

»Sodobna umetnost«

¹ Ideja te razstave je bila, da so bila dela sodelujočih umetnikov predstavljena kot zbirka Pogačarjevega P.A.R.A.S.I.T.E. muzeja, njegovo delo na razstavi pa je bila prav ureditev in postavitev razstave. Postavljena je bila v Mücsarnóku v Budimpešti med 19. oktobrom in 19. novembrom 1995, naslednje leto pa še v muzeju v Bochumu.

² Razstava je bila rezultat sodelovanja dveh sorodnih galerij, ljubljanske galerije Škuc in galerije Stúdio. Sodelovanje je bilo zamišljeno tako, da je v Budimpešti madžarski kustos (Barnabás Bencsik) postavil razstavo s slovenskimi umetniki, in narobe, slovenski kustos (Tadej Pogačar) v Ljubljani razstavo z madžarskimi umetniki (Skozi steklo). Razstavi sta se potem zamenjali.

V desetletju, ki sega od sredine 80. do sredine 90. let, je doživela slovenska umetnost globoke premike; v tem procesu se je postopno izoblikovala zamisel o »sodobni umetnosti«. Temeljna sprememba, do katere je ta preobrazba pripeljala, je bila nemara odprava prevladujočega razumevanja, da je umetnina nujno objekt s posebnimi formalnimi značilnostmi. Delo se je razširilo v prostor, nato v situacijo ali razmerje, ki ni nujno prostorsko. Postalo je procesualno, spremenljivo, včasih bistveno časovno in usmerjeno v dejavno interakcijo s svojim okoljem in s publiko.

Če bi izhajal iz lastnih, subjektivnih izkušenj, bi trenutek, ko so se razne umetnostne težnje povezale in kulminirale v predstavi o slovenski »sodobni umetnosti« kot kolektivnem fenomenu, kot polju s svojo specifično dinamiko, postavil prav v leto 1995. Takrat smo v budimpeštanskem razstavišču Mücsarnók postavljali razstavo slovenske umetnosti 90. let z naslovom *Zbirka P.A.R.A.S.I.T.E. muzeja*¹. Po naključju so prav takrat v budimpeštanski galeriji Stúdio prav tako postavljali razstavo sodobne slovenske umetnosti (*Čas kot struktura, metoda kot pomen*)². Prav obe razstavi skupaj sta omogočili vpogled v dejavno in zelo živo umetnostno sceno, ki je obsegala raznorodne jezike in umetnike raznih generacij, obenem pa se je v njej čutila nenavadna energija, odprtost, pripravljenost na tveganje in eksperiment. Pralni stroj, ki je stal v galeriji Stúdio in v katerem je Maja Licul prala slike, je nakazoval skoraj ritualno dejanje očiščenja od tradicionalnih form in njihovih omejitev in odpiranje prostora za nove oblike in prakse.

Tu pa se bomo podrobneje ustavili ob nekem drugem razstavnem projektu, in sicer ob Drugem trienalu sodobne slovenske umetnosti U3, ki ga je leta 1997 pripravil avstrijski teoretik, kustos in medijski umetnik Peter Weibel. S to razstavo so se v slovenskem prostoru še zlasti jasno pokazale nove težnje v umetnosti, pa tudi nova, ključna vloga teh praks v slovenski umetnosti kot celoti. Nemara lahko rečemo, da se je s to razstavo tako rekoč sklenil in zaokrožil umetnostni razvoj, ki je tekel od sredine 80. let, pa tudi, da je sodobna umetnost, ki se je tu uveljavila, utemeljila poznejši razvoj teh praks in v marsičem določila njihov okvir. Seveda drugi triennale U3 ni šele vpeljal teh ključnih vidikov sodobne umetnosti 90. let. Prej bi lahko rekli, da jih je nekako sintetiziral in jasno formuliral, še zlasti pa, da je s to razstavo sodobna umetnost stopila iz sorazmerno zaprtega lastnega sveta v polje javne pozornosti in debate (kakršna koli je ta pač že bila) in obenem zahtevala veliko bolj pomemben položaj znotraj nacionalne kulture.

Na kratko bi lahko nekatere ključne premike v umetnosti 90. let, kot so se pokazali z Weiblovo razstavo U3, povzeli takole:

1. *Sodobna umetnost se je z njo uveljavila kot specifično, celovito polje in kot osrednji del aktualne slovenske umetnosti.* Prvi triennale, ki ga je leta 1994 pripravil Tomaž Brejc, je sodobnost razumel kot hkratnost raznorodnih umetniških pozicij in praks. Umetniki, ki nadaljujejo modernistično tradicijo in t.i. »avtopoetike« 80. let, so imeli na njej še vedno osrednjo vlogo. Za Weibla je bil, narobe, kriterij sodobnosti kakega umetnika v specifičnih značilnostih njegovega prijema in jezika, v njegovi skladnosti z aktualnimi vprašanji in v značilnostih, ki so ga ločevale od tradicionalnih, zlasti modernističnih prijemov. Weibel je sicer poudarjal, da je njegov izbor nujno subjektiven, obenem pa je bila njegova teza dovolj jasna: prakse, ki so predstavljene na razstavi, so tisto, kar je v tem trenutku v slovenski umetnosti aktualno. Pri tem ne gre samo za individualno potezo enega samega kustosa. Narobe, razstava je dejansko pokazala, kako je razvoj umetnosti zahteval preureditev uveljavljenih predstav in vrednostnih kriterijev v polju nacionalne umetnosti, pa tudi v pojmovanju tradicije.

Weibel je umetnost, ki jo je predstavil na razstavi, opredelil kot »umetnost onstran bele kocke«, torej umetnost, ki ni več ujeta v tradicionalno umetnostno polje in njegova določila. Ko je interpretiral dela, ki jih je zbral na razstavi, je oblikoval pet tematskih celot, ki so bile obenem poskus, da bi sintetično povzel problematiko slovenske sodobne umetnosti sredi 90. let. Ta problemska območja je imenoval *Prostori onstran geopolitike I: Paralelni institucionalni prostori, virtualni in telematični prostori, Prostori onstran geopolitike II: Nove kartografije med nestabilnostjo in dislokacijo, Mediji, stroji, slike, Skulptura v socialnem prostoru in Medijski prostori, realnost in fikcija*.

Za umetnostni razvoj v zadnjih petnajstih letih in za njegov pojmovni kontekst je pomembna uveljavitev pojma »sodobna umetnost«. Medtem ko so bile umetnostne in estetske inovacije v novoveški umetnosti vselej »moderne«, se je v novejšem času uveljavilo drugačno pojmovanje. To je mogoče najbolj očitno videti pri umetnostnih institucijah, kjer se muzej moderne umetnosti in muzej sodobne umetnosti razvijata v dva tipa institucij, vsak z drugačnimi prijemi, metodami in usmerjenostjo. Teorija o postmoderni je prva uveljavila predstavo o modernosti, moderni umetnosti in modernizmu kot historičnih pojavih, kategorijah, ki že spadajo v zgodovino. Obenem je tesna povezava med razvojem modernizma in institucijo muzeja moderne umetnosti (institucije, ki je igrala bistveno vlogo pri konstrukciji predstav o modernizmu in njegovi tradiciji) vplivala na to, da se je v splošni zavesti termin »modernosti« neločljivo povezal s tradicijo modernizma. Zato se je namesto tega termina uveljavil pojem sodobnosti, ki opozarja tako na neposredno aktualnost takšne umetnosti kot na to, da se zavestno ločuje od modernistične tradicije. Če bi poskusili definirati tako ohlapen (čeprav, seveda, zelo uporaben) pojem, kot je »sodobna umetnost«, bi ga gotovo morali povezovati z dekonstrukcijo in kritiko najbolj temeljnih tez glavnega modernističnega toka, kot so koncept avtonomne forme in avtonomnega umetniškega predmeta, ideja čistosti medija ali pojmov, kot so »ploskost«, »prezenca«, »sublimno« itn. Tako lahko pojasnimo tudi navidezni paradoks, da kriterij sodobnosti umetniškega dela ni samo ta, da je nastalo v neposredni sodobnosti, temveč je lahko tudi sorazmerno staro. Pojem sodobne umetnosti se namreč postavlja tudi v specifično tradicijo, ki sega v 50. in 60. leta in celo še dlje nazaj, do Duchampa in t.i. historičnih avantgard.

³ Šlo je, preprosto povedano, za to, da so imeli umetniki, ki so v mednarodnem prostoru že bili sorazmerno zelo uspešni, v nacionalnem kontekstu velikokrat še vedno obroben položaj. Sredi 90. let pa se je implicitno, vendar zelo odločno pojavila zahteva, da bi morali tudi pri vrednotenju v nacionalnih okvirih upoštevati merila in zahteve mednarodnega prostora. Pri napadih na Weibla ob drugem trienalu U3 ni šlo samo za to, da tujec presoja slovensko umetnost, temveč predvsem za odpor proti zahtevi, da je treba nacionalne vrednostne lestvice prilagoditi mednarodnim merilom.

⁴ Robert Fleck: "Art after Communism?", *Manifesto* 2, Luxembourg, 1998, str. 193–197.

Nasprotje med »moderno« in »sodobno« umetnostjo je pomembno na dveh ravneh. Na bolj pragmatični družbeni ravni gre za nekoliko nelagodno razmerje med dvema nejasno definiranimi in heterogenima skupinama v polju t.i. nacionalne kulture, ki v svojem prizadevanju za prestiž v tem polju včasih zaideta celo v neposredne konflikte. Na bolj konceptualni ravni pa gre za (včasih zelo globoke) razlike v pojmovanju umetnostne prakse, njenih postopkov in načel. Do teh razlik pa ni prišlo zato, ker bi se »sodobni« umetniki naveličali prijemov in vrednostnih norm »moderne« umetnosti, temveč zato, ker menijo, da na probleme, vprašanja in možnosti, ki jih odpira sodobni svet, in na sodobne predstave o realnosti z njimi ne morejo ustrezno odgovoriti.

Temelj koncepta sodobne umetnosti je torej širša, ne le formalna ali estetska ideja sodobnosti, kar se po drugi strani kaže tudi v tem, da ta umetnost sama zavestno sega na območja, ki močno presegajo le formalne in estetske vidike. Med glavnimi vidiki tako pojmovane sodobnosti bi lahko omenili razmah novih tehnologij, zlasti digitalnih in virtualnih, socialne in ekonomske premike, povezane z ekonomsko globalizacijo, novimi načini proizvodnje in upravljanja in spremenjenimi razmerji med središči in periferijami, razmah porabniške in medijske množične družbe, migracije in konflikte, iskanje alternativnih socialnih, političnih in ekonomskih modelov in novih možnih rab obstoječih struktur in tehnologij, radikalne spremembe v konceptu človeka in življenja (ki so povezane tudi z biotehnologijo, združevanjem bioloških in strojnih elementov in možnostjo heterogenih in vmesnih identitet) itn. Vsi ti vidiki določajo svet, v katerem je tudi umetnost sestavni del dolgotrajnih in zelo globokih preobrazb. Umetnost izrablja nova področja in tehnologije, ki so ji na voljo, reflektira sodobni svet, ga poskuša osvetliti in izoblikovati mrežo (vsaj zasilnih) konceptov za njegovo razumevanje, posega v njegove posamezne segmente in jih poskuša spremeniti, išče modele odporniških, alternativnih ali vzporednih praks, izrablja učinek potujevanja in vrača vanj poetičnost in skrivnostnost itn.

2. Sodobna umetnost je potrdila svojo *vklučenost v mednarodni umetnostni prostor*. Z drugimi besedami, razstava je potrdila, da se sodobne umetnostne prakse razvijajo predvsem v mednarodnem kontekstu, v katerega se povezujejo posamezne lokalne in nacionalne scene. Razvoj sodobne umetnosti je od sredine 80. let tekel tudi kot najprej postopen, nato pa vse bolj intenziven in zavesten proces internacionalizacije slovenskega umetnostnega prostora, kar je pomenilo vse bolj pogosto razstavljanje mednarodnih umetnikov pri nas, dejavnost mednarodnih kustosov v slovenskem prostoru itn., seveda pa tudi vedno bolj intenzivno navzočnost slovenskih umetnikov, kustosov, kritikov in institucij v mednarodnem prostoru. Ta proces seveda ni bil nedolžen, temveč je impliciral pomembne spremembe v hierarhijah slovenske nacionalne kulture³.

Lahko bi rekli, da koncept sodobne umetnosti, kar zadeva internacionalizacijo, temelji na dvojih zahtevah. Po eni strani poudarja ukvarjanje s partikularnim, s konkretnim in z delnim, povezanost s konkretno situacijo in lokacijo, refleksijo specifičnih zgodovinskih, kulturnih, družbenih in geografskih kontekstov itn., po drugi pa zahteva tudi kompatibilnost z mednarodnim sistemom sodobne umetnosti. Kustos in kritik Robert Fleck je zato govoril celo o »novem mednarodnem stilu« v umetnosti 90. let, vendar je jasno poudaril tudi razlike med univerzalizmom modernističnega »mednarodnega stila« in sodobnimi težnjami, kjer gre predvsem za preusmeritev k specifičnosti.⁴ Weibel je bil ob vprašanju umetnostnega internacionalizma zelo ekspliciten. Po eni strani je poudaril kompatibilnost del in projektov, ki jih je predstavil,

s sodobnimi težnjami v mednarodnem prostoru. Obenem pa je opozarjal: »Zgodovinska izkušnja pa omogoča, da dela ne postanejo žrtve ideologije domnevnega nevtralnega internacionalizma, ki je v resnici le skrajni izraz kolonializma in gospodstva, temveč da so specifičen prispevek (prispevek umetnikov, ki prihajajo iz Slovenije) k mednarodno relevantnim estetskim vprašanjem.«⁵

3. Weiblov U3 ni bil samo poskus sintetičnega orisa sodobnih praks, temveč je nakazal tudi *drugačno razmišljanje o umetnostni tradiciji*, kot je prevladovalo do tedaj. Vsekakor ni bilo naključje, da je Weibel povabil na razstavo Marka Pogačnika, Sreča Dragana in skupino Irwin. Njihova dela namreč niso pomenila le pomembnih elementov v horizontu sodobne slovenske umetnosti sredi 90. let, temveč so nakazovala tudi zvezo te umetnosti z neo- in retroavantgardnimi težnjami v 60., 70. in 80. letih.

Prej smo omenili, da sodobna umetnost ni opredeljena s tem, da bi nastajala v dobesedno pojmovani sodobnosti, in da implicira tudi svojevrstno tradicijo. Umetniki 90. let so, na primer, našli številne pobude in včasih celo konkretne zglede zlasti pri inovativnih in eksperimentalnih praksah in refleksiji 60. in 70. let. Kljub zelo specifičnim značilnostim sodobnega družbenega, kulturnega, tehnološkega in ekonomskega konteksta je mogoče najti jasne vzporednice med sodobno umetnostjo in (samo)kritičnimi, perversivnimi, analitičnimi, ikonoklastičnimi in odkrito političnimi strategijami historyčnih avantgard in neoavantgard. Umetnost 90. let je torej aktualizirala specifičen segment umetnostne tradicije in konstruirala tradicijo, ki je zelo drugačna od uveljavljene modernistične tradicije.

V slovenski kulturi 90. let lahko opazimo podobne premike. Lahko bi rekli, da je še v 80. letih prevladovalo pojmovanje, ki je temeljno tradicijo slovenske umetnosti videlo v liniji od impresionizma in ekspresionizma prek umetnosti Neodvisnih do modernizma 50. in 60. let, informela, nove abstrakcije 70. let do nove podobe in »avtopoetik« 80. let. Procesi, ki so pripeljali do sodobne umetnosti 90. let, pa so vse bolj aktualizirali drugo razvojno linijo, ki se začena z zgodovinskimi avantgardami in se nadaljuje z neoavantgardami 60. in 70. let in z retroavantgardo gibanja Neue slowenische Kunst.⁶ Ta linija je do takrat ostajala bolj ali manj podcenjena ali pa je bila celo načrtno zapostavljena, v 90. letih pa se je – prav v skladu z uveljavljanjem sodobnih teženj v umetnosti – uveljavila kot eden ključnih segmentov nacionalne tradicije.

4. Eden od vidikov, ki se je potrdil na drugem trienalu U3, je bistvena *heterogenost* sodobne umetnosti. Čeprav se včasih zdi, da gre za strnjeno in zaprto skupino, je t.i. sodobna umetnost v resnici enotna, vendar pa navznoter zelo diferencirano polje, ki povezuje pripadnike raznih generacij, usmeritev in skupin. (Na tej razstavi so sodelovali tako umetniki, ki so bili dejavni že od zgodnjih 80., 70. in celo 60. let, kot avtorji, ki so takrat šele končevali študij na ALU.) Če malo podrobneje pogledamo strukturo umetnosti 90. let, lahko vidimo, iz kako raznorodnih kontekstov prihajajo njeni predstavniki in kako raznolične razvojne linije se v njej srečujejo. Nekateri umetniki prihajajo iz polja likovne umetnosti v ožjem smislu; transformacije v polju slikarstva in kiparstva, zlasti v 2. polovici 80. let, so namreč omogočile prehod k drugačnim praksam in konceptom. Pomembna je tudi linija, ki sega do t.i. alterscene 80. let, zlasti z idejami multimedijske, kritične in politične umetnosti. Razvoj gibanja NSK, ki je v svojih izhodiščih tudi samo povezano z altersceno, je nekaj časa tekel kot precej poseben in izoliran, čeprav zelo izrazit tok v slovenski umetnosti, v 90. letih pa je prav tako postal element na novo izoblikovanega polja sodobne umetnosti.

⁵ Peter Weibel: »Umetnost onstran bele kocke«, v: *U3. Drugi trienal sodobne slovenske umetnosti*. Moderna galerija, Ljubljana, 1997.

⁶ V tej zvezi bi lahko omenili retrospektivno razstavo skupine OHO (1994) in pregledno predstavitev slovenske zgodovinske avantgarde *Tank!* (1998), oboje v Moderni galeriji. Gotovo ni naključje, da je prišlo do teh dveh razstav prav v tem času; obe sta tudi implicitno ali celo eksplicitno nakazovali, da obstajajo vzporednice med takratnimi in sodobnimi praksami. To seveda ne pomeni, da je bila avantgardistična linija priznana ali celo odkrita šele v 90. letih, narobe, to se je zgodilo že v 70. in 80. letih, ko se je razvila tudi pomembna refleksija teh pojavov. Vendarle pa so v 90. letih dobili nov pomen v kontekstu sodobnih praks in priznan jim je bil tudi središčni položaj v nacionalni tradiciji.

Na razvoj sodobne umetnosti, zlasti v 2. pol. 90. let, so pomembno vplivale skupine aktivistov in poznavalcev novomedijskih in digitalnih tehnologij, npr. skupina, zbrana okoli ljubljanskega digitalnomedijskega laboratorija Ljudmila. Omeniti pa je treba tudi ustvarjalce, ki so v sodobno umetnost stopili iz drugih področij, zlasti arhitekture in gledališča. Tako diferencirano polje je nato omogočalo mlajši generaciji, ki je v tem času stopala vanj, da je lahko hitro profilirala in uveljavila svoje delo.

5. Pomemben vidik teh transformacij, zlasti v slovenskem prostoru, je razvoj umetnostnega sistema, njegova bogatejša razčlenjenost in bolj intenzivna povezanost z mednarodnim sistemom. Razvoj sodobne umetnosti je namreč tesno povezan s specifičnim razvojem umetnostnega sistema. Zlasti za Evropo lahko rečemo, da sta se oba vidika razvijala tesno vzporedno (v ZDA je položaj nekoliko drugačen, ker so imeli javni in neprofitni prostori manjše možnosti in tudi manjšo vlogo kot v Evropi). Medtem ko je bil, na primer, fenomen »nove podobe« v 80. letih tesno povezan z razmahom umetnostnega trga in vlogo galerij, je bil razvoj umetnosti 90. let močno odvisen od dejavnosti muzejev, umetnostnih centrov in bienalov in drugih razstavnih projektov, torej od neprofitnih prostorov in dogodkov, ki večinoma temeljijo na javnih sredstvih. (To je pomembno, kajti javno financiranje je omogočilo, da so te ustanove prirejale razstave in projekte, ki so bili včasih zapleteni in dragi, čeprav so vedele, da pri njih ne bodo imele finančnega dobička ne s prodajo del ne s prodajo vstopnic.) Po drugi strani se je v tem razvoju profiliral in okrepil tudi sistem. Institucije so po eni strani spodbujale in celo omogočale (npr. producirale) nastajanje nove umetnosti, obenem pa so se same modificirale in spreminjale, da bi se prilagodile novim težnjam. Tako je prišlo do značilne ločitve med muzejema moderne in sodobne umetnosti. Značilna institucija 90. let je združevala nekatere funkcije muzeja in razstavišča, delovala kot producent, odprta je bila za razne medije (tudi arhitekturo, film, gledališče itn.) in za teoretsko in kritično refleksijo, opravljala je izobraževalne naloge itn. Pomembno je, da se je v 90. letih v Sloveniji okrepil in razvil institucionalni sistem, ki je infrastruktura za sodobne umetnostne težnje. Če omenimo samo razstavišča, lahko rečemo, da je v tem času že delovala sorazmerno celovita (čeprav še vedno bolj ali manj le temeljna) mreža institucij, od nacionalnih do regionalnih in tudi lokalnih, od muzejskih do zavestno alternativnih. Razvijali pa so se tudi drugi vidiki sistema, čeprav so nekateri ostajali še skromni ali samo rudimentarni: kritično in teoretsko pisanje, izobraževanje, trg za sodobno umetnost itn.

Sistem sodobne umetnosti je bistveno mednarodni in povezan v široko mrežo, ali bolje, splet mrež. Ta mednarodnost pa ne pomeni tudi izbrisa partikularizmov in prav tako ne odpovedi posebnim interesom. Medtem ko mednarodni prostor v 90. letih vsekakor pomeni novo možnost za umetnike, kustose, kritike in institucije, je obenem polje nenehnega konflikta, boja za vidnost, prevlado in uveljavljanje lastnega interesa. Prav institucionalna mreža, ki je obenem lokalna in mednarodna, igra bistveno vlogo pri vključevanju lokalnega ali nacionalnega prostora v to mrežo (pa tudi za dejavno uveljavljanje njegovih interesov v njej).

Razstava pa je opozorila še na en značilen fenomen 90. let, in sicer na vse močnejšo vlogo kustosa. Soočenje z Weiblom kot nemara prvim močnim mednarodnim kustosom, ki je neposredno delal s slovenskimi umetniki in ki je umetnike postavil v kontekst, ki ga je določala njegova lastna vizija, je pomenilo tudi soočenje z umetnostnim sistemom, kjer igra kustos vse močnejšo vlogo tako pri selekciji umetnikov kot pri določanju konceptualnih okvirov, v katerih ti nastopajo. Vsaj dve deli

na razstavi sta se neposredno lotili prav tega razmerja; Maja Licul je v svojem delu dokumentirala postopek selekcije, Nika Špan pa je kustosa zapletla v komunikacijo prek videoeckranov in razvila zapleteno strukturo, ki jo določata oba akterja in sistemi medijske prezentacije in reprezentacije, pri čemer pa je ostalo še vedno jasno, da ima kustos dominantno vlogo.

Koncept sodobne umetnosti, kot se je oblikoval sredi 90. let in nato utemeljeval umetnostni razvoj v drugi polovici desetletja in tudi še v zadnjih nekaj letih, je nemara mogoče vsaj približno opredeliti, če omenimo najpomembnejše težnje in premike v njem in glavne probleme in vprašanja, ki se jih umetniki lotevajo. To so zlasti:

1. *Prehod umetniškega dela od objekta k prostoru, situaciji in razmerju.* Temeljni proces, ki mu lahko sledimo od srede 80. do srede 90. let, je ravno dekonstrukcija objekta, njegova razširitev v prostorsko postavitev in nato v relacijsko situacijo. Zaradi dekonstrukcije umetniškega objekta umetnost seveda ni več nujno fizični objekt, toda to še ne pomeni, da je le »koncept«. Digitalni formati videa in fotografij, virtualni svetovi, dela, ki nastajajo kot procesi v skupinah ali skupnostih itn. odpirajo nove oblike in prostore ustvarjalnih praks.

Ob tem prehodu od objekta k situaciji nemara ni nepomembno, da je postajala arhitektura v 90. letih vse bolj pomembna referenca likovnih praks, obenem pa se je – delno prav pod vplivom teh praks – tudi sama spreminjala. V tem kontekstu je pomemben umetniški razvoj Marjetice Potrč. Ta se je po končanem študiju arhitekture preusmerila v kiparstvo, toda z dekonstrukcijo (modernističnega) kiparskega objekta je od izdelovanja kipov prešla h gradnji zidov. Takšen zid (ki je bil vedno posnetek katere od fasad v mestu, kjer je bil postavljen) je po eni strani ohranjal nekatere temeljne značilnosti umetniškega dotedanjega dela, na primer razliko med sprednjo in zadnjo stranjo kipa, ki je v teh zidovih seveda radikalno stopnjevana. Obenem pa je v teh delih (ni naključje, da se serija imenuje *Teritoriji*) poudarjeno razmerje z lokacijo, teritorijem. Zid deli prostor in ga obenem oblikuje. Po drugi strani teritorij ni samo fizičen, temveč ga določajo tudi zgodovinske, kulturne, družbene in politične razsežnosti. Marjetico Potrč je vse bolj zanimalo mesto. Urbane strukture razume kot izrazito heterogene in velikokrat konfliktne. Eden najbolj temeljnih konfliktov je nasprotje med idealnim, reguliranim mestom in nereguliranim, velikokrat improviziranim urbanim tkivom.

Marjetica Potrč: Hibridna hiša: Caracas, Zahodni breg, West Palm Beach/ Hybrid House: Caracas, West Bank, West Palm Beach, 2003 gradbeni materiali, energija in komunikacijska infrastruktura/ building materials, energy and communication infrastructure Marjetica Potrč: Urgent Architecture, Palm Beach Institute of Contemporary Art, Lake Worth, Florida, 2003; Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts, 2004 foto/photo: Michael Price z dovoljenjem/courtesy: Marjetica Potrč in/and Max Protetch Gallery, NY



⁷ Reference na situacionizem pri tem nemara ne bi bile čisto nesmiselne. Marko Peljhan, na primer, se je izrecno skliceval na Deborda in situacioniste.

Idealno mesto se v luči njenih del velikokrat pokaže kot nasilno ali nezmožno pravega mestnega življenja, medtem ko na videz kaotični mestni predeli, kakršna so barakarska naselja, delujejo vitalno in samogenerativno in ves čas sproti izumljajo rešitve za svoje probleme. Avtorica se je ukvarjala s prazninami in vrzelmi v mestnem tkivu, z zidovi in ovirami v njem (npr. s skupnostmi, ki se zapirajo za zidove) in s protislovji in heterogenostmi, ki jih razume kot simptome konfliktno urbane vitalnosti. Tudi Apolonijo Šušteršič zanima predvsem prostor, vendar ne toliko njegove fizične in formalne značilnosti kot kompleksne družbene, ekonomske, zgodovinske in druge silnice, ki ga oblikujejo, in možnost komunikacije, novih pogledov in spoznanj, ki jo daje svojim porabnikom.

Pri procesu dekonstrukcije avtonomnega umetnostnega objekta so ključni žanr vsekakor t.i. instalacije. Pojem je najprej označeval kratko malo postavitev razstav. Takšna postavitev je sčasoma lahko postala več kot le ureditev umetnin v prostoru; lahko je, na primer, z ureditvijo del in dodatnimi elementi prispevala dodatne vsebine in pomene, tako da je bilo mogoče razstavo razumeti kot neke vrste samostojno celoto višjega reda. Podobno gre pri instalaciji kot posebni umetnostni zvrsti za delo, ki temelji na ureditvi in postavitvi izbranih elementov (umetnostnih ali neumetnostnih) v nekem okolju. Delo zdaj temelji na medsebojnem razmerju takšnih elementov in razmerju med elementi in okoljem oz. gledalcem. Pri instalacijah, ki so oblikovane posebej za konkretne lokacije (t.i. *site-specific*, lokacijskospesificne instalacije), pa gre za to, da umetniki upoštevajo značilnosti lokacije (od neposredno objektnih do zgodovinskih, družbenih in kulturnih plasti) in s svojim posegom reagirajo nanje.

Toda umetnost 90. je šla dlje od samih instalacij, k delom, ki bi jih nemara bolje opisali kot situacije⁷. Občutek osvoboditve od tradicionalnih umetnostnih določil, še zlasti pa od tradicionalno pojmovanega objekta, se je sredi in v drugi polovici desetletja pokazal v raznovrstnosti situacij, ki so jih umetniki oblikovali ali pa posegali vanje. Galerija Škuc je, na primer, postala prizorišče vrste nenavadnih dogodkov. Tako je Janja Žvegelj organizirala promocijo nove znamke majoneze in turnir v squashu, na katerem se je pomerila z umetniškim vodjem galerije. Maja Licul je pripravila poslovni sejem. Apolonija Šušteršič je na Manifesti 2 v Luxemburgu postavila bar, v ljubljanski Mali galeriji videoklub in v Moderna Museet v Stockholmu sobo za svetlobno terapijo. V projektu *UCOG-144* Marka Peljhana so udeleženci raziskovali predele Ljubljane in s telekomunikacijskimi pripomočki prenašali rezultate svojih raziskav na medmrežje. Rene Rusjan je postavila več tematskih čitalnic, kjer je predstavila material, ki ga je zbrala skupaj s svojimi sodelavci in prijatelji, zainteresirana publika pa je lahko te zbirke dopolnjevala in modificirala. Nika Špan je na neki razstavi sodelovala tako, da je opravljala delo čuvajke. Alenka Pirman je izdala slovarček nemških izposojenk, ki jih je zbrala. Te in podobne projekte lahko razumemo kot iskanje bolj neposrednih in zato bolj učinkovitih oblik komunikacije, refleksije, kritike in kreativnosti.

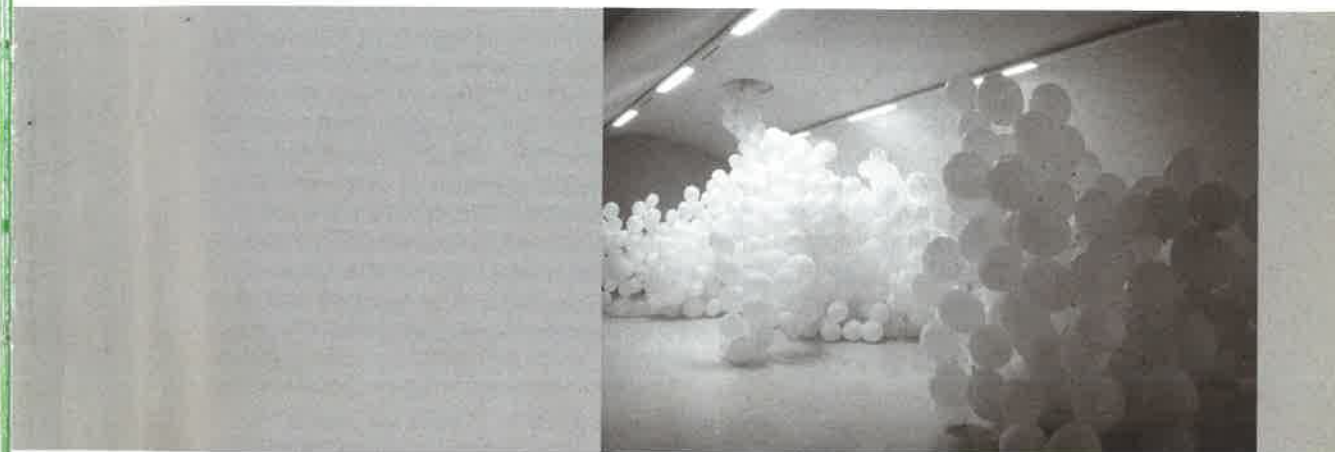
2. *Prehod v socialni prostor.* Razširitev dela v prostor, razmerje in situacijo je pomenila, da se je zelo razširila tudi možnost lociranja takšnega dela. Lahko bi rekli, da je bolj kot fizična lokacija zdaj delo določal kontekst, v katerega se je umestilo. Weibel je uporabil termin »skulptura v socialnem prostoru«, ki seveda neposredno namiguje na Beuysov pojem »soziale Plastik«. Za takšno socialno skulpturo niso bistvene fizične, materialne forme, temveč nastaja z »modeliranjem« družbenih form in razmerij. Značilen zgled za to je, na primer, P.A.R.A.S.I.T.E. muzej, parainstitucija Tadeja Pogačarja, ki kot parazit vstopa v institucije (muzeje, pa tudi druge družbene institucije) in izrablja njihove

možnosti in vire za to, da z njimi organizira postavitve, ki eksplicitno kažejo prav tiste, pogosto potlačene in spregledane temelje, na katerih institucije gostiteljice temeljijo.

Tudi vse prej omenjene situacije so takšne socialne skulpture; pravzaprav so dejansko razumljive in smiselne samo kot takšne socialne skulpture. V njih gre praviloma za vzpostavljane intenzivnih medosebnih razmerij in položajev, vendar tako, da se pri tem jasno pokaže in problematizira socialna (kulturna, institucionalna, spolna ali razredna) določenost osebnih identitet. V tem smislu je mogoče reči, da je bila umetnost 90. let povezana s stališči t.i. alternativne scene 80. let in s političnimi in kritičnimi oblikami umetnostnih praks, ki so se razvile v njej. Ključna strategija alterscene je bila, na primer, igra z družbenimi vlogami kot spodkopavanje in razkrivanje družbenih ideoloških oblastnih sistemov in njihove bolj ali manj prikrite represivnosti. Ena temeljnih referenc vsega gibanja Neue slowenische Kunst je bila teza, ki jo je formulirala skupina Laibach, da je vsaka umetniška praksa podvržena politični manipulaciji, razen tiste, ki sama uporablja jezik takšne manipulacije.

Kar dela 90. let ločuje od alterscene 80. let, je nemara zamenjava »velikih« diskurzov z »malimi«. Umetniško delo ali akcija sta lahko, na primer, postala skrajno intimna in komaj opazna, obenem pa skrajno poetična in tudi – implicitno ali eksplicitno – politična. Enega nemara najbolj zanimivih zgledov za takšno »malo« in »neopazno« delo je izpeljala Janja Žvegelj. Ta je, namesto da bi v nekem kraju postavila razstavo, tja prišla kot obiskovalka, »turistka«. Pri tem je posnela več fotografij, teh pa ni razstavila, temveč jih je pustila v raznih knjigah tamkajšnje javne knjižnice, kjer so jih lahko našli naključni bralci.

Nika Špan
Stanje zraka/State of the Air, 2004
Galerija Kazamat, Dom HDLU,
Osijek
ok. 1000 kubičnih metrov zraka,
več kot 1000 belih balonov/approx.
1000 m³ of air, more than 1000
white balloons



Umetnost 80. let je govorila o velikih temah, kot so vprašanje telesa in njegovega razmerja do prostora in drugih teles, vprašanje države in njenih represivnih oblastnih mehanizmov itn. Umetnice in umetniki 90. let pa so se ukvarjali z individualnimi, delnimi in konkretnimi razmerji, z mikrosituacijami, vendar tako, da se je pri tem razkril kompleksni družbeni in ideološki kontekst, ki takšno mikrosituacijo določa, in da so postali jasni konflikti, ki so v njej navzoči. Vzemimo za zgled projekt *Prodana dela* Nike Špan. Umetnica, ki se je leto dni preživljala kot soboslikarka, je prostore, ki jih je prenovila, dokumentirala in razstavila kot svoja dela. Barve teh prostorov so se spremenile v abstraktno geometrijsko kompozicijo barvnih pasov na stenah galerije. Projekt je bil neke vrste sublimacija napornega fizičnega dela, transformacija

A black and white group photograph of The Mucsarnok Staff from 2003. There are approximately 25 people posed in three rows on stone steps. Many individuals are holding large bouquets of flowers. Names are written above each person's head.

Row	Name
Back Row	Béni, Marika, Aniko, Zsóka, Agika, Pista, Csilla, Gabar, Bóvald
Middle Row	Eva, István, Juli, Marietta, Szili, Mihály, János, László
Front Row	(Names partially obscured or not labeled)

The Mucsarnok Staff 2003

Ideja umetnine kot socialne situacije je močno modificirala pojem javne plastike in javne umetnosti sploh. Medtem ko je bil, na primer, proces postavljanja konjeniškega kipa generalu Maistru zgled za dobesedno retrograden koncept javne plastike, je Jože Barš s svojim javnim straniščem na Metelkovi, ki je bilo postavljeno približno v istem času kot Maistrov spomenik, sledil docela drugačnemu konceptu javne skulpture. Predvsem mu ni šlo za reprezentativno in ideološko razmerje do skupnosti (»narodnega občestva«, kot včasih temu pravijo), temveč za konkretno razmerje do Metelkove, njenih stanovančev in obiskovalcev, ki so takšen objekt rabili. Stranišče je bilo predvsem funkcionalno in je bilo tako tudi oblikovano; Barš ni hotel, da bi bilo videti estetizirano kot arhitektura ali skulptura. Skulptura pa postane tisti trenutek, ko se umakne iz javne rabe in postane muzejski objekt. Razvoj umetnosti v javnem prostoru je torej opozoril na to, da ta pojem resda lahko še meri na dela, ki so fizično postavljena v javni, npr. urbani prostor, če je pri njih funkcionalno razmerje z javnostjo zavestna sestavina koncepta dela, vendar to ni več edini ali odločilni kriterij. Dela v javnem prostoru so lahko tudi dela, ki so postavljena in se razvijajo v javnosti ali nekem njenem segmentu, npr. kot debata v lokalni skupnosti, kot storitev, ki je na voljo javnosti, kot proces, ki teče v medijih, ipd.

3. *Nova vloga tehnologij.* Prostori, ki so v 90. letih postali kontekst in lokacija umetniških projektov, pa niso bili le fizični in tudi ne samo družbeni. V tem času je že postalo docela jasno, kako globoko je tehnološki razvoj preobrazil in razširil koncepte prostora, časa,

Značilno povezovanje in mešanje tehnologij in medijev, kot nastopa v t.i. multi- in intermedijski umetnosti, izhaja tudi iz same narave teh tehnologij in njihove družbene vloge, kjer gre ravno za nenehna povezovanja in kombinacije praks in orodij. Modernistična koncepta medijske čistosti in fundamentalnosti so v 80. in 90. letih zamenjali koncepti, ki temeljijo na ideji nečistosti in hibridnosti, od multikulturalnosti do multi- in intermedijskosti, od medmrežja do mutanta in kiborga.

Umetniki 90. let so se pri svojem ukvarjanju s tehnologijo opirali na razne vire. Eden od njih je bila gotovo inovativna raba videa in drugih medijev v okviru alterscene 80. let. Pri tem sta imela še zlasti pomembno vlogo Marko Košnik in njegov Institut Egon March. Košnik izhaja s polja t.i. eksperimentalne glasbe, toda glasbene dogodke je razširil v prostorske, zvočne, materialne in vizualne, zelo pogosto interaktivne postavitve. Tehnologija je imela v njegovem delu že kmalu bistveno vlogo. Drugače od tistih avtorjev, ki so jih, zlasti v poznih 80. in zgodnjih 90. letih, fascinirali predvsem spektakelski učinki, ki jih takšne tehnologije omogočajo, se je Košnik ukvarjal z njihovimi implicitnimi postavkami in paradoksi. V tem smislu je bila njegova referenca prej »strukturalistično« in kritično ukvarjanje z medijskimi tehnologijmi v 60. in 70. letih kot pa sodobna fasciniranost s spektaklom. (Dejansko sega kontinuirano ukvarjanje z novimi tehnologijami in umetnosti nazaj v 60. in 70. leta. Tehnološka dela Sreča Dragana, na primer, so neposredno povezana z njegovo rabo filma, videa in drugih tehnologij v 60. in 70. letih. Prav tako bi lahko v tej zvezi omenili zgodnje projekte Miha Vipotnika z videom in televizijskim medijem.)

Drugi pomembni vir so na novo ustanovljeni centri za nove, zlasti digitalne tehnologije, ki so omogočili tehnično infrastrukturo, ob kateri se je razvila digitalnotehnološka skupnost, tesno povezana z drugimi takšnimi skupnostmi in skupinami v Evropi in po svetu. Te skupnosti so razvile znanje in spretnosti pri obvladovanju teh tehnologij, pa tudi precizen razmislek o njihovih značilnostih, refleksijo njihove družbene vloge in bogato inventivnost pri raznih oblikah njihove rabe. Marko Peljhan in Vuk Čosić sta bila oba zelo dejavna pri razvoju te skupnosti in njuno delo je zelo tesno povezano z njo. Končno pa vse večja vloga novih tehnologij v umetnosti temelji tudi na idejah samih vizualnih umetnikov, ki so v njih videli nove kreativne možnosti, predvsem pa so domeli, da so postale tako bistven element sodobne realnosti, da jih ni mogoče več spregledovati.

^a V drugem kontekstu je dosledno analizo narave in družbene vloge podobe mogoče najti že v dejavnosti gibanja NSK v 80. letih, zato je, na primer, delo skupine Irwin lahko dobilo nov pomen ravno v tem razmerju do del, ki se ukvarjajo z medijskimi podobami.

Značilen zgled za razvijanje umetnosti v paralelnih tehnoloških svetovih je delo Darija Kreuha. Na trienalu U3 leta 1997 je »razstavil« geometrijsko telo (piramido, nekakšen babilonski stolp), ki so ga določale le koordinate trirazsežnega koordinatnega sistema. Te koordinate so predvajale tri radijske postaje na radijskih displejih; vsaka od postaj je predvajala koordinate za eno od treh osi koordinatnega sistema. Gledalec pa je v galeriji videl le projicirano koordinatno mrežo in frekvence treh radijskih postaj na steni. V delu *Virtualne sanje* iz istega leta si je gledalec nataknil čelado za virtualno realnost in se z računalnikom na vozičku sprehajal po galeriji. Vizualno se je gibal po virtualnem svetu, telesno pa po realnem. Eno najbolj doslednih realizacij ideje tehnološkega paralelnega sveta sta Kreuh in Davide Grassi uresničila s projektom *Brainscore* (2000). Oba akterja sta komunicirala drug z drugim v virtualnem prostoru, prek svojih virtualnih dvojnikov (avatarjev), ki sta jih usmerjala z gibanjem oči in intenziteto možganskih valov.

Razvoj medmrežja je omogočil prostor docela novemu tipu umetniških del, dostopnih z vsake točke v mreži, bistveno interaktivnih, temelječih na kompleksnih sistemih povezav in zgrajenih iz mirujočih in gibljivih slik, tekstov in zvokov. V sredini in v drugi polovici 90. let se je oblikovala sorazmerno močna skupina avtorjev, ki so se ukvarjali s takšnimi deli na mreži: med njimi so bili zlasti Vuk Ćosić, Teo Spiller, Igor Štromajer in Jaka Železnikar.

4. *Podobe in mediji*. Pomemben vidik rabe tehnologije v umetnosti je povezan z vlogo novih medijev v sodobnem svetu. To, da je realnost danes neločljivo prepletena s svojimi medijskimi reprezentacijami, so omogočile tehnologije produkcije, reprodukcije in širjenja raznih vizualnih, verbalnih in zvočnih informacij. Za umetnike sta zanimiva oba tesno povezana vidika, sistemi medijskih reprezentacij in tehnologije, s katerimi je mogoče informacije ustvarjati, modificirati, reproducirati in distribuirati. Raba videa in digitalne fotografije, na primer, implicitno, velikokrat pa tudi docela eksplicitno vsebuje namige na njuno družbeno vlogo in na njun vpliv pri oblikovanju sodobne realnosti.

Zanimanje za medijske podobe je vsekakor povezano z zanimanjem za svet, v katerem živimo in za katerega je značilno ravno izginjanje razlik med realnostjo in podobami oz. reprezentacijami. Po drugi strani pa je povezano tudi s spoznanjem, da je medijska podoba zgled za to, kako močno vlogo lahko imajo podobe in njihovi sistemi.^a Pomembno je, da te podobe lahko delujejo obenem na osebni in družbeni ravni, kot neposredni nagovor in dialog in kot orodja v strategijah in konfliktnih družbene moči.

Ti vidiki so navzoči zlasti v delih, ki temeljijo na videu, (digitalni) fotografiji (ki je velikokrat konstruirana), pa tudi na rabi drugih medijev, ki omogočajo tako izrabljanje spektakelskih možnosti kot njihovo kritično spodkopavanje, včasih pa tudi nekakšno nelagodno povezanost obeh razmerij. Franc Purg, na primer, včasih vpeljuje v svoje videe elemente spektakla, toda le zato, da postanejo zaradi kontrasta travmatske razsežnosti v njegovih delih toliko ostreje navzoče.

Vpliv novih postopkov in možnosti, zlasti digitalizacije, na fotografijo je silovit. Fotografija, kot se zdi, izgublja tisto temeljno gotovost, o kateri je govoril, na primer, Barthes v svoji knjigi *Camera lucida* (zlasti »popkovnico«, ki povezuje podobo z dejanskostjo posnete situacije), pridobila pa je fascinantne spektakularnosti. Barthesovski *punctum* se umika navalu spektakla. Nemara lahko prav zato v delu

nekaterih avtorjev čutimo dobesedno boj za to, da bi v fotografski podobi obdržali realno. To prizadevanje lahko – kljub zelo velikim razlikam med obema prijemoma – najdemo tako v Bertokovih posnetkih s sado-mazohističnih seans kot v zelo osebnih serijah Aleksandre Vajd.

Umetnike seveda zanima narava teh premikov, zanimajo pa jih tudi novi učinki in njihovo delovanje. Nekatera dela vzpostavljajo prav spektakularne vizije, ki pa velikokrat ohranjajo v sebi nekompatibilne elemente groznje, distance ali potujitve. V nekaterih delih Tomaža Gregoriča se lahko, na primer, na videz privlačen, visoko estetiziran prizor zaradi elementov, ki so na prvi pogled neopazni, pokaže kot nejasno grozeč. Tomo Brejc vzpostavlja nelagodne celote, ki nakazujejo ne docela jasne napetosti in razmerja, pa tudi elemente ironije in grotesknosti, pri tem pa ne skriva konstruirane narave teh podob. Manja Zore v svojih barvitih in kompleksnih fotografijah kombinira visoko in nizko, vizualni jezik bleščečih komercialnih revij in umetnostno tradicijo, stereotipe in mitološke reference, neposredno zapeljivost in razsežnosti nelagodja.

Franc Purg
Where is the line... tukaj, tukaj,
1998 – 2004
postavitev/installed at:
Kontinentalni zajtrk, Beograd/
Continental Breakfast, Belgrade,
2004



5. *Nova razmerja med delom in publiko*. Nove tehnologije in nove socialne prakse velikokrat zahtevajo tudi nove oblike razmerja med delom in njegovo publiko, npr. interaktivnost, kolektivno kreativnost itn. To je očitno tako ob »skulpturah v socialnem prostoru«, ki sploh lahko obstajajo samo kot oblika družbene interakcije, kot v razmerju osamljenega posameznika pri potovanju skozi delo na mreži. Ravno mrežne tehnologije omogočajo docela nove oblike avtorstva, menjave in participacije, ne le pri ustvarjanju in sprejemanju umetnosti, temveč pri oblikovanju, dopolnjevanju, menjavanju in rabi najrazličnejšega znanja, produktov, modelov in rešitev. Globoki družbeni potenciali teh možnosti postanejo še zlasti očitni ob protislovjih, ko poskušajo na medmrežju uveljaviti sistem prepovedi, omejitev in zaščit, ki je v popolnem protislovju s samo globalno, nehierarhično in participatorno naravo tega medija.

Nova razmerja med avtorjem, delom in občinstvom bi lahko orisali z nekaj zgledi. Mrežno delo *b.ALT.ica* Igorja Štromajerja, na primer, vzpostavlja paralelizem med vstopom v virtualni prostor in prehodom iz življenja v smrt. S tem je avtor stopnjeval tisto neposredno razmerje izoliranega posameznika do struktur v virtualnem prostoru, ki ga je opisal s konceptom »intime«. Čitalnice, ki jih postavlja Rene Rusjan, vedno nastajajo s sodelavci, kot informacijske točke o družbenih prostorih in časih, in so že s tem bistveno kolektivna dela. Svoj pravi smisel pa dobijo šele z rabo in tudi z aktivnim

sodelovanjem občinstva, ki tako čitalnico dopolnjuje ali spreminja. Zelo specifičen pa je projekt *East Art Map* skupine Irwin, ki uveljavlja interaktivno in kolektivno produkcijo na področju, ki sicer velja za področje specialistov: pri konstruiranju zgodovine vzhodnoevropske umetnosti 20. stoletja.

6. *Transformacije slikarstva*. Še nedavno so veliko govorili o »smrti slikarstva«. Slikarstvo seveda ni umrlo, ravno narobe, zdi se, da se je prav v zadnjih letih znova močno okrepilo. Toda nove tehnologije proizvodnje in razširjanja podob so ga globoko spremenile. Pri tem je nemara najbolj očitna nova vloga medijskega podoba v slikah in novi modeli, na katerih temelji struktura slikovnega polja (fotografija, filmsko platno, TV in računalniški zaslon itn.) Ti vidiki so se v 2. pol. 90. let uveljavili z mlajšo generacijo slikarjev, med katerimi so Žiga Kariž, Miha Štrukelj, Sašo Vrabčič in drugi.

Toda nemara je še bolj bistveno, da se je spremenil status podobe. Slika ni »sodobna« le s tem, da povzema medijsko podobe, temveč predvsem s tem, da vpeljuje izrazito odprto, notranje protislovno, heteronomno in večplastno strukturo, ki se gradi v medsebojni napetosti vizualnih, včasih pa tudi tekstualnih in konceptualnih fragmentov.

Pri tem ni nepomembno, da so možnosti tehnične produkcije in manipulacije podobe (digitalna fotografija, skenerji, računalniški programi za obdelovanje slik in animacijo, tiskalniki itn.) močno vplivali na strukturo slike. Po drugi strani tehnična (re)produkcija ni izključila ročnega dela (mnoge slike nastajajo s tradicionalnimi ročnimi tehnikami olja ali akrila na platnu), vendar sta se v novem kontekstu pomen in vloga teh postopkov močno spremenila.

7. *Kritične, odporiške in politične strategije v umetnosti*. Umetnost se v sodobnem svetu pogosto vrača k idejam angažirane umetnosti 60. let, ki je zahtevala samokritiko umetnosti kot ideološke forme in njeno transformacijo v orodje družbene emancipacije in sproščene kreativnosti. Seveda sodobne kritične in politične prakse niso kratko malo ponovitev praks 60. let, temveč nastajajo v zelo drugačnih okoliščinah, delajo z drugimi sredstvi, so velikokrat manj romantične in bolj cinične, predvsem pa parcialne in specifične, medtem ko je bila teorija emancipacije prej univerzalna.

Marko Peljhan je nekoč opisal svoje delo s pojmom »strategije minimalnega odpora«. Ta opis se nemara lahko zdi presenetljiv, če pomislimo, kako veliki in zapleteni so nekateri njegovi projekti, npr. Makrolab, toda Peljhan je mislil na to, da je odporiška umetnost, čeprav velikopotezna, le majhna točka odpora v primerjavi s silovitimi sistemi ekonomske, vojaške in politične moči. Odporništvo zato ne more biti univerzalno, temveč delno, lokalno in včasih začasno.

Med območji, kjer je mogoče razviti umetniške »strategije minimalnega odpora«, je, na primer, refleksija in samokritika identitete in družbenih določil in vlog, ki jo opredeljujejo. Ta vidik se lahko kaže tudi v zelo partikularnih in celo intimnih projektih in akcijah, saj je tu temeljno vprašanje, kako se sistemi družbenega nadzora in moči vzpostavljajo v najbolj neposredni in osebni dejavnosti. Umetnost ima tudi možnost, da pri svojem delovanju v javnem in družbenem prostoru kaže na prikrita in spregledana razmerja moči in nadzorne mehanizme družbenega gospodstva in opozarja na možne alternative tem razmerjem in modelom. Podobno lahko dejavnost na polju tehnologij opozarja na to, kako družbena moč izrablja te tehnologije za svoje ohranjanje in

reprodukcijo, pa tudi na to, kako da so mogoče drugačne, nenavadne, alternativne in odporiške rabe teh tehnologij.

Med bistvenimi odporiški strategijami, ki jih omogoča umetnost, so torej razkrivanje spregledanih in prikritih mehanizmov, ki jih moč uporablja za družbeni nadzor in discipliniranje, odkrivanje alternativnih rab obstoječih mehanizmov in tehnologij, iskanje in razvijanje alternativnih modelov ekonomskega, družbenega in političnega ravnanja in iskanje možnosti za paralelne (in včasih le začasne) skupnosti in družbene skupine. Značilen postopek z daljnosežnimi kritičnimi in političnimi potenciali je vzpostavljanje novih, paralelnih topografij. Alternativno raziskovanje in mapiranje lahko spremeni hierarhije pomenov pri branju okolja, vzpostavi sisteme, ki pojasnjujejo sicer spregledane in prezrte prostorske komplekse, in opozori na vrzeli ali detajle, ki lahko dobijo vrednost simptomov. S takšno topografijo se ukvarjajo mdr. Marko Peljhan (na primer v projektu *UCOG-144*, medtem ko se Makrolab ukvarja z mapiranjem nematerialnih »signalnih teritorijev«), Luka Frelj (ki je konstruiral *Frido V*, kolo, opremljeno z vso potrebno tehnologijo za raziskovanje in kartografiranje teritorijev), Marija Mojca Pungerčar (ki v projektu *Pred domačim pragom* skrbno beleži detajle in spremembe v svojem okolju in oblikuje kompleksno, tako osebno kot družbeno zgodbo o mestnem predelu in njegovih transformacijah), Dejan Habicht (ki je v serijah fotografij, kot so *Končne postaje*, *Pot spominov*, *Ljubljana by bus* itn. sistematično dokumentiral nespektakularna mestna in obmestna obrobja), Antonio Živkovič (ki povezuje sistematično dokumentiranje ostankov industrijske dobe s subjektivno vlogo posnetka, ki daje motivu posebno ostrino in intenzivnost prav zato, ker ga tako rekoč potopi v spomin) in drugi.

Dva ključna, tesno povezana koncepta, ki nastopata med odporiški strategijami sodobne umetnosti, sta avtonomija⁹ in invencija. V prvem primeru gre za oblikovanje paralelnih prostorov, mehanizmov ali skupin, ki se lahko izmaknejo vladajočim družbenim sistemom, v drugem za to, da umetnost bodisi najde ali izumi nove pripomočke ali rabe, ki takšno avtonomijo omogočajo. Takšni paralelni avtonomni prostori se lahko oblikujejo kot dejanske skupnosti (zgled za to je, na primer, dejavnost na Metelkovi), mogoče pa jih je tudi najti in predstaviti kot možne modele alternativnega ravnanja. Marjetica Potrč, na primer, zanimajo alternativni urbani, arhitekturni in oblikovalski modeli, tako profesionalni kot neprofesionalni, tako racionalno razviti kot improvizirani; z njimi gradi kompleksen diskurz o prostoru, njegovi heterogenosti in o invenciji, ki omogoča paralelne, avtonomne cone ali enote. Polonca Lovšin sestavlja visoko in nizko tehnologijo, izumlja nove koncepte predmetov (dežnik, ki zbira vodo) in išče zglede za kreativno inventivnost pri domiselnih rešitvah in izdelkih neprofesionalcev. Umetniška praksa je lahko zastavljena tudi kot razvijanje in definiranje takih modelov (zgled za to je Peljhanov Makrolab, kjer posadka enote na temelju zbranih podatkov razvija prav družbeno uporabne rešitve in strategije).

⁹ Pri tem pojmu seveda nujno pomislimo na koncept "začasnih avtonomnih con", ki ga je razvil Hakim Bey. Cf. Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone*, dostopno na medmrežju na več spletnih mestih, mdr. na: <http://www.t0.or.at/hakimbey/taz/taz.htm>.