zaveda politične problematike, vendar pri tem zavrnil uporabno strokovno znanje. Trdno se je držal svoje različice zgodbe in ni prenesel nobene druge plati zgodbe. Situacija je bila brezupna. To drži, kajti Kronprinzenpalais je takrat spadal pod Nemški zgodovinski muzej (*Deutsches Historisches Museum*).

Prostor izkušenj

Če tri zgodbe obravnavamo skupaj, gre v vseh za poskuse prevzema prostora. To pomeni, da zajemajo od osvoboditve gledalcev tradicionalne zaznave do intervencije skupine aktivistov v muzej z implicitno zahtevo po odprtosti in zavzetja stališča do (aktualnih) političnih vprašanj. V tem razponu je prihodnost delovanja (umetniškega) posredovanja.

Umetniško posredovanje omogoča različne izkušnje: preizkušanje govora, asociacij, deljenje znanja. O širjenju različnih oblik znanja na praktičnem področju umetniškega posredovanja je bilo povedanega že veliko. Zelo pomembno je, da ne govorimo samo o vseh teh oblikah znanja, temveč da jih tudi poslušamo in priznavamo. Če bi zgodovinski muzej prisluhnil sporočilu za javnost begunske iniciative, bi vsaj priznali njihov položaj (kar je bil tudi namen Salgadove razstave in navsezadnje tudi namen muzeja, ko so se odločili razstaviti Salgadove fotografije).

¹⁶ Cf. Educational Turn. *Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen. Matters & Actions*, Ankündigungstext zum ersten Teil der Tagung u.a. im Volkskundemuseum. Dunaj, 18.–19. 9. 2010.

¹⁷ Cf. Klaus Holzkamp: Lehren als Lernbehinderung? *Forum Kritische Psychologie* 27 (1991), 5–22. Berlin: Argument-Verlag; dostopno na: <http://www.kritischepsychologie.de/texte/kh1991a.html>.

¹⁸ Pri tem mislim tudi na knjige. Če bi knjigo Thila Sarrazina lektorirala lektorica z migracijskim ozadjem, bi iz tega nastala druga knjiga ali še bolje, knjige sploh ne bi bilo.

V zadnjih letih se je teorija umetniškega posredovanja veliko ukvarjala z estetsko izkušnjo v stiku z umetnostjo, prihodnostjo umetnosti, njeno uporabo in izkušnjo diference. Pri tem se je izkazalo, da je treba umetniško posredovanje nujno zasnovati kot institucionalno kritično in kritično emancipatorno pedagoško prakso in se tako soočiti s sistemom vrednotenja (v muzejih). K temu bi dodala še eno razsežnost: (estetsko) izkušnjo (začasne) skupnosti v skupni situaciji in dejanjih.

Posredovanje umetnosti je prostor možnosti, v katerem lahko prihaja do srečanj med ljudmi, v katerih ti pripoznajo drug drugega. Irit Rogoff (2002) takšne situacije poimenuje začasni MI. O tem pravi: »Do smisla nikoli ne pridemo z osamitvijo ali izoliranimi procesi, ampak s kompleksno mrežo prečnih povezav.« (ibid.: 56) Tako nastane možnost izkustva skupnega procesa, pri katerem pomen (ponovno z besedami Irit Rogoff (2007)) ni predmet interpretacije, ampak se dogodi.

»Ljubezen, pravica in solidarnost«, so po mnenju Axela Honnetha poleg fizične in socialne integritete ter dostojanstva tri razmerja pripoznavanja, v katerih lahko posamezniki doživijo zadovoljiva in izpolnjujoča razmerja do sebe (v Mecheril, 2010: 181). Če bo (umetniško) posredovanje v naslednjih letih začelo obravnavati KAJ (prim. *matters & actions*¹⁶), potem bi bila moja želja, da to preizkusimo in obravnavamo.

Delavnica družbe

Ustvarjanje prostorov in oblikovanje situacij, v katerih se lahko formira začasni MI, solidarnost, obravnava pravega in nepravega in (ljubeče, spoštljivo) pripoznavanje udeleženih posameznikov, zahteva prakso. Verjetno pri tem ne gre toliko za formate, ki jih velja razviti za ta namen, kot za držo do nasprotnega in načine sobivanja. Pomembno vlogo bo imelo pristno zanimanje, postavljanje »resničnih vprašanj«¹⁷ ter poslušanje in pripoznavanje »resničnih odgovorov«. Poleg tega bi se lahko razstave (kot spraševanja) s protibranjem (kot odgovarjanjem) kritičnega občinstva zaostrole,¹⁸ muzej pa bi se s tem aktualiziral.

Rahel Puffert (2005: 59–71) v svojem besedilu v knjigi *Kdo govori?* navaja marksističnega jezikoslovca Valentina N. Vološinova, ki izhaja iz tega, da je beseda »na enak način določena s tem, od koga je, kot tudi s tem, za koga je.« To ugotovitev je mogoče prenesti na umetnostna dela v razstavnem prostoru. Umetnostno delo je prav tako določeno s tem, od koga je (pri tem je pomembno tudi, kdo ga je predstavil in kontekstualiziral) in tudi komu je namenjeno.

Člani begunske iniciative so za institucijo očitno veljali za neprave goste. V tem primeru se jasno pokaže napaka. Domnevam, da razstava (ne glede na to, kako kritična je) brez sodelovanja s kritičnim občinstvom ni nevarna. (Ali mislite, da želijo muzejski obiskovalci ali obiskovalci razstave namenoma sprožiti učinkovito družbeno spremembo?) Vem, da je pot še dolga, preden bo razstava predstavljala dejansko nevarnost. Sistem umetnosti laže dojema družbene taktike in strategije kot družba dojema dvome ali celo zahteve, ki so formulirane v umetnosti. Že moja izkušnja s projektom »evolucijskih celic« je pokazala, da je vstop v sistem lažji od izstopa.

Kljub temu si želim, da bi muzejski prostor z umetniškim posredovanjem postal družbeni prostor srečevanja in dejanj. Posredovanje umetnosti bi se lahko udejanjilo kot delavnica družbe v

sklopu razstave: med seboj bomo prišli v stik, ko bomo med seboj dejansko v stiku. Pri tem mora biti umetniško posredovanje tako neodvisno, da lahko do vsakogar pristopi član begunske iniciative, zasede »lepo hišo« za formulacijo svojih zahtev in pri tem pridobi spoštovanje še pred objavo prispevka posredovalke umetnosti.

Prevedla: Tina Škoberne



Slika 17: Muzejska akcija, 2001. Foto: Amine/Fadl/Umbruch arhiv

Literatura

- BERLIN BIENNALE. Dostopno na: www.berlinbiennale.de (11. junij 2010).
- BERLIN BIENNALE (2010): *was draussen wartet*. Dostopno na: http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99 (11. junij 2010).
- CERTEAU, MICHAEL de (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- DOCUMENTA 12. Dostopno na: <http://www.documenta.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=6&knr=5> (16. junij 2007).
- DÜSPOHL, MARTIN (2009): *Kleine KREUZBERG Geschichte*. Berlin: Kreuzbergmuseum.
- GLUDOVATZ, KARIN, HANTELMANN, DOROTHEA von, LÜTHY, MARTIN in SCHIEDER, BERNHARD (2010): *Kunsthandeln*. Zürich: Diaphanes.
- HOLZKAMP, KLAUS (1991): Lehren als Lernbehinderung? V *Forum Kritische Psychologie* 27 (1991): 5–22. Dostopno na: <http://www.kritische-psychologie.de/texte/kh1991a.html> (20. januar 2014).
- INITIATIVE GROUP OF ASYLUM SEEKERS, BRANDENGURG (2001): Free Movement is Our Right! Dostopno na: <http://www.fi-b.net/act-gp-02.html> (15. januar 2014).
- KATALOG 6. BERLIN BIENNALE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST (2010): *was draussen wartet*, 153. Berlin: Dumont Buchverlag.
- KRAUSS, ANNETTE in HUMMEL, CLAUDIA (2008): *Dokumentationsplakat Sehen am Rande des Zufalls*. Berlin.
- KRAUSS, ANNETTE in HUMMEL, CLAUDIA (2009): *Sehen am Rande des Zufalls*. V *Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*, A. Güleç idr. (ur.). Zürich, Berlin: IAE.
- KW (KUNST-WERKE): *Berlinski bienale za sodobno umetnost*. Dostopno na: www.kw-berlin.de (20. januar 2014).
- MARCHAT, OLIVER (2005): Die Institution spricht – Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. V *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, B. Jaschke, C. Martinz-Turek, N. Sternfeld (ur.), 34–58. Wien: Verlag Turia+Kant.
- MECHERIL, PAUL (2010): Anerkennung und Befragung von Verhältnissen. V *Migrationspädagogik*, P. Mecheril idr. (ur.), Weinheim, Beltz.
- PUFFERT, RAHEL (2005): Vorgesprochen oder ausgesprochen. Oder: was beim Vermitteln zur Sprache kommt. V *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, B. Jaschke, C. Martinz Turek, N. Sternfeld (ur.), 59–71. Wien: Turia+Kant.
- RICHTER, DOROTHEE (2007): Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken. V *Curating critique*, B. Drabble idr. (ur.), 192–201. ICE Reader 1, Frankfurt am Main.
- RHOMBERG, KATHRIN (2010): Was draußen wartet. V *6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst*. 40. Köln/Berlin.
- ROGOFF, IRIT (2002): WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen. V *I Promise it's Political. Performativität in der Kunst*, D. von Hantelman, M. Jongbloed (ur.), 52–60. Köln: Graf. Sammlung, Museum Ludwig.

ROGOFF, IRIT (2007): »Schmuggeln« eine verkörperte Kritikalität. V *Mise en scène – Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*. Hannover: Kunstverein.

RÜCKKOPPLUNGEN. Dostopno na: www.rueckkopplungen.de/?tag=satellitenprojekt (12. januar 2014).

SALGADO, SABASTIÃO (2001): *Interview*. Dostopno na: http://www.dhm.de/ausstellungen/salgado/salgado_int.html (15. januar 2014).