

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasmina Čerimović

Položaj sodobnega plesa v Sloveniji

diplomsko delo

Ljubljana, 2003

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasmina Čerimović

Mentorica: doc. dr. Sandra Bašić-Hrvatin

Položaj sodobnega plesa v Sloveniji

diplomsko delo

Ljubljana, 2003

Kazalo

UVOD	4
1. DEFINICIJE SODOBNEGA PLESA	7
1.1. Moderni ples	7
1.2. Postmoderni ples.....	8
2. ZGODOVINA SODOBNEGA PLESA.....	10
2.1. Ključna obdobja v zgodovini razvoja slovenskega sodobnega plesa in vpliv kulturne politike bivše Jugoslavije na razvoj sodobnega plesa.....	10
2.1.1. Slovenski ples po I. svetovni vojni	10
2.1.2. Slovenski ples po II. svetovni vojni.....	11
2.1.3. Slovenski ples od 1980 do danes	13
3. SLOVENSKI SODOBNI PLES DANES	17
3.1. Kulturna politika države	18
3.2. Kulturna politika mesta Ljubljana	23
3.3. Položaj »neodvisnikov« in vloga Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov	27
3.3.1. Primer položaja skupine Betontanc	33
3.4. Institucionalizacija	35
3.5. Status sodobnega plesalca in koreografa	39
3.6. Podporni sistem: reprezentativni, organizacijski, intelektualni	41
3.6.1. Plesna kritika.....	41
3.7. Sodobni ples na festivalih.....	42
4. PROSTORSKA PROBLEMATIKA SODOBNEGA PLESA	45
4.1. Neodvisna kulturna in umetniška scena.....	45
4.2. Delujoči prostori za neodvisno plesno in gledališko sodobno produkcijo	46
4.3. Potreba in prihodnost – center sodobnih umetnosti.....	47
4.4. Kulturna infrastruktura v mestu Ljubljana.....	51
ZAKLJUČEK	54
LITERATURA	56

UVOD

V želji po izrazu lastnega jaza in raziskovanju zmožnosti svojega telesa in duha sem pred nekaj leti začela obiskovati vaje sodobnega plesa v ljubljanskem Plesnem studiu Intakt. S tem sem našla umetnost zase, ki me je iz leta v leto bolj navdihovala, mi vlivala energijo, veselje in ljubezen do sebe. Poleg učenja različnih tehnik sodobnega plesa pa sem hkrati začela spoznavati tudi položaj plesalcev sodobnega plesa, problem prostorov za produkcijo in vadbo, odnos lokalnih in državnih oblasti do sodobnega plesa, in druge probleme, s katerimi so se soočali. Spoznanje, da sodobni ples in njeni akterji niso zadovoljni s svojim položajem v slovenskem kulturnopolitičnem prostoru, me je spodbudilo h globljemu raziskovanju o tej tematiki. Odločila sem se posvetiti to diplomsko nalogo problematiki sodobnega plesa, ker so me zanimali odgovori na vprašanja: ali je zgodovina imela kakšen vpliv na stanje slovenskega sodobnega plesa, kakršno je danes; ali plesalci sodobnega plesa res niso zadovoljni z okoliščinami, v katerih delajo in zakaj; kakšen je odnos ministrstva za kulturo in mestne občine Ljubljana do sodobnega plesa; ali bomo imeli v Ljubljani Center sodobnih umetnosti; kakšno in kolikšno vlogo imajo neodvisniki - nevladni ustvarjalci.

Prvo poglavje sem namenila opredelitvi teoretskih pojmov sodobnega plesa in razliki med modernim in postmodernim plesom. Zaradi celovitejšega razumevanja stanja sodobnega plesa v Sloveniji sem položaj le-tega v drugem poglavju predstavila s kratkim vpogledom v zgodovino. Želela sem osvetliti kulturnopolitično klimo v bivši Jugoslaviji, ki ni imela posluha za tovrstno umetnostno vejo, izpostaviti ključna obdobja v zgodovini in osebe, ki so pripomogle k oblikovanju položaja slovenskega sodobnega plesa danes.

V tretjem in četrtem poglavju pa sem prikazala trenutno stanje, ki vlada, vključujoč vse pomembne vidike: kulturno politiko države in mesta Ljubljana, vlogo Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov, institucionalizacijo, problem statusov in bonifikacije plesalcev, problem podpornega sistema (organizacija, posredovanje, vodenje, ...) in plesne kritike za razvoj sodobno-plesne umetnosti, pojav in pomen sodobnega plesa na festivalih ter prostorsko problematiko. Z navajanjem pomanjkljivosti, težav ali ovir, do katerih zelo pogosto prihaja pri dialogu med oblastmi in umetniki, v zvezi s prostori za vadbo in produkcijo, v podpornem sistemu in itd., bi rada opozorila na posledice, ki resno in že dolgo ogrožajo položaj in prihodnost sodobnega plesa pri nas. Veliko je plesalcev in koreografov, ki so talentirani, imajo ideje in izjemne želje po ustvarjanju na tem področju, a so jih prisiljeni

odložiti, skržiti, ali pa jih sploh ne uresničiti, ker v Sloveniji še vedno ni popolnoma urejen institucionalni, kulturni, politični in pravni status sodobnega plesa. Zaradi pomanjkanja strokovnega kadra plesnih kritikov je težko tudi določiti stanje sodobnega plesa in ovrednotiti sodobno-plesne predstave, temu sledi nezadostna podpora države pri financiranju projektov in izobraževanju. Po drugi strani pa obstaja majhna kopica ljudi, ki v nemogočih razmerah delajo s srcem in ustvarjajo nove plesne korake in gibe; brez njih ne bi imeli tudi tistega, kar imamo. Izpostavila sem prostorsko problematiko, ker je eden ključnih faktorjev pri nastanku plesne predstave. Spremljanje člankov v časopisju in kulturnih revijah me je prepričalo v to, da je že dolga leta prostorov za vadbo in izvedbo plesnih predstav izredno malo, kar predstavlja velik problem v Sloveniji, saj veliko plesalcev dela v neprimernih prostorih, poleg tega pa vse tri delujoče dvorane za neodvisno gledališko in plesno produkcijo nikakor ne ustrezajo potrebnim normalnim standardom. Znotraj izčrpne raziskave z naslovom *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti*, ki sta jo po naročilu mestne občine Ljubljana pripravila Gregor Tomc in Bratko Bibič z Mirovnega inštituta iz Ljubljane, so predstavljeni nekateri potencialni objekti, s katerimi bi v veliki meri rešili pomanjkanje prostora za neodvisno kulturno produkcijo (scenske in likovne umetnosti), a do danes koraka dlje od te raziskave država oziroma mestna občina Ljubljana ni naredila. Mnenja sem, da je stanje sodobnega plesa kritično in to že nekaj časa, zato bom poskušala ugotoviti, ali je slovenska državna in lokalna oblast res tako nezainteresirana ali celo malomarna do sodobnega plesa, kar že iz leta v leto neprestano poudarjajo neodvisni umetniki, predvsem predstavniki sodobnega plesa.

Skozi obdobje iskanja odgovorov na vprašanja, ki sem si jih zastavila ob pričetku naloge, sem ugotovila, da ima nedavno organizirana *Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov s področja kulture in umetnosti* pomembno mesto v trenutnem kulturnem in umetniškem okolju, zato sem njeno delovanje tudi predstavila v pričujoči nalogi. Predstavniki Asociacije so se namreč odločno podali v boj za pravice ne samo sodobnega plesa, ampak nasploh za vse nevladne ustvarjalce, ker dialogi s predstavniki mestne in državne kulturne politike zaenkrat še niso obrodili konkretnih sadov.

Že v prvem uvodnem odstavku se je pojavil prvi problem: terminologija oziroma problematičnost poimenovanja umetnosti, kamor se uvršča sodobni ples. V slovenskem kulturnem prostoru se uporabljajo kar tri variante poimenovanja: *scenske umetnosti* (tako jih imenuje mestna občina Ljubljana), *odrske umetnosti* (to ime uporablja festival Exodos), ter *uprizoritvene umetnosti* (ime, ki ga uporablja Ministrstvo za kulturo oziroma država). V tej diplomii sem poenoteno uporabila poimenovanje scenske umetnosti. Drugi problem mi je bil

tudi hitro znan: pomanjkanje literature in s tem se je že izkazal prvi vidik neurejene problematike institucionalizacije. Edina institucija, hkrati tudi nevladna, ki ima v svoji mali knjižnici zbranega nekaj gradiva o sodobnem plesu v Sloveniji, je Društvo za sodobni ples Slovenije, ostale ključne informacije pa sem pridobila s spremljanjem člankov v časopisih in kulturnih revijah ter z intervjuji oseb, ki že nekaj časa spremljajo problematiko sodobnega plesa v Sloveniji in v tujini oziroma zasedajo ustrezne kulturnopolitične položaje.

1. DEFINICIJE SODOBNEGA PLESA

Obstaja kar nekaj različnih definicij sodobnega plesa, vsem pa je skupno, da je ta umetniška disciplina skozi desetletja iskala in našla subjekt svojega ustvarjanja, izoblikovala svoje sloge, poskušala postati avtonomna umetnost kot balet ali glasba, kar ji je nazadnje tudi uspelo. Emil Hrvatin je povzel nekaj definicij različnih avtorjev:

»Sodobni ples je polje raziskave giba v njegovih mnogoterih razsežnostih, ki lahko vsebuje tudi prvine umetniških polj, ki se jih je moral osvoboditi (najbolj radikalno od klasičnega baleta in gledališča), toda tisto kar ga še najbolj določa, je konstituiranje telesa plešočega subjekta.« (Hrvatin, 2001: 9)

»Sodobni ples se kaže kot naključna in paradoksalna igra konstrukcije in dekonstrukcije telesa, neuspešno iskanje njegove enotnosti, in istovetnosti v različnosti in disperznosti gibov, položajev, drž.« (Šumič Riha v Hrvatin, 2001: 43)

»Sodobni ples je najbolj zahodna od vseh umetniških zvrsti oziroma umetnost razvitih zahodnih demokracij.« (Hrvatin, 2001: 8)

»Sodobni ples je produkt urbane kulture in urbane miselnosti« (Hrvatin, 2001: 8)

Sodobni ples je vse to in še več. Lahko je tudi mešanica etno plesov, baleta, čiste improvizacije, igre, gibanja. Šele izum določenega giba in razvoj tehnik sodobnega plesa je sprožil globalno zanimanje ljudi za ta ples. Plesalec sodobnega plesa raziskuje svojo notranjost in svoje telo, on ne vadi samo kot baletni plesalec.

1.1. Moderni ples

Od nastanka sodobnega plesa, ki se je razvil skozi prenovo odnosa do glasbe in gledališča, se je pojavilo kar nekaj različnih poimenovanj te umetniške discipline. John Martin (velja za začetnika sodobne plesne kritike) je v 30-ih letih 20. stoletja to zvrst plesa poimenoval moderni ples, zavedajoč se neustreznosti poimenovanja, saj ko se bo jutri razvil nov, bolj napreden ples, o tistem »modernem« plesu ne bo mogoče več govoriti kot o modernem. Pri modernem plesu je bil ples glavnega, glasba in zgodba pa drugotnega pomena. Sally Banes (profesorica zgodovine gledališča in plesnih študij na Wesleyan University v

ZDA) je opredelila moderni ples kot pojem, ki je obsegal skoraj vsako plesnogledališko dejavnost, ki se je oddaljila od plesa in množične zabave. Moderni ples se je do konca 50-ih let 20. stoletja izoblikoval v prepoznaven plesni žanr, s svojimi slogi in teorijami, postavil se je proti izumetničenosti klasičnega baleta, za cilj si je zastavil izražanje notranjih sil in spoznal estetsko vrednost oblike. Odkritje gibanja kot substance plesa je postalo temeljna prvina modernega plesa, s čimer je ples prvič postal neodvisna umetnost (glej Demiscefski v Hrvatin, 2001: 87). Moderni ples ni sinonim za sodobni ples, ampak označuje samo eno obdobje sodobnega plesa (ta se razprostira skozi celo 20. stoletje in se nadaljuje v 21. stoletje) in to je po najstrožji definiciji od 20-ih do 50-ih let 20. stoletja.

1.2. Postmoderni ples

V 60-ih letih 20. stoletja je nastopila newyorška plesna avantgarda, v kateri ni bilo patosa, romantike in tehnik modernega plesa, zato moderni ples nismo mogli več istovetiti z modernizmom. Zamenjal ga je pojem postmoderni ples, kamor je sodil odpadniški ples 60-ih, analitični in metaforični ples 70-ih in novi ples 80-ih. V 60-ih so se pojavile tudi številne različice plesa, katerih teme so postale glavni nosilni elementi postmoderne plesa: zgodovinske reference, nove rabe časa, prostora in telesa ter problemi povezani z definiranjem plesa. Plesalci postmoderne plesa so uporabljali podstrešna stanovanja, galerije, ulice in druga prizorišča za prikaz svojih predstav. Telo samo je postalo predmet plesa, in ne več njegov instrument za izražanje. Za zgodnja postmoderna dela je bilo značilno preučevanje telesa, njegovih funkcij in moči. Postmoderni koreografi so menili, da je ples bil ples zaradi konteksta (ker je zamišljen kot ples) in ne zaradi svoje vsebine. Za prvo obdobje 70-ih (analitični postmoderni ples) je značilen pojav reduktivnega, faktičnega, objektivnega in prizemljenega sloga; cilj je bil ustvariti realno objektivno gibanje brez osebnega izraza. Najočitnejša razlika od modernega plesa je bilo zavračanje muzikalnosti in ritmične organiziranosti. Analitična plesna dela so namenila skoraj znanstveno pozornost delovanju telesa, zahtevala so razjasnitev vsake najmanjše enote plesa. V drugem obdobju 70-ih (metaforični postmoderni ples) je ples postal sredstvo duhovnega izraza. Naraslo je zanimanje za duhovne, religiozne, zdravilne in družbene funkcije plesa v drugih kulturah. Metaforični postmoderni ples je za razliko od analitičnega uporabljal kostume, osvetljavo, glasbo, rekvizite, karakterje, razpoloženje, skratka vse možne gledališke elemente. Postmoderni koreografi 60-ih in 70-ih let so se spraševali, kaj je ples, kje, kdaj in kako naj bo uprizorjen,

in celo kdo naj ga izvaja, koreografe novega plesa 80-ih let pa je zanimalo, kaj to pomeni. Prej so se zadovoljili s tem, da so umetniška dela preprosto bila, zdaj pa je pomembno najti substanco in red. Plesna dela so začeli shranjevati na film in videotrak. Iskanje pomena v umetnosti so iskali v kritičnem pisanju. Večina nove plesne koreografije je z namenom poiskati vsebino v ples umeščala jezik in jeziku podobne sisteme za pripovedovanje zgodb (kretnje rok, verbalni jezik). Novi ples si prizadeva vključiti v svoja dela tudi karakter, razpoloženje, čustvo, situacijo, česar so se analitični plesalci izogibali. Ena od novosti je poudarek na avtobiografskem žanru, ki je morda posledica sinteze nove pripovedi in intimnega pristopa k predstavam. Pravi tok nove smeri v novem plesu ustvarja zanimanje in rabo popularnih žanrov in aluzij na priljubljene uprizoritvene sloge. Novi ples se odpira glasbi, posebnim učinkom, filmu, ter novim tehnologijam, kot sta video in računalnik (Banes v Hrvatin, 2001: 112).

»V evropskem kontekstu se o sodobnem plesu govori v zadnjih treh desetletjih 20. stoletja, nekje sinonimno, drugod vzporedno s plesnim gledališčem. Termin sodobni ples izvira iz britanskega konteksta, "plesno gledališče" iz nemškega. V Sloveniji se je najprej uveljavilo "plesno gledališče", šele v devetdesetih letih je prišlo do uveljavitve pojma "sodobni ples".« (Hrvatin, 2001: 9)

»Ples po mojem mnenju ni samo zgolj vaja, razvedrilo, ornamentalna umetnost in kdaj pa kdaj družabna igra; ples je resna stvar in v določenih pogledih zelo častivredna stvar.« (Valery v Hrvatin, 2001: 15)

Sodobni ples je odprt, svoboden izraz človekovega notranjega stanja, čutenja, misli, ki je bil vseskozi odziv na družbene spremembe, kar se kaže v tem, da so njegovi ustvarjalci od začetka pa do danes oblikovali množico različnih tehnik plesa. Balet je na primer v vsej svoji zgodovini ostal nespremenjen. Z namenom pojasniti spremembe v razvoju slovenskega sodobnega plesa sem v naslednjem poglavju predstavila takraten odnos družbe in njene politike do sodobnega plesa.

2. ZGODOVINA SODOBNEGA PLESA

Sodobni ples se je pojavil na začetku 20. stoletja najprej v Nemčiji, Švici in Franciji ter zelo kmalu prišel tudi na slovenska tla. V tem pogledu nismo zaostajali za Evropo. Prvi večji razmah sodobnega plesa v Sloveniji se je zgodil v 30-ih letih 20. stoletja, ter nato sredi 80-ih let 20. stoletja. Med in po obdobju fašizma in nacizma (II. svetovna vojna, začetek 50-ih let) se je žarišče sodobnega plesa premestilo čez Atlantik, v ZDA. In v zadnjih 30-ih letih je tako sodobni ples postal eden najmočnejših in najbolj izrazito razvijajočih se sodobnih scenskih umetnosti v Evropi (glej Čufer, 1999: 3).

2.1. Ključna obdobja v zgodovini razvoja slovenskega sodobnega plesa in vpliv kulturne politike bivše Jugoslavije na razvoj sodobnega plesa

Krajši pregled zgodovine slovenskega sodobnega plesa sem razdelila v tri obdobja: slovenski ples po I. svetovni vojni, po II. svetovni vojni in od leta 1980 do danes. Akterji sodobnega plesa, ki so imeli odločujočo vlogo pri razvoju sodobnega plesa, so bili v prvem obdobju Pia in Pino Mlakar, Meta Vidmar in Katja Delak; v drugem obdobju Živa Kraigher, Marta Paulin, Pia in Pino Mlakar, Meta Vidmar; po letu 1980 pa predvsem Ksenija Hribar, Iztok Kovač, Matjaž Farič, Maja Delak idr.

2.1.1. Slovenski ples po I. svetovni vojni

Po koncu I. svetovne vojne se je sodobni ples na Slovenskem skušal uveljaviti z ustanovitvijo Slovenskega narodnega gledališča (1918), ki je dobil tri oddelke: dramo, opero, in balet. Tedanje vodstvo narodnega gledališča pa je pokazalo nezainteresiranost za vlaganje v razvoj nadarjenih, sodobno usmerjenih plesalcev. »... je bilo zanimivo obnašanje ljubljanskega baleta; ki je formalno in čustveno razvijal vsaj bolj in manj mržnjo do sodobnega plesa.« (Vogelnikova, 1975: 101) Ljubljana pa se je kljub omenjenim dejstvom razvijala in odpirala novim plesnim smernicam ter postajala razgledano, sodobno, evropsko informirano mesto. Poleg Ljubljane sta bila med glavnimi mesti kulturnega in političnega razvoja, torej tudi v smislu razvoja plesa, še Beograd in Zagreb. Prve uradne profesionalne institucije v kraljevini SHS (Srbov, Hrvatov in Slovencev), ki so vključevale ples, so bile operne in baletne hiše. V času po I. svetovni vojni se v opernih in baletnih hišah niso odvijale

samo baletne predstave, ampak tudi predstave sodobnega plesa, saj sta obe zvrsti bili del umetniškega plesa, poleg tega pa še ni bilo dvoran za produkcijo sodobnoplesnih predstav.

Prvo prelomno obdobje se je zgodilo okoli leta 1932 z nastopom štirih pionirjev (Pie in Pina Mlakarja, Mete Vidmar in Katje Delak). »Prihajali so veliki štirje, ki so pretresli mirni konvencionalno spokojni baletni svet našega teatra in so ustvarili v njem dinamična nasprotja med akademsko tradicijo in plesno sodobnostjo. Z njimi se je pri nas odprla možnost za hiter skok v plesno in baletno visoko profesionalnost in ustvarjanje lastnega plesnega zaklada. Žal iz več razlogov neizkoriščena možnost ...« (Vogelnikova, 1975: 73) Ti štirje pionirji sodijo v slovensko plesno avantgardo, saj je sodobni ples kot svetoven pojav del pojava zgodovinskih avantgard (Čufer, 1999: 3).

»Modernizem in avantgarda sta kulturno-umetniška pojava, ki sta v uradni zgodovini 20. stoletja interpretirana kot sočasna epohalnim spremembam, ki jih je na prelomu 19. v 20. stoletje povzročila industrijska revolucija in bliskovit razvoj tehnologije, hkrati pa modernizem in avantgarda v kontekstu nacionalnih kultur zahodne civilizacije predstavljata kulturo, ki se uveljavi kot "drugi", "drugačen" oziroma "alternativen" tradicionalnim vrednostnim sistemom, ter hkrati tudi kot družbeno-politična, civilna, urbana, kozmopolitska "alternativa", nasproti takrat prevladujočemu nacionalnemu modelu kulture.« (Tomc in Bibič, 1999: 5)

2.1.2. Slovenski ples po II. svetovni vojni

Vzhodna Evropa je bila podvržena kulturnim vplivom Sovjetske zveze z visoko baletno tradicijo in kulturo, kar je tedanja politika Jugoslavije sprejela na svojem baletnem področju kot edino pravo kulturno dejavnost in s tem onemogočila razvoj sodobnega plesa. Slovenija je tako organizacijske in reprezentativne modele na področju plesa podedovala in ohranila iz režima bivše Jugoslavije: dve baletni hiši in šoli, ki sta dobivali državno podporo. Pravno-formalne ali kake drugačne finančne institucije, ki bi vzpodbujala razvoj novi plesnih smeri takratna politika ni predvidevala. Zato so bili ustvarjalci sodobnega plesa obsojeni na večni amaterizem. Le prodornost in iniciativa posameznih akterjev sodobnega plesa je bila tista gonilna sila za uveljavitev sodobnejših plesnih tokov. Res da je tak individualizem bil pogost tudi drugod v tujini, a brez pomoči države je v večnem boju za obstanek kmalu samo sebe izčrpal in bil obsojen na propad.

Odločitev Mete Vidmar, ko leta 1945 ni sprejela mesta in dela na Akademiji za glasbo kot organizatorica visoke šole za sodobni ples, je prav tako za dolgo časa zapečatil usodo sodobnega plesa. Sodobni ples, ki je imel v tistem trenutku dobre pogoje, da oživi in zaživi v polnosti, je tokrat spet zamrl. Tudi upanje v plesni in koreografski par Mlakar se ni uresničilo; nista izpeljala tistega, kar sta hotela: uvesti nekakšno kombinacijo sodobnega plesa in baleta. Balet sta le prilagodila modernizmu. Če bi jima uspelo v 50-ih letih 20. stoletja v okviru srednje plesne šole ustanoviti šolo po pedagoških principih Rudolfa Labana, bi bila morda zgodovina sodobnega plesa v Sloveniji čisto drugačna. (Vogelnikova, 1975)

Pomemben prispevek Marte Paulin je sodelovanje pri ustanovitvi prve estetskovzgojne celice za ples, s plesnimi tečaji za otroke v Ljudski Univerzi v Ljubljani leta 1953. Kasneje se je iz tega razvil oddelek za sodobni ples ali izrazni ples v Centru za estetsko vzgojo ljubljanske Pionirske knjižnice, od koder se je oblikoval oddelek za izrazni ples Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani. Učenki Mete Vidmar, Živi Kraigher, ki kot plesalka ni bila tako opazna, kot pedagoginja pa izjemno aktivno predana, gre največja zasluga za desetletno ukvarjanje z baletno in plesno kritiko, med drugim tudi za verjetno prvo napisano brošurico »O razvoju plesne umetnosti« v slovenščini. (Vogelnikova, 1975)

»Sodobni ples v Sloveniji spada v sfero t.i. "potlačene zgodovine", to je tisti zgodovinski potencial, ki se zaradi političnih razlogov ni mogel realizirati v svojem času.« (Kunst, 1999: 3) Sodobni ples je bil v konfliktnem razmerju s takrat obstoječim socialističnim in komunističnim sistemom in načinom mišljenja. Nanj so gledali kot na breme državnega proračuna. Zato je bil marginaliziran kot amaterska dejavnost (Teržan, 1997). *»Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da komunizem kot internacionalna politična vizija v praksi ni razvil svojega živega, avtohtonega kulturnega modela temveč zgolj propagandni stroj pri čemer je v družbeni praksi kot dominanten obveljal nacionalni kulturni model pod dominacijo katerega so vse tiste kulturno-umetniške prakse, ki so pod parolo avantgardnosti in »drugačnosti« razjedale nacionalni model, obveljale kot destruktivne, nevarne in nezaželjene tudi v okviru represivne kulturne politike komunizma.« (Tomc in Bibič, 1999: 5)*

V 60-ih in 70-ih letih 20. stoletja je sodobni ples v Sloveniji zamrl, pojavil se je zopet konec 70-ih z vrnitvijo plesalke in koreografinje Ksenije Hribar. Med vojnama ni obstajalo usposobljenih ljudi za pisanje plesnih kritik, če pa se je kje pojavila kaka plesna kritika, je bila vedno obravnavana v okviru glasbe, saj je v tem času ples bil podrejen glasbeni umetnosti, torej skladateljem, ki so diktirali strukturo plesa.

2.1.3. Slovenski ples od 1980 do danes

Vsaka umetniška veja se v svojem razvoju oblikuje pod vplivom družbenega in političnega okolja, zato se mi je zdelo pomembno vprašati aktivne politike v slovenski kulturni politiki tudi za mnenja in stališča, koliko je, če je sploh, vplivala kulturna politika bivše Jugoslavije oziroma socialistični sistem na razvoj sodobnega plesa. Simon Kardum, podsekretar na ministrstvu za kulturo in vodja oddelka za umetnost, je pojasnil, da je v 80-ih letih bivša Jugoslavija, in potem tudi nova država Slovenija, kar se tiče sodobnega plesa, zamudila, zamudili pa so tudi mediji. Po njegovi oceni je pri sodobnem plesu prišlo do zamude pri finančnem spodbujanju in prepoznavanju po približni oceni skorajda desetih let. Kardum se strinja s tem, da so nekatere zvrsti v socialističnem sistemu, ki se niso skladale s socialistično estetsko miselnostjo, bile izključene iz kulturnega razvoja. Pa vendar, dokaz za to, da se je v 80-ih letih položaj sodobnega plesa bistveno spremenil, je po Kardumovih besedah število ljudi, ki prakticirajo ta žanr. (Kardum, 13. 6. 2002)

Davor Buinjac, trenutno namestnik načelnice Oddelka za kulturo in raziskovalno dejavnost na mestni občini Ljubljana, priznava, da ni nikakršen poznavalec delovanja bivšega socialističnega režima na področju sodobnega plesa vendar sklepa, da je vpliv nekdanje jugoslovanske kulturne politike na razvoj sodobnega plesa zanemarljiv, saj se sistem delovanja upravnih organov na državni in lokalni ravni kljub spremembi družbenega in političnega sistema, ni bistveno spremenil. Meni pa, da nobena državna ali lokalna kulturna politika ne more bistveno vplivati na razvoj novih umetniških smeri. Trdno je prepričan, da je slovenski sodobni ples odvisen bolj od samih plesalcev in koreografov, kot pa od kulturnih politikov in uradnikov. »Res pa je, da javne oblasti, ki so glavni financer kulturnih dejavnosti na Slovenskem, s svojimi ukrepi lažje zavrejo kot pa spodbudijo umetniški razvoj.« (Buinjac, 20. 9. 2002) Mestna občina Ljubljana je hkrati dobro seznanjena z dejstvom, da se je sodobnoplesna scena pri nas produkcijsko razširila in umetniško potrdila šele v devetdesetih letih.

Osemdeseta leta so bila v znamenju »alternativne kulture« (predhodna faza neodvisne kulture 90. let), saj se je stopnja nadzora in represije občutno zmanjšala. Obdobje od leta 1980 do danes je obdobje izjemnega razvoja področja sodobnega plesa, a velja opozoriti, da se je to zgodilo kljub neurejenemu institucionaliziranemu, kulturnemu, političnemu in pravnemu statusu sodobnega plesa.

Slovenska samostojnost je prinesla demokracijo na vsa področja, zato je neodvisna kulturnoumetniška produkcija, v katero sodi tudi sodobni ples, na svojem področju pričakovala pozitivne spremembe: družbeno priznanje – profesionalizem in institucionalizirano bivanje. *»Realni razvoj dogodkov pa je nasprotno pokazal, da je kompleksnost celostne družbene transformacije potisnila ta segment kulture na čisti družbeni rob, kjer ga je nova kulturna politika in birokracija, kljub stalni politični in medijski prisotnosti in aktivnosti različnih posameznikov in novonastajajočih organizacij, obravnavala kot marginalen pojav, ki naj bi čakal v vrsti, medtem ko so se postavile na prednostni dnevni red povsem druge odločitve in naloge.«* (Tomc in Bibič, 1999: 7)

Plesni teater Ljubljana

Ena ključnih prelomnic v zgodovini in razvoju sodobnega plesa v Sloveniji se je zgodila, ko je leta 1985 Ksenija Hribar ustanovila Plesni teater Ljubljana (PTL). *»Ksenija Hribar je s Plesnim Teatrom Ljubljana kot prvo poklicno skupino za sodobni ples v Sloveniji naredila pionirske premike v smeri profesionalizacije sodobnega plesa.«* (Brecelj v Maska, 2001: 5) PTL je začel s sodobno plesno dejavnostjo v popolnoma izbrisanim prostoru, kjer ni bilo nobene institucije, ki bi priznavala in skrbela za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji. To pomembno dejanje je spodbudilo razmah plesnega gledališča v letih, ki so sledila. *»Vpliv Hribarjeve na oblikovanje nove postmoderne sodobne plesne kulture v Ljubljani je ogromen.«* (Čufer, 1999: 6) Vsi trenutno aktivni koreografi v Sloveniji so se izobraževali v PTL-ju ali dobili inspiracijo tam. Tudi baletni plesalci so se začeli zanimati za nove sodobne plesne smeri, a kulturna politika ljubljanske Opere in Baleta jim ni nudila nikakršne možnosti tega izobraževanja znotraj hiše, baletniki pa so vseeno začeli že v 80-ih letih 20. stoletja sodelovati z PTL-jem.

Ob Kseniji Hribar se je razvila nova generacija sodobnih plesalcev in koreografov: Sinja Ožbolt, Matjaž Farič, Iztok Kovač, Tanja Zgonc, Marko Mlačnik, Branko Potočan, Mateja Bučar in Brane Završan, med katerimi je postal bolj opazen Branko Potočan s skupino Fourklor, potem Matjaž Farič, še bolj pa Iztok Kovač s svojo skupino En-knap, ki je postala organizacijsko, produkcijsko in profesionalno najbolj urejena plesna skupina pri nas. Njim je sledila t. i. mlajša generacija: Nataša Tovirac, Suzana Koncut, Gregor Kamnikar, Saša Staparski Kobal, Nina Meško, Helena Knific, Ivan Peternej, Jana Menger in Igor Sviderski. Pojavlja pa se že nova, najmlajša generacija koreografov in plesalcev (Bara Kolenc, Irena Tomažin, ...).

En-knap in Iztok Kovač

Mednarodna plesna skupina En-knap je bila ustanovljena leta 1993 v Belgiji na pobudo koreografa Iztoka Kovača. Leta 1994 je skupina vzpostavila sedež v Ljubljani in ustanovila neprofitni produkcijski zavod EN-KNAP. S plesnimi in filmskimi projekti si je skupina v evropskem prostoru sodobnega plesa in plesnega filma utrdila prepoznavnost lastne estetike in zagotovila »zaščitni znak«, v katerega kvaliteto poleg domačih, Ministrstva za kulturo RS, mestne občine Ljubljana, Filmskega sklada RS, TV Slovenije in Cankarjevega doma vlagajo vplivni tuji producenti. Skupina sodeluje z umetniki iz različnih držav in redno organizira avdicije in delavnice v evropskih kulturnih prestolnicah, s svojimi predstavami in filmi v glavnem gostuje izven Slovenije, kjer so predstave doživele več kot 160 ponovitev na večini pomembnejših mednarodnih plesnih odrih in številnih festivalih v Avstriji, Belgiji, BiH, Braziliji, Češki, Danski, Finski, Franciji, Hrvaški, Italiji, Izraelu, Madžarski, Nemčiji, Nizozemski, Španiji, Švici, Veliki Britaniji in ZDA. Iztok Kovač je za svoje velike koreografske uspehe na področju sodobnega plesa prejel precejšnje število nagrad. »V sedmih letih je plesna skupina EN-KNAP nedvomno izoblikovala svoj prepoznaven umetniški profil in status ene redkih samostojnih plesnih skupin iz nekdanje vzhodne Evrope, ki uspešno premošča nove oblike mentalnih in ekonomskih meja, ki so nadomestile nekdANJI pojem železne zaves in se uspešno bori za svoje mesto v kontekstu trdih pravil mednarodnega trga sodobnega plesa.« (Čufer v <http://www.en-knap.com/www/index.html>)

Matjaž Farič

Med vidnejšimi in priznanimi ustvarjalci sodobnega plesa je tudi Matjaž Farič, ki je v 80-ih letih 20. stoletja začel kariero plesalca in koreografa ter ustanovil več plesnih skupin. Prva med njimi je *Vzhodni Plesni Projekt*, s katero je ustvaril večino svojih zgodnjih del. Leta 1991 je za Slovensko mladinsko gledališče postavil predstavo *Veter, Pesek in zvezde* in zanj prejel nagrado Borštnikovega srečanja za avtorski projekt. Leta 1993 je nastala skupina Matjaža Fariča s potoplesom *Derr*. Istega leta je Matjaž Farič opozoril nase s svojim *Solom*, sledile so preinterpretacije baletnih klasikov *Labodje jezero* (1994), *Romeo in Julija* (1995), *Posvetitev pomladi* (1996), *Trilogija*, *Zadnje dejanje* (*Labodje jezero*, *Romeo in Julija* in *Posvetitev pomladi*) (1997). V sezoni 1997/98 je s Plesnim teatrom Ljubljana ustvaril predstavo *Klon* in skrajšano verzijo *RAM*, naslednje leto pa je v koprodukciji Plesnega teatra z Cankarjevim domom nastala predstava *Otok*, v produkciji E.P.I. centra pa *Korak*, s katero je dokazal, da sodobni ples in balet odlično funkcionirata skupaj. V izvršni produkciji

Cankarjevega doma (CD) je jeseni 1999 nastal Terminal, proglašen v tedniku Mladina za slovensko predstavo leta 1999, zatem pa je na oder postavil še predstavo *10 pod 0*. Na tujem je kot plesalec sodeloval v predstavah amsterdamske skupine Testworks (1989), kot koreograf pa s Studiom za sodobni ples iz Zagreba, s katerim je uprizoril predstavo Stravinski in jaz (1995) in z Diversions Dance Company iz Cardiffa (Wales) s predstavo *From the desert through the forest* (1997). Kot koreograf je sodeloval tudi pri postavitvah opernih in gledaliških predstav v Ljubljani, Celovcu, Zagrebu in Antwerpnu. Za svoje dosežke je prejel deset domačih in tujih nagrad, med najpomembnejšimi: Zlato ptico, Župančičevo nagrado, nagrado Prešernovega sklada. V letu 1998 je prejel tudi prestižno priznanje koreografa – zmagovalca »Prix d'auteur 1998« za skrajšano verzijo Klona – RAM, na svetovnem bienalnem koreografskem tekmovanju »Recontres choreographiques internationales de Seine-Saint-Denis. (<http://www.cd-cc.si/ART%20AGENCY/faro.htm>)

Maja Delak in oddelek za sodobni ples na Umetniški gimnaziji

V šolskem letu 1999/2000 smo po zaslugi mednarodne plesne skupine En-knap in Zavoda za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev En-knap, predvsem pa plesalke, koreografinje in stalne članice mednarodne plesne skupine En-Knap, Maje Delak, dobili prvi srednješolski program izobraževanja sodobnega plesa na institucionalni ravni. Program, imenovan plesna smer: modul b - sodobni ples, se izvaja na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji Ljubljana, pod nazivom umetniška gimnazija.

Sodobnoplesni ustvarjalci so naredili svoje – ustvarili so plesna dela. Seveda s pomočjo finančnih sredstev državne in mestnih oblasti, kolikor se je dalo. Če so potrebovali še dodatna sredstva, so se nekateri obrnili tudi na sponzorje. Vendar vedno niso bili uspešni pri pridobivanju sredstev in pogojev za svoje delo, saj sta jim država in/ali mesto Ljubljana velikokrat dala premalo denarja.

Tretje poglavje namenjam trenutnemu položaju, v katerem je sodobni ples, bolj natančno kulturni politiki in odnosu mesta Ljubljane in države do ustvarjalcev sodobnoplesnih del, vlogi Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov, problemu statusa plesalca, institucionalizaciji, problemu skoncentriranosti sodobno-plesnega dogajanja v prestolnici, problemu podpornega sistema in plesni kritiki.

3. SLOVENSKI SODOBNI PLES DANES

Devetdeseta leta 20. stoletja so bila za sodobni ples zelo plodna: mednarodno uveljavljeni ustvarjalci (nagrajeni koreografi, številne plesne skupine, v tujini šolani plesalci in pedagogi) in premik na plesno-izobraževalnem področju – ustanovitev oddelka za sodobni ples na gimnaziji, kar je dokaz, da se je sodobni ples v Sloveniji pričel bliskovito razvijati. A vse to kulturni politiki državni in lokalni oblasti ne pomeni toliko ali pa še zmeraj ne dovolj, da zagotovi normalne možnosti za urejen in zaslužen položaj sodobnega plesa, ki bi ga vpeljale v širše družbeno in kulturno življenje.

Največja problema sta že ves čas denar in infrastruktura. Količina denarja za sodobnoplesne projekte se s strani državne in lokalne oblasti celo zmanjšuje (čeprav je vsako leto večje število ustvarjalcev, ki se prijavijo na razpis za financiranje projektov), kar jasno povzroča to, da so ustvarjalci obsojeni na golo vegetiranje, zato se slovenski sodobni ples razvija z veliko težavo. Pomanjkanje prostora za vadbo in izvedbo predstav je morda še hujši problem kot preslabo financiranje. Ljubljana nima niti enega srednje velikega predstavitvenega prostora za neodvisno produkcijo, kamor sodi tudi sodobni ples. Čudno je to, da se že od nekje sredine 80-ih let 20. stoletja opozarja državo na te probleme, vendar se v teh dolgih letih razen pregovarjanj, okroglih miz, protestov in podobnih akcij, ni zgodilo nič pretresljivo novega in koristnega. Naše najboljše skupine sodobnega plesa in fizičnega gledališča, ki delujejo že dobro desetletje, morajo za skoraj vsako novo predstavo, ki jo ustvarjajo, s težavo poiskati prostor za vadbo sami, in seveda plačati najemnino. S tem so povezani novi problemi: postprodukcija je izredno slaba, saj si ustvarjalci enostavno ne morejo privoščiti najema dragih dvoran. Kot vemo, pa imajo javne institucije že narejen letni program, zato sodobnoplesni ustvarjalci bolj »mašijo« luknje v teh dvoranah. Izjema je le dvorana Duše Počkaj v Cankarjevem domu. Paradoksalno je, da obstajajo izredno velike razlike med baletno umetnostjo in sodobnim plesom na vseh teh nivojih (organizacija, financiranje, postprodukcija, infrastruktura, refleksija), medtem ko je neinstitucionalna produkcija samo v Ljubljani že vsaj štirikrat večja. Balet ima v slovenskem kulturnem prostoru ustrezen prostor za vadbo in produkcijo, baletni plesalci imajo urejeno izobraževanje, zaposlovanje in upokojevanje, »vendar pa je prav slovenski sodobni ples (znotraj njega zlasti Iztok Kovač z En-Knapom, pa tudi Matjaž Farič) in nikakor ne balet tisti, ki nastopa v mednarodnem prostoru, in to kljub doma neurejenim delovnim razmeram.« (Kumerdej, 1999: 10)

Mojca Kumerdej, sodobnoplesna kritičarka, o trenutnem položaju sodobnega plesa v Sloveniji pravi: *»Zadnja leta se v sodobnem plesu vse bolj kažejo posledice dejstev, na katera opozarjamo več kot poldrugo desetletje. Zaradi njegove sistemske, finančne in infrastrukturne neurejenosti, bolj ali manj naključnih prostorov za treninge in priprave predstav, se zdi, da je ustvarjalni naboj sodobnega plesa rahlo uplahnil, ustvarjalna vrzel pa se kaže zlasti v mlajših generacijah koreografov.«* (Kumerdej, 2002: 5)

«Zato se je potrebno čimprej lotiti reševanja ključnih probemov na različnih ravneh, ki sooblikujejo to področje umetniškega ustvarjanja – na ravni same plesne prakse (problemi, povezani z delom in statusom plesalca, koreografa), teoretične refleksije (problemi teoretično-zgodovinske obdelave področja) in na ravni infrastrukture.« (Koncut, 1998: 5) *»Z infrastrukturo mislimo tako na materialne danosti (vadbeni, prireditveni prostori, izobraževalni, produkcijski, informacijski sistem, ...) kot na profil ljudi, ki poleg ustvarjalcev samih skrbi za realizacijo sodobne plesne produkcije.«* (Koncut, 1998: 5)

Državna in lokalna oblast sta prva dva akterja, na katera imajo pravico obrniti se vsi kulturno-umetniški ustvarjalci, saj sta ti dve oblasti dolžni omogočiti ustvarjanje tistim, ki oblikujejo in razvijajo kulturno-umetniški prostor.

3.1. Kulturna politika države

»Naloga državne kulturne politike je, da razporeja in omogoča kontinuum ustvarjanja od vladajoče do marginalne, od okusne do neokusne, vzvišene do banalne, poklicne do amaterske, inštitucionalne do neinštitucionalne, elitne do popularne itd. kulture.« (Čopič in drugi, 1997: 32)

Naloga javnih oblasti (države in mesta) je, da na kateremukoli področju kulture ugotovijo, kaj je pravzaprav tisto od kulturne ponudbe, kar pomeni kulturno vrednoto in ima neko kulturno vrednost ter ugotovijo, ali lahko samostojno preživi na trgu. Jasno je, da naloga oblasti ni ta, da financira vse, kar ima oznako kultura (v Buinjac, 20. 9. 2002). Kulturna politika mora presoјati, katere umetniške dejavnosti je potrebno normativno urejati s posebnimi zakoni in podzakonskimi akti.

Različen pristop države in njene kulturne politike lahko oblikuje štiri državne kulturne tipe: postmodernega, tradicionalnega, liberalnega in anarhičnega. Vsaka država se nagiba k enem izmed naštetih tipov, zato se mi je zdelo prav omeniti, kam sodi Slovenija.

Tabela 1: Državni kulturni tipi glede na kulturno politiko in raven državne intervencije

VLOGA DRŽAVE	KULTURNA POLITIKA	
	URAVNOTEŽENA	PRISTRANSKA
PRISOTNA	postmoderni tip	tradicionalni tip
ODSOTNA	liberalni tip	anarhični tip

Vir: Čopič in drugi (1997: 34)

Nizozemska kulturna politika se zelo nagiba k postmodernemu kulturnemu tipu, v večini sodobnih industrijskih držav prevladuje še vedno tradicionalni tip, anglo-ameriške družbe se držijo liberalnega modela, medtem ko se tiste vzhodnoevropske države, kjer se kriza politične in ekonomske legitimnosti povečuje, približujejo anarhičnemu modelu. Za slovensko kulturno politiko pa velja, da se je po drugi svetovni vojni razvijala iz izrazito tradicionalne v prvem obdobju do zmerno tradicionalne od 60-ih do 80-ih let 20. stoletja (ko je država opustila posebne kulturne cilje socializma in le vzpostavljala in ohranjela pristransko politiko v prid tradicionalnemu kulturnemu razvoju) (Čopič in drugi, 1997).

»Kulturna politika v Sloveniji je tradicionalna, osredotočena na podporo v državnih umetniških institucijah zaposlenim ustvarjalcem, na področju plesa je to baletna dejavnost, ki deluje v sklopu institucij: SNG Opere in baleta Ljubljana, Opere in baleta SNG Maribor in Cankarjevega doma, ki omogoča prostorsko izvedbo raznih projektov. Sedanjo kulturno politiko je mogoče označiti kot državno subvencionalni sistem avtarkije kulturnih institucij. Prepuščanje kulturne politike kulturnim institucijam pa je problematično, ker omogoča, da država in lokalne skupnosti nimajo svoje kulturne politike in se ne čutijo odgovorne za kulturni razvoj Slovenije, in da je kulturna politika, ki je prenesena na kulturne institucije, podrejena notranjim interesom kulturnih institucij.« (Milovanovič, 2001)

Če govorimo o kulturni politiki Slovenije po letu 1990 je le-ta še vedno precej nedodelana. Pravila za kulturnopolitično odločanje so uzakonjena v »krovnem« zakon, to je

v *Zakonu o uresničevanju javnega interesa na področju kulture* (Ur. l. RS, št. 96/02), kjer je sodobni ples obravnavan v sklopu uprizoritvenih umetnosti in ne kot ločena umetniška zvrst. Mnoge določbe zakona pa so vezane na sprejem Nacionalnega kulturnega programa, zato je zakon nekako zamrznjen in ne pomeni spremembe po letu 1990. Zakonski akti, ki bi urejali področje sodobnega plesa, ne obstajajo. *Pravilnik o sofinanciranju avtorskih honorarjev* (Ur. l. RS, št. 28/99), je morda edini tak regulativni akt. Sodobno plesni ustvarjalci pa se lahko pravzaprav najdejo v vseh obstoječih zakonih, od krovnega zakona navzdol.

Simon Kardum, ki v intervjuju za Masko odgovarja kot svetovalec ministra za uprizoritvene umetnosti v imenu ministrstva za kulturo, med drugim pojasnjuje, da kljub temu, da ne obstajajo posamezni zakonski akti, ki bi ločeno obravnavali sodobni ples, je le-ta deležen nekaterih spodbujevalnih prvin: sofinanciranja stalnih neprogramskih stroškov, investicijskega vzdrževanja, in nakupa opreme, podpore mednarodnim festivalom s sodobnoplesno ponudbo, podiplomskega štipendiranja v tujini, socialnih transferjev za samostojne ustvarjalce. (v Maska, 2001/zima: 10) Posameznih zakonskih aktov za sodobni ples ni, ker država ne more biti izključujoča do katerekoli zvrsti na področju ustvarjanja, v tem primeru uprizoritvenih umetnosti. Vsekakor pa se sodobni ples najde v krovnem zakonu kot zvrst uprizoritvenih umetnosti, pa tudi v predlogu NKP (Šeligovem predlogu), kjer se sicer sodobni ples nič bolj ali manj ne omenja kot katerakoli druga uprizoritvena zvrst. Ministrstvo se zaveda, da so trenutno intermedijske umetnosti bolj propulzivne in mednarodno prepoznavne, takoj za njim pa je sodobni ples, zato mu tudi dajejo prednost.

»**Nacionalni kulturni program**, ki ga Slovenija poskuša sprejeti že od osamosvojitve naprej, določa temelje kulturne politike in opredeljuje obseg dejavnosti na področju kulture, ki se financira oziroma sofinancira iz državnega proračuna in iz drugih javnih ter zasebnih sredstev.« (Lukan, 2002: 5) Predlog nacionalnega kulturnega programa iz leta 2000 je izzval kritične razprave, saj naj bi nekaterim umetnostim posvetil cela poglavja, druge (med katerimi je tudi sodobni ples) pa omenil le v oklepaju. Že v tako temeljnem dokumentu bi morala država vedeti, da ne bi smela zavirati razvoja slovenske sodobno plesne umetnosti, ki že dolgo čaka na normalne pogoje za ustvarjanje. Nekateri ustvarjalci sodobnega plesa so že bolj uspešni v tujini kot doma, saj imajo zunaj več gostovanj, v Sloveniji za to zmanjka denarja. To dejstvo pa ne pripomore k temu, da se država predvsem pa lokalna oblast zave, kaj ima in da to tudi neguje, sicer bo prihodnost slovenskega sodobnega plesa zelo negotova.

Ministrstvo za kulturo je v 70-ih letih 20. stoletja financiralo sodobni ples v okviru glasbenih projektov, kasneje pa skupaj z gledališčem. Pohvalno za takratne kulturne administratorje je tudi dejstvo, da so sodobni ples vsaj ločili od finančnih sredstev za balet. Vprašanje pa je, koliko dolgo bo še treba čakati, preden bo sodobni ples priznan na ministrstvu za kulturo kot avtonomen oddelek s svojo posebno problematiko, zahtevami in fondom finančnih sredstev. Do leta 1999 je bilo financiranje sodobnega plesa s strani države projektno, zato ni imel zagotovljenega stalnega financiranja, medtem ko je bilo financiranje v državnih kulturnih institucijah programsko. Program predstavlja neko zaporedje projektov kot celote, zaključene s ciljnim smotri v okviru daljšega časovnega obdobja (tri do pet let), zato programsko financiranje omogoča bolj normalne pogoje za delo in več maneverskega prostora pri načrtovanju projektov. Projekt pa je enkraten, četudi vsakoletni ali ponavljajoč se v enakih časovnih periodah. Ministrstvo je leta 1999 prvič začelo s večletnim (3-letnim) programskim financiranjem tistih treh najbolj uveljavljenih skupin in pravnih subjektov sodobnega plesa: En-knap, Bunker (Betontanc) in PTL, ki se je konec leta 2001 izteklo.

Ministrstvo za kulturo se strinja z Društvom za sodobni ples Slovenije in drugimi predstavniki sodobnega plesa, da je infrastruktura, predvsem prostorska, na področju sodobnega plesa v Ljubljani, pa tudi v Sloveniji na splošno, zelo neurejena, še več, da je katastrofalna. Ministrstvo priznava, da je za večino nevladnih izvajalcev na področju kulture, stanje zelo težko in da so nevladne organizacije vsekakor na slabšem v primerjavi z vladnimi organizacijami. Država sicer, »kolikor je v njeni pristojnosti, skrbi za določene nastavitve in poskuša omehčati tudi direktorje javnih zavodov, da pripeljejo določene vsebine s področja sodobnega plesa (na primer Cankarjev dom v povezavi z En-knapom ali Faričem), ter tako pridobijo določene boljše pogoje« (Kardum, 13. 6. 2002). Po drugi strani pa se zdi, da ministrstvo za kulturo prelaga del svojih odgovornosti na mestno občino Ljubljana (MOL), ko pravi, da je prva javna oblast, ki je na potezi, MOL. Ministrstvo, ki sicer daje pisarniško podporo s prostori z nizko najemnino na Metelkovi 6, se izgovarja na to, da je MOL lastnica potencialnih prostorov, kjer bi se lahko poskrbelo za ljudi, ki se ukvarjajo s sodobnim plesom. Na ministrstvu upajo, da bodo mestne oblasti poskrbele ne samo za področje sodobnega plesa ampak vseh uprizoritvenih dejavnosti. Ena izmed mnogih stvari, kar bo ministrstvo storilo za sodobni ples, je trenutno dogovarjanje z lastnikom Stare elektrarne na Kotnikovi, Elektrom Ljubljana, da bi sodobnoplesne vsebine pripeljali v ta prostor za daljše obdobje.

Simon Kardum meni, da so reprezentanti kulturne politike in tisti, ki jo izvajajo na praktičnem nivoju, partnerji, usmerjevalci in spodbujevalci vseh izvajalcev. Zato pravi, da

odgovornost ni samo na strani države, ampak je skupna. Po njegovem mnenju je premalo čutiti to odgovornost s strani izvajalcev, ker se prevečkrat sprašujejo samo o tem, koliko tolarjev kdo dobi, ne pogledajo pa celovite slike. Izvajalcev ne zanima primerjava s prejšnjimi leti ali primerjava med posameznimi umetniškimi zvrstmi; oni se sprašujejo samo o sebi. (Kardum, 13. 6. 2002) Glas stroke, kot pravi Kardum, je še tisti pomemben faktor, ki manjka, zato upa, da bodo vsi skupaj, sodobnoplesni izvajalci, država in stroka, znali ugotoviti skupen interes. Vsekakor še zdaleč ni samo denar tisti, ki je pomemben, da se lahko sodobni ples razvija in sploh deluje. Vsako leto ministrstvo nameni več denarja za sodobni ples in za druge nevladne izvajalce. Ministrstvo se sicer lahko pohvali s tem, da so v primerjavi z letom 2001 v letu 2002 izvajalcem na področju uprizoritvenih umetnosti dali samo za programski razpis 46% več denarja. Vendar, če se je število izvajalcev povečalo, to ne pomeni, da so vsi dobili zadosti denarja.

Kot še dodaja Kardum, je producerski kader danes močnejši, prepoznavanje v javnosti pa precej večje kot je bilo v 80-ih letih. Ministrstvo za kulturo je začelo sklepati večletne pogodbe med producenti, pretežna večina plesalcev pa prejema socialno pomoč, da jim lahko teče delovna doba, in ima urejeno minimalno zdravstveno zavarovanje.

V nekaterih drugih evropskih državah, kot na primer Belgiji in na Nizozemskem je položaj sodobnega plesa precej bolje urejen kot pri nas. Kot pravi Kardum, sta ti dve omenjeni državi izboljšali finančni in strukturni položaj vsem nevladnim izvajalcem. Z enakopravnim dostopom do infrastrukture, do boljših pogojev dela in do več denarja za programe, so našli ključ do uspeha. Kardum dodaja, da so predvsem zaradi mnogo bolj razsvetljenih lokalnih skupnosti, imele ti dve državi večjo možnost urejanja položaja sodobnega plesa, slovenski problem pa vidi v mestni občini Ljubljana: »Pri nas pa žal ugotavljamo na vseh možnih nivojih, da so lokalne oblasti strašno nerazsvetljene. To nam dela velikanske težave, ker bi tukaj morala biti znotraj dva partnerja, da se dogovorita, kako stvari rešiti.« (Kardum, 13. 6. 2002)

Kar se tiče statusa plesalcev sodobnega plesa, zaenkrat ostajajo le-ti po besedah Karduma čisti »freelancerji« (t. j. svobodnjaki, ki jih je tudi drugod še precej), zato ministrstvo ne more »sodobno plesnim izvajalcem narediti izjeme, če bi eno leto delovne dobe šteli kot dve leti, kar bi bilo sporno, saj bi šlo za privilegiran položaj. (Kardum, 13. 6. 2002) Ministrstvo sicer meni, da si v primerjavi s statusom baletnikov, ki imajo urejeno

izobraževanje, zaposlovanje in upokojevanje, plesalci sodobnega plesa to zaslužijo, vendar jim delovno-pravni zakoni to ne omogočajo.

Kardum se ob tem sprašuje, ali bi lokalne skupnosti v takem primeru decentralizacije bile tudi izvedbeno sposobne upravljati s svojimi ekipami te kulturne dejavnosti. Po njegovem mnenju 16-članska ekipa v Ljubljani očitno ni sposobna izpeljati te spremembe. Ministrstvo lahko le spodbuja decentralizacijo s takšnim projektnim financiranjem, ki bo upoštevala kriterij regionalnosti, kar pomeni, da bi v primeru dveh - v finančnem in kakovostnem smislu - enakovrednih projektov, imel prednost projekt iz Maribora in ne iz Ljubljane.

Iz vsega tega lahko zaključim le, da ministrstvo za kulturo samo prelega odgovornost na mestno občino Ljubljana, ki z manjšim proračunom za kulturo od državnega, ne more ponuditi več kot država. Ministrstvo bi moralo čimprej zagotoviti sodobnemu plesu ustrezno veliko dvorano, ki bi služila za vadbo in izvedbo predstav, plesalcem pa enakovreden status kot ga imajo baletniki. Če država, ki postavlja in oblikuje zakone, ne more rešiti perečih problemov, kdo jih potem lahko?

3.2. Kulturna politika mesta Ljubljana

Oddelek za kulturo in raziskovalno dejavnost na mestni občini Ljubljana (MOL) je telo, ki skrbi oziroma naj bi skrbel za razvoj kulture v prestolnici. Davor Buinjac, ki v intervjuju za Masko odgovarja kot svetovalec za scenske umetnosti v imenu Oddelka za kulturo in raziskovalno dejavnost MOL, je pojasnil, da se v mestni občini Ljubljana šele uveljavlja spoznanje, da so začrtane programske smernice nujen pogoj za vodenje načrtna kulturne politike. Podlaga za sprejem mestnega kulturnega programa je krovni zakon o kulturi, ki določa, da se javni interes na področju kulture uresničuje tudi z občinskimi kulturnimi programi. Oddelek za kulturo in raziskovalno dejavnost je po oceni Davorja Buinjaca, zdaj namestnika načelnice oddelka za kulturo in raziskovalno dejavnost na mestni občini Ljubljana, zadnja leta izredno naklonjen sodobnemu plesu. V rokah Mestnega sveta MOL, ki bo sprejemal kulturno politiko, pa je odločitev, ali pa bo morda sodobni ples ena od prednostnih nalog morebitnega strateškega načrta. Davor Buinjac tudi meni, da je razvoj slovenskega sodobnega plesa odvisen od uspešnosti PTL-ja in drugih plesnih skupin, zato se morajo za izboljšanje položaja boriti ustvarjalci sami. Kar lahko stori MOL je, da akterje na

področju sodobnega plesa finančno spodbuja. (Buinjac v Maska, 2001: 10) Kulturni program na lokalni ravni je tako odvisen od politične volje mestne oblasti in strokovne usposobljenosti zaposlenih. Žal Ljubljana nima dolgoročne strategije (za 5-10 let) javnega interesa mest za področje zagotavljanja javne kulturne infrastrukture.

Tako kot ministrstvo za kulturo tudi MOL nima posebnega pravnega predpisa, ki bi urejal financiranje sodobnega plesa kot kulturne dejavnosti. Kot pravi Buinjac, je po osamosvojitvi v slovenski kulturni zakonodaji prevladalo stališče, da se umetnostnih dejavnosti zakonsko ne normira kot javne službe na način, denimo varstva kulturne dediščine ali knjižničarstva. (Buinjac, 20. 9. 2002) Financiranje umetnostnih dejavnosti torej ni urejeno s posebnimi pravnimi predpisi (npr. z zakonom o gledališču, ki ga poznajo nekatere druge države), pač pa se z zakonom urejajo le proceduralna pravila igre, ki naj bi vsem izvajalcem, tako javnim kulturnim institucijam kot neinstitucionalnim skupinam in posameznikom omogočila enakopraven dostop do proračunskih sredstev, je še razložil Buinjac. Kot vemo, so programi javnih kulturnih zavodov, predvsem zaradi zakonskih obveznosti ustanoviteljev, veliko bolj proračunsko podprti kot programi in projekti neodvisnih skupin in samostojnih umetnikov.

»Temeljna pravna podlaga za sofinanciranje tako imenovanih »neinstitucionalnih« kulturnih izvajalcev, kamor v celoti sodi področje sodobnega plesa, iz mestnega proračuna je ***Odlok o financiranju kulturnih dejavnosti zasebnih pravnih oseb in posameznikov***, ki ga je Mestni svet Mestne občine Ljubljana sprejel 23. aprila 2001. S tem odlokom so formalno urejeni postopki za financiranje kulturnih programov in projektov neinstitucionalnih skupin in posameznikov, hkrati pa so uvedene tudi nekatere vsebinske novosti v financiranje tega pomembnega segmenta ljubljanske kulture, med katerimi velja izpostaviti zlasti:

1. prehod iz letnega projektnega financiranja na triletno programsko financiranje tistih kulturnih društev in zavodov, ki izpolnjujejo natančno definirane pogoje;
2. odprt javni razpis za predlagatelje posameznih kulturnih projektov tekom celega leta;
3. odprtje novih proračunskih postavk za mladinsko kulturo in tako imenovane »nove medije« oz. multimedialne projekte.« (Buinjac, 20. 9. 2002)

Prvič je na podlagi tega odloka Mestna občina Ljubljana izvajala javni razpis v letu 2002. Pa vendar, se je v praksi izkazalo, kot je v intervjuju priznal Buinjac, da Ljubljana v svojem

proračunu ni zagotovila dovolj sredstev za izvajanje vseh obveznosti, ki izhajajo iz tega odloka.

Na MOL menijo, da glede na število plesnih projektov, ki vsako leto nastajajo na območju Ljubljane, v njihovem proračunu trenutno ni dovolj sredstev za zadovoljevanje vseh potreb. Ministrstvo za kulturo je po podatkih MOL za programe in projekte ljubljanskih neinstitucionalnih izvajalcev na področju scenskih umetnosti letos namenilo okrog 270 milijonov tolarjev, MOL pa le okrog 135 milijonov tolarjev. Višina povprečne mestne subvencije se je zaradi tako imenovanega indeksiranja v preteklih letih - v letu 2002 na primer so se sredstva povečala le za 5.5% - dejansko zmanjšala, saj ni dosegla niti stopnje letne inflacije.

Mestna občina Ljubljana na področju sodobnega plesa financira naslednje dejavnosti:

1. materialne stroške (npr. za Plesni teater Ljubljana in Zavod En knap);
2. plesne projekte;
3. gostovanja naših plesnih skupin v tujini;
4. gostovanja tujih plesnih skupin v Ljubljani (npr. v okviru festivala Mladi levi in Exodos);
5. pripravo tako imenovanih »prvih projektov« mladih koreografov;
6. plesne delavnice.

Kulturni uradniki in politiki po mnenju Buinjaca ne morejo reševati razvojne probleme v kulturi, s povečanjem sredstev za kulturno dejavnost pa lahko izboljšajo pogoje delovanja. Strinjam se z Davorjem Buinjcem, da povečanje finančnih sredstev samo po sebi še ni zadosten pogoj za to, da bo res prišlo do umetniškega razcveta. Kot pravi Buinjac, kakovost programa ni odvisna od vloženih sredstev.

»Odgovornost javnih oblasti kot financerja in umetnikov je torej obojestranska, čeprav je mogoče v našem kulturnem prostoru neredko zaslediti tudi logiko, po kateri »potrebujemo le več denarja, pa bodo tudi naše umetniške stvaritve boljše.« (Buinjac, 20. 9. 2002)

Kritike predstavnikov sodobnega plesa, o **katastrofalni prostorski infrastrukturi** na področju sodobnega plesa v Ljubljani, MOL sprejema, saj so po njihovem mnenju upravičene, ker imajo sodobni plesalci v Ljubljani le eno dvorano, v Prulah, ki je bolj studio kot prireditveni prostor. Strinjajo se, da je naloga mestnih in državnih oblasti, da čimprej rešijo pereče prostorske probleme sodobnih plesalcev. Buinjac vidi rešitev v smeri oblikovanja posebnega plesnega centra, v okviru katerega bi bilo poleg dvorane tudi več vadbenih prostorov.

Na mestnem oddelku za kulturo vidijo trajno rešitev prostorske problematike ljubljanskega sodobnega plesa bodisi v okviru Centra sodobnih umetnosti bodisi v okviru posebnega plesnega centra. Buinjac ob tem poudarja, da ne ena ne druga rešitev vsaj za zdaj ni formalizirana v obliki posebne strategije (»Mestnega kulturnega programa«), ki bi ga sprejel Mestni svet, kot pristojni organ Mestne občine Ljubljana.

Na slabšo urejenost področja sodobnega plesa pri nas po besedah Buinjaca vpliva tudi slabša (manj načrtna in bolj stihijska) kulturna politika ter slabša usposobljenost kulturnega uradništva, kar po letošnji objavi razpisa za sofinanciranje kulturnih programov in projektov sodeč velja zlasti za mestne uradnike. Spomladi je namreč občina objavila, da bo letos namenila brez investicijskega vzdrževanja nekaj manj kot štiristo milijonov tolarjev za kulturne programe, kar pomeni, da se iz tega najprej financirajo javni zavodi, ki morajo vsako leto dobiti določeno vsoto denarja, za projekte nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov pa ostane sramotno malo denarja. Občina je na primer Zavodu za produkcijo in organizacijo plesnih predstav Vitkar od zaprosenih 13 milijonov odobrila le petsto tisoč tolarjev, Borisu Hafneru Ježu, ki zastopa Galerijo Kapelica, Kiberpipo, Plesni studio Intakt, Klub K4 in Break 21 pa od zaprosenih 20 milijonov odobrila le 1,2 milijona tolarjev. Nevladnim organizacijam in samostojnim umetnikom je ob tem tako zavrelo, da so županji napisali protestno pismo, v katerem so med drugim zahtevali razveljavitev razpisa. (Dodig-Sodnik in Goljevšek, 2002: 15)

Sodobno-plesne dejavnosti se v glavnem osredotočajo na prestolnico in deloma na Maribor. Decentralizacija teh dejavnosti pa je odvisna od lokalnih skupnosti, in ne od države. Naprej bi pojasnila koncept decentralizacije. Obstajata dve obliki decentralizacije: *upravna* in *politična*. Pri prvi gre za proces, s katerim je državna upravna oblast podaljšana na regionalno in lokalno raven. Ta proces se lahko označi tudi kot *dekoncentracija* (lokalne veje državne uprave). *Politična decentralizacija* pa je pristnejša oblika, ki vsebuje procese, s katerimi se

pravica do odločanja o zadevah razširi z državne na regionalne in lokalne politične ravni. Ta oblika vključuje tudi pravico teh ravni, da odločajo, kako naj se te zadeve financirajo in organizirajo, kar povečuje njihovo avtonomijo nasproti državi. (Vlaj v Čopič in Tomc, 1998: 295) Idealna decentralizacija obsega tiste procese, s katerimi dobijo lokalne ravni pristojnost za produkcijo storitev in pravico odločanja o kakovosti in številu storitev oziroma javnih služb ter o njihovih lastnih virih.

Pri decentralizaciji sodobnega plesa mislimo na zemljepisno dekoncentracijo kulturnih ustanov, služb, produkcij, predstav, gostovanj, ki bi državljanom omogočila stik z umetnostjo in kulturo ne glede na kraj bivanja. Sodobni ples je najbolj skoncentriran v Ljubljani, deloma tudi v Mariboru, kar je seveda tudi logično, saj se vse kulturne in umetniške dejavnosti ponavadi odvijajo v prestolnicah in večjih mestih. Distribucija predstav je drugod po Sloveniji zelo slaba, saj je premalo stikov s kulturnimi domovi, centri in gledališči. Nekatere občine, predvsem majhne, nimajo zadosti denarja niti za osnovne potrebe (popravilo cest,), druge občine pa spet preferirajo komercialne kulturne dogodke.

Funkcionalna decentralizacija pa obsega prenos odločitev od javnih oblasti na parajavne, paradržavne organe, kot so javni skladi, v katerih odločajo od politike, države ali lokalnih skupnosti imenovani strokovnjaki in ne več politiki sami. Namesto zgolj svetovalne vloge, dobi stroka odločujoči položaj, zato je to oblika depolitizacije. Aktualna je predvsem pri projektnem financiranju. Tak primer je Javni sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti.

Mestna občina Ljubljana si ne prizadeva veliko, da se sodobni ples razvija tudi v drugih slovenskih občinah, podpira pa seveda gostovanja ljubljanskih plesalcev in drugih umetnikov izven slovenskih meja. Skrb za enakomerno kulturno »razvitost« slovenskih občin po mnenju MOL ni naloga mesta Ljubljane, ampak države.

3.3. Položaj »neodvisnikov« in vloga Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov

Sodobni ples sodi v neodvisno kulturno sfero, zato tudi ne dobi avtomatičnega deleža iz proračuna, ampak se mora za finančna sredstva potegovati vsakič znova za vsak posamezen projekt. Na temo neodvisne kulturne scene je v Cankarjevem domu 23. in 24. septembra 2002 potekala razprava o kulturni politiki z naslovom *Margina, niša ali mainstream?*, ki jo je

organizirala *Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti*, v katero je pridruženih že več kot 70 organizacij in ustvarjalcev. Nevladni ustvarjalci in organizacije, ki tvorijo neodvisno kulturno sfero in nimajo svojih institucij, ki bi bili javni zavodi, so oblastem tokrat s statističnimi podatki zadnjih štirih let poskušali dokazati, da jih obravnavajo neenakopravno v primerjavi z javnimi kulturnimi ustanovami, in zahtevali spremembe. Emil Hrvatin je kot predstavnik Asociacije pojasnil, da državne in lokalne oblasti kulturno politiko še vedno razumejo kot transfer finančnih, infrastrukturnih in kadrovskih sredstev v javne ustanove, ki pa opravljajo reprezentativno funkcijo. Vse, kar je pa zunaj javnih zavodov, je le dodatek, dekoracija, niša. Predstavniki Asociacije so nazorno predstavili svoje želje oziroma zahteve, med katerimi so še posebej izpostavili enakopraven dostop do javnih sredstev, izenačevanje razmer za delo samostojnih ustvarjalcev in nevladnih organizacij, enakopravno vrednotenje dela za vse subjekte kulturne produkcije in oblikovanje mehanizmov zaščite svobodnih ustvarjalcev. Na začetku razprave je ministrica za kulturo, Andreja Rihter, izrazila veliko zadovoljstvo nad uspehi neodvisnih ustvarjalcev in organizacij na področju kulture ter navzoče predstavnike Asociacije presenetila z izjavo, da so se z MOL končno dogovorili za vzpostavitev Centra za sodobne umetnosti. Optimistično razpoloženje, ki ga je s svojimi izjavami ustvarila ministrica za kulturo, pa se je povsem razblinilo, ko je podsekretar na ministrstvu za kulturo, Simon Kardum, svoj govor končal z besedami: »Nihče ne pravi, da ta center kdaj zares tudi bo!« Mislim, da komunikacija med zaposlenimi na ministrstvu ni povsem v redu, kajti izjave, ki sta jih podala ministrica in podsekretar, so si bile sila različne ter med navzoče vnesle veliko zmede in negotovosti. Sprašujem se, ali so bile besede ministrice le velike obljube, ki se bodo na koncu sprevrgle v jezo in nezadovoljstvo predstavnikov neodvisne kulturne sfere, ki so upali v skorajšnjo rešitev prostorske stiske.

»Temeljne zahteve po enakopravnem položaju je Asociacija podprla z včeraj predstavljenimi belo knjigo, v kateri je s številnimi podatki za posamezna področja ugotovila, da je na primer MOL letos temu segmentu namenila le 11,7 odstotka celotnega kulturnega proračuna, čeprav je bil delež občinstva 23-odstoten, njegovim naložbam pa celo smešnih 0,8 odstotka, čeprav je jasno, da je prostorska stiska poleg finančne najhujši problem. Tudi na republiški ravni je bil finančni delež nevladnih organizacij le okoli 4-odstoten.« (Lesničar-Pučko, 2002: 17)

Vendar so, kot je opomnil Simon Kardum, predstavniki Asociacije v beli knjigi »spregledali« še nekaj finančne podpore, ki jo nudi država nevladnim organizacijam: inštrument minimalne socialne podpore za čez 1200 umetnikov, stipendijska politika,

namenska sredstva za nakup tehnične opreme. Simon Kardum vendarle pričakuje lepšo prihodnost od novega zakona o kulturnih dejavnostih, ki predvideva alokacijo občin in njihovih javnih zavodov, s čimer naj bi ostalo več denarja za nevladne ustanove. Med tujimi gosti na posvetu je spregovoril tudi Franco Bianchini, strokovnjak in svetovalec za kulturno politiko ter direktor Mednarodnega centra za kulturno politiko in načrtovanje, ki je dal nekaj dobrih nasvetov, predvsem pa je menil, da bi morali vladni in nevladni ustvarjalci vzpostaviti dialog med sabo in skupaj osveščati politike in druge privržence tradicije, da je kultura tudi koristna in nujna spremljevalka političnih in gospodarskih dejanj.

Konec avgusta 2002 pa je potekala okrogla miza z naslovom *Pogovor z umetniki ali stanje stvari II*, ki se je osredotočila na položaj sodobnih scenskih umetnosti v Sloveniji. Emil Hrvatin je najprej poudaril, da imamo v Sloveniji še vedno nekako tradicionalni kulturni sistem, kar pomeni, da poteka predvsem državno financiranje javnih kulturnih organizacij (gledališč, galerij, muzejev, ipd.). Kot je pojasnil Hrvatin, se pogača najprej razdeli državnim kulturnim organizacijam in institucijam, ostanek pa dobijo institucije nevladnega značaja, zato zasebni sektor nevladnih organizacij in umetnikov ostaja ob strani. Neodvisna produkcija, ki vključuje neodvisne posameznike in organizacije, se je sicer pričela razvijati šele pred sedmimi ali osmimi leti, vendar se od takrat sistem financiranja v osnovi ni spremenil.

Emil Hrvatin, režiser in odgovorni urednik Maske, časopisa za scenske umetnosti, je svoje stališče in odnos države do sodobnega plesa in drugih sodobnoscenskih praks opredelil v enem izmed uvodnikov takole: »Masa sredstev za financiranje projektov nevladnih producentov se sicer iz leta v leto povečuje, vendar se s tem doseže le podaljšanje agonije, ki je resno načela obstoj sodobnoscenskih praks.« (Hrvatin, 2001: 1) Hrvatin vidi eno največjih težav, zakaj imamo status quo, v tem, da neodvisni sektor še vedno ni integriran v sistem, kar bi se lahko uredilo, vendar so vse te možnosti odvisne od dobre volje oblasti. *»To pomeni, če je na oblasti minister ali župan, ki simpatizira s produkcijo nevladnih organizacij, potem postane podpora rahlo večja. To ni samo birokratski problem, ampak je tudi ideološki problem. V drugih državah, t. i. državah v tranziciji oziroma postkomunističnih državah, posebno pa v Sloveniji, je država uspela reformirati in ustvariti velike sisteme, na primer zdravstvo, šolstvo, davčni sistem. Oblasti pa niso spremenile kulturnega sistema, ki obsega 5000-7000 ljudi, ki se profesionalno ukvarjajo s kulturno in umetnostno produkcijo.«* (Hrvatin, 26. 8. 2002) Kot vzrok nespremenjenega kulturnega sistema Hrvatin navaja zelo močne tradicionalne lobije v kulturni sferi, ki lobirajo v vseh političnih strankah, ter držijo ta

status quo, ki zelo odobrava tradicionalne oblike umetnosti. Ideološki moment pa je v tem, da javne in državne kulturne organizacije večinoma proizvajajo tradicionalno umetnost, neodvisne organizacije pa sodobno umetnost. Kot je pojasnil Hrvatin, se je letos zgodil še škandal na ravni mesta Ljubljane oziroma mestne občine Ljubljana (MOL), ker je MOL že leta netransparentna v financiranju kulture, takšen način financiranja pa zelo odobravajo javne kulturne organizacije. Problem in paradoks je v tem, ker na primer Festival Ljubljana dobi več denarja kot vseh 70 zasebnih nevladnih organizacij skupaj.

MOL je predlagala precejšnje zvišanje proračuna za leto 2003, ki bo umestilo financiranje na raven, ki je bila pred petimi leti. Hrvatin pa je takoj opozoril, da je bilo pred 5 leti nevladnih kulturnih organizacij okoli 15 ali 10, ki jih je MOL financirala, v letu 2002 pa je takih organizacij več kot 70. Na prvi pogled je dejstvo, da mesto podpira 70 organizacij, ki proizvajajo kulturo in umetnost, pohvalno in obetajoče, vendar politiki vidijo v neodvisnih umetnikih le problem, saj bo spet treba financirati te mlade in nove umetnike. MOL bolj ali manj ohranja proračun na isti ravni, saj financiranje neodvisnih organizacij vzdržujejo indeksirano, za 10 % letno zaradi inflacije, in ne upoštevajo sprememb na področju kulturne produkcije. Hrvatin vidi problem v tem, da je zelo malo politikov, ki bi lahko razumeli, da se stvari spreminjajo, in ki bi vzeli to kot nekakšen izziv in investirali nekaj časa, da bi ustvarili vizije kulturne politike. (Hrvatin, 26. 8. 2002)

Nevladne kulturne organizacije in umetniki so v 10 letih državne neodvisnosti ustvarili izjemen dosežek pri produkciji: veliko mednarodnih nagrad, obiski priznanih umetnikov, svetovno znani slovenski umetniki. Kljub temu, da je bilo narejenih ogromno raziskav, da bi dokazali, da se kulturni sistem mora spremeniti, so tradicionalni lobiji (državne kulturne organizacije in institucije) preprečili kakršnekoli velike spremembe. Pred 10 leti neodvisni sektor ni obstajal, zato se ta sektor ni financiral, zdaj je v neodvisnem sektorju 70 organizacij in posameznikov, ki se financira.

Statistično gledano je indeks res močan, relativno gledano pa se količina denarja zmanjšuje. Drugi problem pa je problematika investicij. *»Zadnji objekt sodobne umetnosti, ki je bil zgrajen, je muzej moderne umetnosti, ki pa je bil zgrajen v 50-ih letih. Vsa kulturna infrastruktura zgrajena zadnjih 25 let je posvečena tradicionalni obliki umetnosti. Stare stavbe se ne obnavljajo, da bi bile potem uporabne za mlade umetnike oziroma ustvarjalce, da ne govorimo o novih stavbah. Velik problem je z delovnimi prostori, in predstavitvenimi prostori. To vse kaže na pomanjkanje vizije in pomanjkanje politične volje. Maksimum, kar*

lahko dobimo oziroma smo dobili od oblasti v zadnjih 10 letih, je sočustvovanje, v smislu "ja, res si v redu fant, dali ti bomo 5000 evrov". Niti ena politična stranka ali sila ni sedla z nami, analizirala situacijo in primerjala našo situacijo z drugimi evropskimi mesti ali mesti kje drugje po svetu, ter ugotovila, da so investicije v kulturo lahko tudi profitabilne, ne samo politično ampak tudi ekonomsko.» (Hrvatini, 26. 8. 2002)

Nevenka Koprivšek o razlogih, zakaj mestna občina Ljubljana daje toliko denarja, kot ga daje: *»Davkoplačevalci imajo pravico do vseh kulturnih vsebin, ne samo do tradicionalnih. Problem je v razmišljanju MOL na eni strani, ki je konzervativno (gledališča, repertoarni sistem). Mislim, da je v Ljubljani prostorska infrastruktura za potrebe klasične umetnosti (gledališča, muzeji, ...) skoraj preobsežna, medtem ko je za te malce drugačne vsebine podhranjena. Vsak posameznik mora imeti pravico do različnih kulturnih vsebin, kar konec koncev piše tudi v ustavi. Ta hip je dialog še kar v redu na ministrstvu, medtem ko pa občina blokira te dialoge, in še tisto, kar bi lahko naredili, ne naredijo.« (Koprivšek, 4. 7. 2002)*

Po mnenju Nevenke Koprivšek pa je položaj v infrastrukturi še slabši kot v financiranju. Velike nacionalne institucije si lastijo večino infrastrukture, to je prostorov za predstave in nastope. Edini prostori za neodvisno kulturno sceno so Gledališče Glej, PTL in Cankarjev dom - dvorana Duše Počkaj, ki pa služijo kot vadbeni, predstavitveni in skladiščni prostori. Ta večnamenskost dvorane pa otežkoča normalne delovne pogoje. Raziskava o potencialnih industrijskih ali drugih prostorov, ki bi bile potrebne za neodvisno produkcijo, ki so jo naredili Nevenka Koprivšek, Bratko Bibič in drugi sodelavci, je ostala nekje v predalih oblastnikov. Koprivškova je ogorčena, da od takrat ni bilo še konkretno res nič narejenega, nobenega koščka prostora več, namenjenega neodvisni sceni. Vse, kar je bilo, so bile samo obljube. Tudi urbanistični načrt mesta Ljubljane je, po besedah Koprivškove, vseboval načrte za šole, bolnišnice, zelene površine in vse ostale strukture za družbo, le o kulturi ni bilo poglavja.

Hrvatini je še dodal, da imajo oblasti vedno ta argument, da nihče ne hodi gledat sodobnoumetniške predstave, razen umetnikov, ki hodijo gledat druge umetnike. Zato so se odločili narediti t. i. **Belo Knjigo**, knjigo statistik dogodkov, ki so se zgodili v zadnjih štirih letih (1999-2002), da bi ugotovili, ali je to res. Prvi rezultati so pokazali, da to ni res. Argument oblasti ne drži, ker obstaja tako domače kot mednarodno občinstvo, spoštovanje za kvaliteto in zanimanje za sodobno umetnost. Hrvatini je pojasnil, da je čisto logično, da bo

Mozart vedno imel več občinstva kot John Cage. Belo knjigo bo Asociacija uporabila v nadaljnjih pogajanjih kot nekakšno orožje, v javnih argumentacijah pa kot razložitev pomembnosti sodobne umetnosti.

Tudi »neodvisniki« se strinjajo, da v kulturni politiki Slovenije primanjkuje strokovnega znanja, torej »... kulturnih strokovnjakov, ki bi vzpostavili argumente za bolj odprto, tolerantno, fleksibilno, in celo kozmopolitansko kulturno politiko, ker je kulturna politika vseeno malo ksenofobična.« (Hrvatini, 26. 8. 2002)

Koprivškova je v nadaljevanju razprave izpostavila nujnost vzpostavitve dialoga med državo, mestom in umetniki. Sama meni, da tudi v mestni občini Ljubljana nimajo urejenih stvari, saj nihče nima kontrole nad vsemi sektorji. Pravi, da je bilo z njihove strani nemogoče dobiti kakršnekoli informacije v zvezi s kulturnimi domovi, ki bi bili lahko odlični vadbena prostori.

Hrvatini je še razložil, da je razprava tekla samo o odnosu MOL, ker ni nobenega drugega osebk, ki bi podprl umetnost in kulturo. Soros, ki je bil, vendar ga ni več v Sloveniji, je bil mnenja, da je za njega Slovenija prebogata. Slovenija, kot je povedal Hrvatini, »ni dovolj bogata, da bi imeli razvit sistem fundacij, sponzorstev. Denar iz zasebnih virov je res zelo slab, sploh pa za sodobno umetnost. Spet je tu paradoks: ko vstopiš v mesto Ljubljana, visi jumbo plakat z napisom *Ljubljana, mesto kulture*. Ko prideš v pozicijo moči v politiki ali v financiranju, vidiš, da je Ljubljana daleč od mesta kulture.« (Hrvatini, 26. 8. 2002)

Da bi kakšno veliko podjetje, na primer farmacevtski gigant Lek, zgradil Center za sodobne umetnosti ali galerijo za sodobne umetnosti, je za Koprivškovo utopistično, saj meni, da ni dovolj denarja ali ljudi, čigar sponzorstvo bi rešilo situacijo, posebno v tako majhni državi kot Slovenija. Po drugi strani pa se je na letošnjem festivalu Mladi levi zgodilo, da so se sponzorji začeli vračati. Tako je direktor podjetja Renault rekel, da vidi v občinstvu Mladih levov potencialne kupce. Pomembno je dodati, da vsa okoliška infrastruktura takih festivalov (restavracije, kavarne, trgovine, ...) in podobnih dogodkov zasluži v času festivala. »Oblast vidi samo dve skrajnosti: klasično repertoarno umetnost in komercialno umetnost. To, kar je pa vmes, je zanje nekakšno eksperimentiranje, ne pa umetnost.« (Koprivšek, 26. 8. 2002) Država in mesto sta po mnenju Hrvatina poleg tradicionalnega in komercialnega pripravljena podpreti še spektakularnost.

Matjaž Farič, plesalec in eden najbolj uspešnih slovenskih koreografov sodobnega plesa o financiranju na področju scenskih umetnosti pravi takole: *"Občutek imam, da je financiranje še vedno bolj odvisno od tega, kdo je komu osebno všeč, in ne od kontinuitete in kakovosti dela. Počutim se kot na začetku. Za svoj projekt sem po nagradah doma in v tujini dobil približno toliko kot nekdo, ki je komaj začel. Uradnik na ministrstvu te lahko mirne volje odslovi, češ pojdi po denar k sponzorjem. Če se to zgodi kmalu po uspešnem sponzorskem sodelovanju, je to žalitev. Ljudje delijo državni denar, kot bi delili svoj denar, merila niso jasna. To je problem uprave v Sloveniji nasploh in tudi uprave na področju kulture. Saj v tujini ni veliko boljše, so pa jasna vsaj pravila igre. Pri nas 75 % svojega časa porabim za ustvarjanje razmer za delo in 25 % za ustvarjanje – in tu je nekaj narobe."* (Jež, 2001: 13)

Še nekaj podatkov iz Bele knjige:

V letu 2000 je bilo v gledališčih oziroma javnih organizacijah prikazanih 60 predstav scenske umetnosti, v nevladnih dvoranh tudi 60. Vendar je država 14-krat več denarja dala za nove prireditve v javnih organizacijah v primerjavi z novimi predstavami v nevladnih organizacijah, poleg tega pa je bilo občinstva samo 4-krat več v predstavah v javnih organizacijah. Pomembno dejstvo je tudi to, da je v javnih institucijah 400-500 sedežev namenjenih gledalcem in ne 70 ali 100 sedežev kot v neinstitucionalnih ustanovah. Iz rezultatov je razvidno, da je bilo v zadnjih 5 letih na področju scenskih umetnostih (podatki so samo za 21 organizacij) 300.000 gledalcev, kar je po izjavi Hrvatina velika številka za Ljubljano. Hrvatini je še povedal, da podatki niso bili narejeni za neko znanstveno raziskovanje, ampak bolj za političen namen, da dokažejo, da obstaja potreba po teh umetnostih in da si ljudje res želijo ogledati nove stvari. Optimizem obstaja, kot pravi Koprivškova, zato ker so se skoraj vse neodvisne nevladne kulturne organizacije pridružile Asociaciji, ki predstavlja manjšo politično moč na tem področju. (Hrvatini, 26. 8. 2002)

3.3.1. Primer položaja skupine Betontanc

Fizično gledališče ni isto kot sodobni ples. Tudi režiser skupine Betontanc, Matjaž Pograjc trdi, da on ne ustvarja ples, ampak gib in dodaja, da plesa oziroma čistih stvari ne mara preveč, rad ima povezave (Pograjc v Bračič, Sušnik, Šoštarič, 2002: 102). Njegovo gledališče ni plesno, ampak teater. Danes imajo režiserji, koreografi in umetniki možnost izkoristka obilice sredstev pri ustvarjanju, zato vse več uporabljajo različne elemente, čemur

sledi mešanje oziroma povezovanje žanrov. Mediji so med tistimi, ki pogosto zamenjujejo oba termina, kar je daleč od tega, da je koristno. Nevenka Koprivšek, direktorica zavoda Bunker, ki je producent skupine Betontanc, pravi, da oni Betontanc imenujejo fizično gledališče, ker: »Dejstvo je, da se meje med plesom in gledališčem bolj in bolj brišejo, in zaradi tega se težje interpretirajo. Zelo veliko nastopamo na festivalih plesa, gre sicer za predstave, ki so zelo skoreografirane, ampak meni so osebno bližje gledališču kot plesu. Kot pravim, te meje se brišejo. Fizično gledališče je verjetno še najboljši izraz.« (Koprivšek, 4. 7. 2002) Kljub temu sem v diplomu vseeno vključila skupino Betontanc, saj dobivajo finančna sredstva na razpisih za sodobnoplesne projekte, podpisali pa so tudi pogodbo za 3-letno programsko financiranje poleg drugih dveh pravnih subjektov sodobnega plesa EN-KNAPA in PTL-ja. Skupina Betontanc je tipičen primer skupine, ki sodi med neinstitucionalne kulturne dejavnosti, ki se žal že več kot 10 let mora vsakič znova spraševati, kje bodo dobili dvorano oziroma prostor za vadbo nove predstave.

Skupina Betontanc, ki je nastala leta 1990, je od začetka svojega delovanja gostovala po celem svetu, nekaj let v tujini celo več kot doma. Zdaj je teh gostovanj manj, doma v Sloveniji pa skoraj nič ne gostujejo, edino kar se je izboljšalo, je število nastopov doma. Izoblikovali so svoj značilen čustveno nabit stil predstav, po katerem so postali prepoznavni in uspešni sprva bolj v tujini kot doma. Kljub temu, da so ena redkih slovenskih skupin, ki si je priborila mesto v mednarodnem prostoru sodobne scenske umetnosti in ki je promocijsko naredila za Slovenijo enormno, ostaja največji problem skupine prostorska infrastruktura, saj skupina Betontanc nima rednega vadbenega prostora, kjer bi vadila. Plesalci Betontanca so vsa ta leta nezadovoljni, ker nimajo svojega prostora za plesat, in morajo ponavadi vaditi v kakih kletah ali neogrevanih in umazanih sobicah. Poleg tega v primeru poškodb niso nič posebej zavarovani, status svobodnega umetnika jim nič ne pomaga. (Bračič, Sušnik, Šoštarič, 2002).

Režiser skupine Betontanc, Matjaž Pograjc pravi, da morajo za vsako predstavo (povprečno vadijo in se pripravljajo 4 mesece za predstavo) poiskati prostor sami in ga tudi plačati, kar pa sploh ni poceni. Zdaj, ko so v koprodukciji z Mladinskim gledališčem, je prvič, da prostora ne plačujejo, morajo pa se prilagajati njihovem programu, saj ima MGL svoj program, ki ga mora izvesti. Gostujejo v MGL-u in PTL-ju, kar pa je tudi potrebno plačati. (Pograjc v Bračič, Sušnik, Šoštarič, 2002: 101).

Novo produkcijo naredijo na eno leto in tri mesece, z eno predstavo pa nastopajo od 2 do 4 leta. Ministrstvo za kulturo in mestna občina Ljubljana prispevata denar, ostali sponzorji pa ne dajejo denarnih vložkov, ampak material. Produkcija ene predstave stane približno sedem milijonov tolarjev. Vsekakor si Matjaž Pograjc želi, da bi dobili svoj prostor, vendar pravi, da do tega ne bo prišlo, ker je klima taka, da oblasti bolj vlagajo v Dramo in komercialno gledališče, gibalno gledališče pa ni pomembno. (Pograjc v Bračič, Sušnik, Šoštarič, 2002: 101).

Nevenka Koprivšek, direktorica zavoda Bunker (zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev) meni, da trenutna finančna podpora s strani države in občine (država da še enkrat toliko denarja kot mestna občina Ljubljana), ni zadovoljiva, saj so pogoji dela relativno slabi. Plesalci skupine Betontanc se z denarjem, ki ga dobijo na leto, lahko preživijo žal le eno tretjino leta. (Koprivšek, 4. 7. 2002)

3.4. Institucionalizacija

Raziskava Letno poročilo o raziskovalni nalogi zgodovina sodobnega plesa v Ljubljani iz leta 1999 kaže, da "slovenska sodobna plesna scena za svoj razvoj nujno potrebuje svojo, avtonomno institucionalno podlago ter razvojno politiko, ki bo izdelana v dialogu s kulturno politiko mesta in države" (Kunst, 1999: 4). Avtorji raziskave so z vprašalnikom, ki so ga izpolnili plesalci in koreografi, ugotovili, da se je sodobni ples v Sloveniji še niti ni začel, če gledamo z vidika institucionalizacije in da neurejen status na področju institucionalizacije ne pelje nikamor, temveč pomeni stagnacijo sodobnega plesa in v prihodnosti morda propad. Institucionalizacija, ki pomeni razvoj celostnega in koordiniranega sistema izobraževanja, produkcije, distribucije, organiziranega zbiranja in shranjevanja podatkov, intelektualno kritične refleksije, zgodovine, teorije in kritike ter povezovanje v mednarodne mreže, se je v Sloveniji komaj začela: ustanovitev Društva za sodobni ples Slovenije leta 1994, ustanovitev oddelka za sodobni ples pri Umetniški gimnaziji leta 1999, omenjena raziskava, Kriza institucionalizacije, konkretno pomanjkanje vadbenih prostorov in dvoran za prikazovanje predstav, je povzročila, »... da se v istem "peklu" cvrejo različne generacije koreografov, ki so dosegli povsem različne stopnje uspeha in priznanja doma in v tujini.« (Kunst, 1999: 18).

Institucije, zavodi, centri, šole in druge ustanove, katerih dejavnost je (tudi) sodobni ples so izredno pomembne za uveljavljanje, napredovanje, razvoj in priznanje sodobnega

plesa ter njegovih akterjev. Javni sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti in oddelki za ples na glasbenih šolah so edine institucije na področju sodobnega plesa, ki jih je ustanovila država. Zasebne institucije, ki delujejo v javnem interesu, in jih nekatere sofinancira ali financira tudi država (ministrstvo za kulturo, ministrstvo za šolstvo in šport) ali mestna občina Ljubljana pa so oddelek za sodobni ples na Umetniški gimnaziji, Plesni teater Ljubljana, Društvo za sodobni ples Slovenije.

Plesno izobraževanje na osnovnošolski stopnji

V okviru glasbenih šol, kjer delujejo oddelki za ples (klasični balet ali izrazni ples) se je v letu 2000 začel program ples, ki naj bi pomenil prvo stopnjo izobrazbe sodobnega plesalca, deli se pa v dva modula: sodobni ples in klasični balet. Program izobražuje populacijo otrok v starosti od 6 do 14 let.

Srednja glasbena in baletna šola v Ljubljani - Oddelek za izrazni ples

V šolskem letu 1985/1986 je bil dodan nov predmet, sodobna plesna tehnika, pri katerem so se učenci na srednji stopnji začeli seznanjati z različnimi sodobnimi plesnimi šolami. (<http://www.s-sgbs.lj.edus.si/index2.html>)

Umetniška gimnazija v Ljubljani

Na umetniški gimnaziji v Ljubljani se je v šolskem letu 1999/2000 prvič v Sloveniji začel izvajati gimnazijski maturitetni program - sodobni ples. Nosilec strokovnega programa je mednarodna plesna skupina En-knap in Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev En-knap, koordinatorka programa pa plesalka in koreografinja Maja Delak. Program imenovan plesna smer: modul b - sodobni ples se izvaja na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji Ljubljana, pod nazivom umetniška gimnazija (ki je sicer specialna strokovna gimnazija, ki ima štiri smeri: glasbeno, likovno, plesno in dramskogledališko). Težave, s katerimi se sooča šola so sistemske narave (velikost oddelka), težave s kadri (zaradi kompliciranosti birokracije zaposlovanja), ter težave s ustreznimi prostori za vadbo. Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija Ljubljana vadbenih prostorov nima, ker je tudi sama v najetih prostorih pedagoške akademije, zato učenci programa sodobni ples vadijo zaenkrat v dvorani plesne šole Urška. Maja Delak je mnenja, da bi šola rabila vsaj tri vadbene dvorane, tople in primerne za ples, en prostor za nastope in ustrezne učilnice. (Delak, 3. 7. 2002) Ministrstvo za šolstvo ne investira v nove prostore, Pedagoška fakulteta pa ima tudi zasedene svoje

zmogljivosti. Umetniška gimnazija ima poleg splošnih ciljev gimnazijskega izobraževanja še nalogo, da omogoči vpisanim dijakom, da razvijajo svoj umetniški talent s pomočjo pridobivanja plesnega znanja in fizičnih sposobnosti ter širših strokovno-teoretskih znanj. Dijak ima po zaključku študija možnost nadaljevanja študija na univerzi, visoki šoli in akademiji, lahko pa izbere umetniško kariero kot profesionalni plesalec, pedagog ali koreograf. Razlog za tako pozno ustanovitev srednješolskega programa sodobnega plesa v primerjavi z drugimi zahodnoevropskimi državami je bil neinteres s strani države, kljub večjim pobudam. Maja Delak meni, da Slovenija potrebuje tudi Akademijo za ples, a kakšno, naj pokaže tehtna raziskava in premislek. (Delak, 3. 7. 2002)

Plesni teater Ljubljana (PTL)

»PTL zagotavlja vsakodnevno profesionalno plesno izobraževanje različnih sodobnoplesnih tehnik ter sodeluje s plesnimi pedagogi iz tujine in Slovenije,...« (Brecelj in Ožbolt v Maska, 2001: 6). PTL ostaja tako edina hiša, ki je hkrati producent in koproducent. Kljub njihovem rednem prijavljenem programu, to je štiri premiere letno, uspejo financirati še pet do sedem premier skupin, ki ne delujejo znotraj PTL. Ker namreč primanjkuje prostorov za produkcije, je tako PTL med redkimi, ki lahko zunanjim skupinam ponudi sredstva: prostor, tehniko, tehnika, plača po dve objavi v medijih in poskrbi za premierno pogostitev. S temi dejanji se termini PTL-ja res natrpajo, a direktorica Živa Brecelj pravi, da mladim res ne morejo reči ne. (Lesničar-Pučko, 2002)

Zveza kulturnih društev Slovenije (ZKDS)

Ključnega pomena za sodobni ples v Sloveniji je tudi področje ljubiteljskih kulturnih dejavnosti, področje estetskega pluralizma, umetniške svobode, prostor za eksperimentiranje. Sodobni ples na slovenskem je imel dolga leta institucionalno podporo le v Zvezi kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS), preimenovana leta 1997, na podlagi Zakona o društvih v Zvezo kulturnih društev Slovenije (ZKDS) .

Javni Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti (SLKD)

Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti je kulturna institucija, ki podpira društva, ki delujejo na amaterski ravni, zato pripomore k uveljavljanju sodobnega plesa kot amaterske kulturne dejavnosti. Lokalne izpostave SLKD morajo zagotavljati sredstva za delovanje kulturnih društev na lokalni ravni in ustrezne prostore, kjer društva lahko delujejo, ponavadi

so to lokalni kulturni domovi. SLKD organizira ljubiteljske kulturne prireditve, izobraževalne in vzgojne oblike, izdaja publikacije, podeljuje priznanja za najvidnejše dosežke ter nudi strokovno in organizacijsko pomoč kulturnim društvom in njihovim zvezam. Med drugim so ta plesna izobraževanja: Poletno plesna šola v Mariboru, Mini poletna plesna šola v Kopru, plesne delavnice na Plesnem izzivu, republiško tekmovanje mladih plesnih ustvarjalcev - Opus 1.

SLKD upravlja premoženje, ki mu ga vsako leto določi državni proračun za javne namene. Odvisen je od državnega proračuna, kakor tudi od občinskih proračunov. Ima tudi pristojnost voditi nacionalno kulturno politiko na področju ljubiteljskih kulturnih dejavnosti. V tem se bistveno razlikuje od javnega zavoda, ki je predvsem izvajalska organizacija. Kot javni sklad naj bi izvajal nacionalni kulturni program na posameznem področju v javnih institucijah. Z ustanovitvijo SLKD se je povečala dostopnost do sredstev za posamezne projekte, saj je ustaljeno obliko vsakoletnega "indeksiranja" programov zamenjal javni razpis. To je prav gotovo ena večjih pridobitev nove organiziranosti na področju ljubiteljske kulture, ki ureja čedalje večjo politizacijo pri financiranju na lokalni ravni, kjer se kot "sponzorji društev" čedalje bolj pojavljajo politične stranke, marsikje pa so relativno objektivne kriterije, ki so jih izoblikovale zveze kulturnih društev, zamenjali z neposrednim financiranjem iz občinskih sredstev, ne da bi izoblikovali kakršna koli strokovna merila. Delujejo na način funkcionalne decentralizacije, ki obsega prenos odločitev od javnih oblasti na parajavne, paradržavne organe, kot so javni skladi, v katerih odločajo od politike, države ali lokalnih skupnosti imenovani strokovnjaki in ne več politiki sami. Namesto zgolj svetovalne vloge, dobi stroka odločujoči položaj, zato je to oblika depolitizacije. Aktualna je predvsem pri projektnem financiranju. (<http://www.slkd.si>; Cirkularka, 2000; Milovanovič, 2001)

Društvo za sodobni ples Slovenije (DSPS)

DSPS, združenje koreografov, plesalcev, pedagogov, teoretikov in kritikov sodobnega plesa iz cele države, je bilo ustanovljeno leta 1994 z namenom oblikovanja in uresničevanja svojih stanovskih interesov, ki so: vzpostavitev prostora komunikacije, ozaveščanje in ohranjanje kontinuitete tradicije sodobnega plesa pri nas, vsestranski razvoj področja sodobnega plesa in pogojev za profesionalno ustvarjanje v Sloveniji. Trenutno ima 43 članov, katerih večina sodi med najpomembnejše ustvarjalce v Sloveniji. Društvo zbira in sistematično ureja podatke o članih in njihovih aktivnostih (premiere, gostovanje, izobraževanje, ipd.), informira člane in javnosti o najrazličnejših dogajanjih, delavnicah,

predstavah, šolanjih s področja sodobnega plesa na domačih in mednarodnih tleh. Ima tudi bazo strokovnih knjig in revij, ki si jih je mogoče sposoditi. Prizadeva si za sodelovanje z odgovornimi institucijami v Sloveniji pri procesu sprejemanja odločitev, ki se tičejo položaja področja. Sproža in podpira dejavnosti za vzpostavitev ustreznih ustanov izobraževanja in druge institucionalne, prostorske in kadrovske infrastrukture za sodobni ples, za razvoj plesne teorije in kritike, organizira predavanja, okrogle mize, delavnice, in sodeluje pri takih manifestacijah doma in v tujini. Med dejavnostmi društva so tudi mnenja o vlogah za pridobitev statusov samostojnih ustvarjalcev. Te pristojnosti ima pri nas Kulturniška zbornica Slovenije, ki združuje strokovna društva kulturnih dejavnosti. Društvo za sodobni ples Slovenije je član Kulturniške zbornice od julija 1999. (Cirkularka, 2000; Cirkularka, 1997)

3.5. Status sodobnega plesalca in koreografa

Plesalcem sodobnega plesa je potrebno omogočiti možnost ustvarjanja in preživetja. V Sloveniji trenutno obstajata dve možnosti profesionalne plesne kariere: baletna (baletni plesalec) in svobodna (sodobnoplesni, športni, baletni plesalec). Baletni plesalci imajo urejeno šolanje (dve operno-baletni hiši), zaposlitev in upokojevanje, sodobnoplesni plesalec pa tega nima. V *Zakonu o pokojninskem in invalidskem zavarovanju* (Ur. l. RS, št. 109/01) je bonifikacija (doba, ki se šteje s povečanjem) za umetniške poklice urejena na sledeči način: baletnemu plesalcu se vsakih 12 mesecev dela šteje za 18 mesecev pokojninskega in invalidskega zavarovanja, opernem pevcu vsakih 12 mesecev za 15 mesecev, plesalcu narodnih plesov vsakih 12 mesecev za 14 mesecev. Pri baletnem plesalcu se ta pravica uveljavlja avtomatično, poleg tega pa imajo možnost redne zaposlitve. V Sloveniji ima večina plesalcev sodobnega plesa status samostojnega ustvarjalca in ob izpolnjevanju naslednjih pogojev pravico do plačila prispevkov za obvezno pokojninsko in invalidsko zavarovanje ter za obvezno zdravstveno zavarovanje iz državnega proračuna, ki jih podeljuje Ministrstvo za kulturo:

- da je vpisan v razvid samostojnih ustvarjalcev na področju kulture pri ministrstvu, pristojnem za kulturo;
- da je državljan Republike Slovenije;

- da pomeni njegovo ustvarjalno delo po obsegu in kakovosti pomemben prispevek k slovenski kulturi;
- da mu njegov dohodkovni položaj ne zagotavlja normalnih pogojev za delo.
- **Koreograf:** dve ali več izvedenih koreografij v skupni dolžini najmanj 200 minut; dve ali več izvedenih koreografij na televiziji ali filmu v skupni dolžini najmanj 200 minut; ali kontinuirano koreografsko ustvarjanje v gledaliških, filmskih, televizijskih in drugih projektih.
- **Plesalec:** 6 večjih vlog; ali 16 vidnejših krajših plesnih vlog. (Uradni list RS, št. 23-1063/1995)

Plesalci sodobnega plesa pa si morajo leta, ki jim pripadajo, kupiti sami. Plesalec sodobnega plesa se mora dolga leta šolati, učiti in vaditi, vlagati mora v specializirano izobraževanje (ponavadi v tujini) in umetniško znanje, da bi postal profesionallec. Aktivna doba plesalca sodobnega plesa je intenzivna in kratkotrajna, saj se telo plesalca po desetletjih fizičnega napora obrabi. (Bučar, 1998: 4)

Društvo za sodobni ples Slovenije redno opozarja na nujnost ureditve statusa plesalca in koreografa, saj po naporni in kratki karieri ostajata popolnoma nezaščitena. Zgodnje upokojevanje torej še ni možno, razen če si plesalci sami odplačajo leta, kar pa je skoraj nemogoče, saj premožnih plesalcev skoraj ni. Edina možnost, ki ostane, je ta, da se sodobnoplesni plesalci po končani karieri prekvalificirajo v druge poklice, najbolj optimalen je poklic maserja ali terapevta, saj so plesalci dobri poznavalci svojega telesa, vse večja potreba po pedagoškem kadru pa nastaja predvsem zaradi nedavno ustanovljenega oddelka za sodobni ples na umetniški gimnaziji. (Meško, 2001: 1)

Strinjam se z mnenjem mnogih akterjev sodobnega plesa, da bi bilo potrebno zakonsko enakovredno obravnavati in končno urediti beneficirano delovno dobo tudi sodobnim plesalcem.

3.6. Podporni sistem: reprezentativni, organizacijski, intelektualni

Še eno področje, ki je bistvenega pomena, a žal tudi to pomanjkljivo in neurejeno, je kader ljudi, ki spremlja, analizira, organizira in vodi sodobne plesne dejavnosti, tako imenovani podporni sistem. Pomanjkanje, ki ga trpi Slovenija na področju sodobnega plesa, je pomanjkanje menedžerjev, umetniških vodij, teoretikov in kritikov. Nekaj ljudi, ki opravljajo to delo, so si znanje pridobili le s praktičnimi izkušnjami. V Sloveniji namreč ni možnosti izobraževanja. V tujini je delo produkcije, organizacije, posredovanja in vodenja v kulturi samostojen poklic, ki se ga učijo na ustreznih izobraževalnih institucijah. V Avstriji je na primer študij kulturnega menedžerstva organiziran kot podiplomski univerzitetni študij, v Franciji kot redno visokošolsko izobraževanje poleg intenzivnega večletnega programa seminarskega izobraževanja, a v Sloveniji se je šele v študijskem letu 1999/2000 na Fakulteti za družbene vede uvedel kot samo izbirni predmet v okviru študija kulturologije predmet Kulturna politika in kulturni menedžment.

Organizatorji, poklicni in nepoklicni, na področju ljubiteljskih kulturnih dejavnosti se srečujejo z vprašanjem marketinga v kulturi in neprofitnega menedžmenta. Usposabljanje takšnega kadra je možno le s posameznimi seminarji ali pa z izobraževanjem v tujini, ki pa ne pride do izraza, ker so prisotne razlike v zakonodaji. Torej primanjkuje nam strokovno usposobljenih ljudi, ki bi lahko tržili s kulturo, ohranjali nacionalno identiteto in vstopali v mednarodno sodelovanje na področju kulture.

3.6.1. Plesna kritika

V preteklosti je ples pomenil balet, ta pa je sodil pod gledališko umetnost, saj je bila v centru predstave zgodba, zato so to dejavnost presojali gledališki kritiki. Kasneje, ko se je poudarek premestil z dramske na glasbeno plat, so plesne predstave presojali glasbeni kritiki. Susan Sontag je v svoji knjigi esejev izrazila svoje mnenje in zahtevo, kakšno kritiko potrebujemo:

»Naučiti se moramo, da bomo več videli, več slišali, več čutili. Naša naloga ni najti maksimalno količino vsebine v umetniškem delu, še manj to, da bi vanj stlačili, še več vsebine, kot jo že ima. Naša naloga je omejiti vsebino, da bomo sploh lahko videli stvar /.../ Funkcija kritike bi morala biti v tem, da pokaže kako je to, kar je, celo, da je to, kar je, in ne da pokaže, kaj pomeni.« (Sontag v Hrvatin, 2001: 111)

V raziskavi o zgodovini sodobnega plesa v Ljubljani (Kunst, 1999) so vsi izprašani koreografi menili, da je raven kritiške refleksije nezadostna in nestrokovna. To ni nič čudnega, saj ni nikjer v Sloveniji šole, kjer bi se ljudje izobraževali za plesne kritike oziroma kritike za področje sodobnih scenskih dejavnosti. Največ, kar je bilo storjenega na tej poti, je bil v letu 2001/2002 organiziran seminar sodobnih scenskih umetnosti (v koprodukciji med revijo Maska in Cankarjevim domom), ki se bo nadaljeval tudi v naslednjem letu 2002/2003. Seminar, ki naj bi slušateljem omogočil razviti načine teoretskega in kritiškega mišljenja o sodobnih scenskih umetnostih in prikazal možnosti branja sodobne predstave, je začetek k oblikovanju oziroma razvoju kadra bodočih kritikov.

Tudi predlog nacionalnega kulturnega programa se dotakne odnosa med kulturo in mediji: "Spodbujati bo treba oblikovanje zahtevnejše kulturne javnosti, ki si želi celovitih informacij, a tudi pluralno valorizacijo dosežkov slovenskih in tujih ustvarjalcev". Sestavljalci tega predloga se zavedajo, da je pisanje člankov, kritik in analiz pomembna dejavnost, s katero se kulturno osvešča in izobražuje tudi širša javnost. (Slovenski nacionalni kulturni program, 2000: 29)

3.7. Sodobni ples na festivalih

Predstave slovenskega sodobnega plesa so prisotne tudi na domačih in mednarodnih kulturnih festivalih, na nekaterih bolj na drugih manj. Festivali v Sloveniji, ki v svoj program vključujejo sodobni ples so: Break 21/Vdor 21, Gledos, Lent, Mesto žensk, Primorski poletni festival, Trnfest, Exodos, Študentski kulturni dnevi in Mladi levi. Dejstvo, da na poletnem tradicionalnem Festivalu Ljubljana ni predstav sodobnega plesa, medtem ko baletne predstave so, kaže morda tudi na to, da mestna občina Ljubljana bolj spoštuje tradicionalne kot pa sodobne umetnosti.

Festivali so izjemne priložnosti za spoznavanje in učenje o razvoju umetnosti in umetnikov drugih držav in kultur, pomenijo druženje, izmenjavanje idej, pridobivanje inspiracije in oblikovanje prihodnosti ter preteklosti sodobnega plesa in drugih umetnosti. Predstavila bom festival Mladi levi, saj se vsako leto na njem odvije največ predstav sodobnega plesa od vseh drugih festivalov v Sloveniji, in pojasnila, zakaj je sploh pomembno imeti festivale.

Festival Mladi levi

Mladi levi, mednarodni festival gledališča in plesa, ki je vpet v Junge Hunde - mednarodno mrežo producentov, direktorjev in organizatorjev za stimulacijo razvoja umetnikov in njihovih del na področju scenskih umetnosti, je potekal letos v Ljubljani že petič. Vodja in ustanoviteljica festivala, Nevenka Koprivšek, trdi, da se ji je mednarodno sodelovanje vedno zdelo samoumevno – v smislu soočanja s tujim ter sprejemanja izzivov. Festival Mladi levi naj bi predstavljal mlade avtorje in se po tem razlikoval od Exodosa (festivala sodobnih odrskih umetnosti), ki naj bi predstavljal uveljavljene avtorje. (Perne, 2002: 2) Vendar se je situacija po petih letih spremenila, in Exodos je začel vabiti predvsem mlade umetnike. Iz tega razloga in zaradi vse manjšega prihoda velikih evropskih in svetovnih imen sodobnega gledališča in plesa v Ljubljano so se, kot pravi Nevenka Koprivšek, odločili letos ponuditi ravno to, kar primanjkuje, poleg tega pa dati možnost nastopa še mlajšim – bodočim umetnikom, tokrat učencem oddelka za sodobni ples z Umetniške gimnazije. (Koprivšek v Arena, 2002: 2)

Cilj festivala je, da spodbuja razvoj umetnikov in njihovih del na področju scenskih umetnosti. Mreža Junge Hunde ima namen zblížati mlade umetnike in jih predstaviti širši mednarodni publiki, ustvariti možnost za izmenjavo idej, izkušenj, pregledati inovativne tokove evropskega gledališča in ples, ter v prihodnje sprožiti mednarodne koprodukcije. (Cirkularka, 1999: 4)

Festival je zanimiv tudi zato, ker občinstvu ne ponudi tipičnega gledališkega prizorišča (z izjemo nekaj manjših), ampak jih postavi na Ljubljanski grad, ali Staro elektrarno, letos že drugič v Železniški muzej kot glavno prizorišče. Kulturno dogajanje skuša festival vzpostaviti predvsem v zapuščenih industrijskih ali starih objektih, saj direktorica festivala Nevenka Koprivšek meni, da tovrstni objekti nudijo posebno privlačnost s tem pa nove možnosti in razsežnosti. Naslednje leto bodo organizatorji morali poiskati novo lokacijo, saj so direktorju Železniškega muzeja obljubili, da je to njihovo zadnje gostovanje v njihovih prostorih. Žal je tudi Stara elektrarna zdaj neprimeren prostor za festival, ker je pregrajen in bi bil premajhen za predstave z večjim številom nastopajočih. Nevenka Koprivšek je ponovno ob otvoritvenem večeru festivala opozorila na to, da je primernih dvoran za sodobne scenske umetnosti katastrofalno malo.

Nekaj predlogov za izbor nastopajočih umetnikov pride s strani mreže Junge Hunde, nekaj pa z drugih mrež. Veliko predstav si ogleda ustanoviteljica festivala, Nevenka Koprivšek, medtem ko potuje in obiskuje simpozije. Velikokrat pa umetniki sami pošljejo potrebne informacije in video material, kar je zelo hvaležno. Informacije jim sporočajo tudi drugi sodelavci ali umetniki, ko kaj vidijo, ko potujejo. (Koprivšek v Perne, 2002: 2) Na festivalu se predstavijo tako domači kot tuji plesni ustvarjalci, razmerje med obema je naključno, odvisno od vsebine, tako da kakšno leto nastopi devet tujih avtorjev in trije slovenski, drugič pa drugače.

Posebnost festivala je v tem, da gostujoči umetniki nimajo samo možnosti nastopa, ampak tudi ogleda vseh ostalih predstav festivala, možnost druženja, izmenjave informacij, idej, tako da se v dobrem tednu vzpostavi posebna interakcija med sodelujočimi, občinstvom in organizacijo. Festival ima še to pomembno funkcijo, da na eni strani ponuja prerez naše in tuje produkcije, na drugi strani pa dejansko omogoča prodor, je odskočna deska za gostovanja in prepoznavanje. Vsako leto festival predstavi trenutno najsodobnejše trende na področju sodobnih scenskih umetnosti, ponudi možnost izobraževanja na delavnicah, ter odpre žgoče kulturne tematike na okroglih mizah. (Koprivšek v Perne, 2002: 3) Letos je priredil dve okrogli mizi z naslovom Pogovori z umetniki ali stanje stvari I in II. Okrogle mize so vedno dober prikaz stanja in razmer, v katerih nastaja sodobna slovenska scenska umetnost, predvsem tista, ki nastaja izven institucionalnih okvirov.

Prvi slovenski plesni festival

V Sloveniji bo v začetku leta 2003 prvič organiziran prvi slovenski plesni festival imenovan Gibanica, kjer bodo predstavljene najboljše slovenske plesne predstave v preteklih dveh sezonah. Možno bo videti dela uveljavljenih slovenskih koreografov in ustvarjalnost novih generacij.

Od vseh problematik sodobnega plesa sem se malo bolj poglobila v prostorsko problematiko slovenskega sodobnega plesa, ki je predstavljena v naslednjem in hkrati zadnjem poglavju.

4. PROSTORSKA PROBLEMATIKA SODOBNEGA PLESA

Po uvodnem opisu pomena in vloge neodvisne kulturne in umetniške scene, bom predstavila trenutno delujoče prostore za neodvisno plesno in gledališko sodobno produkcijo, za tem pa najbolj primerne prostorske infrastrukture za vzpostavitev in delovanje Centra sodobnih umetnosti, ki je po mnenju nekaterih nujna odločitev. Za konec poglavja pa bom nakazala miselnost mesta Ljubljane pri gradnji infrastrukture za kulturne dejavnosti.

4.1. Neodvisna kulturna in umetniška scena

»Pojem "neodvisna" kulturna produkcija se je uveljavil predvsem kot družbenopolitična oznaka, ki v našem specifičnem primeru opozarja na določene družbene specifičnosti postmodernih kulturnih in umetniških praks v družbi na prehodu iz socializma v tržno gospodarstvo. "Neodvisna" umetnost in kultura je vsekakor potomec tiste kulturne in umetniške tradicije ki se v svetovnem kontekstu označuje s pojmi "modernizem" in "avantgarda"«. (Tomc in Bibič, 1998: 4)

Predstavnica slovenske neodvisne kulturne scene Živa Brecelj pravi, da gre pri neodvisni kulturi za kvaliteten segment umetniške produkcije na plesnem, gledališkem, video,... področju, ki pa je izpadel iz ustaljenega vzorca financiranja, saj ne gre za ljubiteljsko dejavnost in ne za javne zavode (Brecelj v Čopič in drugi, 1997: 246). Zakonsko je ta scena neurejena, eksistira le po zaslugi dobre volje. Neodvisna scena so društva, neprofitni zavodi, ki se ukvarjajo s kulturno produkcijo, niso pa ustanovljena s strani države ali lokalne skupnosti.

»Sodobni ples kot svetoven pojav vsekakor spada v kontekst pojava zgodovinskih avantgard, ki so kot izrazito internacionalen pojav v izhodišču ogrožale nacionalne kulturne identitete.« (Čufer v Kunst, 1999: 12)

Z odcepitvijo Slovenije od Jugoslavije so se v 90. letih 20. stoletja začela prizadevanja za ureditev in pridobitev infrastrukture za sodobno neodvisno kulturno in umetniško produkcijo tako s procesi institucionalizacije neinstitutualiziranih segmentov kulturne produkcije kot reformami državnih institucij in uradov. Vendar se je reforma institucionalnih in pravnih temeljev odvijala mnogo prepočasi in neuspešno kot so pa rasle potrebe akterjev

neodvisnega segmenta kulturne produkcije. Z delno organiziranimi neodvisni umetniki (Mreža za Metelkovo, Asociacija neodvisnih producentov in izvajalcev kulturnih programov) so začeli resno opozarjati državo in mesto (ki sta vmes tudi skrčila financiranje njihovih projektov) ter nujno zahtevali ureditev njihovega pravnega in vsebinskega statusa. Vsi so se najbolj strinjali v eni točki: »neodvisnikom« akutno primanjkuje ustrezne infrastrukture za pripravo, realizacijo in distribucijo teh kulturnoumetniških projektov.

"Mestna in državna birokracija je na pritisk te produkcije (mednarodna prodornost sodobnega gledališča, plesa, likovne umetnosti, video in interdisciplinarne produkcije op.p.) reagirala s postopnim povečevanjem finančnih sredstev za financiranje posameznih projektov, medtem ko ni kazala nobenega interesa za razmislek o učinkoviti in celostni sistemski politiki, ki bi reševala potrebe po novih oblikah managementa, problematiko akutnega pomanjkanja ustreznih vadbenih prostorov in distribucije neodvisnih kulturnih produktov." (Tomc in Bibič, 1999: 8)

Sodobna kulturna produkcija tudi v letu in do leta 1997 ni imela rešenega statusa, kriterijev in kulturne politike, kljub temu da so te kulturne prakse že vrsto let zastopale slovensko kulturo v tujini. Očitno je bilo, da so nekdanje kulturne elite imele politično moč vplivati na svoje politične predstavnike in uspešno preprečevati razvoj segmentov novih sodobnih kulturni elit.

4.2. Delujoči prostori za neodvisno plesno in gledališko sodobno produkcijo

V Ljubljani obstajata samo dve dvorani s samostojno programsko produkcijo, ki sta na razpolago neodvisni gledališki ali plesni produkciji: Plesni teater Ljubljana in Gledališče Glej. V Cankarjevem domu pa je neodvisni produkciji v celoti namenjena še dvorana Duše Počkaj. Vendar vse tri dvorane ne ustrezajo normalnim standardom, ki ga potrebujemo. Niti ena od teh dvoran namreč ne spada v srednje veliki predstavitveni prostor. Dodatnih vadbenih prostorov v sklopu dvoran ni, vse je bolj ateljejsko, zato težko govorimo o primernih gledaliških ali plesnih dvorinah. "So hkrati vse in nič za neodvisno produkcijo". (Koprivšek, 1999: 58) V Ljubljani so tu in tam zato na razpolago še naslednji odri: SMG - Slovensko mladinsko gledališče, Drama SNG, Cankarjev dom – srednja dvorana in Španski borci. V Cankarjevem domu se tako zaradi najboljših prostorskih in tehničnih zmogljivosti od vseh drugih dvoran zgodi največ plesnih koprodukcij. Veliko se jih pa zvrsti zato, ker nimajo

gostujoči koreografi in režiserji kam drugam, saj drugih primernih dvoran skoraj ni ali so zasedene. "...in tako stopajo v produkcijo z mešanimi občutki: hiši zagotavljajo program in občinstvo, a za svoje delo niso plačani – običajno gre le za delitev dobička od vstopnine." (Lesničar-Pučko, 2002: 17) Neverjetno, a resnično dejstvo je še to, da Cankarjev dom in njemu podobne javne kulturne institucije z lastnim programom tuje goste povsem normalno plačujejo, a domačih ustvarjalcev ne. Poleg tega pogosto zaračunavajo visoke najemnine, "in ker so že financirane s strani države ali mesta, ta seveda noče vzpodbujati (plačevati) tovrstnega sodelovanja oziroma gostovanj neodvisnih gledališč na teh odrih, kar sili v nenehna konfliktna razmerja med upravljalci teh odrov in neodvisnimi producenti, tako gledaliških kot plesnih skupin kot tudi festivalov." (Tomc in drugi, 1999: 20) Seveda našim ustvarjalcem ne preostane nič drugega, kot da pristanejo na pogoje, saj je to edini način, da bo njihova predstava uzrla luč sveta. Cankarjev dom odgovarja na te konflikte, s tem, ko pravi, da so koproducenti precej bolj zahtevni in pogosto tudi spreminjajo svoje zahteve, a moti ga največ to, da se koproducenti ne držijo pogodbe in ne navedejo ime koproducenta, se pravi Cankarjev dom, ko je to obvezno. (Lesničar-Pučko, 2002).

»Eno najbolj podhranjenih umetniških področij v Sloveniji je tako zaradi pomanjkanja vadbenih in izvajalskih prostorov kot zaradi pomanjkanja programskih sredstev sodobni ples.« (Lesničar-Pučko, 2002: 17)

4.3. Potreba in prihodnost – center sodobnih umetnosti

Potreba po centru za sodobne umetnosti, »ki bi lahko izvajal produkcijo sodobnih gledaliških in plesnih predstav, organiziral likovne predstave in interdisciplinarne umetniške projekte, koncerte, ki bi vseboval knjižnico, arhiv, informacijski in medijski center« (Tomc in Bibič, 1999: 12), je vse večja in vse bolj upravičena, saj že krepko zaostajamo za ostalimi evropskimi kulturnimi prestolnicami v tem in še marsikaterem pogledu. Mesto in država sta tako že najmanj 15 let dobro seznanjena s problemom prostorskih razmer neodvisne in individualne kulture, vendar se reševanje problema nikakor ne premakne naprej. Prostorska infrastruktura je eden od pomembnejših pogojev in instrumentov kulturne politike, saj je nosilni steber kulturnega delovanja.

Z ustanovitvijo centra sodobnih umetnosti bi se Ljubljana uveljavila kot kulturna prestolnica in postala živo, razvijajoče se mesto srednje Evrope. Center sodobnih umetnosti bi

bil prostor, kjer se bi ustvarjala in predstavljala umetniška kreacija, kjer bi se izobraževali in mednarodno povezovali umetniki.

Raziskava *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti* je preučila obstoječe stanje prostorske infrastrukture za področje scenskih umetnostih v Ljubljani, med katerim ima svoje mesto tudi sodobni ples ter ugotovila ustreznost in potrebo po prenovi nekaterih zapuščenih industrijskih in drugih objektov za nov programski namen. *»Zgodba o Centru sodobnih umetnosti, ki bi vključeval sodobni ples, je s strani ministrstva za kulturo in mesta Ljubljana še vedno na ravni neprepričljivih obljub, zlasti pa je vprašljivo, ali si slovenska prestolnica to sploh želi, glede na to, da si v zadnjih letih podoba kulturnega mesta ustvarja z vse bolj komercialnimi in populističnimi prireditvami, medtem ko se v sodobni umetnosti, kot se je pokazalo pri letošnjem dodeljevanju sredstev, očitno ne prepozna.«* (Kumerdej, 2002: 5)

»Kot je povedal Bratko Bibič, pa je največji problem v tem, da smo v Sloveniji trenutno še vedno v času reforme kulturne politike, saj zakon o javnem interesu v kulturi izrecno prelaga infrastrukturno problematiko na nacionalni kulturni program – za katerega pa glede na stanje stvari žal že nihče več ne verjame, da bo oblikovan v bližnji prihodnosti.« (Pogorevc v <http://www.dnevnik.si/cgi/view.exe?w=dn.25.8.1999.yyhxu&Ou=2218918650>)

Prostorske potrebe za neodvisno scensko produkcijo umetnosti so v mestu Ljubljana precej večje od obstoječih prostorov, ki se za ta namen uporabljajo. Avtorji raziskave *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti* so ocenili, da bi za neodvisno produkcijo scenskih umetnosti (gledališče, ples, interdisciplinarna umetnost) potrebovali v Ljubljani približno od 10 do 12 vadbenih prostorov, glede na to, da je trenutno dejavnih profesionalnih gledaliških in plesnih skupin približno 40, ki združujejo okoli 250 umetnikov:

1. Tri vadbene prostore za vrhunske skupine kot so En Knap, Betontanc in Projekt Atol, ker bi le-te nujno potrebovale vsaka svoj prostor. Imajo namreč redno produkcijo, več živih predstav, gostovanja in vaje, način študija, ki zahteva vaje direktno na scenografiji ...
2. Tri vadbene prostore, ki bi si jih delilo devet srednje uveljavljenih skupin z redno produkcijo (kot so Farič, Potočan, Hrvatini, ...). En prostor bi izmenično uporabljale tri skupine, vsaka skupina po štiri mesece na leto.
3. Dva vadbena prostora bi morala dobiti: enega Gledališče Glej in drugega PTL, za skupine, ki delujejo znotraj njih.

4. Dva vadbena prostora, ki bi bila namenjena mlajšim, prihajajočim skupinam in avtorjem. Vsaka skupina oz. avtor naj bi imela prostor na razpolago dva meseca. Ta dva prostora bi potrebovali tudi za gostujoče umetnike.

5. Dva vadbena prostora, ki bi bila namenjena izobraževanju: srednja šola za sodobni ples, gledališke in plesne delavnice v sodelovanju z Društvom za sodobni ples, PTL, Intaktom, ... (Tomc in Bibič, 1999: 20)

“Neodvisne”, “alternativne”, “subkulturne” ipd. kulturne produkcije so konec 60. let, predvsem pa v 70. letih in še v začetku 80. let prejšnjega stoletja svoje kulturno delovanje izvajale v rekonstruiranih bivših in opuščenih stavbah industrijskih, kulturnih ipd. objektov. Tako se je v 80. in predvsem v 90. letih rekonstrukcija ali konverzija opuščenih mestnih območij, objektov, pogosto s statusom kulturne dediščine, izkazala kot koristna. V Evropi, še posebej Angliji, pa v ZDA, Kanadi in Avstraliji je število tovrstnih konverzij opuščenih industrijskih infrastruktur kar precejšnje. V Ljubljani je bil najbolj izrazit primer konverzije dveh bivših vojašnic, na Roški ter na Metelkovi. Prvo so konvertirali za potrebe srednje šole, zato je druga – Metelkova edini pravi primer "kulturne konverzije", v "multikulturni" center torej. (Tomc in Bibič, 1999: 42)

Raymond Weber, direktor za izobraževanje, kulturo in šport pri svetu Evrope, je kot častni gost na festivalu Mladi levi razložil, da do uresničitve takšnih projektov, ki državni in mestni proračun bremenijo manj kakor gradnja novih zgradb, obenem pa s svojo produkcijsko in arhitektonsko odprtostjo omogočajo neodvisno produkcijo ter mrežo mednarodnih koprodukcijskih sodelovanj lahko pride le na osnovi premišljene strategije ter tesnega sodelovanja nosilcev umetniških projektov in neodvisnih producentov z lastniki poslopij ter mestnimi oziroma državnimi oblastmi.

Najbolj primerne prostorske infrastrukture za vzpostavitev in delovanje Centra sodobnih umetnosti so Stara Elektrarna (Kotnikova ulica, center), novogradnja na severnem delu kulturnega središča na Metelkovi (Metelkova, Metelkova mesto) in kino Šiška (Trg prekomorskih brigad, Šiška).

Novogradnja na Metelkovi

Ocena višine investicijskih sredstev je največja, vprašljiva je tudi velikost zemljišča, da ne bi povzročila akonfliktnih razmerij s sedanjimi uporabniki. Novogradnja bi zahtevala tudi

veliko več časa, za razliko od drugih dveh objektov, saj bi bilo potrebno urediti vse formalne postopke (javni razpis, sprejem odločitve o izvajalcu podpisovanje soglasij, idr.). Novogradnja je najboljša opcija iz vidika zagotovitve zadostnega števila produkcijskih oziroma delovnih prostorov, kar kino Šiška ne more ponuditi.

Stara elektrarna

V stari elektrarni se je že odvijalo nekaj umetniških dogodkov, ki so dokazali, da je ta neizkoriščen in skoraj zapuščen prostor primeren za uporabo različnih javnih in kulturnih funkcij. V elektrarni in njeni obnovi so videli najprimernejši in najcenejši, najustreznejši in najprivlačnejši prostorski potencial za center sodobnih umetnosti, ker: ustreza osnovnim prostorsko-funkcionalnim standardom obravnavanih ciljnih kulturnih dejavnosti, so v obnovo že investirali, zato je velik del investicijskih sredstev zmanjšan in ker je lociran na območju ožjega središča mesta. Problem predstavlja lastnik in upravljavec (Elektro Ljubljana), ki vse bolj resno razmišlja o uporabi prostora elektrarne za širitev svojih osnovnih dejavnosti (dispečerski center in poslovanje s strankami).

Kino Šiška

Najrealnejša rešitev za pridobitev centra sodobnih umetnosti je obnova kina Šiška, ker: je v lasti Mestne občine Ljubljana (tako kot Metelkova), je osnovna programska namembnost kina Šiška kulturna dejavnost in ker obstaja možnost interesa za sodelovanje med Mestno občino Ljubljana z zainteresiranim in storitveno komplementarnim gospodarskim subjektom. Prednost je tudi ustrezno prestrukturiranje obstoječega objekta brez večjih investicij, možnost dovolj pestre programske strukture, možnost dobre organizacije prostorov glede na nov program.

Kot je povedal Buinjac, bo mesto nekdanjo kinodvorano Šiška namenilo za izvajanje kulturnih dejavnosti. *»MOL bo izbrala novega upravitelja dvorane na podlagi javnega razpisa, ki bo objavljen predvidoma v februarju 2003. S programskega vidika razpis ne bo izključeval nobenega umetnostnega področja. Glede na velikost dvorane in nujno potrebno obnovo celotnega objekta bo najbrž možno tudi preoblikovanje kinodvorane v večnamensko kulturno dvorano. Do takrat je mesto to dvorano dalo v uporabo neinstitucionalnim ustvarjalcem, in sicer predvsem kot vadbeni prostor za sodobne plesalce. V mestni upravi s tem začasno rešujemo pereče prostorske težave, ki pestijo neodvisne umetnike. Cankarjev dom, ki je s povečanjem odra omogočil funkcionalno uporabo dvorane, bo v tem času*

obdobju skrbel za organizacijo priprav plesnih predstav Gorana Bogdanovskega, Iztoka Kovača in drugih zainteresiranih skupin. (Buinjac, 20.9.2002)

Buinjac osebno tudi meni, da je nesmiselno govoriti o dvorani Šiška kot o Centru sodobnih umetnosti, saj bi to hkrati pomenilo center sodobnih scenskih, glasbenih, vizualnih in še kakšnih umetnosti. Svoje mnenje podpira s tem, da dvorana Šiška ne po kvadraturi ne po strukturi ne izpolnjuje pogojev za to, da bi postala takšen center. Dvorano Šiška v najboljšem primeru vidi le kot potencialno lokacijo za na primer koncertno dvorano.

Mesto je dvorano Šiška prevzelo od Ljubljanskih kinematografov 6. marca 2002, in takrat se je odprlo vprašanje primernosti lokacije. Najboljša rešitev za Center sodobnih umetnosti po mnenju Buinjaca je lokacija nekdanje tovarne Rog. Kompleks nekdanje tovarne Rog je v lasti podjetja LB Hipo, ki je le-tega kupilo od denacionalizacijskih upravičencev. Mesto se že nekaj časa pogaja z lastnikom glede cene morebitnega najema kompleksa na lizing. V mestnem proračunu za 2002 ni bilo sredstev za najem, še manj pa za odkup. Kolikor smo lahko prebrali v poročilih dnevnih časopisov s tiskovne konference županje, ki je bila 23. maja 2002, naj bi bila sredstva za lizing zagotovljena v mestnem proračunu za leto 2003. Glede programskih vsebin pa naj bi se po mestnih načrtih v kompleksu Rog izvajale kulturne dejavnosti, obenem pa naj bi vanj naselili tudi nekatere storitvene dejavnosti in ga deloma preuredili v stanovanja. (Buinjac, 20. 9. 2002)

4.4. Kulturna infrastruktura v mestu Ljubljana

Ljubljana je v primerjavi z ostalimi evropskimi mesti, med tistimi redkimi, ki nima razvojne vizije in strategije. Mesto bi se moralo razvijati, a ne samo fizično rasti, kot je primer Ljubljane. Glavni razlog za neprisotnost razvojne vizije naj bi bil v:

«- ne(z)možnosti doseganja političnega in socialnega konsenza o razvoju, o prihodnosti gospodarstva in prebivalcev mesta;

- obremenjenosti mestne administracije z notranjimi konflikti, organizacijsko učinkovitostjo in togostjo ter z vsakdanjimi političnimi diskurzi; ...

- temu ustrezne visoke stopnje (institucionalne in funkcionalne) fragmentiranosti, ki se kaže v posamičnem in medsebojno nepovezanem reševanju parcialnih problemov razvoja mesta.» (Tomc in Bibič, 1999: 37)

Kulturna produkcija, še posebej neodvisna in individualna, ima v mestu Ljubljana pomembno vlogo tako v življenju prebivalstva kot pri razvoju kulture, ker pomaga k večji uveljavljenosti mesta Ljubljane kot kulturne prestolnice v evropskem oziroma globalnem merilu.

Bratko Bibič je o monopolu javnega sektorja povedal: *»– z javno infrastrukturo razpolaga javni (državni in mestni) sektor v takem obsegu, da lahko govorimo o monopolu javnega sektorja nad infrastrukturo in hkrati o infrastrukturni diskriminaciji zasebnega neprofitnega sektorja. Glede tega je slovenska oziroma ljubljanska neodvisna kulturna produkcija tudi v popolnoma neenakem položaju v primerjavi z infrastrukturnim položajem večine sorodnih akterjev v tujini, ... Posledica tega je med drugim, da zaradi neobstoja razmeroma stabilnih materialno-prostorskih razmer na lokalni ravni ne more, svojim, siceršnjim kvalitetam navkljub, enakopravno in optimalno sodelovati v koprodukcijskem in siceršnjem mednarodnem povezovanju in mreženju.«* (v <http://www.mladina.si>)

Lokacija za kulturno produkcijo v ožjem delu centra mesta ni nujen pogoj, je pa normalno zaželen, saj se javni prireditveni prostori koncentrirajo prav v središču mesta. Tako v ožjem in širšem mestnem središču obstajajo lokacije, ki so primerne za kulturno produkcijo: opuščeni ali prostorsko neizkoriščeni industrijski, skladiščni in drugi infrastrukturni objekti, ali objekti z načrtovanimi spremenjenimi namembnostmi, rekonstrukcije in/ali novogradnje.

Poleg tega, da zagotovimo prostorske kapacitete kulturnim dejavnostim, je pomembno, da sodelujemo z državno oziroma mestno politiko gradnje stanovanjskih naselij z namenom, da se *»... odpravi, relativizira oz. korigira prevladujoča tržno-storitvena "monokultura" različnih trgovin, poslovalnic ali sedežev podjetij in gostinskih lokalov na eni strani, prevelika koncentracija kulturnih dejavnosti samo v določenih območjih mesta (predvsem v mestnem središču) na drugi strani, ter deficiti v preskrbljenosti posameznih mestnih območij s kulturno dejavnostjo in ponudbo na tretji strani.«* (Tomc in Bibič, 1999: 45)

Če mesto že samo ne more spremljati in končno ugotoviti potreb in želja njenih prebivalcev, je tu civilna družba, ki opozarja na to. Dialog med oblastjo in civilno družbo je

nujen in potreben, da bi živeli, kar se da zadovoljno in složno, česar si najbrž želijo vsi sodelujoči.

ZAKLJUČEK

Sodobni ples je umetniška zvrst, ki nima tako dolge zgodovine kot na primer likovna umetnost, literatura, balet ali gledališče, saj se je pojavil šele na začetku 20. stoletja. Šele v zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja pa je sodobni ples začel pridobivati svojo avtonomno pozicijo v slovenskem kulturnem prostoru v primerjavi z ostalimi scenskimi zvrstmi, vendar pozno glede na svetovne trende.

Ob začetku razvoja slovenskega sodobnega plesa so edine možnosti za institucionalizacijo in uveljavitev sodobnega plesa splavale po vodi. Balet je veljal za pravo plesno umetnost, nove plesne tokove pa so oblasti podpirale s težavo, saj je sodobni ples veljal za eno izmed avantgardnih in drugačnih kulturnoumetniških praks. Po mnenju Simona Karduma, podsekretarja na ministrstvu za kulturo, so bivša Jugoslavija, država Slovenija in mediji, kar se tiče sodobnega plesa, zamudili pri finančnem spodbujanju in prepoznavanju po približni oceni skorajda desetih let, kar je zaznamovalo sodobni ples v prihodnje.

Ministrstvo za kulturo in mestna občina Ljubljana se strinjajo z akterji sodobnega plesa, da sta denar in infrastruktura že dolgo časa največja problema na področju sodobnega plesa. Kljub nezadovoljivem financiranju sodobnega plesa s strani države in mesta Ljubljana so plesalci in koreografi nadaljevali svoje delo, čeprav v neustreznih pogojih, in dokazali, da si zaslužijo več. Niti eden od edinih prostorov za neodvisno kulturno sceno (Gledališče Glej, PTL in dvorana Duše Počkaj v Cankarjevem domu) pa ne ustreza velikosti srednje predstavitvene dvorane. Leta 1999 je bila narejena raziskava o prostorski problematiki kulturnih dejavnosti, kjer so preučili možne lokacije za gradnjo centra za sodobne umetnosti, vendar od takrat ni bilo konkretnih dejanj v tej smeri. Najboljša rešitev za Center sodobnih umetnosti je po mnenju Davorja Buinjaca, namestnika načelnice oddelka za kulturo in raziskovalno dejavnost na mestni občini Ljubljana, lokacija nekdanje tovarne Rog.

Plesalci, koreografi in skupine posamezno niso dosegli pri oblasteh nobenih sprememb, zato so nevladne organizacije in samostojni umetniki s področja kulture in umetnosti ("neodvisniki") ustanovili Asociacijo, ki se bo pogajala z mestom in državo. Problem države in mesta Ljubljana vidijo »neodvisniki« v tem, da predvsem podpirata tradicionalno, komercialno in spektakularno kulturo in umetnost, nista pa pripravljena financirati sodobne umetnosti v tolikšnem obsegu, kot si zasluži in potrebuje. Že od sredine 80-ih let 20. stoletja so neodvisniki neprestano opozarjali državo in mesto na njihov težaven položaj, vendar se do

danesh razen pregovarjanj, okroglih miz, protestov in podobnih akcij, ni nič bistveno rešilo. Najboljše slovenske skupine sodobnega plesa in fizičnega gledališča, ki delujejo že dobro desetletje, si morajo za vsako novo predstavo poiskati prostor sami in ga tudi plačati. V primerjavi z baletom, ki ima v slovenskem kulturnem prostoru ustrezen prostor za vadbo in produkcijo, baletni plesalci pa urejeno izobraževanje, zaposlovanje in upokojevanje, je sodobni ples v neenakopravnem položaju. Plesalci in koreografi sodobnega plesa ostajajo po naporni in kratki karieri popolnoma nezaščiteni, saj nimajo beneficirane delovne dobe kot baletniki. Res je, da se je pred dvema letoma odprl srednješolski program izobraževanja sodobnega plesa na institucionalni ravni, žal pa oddelek za sodobni ples nima svojih prostorov, tako da morajo učenci vaditi v prostorih plesne dvorane Urška.

Kar Slovenija še potrebuje, so šole oziroma možnost visokošolskega izobraževanja za kulturne menedžerje, za plesne kritike, torej kader ljudi, ki spremlja, organizira in vodi sodobne plesne dejavnosti ter razpravlja o njih, saj le z delovanjem vseh teh ljudi in s plesalci ter koreografi je mogoče razvijati slovenski sodobni ples in doseči še večjo mednarodno prepoznavnost in položaj. Prvi korak k izboljšanju najbolj perečih problemov na področju sodobnega plesa pri nas pa je še vedno dialog med državno, mestno oblastjo in umetniki.

LITERATURA

Samostojne publikacije:

1. Bračič Tamara, Sušnik Damjana in Ajda Šoštarčič (2002): *Sodobna plesna umetnost*. Seminarska naloga. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
2. Čopič Vesna, Tomc Gregor in Wimmer Michael (1997): *Kulturna politika v Sloveniji*. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
3. Embrechts A., Landeweer M., Rietstap I., Schaik E., Stokvis O., Versteeg C. (2000): *Dancing Dutch: Contemporary Dance in the Netherlands*. Theater Instituut Nederland.
4. Hrvatin, Emil (2001): *Teorije sodobnega plesa*. Maska, Ljubljana.
5. Kardum, Simon (1998): *Umetnost, to smo mi, država, to ste vi*. Kulturna politika v Sloveniji – simpozij. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, str. 113-118.
6. Kunst, Bojana (1999): *Letno poročilo o raziskovalni nalogi zgodovina sodobnega plesa v Ljubljani*. ZRC SAZU, Ljubljana.
7. Milovanovič, Jelena (2001): *Kulturna politika, strategija za razvoj sodobnega plesa*. Seminarska naloga. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
8. Morrison Brown, Jean (1980): *The Vision Of Modern Dance*. Dance books Ltd, United Kingdom.
9. Semenič, Simona (2002): *Bela knjiga. Statistični podatki o delovanju članov Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti v obdobju med 1998-2001*.
10. Štrukelj, Alenka (2000): *Jezik sodobnega plesa*. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
11. Teržan, Uršula (1997): *The Ljubljana Dance Theatre and its role in the development of contemporary dance in Slovenia*. London Contemporary Dance School, London.
12. Tomc, Peter in Bibič, Bratko (1999): *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti – 1. faza*. Mirovni inštitut, Ljubljana.
13. Tomc, Peter in Bibič, Bratko (2000): *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti*. Mirovni inštitut, Ljubljana.
14. Vogelčnikova, Marija (1975): *Sodobni ples na Slovenskem*. Univerzitetna tiskarna, Ljubljana.

Članki:

1. Bučar, Mateja (1998): *Aktualno stanje v Sloveniji*. Cirkularka, št. 01/maj, str. 4.
2. Bučar, Mateja (2001): *Vadbeni prostori za potrebe profesionalne sodobnoplesne produkcije v Ljubljani*. Cirkularka, IV, št. 1/oktober, str. 2-3.
3. Čufer, Eda (1999): *Nemogoča zgodovina – uvod*. Cirkularka, II, št. 2-3/december, str. 3.
4. Dodig-Sodnik, Katja in Goljevšek, Katja (2002): *Skopi do majhnih*. Dnevnik, XLXII, št. 65, str. 12.
5. Hrvatin, Emil (2001): *Uvodnik*. Maska, XVI, št. 5-6 (70-71)/poletje-jesen, str. 1.
6. Hrvatin, Emil (2002): *Izobraževati, ne le vzgajati umetnost*. Maska, XVII, št. 72-73/zima, str. 35-37.
7. Hrvatin, Emil (2002): *Uvodnik*. Maska, XVII, št. 72-73/zima, str. 1.
8. Hrvatin, Emil (2002): *Uvodnik*. Maska, XVII, št. 74-75/pomlad, str. 1.
9. Jankovič, Jaroslav (2001): *Gib za gibom, zanka za zanko, vmes rez, kaj naprej?*. Delo, 43. št. 51, str. 22-23.
10. Jež, Jedrt (2001): *PTL je preveč zaprt*. Maska, XVI, št. 1-2, str. 14.
11. Jež, Jedrt (2001): *Tiha cenzura države*. Maska, XVI, št. 1-2, str. 13.

12. Jež, Jedrt (2002): *Leto zmerne padca*. Maska, XVII, št. 72-73/zima, str. 82-84.
13. Kamnikar Gregor (1999): *Išče se tezej, da pokonča minotavra: sodobni ples na sedmih slovenskih festivalih*. Cirkularka, II, št. 3/ marec, str. 3-12.
14. Koncut, Suzana (1998): *Podporni sistem*. Cirkularka, št. 01/maj, str. 5-7.
15. Koprivšek, Nevenka (1999): *Center sodobnih umetnosti?*. Maska, VIII, št. 5-6/jesen, str. 58-60.
16. Kos, Neja (1997): *Ples – gib. Pogled na sezono 1995/96*. V: Vevar, Štefan (ur.): Slovenski gledališki letopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, str. 21-25.
17. Kos, Neja (2000): *Pogled na plesno sezono 1998/1999*. V: Vevar, Štefan (ur.): Slovenski gledališki letopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, str. 15-21.
18. Kraigher, Amelia (2002): *Balet in sodobni ples – Pogled na sezono 2000/01. Perpetuum mobile slovenskega plesa*. V: Vevar, Štefan (ur.): Slovenski gledališki letopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, str. 23-31.
19. Kumerdej, Mojca (1999): *Še nedololočana zgodba: kritikova sezona 98/99*. Delo, 41, št. 174, str. 10.
20. Kumerdej, Mojca (2002): *Kritikova sezona 2001/2002 - sodobni ples: Posledica neurejenosti*. Delo, XLIV, št. 174, str. 5.
21. Lesničar-Pučko, Tanja (2002): *Center bo ali pa tudi ne*. Dnevnik, LIII, št. 258, str. 17.
22. Lukan, Blaž (2002): *Politični interes in zdrava nečimrnost*. Delo, XLIV, št. 60, str. 5.
23. Matoz, Zdenko (2002): *Dvorana za rock'n'roll?*. Delo, XLIV, št. 102, str. 7.
24. Meško, Nina (2001): *Vadbeni prostori*. Cirkularka, IV, št. 1/oktober, str. 1.
25. Pejović, Katarina (1998): *Položaj in status sodobnih plesalcev*. Cirkularka, št. 01/maj, str. 1-3.
26. Perne, Ana (2002): *Festival je mesto srečanj*. Arena, I, št. 1, str. 2.
27. Pretnar, Breda (1999): *Pogled na plesno – baletno sceno. Sezona 1997/1998*. V: Vevar, Štefan (ur.): Slovenski gledališki letopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, str. 21-23.
28. Stefanovič Erjavec, Gordana (2001): *Plesni forum Celje*. Cirkularka, IV, št. 1/oktober, str. 5-6.
29. Šutej Adamič, Alenka (2002): *Vsi v megli, vsi odvisni*. Delo, XLIV, št. 220, str. 8.
30. Tauber, Andreja (2001): *Pogled na balet in gledališki ples v sezoni 1999/2000*. V: Vevar, Štefan (ur.): Slovenski gledališki letopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, str. 20-22.
31. Taufer Škrinjar, Jasna (1998): *Pogled na plesno in baletno sezono 1996/1997. Grdo, nejasno in telesno?* V: Vevar, Štefan (ur.): Slovenski gledališki letopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, str. 19-23.

Anonimni viri:

1. (2000) *Dejavnost društva*. Cirkularka, III., št. 1-2, str. 1.
2. (1999/2000) *Ksenija Hribar 1938-1999*. Gledališki list SNG Drama, LXXIX, št. 6, str. 53-57.
3. (2001) *Nadzorovanje in kaznovanje. Pogovor s Plesnim teatrom Ljubljana*. Maska, XVI, št. 1-2, str. 4-9.
4. (2001) *Neenakopraven dostop do javnih sredstev*. Maska, XVI, št. 1-2, str. 10-12.
5. (2000) *Ples brez plesišča: kritikova sezona*. Delo, 42, št. 218, str. 9.
6. (1999/2000) *Ples v XX. stoletju - po izboru Ksenije Hribar*. Gledališki list SNG Drama, str. 58-64.
7. (2000) *Slovenski nacionalni kulturni program: predlog*. Ministrstvo za kulturo. Nova revija, Ljubljana.

8. (1998) *Sodobni ples v nacionalnem kulturnem programu*. Cirkularka, št. 2/julij, str. 1-5.
9. (1997) *Zgodovina, problemi in predlogi za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji*. Cirkularka.
10. *Zakonu o uresničevanju javnega interesa na področju kulture* (2002). Uradni list RS, št. 96.
11. *Pravilnik o sofinanciranju avtorskih honorarjev* (1999). Uradni list RS, št. 28.

Internetni viri:

1. Plesni forum Celje
URL: <http://www.plesniforum-kud.si/> (citirano 16. 6. 2002)
2. Sklad za ljubiteljske kulturne dejavnosti
URL: <http://www.slkd.si/> (citirano 16. 6. 2002)
3. Studio za ples Celje
URL: <http://www.kud-igen.si/> (citirano 16. 6. 2002)
4. Srednja glasbena in baletna šola Ljubljana
URL: <http://www.s-sgbs.lj.edus.si/index2.html> (citirano 16. 6. 2002)
5. En knap
URL: <http://www.en-knap.com> (citirano 3. 7. 2002)
6. Mreža za mobilnost teatra
URL: <http://www.museum.si> (citirano 3. 7. 2002)
7. Festival Sodobnih odrskih umetnosti
URL: <http://www.exodos-festival.si/> (citirano 3. 7. 2002)
8. Fourklor
URL: <http://www.ljudmila.org/fourklor/> (citirano 3. 7. 2002)
9. Delak- center za raziskave scenskih umetnosti
URL: <http://www.delak.org/kabinet.2> (citirano 3. 7. 2002)
10. Ministrstvo za kulturo
URL: <http://www.gov.si/mk/slo/> (citirano 15. 3. 2002)
11. Ozmec, S.: Monopol javnega sektorja
URL: <http://www.mladina.si> (citirano 3. 7. 2002)
12. Pogorevc, Petra: Brez strehe nad predstavo (z okrogle mize Mladih levov o prostorski problematiki neodvisnih ustvarjalcev)
URL: <http://www.dnevnik.si/cgi/view.exe?w=dn.25.8.1999.yyhxu&0u=2218918650>
(citirano 30. 7. 2002)
13. Uredba o pogojih za pridobitev pravice do plačila prispevkov za obvezno pokojninsko in invalidsko zavarovanje ter za obvezno zdravstveno zavarovanje iz državnega proračuna
URL: <http://www.gov.si/mk/slo/> (citirano, 7. 1. 2003)

Intervjuji:

1. intervju z Davorjem Buinjacom, 20. 9. 2002
2. intervju z Majo Delak, 3. 7. 2002
3. intervju s Simonom Kardumom, 13. 6. 2002
4. intervju z Nevenko Koprivšek, 4. 7. 2002

Predavanje:

1. Emil Hrvatin, 26. 8. 2002 (iz okrogle mize Pogovor z umetniki ali stanje stvari II)