

Ambivalentna vloga sodobne umetnosti in nevladne sfere

Abstract

The Ambivalent Role of Contemporary Art and the NGO Sector

The article is based on the thesis that certain changes in the content-related, formal-aesthetic and organizational approaches within the artistic production of the last twenty years in the Slovene cultural space are most appropriately contextualized in relation to productional changes or, in a broader sense, the changes in the modality of cultural policy in combination with the permanent growth of the "reserve army of cultural workers". By employing concrete examples from contemporary visual and performing arts as well as the development of the Slovenian NGO sector, we highlight some key contemporary artistic trends. From there, we gradually shift to the question of the integration of younger artists into a professionalized artistic field, which is directly contextualized with the fundamental changes in the modality of (state) cultural policy. These fundamental changes can be understood as an ever-intensifying shift of responsibility from the state's cultural policy to the art creators and producers themselves.

Keywords: contemporary performing arts, contemporary visual arts, cultural policy, NGO sector, conditions of production

Kaja Kraner is finishing her PhD in Humanist Sciences at AMEU-ISH and works as an editor for ŠUM, a journal for contemporary art criticism, and Art-area, a radio programme on Radio Študent. (kraner.kaja@gmail.com)

Alja Lobnik is a PhD student of Humanities and Social Sciences at the University of Ljubljana, a longtime contributor at the editorial board for culture at Radio Študent, and the editor of the theatre programme publication at Glej Theater. Her writing is published in various media outlets (Kriterij, Amfiteater, Dialogi, Maska, Šum etc.). (alja.lobnik@gmail.com)

Povzetek

V članku bomo izhajali iz teze, da je nekatere premike v vsebinskih, formalno-estetskih in organizacijskih pristopih v umetnostni produkciji v zadnjih dobrih dvajsetih letih v slovenskem kulturnem prostoru najbolj ustrezno kontekstualizirati s produkcijskimi spremembami ali, v širšem smislu, s spremembami v modalnosti kulturne politike v kombinaciji s stalnim naraščanjem »rezervne armade kulturnih delavcev«. Na konkretnih primerih s področja vizualnih in sodobnih scenskih umetnosti in nastajanja nevladne sfere pri nas bomo opozorili na nekatere ključne sodobno-umetniške trende. Od tod bomo postopoma prešli na vprašanje integracije mlajših ustvarjalcev na profesionalizirano umetnostno področje, vse naštetu pa bolj neposredno kontekstualizirali s temeljnimi spremembami v modalnosti (državne) kulturne politike. Te je mogoče razumeti kot čedalje večje premeščanje funkcij državne kulturne politike na pleča samih umetnostnih ustvarjalcev in producentov.

Ključne besede: sodobne scenske umetnosti, sodobna vizualna umetnost, kulturna politika, nevladna sfera, produkcijske okoliščine

Kaja Kraner dokončuje doktorski študij Humanističnih znanosti na AMEU-ISH, je urednica revije za kritiko sodobne umetnosti ŠUM in redaktorica oddaje Art-area na Radiu Študent. (kraner.kaja@gmail.com)

Alja Lobnik je doktorska študentka interdisciplinarnega doktorskega študija Humanistika in družboslovje na Univerzi v Ljubljani, dolgoletna sodelavka kulturne redakcije na Radiu Študent, urednica gledališkega lista v Gledališču Glej, kot publicistka in kritičarka pa objavlja tudi v različnih medijih (Kriterij, Amfiteater, Dialogi, Maska, Šum, itn.). (alja.lobnik@gmail.com)

V članku bomo izhajali iz teze, da je nekatere premike v vsebinskih, formalno-estetskih in organizacijskih pristopih v umetnostni produkciji v zadnjih dobrih dvajsetih letih v slovenskem kulturnem prostoru najbolj ustrezno kontekstualizirati s produkcijskimi spremembami ali, v širšem smislu, s spremembami v modalnosti (državne) kulturne politike, ki so hkrati tesno povezane s stalnim naraščanjem »rezervne armade kulturnih delavcev«. Kulturno politiko pri tem v najbolj splošnem pomenu razumemo kot kompleksno sredstvo vzpostavljanja podpernega terena za produkcijo, distribucijo in potrošnjo kulturnih in umetnostnih dobrin. Četudi je nedvomno ni mogoče omejiti na državno podporo oziroma financiranje kulturnih in umetnostnih programov, delovnih mest in zagotavljanje infrastrukture v kulturnih in umetnostnih institucijah javnega in nevladnega sektorja, to v slovenskem kulturnem prostoru, kjer umetnostno produkcijo še vedno pretežno poganja javno financiranje, nedvomno pomeni njen zelo določajoči del. Na posameznih profesionaliziranih umetnostnih podpodročjih in umetnostnem področju kot celoti kulturna politika torej vpliva na omogočanje dostopnosti, izobraževanje in popularizacijo umetnosti pri najširši zainteresirani javnosti/potrošnikih (preplet z izobraževalno, razvojno, gospodarsko politiko), do izobraževanja strokovne javnosti (kritiki, teoretiki, kuratorji, producenti). Med drugim tudi tako, da se prek izobraževanja in vzpostavljanja možnosti za delo strokovne javnosti omogoči posredovanje le-te med ustvarjalci in najširšim zainteresiranim občinstvom. Hkrati pa kulturna politika vključuje tudi neposredno podporo posredniškim institucijam (infrastrukturni pogoji, zaposleni strokovnjaki, sredstva za izvedbo programov) in vzpostavljanje razmer za delo samih ustvarjalcev.

Ko s tem, kaj naj bi državna kulturna politika s podporo vzpostavljala in vzdrževala, nakazujemo na kompleksno medsebojno prepleteno mrežo akterjev na posameznem umetnostnem podpodročju, se hkrati približujemo optiki ekonomskega menedžmenta. Pri tem posredno nekoliko naivno sklepamo, da naj bi (planska) državna kulturna politika na eni ravni uravnavala ravnotežje med rastjo števila kulturnih delavcev in sredstev za njihovo delo oziroma reprodukcijo, na drugi ravni pa skrbela za (re)produkcijo potrošnikov oziroma povpraševanje, pri čemer v idealnem primeru naj ne bi prihajalo do presežkov v produktih ali številu umetniških producentov. Tega državna kulturna politika, kot na več mestih na konkretnem primeru slovenskega kulturnega prostora poudari Katja Praznik (2015; 2016), očitno ne počne. Na podlagi klasične marksistične ugotovitve, da je prav presežno delavsko prebivalstvo nujni predpogoj in stranski učinek kapitalistične akumulacije, avtorica namreč pokaže, kako je to isto temeljno modalnost mogoče tudi v kontekstu jugoslovanskega socializma, ki je nominalno temeljil na planski ekonomski politiki in zagotavljanju blaginje za vse, locirati že od obdobja nastajanja liberalističnih teženj in vzpostavitve socialističnega trga od leta 1965 (Praznik, 2015: 58). Kot zaključni, državna kulturna politika skupaj z umetniškimi producenti vsaj od takrat naprej med drugim vzdržuje predvsem možnosti za akumulacijo simbolnega in kulturnega kapitala ter udeleževanje ritualov na »trgu neplačanega

dela« (ibid.: 64) s strani velikega dela umetniških producentov.

Na konkretnih primerih s podpodročja vizualnih in sodobnih scenskih umetnosti pri nas bomo v članku poskušali na eni ravni pokazati, da je temeljno spremembo v modalnosti državne kulturne politike mogoče videti kot njen čedalje večji umik od opravljanja koordinacijske in upravne funkcije pri vzpostavljanju podpornih možnosti za delovanje posameznega umetnostnega podpodročja. Poskušali bomo torej pokazati, kako ta odmik sovпада s privilegiranjem določenih formalno-estetskih in organizacijskih modelov na obeh podpodročjih (samoorganizacija, horizontalno delovanje, participatorna, procesualna umetnost ipd.). Vzporedno pa bomo opozorili tudi na prevladujoče načine legitimiranja teh privilegiranih modelov s strani samih umetnostnih producentov. Ti namreč produkcijski kontekst najpogosteje reflektirajo zgolj v ozki perspektivi načinov produkcije in potrošnje, ne pa tudi umeščanja kulturne in umetnostne produkcije v širše procese kapitalistične akumulacije. »Odperti«, »procesualni«, »participatorni« produkcijski in organizacijski modeli sodobne (predvsem intermedijske) umetnosti se tako na eni strani najpogosteje kontekstualizirajo s semiotiko in (post)strukturalistično teorijo, ki je na primer tematizirala odprto delo (Eco, 1989) in poudarila pomik od avtorja k bralcu (Foucault, 1995; Barthes, 1995) v kombinaciji s pojavom informacijskih tehnologij in svetovnega spleta (glej na primer Strehovec, 2003; Tratnik, 2016: 11–66). Prek aplikacije tradicije (post)strukturalistične literarne in kritične teorije na sodobne scenske in vizualne umetnosti pa se pogosto privzame tudi koncept umetniškega dela kot teksta in generična teorija recepcije, na podlagi česar analize utemeljujejo subverzivne in destabilizacijske učinke umetniških del na gledalce (Kester, 2009: 7–9). Novi organizacijski modeli, ki so nastali pred slabimi petdesetimi leti, so tako najpogosteje tudi pojasnjevani s preteklimi produkcijskimi, političnimi in družbenimi razmerami, ki so radikalno sodoločale njihove materialne in politične učinke.

Privilegiranje novih formalno-estetskih in organizacijskih modelov sodobne umetnosti bomo najprej obravnavali na podlagi tesno povezanih pojmov proizvodnje prostora in proizvodnje občinstva. Oba pojma na obeh podpodročjih sta predvsem v zadnjem desetletju postala krilatica, ki jo srečamo v evropskih in do neke mere tudi v nacionalnih kulturno-političnih strateških dokumentih, prav tako pa v diskurzu umetnostnih ustvarjalcev in producentov. Zato je tudi zelo težko določiti, kje natančno se nahaja izvorna točka generiranja umetnostnih trendov in legitimacij, oziroma težko je z gotovostjo identificirati, kaj pravzaprav legitimirajo »novi«, »eksperimentalni«, nekonvencionalni umetnostni trendi oziroma kakšni so učinki tega legitimiranja.

Ker nas, kot rečeno, v članku ne bo zanimala neka imanentna evolucija vsebinskih, formalno-estetskih in organizacijskih modelov na posameznem umetnostnem podpodročju, se bomo produkcije prostora in občinstva najprej dotaknili v točki, ko se kažeta kot stranska proizvoda čedalje večjega premeščanja funkcij državne kulturne politike na pleča umetnostnih ustvarjalcev in producentov (glej

Kraner, 2018). Na tej podlagi se bomo dotaknili tudi položaja in načinov vstopanja na profesionalizirano umetnostno področje generacijsko mlajših ustvarjalcev v zadnjih desetih letih. Pri tem se bomo znatno oprli na vprašalnike,¹ ki smo jih v začetku leta 2017 s sodelavci oddaj *Art-area* in *Teritorij teatra* na Radiu Študent poslali izbranim umetniškimi producentom s področja vizualnih in sodobnih scen-skih umetnosti.

Proizvodnja prostora

Na podpodročju sodobnih scen-skih umetnosti pri nas (povzeto po Lobnik, 2018) se s pojmom produkcije prostora najprej srečamo v okviru vzpostavljajoče se neodvisne, pozneje nevladne umetnostne scene od 90. let prejšnjega stoletja naprej. Nastanek samostojne države naj bi s pretrganjem vezi s kulturnimi centri v nekdanji Jugoslaviji in veliko številnejšim občinstvom (Toporišič, 2012) začasno povzročilo klavstrofobični občutek krčenja umetnostnega prostora na nacionalni okvir in razpustitev starih omrežij, okoli katerih je bila organizirana neodvisna kultura v 70. in 80. letih (Radojević, 2013: 7–8). Obenem pa se je takrat odprl teren za vzpostavitev novih institucij in produkcijskih praks, ki so se začele povezovati z mednarodno umetnostno sceno.

Kot umetnostna revolucija brez družbene revolucije in brez domovine se je [slovenska neodvisna scena] povezala v mednarodni umetnostni sistem in dobila podporo mednarodnih (nevladnih) organizacij, ki so jo uporabile za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah. (Breznik v Radojević, 2013: 8)

S povezovanjem lokalnega umetnostnega prostora z zahodnim in s privzemanjem novih organizacijskih pristopov so ključno vlogo na podpodročju sodobnih scen-skih umetnosti odigrali predvsem v 90. letih nastali festivali (Video-dance festival, festival Ex-Ponto, festival Exodos, festival Mesto žensk, festival Mladi levi itn.),

¹ Vprašalnike smo zasnovali s kolegi, s katerimi delamo oddaji *Art-area* in *Teritorij teatra* na Radiu Študent, da bi raziskali spremembe delovnih razmer na obeh področjih v Sloveniji. V začetku leta 2017 so bili poslani izbranim uveljavljenim akterjem vseh ključnih delovnih profilov, različnih starosti, spolov in delovnih statusov (samostojni in formalno samozaposleni, delujoči v ali sodelujoči z nevladnimi kulturno-umetniškimi organizacijami, sodelujoči ali redno zaposleni v javnih kulturnih zavodih). Poleg osnovnih podatkov o delavcu (starost, izobrazba, spol, status, primarno področje delovanja, dodatna področja delovanja) smo poudarili nekaj osrednjih tematik. In sicer ekonomske pogoje dela, družbene pogoje dela in dejavnike, izkušnje, sodelovanje z javnimi zavodi in nevladnimi organizacijami, status samozaposlenega v kulturi ter vpliv neformalnih mrež in medijev na delovanje tega področja. Zanimala nas je predvsem percepcija delovnih razmer in dejavnikov v zadnjih dobrih desetih letih. Vrnjenih in v polni meri izpolnjenih vprašalnikov za področje vizualnih umetnosti je bilo petnajst (poslanih trideset). V opombi 13 je pojasnjeno za podpodročje sodobnih scen-skih umetnosti.

v okviru katerih so se artikulirale in udeležile tudi osrednje težnje in usmeritev lokalne neodvisne scene na podpodročju.² Skupni vsem naštetim festivalom so bili vključitev določene izobraževalne pobude kot integralnega dela oziroma siceršnje-ga načina delovanja nevladnih organizacij, pretočnost med domačo in tujo produkcijo, povezanost sektorja, pridobitev ustrezne prostorske infrastrukture, pobuda za stabilnejše financiranje nevladnega sektorja, predlogi za institucionalizacijo itn., s čimer bi si lahko zagotovili določeno mero reprezentativnosti in s tem vključenosti, ki temelji na zakonski oz. institucionalni podlagi (Vear, 2012: 42). Če kot osrednji reprezentativni primer nevladne organizacije s podpodročja sodobnih scenskih umetnosti vzamemo zavod Bunker, ki se je formaliziral leta 1997, ga lahko pri razmisleku o proizvodnji prostora navedemo prav zaradi njegovega snovanja festivalskega programa Mladi levi od leta 1998. Mladi levi so bili namreč odgovor na sezonsko ponudbo institucionalnih gledališč in občasno ponudbo mednarodnega programa v Cankarjevem domu, kjer so gostovala večinoma velika mednarodna imena, zanemarjal pa je dobršen del mlajših ustvarjalcev, ki so bili v formalno-estetskem pogledu zanimivejši.³ To je bil razlog, da so se odprli tudi premisleki o statusu javnega prostora kot ustvarjalca žepov skupnostnega, ki v primeru zavoda Bunker produkcijo prostora in družbena razmerja v njem združi s prizadevanjem za nov uprizoritveni prostor nevladne scene, Stare mestne elektrarne, pozneje pa z ustvarjanjem kulturne četrti Tabor, kjer imajo Mladi levi in Stara mestna elektrarna tudi domicil.

Konec 90. let so se v javni diskurz ponovno naselile razprave o pomenu javnega prostora,⁴ čedalje glasnejše so postajale (umetniške) pobude za kulturno revitalizacijo industrijske dediščine, ki so opozarjale na pomanjkanje infrastrukture, kar se je izteklo v revitalizacijo nekaterih neizrabljenih prostorov, kot so Stara mestna elektrarna (2004), Španski borci (2009) in Kino Šiška (2009). Večinski del nevladne scene na podpodročju sodobnih uprizoritvenih umetnosti je namreč pogosto ostal brez ustreznih prostorov, s katerimi bi si zagotovil minimalno legitimnost

² Leta 1991 se je ves dotedanji slovenski družbeni sektor z Zakonom o zavodih preoblikoval v javni sektor, vse institucije v javnem sektorju so postale javni zavodi, s čimer je podružbljenje iz časa socializma nadomestilo podržavljenje. Hkrati je prav ta zakon v 90. letih omogočil široko povečanje ustanavljanja zasebnih zavodov, ki so po eksploziji neoavangardnih dogodkov v 60. letih zagotovili ustoličenje novih umetniških praks in sočasno normalizirali programsko-razpisno financiranje.

³ Med letoma 1997 in 1999 sta v Cankarjevem domu potekala dva festivalska programa pod skupnim imenom *Lepota ekstrema*, ki sta se najverjetneje med prvimi odzvala na paradigmatične spremembe na področju sodobnih scenskih umetnosti (ples in umetnost performansa) (Vear, 2012: 43), festival Mladi levi pa ju je bolj sistematično in dolgoročnoje dopolnil.

⁴ V 80. letih so razprave o pomenu javnega prostora pripomogle k pobudi Mreža za Metelkovo in konverziji vojašnice v kulturni in umetniško produkcijski prostor. Iz tistega časa so tudi zahteve po srednje veliki večnamenski dvorani, ki svojo realizacijo dobi s Kinom Šiška, PTL pa v začetku 90. let svoje prostore dobi v nekdanji krajevni skupnosti Prule. Kakor razvijava v nadaljevanju članka, je bilo vprašanje javnega prostora v 90. letih prej kot na ustvarjanju avtonomne produkcijske cone vezano zlasti na poskuse institucionalizacije nevladniške scene, hkrati pa pridobitev lastne infrastrukture in pozicije posamezne nevladne organizacije na lokalnem umetnostnem področju.

in reprezentacijo: »Infrastrukturo s stabilnim financiranjem, kraj avtonomnega programiranja in predvsem – kraj, ki je drugo ime za pogoje dela, kraj kot legalno mesto prakse.« (Vear, 2014: 3)

V 90. letih je Mirovni inštitut opravil raziskavo iskanja novih (gledaliških) arhitektur, ki ne bi bile zaznamovane s sedimenti meščanskega, ampak bi lahko bile namenjene novi generaciji umetnikov s spremenjenimi estetskimi naravnostmi.⁵ Leta 1995 so v reviji *Maska* osrednji tematski sklop simptomatično naslovili *Prostor*, Simon Kardum pa je v uvodniku zapisal:

Kakšna arhitektura (kraj) bi ustrezala najrazličnejšim oblikam prostorov predstave, kako ne zabetonirati prostorskih možnosti za potencialne oblike bodočih scenskih praks z določeno, specifično gledališko arhitekturo, kakršna je italijanska škatla Teatra Farnese v Parmi (1618) – ena najtrdovratnejših arhitekturnih oblik gledališča, ki se je ohranila 400 let –, a po drugi strani vseeno terjati kraje – infrastrukturo, kjer bi sodobne scenske prakse imele zagotovljene pogoje dela? (Kardum v Vevar, 2014: 10–11)

Za aktualne ustvarjalce sodobnih scenskih umetnosti je bila klasična italijanska škatla historično determinirana in anahronistična prostorska tvorba, v kateri ni bilo mogoče realizirati novih estetskih razmerij med pogledom (gledalca, občinstva) in umetniškimi objekti (predstavo) (ibid.: 12). Rešitve so iskali v voluminoznih starih industrijskih arhitekturah, v različnih ambientalnih prostorih in v vsakokratnih scenskih gradnjah, kar je zelo blizu avantgardnemu pojmovanju gledališkega prostora, »kjer je med (fiktivnim ali materialnim) prostorom predstave in gledališko arhitekturo ter hkrati z vsemi pripadajočimi protokoli dogodka potegnjene svojevrstne enačaje« (ibid.: 12).

Od 90. let imajo t. i. novi kraji umetnosti oziroma nevladne organizacije s področja sodobnih scenskih umetnosti, ki najemajo, upravljajo ali vodijo mestno kulturno infrastrukturo in so hkrati tudi producentke, pogosto kolaborativno zagotovljeno infrastrukturo za produkcijo (predstavitveni in vadbni prostor) in izobraževalne programe. Poleg tega naj bi delovale inkluzivno kot tehnična in prostorska podpora nevladni sceni, vendar jih preživetvene strategije zaradi neoliberalnih politično-ekonomskih procesov pogosto prisilijo v ščitenje lastnih interesov in produkcije. Skupnostna usmeritev v povezovanje z različnimi zunanjimi gledališkimi okolji (kritiki, drugi producenti, druge infrastrukture) ali z družbenimi/socialnimi skupnostmi (četrtinimi, aktivističnimi itn.) po navadi vzpostavi kartelno sodelovanje, kjer vladajo mehanizmi poznanstev in zvez ter negativna selekcija,

⁵ Eda Čufar ji je nadelo ime III. generacija ustvarjalcev in to so bili: Ema Kugler, Matjaž Berger, Barbara Novakovič - Kolenc, Vlado Repnik, Marko Košnik, Emil Hrvatin, Marko Peljhan, Matjaž Pograjc, Tomaž Štrucl, ter v plesu Sinja Ožbolt, Tanja Zgonc, Iztok Kovač, Mateja Bučar, Branko Potočan, Brane Završan, Marko Mlačnik (Vear, 2014: 10–11).

kar utrjuje posamezne organizacije na zemljevidu (glej Lobnik, 2017b). Prostori skupnosti se formirajo na podlagi kritike erozije javnosti in fetišiziranja skupnega, kar naj bi bila alternativa neoliberalnemu načinu delovanja – privatizacija javnega in dezintegracija družbenega –, ki se poraja v privzetih razmejitvah med zasebnim in javnim, vladnim in nevladnim, institucionalnim in neinstitucionalnim kot temeljnimi mehanizmi vladnosti in delovanja. To je prikladna dihotomija, na kateri svoj kritični diskurz ustvarja nevladna scena. Pojem produkcije prostora kot nekakšen politični projekt sodobno-umetniških praks se tako nerazločljivo staplja z zavzemanjem za to, da na novo nastale nevladne organizacije na podpodročju pridobijo lastno infrastrukturo. V širšem smislu pa tudi s splošno kulturno-politično in gospodarsko-politično idejo kulture in umetnosti kot sredstva revitalizacije mestnih predelov deindustrializiranih mest ali kar ožena kulture in umetnosti na razvojno sredstvo.

Na podpodročju sodobnih vizualnih umetnosti pojma proizvodnje prostora in novih organizacijskih modelov ni mogoče povezati izključno z nevladnimi organizacijami, kar lahko do neke mere pojasnimo tudi z ugotovitvijo, ki jo v primerjalni analizi kulturne politike nekaterih evropskih držav navaja Maja Breznik (2004). Avtorica, ki v analizi evropske kulturne politike ugotavlja soprisotnost – kot ju sama označi – socialdemokratskega in neoliberalnega modela kulturne politike, hkrati pa pomik od prvega proti drugemu, namreč poskuša tudi politično kontekstualizirati zavzemanje za posameznega od kulturno-političnih modelov. Medtem ko se v določenih državah liberalizacija prej pretežno socialdemokratske evropske kulturne politike enači z desno politično opcijo, se v »državah tranzicije« in drugih državah (Slovenija, tudi Avstrija, Italija) po navadi za liberalizacijo kulturne in umetniške sfere zavzema tisti sloj kulturnikov, ki brani sodobno umetnost pred tradicionalno. Nasprotje med sodobnimi umetnostmi in tradicionalnimi ustanovami ter produkcijo, ki jo prezentirajo, se torej načeloma kaže v nasprotju med ekonomsko prožnejšimi modernimi institucijami in tradicionalnimi državnimi ustanovami (Breznik, 2004: 44). Za Slovenijo je specifično še, da so nosilci zavzemanja za prožnejše organizacijske modele kulturne in umetnostne produkcije v večji meri povezani z nosilci najnovejših umetnostnih trendov ne glede na njihov formalnopravni status in ekonomski položaj.

Če najprej nekoliko osvetlimo kontekst nastajanja nevladnih organizacij na podpodročju sodobnih vizualnih umetnosti, je bila v tem primeru ključna ustanovitev Sorosevega centra za sodobne umetnosti (SCCA), ki je v Ljubljani deloval med letoma 1993 in 1999. V formalnopravnem pogledu gre za institucionalno strukturo nevladnih organizacij, kot so se v 90. letih vzpostavile v vseh državah nekdanje Jugoslavije oziroma širše v t. i. Vzhodni Evropi vzporedno z vzpostavljanjem nevladnega (ne zgolj) kulturniškega sektorja in normalizacije programsko-razpisnega financiranja. Podpora te strukture je sicer pomembno prispevala tudi k vzpostavitvi ključnega novega tipa organizacije za sodobno umetnost v Mariboru, ki ni ostalina socialistične kulturne politike, in sicer

kulturno-izobraževalnega društva Kibla. Na podpodročju sodobnih vizualnih umetnosti je torej začel nastajati nov tip kulturne organizacije, ki ni niti javni zavod niti ostanek socialistične društvene kulture (stanovska, amaterska, študentska društva) predvsem s podporo Zavoda za odprto družbo. Gmotna podpora tega zavoda, ki je v Sloveniji deloval med letoma 1992 in 2000 (v zadnjih letih delovanja je postopoma zmanjševal podporna sredstva), naj bi normalizirala programsko-razpisno financiranje (Radojevič, 2013), hkrati pa način organiziranja prezentacije, produkcije in izobraževanja, do neke mere pa tudi zaposlovanja na področju sodobnih umetnosti.

Če nas zanimata pojem proizvodnje prostora in vprašanje statusa javnega prostora, se ta neposredno tematizira prav v okviru projekta *Urbanaria*, ki je bil osredinjen na »umetnost v urbanem kontekstu« in ga je med letoma 1994 in 1997 organiziral SCCA Ljubljana (zdaj SCCA – Zavod za sodobno umetnost) (glej *Urbanaria*, n. d.). Projekt je namesto sredstev urbanih estetskih korektur (vsaj deklarativno) poskušal udejanjati »paradigmo 'kulture v akciji', ki je bolj kot oblika razširitve občinstva v urbanem etosu njegova zamenjava (celotna specifična skupnost je hkrati ustvarjalec in porabnik)« (Gržinič, 1994: 7). Prav tukaj se med drugim vzpostavi ena od točk uvajanja splošnega koncepta sodobne umetnosti, ki se z ozkega terena zgodovine umetnosti in prostora umetniške institucije preusmeri na širši teren kulture in pogosto umešča v javni prostor, pri tem pa poskuša intervenirati v raznolike (mikro)družbene situacije; je relacijska, lokacijsko-specifična, aktivistična (Milohnič, 2009: 143–162), participatorna itn. Podobno poslanstvo na podpodročju sodobnih scenskih umetnosti skuša udejanjiti kulturna četrt Tabor. Onstran tega je mogoče pojem proizvodnje prostora v lokalnem prostoru na eni ravni povezati tudi s trajnejšim vzpostavljanjem povezav kulturno-umetnostnih in aktivističnih pobud, na drugi pa s privzemanjem globalnih umetnostnih trendov/pojmov, kot so participatorna umetnost, novi institucionalizem in pedagoški obrat. Neposrednejše vzpostavljanje medsebojnih povezav umetnostnih projektov, umetnostnih producentov in aktivističnih pobud je mogoče locirati predvsem v leto 2006, ko se vzpostavi kolektiv TEMP, ki se pridruži širši pobudi zasedbe zapuščene Tovarne Rog, katere osrednja izhodiščna politična težnja je bila osredinjena prav na možnosti reappropriacije javnega prostora v razmerah njegove privatizacije (glej Piškur, 2006).

Opozoriti želimo še na nekaj. Postopna razširitev neformaliziranih pobud in pobud v okviru nevladnega sektorja v splošni sodobno-umetniški kuratorski diskurz ni popolno naključje, če se nekoliko osredinimo na samo figuro in funkcijo kuratorja. Ta se sicer najprej pojavi na podpodročju sodobnih vizualnih umetnosti, nato pa predvsem prek festivalske forme tudi na podpodročju sodobnih scenskih umetnosti. Najbolj splošno rečeno gre za figuro, ki poleg selekcije umetnostnih del še diskurzivno posreduje oziroma legitimira prezentirane vsebine, kar vključuje tudi njihovo promocije, do neke mere prav tako producento vlogo in sledenje temeljnim premenam v umetnosti. Za nas je na tem mestu ključno, da kuratorska

figura, ki se giblje v neposredni bližini tako posameznih ustvarjalcev kot organizacij, v veliki meri prevzema imperativ t. i. zunajumetnostne legitimacije. Njen izvor in razlog je težko z gotovostjo locirati oziroma identificirati. Gre namreč za preplet načinov legitimacije sodobne umetnosti v njenem formativnem obdobju, ko se je ta vzpostavljala v razmerju do »avtonomne«, »apolitične«, tradicionalne moderne umetnosti in ki je pri nas potekal bolj obsežno predvsem od druge polovice 80. in v 90. letih. Sočasno s tem se je spreminjala prej omenjena modalnost kulturne politike, ki je v najbolj splošnem smislu temeljila na imperativu dodatne legitimacije javne podpore umetnosti in kulturi (Milohnič, 2005: 7–8). Kuratorska roka torej vztrajno sledi temu, kar je iz takšnega ali drugačnega razloga premena sodobne umetnosti, in sicer da sodobna umetnost ne more več prikazati svoje intrinzične pravice do obstoja in obstaja zaradi zunanjih vzrokov: političnih, humanitarnih, ekoloških, kulturnih itn. Z njimi napaja svoj kritični diskurz, ki je povezan s široko paleto drugih strok, kot so sociologija, politologija, filozofija, antropologija, ki jih kurator široko vključuje v svoja izvajanja in izjavljanja (Žerovc, 2010: 18).

Proizvodnja občinstva

Z obratom sodobnih umetnostnih praks k širšemu področju kulture, njihovim umeščanjem v javni prostor, z odpiranjem umetnostnih procesov za neposredno vključitev občinstva (procesualna, interaktivna, participatorna umetnost), ki se v veliki meri navdihuje v tradiciji umetniških avantgard 20. stoletja, nato pa z detektiranjem in integracijo teh premen v delovanje umetnostnih institucij, slednje tako – pogosto na podlagi splošnih kritik stranskih učinkov neoliberalnih politično-ekonomskih procesov, kot so privatizacija javnega/skupnega, neoliberalna razgradnja družbenega, družbena dezintegracija ipd. – legitimirajo lastno vlogo kot zatočišče javnosti, skupnosti in družbene kritike. Bojana Kunst v knjigi *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma* (2012) postavi tezo, da sodobna umetnost z neposredno vključitvijo občinstva v produkcijski proces v nekem smislu izkorišča delo »emancipiranega/aktiviranega« gledalca, medtem ko umetnostna institucija s prezentiranjem tovrstne produkcije pravzaprav uprizarja lastno občinstvo (Kunst, 2012: 49–69). Hkrati opozori na zelo tesno povezavo med produkcijskimi pristopi sodobne umetnosti in splošnim produkcijskim modelom oziroma novimi načini akumulacije presežne vrednosti:

Zdi se torej, da si sodobna umetniška institucija prizadeva postati prostor družbenosti *par excellence*, neprestano se odpira kot prostor pluralnosti, izkušanja mobilnosti in teles mnogih, je globoko prepletena z idejo emancipacije in politične potencialnosti umetnosti. /.../ Lahko torej sklenemo, da v sodobni umetnosti obstaja tesna povezava med umetniškimi institucijami kot laboratoriji družbenosti ter novimi ekonomskimi modeli produkcije družbenosti. (ibid.: 60)

Odrpte participatorne in procesualne pristope kot splošno paradigmo sodobne vizualne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru nedvomno bolj neposredno prikaže 7. triennale sodobne umetnosti leta 2013 s temo prožnosti. Predvsem zato, ker je sama institucija Trienala, ki ga od leta 1994 organizirata osrednji nacionalni instituciji za moderno in sodobno likovno/vizualno umetnosti pri nas, Moderna galerija in Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MG+MSUM), ključni mehanizem sočasnega definiranja in reflektiranja sodobnih umetnostnih trendov in ima torej tudi pomembno reprezentativno funkcijo.⁶ Tako je 7. triennale postavil v ospredje predvsem skupnostne načine dela oziroma delovanja, samoorganizacijo in povezovanje na umetnostnem področju, pri čemer sta produkcijski in kulturno-politični kontekst načeloma predstavljena kot nekakšen »zunanji« kontekst, iz katerega izraščajo in v katerega intervenirajo novi umetnostni organizacijski modeli. V kataložnem besedilu ob pregledni razstavi *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015* tako Tjaša Pogačar opozori prav na to problematično točko:

S svojo formo je triennale spodbujal in ustvarjal pogoje za povezovanje, komunikacijo, debatiranje, srečevanja, pretočnost, druženje itn., ki pa so *de facto* tudi značilnosti delovanja v mreži, »delovnega mesta« razpršenega prekariata. (Pogačar, 2015: 71)

Apriorno pripisovanje subverzivnosti samoorganiziranemu delovanju /.../, ki se v zadnjem desetletju pogosto pojavlja (zlasti ko je govor o mlajši generaciji kulturnih akterjev), je treba vzeti z zadržkom. Medtem ko je bila včasih samoorganizacija v domeni t. i. alternativne scene in je pomenila oblike nehierarhičnega, odrptega, neodvisnega delovanja, lahko danes pomeni tudi obliko sprejemanja nareka neoliberalnega modela kulturne politike, katerega skrajni primer je status samozaposlenega v kulturi. (ibid.: 72)

Prav v kontinuiteti s t. i. novim institucionalizmom in pedagoškim obratom, pojmom, ki sta v globalnem in lokalnem sodobno-umetniškem diskurzu zakročila v zadnjih desetih letih, se je mogoče postopoma od proizvodnje prostora prestaviti na pojem proizvodnje občinstva in opozoriti na povečevanje števila diskurzivnih programov na obeh umetnostnih podpodročjih. Pojem novi institucionalizem se vsaj v povezavi s sodobno vizualno umetnostjo pri nas nanaša tudi na vključevanje raznolikih samoorganiziranih kolektivov, ki delujejo v večji ali manjši bližini umetnosti, v prostore umetniške institucije. Tako naj bi kolektivi v hierarhično organizirani kontekst institucije – ki ima trdne formalnopravne temelje – vnašali »alternativne načine delovanja« (Piškur, 2015: 20) in jih »od znotraj« virusno transformirali. Stvar

⁶ Ob tem je treba opozoriti še na pregledne razstave sodobnoumetnostnih praks v desetletnem obdobju, ki jih ta institucija organizira od leta 2005. Do zdaj so si sledile razstave *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995* (MG, 2004); *1995–2005: Teritoriji, identitete, mreže* (MG, 2005); in *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015* (MSUM, 2015).

je seveda v tem, da so vsi začasno vneseni »alternativni modeli delovanja« zgolj začasni, hkrati pa nikoli pripuščeni do dejanske (vodstvene, programske, odločevalske itn.) pozicije moči in s tem kakršnega koli vpliva na dejansko reorganizacijo delovanja institucije.

Podobno naj bi delovali tudi v institucijo vneseni »alternativni modeli produkcije znanja«, kot so samoorganizirani izobraževalni kolektivi, nehierarhično organizirani bralni seminarji, začasni arhivi in knjižnice v galerijskem kontekstu, predavanja, pogovori in okrogle mize o raznolikih perečih družbenih tematikah. Ta fenomen se najpogosteje označuje s pojmom pedagoški obrat.⁷ V zgodovinsko-referenčnem pogledu gre pri pedagoškem obratu, povezanem s kuriranjem sodobne vizualne umetnosti, za integracijo umetniške tradicije institucionalne kritike in radikalnih pedagoških praks 20. stoletja (avtonomne univerze, radikalno izobraževanje ipd.), ki načeloma nimajo nikakršne neposredne povezave z umetniškim področjem, temveč bolj z družbenimi gibanji. Za nas je glede tega relevantno, da je pri vseh naštetih praksah težko natančno določiti, ali gre dejansko za stranski proizvod širših transformacij v siceršnjih izobraževalnih ustanovah, kakor to legitimirajo akterji umetnostnih institucij, na primer povsem konkretno z bolonjsko reformo visokega šolstva (Piškur, 2015: 22–23). Ali gre skratka za stranske učinke širših pritiskov na neaplikativno, »neuporabno« humanistično in družboslovno vednost, ki se nato naseli v zatočiščih umetnostnih institucij in legitimira njeno dejavnost v času, ko jo je treba v čedalje večji meri dodatno legitimirati. Ali pa ima porast diskurzivnih programov in na splošno umetnostnih in kulturnih vsebin kaj skupnega z nenehno naraščajočim številom (nezaposljive) rezervne armade kulturnih delavcev, ki jo institucije spuščajo v svoje prostore zaradi nenehnega zmanjševanja javnih sredstev za izvajanje njihovih programov. Vsekakor bi lahko rekli, da gre v teh primerih vsaj do določene mere za dvostranski parazitizem. Institucija na eni strani pridobi brezplačen program, s katerim legitimira svoje delovanje, medtem ko samoorganizirane vsebine, ki jih začasno pripušča v svojo infrastrukturo, »pridobijo javnost« in simbolni kapital zaradi referenčnosti samega prostorskega konteksta. Akumulacija simbolnega kapitala se skratka nemoteno odvija naprej, večji problem je, kaj vse – kot je bilo uvodoma nakazano – pravzaprav zabrisuje.

Na področju sodobnih scenskih umetnosti (povzeto po Bobnič in Lobnik, 2016) je porast diskurzivnih programov mogoče opaziti v obliki organizacije pogovorov z različnimi umetniškimi producenti po in o njihovih predstavah. Pogovore so v zadnjem času začele organizirati institucije, kot sta ljubljanska Drama in Slovensko mladinsko gledališče, kakor tudi nevladne organizacije, kot je mariborsko društvo Nagib, ki s spremljevalnim teoretskim programom teži k vzpostavljanju lastnega kritištva oziroma nekakšnega samokritištva. Ravno tako poveden je tudi poskus združevanja neodvisnega področja v obliki t. i. Zborov za publiko

⁷ Termin pedagoški obrat sicer uvedeta P. O'Neill in M. Wilson v knjigi *Curating and the Educational Turn* (2010).

(zavod Bunker, zavod Maska, društvo Mesto žensk, društvo Via Negativa) ali pa kritiška platforma zavoda Bunker, Kriterij. Prav ta pojav je namreč mogoče pojasniti z delegiranjem proizvodnje občinstva (ki vključuje tudi produkcijo interesa, vzgojo in izobraževanje »potrošnikov«) od državne kulturne politike prek njenih povezav z izobraževalno, razvojno-gospodarsko in medijsko politiko na umetnostne producente. Ta pojav je vsekakor tudi posledica manka kritiškega diskurza v medijih, ki delujejo v abruptnih politično-ekonomskih razmerah. V tej navezavi Vevar pove:

Zagate z dnevno kritiko pri nas niso zagate s kritičnostjo, ampak zgolj z umikom določenega medijskega produkta v obliki ocen predstav s ponudbe na medijskem trgu v Sloveniji. Kaj takega je mogoče pričakovati ob privatizaciji medijev, ki so bili nekoč v družbeni lasti in ki so se sprivatizirali v dveh etapah. Najprej ko so zaposleni v medijih v 90. letih postali lastniki ali vsaj solastniki medijskih hiš s certifikati, ki so jih vanje vložili, s čimer je bil povezan državni projekt privatiziranja nekdanje družbene lastnine, in potem ko so svoje lastninske deleže odprodali. Z drugo etapo privatizacije so zaposleni v medijskih hišah prodali tudi avtonomijo medijskih vsebin. Od tega trenutka je bilo izginotje medijskih vsebin s področja umetnosti, kulture, znanosti ter druge družbene in politične kritike, ki so jih različni mediji s prekinitvami še lahko gojili v fazi socializma, zgolj še vprašanje časa. Tudi odpuščanje zaposlenih, ki se v medijskih hišah dogaja v zadnjih mesecih, je zgolj logična optimizacija učinkov korporativnega upravljanja podjetij. Zagate z dnevno kritiko so v resnici zagate z nekritičnostjo, z napačnim ali zelo kratkoročnim presojanjem zaposlenih v medijskih hišah. (Vear, 2016)

Glede spremenjenih načinov produkcije kritike je treba opozoriti na tri pomembne premene. Prvič, novo institucionalno kritištvo, kot zasilno imenujemo novo prakso kritištva,⁸ v obstoječih družbeno-ekonomskih okoliščinah doživlja temeljno repozicioniranje, ko zaradi več razlogov po eni strani izginja iz javnih občil, namenjenih širšemu krogu zainteresirane javnosti (glej Breznik, 2017), po drugi pa je dokazilo javne dostopnosti in relevantnosti dela umetnikov, ko ti kandidirajo za javna sredstva. Zato se kritika v čedalje večji meri umešča prav v notranjost umetnostnega produkcijskega procesa in postaja profesionalna refleksija vedno bolj (vsaj v razmerju do širše zainteresirane javnosti/odjemalcev) avtarkičnega umetnostnega področja. Kot je pokazala empirična analiza Maje Breznik (2017), v zadnjem desetletju upada število časopisne dnevne kritike, ki mediira med kulturnimi producenti in najširšim občinstvom, zato pa narašča število strokovnih publikacij za ozek krog strokovnega občinstva. Tovrstno kritiško

⁸ Tovrstno prakso kritištva v okviru sodobnih scenskih umetnosti je treba ločevati od tega, na kar se nanaša izraz »institucionalna kritika« v okvirih diskurza o (sodobni) vizualni umetnosti, kjer označuje predvsem raznolike umetnostne prakse od 60. in 70. let, ki so bile med drugim na različne načine kritične do (umetnostnih) institucij (glej Kraner, 2015).

prakso pogosto podčrtuje nekakšen poskus konceptualnega projekta *opraviti s sodbo*, ki v premestitvi zasleduje širjenje tega, kar naj bi kritika lahko bila, pri tem pa se oddaljuje od pozicije umetnostnega kritika, ki je bil jasno umeščen zunaj produkcijskega cikla umetnostnih produktov, da je lahko na podlagi kritične distance vzpostavljaj vtis objektivne sodbe s pozicije avtonomne avtoritete in tako tudi ustvarjal (simbolno) vrednost dela umetnika. Toda ta utopična stava pogosto spregleda dejstvo, da je premena paradigme kritike veliko bolj povezana z ekonomskim determinizmom erodiranega medijskega prostora. Povedno je že dejstvo, da »novi diskurzivni prostori«, ki hočejo odpirati prostor za kritiko, pogosto angažirajo »mlado kritiško silo«, ki je večinoma spolno in generacijsko zamejena in s tem, ko nima več jasne avtonomne zunanje pozicije kritika v medijskem prostoru, niti ekonomske varnosti povezane z dotično pozicijo, deluje projektno razpršeno in zaradi preživetvenih razlogov zavzema različne pozicije v produkcijskem umetniškem ciklu, kar pripomore k dodatni deprofesionalizaciji kritiškega področja. Drugič, nova institucionalna diskurzivnost se kot projekt ustvarjanja novega javnega diskurzivnega prostora opira na reafirmacijo dispozitiva gledališča kot prostora skupnosti, kot (komunikacijske) situacije, ki ustvarja začasno skupnost. To počne v opoziciji do neoliberalnega erodiranja javnega in skupnega, pri tem pa pogosto spregleda dejstvo, da (neo)liberalna vladnost ni preprost ideološki mehanizem ali politično-ekonomski program razreševanja krize kapitalističnega ustroja, kot pokaže Foucault (2015). To hkrati pomeni, da ni mogoče preprosto zoperstaviti prostora skupnega ločenemu prostoru, ali javnega prostora zasebnemu oziroma družbenega individualnemu, neinstitucionalnega institucionalnemu, ki bi z binarnim razločevanjem in postavljanjem na »pravo stran« že vzpostavil mehanizme neneoliberalnega modela delovanja. Prej gre za to, da liberalna (neo) vladnost šele proizvede določen način družbenosti. Foucault namreč pokaže, da je prav pojem civilne družbe ključna nanašalna realnost liberalne vladnosti, saj je prostor civilne družbe prostor, kjer liberalni način vladanja razrešuje svoj temeljni problem subjekta prava, *homo iuridicus*, in subjekta interesa, *homo economicus* (Foucault, 1979). Zato je nujen predvsem padec vnaprej postavljenih in vrednotno orientiranih ločnic, da bi ločnice lahko na novo postavili in osmislili. Tretjič, novo institucionalno kritištvo je vendarle svojevrsten podaljšek tega, kar je nekoč opravljal časopisna kritika v svoji najbolj tradicionalni obliki, torej podaljšek v smislu komplementarnega dela gledališke predstave ali razstave in kot proces obrtniškega arhiviranja. Ko govorimo o umetnostni kritiki, je znova treba poudariti, da je ta za umetnostne producente (posameznike ali organizacije) ključnega pomena tudi zato, ker se s številom medijskih in kritiških odzivov legitimirata njihova (pretekla) relevantnost in javna dostopnost, ko kandidirajo za javna sredstva. Dejstvo je, da z manjšanjem medijskega prostora za umetnostno kritiko in sredstev za produkcijo umetnostni producenti v vedno večji meri sami vzpostavljajo podporno okolje zanjo, kar pa ne more biti samoumevni dokaz za njihovo (samo)kritičnost in (samo)refleksivnost. Novi diskurzivni prostori so vsaj v eni svojih razsežnosti zato

tudi procesi arhiviranja, reproduciranja in legitimiranja točno določenih preferenc, vezani na model reprezentacije in na produkcijsko »mašino«, ki vsaj na nek način predvsem podaljšuje obstoječe stanje (Bobnič in Lobnik, 2016: 42–43).

Nevladna sfera: med blažilcem in čakalnico brezposelnih⁹

Umetniške akademije (Akademija za glasbo, AGRFT, ALUO, Fakulteta za arhitekturo in Katedra za oblikovanje tekstilij na Naravoslovnotehniški fakulteti) so v zadnjem desetletju sproducirale povprečno 390 diplomantov na leto, oddelki za humanistične in kulturološke študije pa približno 190 diplomantov. Vsi se bodo, predvidevam, zaposlili na imaginarnih delovnih mestih ali pa bodo našli delo na bogatem, a prestižnem trgu neplačanega dela. Zgovorno, mar ne? (Praznik, 2015: 64)

Eksperimentalno, zunajinstitucionalno umetniško sfero v Sloveniji so od 70. let naprej vzpostavljale pretežno mlajše, načeloma profesionalno šolajoče se ali že izšolane generacije ustvarjalcev. V največ primerih je bila nekakšna podaljšana faza izobraževalnega procesa, vmesni prostor ali blažilec, ki je posameznemu umetniku pred vstopom v polno profesionalizirani kontekst omogočil bodisi izoblikovanje lastnega avtorskega izraza bodisi prostor za eksperimentiranje in je bil alternativa etablirani profesionalizirani (visoko)umetniški produkciji (Jesenko, 2011: 32). To je bil torej prostor za individualno izživetje, kjer se je hkrati formiralo (bodoče) občinstvo, ravno tako pa tudi območje, od koder so novejši izrazni pristopi postopoma prodirali v etablirane institucionalne kontekste.¹⁰ Poleg tega so se

⁹ Poglavje povzeto po Lobnik, 2017a.

¹⁰ Da gre v tem primeru za prevladujoče razumevanje tudi tistih, ki so bili v zunajinstitucionalno kulturno sceno nekoč vpleteni sami, je mogoče pokazati tudi z aktualnejšim primerom, ko je leta 2016 MOL poskušala začeti prenovo Avtonomne tovarne Rog. Nejc Slukan, eden od uporabnikov Avtonomne tovarne Rog, se je v pismu bralcev, objavljenem v *Delu* 17. junija 2016, takole odzval na intervju z Gregorjem Tomcem in njegovo interpretacijo dogajanja: »Od Tomca tako izvemo, da gre pri Rogu za 'tipičen skvot, kakršnih imamo na Zahodu ogromno', kjer deluje predvsem 'privilegirana mladina iz srednjih in višjih slojev, ki bo končala na uglednih položajih v firmah, bankah ali šolah', ki vidi svet črno-belo, se zavzeto pogovarja o napredni politiki, se predaja temu, kar smatra za dobro, avtentično življenje, išče sama sebe in tako naprej. Skratka, zgodba Roga je po tej interpretaciji še ena zgodba mladih naivnih upornikov, ki se zaradi kombinacije mladostnega elana in zaletavosti gredo svojo mini revolucijo, v kateri berejo subverzivno literaturo, poslušajo glasno glasbo, spletajo promiskuitetne medosebne odnose, medtem ko živijo neko vsesplošno mladostniško patetiko, po kateri bi nemara lahko posneli kakšen *coming-of-age* film. Vse to pa je po Tomcu zgolj trening, del osebnostnega razvoja, dopolnjevanje protestniškega življenjepisa, ki bo omogočil nastanek novih levoliberalnih kulturnih elit, profesorjev na FDV, morda celo kakšnega predsednika uprave večjega podjetja. Z drugimi besedami, v Rogu Tomc prepozna nekakšno ponovitev zgodbe lastne generacije.« (Slukan, 2016)

občasno izoblikovale tudi bolj ambiciozne pobude, ki niso oblikovale zgolj opozicije v razmerju do dominantnih institucionalnih modelov, temveč tudi avtonomne institucionalne modele, ki naj ne bi bili niti začasna cona mladostnega izživljanja niti rastišče izraznih inovacij, ki naj bi jih bilo nato mogoče preprosto aproprirati in povzeti. V nadaljevanju se bomo osredinili predvsem na levitev iz eksperimentalne, zunajinstitucionalne umetniške produkcije v nevladno sfero na podpodročju sodobnih scenskih umetnosti. Drugače kot podpodročje sodobnih vizualnih umetnosti, kjer ustvarjalci (predvsem umetniki, v zadnjem času pa tudi kuratorji, kritiki, producenti) praktično od nekdaj delujejo samostojno, projektno in prekarno,¹¹ je mogoče na področju sodobnih scenskih umetnosti bolj jasno zarisati razliko med delovanjem v okviru nevladnih organizacij in javnimi kulturnimi zavodi. Osredinili se bomo na shematičen oris nastanka in »evolucije« eksperimentalnega gledališča Glej, na podlagi česar bomo poskušali v nadaljevanju povzeti določene sklepe o položaju in funkciji nevladnih organizacij v trenutnih produkcijskih razmerah.

Četudi se je eksperimentalna umetniška scena pri nas izoblikovala v tesnem dialogu s študentskim gibanjem, v 80. letih pa predvsem z vznikom družbenih gibanj in vsesplošnim »demokratizacijskim procesom«, moramo v tem razmisleku upoštevati tudi širšo spremembo produkcijskih razmer, kakor jo, na primer, retroaktivno reflektira Katja Praznik (2017). Na prelomu iz 80. v 90. leta se čedalje jasneje kaže njen politično-ekonomsko ambivalentni položaj, bodisi zato, ker je bil teren njenega eksperimentiranja predvsem formalno-estetski, v najboljšem primeru organizacijski (neodvisno, eksperimentalno gledališče), bodisi zato, ker je bila njena kritika usmerjena v ideologijo in prevladujoči življenjski slog (primer vizualne umetnosti v okviru alternativne scene 80. let), materialna, ekonomska baza pa je, kot poudari tudi Katja Praznik, dosledno ostajala v ozadju. Eksperimentalna umetniška scena je tako od konca 80. let vse bolj postajala nekaj med čakalnico brezposelnih umetnikov in terenom aplikacije novih, tedaj že normaliziranih načinov dela.

Tako na primer Emil Hrvatini že leta 1990 opozori na določene probleme, ki kažejo, da konkretno gledališče Glej izgublja mesto borca zoper normalizacijo in postaja čakalnica brezposelnih režiserjev. Zato niti ni presenetljivo, da se v osemdesetih Glej znebi tudi svoje oznake »eksperimentalno« oziroma, kot je menil Möderndorfer:

Takrat [v začetku osemdesetih, op. avt.] smo začeli zavestno opuščati besedo eksperimentalno. Eksperimentalno gledališče Glej je postalo Gledališče Glej. In to tudi v vsebinskem smislu. Kajti takrat se je eksperiment že vztrajno selil na odre institucionalnih hiš, zdelo pa se mi je tudi, da so se vse formalne rešitve eksperimentalnega gledališkega izraza že izčrpale. (Möderndorfer, 1990: 13)

¹¹ Torej so, razen omejenega števila pretežno starejših kuratorjev, kritikov in kulturnih novinarjev, večinoma v začasnih projektih in prekarnih delovnih razmerjih ne glede na to, ali sodelujejo z javnimi zavodi ali nevladnimi organizacijami.

Pri tem je bilo jasno, da četudi so se eksperimenti deloma dejansko preselili v etablirane institucije, te večinoma niso resneje prevetrile svojih politik in so uporabljale drzne postopkovne prakse predvsem za atraktivno medijsko promocijo.¹² Institucionalna gledališča so vse do danes ohranila razmeroma tradicionalno strukturo gledališke institucije pod močnim vplivom nacionalne reprezentativnosti in ideologije liberalizma. To je imelo specifičen učinek na moderniziranje upravljalških strategij: menedžerski odnos (marketing in prodaja); hiperprodukcija; zavezanost očetnjavi (nekritično prevzemanje in reproduciranje, opiranje na tradicijo, bodisi »progresivno« bodisi kakšno drugo), zavezništvo z medijskim spektaklom in publiciteto; prekarizacija zaposlovanja; gospodarska preračunljivost (strah pred tveganjem, ki se konča v estetski predvidljivosti in političnem oportunističnem) (Breznik, 2011: 59–64).

Spremenili pa se niso le javni kulturni zavodi, marveč tudi nevladne organizacije, ki so od devetdesetih let naprej začele izgubljati antiinstitucionalno držo, ki je artikulirala stare kulturne boje (državna vs. neodvisna scena, elitna vs. alternativna kultura, verbalno vs. neverbalno gledališče). Avtorji so začeli sklepati nenačelna zavezništva, ko so z eno nogo vstopili skozi vrata institucionalnih gledališč, z drugo pa so ostajali v neodvisni kulturi, po navadi prek zasebnih zavodov (ibid.: 57–58). Prav s temi avtorji so se nacionalna gledališča osvežila, ne da bi se jim bilo treba radikalno institucionalno reformirati. Nacionalne kulturne institucije so se brez posebnega napora po spletu okoliščin znašle v središču družbenopolitičnih bojev za ohranitev javnih prostorov pred privatizacijo in komercializacijo, pri tem pa je neodvisna kultura zdrsnila še globlje na nevidni rob (ibid.: 59).

Ta zelo splošen shematičen oris kaže na obča mesta slabega stanja nevladne krajine, kar je povezano z njeno produkcijsko logiko in njeno estetsko (eksperimentalno) kondicijo. V njenem splošnem imaginariju sicer še vedno vztraja progresivna doksa, da trk generacij ustvarja opozicijo med mladimi, ki so v svojih umetniških snovanjih progresivnejši in delujejo v nevladnih organizacijah tudi zaradi svobodnejših produkcijskih modelov in odporniške naravnosti, ter starejšimi ustvarjalci, ki v svoja umetniška izjavljanja vključujejo manj tveganja in eksperimenta. Toda takšen dihotomni zastavek bi morali preveriti. Mlajši avtorji so v javnih zavodih pogosto izpostavljeni močnim pritiskom in t. i. velikim preizkusom (»Večinoma se z vseh strani čuti pritisk, torej potreba po uspehu. Dober rezultat je postal tako rekoč zapoved.«¹³), ki skrčijo prostor nepredvidljivosti, medtem ko

¹² Slovensko mladinsko gledališče ima v tem kontekstu prav poseben pomen. O njegovem statusu je Rok Vevar na pogovoru o repertoarni politiki SMG menil, da je ta nekako liminalen, po statusni strukturi je zaradi svoje preteklosti formalno institucionalen, nastal je s porivom mestnih oblasti. Po estetskih politikah pa je bliže neinstitucionalni sceni in ima zanjo prepustne robove.

¹³ Citati so kolaž anonimnih odgovorov vstopajočih akterjev (režiserjev in režiserk) na (institucionalno in navladniško) sceno, ki smo ga sodelavci Radia Študent, natančneje *Teritorija teatra* (Rok Bozovičar, Zala Dobovšek, Nenad Jelesijević in Alja Lobnik), zbirali z vprašalnikom, pripravljenim za dogodek *Sive cone scene: medgeneracijska razmerja moči v gledališču*, ki je potekal v Trubarjevi hiši

njihovi starejši in uveljavljeni kolegi zaradi »preverjene kakovosti« uživajo zaupanje institucij, kar jim omogoči večji manevrski prostor za tvegane estetike. Hkrati so »v primerjavi z uveljavljenimi režiserji termin dela, razpoložljivost prostorov in proračuni precej slabši« (anonimni odgovor na vprašalnik Radia Študent). Tudi pri postavljanju zasedb so mlajši režiserji izpostavljeni logiki »kar ostane«, ne prav daleč stran od te metode pa je tudi izbor besedil:

Tveganje oz. pritisk, ki ga doživljam kot frustrirajočega, je predvsem v tem, da je odnos producentov do nas precej neizprosno – v izhodišču nam ponujajo tekste, ki so se jim drugi/uveljavljeni režiserji izognili (sami izbiramo torej med »ostanki«), ali pa takšne tekste, ki se producentom zdijo »varni« v kombinaciji z mladimi režiserji – torej neke preizkušene tekste s klasično dramsko strukturo ... (Anonimni odgovor na vprašalnik Radia Študent)

Binarna logika »progresivno vs. konservativno« se pogosto nanaša tudi na razmerje med nevladnim in javnim sektorjem, kjer naj bi slednji v odnosu do prvega deloval kot zajedavec, ki apropiira eksperimentalne strategije in postopke uprizorjanja do mere, ki je zanj še sprejemljiva in pragmatična. Ilustracij takšnega razmerja je nešteto, najbolj očiten je komorni oder *Male Drame*, ki je nastal kot direktno nadaljevanje *Odra 57*, nevladni sektor pa še vedno »osvežuje« javni sektor tudi s koprodukcijskimi projekti. Večinoma imajo takšna zaveznitva zelo omejen spekter sodelovanja, denimo javni zavod daje na voljo prostor in tehnična sredstva, veliko redkeje pa podpre koprodukcijo s finančnimi vložki (najnovejši poskus predručenja standardnih koprodukcijskih razmerij je projekt *Nova pošta* med Slovenskim mladinskim gledališčem in zavodom *Maska*).

Nevladni prostor je ob manjšanju proračunskih sredstev postal zlasti prostor prostovoljnega »avtomobinga« in »samocenzure«, nenehna boja za kontinuiteto dela in preživetje. Eksperimentalne prakse, ki so nekdaj poganjale tisto, kar bi lahko imenovali eksperiment, v osiromašenih produkcijskih razmerah čedalje bolj zapadajo v ziheraštvo in pragmatizem. Produkcije dobivajo obliko lično zapakiranih izdelkov, ki skušajo konkurirati na nekakšnem »umetniškem trgu« znotraj zelo osiromašenega postprodukcijskega stroja:

literature 14. februarja 2017. Vprašanja so bila naslednja: 1. Kakšni so materialni pogoji (prostor, računalnik, knjige, kopiranje itn.) in sredstva (tudi v primerjavi s »starejšimi«, uveljavljenimi režiserji)? 2. Ali poleg pričakovanih zadolžitev opravljate dodatno delo (zunaj predvidenega opisa dela, zadolžitev)? Kakšno? V kakšnem obsegu (v odnosu na celoto)? 3. Navedi projekte v zadnjih treh letih: koliko od njih v javnih zavodih in koliko v nevladnih organizacijah? Kakšni so proračuni v enem in drugem? 4. Kakšna so »tveganja« pri delu: npr. izpad iz mreženja, izguba kontaktov, izgorelost itn.? 5. Se ob vstopanju v institucije in pri delu s stalnim ansamblom pojavljajo kakšne težave? Kakšne so v primerjavi z delom v navladnih organizacijah (podobnosti in razlike)? 6. Kakšen status imaš (samozaposlen v kulturi), kako potekajo izplačila (zamude, primerjava višine honorarjev)? Kakšno je vaše mnenje o statusu samozaposlenega – kriteriji za pridobitev pravice itn.? 7. Občutite pri svojem delu določeno stopnjo tveganja, kolikšna je avtonomija vašega dela, kako so projekti že vnaprej omejeni, zakoličeni, kolikšna je odprtost za raziskovanje in spodrsrlaj, časovna prilagodljivost (v javnih zavodih in nevladnih organizacijah)?

Institucije vstopajo v proces z določenimi pričakovanji in predpostavko svojega občinstva, kar se mi ne zdi nujno narobe. Prej vidim neko paradoksalno samoomejevanje v radikalni odprtosti neodvisne scene, kjer so projekti često slabi v nekaterih povsem banalnih pogledih (v nasprotju s slabimi predstavami v javnih zavodih, ki so, če so slabe, večinoma strukturno slabe), ki bi se jih dalo zlahka odpraviti, če bi ne mešali [negativne] svobode, eksperimenta in obrata proti konvenciji. (Anonimni odgovor na vprašalnik Radia Študent)

Sklep

Lahko bi torej rekli, da postaja nevladna sfera v aktualnih okoliščinah s pomicanjem k čedalje bolj standardizirano-profesionalni sodobnoumetniški produkciji v čedalje večji meri nekakšen blažilec, ki s posredno ali neposredno normalizacijo slabih delovnih razmer zabrisuje dejstvo, da se (pre)velikemu številu rezervne armade kulturnih delavcev nikoli ne bo uspelo integrirati v profesionalizirano družbeno okolje. Da se skratka zabrisuje, kot poudarja Katja Praznik v besedilu *Proizvodnja rezervne armade kulturnih delavcev ali presežki kulturne politike 2005–2015* (2017), prav dejstvo – da gre za presežno delavsko prebivalstvo. Podobno bi lahko trdili tudi o večini primerov rabe terminov in spremenjenih načinov legitimacije sodobne umetnosti, ki v tej kontinuiteti čedalje bolj postajajo mehanizmi, ki na različne načine prikrivajo, da pravzaprav sodelujejo v produkciji presežkov oziroma izdelkov, po katerih ni povpraševanja. Učinki integracije nekdanje zunanje umetnostne kritike v »notranjost« samih umetniških organizacij imajo v tej navezavi več kot z dejanskimi družbenimi spremembami opraviti z vtisom, da obstaja dejansko povpraševanje za umetnostnimi produkti, ki jih nevladne organizacije producirajo, prezentirajo, zastopajo in posredujejo. Kritika tako v čedalje večji meri predvsem potrjuje in legitimira njihov obstoj, sočasno pa generira vsaj simbolno in kulturno vrednost – jamči torej vsaj za neko vrsto ekonomije.

To je mogoče sklepati tudi na podlagi dejstva, da je bila nekoč zunajinstitucionalna umetniška scena skoraj ekskluzivno mesto umetniških formalno-estetskih eksperimentov, v okviru trenutne nevladne sfere pa je mogoče opaziti določene obrate h konservativizmu. Sklepamo torej lahko, da se nevladni sektor ne umešča več kot formalno-estetska alternativa tradicionalnim etabliranim umetniškimi postopkom in institucijam, ampak se spreminja v prostor čakanja za vstop v institucije. Umetniški postopki in produkti v veliki meri opravljajo delo promocije, krpanja (ne)kontinuitete dela in investicije za prihodnost. Mlada sila naj bi imela funkcijo razkrivanja potencialnih vrednosti, ki jih trg še ni prepoznal, jih pa vseskozi išče. Ob tem gre pogosto za cenejšo delovno silo, ki jo je treba čim dlje držati v »eksperimentalni prekarosti« (Kunst, 2012: 129), mladost pa se ne sme končati. Kljub poskusom drugačne dinamike dela se ta izteče predvsem v podrejeno navezo med delom in prihodnostjo, ki ne proizvaja sprememb v načinih ustvarjanja,

temveč je predvsem »povezana z administriranjem kontekstov prihodnosti in prepoznavanjem bodočih vrednosti na umetniškem trgu« (ibid.: 129). Poteza današnje projektne logike vstopa v umetnost kot poimenovanje odprtih, procesualnih in interdisciplinarnih praks umetnosti, ki naj bi bile usmerjene v materialne procese sedanjosti, v »inherentno časovnost trajanja življenja« (ibid.: 137).

Literatura

- BARTHES, ROLAND (1995): Smrt avtorja. V *Sodobna literarna teorija*, A. Pogačnik (ur.), 19–24. Ljubljana: Krtina.
- BOBNIČ, ROBERT IN ALJA LOBNIK (2016): Kritiki, teoretiki, hišniki. *Adept. Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* 2(2): 39–45. Dostopno na: http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT_2_2016.pdf (19. maj 2018).
- BREZNIK, MAJA (2004): *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BREZNIK, MAJA (2011): *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
- BREZNIK, MAJA (2017): O krizi kritike: kritika in kritiško pisanje o likovni/vizualni umetnosti. *ŠUM#6, Umetnost-kritika*: 571–606.
- ECO, UMBERTO (1989): *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press.
- FOUCAULT, MICHEL (1995): Kaj je avtor? V *Sodobna literarna teorija*, A. Pogačnik (ur.), 25–40. Ljubljana: Krtina.
- FOUCAULT, MICHEL (2015): *Rojstvo biopolitike*. Ljubljana: Krtina.
- GRŽINIČ, MARINA (1995): Strategije virtualizacije mesta. V *Urbanarija, prvi del*, L. Stepančič (ur.), 5–9. Ljubljana: SCCA.
- HRVATIN, EMIL (1990): Zbogom eksperiment! V *20 let EG Glej*, B. Sušec Michieli, M. Pušavec, M. Crnkovič, L. Dolinšek in dr. (ur.), 14–16. Ljubljana: EG Glej.
- JESENKO, PRIMOŽ (2011): Glej, sedemdeseta. V *Glej, 40 let*, A. Perne (ur.), 28–44. Ljubljana: EG Glej.
- KESTER, GRANT (2009): Questionnaire: Kester. Questionnaire on "The Contemporary". *October* 130(jesen): 7–9. Dostopno na: <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2009.130.1.3> (30. maj 2018).
- KRANER, KAJA (2015): Art-area 263. *Radio Študent*, 25. november 2015. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/art-area-263> (3. junij 2018).
- KRANER, KAJA (2018): Kulturna politika kot tehnologija vladanja: med gospodarsko in socialno politiko. *Časopis za kritiko znanosti XLVI(272)*: 15–30.
- KUNST, BOJANA (2012): *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska.
- LOBNIK, ALJA (2017a): Glej K. G. L. (kronotopično gledališče ljubljansko). *Gledališki list gledališča Glej* 3(1): 13–22. Dostopno na: https://issuu.com/glejtheatre/docs/glej_list_let9-st1_miniaturre_www (19. maj 2018).
- LOBNIK, ALJA (2017b): Ob dvajsetletnici Mladih levov: dokumentaristično, (avto)biografsko, angažirano. *Kriterij, kritiška platforma*. Dostopno na: <http://www.kriterij.si/node/17> (19. maj 2018).
- LOBNIK, ALJA (2018): *Genealogija nevladnega sektorja. Ob 20-letnici zavoda Bunker*. Neobjavljeno besedilo.

- MÖDERNDORFER, VINKO (1990): Citat. V *20 let EG Glej*, B. Sušec Michieli, M. Pušavec, M. Crnkovič, L. Dolinšek in dr. (ur.), 13. Ljubljana: EG Glej.
- MILOHNIČ, ALDO (2005): Kultura v primežu ekonomske racionalnosti. V *KULTURA d. o. o. Materialni pogoji kulturne produkcije*, A. Milohnič, M. Breznik, M. Hrženjak in B. Bibič (avt.), 7–13. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- MILOHNIČ, ALDO (2009): *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
- O'NEILL, PAUL IN MICK WILSON (2010): *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam: Open Editions.
- PIŠKUR, BOJANA (2006): TEMP v Rogu (Začasna prisotnost). *Časopis za kritiko znanosti* 34(223): 14–16.
- PIŠKUR, BOJANA (2015): Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja. V *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, T. Soban in I. Španjol (ur.), 19–26. Ljubljana: Moderna galerija.
- POGAČAR, TJAŠA (2015): Opombe k dogajanju v umetnosti (in njeni bližini). V *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, T. Soban in I. Španjol (ur.), 67–85. Ljubljana: Moderna galerija.
- PRAZNIK, KATJA (2015): Proizvodnja rezervne armade kulturnih delavcev ali presežki kulturne politike 2005–2015. V *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, T. Soban in I. Španjol (ur.), 55–66. Ljubljana: Moderna galerija.
- PRAZNIK, KATJA (2016): *Paradoks neplačanega umetniškega dela. Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika*. Ljubljana: Sophia.
- RADOJEVIČ, LIDIJA (2013): Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture. *Maska* 28(157/158): 6–11.
- SLUKAN, NEJC (2016): Rog ni utopičen, Rog je izrazito topičen. Objavljamo odgovor uporabnika tovarne Rog na intervju z Gregorjem Tomcem v Ozadjih. *Delo*, 17. junij. Dostopno na: <http://www.delo.si/mnenja/pisma-bralcev/rog-ni-utopicen-rog-je-izrazito-topicen.html> (20. maj 2018).
- STREHOVEC, JANEZ (2003): Od umetniškega dela k umetniški storitvi. Konceptualizacija interakcij sodobne umetnosti z novo ekonomijo in medmrežnim aktivizmom. *Filozofski vestnik* XXIV(1): 183–200.
- TOPORIŠIČ, TOMAŽ (2012): Še pomnite tovariši ali festivalski spomini na prvoborke in prvoborce. V *Levopis: Zbornik ob petnajstletnici festivala Mladi levi*, I. Štaudohar in A. R. Selimović (ur.), 56–61. Ljubljana: Bunker.
- TRATNIK, POLONA (2016): *Umetnost kot intervencija*. Ljubljana: Sophia.
- URBANARIA (N. D.): *Uvod*. Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/urbanaria/toc.htm>. (29. maj 2018).
- VEVAR, ROK (2012): Kaj je res alternativa? Razmišljanja ob 15-letnici Mladih levov. V *Levopis: Zbornik ob petnajstletnici festivala Mladi levi*, I. Štaudohar in A. R. Selimović (ur.), 36–46. Ljubljana: Bunker.
- VEVAR, ROK (2014): *10 let Stare elektrarne: infrastruktura – prostori – kraji (fragmentarni eseji)*. Neobjavljeno besedilo.
- VEVAR, ROK (2016): *Posvet Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?* TSD: Kranj
- ŽEROVC, BETI (2010): *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.