

Ljubezen in država: Država vs. sodobni ples

Abstract

Love and the State: The State vs. Contemporary Dance

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

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

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

Povzetek

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

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

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

Iz prispevkov, objavljenih v tematskem bloku *Premiki sodobnega plesa II* (Kraigher in Vevar (ur.), 2014: 16–110), je razvidno, da ustvarjalci na področju sodobnega plesa v Sloveniji na različne načine že več desetletij izvajajo pritisk na pristojne državne organe in jih pozivajo k vzpostavitvi systemske ureditve na tem področju (Kopač, 2014). Državna regulacija naj bi ustvarila oziroma zagotovila ustrezno institucionalno okolje za plesno produkcijo. Plesna stroka je v zadnjih dvajsetih letih z različnimi oblikami sodelovanja oblikovala smernice in elaborate za nadaljnji institucionalni razvoj plesne produkcije (Vear, 2014a). S tem želi po eni strani državnim kulturnim administratorjem približati problematiko plesne produkcije in jih seznaniti s potrebami plesne skupnosti, po drugi pa posredno oblikovati kulturno politiko na področju plesa. Ena pomembnejših »zmag« plesne stroke je vsekakor ureditev področja sodobnega plesa kot samostojne, od klasičnega baleta ločene umetniške dejavnosti. Od takrat plesni ustvarjalci lažje pridobijo uradni status plesalca, področje pa je vključeno v državne dokumente in javno financiranje. Vse to pripomore k večjemu družbenemu priznanju sodobnega plesa v Sloveniji. Tudi udeleženci Maskinega foruma¹ so opozorili na številne pozitivne plati profesionalizacije sodobnega plesa: »vertikala« na področju izobraževanja je omogočila izvajanje plesnih izobraževalnih programov na osnovno-, srednje- in visokošolski stopnji; postopoma se razvijata specializirana izdajateljska in raziskovalna dejavnost; v prestolnici obstajata dva odra, namenjena plesu, obenem pa imamo tudi profilirane festivale, ki omogočajo plesno izpopolnjevanje tudi zunaj utečenih izobraževalnih sistemov.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatura

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