

□ Kultura



ART-AREA 251

Miha Kelemina

Kaja Kraner

8. 4. 2015 - 20:00

/ Art-area

- [play](#)
- [mute](#)
-

00:00:00

00:00:00

- [2015-04-08-art-area-art-area-251.mp3](#)

Po reflektiranju *Naših herojev* in Umetnostne galerije Maribor v marčevski oddaji tudi tokrat nadaljujemo s sprehodom po »mariborski umetniški sceni«.



Kaja Kraner in Miha Kelemina sta se sprehodila po skupinski razstavi *Spomini nasilja in sanje o prihodnosti 1914–18/2014*, ki se je minuli petek odprla v mariborskem razstavišču Kibla Portal. Razstava, ki jo je pripravila kuratorica **Sanja Kojić Mladenov**, direktorica Muzeja sodobne umetnosti Vojvodine, prinaša vrsto umetniških del, ki se tako ali drugače ukvarjajo s tematiko vojne in so v pričujoči razstavi zaobjeta v obeleževanju spomina na začetek prve svetovne vojne. Avtorja recenzij sta poskušala podati refleksijo tako vsebinskega dela razstave kot refleksijo razstavišča, njegove usmeritve, načina delovanja in produkcijskih pogojev.

Začetki mariborske umetniške scene, kot jo prepoznavamo danes, segajo v drugo polovico minulega stoletja, v povojna leta, ko mesto kljub pretežno delavskemu okolju v umetnosti ni nikoli prav

veliko zaostajalo za drugimi perifernimi prestolnicami, ki jim je politika namenjala več pozornosti. Pa vendar so se kulturno-umetniške težnje, ki so prelomile s formalizmom in so nekoliko pozneje pripeljale do institucionalizacije prostorov, začele zares zgoščevati šele konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let. Nastopilo je obdobje ekonomske in politične krize, ki je pripeljalo do »uporništva«, vse vidnejše zahteve po družbenih spremembah pa so vodile do vznikanja novih teženj v kulturi in družbi.

Na generiranje umetnosti je vplivalo tudi sočasno odpiranje državnih meja, kar je imelo za posledico vedno večji vpliv popularne in potrošniške kulture tako na ravni vsakdanjega življenja kot v umetnosti. Umetniška scena, ki je poskušala slediti sočasnim uvoženim smernicam, je bila živa, raznolika in nadvse plodovita, umetniki pa so ustanavljali svoje, sicer največkrat zgoljčasne platforme – od gledališč, razstavišč, klubov do časopisja. Glasbeniki, umetniki in umetnice, kot so **Stojan Grauf, Bojana Rudl, Preporod, Mario Marzidovšek** in glasbeno-umetniški projekti kot **Abbildung Varieté**, ki v današnji oddaji služijo kot podlaga branemu besedilu, so le nekateri od akterjev plodovite mariborske umetniške scene.

Ta ni prav v ničemer zaostajala za ljubljansko, bolje promovirano in institucionalizirano sceno, njena slabost je bila le ta, da do vzpostavitve Radia MARŠ, Galerije 88 in Kluba Mladih ter občasno trienala *Ekologija in umetnost* (1980–1888) in Razstavnega salona Rotovž ni imela stalnega prostora, ki bi ga umetniki lahko institucionalizirali, kar bi jim olajšalo produkcijo, predvsem pa pripomoglo k promociji in večji prepoznavnosti.

Umetniška scena v Mariboru je zaradi tega posledično slabše dokumentirana, vrzeli v njenem pregledu pa je nekoliko uspelo zapolniti šele razstavi in raziskovalnemu projektu *MI, VI, ONI. Fragmenti alternativnih praks 80-ih v Mariboru* (UGM, 2013). Omenjena razstava je bila prva pregledna razstava alternativnih praks v Mariboru, s prvič predstavljeno dokumentacijo pa ji je uspelo povezati številne akterje, ki so krojili kulturno-umetniško podobo mesta. Tako kot Celje, ki se je v drugi polovici minulega stoletja prebudilo v izjemno bogato ustvarjalno okolje in pozneje zamrlo, je tudi Maribor po plodovitih osemdesetih v naslednjem desetletju zaspal.

Tranzit iz provincialnega industrijskega mesta k mestu z vsemi, sicer ne enakomerno, še manj pa upravičeno zastopanimi in financiranimi institucijami ter segmenti kulturno-umetniške produkcije, se je zgodil pozneje. Zadnji naj bi k temu doprinesel naziv *Evropska prestolnica kulture*, ki ga Evropska komisija kot vzpodbudo podeljuje po njenem mnenju manj razvitim evropskim mestom, da, navajam, »spreminja podobo mest iz industrijskih v kulturne in iz zgodovinskih v moderne« in s tem »ne le uveljavlja izjemno kulturno bogastvo in raznolikost Evropske unije, temveč tudi spreminja podobo mest v korist meščanov in obiskovalcev.« Še danes sicer ni povsem jasno, kaj je Maribor z laskavim naslovom pridobil, vsekakor pester nabor začasnih vsebinskih, nikakor pa ne trajnih infrastrukturnih pridobitev.

Kot rečeno, so se številne institucije – med katerimi so nekatere dejavne še danes, med drugim tudi galerija Media Nox, nekdanja Galerija 88, in Radio MARŠ – formirale v osemdesetih. Nekatera razstavišča, ki imajo danes v vajejih kulturno-umetniški primat mesta, so se jim pridružila pozneje, bodisi s preoblikovanjem in preusmeritvijo v novo dejavnost, ki zajema tudi sodobno umetnost, bodisi z vznikom iz dejanske potrebe, ki je bila prepoznana na lokalni ali državni ravni in kdaj podprta celo z zasebnim vložkom.

Glede na »vstopne točke« je mariborsko umetniško sceno moč v grobem razdeliti na tri struje: predstavljanje lepe in formalistične umetnosti; megalomanske mednarodne projekte in razstave; ter »neodvisno« sceno, ki jo s svojimi razstavišči ustvarjajo mladinske iniciative, ki pa zaradi pomanjkanja finančnih virov ponikajo skoraj tako hitro kot vznikajo. Danes bomo na mariborsko umetniško sceno vstopili skozi drugo vstopno točko, in sicer s stališča mednarodnih projektov, ki jih v svojem razstavišču Kibla Portal prireja KID Kibla.

V Kibla Portalu je od minulega petka na ogled razstavni projekt *Spomin nasilja in sanje o prihodnosti 1914–18/2014* kuratorke Sanje Kojić Mladenov. Razstava je še ena v vrsti velikih

raziskovalnih projektov, ki jim je uspelo zapolniti orjaški razstavni prostor, kjer so tudi največja umetniška dela videti kot miniature. Razstava *Spomin nasilja in sanje o prihodnosti* je večplastna, eseu kuratorke pa uspe povezati in »opravičiti« umetniška dela, ki so bila ustvarjena v različnih kontekstih in okoljih, bila bodisi že obstoječa bodisi naročena prav za pričujočo razstavo. Dela tematizirajo obdobje zadnjih sto let evropske zgodovine, kuratorka pa jih je poskušala pripeljati pod okrilje komemoracije začetka prve svetovne vojne. Kljub temu da na prvi pogled ne bodejo v oči kot posplošena ilustracija ideje, je avtorica razstave v nekaterih segmentih morda za odtenek spremenila njihov izvorni kontekst, da bi jih s prožnostjo koncepta pripeljala pod isto streho.

O tej prožnosti priča tudi navedek, da projekt združuje dela umetnikov, ki »za svoje izhodišče jemljejo zadnjih sto let evropske zgodovine, a se hkrati odklanjajo od »preživetih debat« o nacionalizmu, imperializmu in vprašanju krivde. V njihovih raziskovalnih procesih se prepletajo različne dimenzije, pristopi in vprašanja, preteklost in sedanjost, odnosi med središčem in periferijami, vidiki mobilnosti/potovanja, migracije in izgnanstvo ter novi standardi komunikacije sodobnih lokalnih, regijskih in evropskih razsežnosti.« Razstava je v lovljenju vsega naštetega razdeljena na več tematskih sklopov in podsklopov, ki jih je iz spremnega besedila sicer težko izluščiti, se pa med seboj mešajo, dopolnjujejo in ponekod tudi spodbijajo.

Za branje razstave je možnih več vstopov, v osnovi pa jo lahko arheološko razčlenimo na štiri segmente, ki so: mitologizacija samega dejanja in konstrukcija mitov; spomini ter odnosi, ki zaznamujejo kolektivno in posamezno v obdobjih velikih družbenih sprememb; vključevanje zgodovinskih artefaktov; ter zadnji, projekcija družbene plastičnosti, tako imenovanega vseobsegajočega umetniškega dela, tj. oblikovanja življenja znotraj umetniških eksperimentalnih praks.



Težnji po ustvarjanju umetnosti onkraj nacionalnih okvirjev služi simbolna navezava na avantgardistično časopisje kot nekakšen »primer dobre prakse« z začetka minulega stoletja, ki je vznikalo iz gole želje po ustvarjanju, zanemarjalo in včasih celo odklanjalo pa je nacionalne ozkomiselne družbene okvirje. To preseganje in na drugi strani neobremenjenost sta na razstavi ponujeni kot opcija za premostitev »nacionalnega«, ki še vedno bremeni marsikaterega umetnika, ki ne more ali noče preseči zamer iz preteklosti. Zdi se, da je prva svetovna vojna časovno enostavno preveč oddaljena in postaja skorajda abstraktna, in čeprav spremni esej to na nek način izključuje, je manifestacija čustev v predstavljenih umetniških delih slej ko prej breme drugih, časovno ne tako oddaljenih vojn.

Če so bile balkanske vojne v svetu umetnosti nekaj časa najbolj donosen izvozni umetniški produkt, umetniki danes k problematiziranju tega turbulentnega časa pristopajo čedalje bolj sproščeno. Posamičnim predstavljenim avtorjem in avtoricam k obravnavi izbrane teme uspeva ubirati prefinjene pristope, spet drugi, kljub temu da naj bi se njihova dela ukvarjala z reinterpetacijo vsebine in podobe, izzvenijo zgolj kot ilustracija ali kvečjemu kot apropiacija podobe, ki je manipulirana, iztrgana iz svojega prvotnega konteksta in brez kritične analize vržena v nov kontekst.

Kot pritiče razstavi, ki obravnava kolektivni in posameznikov odnos do vojne, je v ospredju obravnave univerzalizacija umora – katerega koli umora, umora onstran nacionalnih in družbenih spon in še zdaleč ne zgolj umora v prvi svetovni vojni. Z dejanjem nasilno in nenadno prekinjenega obstoja nekega subjekta se razstava dotika brisanja posameznikove ali kolektivne identitete ter brisanja sledi njegovega udejstvovanja. Ob razmišljanju o posledicah tega brisanja se velja nasloniti

na misel Gérarda Wajcmana, ki se v svojem razmišljanju o minulem stoletju sprašuje, kaj je njegova ključna stvaritev. Njegova trditev je: *nič*. Ustvarjanje nič v času vojne se ne manifestira zgolj na "arhitekturni" ravni, temveč se ruši tudi sam "človek", njegova identiteta in bit. Pojav "brisanja" je v zgodovini človeštva sicer vseprisoten, a za razliko od *damnatio memoriae*, ki je v antiki pomenil brisanje sledi o posameznikovem ali civilizacijskem obstoju, v dvajsetem stoletju z logiko industrijskega iztrebljanja ne gre več le za uničenje dokazov o obstoju, temveč tudi za uničenje dokazov o uničenju.

Kot protiutež uničevanju eksistence, degradaciji znanja in kulturnega udejstvovanja, do katerega pride v času vojne, avtorica razstave ponudi kolektivno umetniško prakso, vzajemnost in sodelovanje. Migracije, ki so posledica vojne, v obravnavanem primeru prve svetovne vojne, vzporeja s sodobnimi migracijami, ki se dogajajo znotraj umetniškega delovanja, bodisi zaradi iskanja boljših produkcijskih pogojev bodisi zaradi osebnih odločitev. Nezmožnost preživetja zaradi slabih pogojev dela umetnike prisili, da kot preživetveno strategijo uberejo migracijo, slabi pogoji pa v tem primeru niso nič drugega kot nasilne družbeno-politične okoliščine. Sodobne migracije pa po drugi strani pomenijo tudi sanje o boljši prihodnosti iz naslova projekta, z naslavljanjem sanj pa se zaokroži in sklene tudi koncept.

Naboru umetnikov, kjer prednjačijo predvsem tisti, ki so razpeti med več državami in delujejo na območju nekdanje Jugoslavije in katere druge zahodnoevropske države, se v koprodukciji s KID Kiblo pridružujejo še trije slovenski umetniki, **DK**, **Boris Beja** in **Nataša Berk**.

Odprto ostaja vprašanje – in v tem se lahko navežemo na kateri koli soroden projekt – ali nemara s poudarjanjem, da ne poudarjamo »nacionalnega«, ne dosežemo ravno nasprotnega. V tem občutljivem segmentu se je s svojo komemoracijo prve svetovne vojne uštela tudi Evropa. Za obeležitev spomina je pozabila na preseganje nacionalnosti in države pozvala, da se vsaka na svoji strani poklonijo padlim, kar ima ravno nasproten učinek, saj bi se za ustroj, ki stremi k še tesnejšemu povezovanju, spodobilo, da bi padle počastil ne glede na nacionalnost. Evropska komisija je sicer obeležitvi spomina na začetek prve svetovne vojne namenila milijone evrov, posamične države pa pozvala, da obletnico obeležijo tudi po svojih zmožnostih. Najbolje se je očitno pripravila Velika Britanija, ki je kulturno-umetniškim projektom in proslavam že v zagonu namenila 58 milijonov evrov, najslabše pa se je izkazala Nemčija, kjer – z izjemo raziskovalnega projekta Bavarske državne knjižnice – še mesec dni pred obletnico niso imeli izdelanega nobenega načrta.

Miha Kelemina



Nemci so priznali, da sicer razumejo diktat Evropske unije, da mora stoletnica potekati v znamenju mednarodnega povezovanja, ampak je spomin na prvo svetovno vojno pri njih enostavno

drugotnega pomena. Prva svetovna vojna namreč ni bila zaznamovana s takšnimi zločini kot druga, med ljudmi pa ne razdvaja, veliko Evropejcev namreč ne ve natanko, kje in zakaj je izbruhnila. Morda je prišla stota obletnica zgolj v napačnem času, v času krize, ko se v Evropskem parlamentu pojavlja vse več frakcij, ko se ta vmešava na vojne fronte zunaj svojega teritorialnega ozemlja, predvsem pa se dvomi v njegov ideološki ustroj, ki naj bi izenačeval vse narode. A dokler taisti ideološki aparat, ki probleme – oziroma kot pravijo v Evropski komisiji, v Evropi ni problemov, so zgolj izzivi – rešuje z razpisno dokumentacijo, verjetno ostaja upanje.

Kontekst razstave Spomini nasilja in sanje o prihodnosti 1914-18/2014 lahko mislimo kot paradigmatični primer produkcije sodobne umetnosti iz več razlogov. Po eni strani je mogoče na podlagi tega konkretnega primera pritrčiti tezi **Borisa Groysa**, da od 90-ih let tradicionalno suvereno individualno avtorstvo vse bolj zamenjuje nek drug režim avtorstva. Namreč tako imenovano multiplo, celo kolektivno avtorstvo umetnika, kuratorja, galerista, producenta in institucije, ki priskrbi financiranje posameznega - ne več umetniškega - temveč razstavnega projekta. Avtorstvo umetnika tukaj skratka nastopa kot sekundarno. Posamezne razstavne celote zato zelo očitno ni več smiselno analizirati zgolj kot seštevke, praviloma po tematskem ključu združenih individualnih del, temveč kot kompleksno celoto, v katero je vključenih več deležnikov različnih interesov.

Kot v številnih drugih primerih se tudi pričujoča razstava prične pri pobudi financerja. V tem konkretnem primeru: Francoskega inštituta v Srbiji ter Goethejevega inštituta iz Beograda. Izvorna ideja je jasna: obeležitev stote obletnice prve svetovne vojne. Kljub očitni prisotni predpostavki, da umetnost lahko predstavlja ustrezno orodje zgodovinjstva in obeleževanja, je izvorno idejo neizbežno potrebno še nekoliko tematsko razpreti. Sam koncept obeležitve je v končni fazi nekoliko bolj po meri bolj tradicionalnim umetniškimi pristopom iz preteklosti. Ti pa hkrati nevarno vlečejo v smer *eksplicitne* funkcionalizacije umetnosti, ki financerju pač ne pritiče. Prakso zgodovinjstva in/ali obeleževanja je zato treba preformulirati v bolj sodobne termine tipa "umetniških mikro raziskav". Vzporedno se tudi fokus preusmeri na bolj individualno-osebne ravni preteklosti. Konceptualizacija same izvorne ideje projekta pa formulira v kaj podobnega: "posvečen spominom turbulentnih in nasilnih družbeno-političnih okoliščin, osebnim travmam ter migracijam in sanjam znotraj sodobnega in umetniškega konteksta."

Vendar: prevajanje osnovnih želja institucije - financerja v sodobni umetnosti bolj primerne termine in pristope, je pravzaprav že stvar producenta, ki ga ta kontaktira. V tem konkretnem primeru: Muzeja za sodobno umetnost iz Vojvodine. Akterji slednjega na podlagi lastnih socialnih mrež in projektno-specifične raziskave določenega izseka globalne umetniške scene kontaktirajo umetnike. Praviloma te, za katere vedo, da bodo s fokusom projekta kompatibilni. Skratka te, ki v dosedanjih praksah že obdelujejo teme iz nedavne zgodovine določenega področja. Izbrani umetniki tako prično s svojimi projektno-specifičnimi "umetniškimi raziskovalnimi procesi". In ko so posamezne komponente projekta zaključene, kurator nabrano praviloma selekcionira v tematske podsklope ter jih bolj ali manj smiselno in večje razporedi po razstavnem prostoru producenta, ki ga za čas trajanja projekta ali pač redno zaposluje.

Zavoljo tematskega okvirja pričujoče razstave je smiselno kakšno reči še o relaciji sodobne umetnosti in zgodovinjstva. To pa nadaljevati z rekonstrukcijo konteksta fenomena popularizacije sodobno-umetniškega (kvazi)etnografskega mapiranja na območju nekdanje Jugoslavije. Ter se preko tematizacije razstavnega medija znova vrniti na konkretni razstavniki kontekst in razstavo samo.

Svetla Kazalarska izpostavlja paradoks, da znana teza o koncu umetnosti in preko nje tudi zgodovine umetnosti **Arthurja Danta** iz 90-ih let časovno sovпада z vrhuncem evforije zgodovinjstva in narativizacije umetnosti "druge Evrope", ki se vleče od leta 1989. Čemu toliko fascinacije nad zgodovinjstvom znotraj same umetniške produkcije, ki jo Danto vzporedno z omenjeno tezo poimenuje za postzgodovinsko? Danto pri tezi seveda izhaja iz razširjenosti prostega preigravanja modernističnih umetniških idiomov polne postmodernistične produkcije 80-ih.

Vendar: slednja bi pravzaprav naj bila zgolj stranski učinek procesa, ki bi se naj že udejanjil. Pri legitimaciji domnevnega konca umetnosti tako poseže nekoliko dlje v njeno zgodovino. Očiten konec je tako mogoče razbrati iz dejstva, da se aktualna produkcija ne vklaplja v projekcijo, ki so jo priskrbele ravno umetnostno-zgodovinske refleksije. Konec umetnosti in zgodovine umetnosti pomeni skratka konec zgodovinskega narativa, po katerem si eden za drugim - bojda progresivno - sledijo umetniški stili in -izmi.

V gradnji svoje teorije o koncu umetnosti Danto sicer izvede zanimiv hibrid stilsko-formalne analize nedavne umetnosti ter neizbežno precej redukcioniistično konceptualizacijo vzpostavitve moderne umetnosti in njenega zgodovinskega pregleda. Ker zadeva nekako ne stoji sama zase in ker je Danto – če zanemarimo občasno spogledovanje s sociologijo - pač filozof, naštetu podkrepi s Heglovo konceptualizacijo konca zgodovine. Tudi v tem primeru gre seveda za ključno metodološko vodilo sodobne filozofije in teorije umetnosti. Namreč: prevajanje in aplikacija filozofije na konkreten primer umetnosti - z več ali manj čuta za zvestobo in kompleksnost.

V zgodovini umetnosti bi namreč naj – čemur ni moč oporekati - modernizem igral prav posebno vlogo. Zraven profanacijskih teženj do tradicije bi zanj naj bila posebej značilna obsesija s samodefiniranjem. Slednji ključni pomen pripisuje tudi Danto. Zgodba je precej znana in ravno zato že nekoliko postana: umetnost bi naj z **Duchampovim** ready-madom - kateremu sledi popartistična popularizacija slaba štiri desetletja kasneje, tej pa vsesplošno postmodernistično citiranje v 80-ih - očitno dosegla lastno samozavedanje.

“Od srede šestdesetih let naprej skozi sedemdeseta je eno gibanje sledilo drugemu s takšno hitrostjo, da “se je zdelo, kot da je bila zgodovina umetnosti ogrlica, na kateri so bile nanizane novosti.” V takšnih okoliščinah se Danto prične spraševati o notranji nujnosti, ki žene umetnost naprej.” Iz omenjenega je načeloma povsem legitimno povleči sklep o samozavedanju in koncu umetnosti, lahko pa “notranjo nujnost, ki žene umetnost naprej”, seveda mislimo tudi drugače.

Ker pa so večinske analize umetnosti, ki eksplicitno ali implicitno izhajajo iz umetnostno-zgodovinskih epistemoloških in metodoloških okvirjev, v najboljšem primeru zgolj minimalno okužene z recimo socialno zgodovino umetnosti, je to sila redko. Izhajajoč iz analiz takšnega tipa, bi polje umetniške produkcije skratka naj funkcioniralo po relativno avtonomni logiki. Spemembe pa bi naj bilo mogoče zgolj kontekstualizirati s širšim družbeno-političnim dogajanjem ter rekonstrukcijo relacij moči. Stvar se v največ primerih - podobno kot pri pričujočem kuratorskem pristopu in umetniških delih - zaustavi pri sopostavljanju političnih dogodkov in umetniških del.

Produkcijske okoliščine ostajajo dobesedno zgolj to – okoliščine. Ne pa tudi točno določena vsiljena operacionalna logika, ki se neizbežno vsaj deloma lomi na projiciranih, a zato nič manj učinkujočih mejah polja umetniške produkcije. Analiza skratka ne uspe rekonstruirati produkcijskih okoliščin – to je kapitalističnih produkcijskih okoliščin -, ki so vzpostavitvi koncepcije in fenomena avtonomne sfere umetnosti ter moderne umetnosti vobče pravzaprav imanentne.

Ozkoglednost večinskih kvaziteoretskih refleksij se - ko opazujemo “globlje” plasti polja umetniške produkcije in analiziramo legitimacije njegovih akterjev - samo še stopnjuje. Sodobni kuratorji – rečeno z **Beti Žerovc**: “hkratni poznavalci umetnosti in poznavalci sveta” - to logiko v svojih obrazstavnih tekstualnih nebulozah praviloma zgolj reproducirajo. Da v tej navezavi o kvaziteoretskih inputih sodobnih umetnikov niti ne govorimo. Ker pa vendarle govorimo o povsem konkretnem razstavnem primeru, naj tem mestu izpostavimo njihov zgledni primerek. Recimo samoopis na razstavi predstavljenega, s strani slovenskega umetnika in – bojda tudi kritika umetnosti - Borisa Beje.

Če se iz neke kvaziglobalne perspektive znova osredotočimo predvsem na evropski kontekst po letu 1989: Domnevno postzgodovinski in/ali postsocialistični narativi umetnosti se praviloma razlikujejo glede na to, na kateri strani bivše železne zavese se udejanjajo. Na eni se tako odvija predvsem brskanje po sorodnostih in paralelah umetniškega razvoja “dveh Evrop”. Preko tega pa vključevanje nekdanj marginaliziranega v hegemoni zahodnoumetniški narativ.

Na drugi pa raznoliki legitimacijski napor, ki kritizirajo in dekonstruirajo produkcijske in epistemološke pogoje prvega. Ta drugi pristop tako cilja v smer "horizontalne, komparativne, dinamične paradigme kritične umetnostno-zgodovinske analize". V luči transnacionalnega konteksta preučuje lokalne kanone in vrednostne sisteme, predvsem pa se trudi, da jih ozemlje s vpenjanjem na širši politični kontekst. Lahko bi govorili kar o dveh umetnostno-zgodovinskih paradigmah. Ali - s terminologijo **Miška Šuvakoviča** – narativih dveh umetniških lig; "visoke internacionalne prve ter visoke internacionalne druge lige". Pri tem je najverjetneje jasno, v kateri okvir je mogoče umestiti Danta.

Odvod v nedavne sodobnoumetniške trende ter – v dobesednem in prenesenem pomenu – preminule teorije in teoretike umetnosti ima smisel tudi onstran zapolnjevanja konkretnega odmerjenega medijskega prostora. Preko dogajanja na trgu in dogajanja na področju teorije umetnosti je namreč mogoče kakšno reči še o aktualni kuratorski in umetniški produkciji, pri tem pa se poskušati izogniti njihovim lastnim vulgarizacijam praktično vsega, česar se lotijo.

Omenjani preminuli teoretik umetnosti seveda v svoji relativno ozkogledi analizi, na podlagi katere tudi postavi tezo o aktualnosti kot obdobju postzgodovinske umetnosti, zelo očitno ne premisli širšega produkcijskega konteksta. Skratka politično-ekonomskega konteksta, ki s strani različnih kanalov vnaša preferenčne smernice sodobno-umetniške produkcije. In če fokus na zgodovine polno postzgodovinsko umetnost - kot lahko nedvomno opredelimo tudi to na pričujoči razstavi - še nekoliko približamo na bivši jugoslovanski prostor, lahko kakšno rečemo še preko pojma soros realizem.

Soros realizem v besedilu Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste leta 2002 uvede Miško Šuvaković. Nanaša se na tip postsocialistične umetniške produkcije, ki se je na območju bivše Jugoslavije vzpostavila preko Sorosovih centrov za sodobno umetnost, financiranih s strani nesebične podpore ameriškega poslovneža madžarskega porekla, **Georga Sorosa**. Sorosovi centri - na kratko: SCCA - se na območju bivše Jugoslavije razširijo v zgodnjih 90-ih pod pretenzijo doprinosa k tranzicijskim, demokratizacijskim procesom na "bivšem Vzhodu".

Četudi je Šuvakovićev tekst primarno osredotočen na analizo treh tipov festivalskih razstavnih prireditev, ki so strukturno homologne s političnimi okoliščinami, iz katerih so izrasle, je njegova poanta vendarle očitna. Sorodnost termina soros realizem s socialističnim realizmom – umetniškim pojavom, glede katerega se praviloma vsi enoglasno strinjajo, da bolj kot kvaziavtonomno umetnost označuje socialistično propagando - seveda ni naključna. Spremenjene produkcijske in politične okoliščine namreč s seboj prinašajo tudi nekoliko spremenjene taktike "napada" na domnevno avtonomijo umetnosti. Neposredno in očitne politične pritiske, ki se sicer v jugoslovanskem kontekstu vendarle manifestirajo preko tako imenovanega sistema represivne tolerance, - tako Šuvaković - zamenja "cenzura preko financiranja, ne pa prepovedovanja".

Šuvaković, ki sicer namesto o postzgodovini raje govori o ponoreli zgodovini, postavi celo tezo o pomembnih spremembah samega "tkiva umetnosti". V tej navezavi izpostavi kontekst fragmentacije galerijskega paramedijskega neokonceptualizma znotraj ZDA od 60-ih, ki se odvija vzporedno s fragmentacijo nekdanjega kulturnega središča v smer multikulture družbe. Gre skratka za umik fokusa od elitnega avtonomnega neokonceptualizma in neoekspresionizma k registraciji manjših in marginaliziranih kultur. V konkretnem primeru ZDA predvsem Mehičanov, Pakistancev in Portoričanov.

Če se znova vrnemo na kontekst, ki nas zanima. V vzhodnoevropskem območju so omenjeni Soros centri spodbujali, oziroma financirali dokumentiranje lokalne umetniške scene, predvsem pa spodbujali tako imenovano "transnacionalno emancipirano lokalno umetnost na internacionalni sceni". Stranski učinek omenjenega je seveda pojav specifične umetniške produkcije, ki je po eni strani "vsebinsko-referenčno" lokalno obeležena, formalno-stilsko in poetično-izrazno pa povsem generična. Vzpostavi se skratka "dobitna" sodobnoumetniška formula, ki je všečna vsem zainteresiranim stranem, sploh pa uživa teoretsko in finančno podporo.

“Soros realizem /.../ je mehko in subtilno uniformiranje ter normiranje postmodernega pluralizma in multikulturalizma kot kriterija posvečenega političnega liberalizma, ki bi naj realiziral evropsko državo na prehodu v novi vek. Konkretna korist tovrstnega pristopa je premik od omejene (povsem elitne) emancipacije, ki jo nosi visoka umetnost in alternativa, na obče družbeno emancipacijo v okvirih dane lokalne kulture. Na primer, teorije poststrukturalizma in vrednote liberalizma /.../ zdaj “skozi” umetnost postajajo diskurz, okus in vrednote “normalne” kulture nastajajočega srednjega razreda intelektualnega sloja meščanov in njihovega javnega mnenja (doxe). Z drugimi besedami: umetnost mladih, marginalnih in tistih v tranziciji dobiva “svoj” premični rezervat obljubljenih možnosti preživetja in realizacije.”

“Umetniške raziskave” tovrstnega tipa sicer predstavljajo fenomen bolj ali manj svobodnega prisvajanja etnografskih, socioloških, antropoloških metodologij ter se popularizirajo vzporedno s “kulturnim obratom” znotraj sodobne umetnosti od druge polovice 80-ih. Za razliko od teh analogni kuratorski pristopi bazirajo na predpostavki sodobne umetnosti kot ustreznega analitičnega orodja. Ta bi naj preko fiksacije na marginalizirane glasove – zraven vesplošnim družbeno-emancipacijskim misijam - služil tudi dekonstrukciji in/ali zamenjavi domnevno preživetih hegemonih pristopov zgodovinopisja. Ali pač normalizaciji procesa njegove pavperizacije.

Svetla Kazalanska je v tej navezavi jasna: *“Reprezentacijske strategije sodobnih umetnikov so za razliko od eksplicitnih reprezentacij zgodovinarjev javnih modernih muzejev veliko bolj ambivalentne in obskurne. Samo umetniško delo namreč predstavlja zgolj prvo reprezentativno raven. Kuratorski projekt temu doda sekundarni reprezentacijski okvir in točno na tem mestu se manifestira njegova moč kreiranja in kontroliranja razstavnega narativa in konteksta. Tretja figura – zbirateljska institucija ali muzej na splošno – doda še dodatno raven kompleksnosti analize politike spomina ter reprezentacijske ravni razstavnih praks moderne in sodobne umetnosti /.../.”*

Po dolgem ovinku ter postopnem približevanju nazaj na partikularne produkcijske okoliščine je na razstavo Spomini nasilja in sanje o prihodnosti 1914-18/2014 smiselno vsaj v neki meri pogledati še skozi okvir institucionalno-producentske baze. Kot že rečeno, gre za razstavo, financirano s strani Francoskega inštituta v Srbiji ter Goethejevega inštituta iz Beograda, producirano s strani Muzeja za sodobno umetnost iz Vojvodine ter koproducirano s strani kulturno-izobraževalnega društva Kibla. Če je moč sklepati iz prevladujoče prakse razpisno-programskega financiranja, ki se je poslužujejo “neodvisni” ali pač “privatni” kulturno-institucionalni sektor, kot je tudi Kibla, koproducentstvo – nekoliko zreducirano rečeno - tukaj označuje vsebinski in/ali finančni input.

Ta se odvija bodisi v okvirih bolj ali manj skupnega dela na razpisni dokumentaciji za projekt bodisi pač naknadno, ko je projekt že zaključen. Kakorkoli že: v zameno za koproducentški input poljubne vrste je ta deležen deljenja projekta s strani producenta. Če gre za sodelovanje nekoliko tesnejšega tipa, celo delno modifikacijo izvornega projekta, recimo prirojitev po meri koproducenta, ko se razstavni projekt seli iz izvorne lokacije v drugega. Konkretizirano skozi ta konkretni primer: tri umetnike iz izvorne konstelacije projekta Spomini nasilja in sanje o prihodnosti 1914-18/2014 so nadomestili lokalni umetniki, ki jih Kibla tudi sicer znatno podpira.

Kulturno izobraževalno društvo Kibla, ki je do nedavnega v formatu obsežnejših razstavnih projektov pokrivala predvsem produkcijo na prepletu umetnosti, znanosti in tehnologije, je slednje v zadnjem času dopolnila še z mednarodnimi razstavami nekoliko drugačnega tematskega fokusa. Eden prvih takšnih primerkov je nedvomno ravno tako koproducentški razstavni projekt Nikoli več ne bom govorila o vojni iz leta 2012. Zelo podobno kot v pričujočem primeru je šlo za skupinsko razstavo umetnikov iz Bosne in Hercegovine, Srbije, Hrvaške in Rusije, osredotočene na “kritično družbeno analizo ter pričevanja nasilja in travm v povezavi z nedavnimi vojnami v deželah bivše Jugoslavije”.

Tudi drugi razstavni projekt Kible, ki ga je mogoče umestiti v ta okvir – mednarodna skupinska razstava Mundus Vadit Retro iz leta 2014 -, bi naj “odpirala, remapirala in rekontekstualizirala spomin ter zgodovino, na kateri utemeljujemo sedanost in prihodnost.”

Tehnike v omenjenih razstavah, predstavljenih sodobnoumetniških zgodovinskih raziskav in mapiranj, so si sicer sila podobne. Gibljejo se od zbiranja osebnih zgodb lokalcev, tematizacije morebitnih lokalnih zgodovinskih posebnosti, ki jih je moč izbrskati iz kakšnega arhiva ter povezati z osebno fascinacijo umetnika in/ali kuratorja, performativnimi pristopi vživljanja sodobnih umetnikov v izpričana travmatična doživetja in podobno. Ker gre vendarle tudi v sodobni umetnosti za primarnost vizualnega, se umetniki pri svojih zgodovinskih raziskavah zelo pogosto poslužujejo tudi ikoničnih podob in dogodkov. Recimo: kar slaba tretjina projektov znotraj izvorne verzije razstave Spomin nasilja in sanje prihodnosti izhaja iz referenčne osnove atentata na prestolonaslednika Franza Ferdinanda.

Leta 1996 kot skupni projekt Narodnega doma in Zavoda za odprto družbo Slovenije - skratka z znatno pomočjo prej omenjenega Geoga Sorosa – ustanovljena Kibla, je sicer zgledni primer neodvisnega ali privatnega kulturnega sektorja. Po dveh letih od konstitucije v pravni subjekt je tako prejela odločbo s strani Ministrstva za kulturo za Društvo v javnem interesu na področju kulture. V vmesnem času pa se je dobro priučila sodobnih menedžersko-upravljalnih tehnik, ki se jih sicer v zadnjem času poskuša na javne kulturne zavode aplicirati tudi skozi liberalne kulturno-politične direktive. Z zavidljivo mrežo mednarodnih partnerjev Kibla tako producira ali koproducira kvalitetno mednarodno umetniško produkcijo, otvoritve njenih razstav in festivalskih dogodkov pa so vedno pospremljene z dobro obiskanimi zabavami dolgo v noč. Ob vsem tem pa zgleden primerek fleksibilne sodobne umetniške institucije – za razliko od osrednjega mariborskega javnega kulturnega zavoda – odlikuje celo stalna podpora številnim lokalnim umetnikom mlajše in srednje generacije.

Kaja Kraner