



# CULTURE, A PRIVATE NONPROFIT ORGANIZATION

## EDITORIAL

- 7 **Nina Kozinc:** The Hegemony of Economics

## CULTURE, A PRIVATE NONPROFIT ORGANIZATION

- 15 **Kaja Kraner:** Cultural Policy as a Technology of Power: Between Economic and Social Policy
- 31 **Gerald Raunig:** Creative Industries as Mass Deception
- 42 **Kaja Kraner and Alja Lobnik:** The Ambivalent Role of Contemporary Art and the NGO Sector
- 62 **Blaž Lukan:** Alternative Culture as a Parallel Culture
- 68 **Barbara Borčič:** Where Art and Theory Meet: A Comparative Perspective
- 94 **Martin Beroš and Karolina Hrga:** The Administration of Class Struggle. An Interview with Lidija Krienzer Radojević
- 104 **Katja Praznik:** Pay the Artists: Tactics for Struggle in Precarious Times
- 115 **The Institute for Precarious Consciousness:** We Are All Very Anxious. Seven Theses on Anxiety, Why It Is Effectively Preventing Militancy, and One Possible Strategy for Overcoming It
- 126 **Rok Vevar:** The Story of Intercultural Cooperation in the Field of Performing Arts in the Republics of Former Yugoslavia
- 134 **Lidija Krienzer Radojević:** Love and the State: The State vs. Contemporary Dance
- 140 **Nika Arhar and Nika Leskošek:** What Is Today's Alternative Culture?

## ARTICLES

- 155 **Urban Suša:** A Historical Perspective on the Evolution of the Concept of Sovereignty in Political Theory
- 178 **Svit Komel:** Mohammed and the Mountain. The Bumps, Confined Spaces and Obstacles of Post-factual Cognition

## REVIEWS

- 199 **Aldo Milohnić:** A Tailored Body of Theatre and Performance
- 205 **Tatjana Greif:** Captured Transience
- 211 **Adin Crnkčić:** Through the Eyes of the Privileged?

- 216 **Subscription**

# ZASEBNI ZAVOD: KULTURA

## UVODNIK

- 7 **Nina Kozinc:** Hegemonija ekonomike

## ZASEBNI ZAVOD: KULTURA

- 15 **Kaja Kraner:** Kulturna politika kot tehnologija vladanja: med gospodarsko in socialno politiko
- 31 **Gerald Raunig:** Kreativne industrije kot množična prevara
- 42 **Kaja Kraner in Alja Lobnik:** Ambivalentna vloga sodobne umetnosti in nevladne sfere
- 62 **Blaž Lukan:** Alternativa kot paralela
- 68 **Barbara Borčič:** Kjer se srečata umetniška in teoretska praksa. Primerjalni pogled
- 94 **Martin Beroš in Karolina Hrga:** Administracija razrednega boja. Intervju z Lidijo Krienzer Radojevič
- 104 **Katja Praznik:** Plačajte umetnike: taktike boja v prekarnih časih
- 115 **Inštitut za prekarno zavest:** Mi vsi smo zelo tesnobni. Sedem tez o tesnobi, o tem, zakaj učinkovito preprečuje militantnost, in o morebitni strategiji za njeno premagovanje
- 126 **Rok Vevar:** Zgodba o medkulturnem sodelovanju na področju scenskih umetnosti v republikah nekdanje SFRJ
- 134 **Lidija Krienzer Radojevič:** Ljubezen in država: Država vs. sodobni ples
- 140 **Nika Arhar in Nika Leskošek:** Alternativa danes?

## ČLANKI

- 155 **Urban Suša:** Suverenost v politični teoriji: historični pogled na evolucijo koncepta
- 178 **Svit Komel:** Mohamed in gora. Izbokline, zaprti prostori in ovire postfaktičnega spoznanja

## RECENZIJE

- 199 **Aldo Milohnić:** Ukrojeno telo gledališča in performansa
- 205 **Tatjana Greif:** Ujeta minljivost
- 211 **Adin Crnković:** Skozi oči privilegiranih?
- 216 **Naročanje**



# UVODNIK





# Hegemonija ekonomike

*»Celo v časih največje temnine imamo pravico pričakovati nekaj razsvetlitve, ki se bo prej kot v teorijah in konceptih pojavila iz negotove, utripajoče in pogosto šibke luči, ki jo bodo v domala vseh okoliščinah v svojih življenjih in delih prižgali določeni moški in ženske in bo osvetlila čas, ki jim je bil dan na zemlji.«*

Hannah Arendt (1968)

*»Save money eat the poors!«*

Transparent Occupy London

Pričujoča številka je v pretežni meri usmerjena v kritiko produkcijskih razmer za delo in delovanje na področju kulture in umetnosti. Osredinja se zlasti na »neodvisni« nevladni sektor, ki je danes strukturno trdno vpet v tržno paradigmo prevladujoče neoliberalne realnosti. Razmere na tem področju so pri nas rezultat sistematičnih prizadevanj, da se kultura in umetnostna produkcija postopoma in v čim večji meri odtrgata od nedrij državnih subvencij in prepustita samodejnim tržnim mehanizmom in s tem kot kateri koli drug proizvod postaneta predmet tako nekritično povzdigovanega »zapeljevanja«, tj. izbire na potrošniškem trgu. Ta proces traja slabih dvajset let, bil je postopen, a neverjetno trdovratno vztrajen in tisto, kar se je zdelo še na prelomu tisočletja nepojmljivo, je danes normalizirano. Tako se lahko tovrstna naravnost danes dopolni in zlahka dvigne orkestracijo v *crescendo*, ko si – ob sočasnem izginjanju (strokovne) umetnostne kritike katerega koli področja iz osrednjih

medijev in epidemije vsakršnih mnenj – ljudski glas na družabnih omrežjih prisvoji vlogo ocenjevalca sodobnih umetnosti in v skrajni instanci zahteva ukinitve javnih subvencij, kar se je v vsej vulgarnosti pokazalo ob napadih na letošnji nagrajenki Prešernovega sklada, Simono Semenič in Majo Smrekar.

To je seveda samo simptom opustošenja veliko širših družbenih razsežnosti, na pogorišču katere se je, po Bourdieuju in Wacquantu (2001: 1–5), razširila nova planetarna *vulgata*, v kateri je »zastarele« pojme kapitalizem, razred, izkoriščanje, dominacija in neenakost zamenjal globalistični novorek, ki trg v nasprotju s togostjo države povezuje s svobodo, odprtostjo, fleksibilnostjo, dinamičnostjo, prihodnostjo, konkurenčnostjo, individualnostjo, rastjo, demokracijo. Nova vulgata po drugi strani oblikuje percepcijo stvarnosti in s tem človeka ter njegovega položaja v njej. S tega vidika je postala kultura komercialno blago, celoten sektor pa se vse pogosteje obravnava kot vnaprej nasedla naložba v državno firmo. Prekarnost, ki je bila sicer od nekdaj značilnost umetniških karier, se je razširila na večino drugih poklicev in postaja norma, ki se je neopazno zasejala na vsako ped človekovega življenja: osebno, intimno, profesionalno in družbeno.

Nevladna scena na področju kulture – bodisi likovna, scenska, filmska, založniška, multimedijska itd. – je danes v veliki meri odvisna od državnega in občinskega, tudi evropskega financiranja, njene produkcijske pogoje pa determinira obstoječa kulturna politika. Deluje na območju popolne negotovosti, celo tveganja. V medprostoru programskih/projektnih ciklov je na sporedu program dela v nenormalnih delovnih in (samoplačniških) infrastrukturnih razmerah; absolutna podplačanost; samoizčrpavanje v intenzivnih poskusih realizacije programa, prirejenega razpisnim pogojem; vestno izpolnjevanju čedalje večjega kupa »nesmiselnega« (birokratskega) dela (Graeber, 2013). Tako se predvsem manjše nevladne organizacije na področju kulture, ki pobirajo subvencijske drobtinice, spreminjajo v *sweatshope*, v katerih »neodvisni« iz dneva v dan, iz leta v leto udejanjajo bedno izkoriščanje samih sebe. Kot da smo priče usklajenemu uprizarjanju varljive ideologije: če marljivo delaš, boš zmeraj uspel in bil nagrajen. Negotovost in z njo konkurenčnost kulminirata v razpisnem času, ko si vsaka nevladna organizacija zase prizadeva pridobiti čim višje subvencije z izkazovanjem svoje referenčnosti, učinkov minulega dela, distribucije na trgu, napovedovanja še večjega obsega dela, pomena, učinkovitosti, dosega, in ko se povezovanje in sodelovanje z drugimi nevladnimi organizacijami išče zgolj zaradi konformnega/oportunističnega



izpolnjevanja razpisnih zahtev. Razpisni čas je vedno znova tudi točka potencialnega soočenja z možnostjo nepreživetja, ki ni omejeno samo na ekonomsko preživetje, temveč za marsikoga tudi na mentalno in eksistencialno. Večletno, celo večdesetletno delo producentov in producentk na področju kulture je lahko z neuspehom na razpisu obsojeno na strm upad dejavnosti in produkcije, v skrajnem primeru celo na propad; po drugi strani pa je na novo nastalim nevladnim organizacijam in pobudam dostop do subvencij tako rekoč onemogočen.

Govorimo o drobilni sili sedanje oblike kapitalizma, pod katero ostajajo fragmentacija, tesnoba, depresija, izgorelost, osamljenost, medicinske diagnoze itd. Zato ni treba poudarjati, da je v takih produkcijskih razmerah položaj ljudi, ki delujejo na področju »neodvisne« kulture, pogosto slabši kot v korporacijah, pri čemer so v najslabšem položaju tisti in tiste brez statusa samozaposlenih. Te je ob zaostrenih merilih čedalje težje pridobiti, davki na druge oblike honorarnega dela se zvišujejo. Pravzaprav scena s sprejemanjem takih pogojev in z njihovim vestnim izpolnjevanjem sodeluje v reprodukciji dominantnega kapitalističnega modela, ki ga po drugi strani v svojem delu problematizira in kritizira.

Ali lahko o prekarnosti sploh še povemo kaj, česar ne bi vedeli? Stvari so tako očitne že toliko časa, da pisanje o tem postaja mučno. Mučno je postalo tudi zato, ker sta se tekmovalnost in komolčenje vselila v osebne odnose, ki na tej ravni sprožajo nezaupanje, celo hude zamere in spore, kar še dodatno omejuje graditev širše in obstojnejše mreže povezovanja in trajnejše aktivacije, ki ne bi oživelu zgolj občasno, recimo na predvečer kulturnega praznika ali ob šoku zaradi razpisnih rezultatov.

In če so nevladni producenti in producentke institucionalno ujeti v dominantni kulturni model, delujejo v inherentnem stanju medsebojne konkurenčnosti in neavtonomnosti v razmerju do države, ali je potemtakem realno od države pričakovati, da bo v razmerah prevlade vsesplošnega poblagovljenja, varčevanja, predimenzionirane regulacije in s tem nadzora ter tako rekoč systemskega pojmovanja kulturne in umetnostne produkcije za strošek, torej, ali lahko v takšnem družbenem kontekstu vsiljene marginalnosti nevladnikov in razdejanih produkcijskih razmer na področju kulture njihov položaj izboljša nov kulturni model, ki naj bi ga oblikovala Novi nacionalni program in nova zakonodaja? Ali zadostuje čedalje pogostejše prepričevanje, da se investicije v kulturo preprosto stroškovno *splačajo*? Je takšno izjavljanje zgolj taktično, ali pa je izraz ponotranjenega diktata tržne logike? Kakšne so alternative, ali sploh obstajajo?

Zgornji oris vsem znanih razmer je zagotovo malodušen. Vendar se ne smemo vdajati brezupu, navsezadnje gre za fragmentarni opis destruktivne spremembe, ki je že nastala in o kateri smo poučeni in informirani skozi lastno izkušnjo, njeno artikulacijo, refleksijo in analizo. Vse naštetu je solidna osnova kritičnega mišljenja, ki je skupaj z zgodovinskim spominom predpogoj vsakršnih zamišljanj o alternativni kot nasprotju umika v pasivno zasebno razglabljanje. Prav iskanje in razpoznavanje procesov za tistim, kar se zdi neprebojni monolit danega, omogoča graditev zavesti subjekta, ki lahko seže na področje domnevne možnosti (Lukács, 1986: 155). Alternative so na področju umetnosti (tudi politike) obstajale vedno, le njihovo rezoniranje, vpliv in prisotnost v družbenem prostoru variirajo. Vedno obstaja nekaj, kar nima nujno vedno ekonomsko ovrednotenega življenja in se izmika tržni vrednosti, evidentiranju, kvantificiranju, meritokraciji, *peer scrutiny*, računovodskim uzdam, podatkovnemu rudarjenju itd. Lukács (ibid.: 101) je v sloviti analizi reifikacije pred slabimi (in globoko analognimi) sto leti v tej povezavi govoril o »iracionalnem«: o občutju, čustvovanju, strasti, priložnosti.

Z uvedbo zasebnih zavodov leta 1996 so na področju kulture nastali t. i. neodvisni zavodi in društva (nevladne organizacije), s čimer se je »spodbudil proces atomizacije« (Korda Andrič, 2013: 122), razpršitve, ki je danes, kot se zdi, nasedla v slepi ulici ohromelosti. Kot pravi Franco Berardi - Bifo (2016: 74), so desolidarizacija in z njo konkurenčnost, fragmentacija in deteritorizacija bistvene poteze prekarnega stanja in dela. Zato se kot modela zoperstavljanja obstoječim razmeram postavljata graditev (ne nujno, pa vendar tudi intencionalne) skupnosti in rekonstrukcija ali ponovna aktivacija trajnejših oblik solidarnosti (ki je ne smemo enačiti s tistimi oblikami projektnega sodelovanja in mreženja, ki so imperativi dominantnega kulturnega modela) ter skupaj z njimi vzpostavljanje zaupanja, vzajemnosti, prepletanja, recipročnosti, prepoznavanja in priznavanja kvalitativno drugačnih izkušenj in vednosti. Naj k temu dodamo še skupni interes kot osnovno izhodišče in gibalno trajnejšega povezovanja v zadevah, ki so v interesu posameznikov in posameznic ali posameznih nevladnih organizacij. Skupni interes je transpodročen, zato je smiselno, da je takšno tudi povezovanje. Navsezadnje sta cilj prekinitev *statusa quo* in izboljšanje delovnih razmer in razmer za ustvarjanje.

Samo poimenovanje nevladne kulturniške scene za »neodvisno« zamegljuje realnost, saj je še kako odvisna od (razpršenega) javnega financiranja in izpolnjevanja razpisnih kriterijev. V času nenehnih

finančnih, gospodarskih, okoljskih kriz in vedno novih strukturnih prilagajanj je naivno pričakovati izboljšanje; verjetno je bolj realno pričakovati krčenje in zaostrovanje. Zato sta v tem trenutku alternativa tudi oddaljevanje od javnih virov financiranja in vstop v težaven in dolgotrajni proces iskanja novih načinov produkcije in drugače zasnovane (solidarnostno naravnane) ekonomije, ki bo vsaj nekatere »neodvisne« naredilo manj ranljive za zunanje vplive in predvsem avtonomnejše navzven.

In za konec: pričujoča številka *Časopisa za kritiko znanosti* je nastajala precej časa in v razmerah, ki bi jih brez pomislekov lahko imenovali kot prekarne. Idejno zamisel o refleksiji razmer v slovenski »neodvisni« kulturni sferi, predvsem na področju uprizoritvenih umetnosti, in osrednjo uredniško strukturo zvezka je pred leti in v drugih kontekstih oblikovala Amelia Kraigher, ki se je zaradi različnih neprilik odločila za migracijo vsebine na te strani, uredništvo *Časopisa za kritiko znanosti* pa je tako obliko sodelovanja rado sprejelo. Vsebino smo nato nekoliko dopolnili s pogledom na širše vprašanje kulturne politike, da bi tako konceptualno in časovno umestili razmere, na katerih to stanje temelji. Kakor koli, prav pred leti zasnovana besedila kažejo, da so bili vpogledi producentov in producentk v razmere na področju kulture jasno artikulirani že takrat in tudi, kako standardi delovnih razmer in razmer za produkcijo ter z njima položaj producentk in producentov padajo po navzdol obrnjeni spirali, kar je znak, da se morajo razmere nujno spremeniti na bolje za vse. Zdaj!

## Literatura

- BERARDI - BIFO, FRANCO (2016): *Kognitarci in semiokapital*. Ljubljana: Maska.
- BOURDIEU, PIERRE IN LOIČ WACQUANT (2001): NewLiberalSpeak – Notes on the New Plantary Vulgate. *Radical Philosophy* 105(januar/februar): 2–5. Dostopno na: [https://www.radicalphilosophyarchive.com/wp-content/files\\_mf/rp105\\_commentary\\_newliberalspeak\\_bourdieu\\_wacquant.pdf](https://www.radicalphilosophyarchive.com/wp-content/files_mf/rp105_commentary_newliberalspeak_bourdieu_wacquant.pdf) (28. junij 2018).
- GRAEBER, DAVID (2013): On the Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant. *Strike Magazine* 3. Dostopno na: <http://strikemag.org/bullshit-jobs/> (28. junij 2018).
- KORDA ANDRIČ, NEVEN (2013): Pogled z mojega balkona. *Časopis za kritiko znanosti* XL(253): 116–129.
- LUKÁCS, GEORG (1986): *Zgodovina in razredna zavest*. Ljubljana: ZRC SAZU.



# ZASEBNI ZAVOD: KULTURA



Foto: Nada Žgank (iz predstave *Okus tišine vedno odmeva* Irene Tomažin Zagoričnik, Emanat, 2012)



# Kulturna politika kot tehnologija vladanja: med gospodarsko in socialno politiko<sup>1</sup>

## Abstract

### Cultural Policy as a Technology of Power: Between Economic and Social Policy

The article is based on a frequently emphasized hypothesis which states that the Slovenian cultural space has witnessed fundamental changes in the modality of cultural policy in the last two decades. According to the hypothesis, these changes manifested themselves primarily in the changed conditions and ways of working in the field of art and culture on the microsocial level. Proceeding from this starting point and situating it within the terrain of Foucault's micromechanics of power, we will focus only on the "pragmatistic" outline of changes at the concrete microsocial level, in particular within the field of art. Selected properties of the Slovenian cultural space will be singled out and outlined in an attempt to show that the current changes in the modality of cultural policy and conditions of work are improperly defined as merely a form of reducing culture and art to the economic sector, which is one of the key specifics of the neoliberal cultural policy according to numerous analyses of the Anglo-American space. In Slovenia, cultural and political reforms have been nominally accompanied by ideas of subjugating the field of culture and art to the logic of economic rationality, but it is more accurate to speak of a shift towards an activational social policy or service when talking about the microsocial effects.

**Keywords:** cultural policy, liberal technology of power, self-employment, non-governmental organizations, activational social policy

*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)*

## Povzetek

V članku bom izhajala iz relativno pogosto poudarjene teze, da smo v zadnjih dobrih dveh desetletjih v slovenskem kulturnem prostoru priča nekaterim temeljnim spremembam v modalnosti kulturne politike, ki se kažejo predvsem v spremembi pogojev in načinov dela na umetnostnem in kulturnem področju na mikro družbeni ravni. Izhajajoč iz tega se bom na podlagi umeščanja na teren Foucaultove mikromehanike oblasti omejila na »pragmatističen« oris sprememb na konkretni mikro družbeni ravni predvsem na umetnostnem področju. Na podlagi orisa nekaterih izbranih specifik slovenskega kulturnega prostora v članku poskušam pokazati, da aktualnih sprememb v modalnosti kulturne politike in pogojev dela ni ustrezno opredeliti preprosto kot obliko reduciranja kulture in umetnosti na gospodarsko panogo, kar naj bi bila po mnenju številnih analiz angloameriškega prostora ena ključnih specifik neoliberalne kulturne politike. Četudi so tudi v Sloveniji kulturno-politične reforme nominalno pospremile ideje o podreditvi kulturnega in umetnostnega področja logiki ekonomske racionalnosti, je na ravni mikrosocialnih učinkov bolj ustrezno govoriti o pomiku proti aktivacijski socialni politiki oziroma storitvi.

**Ključne besede:** kulturna politika, liberalna tehnologija vladanja, samozaposlitev, nevladne organizacije, aktivacijska socialna politika

*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)*

---

<sup>1</sup> Članek je nadgrajena verzija dveh radijskih oddaj Art-area na Radiu Študent: *Oris neoliberalne kulturne politike* z 11. maja 2016 (Kraner, 2016a) in *Centralizacija sodobnih umetnosti* z 22. junija 2016 (Kraner, 2016b).

V članku bom izhajala iz relativno pogosto omenjene teze, da smo v zadnjih dobrih dveh desetletjih v slovenskem kulturnem prostoru priča nekaterim temeljnim spremembam v modalnosti in funkciji kulturne politike, ki se med drugim kažejo predvsem v spremembi pogojev in načinov dela na umetnostnem in širšem kulturnem področju na mikrodružbeni ravni. Ker bom kulturno politiko v najširšem pomenu razumela kot tehnologijo vladanja, ki hkrati poleg formiranja »potrošnikov« prek legitimacije lastnega predmeta upravljanja zaznamuje predvsem eksistenco kulturnih delavcev, teh sprememb ni mogoče rekonstruirati izključno na podlagi analize sprememb državne kulturno-politične zakonodaje, na primer s primerjalno analizo formalnopravnih reform in njihovih ideoloških legitimacij v določenem časovnem obdobju (glej Breznik, 2004; 2005; 2011; Praznik, 2016; Radojević, 2013). Ravno tako pa jih tudi ne moremo analizirati in razumeti izključno na podlagi (samo)percepcije kulturnih delavcev, delujočih na umetnostnem področju, na katero se bom v tem besedilu v veliki meri tudi omejila. Tako bi lahko namreč med drugim zanemarili dejstvo, da se je diskurz o prekarizaciji in fleksibilizaciji dela (vsaj) v zadnjih desetih letih v veliki meri razširil tudi na samo umetnostno in kulturno področje ter temu ustrezno sooblikoval partikularne izkušnje, doživljanja in artikulacije.

Ko kulturno politiko obravnavamo kot tehnologijo vladanja, se seveda gibljemo na teoretsko-referenčnem področju Foucaultove mikromehanike oblasti, kjer pravna pravila na eni strani in učinki resnice na drugi – na primer legitimacije pravnih pravil, epistemološka baza nekega družbenega reda, percepcije in refleksije obstoječega stanja itn. – sicer pomenijo dve ključni oporni točki proučevanja oblastnih mehanizmov, vendar ne povedo veliko o njihovi kapilarni, tj. lokalni, regionalni, materialni razširitvi in učinkovanju (Foucault, 1991: 31–32). Natanko zato je, ko razpravljamo o spremembah v modalnosti kulturne politike, treba med drugim vsaj do neke mere upoštevati tudi regionalne specifikke oziroma zgodovino področja, o katerem govorimo. Zaznavne spremembe so v tem primeru neizogibno povezane s preteklo jugoslovansko socialistično kulturno politiko, s katero primerjamo aktualne razmere. Osrednja specifika socialistične kulturne politike v nekdanji državi med drugim ni bila le demokratizacija in decentralizacija dostopnosti kulturnih in umetnostnih dobrin, ampak tudi demokratizacija in decentralizacija njune produkcije prek tradicije amaterske društvene kulture (Čopič in Tomc, 1997; Praznik, 2016). Hkrati pa se je v tistem času tudi pluralistično-tolerantno podpiralo študentsko društveno kulturo, med drugim zato, da so se politične inovacije in eksperimenti, tesno povezani z estetsko-epistemološkimi, v okvirih produkcije generacijsko mladih odvijali in tudi *ostali*, lahko bi rekla celo izpeli, na področju kulture (na primer teorije, umetnosti, mladinske subkulture). V širšem pomenu pa je mogoče zaznavne spremembe povezati tudi s kontekstom zahodnoevropske, pretežno socialno odgovorne oziroma socialdemokratske kulturne politike od druge svetovne vojne naprej.



Kulturna politika kot tehnologija upravljanja umetniške in kulturne produkcije, katere zametki se na splošno locirajo v 19. stoletje, je bila zgodovinsko temeljno povezana z upravljanjem življenja meščanskega srednjega razreda. Natanko v ta formativni kontekst pa lahko lociramo tudi njeno dvojno razsežnost. V obdobju vzpenjanja meščanskega razreda, predvsem v nemškem političnem kontekstu od druge polovice 18. stoletja, je bilo področje kulture in umetnosti po eni strani teren razmišljanja o idealnem meščanskem oziroma liberalnem družbenem redu.<sup>2</sup> Po drugi strani pa je odrinjenost meščanskega sloja od neposredne politične moči odprla možnost za udejanjanje meščanske politične svobode na področju umetnosti in kulture, od koder izvirajo tudi tesne legitimacije oziroma povezave meščanske politike z znanstvenimi in umetniškimi dosežki (Elias, 2000: 71–132). Ko sta v 19. stoletju kulturna in umetnostna produkcija očitneje postali sredstvi upravljanja meščanskega življenja oziroma kultiviranja in zapolnjevanja njegovega prostega časa, so se vzpostavili tudi zametki kulturne politike. Torej oblike finančnega in zagovorniškega, legitimacijskega podpiranja produkcije in potrošnje kulture in umetnosti, na podlagi katerega se je med drugim na eni ravni formirala *kompensacijska* funkcija visoke umetnosti, ki jo udejanjajo redki visoko nadarjeni profesionalizirani ustvarjalci, trošijo pa visoko kultivirani gledalci; na drugi ravni pa *razvedrilna, distrakcijska* funkcija množične kulture za vse druge »povprečneže«.

Ta osnovni formativni kontekst kulturne politike kaže, da aktualnih sprememb v modalnosti kulturne politike v slovenskem kontekstu ni mogoče preprosto zajeti kot stranske učinke nekega homogenega politično-ekonomskega projekta, ravno tako pa tudi ne motriti preprosto s stališča jugoslovanske socialistične kulturne politike, katere referenčna točka je bil, vsaj nominalno, univerzalni delavski razred. Je pa treba ta kontekst, skupaj s širšimi produkcijskimi okoliščinami, zagotovo upoštevati, predvsem kot vzrok za umanjkanje objektivnih možnosti za polno udejanjanje kulturne politike v smeri gospodarske politike, na primer v smislu neposredne podrejenosti kulturne in umetnostne produkcije kapitalu. Ko govorimo o neposredni podrejenosti umetnosti kapitalu, imamo v mislih predvsem pogoje, da bi ta lahko bila zvedena na blago. To je morda najpreprosteje pojasniti na primeru likovne/vizualne umetnosti, kjer bi to pomenilo razvejeno mrežo trgovcev z umetninami, zasebnih zbiralcev, zasebnih galeristov, avkcijskih hiš, umetnostnih menedžerjev itn., na podlagi česar bi se lahko simbolna vrednost umetnostnih del, ki nastaja z ovrednotenjem del s strani strokovnjakov (kritikov, teoretikov) in zastopanostjo v javnem prostoru (mediji, referenčni prezentacijski prostori itn.), *neposredno* prevedla v ekonomsko vrednost. Manko te razvejene mreže v slovenskem prostoru pa seveda ne pomeni, da se simbolna vrednost umetnostnih del, ki se generira predvsem diskurzivno, ne prevede v ekonomsko na nekoliko

---

<sup>2</sup> Za analizo tradicionalnega povezovanja estetskih razmislekov o plesu s težnjami po polno estetsko-integrirani in koreografirani družbi, graditvi meščanske identitete, nekoliko pozneje pa totaliteti naroda/nacije od konca 18. stoletja naprej glej na primer Hewitt, 2017.

posrednejši način (stanovske nagrade, ki so tudi denarne, lažji dostop do javnih razpisnih sredstev, večja verjetnost projektne ali stalne zaposlitve). Hkrati dejstvo, da umetnostno delo ni neposredno zvedeno na blago, kot bomo videli, ne pomeni, da se simbolna vrednost umetnostnih del ne generira po tržnih načelih.

Neposredno reduciranje kulturne in umetnostne produkcije na blago seveda ni edina oblika pomikanja kulturne politike proti gospodarski politiki oziroma pomika kulture in umetnosti proti gospodarski panogi. Analize predvsem anglo-ameriškega prostora na primer kažejo še prevlado ekonomske vrednosti nad simbolno, vezane na dejavnosti Charlesa Saatchija in svetovnih umetniških zvezd (McGuigan, 2016: 87–94). Predvsem pa poudarjajo različne načine, kako se podpiranje umetniške in kulturne produkcije z javnimi sredstvi steka v dobičke za zasebne žepe. Najbolj reprezentativen primer tega je nedvomno javno podpiranje kulturne in umetnostne produkcije v določenih mestnih predelih, ki rezultira v njihovi gentrifikaciji, predvsem v rasti cen nepremičnin v zasebni lasti, zaradi večanja števila potrošnikov kulture in umetnosti pa raste tudi poraba drugih storitev, ki jih ponujajo zasebniki. Ti načini, ki naj bi jih na podlagi pojma kreativnega razreda in kreativnega mesta najbolj neposredno formuliral Richard Florida (2002; 2005), naj bi celo vzpostavili idejo kulture in umetnosti kot sredstva gospodarskega razvoja zahodnih deindustrializiranih mest oziroma rezultirali v različne projekte, v katerih se ta ideja načrtno implementira (primer Evropskih prestolnic kulture).

V vseh naštetih primerih bi lahko govorili o pomiku od javnega podpiranja kulture in umetnosti zaradi večanja njune javne dostopnosti k javnemu podpiranju kulture in umetnosti, da se njuna distribucija in tržna cirkulacija prevede tudi v ekonomski dobiček, ki se steka v zasebne žepe. Če ostanemo pri razmerju med »javnimi« in »zasebnimi« sredstvi in kot primer znova uporabimo podpodročje likovnih/vizualnih umetnosti, pa se v lokalnem prostoru v primeru kulturne in umetnostne produkcije vendarle še najpogosteje srečamo z neko preobrnjeno logiko. Na eni strani smo priče čedalje pogostejšemu investiranju zasebnih sredstev samih ustvarjalcev, ki ima za posledico javno dostopno umetnost: umetniki na primer v produkcijo umetnosti, ki je nato razstavljena v javnih umetnostnih institucijah, čedalje pogosteje vlagajo lastna sredstva, da bi tako pridobili simbolno vrednost – najpogosteje brez kompenzacije v obliki razstavnine oziroma avtorskega honorarja (glej Kraner, 2017a; 2017b). Na drugi strani so predstavniki javnih institucij ob zmanjševanju javnih sredstev za programe prisiljeni delež sredstev pridobiti tako, da tržno realizirajo svoje (nominalno javne) vire (javno infrastrukturo, s katero razpolagajo, na primer oddajajo v najem zasebnikom, dobiček pa investirajo v javno dostopne programe), hkrati pa se morajo v čedalje večji meri zatekati k sponzorski in mecenski pomoči.

Četudi se v legitimacijah kulturno-političnih reform v Sloveniji pojem kulturne in kreativnih industrij v zadnjem času nedvomno razmeroma redno pojavlja, bomo v članku prav na podlagi razumevanja kulturne politike kot tehnologije vladanja zagovarjali tezo, da je spremembe v modalnosti kulturne politike na mikroravni

bolj ustrezno razumeti kot pomik k aktivacijsko-socialni politiki (Lessenich, 2015), in ne toliko h gospodarski politiki. Po drugi strani pa je mogoče prav zgodovinsko okoliščino socialistične kulturne politike povsem konkretno obravnavati v povezavi z izpostavljenostjo politične vloge umetnosti in kulture: s prisotnostjo relativno močne tradicije avantgardnih umetnostnih praks v 20. stoletju, ki so v okviru praks sodobne umetnosti v veliki meri izpostavljene, celo do te mere, da se formalno-estetska vrednost umetniškega dela zamenjuje za etično-politično.

## Produksijski kontekst umetnostnega področja

Z zgornjim osnovnim orisom formativnega konteksta meščanske/liberalne kulturne politike smo se seveda v grobem dotaknili le osnovne legitimacijske podpore kulturi in umetnosti, ki se v polni meri realizira šele po drugi svetovni vojni v okviru socialne države, med drugim z državnim javnim financiranjem in zagotavljanjem infrastrukturnih pogojev (glej Praznik, 2016: 7–35). Ta legitimacijska osnova pa sama po sebi ne pove veliko o tem, kako se odvija umetniška in kulturna politika na družbeni mikroravni oziroma kakšne so produkcijske specifikke predvsem na umetnostnem področju vse od 19. stoletja naprej. Od tod izhaja tudi ena prevladujočih tez o neoliberalnih kulturno-političnih reformah, ki naj bi na relativno avtonomno umetnostno in kulturno področje kar na lepem vpeljale tržne mehanizme in zakon konkurenčnosti.

V okviru primerjalnih analiz splošnih sprememb pogojev (na primer industrijskega) dela v zadnjih treh desetletjih in več se poudarja imperativ samoodgovornosti, proces individualizacije delavcev, naraščanje medsebojne konkurenčnosti med delavci (Vodopivec, 2012; 2014), manko socialne zaščite v kontekstu prekariziranega in fleksibiliziranega dela ter vključitev celotne subjektivnosti v produkcijski proces (na primer Lazzarato, 2006; 2010; Hardt in Negri, 2010). Za vse naštetu pa lahko v veliki meri trdimo, da so sestavne komponente dela tudi na številnih umetnostnih podpodročjih, in sicer že vse od formiranja modernega koncepta umetnosti naprej, tj. okvirno od konca 18. stoletja, ko se vzpostavijo tudi možnosti za neekonomske vrednotenje umetniškega/avtorskega dela v procesu cirkulacije, ekonomski vrednosti umetniškega dela pa se (namesto predmoderne uporabne) pridruži še simbolna vrednost. Simbolna vrednost se pri tem proizvaja predvsem diskurzivno, recimo s proizvodnjo vrednosti o umetnosti, vidnosti v javnem prostoru, prisotnosti v referenčnih prezentacijskih prostorih itn., ter se na neki točki bodisi »prevede« v ekonomsko vrednost bodisi vpliva na njeno nihanje.<sup>3</sup>

Podobno je tudi s tesnim povezovanjem dela in samouresničevanja, z graditvijo lastne identitete prek dela, nujnostjo dodatnega dela na razumevanju delavcev

---

<sup>3</sup> O prepletu ekonomske in neekonomske, simbolne vrednosti umetnosti na podlagi analize t. i. izjemnosti ekonomije umetnosti glej Beech, 2015.

kot specifičnih, na primer prek izpostavljanja (pomena) njihovih značajskih in osebnostnih lastnosti. Te je mogoče v veliki meri povezati z modernim pojmom (individualnega) avtorstva, ki se je v zadnjih dobrih tridesetih letih razširil na tako rekoč vse t. i. kreativne poklicne sfere. Vzpostavitev in pripoznanje posebnosti in nezamenljivosti delavca je torej v tem primeru skorajda nujni predpogoj, da je delavec sploh lahko pripoznan za relevantnega in kompetentnega na področju, da lahko posledično dobi (največkrat začasno ali projektno) delo oziroma »tržno realizira« produkte svojega dela.

Prisotnost – četudi primarno neekonomske – tržne logike in logika konkurenčnosti med individualiziranimi delavci na umetnostnem in kulturnem področju torej ni specifika neoliberalnega produkcijskega konteksta. Niti ni logika, ki bi umanjala v socialističnem produkcijskem kontekstu, kar je očitno, če poskušamo dodatno nakazati, kako se vzpostavljajo posamezne poklicne identitete in tvori enotnost delovnega podpodročja ali področja umetnosti in kulture kot celote. Pierre Bourdieu (1993) je na primer v svoji teoriji področja kulturne produkcije poudaril, da naj bi se njegova enotnost vsaj od 19. stoletja naprej, ko začne umetnost nastopati na kapitalističnem prostem trgu za anonimnega potrošnika, vzpostavljala prav prek medsebojnih »bojev« samih akterjev (umetnikov, kritikov in teoretikov umetnosti, kuratorjev, producentov, zasebnih galeristov, prodajalcev, zbirateljev in podpornikov, predstavnikov javnih posredniških institucij itn.): na primer boj med že uveljavljenimi in uveljavljajočimi se, kar najpogosteje – ne pa nujno – sovпада z različnimi generacijami, kot tudi prek bojev med zagovorniki t. i. avtonomnih in heteronomnih načinov vrednotenja (logika ekonomske in politične moči) oziroma hierarhiziranja na samem področju.

Maja Breznik (2013) v zvezi z vzpostavljanjem enotnosti umetnostnega področja prek dejavnosti akterjev poudari moment nekakšne recipročne kritike in vzpostavljanja vere v umetnost, ki naj bi temeljila na posebnem skepticizmu, pojmu, ki deluje podobno kot Bourdieujev *illusio*, označuje pa kolektivno upoštevanje pravil igre (Bourdieu, 1996). Enotnost umetniškega in kulturnega področja se torej, če sledimo obema avtorjema, med drugim tvori ravno s percepcijo drugih akterjev na področju kot konkurence, torej z nenehnim vrednotenjem konkretnih akterjev in njihovega dela s strani drugih akterjev s področja in s hkratnim ohranjanjem vere v pomen umetnosti in kulture na splošno – tako s strani vseh omenjenih, kot tudi širše zainteresirane javnosti. Lahko bi torej rekli, da gre pri umetnostnem in kulturnem področju za skupnost, ki se po eni strani tvori prek percepcije medsebojne odvisnosti, mrežne prepletenosti individualiziranih akterjev (umetnik je odvisen od kritika, producenta, umetniške institucije itn., kot tudi nasprotno), hkrati pa prek percepcije njihove medsebojne konkurenčnosti, ki pa ni vseobsegajoča, ampak interesno selektivna (konkurenčnost znotraj posameznega delovnega profila in konkurenčnost med prepletenimi različnimi delovnimi profili, ki imajo podobne interese). Gre torej natanko za *kooperacijo med delavci prek njihove ločenosti* na podlagi razlik in individualnosti oziroma individualiziranosti.

Kako lahko torej na tej podlagi opredelimo spremembe v modalnosti kulturne politike in pogojev dela oziroma kaj opredeliti kot njihov domnevni vir in cilj? Ne moremo je razumeti preprosto kot projekt vrnitve v stanje liberalnega kapitalizma 19. stoletja, saj moramo upoštevati politični prispevek delavskih bojev, ki so med drugim privedli do nastanka socialne države. Prav tako moramo upoštevati temeljno drugačen kontekst nove globalne delitve dela, ki ima med drugim za posledico tudi omenjeno idejo kulture kot vira gospodarske rasti in pomik kulturne politike proti razvojni strategiji, predvsem v obliki različnih projektov gospodarske regeneracije deindustrializiranih mest. Bi lahko morda spremembe v modalnosti kulturne politike in pogojev dela mislili kot kombinacijo tega novega konteksta in eliminacije kakršnekoli kapitalistične alternative po »padcu realsocializma«, ki je med drugim na področju kulturne produkcije tudi poganjal zgodovinski konflikt med omenjenimi avtonomnimi in heteronomnimi načini vrednotenja? Vsekakor je to zelo relevanten okvir, vendar tukaj nimamo pretenzije, da bi lahko na katero od zastavljenih vprašanj zadovoljivo odgovorili. Med drugim tudi zato, ker bi to pomenilo privzetje predpostavke, da gre za stranske proizvode nekakšnega homogenega politično-ekonomskega projekta z jasno določljivimi, predvsem pa enoznačnimi cilji. Tukaj se, kot rečeno, omejujemo zgolj na »pragmatističen« oris nekaterih sprememb v modalnosti kulturne politike in pogojev dela na konkretni mikrodružbeni ravni, zato nas bo v nadaljevanju prej zanimalo, kako se odvijajo omenjene nove legitimacije podpiranja umetnosti in kulture v kombinaciji z regionalnimi in produkcijskimi specifikami predvsem umetnostnega področja.

## Kulturna politika in/kot liberalna tehnologija vladanja

Pojem liberalne tehnologije vladanja Foucault najbolj neposredno definira v knjigi *Rojstvo biopolitike* (2015), pri čemer naj bi v primeru neoliberalizma na eni ravni šlo za modifikacijo klasičnega liberalizma 18. stoletja, ki je še temeljil na menjavi. Na drugi ravni pa za modifikacijo v skladu s spremenjenimi ekonomskimi, političnimi, tehnološkimi itn. okoliščinami, saj naj bi bila permanentna modifikacija tudi imanentna specifika liberalne tehnologije vladanja. Liberalizem za Foucaulta ne označuje ne teorije (način, kako si »družba« predstavlja samo sebe) ne ideologije, četudi oblastne strategije nedvomno spremljajo tudi ideološke legitimacije. Vendar nista teorija in ideologija tisti, ki delujeta na kapilarnih ravneh »družbenege telesa«, temveč gre predvsem za specifično prakso, k ciljem usmerjen, racionaliziran način delovanja oziroma vladanja. Specifika liberalnega vladanja je pri tem ta, da načeloma nima nikakršnega vnaprej vsebinsko zastavljenega cilja, ampak teži k maksimizaciji ekonomičnosti vladanja (ne nujno ekonomske produktivnosti), tj. k maksimizaciji njegovih učinkov ob hkratnem zmanjšanju njegove cene.

V splošnem pomenu gre skratka za logiko ekonomskega menedžmenta, upravljanja tveganj, ki stavi predvsem na formalno urejanje družbenih procesov na podlagi politične ekonomije, ki v temelju uravnava razmerje med rastjo prebivalstva in razpoložljivih virov, potrebnih za njihovo reprodukcijo. Institucije pravne države so tukaj zgolj eden od mehanizmov izvajanja pritiskov na vse delujoče entitete, vključno s posamezniki, da sami po sebi začnejo delovati po načelih ekonomskega menedžmenta. Posamezniki so tako dojeti kot fleksibilne entitete, pri čemer se računa na njihovo racionalno zmožnost strateškega taktiziranja ter nenehnega preračunavanja izgub in dobičkov. Pri tem primarni subjekt liberalne tehnologije vladanja ni resnični ekonomski subjekt menjave, ampak podjetje, ki tukaj ni razumljeno kot fizična, empirična institucija, ampak kot »določen način obnašanja na ekonomskem področju – znotraj konkurence po načrtih in projektih, s cilji, taktikami itd.« (Foucault, 2015: 161). To je obnašanje, ki sledi logiki ponudbe in povpraševanja, modelu investicija-strošek-dobiček, ki postaja model družbenih razmerij, s tem pa tudi oblika posameznikovega odnosa do samega sebe, svojega okolja oziroma virov (kapitalov), s katerimi razpolaga.

Zato načelo urejanja (neo)liberalne družbe, ki na globalni in kapilarni ravni privzema operativno logiko podjetja, ni toliko menjava, kolikor je mehanizem oziroma dinamika konkurence. V tej navezavi naj bi bil ključnega pomena zgodovinski prehod v pojmovanju gospodarstva, ki od 19. stoletja naprej poteka od menjave h konkurenci kot principu trga v okviru liberalizma. Na podlagi prehoda h konkurenci namreč bistveni del upravljanja trga ni več (pravno-državno) zagotavljanje pravičnosti na način dosege ekvivalence med dvema vrednostma v svobodni menjavi dveh strank, kot v liberalizmu sredi 18. stoletja, ampak neenakost. Neenakost pa pri tem ne temelji na človeški naravi (četudi je v njej morebiti legitimirana), ampak je za Foucaulta proizvedena prek nekega formalnega privilegija. Moderno tržno gospodarstvo je tako zasnovano na sočasnem proizvajanju konkurence in ekonomske vezi, tj. načinov vključevanja – četudi neenakega – vseh, pri čemer se proizvajajo tudi mehanizmi zaščite pred eksistenčnimi tveganji, na primer prek (individualne) socialne politike. (Neo)liberalna ekonomska igra poteka torej po načelu trajnega (a ekonomičnega!) proizvajanja formalne igre med neenakostmi tako, da se s formalnimi privilegiji proizvaja konkurenca, pri čemer ključno vlogo igrata prav pravo in država oziroma pravna država, ki ne pomeni sredstva neposredne represije in dominacije, ampak bolj zagotavljanja okoliščin, v katerih o(b)staja neenakost med udeleženci ekonomske igre, vendar sočasno ni noben segment populacije zares povsem izključen iz nje (sicer obstaja nevarnost, da si je ne bi več želel igrati).

In če na podlagi orisa nekaterih temeljnih načel (neo)liberalizma kot tehnologije vladanja preidemo na specifike lokalnega kulturno-umetniškega področja, je mogoče eno ključnih ugotovitev analiz kulturno-političnih modelov v zadnjih dobrih dvajsetih letih (Breznik, 2004; 2005), po kateri naj bi v lokalnem kontekstu soobstajala dva kulturno-politična modela, razumeti kot eno od orodij

vzpostavljanja neenakosti med akterji kulturno-umetniškega področja. Medtem ko nacionalni ali socialdemokratski model kulturne politike nominalno poudarja državno regulirano »kulturno dostopnost« v funkciji vzpostavljanja družbene enakosti, neoliberalni temu – predvidljivo – nasprotuje. Državni protekcionizem (ali v splošnejšem smislu: planski političnoekonomski model) se namreč obsoja kot kršenje načel svobodne trgovine (Breznik, 2004: 11). Prehod od enega modela k drugemu se izvaja s postopnim zmanjševanjem in odpravljanjem državne podpore kulturnim dejavnostim in institucijam, s čimer naj bi se jih prisililo, da se obnašajo tržno in najdejo alternativne in inovativne poti do porabnikov in sredstev. Liberalizacija kulturne dejavnosti v slovenskem kontekstu, kot pokaže Maja Breznik (2004: 44–45), sicer ne pomeni dejanske privatizacije, saj gre skoraj izključno za privatizacijo izvajanja dejavnosti, skratka bolj za liberalizacijo na ravni »načinov dela«, ne pa tudi financiranja. Ne glede na to, ali gre za financiranje javnih zavodov (mestne občine, ministrstvo za kulturo idr.) ali za tako imenovane »neodvisne kulturne producente« (zavode, društva, samozaposlene, samostojne podjetnike) oziroma formalnopravno »zasebnike«, ostajajo sredstva v glavnem javna. Vzporedno z uvajanjem in normalizacijo razpisno-programskega financiranja od 90. let naprej se ravno tako uvajajo in normalizirajo standardizirane oblike delovanja in merila vrednotenja. Ne gre torej za neko temeljno spremembo v oblikah delovanja in vrednotenja, temveč predvsem za formalizacijo in birokratizacijo že »spontano« obstoječih načinov delovanja na področju umetnosti.

Naj povedano poenostavljeno strnemo v sintezo: pri liberalizaciji kulturno-umetniškega področja soobstajata dva kulturno-politična modela, njuna veljava pa je do neke mere odvisna tudi od tega, na kakšno vrsto formalnopravne institucije se nanašata. Pri tem različne variacije »zasebnikov« dejansko formalnopravno nastopajo na »prostem trgu«, vendar je to prosti trg za javna sredstva. V nasprotju s tem naj bi se liberalizacija javnih, nacionalnoreprezentativnih zavodov odvijala nekoliko bolj postopoma, predvsem z zmanjševanjem sredstev za programe (pri čemer število zaposlenih praviloma vsaj stagnira). Zato so tudi javni zavodi postopoma »prisiljeni« določen delež sredstev za programe poiskati na tem »prostem trgu javnih sredstev«, od katerega so povsem odvisni »zasebniki«. Pri tem pa zaradi privilegijev v obliki lastne infrastrukture, deleža stabilnega državnega podprtega financiranja in zaposlenih – v razpisni terminologiji »lastnih sredstev« – seveda zelo neenakovredno konkurirajo vsem prej naštetim. Te okoliščine so lahko (in dejansko tudi so) eden od temeljev, na katerem se odvijajo notranji boji med različnimi akterji umetnostnega področja, ki jih še dodatno podžigajo kakšne specifične lokalne formalnopravne pogruntavščine, recimo obvezno izplačevanje razstavnin za kulturniške nevladne organizacije, ki razpolagajo z znatno manj sredstvi, ne pa tudi za javne kulturne zavode. Ali večja zavezanost formalnopravno »zasebnih« organizacij, da na različne načine in nenehno dokazujejo ter celo kvantificirajo javno dostopnost lastnih programov, na primer s številom medijskih odzivov in obiska, z naklado, številom prodanih izvodov in naročnikov.

## Pomik kulturne politike proti (aktivacijski) socialni politiki?

Začetek formalnopравnih sprememb pogojev dela na lokalnem umetnostnem področju je seveda mogoče locirati predvsem v 90. leta prejšnjega stoletja, ko se tudi začne vzpostavljati kulturni nevladni sektor (ki ga sestavljajo nevladne organizacije), četudi na primer Katja Praznik pokaže, da se že leta 1966 vzpostavi formalna oblika neodvisnega dela za določene umetniške poklice, vključno z instrumentom, da se socialno zavarovanje posameznikov – če ti seveda dokažejo svojo ustvarjalno izjemnost – krije iz republiških sredstev (Praznik, 2015: 75). Na tem mestu me sicer ne zanima toliko podrobnejši premislek o tem, kako (je) poteka(l) proces vzpostavljanja kulturnega nevladnega sektorja pri nas (o tem glej na primer Radojević, 2013), ampak predvsem omenjeni pomik od kulturne politike proti (aktivacijski) socialni politiki. O tem je mogoče razmišljati vsaj na treh ravneh: 1. na ravni funkcije nevladnih organizacij, in posredno tudi kulturniških nevladnih organizacij, ki v okoliščinah čedalje bolj vitke države v vse večji meri prevzemajo socialne funkcije socialne države; 2. na »vsebinski« ravni kulturno-umetniških projektov, na katero med drugim vpliva programsko-razpisno financiranje in ki jo bom na tem mestu v veliki meri pustila ob strani (pomik umetniške produkcije proti participatornim, družbeno odgovornim, aktivističnim projektom, ali v bolj splošnem smislu pomik od formalno-estetskih proti etičnim, političnim, moralnim vrednotam);<sup>4</sup> 3. na mikroravni v primeru samozaposlenih (delavcev) v kulturi, ki v čedalje večji meri privzemajo velik delež tega, kar je bila nekoč naloga t. i. skrbstvene socialne politike socialne države.

Če sledimo Hirschevi opredelitvi večplastne vloge nevladnih organizacij, njihovega položaja in aktualnega razmerja med njimi in nacionalnimi državami, naj bi nevladne organizacije še v največji meri delovale kot »pomožne enote vladnih socialnih služb« (Hirsch, 2004: 236). Da se je nevladnim organizacijam, torej bolj ali manj trajno delujočim, formalno zasebnim organizacijam, ki so bolj ali manj neposredno dejavne na področju političnega, povečal pomen, naj bi bil med drugim stranski produkt propada protestnih gibanj 60. in 70. let. Ta proces sovpaše z neoliberalnim prestrukturiranjem kapitalizma, formiranjem konkurenčne države,

privatizacijo politike, premikom procesov političnega odločanja v pogajalske sisteme, ki jih ni mogoče nadzorovati, ter ne nazadnje vse večjim pomenom mednarodnih organizacij in političnih procesov, v katerih ni nikakršnih urejenih demokratičnih institucij in postopkov. /.../ Države so nekako prisiljene

---

<sup>4</sup> Sicer o tem v specifično slovenskem kontekstu ni veliko podrobnejših raziskav, je pa povezavo med načinom vzpostavljanja kulturniških nevladnih organizacij in vsebinskimi trendi znotraj umetnostnih praks neposredno nagovoril Miško Šuvaković s pojmom »Soros realizem« v besedilu iz leta 2002, naslovljenem *Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste* (Šuvaković, 2002).



posegati po nevladnih organizacijah kot legitimacijski rezervi, kot pomožnih administrativnih organih ali – ob čedalje večjem poznanstvenju politike – kot ekspertkah. (Hirsch, 2004: 234)

Nevladne organizacije naj bi nedvomno imele demokratične kvalitete predvsem zaradi večje vključenosti v lokalno okolje, v katerem delujejo; zmožne naj bi bile artikulirati izključene glasove ter naj bi kljub bližini državnega aparata ohranjale avtonomijo v razmerju do njega (sicer bi izgubile svojo verodostojnost), vendar so v nekem smislu za Hirscha hkrati tudi mazivo novega družbenega reda.

V slovenskem kontekstu so se specifično kulturniške nevladne organizacije vzpostavile prav na mestu omrežij, v okviru katerih je bila v obdobju socializma organizirana neodvisna kultura. Ključno vlogo za vzpostavitev novih organizacijskih in delovnih modelov v 90. letih naj bi odigrala predvsem želja po vključitvi v mednarodni kulturno-umetnostni sistem, kar naj bi se odvijalo s pomočjo podpore mednarodnih (nevladnih) institucij »ki so jo [neodvisno kulturo] uporabile za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah« (Breznik v Radojevič, 2013: 8). Tukaj naj bi hkrati svoj prostor dobile predvsem kulturne in umetnostne vsebine, ki se niso skladale s tedanjo nacionalno agendo, temu ustrezno pa tudi niso prejemale sredstev za svoje delovanje. Neodvisna kultura, ki se je v obdobju socializma formirala predvsem na podlagi (mladinsko-društvene) kritike socializma oziroma njegove ideologije – šlo je torej v veliki meri za kulturno ali, sledeč Lucu Boltanskemu in Ève Chiapello (2005), za umetniško kritiko, za boj za »pluralizacijo življenjskih slogov« –, je tako v 90. letih bolj ali manj nekritično sprejela logiko »pravičnega« programskega-razpisnega financiranja, ne da bi ob tem neposredno reflektirala širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, vključno s preoblikovanjem delovnih razmer (glej Praznik, 2016: 177–181).

Vzpostavljanje kulturniških nevladnih organizacij je hkrati v veliki meri sovpadlo z razširjanjem idej, da je treba področje kulture podrediti logiki ekonomske racionalnosti (Milohnič, 2005) in s formalnopravnimi spremembami pospremljenega pomika od »neodvisnih ustvarjalcev« k »samozaposlenim« v kulturi ter postopne normalizacije programskega-razpisnega financiranja. Na bolj mikrodružbeni ravni je normalizacija programskega-razpisnega financiranja potekala vzporedno z normalizacijo specifične logike dela, ki vključuje vsaj posredno vsebinsko prilagajanje razpisnim direktivam, birokratizacijo dela ter uveljavljanje imperativa neprestane legitimacije in evalvacije kulturno-umetniške produkcije onstran nje same oziroma nekega socialdemokratskega/socialističnega relativno avtonomnega »kultura/umetnost kot vrednota sama po sebi«.

Če smo predhodno (neo)liberalno tehnologijo prek Foucaulta opredelili kot mehanizem ekonomičnega *vladanja*, je očitno, da na primer povečevanje »nesmiselnega« birokratskega dela kot enega stranskih učinkov programskega-razpisnega financiranja, ni v službi cilja povečanja delovne učinkovitosti v kvantitativnem ali kvalitativnem pomenu. Je pa mogoče birokratizacijo ter imperativ legitimacije

in evalvacije dela, ki so med drugim eden od načinov, kako se poveča delo-*na*-delu, torej tudi delovni čas, čas samonadziranja, samevalvacije itn., nedvomno razumeti kot mehanizem prepredenja vseh segmentov življenja z delom oziroma še trdnejšega zvezovanja identitete kulturnega akterja z (njegovim) delom. To se je izkazalo tudi na podlagi vprašalnikov, ki smo jih na začetku leta 2017 s kolegi na Radiu Študent poslali izbranim kulturnim delavcem na področju vizualnih in sodobnih scenskih umetnosti (glej Kraner, 2017a; 2017b). Prepredenje vseh segmentov življenja z delom tudi v smislu, da tisti, ki jim nikoli ne uspe zares priti do točke, ko približno enakovredno konkurirajo na trgu delovne sile umetnostnega in kulturnega področja, ki ga zaznamuje permanentno naraščajoča rezervna armada kulturnih delavcev, pogosto vzdržujejo upanje, da jim bo nekoč morda vendarle uspelo. Medtem ko je, sledeč Foucaultu, nekoč za to, da nihče ni zares povsem izključen iz ekonomske igre, poskrbela socialna politika države, bi lahko rekli, da zdaj za to (po)skrbi predvsem nekakšna ponotranjena in individualizirana aktivacijska socialna politika v obliki imperativa samoodgovornosti.

V tem kontekstu naj bi bil ključen natanko pomik od skrbstvene k aktivacijski socialni politiki, ki po mnenju Stephena Lessenicha (2015) označuje tudi širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, pri čemer naj ne bi šlo za nekakšen »odmik države« (kjer bi na primer nastalo prosto mesto naselile nevladne organizacije), ampak za spremembo logike in podobe njenih posegov. Lessenich se tukaj opre prav na študije, ki so črpale iz Foucaultovega pojma tehnologije vladanja oziroma vladnosti, torej – najbolj splošno rečeno – na analize prepleta tehnik gospodstva in modelov subjektivizacije. V primeru aktualnih sprememb naj bi tako šlo sicer za pomik od (liberalne) pomoči za samopomoč k (neoliberalni) aktivaciji za lastno aktivnost, katere predmet je hkrati »sebičen« in družbeni oziroma družbeno odgovoren subjekt:

Z aktiviranjem socialno odgovorne samoaktivnosti individuuumov se uveljavlja nov vzorec urejanja odnosov v socialni državi, ki subjekte tako rekoč *uno actu* postavi v odnos s samimi seboj (z njihovim »sebičnim interesom«) in z družbeno skupnostjo (»javno blaginjo«). /.../ [N]eosocialni program »aktiviranja« /.../ ustvarja subjekte, ki so hkrati tržno zmožni in družbeno sposobni. (Lessenich, 2015: 96–97)

Aktivacijsko paradigmo socialne politike, ki je na tem mestu ravno tako ni mogoče ustrezno razumeti izključno kot homogen, jasen in represivni *top down* državni projekt, ampak kot oblikovanje novih oblik družbenega, naj bi bilo sicer mogoče najhitreje zaznati predvsem v kontekstu trga dela. Ravno tako pa naj bi jo bilo mogoče zaznati tudi v okviru novih pristopov obravnavanja brezposelnosti, kronološko nekoliko pozneje pa se v obliki socialno zapovedanega aktivnega in socialno odgovornega državljanstva na primer razširi tudi na področje upravljanja političnega življenja posameznikov. Cilj pri tem seveda ni pasivizacija

posameznikov, ampak usmerjanje tega, kar lahko upravljanje z načini njihovega aktiviranja proizvede. Posamezniki s svojo aktivacijo in polnim privzetjem tržne logike pri tem niso odgovorni le za lastno eksistenčno stanje, položaj na trgu delovne sile in splošno ekonomsko stanje, ampak hkrati (so)odgovorni za položaj sodržavljanov. Torej tudi odgovorni za »negativne« in razdruževalne posledice polnega privzeta tržne logike na druge in za druge. Lahko bi rekli, da se protestno geslo proti neodgovorni korumpirani politični eliti, kot je »država so ljudje«, na perverzen način transformira v strategijo ekonomičnega vladanja. Državljeni naj bi v čedalje večji meri prevzemali funkcije in odgovornosti tistih, ki naj bi jih politično reprezentirali oziroma vladali v njihovem imenu, hkrati pa ostali distancirani od dejanske oziroma neposredne politične moči. Ključno tveganje v tem primeru tako postaja premalo socializiran, preveč individualiziran, družbeno nemobilen posameznik, ki se upira aktiviranju in je sploh »grožnja socialnemu«.

Na tem mestu pa vendarle moramo nekoliko osvetliti omenjeno prepredenost vseh segmentov življenja z delom in postopno izginjanje prostega časa na primeru samozaposlenega v kulturi, ki ga je najlažje zarisati s pomočjo primerjave njegovega delovnega okolja z delom na t. i. klasičnem delovnem mestu v vzpostavljenem delovnem kolektivu. V nasprotju z zadnjim mora samozaposleni lastno, najpogosteje začasno »kooperativno okolje« vzpostavljati sam z lastnimi socialnimi in profesionalnimi mrežami in poznanstvi. Pri tem mora nenehno nihati med razdiralno močjo konkurence kot osrednjim gibalom »ekonomske igre« in ekonomske vezi na eni strani ter socialnimi vezmi, ki naj bi temeljile na solidarnosti, ekonomiji recipročnosti ipd. Torej mora nenehno taktizirati in manevrirati med ekonomičnostjo solidarnosti s potencialnimi sodelavci v posameznem prihajajočem produkcijskem projektnem ciklu ter njihovo percepcijo kot konkurentov na področju in »prostem trgu za javna sredstva«.

Onstran tega se delovni položaj samozaposlenih v kulturi največkrat manifestira v izmenjavanju obdobjih pre- in podzaposlenosti. Obdobje nadpovprečnega posvečanja delu je pogosto povezano z upanjem, da bi postopoma »napredovali«, dosegli boljše pripoznanje na trgu delovne sile, s tem pa višji dohodek, delovno varnost in podobno. Pri tem obdobje nadpovprečnega posvečanja delu ne poteka nujno skozi družbeno izolacijo, odtegotvanje od prostočasnih dejavnosti in socialnih stikov, ki jih je mogoče umestiti v prosti čas. Onstran tega, da je delo na področju sodobnih umetnosti pogosto sodelovalno, je lahko namreč obdobje nadpovprečnega posvečanja delu tudi čas povečane socializacije v profesionalno-socialnih krogih (obiskovanje profesionalno-družabnih dogodkov in prireditvev). Posledično to pogosto vodi v čedalje tesnejše prepletanje intimno-socialnih (na primer prijateljskih, partnerskih) in profesionalno-socialnih stikov, kar še dodatno onemogoča diferenciacijo med delovnim in prostim časom, tako v »objektivnem« kot »subjektivnem« pogledu (glej Kraner, 2017a; 2017b).

Tako so socializacija, solidariziranje in sodelovanje integralna komponenta dela in jih je mogoče povezati s tem, kar Guy Standing (2018), ko obravnava prekariat,

imenuje delo-za-službo (*work-for-labour*). Izraz se pri tem nanaša na delo, ki sicer samo po sebi nima menjalne vrednosti, je pa priporočljivo oziroma v določenih primerih celo nujno. Nanaša se bodisi na obdobje nedela oziroma brezposelnosti (na primer povpraševanje po delu, aktivno iskanje zaposlitve prek vladnih služb, pridobivanje certifikatov oziroma dokazil za različne kompetence ipd.), bodisi na dejavnosti, ki jih zaposleni opravljajo v obdobju, ko imajo delo, vendar v času, ki bi bil sicer prosti čas (na primer mreženje zunaj delovnega časa, komuniciranje od doma, čez vikend, zvečer), ali pa je to preprosto delo, prek katerega posameznik reproducira svojo prisotnost na trgu delovne sile – se dodatno izobražuje, pridobiva kompetence in veščine, da bi bil na trgu delovne sile konkurenčnejši (2018: 192–193).

Foucault pri svoji opredelitvi (neo)liberalnega modela vladanja poudari, da ekonomični model vladanja vključuje tudi upravljanje razdruževalnih posledic produciranja in vzdrževanja konkurence kot temeljev ekonomske igre. Pri tem naj bi ključno vlogo v okvirih neoliberalnega modela vladanja igrali ravno *civilna družba in socialna politika*. V temelju gre skratka za uravnavanje med nečim, kar se zdi, da deluje po dveh različnih načelih: kot tip ekonomske vezi znotraj »ekonomske igre« in kot tip družbene vezi znotraj – recimo – civilne družbe ali področja družbenega:

Drugače rečeno, ekonomska vez se umesti v civilno družbo, mogoča je zgolj po njeni zaslugi, na neki način jo stiska skupaj, a jo po drugi strani razstavlja. Tako na petdeseti strani prvega zvezka *Zgodovine civilne družbe* Ferguson pravi: vez med posamezniki ni nikoli tako trdna kot takrat, ko se je, na primer, treba žrtvovati, pomagati prijatelju ali raje ostati v svojem plemenu, kakor pa iskati obilje in varnost drugje. (Foucault, 2015: 277)

## Sklep

Medtem ko smo v primeru ekonomike umetnosti in kulture opozorili na konstitutivno vlogo neekonomskega vrednotenja, je jasno, da tudi ekonomizacija socialne vezi v primeru samozaposlenega »podjetnika samega sebe«, ki mora prek lastnih socialnih mrež sprožati začasne procese sodelovanja, ni nikakršna radikalna novost kulturnega in umetnostnega področja. Večanje pomena neformalnih mrež in poznanstev, ki se je tudi v slovenskem kontekstu izkazalo na podlagi že omenjenih vprašalnikov, je tako bolj ustrezno razumeti kot zaostrovanje že obstoječih pogojev in načinov dela, kar vključuje tudi kooptacijo solidarnosti in terena bojev na področju v posebej zaostrenih okoliščinah. Mogoče je skratka govoriti o situaciji, ko čedalje težje jasno identificiramo, kaj je produkt česa, predvsem pa, kakšni so motivi in učinki določenega delovanja ter kako se je spremenil teren bojev na področju. Tak primer je nedvomno pogostejše sodelovanje med javnimi kulturnimi zavodi in »zasebnimi« akterji ob radikalnih rezih v sredstva za

dejavnosti obojih, kjer je težko določiti, ali je pripuščanje »zasebnikov« v javne kulturne zavode – ki to počno zaradi manka sredstev za svoje programe – dejanje solidarnosti ali gre predvsem za neko obliko *outsourcinga*. Nekaj podobnega je tudi boj »zasebnikov« za izboljšanje lastnega položaja, ki gre bodisi v smeri prizadevanja za enako pravične (slabe) fleksibilizirane pogoje dela za vse, ali pa v smeri zavračanja standardiziranih meril vrednotenja, ki naj ostanejo rezervirana za tiste, ki so se s profesionalizacijo že domnevno standardizirali. Poudarjanje produktivnih vidikov amaterizma, skratka neprofesionalizirane dejavnosti in »prostorov eksperimentiranja« v kombinaciji z zahtevo, da se za domnevno neprofesionalizirano dejavnost preprosto uvedejo drugačna merila vrednotenja, se namreč pogosto približa legitimaciji lastnih dejavnosti prek vzpostavljanja (kulturnih, kvalitativnih, ideoloških, celo moralnih) distinkcij.

## Literatura

- BEECH, DAVE (2015): *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden: Brill.
- BOLTANSKI, LUC IN ÈVE CHIAPELLO (2005): *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso.
- BOURDIEU, PIERRE (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- BOURDIEU, PIERRE (1996): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- BREZNIK, MAJA (2004): *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BREZNIK, MAJA (2005): Kultura med »kulturno izjemo« in »kulturno raznoličnostjo«. V *KULTURA d. o. o. Materialni pogoji kulturne produkcije*, A. Milohnič, M. Breznik, M. Hrženjak in B. Bibič (avt.), 15–44. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BREZNIK, MAJA (2011): *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
- ČOPIČ, VESNA IN GREGOR TOMC (1997): *Kulturna politika v Sloveniji. I. Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije, II. Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- ELIAS, NORBERT (2000): *O procesu civiliziranja: sociogenetske in psihogenetske raziskave. Prvi zvezek: Vedenjske spremembe v posvetnih višjih slojih zahodnega sveta*. Ljubljana: Založba I\*cf.
- FOUCAULT, MICHEL (1991): Kako preučevati oblast? V *Vednost-oblast-subjekt*, M. Dolar (ur.), 29–40. Ljubljana: Krt.
- FOUCAULT, MICHEL (2015): *Rojstvo biopolitike. Kurz na Collège de France 1978–1979*. Ljubljana: Krtina.
- HARDT, MICHAEL IN ANTONIO NEGRI (2010): *Skupno: onkraj privatnega in javnega*. Ljubljana: Študentska založba.

- HEWITT, ANDREW (2017): *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju*. Ljubljana: Maska.
- HIRSCH, JOACHIM (2014): *Gospodstvo, hegemonija in politične alternative*. Ljubljana: Sophia.
- KRANER, KAJA (2016a): Oris neoliberalne kulturne politike. *Radio Študent, Art-area*, 11. maj. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/oris-neoliberalne-kulturne-politike> (25. april 2018).
- KRANER, KAJA (2016b): Centralizacija sodobnih umetnosti. *Radio Študent, Art-area*, 22. junij. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/centralizacija-sodobnih-umetnosti> (25. april 2018).
- KRANER, KAJA (2017a): Pogoji in nekatere specifične dela na področju vizualnih umetnosti v Sloveniji v zadnjih desetih letih – prvič. *Radio Študent, Art-area*, 24. oktober. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/pogoji-in-nekatere-specifike-dela-na-podro%C4%8Dju-vizualnih-umetnosti-v-sloveniji-v> (25. april 2018).
- KRANER, KAJA (2017b): Pogoji in nekatere specifične dela na področju vizualnih umetnosti v Sloveniji v zadnjih desetih letih – drugič. *Radio Študent, Art-area*, 28. november. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/pogoji-in-nekatere-specifike-dela-na-podro%C4%8Dju-vizualnih-umetnosti-v-sloveniji-v-0> (25. april 2018).
- LAZZARATO, MAURIZIO (2006): Immaterial Labour. V *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, M. Hardt in P. Virno (ur.), 133–147. Minnesota: University of Minnesota Press.
- LAZZARATO, MAURIZIO (2010): Conversation with Maurizio Lazzarato, Public Editing Session #3, 23. junij. *Journal TkH sur la Théorie de la Performance / TkH Journal for Performing Arts Theory / TkH Časopis za teorijo izvođačkih umetnosti* 17: 12–16. Dostopno na: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf> (25. april 2018).
- LESSENICH, STEPHEN (2015): *Ponovno izumljanje socialnega. Socialna politika v prožnem kapitalizmu*. Ljubljana: Krtina.
- MCGUIGAN, JIM (2016): *Neoliberalna kultura*. Maribor: Aristej.
- 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.
- PRAZNIK, KATJA (2016): *Paradoks neplačanega umetniškega dela. Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia.
- RADOJEVIČ, LIDIJA (2013): Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture. *Maska* 28(157/158): 6–11.
- VODOPIVEC, NINA (2012): Samooodgovornost – paradigma sodobne modernizacije: izziv ali grožnja. V *Pomisli na jutri: o zgodovini (samo)odgovornosti*, A. Studen (ur.), 223–245. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- VODOPIVEC, NINA (2014): Družbene solidarnosti v času socialističnih tovarn in individualizacije družbe. *Ars & humanitas* 8(1): 136–150.
- STANDING, GUY (2018): *Prekariat: nevarni novi razred*. Ljubljana: Krtina.
- ŠUVAKOVIČ, MIŠKO (2002): Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste. *Platforma SCCA* 3. Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (29. maj 2018).

# Kreativne industrije kot množična prevara<sup>1</sup>

## Abstract

### Creative Industries as Mass Deception

The article is based on a critical reading of Adorno's and Horkheimer's chapter on the culture industry from *Dialectic of Enlightenment*. First, the author outlines the four fundamental components of the essay and critically evaluates them. He proceeds by rethinking them in a reverse order while keeping in mind the context of the changed production processes in the field of art, i.e. in the context of the development of the creative industries.

**Keywords:** Adorno and Horkheimer, culture industry, creative industries, Deleuze and Guattari, subjectivation

*Gerald Raunig is a philosopher and art theorist. He works at the Zürich University of the Arts and at the European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP). He is also a co-editor of the multilingual publishing platform Transversal Texts and the author of numerous articles and monographs. (gerald.raunig@zhdk.ch)*

## Povzetek

Prispevek temelji na kritičnem branju Adornovega in Horkheimerjevega poglavja o kulturni industriji iz *Dialektike razsvetljenstva*. Avtor najprej izlušči štiri temeljne razsežnosti obravnavanega dela, jih kritično ovrednoti ter o njih v nadaljevanju, v nasprotnem vrstnem redu, premišlja v kontekstu produkcijskih sprememb na umetniškem področju, tj. v kontekstu razvoja kreativnih industrij.

**Ključne besede:** Adorno in Horkheimer, kulturna industrija, kreativne industrije, Deleuze in Guattari, subjektivacija

*Gerald Raunig je filozof in umetnostni teoretik. Zaposlen je na züriški Univerzi za lepe umetnosti in pri Evropskem inštitutu za napredne kulturne politike (EIPCP) ter je član uredništva večjezične platforme Transversal Texts. Je avtor številnih člankov in monografij. V slovenščino je prevedena njegova monografija Umetnost in revolucija: umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju. (gerald.raunig@zhdk.ch)*

---

<sup>1</sup> Besedilo je bilo izvorno objavljeno na platformi *Transversal Texts*. Avtorju se tovariško zahvaljujemo za dovoljenje za prevod in objavo.

Poglavje iz *Dialektike razsvetljenstva* Maxa Horkheimerja in Theodorja W. Adorna, ki govori o kulturni industriji, nosi naslov *Kulturna industrija: Razsvetljenje kot množična prevara (Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug)*. Avtorja sta esej napisala v zgodnjih 40. letih prejšnjega stoletja, v njem pa nasprotujeta naraščajočemu vplivu zabavne industrije, poblagovljenju umetnosti in totalizirajoči uniformnosti »kulture«, še posebej v državi njune emigracije, ZDA. Skeptična do novih medijev, takrat sta bila to radio in film, sta v svojem izrazitem stilu, zaznamovanem s kulturnopesimističnimi podtoni, predstavila nov koncept, ki naj vključi širok spekter kulturnega udejstvovanja in ki bi se kulturni sferi težko zdel bolj odtujen: kulturo sta poimenovala za industrijo.

Skoraj dve desetletji, celo po njuni vrnitvi v Evropo, je bila razprava o Horkheimerjevih in Adornovih tezah omejena na člane Inštituta za družbene raziskave. Njihov vpliv se je začel širiti v 60. letih 20. stoletja, dokončno pa so se uveljavile v 70. letih, po nadgradnji medijske kritike; *Dialektika razsvetljenstva* je postala temeljni vir ne samo za razpravo o ambivalentni naravi razsvetljenstva, temveč tudi (ali celo predvsem) za nepopustljivo zavračanje »ekonomizacije kulture«. Tako je tudi danes, desetletja po prvem izidu *Dialektike razsvetljenstva*, na kulturnem področju, ki ga še vedno pomembno določajo miti o geniju, izvirnosti in avtonomiji, izraz »industrija« razumljen skoraj kot psovka. Zato se postavlja vprašanje, kako je mogoče, da je že tako majhna sprememba, kot je prehod iz ednine v množino, iz ene *kulturne industrije* v več *kreativnih in kulturnih industrij*, prinesel tudi konceptualno reinterpretacijo, kot da bi šlo za povsem nov pojem: kulturne in kreativne industrije politiki, pa tudi številni ustvarjalci na tem področju, razumejo skoraj kot obljubo univerzalne odrešitve.<sup>2</sup>

Ena od razlag tega paradoksa temelji na poblížjem razumevanju načinov subjektivacije na obravnavanem področju ter struktur in institucij, ki jih opisujemo s pojmom kulturna industrija in kreativne industrije. Te pogoje načinov subjektivacije in institucije bom obravnaval skozi analizo štirih razsežnosti koncepta kulturne industrije in jih potem v nasprotnem vrstnem redu primerjal z njihovo sodobno različico, tj. kreativnimi industrijami.

## Prvič

Adornovo in Horkheimerjevo poglavje o kulturni industriji je govorilo pretežno o rastoči filmski in medijski industriji, še zlasti o hollywoodski filmski produkciji in zasebnih radijskih postajah v ZDA. V jasnem nasprotju s svojim kolegom Walterjem Benjaminom, pa tudi Bertoltom Brechtom, ki sta imela bolj ambivalenten odnos do

---

<sup>2</sup> Najbolj verjetna kulturnopolitična interpretacija se zdi, da se je to zgodilo zaradi strategij kulturne politike na evropski ravni, ki je skozi svoje programe uveljavila izraz kreativne industrije. Ta kulturna politika je namesto v državno podporo kritični in odklonski umetnosti čedalje bolj usmerjena v podporo komercialnim podjetjem.



priložnosti in težav, ki jih porajajo tehnična reprodukcija, množični mediji ter številni vidiki produkcije in recepcije v novih razmerah, je Adornov in Horkheimerjev pogled na kulturno industrijo povsem negativen; vidita jo kot vedno bolj totalizirajočo spiralo sistematične manipulacije in »povratno učinkujoče potrebe« (Adorno in Horkheimer, 2002: 134) po čedalje večjem prilagajanju sistemu: »Film, radio, revije so deli enega sistema. Vsaka panoga je uglašena sama s seboj in z vsemi drugimi.« (ibid.: 133) Interpretacija Inštituta za družbene raziskave je bila, da je ta uniformirana oblika kulturne industrije institucionalna struktura, ki določa načine subjektivacije, skozi katero se posameznik podjarmi moči in totalnosti kapitala.

Po Horkheimerju in Adornu je prva razsežnost koncepta kulturne industrije njegovo totaliziranje občinstva, ki je izpostavljeno večno ponavljajoči se, a nikdar izpolnjeni obljubi: »Kulturna industrija svoje potrošnike zmerom znova ogoljufa za tisto, kar zmerom obljublja.« (ibid.: 152) Ta večni krog obljube, ki ustvarja željo in jo na neproduktiven način nenehno hkrati suspendira, je bistvo ideje o kulturni industriji kot instrumentu množične prevare. Avtorja pravita, da so proizvodi kulturne industrije dizajnirani tako, da zanikajo ali celo preprečujejo gledalčevo zmožnost domišljije, spontanosti, sanjarjenja in aktivnega mišljenja. Ta nadvse pasivna oblika potrošnje korelira s težnjo dela kulturne industrije, da statistično obravnava in vestno beleži ravnanja svojega občinstva: »Na zemljevidu raziskovalnih služb, ki jih ni več mogoče ločiti od propagandnih, so potrošniki kakor statistično gradivo razporejeni po rdečih, zelenih in modrih poljih, pač glede na dohodkovno skupino.« (ibid.: 136)

Potrošniki postanejo marionete kapitala; kulturna industrija jih šteje, analizira in zajema v svoj razslojeni prostor:

Potrošniki so delavci in uslužbenci, kmetje in malomeščani. Kapitalistična proizvodnja jih je z dušo in telesom zajela do te mere, da brez odpora zapadejo tistemu, kar jim je ponujeno. Tako kot so nekoč moralo vladajočih vlada dani vedno vzeli resneje kot vladajoči, danes prevarane množice še bolj kot uspešneži podlegajo mitu uspeha. Imajo svoje želje. Neomajno vztrajajo pri ideologiji, s katero jih zasužnjujejo. (ibid.: 146)

Ta podoba potrošnikov, ki so podlegli anonimnemu aparatu, s katerim jih zavaža kulturna industrija, je hkrati kulminacija in očitna omejitev Horkheimerjevega in Adornovega pristopa: podoba »zavedenih množic« jih osmišlja kot pasivne, od zunaj določene, izdane in zasužnjene žrtve.

## Drugič

Druga razsežnost Horkheimerjevega in Adornovega koncepta kulturne industrije nam ponudi specifično podobo produkcije: čeprav avtorja jasno ločita položaj ustvarjalcev od položaja potrošnikov, ta ločitev ni razumljena dualistično, kot ločitev na pasivne in aktivne akterje. Tako kot potrošniki so zanju tudi ustvarjalci podjarmljena, pasivna funkcija sistema. V Benjaminovih teorijah avtorstva in novih medijev imajo avtorji možnost, da se skozi spremembo produkcijskega aparata spremenijo v producente; za Brechtovo teorijo *Lehrstück* in prakso zgodnjih 30. let sta bistvena avtor in producent, ne pa občinstvo; Horkheimer in Adorno pa v nasprotju s tem naslikata rigidno podobo nenavadno pasivnih ustvarjalcev, ujetih v totalnost kulturne industrije. Družbena podjarmljenost je zanju, tudi v produkciji, edini način subjektivacije, ki si ga lahko zamislita. V njunem razmišljanju o kulturni industriji najbolj izstopa primer, ki govori o igralcih iz radijske igre, ki jim je v dobro posla »zanikana vsakršna svoboda«:

Omejeni so na apokrifno področje »amaterjev«, ki pa so za nameček organizirani od zgoraj. Vsako sled spontanosti občinstva v okviru uradnega radia krmilijo in absorbirajo lovci na talente, tekmovanja pred mikrofonom in pro-težirane prireditve vseh vrst po izboru strokovnjakov. Talenti so last pogona, davno preden jih ta prezentira: sicer se ne bi tako vneto prilagajali. (ibid.: 135)

V luči posodobljenih različic tega pojava, ki se kaže v resničnostni televiziji, dokumentarnih oddajah, ki mejijo na limonade, in oddajah, v katerih osrednje mesto zavzemajo razne avdicije, se zdi ta podoba protagonistov, ki so v resnici le statisti, bolj prepričljiva kot kdajkoli prej. Slika totalizirajočega sistema, ki določa vsak subjektov gib in njegovo razpoloženje, postane še mračnejša, če idejo producenta kot proizvajalca in predstavnika materialnih dobrin razširimo na afekte in komunikacijo. Horkheimer in Adorno sta to omračitev predvidevala, vendar v nenavadno feminizirani obliki:

Način, kako dekle sprejme obligatorni *date* in ga absolvira, ton po telefonu v najzaupnejši situaciji, izbira besed v pogovoru, celo vse notranje življenje /.../ pričajo o poskusu, da bi iz sebe naredila aparat, primeren za uspeh, ki vse do nagonskih nagibov ustreza modelu, kakršnega prezentira kulturna industrija. (ibid.: 179)

Človeški aparati korelirajo z aparatom kulturne industrije. Potrošniki in ustvarjalci se kažejo kot sužnji totalnosti in ideologije, oblikuje in premešča jih abstrakten sistem. Kot aparati so le kolešček v večjem aparatu – del institucije, imenovane kulturna industrija.

## Tretjič

Posledica tega razmerja med aparatom in njegovimi koleščki je – in to je tretja razsežnost koncepta kulturne industrije –, da so akterji, tj. zaposleni kulturni ustvarjalci, zaporniki institucij kulturne industrije. Horkheimer in Adorno pravita, da je institucionalni ustroj, v katerem se je razvila kulturna industrija, gigantska glasbena, zabavna in medijska korporacija. Ustvarjalni se znajdejo ujeti v institucionalno strukturo, ki tlači njihovo ustvarjalnost skozi obliko odvisnega dela: »Pri tem gre pravzaprav povsod za samozasmehovanje človeka. Možnost, da bi postal ekonomski subjekt, podjetnik, lastnik, je popolnoma likvidirana. Samostojna podjetja /.../ so se /.../ znašla v brezizhodni odvisnosti. Vsi so postali uslužbenci /.../« (ibid.: 165)

Brezupna odvisnost in družbena kontrola, ki prevladujeta v svetu zaposlenih, sta zajela še zadnje počivališče avtonomije (in v tem lahko prepoznamo zgodnji odmev poznejšega Adornovega romantiziranja umetniške avtonomije, ki se kaže v delu *Ästhetische Theorie*<sup>3</sup>) – ustvarjanje je postalo razslojeno, strukturirano in stratificirano; večina akterjev, ki smo jih izvorno razumeli kot uporne, je bila udomačena skozi zaposlitev. Po antropološki definiciji naj bi institucija zaposlenim v zameno zagotavljala varnost in obljubljala določeno stopnjo nadzora nad nerešljivimi nasprotji. Ta vtis ustvarjajo tudi aparati institucij kulturne industrije, četudi so te minljive: to je sama narava aparatov, ki tako razbremenijo subjekte. Za Horkheimerja in Adorna pa je celo sam ta domislek učinek »poljudnoznanstvenega negovanja tovarištva«, ki s tem, ko »odnose med ljudmi v proizvodnji naredi na videz neposredne« »postavi še poslednje zasebne nagibe pod družbeni nadzor« (ibid.: 163).

## Četrtrič

Razvoj kulturne industrije kot celote je le *zapoznela* transformacija kulturnega področja v fordistično industrijo, nekaj, kar se je že prej zgodilo v agrikulturi. To je zadnja, četrta razsežnost koncepta kulturne industrije po Horkheimerju in Adornu. Avtorja sicer analizirata, da so v primerjavi z najmočnejšimi panogami – industrijo jekla ali goriv, proizvodnjo elektrike in kemično industrijo – monopoli v kulturi šibki in odvisni; vendar hkrati pravita, da so dokončno spremenjeni v tovarno še zadnji ostanki upora proti fordizmu (in tu ponovno odzvanja heroičnost, ki naj bi bila nekdanj značilna za avtonomno umetnost). Nove tovarne ustvarjalnosti (založništvo,

---

<sup>3</sup> V nasprotju z Adornom, ki pretirano poudarja avtonomnost meščanske umetnosti, lahko že dlje časa slišimo tezo, da ima ta umetnost učinek totalne prakse, ki z razslojitvijo prostorov produkcije in recepcije vnaša heteronomijo in hierarhijo: štiristopenjski aparat meščanske gledališke produkcije, na primer, ali skrajna disciplina v klasičnem orkestru sta tako vzporedna recepciji na obeh področjih.

kinematografija, radio in televizija) so organizirane kot fordistične tovarne, kulturna industrija deluje kot tekoči trak. Kulturnoindustrijska proizvodnja ustvarjalnosti je postala podobna proizvodnji v kmetijstvu in obdelavi kovin: poteka v serijah, je standardizirana, »hkrati pa ima mehaniziranost tolikšno moč nad uporabnikom prostega časa in njegovo srečo, tako temeljno določa fabriciranje zabavnih dobrin, da ta ne more izkusiti drugega kot kopijo samega delovnega procesa« (ibid.: 149). Zato je po Horkeimerju in Adornu funkcija tovarn ustvarjalnosti po eni strani mehanizirano izdelovanje dobrin, ki so namenjene zabavi, po drugi strani in onkraj konvencionalnih področij proizvodnje pa nadzor in določanje pogojev reprodukcije, ki postajajo čedalje bolj podobni tovarniškemu delu.

\*\*\*

## Četrtrič

Kulturno industrijo lahko torej vidimo kot tisto, ki je nadomestila meščansko umetnost in avantgarde ter na področje kulture uvozila drugje razvit fordistični proizvodni model. V nasprotju s to perspektivo se postoperaistični mislec Paolo Virno raje vpraša, kakšno vlogo je odigrala kulturna industrija pri *preseganju* fordizma in taylorizma. V svoji refleksiji iz *Slovnice množstva* pravi,

da je pripravila paradigmo postfordistične proizvodnje v celoti. Moje mnenje torej je, da so postopki kulturne industrije v nekem trenutku postali zgledni in vseprisotni. V kulturni industriji, tudi v tisti najbolj arhaični, ki sta jo raziskala Benjamin in Adorno, lahko najdemo anticipacijo načina proizvodnje, ki je pozneje v postfordizmu postal splošen in so ga povzdignili v status *kanona*. (Virno, 2003: 43)

To je plodna inverzija interpretacije kulturne industrije kot področja, oropanega svobode, kot so ga konceptualizirali pripadniki šole kritične teorije: medtem ko Horkheimer in Adorno kulturno industrijo razumeta kot trdovratnega zamudnika pri prehodu v fordistični način proizvodnje, pa jo Virno interpretira kot slutnjo in paradigmo postfordistične proizvodnje. Za Horkheimerja in Adorna so institucije kulturne industrije tvorci modernih kulturnih monopolov. Res je, da so hkrati tudi ekonomsko področje, ki še vedno omogoča preživetje enega dela liberalne cirkulacije ter ustreznih podjetniških oblik, četudi drugod potekajo procesi dezintegracije, pa vendar ta majhen prostor razlike in upora še vedno vznika znotraj domnevne totalnosti kulturne industrije. Avtorja brez omahovanja pojasnita, kako se razlika hitro integrira v to totalnost: »Kar se upira, sme preživeti samo tako, da se pridruži. Ko ga kulturna industrija registrira v njegovi različnosti, že spada zraven, tako kot zemljiški reformator h kapitalizmu.« (Adorno in Horkheimer, 2002: 144)

V tem opisu je razlika, skozi katero lahko dosežemo nove ravni produktivnosti, le še ostanek preteklosti, zavržen zaradi splošne fordizacije kulturne industrije. Ali kot pravi Virno (2003: 44):

... se mi zdi, da v teh domnevnih ostankih (določen prostor, dopuščen neformalnemu, nepredvidenemu, temu, kar ni bilo načrtovano) ni težko prepoznati prežetosti s prihodnostjo.

Ni šlo za ostanke, temveč za anticipacijske slutnje. Neformalnost komunikativnega delovanja, kompetitivna interakcija, ki je tipična za sestanke, nenadna variacija, ki lahko poživi televizijski program – na splošno vse, kar bi bilo nesmotrno narediti togo in reglementirati prek določenega praga, je postalo danes, v postfordistični dobi, tipična poteza *celotne* družbene proizvodnje. Ne samo današnje kulturne industrije, temveč tudi Fiata v Melfiju.

V postoperaistični teoriji kulturna industrija ni zgolj šibka, pozno fordizirana industrija, ampak model prihodnosti in anticipacija široko razširjenih postfordističnih načinov proizvodnje, kjer neformalni prostori, ki niso vnaprej programirani, temveč so odprti za nepredvidene, komunikacijske improvizacije, niso ostanki, ampak jedro, niti margina, temveč središče.

### Tretjič

Po Horkheimerju in Adornu so mediji in korporacije, ki proizvajajo zabavo, torej institucije kulturne industrije, strukture, ki posameznika podjarmljajo nadzoru kapitala. So torej prizorišča čistega družbenega podjarmljenja. Tudi če sprejmemo ta pristranski strukturalistični pogled na zgodnje oblike kulturne industrije, pa so se nekatere stvari od sredine 20. stoletja do danes spremenile. To spremembo lahko zajamemo s termini, ki sta jih v 70. letih prejšnjega stoletja razvila Gilles Deleuze in Félix Guattari. Gre predvsem za uvid – ki ga podrobneje razlagam v nadaljevanju –, da se onkraj družbenega podjarmljenja razvije neka druga linija, ki poleg strukturnih dejavnikov upošteva tudi aktivno vpletenost posameznika in različne načine subjektivacije. V nasprotju z družbenim podjarmljenjem [*assujettissement social*] Deleuze in Guattari (1980: 570–575) to drugo linijo imenujeta »strojno zaslužnjevanje« [*asservissement machinique*]. Tej problematizaciji, ki se kaže na terminološki ravni, lahko dodamo aktualno vprašanje, povezano z načini subjektivacije znotraj novih institucionalnih oblik kreativne industrije. Namreč, kar danes imenujemo kreativne industrije – najsi jih tako imenujejo snovalci kulturnih politik, urbanisti ali kdo drug – se po obliki in funkciji močno razlikuje od staromodne kulturne industrije.

Obravnava te tretje razsežnosti koncepta kulturne industrije, ki je posebej osredinjena na institucije, jasno pokaže, da *kreativne industrije* niso več strukturirane

kot velike medijske korporacije, ampak predvsem kot skupki majhnih podjetij, samozaposlenih v kulturi, podjetnikov na področju novih medijev, mode, grafike, oblikovanja in tako naprej. Če torej govorimo o institucijah kreativnih industrij, se zdi primerneje govoriti o *ne*institucijah ali *psevdo*institucijah. Medtem ko je bila za kulturno industrijo značilna velika, dolgoživa institucija, so psevdoinstitucije kreativnih industrij začasne, prehodne, temelječe na projektih.

Zdi se, da sta prednost teh »projektne institucije« (Nowotny, 2007) njihova samodoločujočnost in zavrnitev rigidnega reda fordističnih režimov. V zadnjem delu tega članka me bo zanimalo, kako prepričljiv je ta argument. Za zdaj pa bi rad v navezavi na prej opisano funkcijo institucij kot upravljavca protislovij z razbremenljivo učinkom poudaril, da projektne institucije kreativnih industrij nasprotno promovirajo prekarizacijo in negotovost. Pravzaprav se to izrazito nasprotje očitno kaže že v sami ideji »projektne institucije«: na eni strani je želja po dolgotrajnosti in razbremenitvi, ki jo vsebuje ideja institucije, na drugi pa jasno določena časovna omejitev, ki jo vsebuje koncept projekta. Če sledimo še enemu od motivov iz Virnove *Slovnice mnoštva* in ga povežemo s pojavom »projektne institucije«, potem protislovje, ki ga vsebuje institucija-projekt, neizogibno vodi, kot opisuje avtor, v popolno sovpadanje strahu in tesnobe, tj. na eni strani zamejene, na drugi pa nedoločene bojzani, ki se konča v razširitvi skrbi na prav vsa življenjska področja (Virno, 2003: 16).

Medtem ko sta Horkheimer in Adorno obžalovala dejstvo, da so subjekti kulturne industrije s pridobitvijo zaposlitve izgubili priložnost, da postanejo svobodnjaki, se zdi, da je danes, v času prevlade svobodnjaštva, problem ravno nasproten – ne glede na to, ali govorimo o iskanju priložnosti od ene delne zaposlitve do druge, ki jih omogočajo projekti, ali o zaporednem odpiranju majhnih podjetij. Celotno nasledniki kulturne industrije 20. stoletja, tj. velike medijske korporacije, se v imenu podjetništva zatekajo k najemanju zunanjih sodelavcev in sklepanju pogodb s podizvajalci. V novejših medijskih korporacijah, v katerih se stekajo področje tiska, avdiovizualnih medijev in spleta, so pogosto – in to velja celo za javne medije – redno zaposleni samo še tisti na osrednjih administrativnih funkcijah; posamezniki, ki se označujejo za kreativce, so večinoma svobodnjaki ali samozaposleni podjetniki s pogodbami za določen čas ali brez njih. Nekako cinično bi lahko pripomnili, da je bila Adornova melanholija zaradi izgube avtonomije perverzno realizirana v delovnih razmerah znotraj kreativnih industrij: kreativci so prepuščeni specifični sferi svobode, neodvisnosti in samovladanja. Fleksibilnost postane despotska norma, prekarnost delovnega razmerja pravilo, ločnica med delom in prostim časom pa se zabriše prav tako kot ločnica med delom in nezaposlenostjo; prekarnost postane stvar življenja, ne samo delovnega razmerja.

## Drugič

In od kod prihaja ta univerzalna prekarizacija? So kreativne industrije, tako kot kulturna industrija, sistem, ki zaslužni svoje subjekte, ali so morda akterji v proces prekarizacije vpleteni na specifičen način? Pri razpravi o sodobnih načinih subjektivacije na področju kulture bom izhajal iz »biopolitične vladnosti in samo-prekarizacije«, kakor jo zastavi Isabell Lorey (2006). Avtorica prekarizacijo razume kot silnico liberalne vladnosti in biopolitičnih družb. Ta silnica ima svoje korenine v zgodnji modernosti, udejanjati pa se je začela v življenjskih in delovnih razmerah, ki so vzniknile v kontekstu novih družbenih gibanj v 70. letih prejšnjega stoletja ter jih odražajo načela tiste in poznejših generacij: to so načela samoodločanja o tem, kaj, s kom in kdaj želiš delati; načela svobode, avtonomije in samodoločujočnosti, ki so oblikovala kontekst zavestnega izbiranja prekarnih življenjskih in delovnih razmer. Loreyjeva to prekarizacijo, ki jo izberemo sami, imenuje samoprekarizacija. Posamezniki morajo v kontekstu liberalne vladnosti razviti ustvarjalen in produktiven odnos do samih sebe – ta praksa in zmožnost razvoja sebstva je sicer del vladnih tehnik že od 18. stoletja, vendar pa se je po mnenju Loreyjeve spremenila *funkcija* prekarizacije, ki ne zavzema več imanentno protislovnega mesta znotraj liberalne vladnosti, temveč funkcijo normalizacije znotraj neoliberalne vladnosti; prešla je iz vključujoče izključujočnosti na družbenem obrobju v prevladujoč trend. Na ta razvoj, ki tudi pojasni preobrazbo pojava, ki ga opisujeta Horkheimer in Adorno, v sodobne kreativne industrije, so še posebej vplivali poskusi iz 70. let prejšnjega stoletja, da bi kot alternativo normaliziranemu in reguliranemu delovnemu režimu razvili samodoločajoče oblike življenja in dela. Zamišljanje emancipacije od prostorsko in časovno strogo urejenega vsakdana pa je odprlo tudi pot za zamišljanje subjektivacije onkraj družbenega podjarmljenja na načine, ki niso nujno emancipatorni:

... prav te alternativne življenjske in delovne razmere postajajo v zadnjih letih ekonomsko čedalje bolj koristne, saj dajejo prednost fleksibilnosti, ki jo zahteva trg dela. Zato prakse in diskurzi zadnjih tridesetih, štiridesetih let niso zgolj disidentske in usmerjene proti normalizaciji, ampak sočasno tudi del preobrazbe, ki vodi v neoliberalno obliko vladnosti. (Lorey, 2006: 131)

To je naša sedanost: stare ideje in ideologije avtonomije in posameznikove svobode (še zlasti posameznika kot umetniškega genija) so se v kombinaciji z nekaterimi vidiki politike, ki je sledila letu 1968, spremenile v hegemonске neoliberalne načine subjektivacije. Samoprekarizacija je odobravanje izkoriščanja vseh vidikov ustvarjalnosti in življenja.

To je paradoks samovladanja skozi ustvarjalnost: »Vladanje, nadzorovanje, discipliniranje in regulacija samega sebe hkrati pomeni, da sami sebe tudi izdelujemo, oblikujemo in polnomočimo, kar v tem smislu pomeni, da smo svobodni.« (Lorey, 2006: 127) V tem morda odmevajo tudi konceptualna neskladja pri

definiranju razlike med kulturno industrijo in kreativnimi industrijami: medtem ko se zdi, da je v konceptualizaciji kulturne industrije še vedno prevladovala abstraktna kolektivna komponenta kulture, je za kreativne industrije značilen nenehen poziv k produktivnosti posameznika. Tovrstna razlika med kolektivnim in individualnim pa vendar obstaja le na tej ravni – kar dela industrije kreativnosti razpoznavne, je namreč prav to, da prečkajo takšne dualizme.

## Prvič

Za konec se vrnimo k prvi razsežnosti Horkheimerjevega in Adornovega koncepta kulturne industrije, po katerem so posamezniki in potrošniki povsem podjarmljeni totalizirajoči moči kapitala. Dopolnitev s tezami Loreyjeve omogoča razširitev obzorja: namesto da bi se osredinjali na redukcionistične koncepte totalnosti in heteronomnosti, premakne naš fokus na vprašanje praks upora proti totalizaciji ustvarjalnosti, ki so pripomogle k sodobnim oblikam subjektivacije.

Kulturna industrija generira vzornike za tiste, »ki sami hočejo postati to, v kar jih preobraža sistem« (Adorno in Horkheimer, 2002: 166). Na tem mestu nam je – tako kot še kje drugje v *Dialektiki razsvetljenstva* – ponujena sicer logično protislovnost ambivalenca, ki samopovzročenega zaslužnjanja sicer ne povezuje z eksternim, skozi totalizirajoč sistem povzročeni podjarmljenjem, mu ga pa postavlja ob bok. Za Deleuza in Guattarija zaslužnjanje in podjarmljanje obstajata sočasno, kažeta se v istih stvareh in dogodkih. Znotraj režima družbenega podjarmljenja neka višja entiteta konstituira človeka kot subjekt, ki se nanaša na pozunanjenne objekte; v režimu strojnega zaslužnjanja pa človek ni obravnavan kot subjekt, temveč je, tako kot orodje ali živali, del stroja, ki nadkodira celoto. Součinkovanje obeh režimov je še posebej vidno v primeru kreativnih industrij, kjer prihaja do njenega nenehnega oplajanja, pri čemer na pomembnosti zaradi presežka subjektivacije pridobivajo komponente strojnega zaslužnjanja. »Bi morali potemtakem govoriti o prostovoljnem hlapčevstvu?« se vprašata Deleuze in Guattari. Njun odgovor je, da ne: »Tu imamo neko strojno zaslužnjanje in rečemo lahko, da vselej predvideva samo sebe, da se ne kaže drugače kot nekaj že narejenega in da je prav tako malo 'prostovoljno' kot 'prisilno'.« (Deleuze in Guattari, 1980: 575)

Ta perspektiva dvojnega gibanja, na eni strani podjarmljenja družbeni enotnosti in na drugi strojnega zaslužnjanja, spodbija Adornovo in Horkheimerjevo idejo o totalnosti sistema na eni strani in pasivnih akterjih znotraj tega sistema na drugi. Natančneje bi bilo reči, da načini subjektivacije totalnost vedno znova rekonstruirajo; vpletenost v procese družbenega podjarmljenja in strojnega zaslužnjanja pa ni niti prostovoljna niti prisilna. In tu se končno skriva tudi odgovor na naše začetno vprašanje: Kako je mogoče, da je že tako majhna sprememba, kot je prehod iz *kulturne industrije h kreativnim (in kulturnim) industrijam*, prinesla tudi takšno spremembo v razumevanju, da so zadnje tako za politike kot za številne ustvarjalce na tem področju postale nosilec obljube o univerzalni odrešitvi? To se je zgodilo



prav zato, ker so načini subjektivacije v režimu strojnega zaslužnjanja povezani tako z željo kot s konformizmom; akterji kreativnih industrij pojasnjujejo, da so, če ne drugega, sami izbrali vsaj svoj prekarni položaj.

Zato je, če gledamo skozi prizmo vpletenosti akterjev v režim strojnega zaslužnjanja, precej neustrezno govoriti o »množični prevari«, ki jo najdemo tudi v naslovu tega besedila – in dvomim, da je bila ta konstrukcija sploh kdaj smiselna. V kontekstu kreativnih industrij bi bilo morda primerneje govoriti o »množični samoprevari« kot vidiku samoprekarizacije. In tej »samoprevari« bi lahko dodali tudi možnost upora, ki se udejanja na ravnini imanence, ki jo danes imenujemo kreativne industrije.

Prevod: Danijela Tamše

## Literatura

- ADORNO, THEODOR IN MAX HORKHEIMER (2002): Kulturna industrija. Razsvetljenje kot množična prevara. V *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*, 133–179. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- DELEUZE, GILLES IN FÉLIX GUATTARI (1980): 7000 av. J.-C. – Appareil de capture. V *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 528–591. Paris: Les Éditions de Minuit.
- LOREY, ISABELL (2006): Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers. V *Capital. It Fails Us Now*, Simon Sheikh (ur.), 117–139. Berlin: b\_books. Dostopno tudi na: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en> (5. april 2018).
- NOWOTNY, STEFAN (2007): Immanent Effects. Notes on Pre-Creativity. *Transversal*, februar. Dostopno na: <http://eipcp.net/transversal/0207/nowotny/en> (5. april 2018).
- VIRNO, PAOLO (2003): *Slovnica množstva. K analizi oblik sodobnega življenja*. Ljubljana: Krt.

# 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 podpodročja 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,<sup>1</sup> 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 privzema-njem novih organizacijskih pristopov so ključno vlogo na podpodročju sodobnih scen-skih umetnosti odigrali predvsem v 90. letih nastali festivali (Video-dance festi-val, festival Ex-Ponto, festival Exodos, festival Mesto žensk, festival Mladi levi itn.),

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 dolgoročneje dopolnil.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 (četrtnimi, aktivističnimi itn.) po navadi vzpostavi kartelno sodelovanje, kjer vladajo mehanizmi poznanstev in zvez ter negativna selekcija,

---

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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

---

<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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 padeč 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 opravljala 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 brezposelnih<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> Poleg tega so se

---

<sup>9</sup> Poglavje povzeto po Lobnik, 2017a.

<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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)

---

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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 oportunizmu) (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.«<sup>13</sup>), ki skrčijo prostor nepredvidljivosti, medtem ko

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 uprizaranja 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«, nenehnega 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 spodrsrljaj, 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 umetniškim 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 prekarnosti« (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](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](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.

# Alternativa kot paralela

## Abstract

### Alternative Culture as a Parallel Culture

The author considers the theoretical and practical (empirical) shift in the usage of the concept "alternative culture". To mark this shift, he proposes the usage of a different concept: parallel culture. The term offers new, productive opportunities for a critical understanding of society, culture and contemporary performance. The essay is divided into three parts. In the first section, the author makes a comparative contextualization of the term. He continues by pointing out its main advantages and concludes the essay by identifying some of the positive examples of asserting the concept in contemporary performance.

**Keywords:** alternative culture, parallel culture, Living Theatre, survival

*Blaž Lukan is a theatre theorist and an essayist. He is an assistant professor at the Academy of Theatre, Radio, Film, and Television at the University of Ljubljana. (blaz.lukan@guest.arnes.si)*

## Povzetek

Avtor v prispevku razmišlja o teoretskem in praktičnem (empiričnem) premiku v rabi pojma alternativa in za označitev tega premika predlaga rabo pojma paralela, v katerem najde nove, produktivne možnosti za kritično razumevanje družbe, kulture in sodobnih performativnih praks. Pojem paralele (paralelizma, paralelnosti) najprej primerjalno kontekstualizira, nato opozori na njegove poglobitve prednosti, na koncu pa našteje nekaj pozitivnih sodobnoperformativnih praks, ki pojem paralelnosti že uveljavljajo.

**Ključne besede:** alternativa, paralela, Living Theatre, preživetje

*Blaž Lukan je gledališki teoretik in esejist, docent na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. (blaz.lukan@guest.arnes.si)*

V zadnji deklaraciji Living Theatra (1970) piše:

Zaradi večje mobilnosti se Living Theatre deli na štiri celice. Ena celica je trenutno locirana v Parizu in središče njene usmeritve je v glavnem politično. Druga je locirana v Berlinu in njena usmeritev je kulturna. Četrta je na poti v Indijo in njena usmeritev je spiritualna. (Silvestro, 1971)<sup>1</sup>

Navedene oblike razvoja Living Theatra v prihodnje (po dvajsetih letih delovanja) so zanimive, pri tem pa skupina kljub smrti obeh ključnih akterjev, Juliana Becka (pred več kot tridesetimi leti, 1985) in Judith Maline (dvajset let pozneje, 2015) še vedno deluje. Prva, politična oz. aktivistična celica, je usmerjena v boj, v napad na ekonomsko in politično »strukturo« in njeno transformacijo, z njo je v temelju določena, in četudi teži k osvoboditvi od nje, je njen cilj subverzija oz. vzpostavitev lastne, seveda nepriviligirane, pravične skupnosti. Druga celica je kulturna, teži k iskanju »drznih in pretkanih« načinov preživetja, ne da bi tudi sama postala objekt potrošništva, in se prav tako definira glede na prevladujočo kulturo, katere – resnična – zrcalna slika naj bi bila. Tretja (oz. četrta), spiritualna celica, pa teži k ločitvi od vsega institucionalnega in vzpostavitvi umetnosti kot resnice. Te celice oziroma poti še vedno tvorijo paradigmo sodobnega odnosa do delovanja v relaciji do »strukture«, torej institucije, establišmenta, dominante, avtoritete, gospostva itn., pri čemer znotraj umetniškega delovanja prva (iz)najde politična, najpogosteje subverzivna sredstva akcije, druga vzpostavi alternativne oblike kulture ali kontra-kulturo ter ustvarja (»nenasilno«) novo skupnost, tretja pa se obema možnostma izogne in se iz vsega izvzame, se izključi oz. eskapistično prebегne na neko drugo stran, v primeru livingovcev v Indijo ... Združuje jih koncept Akcije, ki je »najvišja oblika gledališča, ki jo poznamo«, kot je še zapisano v deklaraciji; zato iz nje izstopa geslo »Create Action«. Najbrž ni treba pojasnjevati, da so vse tri poti otroci časa, torej konca šestdesetih let prejšnjega stoletja.

Najzanimivejša se zdi tista celica, ki iz pojasnila v deklaraciji umanjka, torej nekakšna »tretja pot«. Nekoč sem jo že povezal s celico v dobesednem smislu, torej s telesom in telesnim v povezavi z bodiartističnimi praksami Iveta Tabarja (Lukan, 2012), danes, zlasti v razpravi o alternativni, pa v njej vidim možnost, ki se ji bom posvetil v nadaljevanju. Ena ključnih značilnosti alternative je njeno razmerje do dominante, do katere se v prvi skrajnosti opredeljuje do take mere, da ta pomeni vse bistvo, smisel in cilj delovanja, njen nadjaz, in je torej samo sprevržena slika

---

<sup>1</sup> Citat v delu *The Living Book of the Living Theatre*, ki je bilo objavljeno po objavi deklaracije, je nekoliko drugačen kot v verziji deklaracije, dostopni na spletu, kjer piše: »Zaradi večje mobilnosti se Living Theatre deli na štiri celice. Ena celica je trenutno locirana v Parizu in središče njene usmeritve je v glavnem politično. Druga je locirana v Berlinu in njena usmeritev je okoljska. Tretja je locirana v Londonu in njena usmeritev je kulturna. Četrta je na poti v Indijo in njena usmeritev je spiritualna.« (Living Theatre, 1970) Usmeritev, ki v prvi verziji umanjka, je torej okoljska. Kljub temu puščam zgornjo izpeljavo nedotaknjeno.

prevladujoče in vladajoče strukture ter se navsezadnje – paradokсно – tudi sama vzpostavi kot taka. V drugi skrajnosti se od nje popolnoma odvrne, radikalno izključi, kjer pa dominantna struktura ostaja prisotna kot njeno potlačeno bistvo, njen id, ki jo skozi nezavedno v vsakem pogledu in v vsakem trenutku (nad)določa. Iz take postavitve izvirajo različni pogledi na možnost angažirane umetnosti danes, tisti institucionalno »vključeni«, ki z ozaveščanjem prikritih ideoloških relacij, njihovo performativno razpostavo, omogočajo tudi njihovo dekonstrukcijo (Judith Butler), in tisti »izključeni« ali zunajinstitucionalni, ki vidijo pot v kreiranju novih družbenih odnosov, novih subjektivitet in izdelavi novih svetov, ki bodo lahko ustvarili okoliščine za samoorganiziranje novega, kolektivnega družbenega subjekta (Chantal Mouffe) (glej Lukan, 2013: 52–63).

Kje pa se nam danes kaže omenjena »tretja« (v resnici četrta) možnost? V minimal(istič)nem obratu v govoru o angažirani umetnosti oz. gledališču, v premiku od alternativnega k paralelnemu. Razlika se na prvi pogled zdi nebistvena in med obema pojmom lahko potegnemo celo enačaja, saj se v literaturi pogosto pojavljata kot sinonima, alternativa = paralela. A poskusimo ju (raz)ločiti. Alternativa izhaja iz pojma drugosti (lat. *alter* = *drugi*), kjer pa je drugi kljub drugosti kot opoziciji ali nasprotnosti prvemu njegov »bližnjik« ali celo »isti« (vse izpeljano iz etimologije pojma). Razlaga se zdi pomenljiva: medtem ko ima alternativa za cilj vzpostavitev drugosti (torej drugačnosti glede na prvotnost in istost), je ta drugost v luči »bližine« s prvotnostjo in istostjo prvotnost in istost sama; z nekoliko nujnega poenostavljanja lahko rečemo, da alternativa teži k vzpostavitvi nove istosti, prvosti, sredstva, da to doseže, pa so akcija, boj, tekma, subverzija, drama, torej nasprotovanje, napetost, konflikt in tako naprej.

Pojem paralelnega sicer prav tako lahko vključuje vse ravnokar povedano, vendar se zdi z njim povezana tudi neka bistvena razlika: njegov grški koren *para* pomeni *poleg*, *pri*, *ob*, *skozi* in na novo osvetljuje ravno sredstva delovanja, ki niso več usmerjena proti, temveč potekajo vzporedno, s prvotnim v nenehni zvezi, vendar v nekonfliktnem razmerju. Paralelnost ne pomeni eskapistične ločitve od dominante ali prevladujočega toka, temveč vzpostavitev vzporednega toka, ki je na prvega še vedno priključen, a ne pomeni več niti njegovega nadjaza niti ida, pri tem pa tudi ni do kraja samozadosten in samoreferenčen.

Kaj vzpostavitev te razlike prinaša? Najprej je treba povedati, da pojem »paralelne kulture« (politike, celo države ali polisa) ni nov, znan je koncept paralelnega polisa Vaclava Havla iz časov njegovega disidentstva in je torej povezan s kritiko uradne – tako lokalne kot sovjetske oz. blokofske – politike ter usmerjen k vzpostavitvi nekakšnih vzporednih institucij moči in kulture, saj sledi prepoznanju nemoči oz. absurdnega upora establišmentu. Tu se Havel najde na skupnem terenu z živin-govci, ki prav tako želijo transformirati »kapitalistični – birokratski – militaristični – avtoritativni – policijski kompleks« (Living Theatre, 1970). Naše razumevanje je temu blizu, vendar ni več pod vplivom konkretnega političnega pritiska, ta je zdaj načelen in splošen – vendar zato nič manj občuten. Paralelna kultura ali paralelno



gledališče oz. performativna praksa se umešča ob dominantni, ji v neki razdalji sledi, se od nje odmika, a se tudi, kadar je to potrebno in mogoče, vanjo zajeda, vendar se z njo ne utemeljuje. Od nje je odmaknjena kot tirnica od tirnice in ni priključena na isti upravljalni sistem. Svojo vzporednico, dominantno, dobro pozna, vendar vzpostavi svoj lastni sistem, med obema namesto spora uveljavi pretok, pretočnost kot moment komunikacije, ki pa se – koncept še ni dovolj premišljen – vendarle kaže prej enosmerna kakor dvosmerna: vsaka dvosmernost namreč zahteva temeljni premislek o tako rekoč metafizičnem smotru delovanja v »vzporednem svetu«. Vendar tako zastavljena paralelnost v nobenem pogledu ne korespondira z ezoteričnim ali mističnim pojmovanjem paralelnosti (oz. »vzporednih svetov«), saj gre za družbeno in kulturno prakso ter način preživetja v tem svetu. Odmik v paralelnost ne pomeni odmika v nov, idealen, utopičen svet, temveč v neko projekcijo dominantnega sveta, ki pa v njem samem ne more biti udejanjena, udejanja se lahko samo na »drugi strani«, kot »tretja pot«, na nekem sicer res »idealnem« zaslону, ki pa (ga) omogoča ravno vzporedno, paralelno, alternativno delovanje. V skrajnem primeru je mogoče paralelne prostore delovanja izoblikovati tudi znotraj dominantnih, najsi bo z afirmacijo, s subverzijo, subverzivno afirmacijo ipd., vselej pa tako, da se v dominantno naseljuje kot reappropriacija, kot povratna apropiacija, in pri tem je edino, kar jo zanima, čisti izkoristek, torej korist, ne pa tudi njena simbolna vrednost. Tu smo morda blizu aktivizmu alternative, iz katerega paralelna dejavnost ni izključena, vendar se zdi produktivnejša pot koncept »dvojnje vijačnice«, kot ga pozna molekularna biologija, ki je v osnovi resda zaznamovana z antiparalelizmom, kjer obe vijačnici lahko tečeta tudi po nasprotnih smereh, vendar še vedno z dvema sotekočima potema, ki pa se na določenih mestih združujeta po načelu komplementarnosti baz v tako imenovane bazne pare (Terminološka komisija Slovenskega mikrobiološkega društva, 2013; Wikipedia, n. d.). In ravno za to gre: za vzporedni poti, ki se do konca ne ločita in se občasno celo srečata in združita, vendar ostaneta vsaka na svojem tiru. Pravzaprav ostaja na svojem tiru zlasti alternativa dominantni, zadnja nas v tem primeru niti ne zanima več. Taka umeščenost prinaša vrsto prednosti, pri tem tudi želja po transformaciji dominante ni izključena, vendar tu nastopa bolj kot skrajno pragmatična kategorija, del racionalnega načrta, ne pa kot spontana, afektivna praksa.

Koncept, ki ga predlagam, je predvsem teoretski, vendar se zdi, da prinaša tudi povsem konkretne, praktične posledice oziroma učinke. Ni niti nov niti osamljen, marsikje lahko zasledimo podobne pojme, kot sta na primer »celostna alternativa« ali »alternativna samozadostna organizacija«, ki pomenijo odklon od dominantne politične ali družbene apropiacije ter upor proti elitističnim ali ezoteričnim konceptom alternativne umetnostne produkcije. Kljub temu pa koncept paralelnosti črpa tudi iz obeh kritiziranih kontekstov. S kakšnim razlogom? Njegov poglavitni cilj je preživetje, ki pa ne pomeni (samo) golega fiziološkega, biološkega preživetja, temveč zlasti preživetje v smislu kakovostnega življenja, ki ga pojem preživetja v resnici ne predvideva, saj mu gre predvsem za vzpostavljanje pogojev za

zgolj-življenje. Zato se je od zgolj-življenja (ali preživetja) treba premakniti v življenje samo, v (kakovostno) preživljanje življenja.

Bistven premik, ki ga prinaša uvedba paralelizma, ni samo produkcijski, temveč tudi estetski. Nove produkcijske okoliščine v performativnih praksah namreč prinesejo tudi novo razumevanje performativne oblike, izraza, estetike. Vprašanje je, ali ima smisel govoriti o premiku zgolj na eni ravni, najsi bo produkcijska ali estetska, saj stare oblike v novih razmerjih ne pomenijo nič prelomnega; prav tako nove oblike v starih razmerjih ne morejo zaživeti v taki meri, kot bi lahko. Nov premislek o produkcijskih/estetskih okoliščinah performativnega pa nujno prinese s seboj tudi novo razumevanje konteksta, ki od zdaj naprej od ustvarjalcev zahteva »razširitev področja boja« oz. kar »nove boje«.

Katere prakse že kažejo na ta premik? Samo nekaj naključno nabranih primerov. Če se pomaknemo nekoliko nazaj v zgodovino, je ena najizrazitejših »novih« paralelnih praks delovanje skupine OHO; na poseben način se paralelizem razkriva v delovanju skupine NSK (pomislimo samo na njihovo – paralelno! – »državo v času«). V zadnjem času z novimi praksami – ki seveda tudi niso več samo v domeni »umetnosti« oz. »estetike«, ampak ravno o tem govorimo – poskuša Bunker, in sicer z ekološkimi, skupnostnimi, socialnimi in drugimi projekti; eden takšnih je ProstoRož, ki »raziskuje, preverja in odpira možnosti uporabe javnega prostora za potrebe ljudi v mestu« (Bunker, n. d.). Nove načine financiranja projektov, in sicer tako imenovanega množičnega financiranja (*crowdfunding*), je preizkušal Zavod Aksioma ob produkciji filma *Jaz sem Janez Janša*. Na enem zadnjih frankfurtskih knjižnih sejmov so med drugim veliko govorili o porastu samozaložništva. Končujem pa z nekoliko anekdotično gledališko ilustracijo: v predstavi *Pljuča* v režiji Katie Mitchell nastopajoči par na sobnih kolesih (s pomočjo »zbor«, prav tako na kolesih) ob uprizarjanju zakonske »drame« (ki se sodobnih, celo modnih načinov »zdravega življenja« dotika tudi v dialogu) sam proizvaja energijo, potrebno za odvijanje predstave, torej za njeno osvetlitev in ozvočenje. Nehoteno »sporočilo« predstave nam govori o načelih samooskrbe, trajnostnih učinkih, lastnih ali »alternativnih virih« (v tem primeru izraz alternativa popolnoma ustreza konceptu paralelnosti), socializaciji, kulturalizaciji »urbanega veselja« oz. »gledališkega prostora«, poetizaciji »skrbi zase«, prevzemanju odgovornosti za lastno preživetje in podobno ter nas nemara poziva k temu, naj tudi sami pridno paraleliziramo!

## Literatura in drugi viri

BUNKER (N. D.): *ProstoRož*. Dostopno na: <http://www.bunker.si/slo/prostoroz> (10. april 2018).

LIVING THEATRE (1970): *Living Theatre Declaration*. Dostopno na: [http://www.worldhistory.](http://www.worldhistory.biz/contemporary-history/79216-25-living-theatre-declaration-1970.html)

[biz/contemporary-history/79216-25-living-theatre-declaration-1970.html](http://www.worldhistory.biz/contemporary-history/79216-25-living-theatre-declaration-1970.html) (10. april 2018).

LUKAN, BLAŽ (2012): Politični bodiartistični performansi Iveta Tabarja. V *Hibridni prostori umetnosti*, B. Orel, M. Šorli in G. Troha (ur.), 119–138. Ljubljana: AGRFT in Maska.

- LUKAN, BLAŽ (2013): *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču*. Maribor: Aristej.
- SILVESTRO, CARLO (UR.) (1971): *The Living Book of the Living Theatre*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- TERMINOLOŠKA KOMISIJA SLOVENSKEGA MIKROBIOLOŠKEGA DRUŠTVA (2013): Geslo Dvojna vijačnica. V *Mikrobiološki slovar*, D. Keše in F. V. Nekrep (ur.). Kamnik: Amebis, d. o. o.
- WIKIPEDIA (N. D.): *Dvojna vijačnica*. Dostopno na: [https://sl.wikipedia.org/wiki/Dvojna\\_vija%C4%8Dnica\\_DNK](https://sl.wikipedia.org/wiki/Dvojna_vija%C4%8Dnica_DNK) (10. april 2018).

# Kjer se srečata umetniška in teoretska praksa Primerjalni pogled

## Abstract

### Where Art and Theory Meet: A Comparative Perspective

Alternative initiatives and activities in the field of art concentrate at certain social moments, resulting in a stronger presence and effect. Today, alternative activities and programs (compared with "the alternative scene" of the 1980s) can be parallel to national institutions or thoughtfully and consistently functioning within a framework of public and non-governmental organizations, while maintaining a level of independence and autonomy. The author describes a selection of basic structural characteristics, such as the connection of various protagonists and disciplines into a wider model, the "expanded field of art", or the interweaving of artistic practices, new technologies and discursive practices that take place at the intersection of art, theory and politics. On this foundation, she attempts to map a network of autonomous collectives, which establish their own organizational structure, a circle of associates, their own media and an autonomous space that becomes the hub for integration, collaboration and experimentation.

**Keywords:** alternative culture, autonomy, collective, art practice, theory

*Barbara Borčič is an art historian. She is active in the field of contemporary arts as a free-lance curator and critic. From 1997 to 2015, she was the director at the SCCA-Ljubljana centre for contemporary arts and currently works as a program advisor at the same institution. (barbara.borcic@scca-ljubljana.si)*

## Povzetek

Alternativne pobude in delovanje na področju umetnosti se v določenih družbenih trenutkih zgostijo in imajo večjo prezenco in učinek. Danes so v primerjavi z »alternativno sceno osemdesetih« alternativne lahko vzporedne dejavnosti in programi zunaj nacionalnih institucij ali pa premišljeno in konsistentno (so)delovanje v okviru javnih in nevladnih organizacij, vendar (vsaj relativno) neodvisno in avtonomno. V besedilu podam nekaj osnovnih strukturnih značilnosti, kot so povezava različnih protagonistov in disciplin v širši model, »razširjeno polje umetnosti« v prepletu med umetniškimi praksami, novimi tehnologijami in diskurzivnimi praksami, ki se dogajajo na presečišču umetnost-teorija-politika. Na podlagi teh poskušam mapirati primere samorganizirane združbe akterjev, ki vzpostavijo svojo organizacijsko strukturo, krog sodelavcev, lasten medij in avtonomen prostor, ki postane vozlišče združevanja, sodelovanja in eksperimentiranja.

**Ključne besede:** alternativa, avtonomija, združba, umetniška praksa, teoretska praksa

*Barbara Borčič je umetnostna zgodovinarica. Na področju sodobne umetnosti deluje kot samostojna kustosinja in publicistka. Je programska svetovalka (direktorica 1997–2015) Zavoda za sodobno umetnost SCCA-Ljubljana. (barbara.borcic@scca-ljubljana.si)*

Odgovoriti na vprašanje, kaj je alternativa danes, ni lahka naloga. Termina alternativa ne uporabljamo več prav pogosto, bolj govorimo o samoorganizaciji in avtonomiji, neinstitucionalnosti in neodvisnosti; alternativo povezujemo predvsem z »alternativo osemdesetih«. Morda je še najlažje, če se tematike lotimo primerjalno in predlagamo različne vstopne v topiko, ki jo zaznamujejo označbe alternativa, avtonomija, neodvisnost, neinstitucionalnost, nevladnost in skupnostno.

## Referenca: ljubljanska alternativna scena

Ali obstaja bistvena razlika med alternativo osemdesetih in poznejšimi alternativnimi praksami in pobudami? Za začetek lahko z rezervo, brez samoumevnosti ali mitskih razsežnosti pogledamo na trditev, da je bila alternativa osemdesetih – s svojimi umetniškimi, teoretskimi, socialnimi in političnimi implikacijami – »[povojno] najbolj množično kulturno in družbeno gibanje v slovenskem prostoru, ki je razvilo odmevno kulturno in socialno prakso« (Borčič, 2013: 29–30). Pri raziskovanju bomo to dali v oklepaj, a ne takoj in ne povsem. Pomembno je poudariti, da je alternativna scena sama in s podporo mladinskih političnih organizacij (ZSMS) vzpostavila razmere za svoje delovanje in da je bila povezana tako z množično kulturo kot s teoretsko prakso. Razvila je specifične umetniške in socialne prakse in razmerja, kar je spodbudilo tudi razmah produkcijskih in predstavitevskih modelov in prostorov, od fizičnih do simbolnih in diskurzivnih. To je bilo okolje sodelovanja in solidarnosti, internacionalizma in kritičnosti, interdisciplinarnosti in transgeneracijskosti, ki je imelo tudi emancipatorne učinke.<sup>1</sup> Hkrati pa moramo omeniti tale paradoks: da smo bili namreč takrat, čeprav smo brali kritično teorijo in poznali mehanizme ideoloških aparatov države ter njihovo učinkovanje v jugoslovanski politiki in družbi, prepričani, da so v prihodnosti pozitivne spremembe mogoče. To pričakovanje konstruktivnih »premikov« se je sčasoma sprevrglo v razočaranje in ugotavljanje, da so se ti – če so se – zgodili prav v času tega velikega pričakovanja.<sup>2</sup> V alternativno sceno, ki se je dogajala v klubu in kinu, na koncertu, razstavi, predstavi in na ulici, je bila vključena cela vrsta dejavnosti in organizacij, med njimi zlasti društvi ŠKUC in Forum z glavnima prizoriščema Galerijo Škuc in Diskom FV,

---

<sup>1</sup> Dober primer tega je prireditev *Magnus. Homoseksualnost in kultura* (1984; 1985), ki se je tudi financirala iz skupnega »društvenega sklada« (prim. Borčič, 2015: 300).

<sup>2</sup> »Navsezadnje je prav za alternativo tudi šlo – toda alternativo birokratskemu režimu, ne pa tudi socialni državi, alternativo dirigirani kulturi, ne pa tudi sistemskemu financiranju, alternativo simbolni uniformnosti, ne pa tudi uniformi kot simbolu, in tako naprej. Spričo vseh teh protislovij, ki jih lahko povzamemo v tem, da se je nekako vendarle zanašala na režim, ki ga je spodnašala, ni presenetljivo, da je po učinku prispevala ne le k njegovi odpravi, temveč tudi k odpravi same sebe, namreč alternative kot relevantne politične pozicije, kar je nekaj časa resnično bila. /.../ Navsezadnje si scena kljub kontroverznim učinkom zasluži podrobnejšo obravnavo že zaradi same sebe, svoje produkcije, svojih inovacij in seveda zaradi ljudi, ki so jo ustvarili ...« (Lešnik, 1999: 47, 49)

Radio Študent in Tribuna, pa tudi Mladina, Problemi in Ekran. Ta mreža protagonistov je omogočila nekatere premike in preboje na področju kulture, bila je središče odpora, boja za prostor, civilnodružbenih pobud, s čimer je segla tudi na področje družbenega in političnega, kar je sprožilo reakcijo oblasti, pa tudi teoretski razmislek.<sup>3</sup> Nastali so novi programski modeli, umetniški postopki in estetski vzorci ter »razlika mišljenja skozi vizualno« (Mandić, 1981). To je bil konceptualen premik znotraj umetniške govornice, razširitev, denimo, področja vizualne umetnosti in njenega učinka v tesni povezavi s kritično teorijo ter opozicijska drža do institucionalne kulture in (post)modernistične umetnosti; to je bila tematizacija umetnostnega sistema in prespraševanje razmerij moči. Razmerja so se radikalizirala in zavezništvo je bilo nujno.

Pri tem pa je treba povedati, da scena seveda ni bila homogena in so tudi znotraj nje obstajala trenja in konflikti. Razprave o tem, kaj je alternativa, so namreč potekale tako znotraj scene kakor tudi v politiki (npr. razprava sekcije za kulturo Marksističnega centra CK ZKS, glej Štrajn (ur.), 1983) in medijih (npr. Puhar in Strehovec, 1984). Izhajala so besedila in publikacije, organizirale so se okrogle mize in simpoziji, kot na primer *Kaj je alternativa?* leta 1983, na katerem so se razpravljavci (samo)kritično spraševali o metodah in ciljih alternativne scene.<sup>4</sup> Še en pomemben primer »demonstrativnega sodelovanja med teorijo in drugimi alternativnimi, družbenokritičnimi praksami« je bila okrogla miza *Fašizem na ljubljanski alternativni sceni?* v okviru Novega rocka 1984 (glej Mastnak in Štrajn (ur.), 1984).

Tudi s poimenovanjem so bile že takrat zadrege, najpogosteje sta se uporabljala termina alternativa in subkultura.<sup>5</sup> Bogdan Lešnik, takratni predsednik ŠKUC-Foruma, je, denimo, ugotavljal:

---

<sup>3</sup> Seveda je bila ljubljanska alternativna scena priča tudi realnim prepovedim, skonstruiranim obtožbam in poskusom diskreditiranja, s čimer so ji hoteli odreči kulturni status in jo potisniti v politiko. Pri tem se je scena močno aktivirala (prim. Borčić, 2013: 63, 78). Sociolog in umetnostni zgodovinar Braco Rotar (v Puhar in Strehovec, 1984) je, denimo, ugotavljal, »da če se del kulturnih praks odpove družbenemu priznanju, ki ga podeljuje vladajoča kultura, če se obnaša avtonomno in producira svoje lastne, dasi nujno rudimentarne, ideološke aparate in institucije, to sicer ne ogrozi kulture kot reprodukcije družbenih razmerij, pač pa načne naravo teh. /.../ Reakcije vladajoče kulture so zgodovinsko preizkušene, le da pri tej vrsti dejavnosti ne najdejo pravih oprijemališč: prva reakcija je integrirati in priznati del 'subkulture' – tisti del, ki se do nje vede kritično in jo s tem priznava – in ekskomunicirati tisti del, ki bi zgolj uporabil njene socializacijske kanale, če bi mu to dopustila.«

<sup>4</sup> Potekal je v okviru klubskega programa (razstava, performans, video, filmi in koncerti) v organizaciji ŠKUC-Foruma in Radia Študent v Disku FV/Mladinskem centru Zgornja Šiška in s podporo RK ZSMS 4. in 5. novembra 1983.

<sup>5</sup> Uporabljale pa so se različne izpeljanke: ljubljanska alternativna scena, subkulturna scena, alternativna umetnost, alternativna kultura, kontrakultura, subkulturna alternativa, mladinska kultura, pa tudi alternativna/subkulturna scena. Neven Korda (2008: 70) pa je za nazaj definiral razliko med temi termini in koncepti in tudi pojasnil, da »pri FV in njegovem razumevanju subkulturne alternative ni šlo za vstop v množične medije same«, temveč »za vzpostavitev paralelnega, v sebi zadostnega sveta, ki potem kot objekt, kot celota stopa v medijske igre, ko že zadovoljuje primarne potrebe avtentične ustvarjalnosti/porabe. Vse delovanje FV 112/15 in njegovih metastaz je bilo usmerjeno v 'naivno svobodo', v 'utopični model sobivanja v dominantni kulturi'.«

Govoru o »tako imenovani« alternativni kulturi sledi zdaj še govor o »tako imenovani« subkulturi. Negotovost pri poimenovanju opozarja, da pravzaprav še ne vemo, o čem govorimo. Kaže pa, da se nekako tesnobno konfrontiramo z vrsto kulturnih praks, ki na eni strani ne nosijo »tipično nacionalnih« barv, na drugi pa se razvijajo kljub restrikcijam v kulturi in deloma prav zaradi njih. To, s čimer se konfrontiramo, je predvsem dvoje: znaki pripadnosti subkulturi in subkulturno delovanje. (Lešnik v Puhar in Strehovec, 1984)

Rastko Močnik (1993: 84) pa je na predavanju v okviru razstavnega projekta *Nove tendence v umetnosti in množični kulturi 80'* v Galeriji Škuc leta 1985 poskušal definirati razliko med postmodernizmom in alternativo s tezo, »naj alternativa vztraja pri svojem poimenovanju, naj se torej ne razlikuje od postmodernizma samo na sebi, temveč naj se razlikuje od njega tudi za sebe, s sklepom, da je alternativa materialistična stran postmodernizma.«

Kaj imamo torej v mislih, ko rečemo alternativa? Kako in v kolikšni meri alternativno prakso določajo produkcijski pogoji in teoretske reference, političnost in družbenost ter produkcijski načini in razmerja, premiki na področju sodobne umetnosti in medijska krajina? Kako sta se razumevanje in uporaba termina/koncepta alternativa spreminjala glede na premike v umetniški praksi, pa tudi glede na spremenjena družbena razmerja in politično ureditev?

## Odmik: alternativa-neinstitucionalnost-neodvisnost-avtonomija-skupno

Vprašanje je, ali bi bile lahko umetniške in kulturne strategije alternative osemdesetih zdaj, v bistveno spremenjenih okoliščinah, še mogoče in učinkovite. Današnje alternativne taktike in strategije imajo v novem kontekstu globalnega sveta drugačne specifičnosti in razsežnosti, pa tudi drugačen pomen in doseg. Navsezadnje je družbeni prostor razpršen v množico ideologij in politik, centrov moči (zlasti moči kapitala), državnih ustanov in nevladnih organizacij (porast institucionalizacije).

V drugi polovici osemdesetih, še bolj pa v letih po osamosvojitvi Slovenije, se je prizorišče (so)delovanja precej spremenilo. Zdelo se je, da načelo opozicije in medsebojnega izključevanja ni več mogoče ali nujno. K temu so sicer pripomogle tudi institucije in ljudje v njih, odprti za sodelovanje, do temeljnih strukturnih sprememb v kulturni politiki pa ni prišlo. Že v devetdesetih letih so se sicer spremenile umetnostne institucije, produkcijski pogoji, pa tudi umetniška praksa. V Sloveniji je, med drugim, začela delovati mednarodna fundacija Zavod za odprto družbo, ki je v ta prostor pripeljal tudi kulturne programe: SCCA-Ljubljana, Umetnost in

kulturo, pa Ljudmilo in Kiblo.<sup>6</sup> SCCA-Ljubljana, denimo, je takrat vzpostavil pomembne temelje sodobnih umetniških in kuratorskih praks in bi ga v tej luči lahko prištevali med alternativne modele organizacij.<sup>7</sup> Tadej Pogačar (2016) je umetniško prakso tistega časa opredelil kot »drugo eksplozijo«, Moderna galerija pa kot »razširjene prostore umetnosti« (Soban, Španjol in Zabel, 2004). Nastalo je tudi več umetniških institucij, tj. muzejev in galerij,<sup>8</sup> povečalo se je mednarodno sodelovanje (npr. na razstavah Documenta v Kasslu, na Beneškem bienalu in na Manifesti).

Od devetdesetih let naprej smo priče novim konceptom in terminom: neodvisnost, neinstitucionalnost, začasnost, mobilnost, avtonomnost.<sup>9</sup> Leta 1993 je prišlo do skvotiranja nekdanje vojašnice JLA v Ljubljani, iz česar je zrasel Avtonomni kulturni center Metelkova mesto (oz. krajše Metelkova) povezan v mednarodno mrežo Trans Europa Halle.<sup>10</sup> Leto pozneje je nastala Pekarna Magdalenske mreže v Mariboru – druga zasedba zapuščenih prostorov nekdanjih vojašnic in njihova

---

<sup>6</sup> Open Society Institute – Slovenia je bil izpostava Soros Foundation (New York), njegovo delovanje (na kulturnem, civilnodružbenem in medijskem področju) pa so na takratnem Ministrstvu za kulturo videli kot »korektiv nacionalne kulturne politike«. S programi podeljevanja dotacij, izobraževalnimi, informacijskimi, razstavnimi, diskurzivnimi in dokumentacijskimi programi je zapolnil praznino tam, kjer nacionalne institucije niso (uspešno) delovale.

<sup>7</sup> Razstavní projekt *Urbanaria*, denimo, je spodbudil konceptualno in kontekstualno prakso in vzpostavil visoke profesionalne in produkcijske standarde, začel se je program izobraževanja kustosov Svet umetnosti, raziskovalni Videodokument in intenzivno seznanjanje s potenciali novih tehnologij, pozneje pa tudi (spletni) video in novomedijski arhiv Postaja DIVA in spletni medij Art-servis, ki podpira samostojno in suvereno delovanje posameznikov in organizacij s področja sodobne umetnosti in vzpostavlja solidarno mrežo uporabnikov, ki pripomorejo k širjenju dostopnih informacij.

<sup>8</sup> Na primer, SK8 muzej in Inštitut za domače raziskave (IDR) Alenke Pirman, P.A.R.A.S.I.T.E. muzej sodobne umetnosti Tadeja Pogačarja s svojim časopisom, Naprej v preteklost Marka A. Kovačiča (prim. Borčič, 1995). Manjše neprofitne galerije delujejo kot *artists space*, npr. Center in galerija P74, ali del večje organizacije, npr. Galerija Kapelica v okviru Študentske organizacije univerze (ŠOU) in Galerija Alkatraz kot del kulturnega umetniškega društva Mreža v okviru AKC Metelkova mesto.

<sup>9</sup> »Leto 1985 je prelomnica, po kateri je dotakratna subkultura začela prehajati v tisto, čemur smo pozneje rekli neodvisna kultura. In ta neodvisna kultura oz. njen neuspeh na Metelkovi je omogočil avtonomijo, kot jo poznamo zadnjih 20 let. V tem smislu je pomembna točka leto 1985, ker se je vračanje v struge šele na Metelkovi soočilo s sabo in s svojim antagonistom. Prišlo je do številnih trkov neodvisne kulture z nečim, kar samemu sebi ni reklo avtonomija ali avtonomna kultura, je pa bilo očitno nekaj nasprotnega dominantnemu modelu. In neodvisna kultura očitno spada v dominantni model upravljanja kulture. Sicer pa ne vem, ali mi je ta izraz (avtonomija) sploh všeč.« (Korda, 2013).

<sup>10</sup> Umetniška praksa na Metelkovi na splošno ni niti sodobna niti alternativna; aktualizirati jo poskušata Marko A. Kovačič z *Javko pri debelem ekranu* in *Disputom v ateljeju* in Neven Korda s *Paralelnimi svetovi*, ko ugotavlja, da je Metelkova popolnoma nesodobna, in predlaga njeno elektrifikacijo (prim. Bibič, 2003; Pavlišič (ur.), – zlasti besedili Andreja Pezlja o avtonomni umetnosti in kritičen pogled na realnosti Metelkove Nevena Korde. Po Kordi (v Zlobko in Majsova, 2012: 26) se je sicer »pojem alternativa v času obstoja FV-ja izredno izrazil. Alternativa so si nadedli ime Vidmar (Novi rock) in Tomc (Pankrti), pa tudi Gržinič s celotnim kompletom galerije Škuc, in to je bilo shematično prikazano bojišče med vrednostma 0 in 1 oz. kdo zares vodi kulturni program. FV pa je bil na drugi strani na vseh področjih avtonomen, to je šele tista prava in konkretna alternativa, ki jo hkrati zagovarjam tudi za Metelkovo, a se nikakor ni več sposobna udejanjiti.«



transformacija v center avtonomne/neodvisne kulture. Leta 2006 pa še »začasna zasedba/sprememba uporabe« nekdanje tovarne Rog (pozneje Avtonomna tovarna Rog; pri tem je imela bistveno vlogo skupina TEMP, ki je poskušala v kompleksu ustvariti javni prostor oz. »politični prostor meščanov«, kar se je spremenilo v ustvarjanje kulturnega centra za umetnike).<sup>11</sup> Razmerja so zapletena: Pavel Gantar (2017) meni, da je »Rog vezan na ideje solidarnosti, enakosti in samopomoči, medtem ko je Metelkova vzniknila na idejah civilne družbe osemdesetih let, na idejah svobode, drugačnosti in odprtosti«, Jernej Kaluža pa vidi možnost, da bi Metelkova in Rog nastopala kot bolj enoten (a ne centralističen) politični subjekt in s tem povečala svojo moč (Kaluža v RTV Študent, 2014). V okviru Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012 se je vzpostavil tudi GT22 kot »inter(trans)disciplinarni laboratorij, ki povezuje umetnost in šport in življenje ter /.../ vzpostavlja izobraževalno, raziskovalno in produkcijsko platformo« (Kraner, 2014a).<sup>12</sup>

Razstave in razprave o alternativni in avtonomiji se nadaljujejo tudi v novem tisočletju<sup>13</sup> in se pogosto navezujejo na »alternativo osemdesetih«, se do nje opredeljujejo, jo analizirajo, primerjajo in teoretizirajo. Rok Vevar (2012: 41), denimo, dogodek *Kaj je alternativa?* iz leta 1983 vidi kot »prelom kulturne paradigme pri nas« in razume takratni

spoj (umetniške in kulturne) prakse in teorije kot nekakšno specifiko, ki sčasoma iz provincialne slovenske prestolnice naredi kulturno metropolo, opozori pa tudi, da se tega nobena od mestnih ali državnih oblasti do danes ni zavedela, tudi v primerih, ko na mestih odločevalcev sedijo predstavniki, ki so zrasi iz umetniško-kulturnih vrenj osemdesetih let.

Po drugi strani pa v zvezi z Galerijo Škuc, za katero je bila »slavna zgodovina« ves čas tudi precejšnje breme, zadnja dva umetniška vodja, Tevž Logar in Vladimir

---

<sup>11</sup> »Umetnost kot nevtralnopolje kritike in ustvarjanja, ki ne predstavlja resnične grožnje tedanjemu vladajočemu političnemu sistemu, se je pokazala kot kompromitirajoča oblika delovanja. V trenutku, ko je skupina TEMP prešla iz političnega v umetniško delovanje, je prenehala obstajati.« (Glej zapis na spletni strani MG+MSUM, dostopen na: <http://www.mg-lj.si/si/razstave/1398/2005-2015-temp>.) Še vedno pa tam delujejo tudi prireditveno-diskurzivni prostori in programi, npr. Živko Skvotec ali Modri kot (prim. Mozetič in Tamše (ur.), 2017; Grabar, 2016).

<sup>12</sup> Gre za zaseben objekt, ki ga je lastnik (Družina Oset-Puppis) dal v uporabo Fundaciji Sonda oziroma umetniškemu kolektivu Son:DA, ki vse od leta 2009, sprva sicer v lastni garaži, kontinuirano podpira druge alternativne institucionalne strukture, pobude in dogodke (prim. Kraner, 2014a).

<sup>13</sup> Razstave *FV. Alternativa osemdesetih* (MGLC, Ljubljana, 2008), *Gesamtkunst Laibach, Temelji 1980–1990* (MGLC, Ljubljana, 2010), *MI, VI, ONI. Fragmenti alternativnih praks 80-ih v Mariboru* (UGM, Maribor, 2013), *NSK od Kapitala do kapitala. Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije* (Moderna galerija, Ljubljana, 2015), *Večmedijske prakse in produkcijska prizorišča. Osemdeseta skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov – 2. del* (MSUM, Ljubljana, 2017), simpozij *Alternativa danes? Umetnost ustvarjanja gledališča zunaj produkcijskih ultimativ* (Borštnikovo srečanje, Maribor, 2015), besedilo Kaje Kraner *Mariborska alternativa* (2014a) in njena oddaja *Ko mi kdo omeni 80-ta, se primem za pištolo* (Kraner, 2017).

Vidmar (2017), poudarjata »pozitiven« razvoj v smeri profesionalizacije, ko ta iz »alternativnega huba postane bela kocka«. ŠKUC v osemdesetih sta opredelila kot družbeni prostor »za subkulturno eksperimentiranje v vizualnih umetnostih, videu, glasbi in izdajateljstvu, kjer so pomembni akterji z različnih področij delovali tesno skupaj«, in mu priznala »družbeno angažirane progresivne kritične dejavnosti«, pomemben preobrat v devetdesetih letih pa vidita ravno v odmiku od tega, v tem, da je Galerija Škuc »iz centra z ohlapnimi organizacijskimi načeli« postala »profesionalno voden prostor sodobne umetnosti« (ibid.).<sup>14</sup>

Za nas sta zlasti zanimiva dva simpozija o aktualnem stanju slovenske neodvisne kulture *Ovisni o neodvisnosti* (2013 in 2014), organizirana v okviru širše Iniciative za zaščito, obstoj in razvoj Radia Študent. Prvi, ob 20. obletnici AKC Metelkova mesto, je bil teoretsko-praktično problemsko naravnano mapiranje področja neodvisne kulture s predstavitvami in razpravo.<sup>15</sup> Na drugem, podnaslovljenem *Kdo rabi sceno?*, v podporo KUD France Prešeren, so se udeleženci kritično ozrli na pojem in pomen »scene« in na »alternativno sceno osemdesetih«, češ da dobrim nastavkom navkljub – zlasti inovativnim produkcijskim načinom in inovativnemu pridobivanju sredstev – ni pripeljala do izboljšanja produkcijskih pogojev, prej nasprotno, »pripeljala je do kapitalizma, neoliberalizma, boja za trg in je tudi sama postala del institucionalne kulture, del režima« (Zdravković v RTV Študent, 2014) – pa tudi do »trojne razredne razdelitve«: na javne zavode, t. i. neodvisne in alternativno kulturo, ki temelji na pogojih financiranja (Zadnikar v RTV Študent, 2014).<sup>16</sup> Miha Zadnikar je tudi poudaril, da se je scena dezintegrirala – da je občutek pripadnosti in solidarnosti sicer nujen, vendar ne sme biti omejujoč: »Ko ne

---

<sup>14</sup> Pri tem je zanimiva tudi serija treh razstav *Galerija Škuc 40ič* (2018), ki zaznamuje 40-letnico delovanja in Starem trgu 21. Razstave zdajšnjega umetniškega vodja Vladimirja Vidmarja in njegove asistentke Tjaše Pogačnik poskušajo opredeliti desetletja in načenjajo nekatera vprašanja, »ki so se izkazala kot relevantna tako za njeno preteklost kot določujoča ali aktualna za dogajanje v polju sodobne umetnosti danes« (glej zapis na: <http://www.galerijaskuc.si/si/exhibition/skuc-gallery-40th-anniversary-institution-a-case-study/>). (V času pisanja tega besedila serija še ni končana, doslej sta bili dve razstavi: *Institucija. Študija primera (2000-a)* in *Razstava. Nika Špan: U (1990-a)*).

<sup>15</sup> V povabilu k simpoziju je pisalo: »Ne pozabimo: neodvisna kultura ni tukaj od vedno in ni nujno, da bo za vedno tudi ostala – zanjo se je (bilo) treba boriti. Pod pretvezo globalne in lokalne finančne krize smo priča zmanjšanju obsega sofinanciranja projektov in programov na vseh področjih že tako borno podpirane neinstitucionalne kulture in umetnosti ob hkratnem razvoju kulturnih in zabavnih industrij ter splošni 'monopolizaciji' javnega sektorja. Ne bo pretirano, če rečemo, da živimo v zgodovinskem obdobju, v katerem se nam ponovno in še močneje postavlja civilizacijsko vprašanje ohranitve od kapitala in politike neodvisne kulture in družbe.« (Iz elektronskega vabila avtorici besedila (11. september 2013), arhiv avtorice.)

<sup>16</sup> Ko je Tjaša Pogačar (2015: 75–76) uvrstila ta simpozij med »ključne momente scene zadnjega desetletja«, je predlagala, da se opusti pogosto samoumevna pogojna zveza med neodvisnostjo in alternativnostjo, ki temelji na pogojih financiranja, in opozorila, »da alternativnost ni nekaj, kar je prostoru lastno ali dodeljeno (s tem pa tudi vsemu, kar se vanj umešča)«, ampak je lahko le – »kot učinek aktivnega tvorjenja prostora« – »vedno znova izbojevana«. Vpeljala je institucijo kot kompleksno družbeno polje, »internalizirano in utelešeno v ljudeh (v naših kompetencah in konceptualnih modelih)«, kar tudi povzroči, da ni več preprosto potegniti meje »med (institucionalizirano) notranjostjo in (alternativno) zunanostjo«.

moremo računati na druga polja in strukturne spremembe, moramo ubraniti polje samo.«<sup>17</sup> Medtem ko je Lana Zdravković (v RTV Študent, 2014) predlagala drugačne termine in koncepte, na primer skupnost in avtonomni prostori, »ki producirajo neke kritične prakse in se morajo zato samoorganizirati, ki kljubujejo oz. so onkraj tega horizonta neodvisni, neinstitucionalni«, in se je Jerneju Kaluži zdel avtonomi- stičen model zastarel (Kaluža v RTV Študent, 2014), pa je Neven Korda (2013) na vodstvu po svoji razstavi v MSUM (samo)kritično spregovoril tudi o nemožnosti avtonomnega polja.<sup>18</sup> Taktike preživetja in strategije delovanja v razmerah kapi- talizma zdaj tudi pri nas kažejo, da je ta »tako zaželen« neodvisnost pravzaprav lahko le razpršena odvisnost (od več virov), emancipacija pa le premišljeno sode- lovanje.

## Angažma: avtonomne združbe, prostori in mediji

V razpravah o umetnosti sta avtonomija in angažma praviloma postavljena v opozicijo (Zabel, 2006: 326), podobno kot estetika in angažma; nista pa vselej v kontradikciji, ker avtonomija ni nujno »samozadostnost«, temveč je lahko avto- nomija poguma, avtonomija izjave (Foster, 2017: 113). Vprašanje je, koliko lahko angažma in refleksija kot proces pokažeta pot iz zagate in presežeta dejstvo, da je sodobna umetnost z vsemi svojimi mehanizmi in manifestacijami, postopki in učin- ki, tako rekoč zapovedana in je kritičnost postala vrednota sama po sebi. Ali lahko v času permanentne nestabilnosti in slabšanja produkcijskih pogojev odkrijemo alternativo samo še v povezavi z razkrivanjem (in z zahtevo po izboljšanju) produk- cijskih pogojev za delo in delovanje, ali pa je prostor tudi za umetniško in teoretsko prakso, ki se s to tematiko eksplicitno ne ukvarjata, implicitno pa je ta vanju vpeta kot konstitutivni zastavek? Ali (pogosta) preusmeritev fokusa z umetniškega dela na produkcijske okoliščine sodobnega umetnika ne prekriva celotnega področja z zahtevo po angažmaju, aktivizmu in skupnostnih praksah?

Produkcija družbenega oziroma skupnega je sicer legitimna oblika umetniške produkcije, a s to rezervo, da so »institucije (v razširjenem smislu) instance – in avtorska instanca v tem smislu ni izjema – prek katerih se otrdi, valorizira in 'pri- vatizira' produkcija skupnega in se ljudem vzame možnost vstopa v umetnost«; avtoreferenčnost pa, »četudi v številnih primerih izhaja iz 'uporniških teženj', zelo pogosto deluje kot (samo)elitizacija, ki poteka na način večnivojskega 'zapiranja' ekonomije deljenja« (Kraner, 2014: 110–111).

---

<sup>17</sup> Tukaj se je podobno kot Neven Korda (2013) oprl na izjavo hrvaškega umetnika Tomislava Gotovca iz šestdesetih let, da »ne gre za borbo, temveč za nova polja borbe«.

<sup>18</sup> »V nekem trenutku sem poistovetil nemožnost umetniškega polja z nemožnostjo avtonomne- ga polja. Ta nemožnost biti umetnik je zelo podobna nemožnosti biti avtonomni prostor. Nenehno so v igri raznorazne prevare. Ena taka prevara je, ko se v govor o prispevku umetnosti v avtonomiji vmeša govor o avtonomiji umetnosti.« (Korda, 2013)

Zaradi pomanjkanja javnega prostora smo pri preizkušanju kritičnega potenciala umetnosti priče vse pogostejši »kritični/aktivistični umetnosti«, ki stavi na participacijo in sodelovanje, akcije pa premesti z ulic v zaledje galerij, kar sproža tudi razgrete diskusije o razmerju med umetnostjo in aktivizmom.<sup>19</sup> Maratonski pogovori in raziskovalni projekti s poudarkom na procesu poskušajo »nadomestiti« realno izgubo javnega političnega prostora in zmanjšanje možnosti za dejansko participacijo, pa tudi močno razvrednoteno vlogo diskurza v današnji demokratični družbi, in predlagajo analogijo med odprtim umetniškim delom in vključujočo družbo. Kakor da bi lahko participatorni umetniški procesi s svojo nehierarhično strukturo obudili enakopravno demokratično skupnost.

Neven Korda (2013) v zvezi s tem ugotavlja,

da se področje kulture v družbi širi, da se vse teme obravnavajo skozi kulturo, ta kulturnost današnjih družb se napihuje in napihuje, področje za izvajanje in ustvarjanje umetnosti pa se neverjetno krči. Ena od posledic tega paradoksa je, da je življenje v umetnosti spet vse manj dostopno nekim širšim demokratičnim množicam, njim je dostopna le kultura, se pravi trg, le zelo ozki eliti pa je dostopna umetnost. Druga posledica so pravzaprav izredno zanimivi načini, kako se umetnost instrumentalizira.

Alternativne pobude in delovanje na področju umetnosti se v določenih družbenih trenutkih zgostijo in imajo večjo prezenco in učinek. Danes so alternativne lahko institucionalnemu sistemu vzporedne dejavnosti, platforme in programi zunaj nacionalnih (izobraževalnih, raziskovalnih in razstavnih) institucij ali pa konceptualno premišljeno in konsistentno (so)delovanje v okviru javnih in nevladnih organizacij, če je to (vsaj relativno) neodvisno in avtonomno. Poskusila bom orisati nekaj osnovnih strukturnih značilnosti praks, ki z invencijo in dvomom stroko in javnost bolj vznemirjajo kot pomirjajo in so lahko bolj ali manj radikalne, lahko so upor, zahteva, predlog, vztrajanje ali kljubovanje. Gre za, recimo, povezavo različnih protagonistov in področij/disciplin v širši model, za »razširjeno področje umetnosti« v prepletu med umetniškimi praksami, novimi tehnologijami in diskurzivnimi praksami, za tesno sodelovanje med kustosi in umetniki ter za izumljanje »drugačnih produkcijskih načinov od tistih na njihovem področnem *mainstreamu*« in za »ustvarjanje novih polj borbe« (Korda, 2013). To je lahko združba, ki vzpostavi avtonomno organizacijsko strukturo, prostor in medij ter ustvari lastne produkcij-

---

<sup>19</sup> Šlo je npr. tudi za »odtujitev« umetniških del z razstave *Socialdress* Marije Mojce Pungerčar v Galeriji Alkatraz (2013), ki so jih naredile prostovoljke na umetničini delavnici z vezenjem sloganov iz »vseslovenskih vstaj«. Pogosto se tudi očita, da je neko umetniško delo preveč osredinjeno bodisi na družbeni učinek (sociološka razsežnost) bodisi na estetski učinek (umetniška razsežnost). Ponovni razmislek o mejah med umetnostjo, politiko, aktivizmom in teorijo je, denimo, zahtevala umetniška skupina Reartikulacija (2007), ki je poskušala odpreti prostor politične aktivacije tudi z istoimenskim časopisom, simpoziji in spletno stranjo.

ske pogoje in (horizontalne) odnose, izumlja umetnostne prijeme in postopke. Vse to ali nekaj od tega.

Sledi poskus mapiranja nekaterih primerov samoorganiziranih združb umetnikov, kustosov, kritikov, teoretikov in drugih strokovnjakov družbenih znanosti in humanistike, ki so se začasno sestavile (zlasti med letoma 2013 in 2015, ko je vzniknilo večje število skupnosti, ki so se lotile branja filozofskih besedil) ali pa organizirale v društvo in vzpostavile svojo organizacijsko strukturo, krog sodelavcev in lasten avtonomni prostor (in profil na spletnem omrežju Facebook). Govorim o produkcijskem, prezentacijskem, razstavnem in dogodkovnem prostoru, ki deluje pod lastnimi pogoji in postane vozlišče združevanja, sodelovanja in eksperimentiranja in je pri tem odprt tudi za druge pobude, projekte in umetnike. Čeprav projekte poznam in sem se nekaterih dogodkov udeležila tudi sama, se pri shematičnem in fragmentarnem prikazu opiram tudi na predstavitve v publikacijah in na spletu.

\*\*\*

### *Kabinet (2005–2010)*

Kabinet so kot svoj razstavni prostor zasnovali člani Društva za domače raziskave (DDR): umetnika Alenka Pirman in Damijan Kracina in umetnostni zgodovinar Jani Pirnat. Društvo je majhno in inventivno, beleži, zbira, raziskuje in predstavlja domače pojave, deluje na kulturnem, umetniškem, raziskovalnem in izobraževalnem področju in sodeluje tudi v mednarodnih projektih. Poleg lastnih umetniških projektov snuje tudi raziskovalne projekte, ki so v vmesnem prostoru med umetnostjo in znanostjo, v statut pa so člani med drugim napisali, da jim »društvo ne sme biti v breme«.<sup>20</sup> Izvirno je bil Kabinet zamišljen kot mobilna platforma, ki se lahko iz osnovne enote – črne kocke s stranico 2,5 m – poljubno sestavlja v večjo strukturo. Začasno (za pet let) je bil Kabinet iz treh enot postavljen v zapuščenem dvoriščnem prostoru Galerije Škuc in se za zdaj še ni pojavil na kakšni drugi lokaciji, pravijo, da počiva. V Kabinetu so gostovali tudi projekti drugih, sorodnih zbiralcev, raziskovalcev in umetnikov: »V odmaknjenem okolju ustvarjamo posebne pogoje razstavljanja, ki se navezujejo na čas kabinetov čudes, na čas pred znanostjo in umetnostjo,« pravijo na domači spletni strani (DDR). Ko je Kabinetu grozilo, da bi zaradi zanimanja postal navadno stalno razstavišče, so ga pospravili

---

<sup>20</sup> DDR lahko razumemo tudi v povezavi z dvema starejšima pobudama: Inštitutom za domače raziskave (IDR) Alenke Pirman (1996–1998), ki je bil zasnovan kot fiktivni inštitut, v okviru katerega se je umetnica lahko izmikala avtorstvu in izvajala raziskave, projekte in predstavitve na način, ki se je razlikoval od sicer značilnih za sodobno umetnost. Tudi projekti Raziskovalnega inštituta za geometrijsko statistiko Republike Slovenije (RIGUSRS), ki ga je leta 1997 ustanovila prijateljska in ustvarjalna trojka (Alenka Pirman, Irena Wölle in Vuk Čosić), je bil poseben preizkus za občinstvo, kako dešifrirati pomen in mejo med umetnostjo in znanostjo, med dejstvi in fikcijo.

in začeli o svojih projektih objavljati blog (na primer *Spajkanje*, dostopen na <https://spajkblog.wordpress.com/>). Leta 2004 so zasnovali tudi prosti spletni slovar *Razvezani jezik* (dostopen na <http://razvezanijezik.org/>), ki zbira besedišče žive slovenščine in h kateremu lahko prispevajo vsi »brez delitve nalog, pretiranih napotkov in cenzure«. <sup>21</sup>

Dva prostora mobilnosti in začasnosti, pa tudi degradiranosti in spomina – Kabinet in Avtonomno tovarno Rog – je v projektu *O poklicu II. Nauk iz Roga* (2006) inventivno povezala Alenka Pirman (2015: 130). Ko je sodelovala pri »procesu začasne spremembe namembnosti prostorov« zapuščene tovarne Rog, pri čiščenju prostorov in shranjevanju arhivskega gradiva, je nalepila na zanimive dokumente o procesu in



Alenka Pirman: *O poklicu II. Nauk iz Roga*, 2006. Foto: Damijan Kracina.

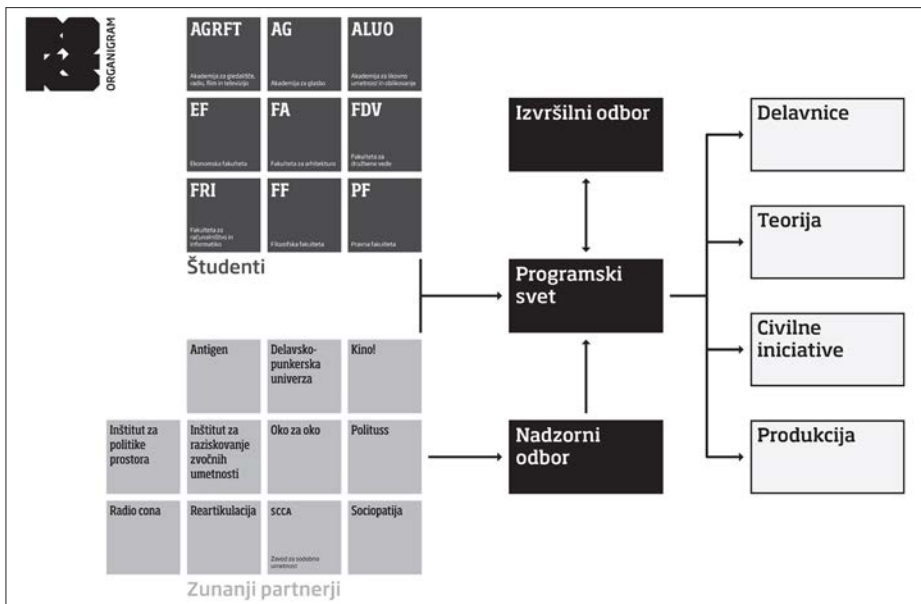
koristnosti dela, izkoristku časa in poklicanosti, ki jih je v predelani obliki miselnih vzorcev prenesla na stene in strop Kabineta in jih obiskovalcu ponudila kot »svojevrstno prisposodbo za njegov poklic«, hkrati pa vnesla še en vidik začasnosti in mobilnosti, ko je risbe s kredo, v »črni škatli« vidne zgolj v svetlobi mobilne ročne baterije, na koncu razstave tudi izbrisala.

## *BOKS (2009–2010)*

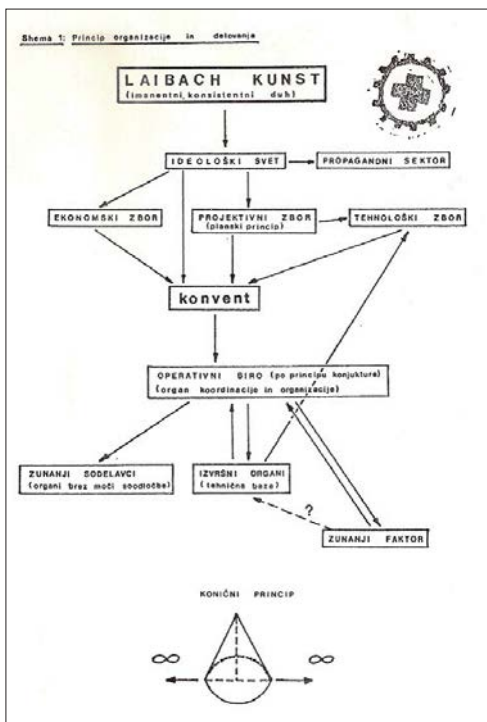
V nadaljevanju bomo v več projektih – BOKS, ŠUM, Neteorit – srečali združbo akterjev, ki so bili aktivni že med študijem, pa tudi pozneje, na svoji poklicni poti. V raznih dokumentih največkrat zasledimo četverico (Tjaša Pogačar (Podgornik), Andrej Škufca, Kaja Kraner in Izidor Barši), <sup>22</sup> pri posamičnih projektih pa

<sup>21</sup> Ta slovar izhaja iz izkušenj z zbiranjem nemških izposojenk in slovarjem *Arcticae Horulae* Alenke Pirman (1991–2005), vendar se je uspel izogniti umetniškemu kontekstu. V desetih letih je več kot 1700 anonimnih piscev prispevalo več kot 3700 gesel in 2300 člankov, izšli sta tudi dve knjižni izdaji.

<sup>22</sup> Poleg sodelovanja pri skupnih projektih so aktivni tudi posamično: Kaja Kraner piše prispevke s področja sodobne umetnosti, bila je programska sodelavka Pekarne Magdalenske mreže in je urednica oddaje Art-area na Radiu Student; Tjaša Pogačar (Podgornik) je aktivna zlasti kot kustosinja in organizatorka diskurzivnih programov in je asistentka umetniškega vodja Galerije Škuc; Izidor Barši je objavljaval besedila o filozofiji, umetnosti in arhitekturi, bil urednik pri časopisu Tribuna, sodelavec Inštituta za delavske študije in Redakcije za kulturo in humanistične vede Radia Student, bil aktiven v Avtonomni tovarni Rog, kjer je pripravljaval filozofske razprave in okrogle mize v prostoru Živko Skvotec in je mladi raziskovalec na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete. Prakticiranje umetnosti pa, čeprav so trije akterji diplomirali na ALUO, razen v redkih primerih – zlasti gre za razstave Andreja Škufce – ostaja v ozadju.



Organigram BOKS, 2010



Organigram Laibach Kunst, 1982

sodelujejo še z drugimi sodelavci in sodelavkami. Gre za kompleksno mrežo dejavnosti, pobud, projektov, intervencij, odnosov in sodelovanja, vpetih v različne kontekste in artikuliranih glede na specifične razmere in situacije, ki s svojo vztrajno kritično aktivnostjo pomembno pripomorejo k tematski sodobne umetnosti in njenega konteksta (ali izhoda iz nje).<sup>23</sup> Hkrati pa so ob kakšnem dogodku (npr. ob predstavitvi nove številke revije ŠUM) kljub poudarku na

<sup>23</sup> Tjaša Pogačar (2018) predlaga, da izhajamo »iz neke ohlapne mreže akterjev, ki so vpeti v različne kontekste in te projekte vzpostavljajo kot nekakšne platforme za lastno sodelovanje. Torej, v ospredju ni le projekt, v okviru katerega se povežejo določeni sodelavci, ampak gre tudi nasprotno – projekti nastanejo kot orodja za sodelovanje in vzpostavljajo pogoje za delovanje.«

strokovnosti sposobni napolniti tudi večje (sposojene) prostore.

Organizacijska struktura je najbolj nazorna pri najzgodnejšem projektu BOKS, ki jo prikazuje tudi infografika oz. organigram.<sup>24</sup> Avtonomne samoorganizirane študentske akcije so v okviru ljubljanske univerze potekale že vsaj od zasedbe Filozofske fakultete leta 1971 (in leta 2011) naprej,<sup>25</sup> in BOKS je imel v okviru »drugičnih« študentskih izobraževalnih programov, zlasti svobodnih kateder, posebno mesto. Njegov širši program je namreč presegal zgolj organiziranje predavanj in pogovorov – načrtovali so tudi postavitev objekta, ki bi deloval kot galerija za študente.<sup>26</sup> Hkrati sta v povezavi s to pobudo in delno tudi z njeno osnovno konceptualizacijo oz. z njenimi nastavki nastali še obe poznejši organizacijski in programski obliki, projekta Neteorit in ŠUM, vsi pa se delno prepletajo in vključujejo tudi precej istih akterjev. Povezuje jih tudi formalnopravni okvir delovanja v skupnem Društvu študentov za kulturno-umetniško dejavnost Galerija BOKS. Za vse te samoorganizirane projekte velja, da se gibljejo v vmesnem prostoru in spretno manevrirajo med institucionalnim in neinstitucionalnim ter preizkušajo možnosti (so)delovanja tako z javnimi institucijami kot z nevladnimi organizacijami in posamezniki v smeri emancipacije in opolnomočenja. Sčasoma se je iz prvotne pobude BOKS, usmerjene tako v prakso kakor teorijo, ki bi pomagala študentom ALUO premostiti prehod iz študijskega sistema v sistem sodobne umetnosti (tudi z razstavami v študentski

---

<sup>24</sup> Hitra primerjava z zgodnejšim organigramom Laibach Kunst (1982) pokaže nekaj bistvenih razlik: Laibach je zgradil manifestativno hierarhično strukturo po vzorcu politične/družbene organiziranosti, medtem ko je BOKS (2010) znotraj večje strukture institucionalnega izobraževalnega sistema (ALUO) začrtal funkcionalno formalnopravno obliko organiziranosti na horizontalni ravni s poudarkom na participaciji. Program naj bi se, denimo, oblikoval na javnih plenutih, značilnih tudi za delovanje Avtonomne tovarne Rog, naloge med sodelujočimi študenti pa naj bi se ciklično menjavale.

<sup>25</sup> Tukaj navajamo zlasti tiste akcije, ki so se dogajale na področju umetnosti, npr. tri serije predavanj o umetnosti: Svobodna katedra (FF in FSPN), (1981–82 > Letopis), Prostori umetnosti (ALUO, 1989–2000 > zbornik), SVO:KA (ALUO, 2006). Sem lahko štejemo tudi Delavsko-punkersko univerzo (DPU v okviru Mirovnega inštituta (1998–2014) in poznejši IDŠ – Inštitut za delavske študije), ki je z bralnimi seminarji, s predavanji in prvomajskimi šolami vpeljala alternativno možnost aktivnega izobraževanja in gostovala tudi na umetnostnih prizoriščih, npr. s Šolo teorije umetnosti na U3 – 6. trienalu *sodobne umetnosti v Sloveniji* v Moderni galeriji (2010) ter istega leta prejela delovno štipendijo Igorja Zabela (> letni zborniki DPU). ALUO MMXVI (2016) je bila intervencija skupine študentov kot odziv na razstavo *ALUO LXX. Preteklost, sedanost, prihodnost*, ki je ob uradni zgodovini ustanove poskušala opozoriti še na »nebeleženo zgodovino študentskih samoorganiziranih iniciativ, različnih emancipatornih gibanj in (ne)institucionalnih sodelovanj ter bojev« (med katere spadajo tudi zgoraj naštetje akcije) in »to perspektivo postavi za izhodišče prepoznavanja oblastnih struktur in ideoloških zank, ki med izvajanjem rednega učnega programa ostajajo povečini neprepoznane.« (Tudi pri tej seriji predavanj in pogovorov srečamo nekatere študentke in študente, vpete tudi v projekte BOKS, Neteorit in ŠUM.) Naj tukaj omenimo tudi vlogo, ki jo ima pri vpeljavi teorije in kritične misli v študijski proces na ALUO profesor Jože Barši, zlasti s predavanji in kratkimi govori ob semestrskih obdobjih po ateljejih študentov (od leta 2010), ki odprejo »prostor za drugačno misel in prakso – ter posledično drugačno akademijo« (Pogačar, 2015: 81).

<sup>26</sup> Leta 2009 je skupina študentov Akademije za likovno umetnost in oblikovanje (ALUO) izoblikovala projekt avtonomne študentske platforme skupaj s študenti Fakultete za arhitekturo (FA), ki so zasnovali objekt/boks – fizičen prostor za izvajanje programa, ki bi deloval kot avtonomna študentska cona.



galeriji), fokus premestil v teorijo in refleksijo, v iskanje novih načinov izobraževanja, organiziranja in enakopravnega in enakovrednega povezovanja akterjev s področja umetnosti, znanosti, družboslovja in humanistike z namenom »omogočiti produkcijo nove vednosti« (BOKS, 2010: 20).

Projekt BOKS je presenetil z izdelanim konceptom in ambicioznostjo,<sup>27</sup> njegove reference pa najdemo v zgodnejših primerih avtonomnih in mobilnih projektno-razstavnih prostorov, postavljenih ob večjih ustanovah.<sup>28</sup> Hkrati je to bila alternativa obstoječi ureditvi in študijskim programom ALUO, saj, kot je v uvodu v rubriko o BOKS-u zapisalo uredništvo Tribune (Boks, 2010: 20): »Projekt BOKS z lastnim delovanjem univerze postavlja ogledalo, a ji hkrati, nekako perversno, podaja roko pri iskanju rešitev.« Sledila je podrobna predstavitev projekta v dokaj manifestni obliki.<sup>29</sup>

BOKS so sestavljali različni segmenti: od izoblikovanja študentske pobude, ustanovitve društva in pogajanj o postavitvi avtonomnega prostora na zelenici pred ALUO do simpozija in predstavitev.<sup>30</sup> Tik pred dejansko materializacijo fizičnega prostora pa je projekt naletel na institucionalne ovire in nazadnje ni bil realiziran. Za projekt je bilo namreč pomembno, da so kot nekakšen vmesnik med akademijo in študenti locirani prav na območju ALUO in ne kje drugje, kjer bi postali samo še ena od marginaliziranih nevladnih organizacij. Zalomilo se je, ko jim po začetnem soglasju vodstva ALUO ni uspelo uresničiti avtonomije, zato so projekt ustavili in nadaljevali drugače. V prostorih Knjižarne Depo v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) so leta 2012 prirejali bralna srečanja v okviru projekta Živi Depo in na podlagi tamkajšnjih del iz zbirke East Art Collection raziskovali teme, povezane tudi z njihovo lastno pozicijo kolektiva, ki je deloval v muzeju: kolektivnost, političnost, produkcijske pogoje, dokumentiranje efemernih umetniških del in njihovo umeščanje v umetnostno institucijo.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Idejni vodje projekta so navedeni v članku Aste Vrečko (2010: 30): Nika Autor, Miha Ciglar, Staš Kleindienst, Anže Novak, Jovita Pristovšek, Tjaša Pogačar Podgornik in Andrej Škufca.

<sup>28</sup> Takšni primeri so avtonomna študentska galerija, ki jo je skupina TEMP postavila ob zasedbi parkirišča FA (2004), paviljon TEMP v parku za Filozofsko fakulteto, postavljen kot začasna interaktivna cona študentskega kluba K 16 na Filozofski fakulteti (2005), ali pa že obravnavani mobilni laboratorij Kabinet društva DDR na dvorišču Galerije Škuc.

<sup>29</sup> Akterke in akterji BOKS-a so poudarili, da je »treba pozabiti avtoritarne oblike izobraževanja, sopostaviti različna stališča, poglede in mnenja ter omogočiti oblikovanje kritične platforme iz množice mislečih posameznikov. Umestiti se in delovati predvsem v univerzitetnem prostoru ter s tem neposredno aplicirati nove rešitve v formalni izobraževalni prostor.« (Boks, 2010: 20)

<sup>30</sup> Simpozij *Kako misliti avtonomne strukture znotraj univerze v Ljubljani* je bil realiziran v sodelovanju z DPU v atriju ZRC SAZU (2010). V želji, da bi odprli umetniško prakso drugim družbenim področjem, je bila vrsta predstavitev na različnih ljubljanskih fakultetah in na *U3 – 6. trienalu sodobne umetnosti v Sloveniji* v Moderni galeriji (2010).

<sup>31</sup> Bralna srečanja sta zagnala Tjaša Pogačar in Andrej Škufca. Tematika je bila povezana tudi s takratnimi protesti/vseslovenskimi vstajami ter z razmerjem med umetniškimi akcijami in javnimi demonstracijami.

Model bralnih seminarjev je pozneje potekal pod okriljem projekta ŠUM<sup>32</sup> in v okviru projekta *Neteorit* – samoorganiziranega, neformalnega javnega programa seminarjev, predavanj in pogovorov s področja sodobne umetnosti in filozofije, pri katerem je sodeloval tudi ŠUM (potekal je v prostorih MG+MSUM med letoma 2013 in 2015).<sup>33</sup> Takrat sta se krog sodelavcev in razpon tematik razširila, vzpostavili so trojno strukturo seminarjev: Analize sodobne umetnosti (ASU), Kuriranje sodobne umetnosti (KSU) in Teorije sodobne umetnosti (TSU), naredili so tudi blog Barbar. Tjaša Pogačar (2018) za nazaj ugotavlja, da je bil to »poskus križanja institucionalnih in neinstitucionalnih prostorov ter njihovih akterjev in publik (ŠUM, Živko Skvotec, MG+MSUM) in področij filozofije in umetnosti«,<sup>34</sup> za Domna Ograjenška (2015) pa so ti seminarji »ustvarjali neko novo vednost znotraj institucije in jo tako od znotraj najedali«. *Neteorit* je po dveh letih ugasnil, malo zatem pa je prišlo povabilo, naj sodeluje na razstavi *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015* (ki je leta 2015 potekala v MSUM). Ker je bilo to prvo in retroaktivno predstavljanje njegovega delovanja v obliki razstave in v luči spremenjenega statusa v okviru institucije, s katero so bili njegovi protagonisti zapleteni na drugi ravni (iz gostov v njenih prostorih v razstavljavce), odločitev ni bila lahka, zahtevala je veliko samokritičnosti in distance ter razmisleka o morebitnih kategorizacijah. Odzvali so se samo nekateri člani že končanega *Neteorita*,<sup>35</sup> ki so se iz zagate rešili tako, da so povabili še dva podobna (ne več delujoča) kolektiva, s katerima so že bili sodelovali – Delavsko-punkersko univerzo (takrat že Inštitut za delavske študije) in TEMP (ki ni več obstajal) –, ter s te dvojne pozicije kustosov in razstavljavcev – kot je zapisano na spletni strani ŠUM-a (prispevek *Sodelovanje z Neteorit*) –

poskušali intervenirati v razstavo, da bi sprožili vprašanje o vlogi, ki jo take samoorganizirane skupine/programi, kot je bil *Neteorit* in druge podobne (ne)umetniške prakse, igrajo na razstavah sodobne umetnosti, in o pogojih pod katerimi prestopajo prag institucije (zlasti o nekaterih neskladjih, ki ta »sodelovanja« določajo).

---

<sup>32</sup> ŠUM je nastal leta 2013 in poleg organiziranja dogodkov izdaja tudi revijo ŠUM (več v nadaljevanju).

<sup>33</sup> *Neteorit* se je začel s sodelovanjem sodelavcev ŠUM-a z akterji, ki so pripravljali program filozofskih predavanj v Živku Skvotcu v Rogu. Program so vodili različni kolektivi in posamezniki (umetniki, filozofi, študenti, aktivisti): Izidor Barši, Jernej Kaluža, Kaja Kraner, Aleš Mendiževc, Domen Ograjenšek, Iza Pevec, Tjaša Pogačar, Matej Rudolf, Tomo Stanič, Andrej Škufca in Anja Zver.

<sup>34</sup> V istem času (2014–2015) so se s pisanjem bloga na spletni platformi L'Internationale štirje akterji (Kaja Kraner, Tjaša Pogačar, Izidor Barši in Andrej Škufca) s svojimi razmisleki pridružili skupnemu projektu evropskih muzejev, pri katerem sodeluje MG+MSUM.

<sup>35</sup> Kaja Kraner, Domen Ograjenšek, Tjaša Pogačar, Tomo Stanič in Andrej Škufca.

Njihov prispevek na razstavi sta bili njihova izjava in postavitve urejenega arhiva obeh povabljenih kolektivov, v katalogu pa je objavljen samo prispevek Delavsko-punkerske univerze: plakat Socializem iz leta 2013.

### *Cirkulacija 2 (od 2007)*

Pobudo Cirkulacija 2 je leta 2007 kot »platformo za totalno umetnost« vzpostavila združba interdisciplinarnih umetnic in umetnikov.<sup>36</sup> Sprva je kot interdisciplinarna postaja za produkcijo in prezentacijo sodobne umetnosti delovala v začasem prostoru Avtonomne tovarne Rog (v nekdanji toplotni postaji tovarne). Leta 2014 se je Cirkulacija 2 preselila v večje prostore v okviru načrtovane kulturne četrti v Tobačni Ljubljana in v nekdanji grosistični hali Tobačne tovarne odprla prostor C<sup>2</sup>. Tam se je sčasoma razvil tudi program, ki je vedno bolj intenziven (predstavitve, razstave, performansi, koncerti in pogovori).<sup>37</sup>

O Cirkulaciji 2 lahko govorimo kot o socialnem in umetniškem eksperimentu, to je kot o skupnostni praksi za procesualno umetnost in za tehnološko-umetniško



Cirkulacija 2: *Kulturni vmesniki*, 2015. Foto: Boštjan Leskovšek.

odprtokodno platformo in diskurz. Že ob ustanovitvi so Cirkulacijo 2 opredelili kot »model takšnega centra, ki mora nujno presegati dosedanje muzejske in galerijske oblike prezentacij umetnosti. Je delavnica – laboratorij in razstavnih/predstavitveni

---

<sup>36</sup> Pobudniki Cirkulacije so bili: Stefan Doepner, Borut Savski, Boštjan Leskovšek, Majda Gregorič in Ksenija Čerče. Leta 2010 so ustanovili Društvo za interdisciplinarnost, samoprodukcijo in cirkulacijo sodobne umetnosti Cirkulacija 2.

<sup>37</sup> Trenutno so člani: Stefan Doepner, Borut Savski, Boštjan Leskovšek in Jakob Harisch.

prostor v enem.« (Savski, 2007) Zavzemajo se za dolgoročno vzdrževanje skupnega delovnega in predstavitvenega prostora (hiše umetnikov) in skupnega delovanja na področju sodobne umetnosti in ostajajo odprti prostor za povezovalno umetnost, emancipacijo posameznikov v kolektivu in njihovo večpanožnost in univerzalnost.



Cirkulacija 2: Mike Hentz, *Klima*, 2016. Foto: Boštjan Leskovšek.

Pri sorodnih projektih so sodelovali tudi mednarodno in v Sloveniji organizirali serijo festivalov *Platforma za totalno umetnost* (2010–2013) ter dogodke s skupnim naslovom *Hrup to smo mi* (2014–2015). Njihova infrastruktura je izjemna, prostor je velik in dobro opremljen, oprema inventivna in raba kreativna (produkcijski način *do it yourself* in *do it with others* na presečišču novih (in starih) tehnologij), odnosi med člani, sodelavci in občinstvom pa so horizontalni in enakopravni. Med sodelujočimi pri projektih in predstavljenimi umetniki so tako velika imena kot novinci, mladi in stari, mednarodni in lokalni, zlasti pa so zavezani interdisciplinarnosti in eksperimentu.

### *OFFTIR (2013–2017)*

OFFTIR je bila pobuda akterjev z različnih področij in umetniških medijev – od umetnikov in umetnostnih zgodovinarjev do antropologov, filozofov, sociologov, glasbenikov in literatov.<sup>38</sup> Tvorila sta ga OFF kot prostor vizualnega in TIR kot pros-

---

<sup>38</sup> Ustanovni člani Društva za vizualno in zvočno umetnost OFFTIR so bili Neža Jurman, Miha Kelemina, Jasna Jernejšek, Lenka Đorojević, Blaž Božič, Matej Stupica, Staš Vrenko in Andraž Magajna.

tor zvoka. Skupna prostora na Kersnikovi 4 in na Hrvatskem trgu so uporabljali kot atelje, studio, delavnico in prireditveni prostor. Ukvarjali so se z razmerjem med umetnostjo in družbenim, s preходом »iz lastne sobe v družbo« in spreminjanjem obstoječih prostorov in njihovega delovanja ter ustvarjanjem novih, vmesnih prostorov, »četudi se v njih ne pove in ne naredi nič novega ter nič radikalno drugačnega« (OFFTIR, 2013). Uporabili so produkcijska načina *do it yourself* in *do it with others*. Svoja izhodišča so definirali v publikaciji OFFTIR (2013), kjer med drugim ugotavljajo, da ena in ista razlika oziroma meja na eni strani omogoča avtonomnost in neodvisnost umetnosti, na drugi pa njeno izključenost in obrobnost. Zato predlagajo prespraševanje te meje na teoretski in praktični ravni, njeno prestavljanje in materialno preoblikovanje, saj »v kapitalističnem sistemu alternativnost, kritičnost in marginalnost izgubijo izvorni pomen in postanejo modne



OFFTIR: *Liminale*, 2013. Foto: Matija Pavlovec.

*mainstreamovske* potrošne dobrine.« (ibid.) Sami so to mejo med znotraj (umetnosti) in zunaj (nje) poskušali premostiti in so zato vpeljali koncept medprostora kot prostora prehoda delovanja od zasebnega proti javnemu, od individualnega proti institucionalnemu – »kot tisti del sfere ustvarjanja, ko ideja prek realizacije išče prehod v družben prostor« in pri tem naleteli na »absurd medprostora« in »geste izključitve«, ki hkrati varuje in omejuje (ibid.).

Njihov najkompleksnejši razstavni projekt je bil *Liminale* v Projektni sobi SCCA (v

okviru trienala U3, leta 2013),<sup>39</sup> v katerem so preizkušali vmesni prostor in pri tem povezali več fizično ločenih prostorov. S prostorsko intervencijo so v celoti preoblikovali Projektno sobo SCCA na Metelkovi 6 in jo odprli navzven ter na vrtu vpeljali družabni prostor s kOFFeTIRnico.<sup>40</sup> Dogajanje v Projektni sobi se je procesualno prepletalo s sočasnim prikazovanjem (*streamanjem*) dogajanja v njihovih delovnih prostorih; takšen primer je prepletanje akta pisanja in izrekanja v projektni sobi z razpravo o vlogi umetnosti v družbi in položaju umetnika v prostoru OFF. Drug primer je videoperformans, posnet pred odprtjem razstave v prostoru TIR, ki je bil hkrati projiciran na ograjo, ki loči stavbo Metelkove 6 (kjer je Projektna soba SCCA) od muzejske ploščadi in MSUM (tj. prizorišča trienala U3). Ta vmesni prostor, začasno vzpostavljen kot vrt, je postal metafora za prostor, ki ni ne tu ne tam, metafora za izkušnjo vmesnosti in prehodno stanje. Ali kot je na odprtju komentiral eden od obiskovalcev, »prostor prave urbanosti«.

### *PlatformaSCCA (2000–2005)*

Ko se je leta 2000 Sorosev center za sodobne umetnosti – Ljubljana »osamosvojlj« od Zavoda za odprto družbo – Slovenija in se ustanovil kot Zavod za sodobno umetnost SCCA-Ljubljana, so se njegovi ekipi odprle možnosti za drugačno delovanje. S sodelavci smo zastavili raziskovalni projekt Manifesta na domačem pragu, ki ga je spremljal časopis/občasnik za sodobno umetnost PlatformaSCCA. Izšle so štiri večjezične številke, posvečene razmišljanju o možnosti drugačnih modelov razstavljanja in bolj subverzivnih načinov delovanja in spodbujanju (premalo navzočega) teoretskega in kritiškega pisanja na področju sodobne umetnosti.<sup>41</sup>

Leto 2000 je bilo namreč leto gostovanja evropskega bienala sodobne umetnosti Manifesta 3 v Ljubljani, kar je po mnenju ministrstva za kulturo »postavilo Slovenijo na svetovni zemljevid sodobne umetnosti«, sodelavci raziskave<sup>42</sup> pa smo jo vzeli pod drobnogled kot primer reprezentativne prireditve sodobne umetnosti

---

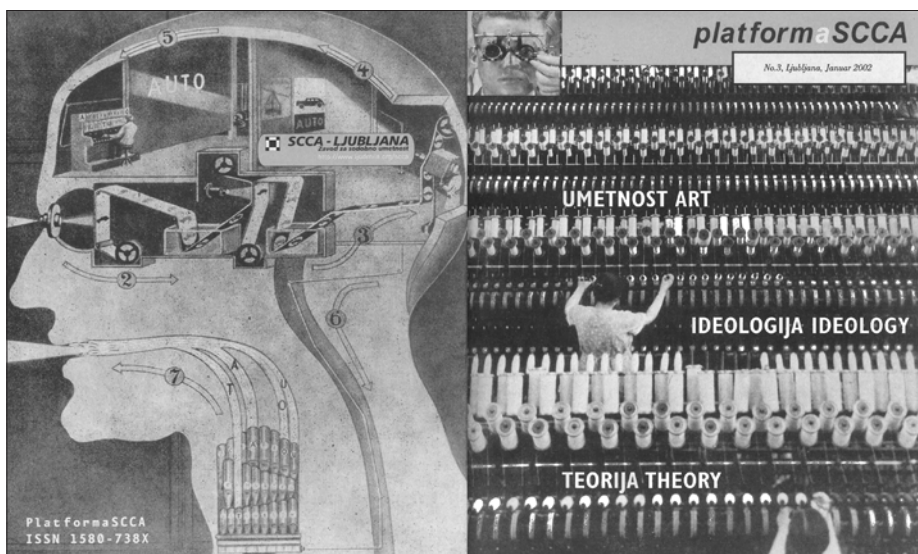
<sup>39</sup> Šlo je za sodelovanje Studia 6/programa Zavoda SCCA-Ljubljana na U3, 7. trienalu sodobne umetnosti v Sloveniji. Kot sodelujoči so zapisani člani in sodelavci Društva OFFTIR: Neža Jurman, Miha Kelemina, Jasna Jernejšek, Lenka Đorojević, Jernej Kaluža, Pia Brezavšek, Bojan Stefanović, Blaž Božič Boško, Matej Stupica, Staš Vrenko, Andraž Magajna Želc, Dejan Koban, Jaka Berger, Arnold Marko, Jonas A. Žabkar, Simon Bergoč in drugi.

<sup>40</sup> Tudi ob tej izkušnji se je potrdilo, da ima Projektna soba SCCA pomembno lastnost, da je nekakšen medprostor med javnim in zasebnim, med z umetnostjo označenim in hkrati negalerijskim prostorom.

<sup>41</sup> *Platforma* je bila predstavljena na simpoziju *The Reinvention of The Balkans. Geopolitics, Art and Culture in South-Eastern Europe* v Kasslu (2003) in na 9. istanbulskem bienalu (2005), urednici Urša Jurman in Barbara Borčič pa sva besedilo prispevali tudi za knjigo *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe* (ur. Barbara Vanderlinden), Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

<sup>42</sup> Pobudnikom (Jože Barši, Barbara Borčič, Saša Glavan, Urša Jurman, Alenka Pirman in Igor Španjol) so se kmalu pridružili številni sodelavci in pisci.

in manifestacije kulturne industrije; s tem smo se hoteli izogniti pasivnemu in nekritičnemu sprejemanju prireditve na eni strani in apriorističnemu zavračanju na drugi (glej spletno stran PlatformaSCCA). Raziskava (in časopis) sta se osredinila na analiziranje samopodobe Manifeste 3 in njenega vpliva na lokalno umetnostno sceno. Že v drugi številki je bil glavni poudarek namenjen analizi razstavljenih umetniških del, ki so največkrat izpuščena iz pisanja o velikih prireditvah, še manj pa je poglobljenih analiz, tretja številka pa je bila na temo »umetnost-ideologija-teorija«. <sup>43</sup> Zadnja številka, za katero je bilo domala nemogoče dobiti sredstva, je bila del istoimenskega projekta *Kaj storiti z »balkansko umetnostjo«*, <sup>44</sup> ki je poskušal spodbuditi refleksijo in analizo aktualnega pojava vnovičnega odkrivanja oziroma (re)definiranja Balkana in »balkanske umetnosti«.



PlatformaSCCA: Ovitek tretje številke revije, *Umetnost-ideologija-teorija*, 2002

### *Tribuna (2009–2015)*

Že v osemdesetih letih preteklega stoletja pomemben študentski časopis je po daljši prekinitvi izhajanja ponovno zagnala ekipa študentov, aktivnih tudi v kulturni redakciji Radia Študent. Ko je Študentska organizacija Univerze v Ljubljani leta

<sup>43</sup> Med prispevki so bili kritično besedilo Miška Šuvakovića o vlogi in vplivu mreže Sorosevih centrov na sodobne umetnosti, večkrat ponatisnjeno besedilo Rastka Močnika o »parazitizmu« umetnostne teorije oz. diskurzov o umetnosti ter dialoško razmišljanje Urše Jurman in Igorja Zabela o vprašanih interpretacije in vrednotenja sodobne umetnosti.

<sup>44</sup> Uredniški odbor so sestavljali Robert Alagjozovski, Barbara Borčič in Urša Jurman.

2015 postavila svojo urednico, se je ta dejavnost prekinila,<sup>45</sup> se je pa kot poskus rekonstrukcije delovnega procesa v več razsežnostih predstavila v obliki razstave *Tribuna; lep časopis (2009–2015)* v Moderni galeriji (kustosa sta bila Kaja Kraner in Izidor Barši). Domen Ograjenšek (2015) je do te razstave kritičen, češ da »razstava v eni vodilnih institucij, – kar presprašuje zgodovinsko preobložen status alternativnega časopisja – ni pripomogla k dekontekstualizaciji in spremembi medija Tribune«. Ograjenšek se sprašuje, zakaj razstava ni pokazala aktualnega dogajanja okoli Tribune, temveč so časopisi v galerijskem kontekstu dobili status dokumenta ali artefakta, »kar nas napoti na misel, da so se avtorji razstave odločili usmrtiti še ne tako dolgo nazaj od mrtvih vstalo Tribuno« (ibid.). To je zbudilo celo vrsto komentarjev in premislekov o subverziji, artefaktu in dokumentu ter o smiselnosti razstave ali parazitiranja v javni instituciji.

### ŠUM (od 2013)

Revija ŠUM je nastala z objavo prispevkov iz serije javnih srečanj oz. branja del in se razvila v revijo za kritiko in teorijo sodobne umetnosti. Doslej je izšlo že devet števil. S tem je projekt ŠUM vzpostavil tudi lasten medij za širjenje svojih premislekov/teorije, dobil svoj glas in pridobil tako sodelavce kot bralstvo. Na eni strani so njegovi ustvarjalci zaznali pomanjkanje diskurzivnih in kritičnih prispevkov o sodobni umetnosti, o posamičnih umetniških delih in njihovem kontekstu, na drugi pa tudi krčenje prostora za objavo poglobljenih člankov, ki redkokdaj najdejo prostor v revijalnem ali dnevnem tisku (*Likovne besede*, na primer, so edina revija za likovno umetnost v Sloveniji).<sup>46</sup>

Že v prvi številki (leta 2013)<sup>47</sup> so definirali osnovne parametre revije: da niso tematska revija, da besedil ne naročajo, ampak ponujajo možnost za objavo tistih, ki so rezultat študijskega ali strokovnega dela, ter k sodelovanju pozvali z javnim povabilom. V uvodniku je Tjaša Pogačar Podgornik (2013: 3) zapisala, da jih vodi želja »po odpiranju prostora kritičnim, analitičnim in teoretsko podprtim refleksijam sodobne umetnosti, ki bi z usmeritvijo pozornosti na analizo konkretnega pomenile alternativo obstoječemu diskurzu«.

Specifika revije ostaja tudi načelo, da uredniki opravljajo delo prostovoljno in zastonj, prispevke pa redno plačujejo. Inventivna in učinkovita pa je tudi njihova strategija alternativne (solidarnostne) ekonomije, ki poteka v sodelovanju z doma- la vsemi umetnostnimi institucijami in nevladnimi organizacijami v Sloveniji. V

---

<sup>45</sup> Sodelavci, ki potem niso več hoteli sodelovati, so brez podpore ustanovitelja ŠOU izdali elektronsko izdajo na temo *Šovinizem* in ji nadelo ime *3buna*.

<sup>46</sup> Podobne ugotovitve so pred tem spodbudile tudi občasnik za sodobno umetnost *PlatformaSCCA*.

<sup>47</sup> Uredniki prve številke so bili Izidor Barši, Pia Brezavšček, Tjaša Pogačar Podgornik in Andrej Škufca.



zameno za sredstva za revijo pri njih pripravljajo različne izobraževalne in diskusijske dogodke, ki povežejo tudi mlajše umetnice in umetnike, kritičarke in kritike ter kustose in kustosinje z uveljavljenimi institucijami. Z vzpostavitvijo koprodukcijske mreže partnerskih organizacij preizkušajo možnosti alternativnih podpornih struktur za produkcijo kritike in teorije sodobne umetnosti, ki bi lahko peljale »v transformacijo obstoječih in oblikovanje novih produkcijskih, interpretacijskih in recepcijskih modelov sodobne umetnosti« (spletna stran revije ŠUM).

ŠUM<sup>48</sup> torej ni samo revija, temveč je

platforma, ki v lokalni prostor intervenira z objavami daljših, kritičnih in teoretsko podprtih besedil o sodobni umetnosti in si na ravni revije kot tudi drugih dogodkov (pogovorov in predavanj) prizadeva za kritično refleksijo in deinstrumentalizacijo zgodovinskih in sodobnih praks ter njihovo aktualizacijo prek vpeljave specifik in zagat sodobnega časa. (ibid.)<sup>49</sup>

Pri tem se povezujejo s kolektivi in posamezniki z drugih področij (denimo z Živkom Skvotcem, Ops! in s Praznino) ter preizkušajo tudi širše delovanje v navezi umetnost–teorija–politika.

\*\*\*

Ko sem poskušala izrisati mrežo dejavnosti, združb, prostorov in projektov, ki se dogajajo na presečišču umetnost–teorija–politika in ki jih lahko razumemo skozi serijo oznak »alternativa–neinstitucionalnost–neodvisnost–avtonomija–skupnost«, se mi je med njimi pokazala zanimiva povezava. Ta zveza so njihova imena: Kabinet, BOKS, Neteorit, Cirkulacija, OFFTIR, Platforma, Tribuna, ŠUM.

---

<sup>48</sup> Ime ŠUM se kot kratica lahko bere kot študij umetnosti, študenti umetnosti, označuje pa tudi motnjo oz. motenje sprejema. Kot »motnja« je deloval tudi zapis, objavljen na Facebooku, s katerim se je Domen Ograjenšek (2016) kritično odzval na razstavo *Situacija Dogville* (DUM, Ljubljana, 2015) in besedilo kustosa Tevža Logarja. Problematiziral je zlasti »nekritično rabo osebnega, neposrednega govora o osebnih avtorski poetiki« in sprožil širšo polemiko, ki jo je sklenil s tole ugotovitvijo: »Za konec pa še odgovor vsem odzivom: presenečen sem, da toliko pisanja ponudi tako malo argumentov. In še ti, ki so, ne zadevajo osrednjega problema, ki sem ga izpostavil. Dobro se zavedam, da govorim z izobraženimi ljudmi, zaradi česar mi tovrstna cinična apatija in poskusi diskreditacije z zvajanjem na osebno, se pravi, vse opazke o nesramnosti, aroganci in še čem, zgolj potrjujejo, da je lokalna presoja umetnosti v svojem bistvu moralna. Očitno je za vas pomembnejše, kako govorim z nekom, kot pa kaj povem. 'Naj sliši, kdor ima ušesa.'«

<sup>49</sup> Šumov raziskovalni kolektiv od leta 2016 prireja Šumov študijski seminar v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC). V letih 2016 in 2017 pa sta imela Kaja Kraner in Izidor Barši v okviru šole za kuratorske prakse in kritično pisanje Svet umetnosti (SCCA-Ljubljana) predavanje z naslovom *Diskurzi, ki spremljajo umetnost: umetnostna kritika*; vodila sta tudi delavnico z naslovom *Alternativno organiziranje in strategije preživetja v sodobni umetnosti*. V okviru programa Studio 6 (SCCA-Ljubljana) pa je Domen Ograjenšek razvil kuratorski dialog z umetnico Tjašo Pogačar Podgornik, naslovljen *Koliko nevednosti še premore umetnost?* (2016).



Pogovor ob izidu 9. številke revije ŠUM: *Exit or Die*. Osmoza, Ljubljana, 2018. Foto: arhiv revije ŠUM.

Na eni strani odmik od samosti kabinetnega dela in individualnega avtorstva, razprtost bele kocke in osvetlitev črne škatle, na drugi pa žgoča razprava, močan zagon in vmesno iztirjanje, ki povzroča šum in neti nemir. Potencialnost boja, ki poteka povezovalno in na vseh frontah.

## Literatura in drugi viri

- BIBIČ, BRATKO (2003): *Hrup z Metelkove. Tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BOKS, DRUŠTVO ZA KULTURNO-UMETNIŠKO DEJAVNOST. Dostopno na: <https://drustvoboks.wordpress.com/> (26. junij 2018).
- BOKS (2010): Škartgeneracija. *Tribuna* 11: 20–21.
- BORČIČ, BARBARA (1995): To ni muzej. *M'ArS (Časopis Moderne galerije Ljubljana)* VII(1–2): 5–23.
- BORČIČ, BARBARA (2013): *Celostna umetnina Laibach. Fragmentarni pogled*. Ljubljana: Založba /\*cf.
- BORČIČ, BARBARA (UR.) (2015a): *Katalog razstave Alenka Pirman, Zbrana dela*. Ljubljana: MGLC.
- BORČIČ, BARBARA (2015b): The ŠKUC Gallery, Alternative Culture, and Neue Slowenische Kunst in the 1980s. V *NSK from Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst – The Event of the Final Decade of Yugoslavia*, Z. Badovinac, E. Čufer in A. Gardner (ur.), 299–318. Ljubljana in Cambridge, Massachusetts: Moderna galerija in MIT Press.
- BORČIČ, BARBARA (2018): Večmedijski obrat – dvojni pogled. V *Osemdeseta – Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, I. Španjol (ur.), 61–67. Ljubljana: Moderna galerija.

- CIRKULACIJA 2. Dostopno na: <http://www.cirkulacija2.org/> (26. junij 2018).
- DRUŠTVO ZA DOMAČE RAZISKAVE (DDR). Dostopno na: <http://ddr.si/sl/> (26. junij 2018).
- FOSTER, HAL (2015): *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London, New York: Verso.
- GALERIJA ŠKUC. Dostopno na: <http://www.galerijaskuc.si/> (26. junij 2018).
- GANTAR, PAVLE (2017): O usodi javnih prostorov: Od ruševine do mesta. *Dnevnik*, 23. december.
- GRABAR, NIKA (2016): Prenovljene fasade ne morejo skriti problema revščine. *Delo: Sobotna priloga*, 2. julij, 22–23.
- HAHONINA, KSENIJA (2005): Mesto je javno! Začasna interaktivna cona kot upor proti privatizaciji mesta. *Mladina*, 15. maj. Dostopno na: <https://www.mladina.si/97865/mesto-je-javno/> (9. junij 2018).
- KOGEJ, MATEVŽ (UR.) (1983): *Letopis svobodne katedre FF, FSPN, 1981–82*. Ljubljana: Univerza Edvarda Kardelja, Marksistični center Filozofske fakultete in OO ZSMS Fakultete za sociologijo, politične vede in novinarstvo.
- KORDA, NEVEN (2008): Alter zore. V *FV. Alternativa osemdesetih*, B. Škrjanec (ur.), 29–80. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- KORDA, NEVEN (2013): *Teža jabolka*. Magnetogram vodenja po razstavi (instalaciji) in razprave v seminarju MSUM, 20. november. Dostopno na: <http://galerijalkatraz.org/wp/wp-content/uploads/2013/12/Izbrani-deli-vodstva-po-razstavi-Teza-jabolka-20.-11.2013.pdf> (3. julij 2018).
- KOSI, GREGOR (UR.) (2009): Pekarna. Tematski sklop. *Dialogi* 45(7–8).
- KOŠČEVIČ, ŽELIMIR (1978): *Ispitivanje međuprostora*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socialističke omladine Zagreb.
- KRANER, KAJA (2014a): Mariborska alternativa. *Delo: Pogledi*, 24. september, 7–9.
- KRANER, KAJA (2014b): Umetnost in skupno: politika skozi produkcijo/ekonomijo. *ŠUM* 2: 93–112.
- KRANER, KAJA (2017): Ko mi kdo omeni 80-ta, se primem za pištolo. *Radio Študent, Art-Area*, 26. december. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/ko-mi-kdo-omeni-80-ta-se-primem-za-pi%C5%A1tolo> (26. junij 2018).
- LEŠNIK, BOGDAN (1999): Video in »alternativna kulturna scena« v Sloveniji v osemdesetih. V *Videodokument. Video umetnost v slovenskem prostoru 1969–1998: Eseji*, B. Borčič (ur.), 47–56. Ljubljana: Open Society Institute – Slovenia (SCCA-Ljubljana).
- LOGAR, TEVŽ IN VLADIMIR VIDMAR (2017): Študija primera: Janja Žvegelj: Squash (1998), Galerija Škuc. Prispevek na konferenci *Contemporary Artistic Revolutions. An Institutional Perspective*. Bejrut, AUB (Ameriška univerza), 1.–2. marec.
- MANDIČ, DUŠAN (1981): Andrej Rozman. Razlika mišljenja. Živahnost galerije Študentskega kulturnega centra. *Dnevnik*, 2. marec.
- MASTNAK, TOMAŽ IN DARKO ŠTRAJN (UR.) (1984): Fašizem na Ljubljanski alternativni sceni?! *Mladina: Pogledi* 6, 18. oktober.
- METELKOVA MESTO. Dostopno na: <http://metelkovamesto.org/> (26. junij 2018).
- MOČNIK, RASTKO (1993): *Ekstravagantia*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- MOZETIČ, POLONA IN DANIJELA TAMŠE (UR.) (2017): Avtonomna tovarna Rog. *Časopis za kritiko znanosti* 270. Ljubljana: Inštitut Časopis za kritiko znanosti.
- OFFTIR. Dostopno na: <http://www.offtir.org/> (26. junij 2018).

- OFFTIR (2013): *[Publikacija]*. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.
- OGRAJENŠEK, DOMEN (2015): Lep časopis. *Radio Študent, Fine umetnosti*, 16. februar. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/fine-umetnosti/lep-%C4%8Dasopis> (26. junij 2018).
- OGRAJENŠEK, DOMEN (2016): *Zapis na spletnem omrežju facebook*. Dostopno na: <https://www.facebook.com/domen.ograjensek/posts/775886599211403> (3. julij 2018).
- PAVLIŠIČ, ANDREJ (UR.) (2013): Metelkova. *Časopis za kritiko znanosti* 253. Ljubljana: Študentska založba.
- PEKARNA/MAGDALENSKE MREŽE. Dostopno na: <http://www.pekarna.org/web/> (26. junij 2018).
- PLATFORMA SCCA. Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma/> (26. junij 2018).
- POGAČAR PODGORNİK, TJAŠA (2013): Na kratko o ŠUM-u. *ŠUM* 1: 3.
- POGAČAR, TADEJ (UR.) (2016): *Druga eksplozija: 90. leta*. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.
- POGAČAR, TJAŠA (2015): Opombe k dogajanju v umetnosti (in njeni bližini). V *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*. Razstavnı katalog, MSUM Metelkova, 22. 12. 2015 – 3. 4. 2016, Moderna galerija (ur.), 67–85. Ljubljana: Moderna galerija.
- POGAČAR, TJAŠA (2017/2018): *Elektronska korespondenca z avtorico, 26. oktober 2017 – 12. januar 2018*. Osebni arhiv.
- PUHAR, ALENKA IN JANEZ STREHOVEC (1984): Alternativna subkulturna scena, njena kritičnost in protislovni sprejem. Anketa Dela: O poglavitnih značilnostih tako imenovane subkulture v našem družbenem prostoru. *Delo*, 7. julij, 24.
- RADIO ŠTUDENT. Dostopno na: <https://radiostudent.si/> (26. junij 2018).
- RADIO ŠTUDENT (2013): *Simpozij Radia Študent o neodvisni kulturi: odvisni o neodvisnosti*. AKC Metelkova mesto, Menza pri koritu, 12. september. Dostopno na: <https://radiostudent.si/rtv%C5%A1/politika-in-dru%C5%BEba/odvisni-o-neodvisnosti> (3. julij 2018).
- RTV ŠTUDENT (2014): *Kdo rabi sceno? Simpozij Radia Študent o neodvisni kulturi: odvisni o neodvisnosti #2*. KUD France Prešeren, 20. november. Dostopno na: <https://vimeo.com/112843614> (26. junij 2018).
- SAVSKI, BORUT (2007): *CIRKULACIJA 2 – Nova iniciativa v Rogu*. Zapis na blogu, 15. marec. Dostopno na: <https://tovarna.org/node/744> (26. junij 2018).
- SCCA-LJUBLJANA. ZAVOD ZA SODOBNO UMETNOST. Dostopno na: <http://www.scca-ljubljana.si/> (26. junij 2018).
- SOBAN, TAMARA, IGOR ŠPANJOL, IGOR ZABEL (UR.) (2004): *Razširjeni prostori umetnosti: Slovenska umetnost 1985–1995*. Razstavnı katalog, MSUM Metelkova, 22. 6. – 26. 9. 2004. Ljubljana: Moderna galerija.
- ŠTRAJN, DARKO (UR.) (1983): O alternativni kulturi. *Mladina: Prizma* 11, 8. december. *ŠUM*. Dostopno na: <http://sumrevija.si/> (26. junij 2018).
- TOVARNA ROG. Dostopno na: <https://tovarna.org/> (26. junij 2018).
- TRATNIK, POLONA IN NIKA ZUPANČIČ (UR.) (2002): *Prostori umetnosti: zbornik*. Ljubljana: Društvo inovatorjev.
- TRIBUNA. Dostopno na: <https://tribuna.si/> (26. junij 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.

VREČKO, ASTA (2010): Boks. *Tribuna* 51: 30.

ZABEL, IGOR (2006): *Eseji I*, Ljubljana: Založba/cf.

ZLOBKO, SONJA IN NATALIJA MAJSOVA (2012): Videast med sholastično filmarijo, obscenostjo države in avtonomnimi tvorbami. Intervju z Nevenom Kordo. *Tribuna* 53(2): 26–27.

ŽVANUT, SIMONA (2013): Izkušnja vmesnosti. V *Prožnost = Resilience*. 7. triennale sodobne umetnosti v Sloveniji, 20. 6. – 29. 9. Razstavni katalog, Moderna galerija (ur.), 107–113. Ljubljana: Moderna galerija.

# Administracija razrednega boja<sup>1</sup>

## Intervju z Lidijo Krienzer Radojević

### Abstract

#### The Administration of Class Struggle

##### An Interview with Lidija Krienzer Radojević

The interview addresses the limitations of the term “civil society”, as well as its heritage and power of interpellation. As a result, the bulk of the interview relates to the modern understanding of civil society as a conglomerate of various formal institutions of the non-governmental sector, which is merely its current specific historical form of conceptual representation.

**Keywords:** civil society, non-governmental organization, institutionalization, history

### Povzetek

V intervjuju so obravnavani problemi uporabnosti poimenovanja civilna družba, njegova dediščina in interpelacijska moč. Zato se glavnina intervjuja nanaša na sodobno razumevanje civilne družbe kot konglomerata različnih formalnih institucij nevladnega sektorja, kar je bolj njena trenutna specifična zgodovinska oblika kot konceptualni zastavek.

**Ključne besede:** civilna družba, nevladne organizacije, institucionalizacija, zgodovina

---

<sup>1</sup> Intervju z Lidijo Krienzer Radojević je nastal za prispevek o civilni družbi v izobraževalno-mozaični oddaji *Promjena okvira*, ki je bila prikazana 4. avgusta 2017 na TV Istra in bo kmalu dostopna na SkriptaTV. Intervju je v hrvaščini objavljen tudi na: <http://slobodnifilozofski.com/2017/11/administracija-klasnog-sukoba.html> (6. junij 2018).

Civilnodružbena sfera in njene organizacije v kapitalističnih družbah zasedajo strukturno mesto, ki se legitimira kot prostor, v katerem imajo različni subjekti možnost vplivati na artikulacijo in mobilizacijo javnega mnenja. O avtonomiji in dosegu civilne družbe, njeni vlogi in področjih delovanja v konkretnih družbenih bojih smo se pogovarjali z Lidijo Krienzer Radojevič, teoretičarko in aktivistko organizacije za pravice delavcev v kulturi IG Kultur Steiermark.

**Kako bi definirali pojem civilne družbe? Ali gre za družbeno formacijo, družbeno sfero ali kaj tretjega? Kakšen je njen politični imaginarij, ali je avtonomna ali odvisna, kaj ji zagotavlja legitimnost?**

Zgodba o civilni družbi je pravzaprav zgodba o strukturiranju kapitalistične družbe. Civilna družba je nepogrešljivi del političnega imaginarija liberalne kapitalistične družbene ureditve, ki jo lahko v grobem razdelimo na kapitaliste, ki imajo iz ekonomske perspektive moč nad proizvodnimi sredstvi, državo kot pravni in represivni organ in nazadnje na civilno družbo, ki je organizirana kot mreža različnih heterogenih in fragmentiranih družbenih subjektov, ki so medsebojno obenem v konfliktnih razmerjih. Civilna družba je namreč strukturno mesto, ki je v kapitalističnih družbah odprto za mobilizacijo in oblikovanje določenega javnega mnenja, s čimer zagotavlja legitimnost v imaginariju liberalnega sistema.

Pomembno je, da civilno družbo razumemo kot zgodovinski in obenem tudi politični koncept kapitalističnih družb. Samoorganizacija in razvitost civilne družbe sta odvisni od gospodarskih razmer, od njene zgodovine in zgodovinske izkušnje, zato ne moremo govoriti o civilni družbi kot o enopomenskem, ahistoričnem konceptu. Nujno jo moramo specificirati in o njej razmišljati v kontekstu konkretnih družbenih bojov.

Vprašanje avtonomije civilne družbe je politično zmotno in analitično neproduktivno, ker je družba kot celota preplet različnih procesov in odnosov med različnimi družbenimi akterji. Torej, ne moremo govoriti niti o avtonomiji same države kot splošne metainstitucije, niti o avtonomiji civilne družbe. Zbuditi se moramo iz liberalnih sanj o avtonomnih družbenih sferah.

**Kot razmeroma razvite politične in teoretske platforme so v Jugoslaviji delovala različna alternativna družbena gibanja (feministično, ekološko, mirovno, LGBT ...), medtem ko se sam koncept civilne družbe, kakršnega poznamo danes, uvede razmeroma pozno ... Kakšne so bile v tem kontekstu razmere v Sloveniji v 80. letih?**

Pomembno je upoštevati, da je kritika samoupravnega socializma potekala v njegovih organizacijah in strukturah ter da so organizacije, ki so izvajale to zgolj nominalno levo kritiko, hkrati pripomogle k uničenju tega socializma in te institucionalne strukture. Socialistični sistem ni imel civilne družbe v klasičnem pomenu, in to preprosto zato, ker je bil institucionalno in ideološko organiziran drugače. Toda to ne pomeni, da ga ni bilo mogoče kritizirati. Več pozornosti bi morali nameniti

analizi tega, kakšne politične imaginarije je aktivirala uporaba označevalca »civilna družba« in v kolikšni meri je to vplivalo na družbeno dinamiko v Sloveniji v 80. letih in nato tudi na poznejšo reinstitucionalizacijo in dogodke v 90. letih.

Na primeru socialistične Jugoslavije ali vsaj tega, kar se je dogajalo v Sloveniji v 80. letih, lahko vidimo, da ima uvoz ideoloških konceptov, kot je civilna družba, ki se kot teoretski koncept v Sloveniji pojavi na začetku 80. let, za politično artikulacijo družbenih problemov ambivalentne družbene implikacije. Čeprav so pojem civilne družbe vpeljali v marksizmu izobraženi teoretiki, ne moremo reči, da so pojem vpeljali povsem marksistično kritično. Promocija ideje civilne družbe v socializmu, ki je bila artikulirana kot kritika politične ureditve socialističnega sistema, je v 80. letih sovpadla s promocijo ideje svobodnega trga kot kritike ekonomske socialistične ureditve. Obe ideji sta konec 80. let dobili svojo formalnopravno podlago – na ekonomskem področju s spremembo zakona o družbeni lastnini (leta 1989), delovnih odnosih (januarja 1989), zunanjih investicijah (december 1988) in podjetjih (december 1988), medtem ko je na politični ravni prišlo do strankarskega pluralizma in volilnega boja. Mislim, da je bil iz marksistične perspektive uspeh civilnodružbene kritike socialistične ureditve in problemov v 80. letih zelo dvomljiv.

Konkretno v Sloveniji se je civilna družba večinoma organizirala v infrastrukturi, ki jo je vzpostavil socializem, delovala pa je na nekih povsem drugih organizacijskih temeljih in uvajala zelo drugačne družbene odnose. Solidarnost, ki jo pogosto povečujemo in danes hrepenimo po njej, oziroma dejstvo, da so raznolike pobude – feministična, LGTB, mirovno gibanje, alternativna kulturna produkcija – vzpostavile sodelovanje in oblikovale skupno politično usmeritev, je bila mogoča zaradi specifičnega institucionalnega aranžmaja, ki je omogočal tovrstno organiziranje v strukturah samoupravnega socializma, na primer Zveze socialistične mladine Slovenije (ZSMS). Ta je dala številnim pobudam na voljo svojo fizično in finančno infrastrukturo. V Ljubljani sta bila to Škuc in Forum, ki sta bila prostora za aktivistično in umetniško delovanje, ter prostori mladinskih centrov, v katerih so potekale različne produkcije in v katerih so se artikulirale tudi nekatere nove teme. Na primer, pomemben *cross-over* dogodek t. i. ljubljanske alternative z naslovom *Kaj je alternativa?*, na katerem so razpravljali o aktualnih družbeno-političnih temah, je potekal pod okriljem mladinskih organizacij in v njihovih prostorih.

### **Kakšna je temeljna razlika med strukturo civilnodružbene sfere v socializmu in v današnjih razmerah? Ali je danes v okviru civilne družbe mogoče povezovati družbena gibanja in razredno vprašanje?**

Neupoštevanje delavskega in razrednega vprašanja v imaginariju človekovih pravic je posledica tega, da v kapitalizmu prevladujejo zahteve po političnih pravicah, medtem ko je socializem dajal prednost ekonomskim in socialnim pravicam. V pojugoslovanskih državah je bil diskurz človekovih pravic vodilen pri nasprotovanju socializmu kot legitimnemu družbenemu sistemu in na enak način se je sodelovalo tudi pri njegovem uničenju. Isti diskurz se še vedno uporablja za izpodbijanje ponovnega razmišljanja o socializmu kot alternativni kapitalizmu.



O naših lokalnih kontekstih je pomembno poudariti, da se nam zaradi pozabe pomembnega dela naše zgodovine, ki se je vzpostavila skozi diskurz človekovih pravic (govorimo o času, ki je bil na določeni ravni avantgarda tudi v razmerju do današnje družbe), vračajo kritike, ki danes nimajo več legitimnosti. V kontekstu hitrega oženja političnega prostora od krize naprej diskvalifikacija politične artikulacije boja za večjo ekonomsko enakost in demokracijo kot poti v totalitarizem nima več agitacijske moči.

Danes, ko prihaja do globokih družbenih sprememb in iskanja alternativ, dobiva distinkcija med socialnimi in političnimi pravicami ponovno večji pomen. Kot uporabniki in imetniki političnih pravic se lahko združujemo v različne politične skupine, medtem ko se prostor za vprašanja o naših ekonomskih in socialnih pravicah zapira. Vzemimo na primer t. i. begunsko krizo, v kateri se prihajajočim ljudem sistemsko zanikajo njihove ekonomske in družbene pravice – pravica do dela in blaginje, tj. poplačilo osnovnih življenjskih potreb, hkrati pa se jih kvalificira kot »ekonomske migrantke«.

Socializem, še zlasti jugoslovanski socializem, je bil konglomerat delegatskega sistema in institucij, prek katerih se je lahko uveljavljalo določeno javno mnenje. Ne smemo pozabiti, da so bili akterji t. i. civilne družbe v Sloveniji pravzaprav maloštevilni. Torej, šlo je za relativno majhne skupine, ki so lahko uveljavile svoje probleme in hitro vstopile v javni diskurz, ker so lahko delovale v institucionalnih kanalih, kot je bila ZSMS. V samoupravnem sistemu je bila ZSMS vseeno ena od petih temeljnih družbenopolitičnih organizacij.

Vprašanje je, koliko bi bile civilnodružbene pobude vidne in trajne, če ne bi imele te institucionalne podpore. Zgodba o panku v Sloveniji je zgodba o uskladitvi. Kratka represivna epizoda nad pankerji na začetku 80. let se je hitro spremenila v »konstruktivno opozicijo« pod okriljem ZSMS. Mladinske organizacije so upravljale prostore, ki so bili t. i. alternativni na voljo za uporabo. Finančna in infrastrukturna podpora, za katero se današnje civilnodružbene organizacije v kapitalističnih družbah neutrudno borijo in imajo zaradi tega imajo velike probleme, je bila v socializmu drugače zagotovljena.

Temeljna razlika med delovanjem civilne družbe v socializmu in danes se kaže v stopnji avtonomije političnega odločanja. Organizacije civilne družbe v državah članicah Evropske unije se danes ukvarjajo z dvema glavnima problemoma. Od začetka krize 2007/2008 naprej se srečujemo z dramatično erozijo političnega prostora, z avtoritarnim obratom na ravni države in s problemom lociranja mesta odgovornosti za tisto, kar se nam dogaja. Po eni strani institucije Evropske unije sprejemanje odločitev čedalje bolj internacionalizirajo in ločujejo od prostora, kjer se odločitve nato implementirajo, s čimer se lokalni parlamenti vse bolj spreminjajo v administrativna implementacijska telesa, s tem pa izgubljam tudi prostor, v katerem se sprejemajo odločitve o lokalni družbeni ureditvi. Toda po drugi strani se decentralizira javni diskurz – klasični mediji izgubljajo pomen, družbeni mediji pa znižujejo preostanek novinarskih standardov kakovosti in javne komunikacije.

Zaradi omenjenih procesov civilnodružbene organizacije veliko težje dosežejo vpliv, ker je njihov politični momentum povsem zanemarljiv. Vseeno pa se njihova dejavnost v številnih primerih izkorišča kot argument za demontažo socialne države. Ker so imele nekatere republike in njihove institucije v samoupravnem socializmu močno avtonomijo političnega odločanja, mislim, da je pravzaprav nemogoče primerjati sfero »civilne družbe« v 80. letih in danes.

**Kako se je spremenilo delovanje civilnodružbenih organizacij v Sloveniji od 80. let do danes in predvsem kakšni so bili ti transformativni procesi na področju kulture? Ali je mogoče najti analogijo med nizom ekonomskih in družbenih odnosov, ki so povzročili preobrat v načinu kulturne reprodukcije, in silnicami, ki so vplivale na modus institucionalne proizvodnje civilnodružbene sfere?**

Eden pomembnejših dogodkov, ki se je že v začetku 90. let odvil v Sloveniji, je bilo sprejetje Zakona o zavodih, s katerim se je vzpostavilo razlikovanje med zasebnimi in javnimi zavodi. Od konca 80. let ni bilo več družbene lastnine, zato je bilo treba uvesti razlikovanje med zasebnim in javnim. Zakon o zavodih je tako omogočil vzpostavljanje civilnodružbene sfere in njeno institucionalno organiziranje. Torej, razlikujemo med klasičnimi organizacijami kot zasebnimi subjekti, tj. formalnopravnimi organizacijami civilne družbe, nasproti njih pa stojijo javne institucije, prek katerih se država reproducira kot totaliteta. Mislim, da je bilo sprejetje tega zakona pomemben dogodek, ker je formalnopravna delitev na javno in zasebno po eni strani vzpostavila civilno družbo, po drugi pa kapitalistično državo. Kako pomembno dejanje je bilo to, najbolje vidimo na področju kulture, kjer je ta delitev legalizirala predvsem delovanje kulturnih producentov, ki so dobili status zasebnih akterjev, s tem pa tudi pravno podlago za svojo produkcijo, torej ekonomski obstanek. Sočasno je imela ta transformacija povratni učinek na razmišljanje o kulturi in njenem družbenem statusu.

Medtem ko je imela kultura v socializmu velik pomen za emancipacijo in izobraževanje ljudi, pa začnejo s prehodom v kapitalizem novi produkcijski pogoji diktirati družbeno vlogo kulture in njene učinke. Delitev na zasebne in javne kulturne institucije in boj za (večinoma javna) proizvodna sredstva določa družbeni položaj in politično artikulacijo akterjev v kulturi. V kontekstu lokalnega nacionalizma dobiva delitev javno-zasebno novo dimenzijo z delitvijo na osi konservativno-liberalno. Poudariti je treba, da je v Sloveniji v začetku 90. let nastal močan konservativni preobrat, v katerem javne (in tudi nekatere zasebne) kulturne institucije reproducirajo večinoma nacionalistični diskurz. V tem kontekstu je delovanje liberalno usmerjenih kulturnih institucij, ki delujejo večinoma na t. i. neodvisni kulturni sceni in so organizirane predvsem kot zasebne organizacije, zelo pomembno za oblikovanje protinacionalističnih in mirovnih pogledov. Toda kljub veliki svetovnonazorski razliki pa obe strani ignorirata posledice neenakih produkcijskih pogojev, ki so se začele kazati že v 80. letih.

**Danes se številne civilnodružbene organizacije zaradi finančnega preživetja ne morejo izogniti trgu projektov, s čimer je njihova vizija družbenega angažmaja strukturno pogojena in jo oblikujejo parcelizirani narativi, ne pa izkušnje dela na terenu, prav tako ni oblikovana na podlagi problematiziranja totalitete družbenih odnosov v procesu političnega izobraževanja. Kako to vpliva na prakse pridobivanja, izobraževanja in aktiviranja kadrov in v kolikšni meri je zaradi take reprodukcije svojih angažiranih segmentov civilna družba sploh sposobna sodelovati pri globlji transformaciji družbenih odnosov?**

Danes v Sloveniji vlada precejšnja nostalgija za določeno obliko skupnega gibanja in delovanja. Tako je zato, ker so od 90. let do danes zasebni akterji postali malone povsem odvisni od lastne realizacije na trgu, kjer preprosto ni dovolj prostora glede na to, da gre večinoma za nedobičkonosno organiziranje in največkrat za aktivistične teme. Vendar ti akterji pogosto niti ne želijo biti deležniki na trgu, zato se raje podrejajo javnemu financiranju ali zasebnim donacijam, fundacijam ipd. Nenehna negotovost je tako organizacijska kot produkcijska. Posledica tega je, da so civilnodružbene organizacije prav zaradi načina financiranja prisiljene v svoji produkciji uveljavljati kapitalistične odnose. Toda vprašanje je, kako neka protikapitalistična organizacija civilne družbe sploh lahko deluje v razmerah kapitalistične proizvodnje. To je problem tako za lokalne kakor tudi za globalne, velike protikapitalistične civilnodružbene organizacije, ki zato pogosto veljajo za izdajalke določenih idej, za agentke vzdrževanja sistema itd. To v določenem pogledu drži, toda obenem se postavlja vrsta resnih vprašanj – kako obravnavati ta problem v zelo zoženem političnem prostoru ter kako se obdržati in delati na posameznih temah, če nimaš materialne podlage, institucionalne podlage, finančne podlage in ko moraš nenehno vedno znova premišljevat in vzpostavljati nove organizacijske modele?

Poleg tega so razpisi za pridobitev javnega financiranja oblikovani tako, da organizirajo trg. To je morda najbolj vidno na področju kulture, kjer je strukturno dejstvo, da so si posamezne civilnodružbene organizacije v razpisni infrastrukturi druga drugi konkurentke. Tekmovalne odnose vpeljujejo same razpisne zahteve oziroma merila, ki vzpostavljajo te odnose in onemogočajo kakršnokoli solidarnost in nove modele delovanja. Povedati je treba, da *networking* ni solidarnost, tako kot tudi oblike sodelovanja niso solidarnostni modeli produkcije. Gre za dve zelo problematični obliki sodelovanja, zlasti v kulturi, ki podpirata svojevrstno krepitev vloge kulturnega sektorja, čeprav nobena oblika ne ustvari solidarnostnih odnosov in prav tako ne temelji na njih. *Networking* in *cooperation* sta ključni besedi vseh razpisov za pridobitev finančnih sredstev na ravni Evropske unije. Toda že evalvacije teh programov kot tudi znanstvene analize kažejo, da imata obe obliki organizacije samo formalni učinek. Namreč, povezovanje je za kulturne organizacije predvsem taktika preživetja in uporablja se samo kot oblika za doseganje lastnih ciljev, medtem ko bi uvedba solidarnostnih odnosov med različnimi kulturnimi organizacijami vplivala tudi na oblikovanje vsebine, bistveno pa bi spremenila tudi

način produkcije vseh vključenih. Torej, kljub tema dvema ključnima besedama tekmovalni odnosi, ki so osnova vseh razpisov, onemogočajo organiziranje neke širše družbene platforme.

**Državne subvencije za civilnodružbene organizacije v regiji so pravzaprav samo drobtine v primerjavi z zmogljivostmi večinoma razbitih socialnih držav. Kljub temu poskušajo nekateri segmenti civilne družbe deloma nadomestiti posamezne podfinancirane ali odmrle storitve, s čimer humanitarno intervenirajo pri tistem delu prebivalstva, ki ne zmore s tržnimi možnostmi ustvariti lastne reprodukcije. Koliko so lahko take prakse vzpostavljanja vzporednih struktur del odgovora na admiranje javnih mehanizmov družbene reprodukcije?**

Od konca 90. let so civilna družba in civilnodružbene organizacije doživele velik preobrat. Medtem ko so prej imele pomembno mesto v akademskih razpravah in so vsaj nominalno izvajale levo kritiko, so postale konec 90. let institucionalni mehanizem za različne *policy* in operativni del programa za razvojno pomoč Svetovne banke in drugih mednarodnih institucij. Promocija civilnodružbenih organizacij kot podpornega sektorja za družbeno reprodukcijo je paradni konj politik mednarodnih institucij. Po klasičnem razumevanju je to del neoliberalnega restrukturiranja države, v katerem je država omejena na svoje represivne organe – pravo, policija in vojska –, svojo družbeno vlogo in mehanizme, ki bi morali zagotoviti družbeno reprodukcijo, pa prenese na zasebni sektor, v katerem je delovanje civilnodružbenih organizacij ključno. To ni nič novega: države t. i. globalnega juga že nekaj časa živijo to realnost, z novim valom neoliberalizacije pa se trend demon-taže seli tudi v države Evropske unije.

V Sloveniji opazujemo ta nevarni trend od leta 2008 na vseh družbenih področjih, opazen pa je tudi na Hrvaškem – država postopoma prenaša odgovornost za družbeno kohezijo na zasebne akterje, ki nimajo zmogljivosti, da bi tem zahtevam zadostili, saj delujejo večinoma projektno, njihovo financiranje pa je nestabilno in brez zagotovljene kontinuitete. Najslabše pa je, da se vzporedno s tem oži dostop do javnih storitev, storitev socialnega in zdravstvenega sistema, kulture, izobraževanja itd. in s tem krčijo socialne pravice prebivalcev.

Po drugi strani pa država organizira družbeno stabilnost z drugimi mehanizmi, najpogosteje z mehanizmi prisile. V igri je nekaj, česar se moramo na levici bati, ker gre za novo stopnjo delovanja z zelo ozkim političnim manevrskim prostorom in zelo fragmentirano institucionalno podlago za oblikovanje kolektivnosti in kritike sistema. Javni sektor kot velikanski institucionalni konglomerat se po eni strani fizično manjša zaradi omenjenih procesov, po drugi pa se transformira od znotraj z uvajanjem doktrine t. i. *new public managementa*, ki v način delovanja javnih institucij vpeljuje modele delovanja zasebnih podjetij. Tak proces vidimo v vseh javnih institucijah, od bolnišnic in univerz do otroških vrtcev in komunalnih služb. V takšnih razmerah civilnodružbene organizacije pogosto delujejo kot nadomestki,

ki skušajo s svojimi omejenimi zmogljivostmi korigirati katastrofalne družbene posledice tega problema. Toda obliž ne more zaceliti odprte rane.

**Iz civilnodružbenih organizacij prihajajo glasovi, ki čedalje pogosteje in vztrajno govorijo o prekarizaciji in samoprekarizaciji aktivistov v posameznih organizacijah. Ali so civilna sfera in posamezne organizacije dovolj homogene, da bi lahko na tej podlagi postavili nediferencirano diagnozo o pogojih dela, ki bi veljala za celoten sektor?**

V tem trenutku življenja v kapitalizmu so civilnodružbene organizacije seveda pomembne, vendar ne morejo same opraviti leve politične artikulacije, poleg tega njihov strukturni položaj ne dopušča homogenizacije. Še več, njihovem strukturnemu položaju je imanentna konkurenca, ki se odvija prav prek *fundraisinga*, vztrajanje v boju na področju interesov, prednostna obravnava določenih tem ipd. Delovanje posameznih pobud največkrat zajema delo na partikularnih temah, pravzaprav administriranje določenih razrednih problemov. Torej, gre za parcelizacijo in artikulacijo problemov, ki se poskušajo na ravni prakse sprožiti kot nekakšen *policy* predlog državi. Dialog med državo in civilnodružbenimi organizacijami s formuliranjem različnih *policy* tvori liberalni družbeni red, ki je zaradi postopnega avtoritarnega preobrata na ravni države znova ogrožen. Zato mislim, da v civilni družbi ne moremo iskati možnosti za revolucionarno delovanje.

Mislim pa tudi, da lahko konkretne prakse poženejo nekatere zelo dobre ideje in pobude, kar se, kot vidimo na pojugoslovanskem prostoru, občasno tudi dogaja. Nastajajo pobude, ki so lahko konstruktivne in ustvarjajo novo povezovanje, vendar pa mislim, da civilnodružbene organizacije s svojim delovanjem ne morejo pomembneje krepiti teh procesov. Delovanje v civilnodružbenih organizacijah je pomembno, ker je trenutno skoraj edino mogoče, toda ko poskušamo graditi nekaj več, se moramo zavedati problematičnosti njihovega strukturnega položaja in upoštevajoč ta položaj usmerjati lastno delovanje in artikulacijo. Pomembno je, da vedno upoštevamo zgodovinske okoliščine, v katerih se nahajamo, in da se zavedamo globalnega reda, ker ta vpliva na lokalno delovanje in lahko pripomore k temu, da neke pobude v določenem trenutku in kontekstu odigrajo pomembno vlogo. Če pogledamo slab in marginalni položaj komunistov pred drugo svetovno vojno, ugotovimo, da je lahko na levici položaj še slabši, vendar predvojnih komunistov to ni ustavilo, da se ne bi spopadli z zgodovinskimi dogodki, se postavili na pravo stran in vodili politiko.

Prevod: Nina Kozinc

## Komentar k intervjuju

Pričujoči intervju je nastal v pogovorih s kolegico Karolino Hrga in kolegom Martinom Berošom o uporabnosti poimenovanja civilna družba, njegovi dediščini in njegovi interpelativni moči. Zadnje je tudi razlog, da se glavnina intervjuja nanaša na sodobno razumevanje civilne družbe kot konglomerata različnih formalnih institucij nevladnega sektorja, kar je bolj le njena trenutna specifična zgodovinska oblika kot konceptualni zastavek. V pogovoru o prevodu intervjuja v slovenski jezik sva z urednico Nino Kozinc ugotovili, da bi bilo treba dodati in razjasniti moj pogled na udomačitev koncepta civilna družba v Sloveniji v 80. letih, kajti poimenovanje »civilna družba« ima v Sloveniji specifično in močno dediščino, ki je spremljala slovensko tranzicijo.

Koncept civilne družbe se vsaj od 80. let naprej uporablja za različne oblike družbene mobilizacije in ga je težko, če sploh, omejiti ali povezati samo z eno teoretsko definicijo. Vseobsežnost uporabe koncepta civilna družba, ki neselektivno združuje različne institucije, kot so gospodinjstva in prostovoljna združenja, cerkve ali gospodarske enote, več zakriva kot pokaže. Zato je treba koncept vedno znova historizirati in ga proučevati tako glede na njegove konkretne politične učinke kot na njegovo historično pojavnost.

Najbolj splošno se poimenovanje civilna družba uporablja za označevanje (vsaj potencialno) svobodnega prostora, ki je zunaj dosega neposrednega delovanja države; ki je avtonomen; kjer je participacija prostovoljna in raznolika; in ki naj bi zagotavljal nekakšno demokratično delovanje. Kot je poudarila Ellen M. Wood (1990), sta reaktivacija pojma civilne družbe in njeno razumevanje kot nečesa progresivnega v akademskih razpravah in aktivističnih prostorih v 80. letih zgodovinsko povezana s kritiko marksizma. Postmarksisti, kot so denimo Chantal Mouffe in Ernesto Laclau ali Andrew Arato, so kritizirali klasični marksizem zaradi ekonomskega redukcionalizma, ki pušča ob strani procese dominacije in izkoriščanja zunaj ekonomske sfere. Vendar se je z vpeljavo koncepta civilne družbe naredila podobna redukcija. Poudarjanje pluralnosti in partikularnosti v družbenih analizah (najbolj znano kot identitetne politike) je posledično zmanjševalo pomen družbeno destruktivnih učinkov kapitalističnega sistema in njemu implicitnih razmerij gospodarstva. Pozitiven učinek postmarksističnega diskurza je bil v krepitvi zavedanja, da je treba državnim akterjem postavljati meje v družbi, prav tako pa tudi v poudarjanju, da je družba tista, ki politikom daje legitimnost, saj so tako spodbujali politično delovanje posameznikov in skupin.

Postmarksizem je bil tudi dodobra udomačen v slovenskem intelektualnem okolju (Pupovac, 2006), kjer so v začetku 80. let nastala t. i. nova družbena gibanja. Poudarek na raznolikosti je obenem zelo močno odmeval predvsem med mladimi, ki so, kot pravi naslov prvega albuma Pankrtov, dojemali svojo socialistično realnost kot »dolgcajt«. V Sloveniji se je poimenovanje »civilna družba« uporabljalo za družbenokritično izražanje in delovanje ter je močno vplivalo na politično dogajanje v 80. letih. Civilna družba naj bi tako izražala vzpostavitev avtonomnega, od

države neodvisnega področja v socialističnem sistemu. Toda če želimo razumeti pomembnost novega političnega delovanja različnih družbenih skupin v slovenskem prostoru v začetku 80. let in njihov družbenopolitični učinek skozi 80. leta, teh skupin ne moremo razumeti s poenostavljenim konceptom civilne družbe, temveč moramo njihovo udejstvovanje zgodovinsko kontekstualizirati in umestiti v procese restavracije kapitalizma v Jugoslaviji. Nova družbena gibanja so zajemala majhen sloj prebivalstva, večinoma bolj izobražene mlade (Mastnak, 1993: 97), ki so jugoslovansko tretjo pot opazovali s skepso in so spremljali dogajanja v Zahodni Evropi in Združenih državah ter s tem sodobne zahodnoevropske politične razprave kot tudi načine organiziranja (Spaskovska, 2017: 29). Kljub svoji politični prepoznavnosti v Sloveniji jim zaradi neenakomernega družbeno-ekonomskega razvoja Jugoslavije, politične decentralizacije in vzvodov moči na ravni republik ni uspelo vzpostaviti vsejugoslovanske agende, ki bi se lahko uprla politikam zvezne vlade.

Tako kot v preostalih socialističnih državah v 80. letih so tudi v Sloveniji različni akterji uporabljali koncept civilna družba za izražanje različnih zahtev; od zahtev za politične pravice in kulturne svoboščine do zahtev za tržno ekonomijo in posledično restavracijo kapitalizma. Na prehodu v 90. leta je bil s spremembami ustave na republiški in zvezni ravni odpravljen režim družbene lastnine in je bila s tem podana formalna podlaga za restavracijo kapitalizma. Ena od posledic posploševanja koncepta »civilna družba« v javnem diskurzu je, da se niso problematizirali družbeno destruktivni učinki in prisile kapitalistične družbe. A ravno sistemske prisile, kot so institucionalizacija delovanja in tekmovalnost za produkcijska sredstva, so od 90. let naprej ključni problem za številne civilnodružbene akterje. Kljub svoji raznolikosti in fragmentiranosti civilnodružbene institucije delujejo v kapitalističnem sistemu in so kot take prisiljene sprejemati logiko, ki jo narekuje sistem – v tem primeru delovanje v obliki navladnih organizacij in projektnega dela. To ne pomeni, da so nevladne organizacije edina oblika civilnodružbenega delovanja in danes se veliko bolj zavedamo, kako potrebne so pobude *grass-roots*, ki se ne želijo spremeniti v nevladne organizacije, niti nočejo organizirati svojega delovanja kot projektnega.

## Literatura

- MASTNAK, TOMAŽ (1993): Civil Society in Slovenia: From Opposition to Power. V *The Tragedy of Yugoslavia: The Failure of Democratic Transformation*, J. Seroka in V. Pavlovič (ur.), 49–66. Armonk (New York) in London: M. E. Sharpe.
- PUPOVAC, OZREN (2006): Springtime for Hegemony: Laclau and Mouffe with Janez Jansa. *Prelom – Journal for Images and Politics* 8: 115–136.
- SPASKOVSKA, LJUBICA (2017): *The Last Yugoslav Generation: The Rethinking of Youth Politics and Cultures in Late Socialism*. Manchester: Manchester University Press.
- WOOD, ELLEN M. (1990): The Uses and Abuses of "Civil Society". *Socialist Register 1990: The Retreat of the Intellectuals* 26: 60–84.

# Plačajte umetnike: taktike boja v prekarnih časih

## Abstract

### Pay the Artists: Tactics for Struggle in Precarious Times

The author evaluates the presence of unpaid labor in the fields of art and culture by explaining the properties of wage labor in art and culture while also outlining the cultural and political understanding of such labor in the context of the welfare state. The author contends that the insistence on the exceptionality of artistic work is not a pertinent tactic in a society organized through wage labor, since it denies the wage nexus which defines the economy of art. The article continues by analyzing the political strategies of the New York-based collective of artist-activists known as W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), which defies the exploitation and inequality in the art field by demanding wages for artists and implementing a "W.A.G.E. Certificate". By invoking tactics that reject the fetishization of artistic labor and questioning the artist fee as a form of compensation, W.A.G.E. represents the needs of the artist-worker and demands payment for the services rendered to art institutions.

**Keywords:** unpaid artistic labor, cultural policy, the artist as worker, Silvia Federici, W.A.G.E., freelance artist, self-employed cultural workers

*Katja Praznik is a sociologist and an Assistant Professor at the State University of New York at Buffalo. Her latest book, *The Paradox of Unpaid Artistic Labor: Artistic Autonomy, the Avant-Garde, and Cultural Policy in the Transition to Post-Socialism*, was published by Založba Sophia (Ljubljana, Slovenia). (praznikarci@gmail.com)*

## Povzetek

Avtorica v prispevku tematizira neplačano delo v umetnosti in kulturi: pojasnjuje meznost umetniškega dela in shematično oriše kulturnopolitično razumevanje umetniškega dela v kontekstu socialne države. Avtorica trdi, da je v razmerah družbe, ki temelji na meznem delu, vztrajanje pri izjemnosti umetniškega dela neustrezna taktika proti neplačanemu delu, saj temelji na zanikanju meznega nekusa, ki opredeljuje tudi ekonomijo umetnosti. Kot primer konstruktivnega boja za plačilo umetniškega dela analizira taktiko ameriškega kolektiva umetnikov aktivistov W.A.G.E. (*Working Artists and the Greater Economy*), ki se izkoriščanju in neenakosti na področju umetnosti zoperstavlja z zahtevo po mezdah za umetnike in »meznim certifikatom« (W.A.G.E. Certificate). S to politično taktiko se umetniki odpovedo fetišizmu izjemnosti umetniškega dela in honorarju kot nagradi ter se postavijo na stališče meznega delavca in zahtevajo plačilo pogodbeno izvedenega dela za umetniško institucijo.

**Ključne besede:** neplačano umetniško delo, kulturna politika, umetnik kot mezdni delavec, Silvia Federici, W.A.G.E., svobodni umetnik, samozaposleni v kulturi

*Katja Praznik je sociologinja, docentka na Državni univerzi New York v Buffalu. Leta 2016 je pri založbi Sophia izšla njena monografija z naslovom *Paradoks neplačanega umetniškega dela: avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. (praznikarci@gmail.com)*



## Kulturna politika in (ne)plačevanje umetniškega dela

Problem neplačanega dela v kulturi ni nič novega, tako kot ni nič novega pre-karni položaj umetnikov in kulturnih delavcev, ki niso redno zaposleni v javnih kulturnih institucijah. Z vzponom kapitalističnega načina proizvodnje v meščanski družbi, ki je šla z roko v roki z delitvijo dela, se je umetniško delo v dobrih dveh stoletjih kljub želji umetnikov po avtonomiji znašlo v paradoksalnem položaju. Na eni strani ga je delitev dela vzpostavila kot specializiran poklic oziroma stvar posebne-ga daru, na drugi strani je proces avtonomizacije družbenih sfer umetniško delo zaprl v institucijo umetnosti, kjer se za bliščem umetniške vrednosti pogosto skriva beda neplačanega dela.

Medtem ko je za institucijo umetnosti sprva skrbel trg premožnih meščanov, bogatih trgovcev in industrialcev, je v evropskem kontekstu nalogo za skrb insti-tucije umetnosti še zlasti po drugi svetovni vojni vzela v roke socialna država (bodisi v svoji kapitalistični bodisi socialistični obliki), ki je s kulturno politiko utrdila platformo izjemnosti umetniškega dela: vzpostavila je na primer status umetnika in podobne institute, ki naj bi umetnike varovali na podlagi njihove izjemnosti oziroma posebne narave umetniškega dela. Hkrati s skrbjo za umetnost, ali bolje, umetnine, pa je kulturna politika za plačilo izjemnega umetniškega dela dejansko poskrbela mačehovsko. Ne le to, analogno z arbitrarno logiko umetniške vrednos-ti, ki jo vzpostavljajo institucija umetnosti in njeni agenti, je kontingenci podredila status in družbenoekonomski položaj kulturnih delavcev. Na eni strani so tako finančno dobro podprte institucije (pogosto so to danes v Evropi še vedno javne kulturne ustanove) in redno zaposleni umetniki in kulturni delavci, na drugi strani rezervat nevladnih ali neprofitnih kulturnih organizacij, kjer so sinekure izjema (v Sloveniji pa kolateralna škoda tranzicije in netransformirane kulturne politike), pravilo pa je prekarna zaposlitev in z njo neizogibno povezano podplačano ali neplačano delo. Izkoriščanje delovne sile je v obeh endemičen pojav.<sup>1</sup>

V zadnjih letih so se v širši javnosti tudi v Sloveniji pojavili številni zapisi, inter-juji in komentarji o delovnih razmerah in razmerah prekarne delavcev, ne le v

---

<sup>1</sup> Konkretno imajo v Sloveniji ustvarjalci, zaposleni v javnih kulturnih institucijah, sindikalno zaščite-ne pravice, medtem ko delavskih pravic ustvarjalcev, ki imajo status samozaposlenih, tako rekoč ni. Stanje dobro ilustrira primerjalna analiza stroškov dela samozaposlenega igralca in igralca v javni instituciji, ki jo je opravilo Društvo Asociacija (2010). Tudi razmere v kulturnih institucijah so pravzaprav izjemno problematične, saj institucije ne le živijo na račun slabo plačanih (mladih) umet-nikov, zaposlenih bodisi za določen čas bodisi – pogosteje – najetih na podlagi avtorske pogodbe, temveč so velikokrat izkoriščevalske do samih zaposlenih, še zlasti do tistih delavcev, ki opravljajo manj prestižna dela. Podobno danes velja tudi za del nevladnega sektorja v kulturi, kjer specifi-ka »zasebnosti« teh organizacij (torej dejstva, da so jih zlasti v 90. letih ustanovili akterji »neodvisne kulture« zato, da bi lahko konkurirali za javna sredstva), vodi v situacijo malih nevladniških trdnjav, v katerih »lastniki« izkoriščajo in podplačujejo delovno silo (mladih) umetnikov in kulturnih delavcev, da ustvarijo javne kulturne programe. To jim omogoča zlasti neproduktivna kulturna politika, ki namesto urejanja systemskega položaja nekdanje »neodvisne kulture« deli sredstva za ustvarjanje programov in projektov, ki seveda niso prilagojena rasti na novo ustanovljenih nevladnih organiza-cij.

kulturi, temveč tudi na drugih področjih. Prekarne oblike dela, torej oblike dela brez socialnega varstva, so posledica tako imenovane fleksibilizacije trga delovne sile, ene značilnih neoliberalnih politik, ki pestijo številne generacije mladih, dominantne pa postajajo zlasti od 90. let 20. stoletja naprej. Ampak kaj na tem trgu delovne sile počne izjemno, umetniško ali kulturno delo? Je umetniško delo delo kot vsako drugo in zahteva ne le plačilo, temveč tudi varstvo socialnih pravic, ali pa je tovrstno delo zavezano izjemnemu statusu, ki naj v ideal(izira)nem smislu pomeni prakse onkraj meznega dela? Vprašanje je tudi, kdo in zakaj ima na področju umetnosti pravico, da je socialno zaščiten, in kdo te pravice nima?

Umetnost in kulturni delavci so zavezani določitvam obstoječega načina produkcije, največkrat posredno zaradi državne instrumentalizacije in regulacije. Umetnost administrira ne le njen lastni institucionalni kontekst, temveč tudi država, odvisna od kapitalistične akumulacije. Nemški politolog Joachim Hirsch poudarja, da je država do neke mere »sposobna obstanka le, dokler je ekonomski reprodukcijski proces zagotovljen kot proces uvrednotenja kapitala«, saj njena finančna sredstva »izvirajo iz kapitalističnega produkcijskega procesa« (Hirsch, 2014: 15, 21). Če meščanska država varuje delovno silo in njeno reprodukcijo, saj mezdno plačilo ne zadošča, je nujno poudariti dejstvo, da sredstva za reprodukcijo ali sredstva za storitve socialne države »izvirajo prav iz procesa akumulacije ne glede na to, ali so financirana s prispevki za socialno zavarovanje ali z davki« (Heinrich, 2013: 230).

V socialni državi, prevladujočem modelu države po drugi svetovni vojni, so storitve socialnega zavarovanja večinoma odvisne od meznega dela. Posebej v evropskem kontekstu javno financiranje zadeva tudi kulturno produkcijo, bodisi neposredno s financiranjem umetniških projektov bodisi z vzdrževanjem kulturnih in umetniških institucij. To seveda povzroča problem na področju umetnosti in kulture, ki je povezan z umevanjem umetnosti kot relativno avtonomne sfere, v kateri je umetniško delo obravnavano kot posebno, izjemno, nekonvencionalno, skladno s to logiko pa je vrednotenje umetniškega dela izpostavljeno arbitrarnosti.

Ustvarjalci in umetniki po navadi niso kategorizirani kot mezdni delavci, četudi so neizogiben del družbe, ki ji dominira mezdno delo. Kulturna politika jih na eni strani obravnava kot izjeme, četudi predpisi, s katerimi jim v nekaterih državah varujejo socialne pravice, temeljijo na logiki meznega dela.<sup>2</sup>

Med evropskimi državami torej obstaja tradicija politik in posebnih zakonov, ki regulirajo umetniško in kulturno delo ter skušajo zagotavljati socialno in ekonomsko varnost za to vrsto dela. Ne glede na to, da večina ukrepov umetniško delo *de facto* obravnava kot obliko meznega dela, urejanje tega področja ohranja

---

<sup>2</sup> Značilen vidik tega problema je prav definicija umetnikov in kulturnih producentov v zakonodajah oziroma predpisih, ki regulirajo umetniško oziroma kulturno delo. Se pravi, ali je umetniško delo obravnavano kot mezdno delo in umetniki kot delavci ali je obravnavno kot posebne vrste delo in umetniki kot izjeme. Glej International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, 2002; McAndrew, 2002.

ideologijo umetniškega daru in izjemnosti umetniškega dela, ki deluje kot legitimacija za večino ukrepov. Kot poudarjajo raziskovalci, ukrepi kulturne politike, ki zadevajo položaj in obravnavo umetniškega dela, večinoma temeljijo na posebni, umetniški vrednosti ali dosežku, ne pa kot oblika socialne politike. V tem se skriva protislovje, ki obremenjuje plačevanje umetniškega dela. Tako je na primer v Sloveniji institut samozaposlenega v kulturi v zadnjih letih nenehno predmet dileme, ali naj ga Ministrstvo za kulturo ohranja kot obliko socialne politike ali kot nagrajevanje izjemnih umetniških dosežkov.

Del reprodukcije delovne sile v kapitalističnem načinu proizvodnje, kot poudarjajo marksistične feministke, poteka brez plačila (zlasti na področju gospodinjskega dela in oskrbe otrok, ostarelih itd.). S tega vidika reprodukcije je mogoče problematizirati tudi problem delovnih razmerij in neplačevanja na področju umetnosti, zlasti potem, ko se vzpostavi institucija umetnosti v svoji posebni avtonomiji in jo nacionalne meščanske države instrumentalizirajo ter vključijo v javne servise socialne države.<sup>3</sup> A če se v državni paradigmi kulturne politike ta ukvarja z umetniki s stališča njihovih socialnih in delavskih pravic, ki jih skuša tako ali drugače vključiti v model socialne države, se s prevlado tržne paradigme v kulturni politiki spremeni logika financiranja umetnosti. V tržnem diskurzu, ki sovпада s prevlado neoliberalizma, dobi temeljno veljavo in moč »jezik denarja in učinkovitosti, pri čemer se vsa vrednost reducira na menjalno vrednost« (McGuigan, 2004: 42).<sup>4</sup> Ne glede na to, ali funkcionalizem moderne države umetnost organizira kot javno dobro ali kot kulturno ekonomijo/kreativno industrijo/kulturno podjetništvo, problem podplačanosti umetniškega dela ostaja. Še več, v obeh primerih igra pomembno vlogo avtonomija umetnosti<sup>5</sup> in z njo izjemnost, temelječa na umetniškem daru. (Torej je neplačevanje umetniškega dela strukturni problem, ki postane z nastopom neoliberalizma še bolj problematičen, ni pa vzniknil z neoliberalnimi politikami.)

---

<sup>3</sup> Čeprav obstajajo posamezne nacionalne rešitve, ki urejajo umetniško delo, večinoma to niso celovite rešitve, pri katerih bi bile upoštevane družbene, ekonomske in pravne potrebe delovnih umetnikov in kulturnikov (glej European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts, 2001). Redko in nenavadno je, da bi imeli umetniki plače ali mezde v obliki rednih mesečnih ali letnih prihodkov, ki bi jim omogočili, da bi svoj čas v celoti posvetili umetniškemu delu. Plačevanje umetnikov s sistemom plač je značilno predvsem v tistih državah, kjer so umetniki zaposleni v umetniških ali kulturnih institucijah. To ni običajno za vizualno umetnost in literaturo, je pa značilno za scenske umetnosti in glasbo (gledališča, opere, baleti, orkestri itd.).

<sup>4</sup> To pomeni, da pride do tiste vrste instrumentalizacije umetnosti v državi, ko je kultura podprta kot element, ki spodbuja ekonomsko rast in akumulacijo kapitala. V tem pogledu so najočitnejše prav politike, povezane s prenovo mest in urbanih središč, s tem povezana nova paradigma v tržnem diskurzu pa je zaobjeta s pojmi in pojavi, kot so kreativna industrija, kulturna ali kreativna ekonomija.

<sup>5</sup> Avtonomija umetnosti »opredeljuje funkcionalno modalnost družbenega podsistema 'umetnost': njeno (relativno) neodvisnost od zahtev, da naj bo družbeno koristna« (Bürger, 1984: 24).

Tržna paradigma kulturne politike, povezanost z neoliberalno racionalnostjo,<sup>6</sup> s posredno formalno sumbsumpcijo dela pod kapital na specifičen način spodjeda pravice, povezane z mezdnim delom, in vzpostavlja nove oblike dela. Sem spada, kot to koncipira vodilni teoretik italijanskega operaizma Sergio Bologna, zlasti dvoje oblik neodvisnega dela, avtonomno delo tradicionalnega tipa (h kateremu spadajo svobodni poklici, ki so stanovsko zaščiteni) in avtonomno delo druge generacije (kognitivno, kreativno delo strokovnjakov, storitve ipd.), katerega temeljna značilnost sta pomanjkanje socialne varnosti in negotovost zaposlitvenih možnosti, razširilo pa se je zlasti na začetku devetdesetih let (Bologna, 2010: 135–136).

Neoliberalna dramatičnost akumulacije z razlastitvijo,<sup>7</sup> ki se vztrajno odvija v postsocialistični Sloveniji, zaznamuje tudi razmere v kulturni produkciji. Javna sredstva za kulturno produkcijo stagnirajo z manjšimi nihanjji, večja se število socialno nezaščitenih in osiromašenih kulturnih producentov (Društvo Asociacija, 2014). Medtem ko je do radikalnega neoliberalnega obrata v slovenski politični ekonomiji prišlo prav v zadnjem desetletju (Stanojevič, 2014), se na področju kulture v Sloveniji simptom vzpona neoliberalne racionalnosti kaže zlasti pri regulaciji umetniškega dela, natančneje, manifestira se v ekonomsko ranljivem, prekarnem položaju samozaposlenih v kulturi. Ureditev položaja samostojnih kulturnih delavcev, ki ima izvor v socialistični eri<sup>8</sup> in ki v obliki Uredbe o samozaposlenih še danes »ureja« položaj kulturnih delavcev, je bila že takrat simptom krize socialistične socialne države, globoko prepletene z globalno ekonomsko krizo in vzponom neoliberalne racionalnosti. Ta zakon je v socialističnih časih organiziral rezervno armado kulturnih delavcev,<sup>9</sup> ki danes v postsocialistični dobi pomenijo, rečeno z Guyem Standingom (2018), podplačani »prekariat«.

Uredbe ne izkoriščajo le kulturne institucije, kjer so zunanji sodelavci in umetniki, ki pravzaprav generirajo umetniške vsebine in omogočajo obstoj kulturnih ustanov, podplačani (zloglasen primer na področju vizualne umetnosti je neplačevanje razstavnin), temveč tudi kulturna produkcija podjetizirane alternative, ali natančneje, kulturni sektor nevladnih organizacij. Namesto tematizacije in

---

<sup>6</sup> Dardot in Laval (2013: 4–6) paradigmo neoliberalne racionalnosti definirata kot posplošitev načela tekmovalnosti kot vedenjske norme in podjetja kot modela subjektivizacije, ki obvladuje tako vladajoče kot vladane.

<sup>7</sup> S tem konceptom David Harvey (2003) poimenuje neoliberalno obliko primitivne akumulacije.

<sup>8</sup> Regulacijo avtonomnega dela tradicionalnega tipa so v socializmu na območju Slovenije vzpostavili leta 1966. Novo regulacijo, povezano s pojavom avtonomnega dela druge generacije, pa so s sprejetjem Zakona o samostojnih kulturnih delavcih v Sloveniji uzakonili leta 1982. Zakon je kulturnim delavcem omogočil svobodo oziroma izbiro, da so delali bodisi kot stalno zaposleni v institucijah bodisi kot svobodnjaki ali samozaposleni.

<sup>9</sup> Kulturna politika zadnjih treh desetletij vztrajno prispeva svoj delež k produkciji rezervne armade kulturnih producentov in umetnikov – rečeno z Marxom, presežnega prebivalstva ali »vselej pripravljen[ega] človešk[ega] material[a], ki ga je mogoče izkoriščati« (Marx, 2012: 521). Glej tudi Praznik, 2015.

pojasnjevanja zdaj že dobro znanih ekonomsko deprimiranih življenjskih in delovnih razmer prekarnih kulturnih delavcev, se je torej treba vprašati, kaj bi bilo nujno za to, da se na področju kulture organizirajo konstruktivne prakse, s katerimi bi bila mogoča politizacija prekarnih delovnih razmer. Katere ovire onemogočajo politični odpor »prekariata« na področju kulture in kako jih je mogoče odpraviti? Kako naj se kulturni prekariat vendarle organizira, morda sindikalizira, da se neha živalska konkurenčnost na trgu dela in neoliberalni boj vseh proti vsem? Kakšna je tukaj vloga Asociacije (glej Asociacija), edine zagovorniške organizacije v Sloveniji, ki se med drugim zavzema za pravice in rešitev problema samozaposlenih v kulturi?

## Študija primera: W.A.G.E.

Morda je nelogično, da pogled za premagovanje izkoriščanja in neenakosti samostojnih ustvarjalcev v kulturi obračam proti ZDA, kjer kulturna politika že dolgo nima nikakršnega interesa za reševanje delovnih razmer v umetnosti (skupaj s splošno degradacijo dela). V ZDA je državna podpora umetniškemu delu danes del že skoraj pozabljenega spomina na čas *new deala*. In vendar so se v minulih letih prekarni umetniki odločili sami vzpostaviti ekologijo v izkoriščevalskem svetu umetniških institucij. Z apelom, ki aludira na feministični manifest *Plače proti gospodinjstvu* (Federici, 1975), je bil leta 2008 ustanovljen neformalni kolektiv newyorških umetnikov, performerjev in neodvisnih kuratorjev W.A.G.E. – *Working Artist and the Greater Economy* (glej W.A.G.E.), ki je postavil zahtevo po mezdah za umetnike. Od leta 2011 je W.A.G.E. formalno registrirana neprofitna organizacija, ki z razpravami in raziskavami ustvarja platformo boja za plačevanje umetniškega dela. Kot aktivistična in zagovorniška organizacija, ki se posveča regulaciji plačevanja umetniškega dela v neprofitnih organizacijah in institucijah, ki pogodbeno kot zunanje izvajalce najemajo umetnike in kulturne delavce, ima na umetniški sceni v New Yorku vlogo, ki je primerljiva z vlogo Asociacije, katere glavni namen je izboljševanje delovnih razmer za nevladne kulturne organizacije in samozaposlene v kulturi.

W.A.G.E. je v času, ko je deloval še kot neformalni kolektiv, organiziral manjše skupinske razprave o izkušnjah neobstoječe kompenzacije za delo, torej neplačanega dela v umetniških institucijah. Razprava, ki jo je navdihnila kolektivna izkušnja neenakosti in izkoriščanja v umetnosti, je obrodila manifest z naslovom *wo/manifesto* (W.A.G.E., n. d. a). Po njegovi objavi so umetniki aktivisti organizirali javne forume v New Yorku, na katerih se je oblikovalo jedro sodelavcev, ki so z ozaveščanjem na javnih predavanjih in delavnicah ter v posnetem gradivu odpirali teme ekonomske neenakosti v umetnosti. Glede na to, da ima neenakost v umetnosti več izvorov, so se po nekaj krogih razprav odločili, da se bodo osredinili na »en dosegljiv cilj: regulirano plačevanje honorarjev v neprofitnih umetniških organizacijah in muzejih« (W.A.G.E., n. d. b). Pomembna taktika, s katero so

prikazali dejstva, je bila raziskava o (ne)plačevanju v neprofitnih organizacijah na področju vizualne in scenske umetnosti v New Yorku med letoma 2005 in 2010. Rezultati seveda niso bili presenetljivi: raziskava je pokazala realnost neplačevanja kulturnih delavcev v New Yorku (W.A.G.E., n. d. c). W.A.G.E. je med drugim pridobil informacije, da se v neprofitnih organizacijah za umetniške honorarje po navadi porabi od 0,6 do 1,4 odstotka celotnega letnega proračuna organizacije (t. i. *operating budget*).

Kolektiv je seveda vznemiril umetniško in kulturno javnost, zato so ga kuratorji Novega muzeja (New Museum) povabili k sodelovanju na razstavi – s katero bi se seveda zgodil klasični manever depolitizacije zahtev po plačevanju umetnikov: aktivistična praksa bi bila razstavljena kot umetnina. A kolektiv je vabilo izkoristil nadvse produktivno. Zavrnil je, da na razstavi sodeluje z umetnino, in predlagal muzeju, da se njihovo sodelovanje odvije v obliki pogajalske skupine, ki se bo na razstavi pogodila za plačilo honorarjev za vse sodelujoče umetnike. Akcija je bila uspešno izvedena, zato se je kolektiv umetnikov aktivistov tovrstno prakso odločil razviti in konkretizirati. Naslednji korak je bila odločitev, da tudi sami ustanovijo neprofitno organizacijo, ki jim je omogočila, da so formalno začeli uvajati program mezdnega certifikata (W.A.G.E. Certificate; W.A.G.E., n. d. d).

Certifikat, ki ga podeljuje W.A.G.E., zagotavlja, da neprofitna organizacija plačuje umetnikom in kulturnim delavcem vsaj minimalne honorarje. Uvajanje tovrstnega certifikata v ZDA, kjer so tako rekoč vse umetniške institucije neprofitne organizacije (npr. MoMA, New Museum, Whitney Museum itd.), a so razlike med sredstvi, s katerimi razpolagajo, izjemno velike, je eden od načinov organiziranja kulturnega prekariata, da si izbori zaslužen plačilo za delo v kulturnih institucijah in nevladnih organizacijah. To je do neke mere primerljivo s položajem v Sloveniji, kjer večina nevladnih organizacij za svoje programe dobiva javna sredstva (iz državnega, občinskega ali evropskega proračuna), čeprav imajo v primerjavi z javnimi (državnimi in občinskimi kulturnimi ustanovami) bistveno manjši letni proračun. W.A.G.E. je problem razlike v finančni situiranosti rešil precej elegantno, z vzpostavitvijo proporcionalne lestvice, odvisne od letnega proračuna organizacij (W.A.G.E., n. d. d).

Rečeno drugače, tovrstno, sicer prostovoljno, certificiranje neprofitnih organizacij pred nas postavlja neizogibno vprašanje določanja (ekonomske) vrednosti umetniškega dela. Tu je nastopil ključni premislek, s katerim W.A.G.E. utemeljuje zahtevo po mezdah za umetnike: »Zaradi blagovnega in tržnega statusa umetnosti – katerega del je tudi delo – je ogrožen njen radikalni družbeni oziroma politični potencial.« (Soskolne, 2015) Ta protislovni položaj umetnosti torej implicira, da »honorar za umetniško delo ni nagrada«, temveč

plačilo za pogodbeno izvedeno delo, ki ga [kot umetnik, kulturni delavec] opraviš, ko vstopiš v transakcijski odnos z umetniško organizacijo, da bi sproduciral razstavo ali program. Umetnikov honorar je torej za ta sektor

tisto, kar je najbližje mezdi. In ker W.A.G.E. zahteva, da so honorarji enaki za vse umetnike, je torej razumljivo, da zagovorništvo enakopravne distribucije honorarjev ogroža prepričanje, ki ga imajo nekateri umetniki o svojem izjemnem statusu, za katerega utegnejo verjeti tudi, da so si ga prislužili znotraj polja enakih, ves čas izenačenih možnosti. (ibid.)

V kapitalističnem načinu produkcije torej kulturno-umetniško delo zlahka zapade v krogotok neplačanega dela, ki ga vzdržuje meritokratska ideologija izjemnosti umetniškega delovanja, podobno kot ideologija gospodinjskega dela kot naravnega atributa žensk vzdržuje neplačanost »ženskega« gospodinjskega dela. »Prejeti mezdo,« poudarja Silvia Federici (1975: 2), »pomeni biti del družbene pogodbe,« ne glede na to, ali nam je delo, ki ga opravljamo, vseč, saj je mezdno delo oziroma prodajanje zmogljivosti za delo (delovne sile) ključna instanca obstoječe ekonomije in način življenja večine svetovne populacije. W.A.G.E. ne spregleda, da to velja tudi za področje umetnosti.

Po dobro leto trajajočih razpravah (odvijale so se v Evropi in ZDA) o tem, kakšna načela naj vodijo realizacijo predloga za mezdni certifikat in kako naj se določi dejanska ekonomska vrednost umetniškega dela, je W.A.G.E. jeseni leta 2014 začel certificirati neprofitne organizacije, potem ko je januarja istega leta organiziral veliko konferenco, na kateri je skupina umetnikov, teoretikov s področij dela, sociologije, ekonomije, kulturnega menedžmenta itd. dokončno izoblikovala politiko mezdne certifikata. Z drugimi besedami, ustvarjalci in kulturni delavci so dosegli konsenz o temeljnih načelih in okviru za plačevanje umetniških honorarjev. Do danes so v ZDA certificirali 54 organizacij (W.A.G.E., n. d. e).

Bistvena taktika W.A.G.E. je nedvomno odpoved ideologiji izjemnosti in spoznanje, da umetniško delo ne more podlegati fetišizmu izjemnosti na točki, ko vstopi v (ekonomsko) transakcijo z umetniško organizacijo ali kulturno institucijo. Rečeno drugače, taktika, ki jo je ubral W.A.G.E., ne zakriva dejstva, da je umetniško delo globoko zasidrano v ekonomsko produkcijo, četudi je ta trg del neprofitnega oziroma nevladnega sektorja; delavci v njem so še vedno mezdni delavci. Skratka, idealizirani status umetniškega dela, ki naj bi bil onstran in avtonomen od tržne logike (logike trde kapitalistične tržne menjave), je neprimeren. Umetniške organizacije nenehno živijo na račun umetniškega dela, a ga neustrezno plačujejo oziroma vrednotijo.

V tem pogledu je razumevanje umetnikov in kulturnih producentov kot (mezdnih) delavcev v kulturni ekonomiji temelj danes nujne politične taktike proti neplačanemu delu v (nacionalnih in mednarodnih) kulturnih sistemih, saj so ti del globalne sfere ekonomskega izkoriščanja, ki vodi bodisi v akumulacijo kapitala bodisi v utajo družbenoekonomskega položaja umetniškega dela. Rečeno z Bourdieujem, področje kulturne produkcije deluje kot »ekonomski univerzum, katerega temeljno delovanje definira 'zavračanje tržnega', ki je dejansko kolektivno zanikanje tržnega interesa in dobička« (Bourdieu, 1993: 75).

## Sklep

Politični boj W.A.G.E. je relevanten predvsem v tem, da z zahtevo po mezdi za umetniško delo naredijo vidno ekonomsko razmerje, v katero vstopajo umetniki in kulturni delavci vsakič, ko za umetniško organizacijo ustvarjajo vsebine in programe, torej vsakič, ko razstavijo svoje umetnine v galeriji ali muzeju, igrajo/plešejo/nastopajo v gledališki, plesni, scenski ali glasbeni produkciji, ustvarjajo glasbo za film ali koncert, napišejo besedilo, ki bo objavljeno v knjigi, reviji ali kot scenarij za film, gledališče itd., ustvarjajo instalacije za javne prostore, organizirajo ali kurirajo razstave, dogodke itd. Ne glede na status umetniških institucij ali organizacij (profitne/neprofitne) umetniki zagotovijo storitev, s katero (vladne ali javne ali zasebne oz. nevladne) institucije ustvarijo bodisi simbolno bodisi ekonomsko vrednost (ali z Bourdieujem (1986), simbolni ali ekonomski kapital). Umetniki in kulturni delavci so torej v razmerju, v katerem njihovo delo ustvarja simbolno vrednost in kulturni kapital, ki četudi ne prispeva nujno k akumulaciji ali uvrednotenju kapitala, deluje kot delo, ki producira blago (blago ni nujno zgolj objekt, torej umetnina, temveč so blago na trgu meznega dela tudi storitve), in če ne drugače, je zato treba umetniško delo ustrezno kompenzirati oziroma plačati. Četudi lahko na umetniško delo gledamo kot na zasebno intelektualno avtonomno dejavnost, se ta status spremeni, ko vstopi v blagovno menjavo s kulturno institucijo ali organizacijo. Se pravi, ekonomska heteronomija umetniškega dela (in ne njegova avtonomija) je očitna – ne moremo je zanikati. Zato je zahteva po mezdah za umetnike (ali natančneje za plačilo umetniškega dela) tako kot plačilo gospodinjanskega dela v družbi, ki jo v temelju definira mezdnno delo, primerna taktika, ki umetniško delo naredi ne le vidno, temveč tudi plačljivo. Še več, tovrstni pristop k plačevanju umetniškega dela omogoča, da umetniki in kulturni delavci vzpostavijo politična zaveznitva z drugimi delavci, saj se izognejo ideologiji izjemnosti in vzpostavijo solidarnost: umetniško delo postane znotraj kulturne produkcije namreč prav tako blago, katerega ustvarjalec zasluži mezdo.

## Literatura in drugi viri

- ASOCIACIJA. Dostopno na: <http://www.asociacija.si/si/> (30. marec 2018).
- ASOCIACIJA (2010): *Ocena stroškov dela za samozaposlene v kulturi*. Ljubljana: Društvo Asociacija. Dostopno na: [http://nsk-slo.si/images/uploads/02\\_15\\_gradivo\\_\\_Asociacija\\_Analiza\\_stroski\\_samozaposleni\\_KONCNO1.pdf](http://nsk-slo.si/images/uploads/02_15_gradivo__Asociacija_Analiza_stroski_samozaposleni_KONCNO1.pdf) (30. marec 2018).
- ASOCIACIJA (2014): *Kulturni indeks: Primer Slovenija*. Ljubljana: Društvo Asociacija.
- BOLOGNA, SERGIO (2010): Nove oblike dela in srednji razredi v postfordistični družbi. V *Postfordizem: Razprave o sodobnem kapitalizmu*, G. Kirn (ur.), 133–148. Ljubljana: Mirovni inštitut.



- BOURDIEU, PIERRE (1986): Forms of Capital. V *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, J. Richardson (ur.), 241–258. New York: Greenwood. Dostopno na: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm> (30. marec 2018).
- BOURDIEU, PIERRE (1993): The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods. V *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, R. Johnson (ur.), 74–111. Cambridge: Polity Press.
- BÜRGER, PETER (1984): *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DARDOT, PIERRE IN CHRISTIAN LAVAL (2013): *The New Way of the World: On Neoliberal Society*, New York/London: Verso.
- EUROPEAN RESEARCH INSTITUTE FOR COMPARATIVE CULTURAL POLICY AND THE ARTS (ERICARTS) (2001): *Creative Artists, Market Developments and State Policies: Pilot Survey of Frameworks and Policies for the Support of Writers, Visual Artists and Composers*. Bonn: ERICarts. Dostopno na: <http://www.ericarts.org/web/files/80/en/CreativeArtistsReport.pdf> (30. marec 2018).
- FEDERICI, SILVIA (1975): *Wages Against Housework*. Bristol: Falling Wall Press.
- HARVEY, DAVID (2003): *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- HEINRICH, MICHAEL (2013): *Kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Sophia.
- HIRSCH, JOACHIM (2014): *Gospodstvo, hegemonija in politične alternative*. Ljubljana: Sophia.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF ARTS COUNCILS AND CULTURE AGENCIES (IFACCA) (2002): *Defining Artists for Tax and Benefits Purpose*. Sydney: IFACCA. Dostopno na: [http://media.ifacca.org/files/01dart\\_tax.pdf](http://media.ifacca.org/files/01dart_tax.pdf) (30. marec 2018).
- MARX, KARL (2012): *Kapital I. Kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Sophia.
- MCANDREW, CLAIRE (2002): *Artists, Taxes and Benefits: An International Review*. London: Arts Council of England.
- MCGUIGAN, JIM (2004): *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead: Open University Press.
- 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.
- SOSKOLNE, LISE (2015): On Merit. *The Artist as Debtor*, 22. februar. Dostopno na: <http://artanddebt.org/artist-as-debtor/> (30. marec 2018).
- STANDING, GUY (2018): *Prekariat. Nevarni novi razred*. Ljubljana: Krtina.
- STANOJEVIĆ, MIROSLAV (2014): Conditions for a Neoliberal Turn: The Cases of Hungary and Slovenia. *European Journal of Industrial Relations* XX/2: 97–112.
- W.A.G.E. – WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY. Dostopno na: <https://wageforwork.com/home> (30. marec 2018).
- W.A.G.E. (N. D. A): *Wo/manifesto*. Dostopno na: <https://wageforwork.com/about/womanifesto#top> (30. marec 2018).
- W.A.G.E. (N. D. B): *History*. Dostopno na: <https://wageforwork.com/about/history#top> (30. marec 2018).

W.A.G.E. (N. D. C): *Statistics about the Economic Experiences of Visual and Performing Artists Exhibiting in Non-profit Arts Organizations in New York City between 2005 and 2010.*

Dostopno na: <https://wageforwork.com/resources/2010-w-a-g-e-survey> (30. marec 2018).

W.A.G.E. (N. D. D): *About Certification.* Dostopno na: <https://wageforwork.com/certification#top> (30. marec 2018).

W.A.G.E. (N. D. E): *Certified Institutions.* Dostopno na: <https://wageforwork.com/certification/institutions/certified#top> (30. marec 2018).

# Mi vsi smo zelo tesnobni

## Sedem tez o tesnobi, o tem, zakaj učinkovito preprečuje militantnost, in o morebitni strategiji za njeno premagovanje<sup>1</sup>

### Abstract

#### We Are All Very Anxious

#### Seven Theses on Anxiety, Why It Is Effectively Preventing Militancy, and One Possible Strategy for Overcoming It

The article analyzes the affective structure of neoliberal capitalism, which is characterized by the dominant affect of anxiety. This differentiates neoliberalism from earlier periods, which were dominated by the reactive affects of misery and boredom. Anxiety is theorized as an affect of social mechanisms, with precarity being a notable example. The existing social movement strategies and pedagogical approaches are inadequate in this context, as they are primarily designed to combat earlier forms of reactive affect. The anxiety-induced loss of political power could be surmounted by spreading awareness among the people who live in a precarious position and by creating a "machine" to fight anxiety.

**Keywords:** precariousness, consciousness-raising, feminist practice, anxiety, emotions, resilience, neoliberalism

*The Institute for Precarious Consciousness are a militant research collective based in the UK. They can occasionally be contacted at [precariousconsciousness@hushmail.com](mailto:precariousconsciousness@hushmail.com).*

### Povzetek

Prispevek obravnava afektivno zgradbo neoliberalnega kapitalizma, za katerega je značilen dominantni afekt tesnobe. Po njem se neoliberalizem razlikuje od predhodnih obdobj, ki sta temeljili na dominantnih reaktivnih afektih revščine in dolgočasje. Tesnoba je pojmovana kot afekt družbenih mehanizmov, med katerimi velja omeniti prekarnost. Zdajšnje strategije družbenih gibanj in pedagoških pristopov so neustrezne za odzivanje v tem kontekstu, saj so zasnovane predvsem za boj proti zgodnejšim oblikam reaktivnega afekta. Izgubo politične moči, ki jo povzroča tesnoba, bi bilo mogoče preprečiti z ozaveščanjem ljudi v prekarne položaju, treba pa bi bilo ustvariti tudi stroj za boj proti tesnobi.

**Gljučne besede:** prekarnost, ozaveščanje, feministična praksa, čustva, požnost, neoliberalizem

*Inštitut za prekarno zavest je militanten raziskovalni kolektiv, ki deluje v Združenem kraljestvu. Občasno je dosegljiv na elektronskem naslovu [precariousconsciousness@hushmail.com](mailto:precariousconsciousness@hushmail.com).*

---

<sup>1</sup> Kolektiv Inštituta se tovariško zahvaljujemo za dovoljenje za prevod in objavo. Besedilo je prvič izšlo leta 2014.

# 1. Vsaka faza kapitalizma ima svoj dominantni reaktivni afekt.<sup>2</sup>

Za vsako fazo kapitalizma je značilen določen afekt, ki jo drži skupaj. Pri tem ne gre za statično situacijo. Razširjenost posameznega dominantnega afekta se ohranja samo do takrat, ko so strategije upora sposobne streti to obliko afekta in/oziroma se njeni družbeni viri ponovno formulirajo. Kapitalizem torej nenehno zahaja v krize, nato pa se reorganizira okrog novih dominantnih afektov.

Eden od vidikov dominantnih afektov v vsaki od faz kapitalizma je, da gre za javno skrivnost, torej za nekaj, kar ve vsakdo, nihče pa o tem ne govori. Dokler je dominantni afekt javna skrivnost, ostaja učinkovit, strategije, ki bi bile usmerjene proti njemu, pa se preprosto ne oblikujejo.

Javne skrivnosti so navadno personalizirane. Problem je opazen zgolj na individualni, psihološki ravni: njihovi družbeni vzroki so zakriti. Kapitalizem v vseh svojih fazah krivi žrtve sistema, češ da so same odgovorne za trpljenje, ki ga je v resnici povzročil sistem. Še več, temeljni del njegove logike delovanja to prikazuje kot kontingenten in lokaliziran problem.

Prevladujoči afekt moderne dobe (do umiritve v obdobju po drugi svetovni vojni) je bila *revščina*. Po dominantnem narativu 19. stoletja kapitalizem vodi do splošnega bogatenja. Javna skrivnost tega narativa je bila revščina delavskega razreda. To revščino so razkrili revolucionarji. Prvi val modernih družbenih gibanj v 19. stoletju je bil stroj za boj proti revščini. Taktike, kot so stavke, prizadevanje za boljše plačilo, politično organiziranje, vzajemna pomoč, zadruga in stavkovni skladi, so bile učinkovita sredstva za premagovanje revščine, saj so zagotavljale minimalen socialni standard. Nekatere od teh strategij so še vedno učinkovite v boju proti revščini.

Ko je revščina kot strategija nadzora prenehala učinkovati, se je kapitalizem premaknil k *dolgočasju*. Sredi 20. stoletja se je dominantni javni narativ glasil, da

---

<sup>2</sup> Razpravljanje v pričujočem prispevku ne drži povsem za svetovni Jug. Posebna okoliščina, ki velja za Jug, je, da tamkajšnje dominantne kapitalistične družbene oblike ne nadomestijo v celoti zgodnejših faz kapitalizma ali predkapitalističnih sistemov, ampak se nanje samo plastijo. Tako se na Jugu pogosteje spoprijemajo z revščino in dolgočasjem. Jug je izkusal posebno različico prekarnosti, ki se razlikuje od tiste iz prejšnjih obdobj: velikanska območja sveta (zlasti v Afriki) so bila prisilno odtrgana od globalnega kapitalizma in posledično je prišlo do velike rasti neformalnega sektorja, ki je že skorajda povsod zasenčil formalni sektor. Neformalni sektor ponuja ploden teren za avtonomno politiko, kot je razvidno iz primerov mesta El Alto (samoorganizirano mesto, sestavljeno iz številnih barakarskih naselij – oblika, značilna za družbena gibanja v Boliviji), zapatističnega upora (ta je pripeljal do nastanka samoniklih skupnosti v pokrajini Chiapas) in gibanj, kot je Abahlali base Mjondolo (avtonomno gibanje prebivalcev neformalnih skupnosti v Južni Afriki). Toda pogosto se primeri, da je ta sektor žrtev nekakšne kolektivizirane prekarnosti, saj utegne država (recimo) z buldožerji zravnati barakarska naselja, razlastiti ulične prodajalce ali zatreti posamezne nezakonite dejavnosti, kar občasno tudi stori. Zgovorno je, da je prav samosežig uličnega trgovca, ki ga je država razlastila, sprožil upor v Sidi Bouzidu, ta pa se je pozneje razširil v strahotne nemire in pripeljal do arabske pomladi. Podobni obsežni nemiri, do katerih prihaja iz sorodnih razlogov, so čedalje pogostejši tudi na Kitajskem. Za ta sektor je značilno še, da ga obvladujejo hierarhično urejene tolpe ali pa povezana krila avtoritarnih skupin (kakršna je denimo Muslimanska bratovščina).

se življenjska raven – kar je pomenilo dostop do porabe, zdravstvenega varstva in izobraževanja – izboljšuje. V bogatih državah so bili vsi zadovoljni, revnejše pa so bile na poti k popolnemu razvoju. Javna skrivnost je bila, da so vsi dolgočaseni. To je bil učinek fordističnega sistema, ki je prevladoval do osemdesetih let minulega stoletja – sistema, temelječega na redni zaposlitvi za polni delovni čas, zjamčeni blaginji, množičnem potrošništvu, množični kulturi in kooptaciji delavskega gibanja, ki je nastalo zaradi boja proti revščini. Varna delovna mesta in blaginja so omejili revščino, toda delo je bilo dolgočasno, saj so ga sestavljala preprosta in ponavljajoča se opravila. Sredi stoletja je kapitalizem priskrbel vse, kar je bilo potrebno za preživetje, ne pa tudi priložnosti za pravo življenje; ta sistem je bil tako zelo usmerjen k preživetju, da je med izpolnjevanjem te naloge dosegel točko zasičenja.

Seveda tudi v fordističnem obdobju stabilna zaposlitev in varnost nista bili na voljo vsem delavcem – toda to je bil jedrni model dela, okrog katerega se je razporedil širši sistem. V tej fazi so bile ljudem na voljo tri kupčije, pri čemer je bila za zvezo fordizma in dolgočasja najznačilnejša tista z delavcem B – dolgočasje za varnost. Zdaj je kupčija z delavcem B večinoma že odpravljena, za sabo pa je pustila prepad med delavci A in C (insajderji potrošniške družbe ter večina marginalcev s svojima avtonomnostjo in negotovostjo).

## 2. Sodobni odpor kot odziv na dominantni afekt *dolgočasje* se je porodil z valom odpora v šestdesetih letih prejšnjega stoletja.

Če vsaka stopnja dominantnega sistema premore svoj dominantni afekt, potem vsaka stopnja odpora potrebuje strategije, ki bodo pripeljale do poraza ali razblinjenja tega afekta. Medtem ko je bil prvi val družbenih gibanj stroj za boj proti revščini, je bil drugi val (v šestdesetih in sedemdesetih letih, širše – in ožje – gledano pa v obdobju od šestdesetih vse do devetdesetih let 20. stoletja) stroj za boj proti dolgočasju. To je val, iz katerega so se porodila naša gibanja in ki še naprej prežema večino naših teorij in praks.

Pri večini taktik tega obdobja je šlo/gre za pobeg od cikla delaj-porablaj-umri. Situacionisti so bili pionirji vrste taktik, usmerjenih proti dolgočasju. Razglašali so: »Nočemo sveta, v katerem jamstvo, da ne bomo umrli od lakote, sprejmemo v zameno za tveganje, da bomo umrli od dolgočasje.« *Autonomia operaia* se je proti dolgočasju borila z zavračanjem dela na delovnem mestu (z uporabo sabotiranja in pretirano vestnega, počasnega dela), kljubovala pa je tudi delu kot takemu (s slabim opravljanjem dela in posledičnim izstopanjem iz sveta dela). Te protestne oblike so bile povezane s širšim družbenim procesom kontrakturne selitve iz dominantnih oblik dela in dolgočasnih družbenih vlog.

Feministično gibanje je teoretiziralo o »gospodinjiski boleznici« kot sistemski boleznici šestdesetih let 20. stoletja. Pozneje so se skupaj s krepitvijo zavesti, z objavljanjem besedil (katerih teme so segale od »mita o vaginalnem orgazmu« do zavzemanja severnoameriške feministične skupine Redstocking za legalizacijo takrat še prepovedanega splava) in z akcijami, ki so črpale iz njih, pokazala še druge oblike nezadovoljstva. Podobne težnje je opaziti v gledališču zatiranih, kritični pedagogiki in neposrednih (karnevalskih, militantnih in pacifističnih) akcijah ter gibanjih, ki so živela še v devetdesetih letih, kot so *Vnovič si prisvojimo ulice (Reclaim the Streets)*, kultura »naredi sam« in hekerska kultura.

Obrat od revščine k dolgočasju, ki je nastal sredi prejšnjega stoletja, je bil ključen za nastanek novega vala upora, na repu katerega smo se znašli. Pravzaprav smo rep tega vala. In tako kot je taktika prvega vala še vedno učinkovita, ko gre za boj proti revščini, so tudi taktike drugega vala še naprej učinkovite v boju proti dolgočasju. Težava je, da se z dolgočasjem kot glavnim sovražnikom srečujemo vse redkeje. Prav to je razlog, zakaj se je militantni odpor znašel v slepi ulici.

### 3. Kapitalizem je večinoma vsrkal boj proti dolgočasju.

Boj proti dolgočasju si je deloma opomogel. Kapitalizem je sledil selitvi na območje zunaj dela in ustvaril *družbeno tovarno* – območje, v katerem je celotna družba urejena kot delovno mesto. Prekarnost je uporabil za to, da sili ljudi nazaj na delovna mesta znotraj raztegljivega območja dela, ki zdaj vključuje celoto družbene tovarne.

Našteti je mogoče številne značilnosti tega prizadevanja. Podjetja so začela sprejemati modele vodenja, ki delavce spodbujajo, naj svoje duše upravljajo, obenem pa jih tudi vlagajo v delo. Potrošniška družba prinaša širši nabor nižnih izdelkov in delavce nenehno odvrča od pravih problemov, vendar tega ne narekuje več v tolikšni meri nekakšen splošni okus. Novi izdelki, kot so videoigre in družabna omrežja, zahtevajo dejavnejšo vpletenost in desocializirano stimulacijo. Izkušnje na delovnem mestu so se diverzificirale, do česar je prišlo s pomočjo mikrodiferenciranja in upravljanja storilnosti, kakor tudi z množenjem prožnih delovnih položajev, ki so blizu samozaposlenosti, značilni pa so za obrobja kapitalizma. Kapitalizem spodbuja rast mediatiziranih sekundarnih identitet – jaza, kot je portretiran prek družabnih omrežij, vidne porabe in vseživljenjskega učenja –, ki jih je treba obsesivno ohranjati. Raznovrstne oblike odpora iz zgodnejših obdobj so se postavile na noge ali na novo oživele »zamrznjene«, potem ko je bil izvirnik uničen – denimo v primeru korporativnih nočnih klubov in glasbenih festivalov, ki so nadomestili rejve.

## 4. Dominantni reaktivni afekt v sodobnem kapitalizmu je *tesnoba*.

Zdajšnja javna skrivnost je, da tako rekoč vsakogar pesti tesnoba. Ta se je razširila z nekoč omejenih lokacij (kot je seksualnost) v celotno družbo. Vse oblike intenzivnosti, samoizražanja, čustvene povezanosti in užitka zdaj obdaja tesnoba. Tesnoba je postala jedro podrejenosti. Družbeno spodbujanje tesnobe je še okrepila vseprisotna mreža *nadzora*: Nacionalna varnostna agencija, nadzorne kamere, poročila o učinkovitosti zaposlenih, zavodi za zaposlovanje, sistem pridobivanja privilegijev v zaporih, nenehno ocenjevanje in razvrščanje najmlajših šolarjev ... Toda ta povsod opazna mreža je zgolj zunanji oklep. Razmišljati moramo o načinih, kako neoliberalna ideja o uspehu vtisne vse te mehanizme nadzora v subjektivitete in življenjske zgodbe večine prebivalstva.

Razmišljati moramo o tem, kako se ljudje namenoma in na videz prostovoljno izpostavljajo, kar počnejo s pomočjo družabnih omrežij, vidnega potrošništva in izbiranja stališč na mnenjskem področju; tudi to je nastopanje v območju nenehnega pogleda virtualnih drugih. Razmišljati moramo o vplivu tega pogleda na to, kako se najdevamo, ocenjujemo in spoznavamo – kot soigralci v nenehno gledani, vedno znova ponavljajoči se predstavi. Naša uspešnost v tej predstavi pa vpliva na vse – od sposobnosti za dostopanje do človeške topline, do sposobnosti za dostopanje do sredstev za življenje, ne le v obliki plače, temveč tudi v obliki posojila. Območja, ki so zunaj mediatiziranega nadzora, se čedalje izraziteje zapirajo, saj so javni prostori bolj in bolj zbirokratizirani in privatizirani, čedalje širša paleta človeških dejavnosti pa je kriminalizirana, ker naj bi pomenile tveganje, nevarnost, grožnjo kakovosti življenja ali so dozdevno asocialne.

V tem čedalje bolj varovanem in opaznejšem območju nam je ukazano, naj ves čas komuniciramo. Izključeno je vse, česar ni mogoče sporočiti naprej. Ker je vsakdo nadomestljiv, sistem uporablja grožnjo, da lahko vsakogar v vsakem trenutku prisilno odklopi, sploh če so alternative napovedane vnaprej; tako ima prisilni odklop za posledico desocializacijo, to pa pripelje do absurdne neizbire med desocializirano vključenostjo in desocializirano izključenostjo. Ta grožnja se po malem že kaže v zdajšnjih disciplinarnih praksah – od »prekinitev povezav« in prepovedi uporabe spleta, do odpuščanja in sankcij v obliki omejitve pokrivanja zdravstvenega in pokojninskega zavarovanja –, vrhunec pa je dosegla z drakonskimi oblikami zadrževanja v osami po zaporih. Taki režimi pomenijo ničelno možnost nadzora nad tesnobo: zrušitev vseh koordinat povezanosti na ozadju nenehne nevarnosti, vse to pa z namenom, da bi prišlo do sesutja osebnosti.

Zdajšnji dominantni afekt, tesnoba, je znan tudi kot prekarnost. Prekarnost je tip negotovosti, ki ljudi obravnava kot zamenljive, zato jim zlahka vsili nadzor. Prekarnost se razlikuje od revščine po tem, da sredstva za življenje niso preprosto odsotna – dostopna so, vendar ne brez pogojevanja.

Prekarnost vodi v splošen brezup, v nenehno telesno razburjenost brez možnosti sprostivte. Čedalje več mladih odraslih živi pri starših. Velik del prebivalstva – v Združenem kraljestvu že več kot desetina – jemlje antidepresive. Rodnost upada,

splošna negotovost pa povzroča, da se ljudje le stežka odločijo ustvariti si družino. Na Japonskem je na milijone mladih ljudi, ki sploh ne zapuščajo doma (*hikikomori*), medtem ko se na drugi strani kakor epidemija širi krog ljudi, ki delajo dobesedno do smrti. Raziskave so razkrile, da ima polovica prebivalstva Združenega kraljestva negotove prihodke. Med ekonomske vidike sistema tesnobe spadajo »vitka« proizvodnja, financiralizacija in posledično posojilno suženjstvo, bliskoviti finančni odhodki in komunikacija ter globalizacija proizvodnje. Delovna mesta, kakršna so tista v klicnih centrih, so čedalje številnejša: vsakdo opazuje vsakogar, vsakdo skuša ohraniti zahtevano »storilnostno usmerjenost«, vsakdo je predmet nenehnega preverjanja, v strahu in potencialno neuspešen v luči kvantitativnih zahtev, povezanih z ustreznim številom klicev, ter žrtev procesa, ki večini ljudi ne omogoča stabilnega delovnega mesta (namesto opravljanja pripravništva morajo delati šest mesecev, preden sploh dobijo službo). Skrbno upravljanje podobe podjetja omogoča, da je prepad med uradnimi pravili in tem, kar se dogaja dejansko, globlji kot kadarkoli prej. Vzdušje, ki je nastalo po 11. septembru, to zelo razširjeno tesnobo spreminja v svetovno politiko.

## 5. Tesnoba je javna skrivnost.

Čezmerna tesnoba in stres sta javna skrivnost: če o njiju teče razprava, pa sta razumljena kot individualni psihološki težavi, za nastanek katerih pogosto zmotno krivijo neustrezne miselne vzorce ali posameznikovo nezadostno prilagodljivost.

Prevladujoči javni narativ dejansko namiguje, da potrebujemo več stresa, češ da nas bo ohranjal »varne« (s sekurizacijo) in »kompetitivne« (z upravljanjem storilnosti). Sleherni moralni preplah, sleherni nov odločen ukrep ali nov sklop represivnih zakonov prispeva k skupni teži tesnobe in stresa, ki vznikata kot posledici splošne pretirane regulacije. Prava, človeška negotovost je speljana v podžiganje sekuritizacije. To je začaran krog, kajti sekuritizacija spodbuja prav okoliščine (zamenljivost, nadzor, intenzivna regulacija), ki so sprožile prvotno tesnobo. Učinek vsega tega je, da se »domovinska varnost« uporablja kot nadomestek za človekovo osebno varnost. Tudi v tem primeru sta nam na voljo precedensa: uporaba nacionalne veličine kot kompenzacije za revščino in uporaba globalne vojne kot kanala za frustracijo, ki vznikata iz dolgočasja.

Tesnoba se kanalizira tudi navzdol. Pomanjkanje nadzora nad lastnim življenjem pripelje do obsedenega boja za povrnitev tega nadzora, ta pa poteka kot mikroupravljanje – česar koli, kar je sploh še mogoče nadzorovati. Starševske »upravljalne tehnike« denimo oglašujejo kot pot do omilitve starševske tesnobe; ponujajo jim zaokrožen in trden scenarij, ki mu je preprosto slediti. Na širši družbeni ravni je latentna tesnoba, ki izhaja iz prekarnosti, gorivo za obsedene projekte družbene regulacije in družbenega nadzora. Ta latentna tesnoba se čedalje pogosteje usmerja proti manjšinam.



Tesnoba je personalizirana na številne načine – od tega, da diskurzi nove desnice za revščino krivijo revne, do sodobnih terapij, ki tesnobo obravnavajo kot nevrološko neravnovesje ali disfunkcionalen tip razmišljanja. Na stotine različic diskurza »upravljanja« – upravljanje časa, upravljanje jeze, upravljanje otrok, samoznamčenje, uporaba iger v drugih kontekstih – ponuja tesnobnim subjektom iluzijo nadzora v zameno za njihovo čedalje večje prilagajanje kapitalističnemu modelu subjektivitete. Še več, obstajajo tudi številni diskurzi obtoževanja in celo kriminalizacije, ki v prekarnosti vidijo osebno odklonskost, neodgovornost ali patološko samoizključevanje. Mnogi od teh diskurzov si prizadevajo ohraniti fordistično nadstavbo (nacionalizem, družbena integracija), le da brez njene infrastrukture (nacionalna ekonomija, blaginja, delovna mesta za vse). Prevladujoče tovrstne doktrine individualne odgovornosti kvečjemu povečujejo ranljivost in nadomestljivost ljudi. Tu je še industrija, povezana s samospoštovanjem; mediji ljudem nenehno dopovedujejo, da lahko uspeh dosežejo s pomočjo pozitivne naravnosti – kot da bi bili viri tesnobe in frustracij zgolj iluzorni. Vse to priča o težnji po privatizaciji problemov – tako tistih, ki so povezani z delom, kot tudi tistih psihološke narave.

Zgoraj smo ugotavljali, da morajo biti ljudje, če naj javna skrivnost sploh deluje, družbeno izolirani. To drži za trenutno situacijo, saj je avtentična komunikacija danes čedalje redkejša. Komunikacija je bolj prisotna kot kadar koli prej, vendar vse pogosteje poteka po poteh, ki jih posreduje sistem. Ljudem je na najrazličnejše načine preprečeno, da bi dejansko komunicirali, četudi sistem sočasno zahteva, da so vsi povezani in na voljo za komuniciranje. Ljudje se raje uklanjajo tej zahtevi po komunikaciji, kot da bi se odkrito izražali, poleg tega pa v okviru že omenjenih posredovanih prostorov izvajajo samocenzuro. Tudi pretvarjanje ne olajša tesnobe, saj ne zmanjša trpljenja delavcev, zaposli pa jih kot potrošnike (raziskovalci so celo odkrili, da hlinjenje sreče v resnici lahko povzroča resne zdravstvene težave).

Obseg komunikacije je nepomemben. Do vnovične organizacije – povezave – osvobajajočih družbenih sil ne bo prišlo, dokler ne bodo obstajali kanali, prek katerih bo mogoče spregovoriti o tej javni skrivnosti. Tozadevno so ljudje veliko bolj sami, kot so bili kadarkoli. Večini ljudi (vključno s številnimi radikali) je težko iskreno priznati, kaj izkušajo in čutijo. Če naj bo nekaj sploh prepoznano kot politično, če naj bo ocenjeno kot resnično, mora biti kvantificirano ali pa posredovano (dobesedno razglašeno). Javna skrivnost ne ustreza tema meriloma – in zato še naprej ostaja nevidna.

## 6. Trenutna taktika in teorije ne delujejo. Za boj proti tesnobi potrebujemo nove taktike in teorije.

V obdobjih mobilizacije in učinkovitih družbenih sprememb imajo ljudje občutek opolnomočenosti, sposobni so samoizražanja in avtentičnosti; občutek potlačенosti in odtujenosti popusti, vse to pa lahko deluje kot učinkovito zdravilo

proti depresiji in drugim psihološkim težavam: gre za vrhunsko izkušnjo. Prav to obnem hrani politično dejavnost.

Toda v zadnjih letih so tovrstne izkušnje vse bolj redke.

Na tem mestu se nemara velja usmeriti k dvema povezanima dogajanjema: zastraševanju in procesnemu kaznovanju. Zastraševalne taktike ustavijo proteste, še preden se sploh začnejo ali še preden lahko karkoli dosežejo. Zgledi tovrstnih taktik so policijsko/vojaško obkoljevanje protestnikov, množične aretacije, ustavljanje in preiskovanje posameznikov, vdiranje v domove in zastraševalne aretacije. K procesnemu kaznovanju spada zadrževanje ljudi v stanju strahu, bolečine ali ranljivosti s pomočjo zlorabe postopkov, zasnovanih za druge namene – denimo zadrževanje v zaporu, še preden je bila podana obtožnica, neupravičeno odrekanje izpustitve ob plačilu varščine, s čimer so motene človekove vsakodnevne dejavnosti; enako velja za sezname znanih disidentov, ki jim je prepovedano letenje z letali ali prestopanje državnih meja, izvajanje jutranjih nasilnih vdorov v domove, objavlanje fotografij posameznikov v medijih, ne da bi za to obstajala prava potreba, aretiranje na podlagi suma (včasih zgolj zaradi doseganja vnaprej določene kvote), uporabo sredstev, ki povzročajo telesno bolečino, in tiho širitev vedenja, da je kak posameznik pod nenehnim nadzorom. Ko se strah pred vmešavanjem države vsadi v ljudi, ga okrepi mreža vidnega nadzora, razporejenega po javnih prostorih, ki učinkuje kot omrežje strateško nameščenih sprožilcev travm in tesnobe.

Obstaja veliko grozljivih zgodb posameznikov, ki govorijo o učinkovanju tovrstnih taktik – o ljudeh, ki so med večletnim čakanjem na sojenje, na katerem so jih sicer oprostili, postali živčne razvaline; o ljudeh, ki so po mesecih življenja brez stikov z družino in prijatelji naredili samomor; o ljudeh, ki si v strahu pred incidenti ali zlorabami niso več upali zdoma ... Učinki takega ravnanja so potemtakem enako resnični, kot če bi država ljudi pobijala ali poskrbela, da izginejo, le da svoje cilje večinoma doseže daleč od oči javnosti. Poleg tega so številni radikalci že tako v prekarnem položaju in deležni »kazenskega« odrekanja socialnih pravic. Kaže, da nam ne uspeva ubežati vse splošnejši proizvodnji tesnobe.

Če je prvi val odpora priskrbel stroj za boj proti revščini, drugi val pa stroj za boj proti dolgočasju, zdaj potrebujemo stroj za boj proti tesnobi – prav to je nekaj, česar danes nimamo. Dokler zremo iz notranjosti tesnobe, še nismo dosegli »obrata perspektive«, kot so temu pravili situacionisti – videnja s stališča želje in ne s stališča oblasti. Zdajšnje glavne oblike odpora še vedno izhajajo iz boja proti dolgočasju, toda odkar je dolgočasje nadomestila tesnoba, niso več učinkovite.

Zdajšnji militantni odpor se ne bori proti tesnobi – in se tudi ne more. Pri njem gre namreč pogosto za namerno izpostavljanje skrajno tesnobnim situacijam. Uporniki nemalokrat preobrazijo svoje negativne afekte v jezo, to pa nato kot afektivni projektil kanalizirajo v napad. To v marsikaterem pogledu zagotovi alternativo tesnobi. Toda za večino ljudi je prehod iz tesnobe v jezo težak, poleg tega jih zaradi njihove travmatiziranosti ni težko zadržati. Opazili pa smo, da uporniki

pogosto ne jemljejo resno obstoja psiholoških ovir, ki onemogočajo militantno delovanje. Nanje se navadno odzovejo z besedami: »Ti samo naredi!« Vendar je tesnoba resnična, materialna sila in ne samo fantazma. Drži, njeni viri so pogosto zakoreninjeni v fantazmah, toda vprašanje osvoboditve iz njihovega primeža je le poredkoma tako preprosto, da bi ga bilo mogoče rešiti zgolj z zavestnim zavračanjem. Za iluzorno močjo fantazem, ki je učinek reaktivnega afekta, se namreč skriva vrsta psiholoških blokad. Reči »Ti samo naredi!« je enako, kot če bi človeku z zlomljeno nogo rekli »Ti samo hodi!«

Čeprav se položaj zdi brezupen in brezizhoden, to ni res. Tak se zdi zaradi učinkov prekarnosti, nenehnega pretiranega stresa in krčenja časa v en sam, večni sedanjik, pa tudi zato, ker sistem obvladuje vse vidike družbenega prostora. Strukturno gledano je sistem ranljiv. Njegovo opiranje na tesnobo je ukrep obupa, ki ga uporablja zaradi odsotnosti močnejših sredstev za podrejanje. Poskus sistema, da bi še naprej deloval s pomočjo ohranjanja ljudi v stanju nemoči, ga dela ranljivega za nenadne prelome, za izbruhe revolta. Kako torej priti do točke, ko se ne bomo več čutili nemočne?

## 7. Nov slog prekarnosti – potrebujemo usmerjeno ozaveščanje.

Če naj oblikujemo drugačne, nove odzive na tesnobo, se moramo vrniti k šolski tabli. Povsem na novo je treba ustvariti drugačno vrsto znanj in teorij. Za dosego tega cilja moramo poskrbeti za obilje razprav, ki bodo ustvarile gosto posejana presečišča izkušenj, pridobljenih v zdajšnji situaciji, in teorij preobrazbe. Tovrstne procese morajo začeti izključene in zatirane skupine – vendar ni nobenega razloga, da s tem ne bi začeli tudi sami.

Pri raziskovanju možnosti za takšno prakso se je naš inštitut ozrl po predhodnih primerih sorodnih praks. Proučevanje primerov, ki jih je v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja ponudilo feministično ozaveščanje, nam je omogočilo, da smo njihova spoznanja strnili v naslednje središčne točke:

- *Ustvarjanje nove, stvarne teorije, navezane na izkušnje.* Znova se moramo povezati s svojimi izkušnjami – in ne s teorijami iz prejšnjih faz. Ideja je, da dominantne predpostavke blokirajo ali vklepajo naše zaznavanje lastnega položaja, in to je treba tudi eksplicitno pokazati. Usmeriti se je treba k izkušnjam, ki se nanašajo na javne skrivnosti. Te izkušnje je treba predstavljati in jih preverjati – najprej v okviru skupin, pozneje pa tudi javno.
- *Prepoznavanje resničnosti in sistemske narave naših izkušenj.* Potrjevanje resničnosti naših izkušenj je pomemben del tega podviga. Potrditi moramo, da je naša bolečina prava bolečina, da je to, kar vidimo in čutimo, stvarno, in da naši problemi niso zgolj osebne narave. Včasih to prinese na dan izkušnje, za katere se prej nismo menili ali smo jih potlačili, včasih pa ima za posledico izpodbijanje personalizacije problemov.

- *Preobrazba čustev.* Ljudi hromijo neimenljiva čustva in nekakšno splošno slabo počutje. Ta čustva je treba preobraziti v občutek nepravčnosti, v jezo, ki ne vsebuje toliko prezira in je usmerjena zlasti v premik k samoizražanju in vnovičnemu aktiviranju odpora.
- *Oblikovanje glasu, ki izraža.* Zrušiti je treba kulturo molka, ki obdaja javno skrivnost. Obstoječim predpostavkam je treba odvzeti samoumevnost in jih izpodbijati, policista v svoji glavi pa prepoditi. Uveljavljanje lastnega glasu premakne resnico in resničnost z območja sistema h govorcu, s čimer pripomore k obratu gledišča – omogoči zrenje sveta iz samosvojega zornega kota, v luči lastnih želja in ne želja sistema. Če naj ljudje spet dobijo glas, je pomembno stakati raznovrstne osebne izkušnje in zgodbe. To je namreč tako proces artikulacije kot tudi izražanja.
- *Ustvarjanje prostora, ki ne bo več odtujen.* Obstoj takega prostora omili družbeno ločevanje. Prostor omogoči kritično distanco do lastnega življenja in čustveno varnost, ki je potrebna pri poskusih preobrazbe s pomočjo razblijanja strahov. To ne sme biti ukrep za samopomoč, ki bi ohranjal obstoječe dejavnosti, temveč prostor za rekonstruiranje radikalne perspektive.
- *Analiziranje strukturnih virov, ki temeljijo na podobnosti izkušenj, in teoretiziranje o njih.* Ključno je, da to ne sme biti zgolj pripovedovanje zgodb, temveč njihovo preobražanje in prestrukturiranje ob podpori teoretiziranja. Udeleženci spremenijo dominantni pomen svojih izkušenj s tem, da jih umestijo v širši prostor. To je pogosto dosegljivo z odkrivanjem njihovih vzorcev, ki jih je mogoče povezati z osvobajajočo teorijo, s tem pa tudi prepoznati lastne težave in drobne krivice kot simptome širših družbenih problemov. To pripelje do nove perspektive, do besednjaka motivov: do protiprotipolitičnega horizonta.

Cilj je ustvariti klik v glavi – trenutek, v katerem se strukturni vir problemov nenadoma zazdi smiselno povezan z osebnimi izkušnjami. Ta klik ljudem podeli fokus in se preobrazi v jezo. Globlje razumevanje pa nato sprosti psihološke pritiske in doseže, da se lažje odzovejo z jezo in ne z depresijo ali tesnobo. Nemara bi bilo celo mogoče opogumiti ljudi, da bi se združevali v skupine, če bi jim te skupine predstavili kot obliko samopomoči – četudi bi zavračali prilagoditev usmeritve terapevtskega procesa in procesa krepitve samospoštovanja.

Tako nastane nekakšna afinitetna skupina, ki pa je usmerjena, ki ima perspektivo, vendar temelji bolj na analizi kot na delovanju. Potrebno bi bilo splošno spoznanje, da se mora takšno zavedanje sčasoma spremeniti v delovanje, sicer bi se sprevrglo v frustrirajočo introspekcijo.

Ta strategija bo na različne načine pomagala naši dejavnosti. Prvič, tovrstne skupine lahko ustvarijo bazen potencialnih sodelavcev. Drugič, ljudi lahko pripravijo za prihodnje trenutke revolta. Tretjič, oblikujejo potencial, ki je potreben za premike v splošnem območju tako imenovanega javnega mnenja, s katerimi bo lažje ustvarjati kontekst, ki omogoča delovanje. Te skupine lahko delujejo tudi

kot podporni sistem in prostor, ki omogoča izstop iz popolne pogreznjenosti v sedanji trenutek. Zagotovile bodo dotok radikalnih in disidentskih konceptov, ki jih dandanes večini ljudi primanjkuje.

Tesnobo stopnjuje dejstvo, da nikoli ni jasno, kaj od nas hoče »trg«: da je zahteva po konformnosti povezana z nedoločljivo skupino meril, za katera ni mogoče vedeti vnaprej. Danes, ko ves čas nastajajo nove tehnologije menedžmenta in proizvodnje, so celo najbolj konformistični ljudje postali zamenljivi. Ena od funkcij razprav v majhnih skupinah je oblikovati perspektivo, iz katere bi bilo mogoče razlagati ta položaj.

Naša glavna težava bo ohranjanje redne časovne zavezanosti, saj smo dandanes nenehno v časovni stiski, posledično pa trpi tudi pozornost. Opisani proces poteka v počasnejšem ritmu in je naravnano bolj človeško, kot je trenutno kulturno sprejemljivo. Privlačno utegne biti tudi dejstvo, da te skupine ponujajo predah od vsakdanjih naporov, spokojnejšo interakcijo in poslušanje, kar ublaži nenehni pritisk na pozornost. Sodelujoči se bodo morali naučiti govora, s katerim se bodo dejansko osebno izražali (v nasprotju z neoliberalnim nastopanjem, ki izhaja iz prisilne potrebe po širjenju banalnih informacij), pa tudi poslušanja in analiziranja.

Med probleme spada tudi kompleksnost človeških izkušenj. Osebne izkušnje se močno razlikujejo od skrbno niansiranih diskriminacij, vgrajenih v semiokapitalistični kod. Prav zato je analitični del procesa še posebej pomemben.

Predvsem pa mora ta proces vzpostaviti nova izhodišča, ko gre za vire tesnobe. Ta izhodišča bodo lahko ustvarila temelj za nove oblike boja, nove taktike in oživitve dejavne sile, ki se bo dvignila nad trenutno zatiranje: stroj za boj proti tesnobi.

Prevod: Aleksandra Rekar

# Zgodba o medkulturnem sodelovanju na področju scenskih umetnosti v republikah nekdanje SFRJ

## Abstract

### **The Story of Intercultural Cooperation in the Field of Performing Arts in the Republics of Former Yugoslavia**

The essay provides an insightful summary of international contacts, links and exchanges in the field of contemporary performing practices with a focus on the dance production in the Balkan region. The author concludes that the interest in establishing connections springs primarily from the efforts of individuals and nongovernmental organisations, while central national institutions are not offering systemic, media or financial support to such exchanges. In the last few years, foreign universities have started to express interest for the cultural practices in the territory of former Yugoslavia.

**Keywords:** cultural policies of Yugoslavia, intercultural cooperation in the Balkan region, contemporary performing arts, contemporary dance practices, festivalisation, extra-institutional organisational forms.

*Rok Vevar is a theoretician of contemporary performing arts who works as a dramaturge and a journalist. He is also the founder of the Temporary Slovenian Dance Archive. (rok.vevar@gmail.com)*

## Povzetek

Esej pronicljivo povzame mednarodne stike, povezovanje in izmenjave na področju sodobnih uprizoritvenih praks s poudarkom na plesni produkciji v balkanski regiji. Ugotavlja, da po razpadu Jugoslavije zanimanje za povezovanje izvira predvsem iz zanimanja posameznikov in nevladnih organizacij, medtem ko osrednje državne institucije izmenjav ne podpirajo sistematično niti medijsko niti finančno. V zadnjih letih se na tujih univerzah odpira prostor zanimanja za kulturne prakse na območju nekdanje SFRJ.

**Ključne besede:** kulturne politike SFRJ, medkulturno sodelovanje v balkanski regiji, sodobne scenske umetnosti, sodobne plesne prakse, festivalizacija, zunajinstitucionalne organizacijske oblike.

*Rok Vevar je teoretik sodobnih scenskih umetnosti, dramaturg, publicist in ustanovitelj Začasnega slovenskega plesnega arhiva. (rok.vevar@gmail.com)*

Februarja leta 2002, tri mesece po padcu Miloševićevega režima, je Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana z osmimi predstavami in desetimi ponovitvami gostovalo v Ateljeju 212 in Jugoslovanskem dramskem gledališču v Beogradu ter Srbskem narodnem gledališču v Novem Sadu. RTV Slovenija je poročala o prelomnem in pomembnem gostovanju. Takrat je ljubljansko Dramo umetniško vodil režiser Janez Pipan, ki je bil v 80. letih eden osrednjih članov umetniško-režiserskega jedra Slovenskega mladinskega gledališča. Srbska intelektualka in dramaturginja, takrat že direktorica Centra za kulturno dekontaminacijo, Borka Pavičević, je za slovensko RTV dala daljšo izjavo, v kateri upravičeno hvali Korunovo uprizoritev dramatisacije *Idiota* Dostojevskega. »Izjemna režija z epskim volumnom, vrhunska dramska igra,« je bila navdušena.

Srbski gledalci so v televizijskem prispevku z začudenjem govorili o slovenskih dramskih igralcih, ki da so jih presenetili s svojo »veliko igro«, kljub temu da so v Srbiji v 80. letih veljali za predstavnike hladne, nekoliko germanizirane dramske igre v nasprotju z razčustvovano igro srbskih igralcev. Ta televizijski prispevek je navdajalo katarzično občutje: srbski in slovenski dramski igralci in gledališčniki s šampanjcem v rokah proslavljajo svoje ponovno ali premierno snidenje. Kakor da so se na področju kulturnega sodelovanja prvič po dezintegraciji federacije zgodile podnebne spremembe, kakor da je travmatični politični krč federalnega razpada nenadoma popustil, kakor da je politično ozračje končno omogočilo, da si lahko nekdanja skupna federalna institucionalna struktura ponovno in končno brez političnih zadržkov privošči vlažen francoski poljub. Vendarle se postavlja vprašanje: Kateri del kulturne produkcije je v tem primeru zaznal neki konec ali neki začetek, kakšen in čigav prelom naj bi to bil?

Medtem so se v Piranskem zalivu zaradi nerazčiščenih mejnih vprašanj začeli vrstiti incidenti med slovenskimi ribiči in hrvaško policijo, HRT in RTV Slovenija pa sta jih napihovali po nacionalnem ključu. Srbsko-slovenski dvostranski odnosi niso bili obremenjeni z vprašanji državnih meja. Meja med Srbijo in Slovenijo je zdaj obstajala v obliki Republike Hrvaške. V 70. in 80. letih so iz hrvaške Istre in Kvarnerja v Ljubljano prihajali poslušalci na punk in hard-core koncerte in gledališke predstave, tisti, ki so v Ljubljano prišli študirat, pa so bili od 80. let naprej tvorci multikulturne Ljubljane in protagonisti t. i. ljubljanske alternativne kulturne scene. Spomladi in zgodaj poleti 2003, ko so se slovenski ribiči in hrvaška policija lovili po nedefiniranih morskih ozemljih, sta Emil Hrvat in Goran Sergej Pristaš v sodelovanju zavoda Maska, Cankarjevega doma in festivala Exodos iz Ljubljane ter Frakcije, CDU in Teatra &TD iz Zagreba organizirala kulturno izmenjavo dela nevladne produkcije med Zagrebom in Ljubljano, pospremljeno s publikacijo, ki sta jo ironično naslovlila *Postdramatic Fishing - Attempts on Potentialities of Performance* (Maska, 2003). Pet let pozneje, leta 2008, je izbruhnila krajša afera, ki je »razkri-la«, kako sta hrvaška in slovenska desnica vzajemno režirali morske incidente, da bi si zagotovili teren za lažje reševanje notranjepolitičnih problemov. Politična inscenacija je bila intuitivno in z ironično gesto torej diagnosticirana že leta 2003,

vidnost pa ji je priskrbela afera leta 2008. Ker je projekt z naslovom *Postdramatic Fishing* nastal v nevladnem sektorju, mu nacionalna televizija v Sloveniji ni zagotovila posebne vidnosti, čeprav medrepubliška pretočnost umetniških produkcij nevladnega sektorja niti po razpadu SFRJ ni bila nikoli povsem prekinjena.

Datuma, ki sta prav gotovo napovedala novo poglavje v medkulturnem sodelovanju med republikami, sta 9. december 1999, ko je umrl hrvaški predsednik Franjo Tuđman, in 5. oktober 2001, ko je v Srbiji padel Miloševićev režim. S tem se je končala faza postfederativnih nacionalističnih ideologij, ki bi jo z nekaj historiografskimi zadržki lahko poimenovali tudi konec učinkovanja »jugoslovanskega 1968«. A čeprav so se federativni koncepti kulturnega unitarizma, avtentične socijalistične umetnosti in aplikacije samoupravnega sistema na kulturne institucije, ki so jih jugoslovanske kulturne in ideološke službe od sredine 50. let naprej v različnih fazah skušale uvesti na področjih kulture, zaradi različnih razlogov izkazovali za neuspešne, nefunkcionalne, bi si upal trditi, da medkulturnega sodelovanja v jugoslovanskem, kakor tudi v postjugoslovanskem obdobju nobeni politiki ni uspelo do konca prekiniti. Niti v času vojn na tleh nekdanje Jugoslavije. Različne politike so jih v različnih obdobjih kdaj hlastno organizirale, kdaj (tudi zelo aktivno) motile in onemogočale, a neki »vzporedni kulturni produkciji« je mimo vseh državnih politik vendarle uspela zadržati kontinuiteto tudi v zelo zaostrenih političnih okoliščinah. Morda bi lahko celo rekli, da so zaviralne politične okoliščine kdaj tudi motivirale umetnike in producente za sodelovanje. A pri vsem skupaj gre za različne, vzporedne koridorje kulturnega transporta, za različne vezi in stike, za katere menim, da imajo v temelju zelo različne logike in so se povečini dogajale mimo sistemskih podpor kulturnih politik.

Da bi razumeli te »transportne koridorje« medkulturnih izmenjav v času razpadanja in po razpadu SFRJ, jim je treba priskrbeti genealogijo. Gre za različne produkcijske politike in teritorije na področju umetnosti in kulture, po mojih ocenah za nekakšne vzporedne svetove, ki so kdaj v lokalnih okoljih celo bolj oddaljeni kot posamezni kulturni konteksti nekdanjih republik SFRJ. Še več: lahko bi rekli, da so imeli in imajo posamezni kulturni akterji na teh koridorjih več medrepubliških stikov kot dialoga v svojih lokalnih kontekstih.

Dogajanje med letoma 1968 in 1972 v SFRJ, s čimer imam v mislih študentska gibanja, ki so v določenem delu pozivala k revitalizaciji izvornih teženj komunistične revolucije v času antifašističnega boja, in zahteve republiških partijskih vodstev po decentralizaciji republiških politik, ekonomskih in monetarnih politik SFRJ, načinov participacij v Jugoslovanski ljudski armadi in tako naprej, se je končalo s kadrovskimi zamenjavami v republiških partijah v letih 1971 in 1972 ter večjim nadzorom institucij; tudi kulturnih in umetniških. Ena dobrih slovenskih plati te zgodbe sta ugoditev študentskim zahtevam in vzpostavitev nekaterih (alternativnih) medijev (v Sloveniji Radio Študent) in študentskih centrov (ŠKUC v Ljubljani), ki so delovali kot družbeni in kulturni ventili, hkrati pa tudi kot nekakšna taktika partije, da lokalizira nadzor nad potencialnim razrednim sovražnikom. Po mojih



ocenah tako 70. leta v glavnem pomenijo začetek estetske diverzifikacije, vendar tudi produkcijske rekonfiguracije posameznih segmentov jugoslovanskega kulturnega prostora. To je čas, ko se je na področju tega, čemur danes pravimo scenske umetnosti, začelo govoriti o nekakšni krizi. Rekli so ji: kriza gledališča. Anamneza nečesa, kar bi se dalo strniti v naslednjo interpretacijo.

Po letu 1972 se zaostri razlika med 1. kulturnimi institucijami, ki jih oblasti razumejo kot centralne (predvsem nacionalna gledališča, galerije itn.) in jih je treba močnejše nadzorovati, in 2. tistimi, ki po mnenju oblasti ne spadajo v to kategorijo, saj imajo bodisi zaradi žanrskega bodisi zaradi gledalskega profila ali svojega zemljepisnega položaja manjšo vidnost in tako tudi manjši družbeni vpliv (lutkovna, mladinska gledališča, institucije zunaj glavnih mest, mestna gledališča); po drugi strani pa lahko 3. v Sloveniji, Srbiji, Makedoniji in na Hrvaškem v tem času evidentiramo presenetljivo širok spekter bolj ali manj profiliranih in formaliziranih samoiniciativnih umetniških kolektivov ter bolj ali manj lokaliziranih umetniških in kulturnih gibanj, med katerimi so nekateri že v 70. letih pridobili formalizirano organizacijsko obliko (na primer kulturna društva, ta so za zgodovinarje danes lažje sledljiva), ki ji danes pravimo nevladna organizacija.

Te interesne strukture so v Sloveniji v 70. letih preživljale nekakšno »kletno« inkubacijsko in akumulacijsko fazo (Študentsko naselje v Rožni dolini v Ljubljani), ki je kmalu zatem, med letoma 1977 in 1991, zdrvela skozi sosledje preobrazb med punkom in t. i. alternativno kulturo ter se razmahnila v nekaj, kar je zahtevalo in uvedlo tudi posamezne elemente spremenjenih produkcijskih modelov, kot jih centralne institucije dotlej niso poznale. Ravno ti elementi produkcijskih modelov so se pozneje v Sloveniji (pa tudi v drugih republikah) spremenili v razpisne kriterije državnih in lokalnih financerjev, s tem pa tudi v formalno in potem še realno subsumpcijo dela pod kapital, s čimer so država in občine spravili pregovorno umetniško avtonomnost v smrtonosno finančno odvisnost.

V nasprotju z umetniki »generacije 68«, ki je svojo politično, družbeno in umetniško misijo skladno z mislijo tedanjega nemškega revolucionarnega študenta Rudija Dutschkeja (1940–1979) napovedala kot »dolga pohoda skozi institucije« in ga opravila v institucijah nemoči (necentralnih institucijah), je generacija, katapultirana iz duha punka, svoj položaj v odnosu do družbenih, kulturnih in političnih institucij napovedala kot vzporedno družbeno strukturo, kulturno opozicijo: kot alternativo, kreativno in subverzivno vzporednico nefunkcionalnim družbenim in kulturnim strukturam, za katero lahko danes trdimo, da je bila v velikem delu nekakšna federalna administrativna inflacija.

Na področju scenskih umetnosti so se v marginalnih institucijah (prej omejenih pod kategorijo 2.) in alternativni kulturi že v 80. letih kot elementi novih produkcijskih oblik začeli postopoma pojavljati nove kulturne mreže, festivali, med katerimi so imeli nekateri značilnosti platform (sejemeski festivali), nova improvizirana infrastruktura, za katero se je verjelo, da je zgolj začasna, novi medijski formati, ki so o tej kulturi pisali, različni modeli priložnostnih (zabeleženih in neza-

beleženih) koprodukcij in tudi prva umeščanja umetnosti z območja SFRJ v mednarodne kulturne kontekste. Vzdrževali so jih ustaljeni lokalni in državni institucionalni proračuni, različne socialistične fundacije (študentske organizacije, lokalni in republiški skladi za ljubiteljsko kulturo, proračuni različnih kulturnih centrov itn.), ki so po letu 1991 postopoma izginjale, ter entuziazem duha časa.

Popularnost umetnosti in kulture ter nenadni porast t. i. kulturniške delovne sile je v Sloveniji med letoma 1979 in 1991 povzročil prvi drastični val prekarizacije, saj je število svobodnih kulturnih delavcev v tem obdobju naraslo za več kot sto odstotkov. In ker te sveže umetniške in kulturne sile v jugoslovanskih mestih niso bile izjema, saj so s svojo upornostjo estetsko in nazorsko sovpadle z vrsto umetniških in kulturnih gibanj v mestih srednje in zahodne Evrope, Kanade in ZDA, pa tudi posameznih krajev Južne Amerike, in ker so imeli omenjeni mednarodni kulturni konteksti zagotovljena občinstva, zaradi katerih so domači »kulturni produkti« nenadoma dobivali vabila na zelo prestižna mesta nove zahodnjaške kulture, se je sprožil prvi val kulturniške mobilnosti, ki so ga pozneje posamezne umetniške skupnosti začele razumevati kot nekakšno neprostoovoljno izgnanstvo.

Zdi se, da so se po letu 1991 in takoj po koncu jugoslovanskih vojn (1991–1995), vsaj kadar je bila zraven tudi Slovenija, medkulturni stiki na področju scenskih umetnosti ohranili, nadaljevali ali najhitreje obnovili, pa tudi povsem na novo vzpostavili prav v tistem segmentu kulturne produkcije, ki jo je generirala alternativa 80. let. Kulturni in umetniški motivi tega segmenta kulturne produkcije so bili namreč zelo daleč od nacionalnih kulturnih konceptov in ključev, razen v primerih, ko so bili ti koncepti podrejeni subverzijam (Neue Slovenische Kunst).

Omrežja prej omenjenih marginaliziranih institucij, ki so skozi 80. leta vse bolj pridobivala nekakšen osrednji položaj gledaliških estetskih prenov, so razpadla, saj so ugotovila, da so si v posameznih okoljih koncept jugoslovanskega kulturnega unitarizma njegovi nosilci različno razlagali (na primer KPGT – Kazalište, Pozorište, Gledališče, Teatar – Ljubiše Ristića). Nacionalne institucije pa so svoje sodelovanje v glavnem občasno obnavljale šele po političnih spremembah na Hrvaškem (1999) in v Srbiji (2001). Mednje spada tudi že omenjeno odmevno gostovanje SNG Drame Ljubljana v Srbiji leta 2002. Državne kulturne politike medkulturnim sodelovanjem na območju nekdanje SFRJ ali širše balkanske regije niso zagotavljale posebnih sistemskih konceptov ali spodbud, posamezni protokolarni kulturno-politični poskusi spodbud kulturne mobilnosti pa so nastali med glavnimi mesti nekdanjih republik (Ljubljana–Beograd Express, 2003) in s finančno injekcijo lokalnih oblasti, vendar niso imeli kontinuitete.

Naj povzamem: 1. nacionalne institucije, 2. lokalne ali umetniško specifično profilirane institucije ter 3. organizacije in gibanja, ki so v 90. letih postopoma prešle v t. i. nevladni kulturni sektor, so po mojem prepričanju sestavili pogloblitve kulturne koridorje in teritorije, ki delujejo vzporedno, imajo različne razloge in logike pretokov in prehodov, različne finančne vire in v posameznih primerih več regijskih kot lokalnih kulturnih stikov. Gostovanja med nacionalnimi institucijami

so redka, kadar pa so, so deležna izjemne medijske pozornosti; največ stikov je vzpostavljenih v kontekstih nevladnega sektorja. Med tremi koridorji se največ izmenjav na področju produkcije določene republike steka v festivalske enote, ki so v manjši meri institucionalizirane, večinoma pa pripadajo različnim organizacijskim oblikam nevladnega sektorja, vendar morajo biti praviloma v neki drugi republiki, saj v posamezni državi v regiji institucije in nevladni sektor drug drugega – zaradi različnih pogledov na politike finančnih virov – ne gostijo.

Slovensko produkcijo scenskih umetnosti so najbolj kontinuirano predstavljali festivali, ki so jih že v obdobju SFRJ zanimale estetske novosti in so imeli zagotovljeno bolj ali manj stabilno financiranje (festivali, kot sem že omenil, so bili prvi elementi novih modelov kulturne produkcije). Tako je na primer beograjski BITEF že leta 1994 (v času sankcij) organiziral videoprikaz novega slovenskega plesnega gledališča, leta 1996 pa je tam – kot prvo »postjugoslovansko« gostovanje – nastopilo Slovensko mladinsko gledališče (KPGT-jevski produkt) s Tauferjevo predstavo *Silence Silence Silence*. Od takrat naprej je slovenska produkcija kontinuirano na programih posameznih festivalskih edicij na prostorih nekdanje Jugoslavije. Zagrebški Evrokaz je novi slovenski gledališki in plesni produkciji med letoma 1987 in 1997 namenjal posebno pozornost; seznam del na njihovih festivalskih edicijah je nekakšna antologija slovenskih scenskih umetnosti 80. in 90. let: Dragan Živadinov, Vito Taufer, Tomaž Pandur, Vlado Repnik, Matjaž Pograjc, Igor Štromajer, Tomaž Štrucl, Matjaž Berger, Damir Zlatar Frey, Emil Hrvatin, Marko Peljhan, Bojan Jablanovec in drugi. V 90. letih so slovenske umetnike gostili festivali Infant iz Novega Sada, Fiat iz Podgorice, pa tudi MOT iz Skopja, čeprav v manjšem obsegu.

V Sloveniji je bila slika nekoliko drugačna. Razen festivala Ex Ponto, ki je med letoma 1993 in 1998 svoj program sestavljal iz jugoslovanske diaspore v Sloveniji in je deloval kot nekakšen upor proti razpadu skupnega jugoslovanskega kulturnega prostora, so drugi festivali (večinoma ustanovljeni med letoma 1995 in 1999) iz nekdanjih jugoslovanskih republik v glavnem predstavljali tiste umetnike, ki so se že etablirali v mednarodnem prostoru, ki so se že uvrstili v mednarodne umetniške mreže ali pa so živeli in delovali v tujini. A to se je zgodilo šele po letu 2002, ko sta mednarodna festivala Exodos (verjetno pod močnim vplivom ljubljanskih umetnikov hrvaškega rodu) in Mladi levi postregla z obsežnejšimi programskimi sklopi umetnikov iz Srbije in Hrvaške, z leti pa so se takšni programski sklopi umaknili posameznim nastopom ali docela izginili.

Razlogov za to je več. Uvoz mednarodne produkcije v Slovenijo je bil od sredine 90. let močno odvisen od različnih nacionalnih kulturnih fundacij (Goethe Institut, British Council, Institut Français Slovénie in drugih) in v začetnem obdobju finančno izdatno podprt. Ker takšne podpore kulturna produkcija nekdanjih jugoslovanskih republik ni imela, je bila avtomatično izločena. Slovenski programerji so bili v tem obdobju izrazito obrnjeni proti Zahodu, kulturna produkcija z nekdanjega jugoslovanskega območja je zanje bila nekakšna pretekla zgodba ne glede na to, da v Sloveniji argument nezanimanja občinstev ni mogel priti v poštev. Deficit

»postjugoslovanske« kulturne produkcije pri nas je v začetnem obdobju v posameznih primerih verjetno sprožila tudi vrsta praktičnih problemov transportne narave, v primeru Srbije pa morda celo upoštevanje mednarodnih sankcij. Če se ozremo po programih teh festivalov, ugotovimo, da tudi z balkanskimi državami, ki niso pripadale nekdanji SFRJ, ni dosti drugače: v festivalskih katalogih šele po letu 2000 najdemo posamezna imena bolgarskih umetnikov ali kolektivov, tu in tam kakšnega romunskega umetnika ali produkcijo, grški umetniki so v Sloveniji gostovali redko. Sondiranje terena nam pokaže, da smo v Sloveniji po letu 1991 gledali še največ madžarskih gledaliških umetnikov (Arpad Schilling, Bela Pinter, Viktor Bodo) in seveda koreografov, med katerimi je absolutni rekorder v številu gostovanj Joszef Nagy, vojvodinski Madžar, ki smo ga pod imenom Joseph Nadj v Sloveniji gledali s pomočjo francoskega kulturnega denarja.

V zadnjih desetih letih – po vzniku tako imenovane finančne krize, ki so ji sledili drastični rezi v regijskih proračunih kulturnih resorjev – so gostovanja predstav redka. Kulturni konteksti nekdanje SFRJ so med sabo preslabo informirani o dogajanjih na področju scenskih umetnosti, da bi se lahko v regijskem kulturnem prostoru na novo sestavila dinamična skupnost. Vendar hkrati ne moremo zanikati določenih praks in apetitov, interesa in gostoljubnosti. V tem obdobju ugotovimo, da so se zgostila gostovanja režiserjev, redkeje koreografov, v institucijah in v posameznih nevladnih organizacijah. Srbski, hrvaški in makedonski režiserji redno režirajo v Sloveniji, slovenski režiserji predvsem na Hrvaškem in v Srbiji, v posameznih primerih tudi v Črni gori in Makedoniji. Z redkimi izjemami gre za režiserje, ki so bili rojeni v 70. letih preteklega stoletja. Gostujoči režiserji iz omenjenih republik dobivajo na slovenskih nacionalnih festivalih nagrade (Ivica Buljan, Janusz Kica, Oliver Frljić, Aleksandar Popovski, Miloš Lolić), slovenski so bili že večkrat nagrajeni na Hrvaškem, v Srbiji in Makedoniji (Tomi Janežič, Diego de Brea, Vito Taufer, Niko Goršič *aka* Nick Upper, Eduard Miler, Jernej Lorenci, Matjaž Pograjc in drugi). V zadnjih letih je mogoče zaznati tudi pospešen pretok informacij in del med mlajšo generacijo dramskih piscev, ki tvorijo nekakšno kolaborativno mrežo, nekateri od njih pa so vzpostavili tudi razmeroma tesne modele dramaturških sodelovanj z nekaterimi režiserji iz sosednjih republik (Milan Marković, Goran Ferčec, Simona Semenič, Maja Pelević in drugi). V vsem tem je tudi kanček produkcijske pragmatike: sodelovanje poteka na cenovno dosegljiv način. Uvoz režiserja, pisca ali dramaturga je cenovno dostopnejši kot transport predstave. V produkcijskih finančnih prerezih je cena stika postala izjemno močan dejavnik. Tako je pogostejše sodelovanje mogoče predvsem tam, kjer so ritmi financiranja razmeroma stabilni, in pri praksah, kjer sodelovanje spodbujajo tudi subvencije različnih evropskih fundacij. To je morda spodbudilo intenzivnejše sodelovanje na področju sodobnega plesa.

Ocenjujem, da se eno najuspešnejših sodelovanj v regiji odvija na področju koreografskih praks (v razširjenem pojmovanju) in sodobnega plesa, vendar redko z izmenjavo predstav, razen pri najpogostejšem sodobnoplesnem formata – ples-

nem solu –, in v manjšem obsegu z lokalnim ali državnim denarjem. Po letu 2000 se je izjemno uspešno in kontinuirano sodelovanje odvijalo na področju različnih teoretskih dialogov in sodelovanja med tremi regijskimi revijami – ljubljansko Masko, zagrebško Frakcijo in beograjsko TkH (Teorija koja hoda) – ter po letu 2006 v balkanski plesni mreži *Nomad Dance Academy*.

Pri sodobnem plesu gre za nekakšno dinamično zvezo lokalnih plesnih scen, ki so po političnih spremembah 1999–2001 v Srbiji in na Hrvaškem dobile več kisika. Sodobna plesna produkcija je bila na področju nekdanje Jugoslavije v glavnem povezana z organizacijskimi oblikami, ki nikoli niso poznale (nacionalnih) institucij. Zato pomeni nekakšen simptom nacional(ističn)ih kulturnih politik: je neki preostanek, izrastek, izloček nacionalnih institucionalnih mrež, kanoniziranih zgodovin ter njihovih kulturnopolitičnih in ideoloških konceptov. Pri tej praksi utegne biti zanimivo še nekaj: sodobni ples (če to sintagmo uporabim kot generični pojem za koreografske prakse, ki gredo v korak z moderno dobo in njenimi izpeljavami) poleg cirkusa bolj kot katero koli scensko prakso zgodovinsko določa pogoj mobilnosti in razvoj transporta, s čimer se je ta praksa zgodovinsko bolj kot na lokacijah utemeljevala na prehodu med njimi. Vselej je prihajala v goste ali se iz zavetja tujine vračala v negotovi dom. Zaradi tega je – razen v posameznih primerih, ki so se sicer uvrstili v dominantna poglavja plesne zgodovine – v glavnem tvorila drugačen tip identitete, nekakšne identitete tujca. To ji je sicer onemogočalo stabilno lokalno ali državno financiranje, a hkrati praviloma močneje integriralo v mednarodne mreže. Na območju nekdanje SFRJ, pa tudi Bolgarije in Romunije, se je tako na področju sodobnega plesa razvila nekakšna balkanska plesna skupnost, deloma razseljena tudi po Evropi. Na mednarodnem plesnem zemljevidu uživa misteriozen ugled, vanj je umeščena kot nekakšen pojem, v srednjo in zahodno Evropo pa so jo različni založniški in festivalski projekti vabili kot »dežurnega teoretika«.

V zadnjih letih se na humanističnih oddelkih tujih univerz pojavlja izjemno zanimanje za preteklo, pa tudi aktualno umetnost in kulturo z območja nekdanje SFRJ; to potrjujejo založniški, raziskovalni in študijski programi. Tam dobivajo študentke in študenti, ki prihajajo iz osamosvojenih republik, študijska sredstva in štipendije, da se lahko ukvarjajo s svojo domačo kulturno zgodovino in aktualnimi umetniškimi praksami. Pri tem se zdi, da domačim (nacionalnim in nacionalističnim) politikam in institucijam tega doslej še ni uspelo zaznati. Še več, to dejstvo preprosto ignorirajo. Simptomatika, ki iz tega izhaja, se v mojem primeru manifestira v zanimanju za osebni projekt, imenovan Začasni slovenski plesni arhiv, vzpostavljen v mojem stanovanju. Ker v svojem Začasnem slovenskem plesnem arhivu hranim razmeroma izčrpno zalogo gradiv s področja sodobnih scenskih umetnosti zadnjih desetletij, sem deležen vrste obiskov iz tujine, v manj primerih iz regije Balkana. Morda bi o medkulturnem sodelovanju v regiji težko povedal kaj bolj nazornega.

# Ljubezen in država: Država vs. sodobni ples

## Abstract

### Love and the State: The State vs. Contemporary Dance

The article analyzes the position of contemporary dance in relation to the state, and problematizes the expectations of the dance community in Slovenia. After it declared independence in 1991, Slovenia has become a capitalist state, which is reflected in its regulation of the cultural production within its territory. The state's cultural administration created the legal framework for the dance community to function, while it also established a system of regulations and funding in order to shape the conditions of production to serve the so-called public interest. In this way, the cultural administration took part in the development of the field of contemporary dance art and subjected it to capitalist logic. The resistance against the double functioning of the state requires dance artists to associate and politicise their struggles, but their concrete positions and particular interests prevent any such action.

**Keywords:** contemporary dance in Slovenia, dance production, state regulation, the state as producer, capitalist production, bureaucratic conflicts

*Lidija Krienzer Radojević holds a master's degree in the Anthropology of Everyday Life, which she received from the Studia Humanitatis institute in Ljubljana. She is also a PhD candidate at Kunst Universität in Linz, where she is studying the transformations of cultural production from the perspective of historical materialism. (lr20tz@gmail.com)*

## Povzetek

Avtorica obravnava položaj sodobnega plesa v razmerju do države in problematizira pričakovanja plesne skupnosti v Sloveniji. Slovenija je z osamosvojitvijo postala kapitalistična država, ki v skladu s tem regulira tudi kulturno produkcijo na svojem območju. Zato je državna kulturna administracija zakonsko omogočila delovanje plesni skupnosti, hkrati pa vzpostavila sistem regulacije in financiranja tako, da oblikuje produkcijske pogoje v skladu s t. i. javnim interesom. Tako je sodelovala pri razvoju področja sodobnoplesne umetnosti, a ga je obenem podredila kapitalistični logiki. Upor proti dvojnemu delovanju države od plesnih ustvarjalcev zahteva politizacijo boja in povezovanje, ki pa ju onemogočajo njihovi konkretni položaji in partikularni interesi.

**Ključne besede:** sodobni ples v Sloveniji, plesna produkcija, državna regulacija, država kot producent, kapitalistična produkcija, birokratski konflikti

*Lidija Krienzer Radojević je magistrirala iz antropologije vsakdanjega življenja na ISH v Ljubljani. Je doktorandka na Kunst Universität v Linzu, kjer se ukvarja s transformacijami kulturne produkcije z vidika historičnega materializma. (lr20tz@gmail.com)*

Iz prispevkov, objavljenih v tematskem bloku *Premiki sodobnega plesa II* (Kraigher in Vevar (ur.), 2014: 16–110), je razvidno, da ustvarjalci na področju sodobnega plesa v Sloveniji na različne načine že več desetletij izvajajo pritisk na pristojne državne organe in jih pozivajo k vzpostavitvi systemske ureditve na tem področju (Kopač, 2014). Državna regulacija naj bi ustvarila oziroma zagotovila ustrezno institucionalno okolje za plesno produkcijo. Plesna stroka je v zadnjih dvajsetih letih z različnimi oblikami sodelovanja oblikovala smernice in elaborate za nadaljnji institucionalni razvoj plesne produkcije (Vear, 2014a). S tem želi po eni strani državnim kulturnim administratorjem približati problematiko plesne produkcije in jih seznaniti s potrebami plesne skupnosti, po drugi pa posredno oblikovati kulturno politiko na področju plesa. Ena pomembnejših »zmag« plesne stroke je vsekakor ureditev področja sodobnega plesa kot samostojne, od klasičnega baleta ločene umetniške dejavnosti. Od takrat plesni ustvarjalci lažje pridobijo uradni status plesalca, področje pa je vključeno v državne dokumente in javno financiranje. Vse to pripomore k večjemu družbenemu priznanju sodobnega plesa v Sloveniji. Tudi udeleženci Maskinega foruma<sup>1</sup> so opozorili na številne pozitivne plati profesionalizacije sodobnega plesa: »vertikala« na področju izobraževanja je omogočila izvajanje plesnih izobraževalnih programov na osnovno-, srednje- in visokošolski stopnji; postopoma se razvijata specializirana izdajateljska in raziskovalna dejavnost; v prestolnici obstajata dva odra, namenjena plesu, obenem pa imamo tudi profilirane festivale, ki omogočajo plesno izpopolnjevanje tudi zunaj utečenih izobraževalnih sistemov.

Kljub temu so zaskrbljeni glede nadaljnjega razvoja plesnega področja, saj menijo, da plesna produkcija nima dovolj trdne družbene pozicije, ki bi plesni skupnosti omogočila izvajanje družbenega pritiska na državne oblasti. Zato so odvisni od volje vsakokratnih izvrševalcev kulturne politike, ki ne sledijo vizijam svojih predhodnikov. Spremenljivost in negotovost na področju plesne produkcije se je najbolj brutalno pokazala pri ukinitvi komajda eno leto delujočega Centra sodobnih plesnih umetnosti (Kopač, 2014). Udeleženci foruma menijo, da obstaja več razlogov za negotov položaj. Celotna produkcija sodobnega plesa je organizirana znotraj nevladnega kulturnega sektorja, ki je finančno odvisen od (nestabilnih) javnih programskih in projektnih razpisov. Obenem naj bi neposredni producenti oziroma plesni umetniki imeli večinoma status samozaposlenih oziroma umetnikov v svobodnih poklicih, ki za preživetje opravljajo še druga dela in opravila. Menijo tudi, da ni vidnejšega sodelovanja med javnimi kulturnimi ustanovami in neodvisnimi producentskimi hišami, kar bi omogočilo krepitev in stabilizacijo področja. Udeleženci foruma vidijo rešitev za nastale težave predvsem v strukturni okrepitvi polja plesne produkcije z državno regulacijo. Ministrstvo za kulturo naj bi

---

<sup>1</sup> Na Maskinem forumu so sodelovali umetniki in teoretiki, ki so pomembno vplivali na oblikovanje plesne produkcije v Sloveniji. Opis stanja v sodobnem plesu v nadaljevanju povzema mnenja različnih sodelujočih v pogovoru, ki so bila objavljena v reviji *Maska*. Glej Kraigher in Kopač, 2014.

okrepilo »vlaganje v umetnike«, vzpostavilo primernejšo infrastrukturo in zagotovilo bolj korporativno organizacijo plesne produkcije oziroma ustvarilo razmere za združevanje nevladnih organizacij v konzorcije. S tem bi se zagotovila kontinuiteta produkcije in povečala njena vpetost tako na lokalni (s povezovanjem nevladnih in javnih kulturnih ustanov) kot tudi na mednarodni (krepitev mednarodnih mrež) ravni.

Vendar je za kaj takega slovenska kulturna politika po njihovem mnenju preveč konservativna, saj naj ne bi nikoli znala v zadostni meri odgovoriti na izzive, ki jih je delovanje sodobnih plesalcev postavilo prednjo. Zato je plesna stroka kljub svoji dolgoletni komunikaciji s kulturno administracijo in fragmentarnim institucionalnim vključevanjem sodobnega plesa v različne segmente državne regulacije razočarana nad obstoječo institucionalno ureditvijo. Sklenjeni institucionalni dogovori med plesno skupnostjo in državo, kot je npr. Nacionalni program za kulturo, se ne uresničujejo ali pa se izvajajo na način, ki ne daje pričakovanih učinkov. Namesto da bi slovenska kulturna politika podpirala modele »za krepitev umetnika in umetniških praks« (Kraigher in Kopač, 2014: 23) ter s tem plesno področje razvijala »z investicijo v umetnika« (ibid.: 18), gre pri njej »za diktat števil« (ibid.: 19), ki sodobni ples »standardizira in omejuje« (ibid.: 22). Bojana Kunst je na forumu poudarila, da se na področju sodobnega plesa dogaja »popoln nesporazum« (ibid.: 20): predvsem glede vloge, ki naj bi jo imela država pri regulaciji plesne produkcije. Medtem ko si stroka želi državo kot (dejavnega) sofinancerja, je Mateja Bučar poudarila, da država nastopa kot producent, ki z razpisi vpliva na programske odločitve dejanskih producentov. Pri tem je Aldo Milohnič spomnil, da si je država vlogo producenta pridobila z določili Zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK), ki »temelji na ideološki kategoriji javnega interesa« (ibid.: 21). Če želimo razumeti nesporazum med državo in plesno skupnostjo, ki nastaja zaradi različnega razumevanja javnega interesa, moramo razumeti, kakšna je vloga države v kapitalizmu in pri razvoju kapitalizma ter kako so strukturirani družbeni konflikti.

Zahteve tako imenovanega gibanja za demokratizacijo slovenske družbe konec osemdesetih let prejšnjega stoletja, v katerem sta tako *mainstream* kot alternativna kultura imeli vidno vlogo, so bile predvsem vzpostavitev tako imenovane pravne države, tržnega gospodarstva in parlamentarne demokracije. Čeprav vzpostavitev kapitalizma pri tem ni bila eksplicitno omenjena, je bila implicitna predpostavka teh zahtev. Kapitalizem zaradi lastnih notranjih protislovij ne more obstajati zgolj kot samoregulirano tržno gospodarstvo, temveč potrebuje primerno institucionalno ureditev, ki mu bo po eni strani omogočala nemoten družbeni obstoj, po drugi pa bo družbo varovala pred njegovimi destruktivnimi pritiski, jo materialno ohranjala in predvsem stabilizirala družbene konflikte (Polanyi, 2008). Oblikovanje države kot samostojnega in centraliziranega aparata oblasti, (raz)ločenega od družbe in ekonomije, je bil zgodovinski institucionalni odgovor kapitalistične buržoazije, ki je želela zaščititi pravico do zasebne lastnine, v katero ni mogoče politično posegati. Tesna povezanost razvoja nacionalne (pravne) države z razvojem kapitalizma



kot družbenega sistema s posebnimi oblikami demokratičnih političnih razmerij (Hirsch, 2014: 4) določa tudi družbene karakterje razmerij med posamezniki in državnimi institucijami. V kapitalistični družbi, ki se razvija in materialno ohranja na podlagi zasebne produkcije, meznega dela in blagovne menjave (ibid.: 9), so posamezniki in posameznice v položaju meznih delavcev in delavk, podjetnic in podjetnikov, kmetov ali trgovcev postali »posestniki blaga«. Kot taki so postavljeni v vzajemna konkurenčna razmerja, ki so državno regulirana (npr. zakonodaja o delovnih razmerjih). Hkrati jih država postavlja tudi v položaj svobodnih in enakih državljanov in državljanek, ki imajo pravico do povezovanja in političnega delovanja (npr. civilnodružbena in/ali interesna združenja). Vendar kljub načelni svobodi in samoodločbi posamezniki in posameznice ne morejo svobodno in zavestno odločati o svojem družbenem položaju, vzajemnih odnosih z drugimi ter skupnem družbenem razvoju. Zato se jim lastna družbenost kaže kot prisilno razmerje.

To protislovno udejanjanje svobode, enakosti in samoodločbe v meščanski demokraciji, ki strukturno vselej temelji na družbeni nesvobodi, neenakosti in zunanji odločitvi, je osnova za družbene konflikte v kapitalističnih družbah, ki se v realnosti pogosto kažejo v obliki boja med državo in posamično družbeno skupino. Kapitalizem za svoje nemoteno delovanje zahteva nenehno (u)vrednotenje kapitala, kar pomeni nenehno tržno posredovanje prisvajanje ustvarjene presežne vrednosti. Notranja prisila po maksimiranju dobička, ki poganja akumulacijo kapitala, se navzven kaže kot vzpostavljanje konkurenčnih razmerij povsod, kjer se organizira akumulacija kapitala. Prisile v materialnih produkcijskih razmerjih dajejo pečat političnim institucijam in političnim procesom kapitalistične družbe. V delovanju države se udejanjata ločenost in povezanost med »politiko« in »ekonomijo«. Pri tem je treba poudariti, da država ni neposredni izvrševalec ekonomske funkcije. Država mora po eni strani nenehno posegati v delovanje trga in tako varovati družbo pred njegovimi destruktivnimi učinki, po drugi pa je temeljno odvisna od ohranitve tržno reguliranega kapitalističnega procesa uvrednotenja. Obenem tudi omogoča oblikovanje politične skupnosti družbe, ki se bori za materialni obstanek in ohranitev družbe v celoti ter zunaj neposrednega procesa uvrednotenja. Sama postane kraj posredovanja družbenih dogovorov in ravnotežij, brez katerih ne more preživeti nobena kapitalistična družba. Njeno delovanje nastaja iz dinamike družbenih odnosov, ki po eni strani dajejo specifični karakter državnim institucijam, po drugi pa te iste institucije družbene odnose reproducirajo. Boj za produkcijo in prisvajanje presežne vrednosti med tistimi, ki jo ustvarjajo, in tistimi, ki si jo neupravičeno lastijo, država preoblikuje in konkretizira v birokratske konflikte med izbranimi administrativnimi državnimi aparati ali birokracijo in interesnimi združenji ali »civilno družbo«. Zato kljub tako imenovanim civilizacijskim pridobitvam sodobne države Joachim Hirsch (2014: 13) poudarja, da je država, ki organizira posameznike kot konkurirajoče si posestnike določenega blaga, le »posebna zgodovinska oblika družbenih razmerij izkoriščanja in zatiranja«.

Če nesporazum med državnimi kulturnimi birokrati in slovensko plesno skupnostjo osvetlimo s te strani, vidimo, da je naivno pričakovati, da bo država sledila razvojnim smernicam plesne stroke. Država v kapitalizmu ni in nikoli ni bila nevtralni družbeni regulator produkcije brez razrednega predznaka, temveč ima dvojno gibanje (Polanyi, 2008). S prehodom v kapitalistični sistem je slovenska država v imenu (javnega) interesa organizirala področje kulturne produkcije (med katero spada tudi plesna) na kapitalističen način. Na to so vplivala tako konkurenčna razmerja med notranjimi akterji kot prisila konkurence na svetovnem trgu. Da bi odpravila zastoje v akumulaciji kapitala, je slovenska država odprla področja družbene produkcije, ki so bila zaščiteni pred podjetniško in/ali profitno logiko. Mednje spada tudi kulturna oziroma plesna produkcija. Odpiranje določenega področja družbene produkcije za akumulacijo kapitala ne pomeni uvajanja mehanizmov za neposredno črpanje denarja iz te produkcije, temveč gre predvsem za implementacijo državnih mehanizmov, ki uvajajo specifične odnose in načine dela, ki posledično dajo produkciji kapitalistično naravo. Tako je tudi slovenska država s svojim delovanjem po eni strani podpirala plesno skupnost in ji omogočila razvoj produkcijskih sil in večanje obsega produkcije, po drugi pa je izvajala regulacijo v imenu t. i. javnega interesa in organizirala produkcijo na kapitalistični način. S sprejetjem Zakona o zavodih in Zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK) je država omogočila in okrepila delovanje producentskih hiš v nevladnem sektorju, hkrati pa si je pridržala pravico, da oblikuje produkcijske pogoje, ki se jim producentske hiše kot prejemnice javnih sredstev morajo podrediti.

Ustvarjanje razmer za akumulacijo kapitala bistveno spremeni naravo družbene produkcije in njen razvoj. Ko določena družbena produkcija dobi kapitalistični značaj, se spremenijo tako njen družbeni položaj in družbeni odnosi kot tudi delovni odnosi in razmerja v delitvi dela. Namesto da bi se posamični umetniški produkciji dala vrednost zaradi razvoja specifičnega (novega) estetskega jezika ali izvirnih strategij in postopkov, ki postavljajo družbeno relevantna vprašanja in dajejo posebno estetsko izkušnjo, je vrednotena po tem, koliko zaposlitvenih mest lahko ustvari, kako ustvarja lastno porabo ali koliko prispeva k splošnemu (gospodarskemu) razvoju družbe (Kraigher, 2015). Javno financiranje, ki poteka s projektnimi in programskimi razpisi, je uvedlo vzajemne konkurenčne odnose med producenti za pridobitev finančnih sredstev, ki jih rezi v proračunu še zaostrejejo. V Maskinem forumu je bilo tudi poudarjeno, da to tekmovanje na področju sodobnega plesa dobiva »podobo razrednega boja proti vsem, ki pri ministrstvu in mestnih občinah 'uživamo' večletno sofinanciranje umetniškega programa« (Kraigher in Kopač, 2014: 20). Pod pritiskom »projektne ekonomije« so plesalci obsojeni na nenehno ustvarjanje novih »kulturnih produktov«, kar jih na dolgi rok predvsem izčrpa. Obenem ne morejo vzpostaviti tesnejših medsebojnih vezi, ki bi omogočile razvoj poglobljenih in izvirnejših estetskih prijemov. Hiperprodukcija pa je tesno povezana s standardizacijo in uniformiranostjo umetniških del. V kapi-

talistični produkciji koristnost ustvarjenih uporabnih vrednosti zamenja njihova tržna zmožnost (Hirsch, 2014: 10), ki postane vodilni kriterij za posamično produkcijo. Medtem ko umetniška dela postanejo le izdelana blaga, pa individualno delo umetnikov izgubi svojo posebnost in se ga ocenjuje le še kot delo, nujno in potrebno za gospodarstvo v celoti. Iz te perspektive je problematična tudi hvaljena vzpostavitev izobraževalne vertikale, ki bo predvsem poglobila delitev dela na tem področju in omogočila reprodukcijo specifične delovne sile, ki se bo udejstvovala na obstoječem trgu.

Specifično razmerje med javnimi institucijami in nevladnim sektorjem, ki ga organizirajo institucionalni aranžmaji – od javnega financiranja do infrastrukturnih in pravnih ovir –, še dodatno krepi konkurenčne odnose na področju plesne produkcije. Težavni odnosi med različnimi akterji na področju sodobnega plesa onemogočajo plesni skupnosti, da se oblikuje kot politična skupnost, kajti realni in konkretni položaji posameznikov ter skupin onemogočajo prepoznavanje »skupnega boja«. Iz istega razloga se boj plesalcev proti državi reducira na institucionalne probleme, kar onemogoča politizacijo boja. Kot smo pokazali, država prevaja družbene antagonizme v birokratske konflikte. S tem tudi onemogoča oblikovanje politične skupnosti, ki je nujna za boj proti nadaljnjemu kapitalističnemu podrejanju, kajti akterje deli v posamične skupine, ki se zavzemajo za svoje partikularne interese. Pri tem pa s svojim dvojnim delovanjem ustvarja »dosežke« in »razočaranja« na posamičnem produkcijskem področju.

## Literatura

- HIRSCH, JOACHIM (2014): *Gospodstvo, hegemonija in politične alternative*. Ljubljana: Sophia.
- KOPAČ, ANDREJA (2014): Center sodobnih plesnih umetnosti: genealogija konca. *Maska* XXIX/163–164: 34–37.
- KRAIGHER, AMELIA (2015): Umiranje na obroke. *Večer*, 15. oktober. Dostopno na: <http://www.vecer.com/clanek/201510156150062> (29. december 2016).
- KRAIGHER, AMELIA IN ANDREJA KOPAČ (2014): Maskin forum: legalizacija področja sodobnega plesa ali prehod iz prezenca v reprezentacijo. *Maska* XXIX/163–164: 17–23.
- KRAIGHER, AMELIA IN ROK VEVAR (UR.) (2014): Premiki sodobnega plesa II. *Maska, časopis za scenske umetnosti* XXIX/163–164. Ljubljana: Maska.
- POLANYI, KARL (2008): *Velika preobrazba*. Ljubljana: Založba I\*cf.
- VEVAR, ROK (2014a): Od artikulacije problemov do manifestativnih zahtev po sistemski ureditvi sodobnoplesnih praks: Društvo za sodobni ples Slovenije. *Maska* XXIX/163–164: 92–95.

# Alternativa danes?

## Abstract

### What Is Today's Alternative Culture?

The article is a summary of a discussion held at *What Is Today's Alternative Culture? The Art of Creating Theatre Outside of Production Formats*, a convention held by the Slovenian Society of Theatre Critics and Theatrolgists. The convention was organized as part of the 50th edition of the Borštnik Festival. The discussion was focused on the following questions: How can we resist the project paradigm and hyperproduction? How do we determine the value of our work? Who are the true agents of transformation and where will a "revolution" come from? We realized that both institutions and independent organizations are immersed in the same "alternative culture" and that existential uncertainty fuels malleability, fear and fragmentation. We have also determined that the equality of partners is necessary in order to establish fluidity, dialogue and cooperation. For this reason, the independent scene and its creators must be empowered, systemic support must be established, and the subordinate position of the entire artistic and cultural field must be dissolved.

**Keywords:** performing arts, alternative culture, production, cultural policy, cooperation between state institutions and independent organizations

*Nika Arhar is a self-employed cultural worker. She is a critic, a publicist and moderator of various discussions on performing arts. (nikaarhar@yahoo.com)*

*Nika Leskovšek is a dramaturge and a PhD student at the Academy for Theatre, Radio, Film, and Television. She has authored several theoretical discussions on contemporary performing arts and Slovene theatre works. (nika.leskovsek@gmail.com)*

## Povzetek

Prispevek predstavlja povzetek razprave s srečanja Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije z naslovom *Alternativa danes? Umetnost ustvarjanja gledališča zunaj produkcijskih formatov*, ki je potekalo leta 2015 v sklopu petdesetega Borštnikovega srečanja. Osrednja nit razprave so bila vprašanja: Kako se upreti projektni logiki in hiperprodukciji? Kako določiti vrednost delu? Kdo so tisti, ki si zares želijo sprememb in s katere strani pričakujemo »revolucijo«? Ugotovili smo, da se tako institucije kot neodvisne organizacije utaplajo v isti »alternativi«; da eksistencialna ogroženost podpira vodljivost, strah in fragmentacijo ter da je treba podpreti pretočnost, dialog in sodelovanje, katerih predpogoj je enakovrednost partnerjev – zato so nujni opolnomočenje neodvisne scene in ustvarjalcev, sistemska podpora in odprava podrejenega položaja, v katerega je potisnjeno celotno umetniško in kulturno področje.

**Gljučne besede:** uprizoritvena umetnost, alternativa, produkcija, kulturna politika, sodelovanje med državnimi institucijami in neodvisnimi organizacijami

*Nika Arhar je samozaposlena v kulturi, kritičarka, publicistka in moderatorica pogovorov na področju uprizoritvenih umetnosti. (nikaarhar@yahoo.com)*

*Nika Leskovšek je doktorska študentka na AGRFT in praktična dramaturginja; piše teoretske razprave na področju sodobnih scenskih umetnosti in sodobne slovenske dramatike. (nika.leskovsek@gmail.com)*

## Uvod

Na jubilejnem, petdesetem Borštnikovem srečanju je 20. oktobra 2015 potekalo srečanje v organizaciji Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije z naslovom *Alternativa danes? Umetnost ustvarjanja gledališča zunaj produkcijskih formatov*. Srečanje je minilo v obliki treh dogodkov. Prvi je nosil naslov *Teoretsko-zgodovinska izhodišča*, na njem pa so štiri priznani slovenski teatrologi, Rok Vevar, dr. Blaž Lukan, dr. Barbara Orel in mag. Primož Jesenko, zastavili izhodišča za nadaljnjo strokovno razpravo; s teoretsko analizo in z zgodovinskim pregledom posameznih gledaliških fenomenov so postavili odskočno desko za odčitavanje nadčasovnih gledaliških simptomov ter razgrnili svoj pogled na gledališko sodobnost. Sledila sta dva moderirana strokovna pogovora. Prvi, z naslovom *Repertoarne politike*, je bil posvečen institucionalnemu gledališkemu področju oziroma javnemu sektorju. K pogovoru so bili vabljeni Diana Koloini, umetniška vodja SNG Maribor, Mare Bulc, režiser in nekdanji umetniški vodja Gledališča Glej, Amelia Kraigher, takratna selektorica Borštnikovega srečanja, in Igor Ružič, gledališki kritik s Hrvaškega. Drugi pogovor je nosil naslov *Primeri drugačnih modelov produkcijskih načinov*, na njem pa so sodelovali akterji s področja neinstitucionalnih uprizoritvenih praks: Nevenka Koprivšek, umetniška direktorica Bunkerja in festivala Mladi levi, Jedrt Jež Furlan, kolumnistka, piarovka, samozaposlena v kulturi, Bojan Jablanovec, umetniški vodja Vie Negative, Uroš Kaurin, igralec in sodelavec KUD Moment iz Maribora, ter Nika Bezeljak, režiserka mlajše generacije, aktivna zlasti v neinstitucionalni produkciji v Mariboru in tudi v produkciji za mladino in otroke. V pogovor so se s komentarji in predlogi spontano vključevali udeleženci iz občinstva, kakor je razvidno iz tega povzetka transkripcije srečanja.

Zastavek srečanja je bil premagati malodušje, v katero vodi občutek brezizhodnosti obstoječega inertnega produkcijskega stanja. Želeli smo – kot pove ime srečanja – spregovoriti o alternativah: alternativi trenutni gledališki hiperprodukciji, vsebinsko-estetskih in produkcijskih alternativah, alternativah reprodukciji vzorcev trenutnega delovanja, ki je posledica obstoječe kulturne in finančne politike na državni ravni. Želeli smo graditi na primerih dobrih praks ter na podlagi primerjave s preteklostjo in tujino načrtovati možnosti drugačnih načinov (so)delovanja na področju sodobne gledališke umetnosti.

Prispevek je razdeljen na dva tematska dela, v katerih se prepletajo mnenja in razmišljanja vseh sodelujočih, ne glede na to, na katerem od treh omizij so nastopali. V prvem delu ima zapis enoten tok, v drugem pa je razdeljen po posameznih problemskih področjih.

## Prvi del: »Vsi smo alternativa.«

*Diana Koloini:* »Dejstvo je, da je Slovenija izrazito centralizirana in so celotno kulturno življenje in verjetno tudi vsa druga področja zunaj Ljubljane močno depri-privilegirana. S sredstvi, ki jih imamo na voljo za program v mariborski Drami, kamor sem komaj prišla, smo potisnjeni v pozicijo, ko se borimo za preživetje programa, v katerem ni zares prostora za kaj nestandardnega – morda je prostor za utopijo možen le znotraj posamične uprizoritve. Strinjam se s tezo, da smo vsi že ponotranjili logiko obstoječega sistema, ki se tudi meni zdi pogubna in brezperspektivna, vendar ta hip ne vidim druge možnosti, kot da si prizadevam za čim uspešnejšo porabo omejenih sredstev za uprizoritve in spremljevalne dogodke, s katerimi bi pritegnili pozornost javnosti. Čeprav drži tudi, da zaradi hiperprodukcije dogodki, vključno z našo razpravo, nimajo prave teže; so prej nekakšen piar, s katerim si zagotavljamo obstoj v javnem prostoru in poskušamo sporočiti: 'Tu smo, tehtno razmišljamo o resničnih problemih in tudi iščemo rešitve, ki so pomembne ne le za nas, ampak za ves slovenski javni prostor.' Skratka, potrebujemo nov produkcijski model, pri čemer zmanjšanje števila uprizoritev in produkcije ni mogoče, saj to pomeni tudi manj finančnih sredstev.

*Mare Bulc:* »V Gledališču Glej smo v zadnji sezoni mojega umetniškega vodenja uvedli program enoletnih rezidenc. To pomeni, da ustvarjalec ali ustvarjalna ekipa prejme sicer zelo malo finančnih sredstev, vendar pa dobi prostor in tehniko za enoletno ustvarjanje, ki ni vsebinsko vezano na projektno logiko. Umetnik si sam določa, kako bo izrabil to leto: z enim dolgoročnim projektom, z več projekti ipd. Podlaga za to idejo so moje izkušnje, ki kažejo, da ustvarjalci ne komuniciramo neposredno z gledalcem, ampak vedno – najsi gre za institucionalno ali nevladno sceno – najprej s producentom. Želel sem ustvariti razmere, v katerih se ustvarjalcu ali skupini, potem ko je izbran(a) v rezidenčni program, ni treba boriti za projekt in se dogovarjati z umetniškim vodjem, kaj in kako bo delal, temveč si lahko ustvari lastne pogoje in sledi svojim idejam. Ne mislim, da je ta model rešitev za slovensko gledališko sceno, zdelo pa se mi je, da bi lahko bil rešitev za Glej. Glede na drastično zmanjšana projektna sredstva sem namreč razmišljal ravno v nasprotni smeri od hiperprodukcije – zato sem ekipi Gleja, ki je društvo, v katerem se člani pogosto odločajo z glasovanjem, predlagal, da se spremenimo v rezidenčno institucijo: da torej ukinemo klasičen model dvo- ali trimesečnega procesa dela na uprizoritvi in namesto tega vsako leto ponudimo prostor dvema ali trem umetnikom ali umetniškim skupinam. To je bilo obdobje, ko je bil program Gleja po dolgem času financiran na podlagi večletnega programskega razpisa in predlog je v ekipi porodil verjetno upravičen strah, da tako radikalna produkcijska sprememba na naslednjem razpisu ne bo podprta. Zato smo sprejeli kompromis in v program uvrstili le eno rezidenco. Ena od težav, ki jih vidim, je, da se sedanji model delovanja med posameznimi institucijami in nevladnimi organizacijami ne razlikuje: v tem smislu smo vsi kulturniki alternativa in rešitve lahko najdemo le skupaj. Drobljenje ne vodi nikamor.«

*Igor Ružić:* »Pri čemer je vprašanje, kdo je tisti, ki si zares želi spreminjati estetiko in sistem. Kdo naj bi bil tisti, v čigar interesu je spreminjanje uprizoritvenih estetik? Pri dvajsetih nimaš dovolj znanja in glede na to, da gledališče reflektira družbo tudi v smislu notranje hierarhije, hitro podležeš komu na višjem položaju. Naj bi bile potem spremembe v interesu direktorjev, umetniških vodij, režiserjev z visokimi honorarji? Ne. Spremembe vedno hočejo tisti 'od zunaj', tisti, ki niso del sistema, a bi radi nekaj pridobili. Tako ostane nekaj ljudi, ki protestirajo, nekaj zagovarjajo, ustvarijo kakšen medijski zapis; tako kot gladovna stavka Mihe Turšiča. Tu gre za osebne boje posameznikov, ki skušajo doseči neko spremembo. Vendar se, kot smo videli že večkrat, spremembe ne morejo zgoditi na ta način. Mogoče bi lahko ustvarili razmere, v katerih bi bil status samozaposlenega v kulturi bolj zanimiv kot zaposlitev v ansamblu: tako bi se začele spreminjati same institucije – najprej kadrovske, morda zaradi tega tudi estetske in politične. Ko govorimo o uprizoritvah, ves čas razmišljamo projektno in vedno govorimo o zmanjševanju programskih sredstev. Res se zmanjšujejo, a sredstva za plače, to, zaradi česar institucije obstajajo in zaradi česar so tako vkopane, se znižujejo le malo. To bi morali reševati drugače, a je odvisno od vodilnih, katerih interes je drugje.

Oliver Frlijić je predstavil dober primer. Fasado Hrvaškega narodnega gledališča na Reki je izkoristil kot javno dobro in prostor umetniške svobode sredi mesta, kjer je sicer vse dogajanje v javnem prostoru nadzorovano. Da je na nacionalno gledališče obesil zastavo gibanja LGBT, je nekakšen premik, vsekakor drugačna gesta kot pa prodajanje zagrebškega Hrvaškega narodnega gledališča za sponzorska sredstva in Dinamovo projiciranje žoge na fasado gledališča. Sredi mesta, polnega reklam, je lahko tudi gledališče kakršnakoli reklama. Mislim, da je to način, na katerega moramo v današnjem času, ko se veliko razmišlja o tem, koliko kultura stane in ali jo sploh potrebujemo v tolikšni meri, reševati institucije. Sicer bo na koncu alternativa stala pred Hrvaškim narodnim gledališčem in ga branila pred bagerji, ko ga bodo začeli spreminjati v podzemno garažo ali nakupovalni center.

Razmišljati moramo tudi o srečanju institucionalnega in neinstitucionalnega sveta, o skupnem delu. To se že dogaja, ampak pri tem ne mislim na trk, konflikt ali celo eksces, ki strateško ne prinese sprememb, ampak na trajnejše sodelovanje.«

*Marina Milivojević-Madžarev:* »Da, takšne oblike sodelovanja se že dogajajo. Na veliki sceni Narodnega pozorišta v Beogradu je Andrés Urbán režiral Rodoljupce, enega najbolj problematičnih in pogumnih srbskih tekstov o zlorabi patriotizma. Frlijić je v Ateljeju 212 režiral uprizoritev Zoran Đinđić, ki so jo zaradi številnih težav in konfliktov kmalu umaknili s programa. A Srbija je družba velike inercije. Nam pa je lahko primer Srbije, kjer se posamezen umetnik, ki postane prepoznaven, hitro institucionalizira, celo *sam* postane institucija, podlaga za vprašanje: Ali je lahko nekdo, ki postane institucija, alternativa? Lahko še vedno govori isto kot prej, a njegova pozicija je drugačna.«

*Uroš Kaurin:* »Vrnimo se k obravnavi estetskih praks v odnosu do produkcijskih praks. Zdi se mi, da je razpravljanje o estetskih praksah irelevantno, saj je pro-

dukcija tista, ki določa rezultat. Pogovarjanje o tem, kaj lahko naredimo v okviru posamezne uprizoritve, v tem malem mikrokozmosu, ker celotnega sistema ne znamo ali si ga ne upamo spremeniti, se mi zdi naivno. Tako se ne more spremeniti nič, saj je ta mala predstava le del istega velikega sistema. Morali bi radikalno prevetrili celotne strukture gledališč. Vem, zdi se utopično, a mislim, da bi za vsako predstavo morali uporabiti drugačen produkcijski vzorec v konkretnem dogovoru z ustvarjalno ekipo, režiserjem in ansamblom. In če govorimo o tem, kdo naj bi to spreminjal – ljudje od znotraj. Predrzna bi bila tudi globoka sprememba produkcije, v kateri bi bil vsak element postavljen pod vprašaj. Ni zares razlike med neodvisno in institucionalno sceno, vsi delamo dva meseca, rezultat je enak, ker je kalup isti. Rezultat se lahko spremeni le, če se spremeni način dela.«

*Diana Koloini:* »Se povsem strinjam s to tezo. Trenutno smo ujeti natanko v to, da način produkcije določa vse uprizoritve, vse, kar se v gledališču sploh še zgodi. Čeprav menim, da ne popolnoma, ker bi potem lahko rekli, da je ustvarjanje uprizoritev enako kateremukoli proizvodnji produktov, sama pa vendarle še verjamem v gledališče kot umetniško, ustvarjalno delo. V tistem, kar v uprizoritvi odstopa od produkcijskega procesa, čeprav do njega ni avtonomno, torej v ustvarjanju in ne zgolj produciranju, vidim prostor utopije. Ni pa to optimalen model in vendarle bi morali začeti upoštevati potrebo, da se produkcijski proces podredi uprizoritvi. Stvari je treba obrniti. In strinjam se, da lahko do spremembe pride le v institucijah. Zdaj smo prišli že tako daleč, da se je vsaj delno pokazala potreba po novem modelu tudi v institucijah, saj je obstoječi model očitno izčrpan.«

*Nenad Jelesijević:* »Podpiram Uroševu razmišljanje in ga razumem kot potrebo po samoorganizaciji, samoiniciativnosti, socializaciji v neki skupini. Če kaj, je ravno to alternativa v današnjem sistemu. Šele ko si zagotoviš pogoje za na primer enoletni proces, lahko iz tega izide estetika, drugačna od ustaljene. Treba si je vzeti prostor in čas, to pravico, ker ti je ne bo nihče kar podelil. Vedno je bilo tako – nekateri si upajo nekaj narediti, ne glede na njihov položaj, drugi pač ne. Pri tem se začnejo stvari spreminjati ali ostajajo na ravni *statusa quo*.«

*Nika Bezeljak:* »Razmisleka se mi zdi vredno že samo dejstvo, da govorimo o nujnosti rezultata. Pomembno se mi zdi, da si sploh dovolimo iti po poti brez točno določenega rezultata. V tem smislu je bil zanimiv recimo razpis za kulturne inkubatorje. Pomembno bi bilo, da postanejo takšni prostori zanimivejši za vse ustvarjalce, da bi podpirali pretočnost, da ne bi šlo vedno za enosmerno željo po preboju v institucije, po zasedanju tega prostora in prepoznavnosti, ampak odprtost v obe smeri. Neodvisna scena se mi zdi zanimiva prav zaradi svobode pri izbiri načina dela in sodelavcev.«

*Simona Semenič:* »Glede tega je povsem vseeno, kje delaš. Med institucionalno in nevladno sceno ni nobene razlike. Nevladne organizacije so prav tako hermetične kot javni zavodi. V resnici so zaradi preživetja še dosti bolj birokratske in drobnjakarske.«



*Rok Vevar:* »Če že govorimo o tem, da produkcija določa oz. je nadrejena vsebini: s Simonu sva se spomnila nekega absurdnega primera. V filmu *Krogla nad Broadwayem* Woodyja Allena, ki se dogaja med gospodarsko krizo v 30. letih prejšnjega stoletja v New Yorku, pripravljajo predstavo. Režiser napiše tudi besedilo, zasebni investitor pa produkciji postavi pogoj, da v predstavi igra njegova žena, igralka. Njen voznik, ki jo vozi na vaje, začne aktivno sodelovati v procesu in popravljati besedilo. Na koncu je užaljen, ker igralka sama spreminja besedilo, ki ga je že 'popravljal', zato jo ustrelji. To je karikatura tega, kako vsebinske stvari režira mašinerija okoli vsebin, ne pa vsebine same. Institucije in nevladne organizacije bi morale te vzorce, ki skušajo vsebino ukalupiti z nekimi produkcijskimi okviri, reflektirati in se jim upreti.«

*Simona Semenič:* »Moramo se zavedati, da je osel mrtev in zdaj tolčemo po njem, da bi se čudežno vzdignil – pa se ne bo. S tem se moramo sprijazniti. Osel je mrtev, države ni. Kot je rekla Diana: 'Ne vem, kaj naj.' Ampak ta 'kaj' je odgovor in to lahko storimo samo skupaj. Izumiti moramo nove načine.«

*Mare Bulc:* »Moramo si dajati predloge. Konkreten predlog za umetniške vodje institucij, kjer deluje tudi mala scena, je, da se ponudi male odre v umetniško upravljanje drugim. To ne bi bilo nič nenavadnega, takšne primere že poznamo. Mogoče lahko drug umetniški vodja to malo sceno razume tako kot Frlijić fasado gledališča, kot nekaj, kar je del teatra, hkrati pa jo vodi neka druga skupina, posameznik.«

*Rok Vevar:* »Ta predlog me spominja na delovanje Male drame v 60. letih. Sploh nam ni treba izumljati novih stvari – nekatere oblike programiranja v preteklosti so bile glede na današnje razmere izjemno inventivne.«

*Simona Semenič:* »Če bi se vse institucije združile – vem, da je to nemogoče, ampak če bi se – bi lahko rekli: za ta sredstva bomo naredili tri predstave ali pa nobene. Ali pa če bi vse institucije poslale ves ansambel na sabatno leto in rekle: zdaj pa se pogovarjajmo naprej. Treba je biti radikalen, tvegati, da boš ostal brez plače – res pa je, da sama ne bi tvegala, če bi imela plačo ...«

*Diana Koloini:* »Kar predlagaš, je kulturni molk. To vprašanje je stalnica ... Doslej smo se ga vedno, kadar je postalo aktualno, ustrašili, saj da bodo potem ugotovili, da nas ne potrebujejo.«

*Mare Bulc:* »Tisti, ki so na vodstvenih pozicijah, si morajo upati. Vsi pa se zavedamo, da je delo umetniškega vodje težko in kot delovno mesto ogroženo, saj si hitro odstavljiv. Če umetniški vodja ne more krojiti notranjega ustroja institucije, kako bo zunanji?«

*Amelia Kraigher:* »Kaj pa direktorji nevladnih organizacij, ki so tam že sedemnajst let?«

*Simona Semenič:* »Če niso direktorji, so ti ljudje kar na lepem eksistencialno ogroženi. Jasno, da se potem podrejujejo sistemu. To je odlična strategija sistema. Direktorji bi bili manj vodljivi le, če bi imeli zagotovljeno plačo.«

## Drugi del: »Dobrodošli, ljubitelji umetnosti.«

### *O neodvisni sceni in njeni prihodnosti – preteklost in sedanjost, želje in realnost*

*Nevenka Koprivšek:* »Na neodvisni sceni gre predvsem za drugačne produkcijske odnose kot v repertoarnih gledališčih oz. javnem sektorju; na primer, lahko si svobodno izbiraš sodelavce. Ne pomeni pa, da si finančno neodvisen od javnih sredstev. Tudi mi delamo v javnem interesu, omogočamo javno dostopnost produkcije in prispevamo k boljšemu življenju na splošno.«

*Nika Arhar:* »So produkcijske razmere v nevladnih organizacijah res drugačne? Kakšne produkcijske razmere si nevladna scena sploh lahko privošči?«

*Nevenka Koprivšek:* »Eno je, kakšne si lahko privošči, drugo, kaj je bila izhodiščna želja. Poglejmo gledališče Glej pred približno petindvajsetimi leti. Takrat je bil to prostor eksperimenta, nekakšnega prehoda med akademijo in institucijo. Mi pa smo si želeli, da bi vsaj nekaterim od nas in vsaj začasno uspelo sodelovati na drugačen način; da bi morda imeli daljši in drugačen delovni proces, kot ga imajo v repertoarnih gledališčih. Nekateri pravijo, da je sodobna umetnost kot otroška bolezen: z njo se ukvarjaš, ko si še mlad in neumen, ko odrasteš in postaneš resen, pa te otroške bolezni minejo in greš v repertoarno gledališče. No, od takrat so se nekatere stvari precej spremenile. Velik korak naprej je programsko financiranje nevladnih zavodov, ki zagotavlja malo več stabilnosti in vzpostavitev infrastrukture. Ostala pa je prekarnost. Ni jih veliko, ki bi lahko od tega dejansko živeli, najsi bodo umetniki ali producenti.«

*Jedrt Jež Furlan:* »Glede na to, kako se stvari obračajo, se mi zdi, da naša ministrica<sup>1</sup> ni daleč stran od resnice, ko na otvoritvah ljudi nagovarja z: 'Dobrodošli, ljubitelji umetnosti.' Vsi skupaj pristajamo na to, da smo ljubitelji in amaterji. Delamo nekaj, kar imamo radi, in za to smo včasih celo kaj plačani, včasih pa ne. Še kar naprej vsi delamo napol zastonj.«

### *Neodvisnost neodvisne scene: med povezovanjem in avtonomijo*

*Uroš Kaurin:* »Kolikor spremljam, se mi zdi, da je prav v Mariboru scena stopila skupaj v trenutku, ko je bila tako slabo podprta in oslABLJENA, da je dosegla dno. To je ljudi povežalo, nastalo je več pobud, ki so ubrale smer skrajnega ljubiteljstva in se začele spraševati, zakaj sploh delamo vse to. A vprašanje je, kako dolgo človek zdrži v tem.«

---

<sup>1</sup> Med 18. septembrom 2014 in 25. aprilom 2016, torej v času razprave, je bila kulturna ministrica Julijana Bizjak Mlakar (op. ur.).

*Nika Bezeljak:* »Ko govorimo o neodvisni sceni, se moramo vprašati, od česa je zares neodvisna. Ves čas se pogovarjamo o subjektih, se pravi institucijah, ki jih imenujemo neodvisne, pa to niso zares, saj jih financira država in delujejo v kontekstu obstoječe kulturne politike. V Mariboru se je začelo s totalnim rušenjem tega – in temu bi potem lahko rekla totalna alternativa, ki je povsem ločena od visoke kulturne institucionalne produkcije, njenega občinstva in tudi od strokovne javnosti. Je pa vprašanje, ali naj ostanemo ta alternativna možnost s svojim alternativnim občinstvom ali je to le prehodno stanje, ki nam omogoča preboj in to, da postanemo *mainstream*. Gre za odločitev, potrebna je tudi pretočnost, nekatere stvari na sceni ostajajo, mislim pa, da to ni le prehodna faza ali faza levitve.«

### *Distribucijska mreža: kako se je lotiti*

*Nevenka Koprivšek:* »Za razvoj neodvisne scene moramo imeti izpolnjene osnovne pogoje: dostop do prostora, sredstev, časa, možnosti za izobraževanje, diseminacijo, distribucijo, prostor za razmislek in refleksijo. Ti pogoji sicer sami po sebi obstajajo, vendar smo k približno normalnim razmeram delovanja pripuščeni le za kratka obdobja. Za umetniški proces, ki bi bil onkraj serijske reprodukcije, je potreben čas in eno leto se zdi povsem legitimna zahteva. Ampak čas moraš kupiti, sredstev pa ni dovolj. V enega ključnih zidov se praviloma zaletimo pri dostopu do občinstva, torej pri diseminaciji in distribuciji postprodukcije. Bilo je nekaj poskusov povezovanja že obstoječe infrastrukture, vendar bi za trajnejšo vzpostavitev distribucijske mreže potrebovali posebna, temu namenjena sredstva, proaktivno kulturno politiko, ki bi to omogočila, morda bi lahko za dostopnost na ozemlju vse države celo redistribuirali del javnih sredstev. Zdaj pa ves čas delamo brezplačno ali čakamo, da nas bo kdo kam povabil, pri čemer kulturni centri iščejo predvsem lahkotnejše vsebine, ki naj bi jih lažje prodali. Osebno eno od velikih razvojnih možnosti vidim v vzpostavitvi distribucijske mreže, ki bi povezala že obstoječe prostore in dobila sredstva za vsebinsko kuriranje programa, ne le za urejanje prometa med akterji. Vanjo bi se moralo vključiti vsaj pet do deset prizorišč iz vse Slovenije. Potem bi morda tudi lažje videli, kaj in kako početi, kaj so preboji in kaj zametki. V petih ponovitvah predstava včasih niti dobro ne zadiha, da bi lahko zaživela z občinstvom. Dejansko preživijo samo uprizoritve, ki imajo možnost gostovanja v tujini. Od naše produkcije je to *Show Your Face* z več performerji iz dveh držav, ki je v desetih letih dosegla približno 50 ponovitev na različnih mednarodnih prizoriščih, kar pri nas velja kot presežek, največ, kar lahko dosežeš. Skrajno žalostno je, da se to zgodi enkrat na deset let.«

*Uroš Kaurin:* »Prav pri postprodukciji smo neodvisni v povsem drugačnem položaju kot institucije. V repertoarnem gledališču se pri polprazni dvorani ne ustvari tako velik minus kot na neodvisni sceni, kjer moramo poleg vsega drugega plačati še prostor. Najboljša reklama za posamezno uprizoritev pa so ravno njene ponovitve. Če je uprizoritev dobra, se začne o njej govoriti, ljudje prihajajo – če

ponovitev ni, se bo uprizoritev izgubila. Ta problem imajo tudi institucionalna gledališča, a na neodvisni sceni je kontinuirana postprodukcija še toliko večji problem.«

*Jedrt Jež Furlan:* »Mar ni zanimivo, da je nekaj takšnega v tako majhni državi, kot je Slovenija, tako težko? Že dolgo se pogovarjamo o tem, da bi se gostovalo po vsej Sloveniji, bilo je nekaj poskusov, vendar ne pridemo do tega, da bi vsak kulturni dom, ki ga financira občina, morda tudi država, te predstave uvrstil v svoj program. Vlaganje sredstev v uprizoritve, ki imajo potem pet ponovitev, je na nek način izguba časa in denarja, pa čeprav gre za precej dobre uprizoritve. Morda pripeljejo na začetku malo občinstva, vendar ne moremo vedno pričakovati hitrih učinkov. Primer dobre prakse je recimo Art kino mreža: programa ni predlagala država, niso se ga spomnili občinski ali ministrski uradniki. Tudi mi bi si lahko kaj sami izmislili, za dobro idejo ali prakso ne potrebujemo zakonov, zakonskih dopolnil, dobrih in pridnih uslužbencev; potrebujemo splet okoliščin. Tudi pri Art kino mreži je trajalo dolgo, a se je vzpostavila in živi. Ne govorimo o množičnosti, govorimo o kinodvoranah, ki so posejane po Sloveniji in ki jemljejo slovenske in umetniške filme od distributerjev in prikazovalcev tudi v svoj program. Je pa res, da je distribucija filma cenejša kot gostovanje predstave.«

*Nevenka Koprivšek:* »Srednje velikih uprizoritev ne moreš pripeljati brez velikega tovarnjaka in ljudi, ki jih moraš plačati. Ne smemo privoliti, da bi delali samo solo uprizoritve brez scenografije. Naši prvi poskusi povezovanja so bili resda krhki in z le nekaj udeleženci, a treba bi bilo vztrajati, čeprav jih ministrstvo takrat še ni prepoznalo kot primer dobre prakse. Še v času kulturnih skupnosti je obstajal program za gostovanja po Sloveniji, znotraj katerega so lahko gostovali tako 'repertoarci' kot 'nevladniki', a so bile prioriteta zabavnejše vsebine. Končalo se je zaradi banalnosti, denimo zaradi potnih stroškov od Ljubljane do Kranja.«

*Amelia Kraigher:* »V Sloveniji je približno sedemdeset kulturnih domov. Vedeti moramo, da so občine te kulturne domove dolžne vzdrževati, za kar na leto porabijo skupno približno 130 milijonov evrov. Ministrstvo za kulturo je od leta 2012 pa do zdaj zmanjšalo sredstva za kulturo oz. v javno kulturno dobro za 35 milijonov, vendar se občinski deleži niso zmanjšali v tako veliki meri. Dejstvo pa je, da občine teh 130 milijonov večinoma vlagajo v vzdrževanje javne infrastrukture. Denarja je torej veliko, vendar se ne investira v postprodukcijo. Obstaja tudi razmeroma dobra mreža mestnih in nacionalnih gledališč, ki si predstave izmenjujejo na podlagi abonmajev. Skratka, oni imajo vzpostavljeno mrežo. Morala pa bi obstajati politična volja, da bi se znova obudili primeri dobre prakse, recimo Gibanica na turneji.«

*Rok Vevar:* »Za Gibanico na turneji smo se prijavljali na posebni razpis Ministrstva za javno upravo, prek katerega smo prejeli evropska sredstva. Vendar pa so bile v tem razpisu dejavnosti, ki smo jih bili zavezani izvesti, tako zelo določene, da to za tiste, ki delujejo v okviru programskih sredstev, ne bi prišlo v poštev.«

*Nika Bezeljak:* »Zdi se mi, da lahko razpravo povzamemo na dveh ravneh: na eni strani je vprašanje kulturne politike in sistemskih sprememb, na drugi pa način delovanja same scene. Nekatere ideje bi lahko zaživele na področju akterjev: na primer, obstoječa gledališka infrastruktura bi lahko dopuščala pretočnost in dajala prostor, v katerem ne bi bilo treba prevzeti ciljno usmerjenega modela produkcije. Lahko pa se tudi prilagodimo tržni logiki in ustvarjamo uprizoritve, ki jih lahko prodamo, pa čeprav bi bile financirane z javnimi sredstvi.«

## *Hiperprodukcija in možnosti za drugačno delo*

*Nevenka Koprivšek:* »Poskusov različnih projektov je veliko; imamo abonma Transferzala, povezujemo se s šolami, srednješolsko občinstvo nagovarjamo s festivalom Drugajanje v Mariboru, imeli smo šolske projekte kulturne vzgoje, projekt Premiki itd. A vsaka nova ideja prinese novo obveznost, na primer realizacijo mednarodnega sodelovanja, sredstva pa se nominalno celo zmanjšujejo. Tako pristanemo v hiperprodukciji in delamo več za manj denarja. V takih razmerah se težko izoblikuje kaj novega.«

*Uroš Kaurin:* »Hiperprodukcija je tudi fragmentacija. Število deležnikov je močno naraslo – pred nekaj leti je imel skoraj vsak od nas svoje društvo. Sprašujem se, ali smo spodobni nastopiti enotno, povezovalno, kot celota.«

*Nika Bezeljak:* »Vprašanje je, kaj bi se zgodilo, če bi zmanjšali obseg produkcije. Ali bi to povečalo možnost diseminacije in kakovost? Če posameznemu umetniku ali skupini dalj časa daješ podporo za razvoj, to posledično pomeni, da v tem obdobju ne bodo podprti številni drugi.«

*Nevenka Koprivšek:* »Dolgi procesi bi bili seveda super, ampak zmanjšanje števila produkcij ni pravi odgovor. V svojem času je Ceaușescu izjavil: 'Zakaj bi delali sto filmov na leto, če sta od tega samo dva dobra? Potem raje naredimo samo tista dva.' Ampak to ne gre tako.«

*Jedrt Jež Furlan:* »Če res hočeš posneti dva dobra filma, potrebuješ še preostalih sto – samo tako ljudje rastejo in se razvijajo. Če bi financirali samo dva filma, je velika verjetnost, da bi priložnost dobilo samo nekaj umetnikov, drugi pa bi stali ob strani.«

## *Vrednotenje dela in plačilo*

*Jedrt Jež Furlan:* »Meni je ljubo, da se o teh temah, o tem, da moramo stopiti skupaj, pogovarjamo v takšnih krogih. Tudi ministrstvo kdaj reče: 'Scena ni bila enotna.' To je priročen alibi. Res si želim, da bi si nekoč lahko od blizu ogledala delo srednjega menedžmenta na ministrstvu, te sive cone, ki je tam že 25 let. Ti ljudje bi morali početi to, o čemer se mi pogovarjamo, ker za to dobivajo plačo. Oni niso samo skrbniki pogodb, zaposleni so v kulturni politiki – oni bi naj bili naš servis. Kaj če bi zahtevali od njih, da opravljajo svoje delo? Nihče od nas ni plačan za mrežen-

je, povezovanje. To bi moralo biti delo srednjega menedžmenta na ministrstvu.«

*Nenad Jelesijević:* »Zame je ključno vprašanje, na koga naslavljamo idejo o zmanjševanju produkcije. Ne moremo omejiti pravice do ustvarjanja in uprizarjanja. Ko govorimo o omejevanju produkcije, ker naj bi je bilo preveč, se moramo vprašati, od koga pravzaprav pričakujemo to omejevanje. Sam bi razmišljal ravno nasprotno: če je produkcije več, je potrebne več podpore. Sistem sicer narekuje nasprotno, zato moramo iznajti mehanizme za novo, drugačno prerazporeditev družbene blaginje, takšno, ki bi nam omogočila izpolnjevanje naših potreb in uresničevanje želja. Nujno se moramo otresti podrejenega položaja, v katerega nas nenehno potiskata državna in nevladna menedžerska struktura. Pri tem nikakor ne gre le za denar, ampak predvsem za odnose, socializacijo, solidarnost, zmožnost, da se zavzamemo zase.«

*Rok Vevar:* »Delo mora dobiti ustrezno tarifo; ne moremo delati desetkrat več, kot lahko ustrezno plačamo.«

*Jedrt Jež Furlan:* »Pri nas je pomembno samo, kako je delo, ki ga opravljaš, formalizirano – ali si zaposlen za nedoločen ali za določen čas, ali imaš status samozaposlenega v kulturi ali si samostojni podjetnik. O tem se pogovarjamo, ne o tem, kolikšno bi bilo primerno plačilo za neko količino ali kakovost dela. Delo ni kaj dosti vredno, ker je vredna samo oblika, v kateri to delo opravljaš. To se mi zdi zelo narobe.«

*Nenad Jelesijević:* »In vredno in priznано je tisto delo, ki je klasificirano po plačnih razredih. Tisto, ki ni standardizirano na ta način, ni vredno nič. Vendar je tako tudi zato, ker se nismo sposobni združiti v skupnem boju proti izkoriščanju, za ustrezno plačilo, predvsem pa za ustrezne pogoje delovanja.«

*Nika Arhar:* »Če se ne motim, imajo pisatelji pisateljske štipendije. Je prišlo do tovrstnih pobud kdaj tudi na uprizoritvenem področju?«

*Rok Vevar:* »Pisateljske in prevajalske štipendije se financirajo iz knjižničnega nadomestila, ki je zakonsko urejeno področje in se plačuje od izposoje. Oziroma drugače: nekupovanje knjig se kompenzira z izposojami iz knjižnic. To so si izborili. Avtorske pravice na področju scenskih umetnosti pa ...«

*Nevenka Koprivšek:* »... Plačujemo jih za tujino, tudi koreografske avtorske pravice, in potem ustvarjalci dobijo nekaj od tega.«

## *Kriza in reforme*

*Nevenka Koprivšek:* »Z obstoječimi sredstvi, ki se nenehno znižujejo, samo predstavljamo iz žepa v žep, enkrat namenimo sredstva uprizoritvam, drugič žepninam. Če se kulturna politika ne bo radikalno spremenila, lahko o prerazporeditvi finančnih sredstev samo sanjamo.«

*Jedrt Jež Furlan:* »V teh kriznih časih je nevarno zahtevati nove kulturne modele. Reforma v času krize je slaba, saj ima politika alibi, da poseka stvari. Reforme bi morali snovati v drugih časih, ne morejo izhajati iz krize.«

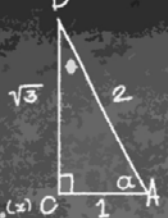
*Nenad Jelesijević:* »Mislim, da je kriza sinonim za družbo, v kateri živimo, in da nekega ugodnejšega obdobja za premagovanje težav ne bo. Prav zdaj je čas za ostre zahteve, ki pa morajo biti zares politične, nastati morajo v horizontalnem, samoorganiziranem procesu, da ne bodo mogle postati alibi za oblastnike. Pri tem je zelo pomembno razlikovati med pojmom politika in oblast.«

*Nevenka Koprivšek:* »Najprej je treba vzpostaviti razmere, v katerih lahko sploh poteka dialog, katerega predpogoj so enakovredni partnerji. Trenutno dialog med javnim in nevladnim ne more biti drugačen kot enosmeren, saj ena stran nastopa s pozicije moči, druga s pozicije krhkosti.«

*Nenad Jelesijević:* »Se strinjam, nujen je obrat v tem odnosu, odprava ponižnosti do tistih, ki pritiskajo na gumb.«

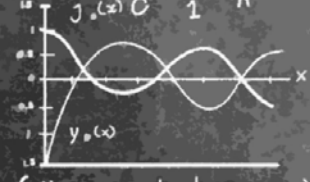
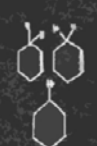






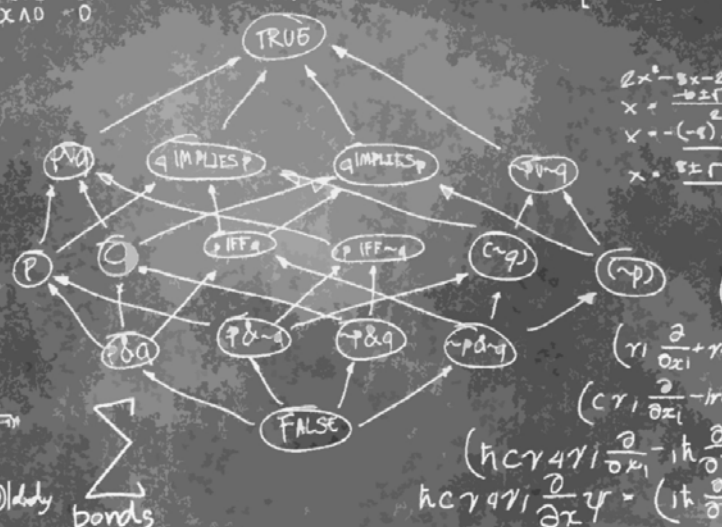
$$\begin{aligned}
 x \vee (y \wedge z) &= (x \vee y) \wedge z \\
 x \wedge (y \vee z) &= (x \wedge y) \vee z \\
 x \vee y &= y \vee x \\
 x \wedge y &= y \wedge x \\
 x \wedge (y \wedge z) &= (x \wedge y) \wedge z \\
 x \vee (y \vee z) &= (x \vee y) \vee z \\
 x \vee 0 &= x \\
 x \wedge 1 &= x \\
 x \wedge 0 &= 0
 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned}
 \sqrt{2} E_1 - 3 \cdot 2 \sqrt{5} = 5 \\
 \sqrt{3} E_1 - 5 \cdot 5 = 7 \sqrt{5} \sin 2 = \cos 2 \\
 E_1 = 7 \cdot 5 \cdot 2 \sqrt{17} 5^5 \\
 \psi(x) = \alpha \cdot \frac{1}{2} \sin 2x = [2.5 \sin 2x + \frac{1}{2}(1 + \sqrt{17} - 4 \cdot 5^5)] \\
 \psi(x) = \alpha \cdot \frac{1}{2} \sin 2x = [1.5 \sin 2x + \frac{1}{2}(\cos 2x + \sqrt{17} - 4 \cdot 5^5)]
 \end{aligned}$$

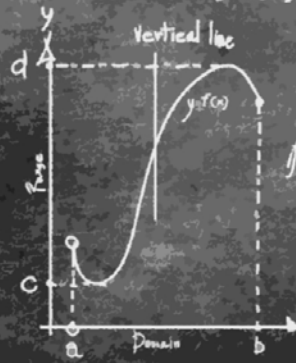
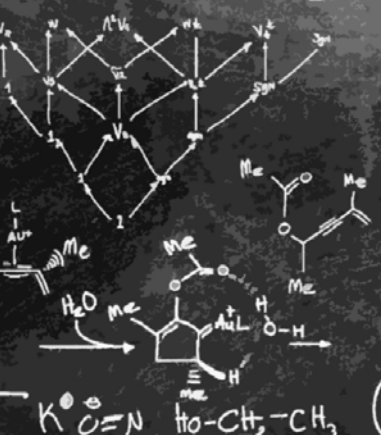


$$\langle N_i, V_i, N_j, V_j | C_{ij} | N_i, V_i, N_j, V_j \rangle$$

$$\int_{-\infty}^{\infty} \left( \frac{x^2 - 2x}{x-1} \right)^2 dx = 4 \left[ (v_1 + v_2)^2 - (v_1 - v_2)(N_1 + N_2) \right]$$



$$E = \sum_i \lambda_i \int_A |\varphi_i(r) - \varphi(r)|^2 d^3r + \mu \sum_j \int_B |\delta_j(\varphi(x,y)) - \nabla(\varphi(x,y))|^2 d^2r$$



$\Delta(1) = \delta_p$   
 $y_1, y_2 \in C\{c_0\}$  satisfy  $\Delta(y_1) = \Delta(y_2)$   
 if and only if there are elements  $a_1 \in A\{a_0\}, \delta_1 \in D\{d_0\}$  such that  $y_1 = f(a_1) \vee p(\delta_1)$   
 $B\{b_0\}$  is the pullback of  $A\{a_0\} \xrightarrow{f} C\{c_0\} \xleftarrow{p} D\{d_0\}$

$$|\psi_{\xi}(t)| = \left| \sum_{x \in X} \xi(x) f(x) \right| \leq \sum_{x \in X} |\xi(x)|$$

MMP for surfaces S

Castelnuovo contraction  $h_m$  (\*)  
 look for curves  $C \in S$  ( $K_S$ )  
 find such  $C$  with  $g(C) = 0, C^2 = -1$   
 contract it using (\*)  
 minimal model  $\rightarrow$  either  $K_S \geq 0$  or  $S$  is uniruled  
 $\downarrow$   
 $B$   
 $C^2 = 0$

**ČLANKI**

- $e_1 \ni p$  and
- $C'$  is rational
- $C' \cdot (K_X) \leq \dim X + 1$



# Suverenost v politični teoriji: historični pogled na evolucijo koncepta

## Abstract

### A Historical Perspective on the Evolution of the Concept of Sovereignty in Political Theory

Today, sovereignty is a global system of authority which extends across all civilizational, linguistic, cultural, religious, ethnic and other types of communities that comprise humankind. The article follows the evolution of the concept of sovereignty, which has been one of the central concepts of political theory ever since Jean Bodin formulated it as an innovation designed to resolve the uncertainties and confusion which surrounded the issues of authority and law during the late middle ages. This very shift, which characterises the transition into modernity, is central to the article's endeavour. The author posits that it marks the point in time when sovereignty became the organizing principle of political reality and our understanding of it – a principle which divides political reality into exclusive domains that are mutually implied. The material basis of this transition consists of changes in the economy and the technological progress which, by the end of the long 16th century, enabled control over an increased amount of territory and the centralization of power. In this way, the state can be conceptualized as an entity capable of assimilating political and societal differences and antagonisms in one single form.

**Keywords:** sovereignty, history of political thought, political theory, power, state, globalization

*Urban Suša holds a Master of Arts degree in International Relations and is a doctoral student in Political Science at the University of Ljubljana. (susaurban@hotmail.com)*

## Povzetek

Suverenost je danes globalni sistem avtoritete, ki je razširjen po vseh civilizacijskih, jezikovnih, kulturnih, verskih in etničnih skupinah ter drugih skupnostih, na katere se deli človeštvo. Članek sledi razvoju koncepta suverenosti, ki spada med osrednje koncepte politične teorije, odkar ga je Jean Bodin formuliral kot inovacijo, s katero je ponudil rešitev za negotovost in zmedo, ki sta obkrožali vprašanje avtoritete in prava, značilno za pozni srednji vek. Ravno temu prelomu, ki zaznamuje prehod v moderno, avtor nameni izdatno pozornost, saj po njegovem mnenju takrat suverenost postane organizirajoče načelo politične realnosti in tudi našega razumevanja le-te, torej načelo, ki politično realnost deli na medsebojno izključujoče se domene, ki implicirajo druga drugo. Kot materialistično podstat tega prehoda identificira spremembe v gospodarstvu in tehnološki napredek, ki s koncem dolgega šestnajstega stoletja omogoči nadzor nad obsežnejšim ozemljem in koncentracijo moči oziroma centralizacijo oblasti. S tem se odpre prostor, v katerem se država konceptualizira kot tista celota, ki je sposobna v eni obliki asimilirati politične in družbene razlike in antagonizme.

**Gljučne besede:** suverenost, zgodovina političnih idej, politična teorija, oblast, država, globalizacija

*Urban Suša je magister mednarodnih odnosov in doktorski študent politologije na Univerzi v Ljubljani. (susaurban@hotmail.com)*

Lahko bi rekli, da je suverenost eden od konceptov politične teorije, ki so se – bržkone ob *svobodi* in *pravica*h – nemara najgloblje in najširše zasidrli v politično imaginacijo množic. Po svoje je to razumljivo, saj gre na eni strani za osrednji politični koncept moderne, na drugi strani pa se zdi, da raba izraza suverenost javno razpravo mestoma prežema tako temeljito, da si ga prilaščajo prav vsi – od akademikov do tabloidnih prežvekovalcev najnižkotnejših človeških strasti. V Sloveniji tako suverenost na trenutke postane drugo ime za Piranski zaliv, v Združenem kraljestvu pa so bili ravno klici po obnovitvi neke mitološke suverenosti iz preteklosti *spiritus movens*, ki je privedel do referendumске odločitve o izstopu iz Evropske unije.

A tovrstne razprave, ki se pogosto prepletajo okrog vprašanj neodvisnosti, ozemeljske celovitosti in samostojnosti držav ter ravno tako često zaidejo v ideološke nacionalistične programe, (ne)namenoma spregledajo ključni vidik koncepta. In sami tega ne bi znali ubesediti bolj strnjeno in povedno, kot to storita Matevž Kokol in Jernej Pikalo (2015: 1079), ko zapišeta: »Koncept suverenosti je, kljub svoji navidezni vsebinski koherentnosti, daleč od te.« Povedano drugače, takoj ko se razprava oddalji od osnovne pojmovne ravni, pri kateri vsakdanje razumevanje koncepta suverenosti počiva na treh konstitutivnih elementih oblasti, ozemlja in naroda, postane ta koncept nadvse izmuzljiv in z njim vsakdo razume, kar v danem trenutku želi posredovati.

Zato kot prispevek k razpravi o suverenosti na Slovenskem v nadaljevanju ponujamo pregled evolucije tega koncepta v politični teoriji. Mestoma je ta pregled sicer kronološko neurejen, saj poskuša predvsem zajeti trenutek, ko se neurejena srednjeveška razmerja nadrejenosti-podrejenosti oziroma vzporednih oblasti in avtoritet prelijejo v vsaj navidezno skladnejši svet modernega sistema držav, ki ne dopušča več zunanosti.

## Geneza

Oblikovanje modernega koncepta politične suverenosti pripisujemo zgodnjim modernim političnim teoretikom, na splošno pa se priznava, da je prvo sistematično konceptualizacijo suverenosti podal Jean Bodin v svojem delu *Šest knjig o republiki*.<sup>1</sup> S tem se je poskušal odzvati na rast moči in kompleksnosti držav, ki so jih upravljali vladarji, ki so čedalje bolj omejevali neodvisno moč plemstva, nasprotovali vmešavanju cerkve v državne zadeve, vzpostavljali birokratske aparate, ki so enakomerno uveljavljali moč kralja po celotnem ozemlju, izpopolnjevali nove

---

<sup>1</sup> Beseda suverenost je že od začetka 16. stoletja pridobivala na veljavi, vendar ravno Bodina štejemo za prvega, ki je v svojem delu *Six livres de la republique* iz leta 1577 postavil teorijo o njenih temeljih.

diplomatske oblike in tako naprej (Rosenberg, 1994: 136). Bodin državo razume kot tvorbo, ki si lasti trajno in absolutno suverenost (*puissance souveraine*) z neomejeno oblastjo postavljanja zakonov, ter je svoje besedilo razvil kot obrambo absolutizirajoče monarhije, ko se je soočala z delitvijo države zaradi vztrajanja fevdalnih korporativnih oblik.<sup>2</sup> Zato ima njegova razprava obliko prošnje po nadrejeni oblasti, ki bo korporativne sestavine politične skupnosti, zlasti tri stanove, združila v organsko enotnost, uravnotežen hierarhični red, ki temelji na »skladni pravičnosti«, pravičnosti »sorazmerne« enakosti med neenakimi korporativnimi tvorbami (ibid.).

Suverenost je torej predstava o avtoriteti, utelešeni v omejenih ozemelskih organizacijah, ki jih poznamo kot države in ki jo danes te izražajo v svojih različnih odnosih in dejavnostih, navznoter in navzven. Danes je suverenost v središču politične ureditve in pravnih običajev sodobnega sveta. Koncept se je rodil iz sporov in vojn – verskih in političnih – v Evropi šestnajstega in sedemnajstega stoletja ter se v dveh stoletjih neprekinjenega obstoja razširil po vsem svetu, pri čemer se je spreminjal in razvijal.

Ta predstava avtoritete se izrazito razlikuje od predstav iz drugih obdobj, še zlasti iz poprejšnjega, srednjeveškega časa, ko je v Evropi osrednje mesto zasedala teokratska in transnacionalna predstava avtoritete rimskega krščanstva. Ravno tako se suverenost bistveno razlikuje od predstav o avtoriteti v drugih delih sveta, preden so zahodne imperialne države posredovale na teh območjih ter jo vzpostavile kot globalen in ne več zgolj evropski ali zahodni sistem avtoritete. Ta širitev na svetovno razsežnost se je dokončala šele v devetnajstem in dvajsetem stoletju, pred evropskim in ameriškim posredovanjem v nezahodnem svetu pa je ta deloval na podlagi bistveno drugačnih predstav avtoritete. Skozi stoletja so se ureditve in običaji državne suverenosti ustalili na vseh celinah, četudi ne povsod ob istem času ali z enako ravno učinkovitosti in sprejemanja.

Danes je suverenost globalni sistem avtoritete, ki je razširjen po vseh civilizacijskih, jezikovnih, kulturnih, verskih in etničnih skupinah ter drugih skupnostih, na katere se deli človeštvo. Sistem suverenih držav je edini globalni sistem avtoritete, ki je kdaj obstajal. Nekdaj so lahko številni ljudje živeli zunaj pristojnosti suverenih držav, danes to ni več mogoče. Na Zemlji ni več naseljenega ozemlja, ki bi bilo zunaj tega sistema. Celotno prebivalstvo planeta živi v suvereni državi, pri čemer imajo nekateri nekaj možnosti izbire, v kateri državi bi živeli, nimajo pa druge možnosti, kot da živijo v eni ali drugi državi.

---

<sup>2</sup> To odraža takratno strukturno osnovo francoskega absolutizma, saj je bilo od 85 do 90 odstotkov pridelovalne zemlje v neposredni lasti kmetov, kar je imelo za posledico močno koncentracijo razpolaganja s presežki iz te proizvodnje v rokah lokalnega plemstva, to pa je pomenilo neposredno oviro zakoniti centralizaciji (Rosenberg, 1994: 137).

## Suverenost in prehod v moderno

Suverenost je zgodovinska inovacija nekaterih evropskih političnih in verskih akterjev, ki so poskušali ubežati svoji podrejenosti papeški in imperialni oblasti srednjeveške Evrope in vzpostaviti lastno neodvisnost od vseh drugih oblasti, tudi medsebojno neodvisnost. Gre za ureditev avtoritete oblasti, ki je postsrednjeveška, pravzaprav protisrednjeveška. Novost in radikalnost suverenosti je bila ta, da je z njo prišlo do zavrnitve evropskega srednjega veka, ki je temeljil na ideji univerzalne krščanske teokracije, v kateri države – kraljestva – niso bile suverene. Srednjeveška kraljestva niso bila neodvisne avtoritete, niti niso bila vrhovne avtoritete. Podrejena so bila drugim, višjim avtoritetam – vsaj načeloma, če ne vedno tudi v praksi (Brown, 1992; 2002; Jackson, 2007).

Da bi v celoti razumeli idejo suverenosti, se moramo vsaj v določeni meri dotakniti srednjeveške predstave avtoritete, ki je obstajala pred tem in ki jo je suverenost nadomestila, ter jo opisati. Srednjeveški svet rimskega krščanstva je namreč deloval brez pojma državne suverenosti, tako kot tudi rimski imperij. Sodobno mednarodno pravo – pravo narodov – včasih obravnavamo, kot da izhaja iz tistega, kar so rimski pravniki poimenovali *ius gentium*, pravo ljudstev, ki velja za narode in se razlikuje od *ius civile*, civilnega prava, ki se uporablja za državljane ali podanike rimske države (*civitas*). Narodi (*gens*), s katerimi je bil Rim v stiku znotraj imperija, so bili podrejeni njegovi imperialni oblasti in nikakor niso bili neodvisni. »Barbarska« plemena, s katerimi se je Rim srečeval zunaj svojih meja in onkraj dosega svojih zakonov, so bila politični objekti, ki jih je na mestu zadrževala vojaška moč Rima, in niso bila pod njegovo oblastjo. Ko to ni bilo več mogoče, so prodrla v imperij in ga sčasoma uničila (Jackson, 2007: 7).<sup>3</sup>

Kar zadeva Evropo v času prehoda iz srednjega veka v moderno, velja omeniti, da je ta zgodovinski prehod vključeval vprašanja religije vsaj v enaki meri, če ne bolj kot politična vprašanja. V srednjeveškem svetu rimskega krščanstva sta bili cerkev in država skoraj neločljivo prepleteni. Javni diskurz tega časa je bil vsaj toliko cerkven kot političen. Politični govor, ki bi bil povsem ločen od religije, pa sploh ni obstajal, in sicer zato, ker je vsaka oblast, posvetna in duhovna, črpala legitimnost iz religije. Pri upravljanju kraljestev so na najvišji ravni sodelovali kardinali,

---

<sup>3</sup> Imperialne dinastije na Kitajskem in v Otomanskem imperiju (na Bližnjem vzhodu, v jugovzhodni Evropi in severni Afriki) ter mogulski imperij (v južni Aziji) so delovali po konceptu *suzerenosti* (iz starofrancoskega izraza *suserain*, ki bi pomenil *nadsuveren*), in ne suverenosti. Odnose, ki so temeljili na tem konceptu (v predmodernem izrazju), najlažje opišemo kot razmerje med fevdalnim gospodom in vazalom. Zlasti v primeru Otomanskega imperija je to pomenilo, da so bila ozemlja, ki niso bila del imperija, navznoter sicer samostojna in avtonomna, za njihove zunanje odnose pa je skrbel imperij, ki si je prizadeval imeti nadzor nad čim večjim ozemljem in čim številnejšim prebivalstvom, navadno s ciljem pridobivanja dajatev. Tako kot rimski ti imperiji po svojem razumevanju sveta niso bili horizontalni, ampak hierarhični. Predkolonialne civilizacije v Severni in Južni Ameriki, v osrednji Aziji, Podsaaharski Afriki ter na pacifiških otokih so slabo ali sploh niso poznale suverenosti, kot jo obravnavamo v tem delu. Suverenost so tja zanesli evropski osvajalci in kolonizatorji, ki so tja hkrati prinesli tudi zamisel, da je suverenost mogoče zahtevati tudi zase – kolonizacija je tako povzročila antikolonializem, utemeljen na doktrini samoodločbe (Brown, 2002: 20).

nadškofi, škofi in druga višja duhovščina, jasna ideja o *državi*, kaj šele o nacionalni državi ali narodni suverenosti, pa takrat sploh ni ostajala (Brown, 2002; Kantorowicz, 1997).

Pojem suverenosti kot absolutne oblasti – z morebiti eno samo pomembno izjemo, suverenostjo Boga – se sicer ne pojavlja v srednjeveški misli. Med imperijem in cerkvijo seveda prihaja do sporov, vendar celo najbolj goreči zagovorniki papeža ne oporekajo potrebi po obstoju nekakšne posvetne sfere in ravno tako zagovorniki imperija ne nasprotujejo duhovni avtoriteti, »kjer je ta primerna«. Pri vsakdanji fevdalni politiki se vse vrtilo okoli razpršitve oblasti in to stališče zagovarjajo tudi Akvinski in srednjeveški sholastiki, ki so v naravnem pravu in kot dediči Aristotela prepoznali podporo mešanim oblikam vladanja ter so nasprotovali vsaki koncentraciji moči/oblasti, toliko bolj vsaki koncentraciji moči, ki bi bila ozemeljsko utemeljena. In vendar sta v »dolgem šestnajstem stoletju« Bodin in Hobbes oblikovala doktrino suverenosti kot absolutne oblasti. Intelektualni nasledniki Aristotela in sholastikov, ki so ji dotlej vsaj navidezno nasprotovali, pa so se iz naravnih pravnikov v srednjeveškem pomenu besede postopoma preoblikovali v zagovornike »prava narodov« in pozneje v »mednarodne pravnike«, kakor jih je označil Jeremy Bentham (1988).

Pri vsem tem je treba upoštevati tudi, da v takratni Evropi niso poznali jasnega ločevanja med nacionalnim in mednarodnim. Ti moderni koncepti, ki so pozneje postali tako samoumevni, niso bili del srednjeveškega (krščanskega) miselnega repertoarja. Ta je namreč o svetu razmišljal kot o enem samem, združenem krščanskem svetu – ne glede na to, kako ohlapen in nedoločljiv je ta bil (Jackson, 2007: 25).

Poznosrednjeveški zemljevid rimskega (latinskega) krščanstva, ki je postopoma nastal v številnih stoletjih, ni bil ozemeljska zloženka različnih barv, ki bi označevale neodvisne države z neodvisnimi vladami in prebivalstvom, za katero bi bile značilne ločene nacionalne identitete. Namesto tega je šlo za zapleteno in zmedeno prepletanje linij in barv različnih senc in odtenkov. Nekakšna »Evropa« je seveda obstajala kot ozemlje določene družine narodov, njenih sestavnih delov – *regna* (kraljestev) – pa ni bilo mogoče obravnavati kot suverene države. Evropa ni bila razdeljena med izključujoče se suverenosti, temveč so jo prekrivala sovpadajoča in nenehno spreminjajoča se gospostva. Za neko kraljestvo (domeno nekega kralja) je bilo nenavadno, če je bilo koncentrirano in omejeno na eno samo območje. Ozemlje nekega kralja je bilo pogosto podobno arhipelagu: obrobni deli so bili kot otoki raztreseni po ozemljih drugih gospostev, osrednje dele njihovega ozemlja so kot jezera prebijale in prekinjale jurisdikcije drugih vladarjev. Nekatera gospostva so imela svoja ozemlja znotraj ozemelj drugih vladarjev, zato so imela status polneodvisnih vazalov. Skratka, številna srednjeveška kraljestva je sestavljalo heterogeno prebivalstvo in pogosto ozemlja, ki niso bila stična (Jackson, 2007: 28).

Entitete, ki jih tukaj imenujemo kraljestva, niso bile niti vrhovne niti neodvisne, niti »države« niti »nacije«, kot te pojme razumemo danes. Kraljestva in druga

ozemeljska gospostva so seveda obstajala, a o »državi« je bilo komajda mogoče govoriti. Kralj ali vojvoda ali lokalne oblasti ali vodja kakšnega verskega reda so lahko izvajali gospostvo – to ni bilo omejeno na dinastične ali celo na plemiške družine, čeprav je bila večina gospostev dedna pravica tovrstnih družin. Kralji so bili vmesna oblast – bili so nad večino drugih oblasti, posvetnih in verskih, a so bili pod oblastjo Boga in v določenih zadevah tudi papeža. Poleg tega so bili lokalni vladarji dodobra izolirani oziroma zaščiteni pred vladavino kraljev – bili so delno avtonomni, vseeno pa niso bili povsem neodvisni. Gospostvo je vključevalo dedno pravico do lastništva ozemlja, ni pa pomenilo vrhovnosti in neodvisnosti (Kantorowicz, 1997: 322).

Kralji so z drugimi avtoritetami in oblastmi tekmovali za prevlado tako znotraj kot zunaj svojih ozemelj. Prvi in najpomembnejši tekmeč je bila cerkev, v katero so poleg papeža in njegove cerkvene administracije v Rimu spadali tudi njegovi predstavniki (kardinali, nadškofi, škofi itd.), ki so zasedali višje položaje v okviru angleške, francoske in drugih cerkva (*ecclesium Anglicana*, *ecclesium Gallicum* itd.). Nekateri pripadniki tega klera so bili pogosto najvišji kraljevi uradniki v kraljestvu. Cerkev je vključevala tudi verske rede, med katerimi so bili nekateri takšni, da so spadali med največje zemljiške posestnike. Drugi tekmeč je bilo fevdalno plemstvo, ki je vladalo lokalnim fevdom in je kolektivno sestavljalo vladajoči razred ali kasto, ki je bila pripravljena oporekati in včasih nasprotovati avtoriteti kralja. Tretji tekmeč so bile lokalne skupnosti, zlasti mesta in njihovi cehi, med katerimi so bili nekateri deloma neodvisni od oblasti (Jackson, 2007: 30).<sup>4</sup>

Onkraj meja svojih kraljestev so se kralji soočali med seboj, vendar ti »skoraj mednarodni« odnosi niso bili opredeljeni tako dosledno, kot je to postalo običajno ob koncu srednjega veka in na začetku moderne dobe. Kralji so se vojevali med seboj, a tudi s papežem in močnejšimi plemiči. Srednjeveški kralji so se vojevali tudi za vse, katerim so dolgovali vojaške usluge, v vojne pa so vstopali tudi plačanci – zasebne vojske – kakopak na strani tistih, ki so plačevali. Šele z nastankom suverenih držav v šestnajstem in sedemnajstem stoletju sta se avtoriteta in pristojnost vodenja vojne skoncentrirali in monopolizirali v rokah kraljev, vojne pa so postale ena temeljnih značilnosti njihovih medsebojnih odnosov (tedaj mednarodni odnosi postane ustrezen izraz za to) (Jackson, 2007: 29).

V srednjeveški Evropi se politično življenje ni ostro ločevalo od verskega ali družinskega ali gospodarskega življenja ali od drugih ravni družbenega obstoja. Oblast vlade ni bila nedvoumno »javna« – kralj je nad kraljestvom vladal kot princ, v lasti pa je imel tudi velika »zasebna« posestva, katerih gospodar in gospod je bil. Nekje je bila vlada v domeni določenih kraljevih družin – političnih dinastij – drugje pa je bila skupno podjetje verskih ustanov in gospodarskih organizacij. Na

---

4 Dober primer tega je srednjeveško mesto London. Fiktiven, a vseeno razmeroma verodostojen opis razmerij med srednjeveškimi mesti oziroma lokalnimi fevdalci na eni strani ter cesarjem oziroma kraljem na drugi na svoj minuciozni način ponuja Umberto Eco v romanu *Baudolino* (2003).



podeželju, kjer je živela velika večina prebivalstva, so dejansko oblast imeli lokalni fevdalni posestniki, cerkveni škofi, predstojniki samostanov in opatij ter župnijski duhovniki. »Ljudstvo« in »narod« kot takšna pravzaprav nista obstajala, saj je takrat mogoče govoriti le o prebivalstvu, ki je pogosto govorilo narečne jezike ter se je ločevalo tako med seboj kot tudi v odnosu do državnih in cerkvenih uradnikov, ki so po navadi govorili latinsko. V zavesti ljudi še nista bila prisotna ideja pripadnosti nacionalni državi ali občutek nacionalne identitete in o sebi so imeli povsem drugačne predstave – bili so kristjani in zase niso imeli drugega skupnega imena, ki bi veljalo širše od lokalne skupnosti. Ljudje so zasedali svoj družbeni položaj ali status v skladu s strogo in strmo družbeno hierarhijo, na vrhu katere je bil Bog, pod njim pa so na družbeni lestvici sledili papež, cesar, kralji, baroni, škofi, vitezi, duhovniki, trgovci, obrtniki, župljani, kmetje, tlačani (Jackson, 2007: 30).

Za to ureditev, ki jo po navadi imenujemo fevdalizem, je bil značilen močan osebni element, poznan kot vazalstvo, pri čemer je šlo za nekakšno pogodbeno razmerje med gospodarjem in odjemalcem, ki je vsebovalo medsebojno zavezo zaščite in služenja. V srednjeveški evropski družbi je bilo nešteto tovrstnih lestvic z vezmi med gospodarji in služabniki. Tako rekoč vsakdo je bil vazal nekoga drugega. Večina preprostih ljudi – množica podeželskih kmetov – je bila bolj kot podložna monarhom ali cesarjem dejansko premožna lastnina zemljiških posestnikov. Povedano drugače, bili so tlačani, kmetijska delovna sila, ki je bila trajno vezana na svojega gospodarja v družbi, ki jo je zaznamovala institucija tlačanstva. Govoriti o fevdalni »državi« bi bilo potemtakem protislovno, saj je fevdalna organizacija družbe nadomeščala organizacijo družbe v okviru države, povsem fevdalna ureditev družbe pa ne bi pomenila zgolj šibke države, temveč bi bila popolna negacija države (ibid.).

Nekateri ljudje, po navadi velika manjšina, so bili državljani (*cives*), vendar le v izvornem pomenu besede, torej so bili pravzaprav meščani oz. prebivalci mest (*civitas*). Državljanstvo je bilo status nekaterih prebivalcev mest – trgovcev, bankirjev, pravnikov, obrtnikov itd. –, ki so nadzorovali cehe in druge organe oblasti, ki so urejali javno življenje. Srednjeveška mesta (*civitas*) so bila bolj ali manj svobodna mesta, niso bila pa neodvisne (nacionalne oziroma mestne) države.

S tem je povezan tudi odgovor na vprašanje, zakaj suverenost kot doktrina ni nastala na primer že v dvanajstem stoletju, v visokem srednjem veku, ampak je bil čas zanjo zrel šele v šestnajstem. Materialistična razlaga bi bila, da je nastanek doktrine suverenosti odgovor na razmere tistega časa, saj Bodin izrecno zagovarja politično suverenost kot edino rešitev za verske vojne v Franciji, Hobbes pa je bil ravno tako očitno pod vplivom tegob svojega časa – državljanske vojne v Angliji in tridesetletne vojne v Nemčiji (Brown, 2002: 25).<sup>5</sup> To potrjuje tudi dejstvo, da je

---

<sup>5</sup> Pri tem bi veljalo opozoriti tudi na splošno sliko srednjeveške Evrope, kjer je prihajalo do pogostih in obsežnih sprememb okoliščin v različnih obdobjih in na različnih mestih. Zelo splošno in ohlapno lahko to argumentiramo s tem, da so večji del srednjega veka obstajale velike materialne

praviloma šele pozno v moderni dobi prišlo do tega, da so monarhi in drugi vladarji evropskih suverenih držav razširili toleranco in svobodo veroizpovedi na verske manjšine v svojih državah. Celo v Veliki Britaniji, nemara najbolj liberalni državi v Evropi, so lahko katoliki začeli uživati svobodo veroizpovedi šele z letom 1829. Bržkone to kaže na trdovratnost strahu, ki so ga suvereni vladarji čutili pred tem, da srednjeveška teokracija še ni bila popolnoma mrtva (Jackson, 2007: 48).

Morebiti najboljši način, da bi s skladnim pojmom zaobsegli razumevanje stare ureditve, je izraz »glokalizacija«, ki je bil skovan v 90. letih prejšnjega stoletja, da bi ponazoril raznolike učinke globalizacije. Ta pojem naj bi ponazoril predstavo, da se osredinjenost družbenega delovanja premešča z ravni države bodisi na raven globalnega bodisi na raven lokalnega (Robertson, 1995). Ob ustrezni prilagoditvi izraza »globalno« je prehod, ki nas tukaj zanima, mogoče razumeti kot proces obrnjene glokalizacije; od »glokalnega« srednjeveškega sveta v svet, v katerem ena sama politična avtoriteta, teritorialna država, začne obvladovati tako lokalno kot globalno, s tem, ko se sistem nacionalnih držav razširi po vsem svetu. Vzporednice med sodobnimi razmerami in srednjeveškimi je sicer povlekel že Hedley Bull s svojim pojmom »neomedievalizma« (Bull, 1977).<sup>6</sup>

Bržkone pretirano posploševanje ni mogoče, vendar se zdi, da so bili temelji srednjeveškega »glokalizma« dvostranski. In sicer na eni strani gospodarstvo, ki ni zmoglo vzdrževati niti srednje velikih političnih enot, kaj šele velikih, ter na drugi strani idejni okvir, ki je – nasprotno – spodbujal univerzalne kategorije in zavračal partikularizem. Posledično je gospodarska rast v »dolgem šestnajstem stoletju« hkrati z zatonom tega idejnega okvira spodkopala stari svet. Poudarek na gospodarstvu in idejah (ideologijah) je tukaj pomemben, saj je nagnjenost k oblikovanju tistega, kar je postalo znano kot ozemeljske države, nastopila že pred začetkom 16.

---

ovire, ki so preprečevale že oblikovanje srednje velikih, kaj šele velikih političnih enot. Še vedno ni mogoče dokončno reči, kako se je Evropa iztrgala iz tega začaranega kroga – pri čemer pomembno vlogo zagotovo odigrajo izboljšave kmetijske tehnologije in kuga ter pozneje odkritja evropskih popotnikov – vendar ji je to uspelo in v 12. stoletju je začela »krog učinkovitosti«, ki se je s postopno gospodarsko rastjo nadaljeval naslednjih nekaj stoletij in pospešil v »dolgem šestnajstem« (Wallerstein, 2006).

<sup>6</sup> Hedley Bull (1977) je trdil, da je *neomedievalizem* – svet, v katerem suverenost ni jasna in se prekriva – ena mogočih prihodnosti mednarodnega sistema. Medtem ko so odtlej poznavalci proučevali rastočo moč mednarodnih organizacij in transnacionalnih akterjev, ker se je zdelo, da meddržavne meje slabijo, je bila deležna manj pozornosti morebitna institucionalizacija držav prek mednarodnih meja. Leta 2001 je madžarska vlada sprejela zakon (poznani tudi kot Zakon o statusu Madžarov), s katerim je nameravala formalizirati vezi s pripadniki madžarskih manjšin v sosednjih državah ter jim zagotoviti pravice na Madžarskem in neposredno podporo madžarske vlade. Pod hudim pritiskom različnih evropskih institucij, naj odpravi to uveljavljanje suverenosti nad državljani drugih evropskih držav, je madžarska vlada leta 2003 spremenila ta zakon. V tem primeru je bilo mogoče zaznati nelagodje, nezaupanje in tudi odkrito nasprotovanje držav, da bi »njihovi« državljani imeli dvojno državljanstvo, saj velja predpostavka, da je nacionalna lojalnost nedeljiva. Dvojni državljan je zato vselej v poziciji »dvoličneža«. Gre torej za nadvse zanimiv primer z vidika razumevanja srednjeveških oblik pripadnosti, podrejenosti in nadrejenosti ter je lahko tudi izhodišče za razmišljanje o morebitnih načinih reševanja položaja drugih narodov, ki jih ločujejo mednarodne meje.

stoletja. Številni srednjeveški vladarji so poskušali vzpostaviti večje politične enote. Na splošno jim to ni uspelo, saj jim okoliščine niso bile naklonjene, a srečati je bilo mogoče težnje po tem in nekaterim je pri teh prizadevanjih uspelo, vsaj za kratek čas. Skratka, do premika v vestfalski svet ni prišlo zato, ker so si vladarji nenadoma zaželeli, da bi do tega prišlo, temveč zato, ker so bili počasi odstranjeni dejavniki, ki so jim pred tem onemogočali uresničitev tovrstnih prizadevanj (Brown, 2002: 23).

Eden od dejavnikov, ki so vplivali na to, sicer tudi edina izjema srednjeveškemu zavračanju pojma suverenosti kot absolutne oblasti, se nanaša na suverenost Boga. Za kristjane je Bog po definiciji vsemogočen, vendar po sholastični tradiciji Bog svojo oblast izvaja v skladu z naravnim pravom in razumom. Bog v svojih odločitvah ni arbitraren, čeprav mogoče včasih ne razumemo njegovega sklepanja. Chris Brown (2002: 28) kot eno od pojasnil za ta prehod ponuja misel Vilijema Ochamskega, ki v zgodnjem štirinajstem stoletju predlaga drugačno, novo razlago božjih ukazov, in sicer kot izraz suverene božje volje. Tako zavrne pojmovanje, da je mogoče to voljo na kakršenkoli način zajeti v naravno pravo ali v razum (in jo s tem postaviti na področje imanentnega). Božja volja je zakon, ne zato, ker ima prav, temveč zato, ker je volja njegova. Vzporednice med Hobbesovo in Ochamovo razlago so očitne, saj je za Hobbesa osrednjega pomena to, da ne obstaja vrhovno dobro (*summum bonum*), kot so trdili (aristotelovski) filozofi, in se za izdajanje ukazov zato zanaša na suverena. (Lahko bi rekli, da je tu najti eno od izhodišč tradicije pravnega pozitivizma – zakoni kot ukazi suverena.)

## Politična teorija suverenosti

Bodin, s katerim smo začeli poglavje o suverenosti, je ponudil politično teorijo suverenosti, ki jo je sistematično in poglobljeno razdelal v svojem delu *Šest knjig o republiki*. Njegovo razpravo je mogoče povzeti v smislu, da suverenost rešuje negotovost in zmedo, ki sta obkrožali vprašanje avtoritete in prava, značilno za pozni srednji vek. Vladarji so se poskušali izogniti kozmopolitski avtoriteti *krščanske republike (respublica Christiana)* tako, da so uspešno uveljavljali monarhično avtoriteto nad cerkvijo in državo. Z nastankom moderne države se ozemlje spremeni v državno last, prebivalstvo tega ozemlja pa se preoblikuje najprej v podanike in pozneje v državljane. Navznoter ni bilo več prostora za napol neodvisna ozemlja ali prebivalstva ali institucije, navzven pa ni bilo več odprtih vrat za vseobsegajočo avtoriteto cesarja ali papeža – kralj je postal cesar v svojem kraljestvu (*Rex est imperator in regno suo*). (Benko, 1997: 9).

V številnih krajih so krščanske cerkve pristale pod neposrednim nadzorom države. Prebivalstvo ozemlja je moralo biti odslej vdano suverenu in za ljudi je odslej veljala pravna obveznost spoštovanja zakonov dežele – četudi so bili ti zakoni v nasprotju z njihovimi najglobljimi verskimi prepričanji. V kar nekaj protestantskih državah so ljudje postali pripadniki cerkva, na čelu katerih so bili vladarji.

Tudi v katoliških državah je cerkev obstajala in opravljala svoje dejavnosti le, če je to podpiral suveren, čigar katolištvo je bilo nadvse pomembno (Jackson, 2007: 48).

Pri Bodinu prvič ni šlo za razpravo o krščanski republiki, temveč za teoretično razpravo in knjigo nasvetov o francoski monarhični državi kot samostojnem in samoreferenčnem političnem sistemu. Pravniki in humanisti Bodin, ki je bil pozoren na nove miselne tokove obdobja, v katerem je živel, in je bil hkrati občutljiv za nadaljevanje pravnih tradicij, je tako ponudil kompleksen scenosled in na novo opredelil pojmovanje prava in oblasti v evropskem kulturnem prostoru na prehodu v moderno.<sup>7</sup> V *Republiki* tako prvič dosledno opredeli koncept suverenosti in države v povezavi z relativizacijo zgodovinske izkušnje in to uporabi kot utemeljitev za oblikovanje politične teorije, ki temelji na različnih naravah ljudstev, katerim se morajo oblike oblasti prilagajati (Quagliani, 2004: 50).

Nemara je najpomembnejši vidik tega ponovno odkritje rimskega prava<sup>8</sup> in njegovo pojmovanje lastnine, ki je bilo že pri samih Rimljanih zelo vplivno. Zanje je bila lastnina absolutna. Če je bil nekdo lastnik nečesa, je bilo to njegovo in je s tem lahko počel, kar je hotel – razen, če je to uporabil, da bi škodil komu drugemu, in v tem primeru je lahko sledila tožba. Na primer, v rimskem pravu imajo tovrstno

---

<sup>7</sup> Po mnenju Quaglianija (2004: 49) je Bodin z delom *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* iz leta 1566 poskrbel za novo metodologijo pravne znanosti, ki temelji na zgodovinski primerjavi pravosodnih in političnih sistemov, z delom *Iuris universi distributio* iz leta 1578 pa je poskusil ponuditi nekakšno sistematizacijo prava.

<sup>8</sup> Pri oblikovanju diskurza suverenosti in preoblikovanju pojmovanja naravnega prava je pomembno vlogo odigralo prevzemanje (staro)rimske politične in pravne misli, ki je povezano z renesanso in nastankom humanizma. Veliki srednjeveški filozofi so v veliki meri črpali iz antične grške misli, zlasti Aristotela, četudi prek latinskih prevodov. V poznem petnajstem in v šestnajstem stoletju pa je na novo izobražena skupina intelektualcev, ki niso pripadali kleru, začela veliko bolj poglobljeno brati rimske mislece, zlasti rimske republikance, kot je bil Cicero, vendar tudi rimske pravnike in zgodovinarje. To branje je – poleg prava in suverenosti – pomembno tudi zaradi drugega razloga. Srednji vek je namreč pod vplivom grške misli in še bolj naravnega prava vedno obžaloval vsako nasilje med političnimi skupnostmi, čeprav je bilo to občasno nujno. Za narode je (bilo) normalno, da živijo v miru in v razmerah pravičnosti, nasilje pa je upravičeno zgolj v zelo omejenih okoliščinah – v bistvu zgolj in samo takrat, ko je treba zavarovati nedolžne in če obstaja utemeljena verjetnost, da je mogoče le z nasiljem in na noben drug način popraviti krivico. Pravična vojna, o kateri je teoretiziral Akvinski, posebej to pojmovanje. Seveda so srednjeveški oblastniki pogosto kršili ta načela, a zanje se je verjelo, da jih zagovarjajo filozofske avtoritete, kot sta bila Platon in Aristotel, in da predstavljajo zahteve krščanstva. Rimljani, s tem pa tudi njihovi »novi« poznosrednjeveški interpreti, so to razumeli nekoliko drugače, kar je razvidno iz pričevanj njihovih zgodovinarjev (Livija in Tacita). Rimska republika je bila ekspanzionistična politična skupnost in četudi je senat (in državljani) načeloma zahteval razlog za vojno in se je neizvzvana agresija obsojala, je militantni patriotizem pomenil, da je bila utemeljitev razlogov za vojno lahko zelo ohlapna. Upravičena je bila zlasti preventivna vojna, kar je pomenilo, da je bilo prav začeti vojno, čeprav ni bilo za to nikakršnega neposrednega razloga, a je bilo mogoče, da bi v ne preveč oddaljeni prihodnosti napadeno mesto ali država pomenila grožnjo varnosti republike. Na splošno je Rim dajal več poudarka vojaškim vrlinam, kot so to počeli Grki. Seveda niso vsi »humanisti« – kot so imenovali tiste renesančne osebnosti, ki so svojo pozornost preusmerile od Boga in jo osredinile na bolj zemeljske interesne domene – povzeli te rimske bojevitosti. Vendar je v »dolgem šestnajstem stoletju« prihajalo do sporov med naravnimi pravniki, ki so kot izhodišče ohranili sholastično pojmovanje skupnega interesa v miru in pravičnosti, in humanisti, ki so bili bistveno bolj naklonjeni partikularnim težnjam novih suverenih držav (Brown, 2002: 30).

oblast (*dominium*) oče družine nad njenimi člani, zemljiški posestnik nad zemljo, ki jo ima v lasti, in pozneje tudi cesar nad cesarstvom (cesar nad imperijem). To se bistveno razlikuje od fevdalnega pojmovanja lastnine, kjer je vsak kos zemlje načeloma namenjen opravljanju nekih dolžnosti in z njim kljub lastništvu ni mogoče razpolagati brez dovoljenja gospodarja (fevdalca/zemljiškega gospoda). Rimsko pojmovanje lastnine – *dominium* – je pomembno, ker prinaša model suverenosti za nove prince vestfalskega obdobja. Novi suvereni so svoje ozemlje obravnavali kot svojo last, celoten sistem pa kot sistem lastništva nad posestmi. Po eni strani je to pomenilo, da so zahtevali pravico, da v mejah svojega ozemlja počnejo, kar hočejo, brez zunanjega vmešavanja. Po drugi strani je to pomenilo, da so kot lastniki načeloma branili pravico drugih lastnikov, da s svojo lastnino počnejo, kar hočejo. V tem smislu so takrat nastopila nova pravila igre. Srednjeveško razumevanje politične oblasti poudarja, da imajo vladarji pravice in dolžnosti – načeloma so upravitelji posestva, njihova uporaba posestva pa je podrejena zunanjemu ocenjevanju v skladu z naravnim pravom in (pravičnim) razumom. Nova pravila odstranijo te omejitve, četudi od lastnikov še vedno zahtevajo, da spoštujejo lastnino drugega (Brown, 2002: 29).

Refleksija o politični ureditvi, njenem spreminjanju in morebitni ohranitvi se pri Bodinu povzdigne s politične in pravne ravni na metafizično raven. Zgodovinska primerjava ne teži več h konceptualnemu preiskovanju zgodovine, ki bi se postavljalo kot norma za politično akcijo, temveč je nagnjena k celoviti relativizaciji zgodovinske izkušnje. Od tod izvira temeljni zahtevek pozitivizacije civilnega prava, ki se istoveti s celoto ukazov, ki jih določa suveren, ki je sam odraz povsem svobodne božje volje (Quagliani, 2004: 50).

Splošna zastavitev Bodinove izpeljave, temelječe na razlikovanju med naravnim-božanskim pravom in civilnim pravom, postavlja novo definicijo »absolutne« oblasti, čeprav v veliki meri odraža takratno pravno-politično razpravo in sledi srednjeveški pravni doktrini. Zdi se, da je bil vsebinski premik, ki ga je Bodin naredil v odnosu do svojih virov, v dejstvu, da dejanje, ki ga srednjeveški pravniki štejejo kot povsem izjemno glede na običajno izvajanje oblasti, torej mejni primer, okrog katerega je treba postaviti posebne varovalke – čeprav pri tem v praksi ostane mejni primer – postane osrednja značilnost same suverenosti, njena posebnost (*diferentia specifica*): gre za to, da uporaba polne oblasti oziroma celovita uporaba suverenosti pomeni derogacijo navadnega prava (ibid.).

V luči te temeljne pripombe – in kot korolarij Bodinove teorije o suverenosti – je treba brati njegovo definicijo absolutne oblasti, ki jo svojim naslednikom predaja kot filter dolge in kompleksne miselne tradicije: »S suverenostjo je mišljena tista absolutna in trajna oblast, ki je lastna državi.« S tem, ko je Bodin svojo definicijo razvejil, je lahko prepoznal bistvo absolutne oblasti v sposobnosti derogacije civilnih zakonov, v pravno nepogojevanem značaju suverenosti in v omejitvah, ki jih postavlja božansko-naravno pravo: »Absolutna oblast ni drugega kot derogacija civilnih zakonov, ki se ne more toliko razširiti, da bi ogrožala božanske zakone.«

(Bodin v Quaglioni, 2004: 51) Torej »suverenost, ki je vladarju podeljena z določenimi obveznostmi in pod določenimi pogoji, v resnici ni suverenost, niti ni absolutna oblast, če takšni pogoji niso božanski in naravni zakoni.« Zato vsak pravni koncept absolutne oblasti, ki tej ne priznava njenih »ustavnih« omejitev v božanskem in naravnem zakonu ter v »zakonih kraljestva« (torej v temeljnih zakonih *običajne* narave), razglasi za varljivo, kateri je usojeno, da se izteče v čisto abstrakcijo, ki je nujno lažna in daleč od resničnosti suverenosti.

Če trdimo, da ima absolutno oblast tisti, ki ni podrejen nobenemu zakonu, ne bomo nikoli našli suverenega vladarja, ki bi ustrezal temu vzorcu: za vse vladarje na zemlji veljajo naravni in božanski zakoni, poleg različnih človeških zakonov, ki so skupni vsem narodom. (ibid.)

V tej paradigmi je izjemno pomembno odločno zavračanje vsakršne težnje po samoomejevanju ali samozavezovanju suverene oblasti. Pravna norma je takšna, kakršna je, ker svoje subjekte – naslovnike sankcioniranih ukazov – zavezuje. Ni si mogoče realistično zamisliti nobene pravne norme, ki bi bila po naravi *dogovorna*, če pri tem ne domnevamo hkrati tudi (raz)deljene suverenosti, torej suverenosti, ki se deli na dvoje, pri čemer pa suveren ni zares suveren, če privoli, da se zaveže svojemu zakonu ali zakonu svojih prednikov, predvsem v tisti sakralizirani obliki politične zaveze, ki jo pomeni zaprisega. Ta pri Bodinu postane znamenje enosmerne zaveze – subjektov v odnosu do oblastnikov, do te mere, da zanika, da bi se lahko vladar kadarkoli zavezal na takšen način v odnosu do svojih podanikov, če ne pod pogojem, da gre pri tem nujno za krivo prisego, s čimer pa se vladar prekrši proti božanskemu zakonu in svoji neizogibni podrejenosti Bogu (Quaglioni, 2004: 51).

Bodinova teorija je bila pozneje, skupaj s tistimi, ki so jih oblikovali Machiavelli, Hobbes<sup>9</sup> in drugi, za katere so sicer značilni nekoliko drugačni poudarki,

---

<sup>9</sup> Hobbesov pristop se od Bodinovega nekoliko razlikuje, saj poskuša potrebo po suvereni oblasti izpeljati iz samouničevalnih učinkov svobode posameznikov v naravnem stanju – zloglasne »vojne vseh proti vsem«. Pri njem pride do izraza razlika med takratnimi razmerami v Bodinovi Franciji oziroma na celini in tistimi v Hobbesovi Angliji, saj ta poskuša z izrazjem suverenosti zajeti nekoliko drugačno problematiko – namreč, vprašanje reda v »povsem politični« državi, ki jo sestavljajo posamezniki, enaki pred zakonom. Tukaj se odraža drugačen angleški družbeni razvoj, saj se tamkajšnja država ni soočala z enakimi ovirami fevdalne razkovanosti, kakršne so veljale za Francijo, ampak je že zelo zgodaj dosegla učinkovito pravosodno in zakonodajno centralizacijo ter je bilo tam bistveno bolj razširjeno lastništvo zemlje v rokah plemstva. V teh razmerah je unitarna država lažje postala javna »politična« dopolnitev nastajajočega zasebnega »gospodarskega« načina pridobivanja presežne vrednosti (Rosenberg, 1994: 137). Glede Machiavellija Jacques Derrida (2008: 123–124) poudarja njegovo poudarjanje uporabe sile s strani vladarja in opozarja na navedek, da »se je mogoče boriti na dva načina, z zakoni in s silo«. Prek tega pride do sklepa, da Machiavelli v svoji izpeljavi izhaja iz vojnih razmer in ne iz miroljubnega upravljanja mesta, »ne govori o tem, kako naj vladar običajno izvaja oblast, temveč izhaja iz vojnih razmer, ki se mu zdijo bolj pomenljive, primerne in bolj paradigmatične za zajemanje bistva vladarjevega poklica – poznati odziv ali odgovor, ki se nameni sovražniku, obravnavati drugo mesto kot sovražnika«. Po mnenju Roba Walkerja (1993: 62) Machiavelli in Hobbes predstavljata dva bistvena vidika tega prehoda v moderno. Machiavellija se povezuje z uveljavitvijo posvetnih vrlin (*virtu*) v *polisu* oz. mestni državi proti univerzalističnim

namenjena utemeljevanju in opravičevanju suverene oblasti in uporabe sile ter kot takšna postala konstitutivni element izvajanja same suverenosti. Ugotovitev, da sila je ali lahko postane *ultima ratio* politike, seveda ni (bila) nova, saj sta to opazila že sv. Avguštin in pred njim Trazimah, vendar se z Bodinom in (zlasti) Machiavellijem (2003) politika proslavi kot uporaba sile *par excellence*. Nastane nova opredelitev politike kot izvajanja sile na najvišji ravni in dojemanje države kot (predvsem) organizacije nasilja (ki jo zgolj morebiti brzda pravo), ki pomeni prelom s prejšnjo perspektivo, prevladujočo v srednjeveški politični teoriji, pa tudi v misli Aristotela, Platona in stoikov, ki ni vključevala razcepa med izvajanjem politike ter znanjem in zasledovanjem dobrega. Absolutistične monarhije pa so bile tiste, ki so koncept suverenosti oblikovale tako, da je legitimiral njihovo zatrtje konkurenčnih centrov moči v državi. Bodin, pozneje pa tudi Hobbes, razvijeta pojmovanje družbe, ki v veliki meri spodkopava oziroma izpodriva srednjeveško razumevanje družbe. Prevlada pojmovanje, da mora družbo, če hoče ta sploh obstajati, držati skupaj suverena oblast, torej oblast, ki je nič drugega ne omejuje. S tem se vrne enačenje družbe z njeno politično organizacijo, in to v obliki, ki je nedvoumno naklonjena despotizmu (Taylor, 1995: 70).

Povedano drugače, nastanek moderne države in njena utemeljitev na konceptu suverenosti je pravzaprav prehod od enega sistema vključevanja in izključevanja v drug takšen sistem: »Za ohranitev države je izjemno pomembno, da se pravica do suverenosti nikoli ne podeli subjektu, toliko manj tujcu, saj bi mu to zagotovilo izhodišče, na katerem bi sam postal suveren.« (Bodin v Jackson, 2007: 47)

Na območju srednjeveške Evrope je krščanska skupnost sicer poznala meje med različnimi političnimi domenami, vendar so te meje obstajale v kontekstu, kjer je bila prevladujoča in vseobsegajoča identiteta načeloma univerzalna in religiozna. Posameznikov se ni spodbujalo, da bi razmišljali o svoji drugotni identiteti kot o naravni oziroma takšni, ki posreduje kaj več kot omejene in pogojene moralne obveznosti. Vladarji so vladali, kjer so lahko, in poskušali razširiti svojo oblast, pogosto nasilno. Vendar pa se je vpliv cerkve – ta je bil tako materialen kot duhoven, saj so imele cerkvene ustanove v lasti velik del bogastva celine – v veliki meri izvajal tako, da bi omejeval obseg konflikta, ki je izhajal iz teh razmerij, kar je bilo pogosto tudi uspešno. Kakopak je tudi samo krščanstvo temeljilo na razlikovanju med kristjani in nekristjani, srednji vek pa so zaznamovale vojne s pogani, pogromi proti Judom (»notranjemu sovražniku«) in boj z islamom (Brown, 2002: 21).

---

zahtevam krščanstva, zasukom avguštinskega vrednotenja časa in večnosti, možnostjo vzpostavitve skupnosti vrlin v času, ki se razbere iz prostorske oblike kneževine ali republike. Klasični koncept vrline pri Machiavelliju (2003) še vedno poudarja nujno naključen in morebiti korumpiran značaj vseh političnih skupnosti, ne glede na to, kako uspešen je vladar ali republika pri odzivanju na »nevarne čare usode«. Hobbes je nasprotno postal simbol poskusov urejanja konfiguracij oblasti znotraj države s sklicevanjem na univerzalističen in večni razum. Kjer se Machiavelli ukvarja s samo možnostjo vzpostavitve posebne politične skupnosti, se Hobbes lahko ukvarja z vprašanji o tem, kako bi bilo mogoče avtoriteto in obveznosti v posebni politični skupnosti uskladiti z univerzalističnim sklicevanjem na galilejevsko znanost in/ali krščansko teologijo.

Vseeno pa te delitve med tistimi znotraj in tistimi zunaj niso bile tako zelo ostre, kot je to veljalo v antičnem grškem svetu.<sup>10</sup> Bilo je mogoče prečkati meje in to se je tudi počelo – s prekrstitvami ali odpadništvom – svoj prostor v postavitvi stvari pa so imele tudi nekatere zunanje skupine; Judje so na primer imeli pomembno vlogo v krščanski teologiji (kot ljudstvo, ki je zavrnilo mesijo) in njihova postopna spreobrnitev je bila pomemben dolgoročni cilj. S tem hočemo prikazati, da ni nič neizogibnega in še manj naravnega pri razumevanju sistemov vključevanja in izključevanja, ki jih je implicitno ali eksplicitno spodbujala (zahodna) politična teorija v zadnjih treh ali štirih stoletjih – torej od konca srednjeveškega krščanskega sveta. Zgodba o nastanku moderne države ter uveljavitvi in razširitvi z njo povezane suverenosti je torej zgodba o prehodu (tranziciji) iz enega sistema vključevanja in izključevanja v drugega. V srednjeveškem svetu je bilo ozemlje pomembna, vendar nikakor ne edina in niti ne najpomembnejša podlaga vključevanja in izključevanja. Z nastopom vestfalskega sveta ozemlje postane zagotovo najpomembnejša in za nekaj časa domala tudi edina podlaga za to (Brown, 2002: 22).

## Vestfalski sistem in moderna država

Tradicionalni mednarodni sistem s številnimi značilnostmi, ki so še danes aktualne, pogosto imenujemo vestfalski sistem po mirovnem sporazumu iz leta 1648, ki je reorganiziral državo kot vrhovno suvereno oblast na ozemlju znotraj njenih meja. Ta sporazum je bil usmerjen v odpravljanje transnacionalnih prizadevanj cerkve po politični avtoriteti. Odtlej se na vzajemno spoštovanje suverenosti s strani držav gleda kot na konstitutivno načelo (mednarodnega) sistema (držav) (Zacher, 1992: 59).

Vestfalski sistem je z evropeizacijo sveta, ki jo je poganjal pospešen razvoj kapitalizma, postal globalen. Kapitalistični sistem se je najprej zakoreninil v Evropi, vendar je bil že od svojih začetkov v italijanskih mestnih državicah in trgovskih središčih evropskih obalnih mest ekspanziven transnacionalen ekonomski red. Četudi je bil v svojem dosegu globalen, vestfalski sistem ni porodil globalnega sistema reda. Politična ureditev, ki se je porodila iz njega je (bila) zelo odvisna od

---

<sup>10</sup> V antični Grčiji so na primer jasno razlikovali med Grki in barbari. To razlikovanje je temeljilo na religiji, kulturi in verjetno zlasti na jeziku (barbari so bili imenovani tako ravno zato, ker niso govorili pravilno, tj. grško, je pa njihov govor zvenel nekako kot »barbar«). Vendar pa na grška mesta to razlikovanje ni pretirano vplivalo. Biti Grk je prineslo le malo prednosti prebivalcem mest, ki so bila prepuščena na milost in nemilost kateremu od velikih igralcev v peloponeških vojnah, kar so na svoji koži občutili Melanijci. Razlogi za to nevarnost odnosov med mestnimi državami so nemara ravno tako zakoreninjeni v sistemu vključevanja/izključevanja, in sicer v plemenskem sistemu, ki je imel prednost pred razlikovanjem med Grki in drugimi. Mesta so sestavljale razširjene sorodstvene skupine, ki so imele določene skupne religiozne obrede in morebiti zavezanost določeni politični obliki. Onkraj te razširjene bratovščine se je kulturna bližina utegnila priznavati, vendar so na njeni poti stale moralne obveznosti (Brown, 2002: 20).



samih držav. V tem sistemu se država šteje za neodvisno od drugih, njene odnose z drugimi pa pogojujeta tako sila kot morala. Kot takšen postane izvor sistema mednarodnega prava, vendar to ni pravni sistem, ki bi ga vedno spoštovale in uveljavljale države, ki so mu bile podrejene. To pa zato, ker je suverena država v srcu vestfalskega sistema, kar implicira, da so imeli voditelji držav proste roke, ko so dajali prednosti drugim prioritetam in poskušali doseči cilje svojih politik bolj kot pa spoštovati pravila mednarodnega prava. Posledica tega je, da v tem sistemu pravo deluje samo delno in nepopolno. Deluje med državami, ki ga želijo spoštovati (Rosenberg, 1994; Benko, 1997).

Rob Walker (1993: 117) glede tega opozarja na – po njegovem mnenju – ključen vidik vestfalskega miru, ki sicer odraža le trenutek v dolgotrajnejšem procesu, je pa zato del prestrukturiranja političnega prostora in spremembe načina razlikovanja, pa tudi preoblikovanja odnosa med univerzalnim in pluralnim. V tem procesu se legitimacija enotnosti (identitete) umakne legitimaciji različnosti, pri čemer različnost postane temelj za absolutno izključevanje. Načelo različnosti, ki ga posebej nastajajoča ozemeljska država, spodkoplje načelo enotnosti, ki je bilo zajeto v krščanskem univerzalizmu. Nemara je šlo pri tem zgolj za spremembo v poudarkih, vendar je imela ta sprememba daljnosežne posledice. Odtlej se načelo identitete (enotnosti) in univerzalistična prizadevanja pojavljajo zgolj znotraj držav, v mednarodni politiki pa ni več prostora za univerzalistične trditve, saj ta postane prostor razlikovanja. Od takrat naprej to postane bistveni temelj odnosov med politično teorijo države in civilne družbe ter teorijo o odnosih med državami. Obenem pa je to tudi točka, na kateri je mogoče razumeti specifično pojavnost moderne države kot ključnega posrednika med sklicevanji na identiteto (enotnost) in sklicevanji na različnost (ibid.).

Akterji v vestfalskem sistemu so suverene države – ozemeljske politične skupnosti, katerih vladarji ne priznavajo sebi enakih doma in ne nadrejenih v tujini. Z izjemo izrednih ter zelo omejenih in redkih okoliščin posamezniki nimajo položaja v takšni mednarodni družbi. Države so pravno enake in se razlikujejo v svojih zmogljivostih (velike sile, srednje sile, male sile), vseeno pa imajo v mednarodni družbi enak položaj, kar pomeni, da je norma neintervencije osrednjega pomena – noben suveren nima pravice do vmešavanja v zadeve drugega. Nenapadanje je torej ravno tako norma sistema, vendar imajo države pravico braniti se neposredno, ali prek izpeljave, tako da delujejo kolektivno za preprečevanje, da bi katerakoli od njih dosegla dominanten položaj (Brown, 2002: 22).

Kot ugotavlja Kratochwill (1989: 252), enaka suverenost (suverena enakost) postane ključna značilnost mednarodne arene s tem, ko navznoter (držav, družb) odpravi »anarhijo« srednjeveške družbe, in sicer tako, da vse njene člane naredi za »subjekte« osrednje avtoritete (jih tej podredi). Za suverenost, zamišljeno kot ekskluzivni notranji red/oblast (*dominium*), pa je nujno, da vzpostavi tudi odnose med »subjekti suverene avtoritete«. Pri tem je povsem nenamerno, da se ti subjekti konceptualizirajo, kot da so po svoji naravi pravni, tj. kot nosilci ali imetniki

pravic in torej enakega pravnega statusa. Že od svojega nastanka je ta sistem držav skupaj držal *ius gentium*, ki je povezoval neodvisne države enake suverenosti (Ferrari Bravo, 2001: 331).<sup>11</sup>

Po mnenju italijanskega zgodovinarja prava Diega Quaglioni (2004: 3) je ideja suverenosti v svoji izvorni postavitvi povezana z oblikovanjem moderne države in pomeni potrditev naslednjih načel: 1. avtonomije političnega kot prostora odločanja v zadnji instanci, 2. njegovo hegemonijo nad preostalimi sferami družbenega in gospodarskega življenja, 3. dominacijo nad usodo neke nacije/naroda, če je suverenost vezana na teritorialno državo ali narod, in 4. obstoj demokratične legitimnosti v odnosu do pojma ljudske suverenosti.

Pri takšnem poskusu definicije gre pravzaprav za povzetek ne tako davne doktrinarne tradicije, po kateri je suverenost v svojem bistvu vrhovna ukazovalna oblast (na podlagi postulata, ki je v svojem bistvu *imperativističen*, ta prevzema funkcijo hierarhizirajočega kriterija oblasti). Iz tega postulata je posledično mogoče izpeljati izključnost in neizpeljivost suverene oblasti (suverenost je izvorne narave in ni prenosljiva ali deljiva na subjekte, ki niso nosilci vrhovne ukazovalne oblasti). Na širšem ideološkem obzorju je torej suverenost instrumentalna za »realističen« koncept oblasti, saj na ravni prava legitimira dejanskost – utemeljuje samo sebe. Lahko bi rekli, da oblast utemeljuje oblast, pravo pa pride vedno pozneje, ko dozori realnost, da zaobjame in poda institucionalno obliko že obstoječemu. V tem smislu se koncept suverenosti razume ravno kot zelo močan teoretski instrument za afirmacijo moderne države, kot »najbolj prefinjeno orožje za premagovanje vseh mogočih uporov od spodaj«, ki ureja tudi ločitev države od družbe, ki »ni več gospodar svojega *iusa*« (Quaglioni, *ibid.*).

Četudi obstaja široko soglasje o tem, da suverenost ostaja nepogrešljiv atribut moderne države ter da ni mogoče govoriti o suverenosti pri predmodernih oblikah politične oblasti, o natančni povezavi med državo in suverenostjo ni tako enotnega mnenja. Ena mogočih interpretacij je, da sta država in suverenost dve plasti iste medalje – suverenost je tisto, po čemer se moderna država razlikuje od njenih predmodernih fevdalnih predhodnic in od porajajočih se postmodernih oblik politične oblasti. Alternativni pogled pa bi bil, da je suverenost povezana z vsemi oblikami politične organizacije – imperiji, fevdalnimi sistemi, političnimi družbami držav, absolutističnimi državami ali modernimi državami (Grande in Pauly, 2005: 9). Tukaj postane pomembna razprava, ki smo jo v tem članku namenili predmodernim oblikam politične organizacije, saj nam omogoča presojo in opazovanje dejanskih in navideznih transformacij javne oblasti skozi čas in v sodobnem svetu ter ohranjanje koncepta suverenosti – kar je bistveno – v njegovem evulucijskem in primerjalno-zgodovinskem konceptu.

---

<sup>11</sup> Kot ugotavlja Ferrari Bravo (2001: 331), so k vzpostavitvi pravnega sistema pripomogle tudi kombinacije (ki se skozi zgodovino spreminjajo) hegemonskih odnosov in (vzajemnih) ravnotežij moči.

Leta 1576 si je Jean Bodin suverenost predstavljal kot absolutno in ekskluzivno. Po njem je vsako sprejemanje morebitnih drugih oblasti na istem ozemlju nujno vodilo v uničenje dejanske suverenosti. Ker je bila takšna zasnova že v izhodišču »nerealistična«, saj celo v absolutističnih državah navadno srečamo delitev dela pri pripravi zakonov in njihovem izvajanju, je Bodin poskušal to težavo rešiti z ločevanjem med načelno suverenostjo, ki je bila osredinjena v rokah oziroma v osebi cesarja in vlade, ter dejansko delitvijo in organizacijo suverenosti v praksi (ibid.).

Bodinova toga konceptualizacija je bila predmet številnih razprav, še pomembnejše pa je, da se je znatno spreminjala. S tem, ko je absolutistično državo nadomestila ustavna država in to pozneje demokratična država, se je suverenost v praksi skozi čas temu prilagodila. Diskurzivni razvoj in dejansko nastajanje novih oblik države sta dialektično napredovala. Zastavitev *parlamentarne suverenosti* v Angliji, Rousseaujev koncept *ljudske suverenosti* (ki osišče oblasti prenese s cesarja na ljudstvo) in Webrov koncept *državne suverenosti* (ki suverenosti ne pripisuje niti cesarju niti ljudstvu, temveč sami državi), so vsi pripomogli k oblikovanju ideoloških temeljev za določene (nepovezane) moderne države (ibid., 10).

Suverenost dejanskih držav s spremembami notranje organizacije politične oblasti ni postala bolj ali manj relevantna ali pomembna. Različne oblike vlade so se izkazale za povsem združljive z idejo suverenosti, ki je bila v obdobju po Bodinu primerno omehčana. Lahko bi rekli, da je to omehčanje postalo bolj očitno v času sklenitve vestfalskega miru, na katerega po navadi gledamo kot na odločilno obdobje pri opredelitvi državne suverenosti. Vendar pa številna zgodovinska dejstva kažejo nasprotno, in sicer, da je do uveljavitve »trše« različice državne suverenosti, ki se največkrat povezuje z vestfalskim mirom, prišlo šele po francoski revoluciji in s krepitvijo nacionalističnih ideologij med industrijsko revolucijo v devetnajstem stoletju. Proučevanje Svetega rimskega cesarstva in njegove dediščine v Evropi kaže mehko in porozno prehajanje okrog suverene oblasti za časa Bodina, njeno utrditev pred približno dvema stoletjema in postopno vračanje k zgodnejšim normam po svetovnih vojnah v dvajsetem stoletju. Tudi nedavne konstruktivistične študije državne suverenosti na splošno napeljujejo na tovrsten sklep (Bartelson, 1995; Kratochwil, 1989).

Na podlagi predpostavke, da so moderne države dejansko integrirane v vseobsegajoč sistem držav, lahko razvijemo natančnejšo predstavo suverenosti, ki temelji na naslednjih štirih domnevah:

1. Ločevati je treba med notranjo in zunanjo suverenostjo. Notranja se nanaša na odnos med državo in družbo (avtonomija države glede na družbo), medtem ko se zunanja suverenost nanaša na zunanje odnose države v mednarodnem sistemu (neodvisnost države od drugih držav). V obeh pogledih suverenost ni zgolj produkt zmožnosti legitimne uporabe sile, temveč posledica medsebojnega priznavanja. Pomembno je razlikovati ta dva vira priznavanja – če se notranja suverenost zanaša na konsenz znotraj meja države, je predpostavka zunanje suverenosti priznanje drugih držav. Merila

za takšno priznavanje se skozi čas drastično spreminjajo in ni nujno, da obe dimenziji priznavanja zlahka soobstajata. Številne države so uživale mednarodno priznanje, ne da bi dosegle konsenz doma (razni avtoritarni režimi ali propadle države, kot je na primer Somalija). Obstajajo pa tudi primeri političnih avtoritet, ki jih kljub veliki podpori doma druge države niso priznale.

2. Suverenost je mogoče deliti in preoblikovati, ne da bi izgubili njeno substanco. Na tej podlagi lahko dopuščamo možnost notranjega preoblikovanja suverenosti in nastanka novih institucionalnih oblik – oboje je mogoče v različni meri zaslediti v različnih fazah razvoja modernih držav. Ideja, da je mogoče suverenost deliti in spreminjati, je ena od domala najpomembnejših inovacij v moderni politični filozofiji. Kar zadeva notranjo suverenost države, je bila posledica ta, da so nove institucionalne ureditve za horizontalno in vertikalno delitev politične oblasti, kot sta delitev ustavnih oblasti in federalizem, postale legitimni izrazi suverenosti.
3. Dve dimenziji suverenosti – notranja in zunanja – se lahko razvijeta ločeno druga od druge. To pomeni, da ni nujnega sovpadanja med različnimi fazami njenega razvoja.
4. Čeprav imata lahko notranja in zunanja suverenost ločene poti razvoja, obe dimenziji vseeno ostajata medsebojno odvisni.

Glede na to, da imata lahko notranja in zunanja suverenost ločene, dasiravno soodvisne poti razvoja, lahko prepoznamo različne empirične pojavnosti v zgodovini razvoja suverenosti. Grande in Pauly (2005: 12) navajata naslednje:

- absolutistična država (sedemnajsto in osemnajsto stoletje), ki sta jo zaznamovali koncentracija in centralizacija suverene oblasti in varnostnih funkcij;
- ustavna država (devetnajsto stoletje), ki jo je zaznamovala razpršitev suverene oblasti med lokalne oblasti, ustave in pravne predpise;
- nacionalna država (devetnajsto stoletje), ki jo je zaznamovala integracija domačega prebivalstva prek predstave skupne zgodovine, jezika, družbeno-kulturnih verovanj in doktrin o nacionalni varnosti;
- demokratična država (devetnajsto in dvajseto stoletje), ki jo je zaznamovala premestitev osišča suverenosti z vladarjev na vladane – v resnici gre za nastanek ljudske suverenosti;
- država blaginje (dvajseto stoletje), ki jo zaznamujejo razširjene funkcije suverene oblasti, vključno z veliko širšo opredelitvijo odgovornosti za varnost državljanov.

V luči povedanega gre razumeti poskuse različnih avtorjev, da bi opredelili načela, ki so doslej opredeljevala moderno državo, in sicer z izhodiščem v suverenosti in posledicah, ki jih ima ta koncept za razmerja med družbo in oblastjo v dani politični skupnosti oziroma na omejenem ozemlju.

Nemara je najpomembnejši poskus Maxa Webra (1978: 55), ki za temeljni – čeravno ne vedno tudi najbolj izpostavljen – vidik moderne države postavi njen

monopol nad uporabo sile. Moderna država se od poprejšnjih oblik avtoritete razlikuje predvsem zaradi svoje sposobnosti koncentriranja, institucionalizacije in reguliranja uporabe prisile, česar ni bilo mogoče zaslediti v predmodernih družbah. Moderna država je skratka omejila in »civilizirala« uporabo sile v družbi, ta proces pa je mogoče začrtati na podlagi štirih načel, ki eksplicitno ali implicitno spadajo tudi v opredelitev moderne družbe:

1. Načelo suverenosti. Monopol legitimne uporabe sile implicira suverenost. Suverenost koncentrira legitimno pristojnost uporabe sile v neki družbi v rokah javne avtoritete in s tem izključi posameznike, skupine in organizacije iz aktivnega sodelovanja pri legitimni uporabi sile.
2. Načelo teritorialnosti. Ozemlje omejuje izvajanje avtoritete na ozemlje države. Pristojnost legitimne uporabe sile s strani države torej ni razširjena onkraj njenih ozemeljskih meja, razen v primeru samoobrambe.
3. Načelo racionalne legitimnosti. Racionalna legitimnost zahteva, da mora politična avtoriteta nujno (četudi ne izključno) temeljiti na formalnih pravilih in skladnem, kodificiranem pravnem redu, ne pa na tradiciji ali božji milosti.
4. Načelo birokratske institucionalizacije. Birokratska institucionalizacija zagotavlja, da se suverena oblast na danem ozemlju izvaja stalno, zanesljivo in uniformno.

Moderna država je ta štiri načela posvojila in to je v veliki meri pripomoglo k njenemu uspehu – v primerjavi z drugimi oblikami avtoritete – in njeni stabilnosti. Poleg tega je v dvajsetem stoletju moderna država postala edina legitimna oblika institucionalizacije politične avtoritete. Seveda so se ohranile tudi druge oblike upravljanja, vendar so bile podrejene oblasti države. Učinkovitost in legitimnost teh drugih oblik političnih skupnosti je bila odvisna od tega, ali so jih priznale države ali mednarodne organizacije, ki so vključevale države (Grande in Pauly, 2005: 8).

Podobno kot Weber tudi McGrew (1997, 3; glej Pikalo, 2003: 83) izolira štiri načela, ki po njegovem mnenju uravnavajo razmerje suverenost-država in so se razvila v zadnjih treh stoletjih po uveljavitvi vestfalskega sistema. Medtem ko je Webrova opredelitev in razvrstitev načel nekoliko bolj vsebinska – opredeljuje lastnosti, ki naj bi jih izpolnjevale moderne države, da bi jih lahko obravnavali kot takšne – pa je razumevanje teh načel pri McGrewu bolj formalne narave:

1. Teritorialnost. Države imajo določene ozemeljske meje, ki pomenijo tudi meje njihovega pravnega reda in obsega politične oblasti. Teritorialnost je temeljno načelo moderne politične organizacije in pomeni, da je človeštvo razdeljeno v politične enote z ločenimi in trdno določenimi ozemlji.
2. Avtonomija. Države lahko urejajo svoje notranje ali zunanje zadeve na način, ki si ga same določijo, brez vsakršnega zunanjega vmešavanja ali nadzora.
3. Suverenost. Iz načela avtonomije se je začelo postopno razvijati načelo suverenosti. Znotraj določenih ozemelj je država najvišja oblast. Ima nedeljivo in izključno pravico vladanja in je najvišji vir pravne in politične avtoritete.

tete nad ljudmi, ki živijo na določenem ozemlju. Ta najvišja avtoriteta ima pomembno lastnost, tj. da je nedeljiva, kar z drugimi besedami pomeni, da na določenem ozemlju ne moreta obstajati dve najvišji avtoriteti. Tako je danes človeštvo razdeljeno na suverene države, ki ne priznavajo politične ali pravne avtoritete nad njimi.

4. Pravnost. Odnose med suverenimi državami regulira mednarodno pravo, toda samo v obsegu, v katerega privolijo države same. Ne obstaja namreč višja pravna avtoriteta od države, ki bi lahko državljanom nalagala morebitne naloge.

Če v sodobnosti prihaja do temeljnega preoblikovanja moderne države, bi pričakovali, da to v temelju vpliva na omenjena konstitutivna načela. Rekonstitucija javne oblasti bi namreč morala pomeniti erozijo, spremembo in preoblikovanje načinov, na katere se izražajo ta temeljna načela moderne državnosti. Spremembe določenih držav se seveda lahko razlikujejo v obsegu in dosegu. Te spremembe so lahko omejene na eno teh načel ali vključujejo vsa načela hkrati. Mislimo lahko tudi vsaj dve vrsti sprememb: notranje spremembe načel moderne državnosti ali njihovo nadomeščanje z drugimi načeli politične oblasti. Prva vrsta sprememb bi napeljevala na preoblikovanje prepoznavnih oblik države in bi bila bržkone postopna. Spremembe druge vrste pa bi napeljevale na prehod v določeno obliko postmoderne konfiguracije politične oblasti.

## Sklep

Kot morda najbolj jasno ugotavlja Gordon Graham (1997: 11), je »suverenost osrednji politični koncept«. To pravzaprav pomeni, da je politično telo suvereno, če ima samo toliko avtoritete, da »lahko zadnje sprejema odločitve, da ima – kot bi lahko rekli – zadnjo besedo. Če je neko politično telo podrejeno avtoriteti nekega drugega telesa (npr. občinski svet nasproti državnemu parlamentu), to ni suvereno. Nima zadnje besede.« Če poleg tega upoštevamo Rosenbergovo (1994) analizo, postane jasen strateški odnos modernih zahodnih družb s politično obliko države. To nas namreč napelje na misel, da je treba suverenost zgodovinsko razumeti kot obliko politične oblasti, značilne za kapitalizem. Nadalje domneva, da te strateške povezave (med kapitalističnimi odnosi produkcije in suvereno obliko države) podpirajo svojstveno obliko moderne mednarodne oblasti – in pravzaprav pojasnjujejo, kako lahko globalni sistem nacionalnih držav sploh obstaja. Razmišljanje, ki iz tega sledi, se potemtakem ponuja samo po sebi. Kaj sledi, ko mora kapitalizem za svoje lastno preživetje preseči na suverenosti zgrajene koncepte oblasti in reda, tako na področju mednarodnega kot notranjega?

Če povedano sintetiziramo, lahko sklenemo, da v kontekstu notranje strukture politične družbe koncept suverenosti implicira verovanje, da obstaja absolutna politična oblast nad skupnostjo. V odnosih med političnimi skupnostmi pa se to

verovanje preobrne v svojo antitezo, in sicer, da na področju mednarodnega ne obstaja nikakršna vrhovna oblast. Navsezadnje se obe verovanji dopolnjujeta, saj sta notranji in zunanji izraz iste ideje (Bartelson, 1995: 16–17).

Suverenost ima – kot rečeno – notranjo in zunanjo dimenzijo. Njene zunanje lastnosti so posredno in/ali neposredno povezane s (prevladujočo) ureditvijo v okolju, torej v mednarodnem sistemu. Kljub številnim avtorjem, ki so se v preteklem desetletju ukvarjali s procesi globalizacije in poskušali podati različne razlage njenega vpliva na mednarodni sistem držav, se nam delo Hedleyja Bulla (1977) o izvoru, naravi in bistvenih potezah mednarodnega sistema zdi še vedno ključen, nadvse uporaben in popoln pregled problematike. Tako Bullovo razlago mednarodnega sistema kot družbe držav uporabljamo za nekakšno izhodišče pri našem poskusu definiranja oblike državne suverenosti in njenih sprememb v sodobnem svetu.

V učbenikih teorij mednarodnih odnosov srečamo skupno predpostavko, da mednarodni sistem izvira iz 17. stoletja in da je bil vestfalski mir točka njegovega nastanka. Takrat pa še ne moremo govoriti o mednarodnem sistemu, še posebej če upoštevamo Bullovo (1977: 10) definicijo pojma sistema kot okolja, v katerem so »države v rednih stikih druga z drugo in kjer poleg tega med njimi obstaja dovolj interakcij, da je obnašanje vsakega nujnega elementa prisotno v kalkulacijah drugega, takrat lahko govorimo o oblikovanju sistema«. Sledi, da na eni strani države uveljavljajo – v odnosu do svojega ozemlja in prebivalstva – tisto, kar lahko imenujemo notranja suverenost, kar pomeni nadrejenost vsem drugim avtoritetam na danem ozemlju in nad danim prebivalstvom. Po drugi strani uveljavljajo, kar lahko imenujemo zunanja suverenost, s katero je mišljena – ne nadrejenost, ampak – neodvisnost od vsake zunanje avtoritete (Bull, 1977: 8).

Z besedami Jensa Bartelsona (1995: 17), ki poskuša upoštevati genealogijo tega koncepta, je treba poudariti vpliv teritorialne suverenosti na oblikovanje moderne države kot konstitutivnega elementa mednarodnega sistema držav. Ne nazadnje je, po njegovem mnenju, suverenost načelo legitimnosti, ki je značilno za mednarodni sistem, ki je nastal v obdobju po srednjem veku. Na tej podlagi ugotavlja, da – na svojem vrhuncu – suverenost konotira unificirano politično stanje, vendar se izkaže kot neukrotljiva, ko se o njej razmišlja kot o nečem, kar je državam »notranje« ali »zunanje«. Suverenost se kot koncept kaže »neodvisno od svojih instanc v domači ali mednarodni sferi. Namesto tega prečka omenjeni ravni analize in se kaže kot pogoj za njuno ločevanje in neodvisnost – oblikuje ključno povezavo med anarhijo in hierarhijo.«

Z nastopom moderne postane torej suverenost – ob tem, da ohrani logiko neločljivosti – organizirajoče načelo politične realnosti in tudi našega razumevanja le-te, načelo, ki politično realnost deli na etično nasprotujoče si domene, ki implicirajo druga drugo. Država se konceptualizira kot celota, sposobna asimilirati politične in družbene razlike v eni obliki, skupaj pa jo drži vrsta analognih odnosov, ki posredujejo med univerzalnim in partikularnim, med subjektom in objektom.

Tukaj je ključno razlikovanje med notranjo in zunanjo suverenostjo. Če jih upoštevamo kot navznoter suverene, države vedno že definira neka danost reda. Obstoj vseobsegajoče državne avtoritete nad danim ozemljem omogoča državam institucionalizacijo moralno ustreznih vrednot in načel, četudi to ni nujna posledica. Nasprotno, v postvestfalskem evropskem sistemu držav, ki je bil globalno razširjen v dvajsetem stoletju, ni jamstva reda, ker ne obstaja vseobsegajoča oblast. V mednarodnem kontekstu politični imperativ težnje k redu in izogibanju vojni vsebuje zavezo maksimiranju državnega interesa (definiranega kot moč). Države delujejo analogno Hobbesovim posameznikom v naravnem stanju, vendar brez možnosti družbene pogodbe. Ključno sredstvo mednarodne politike tako postane vzpostavljanje ravnotežja moči, ki bo zagotavljalo mir oziroma, če pri tem ne bo uspešno, zastraševanje in vojno (Hutchings, 1999: 18).

Sklenemo lahko, da pravno-politični koncept suverenosti v širokem pomenu služi zaznamovanju oblasti, ki v zadnji instanci ukazuje v neki politični družbi, in posledično, ločevanju te od drugih človeških združenj, v katerih organizaciji ne obstaja takšna vrhovna, izključna in neposredna (neizpeljana) oblast. Ta koncept je torej ozko vezan na koncept politične oblasti: suverenost hoče biti namreč pravna racionalizacija suverenosti, v smislu, da preoblikuje silo v legitimno oblast, dejansko oblast v oblast po pravu. Suverenost se seveda oblikuje na različne načine, glede na različne oblike organizacije oblasti, ki so se zvrstile skozi človeško zgodovino: v vseh lahko vedno zasledimo vrhovno oblast, četudi se potem ta utemeljuje ali izvaja na zelo različne načine (Quaglioni, 2004: 4).

## Literatura

- BARTELSON, JENS (1995): *A Genealogy of Sovereignty*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENKO, VLADIMIR (1997): *Znanost o mednarodnih odnosih*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- BENTHAM, JEREMY (1988[1789]): *The Principles of Morals and Legislation*. Amherst: Prometheus Books.
- BROWN, CHRIS (1992): *International Relations Theory: New Normative Approaches*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- BROWN, CHRIS (2002): *Sovereignty, Rights and Justice: International Political Theory Today*. Cambridge: Polity Press.
- BULL, HEDLEY (1977): *The Anarchical Society*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, JACQUES (2008): *Seminaire: La bete et le souverain. Volume I (2001–2002)*. Pariz: Editions Galilee.
- ECO, UMBERTO (2003): *Baudolino*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- FERRARI BRAVO, LUCIANO (2001): *Dal fordismo alla globalizzazione. Cristalli di tempo politico*. Rim: Manifestolibri.



- GRAHAM, GORDON (1997): *Ethics and International Relations*. Oxford: Blackwell Publishers.
- GRANDE, EDGAR IN LOUIS W. PAULY (2005): Reconstituting Political Authority: Sovereignty, Effectiveness, and Legitimacy in a Transnational Order. V *Complex Sovereignty: Reconstituting Political Authority in the Twenty-First Century*, E. Grande in L. W. Pauly (ur.), 3–21. Toronto: University of Toronto Press.
- HUTCHINGS, KIMBERLY (1999): *International Political Theory. Rethinking Ethics in a Global Era*. London: Sage Publications.
- JACKSON, ROBERT (2007): *Sovereignty: The Evolution of an Idea*. Cambridge: Polity Press.
- KANTOROWICZ, ERNST H. (1997): *Kraljevi dve telesi. Študija o srednjeveški politični teologiji*. Ljubljana: Krtina.
- KOKOL, MATEVŽ IN JERNEJ PIKALO (2015): Suverenizem kot dekonstrukcija suverenosti. *Teorija in praksa* 52(6): 1077–1098.
- KRATOCHWILL, FRIEDRICH (1989): *Rules, Norms and Decisions. On the Conditions of Practical and Legal Reasoning in International Relations and Domestic Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACHIAVELLI, NICCOLO (2003): *Politika in morala*. Ljubljana: Slovenska matica.
- MCGREW, ANTHONY G. IN PAUL G. LEWIS (1992): *Global Politics: Globalization and the Nation-State*. Cambridge: Polity Press.
- QUAGLIONI, DIEGO (2004): *La sovranità*. Rim: Editori Laterza.
- PIKALO, JERNEJ (2003): *Nacionalna država v dobi globalizacije: ali je možna kozmopolitska demokracija?* Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- ROSENBERG, JUSTIN (1994): *The Empire of Civil Society. A Critique of the Realist Theory of International Relations*. London: Verso.
- WALKER, ROB B. J. (1993): *Inside/Outside: International Relations as Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (2006): *Uvod v analizo svetovnih-sistemov*. Ljubljana: Založba / \*cf.
- WEBER, MAX (1978): *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkley: University of California Press.
- ZACHER, MARK W. (1992): The Decaying Pillars of the Westphalian Temple: Implications for International Order and Governance. V *Governance Without Government: Order and Change in World Politics*, J. N. Rosenau in E.-O. Czempel (ur.), 58–101. Cambridge: Cambridge University Press.

# Mohamed in gora

## Izbokline, zaprti prostori in ovire postfaktičnega spoznanja

### Abstract

#### Mohammed and the Mountain

##### The Bumps, Confined Spaces and Obstacles of Post-factual Cognition

In the *Manifesto of New Realism*, Maurizio Ferraris attempts to articulate a new, "realistic" approach to the philosophy of knowledge. His main goal is to present an alternative to postmodernism, which provided a basis for the development of the post-truth society. The article starts off by introducing the authors that Ferraris identifies as constructionists and continues by analyzing the concepts he employs to engage them. The author demonstrates why Ferraris' realism fails to provide an adequate substitute for postmodernism, and attempts to answer the challenge of New Realism through a parallel reading of Gotthold Lessing, Thomas Kuhn and Hans Kelsen. By using their interpretations of different criteria for asserting the validity of propositions pertaining to the fields of religion, natural science and law, the article sets out to elevate the problem of attaining true knowledge beyond the epistemological-ontological divide. In order to reach this goal, the author compares different disciplines of knowledge, particularly law and natural science, to delineate their common epistemological premises and consequently attain a new perspective on the phenomenon of knowledge in general.

**Keywords:** postmodernism, realism, validity, effectiveness

*Svit Komel is a graduate student at the Faculty of Law at the University of Ljubljana and a regular writer for Radio Študent. (svitkomel@hotmail.com)*

### Povzetek

V *Manifestu novega realizma* poskuša Maurizio Ferraris artikulirati nov, »realistični« pristop k filozofiji spoznanja, katerega poglavitna agenda je izoblikovati alternativo postmodernizmu in s tem tudi postfaktični družbi, ki naj bi se porodila iz njega. V pričujočem prispevku bom najprej predstavil fronto postmodernistov, proti kateri nastopi Ferraris, in analiziral nekatere prijeme, s katerimi se loti tako imenovanih »konstrukcionistov«. Skozi problemsko polje, ki ga odpira izziv novega realizma s ponovno obuditvijo večnega vprašanja, »kaj je kriterij resničnega spoznanja«, bom pokazal, zakaj je Ferrarisov realizem nezadosten nadomestek postmodernizma, in skušal odgovoriti na njegov izziv na podlagi primerjave misli Gottholda Lessinga, Thomasa Kuhna in Hansa Kelsna. S pomočjo njihovih interpretacij različnih kriterijev za veljavnost trditev na področjih religije, naravoslovja in prava, bom utemeljil premik problema resničnega spoznanja onkraj epistemološko-ontološke razlike. V ta namen bom soočil različne discipline, zlasti pravno in naravoslovno znanost, in zamejil njihove skupne epistemološke premise, da bi se prebil do novega pogleda na vednost v splošnem.

**Gljučne besede:** postmodernizem, realizem, veljavnost, učinkovitost

*Svit Komel je dodiplomski študent na Pravni fakulteti Univerze v Ljubljani in redni sodelavec Radia Študent. (svitkomel@hotmail.com)*

# Ontološka kontrarevolucija

S postmodernizmom ali konstrukcionizmom Ferraris (2002)<sup>1</sup> razume obrat v moderni filozofiji, ki je realnost izločil kot relevanten element nastajanja mišljenja in jo zavrgel kot kriterij resničnosti oziroma ustreznosti konceptov, s čimer ontološka vprašanja bodisi eliminira bodisi njihovo distinkcijo z epistemološkimi popolnoma zabriše. S tem bit postane enaka vednosti (o tej biti) (Ferraris, 2002: 25), kar vodi v konstrukcionistične, »postfaktične teze«, po katerih realnost ni nič drugega kot konceptualna tvorba oziroma konstrukt. Tako naj bi se po Ferrarisovem mnenju od *logosa* ponovno vrnili k *mythosu*, resničnost zamenjali za novo mitologijo, iluzijo (ibid.: 13), hkrati pa zavrnili idejo napredka in emancipacije, saj tudi ta predvideva vero v resnico, do katere je postmodernizem nietschejansko nezaupljiv (ibid.: 2). Primer tega v filozofiji znanosti naj bi bil denimo Feyerabend, ki odreče možnost privilegirane kriterija, po katerem bi v konfrontaciji različnih nesoizmerljivih<sup>2</sup> znanstvenih teorij oziroma metod lahko izbrali pravilnejšo.<sup>3</sup> Po Ferrarisu (2012: 13, 14) to vodi v »neznosni skepticizem«, ki onemogoča, da bi priznali prednost Galileja pred Cerkvijo, Kopernika pred Ptolemejem in Pasteurja pred Asklepijem.<sup>4</sup>

Politična realizacija obrata, s katerim je svet postal naracija, naj bi bili medijski populizem (ibid.: 3), resničnosti šovi in izjava Bushevega svetovalca:

Svet ne deluje več po teh [razsvetljenskih in empiričnih] načelih. Sedaj smo imperij: ko delujemo, ustvarjamo lastno realnost [*reality*]. In medtem ko vi študirate to realnost – zvesto, kot jo boste –, bomo zopet delovali, ustvarili druge nove realnosti, ki jih boste prav tako lahko proučevali. /.../ Mi smo dejavniki zgodovine ... vsem ostalim bo prepuščeno zgolj proučevanje naših dejanj. (ibid.: 15)<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Delo *Manifesto of New Realism* bom obravnaval kot manifest širšega aktualnega gibanja v filozofiji, ki ga družijo zlasti nasprotovanja postmodernizmu. V njem se Ferraris denimo večkrat sklicuje na spekulativni realizem Q. Meillassoux in ga navaja skupaj z R. Brassierom in M. Gabrielom kot »korak v pravo smer«. Podobno agendo, čeprav iz druge smeri, ima tudi V. Chibber s svojo kritiko postkolonialne teorije.

<sup>2</sup> »Nesoizmerljivost« uporabljam v skladu z izbiro Krtininega prevajalca *Strukture znanstvenih revolucij* kot prevod termina »*incommensurability*«. Gl. opombo prevajalca v Kuhn, 1998: 15.

<sup>3</sup> »Kdor se obrne na bogat material, ki ga daje zgodovina, in ne meri na to, da bi ga razredčil, zato da bi zadovoljil svoje nizkotne strasti, namreč slo po duhovni varnosti v obliki jasnosti, preciznosti, 'objektivnosti', 'resnice', ta bo uvidel, da obstaja samo *eno* načelo, ki se ga da zagovarjati v *vseh* okoliščinah in *vseh* stadijih človekovega razvoja. To načelo je: *Anything goes*.« (Feyerabend, 1999: 21)

<sup>4</sup> Ferraris (2012: 13, 14, 33, 67) razumsko premoč Galileja nad Bellarminom nenehno navaja kot primer dejstva, katerega zanikanje je absurdno; v teoriji (kot npr. Feyerabendovi), ki take sklepe sploh dopušča, pa je očitno mogoče vse in potrebuje »soočenje z realnostjo«. Prim. Feyerabend, 1999: 19 in nasl.

<sup>5</sup> Za celoten citat in njegov kontekst glej Suskind, 2004.

Ferraris kot indikacijo zveze med tovrstnimi pojavi in konstrukcionizmom nava-ja podatek, da je osem let pred zgoraj navedeno izjavo Baudrillard zatrjeval, da je zalivska vojna zgolj televizijska fikcija. Poleg njega v postmodernistično fronto prišteva Deleuza, Guattarija, Rortyja (ibid.: 4, op. 5), že omenjenega Feyerabenda (ibid.: 15), Derridaja (ibid.: npr. 56) in Nietzscheja (ibid.: npr. 65), s katerim poveže Heiddegerja (ibid.: 13). Vsem naštetim avtorjem naj bi bil skupen postmodernistični oziroma »realistični *koiné*«, ki se kaže skozi: 1. ironično-kritično distanco do raznih »dogmatičnih trditev« (npr. z uporabo navednic); 2. desublimacijo, ki označuje idejo, da želja in telo pomenita obliko emancipacije, medtem ko je razum oblika dominacije, in 3. deobjektifikacijo, s čimer je mišljena eliminacija dejstev (ibid.: 4).

Foucaultu Ferraris nameni kar celo četrto poglavje (ibid.: 65), v katerem obrav- nava problematičnost enačbe »bit = vednost = moč«, ki je po njegovem mnenju postmoderni služila za sesutje razsvetljskega projekta v prid Nietzschejevemu bojišču sil (Nietzsche, 1988: 264; tudi Deleuze, 2011: 16), kjer so vsa dejstva izbri- sana in ostanejo le še interpretacije. Ferraris tako zaključi Manifest s pozivom, naj ne ostanemo nedoletni in naj ponovno obudimo vero v razum, resnico, človeštvo in napredek – emancipatorna načela razsvetljenstva, ki nam kantovsko »pomagajo odrasti« (Ferraris, 2012: 84, 23).<sup>6</sup>

Izrazito manj navdušen kot nad Kantovim razumevanjem razsvetljenstva pa je nad Kantom samim, saj v njegovem kopernikanskem obratu, tako kot Meillassoux, vidi ptolemajsko kontrarevolucijo, ki človeka postavlja v središče univerzuma, iz katerega ustvarja svet skozi svoje koncepte (ibid.: 6; Meillassoux, 2006: 163).<sup>7</sup> Postmodernizem naj bi tako zgolj radikaliziral kantovsko stališče, po katerem nam svet ne more biti dostopen drugače kot skozi mišljenje in konceptualno kon- struiranje (Ferraris, 2012: 13). Ferraris označi tezo »zori brez pojmov so slepi« za konstrukcionistično trditev, ki še tako preprosto izkustvo, kot je na primer zdrs na ledu, pogojuje z miselnimi kategorijami.

Ferrarisov izbor postmodernističnih avtorjev se hitro izkaže kot precej prilož- nosten. Tako na nekem mestu hvali Saidovo analizo orientalizma (ibid.: 52), na drugem pa izreče posredno zahvalo Umberto Ecu (ibid.: XVII prologa in avtorjeve opombe) in ga skupaj s spekulativnimi realisti celo navede kot primer realističnih nagibov v moderni filozofski kulturi (ibid.: 18). Prav pri Ecu namreč lahko najdemo prikaz prepada (Eco, 1999: 254) med nasprotujočima si teorijama resnice, ki ju imenuje diskurzivna analiza in korespondenčna teorija. Prva je pri Ecu predstavl- jena skozi primer Greimas-Courtésove definicije resnice, ki obstaja in se presoja

---

<sup>6</sup> Zagovor razsvetljskega projekta proti njegovim kritikam s strani postmoderne in subalterne teorije najdemo tudi v Chibbrovi *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, ki jo je avtor celo poklonil svoji kolegici Majumdar, ker ga je pri pisanju »poživljala kot eliksir s svojo neomajno vero v razsvetljske univerzalije, ki jih subalterni skušajo očrnuti«.

<sup>7</sup> V povezavi z Meillassouxovo kritiko Kantovega korelacionizma in odgovorom nanjo glej Simo- niti, 2015: 369 in nasl.

izključno znotraj diskurza, neodvisno od kakršnegakoli zunanjega referenta. Posledično se diskurzivne analize bolj kot na protokol, po katerem lahko prepoznamo neko propozicijo za resnično, osredinjajo na diskurzivne strategije, prek katerih se nekaj predstavlja kot resnično oziroma prek katerih nekaj obvelja za resnično v določenem diskurzu (ibid.: 257, 258). Kot manj radikalno variacijo tega pristopa Eco navaja holistične teorije znanosti,<sup>8</sup> npr. Feyerabendovo in Kuhnovo, pri čemer naj bi bila njihova manjša radikalnost v tem, da v nasprotju s semiotično-strukturalistično šolo, ki ji pripadata Greimas in Courtés, vseeno v določeni meri kažejo težnjo po opredeljevanju, na kakšen način lahko določeno propozicijo vrednotimo za resnično (Eco, 1999: 258). Na drugi strani imamo korespondenčno teorijo, ki predvideva od propozicij neodvisno realnost, *state of affairs*, stvari zunaj mišljenja, ki so jim kot takim lastne določene značilnosti, medsebojne povezave in zakonitosti. Trditve o stvareh so zgolj poskus razbrati že prisotna dejstva v realnosti, povedati nekaj o tej realnosti, zato njihovo resničnost lahko preverjamo s primerjavo s to neodvisno sfero. Posledično mora propozicija, da bi bila resnična, ustrezati stvari, na katero se nanaša (ibid.: 254).

Podobna shema je predstavljena pri Ferrarisu. Realistična teorija trdi, da obstajajo stvari, ki so neodvisne od naših konceptualnih shem, na primer dejstvo, da so na Luni več kot štiri tisoč metrov visoke gore. Diskurzivna oziroma hermenevtična, kantovska, konstrukcionistična (sledječ izrazju, uporabljenemu v Manifestu) analiza po drugi strani verjame, da je tudi to dejstvo odvisno od miselnih kategorij in ne bi obstajalo, če ne bi imeli izraza ali koncepta za goro, Luno itd. (Ferraris, 2012: 23). Ferraris priznava določeno stopnjo vpliva epistemološkega v ontološkem, vsaj na ravni jezika, saj je »jasno, da so za spoznanje 'voda je H<sub>2</sub>O' potrebni jezik, sheme in kategorije« (ibid.: 19), vendar ostaja »dejstvo, da je voda H<sub>2</sub>O neodvisno od mojega vedenja – v tolikšni meri, da je bila voda H<sub>2</sub>O pred nastankom kemije in da bi še vedno to bila, tudi če bi kemija izginila z obličja Zemlje« (ibid.: 19). Z drugimi besedami: povezava elementarnih delcev, ki jih kemija označuje z določeno kemijsko formulo ali obči sporazumevalni jezik z besedo voda, v naravi obstaja ne glede na te oznake in neodvisno od idej o vodi, ki jih ti izrazi evocirajo.

Ferraris seveda priznava legitimnost in celo nespornost stališča, da ontološko ni samo to, kar je, ampak je hkrati že diskurz o tem, kar je; v ontološkem je vedno del epistemološkega in nasprotno. Vseeno pa po njegovem mnenju ontološko, četudi je diskurzivno, označuje specifično vrsto diskurza, ki pomeni kvalitativno razliko v relaciji do epistemološkega (ibid.: 33). Teoretska zanimanja bi se zato

---

<sup>8</sup> Ule opredeli holistične teorije znanosti v spremni besedi h Krtinini izdaji Kuhnove *Strukture znanstvenih revolucij*. Zanje je značilno neločevanje med teoretičnim in empiričnim delom znanstvenih teorij oziroma prepričanje, da znanstvene teorije posegajo tudi na področje izkustva, tako da že vnaprej določajo načine predstavitve, opisa in interpretacije empiričnih pojavov ter začitujejo meje med znanstveno mogočimi in nedopustnimi pojavi. Sam opis dejstev je torej zaznamovan s paradigmatično teorijo, saj paradigma nujno vsebuje tudi napotke in merila za konstrukcijo modelov razlag in znanstvenih opisov stvari. Posledično ni nevtralnega empiričnega ali teoretskega področja, na katerem bi lahko preverjali prednosti ali slabosti dveh konkurenčnih paradigem (Ule, 1998: 192, 194).

morala osrediniti na razločevanje med tema dvema sferama. V podporo svojemu argumentu Ferraris naredi povzetek razlik med epistemološko in ontološko ravnjo. Ta naj bi bila v nasprotju s prvo nespremenljiva, nepopravljiva in se kot taka za epistemološko raven manifestira kot zunanja obstrukcija, nepremostljiva inertnost. »Voda bo voda, v njej se zmocchiš, ne glede na to, ali pomisliš, da kisik in vodik vsak posebej nista mokra.« (ibid.: 34) V svoji nepopravljivosti ontološka raven deluje kot realnost, ki s tem, ko je dana, stopa v kontradikcijo z našimi pričakovanji (ibid.: 37).

Obrat k ontologiji pa se vseeno ne more izogniti orfejskemu pogledovanju čez hrbet na točki, ko skuša Manifest tudi epistemološkemu dodeliti področje, kjer ima primat nad ontološkim in kjer je torej tudi konstrukcionizem še vedno uporabna teorija.<sup>9</sup> Do tega pride z opredelitvijo in ločitvijo dveh vrst objektov. Prvi so naravni objekti, ki obstajajo v času in prostoru neodvisno od subjektov, medtem ko so drugi od subjektov odvisni socialni objekti (ibid.: 52). Ferraris pri tem ne kaže znakov, da bi zaznal paradoksalnost med kategorizacijo stvarnosti glede na prisotnost subjekta in poskusom protikantovske ontologije, niti ne da namigov, v katero kategorijo objektov bi spadal subjekt oziroma ali ta subjekt-merilo sploh lahko je objekt. Kakorkoli že, distinkcija glede na kriterij, ali bi nekaj bilo, če hipotetično odmislimo prisotnost človeštva, služi vzpostavitvi sloge med konstrukcionizmom in realizmom, saj naj bi omogočila, da konstrukcionizem apliciramo v primeru socialnih objektov, ki so družbeni produkti, in realizem na naravne objekte ter tako ne zapadamo v trditve tipa »tuberkuloza je družbeni konstrukt, institut poroke pa je nekaj naravnega« (ibid.: 53). Kljub temu tudi družbeni produkti niso zgolj konstrukt, temveč nekaj stvarnega, kar naj bi postmodernizem pavšalno zanemaril. Po Ferrarisu je njihova materialnost, njihov obstoj evidentiran v zapisih, zabeležkah in posnetkih dejanj, kot so npr. potni listi, tiskan denar, zapisane pogodbe itd. (ibid.: 56)

Glede na distinkcije v tipu objekta se razlikujejo tudi vednosti, ki se nanašajo na posamezno vrsto dejstev. V primeru naravnih objektov teorija opravlja povsem obnavljajočo, rekonstruktivno funkcijo, saj zgolj prepozna nekaj, kar obstaja neodvisno od vednosti, »v naravi«. Na področju socialnih objektov pa ima vednost »konstitutivno vrednost, saj so novi objekti ustvarjeni skozi operacijo (npr. skozi zakonodajno dejavnost), ki presega golo prepoznavanje že danega in je kot taka performativna« (ibid.: 59). Posledično velja:

1. naravni objekti so neodvisni od vednosti in naredijo naravoslovno znanost resnično; 2. socialni objekti so odvisni od vednosti, a niso subjektivni; 3. konstrukcionizem se nanaša primarno na socialne objekte in manj na naravni svet, kjer ima [vednost] rekonstruktivno vrednost. (ibid.: 63)

---

<sup>9</sup> »Predlagam ... pogodbo večnega miru med realističnim in konstrukcionističnim pogledom.« (Ferraris, 2012: 63; gl. tudi 24)

Prav v povezavi s tem pridemo do potencialno problematične predpostavke, da je naravoslovje (v nasprotju z družboslovjem) objektivno, eksaktno in celo resnično, saj zgolj opisuje že v naravi dane pojave in zakonitosti kot zveze med njimi. Če je tako, ali posamezni naravni objekti obstajajo kot samostojni zamejeni elementi stvarnosti sami po sebi in, če ja, na podlagi katerega naravnega kriterija so kot taki razločeni? Z drugimi besedami, ali »gre Mohamed h gori« in jo zgolj odkrije kot takšno? Ali pa gre, ravno nasprotno, za miselne kategorije razpoznavajočega subjekta, ki omogočajo razlikovanje določenega objekta od preostale realnosti in v tem smislu lahko goro razločimo samo, če »pride k Mohamedu«?

## Mohamed in gora

Vprašanje odpira prestar-prastar problem razmejevanja objekta od njegove okolice in se tesno povezuje z vprašanjem, kdo in na podlagi česa to mejo zarisuje. Ferraris na primerih preprostih trditvev, ki jih Eco (1999: 256) imenuje »observacijski stavki«, poskuša pokazati, da je, vsaj kar se tiče naravnih objektov, ta meja začrtana že sama po sebi v naravi. »To je gora«, »Sneg je bel«, »Dež je moker« so primeri stavkov, ki izražajo preprosto sodbo o neposredno zaznavni lastnosti okolice. Vseeno pa ne moremo ovrednotiti nobene od navedenih propozicij kot resnično ali neresnično, če ne predpostavimo minimalnega konsenza v znakovnem sistemu (ibid.: 254), ki omogoča ločevanje dežja od megle, snega ali vetra in gore od hriba ali sonca. Temu ugovarja Ferraris skozi svoj »ontološki eksperiment«: v copato (ozioroma dež, sneg ali reliefno izboklino) trčita tako človek kot črv, čeprav bo prvi dojel to obstrukcijo kot copato, črv pa zgolj kot neko oviro, na katero se bo motorično odzval (Ferraris, 2012: 28). Kljub temu, da so copata, gora, sneg in dež kot »razsežnosti« prisotni in ne moremo zanikati, da so tam, so v trenutku, ko je njihova prisotnost zaznana, že poimenovani, definirani in kategorizirani (Eco, 1999: 270).

Sistem, ki je nujen za oblikovanje in vrednotenje observacijskih stavkov o zapazjenih stvareh, je v večini primerov že dogovorjen in nam je kot tak posredovan. Problem se zaplete pri trditvah, ki presegajo observacije o neposrednem izkustvu in so kot take bolj abstraktne, bolj oddaljene od čutne zaznave (ibid.: 253). To so predvsem znanstvene trditve, npr. »Sila je produkt mase in pospeška« ali pa »Slon je sesalec«, ki nastopijo kot natančnejša organizacija zaznav o svetu, kot nadomestek »divje kategorizacije« (ibid.: 232)<sup>10</sup> observacijskih stavkov.

---

<sup>10</sup> Z divjimi kategorizacijami Eco razume predznanstvene kategorije, za katere je značilna manj stroga organiziranost. Mednje prišteva denimo uvrstitev psa med užitne živali in taksonomski izraz insekt, ki je (in še danes velikokrat v občem jeziku) označeval tudi pajke, čeprav po znanstveni taksonomiji ne spadajo med žuželke. Gre namreč za divjo kategorijo, posredovano naravoslovni znanosti, ki je bila najverjetneje izoblikovana na podlagi opažanja morfološke značilnosti členjenosti telesa, ki je prisotna tako pri pajkih kot pri žuželkah. Do podobne situacije pride pri pripombi »Glej, kakšna velika riba!«, ko nekdo vidi sinjega kita. Znanost tudi v tem primeru modifikira divjo kategorijo in sinjega kita umesti med sesalce.

Predstavljajmo si, da Mohamed vidi reliefno izboklino, za katero ne ve, ali je gora ali hrib. Teže ko bo razložil med goro in hribom, težje ko bo po divji kategorizaciji, običajni interpretaciji razdelal razliko med naravnima objektoma, bolj se bo posluževal znanstvenih interpretacij, npr. gora je reliefna izboklina nad toliko in toliko metrov nadmorske višine. Če bo ugotovil, da si znanost glede točne mere nadmorske višine, potrebne za goro, ni enotna, se bo prebil do kriterijev, ki so jih za potrebe identifikacije reliefne izbokline kot gore razvili v okviru Združenih narodov.

Odnos med znanstvenimi in divjimi kategorijami je odnos obojestranske prehodnosti in medsebojnega vpliva. Znanost posega v divje kategorizacije zlasti pri *mejnih primerih* in *odstopih* – izraza, ki se do neke mere uporabljata sinonimno. Pri obeh gre namreč za to, da se dani primer ne sklada z našimi vnaprejšnjimi koncepti, za *anomalijo*. Razlika, ki jo skušam poudariti z rabo ločenih terminov, je, da pri mejnem primeru pride do znanstvene intervencije zato, ker ne znamo razločiti med dvema kategorijama (primer gora : hrib), pri odstopu pa zato, ker stvar sploh še ni bila kategorizirana (taksonomija nepoznane živali). Fenomen mejnega primera denimo na sodiščih pritegne intervencijo zunajpravne stroke, ki pomaga natančneje opredeliti sporna dejstva dejanskega stanja zadeve, medtem ko pri odstopu naletimo na pravno praznino, torej odsotnost pravne norme, ki bi jo bilo mogoče aplicirati na dani primer – v tej situaciji kot strokovnjak deluje sodnik sam.<sup>11</sup> Po drugi strani pa tudi divje kategorije vplivajo na znanost, zlasti kot nekakšne predkategorije (Eco, 1999: 233), kot kaže recimo primer insektov (glej opombo 10), ali pa kot pomoč pri identifikaciji organizma, ki je znanstveno neopredeljiv, a hkrati prav zaradi divje kategorije vsi znanstveniki točno vedo, katero neopredeljivost proučujejo (glej nadaljevanje besedila).

Ob predpostavki že izoblikovanega znakovnega sistema bi lahko trdili, da stvar igra vlogo pri vrednotenju resničnosti trditve na podlagi presoje, ali določena stvar vzdrži neko izjavo. V izoblikovanem sistemu torej ne moremo gori reči sonce. Vendar gre tu bolj za že mišljene stvari kot za Ferrarisove stvari zunaj mišljenja, saj določeno pojmovanje izkustva primerjamo z drugim poskusom pojmovanja. Stvar je potemtakem reducirana na husserlijanski X, zbirno mesto, na katero se pripenjajo kategorije, tako divje kot znanstvene. Na realno izboklino zemeljskega površja, na katero »naletimo« in zaznamo njeno prisotnost, se lahko naplasi serija kvalifikacij. Poleg tega, da je gora, je lahko tudi državna meja, najvišja točka neke celine, kraj zločina, snemalna lokacija, agregat specifičnih mineralov itd., pri čemer bo vsako od teh pojmovanj drugače razporedilo, selekcioniralo, hierarhiziralo, identificiralo in povežalo elemente, ki jih bo prepoznalo v določeni reliefni izboklini

---

<sup>11</sup> Hart v povezavi z interpretacijo pomena pravnih terminov in pravil ločuje med t. i. paradigmatskimi in mejnimi primeri (gl. Hart, 1994: 124 in nasl.). Za razlago njegove distinkcije, zlasti poudarek, da Hart s tem ne predpostavlja fiksnosti pomena, ali vnaprej jasno začrtane meje med obema vrstama primerov, temveč izrecno predvideva možnost, da tudi paradigmatski, nedvoumni primeri lahko postanejo v določenem kontekstu dvoumni, glej Šumič-Riha in Riha, 1993: 114 in nasl.



– ista tla, ki so kategorizirana kot snežna meja ali vrh gore, lahko pomenijo tudi mejo, kjer jurisdikcija enega sodišča preide v pristojnost drugega. Stvar, označena z goro, je torej zgolj zbirno, referenčno mesto pojmovnih plasti.

Vrnimo se k Mohamedu, ki na podlagi kriterijev Združenih narodov opredeli vzpon pred sabo za goro. Ker sedaj ta vzpon ni samo hrib, se odloči, da pride do vrha. Na poti do tja zazna čudno žival, ki je ni še nikoli videl, niti mu je ne uspe identificirati na podlagi svojega biološkega znanja, zato jo slika, opiše njeno vedenje in kontaktira s svojo kolegico Magdo, ki je zoologinja. Ta ugotovi, da živali ni mogoče uvrstiti v nobeno od taksonomskih kategorij, saj je morfološko podobna ptiču, je oviparna, a izležene mladiče doji. Magda objavi članek in biološka znanstvena skupnost se odzove tako, da začne intenzivno opazovati in popisovati lastnosti te nove živali, pri čemer jo vzporedno skuša umestiti v eno od taksonomskih kategorij, ali pa sugerira nove. Tako se sprva izoblikujejo med sabo tekmujoča poimenovanja in hipoteze, po katerih je nova žival sesalec ali pa ptič, saj je že na podlagi preprostih observacij očitno, da je bolj podobna konju ali orlu kot pa kači ali ribi. Prav s pomočjo teh osnovnih identifikacij vsi znanstveniki točno vedo, katera žival je tista znanosti neznana žival, ki jo morajo proučevati. Na podlagi izoblikovanih hipotez znanstveniki usmerjajo svoje zbiranje empiričnih podatkov, saj iščejo v skladu s tem, kar »mora po teoriji biti tam« (ibid.: 249). Na neki točki pa se bo znanstvena skupnost odločila, da ena od izpeljav učinkovito zaobsega vsa dejstva, ki so na voljo, in skladno z obstoječo taksonomijo uvršča nov organizem.<sup>12</sup> S tem je bitje odkrito, prepoznano, normalizirano.

Kot primer bi lahko vzeli tudi najdbo neznanega kemijskega elementa v gorskih tleh ali pa nerazumljiv način vedenja sicer znane živalske vrste v kontekstu specifičnega gorskega okolja. Bistveno je, da pri tovrstni anomaliji pride do hkratnega odkrivanja podatkov o lastnostih stvari in spreminjanja kategorialnih struktur – do ecovske dialektike med (enciklopedičnimi) dejstvi in taksonomskimi (slovarskimi) opredelitvami (ibid.: 249). Ta postopek preurejanja, preseganja skozi medsebojno soočenje pojmov in njihovih nasprotnih primerov se (začasno) ustavi, ko pride do ravnotežja med fakti in kategorijami, to pa je takrat, ko neki kategorialni sistem učinkovito obdela vsa razpoložljiva dejstva oziroma je v skladu s svojim namenom in imanentnimi pravili organiziranja sposoben nabor dejstev medsebojno povezati, razvrstiti, hierarhizirati, selekcionirati v koherentno celoto in vsakemu spoznanju odrediti svoje mesto.

Gora (kot generičen primer za objekt) ni torej toliko samo v tem, kar gora je, temveč hkrati v tem, kar gora ni in, najpomembnejše, kar gora še potencialno lahko je, kakšna nova pojmovanja lahko še izzove na podlagi novih zaznav, kakšno anomalijo glede na obstoječe kategorije lahko pomenijo nova dejstva, ki jih še kani poroditi. Na ontološki ravni gora torej poleg referenčnega mesta konceptov daje

---

<sup>12</sup> Primer je povzet po vzoru Ecovega popisa (1999: 242–251) 86 let proučevanja in taksonomskega uvrščanja kljunaša.

*potencialnost* oz. možnost, da je zaznano nekaj prej neznanega, kar izzove nove plasti konceptov oziroma njihovo preplastenje, izpodbije učinkovitost sistema in ponovno požene proces medsebojnega prilagajanja dejstev in kategorij.

## Onkraj epistemološkega in ontološkega

S tem pridemo do točke, ko je treba opozicijo med epistemološkim in ontološkim pogledati iz neke druge perspektive. Gotthold Lessing (2005: 120) v svojem eseju *Aksiomi* (v *Philosophical and Theological Writings*) odgovarja na kritike, ki jih je na temelje njegovih tez naslovil pastor Goeze. Eden branjenih aksiomov je neposredno povezan s ključnim konceptom Lessingove filozofije religije in se glasi: »Biblija vsebuje več (oziroma drugo), kot je lastno religiji.« (ibid.: 123) Natančneje, krščanstvo je vsebinsko ločeno od svojega zapisa v Bibliji tako, da krščanske resnice niso odvisne od resničnosti Svetega pisma. Religija je bila namreč, tako pravi Lessing, resnična od trenutka svojega razodetja, ki je bilo pred kakršnimkoli zapisom te religije (ibid.: 129). Še več: resničnost krščanske religije ni samo neodvisna od njenega zapisa, marveč je sploh ne moremo presojati glede na dejstva, zunanja tej religiji. Posledično so denimo za utemeljevanje resničnosti Kristusovih čudežev irelevantna vsakršna (zgodovinska) dejstva,<sup>13</sup> tako tista, ki jo potrjujejo, kot ta, ki jo izpodbijajo.

Lessing v prid svoji tezi poda primer argumenta teleološke redukcije v pravni razlagi. Zamislimo si situacijo, ko je po črki zakona nekemu družbeno sprejetemu ravnanju pripisana ista pravna posledica kot družbeno zavrnemu. Sodnik s sklepanjem o *namenu določbe* upraviči izvzetje prvega ravnanja iz režima, ki ga predvideva pravna norma za drugega, in s tem prebije pomen, dostopen z jezikovno razlago predpisa. Oziroma z Lessingovimi besedami: »Ali se ne sodnik pravilno oddalji od črke zakona in zasnuje svojo sodbo na podlagi notranje pravičnosti, ki jo predpostavi pri zakonodajalcu?« (ibid.: 143)<sup>14</sup>

Krščanska resnica je po Lessingu notranja resnica – resnica, o kateri posameznik pridobi vednost iz nje same in ki za svojo resničnost ne potrebuje nikakršne zunanje potrditve (ibid.: 140), saj je notranja kategorija te religije neodvisna od

---

<sup>13</sup> Z zgodovinskimi dejstvi Lessing označuje kronike, poročila in pričevanja zgodovino piscev o Jezusovih dejanjih. Tovrstna dejstva strogo ločuje od neposrednega izkustva, »prepričanja na lastne oči«. Vendar pa Lessing to drugo vrsto dejstev izloči iz diskusije o resničnosti religije, saj mora nekdo, »ki živi v 18. stoletju, v katerem se čudeži ne dogajajo več«, uporabiti »drugačne oblike dokazov, bolj primerne svojemu času«, da se prepriča o resničnosti religije. Za avtorjevo celotno dikcijo gl. ibid.: 84.

<sup>14</sup> Podoben način sklepanja najdemo pri Ecu (1999: 275). Na stavek »lahko pelješ, luč je modra«, odgovorimo z »misliš zelena?«, ker iz konteksta lahko razberemo namen, ki ga je imela oseba s svojo izjavo. Če bi oseba namesto tega rekla, »lahko pelješ, ker je slon sesalec«, bi bil najverjetneje odgovor »kaj?«, saj iz konteksta ni mogoče razbrati namena, na podlagi katerega bi lahko popravili lapsus v izjavi.

empiričnih faktov. Posamezniku je religija razodeta, dana kot dejstvo, brez racionalnega razloga za njeno sprejetje. Prav zato Modrega Natana vprašanje, katera od treh monoteističnih religij je resničnejša, prisili k izpeljavi novega kriterija resničnosti religije: religija je resnična, če se uresniči. Če se religiozni nauk uresniči skozi transformacijo vedenja svojih subjektov v skladu z lastnimi vrednotami oziroma notranjimi resnicami, je religija kot taka resnična. Za Kristusove čudeže ni potreben dokaz, niti ni njihova skladnost z dejstvi pogoj za sprejemanje krščanskega nauka. Edini kriterij za resničnost doktrine je njena učinkovitost, torej zmožnost ustvarjanja učinkov na ravni ravnanja tistih, ki ta nauk sprejmejo za svojega, v skladu z namenom notranjih resnic tega nauka.

Sledeč Lessingovi argumentaciji so Kristusovi čudeži zgolj način razodetja naukov človeštvu na določeni razvojni stopnji, za katero so bili čudeži najbolj primeren način učenja oziroma posredovanja resnic. Podobno kot otrok napreduje skozi stopnje šolskega izobraževanja, naj bi tudi postopno razodetje človeku ne dalo ničesar, do česar njegov razum ne bi mogel priti sam, temveč ga zgolj hitreje pripelje do cilja.<sup>15</sup> In tako kot se mora učenec držati učbenika, ki je primeren njegovi ravni, se je moralo tudi človeštvo najprej držati Starega testameta kot osnovnega učnega primera. Vendar pa so, pravi Lessing, razodete resnice dane zato, da postanejo resnice razuma. »Bile so kot rezultat izračuna, ki ga učitelj matematike razglasi vnaprej, da svojim učencem da idejo o smeri, v kateri morajo delati.« (ibid.: 236)<sup>16</sup>

Naloga razširitve Lessingove filozofije religije na relevantno mesto v diskusiji o kriterijih resničnosti (in širše, o razmerju med ontološkim in epistemološkim) bi bila pretirano ambiciozna, če je ne bi bilo mogoče prepoznati, vsaj na ravni zastavitve določenih problemov in argumentacij, v epistemologiji Thomasa Kuhna. Zato bom Lessingovo izpeljavo notranje in zunanje resničnosti krščanstva bral vzporedno s Kuhnovo opredelitvijo znanstvene paradigme<sup>17</sup> in njenega pomena

---

<sup>15</sup> Prisposodobno razodetja kot vzgoje človeka Lessing predstavi v besedilu *O vzgoji človeškega rodu* (ibid.: 218).

<sup>16</sup> Kot zanimivost lahko Lessingovo metaforo o vzgoji primerjamo s Kuhnovo interpretacijo znanstvenih učbenikov, prek katerih študenti privzamejo v danem trenutku veljavno paradigmo. Njihov namen ni prikaz zgodovine znanosti, temveč *tradicije dosežkov*, ki se prištevajo k sprejeti paradigmi. Zato tudi funkcija teh primerov ni *dokazna* (v učbeniku niso navedene alternativne interpretacije in nerešljivi problemi paradigme, ki ji ti primeri pripadajo), temveč *učna*, saj na podlagi primerjave danih, rešenih eksemplarjev s podobnimi, nerešenimi problemi, študenti usvojijo princip identifikacije predmeta in ustrezne aplikacije teorije. »Ko [študent] uzre podobnost in doume analogijo med dvema ali več različnimi problemi, lahko povezuje simbole in jih navezuje na naravo na načine, ki so se poprej izkazali za učinkovite.« S koncem učbenika se konča tudi proces prevajanja razodetih resnic v racionalne in se lahko začne delo raziskovalca (Kuhn, 1998: 167).

<sup>17</sup> Kuhn v postskriptu iz leta 1969 natančneje razdela svoj temeljni pojem paradigme. V širšem pomenu jo izenači z disciplinarno matriko – »disciplinarna zato, ker meri na skupno last praktikov neke discipline; matrika zato, ker je sestavljena iz urejenih elementov«. Ti elementi so: simbolne posplošitve (izrazi, ki jih člani skupnosti uporabljajo brez vprašanj ali nestrinjanj), metafizični deli paradigme, vrednote in eksemplarji. Te Kuhn označi za paradigmo v ožjem pomenu in so vzorčni

za normalno znanstveno raziskovanje.

Termina sta opredeljena skozi njun vzajemni odnos: normalna znanost je oblika raziskovanja, temelječa na enem ali več preteklih znanstvenih dosežkih, ki jih znanstvena skupnost priznava za vzorčni temelj nadaljnje prakse. Gre torej za fenomen, pri katerem znanstvena skupnost sprejme določene primere, ki »vključujejo zakon, teorijo, aplikacijo in instrumentacijo« (Lessing, 2005: 21) in jim dodeli mesto predpostavke svojega znanstvenega raziskovanja, hkrati pa tako sprejeta paradigma omogoča normalno znanost. Z njo namreč problemi normalne znanosti postanejo podobni ugankam. Paradigma zagotavlja raziskovalno vprašanje, pravila, ki omejujejo naravo sprejemljivih rešitev (ločijo znanstveno od neznanstvenega), in metodo oz. korake, po katerih do teh rešitev pridemo (ibid.: 43). *Učinek paradigme je prav sprememba oziroma usmerjanje ravnanja znanstvenikov v skladu s pravili in merili sprejete paradigme. S tem ko omeji pojavno področje, dostopno z raziskavami v danem času, omogoči specializacijo, profesionalizacijo, natančnejšo identifikacijo problemov, artikulacijo detajlov in s tem povečano učinkovitost znanstvenega raziskovanja* (ibid.: 64).

Kljub temu, da zamejuje pogled, je prav na podlagi paradigme sploh mogoče izoblikovati znanstveni aparat, ki je dovolj natančen za identifikacijo nepravilnosti in odstopov (ibid.: 67), s tem ko v znanstvenikovem vidnem polju zagotovi mesto vsem pojavom, razen anomalijam (ibid.: 95). Normalno raziskovanje namreč neizogibno porodi tovrstne nepričakovane pojave, ki jih je nemogoče nasloviti, povezati, pojasniti z obstoječo paradigmo, zato lahko izzovejo izoblikovanje novega sklopa pravil zastavljanja znanstvenih ugank (ibid.: 57). Ne pa nujno: »Če naj so ti nasprotni primeri kaj več kot manjša nevšečnost, je to zato, ker omogočijo nove in različne analize znanosti, v katerih niso več vir težav.« (ibid.: 80)

Prav to je točka kritike Popperjevega falzifikacionizma in korespondenčnih teorij. Po Kuhnu znanstveniki ne presojujejo in zavračajo sprejete paradigme na podlagi gole primerjave teorije z dejstvi. Zgolj pojav anomalije ne more rezultirati v zavrnitvi paradigme, saj bodo zagovorniki paradigme najprej skušali razviti artikulacije in modifikacije svoje teorije, ki bi odpravile anomalije, jih spravile v red. Čeprav bodo anomalije lahko izzvale prehod iz normalne v krizno znanost (ibid.: 82–83) in s tem odprle možnost paradigmskega obrata, ne morejo same po sebi falzificirati obstoječe paradigme (ibid.: 133).<sup>18</sup> »Odločitev o zavrnitvi ene paradigme je [namreč] hkrati vselej odločitev o sprejetju druge, presojanje, ki do tega pripelje, pa vključuje primerjanje obeh paradigem z naravo *in* med seboj.« (ibid.: 79) Kot dokaz te trditve med drugim navaja, da bo nova paradigma (vsaj v postop-

---

primeri, ki ponujajo model, iz katerega izvira koherentna tradicija znanstvenega raziskovanja (Kuhn, 1998: 162–168).

<sup>18</sup> »Čeprav se falzifikacija zagotovo pojavlja, se ne samo ob anomaliji ali pa preprosto zaradi /.../ nekega falzifikacijskega primera. Nasprotno, je nadaljnji in ločeni proces, ki bi ga lahko enako ustrezno imenovali tudi verifikacija, saj sestoji iz zmage nove paradigme nad staro.«

ku uveljavljanja) v veliki meri operirala z enakim sklopom podatkov kot prejšnja, a jih bo zaradi spremembe teoretskih in metodičnih temeljev spravljala v drugačen sistem medsebojnih odnosov (ibid.: 85). Še več, ne spremeni se zgolj interpretacija podatkov, temveč tudi kriterij, kaj šteje kot (trden) podatek (ibid.: 113). Kljub temu Kuhn do neke mere ohranja relevantno stvarnega, ko pravi, da znanstvenik, čeprav »dela v drugačnem svetu« (ibid.: 123), tudi po znanstveni revoluciji »gleda isti svet« (ibid.: 119).

Podobno kot Lessing pri dilemi »prave religije« pride tudi Kuhn do sklepa, da gre pri postopku izbire ene paradigme v prid druge, tako na ravni znanstvene skupnosti kot posameznega znanstvenika, za nekakšno »razodetje« oziroma iracionalno odločitev, saj je ne diktirajo logična ali strogo znanstvena, razumska pravila (ibid.: 93).<sup>19</sup> Pri izbiri paradigme gre za maksime ali vrednote, ki vplivajo na odločitve, ne da bi po nujnosti narekovale, kakšne morajo te odločitve biti oziroma ali so sprejete odločitve pravilne ali napačne. Zato na primer »še tako nerazumljiv upor [novi teoriji] ne more biti označen za nelogičnega ali neznanstvenega« (Kuhn, 1984: 3). V ta namen je Kuhn izoblikoval nezaključen nabor medsebojno prepletajočih se kriterijev, po katerih merimo teorije: 1. točnost; 2. konsistentnost (skladnost z lastnimi tezami in tezami drugih sprejetih teorij, ki so relevantne za obravnavano pojavno področje); 3. širina dosega teorije; 4. enostavnost (teorija mora vnašati red v fenomene, ki bi bili v njeni odsotnosti konfuzni); 5. plodovitost (sposobnost odkrivanja novih fenomenov ali neznanih odnosov med znanimi fenomeni) (ibid.: 4).

Na podlagi tega lahko rečemo, da je distinkcija med ontološkim in epistemološkim za presojanje veljavnosti kategorij irelevantna. Veljavnost teorije je pogojena z njeno učinkovitostjo – ali se je določena vednost sposobna uresničiti, ali je sposobna proizvesti učinke na področju svojega delovanja. Učinek je tako epistemološka kot ontološka entiteta: je sprememba v stanju stvari, za katero brez pojmovanja spremembe sploh ne bi mogli trditi, da se je spremenilo.

Presojanje učinkovitosti posamezne vednosti variira glede na njen namen, razbran iz nje na podoben način kot v primeru teleološke redukcije in notranje pravičnosti zakonodajalca. Pri Lessingu se bodo razodete notranje resnice krščanstva potrdile, ko bodo verniki ravnali v skladu z načeli svojega nauka, ne glede na dejstva, ki te nauke izpodbijajo. V Kuhnovem primeru je namen paradigme utemeljiti normalno raziskovanje značilnosti narave. Veljavnost predpostavljene paradigmatske teorije bo potrjena z njeno učinkovitostjo, npr. ko bo omogočila izvajanje in ponovljivost določenega poskusa, predvidljivost pojavov, specializacijo raziskovanja, natančnejšo razmejitev fenomenov, opisovanje zakonitosti, odkritje razlag prej nerazložljivih pojavov itd., ne glede na anomalije, ki jih ne more pojasniti. Zato ni naključje, da Kuhn poudari posebno dvojico argumentov za obrat stare

---

<sup>19</sup> Kuhnov koncept je bil deležen kritik z vseh strani, zato je leta 1973 tej temi posvetil posebno predavanje. Gl. Kuhn, 1984.

paradigme v novo. Ta mora biti načeloma sposobna rešiti nemogoč problem, ki je pahnil njeno predhodnico v krizo (Kuhn, 1998: 138), obenem pa mora tudi ohraniti velik del »sposobnosti reševanja problemov, ki so jih nakopičili njeni predhodniki« (ibid.: 150), ali pa celo prispevati še bolj učinkovite rešitve na teh področjih.

## Pravoznanstvo

Sledenje Lessingu in Kuhnu pripelje do dveh sorodnih izpeljav na radikalno različnih področjih vedenja, filozofiji religije in znanosti. Manjkajoče dopolnilo lahko prispeva le pravo(znanstvo), ki se postavi med religiozno uresničevanje in znanstveno resnico, moralo in logiko. Učinkovitost kot kriterij veljavnosti se namreč pojavi tudi kot ena osrednjih idej pravne teorije Hansa Kelsna. Pravo kot sistem kategorij najstva bo veljavno, dokler bo v večini primerov ravnanje njegovih naslovnikov ustrezalo vsebini njegovih norm. Veljavnost pravnega sistema bo predpostavljena, dokler bo ta sistem kot celota v povprečju (*grosso modo*) učinkovit v družbi, ki jo ureja (Kelsen, 2005: 64 in nasl.). Vredno je opozoriti na Kelsnov pou-darek, da učinkovitost ne more vplivati na veljavnost posamezne norme, temveč je lahko zgolj kriterij veljavnosti sistema kot celote. Veljavnost posamezne norme je namreč zagotovljena že s tem, ko pripada veljavnemu sistemu (ibid.: 67).

Kelsen odvisnost veljavnosti (*Geltung*) od učinkovitosti (*Wirksamkeit*) obravnava skozi napetost med bitjo (*Sein*) in najstvom (*Sollen*), pri čemer prvemu ustreza dejansko ravnanje pravnih naslovljencev, drugemu pa sistem pravnih norm. Učinek lahko posledično razumemo kot prehod iz sfere najstva v sfero biti, torej ko tisto, kar naj bo, postane; oziroma, ko se predpisano v skladu s svojim namenom, smotrom udejanji. Medtem ko je Hume v *Treatise on Human Nature* opozoril na pojmovno distinkcijo med *is* in *ought* v povezavi z nevarnostjo premika iz trditve o biti na trditve o najstvu,<sup>20</sup> je za nas relevanten ravno nasproten miselni proces: ali lahko naravne zakone obravnavamo kot predpise, ali lahko tisto, kar velja za pravne stavke, prenesemo na propozicije (naravoslovnih) znanosti, na primer učinkovitost kot kriterij veljavnosti. Neposreden prenos ali popolno vzporednico med enim in drugim področjem lahko že na tej točki zanikam. Predlagam torej preciznejšo hipotezo: pravna in naravoslovna znanost imata kot obliki vednosti določeno skupno točko, ki jo je treba natančno zamejiti, da bi nam nekaj povedala o spoznanju kot takem.

Pri primerjanju prava in naravoslovja se nemudoma pojavi ugovor, podoben Ferrarisovi distinkciji med socialnim in naravnim objektom – pravo skuša ustvarjati

---

<sup>20</sup> Oziroma iz razločevanja med resničnim in neresničnim, zasnovanega na kopolah *je* (*is*) in *ni* (*is not*), na razmejevanje med dobrim in slabim, ki tvori propozicije s kopolama *naj* (*ought*) in *naj ne* (*ought not*). (Knjiga III o morali, I, I.) Kot zanimivost naj omenim, da Hume v citiranem delu *Treatise* razvija teorijo zmote o dejstvih (*«a mistake of fact»*) in njenega vpliva na krivdo storilca delikta, omenja pa tudi nekakšno pravno zmoto (*«a mistake of right»*).

določen način vedenja, znanost zgolj natančno opisuje naravo tako, da na ravni reprezentacij sledi lastnostim, ki obstajajo v naravi same po sebi. Kelsen po drugi strani zatrjuje, da gre tako pri pravu kot pri empiričnem naravoslovju za isto stvarnost. Razlika se pokaže šele na ravni kategorij spoznanja, na ravni kopule, s katero vežeta pojave, saj pravo dejstva povezuje v zveze najstva, medtem ko naravoslovje operira z vzročnostjo.

Medtem ko naravni zakon pravi: če je A, mora biti tudi B, pa pravni zakon pravi: če je A, naj sledi B. /.../ Kazen za posamezno kaznivo dejanje ni postavljena kot posledica določenega vzroka; zakonodajalec ustvarja povezavo med dejanskima stanovima, ki nikakor ni vzročna. (Kelsen, 2005: 34)<sup>21</sup>

Gre zgolj za drugačno plast, zvrst pojmov glede na isti referent. »Svoj značilni pravni pomen dejanski stan dobi z normo, ki se s svojo vsebino nanaša nanj, mu podeljuje pravni pomen.« (ibid.: 22)

Še bolj nazorno je ta povezava utemeljena v naslednjem odlomku:

Čista teorija prava si prizadeva, /.../ da bi pojem pravne norme povsem ločila od pojma moralne norme, iz katere je izšel, in zagotovila avtonomijo prava tudi v odnosu do moralnega zakona. [Zato] pravne norme ne razume kot imperativa, kakor je to pri moralni normi in kakor se največkrat dogaja v tradicionalni teoriji, temveč kot hipotetično sodbo, ki izraža specifično povezanost nekega pogojujočega dejanskega stanu z neko pogojeno posledico. Pravna norma postane pravni stavek. (ibid.: 32-33)

Pravo in naravoslovno znanost lahko torej primerjamo *kot dva načina oblikovanja sodb o pojavih. Enaka sta si v samem aktu kategoriziranja pojavov, ki se ponujajo človekovemu spoznanju, ne pa na ravni tega, da bi bili ti kategorizaciji vsebinsko identični, torej da bi pripis pravne posledice določenemu ravnanju bil vsebinsko enak opisovanju naravnih zakonov.*

Obrnimo torej Kelsna na glavo in namesto približevanja prava naravoslovju približajmo naravoslovje pravu. V obeh primerih gre namreč *za miselni postopek, pri katerem se bo točka stvarnosti skozi čedalje natančnejšo definicijo, zaris meje, nastajajoče skozi medsebojno pogojevanje faktičnega in kategorialnega, ločila od preostale gmote stvarnosti in s tem postala specifičen spoznavni predmet znanstvenih teorij.*

---

<sup>21</sup> Dejanski stan in dejansko stanje nista izmenljiva izraza. Prvi se pojavlja predvsem v teoriji prava kot poimenovanje za del pravnega pravila (abstraktni in konkretni dejanski stan), medtem ko drugega značilno uporabljata kazenski in civilni postopkovni zakon v smislu ugotavljanih dejstev obravnavane zadeve.

Nazorneje povedano: gora bo z razmejitvijo vsakega »mejnega primera« jasneje ločena od hriba, vendar ne zaradi tega, kar bi gora hipotetično bila zunaj mišljenja. Sama po sebi gora nima niti točke začetka niti ji ne pripadajo določeni vrhovi, ki bi jih lahko izmerili, ampak je zgolj dvigujoči se del iste materije, ki ji pripadajo tako različni vrhovi, kot je npr. dolina. Točke v tej materiji bi lahko delili v neskončnost in nikoli ne bi dobili višine vzpetine – mejo postavi šele definicija. Na podoben problem naletimo pri pravnem spoznanju, npr. definiciji zaprtega prostora. Brez te opredelitve namreč ne moremo inkriminirati nekoga, ki je izvršil tatvino tako, da je s premagovanjem večjih ovir prišel v zaprte prostore (glej 1. točko prvega odstavka 205. člena Kazenskega zakonika (KZ-1)); spoznanje, da se okoliščine storilčevega ravnanja skladajo z zakonskim znakom zaprtega prostora, je predpogoj za nastop pravne posledice.

Gledano z vidika forme pravnega silogizma gre pri zarisovanju meje skozi sodoločanje kategorialnega in faktičnega za izoblikovanje ujema očes se zgornje in spodnje premise – pravne kategorije ali kvalifikacije in z njo opredeljenega dejanskega stanja; oziroma, še natančneje, *gre za prepoznanje tega dejanskega stanu kot konkretni primer abstraktnega dejanskega stanu, podanega v pravnem pravilu – za prepoznanje posebnega v občem*. Pravna posledica, ki *naj* nastopi, je zgolj del silogističnega sklepa, v katerem posledico pripišemo dejanskemu primeru, ali pa sekundarni element zgornje premise, torej pravnega pravila. Sam akt subsumpcije spodnje pod zgornjo premiso oziroma kategorizacije prve skozi slednjo se ne odvija na ravni najstva, temveč je sodniški izrek o biti, sodba o historičnem dogodku. Najstvo (*Sollen*) nastopi šele kot povezava ali sklop med obema deloma pravnega pravila – dejanskim stanom in posledico, ki mu je pripisana.

Kaj torej v primeru gore in zaprtega prostora utemljuje postavitev določene opredelitve, če v sami »naravi« ni kriterija za to zamejitev? Kategorija bo v obeh primerih postavljena v skladu z nekim namenom. Namen je mogoče pravzaprav razbrati iz same relacije, v katero kategorija povezuje pojave. V primeru gore so pojavi organizirani v medsebojne vzročno-posledične zveze, s čimer se pojasnjujejo, medtem ko so v primeru zaprtega prostora postavljeni v odnose najstva, v katerih se jim pripisuje določen pravni odziv. Naravoslovni pojavi so opredeljeni kot vzroki in posledice, da bi bili pojasnjeni, medtem ko so pravni pojavi opredeljeni z namenom, da bi jim bilo mogoče pripisati pravno posledico. Čeprav je namen naravoslovne znanosti manj očitno razviden kot pri pravu, pa gora kot samostojna entiteta realnosti ni nič bolj naravna oziroma stvarna kot zaprt prostor – razlika je le v tem, da je kot predmet zamejena z drugačnim namenom (pri geografiji npr. kot orografska ovira, ki je vzrok določenih klimatoloških fenomenov).

Kategorija bo potrjena, če bo temu namenu zadostila, če bo torej učinkovita. Odločilnost namena za utemeljitev kategorije se kaže že v tem, da se pravo denimo sploh ne bo ukvarjalo z opisano geografsko dilemo, problem ločitve odprtega in zaprtega prostora pa je z vidika naravoslovja »neznanstven« – kategorije enega



sistema so odvečne z vidika drugega.<sup>22</sup> Pri tem ne gre za razliko v ustreznosti oziroma resničnosti znanstvenega in pravnega spoznanja. Zaprt prostor (stanovanje z zaprtimi vrati) dejansko pomeni stvarnost, ki zbudi drugačno čutno zaznavo kot odprt prostor (stanovanje z odprtimi vrati). Skladno s Ferrarisovim eksperimentom ontološkosti copate, bodo pes, črv in človek pri zaprtem in odprtem prostoru naleteli na enako različno razporeditev obstrukcij v prostoru. Tako kot pri razmejitvi gore od hriba se tudi kategorija odprtega prostora opira na določena dejstva, vendar prav kategorija selekcionira tista dejstva, ki so z vidika namena njene postavitve relevantna.

Predstavljajmo si z zemljevidom opremljenega turista, ki tri zaporedne mimoidoče vpraša za napotke, kako priti od svoje trenutne lokacije do mesta X. Vsak od vprašanih mu poda tri različne opise poti: 1. »pri opečnati stavbi zavij levo«; 2. »pri opečnati stavbi, zraven katere je smetnjak, zavij levo«; 3. »pri opečnati stavbi, zraven katere je smetnjak in gleda na Tivolsko cesto, zavij levo«. Recimo, da obstaja le ena opečnata stavba. Vse tri interpretacije so v skladu s sistemom, ki ga prikazuje zemljevid, in vse tri turista učinkovito vodijo do mesta X, zato je presežek informacij v drugi in tretji izjavi odvečen.<sup>23</sup> Predstavljajmo si enako situacijo z eno samo spremembo: opečnati stavbi sta na dveh križiščih, zato po prvi interpretaciji turist ni prepričan, pri katerem mora zaviti, in se izgubi. Prvo navodilo je še vedno resnično, saj opečnata hiša res stoji na mišljenem mestu, vendar ne prispeva opisa, ki bi lahko služil za identifikacijo svojega referenta (Eco, 1999: 264), ki je v tem primeru določena opečnata hiša – navodilo bo označeno za zgrešeno, za neveljavno, saj ne bo izpolnilo svojega namena usmerjanja na zeleno lokacijo. Namen izjave v danem kontekstu na nek način določa minimalno stopnjo ustreznosti, ki se zahteva, da je izjava lahko veljavna. Gre za podobno dinamiko kot pri divjih in znanstvenih kategorijah. Slednje lahko v kontekstu ene propozicije predstavljajo presežek, odvečnost informacij,<sup>24</sup> medtem ko pri drugi popravijo neveljavno divjo definicijo (primer, ko nekdo reče kitu riba).

Kaj če bi bila v prej zamišljenem primeru »Opečnata hiša« lastno ime zgolj ene izmed opečnatih hiš in je vsem v mestu jasna ta raba? Koliko novih faktov, v smislu (zapaženih) na novo sezidanih opečnatih hiš in nevestnih usmerjevalcev, ki tudi za te hiše uporabljajo označevalec »opečnata hiša«, je potrebnih, da Opečnata hiša izgubi svojo učinkovitost kot orientacijski indic? Kolikokrat moram pozabiti

---

<sup>22</sup> To ne pomeni, da ima pravo naravoslovje za odvečno ali nasprotno; ključno je ravno to, da se bo z nekaterimi problemi, ki presegajo kategorialni sistem prava, ukvarjalo prav kot s predmeti naravoslovja (denimo v primeru izvedenstva).

<sup>23</sup> Skladno s tem, da Eco variacije navodil imenuje interpretacije, lahko rečemo, da gre za *overinterpretation*.

<sup>24</sup> Npr. če bi izjavo »Poglej ribe, ki plavajo v vodi« popravili z »Gre za kostnico, ki lahko zaradi škržnega poklopca diha brez premikanja, in zato v vodi zgolj lebdi, ne pa aktivno plava«, bi bil popravek, čeprav ustrežnejši z vidika, koliko faktov zaobsega, odvečen.

na veliko začetnico, da bo ta primer *brezpredmeten*? Natančno tolikokrat, da se bo zabrisala meja, ki še omogoča zadostno stopnjo identifikacije objekta izjave. S tega vidika je učinkovitost povezana s potencialnostjo, saj bo prva prenehala v trenutku, ko novi primeri onemogočijo definiranje, razmejevanje objektov. Anomalija sama po sebi ne bo mogla spodbiti teorije, saj popolna ustreznost kategorij in pojavov sploh ni zahtevana – lahko zgolj odpre možnost nastopa učinkovitejše vednosti. Živo bitje, ki kaže lastnosti sesalca in ptiča, lahko postavi v negotovost kategorialno delitev na sesalce in ptiče na podoben način kot nezmožnost ločevanja med zaprtim in odprtim prostorom v danem primeru onemogoči uporabo prava. Veljavnost kategorij bo dvomljiva prav zaradi njihove nezmožnosti, da zadostijo lastnemu namenu, bodisi ob soočenju z »mejnim primerom«, ki jim ga ne uspe jasno razločiti od drugih objektov, bodisi ob »odstopu«, ki zahteva nastanek novega pojma – torej ob srečanju z anomalijo, iz katere ni mogoče preprosto narediti »izjeme, ki potrjuje pravilo«.

## Sklep

V povezavi z zgoraj zastavljeno hipotezo lahko sklenem, da je pravni in naravoslovni znanosti skupen prav določen, ključen element akta kategoriziranja, ki je obenem predpogoj za vsako kategorizacijo: konstitucija objekta spoznanja. Na podlagi tega je sploh omogočeno kategoriziranje v smislu sklapljanja objektov v zveze, ki so v pravu in naravoslovju različne. Šele ko *nekaj* postane *predmet*, lahko namreč kaj trdimo o njem kot o predmetu. Realizacija, da objektivnosti ali specifične razmejitve stvarnega sveta, ki jih vzpostavijo posamezne znanosti, nimajo nikakršne podlage v ontološkem in posledično njihove veljavnosti ni mogoče meriti po korespondenčnem kriteriju, samoumevno vodi v izgubo resnice, kot jo razume Ferrarisov Novi realizem. Takšno resnico pa je pravzaprav treba pogubiti, da je lahko omogočeno iskanje drugačnih kriterijev presojanja veljavnosti zamejitev, razmejitev in na njih zasnovanih trditev. Katerikoli vednosti tako ne preostane drugega, kot da privoli v nujno provizoričnost svojih spoznanj in predmetov, na katero so obsojeni zaradi gotove možnosti, da lahko ponovno odstopijo in postanejo nekaj.

## Literatura

- DELEUZE, GILLES (2011): *Nietzsche in filozofija*. Ljubljana: Krtina.
- ECO, UMBERTO (1999): *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition*. New York: Harvest book.
- FERRARIS, MAURIZIO (2012): *Manifesto of New Realism*. New York: State University of New York Press.

- FEYERABEND, PAUL (1999): *Proti metodi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- HART, HERBET L. A. (1994): *Koncept prava*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
- HUME, DAVID (1888): *Treatise on Human Nature*. London: Oxford University Press.
- KAZENSKI ZAKONIK RS. Uradni list RS, št. 50/12 – uradno prečiščeno besedilo, 6/16 – popr., 54/15, 38/16 in 27/17. Dostopno na: <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO5050> (19. april 2018).
- KELSEN, HANS (2005): *Čista teorija prava: uvod v problematiko pravne znanosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KUHN, THOMAS (1984): Objektivnost, vrednostna sodba in izbor teorije. *Časopis za kritiko znanosti XIV* (Struktura znanstvene paradigme in razvoj znanosti): 3–16.
- KUHN, THOMAS (1998): *Struktura znanstvenih revolucij*. Ljubljana: Krtina.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (2005): *Philosophical and Theological Writings*. New York: Cambridge University Press.
- MEILLASSOUX, QUENTIN (2006): *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. Pariz: Éditions du seuil.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1988): *H genealogiji morale*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SIMONITI, JURE (2015): The Ontological Indifference. A Realist Reading of Kant and Hegel. *Filozofija i društvo XXVI*(2): 369–391.
- SUSKIND, RON (2004): Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush. *The New York Times Magazine*, 17. oktober. Dostopno na: <https://www.nytimes.com/2004/10/17/magazine/faith-certainty-and-the-presidency-of-george-w-bush.html> (26. april 2018).
- ŠUMIČ-RIHA, JELICA IN RADO RIHA (1993): *Pravo in razsodna moč*. Ljubljana: Krtina.
- ULE, ANDREJ (1998): Kuhnova paradigma in revolucija v teoriji (spremna beseda). V *Struktura znanstvenih revolucij*, A. Hladnik in M. Šimenc (ur.), 185–211. Ljubljana: Krtina.







# Ukrojeno telo gledališča in performansa

**KOLENIK, TINA (2017): *Koža kot kostum: Oblačenje in slačenje v vsakdanjem življenju in umetniškem ustvarjanju*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.**

*Koža kot kostum* je nenavadna knjiga. Nenavadna že zato, ker je ena redkih temeljitih in obsežnih izvirnih študij o kostumografiji v slovenskem jeziku. In morda še bolj nenavadna zato, ker Tina Kolenik kostuma v scenskih umetnostih ne raziskuje kot oblačilo, ki pokriva telo nastopajočega, torej kot dodatek, ki je ločen od njegovega telesa, temveč je kostum že kar koža, ki telo obdaja, in je njegov neločljivi del ter obenem njegov največji in najtežji organ. Ta pristop samo še dodatno podčrta specifičnost gledališča in performansa v primerjavi z vsemi drugimi umetnostmi; če je posebnost performerjevega nastopa v tem, da je njegova umetnina z njim neločljivo povezana, tako rekoč zlepljena, je tudi (njegova lastna) koža kot kostum neločljivi del njegovega ustvar-

jalnega instrumenta, njegovega telesa. To sicer še ne pomeni, da je igralec nujno in samodejno svoj lastni kostumograf, kajti avtorstvo te kreacije (npr. poslikave na koži) je še vedno lahko od njega ločeno. Poleg tega bi bilo mogoče tehnično (to je kirurško) ločiti od igralčevega telesa vsaj del njegove kože, iz katere bi kostumograf – sam ali s pomočjo drugih izvedencev – izdelal kostum ali vsaj njegov del, kar je Tina Kolenik dejansko tudi načrtovala, a ji te zamisli, kot bomo videli pozneje, ni uspelo uresničiti zavoljo negativnega mnenja Komisije Republike Slovenije za medicinsko etiko.

Knjiga je strukturirana v tri daljše tematske sklope, ki imajo več poglavij. Prvi del ima naslov *Koža in kultura* in se začne tako, kot se spodobi – s temeljnim vprašanjem: Kaj je koža? Avtorica že nekaj strani naprej ponudi definicijo tega telesnega organa iz perspektive, ki ji bo sledila skozi celotno študijo:

Koža je pokrivalo telesa, ki jo ukroji s svojo obliko in naredi iz nje svojevrstno, našo bržčas najdragocenejšo obleko, kostum, s katerim se predstavljamo znanim in neznanim, bližnjim in daljnim drugim ter nastopamo na večjih ali manjših družbenih odrih, na katerih igramo različne vloge, spremlja pa nas tudi v intimnih monodramah.

Posebej izdelana oblačila so, pravi Tina Kolenik, umetna in dopolnilna, koža pa je naša naravna obleka. A kljub temu, da je »naravna«, je koža vseskozi

tudi »kulturna«, saj je vselej že prešita s kulturo in je kot taka vpeta v »sisteme formalnih in neformalnih, verskih, pravnih in moralnih predpisov, ki določajo, kaj sme ali mora posameznik z njo početi«. V tem delu besedila se avtorica veliko ukvarja z različnimi metodami ohranjanja lepega videza kože, vključno s primitivnimi tehnikami preteklih stoletij (npr. kopanje v oslovskem mleku, mazanje peg s še toplo kravjo placento ali z lepljivo zmesjo iz telečjih spolovil, raztopljenih v kisu z žveplom, mazanje obraza z iztrebki mladeničev ali dojenčkov in podobne bizarnosti), ter z lepoticenjem kože. Zadnje ima zelo dolgo tradicijo, od odišavljanja in pudranja do fizičnega spreminjanja videza kože s pomočjo tetoviranja, barvanja, brazgotinjenja, prebadanja in vstavljanja okrasnih predmetov. Avtorica ne pozabi opozoriti, da nekatere od teh tehnik niso imele samo okraševalne, temveč žal tudi nadzorovalno in kaznovalno funkcijo (npr. prisilno tetoviranje identifikacijskih števil v nacističnih koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno).

Drugi del z naslovom *Koža, obleka in kostum* se začne kakopak s kostumom vseh kostumov – Adamovim in Evinim kostumom iz figovega listja, s katerim sta prekrila intimne dele telesa. Na ravni bibličnega mita je to dogodek, ki kar kliče po analizi v slogu kakega Rolanda Barthesa (avtorica nekje omeni, da ji je zelo blizu prav njegovo razumevanje kostuma), saj potrjuje tezo, da z oblačenjem nekaj sporočamo, ali z drugimi besedami, da je kostum znak. Ko sta namreč grešnika uprizorila maškarado s figovimi listi, je stvarniku na mah

postalo jasno, da sta jedla prepovedani sadež, saj sicer ne bi poznala občutka sramu. A to še ni vse, kajti prav to, da sta se Adam in Eva ovedela, da sta gola, je bil zanesljivi dokaz, da sta prestopila iz živalske v človeško obliko eksistence, iz nature v kulturo, kajti – kot pravi Jacques Derrida, na katerega se nekoliko pozneje sklicuje tudi Tina Kolenik – žival »ne občuti lastne golote«, v naravi golota ne obstaja, to je stvar kulture, človekove iznajdbe, saj je prav človek »izumil obleko, da si pokrije spol«. Spremljevalec golote je torej sram, ki je za avtorico »odziv na neskladje med posameznikovim ravnanjem in družbeno, skupinsko, subkulturno ali avtonomno postavljeno normo«. V nadaljevanju tega dela razprave Kolenikova razlaga, da so se v človeški civilizaciji skozi čas pojavili številni dejavniki, ki vplivajo na oblačenje in slačenje, npr.

verska prepričanja, tradicija, podnebne razmere, kulturno prevladujoče dojemanje moških in ženskih spolnih vlog, posameznikov družbeno-ekonomski položaj (status), starost, zakonski stan, socialna ali poklicna vloga, pripadnost tej ali oni (sub)kulturni ali etnični skupini, modne smernice, ne nazadnje pa tudi individualne muhe, domislice in kreativnost človeške domišljije, pogosto v tesnem sodelovanju z nečimrnostjo.

Tako izvemo nekaj zanimivih podrobnosti o zgodovini spodnjega perila (ki je razmeroma nova iznajdba –



spodnjice so npr. postale obvezna sestavina ženskega oblačila šele sredi 19. stoletja, pred tem so jih uporabljale večinoma le kurtizane in igralke), igri zakrivanja in pokrivanja z uporabo dekolteja in podobnih modnih dodatkov, in tudi takih norosti, kot je bil npr. »deviški pas«, v katerega je mož vklenil intimne dele ženinega telesa, da bi fizično varoval njeno krepost. Avtorica nameni nekaj strani tudi viktorijanski modi, ki je »telo spodobne ženske zaprta v pravo pravcato oblačilno trdnjavo« (pod pasom je imela namreč celo garnituro kril) ter pokrivanju kot specifičnemu načinu oblačenja muslimank, ki je na Zahodu pogosto interpretiran preveč ozko, skozi predsodke in nerazumevanje, čeprav ima v muslimanskih družbah pokrivanje žensk različne pomena in funkcije. Moda je sicer zakladnica paradoksov, kot je npr. znana zgodba o kavbojkah, ki so bile sprva delovna obleka, potem pa postale priljubljeno oblačilo vseh, tudi premožnejših razredov. V tem delu študije se avtorica sicer pogosto sklicuje na Milenka Misailovića in navaja vrsto lucidnih razlag pomena in funkcije kostuma iz njegove knjige *Dramaturgija kostumografije* (1990), od katerih si velja zapomniti ugotovitev, da je koža »najpopolnejša obleka in najpopolnejši kostum«.

Razpravljanje o koži nujno implicira tudi premislek o telesu. Tretji del knjige je avtorica namenila prav temu razmerju in temam, kot so: telesni ideali v času in prostoru, načini preoblikovanja telesa v preteklosti in sedanjosti ter koža in performans. Pri zadnjem avtorica opozori na dela znamenitih performerjev, kot so Stelarc, Marina

Abramović, Orlan in Franko B. Na tem mestu lahko dodam nekaj, kar bi lahko bilo komplementarno avtoričini razpravi o telesu v performansu, namreč o telesu v gledališču. Telesno gledališče kot koncept in razpoznavna umetniška praksa se pojavi v Sloveniji na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, torej v času, ki ga po navadi imenujemo »neoavantgarda«. Do konca šestdesetih let so namreč telesnost v slovenskem gledališču razumeli bolj kot »mesenost«, v smislu, kot se ta nenavadna beseda uporablja v erotizmu. Telo je torej blasfemično, nemoralno, poželjivo in prostaško, je žalitev vzvišenih poetičnih čustev in kazi javno moralo. Gledališče je kraj, kjer telo nastopa v svoji živi prezentnosti, kjer je stik občinstva s telesnostjo ne le metaforičen ali metafizičen, temveč naravnost fizičen. Telo v gledališču ni objekt, ki bi si ga konzument umetniške stvaritve moral šele zamisliti, ustvariti v lastni domišljiji, temveč je telo na odru predstavljeno, materializirano, ponujeno pogledu in, v skrajnih primerih, celo tipanju, neposrednemu fizičnemu kontaktu. Zato je nemara gledališče še toliko bolj nevarno za varuhe javne morale. Na prvi pogled se zdi, da imamo tukaj opraviti z neko nenavadno dvojnostjo, z »dvojno moralo«, ki nekaterim drugim medijem umetniške produkcije dovoljuje upodabljanje golega človeškega telesa, medtem ko so še v prvi polovici 20. stoletja (kot pravi Dušan Moravec v knjigi *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, 1980) državni cenzorji opozarjali gledališko upravo, naj bo »kuharica, ki jo pripeljejo naravnost iz postelje na zaslišanje, dostojno oblečena«. Po drugi

strani pa je bilo upodabljanje golega človeškega telesa v slikarstvu in kiparstvu nekaj najbolj navadnega (čeprav je bilo, resnici na ljubo, dolgo strogo kodificirano). Zanimivo je predvsem to, da so nekatere gledališke tradicije sicer pripustile golo telo na oder, toda le pod pogojem, da se ne premika, da je torej del nekakšne odrske *tableau vivant*, žive slike, kar je nemara samo podaljšek klasične, »nežive« slike. Golo telo na odru celo še danes deluje nekoliko šokantno, zlasti če se pojavi na odrih bolj konvencionalnih, tradicionalnih gledališč. Zato v napovedih predstav občasno zasledimo opozorilo, da »nekateri prizori vsebujejo goloto«, kar je simptom, ki kaže na kulturno ustvarjeno zaporo reprezentacije golega telesa na odru.

Kulturno kodificirana telesnost na slovenskih odrih je, podobno kot v drugih gledaliških tradicijah, v 20. stoletju doživela prenekatero spremembo. Premikala se je proti idealu (ki je, tako kot vsak »ideal«, že po definiciji nedosegljiv) osvobojenega telesa, torej telesa, ki bi bilo čim manj vpeto v, po eni strani, »telesne tehnike« (Marcel Mauss) ali »habituse« (Pierre Bourdieu), ki jih družba vgrajuje v telesa svojih pripadnic in pripadnikov skozi različne družinske, vzgojne, kulturne, moralne in druge sisteme, ter po drugi strani telesne kode, ki jih zapoveduje gledališka tradicija (v smislu družbeno priznane estetike). Paradoks telesa v gledališču pa je v tem, da je to najbolj izpostavljeni in, po nekaterih teorijah, tudi edini specifični element gledališča kot »telesne umetnosti«, a hkrati tudi njegov najbolj ranljivi, minljivi in ne nazadnje najbolj nezanesljivi del. Telesne tehnike sodob-

nega gledališča se oplajajo z dosežki vsakdanjih praks (*jogging, body building, fitness*, različne metode vaj za sprostitve telesa itn.), kakor tudi s telesnimi tehnikami, nakopičenimi v vsej dosednji zgodovini gledališča in performansa. Toda družbeni imperativ perfekcionizma postavlja pred sodobne gledališke ustvarjalce visoke zahteve, ki jim že po definiciji na odru ne more zadostiti še tako izurjeno telo.

K nenavadnosti te knjige pomembno prispeva tudi avtoričina posrečena odločitev, da vsakega od treh osrednjih delov dopolni z refleksijo lastne kostumografske in performerske prakse. Tina Kolenik je dejavna na slovenski sceni radikalnega performansa že od konca devetdesetih let, takrat kot članica dueta Eclipse, v *Koži kot kostumu* pa piše o svojih kostumografijah, performansih in drugih projektih, ki so nastali v zadnjem desetletju: od gledaliških kostumografij *Plešasta pevka* (2008), *Nežka se maži* (2009) in *Projekt Hamlet* (2009), kratkega dvominutnega filma *Mura since 2009 handmade* (2009), kostumografskih fotografskih študij *Oznanjenje* (2010), *Črni križ na človeški koži* (2010), *Ceci est un costume* (2012) in *Ukrojeno telo* (2014), performansov *Kri-nolina* (2012), *Zlati dež* (2013) in *Leda z labodom* (2014), fotografskih reinterpretacij dveh znanih slik, Rembrandtove *Anatomije doktorja Tulpa* (2014) in Picassovih *Avignonskih gospodičen* (2015) do najnovejšega performansa *Intimnost na vpogled* (2017). Avtorica nas seznanja tudi z nekaterimi svojimi neuresničenimi projekti, med katerimi izstopa *Korzet in pas iz odvečne človeške kože* (zasnovan leta 2010). Ta projekt,

ki mu je pot do realizacije preprečila Komisija Republike Slovenije za medicinsko etiko, odpira pomembno vprašanje o dopustnosti uporabe človeške kože, ki ostane po abdominoplastični operaciji, za umetnostne namene. Kot lahko preberemo v dopisu, ki je reproduciran v knjigi Tine Kolenik, je komisija namreč sklenila, da zdravnikom ne bo izdala »odobritve za oddajo delov živega človeškega telesa za predelavo v predmete umetne obrti«, kakor tudi ne bo odobrila »takšne uporabe organov in delov teles umrlih ljudi«, pri tem pa se je sklicevala tudi na »pravila o ravnanju z biološkim materialom človeškega izvora«. Odklonilno mnenje komisije nas ne preseneča, saj to ni bilo prvič, da se je medicinska stroka postavila po robu uporabi (delov) človeškega telesa v umetnostne namene. To se je zgodilo npr. že leta 1990, ko so ustvarjalci predstave *Brigade lepote* (Gledališče Helios) nameravali opraviti avtopsijo »realnega« človeškega trupla na odru in so v ta namen objavili plačani oglas v *Delu* (13. januar 1990), v katerem je med drugim pisalo:

Ste pripravljeni darovati svoje telo v umetnostne name-  
ne? /.../ Nekateri med vami  
gotovo želijo, da po njegovi  
smrti uporabimo telo oz. dele  
telesa za zdravje umetnosti,  
sočloveka in družbo. Za to  
plemenito dejanje se vam v  
imenu prejemnikov iskreno  
zahvaljujemo in vam zagota-  
vljamo, da bo vaša odločitev  
izpolnjena v skladu z etičnimi,  
medicinskimi in umetnostni-  
mi načeli.

Odzval se je predstojnik Inštituta za sodno medicino pri Univerzi v Ljubljani, ki je v dopisu, objavljenem leta 1992 v *Likovnih besedah* (št. 21/22, str. 74), menil, da je oglas »presegel vsako mejo dobrega okusa« in da »gledališče Helios ni pooblaščen, da razpolaga s trupli, niti ni usposobljeno, da bi zagotavljalo etična, medicinska in umetnostna načela do njih«. Ker je torej tudi v tem primeru medicinska stroka odločno nasprotovala uporabi človeških ostankov v umetnostne namene, so na koncu v predstavi uporabili dokaj realistično izdelano lutko, umetni posnetek načrtovanega telesa (trupla) iz »krvi in mesa«. Podobno je tudi Tina Kolenik na koncu ustvarila cikel fotografij (»selfijev«) *Pokrivala iz odpadne rastlinske kože* (2017) kot svojevrstni »nadomestek« neuresničenega projekta kostumografske obdelave odvečne človeške kože. Kar bi nas pri tem primeru moralo skrbeti, pa ni dejstvo, da je komisija podala odklonilno mnenje, saj gre za pravno in etično zapleteno vprašanje, pri katerem pravica do umetniškega izražanja nika-  
kor ni edina spremenljivka v enačbi, temveč predvsem to, da je bilo mnenje komisije zelo slabo argumentirano in da je komisija brez zadržka razsoj-  
jala o (ne)umetniški naravi projekta, čeprav je iz njene obrazložitve povsem razvidno, da o sodobni umetnosti ve približno toliko, kot vedo umetniki o kirurgiji. Razlika je le v tem, da umetniki zdravnikom ne prepovedujejo izvajanja kirurških operacij in jim ne perejo možganov z diletantskimi razlagami o tem, kako naj bi bila videti »prava« kirurška operacija, niti jih ne primerjajo z doktorjem Mengelejem, kakor si je komisija

drznila primerjati projekt Tine Kolenik z izdelovanjem senčnikov za nočne svetilke iz kože internirancev v nacističnih taboriščih.

Material za izdelavo korzeta in pasu iz človeške kože naj bi prostovoljno prispevali darovalci, ki jim je bila kirurško odstranjena odvečna koža pri plastični operaciji. A težava je v tem, da človek svobodno razpolaga s svojo kožo, dokler je na njem (npr. lahko jo tetovira ali kako drugače spreminja), po kirurškem posegu pa o usodi odstranjenega dela lastnega telesa ne more več odločiti. Znameniti arhitekt in slikar Friedensreich Hundertwasser je trdil, da ima človek tri kože: s prvo se rodi, druga je njegova obleka, tretja pa fasada njegove hiše. Vse tri kože so del njegove človeške identitete, zato bi moral imeti pravico, da z njimi svobodno razpolaga. Njegov koncept tako imenovane »okenske pravice« je izhajal iz predpostavke, da bi vsakdo moral imeti pravico oblikovati svoje okno in zunanjo steno hiše, vse do koder seže njegova roka. Zavoljo številnih predpisov o urejanju okolja in upravljanju večstanovanjskih stavb ostaja človekova »okenska pravica« neuresničena utopija, prepovedani projekt Tine Kolenik pa je pokazal, da enako velja tudi za pravico do svobodnega razpolaganja z odvečno človeško kožo.

*Koža kot kostum* ni le nenavadna knjiga o koži, telesu in kostumografiji, to je tudi nenavadno napisana knjiga, ki je mešanica različnih diskurzivnih prijemov – od zgodovinskih in analitičnih do individualnih in anekdotnih, od teoretske strogosti do esejistične sproščenosti, od kostumografije in umetnosti

performansa do družboslovnih, kulturnoloških in filozofskih razlag. Poleg tega knjiga Tine Kolenik pokaže, da kostumografija ni le oblikovanje oblačil za potrebe scenskih umetnosti, temveč je, kot poudari Blaž Lukan v spremni besedi, veliko več kot to, je »družbeni *gestus*« in hkrati »svojevrsten program ali koncept: ne samo neke prihodnje kostumografije ali performansa, temveč nekega prihodnjega, boljšega sveta«. Do zdaj smo imeli že nekaj kakovostnih študij o telesu v gledališču in performansu, nismo pa imeli knjig o koži in kostumografiji. Zdaj smo dobili oboje na en mah. Za začetek kar lep dosežek.

# Ujeta minljivost

**KRAIGHER, ŽIVA (2016): *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini*. Ljubljana: JSKD in Zavod Maska.**

Bogato zgodovinsko pričevanje Žive Kraigher (1920–2011) je posthumno izšlo pri založbi Maska, uredil ga je avtoričin sin Tomaž Kraigher. Obsega 378 strani, vključno z urednikovim uvodnim delom in spremno besedo Roka Vevarja. Obsežno delo opisuje razvoj sodobnega umetniškega plesa na Slovenskem skozi osebni pogled in umetniško pot Žive Kraigher.

Sporočilo knjige je, kot povzema urednik in uvodničar, dvojno: »Studiozen pristop k sodobnemu plesu ter uporno vztrajanje pri njegovem uveljavljanju.« (str. 6) Živa Kraigher opisuje svoje šolanje, prizadevanja za priznanje in širjenje sodobnega plesa v naš prostor, pedagoške metode, na podlagi katerih je šestindvajset let vodila Oddelek za izrazni ples v

okviru Pionirske knjižnice in Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani. Odpira in obdeluje historične dileme razvoja sodobnega plesa na Slovenskem, bogato prakso in teoretična izhodišča plesne misli. Naslov *Ko se zgodi ples* je urednikov in poudarja umetniški kredo njegove matere.

Delo *Ko se zgodi ples* je oda, posvečena plesu. Živa Kraigher je bila umetnica, pionirka sodobnega plesa. Plesalka, koreografinja, pedagoginja, borka za svobodo in zavedna antifašistična aktivistka. Avtorica številnih teoretičnih razprav in kritičnih del, vestna dokumentaristka in varuhinja dragocene plesne dediščine.

Rodila se je leta 1920 v Ilirski Bistrici. Leta 1925 se je družina zaradi fašizma pod tedanjo Italijo preselila v Jugoslavijo, v Ljubljano, kjer je končala gimnazijo in se nato leta 1939 vpisala na slavistiko. Že kot študentka se je vključila v politično delovanje in ob začetku vojne v odporniško gibanje in OF v Ljubljani. Bila je sekretarka okrožnega komiteja SKOJ. Po kapitulaciji Italije leta 1943 je sodelovala pri razvoju ljudske oblasti na Primorskem. Pričevanju o času NOB je posvetila več knjig, denimo *Ulica pod gradom št. 1* (1987) in *Ljudje in kraji na Pivškem med NOB* (2002).

Bolj kot prikaz zasebne biografije – ki jo razberemo zlasti iz uvodne besede urednika in zgolj manjših avtobiografskih omemb same avtorice – je knjiga prikaz zgodovine samostojne umetniške in strokovne poklicne poti Žive Kraigher; od učenke, plesalke, koreografinje do plesne pedagoginje. Poslanstvo in ljubezen do svobodnega

plesa je prevzela od svoje učiteljice in vzornice Mete Vidmar, katere zasebno plesno šolo je začela obiskovati s petnajstimi leti. Med vojno je z ilegalnih sestankov »uhajala k Meti«, pravi dokumentarec o slovenskem sodobnem plesu *Stoji drevo*, v katerem je nastopila tudi avtorica pričujočega dela. Po vojni, v času socialistične Jugoslavije, je delovala kot plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja. Razvila je lastno plesno pedagoško metodo, sledeč moderni plesni smeri, ter poleg plesalk in plesalcev vzgajala tudi pedagoške kadre na področju sodobnega plesa. Poleg Marte Paulin in Marije Vogelnik je bila ena najdejavnejših predvojnih učenk Mete Vidmar, z najširšim koreografskim in pedagoškim opusom in največjim številom učenk. Skozi šolo Žive Kraigher je šlo več tisoč otrok in mladih. Tudi po odhodu v pokoj je še naprej delovala kot plesna pedagoginja in koreografinja, vse do leta 1989.

Avtorica je svojo življenjsko pot zapisala kot »dokumentirane spomine«, zadnje poglavje knjige je končala maja 2011, teden dni pred smrtjo. Izjemno delo je nastalo na podlagi spominov, osebnega arhiva in dokumentarnega gradiva – gledaliških listov, časopisnih izrezkov, fotografij, zapiskov, skic in pisem. Zgodbo gradi v slogu spomin-skih dnevniških zapisov, združenih z dokumentarnimi viri, ki tečejo kronološko linearno, a z mnogimi asociativnimi preskoki.

Uvodno poglavje dela kontekstualizira umetnost plesne moderne, v njem pa avtorica v kratkih orisih podaja razvoj umetniškega plesa od renesanse prek italijanskega, francoskega plesa,

romantike in ruskega baleta do prvega upora proti okostenelosti baletnega formalizma, ki ga je posebnila Isadora Duncan, ter njen vpliv na ruske baletne plesalce in koreografe. Omenja tudi vpliv orientalskega in afriškega plesa. V Evropi je moderna plesna smer nastala pod vplivom ekspresionizma. Opozarja, da ni naključje, da je bilo žarišče v Nemčiji, deželi, revni tradicije klasičnega baleta in dovtetnejši za novosti. Prav iz nemškega ekspresionizma izhajata znamenita plesna šola Mary Wigman in trdno zasidran plesni značaj njene učenke Mete Vidmar, učiteljice Žive Kraigher.

Plesna šola Mary Wigman, osrednje predstavnice nemškega plesnega ekspresionizma, je delovala najprej v Dresdnu in po vojni v Berlinu. Njen *Ausdruckstanz* (izrazni ples) ali novi nemški ples je del širšega avantgardnega gibanja. Meta Vidmar je pri Wigmanovi v Nemčiji diplomirala leta 1926 in nato leta 1929 v Ljubljani odprla svojo plesno šolo, prvo te vrste pri nas. Vidmarjeva je ostala vseskozi zvesta svoji mojstrici, k njej v pouk so po vojni zahajale tudi Metine učenke, vključno z Živo Kraigher. Čeprav »otrok nemškega ekspresionizma«, se je Živa Kraigher že v 50. letih srečala z ameriškim plesnim modernizmom (Karin Waehner, Juan Carlos Bellini), s tehniko *graham* in drugimi. Kot beremo v nadaljevanju knjige, je osebno srečanje z Marto Graham, ki je leta 1962 pri starosti osemindeset let nastopila v Zagrebu, nanjo naredilo močan vtis, »premočno doživetje«.

Posebna pozornost obsežne monografije *Ko se zgodi ples* je namenjena prav plesni šoli Mete Vidmar. Ta je

predmet več poglavij, lahko bi rekli celo rdeča nit celotne knjige, zlasti v povezavi s prizadevanji za ustanovitev poklicne plesne šole moderne smeri. Kraigherjeva izraža veliko spoštovanje svoji učiteljici, izkazuje zavest in hvaležnost »wigmansko-vidmarjevski« šoli, katere metoda jo je v temelju zaznamovala in ostala globoko zasidrana vanjo vse življenje. Kot piše, je bila ena prvih lekcij njenega plesnega izobraževanja tudi ena najtežjih – obvladovanje prostora.

Avtorica ves čas poudarja, da učenje v šoli Mete Vidmar ni bilo lahko, od učenk je zahtevala popolno koncentracijo, potencirala njihovo individualnost, izpovednost, intenzivnost. Zanimivi so opisi načina dela:

Pri urah Meta nikoli ni delala z nami, niti nam ni skraj nikoli ničesar pokazala. Sedela je v svojem naslanjaču, tolkla na boben in gong ter s samim dopovedovanjem in postopnim razvijanjem pripravila učenko, da je sledila njenim zamislim. /.../ Njene ure se zato nikoli niso izrodile v mehanični dril, saj si moral biti prisoten ves čas, ne samo s telesom, ampak tudi z vso svojo duševnostjo. (str. 21)

Poetiko osvobojenega giba in duha individualnega telesnega izraza brez zunanjih vodil izpričuje tudi znani Metin citat: »Pojdi iz svoje kože in obrni se navznoter!« Medtem ko je Isadora Duncan gradila na glasbi in Wigmanova ustvarjala neodvisno od glasbe, je za

Meto Vidmar značilno, da so le redke stvaritve njenih učenk nastale na že napisano glasbo. Skladatelji, med njimi Vilko Ukmar, so komponirali izvirno glasbo za vse njene produkcije, glede na sam gib in sledeč mu.

Pri opisih se avtorica opira tudi na knjižico *Plesna šola Mete Vidmar 1930-1956*, ki sta jo skupaj z Marijo Vogelnic objavili leta 1989 pri Zvezi kulturnih organizacij. Med drugim navaja: »Neusmiljena pa je bila pri ustvarjanju tehnike in tudi glede improvizacij. /.../ Bilo je dovolj, samo da je bilo iskreno in pošteno. Meta je sovražila vsako laž, nepoštenost, vse zunanje efekte in prazno lepoticenje z gibi.« Piše, kako jih je spodbujala k samokritičnosti in medsebojnemu spoštovanju, brez zavisti in zvezdništva. Zvestobo, pripadnost in tesen odnos do svoje vzornice izpričuje Živa Kraigher skozi pridajanje velikega spoštovanja, a vendar ne ostane brez zamer; očita ji, da nekaterih učenk z velikim darom ni dovolj spodbujala, in na več mestih omenja tudi nesoglasja.

V nadaljevanju opisuje dve predvojni plesni produkciji, iz let 1936 in 1938, obe uprizorjeni v ljubljanski Drami, prejemnici odličnih kritik v dnevniku *Jutro*, ter zadnjo predvojno produkcijo iz leta 1940, uprizorjeno v ljubljanski Operi. Nastop v tej predstavi s *Študijo pajka* in *Nenavadnim čudom* Živa Kraigher opiše kot »najsrečnejši dan v mojem dotedanjem življenju /.../ občutek nepopisne sreče, ko plešeš za druge /.../ in svoj doživljajski svet s plesom posreduješ drugim, da ga sprejemajo in se ga radoste.« (str. 18)

Konec vojne je prinesel tudi konec zasebnih šol. Tako je Meta Vidmar

plesne lekcije v prvih povojnih letih posredovala v ilegali, leta 1951 (ko se ji je ponovno pridružila tudi Živa, ki je ostala do leta 1955) pa je bila njena šola poddržavljena in nato leta 1954 priključena Inštitutu za telesno vzgojo; Živa Kraigher obžaluje trmoglavost Vidmarjeve, ki je nato zavrnila možnost vključitve na Visoko šolo za telesno vzgojo. Leta 1952 je Meta Vidmar začela uvajati okroglo linijo telesa, ki je bila opazna v prvi povojni produkciji. Njena posebnost je bila okrogla linija zgornjega dela telesa v povezavi z okroglo linijo nog. Z okroglo linijo vrtenja v prostoru se je Vidmarjeva seznanila pri Mary Wigman. Kraigherjeva je sodelovala pri vseh povojnih produkcijah, vsak dan je vadila pet ur ali več. Prva povojna produkcija Metinih učenk je bila leta 1953 v Drami – kjer je Živa Kraigher odplesala legendarno *Borbo* oziroma *Upor*, katerega začetki segajo v vojni čas –, zadnja javna produkcija pa leta 1956, ko Kraigherjeva te šole ni več obiskovala.

Leto vrnitve Kraigherjeve v plesno šolo, torej 1951, zaznamuje tudi konec njenega desetletje dolgega aktivističnega dela in začetek poklicnega plesnega udejstvovanja. Leta 1956 se kot plesna pedagoginja zaposli v Pionirski knjižnici. Pravi, da je odhod iz Metine šole obdobje, ko je doživljala eno »svojih najhujših kriz«. Svoje plesno znanje v tem času nadgrajuje v tujini; leta 1957 se odpravi na študijski obisk v Švico, obiše Inštitut Jaques-Dalcroze v Ženevi in Bernu ter šole sodobnega plesa v Švici, od koder se poda v Francijo. Rezultat študijske poti je tudi srečanje s Karin Waehner, pri kateri nadaljuje šolanje v Parizu (1958/1959 in 1961). Tam se seznanj

tudi z Juanom Carlosom Bellinijem, ki ga nato dolga leta skuša pripeljati v Jugoslavijo. Spoznava burno umetniško sceno, obiskuje različne plesne in glasbene šole, prisostvuje učnim uram; od vseh šol, ki jih je videla, se zdi Pionirski knjižnici najbližje École Martenot, ki je bila najbolj usmerjena k »oblikovanju otrokove notranjosti«. Po vrnitvi v Ljubljano leta 1958 se zgodi prva javna produkcija Oddelka za izrazni ples, v Viteški dvorani Križank, kjer je nastopilo petdeset otrok, njenih učenk in učenec. Nastop je odmeval v tiskanih medijih, predstava pa je doživela ponovitev in televizijski prenos.

Obširno opisuje svoje pedagoške začetke v Zlati dvorani v Ljubljani, srečanje z režiserko Balbino Battelino Baranovič, ustanoviteljico Eksperimentalnega gledališča in Mladinskega gledališča, in eno prvih, ki je v dramsko igro uvedla umetnost koreografiranega giba, in njuno plodno sodelovanje, kjer je začela ustvarjati ples v povezavi s poezijo. Leta 1962 je na prvem baletnem bienalu ustvarila plesni večer *Poezija in ples*, združitev poezije slovenskih pesnikov in giba s sosledjem poezije in giba. V ples je prelila poezijo Kajetana Koviča, Ivana Minattija, Otona Župančiča, in tedaj – kot sama piše – »živela kot v transu«. Sodelovala je v predstavah Mladinskega gledališča, Mestnega gledališča ljubljanskega ter ustvarjala s številnimi kulturniki tistega časa.

Vmes je leta 1961 ter nato 1968. Živa Kraigher obiskala plesni studio Mary Wigman v Berlinu. Impresivna umetnica, z duhom katere je bila »do skrajnosti prežeta« šola Mete Vidmar, je nanjo



naredila močan vtis, tedaj »petinsedemdesetletna ženska, v kateri je bilo toliko mladostnega plesnega zagona /.../ v dolgem črnem plesnem krilu, v snežno beli vezeni bluzi, z dobrohotnim, a nekoliko zadržanim nasmeškom« (str. 96). Kraigherjeva piše: » /.../ vem le to, da sem celo uro plesala, plesala kot še nikoli v življenju /.../ plesala in bila srečna, nepopisno srečna.« (str. 97) Umetniški utrip Berlina v času gradnje zloglasnega zidu v primerjavi s Parizom zanjo nima podobne »kulturne razgibanosti«. V Nemčijo se je vrnila še leta 1971, ko se je z Lojzko Žerdin mudila na Palucca Schule v Dresdnu.

Sodobni ples na Slovenskem se je razvijal neprekinjeno, tako v smislu poklicnega plesa kot pedagoškega dela, vendar je v nasprotju s konservativnim klasičnim baletom dolgo ostajal brez varnega institucionalnega zaledja. Živa Kraigher si je vse življenje prizadevala za profesionalno šolo sodobnega plesa. Eden njenih najpomembnejših dosežkov je vzpostavitev pedagoškega okvira za sodobni ples. V splošnem razcvetu plesa v 70. letih je Živa Kraigher leta 1973 ustanovila Studio za sodobni ples, ki je pomenil prehod k profesionalizaciji plesa. Tako je posebno poglavje namenjeno razpravi o studiu, njegovi ustanovitvi in delovanju ter novi predstavitvi plesa *Upor* z Jasno Knez. V knjigi so predstavljene tudi samostojne poti Živinih učenk z Oddelka za izrazni ples, ki ga je dolga leta vodila in ki je edini sistematično gojil to zvrst, vendar mu ni uspelo pridobiti statusa poklicno usmerjene plesne šole.

Koreografski opus Žive Kraigher, od šole Mete Vidmar naprej, je izjemno

bogat. Neprecenljivo dokumentarno vrednost nosijo opisi nastajanja številnih plesnih umetnin in koreografij, zlasti glede na to, da filmski arhiv ni ohranjen, ali pa je ohranjen le v majhni meri. Dragocen študijski in zgodovinski vir so tudi opisi in programi *Večera sodobne plesne umetnosti* iz leta 1960, *Tedna otroka* iz leta 1961, predstav *Poezija in ples* z II. baletnega bienala leta 1962, *Glasba, doživetje, gib* s III. baletnega bienala leta 1964 ter opisi IV. baletnega bienala iz leta 1966, gostovanja na *Jugoslovanskem festivalu otroka* v Šibeniku leta 1965, *Tedna mladine* iz let 1969, 1970 in 1971, *Plesnega večera* v Križankah leta 1972, komentarji sodelovanja z RTV, z mednarodnih plesnih seminarjev v Rovinju v 70. letih, *Ljubljanskih dnevov plesa, Dnevov plesa v Cankarjevem domu* itd.

Posebej rahločutno Kraigherjeva opisuje solistični ples *Upor*, katerega začetki segajo v vojno leto 1942, v čas njenega antifašističnega aktivizma, vojne in bližine smrti; to je nikoli dokončana izpoved o njenem osebnem, družbenem in političnem uporu. *Upor* je odplesala leta 1953, na zaključni produkciji šole Mete Vidmar, ko je vadila v studiu v Vidmarjevi vili v Rožni dolini, kjer je bila ustanovljena OF (vila je zdaj last nemške vlade), ter nato še enkrat leta 1954. Glasbo za *Upor* je skomponiral Vilko Ukmar. Na začetku 70. let je gradivo *Upora* prevzela Jasna Knez.

Bolj čustvena kot druge je obravnava plesnega večera *Hommage Meti Vidmar*, ki se je odvil leta 1989 v Cankarjevem domu. Prireditev je bila v celoti posvečena spominu na njeno plesno učiteljico. Kraigherjeva piše, kako se je

bilo treba »vrniti h koreninam« – obnovila je solistični ples *Dolenjska*, s katerim je Vidmarjeva leta 1927 nastopila v Ljubljani in Mariboru ter ponovno 1936 v Ljubljani. Na spominski prireditvi ga je odplesala Jasna Knez.

Ob plesni in pedagoški poti Živa Kraigher svoj avtorski angažma izpričuje tudi kot kritičarka; vestno je spremljala dogajanje na področju sodobnega plesa in se zavzemala za sodobnejše pristope ter pisala plesne kritike, pri čemer si je domače predstave ogledovala po dvakrat. V knjigo so tako vključene tudi njene plesne kritike in ocene, objavljene v *Naših razgledih* in drugod ter deli razprav in esejev o zgodovini plesa, denimo *Elaborat o razliki med evropsko in ameriško smerjo moderne plesne umetnosti* in metodičen *Elaborat o bodočem šolanju sodobnih plesnih umetnikov in pedagogov*.

Pričujoče knjižno delo sestoji iz trinajstih poglavij, uvodnika, besede urednika in spremne besede, vsebuje tudi dragocen kronološki seznam plesnih del Mete Vidmar in njenih učenk, seznam avtorskih plesov in koreografij Žive Kraigher, listo mentorstev Žive Kraigher pri avtorskih delih njenih učenk, seznam avtorskih plesov in koreografij Lojzke Žerdin, Jasne Knez in drugih. Opremljeno je z originalnimi fotografijami s plesnih predstav in vaj iz avtoričinega arhiva, skicami za koreografije in ilustracijami. Knjiga se konča s spominom na pobudo iz leta 2004, da se *Dnevi plesa* preimenujejo v *Živine dneve*, kar je Živa Kraigher sprejela kot »svojo najglobljo srečo«.

Kot ugotavlja avtor spremne besede Rok Vevar, je knjigo »nemogoče

brati kot zaključeno plesno avtopoetiko, ampak zlasti kot hibrid sodobnoplesnih metodologij, estetskega nazora in neizmerne ustvarjalne sile«. Sodobni ples tistega časa označi kot »gibanje nevrščenih«, češ da mu ni uspelo postati avtonomna umetniška praksa, niti institucija, a je kljub temu *homo sacer* med tedanjimi umetniškimi praksami.

Pričujoča zbirka »dokumentiranih spominov« je dragocena zgodovina sodobnega plesa skozi osebno videnje in doživetje avtentične akterke, ene od utemeljiteljic sodobnega plesa in plesne pedagogike pri nas. *Ko se zgodi ples* je tudi zgodovina umetnice, ženske in posameznice; kot vemo, spol v umetnosti ni le spekter, temveč hierarhija. Kako se je soočala s tem vprašanjem, ali sploh, in na kakšen način združuje osebno in politično – intimno pričevanje navsezadnje vendarle prepleta skozi zgodovinske vire – ne izvemo. Tudi ne izvemo ničesar iz sfere biografske zasebnosti (enkrat samkrat omeni Tomaževega očeta Petra, svojo partizansko poroko in očetovo smrt).

*Ko se zgodi ples* je neusahljiv vir navdiha, ozaveščanja, študija in učenja o razmahu sodobnega umetniškega plesa na Slovenskem; o boju za svoje mesto pod soncem. Je zgodovinski pogled nazaj, da bi lahko bolje razumeli sedanost in znali ceniti življenjske pridobitve predhodnih generacij plesa, spoznali njihov ustvarjalni žar, delovni polet, težnjo k napredku, predanost in ljubezen do dela, ki si je v dandanašnji praznini kapitalizma skoraj ne znamo več predstavljati.

Adin Crnkčić

# Skozi oči privilegiranih?

**POGLAJEN, ČRT (2017): *Skozi oči prekariata: brez konsenza*. Ljubljana: samozaložba.**

Črt Poglajen, avtor zbirke intervjujev *Skozi oči prekariata: brez konsenza* je po lastnih besedah s pričujočim delom dosegel dvoje:

Po eni strani [zbirka] odpira vprašanje, kako na prekarnost gledajo ljudje, ki imajo moč in niso prekarci, po drugi pa diskurz s področja prekarcev razširja na širše področje in mu pri tem daje težo, ki jo demokratične institucije čedalje težje puščajo ob strani. (*Skozi oči prekariata* – prvi prekarški blog pri nas, 2016)

Delo je nastalo na podlagi intervjujev, ki so bili sprva objavljeni na avtorjevi spletni strani (s ponesrečenim naslovom *Špeh na kruhu*). V zborniku

je objavljenih 56 intervjujev, ki so nastali med 5. aprilom 2016 in 27. aprilom 2017. Zbornik vsekakor ni ostal neopažen – bil je celo nominiran za knjigo leta 2017 (poleg zmagovalca, Borisa A. Novaka, so bili med nominiranci tudi Miha Blažič – N'toko, Noah Charney in delo pokojnega Tomaža Šalamuna v sodelovanju s prav tako zdaj že pokojno Metko Krašovec). Komisija nominacijo pojasnjuje z naslednjim opisom:

Zbornik s 56 intervjuji odgovarja na tri temeljna vprašanja, povezana s prekariatom: kot družbenega fenomena današnjega postindustrijskega časa, odnosov med prekarno zaposlenimi in sindikati in državo ter vpliva, ki ga bo imela četrta industrijska revolucija. Knjiga je strukturirana jasno in pregledno, jezik je dovolj dinamičen, da težka tema z dovolj kritične distance odraža mnenja različnih intervjuvancev. Grafična podoba knjige in njena notranja ureditev odlično korepondirata s tematiko in ji dajeta svojstven naboj. Knjiga je izšla v samozaložbi, brez javnih sredstev, z vsem sprejemljivo maloprodajno ceno 4,75 evra. (Knjižni sejem, 2017)

Z opisanim se strinjamo in ni mogoče oporekati prispevku zbornika k razumevanju sodobne problematike zaposlitvene negotovosti in posledic tako opevane fleksibilizacije trga, katere dinamika naj bi prvotno imela

neznanske pozitivne učinke. Prav tako je avtor presenetljivo – v skladu s tematiko – ocenil vrednost oz. ceno publikacije, ki je dostopna za prav vsak prekarni žep.

Nominacije za knjigo leta ni mogoče podcenjevati in nepoznavalec tematike bi vsekakor dejal, da je zaslužena. Vendar pa dobimo že ob bežnem pogledu na intervjuvance in intervjuvanke občutek, da gre v osnovi za elitističen projekt; ta občutek se ob branju zgolj poglobi, saj delo preveva nekakšna želja po doseganju političnega zavezništva z *establišmentom*. Zdi se namreč, prvič, da so intervjuvanci izbrani glede na svoj družbeni status, ter, drugič, da je avtor naklonjen dialogu med državnimi institucijami in trgom na eni strani ter preostalimi (tj. sindikati, prekarnimi delavci in delavkami itd.) na drugi. Povedano drugače, v zborniku najdemo ravno nasprotno, kot bi pričakovali glede na naslov. Najprej, intervjuvanci večinoma niso prekarci, torej to *ni* pogled skozi oči prekariata. In naprej: prav tako se zdi, da avtor med vrsticami zagovarja konsenz med omenjenimi akterji, kar morebiti samo po sebi ni napačno, vendar pa v tem primeru postavlja naslovno trditev »brez konsenza« na mesto izpraznjene retorične figure.

Intervjuvanci in intervjuvanke resda prihajajo z različnih področij – med njimi so univerzitetni profesorji, sedanji in nekdanji poslanci, evropski poslanci in poslanke, politiki, predsedniki držav, novinarji in gospodarstveniki. Tu so tudi glasbeniki (Peter Lovšin, skupina Laibach), igralka (Milena Zupančič) in podobni profili. V oči pa bode dejstvo, da zbornik ponuja (zgolj!) tri intervjuvance oz. intervjuvanke, mlajše od 30

let, to so Zala Turšič, Klemen Balanč in Matej Križanec (Luko Mesca, ki je bil sicer za časa intervjuja mlajši od 30 let, štejemo med poslance). Seveda prekarlost ali pa izpostavljenost njej ni le stvar mladih, a vendarle statistike kažejo, da so ji najbolj izpostavljeni mlajši od 30 let in bi si zato zaslužili več prostora v zborniku (pozneje je avtor na svoji spletni strani vendarle objavil nekaj intervjujev s prekarnimi študenti in študentkami). Glavni problem zbornika je torej, da ne predstavlja pogleda od spodaj navzgor, temveč nasprotno. Čeprav je prisotno kritično razumevanje fenomena, pa se zdi hipokritsko, da ta kritika prihaja iz ust ljudi, ki so pravzaprav posredni ali neposredni krivci za nastali položaj. Intervjuvanci in intervjuvanke tako kritizirajo sistem, ki so ga (so)ustvarili.

Skladno s tem se mestoma celo poraja vprašanje, kdo sploh je prekarec. In očitno je, da nekateri intervjuvanci pojma sploh ne razumejo ter da vlada terminološka zmeda. Tako župan največjega slovenskega mesta trdi, da je pevec Magnifico »tipičen prekarec! Pa je kljub temu uspešen. Podobno je tudi z Janom Plestenjakom. Če si dober, če te ima publika rada, si lahko uspešen tudi kot prekarec.« Izsek je vsaj tako absurden kot nekatera druga dejanja omenjenega župana in tem besedam se v resnici glede na to, kdo jih izgovarja, niti ni mogoče čuditi. Kar je bolj nenaavadno, je, da se – po neznani logiki – z izrečenim strinja tudi sam Črt Poglajen.

Skratka, z izjemo redkih se večina (dobro situiranih) intervjuvancev in intervjuvank ne zaveda, kaj pomeni *biti* prekaren. In mimo tega – čeprav je široka paleta mnenj vedno dobrodo-

šla – preprosto ne moremo. Četudi sogovorniki in sogovornice razsežnosti problematike zaznavajo in čeprav se v zborniku med drugim poudarja pomen sindikalnega organiziranja za prekarne, pa vsebina primarno ni namenjena njim – kvečjemu pripomore k njihovi odtujenosti. Ne moremo torej trditi, da so intervjuvanci slepi za problematiko, vendar vsebina ni namenjena prekarcem samim. »Navaden« prekar se pač ne more poistovetiti s predsednikom države, čeravno ta vztrajno dokazuje, da zna vihteti lopato, še bolj pa uporabljati družbena omrežja. Dilema o odtujenosti seveda ni nova: tudi številni marksistični teoretiki so bili povsem odtujeni od proletariata in lumpenproletariata, vendar pa je bilo to za tisti čas zaradi omejenega dostopa do javnosti bolj razumljivo, kot je razumljivo danes. Ideja zbornika se tako sicer zdi odlična, vendar bi morali biti vanj nujno vključeni tudi prekarni delavci in delavke *same*. Ne izključujemo možnosti, da bo avtor skušal v prihodnosti izpeljati tudi to, a se vse od izida zbornika do zdaj vzorec ponavlja: na spletni strani, kjer se zbiranje intervjujev nadaljuje, so med sogovorniki še vedno predvsem *neprekarci*. Gre torej za mnenja privilegiranih na račun deprivilegiranih.

Če pustimo očitek elitizma ob strani, je ena večjih pomanjkljivosti zbornika tudi, da je zasnovan po načelu *argumentum ad verecundiam*: nekateri intervjuvanci za tematiko namreč sploh niso relevantni. V zborniku odsevajo tudi nekonfliktnost, pretirana pazljivost in pomanjkanje argumentov. Avtor ne postavlja vprašanj, ki bi imela potencial za kritiko ali razpiranje perečih razmerij

moči, ki vodijo v prekarnost – zato nam zbuja občutek konformizma. Priznati je sicer treba lucidnost nekaterih odgovorov, ki dobro razdelajo bistvo prekariata in prekarnosti, a so v najboljšem primeru moralizatorski, v najslabšem pa populistične puhlice. Predvsem manjka perspektiva razrednega boja – ne nazadnje sam Guy Standing, eden najpogosteje citiranih avtorjev s tega področja, prekarce razume kot »novi nevarni razred«. Čeprav je diskurz razrednega in delavskega boja danes pogosto označen za preživetega, pa realnost kaže, da ne bi smelo biti tako. Prekariat – kar uvodoma poudarja tudi sam avtor – je izkoriščan. Vprašanje je, kako naj se proti temu izkoriščanju borimo. Kakšne so taktike boja izkoriščanih migrantskih delavcev, ki verjetno nikoli ne bodo videli zaslužene denarja? Katera so orodja, ki jih razvijajo agencijski delavci, posamezniki, ki so prisiljeni odpirati samostojna podjetja, da bi sploh dobili delo, delavci, ki delajo prek študentskih servisov? Kako preživijo kulturniki in umetniki, katerih proizvodi gredo proti glavnemu toku in se zato ne morejo prodati na trgu oz. preživeti? In kakšno strukturno mesto v tem položaju zaseda vprašanje spola? Zbornik niti ne analizira vidikov revščine in zdravja, kjer so prekarci še posebej na udaru. Zaradi vsega naštetega smo zadržani do hvalospevov etabliranih profesorjev, pisateljev, ekonomistov in drugih, ki opevajo zbornik; ne moremo se namreč znebiti občutka, da gre za samopotrditev brez kritične distance.

Avtorjev plemeniti cilj, »proučiti izzi-ve ljudi v konkretnem, lokalnem okolju

in tako odpreti razmislek o tem, kakšne rešitve imajo uporabno, praktično moč«, (str. 14) se žal izjalovi. Prekarnih ljudi in praktičnih vidikov ni nikjer in čeprav pozdravljamo odpiranje problematike širši javnosti, podrobnejša analiza kaže, da pričujoči projekt v osnovi ni tisto, za kar se predstavlja. Namesto konkretnih rešitev je tu relativizacija, ki problematiko še poglobi: proti prekarosti se ne moremo boriti skozi tovrstne »poglobljene intervjuje«, ampak z razrednim bojem, ki vedno poteka v praksi. Boj za prihodnost se začne na ulicah in (četudi razpršenih) delovnih mestih.

## Viri

*KNJIŽNI SEJEM 2017 – KNJIGA LET*. Dostopno na: <http://www.knjiznisejem.si/index.php/domov/za-obiskovalce/knjiga-leta> (18. marec 2018).

*SKOZI OČI PREKARIATA – PRVI PREKARSKI BLOG PRI NAS*. Dostopno na: <http://www.spehnakruhu.com/> (18. marec 2018).

*SKOZI OČI PREKARIATA: BREZ KONSENZA*. Dostopno na: <http://www.spehnakruhu.com/podpora/kniga> (3. maj 2018).



## **BALKANSKA MIGRACIJSKA POT: OD UPORA NA MEJAH DO STRIPTIZA HUMANIZMA**

(let. XLIV, št. 264)

Številka je poglobljen odziv ČKZ-ja na dogajanje na balkanski migracijski poti. V njej so zbrani znanstveni prispevki, eseji, intervjuji in dokumenti o balkanskem koridorju, pravici do bivanja, Srbiji kot tamponski coni. Predstavljamo tudi begunske zgodbe in fotografski projekt petih beguncev fotografov.

## **UMETNOST V ČASU NEVROZANOSTI / ZNANOST V OBLIKOVANJU / GRAFITI**

(let. XLIV, št. 265)

Številka je sestavljena iz treh tematskih blokov, vezanih na vizualne umetnosti. Avtorji in avtorice prvih dveh blokov predvsem analizirajo konceptualne in paradigmatske premike, ki jih sprožajo nova znanstvena dognanja in tehnologije. Prispevki iz grafitarskega bloka so vezani na vprašanja grafitarske estetike in političnih razsežnosti stenskih sporočil.

## **DRUŽBENA PSIHOPATOLOGIJA IN PARANOJA**

(let. XLIV, št. 266)

Osrednji namen številke je tematizacija naslovnih pojavov z družbenega in ne individualnega vidika. Avtorji pišejo o strukturi in različnih oblikah paranoidega mišljenja, teorijah zarote, prisili in narcizmu, obravnavajo pa tudi aktualna politična vprašanja.

## **PRVI SPOL: KRITIČNE ŠTUDIJE MOŠKIH IN MOŠKOSTI / PRIVLAČNOSTI SPOLOV**

(let. XLV, št. 267)

Študije moškosti so raziskovalno polje, ki se v Sloveniji šele uveljavlja. Prvi blok prinaša pomembne uvide domačih in tujih avtorjev, ki tvorijo nabor besedil, relevantnih za vsakega proučevalca tega področja. V drugem bloku so zbrani prispevki, ki izzivajo prevladujoče predstave o tem, kako naj razmišljamo o spolu, seksualnosti, reproduktivnih pravicah, homoseksualnosti in pravicah žensk.

## **SOVRAŽNI GOVOR**

(let. XLV, št. 268)

Čedalje pogostejša raba termina sovražni govor zahteva njegovo kritično analizo. Številka prinaša nekatere splošne premisleke, ki jim sledijo pravni in kriminološki pogledi. Posebno pozornost smo posvetili Evropi, migracijam in islamu, tu sta še sklop o digitalnih medijih ter seksizmu in homofobiji.

## **MISLIMO REVOLUCIJE**

(let. XLV, št. 269)

Z 269. številko pri ČKZ obeležujemo 100-letnico oktobrske revolucije. Številka odpira nove poglede na potenciale in omejitve emancipatornih in osvobodilnih politik, ki jih je sprožil oktobrski prevrat leta 1917 v Rusiji, na njegov vpliv na poznejša revolucionarna postajanja ter na nekatere aktualne gradnje antikapitalističnih alternativ.

## **AVTONOMNA TOVARNA ROG**

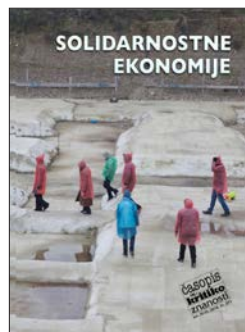
(let. XLV, št. 270)

»O Rogu morajo pisati rogovci,« je bilo osnovno vodilo 270. številke. V njej je dvanajst po obliki in vsebini raznolikih prispevkov, v katerih se avtorji oziroma kolektivi ukvarjajo z umeščenostjo Roga v mesto, njegovo notranjo dinamiko in posameznimi vprašanji, ki ga prečijo. Tudi vse objavljene fotografije so priskrbeli rogovci.

## **SOLIDARNOSTNE EKONOMIJE**

(let. XLVI, št. 271)

Številka odpira ključna vprašanja s področja solidarnostnih ekonomij, s posebnim poudarkom na združništvu. Poleg teoretskih in konceptualnih premislekov ter primerov dobre prakse, predvsem iz lokalnega okolja, prinaša tudi prvi prevod štirih temeljnih mednarodnih združnih dokumentov v slovenščino.



ZADNJA ŠTEVILKA





## SPREMLJAJTE NAS:

www.ckz.si

FB: [www.facebook.com/CKZrevija](http://www.facebook.com/CKZrevija)

TW: [www.twitter.com/CKZ\\_revija](http://www.twitter.com/CKZ_revija)

# NAROČITE SE NA ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI

**PRIDRUŽITE SE NAŠIM ZVESTIM BRALCEM IN SE NAROČITE NA ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI.** LETNA NAROČNINA JE 30 EVROV, ZA ŠTUDENTE IN BREZPOSELNE PA 20 EVROV (40 OZ. 60 ODPSTOTKOV PRIHRANKA). NAROČNINA VELJA OD DATUMA PLAČILA, ZA NASLEDNJE ŠTIRI ŠTEVILKE.

Vsak novi naročnik prejme darilo: eno od zadnjih osmih števil (našteti na prejšnji strani) po lastni izbiri.

*Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo je uveljavljena družboslovna in humanistična znanstvena revija. Zavezani smo kritični misli in transdisciplinarnosti, osvobajajočim epistemologijam in odpiranju akademskega prostora. Govorimo o tistem, o čemer se ne govori. Brcamo proti toku in izumljamo nove sloge plavanja. Vsako leto štirikrat, že od leta 1973.*

Svoje naročilo nam sporočite na elektronski naslov [narocnine@ckz.si](mailto:narocnine@ckz.si).

Na obvestila se lahko naročite na povezavi <http://www.ckz.si/narocanje-in-nakup>.



## NAPOVEDUJEMO: ODRAST/STANOVANJSKE POLITIKE (let. XLVI, št. 273)

