

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 preiščeno 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.¹ 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.² 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,

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

² »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.³ 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.⁴ 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.⁵ Bogdan Lešnik, takratni predsednik ŠKUC-Foruma, je, denimo, ugotavljal:

³ 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.«

⁴ 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.

⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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,⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ Leto pozneje je nastala Pekarna Magdalenske mreže v Mariboru – druga zasedba zapuščenih prostorov nekdanjih vojašnic in njihova

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ »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).

¹⁰ 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 izrabil. 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).¹¹ 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).¹²

Razstave in razprave o alternativni in avtonomiji se nadaljujejo tudi v novem tisočletju¹³ 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 zrastle 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

¹¹ »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).

¹² 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).

¹³ 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.).¹⁴

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.¹⁵ 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).¹⁶ 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

¹⁴ 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)*).

¹⁵ V povabilu k simpoziju je pisalo: »Ne pozabimo: neodvisna kultura ni tukaj od vedno in ni nujno, da bo za vedno tudi ostala – zanj 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.)

¹⁶ 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.«¹⁷ 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 (Kaluzha v RTV Študent, 2014), pa je Neven Korda (2013) na vodstvu po svoji razstavi v MSUM (samo)kritično spregovoril tudi o nemožnosti avtonomnega polja.¹⁸ 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).

¹⁷ 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«.

¹⁸ »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.¹⁹ 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-

¹⁹ 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.

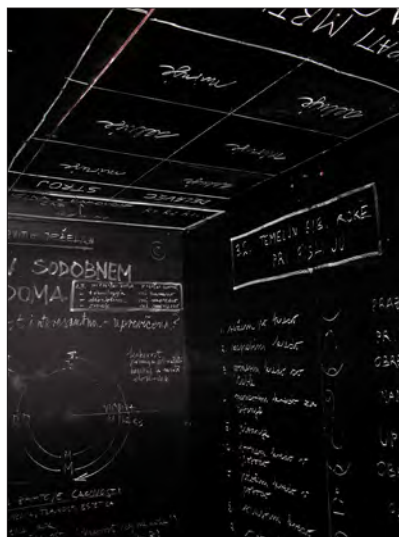
Kabinet (2005–2010)

Kabinet so kot svoj razstveni 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«.²⁰ 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

²⁰ 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«. ²¹

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.

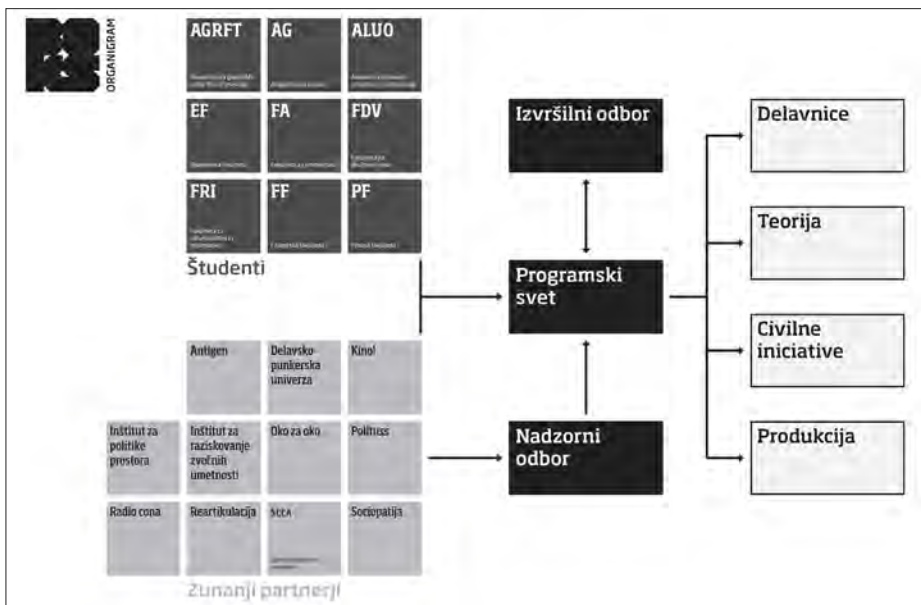
koristnosti dela, izkoristku časa in poklicanosti, ki jih je v predelani obliki miselnih vzorcev prenesla na stene in strop Kabineta in jih obiskovalcu ponudila kot »svojevrstno prisposodbo za njegov poklic«, hkrati pa vnesla še en vidik začasnosti in mobilnosti, ko je risbe s kredo, v »črni škatli«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

BOKS (2009–2010)

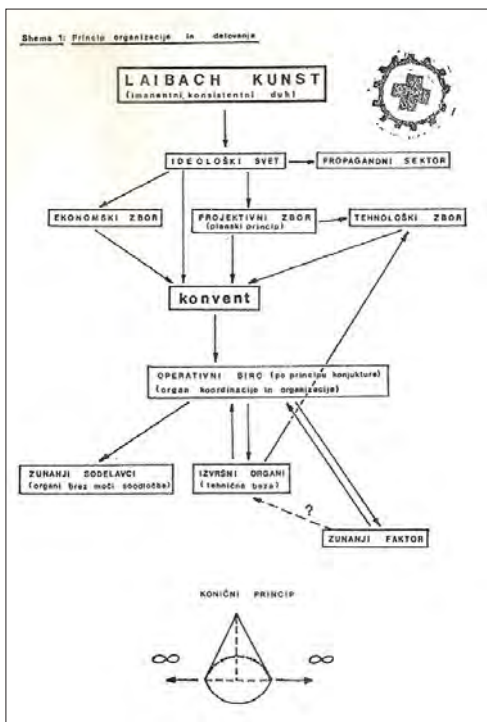
V nadaljevanju bomo v več projektih – BOKS, ŠUM, Neteorit – srečali združbo akterjev, ki so bili aktivni že med študijem, pa tudi pozneje, na svoji poklicni poti. V raznih dokumentih največkrat zasledimo četverico (Tjaša Pogačar (Podgornik), Andrej Škufca, Kaja Kraner in Izidor Barši), ²² pri posamičnih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

²¹ 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.

²² 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 objavljala 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 pripravljala 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).²³ Hkrati pa so ob kakšnem dogodku (npr. ob predstavitvi nove številke revije ŠUM) kljub poudarku na

²³ 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.²⁴ Avtonomne samoorganizirane študentske akcije so v okviru ljubljanske univerze potekale že vsaj od zasedbe Filozofske fakultete leta 1971 (in leta 2011) naprej,²⁵ 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.²⁶ 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

²⁴ 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.

²⁵ 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 obhodi po ateljejih študentov (od leta 2010), ki odprejo »prostor za drugačno misel in prakso – ter posledično drugačno akademijo« (Pogačar, 2015: 81).

²⁶ 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,²⁷ njegove reference pa najdemo v zgodnejših primerih avtonomnih in mobilnih projektno-razstavnih prostorov, postavljenih ob večjih ustanovah.²⁸ 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.²⁹

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.³⁰ 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.³¹

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ 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)

³⁰ 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).

³¹ 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 ŠUM³² 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).³³ 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«,³⁴ 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*,³⁵ 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).

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

³³ *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.

³⁴ 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.

³⁵ 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.³⁶ 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 C². Tam se je sčasoma razvil tudi program, ki je vedno bolj intenziven (predstavitve, razstave, performansi, koncerti in pogovori).³⁷

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

³⁶ 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.

³⁷ 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.³⁸ Tvorila sta ga OFF kot prostor vizualnega in TIR kot pros-

³⁸ 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 prehodom »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),³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹

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 raziskave⁴² pa smo jo vzeli pod drobnogled kot primer reprezentativne prireditve sodobne umetnosti

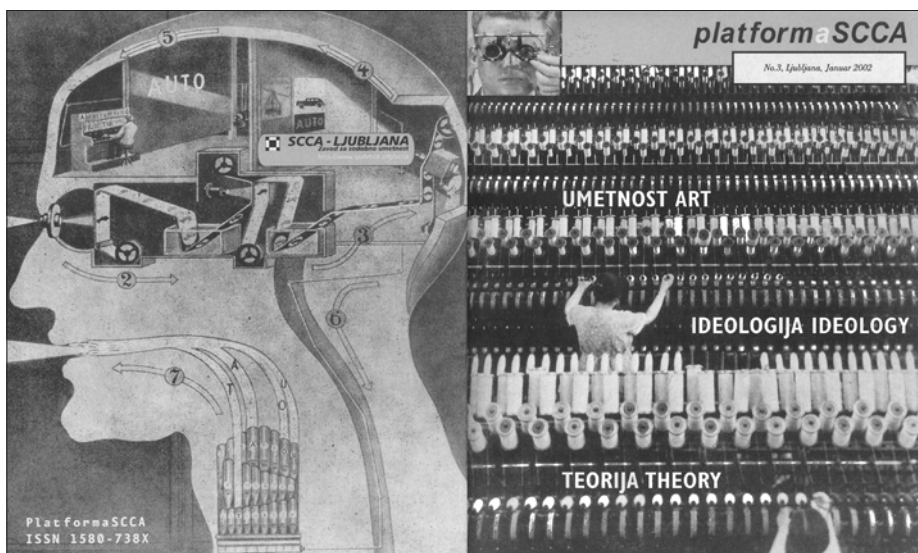
³⁹ Šlo je za sodelovanje Studia 6/programa Zavoda SCCA-Ljubljana na U3, 7. trienalu sodobne umetnosti v Sloveniji. Kot sodelujoči so zapisani člani in sodelavci Društva OFFTIR: Neža Jurman, Miha Kelemina, Jasna Jernejšek, Lenka Đorojević, Jernej Kaluža, Pia Brezavšek, Bojan Stefanović, Blaž Božič Boško,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

⁴⁰ 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.

⁴¹ *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.

⁴² 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«. ⁴³ Zadnja številka, za katero je bilo domala nemogoče dobiti sredstva, je bila del istoimenskega projekta *Kaj storiti z »balkansko umetnostjo«*, ⁴⁴ 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

⁴³ 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.

⁴⁴ Uredniški odbor so sestavljali Robert Alagjozovski, Barbara Borčič in Urša Jurman.

2015 postavila svojo urednico, se je ta dejavnost prekinila,⁴⁵ 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).⁴⁶

Že v prvi številki (leta 2013)⁴⁷ 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

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

⁴⁶ Podobne ugotovitve so pred tem spodbudile tudi občasnik za sodobno umetnost *PlatformaSCCA*.

⁴⁷ 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).

ŠUM⁴⁸ 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.)⁴⁹

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.

⁴⁸ 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.'«

⁴⁹ 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. trienale sodobne umetnosti v Sloveniji, 20. 6. – 29. 9. Razstavni katalog, Moderna galerija (ur.), 107–113. Ljubljana: Moderna galerija.