

Igor Zabel, Ljubljana

MANIFESTA 3: POROČILO

Uredništvo *Zbornika za umetnostno zgodovino* me je prijazno povabilo, naj napišem prispevek o Manifesti 3, ki je potekala v Ljubljani med 23. junijem in 24. septembrom 2000. Ker sem tesno sodeloval s kustosi in producentom (Cankarjevim domom) pri pripravi tega dogodka, kratko malo nimam potrebne distance do njega, da bi lahko napisal njegovo analizo in oceno; toda zato sem se odločil, da bom projekt (ali vsaj nekatere njegove vidike) predstavil v obliki »poročila«.

1. »Odgovor dramatičnim spremembam«: od kod potreba po Manifesti

Ideja o novem mednarodnem bienalu sodobne umetnosti se je izoblikovala v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih. Kot pravi Henry Meyric Hughes, se je potreba po takšni prireditvi pokazala med drugim zato, ker so postopoma izginile prireditve, ki so predstavljale inovativno, zlasti mlado umetnost; takšna razstava je bil zlasti pariški Bienale mladih. Pomembno vlogo pri predstavljanju perspektivne mlade umetnosti je imela tudi sekcija Aperto na Beneškem bienalu, ki jo je (na precejšnje nezadovoljstvo strokovne javnosti) leta 1993 ukinil takratni direktor Bienala Jean Claire.

Še pomembnejši vidik pri zamisli o novi »evropski umetnostni manifestaciji« (od tod se je razvilo tudi ime Manifesta) pa je dejstvo, da so bila pozna osemdeseta in zgodnja devetdeseta leta čas, ko je prišlo do radikalnih sprememb tako v umetniški in kulturni produkciji kot tudi širše, v ureditvi Evrope, pa še celo temeljnih vidikov svetovnega političnega in gospodarskega sistema, ki so jih do takrat imeli za nekaj bolj ali manj samoumevnega. Zdelo se je, kot da se je zgodovina tako rekoč zgostila v nekaj letih, v katerih se je zrušila povojna bipolarna ureditev Evrope, obenem pa so manj spektakularno, a nemara celo bolj daljnosežno, nove tehnologije bistveno preobrazale okoliščine vsakršne produkcije, pa tudi človekovo dojetje prostora in časa, sveta in lastne identitete.

Zamisel o novem bienalu je bila torej utemeljena na optimističnem odzivu na spremembe na geopolitičnem in kulturnem področ-

ju. Po eni strani se je pojavila potreba po prireditvi, ki bi zdaj, ko se je s padcem realnega socializma končal dualistični sistem politične, ideološke in kulturne ekskluzivnosti, poskusila zajeti Evropo kot enotno, čeprav notranje diferencirano področje. Manifesta naj bi bila še zlasti pozorna do inovativne umetniške ustvarjalnosti postsocialističnih držav, njen bolj ali manj jasno izrečeni cilj pa je bila vzpostavitev enotnega prostora sodobne umetnosti, v katerega bi enakopravno vstopila tudi tista umetnost, ki je bila do tedaj zaradi ideološke razcepljenosti Evrope marginalizirana ali sploh spregledana. Po drugi strani je bilo čutiti močno potrebo po mednarodni prireditvi, ki bi bila zgrajena bistveno drugače od uveljavljenih evropskih umetnostnih razstav (zlasti od Beneškega bienala in deloma Documente) in bi pomenila ustreznejši okvir za novejša težnja v umetnosti. Tu se je pojavljala močna želja po širjenju prek meja tradicionalnih zvrsti, medijev in praks ter izrazita eksperimentalna, raziskovalna, samorefleksivna in kritična težnja. Če bi poskusil na kratko označiti nekatere od teh teženj, bi lahko nemara rekel, da gre zlasti za postopno izginjanje umetniškega dela kot samozadostnega in avtonomnega objekta, kakršen je značilen za tako imenovano »osrednjo« tradicijo modernizma, namesto tega pa za reafirmacijo tiste tradicije, ki se je zavzemala po eni strani za kritično (samo)refleksijo in problematizacijo umetniške prakse, po drugi pa za širjenje pojma umetnosti in prehajanje umetniških del v razne fizične, socialne in virtualne prostore ter za tesno zvezo del z njihovim okoljem in kontekstom. V skladu s tem se kajpada širi izbor materialov in vsebin, ki jih je mogoče vključiti v umetnino, obenem pa umetniki in kustosi iščejo tudi nove kontekste za umetnost, kjer bi lahko ta delovala bolj sveže in neposredno kakor v tradicionalnih razstavnih prostorih ter obenem dejavno izrabljala številne možnosti teh kontekstov. Posebno vprašanje je povezava umetnosti z novimi tehnologijami in mediji; ta povezava je mnogovrstna, saj lahko razpon te povezave sega od izrabljanja tehnoloških možnosti za spektakularne in dekorativne učinke do kritične analize narave in implikacij takšnih tehnologij. Navidezno nasprotje teh povezav je ponovna uveljavitev radikalne tematizacije telesa, ki jo moramo razumeti kot problem, ki je ravno komplementaren uveljavitvi novih tehnologij, zlasti tistih, ki vodijo k ideji »brisanja« fizičnega sveta in »izgube telesa«.

Tu bi bilo zanimivo omeniti izjavo, ki jo je poleti 1994 objavil mednarodni Svetovalni odbor Manifeste in v kateri je zgoščeno opredelil izhodišča te prireditve. V izjavi med drugim piše: »Manifesta bo spodbujala razmislek o širokem razponu kulturnih, filozofskih, političnih, zgodovinskih in družbenih vprašanj, povezanih s sodobno umetnostjo v Evropi.« Ta trditev jasno kaže, da sodobna umetnost, kot jo implicira Manifesta, ni dojeta kot izolirano in avtonomno polje, marveč kot območje, ki je vpeto v širši politični, kulturni in družbeni kontekst in se na to vpetost zavestno in dejavno odziva. To posredno kaže tudi na koncept sodobne umetnosti, katere »specifična razlika« ni več posebni medij ali tehnika; umetnost je postala posebno polje, v katerem je mogoče prikazati in premisliti tako rekoč vsa področja družbe. To polje je določeno institucionalno, s pomočjo vsega sistema sodobne umetnosti, deluje pa, kot bi lahko rekli, »refleksivno«, to se pravi, da kulturne in družbene probleme »odseva« in prikazuje, jih prenaša na raven reprezentacije v najširšem smislu in tako omogoča specifičen razmislek o njih. Ta status umetnosti kot polja za refleksijo in razmislek zahteva relativno neodvisnost od struktur (zlasti nacionalne) države, ki kulturne sisteme učinkovito izrablja kot svoje »ideološke aparate«. Medtem ko struktura Beneškega bienala temelji na ideji, da umetniki nastopajo kot predstavniki svojih »nacij«, je Svetovalni odbor v svoji izjavi zahteval, naj bo Manifesta kar se da »neodvisna od političnih, komercialnih in sektaških vplivov«, in zavrnil možnost tekmovanj, nagrad in nacionalnih rivalstev znotraj nje.

Toda čeprav je ideja o Manifesti tako očitno navezana na neki zgodovinski trenutek, so si njeni snovalci zamislili strukturo, ki je dovolj odprta in prožna, da se lahko prilagaja vsakokratnim okoliščinam, tako kontekstu, v katerega stopa, kot umetnostnemu trenutku, ki ga poskuša dojeti in opredeliti. Manifesta ima nekatera določila, ki jo usmerjajo in zagotavljajo, da se z zapovrstjem bienalov vzpostavlja smiselna tradicija, obenem pa so ta določila tako široka in prožna, da se lahko vsakokratna postavitev vzpostavi kot svojevrsten in enkraten projekt. Ta temeljna določila so zlasti, da je Manifesta posvečena sodobni umetnosti, zlasti mladi, da je evropski bienale, da ni navezana na en kraj, marveč je mobilna, in da jo pripravi skupina kustosov, ne pa en sam selektor (čeprav bi ta nemara zbral okoli sebe skupino sodelavcev).

2. Temeljna določila Manifeste: sodobna umetnost in evropskost

Sam podnaslov opredeljuje Manifesto kot »evropski bienale sodobne umetnosti«; to pomeni, da gre za razstavo, ki se ukvarja po eni strani s »sodobno« umetnostjo (še zlasti – kar sicer ni izrecno določeno, je pa samoumevno – z mlado umetniško produkcijo), po drugi strani s konceptom »evropskosti«. Koncept »sodobne umetnosti« ima zelo specifično vsebino, ki se je izoblikovala zlasti v 80-ih in 90-ih letih. Novoveška umetnost se je razvijala skozi nenehno definiranje in redefiniranje »modernosti«; ta razvojna logika je postala prvič izrazito vprašljiva z nastopom pojmov »postmoderna« in »postmodernizem«. Z njima se je koncept »modernosti« nenadoma pokazal kot specifična historična in s tem že presežena razvojna linija. Pojemovni par »moderna umetnost« – »sodobna umetnost« je nekoliko soroden paru »moderna« – »postmoderna«, čeprav je nemara manj določen, odpira manj neposrednih filozofskih in teoretskih implikacij, je bolj omejen na pojave, ki spadajo v »svet umetnosti«, in je zato bolj uporaben v neposredni praksi tega sveta. »Moderna umetnosti«, od katere se razlikuje »sodobna umetnost«, je namreč tu pojmovana kot modernizem, se pravi tradicija, ki sega od poznega devetnajstega stoletja v drugo polovico dvajsetega. To pa seveda ne pomeni, da ni mogoče tudi ob »sodobni« umetnosti govoriti o specifični historični tradiciji, ki sega tudi več desetletij nazaj.

Za koncept modernizma so še vedno odločilne opredelitve, ki jih je vzpostavila ameriška likovna kritika 50-ih in 60-ih let, zlasti kritiki, kot sta bila Greenberg in Fried. Kritiki in zgodovinarji so njune teze o naravi modernistične umetnine in razvoju modernizma posplošili v koncept »osrednjega toka« modernizma, ki po tej interpretaciji temelji na vse izrazitejši avtonomiji umetnine, njeni redukciji na lastni medij (slika npr. ne kaže več podobe neke zunanje realnosti, marveč svojo lastno naravo, naravo slikarskega medija), izključevanju vsakršnih referenc na konkretne družbene ali kulturne okoliščine, v katerih je delo nastalo in v katerih ga gledalec sprejema, kontemplativnem odnosu gledalca do dela, itn. Če povzamemo opredelitve visokega modernizma, ki jih je podal Charles Harrison, lahko rečemo, da so zanj bistve-

ni med drugim tile vidiki: za modernizem je bistven koncept kvalitete kot absolutne vrednote, dane v gledalčevi izkušnji; v modernem obdobju je modernizem nujni pogoj kvalitete v visoki umetnosti; merilo te kvalitete pa so paradigmatiska dela visokega modernizma. S tem ko je kritika tako opredelila »osrednji tok« modernizma, je modernistično tradicijo poenostavila ter izključila ali marginalizirala tiste pojave, ki jim je šlo ravno za kritični razmislek o lastnem družbenem položaju in funkciji in za reaktualizacijo politične, kritične in subverzivne razsežnosti v umetnosti, za napad na avratični značaj umetnosti, za premike v vrednotenju, ki v ospredje postavijo marginalno, efemerno in delno, za novo zanimanje za narativnost, dekorativnost, ironijo in igro itn.

Koncept »sodobne umetnosti« ne relativizira le idej, kot so avtonomija umetnosti, njena izvornost, izpovednost in kontemplativnost, temveč temelji tudi na zelo drugačnem pojmovanju časa in zgodovinskega položaja umetniške dejavnosti. Lahko bi rekli, da je v razumevanju modernistične kritike zgodovina umetnosti od druge polovice 19. stol. zastavljena teleološko, kot postopno bližanje umetnosti svoji dokončni, absolutni resnici in temeljni, ireduktibilni obliki. Narobe se koncept sodobnosti ne vzpostavlja kot logično zapovrstje dosežkov, ki so vse bližji absolutu, marveč kot vsakokratni položaj in konstelacija. Od tod tudi taka odprtost Manifeste kot prezentacijske strukture za »sodobno umetnost«; ta je namreč že po definiciji v nenehnem stanju preobrazbe. Sodobna umetnost danes ni več to, kar je bila pred petimi leti (kar pa ne pomeni, da med njima ni povezav). Obenem pa koncept »sodobne umetnosti« – na videz protislovno – pomeni prevrednotenje in prekodiranje tiste tradicije, ki jo je visoki modernizem potlačil ali marginaliziral, ker se ni ujemala s teleološko konstrukcijo logičnega in nujnega razvoja modernizma; sodobna umetnost te avtorje in smeri reaktualizira, saj odkriva v njih težnje in stališča, ki so blizu njenim lastnim. (Zato nikakor ni presenetljivo obnovljeno in zelo živahno zanimanje za pojave, kot so situacionizem, fluxus, konceptualizem in avantgardne umetniške smeri šestdesetih in sedemdesetih let, in vračanje k njim.) Na kratko bi lahko rekli, da je naloga Manifeste kot »bienala sodobne umetnosti«, da se vsakokrat orientira v trenutni konstelaciji »sodobne umetnosti« in da nekako zariše njeno karto, vpelje vanjo nova imena ter redefinira in potrди vlogo že uveljavljenih umetnikov.

Zlahka tudi vidimo, kako je poudarjanje »mlade umetnosti« povezano s takim pojmovanjem »sodobne umetnosti«. Da bi se ohranila fleksibilnost in dinamičnost polja »sodobne umetnosti« in njegov impulz »dvoma v ustaljene vrednote«, obstaja v njem nenehna potreba po novih – mladih in inovativnih – umetniških imenih, po svežih pristopih in jezikih, kar pomeni po drugi strani tudi priložnost za ustvarjalce, ki prihajajo iz bolj obrobni in spregledovanih področij. (Večkrat lahko slišimo trditev, da vse to izhaja iz potreb umetnostnega trga in da ta, podobno kot trg visoko razvite porabniške družbe, zahteva za svoje delovanje vedno nove »produkte«. Takšna trditev implicira tudi tezo, da umetnost zadnjega desetletja ali več množično nastaja zaradi potreb trga in da razen svoje tržne vrednosti nima tudi avtonomne duhovne, estetske in umetniške vrednosti, medtem ko naj bi na primer umetnost visokega modernizma nastajala zaradi avtonomnih potreb in vrednot in ne glede na zahteve trga. Nedvomno obstaja neka bistvena korelacija in skladnost med delovanjem umetnostnega sistema in sistema produkcije in trga; toda to ni posebnost »sodobne umetnosti« 80-ih in 90-ih let, saj najdemo tako korelacijo tako pri visokem modernizmu kot tudi pri drugih tokovih umetnosti v dvajsetem stoletju, seveda pa tudi v umetnosti prejšnjih stoletjih. Tržni sistem, ki temelji na posameznih močnih in pomembnih umetniških osebnostih in na kontinuiteti njihovega dela ni nujno manj učinkovit od sistema, ki temelji na neprestanem vpeljevanju novih imen in pristopov; to med drugim dokazuje premišljena tržna strategija takega mojstra, kot je Cy Twombly.)

Nekaj podobnega kot za koncept sodobne umetnosti velja tudi za koncept evropskosti. V temelje Manifeste je vpisano pojmovanje Evrope kot izrazito odprtega, heterogenega, protislovnega in spremenljivega prostora. Kot naj vsaka Manifesta zase opredeli trenutno konstelacijo sodobne umetnosti, tako mora razviti tudi lastni koncept evropskosti in zarisati njegove značilnosti in protislovja. Dosedanje tri Manifeste so potrdile, da so kustosi zares razumeli Evropo kot odprto, ne dokončno definirano strukturo, ki jo določajo številne notranje in zunanje silnice in povezave. Na vseh treh dosedanjih Manifestah so, na primer, nastopali umetniki iz držav, ki geografsko ne spadajo v Evropo, vendar so tako ali drugače močno povezane z njo, in umetniki iz neevropskih dežel, ki delujejo v Evropi ali pa so za evropsko umetnost

pomembni. Nobena od njih evropskosti ni dojemala kot trdno in jasno entiteto, marveč kot proces v gibanju in transformaciji, prepreden s heterogenostmi, pa tudi s konflikti.

Prej sem zapisal, da je eno od temeljnih izhodišč Manifeste navdušenje ob ponovni združitvi Evrope po koncu hladne vojne in blokovski polarizaciji sveta. Toda če se ozremo na zapovrstje treh dosedanjih Manifest, lahko rečemo, da ta proces povezovanja in združevanja resda poteka, vendar še zdaleč ne zlahka; narobe, sekajo ga protislovja in konflikti, tako da se zdi, da v njih »identiteta« Evrope kratko malo razpada. Ločevalne delitve, kot sta sever – jug in vzhod – zahod, dobivajo v kontekstu nastajajoče nove celote nove pomene in funkcije. Ločnica vzhod – zahod, ki je neposredno povezana z delitvami iz časa hladne vojne, se zdi tu najbolj v ospredju in je bila ključni element vseh treh dosedanjih Manifest; z drugimi besedami, vsaka od njih je izoblikovala svoj pogled na to vprašanje in svoj odgovor nanj. Praktično pa si je Manifesta vedno zastavljala nalogo, delovati kot most med vzhodno- in zahodnoevropsko sodobno umetnostjo. (To potrjuje tudi izjava, s katero so Robert Fleck, Maria Lind in Barbara Vanderlinden, zarisali vizijo Manifeste 2. V njej so med drugim napisali: »Čeprav so bili vzhodnoevropski umetniki v letih po padcu železne zavese zelo iskani in je bilo zanimanje za njih celo 'modno', zdaj postopno izginjajo z mednarodnega umetnostnega prizorišča. Ta resničnost je pomenila izhodišče za Manifesto.«) Seveda je očitno, da se ob tako zastavljeni nalogi ni mogla izmakniti ideološkimi sistemom, ki z določanjem odnosov med obema kulturnima območjema utrjujejo razmerja moči in dominacije; toda ne glede na to, kako kritični bi lahko bili do vloge Manifeste v teh procesih, je treba priznati, da je bila v resnici mnogo bolj pozorna do ustvarjalnosti marginaliziranih delov Evrope kot druge velike prireditve. (Na Documenti leta 1997, na veliki razstavi Skulptur Projekte Münster istega leta ali na Beneškem bienalu leta 1997 in 1999 je bila navzočnost vzhodnoevropskih umetnikov komajda simbolična.) Kot so v omenjeni izjavi opozorili kustosi Manifeste 2, se je po sorazmerno kratkotrajnem zanimanju za umetnost evropskega vzhoda, zlasti Rusije, pozornost zahodnoevropskih umetnostnih institucij v glavnem obrnila drugam, kar pomeni, da jedro, ki ga tvorijo zahodnoevropski in ameriški umetniki, dopolnjujejo z južnoameriški, azijski in delo-

ma afriškimi avtorji. Narobe pa je bil na vseh treh dosedanjih Manifestah delež umetnikov z vzhoda in zahoda ter severa in juga uravnovežen, poleg tega pa so dobili umetniki iz sicer marginaliziranih področij na razstavi docela enakopraven položaj, kar sicer ni samo-umevno, celo ne na razstavah, ki se deklarativno ukvarjajo z »dialogom« med vzhodom in zahodom. Ta uravnoveženost pa ne izhaja toliko iz kakšnih vnaprejšnjih razdelitev »kvot« sodelujočih umetnikov, temveč je predvsem posledica dejstva, da so kustosi pri svojih raziskavah navadno pozorni do vseh območij Evrope in še zlasti do tistih, ki nimajo veliko možnosti, da svojo produkcijo predstavijo mednarodnemu prostoru. To pa je po drugi strani spet povezano s konceptom sodobne umetnosti, kot sem ga nakazal prej.

3. Temeljna določila Manifeste: diskusija, skupinsko delo in nomadizem

Snovalci Manifeste so odprtost in prožnost svojega projekta zagotovili še z dvema temeljnima določiloma; to sta nomadski značaj bienala in zamenjava posameznega selektorja s skupino kustosov. Glede drugega določila je treba predvsem reči, da implicira kritiko močnih kuratorskih osebnosti, ki bi skozi selekcijo in ureditev razstave avtoritativno vzpostavljali lastno zgodbo in lastne poglede; nadomesti naj jih skupina, ki zahteva namesto monumentalnih subjektivnih odločitev diskusijo in usklajevanje. Ta odločitev je neposredno povezana s konceptom umetnosti kot polja refleksije in diskusije, kar naj bi se izrazilo v strukturi Manifeste. Ker je polje sodobne umetnosti manj področje individualne izraznosti ali ustvarjanja avtonomnih del in bolj polje reprezentacije zgodovinske in družbene resničnosti in razprave o njej, bi morala Manifesta vzpostaviti odprto in čim bolj neodvisno strukturo, v kateri bi do te razprave tudi zares prišlo, pri tem pa bi umetnik vendarle ohranil najpomembnejši položaj. Sodobna umetnost se razvija kot analiza in diskusija, v kateri so dejavno povezani različni segmenti sveta umetnosti, pa tudi širšega družbenega konteksta (Svetovalni odbor v izjavi iz leta 1994 zahteva od Manifeste »dvom v uveljavljene – estetske in druge – pojme«), toda žarišče teh razprav so vendarle individualne umetniške prakse. Zato omenjena izjava poudarja, da bo Manifesta »postavila umetnika v središče nenehnega dialoga s kustosi, kritiki in širšo publiko«.

Koncept nomadizma je najbrž najvidnejši in nemara tudi najbolj izviren prispevek Manifeste. Njegova temeljna novost je v tem, da zdaj Manifesta kot institucija ni več locirana v konkreten kraj in kulturno okolje ter nacionalno (kulturno in splošno) politiko (model, ki ga je vzpostavil Beneški bienale in ki ga po svoje zelo izrazito zastopa tudi Documenta), tudi njene stalne upravne strukture, ki tako rekoč prodajajo »franšizo« blagovne znamke Manifesta posameznim mestom oziroma organizatorjem, se načeloma redno spreminjajo (čeprav so v praksi vendarle močno navezane na Nizozemsko, ki je nastanek Manifeste sploh omogočila in ki si prizadeva, da bi ohranila kar se da velik vpliv nanjo). Tako pripada Manifesta tako rekoč sistemu sodobne umetnosti na sploh, je razstavni prostor, na katerem se pokaže in s tem tako rekoč formira vsakokratna konstelacija v umetniški ustvarjalnosti. S tem je povezana tudi zamisel, da – drugače kot na primer Beneški bienale, ki je utemeljen na sistemu državnih reprezentanc – umetniki na Manifesti ne bi nastopali kot predstavniki svojih držav, temveč le kot kreativni posamezniki. Podobno kot nekatera druga načelna izhodišča prireditve je tudi to v praksi nekoliko modificirano. To se najbolje vidi po tem, kako evropske države finančno podpirajo Manifesto. Ker je bila ta zamišljena kot vseevropski projekt, je bila izhodiščna zamisel, naj bi evropske države prispevale za Manifesto kot svoj skupni projekt nekakšno kotizacijo (vsaka država deset tisoč nemških mark, kar je za državni prispevek sorazmerno majhen denar), kar pa ne bi pomenilo, da morajo biti na razstavi nujno zastopani umetniki iz vseh evropskih držav ali iz vseh držav, ki so takšno kotizacijo plačale. Toda ob prvi Manifesti v Rotterdamu se je pokazalo, da države, ki so prispevale ta sredstva, pričakujejo, da bodo na razstavi tudi njihovi umetniki. Na naslednji Manifesti v Luksemburgu so skoraj vse države opustile plačilo kotizacije in se odločile, da bodo neposredno podprle tiste svoje umetnike, ki bodo uvrščeni na razstavo, kar se je ponovilo tudi na Manifesti 3. Tako umetniki dejansko implicitno, vendar očitno »zastopajo« svojo državo.

Od tod bi bilo nemara mogoče sklepati, da Manifesta kaže, kako lahko vizija sistema sodobne umetnosti kot polja ustvarjalnih posameznikov, povezanih v transnacionalno mrežo mednarodnega sveta sodobne umetnosti, pade na trda tla kulturno- in geopolitične realnosti. Vendarle mislim, da gre za konflikt znotraj samega sveta (sodobne)

umetnosti, kjer si antagonistično stojita nasproti dva sistema, eden, navezan na nacionalne kulture in sistem središč in obrobij, drugi, ki teži k delokalizirani mreži mednarodne umetnosti, kjer je koncept središča bolj razpršen, bolj gibljiv in spremenljiv. Seveda bi bilo naivno, če bi domnevali, da gre za spopad med sistemom umetniške svobode in državnega interesa. Prej gre namreč za konflikt – delno pa tudi za soobstoj in skladnost – dveh sistemov moči, ki operirata skozi umetnost in ki opredeljujeta kontekst, v katerem umetnost deluje.

Mislim, da so utemeljitelji projekta videli temeljni potencial nomadsko zasnovane prireditve v tem, da bi se bilo po eni strani mogoče hitro odzvati na zanimiv razvoj, zlasti v srednje velikih in manjših mestih, po drugi strani pa razrahljati uveljavljene delitve med središči in obrobji, tako da bi z gostovanjem v mestu, ki ima intenzivno umetniško in kulturno življenje, obenem pa ne sodi med tradicionalne kulturne centre, vpeljala enega od središčnih dogodkov sveta sodobne umetnosti. Manifesta naj bi tem mestom pomagala razviti in širše uveljaviti lokalne potenciale, obenem pa naj bi ti potenciali in ustvarjalna energija teh mest pomagali izoblikovati samo Manifesto v živ in inovativen dogodek. S svojo mobilnostjo Manifesta nemara nakazuje radikalno drugačen koncept ureditve umetnostnega sistema – središče ni več povsem povezano z geografsko lokacijo, marveč je mobilno in se lahko naseljuje na različne lokacije ter jih povezuje v mrežo.

4. Kako je Manifesta naredila (en) korak proti vzhodu in kaj je pričakovala od gostitelja

Nemara se moramo na kratko ustaviti ob vprašanju, kako je prišlo do odločitve, da bo Manifesta 3 v Ljubljani. Za to je bila nujna skladnost med Manifesto kot institucijo in med krajevnimi interesi.

Za tretji bienale Manifesta se je zdelo neogibno, da tudi zares potrdi svojo deklarativno odprtost, panevropskost in nomadizem. V Manifesto so bili resda vselej vključeni vzhodnoevropski umetniki, kustosi in institucije, toda to ni bilo dovolj. Prej ali slej je morala tudi razstava sama opraviti premik čez mejo zahoda. Potem ko je bila prva Manifesta na Nizozemskem (od koder je prišla pobuda zanjo in kjer je bilo mogoče to pobudo z državno in sponzorsko podporo tudi uresničiti), se druga v geografskem in kulturnem smislu ni premaknila prav

daleč, le v Luksemburg. Zato je bilo nekako samoumevno, naj bi bila Manifesta 3 zunaj tradicionalne zahodne Evrope oz. zunaj Evropske unije. Tako je Mednarodni odbor Manifeste iskal mesto v srednji ali vzhodni Evropi, ki bi imelo interes in zmožnosti, da bi prevzelo organizacijo (in velik del financiranja) te prireditve, ki bi imelo primerno infrastrukturo in organizacijske potenciale za to, ki bi imelo dovolj živahno in razvito umetniško in kulturno sceno, da bi lahko imela Manifesta kaj od nje in da bi tudi sama lahko izrabila možnosti, ki jih ta ponuja, in ki bi bilo tudi geografsko primerno locirano. Po vseh teh vidikih je bila Ljubljana zelo primerna. V zadnjih letih je doživela sodobna slovenska umetnost sorazmerno močan mednarodni odmev in ta je pomagal v strokovnih krogih v Evropi in ZDA utrditi zavest o Ljubljani kot specifičnem umetniškem in kulturnem središču, kjer nastaja izrazito inovativna umetnost, formalno in tehnološko eksperimentalna, pogosto kritična ali provokativna in izrazito mednarodno usmerjena. Pomembno je, da sodobna umetnost pri tem ni osamljen pojav, temveč da gre pravzaprav za sklop različnih področij, ki dosegajo visoko mednarodno raven: umetniki raznih generacij, od srednje do najmlajše, medijska in mrežna umetnost, sodobni ples in gledališče, arhitektura, teorija itn. Gotovo pri tem ni nepomembno, da je Slovenija, ki je po svojem družbenem in kulturnem položaju nekje med vzhodom in zahodom, prav zato omogočila razvoj pomembne refleksije o strategijah in vlogi kulturnih in političnih delitev sodobne Evrope, še zlasti delitve na vzhod in zahod. Bistveno pa je tudi, da v Ljubljani delujejo razstavne institucije, ki so si s svojim mednarodno usmerjenim programom zagotovile precejšen ugled, kar je pomenilo zagotovilo, da bo res mogoče Manifesto organizacijsko in tehnično izpeljati.

5. Zakaj se je Ljubljana potegovala za Manifesto: kulturalna politika in druge zgodbe

Pomembni pa so tudi razlogi, ki so spodbudili lokalno odločitev za kandidaturo za Manifesto 3. Mislim, da moramo tu ločevati predvsem dve (med seboj sicer sovisni) ravni: po eni strani interes sveta slovenske sodobne umetnosti, po drugi strani pa interes države oziroma kulturne politike. Prvi je bolj ali manj jasen in samoumeven: Manifesta v Ljubljani je pomenila priložnost za neposreden stik z enim

od središč mednarodnega umetnostnega sistema in za vpogled vanj, pa tudi za to, da bi se lahko slovenski umetniki, kustosi, galeristi itn. bolje predstavili mednarodnemu občinstvu te prireditve; pomenila je priložnost za neposredne informacije in za širjenje mrež stikov; lahko bi pripeljala do koncentracije energij in njihov prehod na višjo raven dela; bila je priložnost za uveljavitev sodobne umetnosti v družbi in s tem (bolj dolgoročno) za širjenje njenih možnosti, tako v državni kulturni politiki kot pri občinstvu, zbiralcih in sponzorjih. Nekateri umetniki, galeristi in kustosi so tudi upali, da bo zaradi nje na polje sodobne umetnosti priteklo več finančnih sredstev in da bo omogočila razvoj galerijske in umetniške infrastrukture. Poleg tega pa se je zdelo, da je Manifesta zaradi svoje načelne odprtosti, inovativnosti in fleksibilnosti in zato, ker je v svojem pristopu izrazito raziskovalna, sprašujoča in tudi kritična, primerna za slovensko umetniško sceno, ki je na sploh precej neortodoksna in odprta, pogosto subverzivna in kritična, formalno in tehnološko inovativna itn. Ne glede na to, zakaj se je država odločila, da bo Manifesto podprla, je ta dogodek za lokalno sceno pomenil veliko priložnost (ki je žal ni znala dovolj izrabiti): za vpogled v sodobne tokove in sveža imena, za boljše razumevanje delovanja mednarodnega umetnostnega sistema, za povezovanje s tem sistemom in vključevanje vanj itn.

Druga raven je interes države; ta je še zlasti pomembna, ne le zato, ker je dejansko omogočila Manifesto 3 v Ljubljani, temveč tudi zato, ker govori o sistemu državne kulturne politike in mestu sodobne umetnosti v njej. Nekatero kritiko Manifeste 3 so bile uperjene prav proti vlogi države pri tem projektu. Ti kritiki so zatrjevali, da se je država odločila za Manifesto, ker je hotela spektakularno in odmevno prireditve, ki bi jo lahko pred domačo in mednarodno javnostjo porabila za zgled svoje odprtosti, naprednosti in uspešnosti, medtem ko obenem ne omogoča ustreznih možnosti domači sodobni produkciji, zaradi katere je Ljubljana sploh postala zanimiva kandidatka, še več, za vzpostavitev te Potemkinove vasi naj bi odvzela lokalni produkciji del že tako ali tako vse skromnejših sredstev; poleg tega se je, po mnenju teh kritikov, država odločila za enkratni dogodek, ki bo le kratkotrajen spektakel, ne pa smiseln in funkcionalen del kulturnopolitične strategije, zato so vse sile usmerjene v realizacijo projekta, nikogar pa ne za-

nima, kako bi ga lahko bolj dolgoročno izkoristili, na primer za razširitev infrastrukture za lokalno sodobno umetnost.

Mislím, da so taki očitki vsaj deloma razumljivi zaradi nerazvitosti in nesistematičnosti državne kulturne politike na sploh in še zlasti polja sodobne umetnosti v njej. Sistem kulturne politike je v resnici v fazi transformacije, posamezni vidiki niso izoblikovani in povezani v funkcionalno celoto, prioritete niso jasne in politika podpor ni sistematična in transparentna. Kar se tiče sveta slovenske sodobne umetnosti, se zdi, kot da kulturna politika ne zna prav oceniti, kakšni so njegovi potenciali, še zlasti v mednarodnem prostoru, in ga zato ohranja v sorazmerno ozkem in omejenem prostoru. Znotraj teh meja je dejavnost intenzivna in zelo kvalitetna (pravzaprav je paradoks, da velja Slovenija v mednarodnem umetnostnem prostoru za eno najintenzivnejših in najzanimivejših od t.i. postsocialističnih držav, obenem pa je prav ta praksa v domačem prostoru sorazmerno marginalizirana), toda pogreša močnejšo in bolj sistematično kulturnopolitično podporo. Kot so pokazale izkušnje z Manifesto 3, ki ji kljub zelo intenzivni promociji ni uspelo prav doseči širšega občinstva, je za to, da bi ta produkcija dosegla širše občinstvo in da bi utrdila svoj materialni temelj z razvojem trga, zbirateljstva, mecenstva itn., nujna organizirana podpora državne politike. Sorazmerna nedefiniranost kulturnopolitičnega sistema omogoča tudi močan neposredni vpliv vsakokratne ekipe na Ministrstvu za kulturo na programe in prioritete. Veliko je odvisno od tega, kdo vodi ministrstvo, kako dobro pozna posamezna polja in kako relevantne so njegove odločitve v tem smislu, da izhajajo iz presoje o objektivnem pomenu nekega projekta, ne pa iz osebnih estetskih preferenc.

Kljub temu bi bilo nesmiselno, če bi s projekti, kot je bila Manifesta 3, čakali na to, da bo država definirala in dokončno izoblikovala svoj sistem kulturne politike. Narobe, dejstvo, da je država presodila, da sorazmerno tvegan in eksperimentalen projekt, kot je Manifesta 3, pomeni dovolj veliko priložnost zanjo in za slovensko umetnost, da se ga je smiselno lotiti, govori, da se kulturna politika nedvomno premika in da bo nemara postopno vzpostavila boljše razmere za sodobno umetniško produkcijo. V tem smislu ni bistveno, ali se je nemara država odločila za Manifesto le iz želje po reprezentativnem do-

godku; mnogo bolj je pomembno, da se je odločila, da bo za reprezentativni dogodek izbrala prav Manifesto. (Kar se tiče ogrožanja slovenske sodobne produkcije zaradi domnevnega prenosa financ na projekt Manifeste, mislim, da sredstva, vložena v Manifesto, niso bila tako velika, da bi lahko to resneje ogrozilo domačo produkcijo, celo če bi res šlo za kakšno prerazporejanje sredstev, ne pa za dodatni, namenski denar. Prava težava je v tem, da so se sredstva za sodobno umetnost v zadnjih letih močno znižala, kar lahko nemara povežemo z notranjimi konflikti, ki se tičejo obvladovanja lokalnega kulturnopolitičnega sistema in se navzven kažejo med drugim v banalnem nasprotju »slikarstvo« proti »instalacijam«; s tega vidika je očitek, da Manifesta prikriva dejansko ogrožanje položaja sodobne umetniške produkcije, deloma upravičen.)

6. *Borderline sindrom*: »Vas muči sindrom mejne osebnosti?«

Priprave na Manifesto 3 so se začele v času, ko je bil idiom sodobne umetnosti že zelo razvit in tudi institucionaliziran, kar se je kazalo tudi v številnih velikih mednarodnih razstavah in drugih projektih. Zato so se štirje kustosi Manifeste 3, ki jih je jeseni 1998 potrdil Mednarodni odbor Manifeste (Francesco Bonami, Ole Bouman, Mária Hlavajová in Kathrin Rhomberg), znašli pred vprašanji, kako naj ob toliko razstavah sploh upravičijo še eno in katera naj bo posebnost Manifeste 3, da bo kot projekt res smiselen. Že sam fleksibilni koncept Manifeste jih je silil, naj poskusijo razviti nov pristop ali novo obliko projekta, razstavo, ki ne bi le sledila že utrjenim vzorcem. Po njihovem mnenju bi bilo to mogoče, če bi z Manifesto 3 poskusili identificirati in razviti kakšen bistven in določujoč problem sodobnega sveta, zlasti Evrope. Prva faza njihovega dela je bila torej osredotočena na definiranje koncepta in forme razstave, z drugimi besedami, vprašanju, kateri ključni problem naj Manifesta 3 obdela in kako. Zanimivo je, da je bilo prvo konceptualno izhodišče, do katerega so prišli, vprašanje teritorija. To je bilo neposredno povezano tako z okoliščinami, v katerih so potekale diskusije med kustosi (etnično čiščenje na Kosovu in posredovanje sil NATO v Jugoslaviji) kot s položajem skupine kustosov kot začasnih »varuhov ognja« delokalizirane institucije, ki naj bi se za nekaj časa naselila na nekem geografskem in kulturnem teritoriju. Koncept terito-

rija pa so takoj povezali z vprašanjem meje kot tistega določila, ki vzpostavlja teritorij, in obrambe, ki ga ohranja in vzdržuje. S pojmom meje so prišli do tistega izhodišča, ki so ga iskali in s katerim so lahko izoblikovali koncept Manifeste 3. Ideja meje je predvsem bistvena za sodobno Evropo in njeno samorazumevanje. Politično in družbeno zgodovino Evrope zadnjega desetletja bi lahko npr. zarisali ravno ob transformacijah koncepta meje – od padca Berlinskega zidu in ideje o »Evropi brez meja« do vzpostavitve »trdnjave Evrope« s pomočjo t.i. schengenske meje, težko prehodne in diskriminatorne ločnice, ki paradoksalno izhaja ravno iz procesa ukinjanja notranjih evropskih meja. Poleg tega meja in njeno varovanje (ali ukinjanje) implicira neko omejeno entiteto z lastno identiteto in njeno ohranjanje (ali brisanje in preobrazbo). Ideja meje (in z njo povezani sklop identitete, teritorija, obrambe in transgresije) tudi ni samo politični in družbeni vidik sodobnosti, temveč se pojavlja na raznih nivojih, od globalnega do osebnega, od gospodarskega do kulturnega in umetniškega (kjer se lahko npr. sprašujemo o izginjanju ali ohranjanju meja posameznih žanrov ali področij). In končno, vprašanje mejnosti, identitete in transformacije dobi poseben pomen v specifičnih okoliščinah gostiteljske države in mesta, ki sta geografsko, politično in kulturno že tradicionalno postavljeni na vmesni, mejni položaj, kar se zelo konkretno kaže ob vprašanju ilegalnih migracij.

Glede na izhodišča Manifeste kot umetnostne manifestacije novega tipa v novih družbenih, geopolitičnih in kulturnih okoliščinah je kajpada razumljivo, da problematika meje ni nastopila šele s tretjo Manifesto, marveč je bila ves čas eden njenih bistvenih problemov. Že v kratkem pogledu nazaj pa se pokaže, kako se je pojmovanje tega problema spreminjalo. Navdušenje, iz katerega se je razvil koncept Manifeste, zelo neposredno odmeva v besedah iz izjave Svetovalnega odbora iz leta 1994: »Manifesta želi prekoračiti obstoječe regionalne, družbene, jezikovne in ekonomske pregraje v Evropi.« Panevropski, nomadski, raziskovalni in diskusijski značaj prireditve so torej povezani z jasno željo po prestopanju meja. V prvi Manifesti se je ta želja izrazila z metaforo potovanja, ki jo večkrat najdemo v besedilih kustosov (v resnici ne gre le za metaforo, marveč tudi za resnično, neposredno izkušnjo). To potovanje je bilo zares prekoračenje meja, vstopanje v

drugačne kraje, doumevanje drugačnosti, vzpostavljanje dialoga (z željo, da bi v tem dialogu dosegli samorazumevanje in učinkovito samopredstavitev, vred). Tudi sistem »eksperimentalnih laboratorijev«, ki so ga kustosi razvili, da bi dosegli sodelovanje med posameznimi umetniki, je bil nekakšno potovanje, le da so vsi sodelujoči pripotovali v skupni kraj, ki ga je tak »laboratorij« poosebljal. Prav tako je projekt *NEsTWORK*, pobuda skupine lokalnih umetnikov, ki so prihajajočim udeležencem Manifeste v svojih ateljejih ustvarili bivališča, »kraje«, ki so delovali kot nekakšen vmesnik med tranzicijo in lokacijo, kot posrednik pri vstopu potnikov v lokalno in v dialog z njim, impliciral problematiko potovanja, vstopanja v drugo lokacijo, srečevanja in dialoga.

Če je pobuda za Manifesto govorila o prekoračenju pregraj in če so kustosi Manifeste 1 v potovanjih izkušali drugačnost in jo poskušali doumeti, so kustosom Manifeste 2 potovanja prinesla nekoliko drugačno izkušnjo: neskončna mnogoterost razlik se jim je pokazala kot proces notranje homogenizacije evropske kulture, kjer izginjajo tako razlike med nekdanj nasprotujočimi si ideološkimi in družbenimi sistemi kot razlike med središči in obrobji. V svoji izhodiščni izjavi so zapisali, da so jim obsežna potovanja, ki so jim bila za izhodišče (drugače kot pri kustosih Manifeste 3, katerih izhodišče je bil problemski in konceptualni okvir), »razkrila presenetljivo raznoličnost umetniških teženj in tradicij. Nenadoma smo doumeli, da ‚vzhodne Evrope‘ ne moremo reducirati na en sam splošni koncept. Uzrli smo bujno razraščanje situacij in dinamik, ki so vse zelo različne druga od druge. Medtem ko so v osemdesetih letih težnje še določala nekatera velika središča, je umetniško ustvarjanje danes postalo enakovredno od enega konca celine do drugega, še zlasti odkar je na mednarodnem umetnostnem prizorišču nastopila nova generacija mladih umetnikov, ki niso izkusili komunizma.« Ta vpogled je nato Roberta Flecka pripeljal do trditve (o kateri so močno razpravljali in jo tudi kritizirali), da med umetnostjo iz različnih delov Evrope ni več bistvenih estetskih razlik in da torej tudi ne obstaja več tipična »vzhodna umetnost«.

Narobe se je torej kustosom Manifeste 3 vprašanje meje spet zastavilo kot težak problem, ki ga je treba premisliti. Meje niso le nekaj, kar je mogoče kratko malo prekoračiti, marveč so protislovne in zapletene danosti, ki določajo identitete, izključujejo, omogočajo oblas-

tne odnose, zapirajo, varujejo itn.; zatorej se odnos do njih ne more izogniti globokim protislovjem. Treba se je torej lotiti poskusa, da bi jih doumeli, da bi zarisali vsaj približno karto njihovih različnih ravni in protislovnih odnosov. Tudi zato so nenehno poudarjali, da hoče biti Manifesta 3 predvsem proces spraševanja, iskanja, diskusije in kritike in da si v tem procesu nočejo prilaščati pozicije nekoga, ki ve, marveč da bi predvsem radi opredelili nekatera ključna vprašanja in vzpostavili platformo za diskusijo, v kateri naj se pokažejo različni odgovori in stališča.

Naslednje vprašanje, ki so si ga morali postaviti, je bilo, kako se lahko projekt, kot je Manifesta 3, in sodobna umetnost sploh lotita takega vprašanja; zakaj se naj umetnost sploh loteva teh problemov, ki se zdijo prej predmet sociologije, politologije, kulturologije itn.; kje so prednosti in možnosti umetnosti pred temi disciplinami? Drugo bistveno vprašanje, tesno povezano s prvim, pa je bilo, kako naj se – kot kustosi, torej strokovnjaki za sodobno umetnost, ne pa za družbene študije – sploh lotijo teh vprašanj in kako naj z njimi vzpostavijo relevantno umetnostno razstavo. (To pomeni, da so morali poiskati vsaj provizorični odgovor na vprašanje, kako je mogoč koncept umetnosti kot refleksije zgodovine, družbe in kulture, o katerem govori citirana izjava Svetovalnega odbora iz leta 1994). Na prvo vprašanje pravzaprav niso eksplicitno odgovarjali; toda ker mislim, da je bistveno, bom poskusil nakazati možen odgovor s pomočjo njihovega pristopa k Manifesti 3. V njegovi luči umetnost ni več navezana na specifične tehnike, medije ali procese, marveč si lahko prilasti kateri koli medij, tudi postopke znanstvene analize ali terenskega raziskovanja. V tem se povezujeta dve nasprotujoči si liniji – tista dolga zahodna tradicija, po kateri ima umetnost poleg estetske tudi spoznavno in etično funkcijo, in težnja avantgard dvajsetega stoletja po ukinitvi ločnice med umetnostjo in življenjem. Seveda se postavlja vprašanje, kako lahko umetnost opravlja spoznavno vlogo in celo posega v življenje. Mislim, da Manifesta 3 ne implicira ideje, da bi umetnost lahko postala življenje v tem smislu, da bi prešla v neko drugo, »zunajumetniško« prakso; narobe, celo če si prilasti postopke takih praks, jih prenese v polje, ki je bistveno demonstrativno, to pomeni, da je problematika, ki se je loteva, vidna ravno zato, ker ni del siceršnje »zunajumetnostne realnosti«. Drugo vprašanje so kustosi razrešili tako, da so se odločili, da bodo konstituiranje Manifeste vzpostavi-

li kot diskusijski proces, v katerem naj bi sodelovali povabljeni umetniki, pa tudi drugi sogovorniki in ne nazadnje tudi čim širša zainteresirana javnost. Kot temelj takega dialoga so formulirali tekst z naslovom *Borderline sindrom – obrambne energije*. V njem so povzeli svoja izhodišča. Besedilo je tridelno. V prvem odstavku opozarjajo na protislovje med vse večjo potrebo po odprtosti in brisanju mej v umetnosti, znanosti, tehnologiji itn. in narobno potrebo po vsidranju in zaščiti meja kot opornih točk pri ohranjanju identitete; v drugem odstavku prenesejo to nasprotje (»v svetu, kjer globalizacija in regionalizacija stopata z roko v roki, kjer univerzalnemu kapitalu nasprotuje pojav nacionalnih, etničnih, pokrajinskih in drugih izključujočih vrednot«) na raven družbe in kulture sploh; v tretjem pa govorijo o lokaciji Manifeste 3 kot o posebnem zgledu za to problematiko (»Manifesta 3 bo potekala v Ljubljani. To je kraj na meji Trdnjave Evrope. Je 'nekdanja Vzhodna Evropa', prizadeva si postati zahodna. Je blizu etničnim pretresom, pa vendar kaže prefinjeno svetovljanstvo. Je zunaj centra, je center. Odvisno od tega, kje človek stoji.«) in napovedujejo, da Manifesta 3 ne bo le razstava, marveč odprt proces (»razvoj misli, govorjenja in delovanja«).

V tem besedilu so tudi vpeljali pojem, ki je postal temeljna metafora vsega projekta, namreč pojem »borderline sindrom«. Ta pojem prihaja iz psihoanalize in je bil najprej uporabljen za tiste osebe, ki jih ni bilo mogoče uvrstiti ne med psihotike ne med nevrotike, marveč so ostajali tako rekoč na »meji« (»borderline«) med obema območjema. Kot naslov Manifeste 3 je bil pojem kajpada uporabljen metaforično in se je nanašal na okoliščine mejnosti na sploh, čeprav so se kustosi sklicevali tudi na analize borderline sindroma kot kliničnega pojava, kot so podane zlasti v klasičnem Kernbergovem delu *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*; toda teze psihologov so predvsem prenašali na polje družbe, politike in kulture.

Tu je nemara smiselno, da navedemo odlomek iz uvodnega besedila k *Novicam* Manifeste 3, kjer so kustosi na kratko pojasnili, kako razumejo koncept borderline sindroma in kakšna naj bi bila vloga tega koncepta v njihovem projektu:

Kot kustosi Manifeste 3 smo se odločili, da bomo na evropske tokove pogledali skozi prizmo »borderline sindroma«. Ta metafora, ki smo si jo sposodili na polju psihologije, se je zdela primerna našim

časom, saj so vprašanja razpršenosti identitete ali njene obrambe, zaščite in odpora oblikovala mnoga sodobna dogajanja na številnih ravneh: umetnostni, geopolitični, družbeni ali osebni. Ta odločitev pa izvira med drugim tudi iz gostiteljskega mesta, Ljubljane, in položaja Slovenije: ta ni zgodovinsko nikoli docela pripadala imperiju »evropskega vzhoda«, ne geografsko ne mentalno, nikoli pa tudi ni prav spadala k »zahodu« (kajpak bi lahko to razpravo nadaljevali tudi glede na os sever – jug te celine); dandanes je blizu tega, da bo postala del Evropske unije; geografsko je blizu etničnim bojem, pa vendar z ritmom mednarodne prestolnice. Poleg tega so nas k razmišljanju o »mejnosti« pripeljali še drugi razlogi; zdelo se nam je, na primer, potrebno, da dogodek s področja sodobne umetnosti utemeljimo v današnji politični realnosti. Ni se mogoče izogniti temu, da ne bi kritično razpravljali o bolečih vprašanjih novih zidov, ki se dvigajo vsepovsod po Evropi, tudi na njenem mentalnem zemljevidu, ali o obrambnem refleksu, ki se kaže v legitimizaciji nevarnih političnih sil na volitvah. Zato ne odgovarjamo, marveč raje postavljamo preprosta vprašanja, na primer: Zakaj? Kje potegniti črto?

Glede na to, da štirje omenjeni kustosi niso strokovnjaki ne za družbene in ne za psihološke vede, njihovo izhodišče ni moglo biti neka utemeljena vednost, marveč predvsem zavest, kako bistvena so ta vprašanja, in želja, da bi odprli vprašanje o njih in omogočili diskusijski prostor: Kaj je treba zaščititi v položaju, ko določujoče meje na vseh ravneh prehajamo, dvomimo vanje ali jih odpravljamo? Katere vrednote so dovolj temeljne, da lahko aktivirajo obrambne energije? Ali, kot so zapisali v prej omenjenem besedilu: »Nočemo se delati, kot da vse razumemo, da poznamo vse individualne pozicije v Evropi (pa čeprav smo intenzivno raziskovali). S svojim besedilom *Borderline sindrom – obrambne energije* smo zarisali smer možnega razmišljanja, vzpostavili smo okvir za razpravo, da bi vprašali, ali problematika zaščite res določa našo sodobnost, in če jo, kako ravnati z njenimi možnostmi, tako negativnimi kot pozitivnimi.«

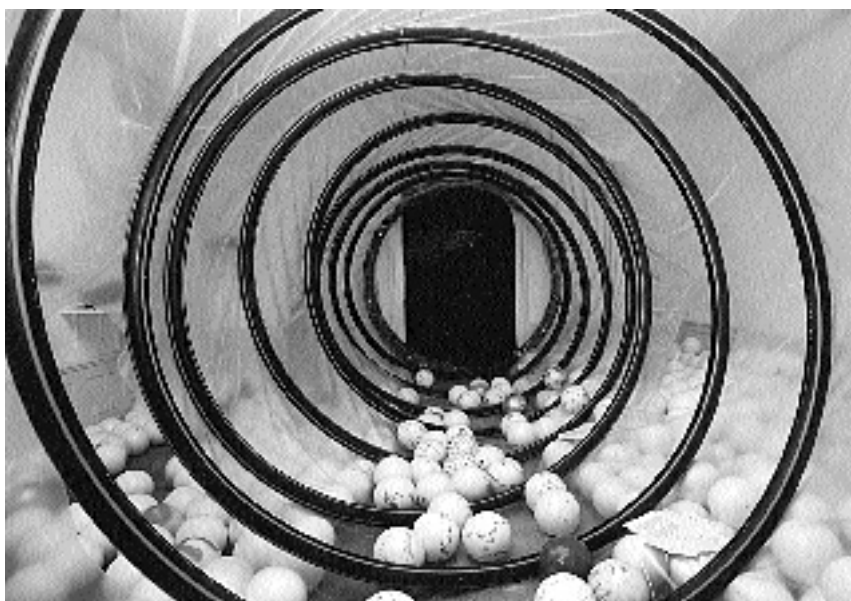
Pri tem je bilo pomembno, da so se lotili vprašanja mej, identitete in zaščite v sodobnem svetu vsaj na videz brez vnaprejšnjih moralnih ali političnih sodb ali pogledov. Na prvi pogled se lahko prav to zdi problematično. Ker se zavedamo, kakšne strahote in katastrofe so povzročile ideje, da nekatere države, narodne, kulturne, rasne, raz-



1. Nika Špan pred svojim delom *Ljubljana by Heart*, 2000, dvojna projekcija



2. Colin Darke: *Hodulje in berglje*, 2000, risbe z ogljem in tekst na steni



3. Skupina Stalker: *Transborderline*: naseljiva infrastruktura v podporo prostemu gibanju javnosti, 2000, instalacija



4. Michael Elmgreen in Ingar Dragset: *Nemočne strukture*, sl. 88, 2000, Konstrukcija je služila kot zasebna galerija, ki so jo vodile tri mlade galeristke v Ljubljani



5. Denisa Lehocak: *Brez naslova*, 2000, instalacija

redne ali verske vrednote pomenijo sam temelj »identitete« in jih je zatoj treba braniti z vsemi možnimi sredstvi, bi lahko kustose zlahka obtožili, da posredno ali neposredno podpirajo paranoidna in potencialno celo nevarna in agresivna stališča. Vendarle pa v današnjem svetu globalizacije (in močnih partikularizmov kot njihove druge strani) vprašanje zaščite odpira nemara več različnih (čeprav med seboj povezanih) vidikov. Na primer, globalizacija gotovo ni nevtralen proces; prej bi lahko rekli, da je neločljivo povezana z razmahom globalnega multinacionalnega kapitala in oblastnih struktur, ki jih ta vpeljuje. V takšnih okoliščinah se zdi iskanje možnih odporniških in obrambnih strategij nujno. Poleg tega proces globalizacije in razvoj multikulturnih družb tudi ne širita zgolj prijetnih možnosti, ki so nam na voljo. Ko se liberalno in tolerantno stališče sooči z radikalno drugostjo (na primer, ko načela, ki konstituirajo »druge« skupnosti, do katerih poskušamo biti »strpni« in »spoštljivi«, neposredno nasprotujejo našim lastnim temeljnim načelom, na primer samemu načelu strpnosti), se pogosto znajde v protislovnem položaju, kjer ne more uiti dilemi, »kje potegniti črto«: naj torej ostanemo tolerantni do Drugega ali zvesti lastnim temeljnim načelom? Tudi zato so kustosi nenehno poudarjali, da hoče biti Manifesta 3 predvsem proces spraševanja, iskanja, diskusije in kritike in da si v tem procesu nočejo prilasčati pozicije nekoga, ki ve; marveč da jim gre predvsem za to, da bi poskusili opredeliti nekatera ključna vprašanja in vzpostaviti temeljni okvir za diskusijo, v kateri naj se pokažejo različni odgovori in stališča.

7. »Ne le kraj, temveč tudi proces«

»Proces«, ki so ga kustosi oznanili v svojem izhodiščnem besedilu, je potekal zlasti v dveh smereh. Omenjeno besedilo ni bilo le oznaka problemskega izhodišča razstave, marveč tudi vabilo vsem zainteresiranim, naj »prispevajo svoje zamisli in razvijeljo vpogled v paradokse transgresije in obrambne mehanizme kot temeljna vprašanja evropske kulture«. Zato smo ga z oglasi, razglednicami, plakatoma, dopisi in elektronsko pošto širili po Evropi in svetu, kolikor je bilo mogoče. Med odzivi je bilo precej zanimivih in kvalitetnih prispevkov, od esejev in razprav do umetniških projektov; od teh smo jih osemnajst izbrali za knjigo, ki je nadomestila katalog. Drugo smer procesa je začrtala dejav-

nost samih kustosov: potovanja, srečanja, javne diskusije (kustosi so, posamič ali v skupini, sodelovali na številnih javnih predstavitev projekta, okroglih mizah in diskusijah; najpomembnejše so bile v Ljubljani, Benetkah, New Yorku, Frankfurtu, Gradcu, Berlinu, Chicagu in na Dunaju) itn.

Raziskovalna potovanja po Evropi so bila seveda še zlasti pomemben element dejavnosti kustosov. Manifesta kot institucija – pa čeprav zelo odprta in prožna – ima tudi specifične naloge tako znotraj sistema sodobne umetnosti kot tudi znotraj kulturnih struktur sodobne Evrope. Ena od bistvenih nalog (kljub očitnim inherentnim nevarnostim in protislovjem) je neke vrste kartografiranje sodobne, inovativne in nekomercialne umetniške produkcije, kar naj bi po eni strani ustvarilo sistem orientacijskih točk znotraj vsakokratne situacije, po drugi strani pa dalo perspektivnim in zanimivim, a še ne dovolj uveljavljenim umetnikom možnost za večji mednarodni nastop. S tem je tesno povezana tudi faza intenzivnega raziskovanja in potovanj, ki je bila mdr. temelj za vzpostavitev seznama izbranih umetnikov. Pri teh potovanjih predvsem ni šlo samo za iskanje zanimivih imen ali del, temveč bistveno tudi za spoznavanje duhovnih, družbenih in političnih okoliščin kulturne in umetniške ustvarjalnosti in s tem tudi za širjenje spraševanja o problematiki mejnosti ter o obrambnih in odporniškimi strategijah. Selektorji velikih mednarodnih prireditev se »raziskovalnih potovanj« pogosto lotijo tako, da Evropo razdelijo na območja (navadno države), ki jih potem bolj ali manj sistematično obdelajo. Kustosi Manifeste 3 so podvomili v smiselnost ustvarjanja takšne homogene mreže, ki lahko sicer proizvede veliko informacij, a vselej obstaja tudi možnost, da bodo te informacije površinske in nekako standardizirane, obenem pa tudi ta pristop ne more pokriti vsega in nujno pušča za sabo »črne luknje«. Zato so poskušali vzpostaviti mrežo ali karto sodobne evropske produkcije tako, da so si začrtali poti, ki so ustrezale njihove- mu osebnemu ritmu, pristopom in interesom, pri tem pa so poskušali uresničevati tudi zahtevo, naj Manifesta čim bolj enakopravno upošteva tudi bolj obrobna območja Evrope, ki sicer nimajo veliko možnosti, da bi svojo ustvarjalnost predstavila mednarodni javnosti, in jim da priložnost za tako predstavitev. S tem so seveda prevzeli precejšnje tveganje in odgovornost, obenem pa je postal njihov pristop mnogo bolj zav-

zet in oseben, kot bi lahko bil ob »birokratskem« odkljukavanju seznama krajev in držav. Itinerarij posameznega kustosa so tako določali tudi osebni interesi, lastni ritem in naključja. To seveda ne pomeni, da so kustosi potovali po Evropi nenačrtno in nesistematično, sledeč trenutnim muham; narobe, štiri poti so se med sabo povezale v mrežo, ki je sicer zelo specifična in ima tudi nekaj vrzeli, a je kljub temu dokaj celovita. Francesco Bonami je tak rezultat primerjal s partituro Johna Cagea, pri kateri glasbeno strukturo tvorijo individualne linije, njihova srečevanja in križanja, a tudi neogibni izpusti, napake in disonance.

Kljub poudarjanju vloge Manifeste 3 kot odrpote diskusije in procesa, je razstava kajpada ostala središčni del projekta. Toda pomembna posledica procesualne in dialoške zastavitve Manifeste je bila, da je bila razstava dopolnjena z drugim materialom, ki je nemara ni neposredno pojasnjeval, je pa tvoril svojevrsten problemski kontekst, ki je razstavo in njeno problemsko linijo dodatno osvetljeval. Najpomembnejši vidiki tega konteksta so bili knjiga, Novice in več diskusij in okroglih miz (med temi sta bili najpomembnejši okrogla miza z naslovom *Nepresegljive* – ali *Neprevedljive – razdalje*, ki jo je pripravila Mednarodna zveza likovnih kritikov AICA, in dvodnevna konferenca na temo *Borderline sindrom*, ki jo je pripravila Renata Salecl in na kateri so sodelovali eminentni mednarodni teoretiki, zlasti tisti, katerih pisanje je povezano s psihoanalitsko teorijo). Kustosi so se odločili, da bodo katalog razstave nadomestili s knjigo. Ta naj bi bila zbornik zelo različnih besedil, ki bi tvorila nekakšen mozaičen panoramski pogled na problematiko mejnosti, identitete in obrambe. Knjiga, ki nosi enak naslov kot izhodiščna izjava, torej *Borderline sindrom – obrambne energije*, je sestavljena iz štirih sklopov. V prvem so zbrani teksti samih kustosov; drugega sestavljajo besedila, ki so jih napisali ali predlagali umetniki, ki so sodelovali na razstavi (vsak od njih je bil povabljen, naj – upošteva je tematiko Manifeste – prispeva kratko izjavo o svojem delu in predlaga še eno besedilo, pomembno zanj in za njegovo delo, tako da je nastala nenavadna, a zelo zanimiva antologija); tretji del so izbrani prispevki, ki so nastali kot odziv na besedilo *Borderline sindrom* (gre za sociološke in arhitekturne razprave, likovno kritiko, umetniške projekte, eseje, poezijo, intervjuje itn.); končno so v četrtem delu zbrana bese-

dila avtorjev, ki so bili posebej povabljeni k sodelovanju, da bi osvetlili nekatere ključne vidike teme mejnosti.

Manifesta 2 je vpeljala informativni bilten, s katerim so javnost obveščali o poteku priprav na svoj projekt. V skladu z idejo o Manifesti 3 kot diskusiji in procesu se je tudi ta bilten (*Novice/ Newsletter*) spremenil v prostor, kjer je bilo mogoče objaviti prispevke, ki so tako ali drugače osvetljevali njeno tematiko. Pravzaprav so poleg samih kustosov dobili v njem prostor predvsem avtorji iz Slovenije, kar je bilo razumljivo, saj so kustosi poudarjali, kako pomembno je, da Manifesta odpre dialog s prostorom, v katerega stopa, in pokaže, katere specifične razsežnosti prevzemajo v njem problemi, ki jih odpira tema razstave.

8. Razstava

Kljub temu pa je razstava ostala osrednji in najvidnejši del vsega projekta. (Zanimivo je, da kustosi v glavnem niso eksperimentirali z razstavnimi prostori, marveč je šlo pri največjem delu razstave za sorazmerno klasično postavitvev v muzejskih dvoranah.) Temeljno vprašanje, ki se je kustosom zastavilo ob njej, je bilo, kako naj uskladijo koncept in izbor avtorjev, z drugimi besedami, kako naj oblikujejo razstavo, ki bo lahko osvetlila probleme mejnosti, identitete, teritorija, obrambe itn. in celo povedala o njih kaj bistvenega, ne da bi pri tem dela postala le ilustracije problemskih tez. Razstava naj bi torej bila kar se da raznorodna, a vendarle smiselno sklenjena problemska refleksija, obenem pa naj bi predstavila prepričljiv in izzivalen izbor, povezan v konsistentno celoto.

Pri reševanju te naloge je bilo še zlasti pomembno, da so kustosi pojmovali koncept *borderline* sindroma zelo široko, tako da je lahko zajel obenem konstrukcijo zelo zasebnih svetov in dokumentarne filme ali neposredno politična dela, pa tudi številne in različne vmesne pozicije, vse to pa tako, da so se med temi različnimi pristopi vzpostavljali odnosi in povezave. To jim je omogočilo, da pri selekciji niso bili preveč omejeni in so lahko zanimiva imena in dela smiselno vključevali v problemski mozaik, ki so ga ustvarjali. Pri raziskovalnih potovanjih in selekciji so bili torej lahko precej odprti, čeprav je tudi res, da je zastavljeni problemski koncept vendarle usmerjal njihovo pozornost. Čeprav je imel vsak od kustosov pri tem procesu svoj individualni stil,

je mogoče na splošno reči, da so razstavo gradili tako, da so po eni strani iskali umetnike, ki bi jih bilo vredno predstaviti mednarodnemu občinstvu (ali s postavitvijo v kontekst Manifeste posebej poudariti in na novo osvetliti njihovo delo), po drugi strani pa so poskušali ta dela smiselno in plodno vpeljati v problemski diskurz razstave. Tega so kustosi zgradili tako, da so dela uredili v nekakšno mrežo različnih pogledov in pristopov. V tej mreži so dela medsebojno povezali in jim s širšim kontekstom omogočili dodatne pomene, toda te problemske mreže vendarle niso docela sklenili, marveč je ostala bistveno odprta. Nekakšno ogrodje konceptualne zasnove razstave je pomenila skupina del, ki so bila v svojem pristopu zelo neposredna, včasih neposredno dokumentarna ali političnokritična; ta dela so ustvarjala najbolj trdne in očitne konceptualne vezi, opredeljevala kontekst drugim, manj eksplicitnim delom in jih tako vpeljevala v diskurz o mejnosti, identiteti in obrambi. Obravnavala so različne vidike problematike mejnosti in identitete; ukvarjala so se, če navedem le nekaj zgledov, z vplivom meje z ZDA na mejna področja v Mehiki (Biemann), s koncepti nacionalne identitete, zlasti v postsocialističnem svetu (Bule, Calovski & Frangouli), s problemi meja kot instrumenti delitev in oblasti ter s problemi migracije, naseljevanja, tujosti in izvirnosti (Kamerić, Starling, Stalker, Sarva, Tabatabai, Goren idr.), z globokimi in travmatičnimi kulturnimi transformacijami in z utesnjenostjo v danih družbenih razmerah (Raila, Şangar, Sala), z idejo ogroženosti v sodobnem urbanem svetu in željo po zaščiti (Boden), z neposredno analizo kriz in vojn, za katere so bistveni vidiki vprašanja teritorija, identitete, meja, zaščite in drugosti (Bajević, Collins, Jewesbury, Osmolovski, Paci, Žbanić idr.), pa tudi z analizo notranjih protislovij racionalističnega modernega projekta na sploh, kot se kaže v urejanju (zlasti urbanega) prostora (Müller, Potrč) itn. To je omogočilo, da so dela (nekatera med njimi zelo poetična), ki so se ukvarjala z vprašanji predstavitve in samopredstavitve (Berti, Olšvang, Ondák, Perrone, Tripp, Zivić), s posegi v ustaljene konvencije in razmerja (A12, Philipsz, Geiger, Elmgreen & Dragset, Škart, Xhafa), s percepcijo in drobnimi premiki ali nekonsistentnostmi v njej (Savić-Gecan, Tuerlickx, Althamer, Špan), z obsesijami in konstrukcijami osebnih svetov (Abdessemed, Conijn, Granö, Koo Jeong-a, Lehocá, Melkonjan, Noble, Pernice) itn., dobila svoj smiselni položaj znotraj

problemske konstrukcije razstave. (Tu se nemara pokaže, kako ustrezna je v nekaterih pogledih metafora borderline sindroma. Analiza namreč pokaže, kako je ta sindrom kot individualni psihopatološki pojav vpet v intersubjektivna razmerja, pa tudi v strukturo družbe, ki ji ustreza specifična osebnostna struktura, in v njena protislovja, ki se nato pokažejo kot osebna patološka protislovja.)

Izbor umetnikov je bil na sploh zanimiv in marsikdaj tudi pogumen. Medtem ko je na primer Manifesta 2 temeljila na mreži uveljavljajočih se ali že precej znanih mlajših umetnikov, je bila ena najvidnejših potez Manifeste 3 navzočnost številnih avtorjev, ki so bili doslej neznani ali pa so jih bolje poznali le v lokalnih okvirih (za nekatere je bila to sploh prva mednarodna predstavitev). V tem smislu je izbor res deloval kot odkritje – tako zaradi številnih doslej neznanih mladih imen kot zaradi nekaterih starejših avtorjev, katerih delo doslej sicer ni bilo neznan, vendar jih je Manifesta 3 pokazala v novi, sveži luči. (Podobno kot Manifesta 2, ki je poudarila pomen umrlega ameriškega umetnika Felixa Gonzalesa-Torresa za sodobno umetnost, je tudi Manifesta 3 vključila projekt poljskega konceptualnega umetnika starejše generacije Edwarda Krasinškega.) Kustosi so na razstavo vključili tudi nekatere avtorje z drugih področij (film, arhitektura), katerih dela so s tem dobila nov kontekst in pomen. Prav tako so – v skladu s tradicijo Manifeste, ki vprašanja, »kaj je mlada umetnost« in »kaj sta evropska umetnost in kultura«, interpretira zelo široko in prožno – na razstavo uvrstili avtorje, ki pripadajo različnim generacijam in prihajajo iz zelo različnih geografskih in kulturnih okolij. Tudi v tem smislu se je Evropa kot pojem, ki bistveno določa Manifesto kot institucijo, pokazala kot nekaj, česar preprosto ni mogoče enoznačno definirati, nekaj brez jasno zarisanih zunanjih meja, nekaj bistveno heterogenega in pogosto notranje antagonističnega.

Zdi se, da je bila prva Manifesta leta 1996 neposreden izraz navdušenega, celo pustolovskega odkrivanja novih področij, možnosti in postopkov, ki so se odpirali umetnosti. »Ena značilnost je pritegnila pozornost vseh: nobenih slik, nobenih kipov,« je o Manifesti 1 zapisal Boris Kremer v drugi številki biltena *Manifesta 2 Newsletter*. Toda če je bilo pred štirimi ali petimi leti še mogoče reducirati prizadevanja v sodobni umetnosti na grobo opozicijo »instalacija proti sliki«, se zdi danes tako

stališče nesmiselno. Razmišljanje, na katerem je temeljila Manifesta 3, je bilo drugačno; podobno kot kustosom Manifeste 2 se je sodobna umetniška praksa tudi kustosom ljubljanskega projekta pokazala kot heterogena in zelo različna, pri čemer izbrana izrazna sredstva nimajo vrednosti po sebi, marveč so smiselna le toliko, kolikor so utemeljena v umetniški izjavi. Mnogoterost izraznih možnosti in globoka transformacija tako imenovanih klasičnih medijev, kot sta slikarstvo in kiparstvo, zahtevajo torej predvsem močne umetniške pozicije, to se pravi, avtorje, ki rabo različnih razpoložljivih možnosti in tehnik utemeljujejo tako v notranje konsekventni umetniški praksi kot v radikalnem in nekonvencionalnem premisleku temeljnih vprašanj sodobnega sveta. Toda drugače kot pri Manifesti 2 je bila v pristopu kustosov Manifeste 3 navzoča jasna zavest o tem, da se ta heterogenost razvija v prostoru delitev in antagonizmov, v svetu, kjer so meje realnost in ne samo umislek in kjer imajo lahko podobni pristopi zelo različne pomene in vrednosti. (Že v svojem izhodiščnem tekstu se tako niso mogli izogniti vprašanju dualizma vzhoda in zahoda, pa tudi severa in juga, to se pravi, pojmom in stereotipom, ki so zamenjali nekdanjo politično opozicijo iz časov hladne vojne; zato so zavestno uporabili nekatere pojme iz novega diskurza evropskih delitev – »Trdnjava Evropa« kot oznaka za zahodno Evropo znotraj težko prepustnih schengenskih mej, »nekdanja vzhodna Evropa« kot posplošena oznaka za vse »postsocialistične« družbe vzhodno od teh mej, ne glede na pretekle in sedanje razlike med njimi – ki imajo v sedanjih strukturi Evrope kljub svoji stereotipnosti zelo realno vrednost.) Ta vprašanja so se seveda še zlasti nanašala na izkušnjo slovenskega prostora.

9. Manifesta in lokalna scena: uspelo ali spodletelo srečanje?

To nas vodi neposredno k enemu najpomembnejših vprašanj ob Manifesti 3: ali ji je uspelo, da se je integrirala v mesto, kot so si kustosi želeli, koliko je izrabila obstoječe potencialne in koliko je, po drugi strani, lokalna scena sama izrabila Manifesto.

Pogosto so se pojavljali očitki, da je Manifesta pravzaprav spregledala vitalno slovensko sceno in ni izrabila njenih potencialov, da je bila torej čisti uvoz, samozadostni produkt mednarodnega sistema, ki je začasno pristal v Ljubljani, ne da bi vzpostavil kakšno bistveno

povezavo z njo. Res je, da se kustosi, drugače kot na primer v Rotterdamu, niso odločili za to, da bi Manifesto začasno naselili v vse ali večino vitalnih prostorov lokalne scene. Predvsem so jih namreč zanimali sorazmerno »tradicionalni« in dovolj veliki razstavniki prostori, v katerih bi lahko čim bolj zgoščeno vzpostavili problemsko mrežo razstave. Res je tudi, da so razmišljali tudi o tem, da bi poleg tega osrednjega dela pripravili še nekaj svojevrstnih projektov na specifičnih lokacijah, kot so galerija P74 v Šentvidu, Sestava na Metelkovi in nova arhitektura Gospodarske zbornice, in da bi Manifesto povezali z Ljubljano tudi s skupnimi projekti z nekaterimi krajevnimi institucijami (Kinoteka, Ljudmila itn.); teh zamisli v glavnem (žal) niso uresničili (razlogi za to so bili deloma finančne in časovne omejitve, deloma pa različni pogledi kustosov na to, kako naj bo razstava strukturirana). Če bi nekateri od teh projektov uspeli, bi bilo to za Manifesto gotovo pomembno, kljub vsemu pa najbrž ne bi bistveno spremenilo njenih osnovnih razmerij.

Kustosi, ki so nenehno poudarjali, kako pomembno je, da je njihov projekt tesno s prostorom, kjer nastaja, so torej to zvezo poskušali vzpostaviti drugače, s konceptom razstave in njeno strukturo. Treba je priznati, da so si prizadevali, da bi čim boljše dojeli družbene in kulturne okoliščine v Sloveniji. Ko so pisali svoje besedilo o »borderline sindromu«, so se srečali z več ljubljanskimi umetniki, kritiki, kustosi, teoretiki in drugimi in v pogovoru z njimi preverjali in modificirali svoj koncept. Te diskusije so jim potrdile, kako pomembna so vprašanja, ki jih odpirajo, za specifične lokalne okoliščine, in to se je jasno pokazalo tudi v razpravah in člankih, objavljenih v *Novicah* Manifeste 3. Kustosi (nekateri so slovensko umetnost poznali že prej) so imeli dovolj širok vpogled v slovensko umetniško in kulturno produkcijo ter družbene in politične okoliščine, da je lahko to vplivalo na oblikovanje razstave in projekta v celoti. Če pozorneje pogledamo razstavljena dela, lahko vidimo, da je med njimi vrsta takih, ki neposredno izhajajo iz ukvarjanja z Ljubljano in Slovenijo, njenih okoliščin in protislovij ali pa so mišljena kot neposredni dialog z njimi (»film« Pawła Althamerja, projekt Šelje Kamerić *EU Citizens/Others* na Tromostovju, Geigerjev rožnati trgec, *Plečnik Union* Simona J. Starlinga, *prazno/ŠUMI* skupine A12, *Transborderline* skupine Stalker, *Internacionala* Susan Philipsz, *Hodulje in berglje* Colina Darka, galerija v galeriji

Michaela Elmgreena in Ingarja Dragseta itn., zlasti pa tudi projekta Marjetice Potrč in Nike Špan) ali pa so zavestno vpeljevala že razvite osebne sisteme ali dela v novo, konkretno okolje (fotografije Simoneja Bertija, *Urbane modularne zakloniščne enote* Ronalda Bodna, modra črta Edwarda Krasinškega, akcije skupine Škart, *Kontejner noči* Joëlle Tuerlinckx itn.); ta dela so tvorila nekakšno strukturno mrežo, ki je razstavo vpenjala v mesto. Druga skupina del se je sicer neposredno nanašala na druge probleme in kontekste, vendar tako, da je bilo mogoče najti jasne vzporednice z lokalnimi vprašanji (*Odkrijte Latvijo* Agnese Bule, *Tvoj črnuh govori* Amita Gorena, *Transformacija vedno zahteva čas in energijo* Pravidoljuba Ivanova, radijska diskusija Daniela Jewsburyja, *Dekle je nedolžno* Arturasa Raile, instalacija Sanne Sarva, *Holandija je dobro urejena država* skupine Schie 2.0, *Stara hiša* Nasrin Tabatabai itn), ali pa je govorila o regionalnih, evropskih ali globalnih problemih, ki so neposredno pomembni tudi za slovenski prostor. Te plasti razstave so delovale kot bistven strukturni nosilec razstave, tako rekoč posrednik med lokalnim in globalnim. Ne smemo namreč pozabiti, da je Manifesta predvsem evropska razstava, namenjena veliko širšemu občinstvu, kot je lokalno. Pa vendarle se vselej vzpostavlja v docela specifičnih okoliščinah, kjer dobivajo »globalna« vprašanja zelo konkreten in specifičen smisel in kjer nastopajo »lokalni« problemi, katerih širši pomen je treba pokazati s kuratorsko interpretacijo. Tako mora biti mogoče vsaj dvojno branje strukturiranosti razstave, bolj specifično in »lokalno« in bolj splošno. Če je ta možnost dvojnega branja uspešno vzpostavljena (in mislim, da je bilo pri ljubljanski Manifesti v glavnem tako), lahko razstava deluje kot vmesnik ali prevodnik med obema poljema, in to v obe smeri.

Kljub temu se zdi, da se je lokalna scena (kolikor lahko sploh govorimo o lokalni sceni sodobne lokalne umetnosti kot nekakšni enoti) počutila zapostavljeno, odrinjeno in nemara tudi ogroženo, zato je bila do Manifeste v glavnem previdna in včasih neposredno kritična. Občutek zapostavljenosti je nemara izhajal iz prepričanja, da je prav živahna dejavnost na polju sodobne umetnosti Ljubljani omogočila, da se je lahko potegovala za realizacijo Manifeste 3, obenem pa ni imela pravega vpliva na to, kako se bo ta projekt oblikoval, saj so si ga prisvojili država, Cankarjev dom kot producent, ki se prej v glavnem ni

ukvarjal s tem področjem, in kustosi, ki so prišli od zunaj. Prav tako so se pojavljali očitki, da je Manifesta samo reprezentativen dogodek, od katerega lokalna scena ne bo imela nič oprijemljivega ali pa jo bo celo ogrozil. Nekateri kritični glasovi so opozarjali tudi na kolonizatorsko vlogo mednarodnega sistema sodobne umetnosti (in Manifeste kot nje-nega sestavnega dela), zlasti v kontekstu delitev vzhod – zahod; lokalna scena je torej razvila nekakšne »obrambne strategije«, katerih cilj je bila ohranitev lastnih pozicij v trenutku, ko je prišlo do neposrednega soočenja z mednarodnim sistemom.

Vendarle je mogoče na vse pogledati tudi drugače. Izbor Manifeste za državni reprezentativni dogodek je pomenil neposredno podporo in afirmacijo sodobnih umetniških praks in s tem posredno tudi lokalne scene same. Cankarjev dom kot producent je omogočil realizacijo izjemno težavnega in zapletenega projekta, ki bi ga sicer lahko izpeljala le malokatera ljubljanska kulturna institucija. Pri tem je bil producent bistveno odprt za sodelovanje z vsemi drugimi lokalnimi institucijami ali posamezniki, kar je omogočilo pomembno koncentracijo energij. Mogoče je tudi reči, da se je tako Cankarjev dom pojavil kot možni producent velikih prireditev s tega področja tudi za vnaprej (nemara tudi v širokem sodelovanju z lokalno umetniško sceno); pri tem ni nepomembno, da bodo nekatere organizacijske izkušnje (obveščanje in reklamiranje, sodelovanje s turističnimi organizacijami itn.) lahko za takšne projekte zelo dragocene. Obstaja torej možnost, da bi se na temelju izkušenj Manifeste lahko oblikoval model, po katerem bi se lahko organizacijska infrastruktura povezala s strokovnimi potenciali v ambicioznejših projektih.

Zelo pomeben pa je še en vidik. Manifesta ni pomenila priložnosti le sama po sebi in z dogodki, neposredno vključenimi vanjo, marveč tudi s tem, da je tako rekoč prenesla središče (ali eno od središč) sodobne mednarodne umetnosti neposredno v Ljubljano in s tem vzpostavila docela nove okoliščine, ki jih je bilo mogoče izrabiti za lastne projekte. Manifesta 3 je razumela svojo funkcijo tudi kot neko žarišče interesa, ki lahko osvetli tudi druga dogajanja in usmeri pozornost tudi na njih. Nekateri projekti so to priložnost dobro izrabili (Moderna galerija z zbirko 2000+, Škuc z MSE Projects, nekatere ustanove z razstavnim in gledališkim programom it.) Na splošno pa »lokalna scena« kratko malo ni

bila dovolj iniciativna in dejavna in ni dovolj izkoristila teh možnosti; razvitega kritičnega diskurza torej ni dopolnila s pravo kreativnostjo.

Poseben vidik teh vprašanj je tudi odziv širše javnosti, česar se bom zelo na hitro dotaknil za sklep. Ko smo pripravljali Manifesto 3, smo pričakovali, da bomo z veliko mednarodno prireditvijo in s pozornostjo, ki je bo ta deležna, lahko pritegnili k sodobni umetnosti novo, širšo publiko ter tako dolgoročno tudi okrepili njej položaj (širša publika bi vplivala tudi na razvoj umetniškega trga, zbirateljstva, mecenstva itn); kljub intenzivnemu oglaševanju in pozornosti slovenskih medijev pa je bil obisk domače publike presenetljivo majhen. Kaže, da je razstavo obiskalo približno dvakrat toliko tujih obiskovalcev kot domačih. Medtem ko ima sodobna umetnost v mednarodnem prostoru sorazmerno široko in številno publiko in so npr. v Nemčiji že davno objavili presenetljive podatke, da je obisk muzejev moderne in sodobne umetnosti presegel obisk »klasičnih« muzejev, je slovensko občinstvo na razstavo, ki niti ni bila zelo radikalna ali eksperimentalna, reagiralo odklonilno. To je problem, ki presega samo Manifesto in neposredno zadeva kulturno politiko. Kot je med drugim potrdilo pisanje slovenskega časopisja, to zavračanje ne temelji le na nepoznavanju sodobne umetnosti, njenega jezika in prijemov (čeprav tudi na tem), marveč je povezano z zelo specifičnim vrednostnim sistemom, ki naj bi ga umetnost upoštevala (ekspresivnost, eksistencialne izjave, izpovednost, sublimnost itn.); nemara to implicira temeljni spor o dominantnih formah nacionalne umetnosti.

Čeprav Manifesta 3 v tem pogledu ni uresničila nekaterih pomembnih pričakovanj, vendarle upam, da ne bo ostala brez dolgoročnega pozitivnega vpliva. Pri tem ne mislim le na široko publiciteto, ki sta jo bili Ljubljana kot mesto ter slovenska umetniška in kulturna scena deležni v mednarodnem tisku, na prihod številne strokovne publike v mesto in na dejstvo, da se bo mednarodno uveljavljanje slovenske umetnosti odslej lahko opiralo na pomembno referenco, marveč zlasti na to, da se je ob vsem zavračanju Manifeste (in z njo izrecno sodobne umetnosti na sploh) vzpostavila široka javna diskusija, da so se profilirala stališča in da je zato vendarle prišlo do počasnega procesa, ki bo spremenil sedanja razmerja, še zlasti, če bo ta proces jasneje podprla tudi kulturna politika.

| MANIFESTA 3: REPORT

The article deals with the Third International Biennial of Contemporary Art Manifesta, held in Ljubljana from 23 June to 24 September 2000. First, it describes Manifesta as a new, flexible and nomadic type of international art exhibition. It also points at certain concepts which form the context of Manifesta: “contemporary art”, “Europe”, “young art”, “international art”. It deals with the question of possibilities and expectations of Manifesta regarding Ljubljana as the host city, and vice versa. The central part of the article is dedicated to Manifesta 3 itself – to its theme (i.e., territories, borders, identities and defence) as it is formulated in the title *Borderline Syndrome: Energies of Defence*, to the process of discussions which made an essential part of the whole project, and to the exhibition itself, the publications and accompanying events. Finally, it mentions the responses of the local audience and expectations concerning Manifesta’s long-term influence on art and culture in Ljubljana.

Captions:

1. Nika Špan in front of her work *Ljubljana by Heart*, 2000, double video projection
2. Colin Darke: *Stilts and Crutches*, 2000, charcoal drawing and text on the wall
3. Stalker: *Transborderline: Habitable Infrastructure to Support Free Movement of the Public*, 2000, installation
4. Michael Elmgreen & Ingar Dragset: *Powerless Structures*, Fig. 88, 2000. The structure functioned as a private gallery run by three young gallerists from Ljubljana
5. Denisa Lehoucká: *Untitled*, 2000, installation

(Prevod: Igor Zabel)