



IGOR ZABEL

Spoštovane bralke, spoštovani bralci!

Pred vami je nova rubrika, s pomočjo katere se boste lahko razgledovali po razsežnosti sodobnosti, ki zadnja leta v reviji ni bila zastopana. V njej bomo objavljali zanimiva in tehtna besedila o dogodkih, pojavih, procesih na likovnem prizorišču. K sodelovanju bomo povabili avtorje in sogovornike, ki zastopajo različna stališča, in občasno objavili po več prispevkov o določeni temi. Upamo, da se bo kdaj pa kdaj razplamtela plodna, kultivirana debata, da bo rubrika, v skladu s svojim imenom, postala živahno stičišče mnenj, argumentov, refleksij...

Za začetek smo se lotili Trienala sodobne slovenske umetnosti U3, katerega četrta izdaja ravnokar poteka v Moderni galeriji Ljubljana, kjer bo na ogled še do konca marca. O Trienalu in nekaterih perečih vprašanjih, povezanih s sodobno umetnostjo nasploh, smo se pogovarjali s kustosom Moderne galerije Igorjem Zabelom, enim od poglavitnih snovalcev in usmerjevalcev prireditve. Verjetno to ne bo zadnji prispevek o tej temi.

Vladimir P. Štefanec

Triennale sodobne slovenske umetnosti U3

(Pogovor z Igorjem Zabelom, kustosom Moderne galerije)

ŠTEFANEC: Gospod Zabel, kako gledate na vlogo in pomen Trienala U3 na slovenskem likovnem prizorišču?

ZABEL: Mogoče moram najprej pojasniti, kako je prišlo do odločitve za Triennale, potem bi pa prešel na to vprašanje. Preden smo organizirali prvi Triennale, smo zaznali, da je v tistem času dogajanje na slovenski likovni sceni postalo zelo dejavno, in z našim programom, ki je sorazmerno omejen, nismo mogli več pokrivati vsega, kar se je v tistem času dogajalo. Tako smo začeli razmišljati o tem, da bi bilo nemara treba organizirati neko večjo prireditev, neko skupinsko razstavo, na kateri bi imeli možnost pokazati dela, tendence, dosežke umetnosti v nekem času in tudi nove pojave. Vendar smo potem razmišljali, da to najbrž ne bi bila vsakoletna

razstava, ker je slovenski prostor vendarle tako majhen, da ne prihaja do velikih novosti vsako leto, ampak v nekoliko daljših obdobjih. Menili smo, da bi bil nemara triletni ritem najbolj primeren. V treh letih že pride do nekega preoblikovanja, pojavijo se nova imena, pojavijo se lahko novi prijemi, pride do razvoja, zato je po našem mnenju to prireditvev smiselno organizirati kot triennale. In če zdaj pogledam nazaj, na te štiri prireditve, mislim, da je bila to kar smiselna odločitev, da ta triletni ritem kar nekako naravno deluje.

Mislim, da je vsak Triennale imel nekoliko drugačno vlogo. Nekateri so bili zamišljeni kot panoramski pregled, drugi spet kot poskus identificiranja nekih specifičnih teženj, novejših prijemov, ki so bili navzoči v slovenski umetnosti, nekateri pa so bili usmerjeni k nekemu specifičnemu problemu, ki je nekega kustosa ali kustosinjo najbolj zanimal.

ŠTEFANEK: Zdaj je pred nami že četrti Triennale. Ali se vam zdi, da svojo vlogo uspešno opravlja?

ZABEL: Mislim, da ja. Vsaj kolikor jaz spremljam razvoj prek posamičnih Trienalov ter kolikor lahko presodim odmev in širši vpliv teh prireditvev, mislim, da opravlja Triennale svojo vlogo približno tako, kot smo si to zamislili. Po eni strani nekako sintetizira, zbere nove poglede, težnje, osvetli posamične avtorje, ki, recimo, do takrat še niso tako izoblikovani, še ne tako vidni v slovenskem prostoru, in mislim da, vsaj tak občutek imam, včasih da tudi neke vrste novo energijo. To je pravzaprav težko opisati, vsaj racionalno, ampak včasih se mi zdi, da na slovenski likovni sceni vlada nekakšno nihanje energij. Nekatera obdobja lahko občutimo kot zelo dejavna, prevladuje neko optimistično, včasih tudi avanturistično občutje, potem pa, recimo, spet nastopijo obdobja, ki so nekako manj dejavna, ki se zdijo bolj letargična. In zdi se mi, da velikokrat U3 da neke vrste nov impulz slovenski sceni, neko energijo. Mislim, da tudi sedanji Triennale registrira in odraža neko novo dejavno energijo, ki se v zadnjem času spet pojavlja v našem prostoru, po tem, ko se mi zdi, da je ta energija v prejšnjem obdobju nekako zamrla, uplahnila.

ŠTEFANEK: U3 naj bi javnosti tudi ponujal diskusijo o različnih, s sodobno umetnostjo povezanih vprašanjih in tudi o vprašanjih, povezanih s samim Trienalom. Ali ta razprava poteka in ali je plodna? Zdi se namreč, da je bila živahna predvsem ob drugem U3, pozneje pa se je strokovna in druga zainteresirana javnost vkopala na izključujočih se stališčih za ali proti.

ZABEL: Okrog drugega Trienala je dejansko prišlo do zelo močnega, zelo intenzivnega odziva, ki po moje pač ni bil zmeraj izrazito ploden, kajti vprašanja okrog U3 so se pogosto omejila zgolj na to, da povabljen kustos prihaja iz tujine, ter na primernost in neprimernost takšnega povabila. Ob tem pa ni prišlo do kake širše debate o vprašanjih, ki jih je Peter Weibel takrat postavil. Te diskusije so sicer bile navzoče, vendar niso bile prevladujoče. Kljub temu

mislim, da odziv, debata, polemike, konec koncev niso bili tako slabi. Vendarle je prišlo v nekem širšem, tudi medijskem prostoru do debate o sodobni umetnosti, podobno, kot se je zgodilo, recimo, s tretjo Manifesto, kjer so bili odzivi sicer zelo velikokrat nekompetentni, kljub temu pa je prišlo do tega, da je, recimo, v časopisu potekala kontinuirana debata, in to je v bistvu veliko boljše, kot če se ta vprašanja ne odpirajo oziroma če ostanejo omejena na ozko strokovno polje. Mislim, da je dejansko vsak od teh Trienalov odprl specifičen sklop problemov. Recimo Weiblova razstava je odprla vprašanja o umetnosti "onstran bele kocke" muzeja, umetnosti v socialnem prostoru, o vlogi "strojne" oziroma medijske infrastrukture umetnosti ... Tretji Trienale je odprl vprašanja nacionalnega, nacionalne reprezentacije oziroma mehanizmov, ki konstituirajo idejo neke nacionalne razstave, nacionalne umetnosti. Četrty Trienale je pa povezan z glavnim delovnim področjem kustosinje, ki so novi mediji. Zanima jo umetnost na meji med vizualnim in zvočnim in odpira vprašanja s teh področij. Torej mislim, da je vsaka od teh razstav nedvomno imela odmev, tako v umetniški ustvarjalnosti, kot tudi v kritiški ali kuratorski praksi. Mislim, da je vsaka tudi sprožila neko debato, naj je bila ta bolj formalizirana ali pa je tekla v nekih internih krogih ljudi, ki sodijo v to tako imenovano sodobno umetniško sceno. Vendar res velikokrat pogrešam malo več povezave med to sceno in širšim javnim prostorom. Po možnosti ne v kontekstu neke škandaloznosti ali zgražanja, ampak bolj odprte diskusije.

ŠTEFANEC: Med perečimi vprašanji je vedno znova tudi vprašanje selekcije. Odločitev za izmenjevanje domačih in tujih kustosov (ti naj bi vnesli neobremenjen zunanji pogled) se zdi sicer posrečena, a s tem so povezani tudi pomisleki. Selektorji naj bi bili profilirani poznavalci, katerih preference so torej znane že vnaprej. Kdo izbira selektorje in po kakšnih merilih?

ZABEL: Ja, to je pač eno najbolj temeljnih vprašanj, ne samo tega konkretnega Trienala, ampak v sodobni umetnosti nasploh. Kdo je tisti, ki izbere nekoga in nekoga drugega ne izbere, katera je tista instanca oziroma kakšni so kriteriji itd. V sodobni umetnosti se v zadnjih letih čuti neka ideja, neko prepričanje, da je mogoče treba poiskati drugačne modele. Pojavljajo se kritike na figuro kuratorja kot nekoga, ki s pozicije moči izbira in ureja umetnike ... Pojavljajo se posamične težnje, zamisli o tem, kako bi bilo mogoče pripravljati razstave, razvijati dejavnost umetnosti v nekem postkuratorskem stanju, torej stanju brez močne figure. Vendar pa se mi zdi, da tudi v tem primeru konec koncev pridemo do točke, ko se pojavi selekcija. Po drugi strani so izkušnje, ki smo jih imeli s popolnoma odprtimi, neprofiliranimi razstavami, kjer je pravzaprav lahko več ali manj vsak razstavljal, pokazale, da take razstave nimajo posebnega smisla, ker je to samo prikaz, zbirka v vsakršnem smislu zelo različnih del. Selekcija je nujna, da ima razstava sploh kakršen koli smisel, da ni samo zato, da bo nekdo v svojo biografijo zapisal, da je pač sodeloval na neki razstavi.

ŠTEFANEC: Kdo izbira selektorje?

ZABEL: Selektorje izbira Moderna galerija, ki organizira to zadevo, in strokovni delavci Moderne galerije se pač odločijo, koga bodo povabili ... Torej, po kakšnih kriterijih se ti izbirajo ...? Temeljna ideja U3 ni, da damo širok, popolnoma panoramski pregled vsega, kar se v slovenski umetnosti dogaja. Bolj se nam je zdelo koristno in potrebno, da pride do nekega omejenega, pa zato bolj profiliranega pogleda na to, katere težnje, kateri avtorji so v nekem trenutku aktualni, kaj je tisto, kar se trenutno dogaja v slovenski umetnosti, kaj je tisto, kar bi se lahko enakopravno, vsaj z najboljšimi dosežki, vključilo v sodobno mednarodno dogajanje v umetnosti. Zato seveda gledamo na to, da izbiramo za selektorje Trienalov ljudi, za katere mislimo, da bodo sposobni takšno selekcijo narediti. Dodal bi še to, da je pri tem jasno, da selektor zavzema neko subjektivno pozicijo pri izboru, jasne so, recimo, njegove preference, tako da se ti U3 nikoli ne prodajajo kot nekaj, kar je absolutno objektivno. Kar pa po drugi strani spet ne pomeni, da so ti izbori irelevantni, so sicer subjektivni, ampak so zmeraj kompetentni. Gre za neko napetost, uravnoteženost med lastno usmeritvijo in tem, da ta usmeritev vendarle temelji na neki strokovni kompetentnosti, na nekih referencah in sposobnostih, zaradi katerih so ti ljudje tudi izbrani. Po drugi strani se mi zdi, da se je izmenjavanje domačih in tujih selektorjev že do zdaj pokazalo kot zelo koristno, ker so ljudje, ki prihajajo od zunaj, drugače usmerjeni, imajo druge vrste poglede, specifična znanja in izkušnje, so neobremenjeni z razmerami pri nas in vnesejo včasih tudi nekoliko drugačne kriterije, preference in drugače oblikujejo razstave, kakor bi jih kateri koli od slovenskih selektorjev, ki bi nemara nezavedno upošteval vsa tukajšnja razmerja, vse to, kar ve ... Zmeraj mi je bilo zanimivo skozi razstave slovenskih avtorjev hoditi z ljudmi, ki so prihajali od zunaj in ki so popolnoma drugače gledali na zadeve, na katere smo mi imeli izoblikovan pogled, na primer na našo umetnostno tradicijo dvajsetega stoletja, velike umetnike itd. Zmeraj se mi je zdelo izjemno zanimivo, kako so ljudje, ki prej niso poznali slovenske umetnosti, reagirali na posamične avtorje, kaj jim je bilo všeč, kaj jim ni bilo, kaj so presojali kot zanimivo, kaj pa kot povprečno ... Ta neobremenjen pogled od zunaj je bil vedno zdravilen oziroma je pomagal.

ŠTEFANEC: Kustosi iz tujine našega prizorišča večinoma ne poznajo in ga v kratkem času tudi ne morejo spoznati. Verjetno torej nekdo iz Slovenije za njih pripravi ožji izbor umetnikov, med katerimi se selektor potem odloči. Kdo in po kakšnih merilih?

ZABEL: To je včasih res, včasih pa ni. Res je, da Christine Van Assche ni dobro poznala slovenskega prostora, po drugi strani ga je pa Peter Weibel sorazmerno zelo dobro, ker je že prej delal na več razstavah, na katerih so bili predstavljeni tudi slovenski umetniki. Med drugim je pripravil obsežno razstavo, ki je

predstavila srednjeevropske težnje v umetnosti. To je bila *Identiteta : diferenca*, ki jo je pripravil v Gradcu v devetdesetih letih. V tistem času je spoznal ne samo sodobno umetnostno dogajanje v Sloveniji, ampak tudi precejšen del tradicije po letu 1945. Poleg tega je bila Weiblova iniciativa, da smo objavili razpis, tako da je vsak, ki je hotel, lahko poslal svoje materiale v galerijo, Weibel je vse to pregledal in dejansko je izmed teh prijavljenih projektov nekatere tudi izbral. Ta razpis se nam je zdel koristen in od tod se je deloma tudi razvila ideja o odprtem terminu v Mali galeriji, kjer en termin na leto ponudimo prek javnega razpisa. Ljudje pošljejo svoje prijave in potem med njimi izberemo.

ŠTEFANEC: Razpisov za U3 pa zdaj ni več?

ZABEL: To je odvisno od vsakega selektorja posebej. Z vsakim se dogovorimo, kako želi delati. Recimo Christine Van Assche dejansko ni toliko poznala našega prostora, tako da smo ji mi izbrali določene materiale, delno tudi v skladu s tem, kar je že vnaprej sporočila, da jo zanima, recimo zvočni projekti. Ta njen interes je razširil polje našega zanimanja na področje, ki je zelo intenzivno, ki pa pri nas do sedaj še ni bilo navzoče.

V takšnem primeru torej mi zberemo materiale, medtem ko selektorji, ki so od tukaj, sceno seveda poznajo.

ŠTEFANEC: Med vprašanji, ki jih želi odpirati U3, je tudi razmerje kustos – umetnik. Kako, tudi sami delujete kot kustos, vidite to razmerje?

ZABEL: Za to razmerje pravzaprav ni enotne formule. Obstajajo zelo različni prijemi, rekel bi kar kuratorski osebni stili. Nekateri, recimo, delajo tako, da so zelo tesno povezani, da navežejo skoraj prijateljske stike z umetniki, s katerimi delajo, drugi so raje na distanci in jim zadošča, da izberejo dela in potem iz njih sestavijo zgodbo. Torej, diskusija o tem, kaj je kustosova in kuratorjeva naloga, teče zelo živo že nekako zadnjih petnajst let. Pojavljajo se zelo različni odgovori. Moje osebno stališče je, da kustos ne more stopiti na mesto umetnika, to se mi zdi eno od mojih najbolj bistvenih stališč. Ker dejansko se je v poznih osemdesetih in devetdesetih govorilo o tem, da so zdaj kustosi tisti, ki so pravi umetniki. Mislim, da to ne drži. Kustos ne more producirati umetnosti, kar on naredi, in to je zelo bistveno, je, da organizira kontekst, prostor, v katerem se umetniško delo pokaže. To moramo razumeti tako metaforično kot realno, se pravi, čisto fizično, kot neki galerijski ali drugi prostor, v katerega se to delo postavi, pa tudi kot kontekst, v katerem to posamično delo poveže z drugimi deli, neko konceptualno linijo, koncept razstave, s katerim delo osvetli, usmeri pozornost na specifičen vidik dela, ki bi mogoče v nekem drugem kontekstu dobilo drug pomen, bi prevladali neki drugi pomeni. Sem spada včasih tudi umeščanje v regionalne kontekste. Druga stvar, ki se mi zdi pomembna je, da je treba jasno pokazati, kje

kustosova vloga nastopa kot "samovoljni poseg" v izboru, razporeditvi itd. Treba je tudi jasno dati vedeti, da to ni naravno stanje stvari, ampak da gre za specifičen način selekcije, da gre za neki sistem, v katerem je kustos dela sam razporedil in uredil. V razstavo je po možnosti treba vpeljati mehanizme, ki bodo gledalcu dali vedeti, da gleda nekaj, kar je nekdo konstruiral, upamo da kompetentno, tako da bo od tega nekaj imel gledalec in še zlasti umetniško delo. Kot sem rekel, obstajajo zelo različni kuratorski stili, delo nekaterih od teh velikih svetovnih imen temelji bolj na intuiciji, na nekem občutenju energetičnosti del, se pravi, da se lahko zelo hitro odločijo, katera dela so tista, ki jim ležijo. Drugi so bolj analitični, gre jim bolj za to, da dela problemsko analizirajo in potem umestijo, vendar gre zmeraj za to, da prihaja do nekega akta izbire, selekcije in ureditve, in to je pač zmeraj delno, čeprav po drugi strani seveda ne poljubno ali irelevantno.

ŠTEFANEC: Marsikdo ugotavlja, da je vloga kustosov na sodobnem umetnostnem prizorišču zelo močna. Pred kratkim se je v pogovoru za Delo o njej kritično izrekel celo zelo znani kustos Francesco Bonami, s katerim ste sodelovali pri pripravi lanskega Beneškega bienala. Zdi pa se tudi, da je umetniku v tem odnosu pogosto namenjena vloga izvrševalca, nekakšnega "ilustratorja" kustosovega koncepta, potrjevalca njegovih tez. Kako gledate na to? Se vloga umetnika po vaše spreminja?

ZABEL: Mislim, da ne, čeprav so seveda kustosi, ki funkcionirajo z velikim egom, ki poskušajo vzpostavljati, pisati neke svoje zgodbe na tak način, da uporabljajo umetniška dela preprosto kot neke vrste material. Čeprav mislim, da je tak prijem veliko manj navzoč, kot pa se včasih zdi. Moje izkušnje so, da so zlasti kustosi, ki jih jaz posebno spoštujem, ki imajo neko težo, izjemno pozorni, tako do umetniških del kot do umetnikov. Imajo izostren pogled. Francesco Bonami je med drugim naredil tudi razstavo o slikarstvu, ki je imela naslov *Examining pictures*, in ravno pri tem sem opazil, da je bil izbor avtorjev tak, kot se je pozneje pojavljal še na nekaterih drugih razstavah. Vendar je bil on zmožen izbrati dela tako, da je ta razstava močno izstopala v primerjavi z nekaterimi drugimi, ki so tudi bile posvečene slikarstvu in so v grobem prinašale podobna ali ista imena, vendar tam selekcija konkretnih del ni bila narejena tako precizno. Že v takih premikih je to bistvena razlika, ki jo vpelje neka močna kuratorska figura. Velikokrat pa kustosi delujejo tudi popolnoma drugače, se pravi, da pustijo umetnikom izjemno veliko prostora, jim prepustijo iniciativo, jih podprejo tudi v raznih sporih z organizatorji, z denarjem, tehničnimi možnostmi ..., da ti potem lahko realizirajo to, kar hočejo. Opazil pa sem tudi ta zanimiv paradoks, ki pravzaprav ni paradoks, da je bilo umetnikom veliko bolj všeč, če je imel kustos neko stališče, če je vedel, kaj hoče, zakaj se je za nekoga odločil ter katere stvari v njegovem delu so se mu zdele zanimive in zakaj, kot pa, če je kustos, na primer, umetnika povabil in mu rekel: "Naredi, kar hočeš!" To se jim je zdelo veliko bolj ignorantsko, kot

pa če je kustos k njim pristopil z neko zavzetostjo, že doseženim znanjem in z nekim jasnim stališčem. V principu je tako zavzeto razmerje bolj plodno.

ŠTEFANEC: Se vloga umetnika torej vendarle spreminja?

ZABEL: Ja, torej, seveda se umetniki vedno prilagajajo ... Na to vlogo zmeraj vplivajo konkretne okoliščine in dejansko se mi zdi, da včasih nekateri umetniki delajo tako, da poskušajo ugajati kuratorjem, čeprav to ni nov fenomen. Včasih, pred kuratorji, je bil takšna odločilna figura kritik in umetniki so se pač prilagajali kritiku. Tukaj gre preprosto za to, da umetniki upoštevajo konkretno situacijo, situacijo sistema. Se pa v bistvu njihova vloga zaradi vloge kustosa ne spreminja. Spreminja se v toliko, kolikor je ta vloga vedno znotraj nekih konkretnih okoliščin, znotraj, recimo, galerijskega sistema, muzejskega sistema, trga, mreže medijev, specializiranih in občin Znotraj tega se morajo vedno pozicionirati, to pa ne pomeni, da bi to bistveno spreminjalo njihove umetniške prijeme.

ŠTEFANEC: Kot lahko preberemo v predgovoru h katalogu letošnjega Trienala (napisala ga je Zdenka Badovinac, direktorica Moderne galerije), želi U3 "postaviti pod vprašaj tudi togo pojmovanje vizualne umetnosti zgolj kot likovne umetnosti". Pojem vizualne umetnosti, kot ga vidi U3, tako letos evolvirava vse tja do glasbe, ki jo obiskovalci lahko poslušajo prek CD-predvajalnika. S takšno definicijo vizualne umetnosti se malokdo strinja. Do kam lahko po vaše seže pojem vizualne umetnosti?

ZABEL: Mislim, da gre tu za proces, ki traja že zelo dolgo. Že vse od časa, ko je prišlo do nekih temeljnih prelomov v samem konceptu, v samih kriterijih, kaj je to umetnost, ko so kriterije nekega specifičnega medija zamenjali drugi kriteriji, na primer umetniškosti, estetskih razsežnosti in potem naprej, ko je prišlo do tega, kar, recimo, filozofi, sociologi opisujejo kot trenutek, ko je kriterij za definiranje, kaj je umetnost, prešel celo iz intence samega umetnika na institucionalni kontekst. Znotraj tega institucionalnega konteksta, grobo rečeno, vsaka stvar, ki vstopi v ta kontekst, dobi neko specifično referencialno ozadje in se začne obravnavati znotraj tega kot umetniško dejstvo. To je po drugi strani povezano tudi s tem, da so se sredstva, prijemi vizualnih likovnih umetnikov zmeraj bolj širili. Ob tradicionalnih tehnikah so vpeljevali najrazličnejše druge tehnike, vse do ready-mada, začeli so uporabljati nova tehnična sredstva, naslednji koraki so bile postavitve v prostorih, nato pa celo že raba nekih konkretnih situacij, ki pa so bile bodisi nekako označene ali pa jim je dal umetniški kontekst poseben pogled. Možno je celo, da ni prišlo do nobenega konkretnega posega v neko situacijo. Za to lahko dam zelo lep primer, recimo delo, ki ga je naredil hrvaški umetnik Slaven Tolj. To je projekt, ki se imenuje *Prekinjene igre*, in izjemno težko je reči, kaj je delo *Prekinjene igre*. Gre pa zato, da obstaja v Dubrovniku neka situacija, trg zraven dubrovniške katedrale, kjer

se otroci igrajo igro z loparji in žogico, ki jo nabijajo ob zid, in občasno se žogice, če zletijo previsoko, zataknejo v baročne okrase kapitelov na katedrali, in s tem se seveda igra prekine. Situacijo tega igranja in tega občasnega prekinjanja iger, ko se žogice ujamejo v okrase, je Tolj v času obleganja Dubrovnika nenadoma videl kot neko metaforo prekinjene igre, ki je tokrat ni prekinila neka banalna situacija, ampak obstreljevanje mesta. In to je povezal še z nekim napisom, ki so ga našli nekje v Dubrovniku, v neki ulici, v kateri je očitno živel neki duhovnik, ki so mu šli na živce otroci, ki so se na ulici igrali z žogo, in je na zid vklesal stavek: "Mir s tabo, spomni se ti, ki se tu igraš z žogo, da si umrljiv!" Fotografije otrok, ki se igrajo, in žogic v akantovih listih, ki jih je razstavil Tolj, niso same po sebi umetniška dela, so samo neka dokumentacija, ki govori o realni situaciji. V realno situacijo kot tako ni posegel. Se pravi, da je umetniško delo v bistvu neka zavest, neko pojmovanje, poseben pogled na situacijo in povezovanje nekih dejstev, ki jih je v mestu našel, in transponiranje na raven neke metafore, ki potem preseže tudi, recimo konkretno, reference na tako zadevo, kot je vojna, in jo transponira v nekakšen memento mori, generalni memento mori krhkosti igre, življenja, vsake lepote ... Temu bi že zelo težko rekli vizualna umetnost ...

ŠTEFANEC: Še vedno lažje kot glasbi ... Nastopi podoba ...

ZABEL: Lažje kot glasbi, ker nastopa podoba, ampak obstaja neka kontinuiteta razvoja, kjer je zelo težko potegniti mejo med tem, do kod še seže vizualna umetnost in do kod ne več. Osebnno velikokrat sploh ne uporabljam več pojma vizualna umetnost, govorim pač o umetnosti, zasilno pač samo o umetnosti. Kar zadeva, recimo, glasbo bi lahko tudi tukaj potegnili neko kontinuirano linijo, kako je pravzaprav prišlo do tega. Umetniško delo se je iz objekta širilo v prostor in potem je prišlo do tega, da je zajelo kompletan prostor in da je vključilo tudi druge zadeve, včasih zvok, včasih tudi vonj, kot se spomnim pri Marini Abramović, ko je kuhala žajbelj ali kaj že. In potem je prišlo do tega, da so avtorji eliminirali vse druge elemente in so ohranili preprosto samo zvok kot neko zvočno okolje. Po drugi strani je glasba zanimiva in primerljiva z umetnostjo zaradi svojih strukturalnih prijemov, zaradi sistema konstrukcije z zankami, takih zadev, kot je vpeljevanje principa naključnosti itd. Prišli bi lahko nazaj do Cagea, ki je bil dejansko sicer glasbenik, a je imel izjemen vpliv na likovno umetnost, potem, recimo, do fenomena fluxsusa, ki je tudi povezoval likovne in glasbene vidike itd. Seveda ne gre za to, da bi v likovni umetnosti popolnoma eliminirali vizualne elemente, gre pa za to, kaj se zgodi, če v kontekst, kjer je prevladujoče vizualno, vpeljemo elemente, ki so pa, recimo, glasbeni. Seveda so to velikokrat zadeve, ki so na meji. To se pravi, da gre bodisi za stvari, ki so na meji med glasbo in vizualnostjo, ali pa se jih nemara lahko strukturalno poveže s principi, ki veljajo tudi v likovni umetnosti. Gre pa tudi za to, kaj se z likovnostjo dogaja, ko dodatno vpeljemo še razsežnost zvoka.

ŠTEFANEC: Kaj menite o ločevanju (v smislu ločene prezentacije) med tistim, kar tradicionalno razumemo pod pojmom likovna umetnost, od umetnosti "novih medijev". Nekateri tuji umetnostni centri (če se ne motim tudi pariški Georges Pompidou, iz katerega prihaja letošnja selektorica) imajo za "nove medije" na voljo posebne prostore, kakršnih pri nas še nimamo. Ali si Moderna galerija prizadeva zapolniti to praznino in ali razmišlja o tem, da bi del svojih prostorov, na primer tiste na Metelkovi, namenila "novim medijem"?

ZABEL: Ne verjamem v ločevanje tradicionalnih in klasičnih medijev na tak način, da bi nove medije prezentirali ločeno od t. i. tradicionalnih. Če pogledamo novejšo produkcijo v slovenskem prostoru, vidimo, kako se ti mediji zelo tesno prepletajo. Če pogledamo, na primer, dela umetnikov, kot so Žiga Kariž, Miha Štrukelj, Sašo Vrabič ..., vidimo, kako se v njihovih delih izkušnja novih medijev, virtualnih prostorov, množičnih medijev, elektronske slike itd. povezuje s popolnoma tradicionalnimi tehnikami slike na platnu, olja na platnu. Prepričan sem, da ni produktivno, da bi ti dve obliki ločevali oziroma da bi nove medije zbirali v specialen geto. Da pa novi mediji potrebujejo posebno obravnavo, je pa res, če ne iz drugega razloga, zaradi tehnoloških značilnosti. Moderna galerija se že nekaj časa ukvarja s tem vprašanjem in eden naših kolegov je tudi kustos za nove medije. Temeljna težava pri tem pa je, da so za ustrezno prezentacijo novih medijev danes potrebna zelo močna tehnična sredstva, močni projektorji, ekrani iz tekočih kristalov, močni računalniki, videoprojektorji, "topovi" ... In te tehnične baze Moderna galerija pač nima, zaradi tega tudi ne more na tak način prezentirati novih medijev, kot si to lahko privoščijo, recimo, center v Karlsruheju. Mimogrede rečeno, celo center v Karlsruheju, ki je bil ustanovljen posebej za nove medije in ki se ne ukvarja samo z umetniškimi problemi kot takimi, ampak tudi s tehnološkimi vidiki, se načeloma ne deklarira kot center, ki se ukvarja z novimi mediji, ampak je "Center für Kunst und Medien", se pravi, da vpeljuje tudi druge vidike umetnosti, s tem, da so primarni seveda novi mediji. Kar zadeva Metelkovo, so naše ideje, da bi se tam vzpostavilo nekaj, čemur bi lahko rekli muzej sodobne umetnosti, se pravi, da bi bil strukturno drugačen kot so tradicionalni umetnostni muzeji. To vlogo bi potem naprej opravljala Moderna galerija v sedanjih prostorih, ki bi funkcionirali kot nacionalni muzej slovenske umetnosti dvajsetega stoletja oziroma modernizma in njegove tradicije, in na tak način bi bili novi mediji vključeni v program na Metelkovi. Ne bi pa Metelkova bila specifično namenjena samo novim medijem.

ŠTEFANEC: Ime Trienala govori o tem, da gre za pregled sodobne slovenske umetnosti. Javnost, še bolj pa umetniki, zato razumljivo pričakujejo, da bodo na njem razstavljali zgolj domači avtorji, a to ni vedno tako. Triennale naj bi ponujal tudi diskusijo o vprašanju nacionalnega v kulturi, razširjal in problematiziral

tudi pojem nacionalnega. Ali v imenu zapisana usmeritev snovalce U3 omejuje? Si želite preseči nacionalni okvir?

ZABEL: Ne, v principu ne. U3 je bil vzpostavljen zato, da bi bil razstava slovenske umetnosti in njegova funkcija je takšna, se pravi, da je namenjen predvsem slovenskemu prostoru. Primarno. Seveda tudi temu, da bi po možnosti začel delovati kot neke vrste vmesnik, kot neka pomoč pri tem, da se vzpostavi stik med mednarodnim in slovenskim prostorom. Primarno je to razstava, ki je namenjena slovenskemu prostoru in na kateri razstavljajo slovenski avtorji. Letos je prvič prišlo do tega, da je, na iniciativo kuratorke, predstavljena umetnica iz Zagreba, ki pa bo tukaj naredila projekt specialno, specifično za slovenski prostor.

ŠTEFANEC: Njen projekt je univerzalen, primeren za vsak prostor ...

ZABEL: V redu, bo pa tukaj apliciran na slovenski prostor ... Na prejšnjem Trienalu, ki pa je bil eksplicitno namenjen vprašanju, kaj je to nacionalno, pa so sodelovali umetniki, ki nekako spadajo v kontekst slovenske umetnosti. Vadim Fiškin, recimo. O njem navadno ne razmišljamo kot o slovenskem umetniku, pa vendar je človek, ki že leta in leta živi v Ljubljani, ki ima slovenski potni list, ki je del slovenske scene, in zdi se mi, da je bilo prav, da ga je Gregor Podnar predstavil kot slovenskega umetnika, kar v eni svoji pomembni razsežnosti tudi je. Vprašanje nacionalnega torej ni nekaj, kar je samoumevno, torej je nekaj, o čemer se je treba vedno znova spraševati in Gregor Podnar se je o tem eksplicitno spraševal. Na nekaterih drugih Trienalih je bilo to vprašanje sicer v ozadju, vendar pri svojem delu v Moderni galeriji večkrat naletim na problem nacionalnega, in moram ga zmeraj znova razreševati. Kar se pa tiče vključevanja gostujočih umetnikov bi pa rekel, da sodobna umetnost zmerom bolj kaže težnjo po internacionalizaciji. Tu gre pač za globalizacijske procese, ki niso zmeraj tako negativni, kot se jih včasih prikazuje. Dejstvo je, da se bo identiteta, vsaj jaz tako domnevam, preoblikovala, spreminjala, ne da bi se seveda pojavila nevarnost, da bi se popolnoma izgubila. Še naprej se bo dogajalo, da bodo določene stvari vanjo prihajale in delovale kot neke vrste spodbude. V tem smislu se bo nemara še kdaj zgodilo, da bo umetnik od kod drugod razstavljal na nacionalni razstavi.

ŠTEFANEC: Ena od pglavitnih tem letošnjega Trienala je vprašanje meja muzejske institucije. Umetnost se predstavlja tudi zunaj zidov Moderne galerije (kar k sreči tudi v našem prostoru ni več novost), hkrati pa je čutiti željo po oživljanju in prevetritvi togih "grobnic umetnosti". Se želi Moderna galerija preoblikovati po vzoru prostorov, kot je na primer dunajski Museums Quartier? Če da, ali obstajajo za to že kakšni konkretni načrti?

ZABEL: Res je ena od poglavitnih tem vprašanje meja muzejske institucije. To je koncept, ki ga je razvila Christine Van Assche, dejansko pa je res tudi, da je to v našem prostoru navzoče že kar nekaj časa. Njen koncept razumem tako, da sicer ne odpiše muzejskega konteksta, zato tudi naslov Tukaj in tam, ampak da ga razširi, ga poveže s tem, kar se dogaja zunaj njega, in v tem smislu dobi tudi to vključevanje popolnoma zvočnih del neko svojo razsežnost. Omenil sem že, kakšna so naša razmišljanja. Mislimo, da v tem trenutku v Sloveniji potrebujemo neko institucijo, ki se bo ukvarjala s sodobno umetnostjo na intenziven, kreativen način, ki bo nekoliko drugače strukturirana, kot je Moderna galerija, se pravi, Moderna galerija takšna, kot je, je absolutno potrebna, poleg tega pa potrebujemo še neki prostor, neko institucijo, ki bo delovala nekoliko drugače. Zelo na splošno bi bile njene značilnosti mešanje medijev in področij. Poleg vizualne umetnosti, ki bi v vsakem primeru ostala glavna in prevladujoča, bi se v to dejavnost morali vključevati vidiki, kot so gledališče, film, arhitektura, umetnost na mreži ... Vse to so stvari, ki so danes pomembne za umetniško prakso, in v teh parcialnih vidikih, v katerih prihaja do interakcije, jih je treba seveda upoštevati. Taka institucija bi morala absolutno povezovati nacionalno umetnost z nekim internacionalnim kontekstom, mnogo bolj intenzivno kot do sedaj pa bi morala vključevati tudi teoretsko refleksijo in, po idealnem scenariju, delovati kot neke vrste institut. Mislim, da bi morala vsebovati tudi vidik produkcije, morala bi biti zmožna sama producirati določene stvari, morala bi imeti program gostujočih umetnikov, še en pomemben vidik pa bi morala biti pedagoška dejavnost.

ŠTEFANEC: Kaj pa kaj v smislu večjega pritegovanja javnosti, recimo kakšni gostinski prostori, specializirane knjižarne, prostori, kjer bi se ljudje zadrževali, prihajali v galerijo tudi s kakšnim dodatnim namenom, ne samo na aktualne razstave?

ZABEL: Ja, seveda. To pač sodi zraven. To je v muzejih trend že nemara petnajst let. Razvijajo se v nekakšne multifunkcionalne centre, kjer poleg samih razstavnih prostorov obstaja še cela vrsta zadev, ki po eni strani pomagajo tem institucijam finančno, po drugi pa pritegujejo novo publiko. O tem že dolgo razmišljamo v povezavi s sedanjimi prostori Moderne galerije, ampak taka zadeva je odvisna od generalne prenove, ki je že leta in leta v načrtih, ampak do nje še ni prišlo. Že v sedanjem prostorskem stanju bi se dalo kaj izrabiti za prostore za dodatne storitve, to pa bo moralo biti navzoče tudi v prostorih na Metelkovi. S tem, da so v poznih osemdesetih letih muzeji glede tega nekoliko pretiravali. Včasih so restavracije postajale že bolj pomembne od razstavnih prostorov, to pa je nekaj, na kar moraš biti pri koncipiranju tega pozoren.