

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Benkovič

Profesionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji –

EnKnapGroup in Španski borci

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Benkovič

Mentor:izr. prof. dr. Gregor Tomc

Profesionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji -

EnKnapGroup in Španski borci

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Namesto zahvale

Spusti ples v svoje življenje. Pokliči ples v svoje življenje. Vdihni ples v svoje življenje. Naj bo ples vez med tvojo dušo in stvarstvom. Naj bo ples glas čutnega upora, tvoje sporočilo, da si tu, v tem prostoru, zdaj. Naj ples odzvanja od spomina tvojih prednikov, naj se razteza iz tvojega DNA kot vitica k bodočim generacijam. Prikliči svoje telo v gibanje, naj govori jezik brez besed. Pleši svoje sanje in pesmi. Poišči tisto mesto globoko v svoji notranji pokrajini, ki hrepeni po izražanju. Zapri oči in spomni se ritma utripajočega srca, prve glasbe, ki si jo ozavestil. Bodi priča edinstvenem telesu razgibanem v času in prostoru ali v bajnosti množice, ki se usklajeno giba. Naj bo ples tvoja metafora, umetnost, ritual, obred in ekstatična preobrazba. Okrepčaj, osveži in prenovi se skozi ples. Poveži se z ritmi zemlje. Pozdravi se, bodi to kar si in skupaj bomo plesali našo človečnost. Preporodi svoje življenje ... spusti ples v svoje življenje. Pridruži se praznovanju in svečanosti življenja; pridruži se plesu.

~ Santee Smith, umetniška vodja Kaha:wi Dance Theatre (Smith 2014)

Profesionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji – EnKnapGroup in Španski borci

Diplomsko delo zaobjame različne vidike delovanja sodobnega plesa v Sloveniji in odgovorja na izhodiščno vprašanje o možnostih ustvarjanja ter preživetja profesionalnih plesalcev in ustvarjalcev sodobnega plesa v Sloveniji. Zgodovinski pregled sodobnega plesa v Sloveniji poda sliko o njegovem nastanku, ki jih lahko strnemo v nekaj najpomembnejših točk: sledenje avantgardističnim in modernističnim smerem, ki so nastajale v predvojni Evropi; zapoznala profesionalizacija v 90-ih letih; mednarodno priznanje sodobnemu plesu s strani mednarodne sodobnoplesne skupnosti in - zaenkrat še - neuspeli institucionalizaciji, ki bi sodobnemu plesu v Sloveniji zagotovila boljše pogoje za njegovo delovanje. Za sodobni ples v Sloveniji je značilno, da živi in in ustvarja pod okriljem nevladnih organizacij v kulturi, katere slabo dostopajo do javnih sredstev in so v neenakopravnem položaju v primerjavi s ponudniki kulturne produkcije javnih zavodov. Obstoječa kulturna politika države z rezidualnim načinom financiranja umetniški žanr in ustvarjalce potiska oziroma sili v stanje izbrisa iz polja kulture. Dober primer profesionalizacije sodobnega plesa predstavlja (edina) profesionalna skupina v Sloveniji, EnKnapGroup, ki deluje pod okriljem zavoda EN-KNAP. Za jasnejšo predstavbo okoliščin, v katerih ustvarjajo, in možnosti, ki so jim dane na razpolago, v pričujoči nalogi pet samostojnih ustvarjalcev opisuje svoje izkušnje in pogoje dela.

Ključne besede: sodobni ples, nevladne organizacije v kulturi, samozaposleni v kulturi, kulturna politika, plesna skupina EnKnapGroup.

The professionalization of contemporary dance in Slovenia – EnKnapGroup and Španski borci

The thesis is based on an extensive examination of different approaches to contemporary dance in Slovenia. This was necessary in order to provide answers to the initial question about the possibilities for professional dancers and artists to create and survive in Slovenia. The first part of the thesis contains a thorough historical overview which gives an insight into the formation of the contemporary dance scene that followed the avant-garde and modern movements developing in pre-war Europe. A comprehensive understanding of the delayed professionalization during the 90s, the recognition by the international contemporary dance community and the yet unsuccessful institutionalization could lead to creating better conditions for the development of contemporary dance in Slovenia. Contemporary dance is sustained by non-governmental organizations in the field of culture, which typically have limited access to public funds and cannot compete with cultural production emanating from public institutions. The existing policy of the state and its modes of financing this genre are pushing artists to the verge of cultural extinction. An excellent example of professionalization of contemporary dance can be found in the only professional contemporary dance group in Slovenia, the EnKnapGroup. With the aim of acquiring a complete picture of the general situation and possibilities for creation, five independent artists were asked to present their activities and working conditions.

Key words: contemporary dance, non-governmental organizations in culture, self-employed dancers in culture, cultural policy, dance company EnKnapGroup.

KAZALO

1	UVOD.....	11
2	RAZVOJ IN POMEN SODOBNEGA PLESA 20. STOLETJA.....	18
2.1	Definicija in terminologija.....	18
2.2	Razvoj sodobnega plesa v tujini.....	19
2.2.1	Predhodnika sodobnega plesa.....	19
2.2.2	Isadora Duncan.....	20
2.2.3	Nemški ekspresionizem.....	21
2.2.4	Ameriška šola in moderni ples.....	22
2.2.5	Plesna avantgarda.....	24
2.2.6	Nova avantgarda.....	25
2.2.7	Plesno gledališče.....	25
2.3	Zgodovina in razvoj sodobnega plesa v Sloveniji.....	26
2.3.1	Začetki.....	26
2.3.2	Predvojno obdobje velikih štirih.....	27
2.3.3	Sodobni ples po vojni.....	29
2.3.4	80-a - Razmah sodobnega plesa, premiki na področju izobraževanja in profesionalizacija poklica 33	
2.3.5	90-a – Mednarodno prepoznanje slovenskega sodobnega plesa in premiki k institucionalizaciji sodobnega plesa.....	36
2.4	SODOBNI PLES DANES.....	40
2.4.1	Izobraževanje.....	40
2.4.2	Zavodi in organizacije.....	41
2.4.3	Vadbeni prostori in prizorišča.....	44
2.4.4	Festivali.....	45
2.4.5	Prva profesionalna plesna skupina sodobnega plesa EnKnapGroup.....	47
2.4.6	Samostojni ustvarjalci na področju sodobnega plesa.....	47
2.4.7	Podporni sistemi: organizacija, menedžment, založništvo in kritiško pisanje.....	48
2.4.8	Nagrade.....	49
3	STRUKTURA DELOVANJA SODOBNEGA PLESA.....	51
3.1	Nevladne organizacije.....	54
3.1.1	Definicija.....	54
3.1.2	Kratek pregled razvoja nevladnih organizacij na področju kulture v Sloveniji.....	56

3.1.3	Stanje NVO danes	61
3.1.4	Financiranje NVO v kulturi	64
3.2	Status samozaposlenih v kulturi in problematika področja.....	71
3.3	Kulturna politika.....	80
3.3.1	Sodobni ples v nacionalnih programih za kulturo.....	82
3.3.1.1	Nacionalni program za kulturo (2004-2007).....	82
3.3.1.2	Nacionalni program za kulturo (2008-2011).....	83
3.3.1.3	Sprejemanje novega NPK.....	87
3.3.1.4	Nacionalni program za kulturo 2014-2017	89
4	ANALIZA PRIMEROV RAZLIČNEGA DELOVANJA V SODOBNEM PLESU V SLOVENIJI	92
4.1	Delovanje skupine EnKnap, Zavoda EN-KNAP in profesionalne plesne skupine EnKnapGroup .	93
4.1.1	EnKnap	93
4.1.1.1	Iztok Kovač – kratka biografija plesalca in koreografa skupine EnKnap	93
4.1.1.2	Delovanje in značilnosti skupine EnKnap.....	94
4.1.2	EnKnapGroup	98
4.1.2.1	Ansambel EKG	100
4.1.3	Delovanje Zavoda EN-KNAP	104
4.1.3.1	Zaposlitvena struktura	107
4.1.3.2	Izobraževanje publike	108
4.1.3.3	Program.....	108
4.1.4	Iztok Kovač o sodobnoplesni sceni in viziji za prihodnost	111
4.2	Samostojni umetniški ustvarjalci na področju sodobnega plesa o možnostih in pogojih ustvarjanja in preživetja od poklica profesionalnega plesalca sodobnega plesa	114
4.2.1	Predstavitve ustvarjalcev	114
4.2.2	Odgovori ustvarjalcev	121
4.2.2.1	Status, možnosti samostojnega delovanja in zavodi preko katerih delujejo.....	122
4.2.2.2	Možnost preživetja od poklica plesalca sodobnega plesa, alternativne možnosti zaposlitev in pogoji ustvarjanja.....	125
4.2.2.3	Vloga in problematika strokovne komisije, ki izbira projekte na razpisih Ministrstva za kulturo	128
4.2.2.4	Problematika generacije, nezmožnost za delo in preživetje do pokojnine	130
4.2.2.5	Možnost za razvoj mladih plesalcev v Sloveniji	131
4.2.2.6	Problematika vadbenih prostorov	133
4.2.2.7	Nepraktična dinamika razpisov.....	133

4.2.2.8	Razdrobljenost sodobnoplesne scene	134
4.2.2.9	Zaključek izobraževalne vertikale	135
4.2.2.10	Dodatni predlogi	137
5	ZAKLJUČEK.....	139
6	LITERATURA	145

SEZNAM GRAFOV, TABEL IN SLIK

Seznam Grafov

Graf 3.1: Grafični prikaz strukture nevladnega sektorja glede na obliko (2015)	62
Graf 3.2: Delež zaposlenih v NVO glede na aktivno prebivalstvo (2009-2015)	63
Graf 3.3: Delež javnih sredstev znotraj vseh prihodkov NVO	63
Graf 3.4: Delež BDP, ki ga država nameni NVO (2009-2015)	64

Seznam Tabel

Tabela 3.1: Prikaz (so)financiranih programov in projektov uprizoritvenih umetnosti NVO v letih 2015 in 2015 ter padeč sredstev	69
Tabela 3.2: Prikaz padca letnih projektnih razpisov v letih 2013, 2014 in 2015	70
Tabela 3.3: Rast števila vpisanih samozaposlenih v kulturi, število vpisanih s pravico do prispevkov, števila obravnavanih vlog na področju uprizoritvene umetnosti in številom novih vpisov v razvid samozaposlenih	73
Tabela 4.1: Statistika delovanja in dogodkov v CK Španski borci leta 2015	110

Seznam Slik

Slika 4.1: Fotografija EKG iz predstave OTTETTO – 8 nihajev za njegovo visokost	101
Slika 4.2: Fotografija ustvarjalcev Iztoka Kovača in Janeza Janše v predstavi Sokol!	104
Slika 4.3: Fotografija plesalke Rosane Hribar s soavtorjem Gregorjem Luštkomv predstavi 016ž	116
Slika 4.4: Fotografija plesalca Igorja Sviderskega v predstavi Gospod Nahtigal včeraj zdaj	117
Slika 4.5: Fotografija plesalke Tine Dobaj v predstavi Namišljena resnica	118

Slika 4.6: Fotografija plesalke Leje Jurišić v predstavi Kralj Lear: Izjava o iskreni ljubezni	119
Slika 4.7: Fotografija plesalca Žigana Krajnčana v predstavi Stageing a play: Steklena menažerija	121

SEZNAM KRATIC

Ministrstvo za kulturo	MK
Mestna občina Ljubljana	MOL
Center nevladnih organizacij Slovenije	CNVOS
EnKnapGroup	EKG
Center kulture Španski borci	CK ŠB
Društvo za sodobni ples Slovenije	DSPS
Center sodobnih plesnih umetnosti	CSPU
Samozaposleni v kulturi	SvK
Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo	ZUJIK
Nacionalni program za kulturo	NPK

1 UVOD

Odločitev za temo diplomske naloge izvira iz moje radovednosti na področju plesa. Od osnovnošolskih let dalje in tedaj prevladujočega množičnega plesnega vala, sem bila dolga leta intenzivno vključena v pestro dogajanje na različnih plesnih področjih, v različnih šolah in studiih. Kasneje, v srednješolskih letih, sem s plesom nadaljevala v tekmovalni plesni sferi modernih in t.i. šov plesov. Več kot desetletje sem skupaj z ekipo plesala, dosegala odlične rezultate na državnih, evropskih in svetovnih športnih tekmovanjih ter, kot to obdobje opisujejo na Plesni Zvezi Slovenije, živela »slovensko plesno pravljico«. V pojasnilo: gre za športni ples, ki po veljavnih klasifikaciji spada v rekreativni del športno plesne kulture.

To so bili tudi časi, ko so nas plesalce najemali tako za delo na televiziji kot tudi v gledališču, s plesno šolo Kazina, pri kateri sem tedaj plesala, smo ustvarjali bogate celovečerne plesne predstave varieteske narave, ki so požele zanimanje tudi tujih producentov. Zahvaljujoč turnejam po Evropi (predvsem po nemško govorečem območju) smo s plesnimi kolegi skoraj desetletje lahko opravljali in živeli kot poklicni plesalci – vendar brez urejenih statusov ali zavarovanj. Morda se tedaj še nismo v polnosti zavedali dejstva, da smo se podali na pot, ki ni vodila do »resnega poklica«. V pravno-formalnem smislu smo opravljali študentsko delo, kasneje smo lahko delovali na podlagi avtorskih pogodb, vendar nas to ni nikoli odvrnilo od strastnega delovanja, ustvarjanja in raziskovanja na področju plesa, ki se je - vsaj zame - nadaljevalo še dolgo po študijskih letih.

Statusa na področju umetniškega ustvarjanja plesa, ki ga podeljuje Ministrstvo za kulturo, plesalci šov plesov nismo mogli pridobiti. To v praksi pomeni, da smo plesalci iz lastnih sredstev krili mesečne zneske za plačilo prispevkov za obvezno pokojninsko in invalidsko zavarovanje ter obvezno zdravstveno zavarovanje. Status plesalcev športnikov je zadostoval le na študijskem področju, kjer smo lažje urejali opravljanje obveznosti na fakulteti.

Šov ples, s katerim sem se ukvarjala, je še danes ostal ujet med različnimi svetovi: ni sprejet v »hramih kulture« in ni prepoznan kot vrhunski šport in olimpijska disciplina s strani Ministrstva za šolstvo in šport.

Prekarnost, pravna neurejenost in prepuščenost trgu so bile in so še značilnosti našega dela. In ko ob nastopu svetovne gospodarske krize, ki je prizadela tudi slovenski trg, povpraševanja ni bilo več, tudi ni bilo nikogar, ki bi se ukvarjal s posledicami oziroma vprašanji, kaj takšno stanje dejansko pomeni za plesalce. To je kratek opis moje plesne poti in mojega, še vedno živega, zanimanja za vse, kar je povezano s plesom

Diplomska naloga je izšla iz želje po celovitem pregledu delovanja polja profesionaliziranega umetniškega žanra - sodobnega plesa in pogojev, v katerih delujejo ustvarjalci.

V Sloveniji se je sodobni ples formiral kot umetniški žanr na področju uprizoritvenih umetnosti in dosegel velik mednarodni uspeh ter posledično prepoznanje s strani družbe in politike. Slednje je pomembno predvsem zaradi oblikovanja kulturne politike, ki lahko veliko pripomore pri razvoju (ali zamrtju) kulture in njenih ustvarjalcev. Zadnja leta politika ni naklonjena kulturi in še manj neinstitucionalni kulturi. Finančnih vzpodbud v obliki sredstev za programe in projekte s strani Ministrstva za kulturo je vse manj in razpoložljivi zneski so vse nižji, s čimer je močno oteženo delo in vprašljiva kontinuiteta umetniškega razvoja ustvarjalcev.

Diplomska naloga v grobem obravnava dve izhodiščni raziskovalni vprašanji:

- Kako lahko plesalec sodobnega plesa preživi in ustvarja v danih razmerah v Sloveniji;
- Kakšni so pogoji za uspešno profesionalno delo in razvoj plesalca v Sloveniji.

V iskanju odgovorov na izhodiščni vprašanji sem se v nalogi najprej posvetila raziskovanju sodobnega plesa skozi njegovo zgodovino. V uvodnem deskriptivnem delu sem opredelila ključne pojme in zgodovinske sklope sodobnega plesa glede na razvoj v tujini ter kako so se, zahvaljujoč pionirjem slovenskega sodobnega plesa, prevedli in zasidrali v Sloveniji. Izpostavljam pglavitne akterje, ki so poskrbeli za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji, in tiste, ki so poskrbeli za njegovo profesionalizacijo in uspeli afirmirati sodobni ples kot prepoznaven umetniški žanr.

Preboj na kulturni horizont je glede na skoraj stoleten obstoj sodobnega plesa v Sloveniji potekal počasi. Zaradi specifične povojne socialistične ureditve in nezmožnosti združevanja v interesne skupine, ki bi hkrati omogočale profesionalizacijo, pa tudi zaradi premočne vloge institucije klasičnega baleta, je (pre)dolgo obstojal znotraj neformalnih in prostovoljnih izobraževalnih institucij ter obsijan z avreolo amaterizma. Začetke profesionalizacije lahko povežemo s karizmatično plesalko in koreografinjo Ksenjo Hribar, ki je v Londonu sodelovala pri postavljanju in institucionalizaciji izobraževalnega programa London Contemporary Dance School. Po vrnitvi v Slovenijo sredi 80-ih, je v krogu plesalcev in ustvarjalcev postavila temelje profesionalnega umetniškega delovanja in z vrhunsko produkcijo, ki jo je prepoznala kritiška javnost in politika, omogočila pogoje za profesionalno delo in profesionalizacijo poklica, ki je desetletje kasneje rezultirala v ustanovitev Plesnega teatra Ljubljana. Profesionalizaciji je sledila množična popularizacija področja še posebej na izobraževalnem področju, nastala so prva vrhunska umetniška dela, ki jih je ovrednotila in nagradila mednarodna plesna javnost. Prva generacija profesionalnih ustvarjalcev je za potrebe svojega dela ustanavljala lastne zasebne zavode za umetniško produkcijo. V devetdesetih letih se je izjemno povečalo število umetniških dogodkov in predstav, večalo se je število ljudi, ki so se odločali za profesionalno življenje in ustvarjanje na področju sodobnega plesa.

V tem duhu so nastale zahteve po širšem prepoznanju sodobnega plesa kot umetniškega področja in bile najprej izpostavljene leta 1994 v konstitutivnih ciljih ob ustanovitvi Društva za sodobni ples. Nanašajo se na institucionalizacijo umetniškega področja.

Institucionalizacija v teoriji pomeni proces rutinizacije nove umetniške dejavnosti. Predstavnik novega institucionalizma DiMaggio in Powell trdita, da določeno področje obstaja le, če je tudi institucionalizirano. (Di Maggio & Powell 1983) Za vzpostavitev institucionalizacije morajo biti izpolnjeni določeni pogoji oziroma kazalci rasti: povečan obseg interakcij med različnimi organizacijami znotraj področja; oblikovanje vzorcev povezovanja in natančno oblikovana hierarhičnost medorganizacijskih struktur dominacije ter vzorci koalicije; povečati se mora količina informacij, za pridobitev katerih te organizacije tekmujejo; med delujočimi znotraj področja se mora povečati tudi zavedanje o tem, da delujejo za isto stvar. (Di Maggio & Powell, 1983, str. 148) Avtorja navajata, da institucionalizacija omogoči določene rutinske vzorce

delovanja, kjer so jasni in ustaljeni odnosi do oskrbovalcev oziroma financerjev, porabnikov sredstev in produktov, regulatorne agencije in drugih organizacij, ki nudijo podobne usluge ali produkte. Nekako najbolj ustaljena pot institucionalizacije umetniškega področja poteka po poti vse večje organiziranosti in združevanja med različnimi drugimi umetniškimi organizacijami, ustaljenosti financerjev ter bistvenem elementu: vključenosti v sisteme izobraževanja na srednješolski in univerzitetni ravni ter povezanost akademskih krogov.

Konstitutivni cilji Društva za sodobni ples Slovenije so vsebovali tako institucionalizacijo v širšem kot ožjem pomenu te besede. Slednji se nanaša na institucionalizacijo v obliki instituta. Javni zavod ima vlogo mehanizma za uveljavljanje določene politike. Njegove naloge pa so sistemsko zagotavljanje stalnega financiranja na področju, ki omogoča stalnost produkcije, nudi okvir za razvoj podpornih dejavnosti, zagotavljanje infrastrukture, skrb za profesionalizacijo področja in vključevanje v mednarodni kontekst. Ker se je ta možnost, kot bomo videli v drugem delu naloge, izmaknila, se bom v zaključku te diplomske naloge posvetila oceni stopnje institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji v širšem smislu. To mi bo omogočila zgodovinska analiza prvega dela naloge, kjer bom dobila vpogled na dejavnike institucionalizacije kot so: profesionalizacija poklica, stalnost produkcije in organiziranost le-te, vzpostavitev izobraževanja, vzpostavitev novih prizorišč, povezovanje med organizacijami in mednarodno sodelovanje, obstoj strokovne literature, periodike, kritiškega diskurza, zgodovinenja in arhivske dejavnosti ter nagrade za dosežke.

Prevrednotenje vrednot, življenja, premikanje meja med umetnostjo in življenjem, inovativnost in destrukcija tradicije so značilnosti umetnosti 20. stoletja. Našteto velja za sodobne scenske umetnosti in sodobni ples kot samostojni umetniški žanr. In kot ugotavlja francoski filozof Alain Badiou v knjigi Dvajseto stoletje, je sodobna umetnost v svojih lastnostih vraščena in zraščena s politiko; je politična, ko posreduje človekove individualne ali kolektivne dejavnosti, in je hkrati od politike eksistencialno odvisna. Slednje Badiou sicer raje prezre ter ostaja pri politični vrednosti in udarni moči umetnosti, predvsem avantgardne. (Badiou 2005) Za sodobno umetnost je bila vedno značilna hibridnost, prehajanje med umetniškimi oblikami: od gledališča, glasbe, videa, multimedijskosti, fizično-gibalnih področji, ki so enako raznolike tako

po svojih strukturah delovanja kot iskanju prizorišč. Kot taka so za institucionalizacijo in birokracijo nepredvidljiva, večkrat neulovljiva in podobno težko ji sledi tudi kulturna politika.

Naloga kulturne politike države je, da pripravi pogoje, tako finančne kot pravne, ki prispevajo k razmahu kulture in je odzivna do različnih oblik umetniškega ustvarjanja. (Bernik 1998) Specifika kulturne politike v Sloveniji je v njenem razvoju v času socialističnega režima v nekdanji skupni državi Jugoslaviji. Navkljub temu, da je minilo četrto stoletje odkar imamo svojo državo, ta ni pokazala zmožnosti prilagoditve spremembam in potrebam, ki so se zgodile družbi in na področju kulture. V preteklosti, in še danes, ima država bistveno pristransko in vseprisotno vlogo v kulturi, ki temelji na monopolu javnega sektorja. (Čopič in Tomc 1997)

Tretji del diplomske naloge namenjam vprašanju o strukturnih pogojih in okvirjih, v katerih delujejo ustvarjalci na področju sodobnega plesa. Sodobni ples je v času profesionalizacije našel možnost delovanja v okviru nevladnih organizacij (v nadaljevanju NVO). Zanimal nas je pregled zgodovinskega razvoja NVO v Sloveniji, s čimer bi osvetlili pogoje in razmere, v katerih danes delujejo NVO in samozaposleni v kulturi na področju sodobnega plesa. Kulturna politika ni poskrbela za primerno pravnoformalno obliko, da bi NVO lahko enakopravno dostopale do javnih sredstev in bile enakovreden člen v soodločanju javnih politik. Nasprotno pa se je sodobni ples (in ostale sodobne umetniške zvrsti) v svojih produkcijskih zmožnostih izkazal kot enakovreden partner. Kot enakovreden partner obstaja tudi v strateških planih Nacionalnega programa za kulturo, kjer pa nastopa pod enakimi pogoji kot javni kulturni producenti, s katerimi so v tekmovalnem odnosu ob popolnoma različnih ekonomskih pogojih delovanja.

Če se osredotočimo na finančni del, opazimo, da je finančni kolač NVO v kulturi na področju uprizoritvenih umetnosti je neracionalno majhen v primerjavi z javnimi institucijami. Ta znaša približno 6% vsote, ki je namenjena vsemu uprizoritvenemu sektorju v kulturi, in manj kot 1% vsega proračuna MK. (Asociacija 2016a)

Zanimali nas bodo načini financiranja NVO s strani države. Država neinstitucionalno kulturno produkcijo financira preko programskih in projektnih razpisov. Ugotavljali bomo, ali tak način financiranja omogoča stabilnost in kontinuiteto dela profesionalnih ustvarjalcev. Rezidualnost financiranja s strani države v pogovornem žargonu pomeni »pobiranje drobtinic«. Preverili

bomo, kakšne so te ob aktualnih finančnih rezih v kulturi, kakor je napovedal tudi aktualni NPK 2014-2017 z 20% znižanjem premier uprizoritvenih umetnosti NVO (MK 2013) Višina prihodkov za nevladne organizacije v kulturi preko programskega in projektnega financiranja s strani MK iz leta 2013 na 2014 drastično padla za kar 10,15%. (Asociacija 2016a) Še slabše so ocene, ki kažejo na upad pri sredstvih na enoletnem projektne razpisu, od katerega so nevladne organizacije in samostojni ustvarjalci v kulturi najbolj odvisni. Padeč iz leta 2013 na 2014 je bil 35 odstoten. (Asociacija 2016a) Podrobno analizo financiranja NVO v kulturi podajamo v tretjem delu naloge. Zanimalo nas je, v kakšni situaciji so se znašli ustvarjalci sodobnega plesa med finančno realnostjo na eni strani in zahtevami strateškega kulturnega programa, ki zahteva »vrhunsko« umetniško produkcijo na drugi.

V preteklosti je že več diplomskih nalog obravnavalo različne tematike sodobnega plesa: Položaj sodobnega plesa v Sloveniji Jasmine Čerimović (Čerimović 2003), Izrazni ples - izginjajoča veja slovenskega sodobnega umetniškega plesa? Urše Rupnik (Rupnik 2009), Institucionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji Urške Sekirnik (Sekirnik 2014). Moj doprinos je v poglobljenem zaobjemu različnih vidikov polja delovanja sodobnega plesa, ki ga nadaljujem v empiričnem delu naloge. V raziskavo sem na eni strani vključila primer institucionaliziranega dela sodobnega plesa, profesionalne plesne skupine EnKnapGroup in zavoda EN-KNAP, na drugi pa neodvisne ustvarjalce na področju, ki bodo s svojimi odgovori podali celostno sliko o možnostih ustvarjanja in preživetja na neodvisni sceni.

EnKnapGroup je prva in edina profesionalna skupina sodobnega plesa pri nas. Pet redno zaposlenih plesalcev v Sloveniji trenutno edini lahko živijo in ustvarjajo s poklicem profesionalnega plesalca sodobnega plesa. Pogovarjala sem se z umetniškim vodjo skupine in direktorjem zavoda EN-KNAP Iztokom Kovačem. S pomočjo njegovih odgovorov in analize virov, sem dobila vpogled v delovanje skupine, proces ustvarjanja predstav, izvedela več o prednostih in slabostih stalne skupine, odgovorila na vprašanja, kaj pomeni repertoarnost gledališča sodobnega plesa pri nas, kako se v devetih letih delovanja skupina pozicionira na mednarodnem prizorišču sodobnega plesa, na kakšen način deluje zasebni zavod, ki deluje v javni infrastrukturi in kakšne naloge ta institucija prinaša. Odgovori Iztoka Kovača

ponujajo dragocen pogled na situacijo sodobnega plesa v Sloveniji in vizijo institucionalizacije področja v prihodnosti.

Samostojni ustvarjalci sodobnega plesa, ki sodelujejo v raziskavi, so Rosana Hribar, Tina Dobaj, Igor Sviderski, Leja Jurišić in Žigan Krajnčan. Pri izboru intervjuvancev sem bila pozorna na heterogenost, ki je osnovna značilnost sodobnega plesa in same scene sodobnega plesa v Sloveniji. Izbrala sem generacijsko različne plesalce, ki imajo različne izobraževalne izkušnje, različnost sem poiskala tudi v njihovem delovanju (eni delujejo kot neodvisni ustvarjalci, drugi se zaposlujejo preko ustaljenih zavodov, nekateri so sami poskrbeli za delovanje in ustanovili svoje zavode). Izhodiščna vprašanja empiričnega dela moje raziskave so:

- Kako je mogoče preživeti in ustvarjati kot profesionalni plesalec sodobnega plesa;
- Katere so strategije in delovanja, ki omogočajo preživetje in ustvarjanje na področju sodobnega plesa;
- Pogled na sodobnoplesno sceno v Slovenij;
- Predlogi za omogočanje kontinuitete dela plesalca;
- Pogledi in predlogi za prihodnost in oživitve stanja na področju sodobnega plesa.
- Odgovori sodelujočih in analiza stanja bodo dali izhodišča za zaključek obširne analize sodobnega plesa v Sloveniji in poglede za možnosti njegovega nadaljnjega razvoja.

Iz vsega zapisanega v uvodu sledi, da ne moremo mimo dejstva, ki ga je v intervjuju izpovedal Iztok Kovač: »Zgodba sodobnega plesa ni zgodba o uspehu.« (Kovač 2016) Kljub temu vse le ni tako črno: sodobni ples je in bo obstajal - s svojo ustvarjalnostjo, z njenimi vreli, viški in zatišji. Obstajal bo, tako kot gibanje samo, tako kot življenje samo. In na tej poti vse vpletene spremlja strast - do svojega poklica, do ustvarjalnosti, do telesa in življenja. Vsem nam je poznan rek: Vsaka reka ima moč, da naredi svojo strugo.

2 RAZVOJ IN POMEN SODOBNEGA PLESA 20. STOLETJA

2.1 Definicija in terminologija

Sodobni ples se začne razvijati v začetku 20. Stoletja. Nastaja in vznika kot odpor proti plesni izumetničenosti in klasicizmu baleta konec 19. stoletja, za katerega je značilen strog in rigiden sistem pravil tako same baletne tehnike kot tudi koreografskega zakonika. S spreminjanjem pojmovanja družbe, družbenih sistemov ter etičnih in estetskih norm tudi v plesu plesalec oziroma umetnik postane sooblikovalec življenja in ne pristaja več le na vlogo okraska in lepšanja. Plesalec izbira gibanje na osnovi svojega odnosa do čutnih in čustvenih zaznav, stanj in odnosov ter vedno znova na novo raziskuje samo gibanje. (Kos 1982)

Z nastankom nove plesne umetnosti pride tudi do zmede pri uporabi različne terminologije.

Moderni ples ali angleški izraz "modern dance" je izraz, ki označuje obdobje od začetka 20. stoletja pa do 60-ih let, ko iz njegovih temeljev začno razraščati različne oblike sodobnega plesa oziroma contemporary dancea. (Kos 1982) Oba izraza se največkrat uporabljata za "novi ples", kljub temu pa tako v slovenski plesni literaturi kot tudi splošni rabi, ostaja določena terminološka zmeda: oba izraza nakazujeta neko časovno neopredeljivost, po drugi strani na sodobnost v kateremkoli obdobju. Modernemu plesu, rušilcu starih norm, časovno sledi plesna avantgarda do sredine 70-ih let, temu pa plesni postmodernizem. Sodobni ples tako ostaja krovni termin vseh zvrsti in zajema vse različne sodobne plesne težnje od njegovih začetkov pa do danes. (Kos 1982)

Bistvene značilnosti sodobnega plesa je povzel praktik in teoretik sodobnega plesa Emil Hrvatin v uvodu knjige Teorije sodobnega plesa (Hrvatin 2001), v katerih je povezal avtorje, ki na različnih ravneh analizirajo sodbni ples. Zavod Maska, ki ga Hrvatin vodi, se ukvarja z založništvom, produkcijo, izobraževanjem in raziskovanjem na področju scenskih umetnosti in skrbi za razvoj teoretičnega, kritiškega in umetniškega diskurza polja. Sodobni ples je "najbolj zahodna" med vsemi umetniškimi zvrstmi in umetnost razvitih zahodnih demokracij, ki ima v sebi vpisano multikulturalnost v svojih procesih prilaščanja in prikrojevanja nezahodnih plesnih oblik. Je produkt urbane kulture in urbane miselnosti in kot takšen je bil (ali še ostaja) znotraj

krogov kulturnega establišmenta dolgo socialno marginaliziran. Razvijal se je skozi prenovu svojega odnosa do glasbe in gledališča in na različne načine na novo vzpostavljaj odnose do teh. Vzpostavil se je kot odprto polje raziskovanja telesnosti ter njenega razmerja do drugih umetnosti, medijev in novih tehnologij. V prvi vrsti je sodobni ples polje raziskave giba v njegovih mnogoterih razsežnostih, ki vsebuje tudi prvine umetniških polj, katerih pa se je moral radikalno osvoboditi, da je konstruiral telo plešočega subjekta. To telo, ki ga Bojana Kunst, slovenska filozofinja in plesna teoretičarka, opredeli kot avtonomno telo, "se nenehno giba med pomenom in spoznanjem, realnostjo in pojavnostjo, prisotnostjo in izginotjem, subjektom in objektom, in nikoli ne dopušča, da bi ga zaobjeli z enim dejanjem, sistemom, stilom, formo ali besedo." (Kunst 2001, str. 62) Tako ga ni mogoče zaobjeti ne v stilno formacijo (s pojmi modernega ali postmoderne plesa) ne v časovno kategorijo sodobnosti. Maksimo Johna Martina, prvega ameriškega plesnega kritika in teoretika plesa, da moderni ples ni sistem, temveč stališče (Martin v Hrvatin 2001), lahko reflektiramo tudi v današnje stanje teorij sodobnega plesa; sama refleksija je že stališče, ves korpus teorij noče biti sistematičen in pisanje o plesu, zlasti v tranzicijskih družbah, še vedno pomeni tudi boj zanj. Konceptualizem in kontekstualizem ne gre s sodobno umetnostjo, saj z odkrivanjem in emancipacijo od drugih plesnih oblik, piše svojo, vzporedno zgodovino stilnih formacij. Od vseh umetnosti, je postmoderna še najbolj koristila sodobnemu plesu, ko mu je priznala horizontalno povezovanje kulturnih ravni gibalnosti. (Hrvatin 2001)

2.2 Razvoj sodobnega plesa v tujini

2.2.1 Predhodnika sodobnega plesa

Moderni ples se je začel razvijati neodvisno tako v Združenih državah Amerike kot v Evropi. Za predhodnika in ustvarjalca, ki sta imela velik vpliv na razvoj v plesu, literatura navaja dva teatrologa in glasbenika. Francoski operni pevec in gledališki pedagog Françoise Delsarte (1811-1871) se je uprl šablonističnem poučevanju glasbe in v pouk tako igralcev, pevcev in plesalcev upeljal kreativnejše ustvarjanje na način, da vsak gib nosi simbol in pomen. Ta pristop, šola

izraznega gibanja, je pomembno vplivala na evropske, predvsem pa na ameriške plesne kroge. Pristop je vplival tudi na švicarskega muzikologa Emila Jacquesa Delcroza (1865-1950). Delcroz je razvil evritmiko, ritmično gimnastiko, kot sistem glasbenega treninga s pomočjo gibanja in natančnega prenosa glasbenega časa in intervalov v gibanje. Dalcrozove tehnike in njegovih raziskovanj osnov gibalne kulture v šoli v Hellerau so se lotevali mnogi scenski umetniki in plesalci modernih smeri, ki so kasneje predstavljali vrh evropske plesne moderne. (Kos 1982)

Američanka Loie Fuller (1862-1928) je bila prva med plesalci, ki je zavrnila baletni klasicizem in s plesnimi improvizacijami, zanimivimi kostumi in rekviziti navdušila občinstvo. Njena inovativnost je bila priznana, medtem ko je teorija ne šteje še med zavestno družbeno prebujeno umetnico oziroma umetniško revolucionarko. (Kos 1982)

2.2.2 Isadora Duncan

Američanka Isadora Duncan (1878-1927) je prava revolucionarka in pionirka sodobnega plesa. Jedro njenih idej je v plesu bodočnosti, ki je osvobojen vseh okov klasične tehnike, kostumov in tehnik gibanj, tudi vsej komercialnosti plesnega gledališča. Svoj izraz je našla v prostem naravnem gibanju; iz svoje notranjosti iskala vzgib za gib in iz zunanosti povzemala impulze ter jih ponotranjala. Vse to preko glasbe, ki daje in narekuje emocionalni ritem gibanju. Ni izdelala plesne tehnike kot sistema, ki bi ga plesalci razvijali naprej, a je kljub temu zelo močno zaznamovala plesno umetnost, tako idejno kot osebno. (Kos 1982) Njen vpliv je ostal močan v Ameriki, še bolj pa v Evropi. Težnje anorganske in mehanske kapitalistične družbe je povezala z anorganskostjo in mehanskostjo klasičnega baleta, ki ga je povsem zavračala, spodbujala organskost plesa in na ta način prevajala in uprizarjala politiko v plesu. (Franko 2006)

2.2.3 Nemški ekspresionizem

Rudolf Von Laban (1879-1958) je v svoje delo sklenil vso moderno miselnost takratnega časa. V plesno umetnost je vpletel ideje in načela različnih vej umetnosti, s katerimi se je poleg plesa ukvarjal (slikarstva, arhitekture in glasbe) in plesni koreografiji dal novo pojmovanja časa in prostora. Naslanjal se je na spoznanja Dalcroza in Delsarta, se posvetil analizi gibanja (Labanova Zvezda, the Star, ter ikosaeder, shema, ki ponazarja vse možne smeri človeškega gibanja) in zapisu, notaciji plesa (labanotacija). Raziskoval je tudi otroški ples kot vzgojni faktor, poudarjal pomembnost odnosov v skupini, ki nudijo tudi možne kompozicijske prijeme. Oblikoval je tehnična in koreografska načela, ki se prilegajo plesalčevemu telesu in na tak način omogočajo razmah nejegove ustvarjalnosti v občuten ples. (Otrin 1998) Njegova raziskovanja so močno zaganala evropski ples, vplivala na razcvet nemškega ekspresionizma med 1920 in 1930, in dala osnovo, na kateri so njegovi učenci Mary Wigman (katere znanja in šola so bila pomembna za slovenski sodobni ples), Kurt Joos in Harald Kreuzberg nadaljevali.

Prvi primer ločitve dveh različnih principov, ki so vplivali tudi na slovenski sodobni ples, se je odvijal ravno v času ekspanzije nemškega plesnega ekspresionizma (Ausdruckstanz) v času Weimarske republike in se je vršil kot nekakšen kulturni boj med velikanom in njegovo učenko. Laban je ustvaril prvi model moderne kulturne produkcije na področju sodobnega plesa, model, ki ga Horkheimer in Adorno v Dialektiki razvestljenstva uvrščata v kulturno industrijo. (Vear 2014a) Vizionarski in velepotezni Laban je s svojo nekdanjo asistentko Mary Wigman med leti 1914 in 1929 postavil seznam segmentov, ki danes tvorijo javne kulturne politike na plesnem področju.

Ta zajema izobraževalne mreže za različne starostne stopnje, produkcijske in postprodukcijske mreže z repertoarji in turnejami, kulturno infrastrukturo, znanstveni inštitut za plesno zgodovino in teorijo z arhivsko dejavnostjo, delo z občinstvi na množičnih amaterskih plesnih srečanjih, ustanavljanje stanovskih društev in umetniških sindikatov, organizacijo festivalske mreže in osrednje nacionalne plesne platforme, promocijo in skrb za zagotavljanje prepoznavnosti plesa, zagovorništvo, strokovno založništvo in mednarodno sodelovanje. (Vear 2014a, str.43)

Vendar se med Wigmanovo in Labanom zgodi politični prepad. Nemci so leta 1927 v Magdeburgu organizirali prvi Plesni kongres, katerega se Wigmanova iz protesta ni udeležila, zato pa se je Laban postavil kot vodja Plesnega sindikata in razgrnil programski plesni načrt, pri katerem je popolnoma presenetil s tezami o nujni povezavi nemškega sodobnega plesa z baletno tradicijo, s čimer je zavrnil izhodišča skupnega dela z Wigmanovo, ki sta ga ustvarila v skupni umetniški rezidenci. (Vevar 2014a) Program je vseboval tudi vse izsledke njegovega Koreografskega inštituta, katerega je ustanovil 1926 v Würzburgu in ga kasneje preselil v Berlin, kjer sta ga obiskovala tudi Pia in Pino Mlakar med leti 1927 in 1929. Mary Wigman se je v tem času na šoli v Dresdnu ukvarjala s preučevanjem principov gibanja in izraza ter pedagoškimi metodami za "podobe v prostoru", rabo mask in ritualnih kolektivnih formacij, s čimer je s svojimi študentkami uspešno nastopala po državi. Svojega ustvarjanja nikakor ni videla v institucionalnih okvirih, še najmanj pa z roko v roki s tradicionalno baletno klasiko. Ustanovila je svoje stanovsko društvo Tanzgemeinschaft in organizirala drugi Plesni kongres, kjer sta se obe opciji borili kot opozicijski parlamentarni stranki; ena za dril, druga za individualnost. (Vevar 2014a)

2.2.4 Ameriška šola in moderni ples

Nemški sodobni ples, Ausdruckstanz, še posebej Mary Wigman, so v Ameriki in v Evropi sprejeli odprtih rok. (Kos 1982) A v Ameriki, za razliko od evropskega, ki je nastal kot upor proti akademskemu plesu, iskal lastne korenine in svobodo, ki je bila ravno tako prvi princip ameriškega sodobnega plesa.

V Ameriki se je močno razvil moderni ples, ki je izhajal iz dveh zelo različnih, močnih teženj; na eni strani amerikaniziranega ruskega baleta, na drugi je vzniknila prva prava šola modernega plesa Denishawn Ruth St. Denis in Teda Shawna.

Slednja je bila prva, ki je poučevala vse različne plesne tehnike, a kreatorjema balet ni zadostoval; osvežila sta ga z elementi indijskega plesa, joge in gibalnimi značilnostmi ter

filozofiji plesov primitivnih kultur, uporabljenimi na nov način in v novih zvezah. (Kos 1982; Otrin 1998) Oba sta vodila plesni skupini, ki sta sloveli tako v Evropi kot Ameriki, ustvarila občinstvo, ki je cenilo njihov ples. Iz te šole so izšla imena, ki so nadalje mapirala svetovno plesno zgodovino; Doris Humphrey, Martha Graham in Charles Weidman.

Martha Graham (1894-1991) se je navezala na evropski sodobni ples in ga razvijala naprej. Oblikovala je metodo gibanja na podlagi napetosti giba in njegovem nasprotju, sproščanju. Njena tehnika je zelo natančna, točno določena in ne dopušča odstopanj. (Otrin 1998) Poiskala je nove vire energije v telesu, nov jezik gibanja in vsebinsko zahtevala dramaturgijo in odrsko učinkovitost v svojih predstavah. "Ples izvira iz rituala, v večnem hrepenenju po nesmrtnosti... Zaradi novega razmišljanja dvajstega stoletja je potreben tudi nov ali primernejši jezik gibanja. Če se moramo zaradi tega odmakniti od plesa, ki je znan kot balet, to ne pomeni, da je kriva tehnika baletnih vaj. Kratkoterminalno ni dovolj – ni primerna času, v katerem živimo." (Graham v Otrin 1998, str. 181) Njen koreografski imenik je dolg. Raziskovala je poganske rituale, ljudsko tradicijo, antične teme, vlogo ženske in njenega odnosa do sveta in najtemnejše pokrajine človeške duše. Njena skupina Martha Graham Dance Company je bila pojem sodobnega plesa po drugi svetovni vojni in izvozni produkt Amerike, ki je gostoval tudi v Ljubljani. Plesalci in koreografi, ki so nadaljevali in naprej razvijali plesno umetnost so bili tudi José Limón, Paul Taylor in Merce Cunningham. (Kos 1982)

Sodobni ples si tako vedno bolj utira pot na svetovne odre, tudi klasično baletne, preko povsem sodobnih (contemporary), avantgardnih in postmodernističnih plesnih skupin, preko neoklasičnih ali avantgardnih baletnih skupin oziroma koreografov (F. Ashton, A. Tudor, A. Ailey, Tetley), baletnih skupin, ki združujejo klasično tehniko s sodobnimi pristopi tako v gibanju, kompoziciji (Béjart, Balanchine, Neumeier), ter skupinami, ki predstavljajo plesno gledališče (Pina Bausch, Lindsey Camp). (Kos 1982)

2.2.5 Plesna avantgarda

Da se umetnost spreminja in vedno znova obnavlja, prepozavajo plesalci in umetniki, ki čutijo, da morajo poiskati lastne nove poti in nova izrazna sredstva. Od moderne so vzeli njene tehnične novosti, a pristop k plesu, ki interpretira glasbo ali je v gib prenesen roman, drama ali legenda, zavračajo, saj po njihovem omejuje rast gibalnega slovarja. Plesna avantgarda si je postavila za cilj gib kot tak. Iskanje novih gibalnih tehnik in pristopov daje možnost in moč sodobnejšega izraza. Plesni avantgardisti zavračajo običajno logiko gibanja, dogodke nizajo brez očitnega razloga, eksperimentirajo z glasbo, sodbe prepuščajo gledalcu, in v toku dela iščejo čisti gib, gib, ki ni vezan na njegov simptomatski pomen. (Kos 1982) V tem, da so gib ločili od čustev, so mnogi videli dehumanizacijo plesa. Sami so odgovarjali, da ples plesalca le razoseblja, kar pa je posledica kompleksnega dogajanja v sodobnem svetu, ki zahteva nove načine izražanja čustev in problematike.

Merce Cunningham (1919-2009), avantgardni koreograf še vedno ostaja med najzanimivejšimi avtorji in gibalci. Zavrnil je vsako običajno logiko gibanja, kako si to sledi, ves čas je iskal sveže gibalne kombinacije in sicer z "metodo slučaja". (Kos 1982) S to je določal kombinacijo gibov, njegovo trajanje in smeri gibanja. Tako je prihajalo do neneavadnih sklopov gibanj in s tem je dosegel, da so tudi najbolj običajni gibi bili videti popolnoma drugačni, saj so izvedeni v drugem tempu, smeri ali zaporedju, kot smo jih vajeni. Igra se s tišino, ki je pri njem lahko najbolj aktivna koreografirana faza. Veliko nameni svobodi oziroma improvizaciji plesalcev. Njegovo delo in osnovna ideja slučaja je bilo močno prepleteno z delom ameriškega avantgardnega skladatelja Johna Cagea. Navadno sta delala vsak zase, določila le enotno časovno omejitev. In plesalci so največkrat na premieri prvič slišali glasbeni del. Njegova želja je bila delati ples tako, da gledalec lahko najde stik z njim, da ga notranje razgiba in lahko ob tem po svoje razmišlja. Delo Mercea Cunninghama je delno vplivalo tudi na koreografske postopke Iztoka Kovača.

Med avantgardne plesalce in avtorje literatura in kritika uvršča še Alvin Nikolaisa in Murry Louisa, Erica Hawkinsa, Paul Taylorja in Alvin Aileya. Slednji je na oder v duhu sodobnega plesa preslikal kulturno dediščino ameriških črncev. S čistim, kontroliranim stilom ter izraznostjo,

ekstatičnostjo in prvinskostjo Afrike je Ailey še danes pojem ameriškega sodobnega plesa. (Kos 1982)

2.2.6 Nova avantgarda

Mlajša generacija avantgardistov, nova avantgarda ali postmoderni plesalci so delo nadaljevali v smeri improvizacije. Plesna skupina Grand Union, ustanovljena 1970, je svoje predstave pripravljala in snovala le v obrisih. Predstave so nastajale pod različnimi trenutnimi vplivi; odvisno od vzdušja v dvorani, razpoloženja udeležениh in hitrih reakcij na nepredvidljive situacije, ki nastajo v skupini. V predstave so aktivno vključevali tudi gledalce, poleg giba plesalci uporabljajo govor, večkrat se predstave začno še preden gledalci vstopajo v dvorano. Ustvarjalce zanima dramatizacija odnosov v skupnosti, vidiki kolektivne duševnosti. (Kos 1982)

Smer tega postmoderne plesa se je v ZDA zelo prijela in našla mnoge različne izraze, predvsem pa je zanjo značilna individualnost, inovacija in improvizacija in zavračanje umeščanje v katerkoli predal. (Kos 1982) Plesalci so za prizorišča svojih predstav uporabljali stanovanja, dvorišča, galerije. S središčem v Greenwich Villageu v New Yorku se med najvidnejše ustvarjalce vpišejo Lucinda Childs, Trisha Brown, Douglas Dunn, Meredith Monk, med temi so še vedno uspešno na evropskih turnejah še Twyla Tharp, Carolyne Carson, Kei Takei, Lar Lubowitch idr. (Kos 1982)

2.2.7 Plesno gledališče

V plesu se povezujeta vzhod in zahod. Pina Bausch (1940-2009), ki izhaja iz šole Kurt Joossa in New Yorkške sodobne plesne scene 80-ih, v Nemčiji obudi povojno plesno mrtvilo in 1973 ustanovi plesno gledališče Tanztheater Wuppertal. S tem utemelji termin sodobnega plesnega gledališča, ki postane sinonim za nov, neodvisen žanr. Termin označuje gledališče, ki oblikovno

in vsebinsko stremi k nečemu novemu. Pomenila je vodilni vpliv modernega plesa 70-ih, njeno gledališče pa ima še danes mednarodno veljavo.

2.3 Zgodovina in razvoj sodobnega plesa v Sloveniji

Marija Vogelnicova (1914-2008), teoretičarka in publicistka pravi, da je razvoj in gradnja sodobnega plesa v Sloveniji bistveno vezana na samo izobraževanje na področju sodobnega plesa in je ravno to od začetkov naprej zapolnjevalo in dopolnjevalo pomanjkljivo institucionalizacijo in infrastrukturo področja. S pregledom zgodovine in razvoja, gradnje sodobnega plesa in predvsem njegovega izobraževanja, je nadaljevati, da so začetki institucionalizacije baleta v Sloveniji potekali sočasno z dejavnostjo sodobnega plesa. (Kopač & Vevar 2014) Značilno za Slovenski sodobni ples je, da se je vedno razvijal izven profesionalnih plesnih ustanov ali šol, torej na amaterski ali polprofesionalni ravni. Vzrokov je seveda več, a dejstvo je, da si moderni ples do 1999 z vzpostavitvijo programa sodobnega plesa na umetniški gimnaziji Srednje vzgojiteljske šole in gimnazije Ljubljana (v nadaljevanju SVŠGL), ni uspel pridobiti mesta v institucionalnem plesnem šolanju. Še vedno velja, da vse baletne šole vzgajajo svoje plesalce enostransko, z izključno enostransko baletno izobrazbo. (Kos 1982)

2.3.1 Začetki

Posamezni pojavi svobodnega plesa, nevezanega na klasiko, se v Ljubljani pojavijo že zelo zgodaj. 1894 gostuje Bettina Ruffini, ki je bila učenka Američanke Louis Fuller. (Otrin 1998) 1905 je bil v Govekarjevi dramatizaciji Levstikovega Martina Krpana ples odalisk. Kritika 1912 pohvali ples gostujoče Ritte Sachetti in njeno plesno poezijo, češ da je dvignila ples do estetskega učinka. Prva bosonoga plesalka pri nas je bila Klavdija Margit 1917. (Otrin 1998)

Zametki sodobnega plesa z domačimi umetniki segajo v 1918/1919, ko je vrata odprlo slovensko gledališče in je bil rojen poklicni balet. Čeh Václav Vlček (1895-1968) je bil tedanji oziroma prvi baletni mojster in je poleg ansambla vodil tudi baletno šolo, ki bi izobrazila domače plesalce. (Otrin 1998) Ta je bila po izrazu in konceptu modernistična. S plesalko Lidijo

Wisiakovo je prirejal Baletni večer, kjer je bilo čutiti vplive Isadore Duncan v smislu romantične pogojenosti predstave in v obliki večera kot recitala - sestavljenosti iz kratkih plesnih točk. Po Vlčku je ansambel prevzel drug mojster, v Ljubljano pa pripotovala petrograjska plesalka, solistka Jelena Poljakova, ki je tudi odprla svojo šolo in poučevala v stilu Fokinovih baletnih izhodišč in reform. Do leta 1924 je vsako leto Wisiakova nastopala v solističnih večerih, kasneje sta oba z Vlčkom ostala v Dalcrozovi šoli v Hellerau, se za krajši čas vrnila v Ljubljano in zatem nadaljevala študij v šoli Mary Wigman, v centru izraznega plesa. Njun Baletni večer s programom Podobe z razstave, Iz jutrove dežele in Impresije iz Music-halla je bil tako dobro koncipiran in zastavljen, da ga je tudi koreograf Pino Mlakar postavil za simbol kvalitete baletnega večera, po katerem so se kasneje ustvarjalci zgledovali. (Vogelnikova 1975) 1928 sta s tem programom žela velike uspehe tako doma, po vsej Jugoslaviji, Pragi in Parizu, kjer sta nastopila v Theatre des Champs Elisees. Po vrnitvi v Ljubljano je Václav postal šef baleta in Lidija primabalerina. (Otrin 1998)

2.3.2 Predvojno obdobje velikih štirih

Pia Mlakar (1910-2000) in Pino Mlakar (1907-2006), plesalca in partnerja zasebno, sta bila študenta Labanovega inštituta. Njun prvi nastop v Ljubljani je bil 1927 s koreografijo Pravljica.

Prvi plesni večer je istega leta priredila Meta Vidmarjeva (1899-1975). Bila je študentka Mary Wigman v Dresdnu, kjer je preživela 7 let, dve pa pri švicarskem pedagogu evritmike Dalcrozu. (Vogelnikova 1975) 1929 je odprla Šolo za moderni ples, kasneje Šolo za umetniški ples, avtorizirano s strani svoje učiteljice. Katja Delak (1914-1991) je verjetno izhajala iz Dalcrozove šole in dunajskega sodobnoplesnega življenja dvajsetih let, se je nepričakovano pojavila in istega leta predstavila Plesni večer Katje Delakove. (Kopač in Vevar 2014) Koncipiran kot recital, je imel velik učinek s prostorsko ozaveščenostjo in bil spektakularno teaterski. Na to je morebiti vplival tudi njen mož, mladi avantgardni teatrolog Ferdo Delak (1905-1968), ki je ustvaril tudi prva dva zapisa o novi plesni umetnosti, kateri se je kot študent na Dunaju in v Berlinu čudil, še posebej delu Mary Wigmanove. Ta zapisa (izšla sta v reviji Domači prijatelj in drugi v reviji

Modra ptica) sta prva izčrpna informacija o svetovnem plesnem dogajanju v tridesetih letih in eden prvih poskusov refleksije sodobnega plesa v Sloveniji. (Vear 2014b) Prvič se tudi uporabi termin in besedna zveza "sodobni ples". Katja Delakova se je močno usidrala tako v plesnoustvarjalnem kot pedagoškem smislu, ustanovila je svojo plesno šolo za dame in otroke, ki je delovala med 1932 in 1938. Marija Vogelnikova podaja, da je svoj ples oblikovala nekje na stičišču med plesnim ekspresionizmom, socialno angažiranostjo in gledališkim plesom. (Vogelnikova 1975)

Leto 1932 je bilo zaradi srečanja štirih pionirjev sodobnega plesa, ki so se istočasno znašli v slovenskem kulturnem prostoru, znamenito in prelomno. (Vogelnikova 1975) V Ljubljani sta s Plesnim koncertom gostovala Mlakarja, ki sta naredila pravi preprič na baletnem področju s predstavitvijo mednarodnega plesnega in baletnega gibanja. To je, tako Vogelnikova, nosilo še vse principe sodobnega plesa v zelo čisti obliki in v izvirnem pristopu k plesnim sredstvom in plesni tehniki. (Vogelnikova 1975) Sodobno umetniška srenja se je tako vrtela v Ljubljani med Narodnim domom, Opero in Ajdovščino (Kopač in Vevar 2014) in predstavljala vse, kar se je tisti čas v Evropi na plesnem področju dogajalo; improvizacijski in izrazni temelj poučevanja Mary Wigmanove, ki jo je zastopala Meta Vidmarjeva s svojo šolo ter teoretsko angažirani in kodificirani Rudolf von Laban, katerega sta zastopala Mlakarjeva. (Kopač in Vevar 2014)

Pino Mlakar je prvi slovenski baletni koreograf, ki ga ima nacionalna operna in baletna hiša, v kateri sta v presledkih delovala z ženo Pio med leti 1932 in 1960. Med leti 1939 in 1943 vodita münchensko baletno hišo, po vrnitvi 1946 v SNG odplešeta reprizo predstav Lok in Vrag na vasi. (Vogelnikova 1975) Pino se zaposli na AGRFT, skupaj z ženo vse do 1960 koreografirata za Balet v Operi SNG Ljubljana. Njegova plesna dediščina gre sicer Labanovi teoriji in postopkom, a Pino kmalu kritizira njegove koreografske postopke, ki s kodificirano in sistematizirano zunanjščino vodijo lahko vodijo do šablonskosti, ki pa plesni umetnosti po njegovem ni več v prid. Z ženo Pio sta imela željo o plesni instituciji, ki bi bilo mesto srečevanja in razglabljanja o plesu. V okviru Baleta ga nista mogla uresničiti in prenova znotraj baleta ni bila mogoča, saj se je navkljub velikem uspehu njunega temeljnega dela Lok, Balet s plesalcem Maksom Kirbosom vrnil nazaj v klasične predstavitve in ruskemu modelu. (Kopač in Vevar 2014) Dolgo časa sta iskala politično in kulturno moč za svojo idejo o Baletni domačiji Pas de deux v Pinovem domačem kraju Ločna.

Ta bi delovala kot rezidenčni model inštituta s poudarkom na raziskovanju plesne umetnosti kot fenomena in prostor globinskega vrtanja fizičnih in metafizičnih parametrov plesne umetnosti. Njun program je potemtakem prvi zapisan program institucionalizacije plesnega inštituta, ki bi obogatil pomankljivo znanje o temeljih umetnostnega giba in koreografiji, ki je bilo po Pinovem mnenju nezadostno. (Kopač in Vevar 2014) Tako se je prvič izmaknila možnost za institucionalizacijo sodobnega plesa; možnost za vzpostavitev njegove institucionalne in produkcijske osnove. (Čufer 1999)

Med vojno je sodobni ples zamrl. Marta Paulin-Brina, učenka Mete Vidmarjeve, se je tik pred vojno že osamosvojila od svoje učiteljice in v svojem Plesnem večeru Marte Paulinove uprizarjala vznemirjenost zaradi nasilja fašizma in nacizma ter človekovo naravno potrebo po svobodnem izživetju življenja. (Vogelnikova 1975) Bila je članica kulturniške skupine XIV. divizije NOV in članica SNG na osvobojenem ozemlju. Med vojno je plesala na "odru v naravi" - neizumetničenost in naravnost plesa na prostem je bilo njeno delo. Na pohodu na Štajersko so ji v zimi zmrznili prsti, kar jo je odvrnilo od nastopanja, a je svoje delo po vojni nadaljevala kot pedagoginja. (Otrin 1998)

2.3.3 Sodobni ples po vojni

Povojni čas je seveda karseda pretresel tudi ples v Evropi. Svobodni ekspresionistični ples je bil iz Nemčije izgnan zaradi kolaboracije z nacizmom in mnogi plesalci in plesni teoretiki so se selili v ZDA, kjer so na nov način koncipirali ples, saj je tam obstajal močan modern baletni princip. Kljub temu, so se v Vzhodni Nemčiji, Berlinu, počasi obnavljali šoli Mary Wigman in Kurta Joosa. V Sloveniji in Jugoslaviji se je kot edini uradno priznan edinole klasični balet. Sodobni ples je navkljub naporom pionirjev pred vojno, začenjal znova, skoraj izbrisan iz spomina. (Čufer 1999)

Meta Vidmarjeva, ena od utemeljiteljic sodobnega plesa pri nas, je bila strogo vezana na umetniški kredito in delo svoje učiteljice Mary Wigman. Po vojni so ji ponudili vodenje visoke šole za sodobni ples v okviru Akademije. To ponudbo je zavrnila in se raje usmerila v svojo pedagogiko, ki jo je razvila pred vojno. Kot učenka Mary Wigman je po vsej verjetnosti tudi ona

brezkompromisno zavračala umestitev sodobnega plesa v institucionalne okvirje, zato moderne plesne umetnosti kot le oddelka na baletni šoli ni mogla sprejeti, saj je verjela da bi lahko sobivala le kot enakovredna oddelka plesne šole. (Čufer 1999; Vogelnikova 1975) Šolo za izrazni ples je uredila v domačih prostorih v Rožni dolini in jo otvorila 1953. Organizacijsko je bila vezana na Srednjo baletno šolo v Ljubljani, in tako izobraževanju dala določen urejen status in šolsko ovrednotenje. Kasneje se je povezala z Višjo šolo za telesno vzgojo, ob prehodu na raven visoke šole in fakultet pa je potem njena šola zamrla. (Kopač in Vevar 2014)

Iz vrst Mete Vidmarjeve je po vojni pedagoško pot nadaljevala Marta Paulinova – Brina (1911-2002). Poučevala je gibalno-ritmično vzgojo na Srednji vzgojiteljski šoli kot del širšega estetskega pouka za delo vzgojiteljic v vrtcih in ga dvignila do mere, da je imel pomembno vlogo v prihodnje. (Kopač in Vevar 2014) Poleg pedagoškega dela je koreografirala in poučevala v okviru Pionirske knjižnice ter sodelovala v gledališču. Srednja vzgojiteljska šola Ljubljana je bil od 1950 dalje eden od domicilov sodobnega plesa. Marta Paulin-Brina je na lastno iniciativo in z lastnim učnim načrtom začela plesni pouk in postopoma dobila šolsko plesno skupino, ki je pripravljala redne produkcije in nastopala na šolskih proslavah. Šele slabo polovico stoletja kasneje, 1999, se na tej gimnaziji, zdaj SVŠGL, ustanovi poseben oddelek umetniške gimnazije smer sodobni ples, ki postane eden konkretnjših stebrov profesionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji. (Praznik 2009)

Prav tako iz šole Vidmarjeve, je izšla pomembna pedagoginja Živa Kraigher (1920-2011). Zapustila je Šolo Vidmarjeve in 1956 prevzela vodstvo tečajev za ritmiko in ples v Centru za estetsko vzgojo takratne Pionirske knjižnice, ki sta ga ustanovili nekdanji učenki Vidmarjeve, Marija Vogelnik in Marta Paulin-Brina. Pedagoško se je Kraigherjeva dodatno izobraževala pri Wigmanovi in Waehnerjevi, zapolnila vrzeli, posodobila plesni pouk ter ga približala svetovnemu plesnemu trendu. (Vogelnikova 1975) Vzpostavila je sistematičen izobraževalni sistem in profesionalni pristop v organizaciji ritmičnih tečajev, postavljala lastne šolske produkcije in sodelovala na mnogih drugih prireditvah. Oddelek za izrazni ples pri Pionirski knjižnici je 1964 preselila na Zavod za glasbeno in baletno izobraževanje. Z delom Žive Kraigher je počasi in vztrajno rasel šolski sistem kot prvi resen vseobsežni sistem institucionalizacije sodobno-plesne dejavnosti preko razdelanega in kontinuiranega izobraževalnega sistema.

Kraigherjeva je pripravila t.i. Elaborat, interno skripto za različne stopnje izobraževanja, ki še danes služi kot temeljni vir domače pedagoške metode za poučevanje izraznega plesa. (Kopač in Vevar 2014)

Dejstvo, da ne gre za formalno izobrazbo s spričevali in kasnejšo možnostjo poklica, je bilo frustrirajoče, prav tako neuspešni napori, ko je z grupo somišljenikov ustvarjala načrt za ustanovitev profesionalne šole s sistemom sodobnega plesnega šolanja in umetniške nadgradnje tega. Vzgajala je plesalke in plesalce v profesionalnem duhu in jih usposabljala tako za pedagoško kot samostojno umetniško ustvarjalno delo. Na tem Oddelku so se kalili plesalci in plesalke, režiserji, dramatik, pisci in drugi, ki so kasneje pomembno delovali na področju sodobnega plesa: Jasna Knez, Lojzka Žerdin, Breda Kroflič, Neja Kos, Daliborka Podboj, Vilma Rupnik, Ana Vovk Pezdir, Sinja Ožbolt, Saša Staparski, Matjaž Farič, Damir Zlatar Frey, Niko Goršič idr., s katerimi je Kraigherjeva ustvarjala predstave v nacionalnih in občinskih gledališčih in posnela nekatere RTV oddaje. (Praznik 2009)

S skupino zrelejših plesalk in plesalcev je v obliki društva 1972 ustanovila Studio za svobodni ples, kot možno pot za samostojno plesno skupino. Kraigherjeva se je naprej aktivno ukvarjala s plesno kritiko in teorijo. Ustanovitev Studia za svobodni ples pomeni v slovenski plesni zgodovini prvi resnejši premik k profesionalizaciji plesalcev in koreografov, saj je prav ta kolektiv ustvaril prve produkcije, ki so bile subvencionirane z javnimi sredstvi, ta pa so v glavnem pokrila samo stroške predstav. (Kopač in Vevar 2014) Aktivno je deloval do leta 1988, prejel nagrado Zlata ptica, ki ga je podeljevala ZSMS, gostoval na drugih odrih po Sloveniji in v njem se je zamenjalo nekaj generacij. Večji preboj je ustvarilo sodelovanje z Damirjem Zlatarjem Freyem (vodil je ambiciozno Plesno gledališče Celje) ter režiserjem Matjažem Zupačničem. Delo je 1997 prevzela Staša Staparski, nekaj plesalcev in ustvarjalcev pa se je odzvalo vabilu Ksenije Hribar k pridružitvi Plesnemu teatru Ljubljana. Neja Kos, dolgoletna članica Studia in akterka sodobnega plesa, navaja, da je Studio za sodobni ples v sedemdesetih in osemdesetih letih s svojimi plesnimi raziskavami in predstavami vnesel na ljubljanske in slovenske odre duha svetovne plesne avantgarde in postmodernizma ter pomembno prispeval k temeljem, ki so kasneje zrasla v profesionalno plesno sceno. (Kopač in Vevar 2014)

Marijo Vogelnikovo (1914-2008), plesalko šole Mete Vidmarjeve, arhitektko, akademsko slikarko, likovno in plesno pedagoginjo, ki je soustanovila Center za estetsko vzgojo pri Pionirski knjižnici, štejemo za prvo plesno kritičarko. (Vear, 2014) Baletne in plesne kritike je objavljala od leta 1953 in 1975 napisala zgodovinski pregled sodobnega plesa v Sloveniji v knjigi Sodobni ples na Slovenskem. (Vogelnikova, 1975) Pomembno je vplivala na predstavitev sodobno plesnih skupin, ki so gostovale v sklopu Festivala Ljubljana, bila urednica plesnega programa RTV Ljubljana, pobudnica in organizatorica Ljubljanskih dnevov plesa ter vsestranska svetovalka. 1972 je ustvarila kreativni laboratorij Kinetikon, v katerem je razvijala interdisciplinarne umetniške pristope s prepletanjem plesa in likovnosti, besedne, glasbene in filmske ustvarjalnosti. (Vear 2014b)

Lojzka Žerdin (1933) je bila zadnja diplomantka šole Mary Wigman. Izpopolnjevala se je tudi na mnogih drugih evropskih in ruskih šolah. Bila je dejavna na področju televizijske koreografije, oblikovala vrsto plesnih oddaj za otroke, prejela nagrade za svoje koreografske TV stvaritve. Delovala je kot pedagoginja na Srednji vzgojiteljski šoli ter Srednji glasbeni in baletni šoli. Za Pinom Mlakarjem je prevzela stolico za gib na AGRFT in jo prenovila po načelih šole svoje učiteljice; umetnost giba ter razvijanje plesne kreativnosti skozi kompozicijo in improvizacijo. (Praznik 2009) Na ta način, pa tudi kot koreografinja številnih gledaliških predstav, je dolga leta pomembno vplivala na gib igralcev in vstop giba in kulturo gibanja na gledališke odre.

Kot pomembno referenco v dogajanju na področju sodobnega plesa pri nas, ne moremo spustiti vpliva gostovanj ameriških plesnih skupin ter informiranosti o razvoju sodobnega plesa v ZDA preko Ameriškega kulturnega centra, s katerim so akterji slovenskega sodobnega plesa sodelovali, naročevali literaturo in video gradivo. (Kopač in Vevar 2014) V 50-ih in 60-ih je poletni festival, Festival Ljubljana, ki ga je dve desetletji vodil avantgardni teatrolog Ferdo Delak, gostil najbolj referenčna imena sodobnega plesa kot so José Limón, Alvin Ailey, Alvin Nikolais, Paul Taylor in Glenn Tetley.

2.3.4 80-a - Razmah sodobnega plesa, premiki na področju izobraževanja in profesionalizacija poklica

Zveza kulturnih organizacij Slovenije (v nadaljevanju ZKOS) je konec 70-ih vzpostavila delovno mesto samostojnega svetovalca za ples. Do leta 2006 je to opravljala Neja Kos. Z mnogimi strateškimi programi je krepila in združevala sodobni ples in plesalce v našem prostoru, predvsem pa zelo prispevala k množičnem razvoju sodobnega plesa na ljubiteljski ravni. (Praznik 2009) V knjigi Ples od kod in kam (Kos 1982) pravi, da je v tistem času v Sloveniji delovalo okoli 50 plesnih skupin različnih usmeritev, ki so bile združene v Združenje slovenskih plesnih skupin. Poletna plesna šola je v Ljubljani več kot dve desetletji zagotavljala shod kvalitetnih domačih in tujih pedagogov. Festival Dnevi plesa pa je bil en najbolj množičnih neinstitucionalnih festivalov na področju domače scenske umetnosti, ki je omogočal pregled domače plesne produkcije, organiziral izobraževanja, po zmožnostih programiral tujo plesno produkcijo in projekcijo plesnih filmov. (Kopač in Vevar 2014)

Njeno delo pri zdaj JSKD nadaljuje Nina Meško. Z izobraževanjem, letnimi srečanji (Festival Živa; po Živi Kraihgher, ima pod različnimi imeni tradicijo od leta 1975), tekmovanji za mlade plesne ustvarjalce (Opus-plesne miniature) in izobraževanjem STIK za plesne pedagoge, skrbi za horizontalni razvoj in izpopolnjevanje kadra na področju plesneetnosti. Letošnje leto je JSKD po dolgih letih zatišja ponovno vzpostavil Poletno plesno šolo v Ljubljani.

Damir Zlatar Frey

Celje je 1975 postal prostor eksperimenta za sodobni ples in plesni teater kot zeitgeist tega obdobja. Direktor Celjskega gledališča Igor Lampret je prepoznal kvaliteto in zanimivost zagrebškega baletnega plesalca Zlatarja Freya in ga povabil v Celje. Osebna ekstravagantnost in gverila sta botrovala množičnem obisku avdicije, ki je rezultirala v ustanovitev Center za balet in ritmiko Isadore Duncan. (Železnik 2009) Šola je temeljila je na sodobnem umetniškem plesu, gibanju, ki je črpal iz šole Marthe Graham in temeljev šole Rudolfa Labana. (Železnik 2009) Z umetniško skupino je udejanjal idejo odprtega gledališča, kar je razburjalo Celjane in

vsemogoče državne instance, ki takega združevanja niso tolerirali, zato so bile vse akcije plod velikega entuziazma in napora, preden je publika dejavnost sprejela in jih razumela. Zlatar Frey je bil hkrati inovativen in marketinško prodoren; zasnoval je inovativen produkcijski model, temelječ na večstopenjski strukturi financiranja, ki naj bi prihajala iz šolnin. V tem modelu je bil pomemben in nov element produkcije - gostovanje skupine po Jugoslaviji in tujini. Vodili in organizirali so izobraževalne delavnice in jih imenovali Plesni forum Celje. V dveh letih je vzpostavil svoj umetniški izraz, ki so ga tako sam kot kritika umestila v žanr plesnega gledališča. Marija Vogelnikova ga je okarakterizirala kot daleč od izraznega ali svobodnega plesa, prej bližje fenomenu Pine Bausch. (Železnik 2009) Njegove predstave so bile prepoznane, nagrajene, kmalu zatem se je priključil v ljubljanski Studio za svobodni ples in kasneje s Ksenijo Hribarjevo ustanovil PTL. (Železnik 2009)

Ksenija Hribar in Plesni teater Ljubljana

Plesalka in koreografinja Ksenija Hribarjeva (1938-1999), je izšla iz Srednje baletne šole, ko sta jo vodila Mlakarjeva, in po študiju v London School of Contemporary Dance (v nadaljevanju LSCD), ki se je zgledovala po kurikulumu Martha Graham Dance Company, postala članica in solistka London Contemporary Dance Theatre (LSDC) med leti 1967 in 1974. (Vevar 2014) Bila je tudi sodelavka pri vzpostavitvi temeljev sodobnega plesa v Veliki Britaniji in soustvarjala program šole LSCD. (Vevar 2014) Ptica selivka, kot jo imenuje Vogelnikova, je ves čas opozarjala na pomanjkanje vzporedne šole ameriške smeri, vzporedno šoli Marthe Graham pri nas. Vzporedno tudi distribucije, organiziranega zbiranja in hranjenja podatkov, intelektualno kritične refleksije zgodovine, teorije in kritike ter povezovanja v mednarodne mreže. (Vogelnikova 1975) Njeno največje življenjsko delo je bilo postavitve temeljev za profesionalni odnos do sodobnega plesa. Po dokončni vrnitvi v Ljubljano, je 1984 z Damirjem Zlatarjem Freyem ustanovila Plesni teater Ljubljana (v nadaljevanju PTL). PTL je postal prostor, namenjen izključno plesu, in v njem je delovala prva profesionalna sodobnoplesna skupina. Uvedba rednih dopoldanskih klasov za plesalce je bila novost. Po uspehu z njenimi predstavami in predstavami Damirja Zlatarja Freya, ki so svoj oder našli v Cankarjevem domu, so v PTL krožili tudi tuji plesni

pedagogi. V njem so delali in izšli danes eminentni slovenski plesalci in koreografi Iztok Kovač, Matjaž Farič, Tanja Zgonc, Mateja Bučar, Sinja Ožbolt, Branko Potočan, Brane Završan, Sabina Potočki, Mateja Rebolj in mnogi drugi. PTL je postal (in še ostaja) osrednja institucija, ki si je prizadevala za profesionalizacijo slovenske sodobno plesne umetnosti in je imel pionirsko vlogo pri razvoju in priznanju tega. (Kopač in Vevar 2014)

S Ksenijo Hribar se začne tudi vstop koreografije v dramsko gledališče. Ko je zapustila LCDT je študirala teatrologijo na Univerzi v Manchestru. Delovala je kot umetniška svetovalka za gib režiserjem in ustvarjala številne, tudi nagrajene, predstave. PTL je bil tudi dom, v katerem so ples gojili gledališčniki, študenti AGRFT, iz česar je kasneje vzniknilo fizično gledališče. S svojim delom je vplivala na razvoj umetniško osveščenih regionalnih skupin kot Akt in Plesno gledališče iz Celja ter Ra iz Maribora.

Ustanovitev PTL, ki je bila v mnogih pogledih implementacija britanske sodobnoplesne zgodbe v slovenski prostor, kolikor je bilo to mogoče, je dal v mnogih pogledih pogum plesalcem in ustvarjalcem sodobnega plesa, da so se v naslednjih letih odločali za profesionalno pot. (Vevar 2014a) Mnogo se jih je odločilo in so produkcijski del ločili od izobraževalnega in ples s področja ljubiteljstva preselila na profesionalno raven. Tako so lahko udejanjali svoje strateške temelje in program, ki so jih kasneje 1994 lahko pripravili člani Društva za sodobni ples (DSPS).

Praksi jutranjih odprtih klasov PTLja se pridruži podobna praksa večernih klasov Plesnega studia Intakt.

Uvedba usmerjenega izobraževanja Zavod za baletno in glasbeno izobraževanje 1983 preimenuje v Srednjo glasbeno in baletno šolo Ljubljana, kjer poteka pouk izraznega plesa na nižji stopnji pod vodstvom Žive Kraigher. Po letu 1995 se sodobni ples na SGBŠ preformulira v Oddelek za sodobni ples, ki ga vodi Jana Kovač Valdes, šola se 2009 preimenuje v Konzervatorij za glasbo in balet Ljubljana.

2.3.5 90-a – Mednarodno prepoznanje slovenskega sodobnega plesa in premiki k institucionalizaciji sodobnega plesa

Močen vznik sodobnega plesa konec 80-ih doživi Belgija, sploh s koreografoma Vim Vandekeybusom in Anno Tereso de Kaesmaeker, ki imata tudi močan vpliv na slovenske plesalce in koreografe. Branko Potočan, Ana Stegnar in Mala Kline so člani skupine Vandekeybusa, Iztok Kovač je bil kratek čas član skupine de Kaesmaeker, občasno Matej Kejžar. (Kopač in Vevar 2014) Belgija politično podpre svoje ustvarjalce in sodobno-plesna umetnost doživi resen kulturni razcvet.

V Sloveniji se področje izobraževanja v 90-ih še naprej divje širi. Prvi generaciji v sklopu PTL sledi na umetniškem področju že mlajša generacija: Gregor Kamnikar, Suzana Koncut, Saša Stuparški, Nina Meško, Nataša Tovirac, Jana Menger, Igor Sviderski, Rosana Hribar, Gregor Luštek in drugi. In tej sledi že naslednja generacija plesalcev in koreografov. Predvsem so to leta, ko nastajajo in se organizirajo društva in zasebni zavodi, s katerimi si generacija koreografov in ustvarjalcev zagotavlja delo. Ustanovljeni v 90-ih so bili: EN-KNAP, zavod Vitkar, Plesna izba Maribor, Plesni forum Celje, zavod Exodos, Bunker, Projekt Atol, zavod Federacija, Maska in Mesto Žensk.

Nastanek mednarodne plesne skupine EnKnap Iztoka Kovača in produkcijskega zavoda EN-KNAP ter skupine fizičnega gledališča Betontanz Matjaža Pograjca povede slovenski sodobni ples na tuje, kjer pridobi potrditev in velik mednarodni ugled. Izkušnje iz tujine, razmah sodobnega plesa v Belgiji, so Iztoka Kovača obogatile in dale premislek in vizijo o tem, kako voditi profesionalno plesno skupino in kako naj bi institucionalna plesna sfera delovala v Sloveniji, da bi sodobnemu plesu zagotovili prihodnost. Skupino je vodil mednarodno in sodeloval s številnimi tujimi koproducenti, plesalci, ustvarjalci na področju glasbe, videa in filma. Iztok Kovač priča, da je bil skoraj več koproduciarn s strani tujih koproducentov, a so uspehi na tujem prepričali tudi slovensko kulturno politiko in je zavod EN-KNAP pridobival sredstva za delovanje tako s strani Mestne občine Ljubljana (v nadaljevanju MOL), Ministrstva za kulturo (v nadaljevanju MK) kot Filmskega sklada Slovenije. (Radio Slovenija, 2016) Cankarjev dom pa je bilo dolgoletno prizorišče predstav EnKnap, ki so imele tudi svojo publiko.

Začela se je razvijati festivalska dejavnost, omogočilo se je vznik periodike z revijo Maska in prevodnih del s področja sodobnega plesa in scenskih umetnosti, ki jih izdajajo Maska, Emanat, Knjižnica MGL in JSKD, dobi nov zagon in nove naloge. (Vear 2014)

Društvo za sodobni ples Slovenije

Društvo za sodobni ples Slovenije (v nadaljevanju DSPS) je bilo ustanovljeno 1994. Deluje kot strokovno društvo aktivnih ustvarjalcev sodobnega plesa na nacionalnem nivoju, da bi uresničevali svoje stanovske interese in si prizadevali sodobnemu plesu omogočiti in zagotoviti institucionalni okvir ter prvi poskus premika iz ljubiteljsko-mladinskih v systemske in institucionalne okvire. (DSPS 2014a) Ustanovitev DSPS ni bila prva iniciativa plesalcev in umetniškega plesa. V petdesetih letih je glavnina tradicionalnih umetniških praks znotraj Socialistične republike Slovenije dobila svoja stanovska društva. Društvo baletnih umetnikov (DBUS) je bilo ustanovljeno 1962. V času po vojni in do šestdesetih let, je bil dialog med sodobnim plesom in baletom še mogoč. (Kos 1982) To dokazuje delovanje Mlakarjevih in nekaterih sodelovanj in koreografij Ksenije Hribarjeve v Baletu. Kasneje je bil ta dialog vedno manjši oziroma, kot navajajo dokumenti ob nastajanju DSPS in zgodovinar Rok Vevar, je slutiti celo sovražno nastrojenost slovenske baletne stroke nasproti sodobnemu plesu. Do prve iniciative o ustanovitvi stanovskega društva je prišlo 1985. Silva Ros, plesalka in koreografinja iz Studia za svobodni ples preko ZKOS vabi iniciativni odbor k sestavi in ustanovitvi Društva ustvarjalcev sodobnega plesa v Sloveniji (DUSP), a zaradi vsebinskih razhajanj med člani DUSP in PTL ter drugimi plesnimi ustvarjalci, do ustanovitve DUSP ni prišlo. (Vear 2014d)

Naslednjo pobudo za ustanovitev društva je sprožil Iztok Kovač in je izhajala iz potrebe po vzpostavitvi identitete domačega sodobnoplesnega konteksta. Ustanovitveni člani so poleg Kovača bili Maja Delak, Suzana Koncut in Eda Čufer, za predsednico so izvolili Ksenijo Hribar. (Vear 2014d) Potrebe za to so videli v tem, da je sodobni ples in njegovo tradicijo, zgodovino in široko produkcijo ter publiko, potrebno prepoznati, mu dati družbeno priznanje, sodobnoplesno sceno organizacijsko in institucionalno povezati in ji dati najosnovnejše pogoje za delo. Glavna težava sodobnega plesa je detektiran neobstoj odra in nezadostni vadbeni prostori, za kar si

društvo prizadeva z organizacijo centralne institucije z vsaj dvema dvoranama in z odrom, ki bo jedro združevanja ustvarjalcev in širše publike, zagotavljal kontinuirano delo ter predstavljal tekoče produkcije. DSPS ugotavlja, da stihijo in nered na področju izobraževanja, lahko prekine le ustanovitev šolske strukture za sodobni ples, kar bi lahko zagotavljala Srednja šola ali Akademija, ki jo mora v svoje programe vključiti Ministrstvo za šolstvo in šport RS. (Vear 2014d) Društvo si bo prizadevalo za profiliran in kvaliteten Festival sodobnega plesa, ki je nujen za pretok informacij in vzpostavitev kriterijev na področju. S svojim delovanjem bo spodbujal kritiško pisanje in teoretsko refleksijo aktualnega sodobnoplesnega ustvarjanja, kar bo omogočilo definiranje pojma sodobnega plesa in vzpostavitev veljavnih kriterijev na tem področju. Ker navkljub bogati dediščini in tradiciji sodobni ples v Sloveniji nima pravega mesta, zato prepoznavajo potrebo uredite z arhivirano dediščino kot nujno. (Vear 2014d)

V svojem prvem letnem programu je zapisalo še nekaj točk, med katerimi poziva na medijsko izpostavljanje problematike področja, organizacijo strokovnih in svetovalnih teles na področju publicistike, teorije, kritike, ljubiteljske dejavnosti in zgodovine plesne tradicije, zahteva za oblikovanje samostojnega področja za sodobni ples pri Ministrstvu za kulturo RS, primerjavo pravnega položaja plesalca z ustreznim položajem plesalcev v drugih državah in priprava programa, stalno sodelovanje pri odločitvah komisij MK v zvezi s sodobnim plesom in zahteve za oblikovanje Centra za sodobni ples.

Po smrti Ksenije Hribar 1999, so se predsedniki društva redno menjavali. DSPS se je reaktiviral po letu 2000 z izdanjem sedmih številčk časopisa Cirkularka - aktualnimi temami sodobne plesne umetnosti. 2010 pa z ustanovitvijo Mreže sodobnega plesa, ki je delovala dva dveletna mandata. Projekt je delno financirala Evropska unija iz Evropskega socialnega sklada. Glavni poudarki mreženja so bili namenjeni optimiziranju učinkovitosti kadrov, ki znotraj nevladnih organizacij v kulturi delujejo v produkciji, promociji, menedžiranju in organizaciji ter povečevanje njihove sposobnosti pridobivanja sredstev za svoje delovanje, povečevanje vpetosti in prepoznavnosti, izkoriščanja možnosti v obstoječih javnih infrastrukturnih možnostih skozi partnerstva med nevladnim in javnim sektorjem, krepitev produkcijske učinkovitosti mrežnih partnerjev, mobilnosti sodobne umetnosti. 2010 je društvo postal tudi producent festivala Gibanica, bionalne slovenske plesne platforme.

Politika je konec 90-ih prepoznala in pozdravila potrebo ter zavodom in društvom, ki so se ukvarjali s produkcijo, izobraževanjem in afirmacijo sodobnega plesa in ponudila pomoč v okviru projektnega sofinanciranja.

V okviru DSPS in iniciativi Maje Delak je nastal program sodobni ples v okviru Umetniške gimnazije Ljubljana. Na Srednji vzgojiteljski šoli, ki se v 90-ih preimenuje v Srednjo vzgojiteljsko šolo in gimnazijo Ljubljana, v letu 1999/2000 prvič vpisujejo dijake v štiriletni program – plesna smer; modul B; sodobni ples. Maja Delak je k nastajanju programa povabila vrsto umetnikov in strokovnjakov, od katerih je pomembno omeniti predvsem Ksenijo Hribar, ki je bila vir znanj in izkušenj. Ta štiriletni program je ključen za izobraževalni premik na področju sodobnega plesa, saj mu zagotavlja avtonomnost programa glede na balet. (Čufer 1999) Maturanti strokovne gimnazije lahko študij nadaljujejo na ustreznih ustanovah v tujini in doma. Kot posamezniki pa lahko vstopajo na trg dela, si pridobijo status samozaposlenega v kulturi in se prijavljajo na projekte in razpise, ki jih objavi MOL in Ministrstvo za kulturo. Podatki o številu maturantov SVŠGL, ki so uspešni na avdicijah na tujih plesnih akademijah niso sistematizirani. Maja Delak, vodja izobraževanja, pravi, da je to različno in odvisno od tega, kako močan je letnik; v povprečju gre za 3 do 6 maturantov na generacijo, ki jo šteje od 10 do 15 dijakov. (Delak 2016)

Nova generacija

Preko številnih izobraževalnih društev, ki imajo odlično utirjeno tradicijo in izobraževalne programe, ter Umetniške gimnazije SVŠGL, je konec 90-ih in v novem tisočletju izšlo veliko mladih plesalcev, ki so svoja znanja nadgrajevali na tujih plesnih akademijah. Predvsem so se odločali za študij na The School of New Dance Development v Amsterdamu, belgijskem P.A.R.T.S.-u, Labanovi šoli v Londonu, SAED v Salzburgu. (Delak 2016) Ta mlada generacija, ki je danes že zrela generacija plesalcev in se je počasi vrnila iz tujine, se je znašla v zares slabem položaju. Izzivov za mlado generacijo v Sloveniji je malo. Obstoječi zavodi, ki skrbijo za produkcijo sodobnega plesa ne zmorejo pokriti povpraševanja in potreb po delu, sredstva, ki jih zagotavlja Ministrstvo in lokalne občine so ne le omejena, pač pa jih v zadnjih letih vedno manj. Stanje neinstitucionaliziranosti in obče problematike z večnimi težavami s premalo vadbenega

prostora, celotno verigo servisiranja, ki ga praviloma opravljajo le za silo razvite institucije (organizacija produkcije, stiki z javnostjo, hranjenje in dokumentiranje podatkov in druge) so del življenja sodobnega plesa v Sloveniji, ki se prenaša iz generacije v generacijo.

2.4 SODOBNI PLES DANES

2.4.1 Izobraževanje

Akademija za ples

Vodstvo Plesne šole Urška in njen danes pokojni vodja Tomaž Ambrož, je leta 2009 dalo pobudo za prvostopenjski bolonjski univerzitetni študij sodobnega plesa na Akademiji za ples. Program za sodobni ples so pripravile plesalke Tina Dobaj, Andreja Rauch – Podrzavnik, Petra Pikalo, Nataša Tovirac in Snježana Premuš. Med pripravami programa je med vodstvom šole in skupino prišlo do nesoglasij glede izvedbe programa, kar šole ni odvrnilo od ustanovitve Akademije za ples in decembra 2009 je Senat za akreditacijo pri Svetu za visoko šolstvo RS akreditiral visokošolski študijski program Ples, koreografija, ki so ga začeli izvajati v šolskem letu 2010/2011. (Kopač in Vevar 2014) Sodobni ples je ena od smeri še med družabnim, džez in tekmovalnimi (latinskoameriškim in standardnimi plesi) plesi. Študij traja 6 semestrov, obsega 180 kreditnih točk po ECTS, diplomanti pa pridobijo naziv diplomirani plesalec, koreograf s kratico dipl.ples.kor. Prva generacija je zaključila študij 2013/2014, nato je šla Akademija v leto dni mirovanja. Zaradi mnogih razlogov je program sprožil različna negotovanja na sceni sodobnega plesa, predvsem v kritiki, da zaradi različnih produkcijskih okoliščin, strateških in sistemskih projektov, onemogočajo minimalni konsenz, ki je potreben, da bi se sodobnemu plesu omogočilo prihodnost. (Kopač in Vevar 2014)

Letošnje leto Akademijo za ples in smer sodobni ples obuja Alma Mater Europea-ECM. Gre za samostojno visokošolsko izobraževalno ustanovo, specializirano na ponudbo karierno orientiranega izobraževanja v deficitarnih poklicih. (Alma Mater Europea 2016) Program vodenja in izvedbe sodobnega plesa je prevzela plesalka in koreografinja Rosana Hribar, ki v

Akademiji vidi dobro priložnost za mlade plesalce in možnosti razvoja v smislu povezovanja v prihodnosti. Delo je začela je visoko motivirana in poskrbela, da bodo študentje pridobili paleto različnih tehničnih in estetskih izkušenj z izborom mnogih pedagogov, ki se bodo menjali na tri tedne. Med temi so: Milan Tomašik, Urša Rupnik, Tamás Tuza, Igor Sviderski in drugi. (Hribar 2016) Slaba stran je visoka šolnina, ki je samoplačljiva; letnik stane 3.800 EUR. (Hribar 2016)

AGRFT

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, AGRFT, je v letu 2013/2014 začela izvajati drugostopenjski študij bo bolonjskem sistemu, z naslovom Umetnost giba. Sestavljen je iz dveh smeri: Umetnost giba in Gib v prostoru. Študij traja 2 leti in obsega 120 kreditnih točk po ECTS, študenti pridobijo naziv magister oziroma magistrica umetnosti giba s kratico mag. um. gib. (AGRFT 2016) Zasnovan je kot funkcijski študij za uporabo gibalnih prvin v širšem spektru scenskih umetnosti. Študenti naj bi ob končanju študija poznali in obvladali temeljne zakonitosti giba in bili praktično in teoretsko pripravljeni za koreografsko in gibno analizo ter aktualizacijo projekta od njegove dramaturške razčlembe preko zgodovinskega vrednotenja, do sodobnih konotacij in invencij ter cilja – priprave in uresničitve svoje zamisli. (AGRFT 2016)

2.4.2 Zavodi in organizacije

V Sloveniji na področju sodobnega plesa delujejo organizacije in posamezniki, ki imajo večletno tradicijo delovanja (javni skladi, šole oziroma studii) oziroma se ukvarjajo s produkcijo sodobno-plesnih predstav: Bunker (Nevenka Koprivšek), DUM (Mateja Bučar), Emanat (Sabina Potočki), En-Knap (Iztok Kovač), Exodos (Nataša Zavolovšek), Fičo balet (Goran Bogdanovski), Flota (Matjaž Farič), Fourklor (Branko Potočan), zavod Vitkar, zavod Federacija, Društvo Pekinpah, Glasbena šola, oddelek za sodobni ples (Jana Kovač Valdes), Intakt (Nataša Tovirac), JSKD (Nina Meško), KUD Baobab, zavod 25 (Maša Kagao Knez), KUD Pozitiv (Drago Pintarič), KUD Samosvoj (Bara Kolenc), Maska (Janez Janša), Via Negativa, KUD Moment, Center urbane kulture Kino Šiška (s plesno dejavnostjo in CoFestival), zavod Pekinpah/KingKong, Celinka, Mesto Žensk (Teja Reba), Ops! (Gregor Kamnikar), PTL (Živa Breclj), Studio za svobodni ples (Vilma Rupnik), SVŠGL

(Petra Pikalo). V Mariboru Plesna izba Maribor (Minka Veselič Kološa, Mojca Kasjak), Celju Art Harlekin (Ana Vovk Pezdir), Plesni Forum Celje (Goga Stefanović Erjavec), Plesni Teater Igen (Celje), Kranju Nor Kranj (Duško Teropšič), in Quilenium Kranj (Saša Lončar), Primorskem Studio Lai (Lili Šantić Ujčič), Terpsihora Šempeter-Vrtojba, Novem mestu Terpsihora Novo mesto (Andreja Hvalec Žitnik). Poleg njih delujejo še samostojni producenti (Petra Hazebent, Katja Kos in drugi). (Hazabent in Kopač 2009; DSPS in Kopač 2014)

Organizacije, ki skrbijo za plesno izobraževanje in refleksijo sodobno-plesne dejavnosti je nazadnje popisal Elaborat s strani društva Asociacija in DSPS, ki ga je naročilo MK ob ustanavljanju CSPU in je deloval kot predlog za institucionalizacijo sodobnega plesa v Sloveniji. (Hazabent in Kopač 2009). Na tem mestu poudarim, da ne gre za popoln seznam, saj se je v zadnjih letih število zavodov s področja sodobnega plesa povečalo. Sicer z moje strani dopolnjen seznam Elaborata nudi pregled nad zavodi, ki ustvarjajo tradicijo in skrbijo za kontinuiteto in kvaliteto dela na področju.

- Zavod Maska izdaja revije Maska – časopis za scenske umetnosti, skrbi za organiziran sistem izobraževanja (Seminar sodobnih scenskih umetnosti) in prevode številnih referenčnih del s področja sodobnega plesa, skrbi za razvoj diskurza in refleksije na področju sodobnega plesa. (organizacija: Janez Janša)
- Zavod Emanat preko sistema izobraževanja (plesni klasi, delavnice, workshopi) in prevodov referenčnih del s področja sodobnega plesa (zbirka Prehodi in zbirka XS), refleksije, giba in anatomije skrbi za razvoj diskurza in refleksije na področju sodobnega plesa. (organizacija: Maja Delak)
- Plesni teater Ljubljana organizira (plačljive) plesne in gibalne seminarje in delavnice, skrbi za izobraževanje in izpopolnjevanje plesalcev, vendar (zaradi finančnih težav) ne opravlja več funkcije plesnega izpopolnjevanja za profesionalne plesalce.
- Zavod Fourklor organizira (plačljive) plesne in gibalne seminarje in delavnice, skrbi za izobraževanje in izpopolnjevanje plesalcev (organizacija: Branko Potočan)
- Zavod Fičo Balet organizira (plačljive) plesne in gibalne seminarje in delavnice, skrbi za izobraževanje in izpopolnjevanje plesalcev. Od leta 2014 skrbijo za izobraževanje na

potujočih delavnicah v naravi, s principi sobivanja v okviru mednarodne mreže NOMAD Dance Academy. (organizacija: Goran Bodganovski, Dejan Srhoj)

- Zavod OPS! organizira strokovne pogovore in serijo plesnih delavnic ter seminarjev. (organizacija: Gregor Kamnikar)
- Intakt Ljubljana organizira (plačljive) plesne in gibalne seminarje za otroke, srednješolce in študente, skrbi za izobraževanje in izpopolnjevanje plesalcev. (organizacija: Nataša Tovirac)
- Plesna izba Maribor, Plesni center Maribor, Plesni forum Celje, Terpsihora Novo mesto / Sežana, Plesni studio Igen, Art Harlekin Celje, KUD Quilenium Kranj, Plesni klub Erato, Izola, srednje-glasbene šole, Studio za svobodni ples idr. se ukvarjajo z organizacijo (plačljivih) plesnih in gibalnih seminarjev in delavnic skrbijo za lokalno izobraževanje mladih plesalcev na področju sodobnega plesa.
- Seminarji JSKD skrbijo za organizacijo plačljivih plesnih in gibalnih seminarjev in delavnic, sploh strnjenih plesnih aktivnosti; pomladni in jesenski plesni izziv (krajša plesna izpopolnjevanja) in zimsko ter poletno plesno šolo (daljša poletna izpopolnjevanja) (organizacija: Nina Meško)
- Plesni kampus (Plesni klub ERATO, Izola) je plačljiv štirinajstdnevni poletni kampus za izpopolnjevanje mladih in uveljavljenih plesalcev različnih zvrsti in tehnik (organizacija: Tomaž Simatovič, Ingrid Radman)
- Plesno poletje v Šempetru pri Novi Gorici organizira vsakoletni tedenski poletni plesni seminarja za izpopolnjevanje mladih in uveljavljenih plesalcev različnih zvrsti in tehnik (organizacija: Terpsihora Šempeter)
- Vibra v Ljubljani že četrto leto predstavlja mednarodni plesne delavnice z vrhunsko paleto tujih in domačih pedagogov področja sodobnega plesa, sodobnega baleta, partneringa, koreografskih delavnic in mentorskih delavnic za mlade koreografe. (organizacija: Magdalena Reiter)

2.4.3 Vadbeni prostori in prizorišča

Široka plesna skupnost ima v Ljubljani na voljo le nekaj prostorov za vadbo; studii zavoda Vitkar, Studio 25 oziroma KUD Baobab, dvorana PTL, dvorana Stara elektrarna, Center Premik in studii v Centru kulture Španski borci. (DSPS 2014c)

Ti prostori so plačljivi, kar v že tako omejenem financiranju produkcij plesalcev sodobnega plesa, pomeni precejšen finančni zalogaj za ustvarjalce. Uspešni primeri v smislu koprodukcij zavodov zagotavljajo boljše finančne pogoje delovanja in ustvarjanja samega. Potrebe po dodatnih dvorinah pa so kljub temu izdatne. Stara elektrarna, ki se je vzpostavila 2004 in CK Španski borci v letu 2009 sta zadnja primera izboljšanja potreb po vadbenih prostorih. Plesalci sodobnega plesa so pred letom 2009, ko se je obnovil Kino Šiška, vadili v starem zapuščenem kinu. To je bil tudi prostor srečevanja vse skupnosti in je bil dobrodošel v smislu kohezivnost, izmenjavanja informacij ter občutja skupnosti celotne plesne scene. Zdaj takega prostora ni, ustvarjalci pa pogrešajo prav tak prostor, ki bi omogočal tudi srečevanje, izmenjavo informacij. (Reba 2016)

Med prvimi prizorišči sodobnega plesa so bili odri, ki so si jih sodobni plesalci delili z baletom, torej odri Opere in SNG. Ko je prišlo do »ohladitve odnosov« obeh, tega sodelovanja ni bilo več. (Vevar 2014a) Zato je graditev Cankarjevega doma 1983 in prepoznanje kulturne relevantnosti sodobnega plesa pomenila dobrobit tako za sceno kot za distribucijo. Dvorana Duše Počkaj se je namenila za produkcijo manjših predstav sodobnega plesa, večje pritičejo večjim ansamblom in produkcijam. PTL je postala in ostala dolgo časa edini in osrednji oder sodobnega plesa, ki je zagotavljal prostor srednje velikim in manjšim predstavam. SMEEL oziroma Stara elektrarna deluje kot programski zavod, kjer prostore za vaje najdejo ustvarjalci, ki imajo z njimi sklenjene pogodbe o sodelovanju. Oder Centra urbane kulture - Kino Šiška je tudi deloma namenjen sodobnemu plesu, v katerem se odvija festival CoFestival. Španski borci z odrom, ki je 2009 nov postal domicil sodobnega plesa, kjer poleg skupine EnKnapGroup najdejo prostor različni sodobnoplesni festivali, tekmovanja, ki jih organizira JSKD in ostali ustvarjalci sodobnega plesa. Manjši odri Mini teatra, Gleja in ŠKUC-a so prav tako možna prizorišča sodobnoplesnih predstav manjšega formata. (DSPS 2014c)

2.4.4 Festivali

Na področju sodobnega plesa so v Sloveniji organizirani festivali in platforme, ki imajo različen delež sodobno-plesne produkcije. Prvi festival, ki je organiziral pregled sodobnoscenskih umetnosti, katerih del je tudi sodobni ples, je bil in ostaja festival Mladi levi v organizaciji zavoda Bunker. Leta 2003 na pobudo DSPS in v njegovi organizaciji zaživi festival Gibanica, bienalna platforma slovenskega sodobnega plesa in tujih predstav, ki omogočajo pregled dogajanja in hkrati ponuja predstave slovenskega sodobnega plesa v tujini. V zahtevi po decentralizaciji sodobnega plesa, so nastali festivali Rdeči revirji v Hrastniku, NagiB v Mariboru, in vedno bolj prepoznaven festival Front@ sodobnega plesa v Murski soboti. Festivali, ki predstavljajo sodobni ples so kar številni in pomenijo pozitiven doprinos k dostopnosti sodobnega plesa. Seznam festivalov je dolg, nastal pa je iz podatkov Elaborata (Hazabent in Kopač, 2009), podatkov DSPS (DSPS 2014c) in dokumenta Rezultati javnega razpisa za izbor večletnih kulturnih projektov v umetnosti 2014-2017 (MK 2016b).

- Festival Gibanica (Ljubljana, zavod Exodos) je osrednji festival sodobnega plesa Slovenije; bienalna slovenska plesna platforma, ki poteka od 2003 in je v letu 2015 doživela svojo sedmo izdajo.
- Festival NagiB (Maribor, Plesna izba Maribor), zdaj Nagib na oder (Društvo NAGIB) je festival eksperimentalnega giba, ki je z leti dobil prepoznavnost, širšo festivalsko zaledje in vse bolj uveljavljene avtorje oziroma ustvarjalce.
- Festival Front@ sodobnega plesa (Murska Sobota, zavod Flota) bo letos izvedena 11. Gre za uspešen plesni festival na obrobju slovenskega nacionalnega prostora, ki združuje sodobno-plesne produkcije (večinoma) iz Slovenije, Hrvaške, Avstrije in Madžarske in uspešno združuje sodobni ples z lokalno skupnostjo.
- Festival Platforma.Performa (Maribor, Plesna izba Maribor) je združitev dveh festivalov – Performe, festivala sodobnih plesnih performativnih praks in festivala Platforme mladih ustvarjalcev, ki promovira lokalne umetnike ter njihove zadnje plesno-gibalne projekte.

- Festival Ukrep (Ljubljana, PTL) je bienalna festivalska iniciativa, ki je prvič potekala leta 2008 v spoznanju nezadostnega dialoga med teorijo in prakso področju sodobnega plesa in nadaljuje kot festival plesnih perspektiv, ki promovira mlade plesalce in ustvarjalce. Od 2009 potekala njegovo nadaljevanje pod »delovnim naslovom« Medukrep, ki krepi pomanjkljivo teorijo na področju.
- Festival Mladi levi (zavod Bunker) je vsakoletni mednarodni festival odrskih umetnosti, ki vključuje dobršno število plesnih produkcij mlajših avtorjev. Letos 19. izdaja.
- Festival Exodos (Ljubljana, zavod Exodos) je referenčni, uveljavljen, mednarodni festival na področju sodobnih scenskih umetnosti, ki je v Slovenijo v preteklih letih pripeljal številne mednarodne produkcije in znamenita imena s področja sodobnega plesa. V zadnjem času se njegov program zaradi finančnih in organizacijskih težav krči.
- Festival Mesto žensk (Ljubljana, zavod Mesto žensk) je uveljavljen mednarodni festival, ki vsako leto vključuje določen število plesnih produkcij zanimivih in udarnih ženskih avtoric.
- Festival Rdeči revirji (Hrastnik, zavod Fourklor) je manjši festival, ki v lokalno okolje vnaša tako domače kot mednarodne smernice sodobnega plesa in na ta način prispeva k njegovi širši promociji.
- Festival Ex-ponto (zavod B51, Ljubljana) je gledališki festival, ki v določeni meri vsebuje tudi nekaj sodobno-plesnih oziroma gibalnih predstav.
- Festival Pajek/Spider (društvo Pekinpah) je festival (pre)drznih umetnosti, sodobne performativne umetnosti, kamor spada tudi sodobni ples. Letos se je zgodil petič.
- Festival Goli oder (Ljubljana, KUD France Prešeren) je festival skupine improvizacijskega gledališča Narobov, ki vsebuje tudi sodobno-plesne oziroma gibalne predstave.
- CoFestival (Fičo balet, Ljubljana) je nastal kot odgovor na spreminjajoče se produkcije in ustvarjalne pogoje. Združil je več festivalskih enot – Modul-dance, Ukrep in Pleskavico in ustvaril bogat program na mnogih prizoriščih. Deluje od 2012 dalje.

Poleg festivalov so organizirane tudi platforme, večinoma za mlade plesalce, v okviru JSKD:

- Živa, festival plesne ustvarjalnosti mladih je »festival«, ki daje pregled ustvarjalnosti mladih plesnih ustvarjalcev. Nadgrajen je tudi s pogovori, predavanji in refleksijo. Živa ima pod različnimi imeni tradicijo od leta 1975.
- Tekmovanje OPUS je tradicionalno (že 14 let trajajoče) državno tekmovanje mladih plesnih ustvarjalcev v organizaciji JSKD – na določeno temo in pod določenimi pogoji. »Tekmovanje« je v letu 2009 prvič postalo mednarodno, letos že v 8. ediciji.

2.4.5 Prva profesionalna plesna skupina sodobnega pleasa EnKnapGroup

Leta 2007 je Iztok Kovač s sodelavci po štirinajstih letih izjemno uspešnega delovanja s plesno skupino EnKnap sklenil njeno delovanje in ustanovil prvo profesionalno sodobnoplesno skupino EnKnapGroup. Njihovo delovanje je postalo optimalno, ko so v upravljanje pridobili Center Kulture Španski borci (v nadaljevanju CK ŠB) in je to postalo prvo repertoarno gledališče sodobnega plesa v Sloveniji. Deluje kot zasebni zavod, ki upravlja javno infrastrukturo. V četrtem poglavju bomo pregledali dejavnost in vizijo profesionalnega dela, ki jim ga kulturna politika države s sredstvi MK in MOL omogočata. Gre za edino profesionalno plesno institucijo, ki omogoča redno delo in profesionalno opravljanje poklica plesalca pri nas.

2.4.6 Samostojni ustvarjalci na področju sodobnega plesa

V Sloveniji deluje razmeroma veliko število akterjev na področju sodobnega plesa. Razvid samozaposlenih v kulturi, ki ga vodi MK je razvid, ki ustvarjalce razvršča v poklic plesalec, koreograf. Število ustvarjalcev se iz leta v leto veča. Raziskava iz leta 2011 s strani DSPS, ki ga je naročilo MK ob pripravi projekta institucionalizacije sodobnega plesa, navaja iz Razvida Samozaposlenih v kulturi 58 koreografov in koreografinj, od katerih so večinoma tudi plesalci in najmanj 33 profesionalnih plesalcev in plesalk. Aktualni podatki MK, ki smo jih pridobili z dopisovanjem po elektronski pošti, kažejo 70 vpisanih koreografov in 103 plesalcev. (MK 2015) Treba je upoštevati, da so samozaposleni lahko vpisani v razvid z več poklici.

Razvid Samozaposlenih v kulturi je javno objavljen na spletni strani MK. (MK 2016a)

2.4.7 Podporni sistemi: organizacija, menedžment, založništvo in kritiško pisanje

Bistvena težava v slovenskem sodobnem plesu ostaja na področju podpornega sistema; menedžmenta, organizacije, umetniškega vodenja ter na področju analize, teorije in kritike. To so poklici, ki jih v Sloveniji ni mogoče študirati in so v veliki meri prepuščeni praktičnim izkušnjam akterjev, predavanja znanja v obliki mentorstva, študija v tujini. Nevladne organizacije v kulturi z izobraževalnimi akcijami, seminarji in izobraževanjem v tujini lahko le deloma izboljšajo položaj, pa vendar zaradi nekonstantnega financiranja s strani države niso zmožne do konca profesionalizirati področji oziroma zaposliti večje število profesionalcev v organizacijah. Profesionalizacija poklicev, ki se je zgodila na področju nevladnih organizacij omogoča delovanje, nikoli pa v zadostni meri, saj jo kulturna politika z izjemno nizkimi sredstvi pusti, da organizacijsko pomanjkljivo delujejo na teh področjih.

Revija Maska, revija za gledališče je prvič izšla 1920, a zaradi finančnih težav in odnosa etablirane kritike in gledališča prenehala izhajati. Obnovili so jo leta 1985, od leta 1991 pa jo je prevzel založniški zavod Maska in od takrat izhaja kot časopis za scenske umetnosti, katere del je tudi sodobni ples. (Vear 2014b) Med periodiko omenjamo še revijo Amfiteater, katero izdaja Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, in prav tako obravnava sodobne scenske umetnosti. DSPS je izdalo 7 številc Cirkularka, ki je zaradi pomanjkanja sredstev prenehala izhajati. (DSPS 2014a)

Zavod Maska izdaja zbirki Mediakcije in TRANSformacije, ki skrbita za objavo del slovenskih in tujih avtorjev na področju sodobnih scenskih umetnosti. Zavod Emanat v zbirkah Prehodi in Prehodi XS izdaja prevodna dela relevantnih avtorjev iz nabora svetovne strokovne publicistike ter dela slovenskih teoretikov na področju sodobnega plesa. JSKD je prav tako del založniške dejavnosti na področju. (Vear 2014b)

Kritika sodobnega plesa je ves čas obstoja bila področje, ki je v preteklosti angažirala gledališke kritike, kritike baleta in kot taka obstojala nezadostna in nestrokovna za področje sodobnega

plesa, kar pomeni, da ji ni uspelo predstaviti sodobnega plesa v diskurzu, ki bi bil relevanten in imel za posledico izobraževanje publike sodobnoplesnih predstav. Občasna strokovna izobraževanja seminarjev sodobnih scenskih umetnosti le delno omogočajo razviti načine kritiškega in teoretskega mišljenja na področju sodobno plesnih umetnosti. Profesionalizacija področij je nujna tako za oblikovanje zahtevnejše kulturne javnosti kot tudi splošnega dviga izobrazbe publike oziroma širše javnosti, ki bo dostopala do člankov, kritik in analiz. Na področju kritiškega pisanja so strokovni avtorji Jedrt Jež, Tanja Lesničar-Pučko, Rok Vevar, ki je tudi lastnik velikega zasebnega arhiva sodobnega plesa v Sloveniji, Bojana Kunst in Katja Praznik, ki kot teoretičarki sodobnih scenskih umetnosti delujeta na tujih univerzah, pišoči dramaturgi Eda Čufer, Andreja Kopač, Amelia Kraigher, Pia Brezavšček, Mojca Kumerdej, Nika Leskovšek in drugi. (Vear 2014b)

2.4.8 Nagrade

Nagrada Zlata ptica je priznanje ustvarjalcem in pustvarjalcem za izjemne dosežke na različnih kulturnih področjih. Izbor dobitnikov opravi komisija, ki jo imenuje izvršni izbor Liberalne akademije. Nagrada Zlata ptica je bila prvič podeljena 1975 pod okriljem Zveze socialistične mladine Slovenije (ZSMS), od leta 1994 Liberalna akademija. 40 let ta nagrada označuje razvoj kulturnega prostora in družbenega življenja. Med prejemniki nagrad so bili tudi ustvarjalci na področju sodobnega plesa. (Liberalna akademija 2016)

Plesalci sodobnega plesa so nagrajenci in prejemniki najvišjih priznanj Republike Slovenije na področju umetnosti, Prešernove nagrade oziroma nagrade Prešernovega sklada. Pia in Pino Mlakar sta za svoje delo trikrat prejela Prešernovo nagrado. Iztok Kovač leta 1994 za koreografijo predstav Kako sem ujel sokola in Razširi krila (Slon nerodni). 1998 Matjaž Farič za predstavi Trilogija in Klon. 2002 koreografinja Tanja Zgonc za predstavo Kagami odsev. 2010 Maja Delak za niz plesno-gledaliških predstav. In 2015 plesalca Rosana Hribar in Gregor Luštek za dela Duetov v zadnjih dveh letih. 2009 Mateja Rebolj Prešernovo nagrado za dosežke na področju baleta in sodobnega plesa.

Župančičeva nagrada je najvišje priznanje Mestne občine Ljubljana za izjemne stvaritve na področju umetnosti in kulture. 1991 je to prejel Damir Zlatar Frey in Koreodrama, 1992 Matjaž Pograjc in Betontanz, 1994 Matjaž Farič, 2011 Rosana Hribar in Gregor Luštek, 2012 Iztok Kovač. (MOL 2016c)

JSKD podeljuje posebna priznanja med katerimi je Listina Mete Vidmar posebno priznanje na področju plesne dejavnosti. Merila za podelitev so dolgoletno strokovno in organizacijsko delo, kulturno, vzgojno in mentorsko delo, analitično in raziskovalno ter publicistično delo, ki vplivajo na razmah ljubiteljske kulturne dejavnosti na področju plesa. Nagrado podelijo na osrednji državni prireditvi za plesno dejavnost, festivali Živa. Za izredne ustvarjalne ali poustvarjalne dosežke ali življenjsko delo na področju plesne aktivnosti, JSKD podeljuje Plaketo Mete Vidmar. Za aktivno udejstvovanje na področju plesne dejavnosti JSKD podeljuje Značke Mete Vidmarjeve. (JSKD 2016)

Stanovske nagrade so na področju sodobnega plesa prišle razmeroma pozno. Leta 2013 jo začne podeljevati DSPS. Namenjena je ustvarjalcem, ki s svojo vrhunskostjo in inovativnostjo pomembno prispevajo k razvoju in kakovosti sodobnega plesa pri nas. Podeljujejo jo ob zaključku festivala Gibanica. (DSPS 2014b) Komisija bienalno nagradi ustvarjalce za življenjsko delo (2013 Jasna Knez, 2015 Mateja Bučar), koreografa/avtorja (2013 - Matija Ferlin, Mala Kline, 2015 - Andreja Rauch Podržavnik), plesalca/performerja (2013 - Maša Kagao Knez, Luka Prinčič, 2015 - Jurij Konjar), oblikovalca scene (2013 - Petra Veber) pedagoga (2015 - kolektiv plesnih pedagogov SVŠGL), oblikovalca zvoka (2013 - Luka Prinčič, 2015 - Tomaž Grom), oblikovalce svetlobe (2013 - Igor Remeta, 2015 - Luka Curk), kritika/teoretika/dramaturga (2013 - Pia Brezavšček, 2015 - Jasmina Založnik) in producenta (2013 - Žiga Predan, 2015 - Petra Hazabent), perspektivnega plesnega producenta (2013 - Samo Selimovič). (DSPS 2014b)

3 STRUKTURA DELOVANJA SODOBNEGA PLESA

Tretje poglavje diplomske naloge namenjam strukturnemu delovanju polja sodobnega plesa. Sodobni ples in ostale sodobne umetniške oblike ustvarjanja nastajajo v demokratičnih okoljih in so pokazatelj odprtosti, pluralnosti in tolerance družbe in okolja do teh potreb družbe. Demokratičnost družbe se kaže v ustvarjanju pogojev za razvoj sodobnih oblik izražanja in priznavanje teh kot javnega interesa na področju kulture v okviru kulturne politike države. Ta ustvarja pogoje za prepoznanje, razvoj in dinamiko kulturno umetniške produkcije s tem, ko ustvarja enakopraven dostop do javnih sredstev.

Ustvarjalci sodobnega plesa so v 80-ih našli edino možnost delovanja v okviru nevladnih organizacij v obliki zavodov ali društev. Samostojni ustvarjalci so pridobili status samozaposlenih v kulturi, za pridobitev katerih so se izkazovali s kvaliteto svojega umetniškega ustvarjanja in ti so jim je omogočali delo. Država je samostojnim ustvarjalcem s statusom glede na prekarnost dela in slabše možnosti zaposlovanja na področju, omogočila tudi kritje prispevkov za socialno, zdravstveno in pokojninsko zavarovanje.

Plesno gledališče Celje, Studio za svobodni ples in Ksenija Hribar s svojim krogom plesalcev in igralcev, so bili v 80-ih tvorci novo nastajajoče plesne kulture in umetniške zvrsti. Zaradi nerešenih formalno-pravnih vprašanj tako obstoja kot financiranja, je prva profesionalna skupina plesalcev PTL za vedno ostala le skupina profesionalcev, ne pa tudi profesionalna plesna skupina. (DSPS 1998) V okviru DSPS, ustanovljenega 1994, so se ustvarjalci sodobnega plesa borili za vzpostavitev lastnega modela za razvoj: na pedagoškem področju, profesionalni produkciji, distribuciji, s pretokom informacij z mednarodnimi mrežami in skrbjo za kontinuiteto. (Vevar 2014d) Navkljub izkazani zrelosti se je razvijal in se še razvija zunaj institucionalne podpore, znotraj nevladnega sektorja in v nasprotju z demokratičnim načelom, po katerem naj bi kulturna politika po Tomcu omogočala kontinuiteto ustvarjanja in pričakovala pozitivne spremembe v smislu profesionalizacije in institucionalizacije. (Čopič in Tomc 1997)

Za kulturno politiko po osamosvojitvi Slovenije in uvedbi parlamentarne demokracije je bilo značilno »proračunsko financiranje kulture z odločilno vlogo države«. (Tomc 1997) Vzpostavila

se je distinktivnost med javnimi institucijami, znotraj katerih imajo ustvarjalci status državnih uslužbencev, in nevladnim sektorjem, v katerem se organizacije in ustvarjalci na projektnih razpisih države vsakič sproti potegujejo za sredstva. Sredstva države zagotavljajo tako njihov obstoj kot ustvarjanje in kulturno produkcijo. Javne kulturne institucije so s strani ministrstva že delovale v zaporedju projektov, zaključenimi programskimi enotami s svojimi cilji v tri do pet letnih časovnih obdobjih. V nevladnem sektorju pa so dolgo delovali projektno, vsakoletno, kar ustvarjalcem ni omogočalo kontinuitete dela. To je bilo še posebej problematično za profesionalne ustvarjalce, ki so v 90-ih delovali stopali v mednarodno okolje, vodili profesionalne skupine v okviru zavodov in delovali v mednarodnih koprodukcijah. Leta 1999 je tako MK prvič omogočilo najbolj uveljavljenim skupinam - PTL, EnKnap in Betontanc - 3-letno programsko financiranje.

Kulturna politika samostojne države Slovenije je bila konstituirana prvič 1994 z Zakonom o uresničevanju javnega interesa na področju kulture (ZUJIPK), leta 2002 z Zakonom o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK), ki je bil rezultat prilagajanja evropskim standardom v času pridruženja Slovenije Evropski uniji. Ta krovni zakon sodobni ples obravnava v sklopu uprizoritvenih umetnosti in ne kot ločeno umetniško zvrst. Zakon natančnejše kulturne politike in njenih ciljev ni vseboval, to je storil leta šele leta 2004 prvi Nacionalni program za kulturo (v nadaljevanju NPK).

Čopičeva, Tomc in sodelavci so začeli z razmisleki o slovenski kulturni politiki, izvedli obsežno raziskavo, ki naj bi delovala kot podlaga za pripravo načrta za preoblikovanje kulturne politike, ki bi dobila obraz ravno z oblikovanjem prvega NPK. Raziskovalca ugotavljata osnovne vrednote, na katerih naj bi temeljila, osnovne probleme in osnovne cilje slovenske kulturne politike. Kot ključni problemi kulturne politike so se izkazali pomajnkasje prodejavne kulturne politike, čezmerno poddržavljanje in monopol javnega sektorja, nerazvidna poraba javnih sredstev ter centralizacija. (Čopič in Tomc 1997, str. 238) Cilji za nov model kulturne politike pa: deelitizacija kulturne politike, diverzifikacija javne kulturne infrastrukture, deinstitutionalizacija javnega subvencioniranja, debirokratizacija delovanja, decentralizacija odločanja, deavtarhizacija delovanja in revitalizacija kulturne dediščine. (Čopič in Tomc 1998, str. 39)

Do sprejetja prvega NPK 2004 je bilo značilno ohranjanje statusa quo in kar se tiče sodobnega plesa razdeljevanje subvencij po principu uravnilovke »za vsakega malo«. (DSPS 1998) Sodobni ples je bil deležen nekaterih spodbujevalnih prvin kot so sofinanciranje programskih stroškov, investicijskega vzdrževanja, nakupa opreme, podpore mednarodnim festivalom s spodobnoplesno ponudbo, podiplomskega štipendiranja v tujini in socialnih transferjev za samostojne ustvarjalce.

V tem delu naloge bom podrobneje razdelala naslednje: delovanje nevladnih organizacij, status samozaposlenih v kulturi in pregledala v kakšnem obsegu kulturna politika naše države po posameznih NPK zaobjema sodobni ples in ga v svojih ciljih in ukrepih, če ga, konkretizira.

V začetku bom opredelila osnovni pojem nevladnih organizacij, nadaljevala s kratkim zgodovinskim pregledom razvoja NVO na področju kulture in s pomočjo različnih kazalcev prikazala stanje NVO v kulturi. Na tem mestu bomo spregledali razloge za neenakopraven položaj NVO v kulturi in samostojnih ustvarjalcev na področju kulture, ki ga povzroča sistemska opredelitev v krovnih zakonih, ki opredeljujejo delovanje NVO v kulturi.

Poglavje o statusih samozaposlenih na področju kulture bo povedal več o socialni in pravni nezaščitenosti samostojnih ustvarjalcev v kulturi v primerjavi z njihovimi kolegi, ki se zaposlujejo v javnih institucijah.

Živimo, bivamo in ustvarjamo v času, ki ga zaznamuje velika finančna kriza. Doletela je vsa področja družbenega življenja. Kljub temu, da je naša država in naš narod konstitutivno nastal iz kulturne identitete, se politične moči, ki bi kulturo iz koncepta videnja kulture kot »soda brez dna« preoblikovala v razvojno, trajnostno družbeno aktivnost in bi imela pozitivne gospodarske, razvojne in širše družbene učinke, še ni našlo.

V poglavju o financiranju NVO bom analizirala načine pridobivanja sredstev NVO v kulturi. Način financiranja NVO onemogoča razvoja in profesionalizacije področja, finančni rezi v sredstva NVO, še posebej zadnja leta, povzročajo pavperizacijo žanra in ustvarjalcev ter verjeten izbris celotnega segmenta in umetniške produkcije.

Zato so pozivi kulturnikov h kulturni politiki, ki postane prodejavna in razumljena kot razvojni dejavnik družbe, omogoča razvoj potencialov, ki generira napredne ideje in družbene inovacije, načelno splošno priznani. Kulturna politika je z Nacionalnim programom za kulturo 2014-2017 (Ur.l. RS 2013) že obljubljala spremembo modela vodnja kulture, a je smela obljuba takratnega ministra, dr. Uroša Grilca, ostala fiktivna obljuba. Letošnja jesen bo na tem področju zanimiva. Aktualni minister Tone Peršak za prihajajočo jesen napoveduje obdobje temeljitih sistemskih prenov; tako nastajanje novega zakona o uresničevanju javnega interesa v kulturi (ZUJIK) kot priprava predloga za nacionalno program za kulturo, ki naj bi obsegal desetletni strateški in izvedben načrt znotraj posameznih vladnih mandatov. (Jaklič 2016)

Tretji del naloge bo odgovoril na izhodniščni vprašanji iz uvodnega dela naloge, ki se nanašajo na možnost preživetja in ustvarjanja plesalca sodobnega plesa v Sloveniji v strukturnem smislu delovanja akterjev sodobnega plesa. Odgovore bom pridobila kot odgovore na sledeče teze:

- Pravno-formalna neurejenost na področju NVO ne zagotavlja enakopravnih in primerljivih razmerji med javnimi in nevladnimi izvajalci javnih programov v kulturi tako v pogojih kot v financiranju s strani države.
- Rezidualnost financiranja in projektno financiranje s strani države NVO v kulturi in samostojnim ustvarjalcem ne omogoča višje stopnje profesionalizacije dela, razvoja umetniškega ustvarjanja, ko s pogoji ogroža stabilnost in kontinuiteto dela.
- Trend nižanja sredstev v kulturi in prekarnost dela sili ustvarjalce na rob ekonomskega obstoja in celo prag revščine.

3.1 Nevladne organizacije

3.1.1 Definicija

Termin nevladne organizacije je širok pojem, ki označuje več sopomenk; neprofitne, prostovoljne, nevladne, neodvisne, civilnodružbene organizacije. ki se je pri nas uveljavil zaradi prakse v Evropski uniji in jih prepoznava kot temeljni del civilizirane družbe s specifičnimi

lastnostmi. V spekter organizacij, ki niso ne tržne ne državne, spadajo društva na različnih področjih: športni klubi, umetniška društva, poklicna in poslovna združenja, bolnice, univerze, muzeji, centri za dnevno varstvo, svetovalne agencije, zagovorniške organizacije, organizacije za varstvo človekovih pravic in mnoge druge. Značilnosti teh so (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002):

- So zasebne in institucionalno ločene od države;
- neprofitne, kar pomeni, da je njihov osnovni cilj delovanje v splošno družbeno koristne namene;
- imajo izoblikovano organizacijsko strukturo in pravila, ki veljajo za vse vključene v njihove procese delovanja;
- in prostovoljne, kar pomeni, da članstvo v njih ni zakonsko obvezno.

V začetku 90-ih so te organizacije stopile na površje kot rezultat dvoma v sposobnost države kot institucije, da lahko sama zagotavlja socialno varnost in blaginjo državljanom, rešuje razvojne in mnoge druge probleme. V pozicijah zunaj trga in države, zaradi majhnosti in fleksibilnosti, predvsem pa sposobnosti za prevajanje iniciativ posameznikov v javno dobro, so postale zasebne neprofitne volonterske organizacije tudi strateški partner pri iskanju t.i. srednje poti v razvoju sodobnih družb. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002) V kolikor je njihovo delovanje prepoznano kot splošnokoristno za vso družbo, torej lahko pridobijo status delovanja v javnem interesu. Mreža izvajalcev javnih storitev vključuje tako javne kot zasebne profitne in nevladne organizacije, ki s koncesijami izvajajo storitve v javnem interesu na področju vzgoje, kulture, izobraževanja, zdravstva, socialnega varstva ipd. Prednosti, ki jih NVO kot izvajalke teh storitev nudijo so večja izbira, hitrejše in prožnejše odzivanje na potrebe prebivalstva, boljši nadzor uporabnikov nad storitvami, večji vzdržnost sistema ipd. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002)

Vladna strategija RS nevladno organizacijo opredeljuje kot » vsako prostovoljno, neodvisno in nepridobitno organizacijo civilne družbe, s statusom pravne osebe, ki jo skladno z zakonom ustanovijo fizične ali pravne osebe zasebnega prava. Organizacija mora biti ustanovljena in mora delovati po načelu svobodne odločitve. Delovati mora tudi po načelu nepridobitnosti, kar

pomeni, da presežkov dohodkov nad odhodki in premoženja ne deli med člane ali upravi, temveč jih uporablja za doseganje v ustanovnem ali temeljnem aktu določenih ciljev. Biti mora neodvisna, zlasti od vlade in drugih organov oblasti, političnih strank in gospodarskih družb. Namen delovanja mora presegati interese članstva oziroma mora biti splošnokoristen ali dobrodelen.« (Vlada RS 2005)

3.1.2 Kratek pregled razvoja nevladnih organizacij na področju kulture v Sloveniji

Združevanje ljudi v skupinah je staro kot človeška družba sama. Nekatere zasnove nevladnih organizacij, so obstajale že v generacijskih, namenskih in prijateljskih vezeh ter združbah staroslovanskih rodovnoplemenskih skupnostih 7. in 8. stoletja. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002)

Zgodovina organiziranja neprofitnih volonterskih organizacij je pomemben faktor v kulturni zgodovini in samem konstituiranju naroda, ki jo obširno zapišejo avtorice Črnak-Meglič in Vojnovičeva v knjigi Vloga in pomen volontersko-neprofitnega sektorja v Sloveniji (Črnak Meglič in Vojnovič 1997) in navede Tomc skozi poglavje kulturne zgodovine v knjigi Kulturna politika v Sloveniji. (Čopič in Tomc 1997) Za potrebe raziskave v diplomu se v nadaljevanju dotikam le nekaterih ključnih momentov, ki so pomembni za razvoj NVO v kulturi in so nekakšne predhodnice organizacij NVO kakršne poznamo danes, katere so vzniknile v 80-ih letih s pojavom civilno družbenih gibanj. Za potrebe te naloge te predhodnice NVO razdelim v tri glavna zgodovinska in vsebinska obdobja.

Za prvo v teh navajam obdobje, ki je iniciralo združevanja skozi zavedanje skupnega jezika. V 16. stoletju smo s protestantskim reformatorjem Primožem Trubarjem dobili prevod katekizema in prvi abecedarij, Jurij Dalmatin je prevedel Sveto pismo, v času razsvetljenstva dobili prvo slovnico Marka Pohlina in zgodovino Slovencev Antona Tomaža Linharta. V pomladi narodov po revoluciji 1848 smo prvič začutili strah pred asimilacijo in zavedanje o narodnosti iz česar se je razvilo gibanje slovenskega narodnega preporoda in nastanek prvih slovenskih društev. Kulturniška, čitalniška gibanja ter prve iniciative strokovnih in poklicnih združenj, še posebej

socialnih s strani rimokatoliške cerkve, so zrasle v pomembnem mehanizmu socialnih partnerjev obeh držav, cesarske Avstroogrske in stare Jugoslovanske kraljevine, v katerih smo Slovenci bivali kot manjšinski narod.

Kot drugo obdobje v zgodovini razvoja NVO na tem mestu omenjam povojno obdobje, ko smo dobili svojo zastavo, grb, jezik in republiko, Socialistično republiko Slovenijo, znotraj jugoslovanske federacije s svojim parlamentom, sodstvom in vlado. Pomembno obdobje za samobitnost naroda, kljub temu, da v smislu združevanja in NVO totalitarni politični sistem in enopartijska država prekine tradicijo tradicijo močnega in razvitega zasebnega neprofitnega sektorja. Zgodila se je nacionalizacija teh organizacij v javni sektor ali pa jih na drugi strani prepovedala. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002) Ohranila so se društva, ki vsebinsko niso bila ogrožujoča partiji (gasilska, kulturniška, športne, kulturnoprosvetna ipd.), temeljila so na volonterskem delu svojih članov in ostajala nezmožna profesionalizacije. Praviloma so bila vertikalno povezana v zveze organizacij, katerim je država lahko zagotavljala uveljavitev interesov, podporo, hkrati pa jih na ta način tudi nadzorovala. Mnoge interesne dejavnosti so se odvijale znotraj družbenopolitičnih organizacij, mladinskih, ženskih in sindikalnih, kjer je država imela še posebno močno vlogo. Za to obdobje je značilno organiziranje NVO od »zgoraj navzdol«.

V obdobju samoupravnega socializma, ki ga navajam kot tretje obdobje predhodnic NVO, NVO doživijo ponoven vznik. Decentralizacija političnega sistema v novi Jugoslaviji naj bi uvedla večjo avtonomnost posameznih delov družbenega sistema, vendar se to ni zares zgodilo. Ustava 1974 je prenesla zagotavljanje javnih dobrin in storitev na občine. Istega leta je bil sprejet tudi Zakon o društvih, ki je dajal širše možnosti za ustanavljanje prostovoljnih organizacij in društev ter postavil Socialistično zvezo delovnega ljudstva (SZDL) kot krovno organizacijo za usklajevanje in artikuliranje interesov posameznikov in skupin. Ta poskus pluralizacije je bil neuspešen in navidezen. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002) Kljub temu je za to obdobje značilna rast ustanavljanja društev, ki so rasla »od spodaj navzgor. Bila so relativno avtonomna, hkrati pa pomankljivo vključena v sistem zagotavljanja javnih dobrin in zaradi tega ostajala profesionalno podhranjena, večinoma je njihova dejavnost izhajala iz volonterskih kapacitet. Posamezni deli aktivnosti, ki jim je bilo delovanje v obstoječem sistemu pretesno, so začeli delovati bolj

samostojno in alternativno, neodvisno dejavnost inicirali zunaj obstoječih institucij kot samostojna društva ali se vključili v krovne organizacije. Nova zakonodaja je omogočila samostojno zasebno delo na področju kulture in združevanje samostojnih kulturnih delavcev v trajne delovne skupnosti, ki so predstavljale prve zasebne civilnopravne osebe na področju zagotavljanja javnih dobrin in storitev z neprofitnim statusom. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002)

Prve oblike neinstitucionalne oziroma neetablirane kulture so bile v slovenskem kulturnem prostoru prisotne že od 50-ih let dalje. Imele so legalen status in se financirale preko republiških in občinskih kulturnih skupnosti. To so bile predhodnice današnjih NVO. Obstojale so ali znotraj kulturno-umetniških društev (Oder 57), delovali zunajinstitucionalno (Pupilija Ferwerk), znotraj ZSMS (ŠKUC), delovali v okviru svojega društva (Eksperimentalno gledališče Glej) ali nastajali znotraj amaterskih društev (eksperimentalni kino znotraj Kinokluba). (Čopič in Tomc 1997) Kulturna društva so bila priljubljena pravnoformalna oblika združevanja zaradi skupnih interesov, še posebej ljubiteljskih dejavnosti, hkrati pa je bil društveni status upraben tudi za profesionalno upravljanje kulturnih dejavnosti, kar je ustrezalo kategoriji neinstitucionalna kultura. Uradni začetek razvoja zasebnega profesionalnega sektorja v Sloveniji se je torej zgodil v tem obdobju. Razumevalo se je, da je društvo primerno za ljubiteljsko dejavnost, hkrati pa, da rabijo tudi profesionalci dobiti neko potrebno obliko delovanja. Sodni register pravnih oseb je zajemal samo družbeni sektor. Tako so iznašli možnost, ki je povezala zasebnike, po kateri so te skupnosti veljale za pravno osebo sui generis; ker je smela dobivati družbena sredstva, je bila lahko vpisana v sodni register družbenih pravnih oseb. (Čopič in Tomc, 1997) In tu ostaja še danes.

Značilnost neinstitucionalne kulture je, da deluje na obrobju in nima enakovrednega dostopa do javnih sredstev. Zasebne kulturne organizacije, ki imajo urejen pravno-formalni status z Zakonom o društvih, Zakonom o zavodih in Zakonom o ustanovah, imajo prav tako pravico do stalnih neprogramskih stroškov iz javnega proračuna kot tudi enakopraven dostop do programskega financiranja kulturnih institucij. Vendar proračunska logika daje prednost tako materialnim kot programskim stroškom javnih zavodov in omejuje sredstva zasebnim kulturnim organizacijam. (Čopič in Tomc 1997)

80-eta leta so bila obdobje novih družbenih gibanj, obdobje preobrazbe socialističnega političnega sistema in prehajanje v novo, inovativno družbo. Izhajalo je iz akcije 70-ih, ki je skušala razbiti ekulturni elitizem in kulturo približati delavnemu ljudstvu z družbenim gibanjem Človek, delo, kultura na način sistematičnega organiziranja v socialistični ljudski frontni organizaciji in sindikatih. (Čopič in Tomc 1997) Prvo gibanje je predstavljal punk in odprl prostor ostalim mirovniškim, ekološkim, duhovnim, feminističnim, različnim subkulturnim gibanjem, gibanjem za človekove pravice, socializacijo istospolnih ipd. Ta so poleg političnega delovanja kreirala tudi alternativno mrežo produkcije dobrin in storitev. »Civilna družba« se je v Sloveniji začela razvijati kot alternativa in ne kot opozicija politični strukturi. Delovala je v obliki različnih delovnih skupin v okvirju različnih delovnih organizacij, katere so se postopoma osamosvajale in kot samostojne organizacije ali društva prehajale v civilno družbo. Skupine, ki so iskale alternative za Slovenijo, so bile disidentski intelektualci, člani pisateljskega društva, uredništvo Nove revije, pankerji, mladi združeni v mladinske organizacije, znanstveniki, mladi združeni v mladinskih organizacijah. (Tomc 1997) In ravno v sferi civilne družbe konec osemdesetih je tudi nastajal osnutek ustave prihodnje neodvisne države.

Naslednja značilnost novih družbenih gibanj je, da so začela delovati politično. Ker niso imele množične baze in ujela »pravi val« v procesu politične transformacije slovenske družbe, so se soočala s premajhnim kadrovskim potencialom, ki jih je zahteval tako proces politične transformacije kot proces razvoja civilne družbe same. Glavni protagonisti so se odločili za prvo obliko delovanja in se integrirali v strankarski, kasneje državni establišment. Manjši del novih družbenih gibanj pa je ostal v okviru civilne družbe, se organiziral v obliki društev in drugih organizacijskih oblikah, a ga je novi establišment v času, ko smo dobili novo državo, tam tudi zapustil.

Izgubljena priložnost je parafraza za čas tranzicije, ko se je zaradi prevelikega zaupanja glavnim protagonistom, ki so prišli na oblast, pa ne zagotovili pravnih in drugih pogojev za delovanje, zgodilo, da sta civilna družba in nevladni sektor ostala zunaj polja političnega odločanja in ostala prikrajšana za finančna sredstva. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002)

Država je 1996 ustanovitvila Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD), prej Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Z ustanovitvijo je poskrbela za ureditev ljubiteljskih kulturnih dejavnosti in na ta način ločila ljubiteljsko dejavnost od neinstitucionalne kulture.

Pravno-formalna problematika oblikovanja nevladnih organizacij je neobstoje sistema zakona, ki bi natančno razlikoval med osebami javnega in zasebnega prava in na ta način zožil prostor poimenovanja nevladnih organizacij. Vsaka organizacijska struktura je pri nas urejena posebej in so v sklopu enega zakona združene različne statusne značilnosti organizacij; tako pridobitne in nepridobitvene, kot tudi osebe javnega in zasebnega prava. (Kolarič, Črnak-Meglič in Vojnovič 2002)

Naš sistem opredeljuje društvo kot organizacijsko obliko, ki zajema tako profesionalne nevladne organizacije v umetnosti in kulturi kot ljubiteljsko kulturo. Na ta način prihaja do poenostavljenega razumevanja NVO kot amaterskega, prostočasnega ukvarjanja z umetnostjo, in tako pravno stanje tudi vpliva na slabšalno poimenovanje neinstitucionalne kulture. Država se tudi ni ukvarjala z združevanjem teh organizacij v kulturnopolitičen sistem kot poseben in profesionalni del slovenske kulture in umetnosti.

Druga pogosta oblika organizacije v kulturi je zavod. Ta je lahko tako fizična kot pravna oseba, ki z ustanovitvenim aktom določi katere dejavnosti bo opravljal. Za to obliko se največkrat odločajo nevladne organizacije v kulturi, ki želijo delovati v okviru ustanovitvene namembnosti in profesionalno opravljati svojo dejavnost na ravni javnega interesa. Slednje ga ločuje od društva, ki deluje v interesu svojih članov.

Iz navedenega ugotavljamo, da za delovanje nevladnih organizacij na področju kulture in umetnosti, v katero spada celotno polje sodobne umetnosti in tudi sodobni ples, ne obstoji specifična oblika pravnoformalne statusne oblike organizacije; te so lahko društva, zavodi ali ustanove, ki združujejo osebe javnega in zasebnega prava in ne ločujejo med pridobitvenimi in nepridobitvenimi statusom. (Čopič in Tomc 1997)

Fokusna skupina nevladnih organizacij v kulturi, ki deluje znotraj delovne skupine za trajni dialog z NVO na MK, je že sprejela predlog definicije, ki bo ob spremembah ZUJIK vpisana v 2. člen. (Asociacija 2016b) Ta se glasi:

Neodvisni izvajalci javnih kulturnih programov so nevladne kulturne organizacije in druge pravne osebe zasebnega prava, ki so ustanovljene za nepridobitno ustvarjanje in poustvarjanje na vseh področjih umetnosti, kulturne dediščine, medijev in podpornih dejavnosti in katerih namen je opravljati kulturno dejavnost, ki je v javnem interesu.

in

Nevladne kulturne organizacije so pravne osebe, ki so ustanovljene kot društva, zasebni zavodi, ustanove ali kot druge pravne osebe zasebnega prava ter so registrirane za opravljanje kulturno-umetniških dejavnosti ter posredovanje kulturnih dobrin. Izpolnjujejo naslednje pogoje: njihovi ustanovitelji ali družbeniki so domače ali tuje fizične ali pravne osebe zasebnega prava, so nepridobitne, neodvisne od državnih organov, političnih strank ali gospodarskih subjektov, v kolikor izvajajo pridobitno dejavnost, mora ta biti povezana z njihovim namenom in ciljem, niso organizirane kot politične stranke, verske skupnosti, sindikati ali zbornice.

3.1.3 Stanje NVO danes

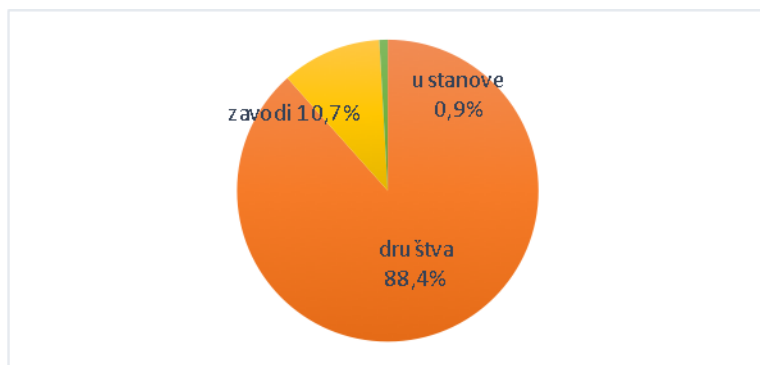
Četrto stoletje je minilo od vzpostavitve nove države. Ta čas zaznamuje počasno napredovanje NVO za zagotavljanje in ureditev ustreznih legalnih in finančnih pogojev za komplementarno delovanje pri zagotavljanju javnih dobrin in storitev ter artikuliranje interesov v procesih političnega odločanja.

Center nevladnih organizacij Slovenije je krovna mreža slovenskih NVO, ki nudi celostno profesionalno podporo sektorju z informacijskim, zagovorniškim, izobraževalnim in svetovalnim servisom za te. V nalogi smo uporabili podatke in kazalce, ki jih njihove raziskave vsebujejo na podlagi Statističnega urada in AJ PES uporabljajo.

CNVOS navaja, da se v zadnjih letih število NVO povečuje za okrog 640 na leto. (CNVOS 2016e) Septembra 2012 je bilo tako registriranih 22.490 društev, 2.324 zavodov in 251 ustanov. Leta 2015 je v Sloveniji registriranih 22.967 društev, 2.772 zavodov in 236 ustanov. Konec meseca junija 2016 je število NVO 27.178, od tega 23.931 društev, 2.986 (zasebnih) zavodov in 261 ustanov. (CNVOS 2016e)

Med vsemi nevladnimi organizacijami največji delež pripada društvom, ki jih je 88,4%. Najmanj, zgolj 0,9%, je ustanov, medtem ko je zavodov 10,7%. V zadnjih petih letih se je najbolj povečal delež zavodov, saj jih je bilo leta 2009 manj kot 7% vseh NVO. (CNVOS 2016č) Strukturo NVO glede na obliko v letu 2015 kaže graf št. 3.1.

Graf 3.1: Grafični prikaz strukture nevladnega sektorja glede na obliko (2015)

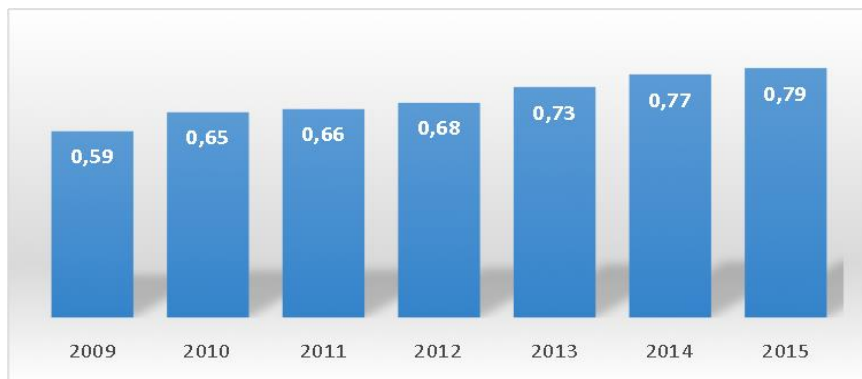


Vir: AJPES V CNVOS (2016)

Posebnost delovanja slovenskega NVO sektorja, je v primerjavi z evropskim njegovo ne-vključevanje v delovanje javnih politik. Posebno izpostavljen problem področja NVO predstavlja zelo nizek delež zaposlenosti. (CNVOS 2016b)

Delež zaposlenih v NVO glede na aktivno prebivalstvo (kamor štejejo vse zaposlene osebe, samozaposlene osebe in registrirane brezposelne osebe), je eden od kazalcev razvoja nevladnega sektorja v državi. Leta 2015 je ta delež 0,79% in predstavlja 7.264 zaposlenih od skupaj 917.363 aktivnih prebivalcev. (CNVOS 2016b) CNVOS ugotavlja, da ta delež navkljub gospodarski krizi še vedno raste. V primerjavi s tujino pa je vendarle še vedno zelo nizek. Mednarodna primerjalna študija Univerze Johns Hopkins iz leta 2013, ki je referenčna za CNVOS, je ta delež v svetovnem povprečju primerjanih držav 5,1%, v državah EU pa 5,42%. (CNVOS 2016b) Delež zaposlenih znotraj NVO glede na aktivno prebivalstvo v Sloveniji je predstavljen v Grafu 3.2. (CNVOS 2016b)

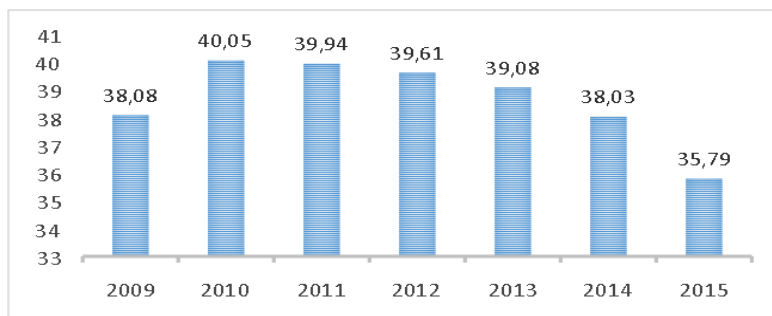
Graf 3.2: Delež zaposlenih v NVO glede na aktivno prebivalstvo (2009-2015)



Vir: AJPES, STAT V CNVOS (2016)

Dva od kazalnikov razvoja NVO sta delež javnih prihodkov glede na vse prihodke NVO ter delež BDP, ki ga država nameni NVO. Po CNVOS sta to pokazatelja, koliko država vpenja NVO v storitve, ki jih zagotavlja svojim prebivalcem. (CNVOS 2016a) Leta 2015 je bil delež javnih sredstev glede na vse prihodke NVO manjši od 36% in padec tega je zaznati že nekaj let. (glej Graf 3.3) Sredstva iz drugih virov – donacij, članarin, prihodkov od prodaje in podobno - so dosegali približno 65%. Za primerjavo CNVOS vzame mednarodno primerjalno raziskavo Univerze Johns Hopkins iz leta 2013, kjer je povprečje v državah EU 58%, v svetovnem povprečju pa je ta delež 32%. (CNVOS 2016a)

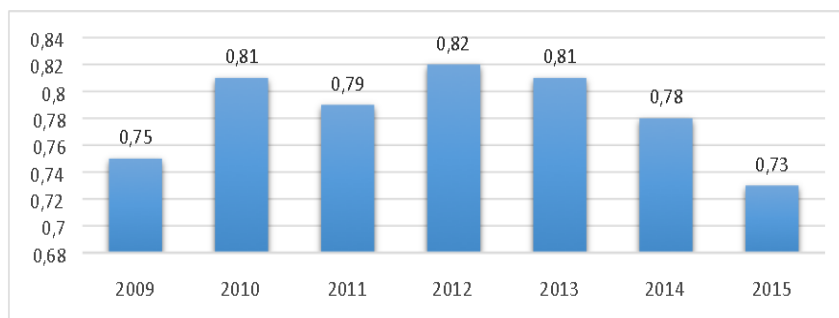
Graf 3.3: Delež javnih sredstev znotraj vseh prihodkov NVO



Vir: CNVOS (2016)

V svetovnem povprečju je delež BDP, ki ga države namenijo NVO 1,38%, države EU pa 2,2%, kar ponovno kaže na to, da je v Sloveniji nizek in nespodbuden, leta 2015 0,73. (CNVOS 2016c) Delež BDP med leti 2009 in 2015 kaže graf 3.4.

Graf 3.4: Delež BDP, ki ga država nameni NVO (2009-2015)



Vir: CNVOS (2016)

3.1.4 Financiranje NVO v kulturi

NVO v kulturi se srečuje s situacijo, ko zaradi sistemske neureditve kot ponudnik kulturne produkcije v javnem interesu neenakopravno dostopa do javnih sredstev in nima izenačenih pogojev delovanja v primerjavi z institucijami v javnem sektorju. Prav tako je njihovo delo v primerjavi z delom ponudnikov kulturnih dobrin javnih zavodov neenakopravno ovrednoteno. Nevladna, neinstitucionalna kultura predstavlja v državi izključno polje žive, sodobne kulture in umetniške produkcije. Ker država ni ustanoviteljica teh, jih po zakonu lahko le programsko financira.

Za potrditev uvodnih stavkov navajam primerjavo financiranja Ministrstva za kulturo v letu 2014 in 2015 v podatkih financiranja opernih in baletnih hiš Ljubljane in Maribora ter uprizoritvenih umetnosti nevladnih organizacij, kamor spada področje sodobnega plesa. (MK 2016c) SNG Opera in balet Ljubljana je na podlagi odločbe v letih 2015 (2014) prejelo sredstva v višini:

- 873.699 EUR (919.683 EUR) za programsko materialne stroške;
- 1.094.119 EUR (1.151.704 EUR) za splošne stroške delovanja;
- 6.755.976 EUR (7.362.178 EUR) za stroške dela.

Celotna uprizoritvena umetnost NVO je v letu 2014 za program in projekte prejela 1.481.107 EUR. (MK, 2015).

Financiranje javnih zavodov omogoča tako sredstva za materialno upravljanje hiš, plače zaposlenim, ustvarjanje, produkcijo predstav in postprodukcijo predstav. NVO v kulturi, še posebej pa posamezni ustvarjalci na področju sodobnega plesa, pa so večinoma odvisni izključno od programskega in projektnega financiranja države, saj za večino predstavlja edini finančni vir tako za ustvarjanje kot preživetje.

Programsko materialni stroški nam ne pokažejo koliko dejansko teh porabi le balet, saj sta Opera in Balet v okviru financiranja opredeljena v skupni odločbi. Vendar je iz virov MK razvideti razmerje med opernimi in baletnimi predstavami v SNG Maribor v letu 2015. 431.000 EUR je bilo namenjenih za 4 operne premiere in 19 ponovitev ter 250.000 EUR za 2 baletni premieri in 12 ponovitev. Pri ponovitvah iz prejšnjih let je bilo 35.000 EUR namenjenih opernim ponovitvam in 45.000 EUR baletnim ponovitvam iz prejšnje sezone. (MK 2016c)

120.000 EUR s strani MK je višina celotnih programskih sredstev, ki jih za program in produkcijo prejme EN-KNAP za EnKnapGroup in ostale programe zavoda o katerih bomo več izvedeli v naslednjem poglavju. (MK 2016b)

Strukturo financiranja v NVO predstavlja več virov. En del je prihodek od storitev, drugi so donacije posameznikov, podjetij in fundacij, tretji subvencija države. Večja raziskava o financiranju NVO je bila narejena 2008, ki jo je izvedla Črnak-Megličeva in objavil CNVOS. (Črnak Meglič 2008) V raziskavi so za NVO v kulturi za leto 2008 zabeležili, da država za dejavnost NVO prispeva le slabo četrtno sredstev. Kar je izjemno slab kazalec. Raziskava še ugotavlja, da sta majhen obseg in vloga pri produkciji javnih storitev in dobrin v Sloveniji v veliki meri posledica zelo slabih finančnih spodbud s strani države. Na ta način država v premajhni meri spodbuja velik potencial NVO in njihovo pestrost organizacijskih oblik, profesij in tudi lastnega finančnega potenciala. (Črnak Meglič 2008) Avtorica Črnak Megličeva v zaključku poda sklep, da bi za razvoj

in povečanje vloge NVO v smeri razvoja držav EU, naša država potrebovala spremeniti način in obseg (so)financiranja teh organizacij, povečati davčne olajšave in organizirati podporne mehanizme. (Črnak Meglič 2008)

Ministrstvo za kulturo deli financiranje NVO na programsko in projektno financiranje.

- Projektno financiranje. Deluje na osnovi razpisa, ki je objavljen vsako leto konec leta za naslednje leto oz. vsako leto za tekoče leto. Področja so Produkcija, Postprodukcija, podpodročje Prvi avtorski projekt, Prvi projekt producenta. V projektne financiranju obstoji še dvoletni projektne razpis in štiriletne projektne razpis.
- Štiriletne programsko financiranje. To je razpisano vsaka štiri leta za sledeča štiri leta in ga je treba vsako leto za naslednje leto ponovno natančneje dodelati

Programsko financiranje se je vzpostavilo kot vmesna stopnja med neinstitucionalnim in institucionalnim financiranjem. To NVO zagotavlja določeno stopnjo stabilnosti delovanja, dolgoročnega in planskega dela, ki zagotavlja razvoj, kontinuiteto programa in izvajanje vizije NVO.

Dvoletno projektne financiranje se je uveljavilo kot izboljšava letnega projektne razpisa in omogoča avtorjem raziskovanje za projekte, ki trajajo dlje časa. Pomemben del tega za ustvarjalce v sodobnem plesu predstavljajo avtorski opusi.

Projektne financiranje je najslabša možna pot financiranja, saj gre za financiranje projekta na letni ravni. To je primerno za financiranje enkratnih akcij, ne skrbi za trajnost ali razvojno delovanje. Ta način financiranja se pojavlja kot glavni vir financiranja NVO in posameznikov v zadnjem desetletju. Prav mogoče je, da je ravno ta način financiranja imel za posledico hiperprodukcijo na področju uprizoritvenih umetnosti in pomanjkanje dolgoročnega načrtovanja NVO v Sloveniji. Hkrati pa rezi v to strukturo vplivajo na obseg predstav, saj ne omogočajo večjega števila sodelavcev in tako smo priča predstavam, kjer vidimo sole in duete, brez močnih scenografskih, glasbenih in kostumskih elementov, ki poleg plesa tvorijo temelj scenskih umetnosti.

V nadaljevanju predstavim nekaj podatkov za zadnji dve leti, ki sem jih pridobila iz dokumenta Finančnega poročila MK za leto 2014 (MK 2015) in preko elektronskega dopisovanja z Vesno Tadel Jurca, vodjo sektorja za umetnost MK, kajti finančno poročilo za leto 2015 še ni pripravljeno in javno objavljeno.

Za leto 2014 predstavljam načine financiranja, vsote financ in tudi subjekte s področja sodobnega plesa, ki so bili prejemniki (so)financiranja. Za leto 2015 navajam postavke projektnih razpisov, uspešnost ustvarjalcev in zavodov na področju sodobnega plesa pri pridobitvi teh ter primerjavo financ obeh let v primeru projektnega in dvoletnega projektnega razpisa, ki kažejo na upad sredstev glede na prejšnje leto.

Pregled financiranja programov in projektov MK 2014

Za umetniške programe javnih zavodov je namenjenih 48.471.975 EUR, uprizoritvenim umetnostim NVO 1.481.107 EUR, vsem umetnostnim področjim NVO (med katere spadajo uprizoritvene, glasbene, vizualne in intermedijske) 4.456.617 EUR. Ljubiteljskim dejavnostim MK nameni 3.870.854 EUR. (MK 2015) Iz podatkov izhaja, da je razmerje med financiranjem javne umetnostne produkcije in umetnostne produkcije NVO 100:9.

Ciljni razpis: Bunker 67.500 EUR

Financiranje in izvedba javnega kulturnega programa (večletni kulturni program) v obdobju 2014-2017 znaša 874.000 EUR. V tem se financirajo zavodi Aksioma, Bunker, Emanat, Maska, EN KNAP in PTL. Sredstva tega programa so namenjena zavodom, ki imajo tradicijo na področju sodobnoplesnih umetnosti tako v založništvu, izobraževanju in produkciji. PTL, EN KNAP in Bunker tudi lastno infrastrukturo in vodijo redne pogramе sodobnoplesne produkcije.

Sofinanciranje in izvedba večletnega kulturnega projekta (večletni kulturni projekti) v obdobju 2014-2017 znaša 236.800 EUR. Vsota gre projektom zavodov CUK Kino Šiška, Društvo Pekinpah, NAGIB, DSPS, Flota Zavod, Ex Ponto, Mesto žensk, Plesna izba Maribor, Zavodu Vitkar, Exodos in

Federacija. Sredstva večletnih kulturnih projektov so po večini namenjena zavodom, ki vodijo festivale sodobnega plesa oziroma sodobnih scenskih umetnosti. (MK 2015)

Sofinanciranje in izvedba večletnega kulturnega projekta (dvoletni kulturni projekti) v obdobju 2014-2015 znaša 191.809 EUR. Sofinancirani so Bara Kolenc, Belak Enya, Cona, Društvo PEKINPAH, Jurišič Leja - Avtorski opus 2014-2015, Kline Mala, Legin Katja, Prjemuš Snežana, Rakef Saša - Avtorski opus, Rozman Jan, Zavod Federacija. (MK 2015)

Vsota za projektne razpise znaša 103.922 EUR. Sofinanciranih je bilo 9 kulturnih projektov zavodov Vitkar, Federacija, Pekinpah, Exodos, Via Negativa, Mesto žensk, Flota Murska sobota, Flota Ljubljana, DSPS in Fičo balet. Sofinancirani so bili tudi projekti fizičnih oseb v višini 14.437,86 EUR, med katerimi sta bili tudi Jurišič Leja, Gea Erjavec. (MK 2015)

Pogled na financiranje programov in projektov 2015 in primerjava z letom 2014

Na projektne razpise je bilo za projekte sodobnega plesa odobrenih 71.899 EUR, vsega skupaj za uprizoritvene umetnosti 87.710 EUR, torej predstavljajo sredstva namenjena za projekte s področja sodobnega plesa 81,9% vseh sredstev. (Tadel Jurca in MK 2016) Na projektne razpise se je prijavilo 12 plesalcev, izbranih je bilo 5 (41,6% prijaviteljev) ter 28 zavodov, od katerih jih je bilo uspešnih 11 (39,2%). Na razpisu je bilo skupaj izbranih 24 projektov, kar kaže, da predstavljajo projekti s področja sodobnega plesa 66,6% vseh izbranih projektov. (Tadel Jurca in MK 2016)

V primerjavah z letom 2014 je vsota projektne razpise iz 103.922 EUR padla na 87.710 EUR, kar pomeni padec za 15%. Tako je 17 projektov sodobnega plesa pridobilo 87.710 EUR. Če razdelimo vsoto, namenjeno za projekte sodobnega plesa med število subjektov, pridemo do številke 4.493 EUR, kolikor naj bi bil vreden vrhunski kulturni produkt sodobnega plesa, kot vrhunskost zahteva od prijaviteljev strokovna komisija, ki izbira projekte.

Na dvoletnem projektne razpisu je bilo za projekte sodobnega plesa odobrenih 79.000 EUR, od vsega skupaj 151.000 EUR, kar predstavlja za projekte s področja sodobnega plesa 52,3% vseh odobrenih sredstev. Na razpis se je prijavilo 31 subjektov, od tega 7 uspešnih (22,5%).

Skupno izbranih je bilo 11 projektov, torej predstavljajo projekti s področja sodobnega plesa 63,6% vseh izbranih projektov. (Tadel Jurca in MK 2016)

Leto poprej je bila vsota dvoletnih projektov 191.809 EUR, v 2015 padla na 151.000 EUR, se pravi za 21,3%.

Na štiriletnem projektnem razpisu je bilo za projekte sodobnega plesa (festivala) odobrenih 604.000 EUR za vsa štiri leta, skupaj je bilo odobrenih 820.000 EUR sredstev, kar pomeni 73,6% vseh odobrenih sredstev v prid sodobnemu plesu. (Tadel Jurca in MK 2016)

Na štiri letni razpis je se prijavilo 10 zavodov in je bilo od tega uspešnih 8. Na dvoletni razpis so se prijavili 4 zavodi s področja sodobnega plesa, uspešen je bil eden (25%), in 27 plesancev, od katerih jih je bilo uspešnih 6 (22,2%). (Tadel Jurca in MK, 2016)

Tudi na štiriletnem programskem razpisu je prišlo do nižanja sredstev kljub temu, da gre za dolgoletne obstoječe programe zavodov, ki delujejo na podlagi zagotavljanja neke stopnje varnosti in kontinuitete dela, ki jih Ministrstvo za kulturo z razpisom dolgoročnega programa vzpostavlja. Padec je 7%.

Za prikaz padca sredstev na projektnem in programskem razpisu v letih 2014 in 2015 glej Tabelo 3.1.

Tabela 3.1: Prikaz (so)financiranih programov in projektov uprizoritvenih umetnosti NVO v letih 2014 in 2015 ter padec sredstev

Leto/(so)financiranje	Večletni kulturni program	Večletni kulturni projekti	Dvoletni kulturni projekti	Projektni razpisi
2014	874.000 EUR	236.800 EUR	191.809 EUR	103.922 EUR
2015	820.000 EUR	198.000 EUR	151.000 EUR	87.710 EUR
Padec v odstotkih	7%	16,50%	21,30%	15%

Širšo sliko financiranja na področju uprizoritvenih umetnosti NVO navaja tudi poročilo Asociacije, ki v katerem kaže na padec že od leta 2005 naprej. (Asociacija 2016)

V letnih analizah sredstev NVO v kulturi Asociacija v zadnjih letih ugotavlja konkretno nižanje teh: iz 4.960.180 EUR v letu 2013, so v letu 2014 padla na 4.456.638 EUR, kar je upad za 10,15%. (Asociacija 2016a) Upad v zadnjih letih je bilo zaznati še posebej pri sredstvih, namenjenih na enoletnem projektne razpisu, od katerega so samostojni ustvarjalci in NVO bistveno odvisni: za leto 2014 je MK razpisalo 540.000 EUR, za leto 2015 400.000 EUR, za leto 2016 le še 384.000 EUR. (Asociacija 2016a) Številke kažejo na 35% padec iz leta 2014 na 2015, in še dodatne 4% v letu 2016. Podatke kaže tabela 3.1.4.2.

Tabela 3.2: Prikaz padca sredstev letnih projektne razpisov NVO v letih 2013, 2014 in 2015

Leto	Enoletni projektne razpis	Padec sredstev
2014	540.000 EUR	
2015	400.000 EUR	35%
2016	384.000 EUR	4%

Vir: Asociacija (2016)

Produkcije in postprodukcije javnega in nevladnega sektorja je mogoče primerjati, kot to počne kulturna politika, ko ima enake standarde primerjav za javni in nevladni sektor v kulturi. Te primerjave nimajo finančnih posledic; v NVO je tudi do 10krat več produkcij kot v javnem sektorju, financiranje pa v NVO tudi do desetkrat manjše. (Asociacija, 2016b) Infrastrukturni pogoji v NVO so v primerjavi z javnimi zavodi prav katastrofalni. Načini črpanja NVO nepredvidljivi in arbitrarni, kar resno ogroža umetniško ustvarjanje in povezovanje z evropskimi partnerji. Za izboljšanje položaja NVO Asociacija ugotavlja potrebo po povečanju črpanja

evropskih sredstev in olajšanje in spodbuditev pretoka zasebnega kapitala v kulturo, ki je zdaj davčno nespodbuden za donatorje. (Asociacija 2016b)

Težava NVO v kulturi v smislu financiranja s strani države predstavlja, da sistem projektnega in programskega financiranja ne pozna mesečnega financiranja. Tako NVO celo kreditira lastne financerje, ko sredstva prejma šele po že izvedenih projektih. Zato Asociacija na MK naslavlja predlog o uveljavitvi financiranja po sistemu dvanajstin kot ga pozna javni sektor. (Asociacija 2016b) NVO, ki so prepoznani kot pomembni akterji na kulturno umetniški sceni, bi bilo smiselno omogočiti delovanje na način javnih služb. (Asociacija 2016b) Stabilno financiranje, možnost investicij in kritja stroškov za nujni hladni pogon v primerni višini, ki omogočalo njihovo normalno delovanje.

3.2 Status samozaposlenih v kulturi in problematika področja

V tem poglavju bomo pregledali različne statusne oblike, ki so se v zgodovini Slovenije pojavljale za omogočanje samozaposlenih ustvarjalcev na področju kulture. Danes smo priča veliki prekarizaciji trga na področju samozaposlenih v kulturi, ki so se znašli v neenakopravnem pravnem in socialnem položaju v primerjavi z njihovimi kolegi, zaposlenimi v javnih zavodih. Zadnji podatki društva Asociacija predstavljajo, da ravno segment samozaposlenih v kulturi predstavlja največji delež aktivnega prebivalstva, ki po dohodkih spada v najnižjo skupino, pod prag revščine, s kar 30% deležem. (Asociacija 2016a)

Za začetek pregledamo razvoj in oblike zakonskega poimenovanja samostojnih ustvarjalcev na področju kulture.

Po vojni, po letu 1945, so statusi prekarnim delavcem na področju umetnosti in kulture zagotavljali socialno varnost – zdravstveno, pokojninsko in invalidsko zavarovanje. Statuse so podeljevali individualno ali v skladu z mnenji stanovskih društev. Značilnost organizacije stanovskih društev, ki so bile organizirane od »zgoraj navzdol«, je omogočala kontrolo in nadzor stopnje umetnikove naklonjenosti Komunistični partiji. V skladu s tem so nekateri živeli z dobro

državno plačo, nekateri na socialnem dnu, tretji so dobili zaposlitve v javnih ustanovah. (Tomc 1997)

Leto 1965 je bilo leto temeljitih gospodarskih reform SFRJ in status prekarnih umetnikov država uredi s statusom samostojnih umetnikov, država SRS, pa je prevzela strošek njihovega socialnega zavarovanja.

Po osamosvojitvi Slovenije 1994 je sprejet Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture (ZUJIPK Ur.l.RS, 75/1994), ki prekarnega delavca na področju kulture preimenuje v »samostojnega ustvarjalca na področju kulture«, leta 2002 pa ga Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture (ZUJIK, Ur.l.RS, 96/2002) preimenuje v »samozaposlenega v kulturi«. Zakon definira te kot posameznike, ki samostojno opravljajo specializiran poklic s področja kulture kot jih določa ZUJIK, niso uživalci pokojnine ter imajo ustrezno strokovno izobrazbo oziroma z dosedanjim delom dokazujejo, da so sposobni za opravljanje te dejavnosti.

Po ZUJIPK se je vpis oziroma izpolnjevanje pogojev preverjalo vsakih pet let. Z Nacionalnim programom za kulturo 2008-2011 je prišlo do reforme na področju samozaposlenih v kulturi v smislu prizadevanja, da bi zaposlenim in samozaposlenim umetnikom zagotovili enako socialno varstvo, kot ga uživajo druge skupine zaposlenih in samozaposlenih in celoviteje uredilo status. Posameznikova usposobljenost za opravljanje dejavnosti se ob predloženi bibliografiji in življenjepisu, seznamu del in umetniških dosežkov preverja v triletnem obdobju. Kriterij za pridobitev pravice do prispevkov pri deficitarnih poklicih je visoko strokovno opravljanje poklica. Slednji se je od prejšnje uredbe iz kriterija kakovosti spremenil v kriterij vrhunskosti.

Problematika, ki sledi zadnji postavitvi je, da se na področju sodobne scenske umetnosti, ki je mlada umetnost, izkazujejo problemi pridobivanja statusa v tem, da zaradi pomanjkljive kritiške dejavnosti na področju in tudi neobstoja ali kratkega obstoja stanovskih nagrad, kar je značilno tudi za sodobni ples (nagrade Ksenije Hribarjeve začne DSPS podeljevati šele 2013), prihaja do oteženega pridobivanja statusa.

Z demokratizacijo družbe, se je število samostojnih ustvarjalcev večalo in še danes smo priča temu trendu. To lahko morda pojasnujemo tudi z dejstvom, da je finančna kriza v zadnjih letih, zmanjšala možnosti obsega zaposlitve v javnem sektorju in so samozaposlitvene možnosti tudi

edini način možnosti zaposlitve kulturnih ustvarjalcev. Za uvid v naslednjih odstavkih pregledam, kako število zaposlenih na področju skozi čas raste.

Knjiga Kulturna politika v Sloveniji navaja, da je bilo 1967 v Sloveniji 220 samostojnih umetnikov. (Čopič in Tomc 1997). Učinki novega zakona, Zakon o samostojnih kulturnih delavcih 1982, so bili povečanje števila kulturnih delavcev; 1979 jih je bilo registriranih 250, leta 1984 že 749 (od katerih država plačuje prispevke 485 ustvarjalcem), 1989 skupno število naraste na 2321 (od katerih država za prispevke plačuje 715).

Tabela rasti števila vpisanih v razvid samozaposlenih je nastala glede na podatke, ki jih je MK izdalo v Analizi stanja na področju kulture s predlogi ciljev za Nacionalni program 2012-2015. (MK 2011a) Tabela kaže tako rast števila samozaposlenih kot rast števila samozaposlenih s pravico do plačila prispevkov s strani države med leti 2005 in 2015. (glej Tabelo 3.3)

Tabela 3.3: Rast števila vpisanih v razvid samozaposlenih v kulturi, števila vpisanih s pravico do plačila prispevkov, števila obravnavanih vlog na področju uprizoritvene umetnosti in številom novih vpisov v razvid samozaposlenih.

Leto	Število vpisanih v razvid	Število vpisanih s pravico do plačila prispevkov	Število obravnavanih vlog na področju uprizoritvene umetnosti	Število novih vpisov v razvid samozaposlenih
2005	2341	1559	24	194
2006	2075	1546	26	260
2007	2288	1452	43	357
2008	2405	1470	50	370
2009	2446	1431	53	448
2010	2415	1470	79	533

Vir: Ministrstvo za kulturo (2011)

Zadnje podatke o številu samozaposlenih na področju kulture navaja Asociacija, ki uporablja podatke Ministrstva za kulturo in Statističnega Urada RS. Ti pravijo, da je bilo leta 2012 v razvidu registriranih približno 2450 samozaposlenih v kulturi, 1600 jih je upravičenih do plačila prispevkov. Andrej Srakar, ekonomski analitik v kulturi in nekdanji predsednik Asociacije z letnimi raziskavami Kulturnega indeksa, navaja, da je bilo v letu 2012 zalediti rahel padec tako števila samozaposlenih s statusom kot števila tistih s pravico do plačevanja sredstev. (Srakar 2014) Podatki Asociacije navajajo povečanje rasti števila samozaposlenih v kulturi iz leta 2013 na 2014 za 3,3% in tudi števila teh, ki imajo pravico do plačevanja prispevkov. (Asociacija 2016a) Ministrstvo za kulturo pa celo navaja, da je bilo 2013 v Sloveniji kar 6168, v letu 2014 pa 6868 samostojnih podjetnikov na področju kulture, kar kaže na 11,35 odstotno rast. (Asociacija 2016a)

Velika rast števila samozaposlenih na področju kulture v zadnjih letih gre pripisati rasti novejših polj delovanja, še posebej v medijskem sektorju, novih medijih, filmski industriji, vizualnih umetnosti, novih tehnologij, grafičnega oblikovanja, na področju zabavne industrije itn. Deregulacija trga je povzročila najemanje dela preko zunanjih izvajalcev, in vedno večji obseg samozaposlovanja. Razloge za povečanja je iskati tudi posledici gospodrske krize, ki je rezultirala v nezaposlovanju v javnem sektorju.

Pregled na področju sodobnega plesa o samozaposlenosti, je omogočilo raziskovanje Roka Vevarja, objavljeno v reviji Maska 2014. (Vear 2014c) Prvi statusi koreografov so bili v Sloveniji podeljeni okoli 1980 ustvarjalcem Plesnega gledališča Celje in Studia za svobodni ples. Plesalke sodobnega plesa so le izjemoma dobile status svobodnih umetnic in bile povečini zaposlene v drugih poklicih. (Vear 2014c) V resnici je bilo področje 50-ih, 60-ih in 70-ih neurejeno in ustvarjalke za svoje umetniško delo niso prejemale sredstev iz takratnega Republiškega sekretariata za prosveto in kulturo Socialistične republike Slovenije, ampak so, kolikor je bilo to mogoče, sredstva za predstave črpale iz ljubiteljskih kulturnih dejavnosti ZKOS. (Vear 2014c)

Leta 1984, kot navaja raziskava Kulturna politika v Sloveniji, je bilo v razvid samostojnih kulturnih delavcev na področju plesa vpisanih 12, leta 1989 že 48 plesalcev. Dvajsetim je država plačevala tudi prispevke. Se pravi, da so v času profesionalizacije poklica plesalci dobili statuse

plesalcev ali igralcev in povečini bili vsi tudi upravičeni do plačila prispevkov. Člani PTL in Koreodrame v 80-ih so bili prvi plesni umetniki, ki so se odločili, da hočejo za svoje umetniško delo pridobiti dohodek in od njega tudi živeti. (Vear 2014c)

V drugi polovici 90-ih, v skadu z velikim razmahom sodobnega plesa, povečanjem produkcije plesa, ki ga je obsežnejše financirala država, je naraslo tudi število statusov na področju sodobnega plesa in se povečalo za več kot 50%. (DSPA 1998)

Tren večanja števila akterjev na področju sodobnega plesa se nadaljuje. Leta 2012 je bilo v razvidu samozaposlenih v kulturi vpisanih 106 plesalcev ali koreografov. (Vear 2014c) V razvidu samozaposlenih v kulturi je po zadnjih uradnih podatkih iz septembra 2015 vpisanih 70 koreografov in 103 plesalci. Od teh ima pravico do plačila prispevkov 62 koreografov in 93 plesalcev. (Tadel Jurca in MK 2016) Na področju sodobnega plesa pa deluje vsaj še enkrat toliko ustvarjalcev, ki so registrirani pod drugimi poklicnimi nazivi kot so pedagog, producent, teatrolog ali kritik, tehnik, scenograf, kostumograf, performer, igralec, režiser in drugih poklicev, ki redno ali občasno soustvarjajo sodobni ples pri nas.

Večina težav samozaposlenih v kulturi izhaja iz pravne neurejenosti statusa samozaposlenih v kulturi in posledičnih razmer, ki jih postavlja v neprimerljivo slabši socialni in pravno-formalni položaj kot ga imajo njihovi kolegi, zaposleni v javnih institucijah. Zagotovitev enakovrednega socialnega in ekonomskega položaja za samozaposlene, da lahko trajnostno razvijajo svoje ustvarjalne potencialne, je naloga, h kateri naj bi državatežila.

Problematika statusov in slabi pogoji samozaposlenih ustvarjalcev na področju kulture

Kot omenjam že v uvodu poglavja se osnovne težave samozaposlenih v kulturi zgodijo ob udaru gospodarske krize. Leta 2009 so se pojavili prvi rezultati tega najmanj zaščitenega sloja prebivalstva, ki zaradi velike prekarnosti dela in finančnih rezov na področju kulture kažejo, da 30% populacije v kulturi živi pod pragom revščine. Ta odstotek predstavlja večji povprečni delež kot ostala populacija oziroma slovensko povprečje. (Asociacija 2016a)

Samozaposleni umetniki delujejo na prostem trgu kulturne ponudbe in povpraševanja in so kot taki najšibkejši člen v kulturi. Dnevno se poleg izvajanja svojega poklica ukvarjajo s preživetvenimi taktikami. Glavni problem velikega števila samozaposlenih v kulturi predstavljajo nizki dohodki. Te MK že ves čas lajša s prispevki za socialno varnost. A se v osnovi problematika nanaša na ureditev statusov. V več primerih, ki jih navajam v nadaljevanju, je pravno-formalna urejenost statusa glede socialne varnosti neprimerljiva in nepravična v primerjavi s položajem in ureditvijo na drugi strani imajo njihovi kolegi, zaposleni v javnih sektorju. Enak razlog botruje tudi finančni pogojem samostojnih ustvarjalcev. V veliki večini primerov projektno in programsko financiranje MK predstavlja edini finančni vir NVO v kulturi in samozaposlenih na področju kulture, se pravi pokriva potrebe tako ustvarjanja kot preživetja. Plače uslužbenci javnih zavodov prejemajo v skladu s splošno zakonodajo ter pravilniku o Merilih za doseganje naziva prvak in vrhunski glasbenik oziroma baletni plesalec. (MK 2016c)

Samozaposleni v kulturi ne morejo uveljaviti pravic kot so dopust, regres, nadomestilo za brezposlenost, iz česar izhaja, da gre za ranljivo skupino. (MIZKŠ 2012) Po dolgih letih je letošnje leto MK v dialogu z zagovorništvo Asociacije uredilo problematiko samozaposlenih, za katere je veljalo, da so bili nadomestila Zavoda za zdravstveno zavarovanje v primeru bolezni upravičeni šele po enem mesecu, 31 dneh. Zdaj so upravičeni do nadomestila po 3 dneh. (Asociacija 2016c) V vseh desetletjih delovanja ustvarjalci na področju sodobnega plesa tako niso imeli dostopa do nadomestila in je bilo stanje bolezni nekaj, tako priča samostojna umetnica Rosana Hribar, kar se pač ne sme zgoditi, če želijo preživeti in delati. (Hribar 2016)

Problematika plesalcev sodobnega plesa gre še posebej na račun benifikacijske dobe. Njihovi kolegi, ki so zaposleni v nacionalnih baletnih ansamblih, imajo na leto zaposlitve priznanih 15 mesecev delovne dobe, kar pomeni, da se lahko zdravju primerno tudi upokojijo. Plesalci sodobnega plesa te pravice nimajo. Kakšne bodo zgodbe plesalcev sodobnega plesa ob upokojitvah, bomo šele videli, saj so prvi protagonisti zdaj v svojih 50-ih letih in še v močnih ustvarjalnih tokovih. Rok Vevar v članku Zgodba slovenskega prekariata navaja, da je Ksenija Hribar imela težave z dosego let pri upokojitvi. (Vear 2014c)

Pokojnine, ki čakajo samozaposlene v kulturi, približno 350 EUR, so zelo nizke.

Leta 2010 je uspela sprememba zakonodaje, da se pravica do plačila prispevkov za starejše samozaposlene podeli po 50 letu starosti 50 ali ob 20 letnem kontinuiranem delu kot samozaposlen.

Na pobudo društva Asociacije in presojo varuhinje človekovh pravic, je letošnjega avgusta Ustavno sodišče presodilo in zahtevalo spremembo zakona, ki je preprosto domneval, da tisti, ki zaslužijo manj kot dve tretjini minimalne plače zagotovo skrivajo svoje prihodke in delajo na črno ter jim pripisoval fiktivne dohodke. Kot taki niso bili zmožni zaprositi za socialne transferje. Ustavno sodišče je pritrdilo in odločilo, da mora DZ oziroma Ministrstvo za delo, družino in socialne zadeve v enem letu spremeniti zakonodajo. (Asociacija 2016c)

Problematika, ki se nanaša na neenakopravno in nepravilno ureditev statusov v primerjavi z redno zaposlenimi v javnem sektorju, je dolga in široka. Spodaj jo navajam, kot jo prepoznava društvo Asociacija, zagovornik samozaposlenih v kulturi, s predlogi o izboljšanju. (Asociacija 2016b)

- Problematizacija kriterija izjemnosti pri pridobivanju statusa oziroma vzpostavljanje ustreznega razmerja med različnimi kriteriji (tudi za različne poklice).
- Če je samozaposleni prijavljen v razvid z dvema ali več poklici, naj se za doseganje norme za pravico do plačila socialnih prispevkov upošteva kombinirano število točk iz vseh področij.
- Samozaposlenemu se ob prehodu iz statusa v zaposlitev v javnem zavodu ne priznajo delavne izkušnje (delovna doba) in delovna uspešnost, zato mora delo pričeti kot začetnik.
- Upoštevati bi se morala karierna dinamika v okviru obstoječega statusa samozaposlenega.
- Problem skrajšanega delovnega časa in prilagoditve kriterijev ob pridobitvi tovrstne pravice do plačila prispevkov. Torej strokovne komisije naj bi upoštevale, da oseba ni imela statusa za polni delovni čas in s tem primerno znižala kriterije za podaljšanje oziroma pridobivanje polne pravice do plačila prispevkov.

- Ciljni razpisi za Samozaposlene v kulturi (v nadaljevanju SvK) v obliki (delavnih) štipendij. Problematičnost kulturnih žepnin.
- Asociacija predlaga »sistemsko financiranje NVO« (hladni pogon), kar bi pozitivno vplivalo tudi na samozaposlene v kulturi, ki večinoma delujejo znotraj NVO in jim slednje služijo kot platforma za delovanje.
- Potreba po ciljnih razpisih za vključevanje samozaposlenih v druge segmente družbe (bolnice, izobraževalne ustanove, itd.).
- Predlog za uvedbo različnih spodbud kot jih poznajo v drugih državah, kot so na primer „Own art“ ali delež za umetnost – umestitev umetniških del v javne prostore kot spodbuda in promocija ustvarjanja in povezovanja med umetniškimi praksami.
- Predlog za nadomestilo za brezposelnost za SvK (sorodna je razprava o mirovanju statusa in izplačila nadomestila za čas brezposelnosti).
- Smiselno v razpravi je opredeljevanje nastanka poškodbe pri delu.
- Potreba po revidiranju seznama poklicnih bolezni umetnikov.
- Potreba po administrativno, računovodsko in pravnem svetovanju za samozaposlene.
- Problem zamujanja z javnimi razpisi in pozno izplačevanje že pridobljenih razpisov. Izplačila prihajajo po izvedenih delih in na ta način NVO in SvK kreditirajo financerja.
- Odpreti bi se morala možnost, da samozaposleni ne bi izstavljali računov zgolj za dejavnost za katero so prijavljeni, pač pa bi podobno kot s.p.-ji registrirali tudi druge dejavnosti. Ali možnost, da samozaposleni v kulturi postanejo še 'popoldanski' samostojni podjetniki.
- Potrebno je zagotoviti več prostorov in ateljejev za SvK. Za ta cilj pa izdelati register potencialnih nepremičnin, tako na lokalni kot državni ravni.
- Problem obdavčitve prevoza (slednji se beleži kot dohodek, četudi to dejansko ni).
- Računovodske storitve so z zakonom SvK omogočene, a se jih ne izvaja.
- Ugodnost, pomembna zlasti v času slabe plačilne discipline, bi lahko bila ponovna uvedba obračunavanja davka na podlagi plačane realizacije (prejeta plačila) in ne na podlagi fakturirane realizacije (izdani računi).
- Pri višina cenzusa bi bilo potrebno uvesti različne razredov.

- Problem imenovanja strokovnih komisij, ki ocenjujejo samozaposlene v kulturi, saj ni jasno in transparentno na kak način so člani komisij imenovani.
- Ekspertne skupine so praviloma v konfliktu interesov in niso seznanjene z dogajanjem na terenu, njihovi predstavniki pa prepuščeni ocenjevanju po kriterijih, ki so arbitrarni in ne izhajajo iz umetniških, producentskih in razvojnih argumentov. Prav tako javni razpisi izpuščajo umetniške žanre, ki jih togo definirana področja ne zajemajo; umetniški performans na primer, ki ne sodi ne v gledališče ne v sodobni ples. Razpisno orodje bi moralo omogočati čimboljše pogoje za spodbujanje umetniškega ustvarjanja. Nujna je celostna evalvacija razpisnega orodja. (Radio Študent, 2016) Možnost ugovora na odločitev komisije na drugi stopnji, ki bo za komisijo zavezujoča v smislu ponovne vsebinske obravnave. V primerih ugotovljenih napak pa omogočiti in uvesti odgovornost in posledice kršenja za člane strokovnih komisij. Načrt za nove instrumente sofinanciranja javnih programov in projektov na podlagi neodvisne evalvacije trenutnega stanja. Redefinicija sodobne umetnosti z javnim dialogom in omogočanje rednega redefiniranja praks in produkcij.
- Problem sezonske hiperprodukcije, ki jo pogojuje dinamika objave rezultatov razpisov, in se izvajajo ob koncu koledarskega leta. Zaradi take dinamike so ustvarjaci primorani ustvarjati pod časovnim pritiskom, in delati brez plačila. Zaradi pravilnega poročanja o porabi sredstev pa morajo biti projekti in programi ne glede na produkcijske in vsebinske okoliščine razvoja zaključena v koledarskem letu. Predlog; kot pri evropskih razpisih naj se leto za subvencioniranje šteje eno leto od podpisane pogodbe oz od datuma od katerega se prično črpati sredstva.
- Spodbujanje zasebnega vlaganja v kulturo; nujno za diverzifikacijo prihodkov NVO za krepitev, rast in stabilen razvoj sektorja v celoti.
- Periodično izvajanje statistike (in drugih raziskav) za področje samozaposlenih v kulturi, kar bo omogočalo večji vpogled v realno stanje samozaposlenih in možnost za boljše oblikovanje predlogov in ukrepov za izboljšavo položaja.

- Kulturniška zbornice Slovenije se je izkazala za nedejavno. Zato potreba po ustanovitvi platforme za opolnomočeno civilno družbo, ki bo strokovno, elaborirano in artikulirano nastopala kot sogovornik MK.
- Problematika vezana na avtorske pravice, oziroma kolektivne organizacije. Predvsem razdeljevanje sredstev in upravljanje kolektivnih organizacij.
- Posamezniki, ki naknadno prekoračijo cenzus morajo vračati sredstva, ker se ne zavedajo, da je plačilo prispevkov akontacija in se kot taka sredstva zanje vračajo, v kolikor posameznik preseže cenzus. Poziva se MK, da jasneje poudari in posameznike o tem večkrat opozarja in jih v določen času na to tudi eksplicitno opozori.
- Register SvK je nepregleden zato potreba po strokovni in redni ažuriranosti le-tega.

Problematika samozaposlenih v kulturi, ki izhaja iz njihovega statusa, je dolga, pot njene zaživitve tudi. Večina problemov, predvsem zadnjih deset let, pa se nanaša na trendno zmanjševanje sredstev NVO in samozaposlenih v kulturi, ki rezultirajo v onemogočanju možnosti dela za samozaposlene v kulturi in jih celo silijo pod prag revščine.

3.3 Kulturna politika

Akademik dr. France Bernik je za pogoj verodostojnosti obstoja kulturne politike na Simpoziju o slovenski kulturni politiki jeseni 1997, kulturno politiko definiral kot tisto, ki si prizadeva upravljati kulturo, jo priznavati kot samostojen izraz človekove ustvarjalnosti in imeti vednost o kulturi in kulturni dediščini. Izpostavil je nujnost strokovnega poznavanja kulture, ustvarjalcev, poznavanje različnih umetniških smeri in njihovega razvoja, hkrati pa tudi poznavanje odjemalcev kulture, njihov okus, skratka obvladati mora »kulturni menedžment«. (Bernik 1998) Poudaril je izjemen pomen poučevanja estetskih predmetov v šolstvu, saj ti pozitivno vplivajo na ustvarjalnost mladih in tudi širijo in oblikujejo kasnejše odjemalce kulturnih dobrin. Predvsem, izpostavlja, je pomembno v imenu koga in s kakšnimi instrumenti politika v kulturo posega. In tu izpostavlja nalogo kulturne politike, ki je pripravljanje finančnih in pravnih pogojev, ki prispevajo k razmahu kulture »z jasno zavestjo, da vsebinska vprašanja niso njeno področje«. (Bernik 1998, str. 16)

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

Kulturne politike torej ni enostavno opredeliti. Francoski pisec Bernard Gournay je združil več zagat pri opredelitvi. (Breznik 2004) Kulturno politiko izvajajo razni državni uradi in institucije. V področje kulturne politike sodijo področja kot so gledališče, glasba, balet, literatura in druga, ki se oblikujejo svobodno, tudi naključno, nastajajo pa tudi v povezavi s pritiski medijev. Kot kulturno politiko se razume izvajanje javnih intervencij na način ohranjanja kulturne in naravne dediščine, spodbujanje ustvarjalnosti, izobraževanja, mednarodnega sodelovanja, raziskovalnega dela in drugih, seznamu pa se vedno pridružujejo nove administrativne reforme. Problematičen je termin včasih tudi zaradi različnih načinov organiziranosti, saj financiranje ni omejeno le na javne zavode, in ravno vsebinska pestrost nevladnega sektorja v obliki društev, zavodov, združenj, fundacij in drugih oblik, nudi tisti pester del kulturne ponudbe, brez katere kulturna ponudba enostavno nebi obstojala živa in ustvarjalna kot je. (Gournay v Breznik 2004)

V demokratičnih političnih sistemih je pričakovati odzivnost kulturne politike do različnih oblik ustvarjanja. V preteklosti je kulturna politika Slovenije praviloma vedno favorizirala elitno kulturno ustvarjalnost na račun popularne; omogočila ji je profesionalizacijo in institucionalizacijo. Podobno je danes, pa vendar namenja nekoliko več podpore popularnim kulturam in jih priznava in podpira kot legitimen del nacionalne kulture. (Tomc 1997) Sinteze avtorjev velike raziskave o slovenski kulturni politiki Vesne Čopič in Gregorja Tomca iz leta 1998, so, da so bile v preteklosti težave kulturne politike v prenizki stopnji transparentnosti (v smislu, da so pravila igre nejasno opredeljena in enaka za vse), da je pretirano usmerjena h kulturnim inštitucijam in premalo h kulturnim ustvarjalcem, da je premalo fleksibilna in na ta način neusposobljena odzivati se na spremembe v kulturi ter da se preveč ukvarja z delitvijo sredstev, ne ukvarja pa se z rezultati in od svojih partnerjev ne zahteva spoštovanja dogovorov. (Čopič in Tomc 1998)

Avtorja Tomc in Čopič sta glede na pristop države glede upravljanja kulturne politike na kontinuumu prisotnosti oziroma odsotnosti njene vloge ter uravnoteženosti oziroma

pristranskosti njene intervencije ugotavljala štiri različne tipe kulturne politike v katere sta umeščala različne države. Za Slovenijo sta ugotavljala, da se je po drugi svetovni vojni od izrazito tradicionalne v času 60-ih do 80-ih razvijala v zmerno tradicionalno. (Tomc 1997, str. 34)

Kulturna politika v Sloveniji po 25 letih delovanja ostaja še edino sistemsko nereformirano polje delovanja države Slovenije. V analizi kulturne politike oziroma posameznih nacionalnih kulturnih programov (NPK) bomo jasneje videli, kako je sodobni ples zastopan v tej, kakšne so njeni strateški cilji in ukrepi ter kako so se izvajali.

3.3.1 Sodobni ples v nacionalnih programih za kulturo

Naslednje strani namenjam analizi NPK od leta 2004 pa do danes. Analiza bo podala pregled na zastopanost sodobnega plesa skozi NPK, ki je strateški program države na področju kulture. Skozi Cilje in Ukrepe posameznih NPK bomo sledili usmeritvam in kronističnem pregledu na področju in uvideli pomembne premike, ki so postajali, pa tudi ne, ključni mejniki v institucionalizaciji sodobnega plesa v Sloveniji.

3.3.1.1 Nacionalni program za kulturo (2004-2007)

Nacionalni program za kulturo (NPK) Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK) opredeli kot strateški dokument razvojnega načrtovanja kulturne politike in predstavlja natančnejši program kulturne politike države. Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2004-2007 (Ur. L. RS, ŠT. 28/2004) sodobni ples uvršča med uprizoritvene umetnosti poleg drugih umetniških zvrsti (dramskega gledališča, lutkovnega gledališča, plesnega gledališča, eksperimentalnega oziroma raziskovalnega gledališča, uličnega gledališča, organizacije festivalov in drugih oblik gledaliških praks, ki kreativno uporabljajo nove tehnologije, zagotavljajo pogoje za ustvarjalnost posameznika, mednarodne izmenjave, mednarodno promocijo (Ur.l. 28/2004)

Celoten program na področju uprizoritvenih umetnosti je napisan dokaj splošno in se na področje sodobnega plesa in plesnega gledališča dotakne z investicijo v Staro elektrarno, ki postane novo prizorišče uprizoritvenih umetnosti, torej tudi sodobnega plesa. V sklopu uprizoritvenih umetnosti postprodukcijo in produkcijo, tako tudi sodobnega plesa, postavi kot javni interes.

Vadbeno-uprizoritveni center Stara elektrarna je začel delovati avgusta 2004, njegovo programsko upravljanje pa sta vsak s polovičnim deležem podprla Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana.

Leto 2004 je pomembno za nevladne organizacije, saj je Ministrstvo za kulturo sklenilo prve triletne pogodbe o izvedbi javnih kulturnih programov, ki so naredile velik korak k stabilnejšemu sistemu financiranja segmenta producentov. Na področju uprizoritvenih umetnosti je bilo sklenjenih 13 programskih pogodb. (Ministrstvo za kulturo 2011) Prvo obdobje programskega sofinanciranja se je končalo, se izkazalo pozitivno v zagotavljanju stabilnejšega delovnega okolja in večji javni dostopnosti, merjeni z več ponovitvami predstav, koprodukcijskega sodelovanja in gostovanj doma in na tujem. (MK 2011)

3.3.1.2 Nacionalni program za kulturo (2008-2011)

NPK je sprejet v času ministirovanja Vaska Simonittija. Resolucija in kulturna politika se v tem veže na dokumente in razvojne strategije države, ki omogočajo več medresorskega povezovanja in na ta način kulturi omogočajo boljši razvoj, ki jih opredelijo v dokumentih Strategija razvoja 2007-2013, Nacionalni strateški referenčni okvir 2007-2013, Operativni program krepitve regionalnih razvojnih potencialov 2007-2013 ter nekaterimi vladnimi programi. (Ur.l. RS 35/08)

Pregled NPK dopolnjujem še s podatki iz dokumenta MK, Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za nacionalni program 2012-2015. (MK 2011)

Sodobni ples tudi v tem programu še ne obstoji kot samostojno prepoznana umetniška zvrst, a so cilji in prioritete sodobnemu plesu veliko bolj naklonjeni. V uvodu resolucija kot brezpredmetno označi delitev med etabrirano in neetabrirano umetnostjo in se v načelih

zavezuje k podpiranju boljših projektov z več sredstvi, primerno infrastrukturo, promocijo in hkrati omogočanju raznolikosti kulturnih izrazov ter spodbujati njihov razmah. (Ur.l. RS 35/08) Poleg splošnih ciljev, ki se tičejo razvoja infrastrukture, krepitve mednarodni prepoznavnosti in podpore kulturni vzgoji, so prvič med cilji navedeni postopki za izboljšanje razmer za umetniško ustvarjanje ter priprava za institucionalizacijo sodobnega plesa. (Ur.l RS 35/08)

Kulturna politika prepozna težave in potrebe sodobnega plesa, predvsem producentskih okolij, ki ne zmorejo slediti potencialom in želji po razvoju profesionalizacije področja sodobnega plesa. V ta namen predvidi in naroči pripravo študije o obstoječem stanju sodobnega plesa, ki ga je naročilo društvu Asociacija (Asociacija 2011), o pravnih možnostih za institucionalizacijo (Sotošek Štular in Kupljenik 2010) ter tesnejše sodelovanje javnih zavodov in nevladnih organizacij za boljše vključevanje sodobnega plesa v programe javnih zavodov. (Ur.l RS 35/08)

Ministra Simonittija je nasledila ministrica za kulturo Majda Širca Ravnikar in pod njenim načelovanjem se je zgodila pomembna sprememba na področju. Julija 2011 je bil sprejet Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti. (Ur. l. RS 2011) Nastopila je gospodarska kriza, menjave vlad in ministrov. Tako je avgusta 2012 prišlo do ukinitve javnega zavoda CSPU. Nestabilno vodenje kulturnega ministrstva in menjavanje ministrov pa je rezultiralo v zakasnjeno pripravo in sprejetje novega NPK za sledeče obdobje oziroma do novembra 2013.

Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za nacionalni program 2012-2015 (MK 2011) pojasnjuje, da so od 2007 potekale aktivnosti za uveljavitev sodobnega plesa kot samostojnega področja plesnega ustvarjanja, kar je privedlo tudi do odločitve o institucionalizaciji sodobnega plesa, ki je bil zapisan kot cilj NPK 2008-2011.

2009 se je zaključilo drugo obdobje triletnega financiranja in na podlagi evalvacije se je Ministrstvo za kulturo odločilo za štiriletno obdobje programskega financiranja, kateri je bil objavljen za obdobje 2010-2013. Na področju vseh umetnosti se je zaradi dobrih izkušenj pripravil večletni projektni razpis 2010-2013, prek katerega so v uprizoritvenih umetnostih podprli avtorske opuse in mednarodne festivale. Sklenili so 14 štiriletnih programskih pogodb na področju uprizoritvenih umetnosti, v okviru programske podpore pa podprli še program 5

NVO na področju uprizoritvenih umetnosti, ki so imele sklenjene triletne pogodbe. V okviru štiriletnega programskega financiranja je bilo sklenjenih 31 pogodb, 22 avtorskih opusov in 9 za mednarodne festivale. (MK 2011)

V obdobju 2007-2009 je MK sofinanciralo programe: Zavod En-Knap, Maska, Plesni teater Ljubljana, Flota, Bunker, Vitkar. Med večletnimi projekti pa financiralo Emanat, Exodos, Via Negativa. V okviru večletnih programov in večletnih projektov je MK sofinanciralo festivale Gibanica, Ex Ponto, Maska 002 – East Dance Academy, Ukrep, MED-Ukrep, Front@sodobnega plesa, IETM platforma, Rdeči revirji, Mladi levi. (MK 2011)

V obdobju 2010-2013 so bili v sofinanciranje izbrani programi Bunker, Maska, PTL, Zavod En-Knap, Zavod Federacija Ljubljana, Emanat ter večletni projekti, avtorski opusi in mednarodni festivali izvajalcev; Flota, zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev Murska Sobota, Flota, zavod za kulturo Ljubljana, E.P.I. Center, Umetniško društvo Fičo balet, Vitkar, zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih projektov, Leja Jurišič, Društvo za sodobni ples Slovenije, Kulturno društvo Plesna Izba Maribor. (MK 2011)

V okviru večletnih programov in večletnih projektov MK v tem obdobju sofinancira mednarodne festivale: Exodos – mednarodni festival sodobnih odrskih umetnosti, Front@ sodobnega plesa, Gibanica, Mednarodni festival NagiB, Pleskavica, Rdeči revirji, Ex Ponto, Mladi levi, UKREP. (MK 2011)

Ministrstvo dodaja, da se je financiranje na področju uprizoritvenih umetnosti tako javnih zavodov kot NVO (sofinanciranje kulturnih programov javnih zavodov in sofinanciranje programov nevladnih organizacij in projektov) v teh letih povečevalo in bilo 2011 namenjenih 13% državnega proračuna za kulturo. Razmerje med sofinanciranjem javnih zavodov in NVO pa ostaja še vedno veliko; 2009 je bilo za programe javnih zavodov namenjenih 25.250.131 EUR, za NVO pa 1.488.273 EUR, kar pomeni da NVO z vsem svojim programom dosega le 5,5% vsega kulturnega budžeta namenjenega uprizoritvenim umetnostim. (V ta budžet niso šteti prispevki za samozaposlene v kulturi, ki jih plačuje država Slovenija.)

Ministrica Širca se v analizi posveti tudi problematiki financiranja in statusnega položaja nevladnih organizacij in sporoča zavedanje Ministrstva o podrejenosti financiranja NVO v

primerjavi z vladnimi zavodi navkljub primerljivim programom. Sredstva, s katerimi se sofinancira dejavnost NVO, so glede na sredstva, s katerimi se financira dejavnost javnih zavodov, zanemarljiva. Tako ministrica izpostavlja, da je izhodišče pri zagotavljanju in presoji javne kulturne dobrine vsebina javne kulturne dobrine – programa in projekta, ne status. (Nacionalne javne zavode država skladno z ZUJIK ustanavlja v namen zagotavljanja javnih kulturnih dobrin. Da država zagotavlja dostopnost in ustvarjalno pestrost, dopolnjuje javne kulturne dobrine, ki nastajajo v javnih zavodih, z javnimi kulturnimi dobrinami, na nacionalni ravni, ki jih ustvarijo drugi izvajalci, javni zavodi, ki so jih ustanovile lokalne skupnosti in NVO. V skladu s tem država financira vsebine na nacionalni ravni ne glede na status izvajalca, ne pa tudi celotnega delovanja teh izvajalcev, saj skladno z 31. členom ZUJIK javna sredstva za financiranje javnih zavodov zagotovijo njihovi ustanovitelji. (MK 2011)) To pomeni, da država financira zgolj programske materialne stroške, sofinancira programe 4 občinskih javnih zavodov, ne pa vseh občinskih javnih zavodov. Predlagajo torej način financiranja, ki bi temeljil na sofinanciranju programskih materialnih stroškov, ki bi bil osnova tudi za sofinanciranje vsebin (programov in projektov) NVO. Če bi bila sredstva, namenjena sofinanciranju večletnih programskih izvajalcev (NVO) na področju uprizoritvene umetnosti, zgolj sredstva za pokrivanje materialnih stroškov, in če bi bili vsi občinski javni zavodi sofinancirani na način 4, zgolj v segmentu programskih materialnih stroškov, bi po ministričino lahko govorili o primerljivem sofinanciranju med nedržavnimi izvajalci. Ustanovitelji so namreč NVO sami, kar pomeni, da si morajo sami zagotavljati sredstva za svoje delovanje. Zato je ta predlog rešitve po ministričino možen pogled, ki bi odprl sistemska vprašanja – kako sistemsko v izhodišču zagotoviti NVO sredstva za njihovo delovanje in jim s tem sistemsko v izhodišču zagotoviti enakopraven položaj v domeni delovanja z drugimi nedržavnimi izvajalci. V sistemu kot je, pa sofinanciranje delovanja NVO ne bo enakopravno z občinskimi javnimi zavodi in drugimi nedržavnimi izvajalci konkurirale za sofinanciranje vsebin (programov in projektov).

Med cilji je tudi prenova Kulturniške zbornice, ki naj bi s preoblikovanjem postala večji, predvsem pa avtorski, pravni in davčni servis samozaposlenim in drugim avtorjem, društvom, zavodom na področju kulture in naj kot avtonomen in strokoven servis artikulira zainteresirane javnosti, civilne družbe na tem področju. (MK 2011)

3.3.1.3 Sprejemanje novega NPK

Obdobje oblikovanje NPK 2012-2015 je bilo zelo dinamično, saj je kar trikrat prišlo do menjavanja ministrov za kulturo. Najprej ga je pripravljala Majda Širca Ravnikar in je po ustanovitvi CSPU predvideval nadaljno institucionalizacijo sodobnega plesa (priprava infrastrukture in zagotavljanje ostalih pogojev za profesionalizacijo). Ministrica je predčasno odstopila in Ministrstvo za kulturo je začasno prevzel dr. Bošjan Žekš. Navkljub finančni krizi, ki je močno vstopala na vsa področja, se je odločil in deklarirano smelo nadaljeval zastavljene cilje, ki jih je v osnutku NPK 2012-2015 predvidelo prejšnje ministrstvo. Osnutek NPK 2012-2015 je bil predstavljen novembra 2011. (MK 2011b)

Kot splošni cilji so omenjeni izboljšanje pogojev za produkcijo in povečanje postprodukcije ter mednarodnega sodelovanja na področju uprizoritvenih umetnosti. V 4. točki ciljev, Razvoj infrastrukture na področju uprizoritvene umetnosti, kot Ukrep navaja pripravo projekta in gradnjo centra CSPU in pojasnjuje, da je ob ustanovitvi institucije potrebno poskrbeti za primerno infrastrukturo s primernimi uprizoritvenimi, vadbenimi in drugimi prostori za delo in izvajanje poslanstva ter dejavnosti CSPU. (MK 2011b) Kot 5. cilj predloži institucionalizacijo sodobnega plesa in razlaga, da je ustvarjanje pogojev za institucionalizacijo in profesionalizacijo področja osnovni cilj v okviru javnega interesa na področju sodobnega plesa. Prvi korak, ustanovitev CSPU, je bil storjen, nujno, pravi osnutek NPK, je potrebno nadaljevati dialog s strokovno plesno javnostjo in zagotavljanjem pogojev za profesionalizacijo, zagotavljanjem ustrezne infrastrukture za omogočanje profesionalizacije ustvarjalcev, urejanje njihovega zaposlitvenega statusa in vzpostavitev izobraževanja na visokošolskem nivoju. V ta namen Ministrstvo za kulturo za delovanje institucije za sodobni ples na letni ravni namenja 2.900.000 EUR. (MK 2011b)

Program je ostal na ravni osnutka, kajti prišlo je do razpada vladne koalicije in ponovne menjave ministrov. Ministrstvo za kulturo so doletele velike spremembe, bilo je ukinjeno in priključeno »superministrstvu«, ki je združevalo področje izobraževanja, znanosti, kulture in športa (MIZKŠ) in ga je marca 2012 prevzel minister Žiga Turk.

Avgusta 2012 je vlada RS in njen predsednik Janez Janša podpisal sklep o ukinitvi veljavnosti sklepa o ustanovitvi CSPU. Obrazložitev ukinitve je v skladu s smernicami vlade o o zmanjšanju proračunskih izdatkov. S strani vlade oziroma ministrstva ni bilo podanih nobenih alternativnih predlogov, ki bi nadomestila to veliko izgubo za profesionalni sodobni ples in upanje na njegovo svetlo prihodnost.

Minister Turk je označil osnutek predloga za NPK 2012-2015 za preširokega in nerealnega; sledila je ponovna odložitev dokumenta in priprave novega osnutka NPK za obdobje 2013-2016. Kultura je tako že od konca leta 2011 brez NPK, ki jo ZUJIK predvideva kot osnovo delovanja na področju kulture. Minister Turk že v uvodu zapiše, da manjša količina sredstev prinaša marsikatero neljubo potezo kulturne politike, zato so tudi pri zastavljanju ciljev veliko bolj previdni. (MIZKŠ RS 2013) Zaradi razmer tudi ciljev ne določa ne finančno ne časovno.

2. cilj osnutka na področju uprizoritvenih umetnosti je naslovljen kot »večja poslovna in stroškovna učinkovitost ter programska odličnost« (MIZKŠ RS 2013), ki kot prvi ukrep napove zmanjšanje števila sofinancirane produkcije in povečano postprodukcijo. V 4. cilju je navedena profesionalizacija sodobnega plesa in kot ukrepi zagotavljanje ustrezne infrastrukture in zagotavljanje pogojev za nadaljnjo profesionalizacijo ustvarjalcev. Brez finančnih okvirjev za realizacijo.

Osnutek med splošnimi cilji navaja, da je treba med producenti uprizoritvenih umetnosti, ki so javni zavodi, NVO in posamezniki, zagotoviti primerljive pogoje za produkcijo. Zato med ukrepi pogrešamo cilj povečanja sredstev za programe nevladnih organizacij v kulturi in umetnosti v skladu z zagotovitvijo primerljivih pogojev z javnimi zavodi. Tudi četrti cilj, ki predvideva profesionalizacijo sodobnega plesa z zagotavljanjem ustrezne infrastrukture in zagotavljanjem pogojev za nadaljnjo profesionalizacijo ustvarjalcev. Osnutek pojasnjuje, da je »treba nadaljevati vzpostavljeni dialog s strokovno plesno javnostjo in zagotavljati pogoje za ustrezno infrastrukturo in nadaljnjo profesionalizacijo ustvarjalcev, urejanjem zaposlitvenega statusa plesalcev in koreografov, s spodbujanjem podpornih dejavnosti in storitev ter z vzpostavljanjem izobraževanja na visokošolskem nivoju«. (MIZKŠ RS 2013) Kar tem ciljem, ukrepom in

pojasnilom manjka, je konkretizacija v »finančni spodbudi« oziroma zagotavljanju sredstev za izvedbo.

Osnutek NPK 2013-2016 institucionalizacije po ukinitvi CSPU ne omenja več. V kazalniku aktivnosti omenja izvedene aktivnosti za profesionalizacijo plesa. Kaj s tem misli, ne definira.

Javni interes pri samozaposlenih v kulturi je izboljšanje zaposlitvenih in samozaposlitvenih možnosti za vrhunske umetniške ustvarjalnosti, deficitarne kulturne dejavnosti in omogočanje samostojnega poklicnega opravljanja kulturnih dejavnosti. Zavzema se za zvišanje in ohranitev socialne varnosti samozaposlenih na ravni, da bo vzpodbujala ustvarjalnost v kulturi; med ukrepi je navdena tudi priprava tarifnika o vrednotenju avtorskega dela za projekte, ki so financirani iz javnih sredstev. Iz analize v kulturi je bil viden padeč zaposljivosti predvsem med mladimi zaposlenimi, na kar ministrstvo reagira z usposabljanjem mladih z metodo mentorstva (prenosom znanja iz starejših na mlade), vključevanjem v operative programe razvoja človeških virov ESS ter spodbujanjem socialne vključenosti in ustvarjanjem novih možnosti do samozaposlitvenih možnosti v kulturi. (MIZKŠ RS 2013) Ponovno ugotavljam, da so smernice in načela zapisana izključno na načelni ravni in konkretnega programa izvajanja ne ponujajo.

Vladi je bila februarja 2013 izglasovana konstruktivna nezaupnica, mesto ministra v novi vladi marca 2013 je prevzel mag. Uroš Grilc. Pripravi novo različico osnutka za NPK, ki je novembra 2013 v Državnem zboru RS sprejeta z Reslucijo o nacionalnem programu za kulturo 2014-2017 (Ur.l. RS 2013).

3.3.1.4 Nacionalni program za kulturo 2014-2017

NPK napoveduje nov model kulturne politike v Sloveniji. V uvodu minister Grilc pojasnje, da so kakršnekoli nadgradnje prejšnjega sistema nezadostne glede na težave, ki so jih sondirali: slabši položaj ustvarjalcev, usihanje zmožnosti in položaja producentov tako v javnem kot zasebnem sektorju, kronična zaprtost za prihajajoče generacije. Novi model kulturne politike naj tako »na novo opredeli položaj producentov v kulturi, javnega sektorja, nevladnih organizacij, samozaposlenih v kulturi in zasebnega sektorja ter jim zagotovi normativne pogoje, udejani

odmik države od odločanja o vsebinah, poveča avtonomijo javnih inštitucij in kulturi podeli mesto ustvarjalne anime razvoja posameznika in družbe – ne retorično in načelno, temveč dejansko.«. (Ur.l. RS 2013, str. 7) Podobno kot prejšnji dokument opredeljuje tri ravni; posamezna področja kulture in definiranje ukrepov, horizontalni presek vseh področji in strukturni cilji, ki se nanašajo na reformo trga dela v kulturi (z ukrepi, ki spodbujajo zaposlovanje v NVO, med samozaposlenimi in v zasebnem sektorju). (Ur.l. RS 2013) V cilje NPK je že inkorporana perspektiva prihajajočih sredstev iz EU in še dokument poudarja, da kultura postaja en ključnih igralcev v rasti in zagonu gospodarstva. Tokrat, obljublja Ministrstvo, se usmerja v skrb za formalne pogoje delovanja kulture in daje zavezo, da: »kultura svoj smisel, namen in mesto v svetu artikulira sama«. (Ur.l. RS 2013, str. 9)

Na področju uprizoritvene umetnosti MK beleži produkcijo v letu 2012. (Ur.l. RS 2013) Ugotavlja razmerja med produkcijo javnih institucij in NVO. Tega leta beleži 257 premier; 102 v produkciji javnih zavodov in 155 v izvedbi NVO. 2244 ponovitev; 1730 v produkciji javnih zavodov in 514 v produkciji NVO, kar znaša 17 ponovitev na premiero v javnih zavodih in 3 ponovitve v na premiero NVO. Statistika je zaobjela tudi gledalce; povprečno 163 gledalcev na prireditve javnih zavodov in 142 gledalcev na prireditve NVO. (Ur.l. 2013)

V Ciljih in ukrepih je v prvi točki med Ukrepi do leta 2017 zmanjšati število premier v NVO za najmanj 20% in ne povečati števila premier javnih zavodov. Povečati obseg postprodukcije na najmanj pet ponovitev v NVO (v javnih zavodih 20). Načrtno spodbuja sodelovanje v obliki koprodukcij med javnimi zavodi, javnimi zavodi in NVO ter med NVO samimi. Našteva še načrtno spodbujanje gostujočih predstav v abonmajsko ponudbo ter širjenje produkcije v celotnem slovenskem kulturnem prostoru, spodbujanje gostovanj in izmenjave, ciljno podpirati mlade producente, avtorje in režiserje ter vključevati produkcije mladih ustvarjalcev v programe javnih zavodov in NVO. (Ur.l. 2013)

Tretji cilj na področju uprizoritvenih umetnosti je posvečen sodobnemu plesu; povečanju obsega njegove vrhunske produkcije in večjo prepoznavnost sodobnega plesa. (Ur.l. RS, 2013, str. 34) Med ukrepi navede ciljni razpis za dvig obsega in kakovosti produkcije in postprodukcije ter postavitev montažnega studia kot vadbenega in produkcijskega prostora. Aktualni NPK

pravi, da je profesionalizacija sodobnega plesa osnovni cilj v okviru javnega interesa. Ciljni razpis naj bi odprl možnosti za zaposlovanje ustvarjalcev ter organizacijo določenih podpornih dejavnosti kot so redni profesionalni plesni treningi, izobraževanje in usposabljanje, predstavitev, raziskovanje, dokumentiranje, razvoj teorije in zgodovine sodobnega plesa. Postavitev montažnega studia naj bi zagotovila veliko pomanjkanje prostorov za vadbo. Do 2014 predvideva 6 novih zaposlitev.

MK je ocenilo finančna sredstva na 300.000 EUR na leto za zaposlitve in 150.000 EUR na leto za stroške delovanja, ki naj bi jih omogočila sredstva iz EU. Sredstva delovanja tu niso opredeljena, prav tako ne kje naj bi se plesalci zaposlili.

Na podlagi ciljnega razpisa Nove karijerne perspektive v sodobnem plesu, kateri je bil izveden v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007-2013 in je financiran iz Evropskega socialnega sklada, je bil izbran izvajalec, ki predvideva 9 zaposlitev mladih in izvedbo velikega števila projektov. (Vlada RS 2015) Poročilo izvajanja NPK 2014-2017 za leto 2014 izvajalcev ne navaja, kot smo izvedeli, je šlo za zavod EN-KNAP in KUD Baobab. Projekt so začeli konec leta 2014 in EN-KNAP je uspešno zaposlil tri dodatne plesalce in še človeka v pisarni). Montažni studio, ki je bil izdelan in nabavljen za CSPU, je, kot navaja Poročilo, postavljen v občini Ljutomer za potrebe izvajanja kulturnih dejavnosti, tudi plesa, upravljaec je lokalni JSKD. (Vlada RD 2015) Postavitev montažnega studia, ki naj bi izboljšal pogoje za ustvarjanje profesionalnih plesalcev, ki v večini ustvajajo v Ljubljani, torej nima nič z zastavljenim ciljem NPK, ki naj bi reševal prostorsko stisko ustvarjalcev.

Smele napovedi po sistemski ureditvi in prenovi kulturne politike še ni zaslediti. Analiza izvajanja nacionalnega programa za kulturo v letu 2015 še ni objavljena.

4 ANALIZA PRIMEROV RAZLIČNEGA DELOVANJA V SODOBNEM PLESU V SLOVENIJI

Zadnji del naloge namenjam pogledu na delovanje različnih akterjev v polju sodobnega plesa. V prvem delu predstavljam dober primer institucionalizacije sodobnega plesa pri nas, prvo profesionalno plesno skupino sodobnega plesa v Sloveniji, EnKnapGroup (EKG), in njenega umetniškega vodjo in direktorja zavoda EN-KNAP, Iztoka Kovača. V začetku bom skozi zgodovinsko analizo različnih virov in empiričnih odgovorov, ki sem jih pridobila v pogovoru z avtorjem, predstavila njegovo plesno biografijo in pogloblitve dejavnike, ki so prispevali k mednarodnem uspehu Iztoka Kovača in mednarodne plesne skupine EnKnap. V drugem delu tega dela predstavim prvo profesionalno plesno skupino EnKnapGroup, značilnosti ansambla, naloge umetniškega vodenja te in njihovo vlogo na prizorišču mednarodne plesne skupnosti. Nadaljujemo z analizo delovanja zavoda EN-KNAP. EN-KNAP deluje kot nevladna organizacija, ki upravlja javno infrastrukturo MOL, in podobno kot že nekatere produkcijske hiše na področju sodobnega plesa, PTL in Stara elektrarna, ustvarja svoj produkcijski program, ki je za razliko od omenjenih, obogaten še s profesionalnim ansamblom.

EN-KNAP je v sodelovanju z MOL pridobil v upravljanje Center kulture Španski borci (v nadaljevanju CK ŠB). Ta je postal domicil skupini EKG, dobil odlične pogoje za produkcijo in postprodukcijo ter mednarodna sodelovanja. Hkrati je postal domicil tudi ostalim akterjem plesne scene v Sloveniji. Preverili bomo v kakšnem obsegu lahko zapolnjuje verzel pomanjkanja prostorov in odra, ki je značilno za sodobni ples in ustvarjalce na tem področju. Aktivno prevzema nase vlogo izobraževanja publike tako z zanimivim in kakovostnim programom sodobnoplesne skupine ter s programi splošno umetnostne vzgoje, ki so pomembni za prihodnost v gradnji izobražene publike na področju umetniškega žanra. Nudi rezidenčni prostor in mednarodno sodeluje z vrhunskimi avtorji in ustvarjalci, soustvarja mednarodne mreže in še z drugimi aktivnostmi skrbi za afirmacijo sodobnega plesa v Sloveniji in v tujini.

Pogled na možnosti ustvarjanja v sodobnem plesu nebi bil možen brez izkušenj samostojnih ustvarjalcev, ki ustvarjajo v pogojih, ki veljajo za neinstitucionalno kulturno produkcijo in so bili podrobno predstavljeni v tretjem delu poglavja. V neprimerno slabšem položaju kot

profesionalni plesalci, zaposleni v EKG, delujejo ustvarjalci sodobnega plesa v Sloveniji, ki navkljub pogojem še vedno uspešno delujejo

4.1 Delovanje skupine EnKnap, Zavoda EN-KNAP in profesionalne plesne skupine EnKnapGroup

4.1.1 EnKnap

4.1.1.1 Iztok Kovač – kratka biografija plesalca in koreografa skupine EnKnap

Iztok Kovač (1962) je odraščal v Trbovljah, rudarskem mestu socialističnega duha, kjer ga je kulturno v glavnem napolnjeval zvok zborovskih skupin in tekanje za nogometno žogo. Dinamiko in disciplino športnega mladinca je prerezal z družabnim plesom na tekmovalnem podiju, ki mu je dal predvsem neko afiniteto in odnos do glasbe in estetike gibanja. (Kovač 2005) Študentska leta je preživel v Ljubljani in kmalu našel pot do takrat nekako zaprtega kroga PTL s Ksenijo Hribar na čelu. Tam se je začela odvijati zgodba in razvijati plesalec in performer Iztok Kovač. Ne le to, ob Kseniji Hribar, ki je vzpostavljala profesionalno plesno skupino in ustanovila PTL, je postal tudi njen »prvi vojak« v zagovorništvu in predstavljanju sodobnega plesa.

V 80-ih letih je zapustil Jugoslavijo, krajši čas je preživel na plesni akademiji v Rotterdamu, se udeleževal mnogih avdicij ter sodeloval v večjih in manjših projektih. Kot plesalec in koreograf se je formiral v Belgiji več let, dokler ni prišlo do sodelovanja s skupino Rosas, v predstavi Achterland, ko se je odločil, da gre svojo avtorsko pot naprej. Belgija je v tistih letih predstavljala središče sodobnega plesa. V 70-ih so Belgijci iz Francije povabili neoklasičnega Mauricea Béjarta in ta je z Baletom XX. Stoletja postal utemeljitelj modernega baleta v Belgiji. Iz njegove Bruseljske šole Mudra pa je izšlo veliko mladih plesalcev, ki so začeli razvijati svojo plesno poetiko, svoj avtorski izraz, ki je zavrnil neoklasicistične in modernistične vzorce. (Ra Študent 2016) Hkrati pod vplivom tujih plesnih figur, sta od tam izšla velikana plesa Wim Vandekeybus in Anne Terese de Keersmaecker. 80-a in 90-a so bila pravo vrelišče sodobnega

plesa in so pomenila nov izraz v sodobnem plesu, ki je bil tako silovit, da je zahtevalo tudi nove produkcijske strukture. Nevladne sodobnoplesne organizacije so postale tako močne, da je v njih vrednost prepoznala tudi država Belgija. Kovač je tudi te izkušnje iz Belgije in mednarodne sodobnoplesne scene uporabil, ko je gradil mednarodno plesno skupino EnKnap, skrbel za nje identiteto in vizijo v prihodnosti. (Ra Slovenija 2011) Svoj produkcijski program in potrebe za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji je tudi uspešno predstavljal politiki.

4.1.1.2 Delovanje in značilnosti skupine EnKnap

Iztok se je vrnil v rodne Trbovlje, seciral pridobljeno znanje in postopoma razvil svoj prvi gibalni izraz. Artikuliral ga je 1991 s solom Kako sem ujel Sokola. Ta mu je odprl vrata v kompetitivno tujino. (Kovač 2013) S solom je praktično razburkal evropsko sodobno plesno sceno, kajti do padca berlinskega zidu leta 1989 sodobni ples praviloma ni nastajal v kulturnem kontekstu Vzhodne Evrope. (Kunst 2003) S predstavo je gostoval na številnih festivalih, kjer je brez izjeme puščala izjemne kritike, navdušenje in čudenje nad sodobnoplesnim presenečenjem iz Vzhodnega bloka ter med drugimi dobila prestižno nagrado London Dance and Performance Award revije Time Out za najboljšo gostujočo predstavo v Britaniji. (Kovač 2003)

Na podlagi izkušnje s Sokolom, je 1993 izbral 5 plesalcev iz različnih koncev sveta, različnih plesnih estetik, in ustanovil plesno skupino En-Knap. Skupina je bila ustanovljena v belgijskem Leuvnu pod okriljem produkcijske hiše Stuc in festivala Klapstuk, naslednje leto pa se za stalno preselila v Ljubljano in ustanovila svoj produkcijski zavod EN-KNAP. V Belgiji na festivalu Klapstuk so premierno uprizorili predstavo Razširi krila, Slon nerodni. Predstavo je posvetil svojemu očetu, ki nikoli ni zapustil rodnih Trbovelj. In v času ustvarjanja predstave je tudi začutil silno moč rodnega kraja v sebi in vedel, da so in bodo Trbovlje ostajale vir njegovega umetniškega, odrskega in filmskega navdiha. (Kovač 2013)

V prvih predstavah je iskal načine, kako vsebino in izraz, ki ga je odkril v svojem solu, prenesti na skupino. Ne le novo ustvarjalno moč, predvsem je moral izkazati tudi svojo daljnovidnost in bistrost v smislu razumevanja produkcijskih in organizacijskih težav in izzivov, saj je EnKnap predstavljal velike korake za institucionalizacijo njegove vizije sodobnega plesa. Ta je bila tako v

odprtosti plesnih struktur kot pri izboru sodelavcev. Pri tem in njegovem nadaljnjem delu je ključno vlogo odigrala dramaturginja, teoretičarka in ustanovna članica NSK, Eda Čufer. (Kovač 2013)

Novinarka in kritičarka Tanja Lesničar-Pučko že po prvi predstavi EnKnap izpostavi premise, ki so postale značilne en-knapovske premise tudi vseh kasnejših del. To so: konceptualna premišljenost, visoka izvedbena raven in razvidnost različnih plesnih estetik in ozadij članov zasedbe, znaten delež tujih sodelavcev, tesno sodelovanje z glasbeniki avantgardističnega profila, vedno prisotni »čudni humor«, ki občasno izbruhne kot preboj čustvenega skozi obvladano ter ustvarjanje kot garanje, pa tudi kot igra, kot prestop. (Lesničar-Pučko 2003)

Kovačevo delo gre vedno z roko v roki z, ob ali skozi glasbo, kljub temu, da je sodobni ples v nekem momentu zavrnil skladnost in ilustrativnost glasbe in plesa, ki je bilo značilno za balet in klasično glasbo. Slovenski glasbeniki so si ga zapomnili, ko je v prvo predstavo En-Knap k sodelovanju povabil Johna Zorna. Sodeloval je še z Bratkom Bibičem, Borisom Kovačem, Vinkom Globokarjem, Urošem Rojkom, plesalcem-pevcem Alešem Hadalinom. Kovačeva afiniteta do glasbe je ves čas obstajala; najsi je šlo za očaranost nad kakšnim glasbenim delom ali pa skladateljem, glasbeno skupino in njih karizmo. Večkrat je raziskoval in prenašal kontrastne procese skladanja v svet koreografije in iskal podobnosti med obema medijema. Srečko Meh preseka vseh skladateljev, ki so sodelovali s Kovačem najde v definiciji Kovačevega koncepta koreografije, konceptu »odprtega ne-koreografiranja«, v kateremu so se glasbeni avtorji znašli kot enakovreden partner. Na enak način kot se je Kovač vsakič znova izpraševal o telesu in gibu, so se tudi oni o glasbi in preizpraševali te parametre na novo. (Kunst 2003)

Zasedba EnKnap

En-Knap je vedno označevala mednarodna zasedba sodelavcev, ki se je tudi dokaj hitro, projektno menjavala. Vendar je imela skupina skupina že od začetka trdno jedro. Iztok, Maja Delak, Mala Kline in kasneje Andreja Rauch Podrzavnik so predstavljali srčiko skupine, v kateri so kasneje tudi samostojno delovali in v avtorskih delih predstavljali znamko zavoda EN-KNAP. Stalnost ansambla v sodobnem plesu, sploh v sredinah, kjer ni infrastrukture, se pravi stalnega

odra, občinstva, stalnega financiranja, izobraževanja, medijske pozornosti in mreženja, je bilo dvorezno. (Kovač 2016) Dejstvo je, da so ime skupini postavili v ožji stalnosti zasedbe Kovač-Delak-Kline. V devetdesetih si je Kovač prizadeval za stalen ansambel ali vsaj za kakšnega člana, ki ga je obdržal od prejšnje zasedbe, da je lahko preko njega na nove člane prenašal vzorec delovanja, obnašanja in komuniciranja, odnos do dela in enako ostaja danes v EnKnapGroup. (Kovač 2016) Ko ni bila zasedena neka stalna zasedba, je plesalce izbiral na avdicijah. V začetku je homogenost dosegal s svojim entuziazmom in energijo, kasneje so bile izkušnje tiste, ki so omogočile prepoznanje tako osebnosti kot ustreznost plesalcev. Vedno je izbiral tudi na podlagi njihove delavnosti, kako se spopadajo z nalogami, ustvarjajo medsebojno homogenost, kako se dopolnjujejo in so sposobni eden drugega pripraviti k inovativnosti. Le na takšen način po njegovem lahko deluje skupina kohezivno. (Kovač 2016)

Koreografija

Zametke koreografskih postopkov 3Q in Odprtih delov, katere je kasneje razvijal in uporabljal v večini svojih predstav in filmov, je postavil v predstavi Razširi krila (Slon nerodni). Oba principa temeljita na uporabi naključja; ali v strukturiranju plesnih materialov ali v interpretaciji ter na hitri in učinkoviti komunikaciji med sodelujočimi. (Kovač 2003) A se v obeh primerih odmakne od vloge koreografa v klasičnem pomenu. Kadar dela po principih 3Q, pravi, je bolj organizator igre, tisti, ki poda sistem in določa pravila igre, potem pa ga plesalci napolnijo s svojim materialom, idejami. V odprtih delih pa plesalce trenira na osnovi postavljenih in dogovorjenih pravil. (Kovač 2005)

Avtorsko je Iztok podpisal eno, največ dve deli letno, kar potrjuje tudi seznam njegovih avtorskih del v Koreografskem imeniku, ki ga pripravlja in osvežuje zavod Emanat. (Emanat 2016b)

Film

Filmski projekti z režiserjem Sašom Podgorškom, kjer so Trbovlje nastopale kot njihov naravni Hollywood (Kovač 2013), so v svetu filma prav tako dosegali številne nagrade in priznanja. Delo s filmom si šteje kot velik privilegij v svojem poklicu. Kinematografija EN-KNAPA šteje šest filmov. Posebej nagrajeni so bili filmi Narava Beso (rež. Iztok Kovač in Patrick Otten, 1995), video Kako sem ujel Sokola (EN-KNAP 1993), film Vrtoglavi ptič (rež. Sašo Podgoršek, 1997), Dom Svobode (rež. Sašo Podgoršek, 2000), Kaj boš počel, ko prideš ven od tu (rež. Sašo Podgoršek, 2005). (Emanat 2016b)

Mednarodno delovanje skupine EnKnap

Kot skupina so pod okriljem zavoda EN-KNAP ustvarjali številne mednarodne odrske projekte v koprodukcijah in ob podpori Ministrstva za kulturo in Mestne občine Ljubljana. V dvaindvajsetletnem intenzivnem delovanju je v evropskem prostoru sodobnega plesa Kovač utrdil prepoznavnost lastne estetike in zagotovil zaščitni znak, v katerega so vlagali tako domači kot tuji koproducenti. V časih EnKnapa je bil zaradi prepoznavnosti, tako Kovač, bolje koproduciran oziroma financiran s strani tujih producentov kot domačih sredstev. (Kovač 2016) V intervjuju ocenjuje, da so se koproducenti zelo spreminjali. Ko je začel v Evropi, je bil to čas, ko so se mreže odrov, festivalov in fondov šele vzpostavljale.

Vsa generacija ljudi je bila zagnana enako kot mladi ustvarjalci. Zgradile so se povezave in veze, ki so bile kritične do okostenelega institucionalnega delovanja in izmenjav, in na tak način omogočile sodobnemu plesu kot novi veji umetnosti, da se je zmožel tako razviti. Seveda se je ta generacija v nekem času tudi institucionalizirala in entuziazem je zamenjal pragmatizem in trezna presoja ter preračunljivost. (Kovač 2016)

Med mednarodnimi koproducenti so bili Stuk Lueven, Klapstuk Lueven, ZeKaeM Zagreb, CNDC Angers, LDP iz Južne Koreje, ZKM Karlsruhe, Künstlerhaus Mousonturm, Joint Adventures München, Springdance Utrecht. (Emanat 2016b) Te produkcijske hiše in festivali kažejo na Kovačevo izjemno povezanost z mednarodno plesno skupnostjo, ki je uspešno delovala dve dekadi.

Matični oder EnKnapa je celih 14 let predstavljal Cankarjev dom. V tem hramu tudi sodobnoplesne kulture je EnKnap polnil dvorane s predstavami Kako sem ujel sokola, Razširi krila (Slon nerodni), Dtruna in želo, Zakonitsti kobre, Daleč od spečih psov, Emanatio Protei, Popoln korak?, HU DIE, S.K.I.N., Met kocke, Neskončna, Woferl osebno, ki jih je podpisal Kovač med leti 1991 in 2006. (Emanat 2016b)

Kar nekaj avtorskih predstav je nastalo, ko je gostoval kot gostujoči koreograf v različnih tujih institucijah; Grand Theatre d'Angeres, Zagrebačkom plesnem ansamblu, Berlinskem Palast der Republik, južnokorejskem Munye Theatru, Gasteig v Münchnu, Batsheva Dance Company in drugih. (Emanat 2016b)

Nagrade Iztoka Kovača, En Knap in EN- KNAP

Delo Iztoka Kovača, skupine EnKnap in zavoda EN-KNAP je najprej nagradila mednarodna skupnost. Nagrada revije Time Out na London Dance and Performance Award v Veliki Britaniji za prvenec Kako sem ujel sokola 1993, je bila zelo pomembna za njegovo širše mednarodno priznanje. V Sloveniji stanovske nagrade v času mednarodnega prepoznanja identitete in estetike skupine in koreografa še niso obstajale. A je strokovna umetniška javnost priznala njegovo umetnost ob pravem času in mu 1994 podelila nagrado Prešernovega sklada za koreografijo in interpretacijo plesnih predstav Kako sem ujel Sokola in Razširi krila (Slon nerodni). (Emanat 2016b) Največ nagrad umetniškega ustvarjanja predstavlja že omenjena filmska produkcija EN-KNAPa.

4.1.2 EnKnapGroup

Leto 2007 je pomenilo prelomnico za EnKnap in Iztoka Kovača. V intervjuju z novinarko Jelo Krečič pravi, da je videl prihajajočo krizo države kot tudi krizo slovenskega sodobnega plesa. (Kovač 2013) Njegovo delo je še vedno temeljilo na ansamblu, problem dela pa je videl v

nezmožnosti kontinuiranega dela. Na lastno pest je ustanovil nov ansambel, ki je tudi štel 5 članov, in ansambel je prvič v Sloveniji začel z repertoarnim delom. Matični oder, ki je bil do tedaj Cankarjev dom, so morali na novo poiskati, saj model ni več ustrezal novim nalogam skupine. In ko je 2009 MOL v razpisu ponujala Španske borce, se je zavod EN-KNAP prijavil in jih uspešno pridobil v upravljanje.

Svojo vizijo EnKnapGroup Iztok Kovač strne: »Moja vizija je, da EnKnapGroup postane slovenski ambasador sodobnega plesa. In z repertoarnim gledališčem bi to lahko bil začetek institucionalizacije sodobnega plesa, pa tudi mesto, kjer bi se odprla vertikala profesionalnega delovanja in zaključila z redno zaposlitvijo sodobnega plesalca kot je to mogoče v instutucionaliziranih operno-baletnih hišah v Ljubljani in Mariboru.« (Kovač 2016)

Njegova vloga v EKG je vloga enega izmed koreografov skupine in hkrati umetniškega vodje, torej tistega, ki izbira, s katerim avtorjem bo delala skupina: »Moja vloga je pomembna v tem, da vsakemu avtorju, ki ga povabim lahko ustvarim željo, da z njimi dela, da obstoji ta strast že iz tega, kaj ta skupina je in kako deluje. Dandanes avtorji več ne prihajajo z izdelanimi stvarmi, ampak delajo na mestu, v tem kar se ustvarja med njimi.« (Kovač 2016) Hkrati skrbi za stabilnost ansambla v smislu, da zagotavljajo resnično kvaliteten ansambel, govori o »posebnem ansamblu«. »

Posebnost EKG je, da v njem ni hierarhij, kakor je to v navadi v ansamblih. Oni so pravi mušketirji, ki delajo vsak zase, a če kdo zacaplja, so vsi tam, da ga podprejo; zelo kolektiven duh je vzpostavljen. Vsak poskuša z vsakim avtorjem dobiti svojo linijo, in bolj ko je vzpostavljena, več dobi nazaj, oba dobita. Takih ansamblov, predvsem zaradi našega globalnega razmišljanja, ni veliko v svetu. To potrjujejo tudi koreografi in avtorji, ki prihajajo in to je referenca tega ansambla, ki ima možnost dela z avtorji zelo različnih estetskih provinien in se na tak način razvija v prvovrsten plesni ansambel. (Kovač 2016)

Od svoje ustanovitve je ansambel sodeloval z več kot 30 slovenskimi in mednarodnimi koreografi ter gledališkimi režiserji, ustvaril 23 celovečernih predstav in plesni film. (EN-KNAP 2016a) Svoj repertoar predstavlja z več kot 50 uprizoritvami letno na domačih odrih ter rednimi mednarodnimi turnejami.

4.1.2.1 Ansambel EKG

Podobnost EKG z EnKnap je vidna v stalnosti menjavanja plesalcev, ob trdnem jedru skupine, ki ga predstavljata plesalka Ana Štefanec in Luke Thomas Dunn, ki sta člana zasedbe od njegovih začetkov v 2007.

Avdicije so stalnica prej EnKnapa, zdaj EKG. »Ansambel je živa stvar, ves čas se menja,« pravi Kovač. Taka je potreba tako plesalcev, ki imajo potrebo po nekajletnem kroženju, kot tudi življenja ansambla. EKG je ravno v menjavi dveh članov ansambla. »Imam kar standardne avdicije. Že od leta 1993 uporabljam isto frazo, ker sem po tej najbolj vedel kaj točno iščem, ki da vedeti kaj iščem in na kakšen način jaz razmišljam. Naše avdicije delujejo kot *workshopi*. Sodelujočim da dobre možnosti, da pridejo noter, da se izkažejo. Tako, da ni čutiti rivalstva, ampak se sprostijo in se tudi med seboj podpirajo. Veliko ljudi se zaradi tega tudi vrača na naše avdicije, ker so fajn.« Običajno dobijo od 400 do 500 prijav. Tokrat bo drugače; delajo na vabilo na podlagi videomaterialov, ki so jih plesalci poslali. Tudi dva slovenska plesalca bosta med njimi. Nacionalna identiteta, pravi Kovač, nikoli ne more biti standard za način in kvalitete dela, ki se jih od plesalcev v takšnem ansamblu pričakuje. Njegov standard je vedno le »kontinuiteta odličnosti«. (Kovač 2016)

Zanima nas, ali je lahko majhno število plesalcev ansambla omejitev za ustvarjalce. Pravi, da nikoli. Je pa res, da je ansambel ves čas polno zaposlen: kontinuirano so v »procesih«, zaradi odra pa imajo na voljo tudi prostor za postprodukcijo, poleg še mnogih dodatnih nalog. Tudi solo avtorski projekti so za plesalce EKG pomembni in vplivajo za njihov razvoj. Veliko jih je res že zelo dobrih, pravi Iztok. Luke Dunn in Ana Štefanec, ki člana zasedbe že od začetka, imata za seboj 130 različnih procesov različnih avtorjev in to je kar veliko. (Kovač 2016)

Neinstitucionalna narava in nesindikalna organiziranost, ocenjuje Iztok, je ob dejstvu, da imajo svoj oder, zelo dobrodošla kadar so v procesih z gostujočimi koreografi. Niso namreč omejeni na odmerjene ure vaj dnevno, tudi gostujoči koreografi namesto le nekaj odmerjenih dni, lahko ostajajo in ustvarjajo dlje, kar ima za posledico boljšo kvaliteto predstav.

Model delovanja svoje skupine in zavoda je našel v Izraelu, v Batsheva Dance Company. Izrael je majhna država in vojaška, a na nek način podobna Sloveniji v tem, da tudi prej ni imela tradicije

sodobnega plesa. (Kovač 2016) Danes predstavlja zelo močno delujočo in svetovno poznano plesno sceno. Batsheva Dance Company podpirajo sponzorji sicer zelo bogatih tujih držav, pa tudi država Izrael. Poleg repertoarnega gledališča za podmladek in odrsko podkovanost skrbijo z mlajšim ansamblom, ki ves čas trka na vrata glavne skupine. S svojim delom in vzgojno-umetnostnimi prezentacijami se hkrati odpirajo in predstavljajo mladim v šolah in običajnemu šolskemu oziroma vzgojno-izobraževalnem sistemu. Na tak način vodi Kovač tudi EKG, hkrati obstoji želja in vizija za podaljšek ansambla EKG.

Plesalci EnKnapGroup so: Ana Štefanec, (1984, Slovenija) članica od leta 2007, Luke Thomas Dunn, (1985, Velika Britanija), član ansambla od 2007, Ida Hellsten, (1986, Švedska), članica od maja 2012, Bence Mezei, (1991, Madžarska), član EKG od maja 2012 in Joeffery Schoeanaers, (1994, Belgija), član EKG od januarja 2016. (EN-KNAP 2016a)

Slika 4.1: Fotografija EKG iz predstave OTTETTO – 8 nihajev za njegovo visokost.



Vir: Lamut, 2012

Širina in zastavljenost dela mi ne omogočajo podrobnega pregleda delovanja skupine, zato se v naslednjih vrsticah posvečam le po prepoznavnosti večjim dogodkom in predstavam, ki so jih ustvarili.

Kot eden temeljev usmeritve prvega obdobja delovanja skupine EKG je bilo sprejemanje in artikuliranje različnih odrskih žanrov in avtopoetik, zato skupina k sodelovanju vabi uveljavljene domače avtorje.

Obsežen je seznam mednarodnih avtorjev, ki sodelujejo z EKG: Ivica Buljan (Hrvaška), Jordi Casanovas (Španija), Olga Pon (Rusija), David Zambrano (Venezuela-Nizozemska), Simone Sandroni in Deja Donne (Italija), Guy Weizman in Roni Haver (Nizozemska), Guy Nader in Maria Campos ter Adrienn Hód, Pavolom Liško in Kelly Copper.

Leta 2009, ko Zavod EN-KNAP prevzame v upravljanje Center kulture Španski borci, skupini omogoči lastni stalni rezidenčni oder.

Leta 2010 z didaktični odrskim dogodkom Pozor hud ples! Imajo zelo dober odziv publike, ki s ponovitvami doseže 10.000 gledalcev. (EN-KNAP 2016a)

Predstava Oktet, Otetto, ki je predstavljena jeseni 2012, je izbrana na slovensko platformo sodobnega plesa Gibanica ter mednarodne plesne festivale po Evropi.

Plesni film Vašhava doživi premiero na Festivalu slovenskega filma. 2014. Ta naj bi predstavljala vhnec 20-letne odslikave trboveljske doline v filmih EN-KNAP. (EN-KNAP 2016a)

Leta 2014 Iztok Kovač prejme Župančičevo nagrado, najvišje priznanje Mesta Ljubljana za izjemne dosežke na področju umetniškega ustvarjanja v zadnjih dveh letih, med drugim tudi za umetniško vodenje ansambla EnKnapGroup. (EN-KNAP 2016a)

Leto 2015 je zelo uspešno leto za ansambel. Z nizozemsko skupino Club Guy & Roni in ansamblom Slagwerk Den Haag predpremierno predstavijo slovensko-nizozemsko koprodukcijo v predstavi Fobija koreografov Guyja Weizmana in Roni Haver. S predstavo na svetovni premieri so trikrat razprodali največje prizorišče najodmevnejših evropskih festivalov uprizoritvenih umetnosti, Noorderzon v nizozemskem Groningenu, sledila pa je še turneja, ki se je izkazala za

največjo turnejo v zgodovini slovenskega sodobnega plesa po Nizozemskem in Nemčiji. (EN-KNAP 2016a) Odmevni nastopi in preboj plesnih predstav ansambla se zgodi tudi doma z nastopi na 63. Ljubljana Festival v Križankah, 50. Borštnikovem srečanju in 22. Primorskem poletnem festival. (EN-KNAP 2016a)

Sokol! Na pobudo kolega, umetniškega vodje in režiserja Emila Hrvatina a.k.a. Janeza Janše, je ob 20. letnici skupine EnKnap leta 2013 Kovač ugriznil v jabolko in obudil svoj solo, ki ga je pred dvema dekadama ponesel v mednarodne vode in mu dal avtorsko prepoznanje na mednarodnem področju sodobnega plesa. Ustvarjalca sta jeseni 2013 na odru Španskih borcev premierno predstavila predstavo Solo, v kateri oba nastopita. Prvič po dolgih letih, pravi Iztok Kovač, je obudil svojo strast do nastopanja. V prvi vrsti se je preizpraševal, kako leta vplivajo na njegovo plesno delovanje in kako omejeno je telo postalo. Ugotavlja, da je telo in duh obogaten z izkušnjami, še vedno svobodno. S pomočjo video intervencij pri odgovoru na to vprašanje pomagajo tudi izjave koreografov in plesalcev Johnathana Burrowsa, Julyena Hamiltona, Mateje Rebolj in filozofinje Renate Salecl. (Ra Slovenija 2016) Z Janšo sta ustvarila duhovit performans plesa, igre, teoretskih diskusij in prakse sodobnega plesa, ki jo uspešno že tri leta igrata.

Slika 4.2: Fotografija ustvarjalcev Iztoka Kovača in Janeza Janše v predstavi Sokol!



Vir: Fras, 2013

Naslednje leto bo 25 let EN-KNAPA in 10 let EKG. Aktivno delujejo v smeri, da ponovno pride Trisha Brown, obeležili bodo četrto stoletje s programom cele sezone, v kateri bodo razdelovali dela bivših sodelavcev – plesalcev, scenografov, kostumografov in drugih. (Kovač 2016)

4.1.3 Delovanje Zavoda EN-KNAP

Center kulture Španski borci upravlja Zavod EN-KNAP od leta 2009. Direktorica Meta Lavrič, s katero sem se pogovarjala, dopolnjuje sliko delovanja centra in zavoda. CK Španski borci v Sloveniji predstavljajo največjo dvorano, ki promovira sodobni ples. Zavod EN-KNAP je v zadnjih letih uspešno zasnoval svežo in kompleksno programsko shemo, s katero se je CK Španski borci

uveljavil kot prepoznavno domače in mednarodno prizorišče sodobnih umetniških praks, še posebej sodobnega plesa. Prostorske in vsebinske zmožnosti Španskih borcev predstavljajo dvorano namenjeno predstavam sodobnega plesa, produkcijski center ansambla EKG, raziskovalni plesni center, prostore za redni trening in prostor srečevanj domače in mednarodne plesne publike. (EN-KNAP 2016b)

Ustanovitelj CK ŠB je MOL, ki tudi skrbi za materialne stroške upravljanja zavoda. V dogovoru z MOL je Zavod EN-KNAP zaradi narave dela, lažjega planiranja, potreb repertoarnega ansambla EKG ter vzpostavljanje kontinuitete, uspel doreči 5-letni mandat upravljanja, katerega so nastopili že drugič. Center čez leto organizira 200 predstav in 400 drugih dogodkov, ki si jih ogleda 450.000 gledalcev. (Lavrič 2016) V svojih prostorih omogoča redne treninge, produkcijske in koprodukcijske dejavnosti zavoda, plesne klase, delavnice, seminarje in konference, dejavnosti za otroke in mladino, plesno izobraževanje za učitelje osnovnošolskih vzgojno-izobraževalnih ustanov, izobraževanje za odrske tehnike in tudi lokalno orientirane dogodke, ki nosijo socialno noto. (EN-KNAP 2016b)

Španski borci so domicil mednarodne plesne skupine EKG, edinega stalnega ansambla sodobnega plesa v Sloveniji. Vsekakor je novost v Sloveniji redna zaposlitev sodobnih plesalcev. Leta 2007 so na avdiciji sprejeli 5 plesalcev. Ne gre za redno zaposlitev kot v javni instituciji in plesalci niso javni uslužbenci. Vsi imajo statuse samozaposlenih v kulturi, se pravi so socialno manj zaščiteni kot njihovi kolegi, zaposleni v nacionalnem baletnem ansamblu. Direktorica CK ŠB, Lavričeva, pravi, da imajo plesalci »pogodbo ali tihi dogovor« z umetniškimi vodji za (vsakič) dve leti delovanja. Pogoji dela v finančnem smislu oziroma višina plač, je za plesalce, tako Kovač, boljša kot v baletnem ansamblu. Tudi sicer, tako Kovač in Lavričeva, zelo dobro skrbijo za počutje vseh, pravzaprav živijo kot ena »družina«. (Lavrič 2016)

Tako Lavričeva kot Kovač sta mnenja, da je za delovanje ansambla kot tudi zavoda in upravljanja CK ŠB, način dela, ki ga omogoča NVO, boljši, »skorajda privilegij«, tako za ustvarjanje kot za hitrejše menjavanje in prilagajanje situacijam, ki delu pritičejo. V kolikor bi se institucionalizirali, se pravi delovali kot javna institucija, bi to tudi pomenilo, da bi v upravi sedeli ljudje iz politike, kar bi delu dalo po njegovem mnenju komponente, ki bi delo ovirale. (Kovač 2016)

Januarja 2015 je prišlo do širitve ansambla iz 5 na 8 plesalcev, EnKnapGroup PLUS s projektom razširitve obstoječega stalnega ansambla za sodobni ples ter omogočanja zaposlovanja, dviga kakovosti produkcije in postprodukcije sodobnega plesa. Omogočil ga je projekt Nove karijerne perspektive II, kjer EU iz Evropskega socialnega sklada skrbi za dvig zaposljivosti ranljivih družbenih skupin na področju kulture. Na ta način so želeli spodbuditi ustvarjanje prvih zaposlitvenih možnosti in zvišati kompetence mladim plesalcem, hkrati s tem zvečati dostopnost kulturnih vsebin za razvoj posameznika in družbe ter omogočiti usposabljanje s prenosom znanj na mlade. Imogočal je 9 polno zaposlenih: 5 plesalcev za 80% zaposlitveni čas, 3 za 100% in še dve osebi v produkciji. (Lavrič 2016) Projekt je bil dobro izpeljan, a se je ministrstvo v naslednjem mandatu projekta ustavilo v delovanju in ni zagotovilo svojega dela sredstev. Zato so projekte ustavili, plesalce in druge pa odpustili.

Zavod EN-KNAP se programsko in produkcijsko financira iz razpisov Ministrstva za kulturo in MOL. 120.000 EUR letno pokriva celoletno produkcijo, plesalce in pisarno, ki jo zagotavlja MK. (Lavrič 2016) Direktorica CK Španski borci Lavričeva pravi, da sredstva MK, predstavljajo le petino celotne finančne sheme potreb zavoda. (Lavrič 2016) MOL za program in produkcijo zavoda nameni približno 150.000 EUR letno: leta 2016 165.600 EUR (Mestna občina Ljubljana 2016b), leto prej 158.650 EUR (Mestna občina Ljubljana 2016a). Lastna sredstva pomenijo kar velik del financiranja zavoda; omogočajo jih prodaja kart, komercialno oddajanje infrastrukture v najem ter uspešnost mednarodnih gostovanj. Znesek varira, predvsem je odvisen od uspešnosti slednjih in predstavlja med 60.000 in 100.000 EUR letno. V skrbi za sredstva so zelo aktivni pri prijavljanju na različne razpise, vendar se ti pojavljajo kot priložnostni, časovno omejeni, in ne omogočajo stabilnosti dela in vzdrževanja projektov. (Lavrič 2016)

Veliko pomoč tako v finančnem kot v organizacijskem smislu pomenijo sodelovanja s tujimi ambasadami. Te so vedno imele veliko vlogo pri izmenjavi informacij, omogočanju gostovanj in tudi finančnih sredstev, ki jih zavod sicer ne bi mogel zagotoviti sam. Ameriška ambasada je tako na primer poskrbela za sicer zelo težko finančno konstrukcijo obiska legende Trishe Brown letošnjo pomlad. (Lavrič 2016)

4.1.3.1 Zaposlitvena struktura

Za obe liniji (EKG in zavoda) znotraj CK ŠB skrbi 25 ljudi. Profili zaposlitev zaobjemajo zaposlovanje plesalcev, gostujočih avtorjev, gostujočih pedagogov, vodjo rednih vaj, umetniškega vodjo, produkcijska ekipa – producent, organizator, menedžer, PR – ki so v konstantnem izpopolnjevanju, ter poklici, ki so pomembni za hišo samo – predstavljajo podporo vseh sodobnoplesnih dogodkov, tako od amaterskih, do zelo kompleksnih mednarodnih produkcij, ki so izvedbeno in tehnično zelo zahtevne. (Lavrič 2016)

Le dva sodelavca od 25 sta v rednem delovnem razmerju. Zgovoren podatek pritrjuje kazalce o slabi zaposljivosti v NVO oziroma deležu zaposlenih v NVO glede na aktivno prebivalstvo, katerega smo predstavili v tretjem delu naloge. Ta predstavlja v letu 2015 0,97%. V primeru KC ŠB je odstotek redno zaposlenih v primerjavi s samozaposlenimi 8 %.

Po podatkih zavoda domač program centra soustvarja 30 slovenskih programskih partnerjev tako iz nevladnih organizacij kot javnega sektorja. (EN-KNAP 2016b) Programski partnerji, med katerimi je nekaj dolgoročnih partnerjev, skrbi za različnost žanrskih vsebin znotraj plesnega programa CK ŠB in je izbran na vsakoletnem javnem razpisu.

Znotraj zavoda EN-KNAP skrbijo tudi za izobraževanje in razvoj svojih kadrov, predvsem tehnične ekipe, s čimer sledijo tako smernicam lokalnega kot mednarodnega okolja. V letu 2010-2011 so ustvarili projekt *Becoming Creative, Getting to Know Sound, Light and Stage*, trening za pripadnike manjšin in imigrantov za tehnike, lučne in odrske tehnike, ki je bil sofinanciran s strani Evropskega Socialnega Sklada. (EN-KNAP 2016b) V sezoni 2013/2014 pa so implemterirali izobraževalni program *Gledališče mene išče*, ki je bil nadgradnja prejšnjega projekta in je zaobsegel dva nivoja izobraževanja: gledališki tehnik in oblikovalec. Cilj obeh projektov je dvig zaposljivosti na področju kulture in podpora socialni vključenosti ciljnih skupin, ki je hkrati povezana v lokalno skupnost. (Lavrič 2016)

4.1.3.2 Izobraževanje publike

Sodobnoplesno gledališče zahteva in hrati omogoča inovativni podporni projekt kulturno-umetnostne vzgoje in promocije plesa. Tako producentka Lavričeva kot Kovač sta se zavedala, da brez dobre promocije plesa, plesna publika sodobnega plesa, ne bo zrasla. V sodelovanju z Ministrstvom za šolstvo so začeli projekt kulturno-umetnostne vzgoje v obliki seminarja Bližnjica do sodobnega plesa. V projekt so povabili pedagoge in uspešno predstavili sodobni ples in kako je lahko uporaben tudi v vsakdanjem življenju in učenju. Drugi nivo pa je direktno izobraževanje v smislu delavnic v samih vzgojno-izobraževalnih ustanovah, z Gibalnicami v javnih vrtcih. Sodelovanje z lokalno skupnostjo zaradi uspešnosti dobiva bolj obsežno vsebinsko ponudbo. Po britanskem modelu, kjer so sicer učitelji Kulturni ambasadorji, so zgodbo obrnili, in učenci 9ih razredov ter srednješolci postali Kulturni ambasadorji, hodili gledati predstave, se jih naučili gledati, in o teh obveščali svoje sošolce. (Lavrič 2016)

V kontekstu izobraževanja je tudi nastala predstava Pozor, hud ples! Ta izobražuje in na humoren način razlaga zgodovino in razvoj sodobnega plesa. Predstava je imela velik uspeh, saj jo je videlo 10.000 dijakov. Po tej je nastalo tudi nadaljevanje te, Pozor, hud ples II: Vrnitev legend. (EN-KNAP 2016a)

Izobraževanje publike gradijo tudi preko najmlajših. MOL je v zadnjem obdobju z razpisi spodbujal projektno ustvarjanje predstav za najmlajše gledalce in v tem okviru je tudi nastala predstava Huda mravljica.

Po šestih letih sistematičnega dela tako izobraževanja publike kot kvalitetnega programa že videti pozitivne rezultate, saj na prireditvah beležijo boljši obisk. (Lavrič 2016)

4.1.3.3 Program

Produkcija EN-KNAP v Centru ponuja dva mednarodna programa. Uvoz-Izvoz (Import-Export) je referenčna mednarodna sodobnoplesna produkcija, ki združuje in gosti najprepoznavnejše mednarodno uveljavljene zvezdniške produkcije. Do sedaj smo gledalci v preko 60 gostovanjih lahko bili priča predstavam kulturnih skupin Rosas, Ultima Vez in DV8, avtorskih imen Steve

Paxton, Wendy Houston, Julyen Hamilton, Supremas, ter mlajših evropskih talentov in vzhajajočih zvezd. Slednje se predstavljajo v sklopu letošnjega festivala Plesna Vesna, katera je doslej poskrbela za več kot 30 gostovanj različnih avtorjev in skupin. (Lavrič 2016)

Od leta 2009 EN-KNAP organizira in gosti festival Plesna nacionala. Izšla je kot ideja skupne množične predstavitve sodobnega plesa v sodelovanju z Društvom za sodobni ples Slovenije pred osmimi leti. Deluje kot nekakšna platforma, ki omogoča profesionalnim ustvarjalcem sodobnega plesa, starejšim od 21 let, predstavitev odlomkov iz svojih novejših del ali del v nastajanju. (EN-KNAP 2016b) V formi največ desetminutnih izsekov predstav ali še nerealiziranih idej se na tak način predstavijo splošni in strokovni javnosti. Osnovna ideja je, da s skupinskim nastopom, lahko naredijo največ za promocijo področja sodobnega plesa in postanejo pomemben del slovenske kulturne zavesti. Letošnja Plesna nacionala se bo odvijala 2. oktobra. (EN-KNAP 2016c)

Še ena iniciativa v sklopu zavoda EN-KNAP je usmerjena v razumevanje in mapiranje fragmentirane sodobnoplesane scene Centralne in Vzhodne Evrope. V tej skušajo razvijati trajnostna sodelovanja in podporne mehanizme za umetnike in profesionalce v njihovem razvoju na mednarodni plesni sceni in v novem odnosu s publiko.

Španski borci so gostili tudi več drugih festivalov s področja sodobnega plesa, med drugim tudi festival Živa - festival plesne ustvarjalnosti mladih, festival OPUS - plesne miniature 2015 – državno tekmovanje mladih plesnih ustvarjalcev, največji in najstarejši festival sodobnih odrskih umetnosti v Sloveniji - festival Exodos, regijsko revijo plesnih ustvarjalcev Osrednje Slovenije z naslovom Preplesavanja 2015, festival Vizije - festival mladinskih skupin Slovenije (gledališče, lutke, glasba), FOGU 2015 - festival gledališke ustvarjalnosti mladih, mednarodni festival improvizirane glasbe NEPOSLUŠNO, festival Exponto, kot vsako leto pa so gostili tudi ljubljanski festival kulturno-umetnostne vzgoje Bobri. (EN-KNAP 2016b)

Španski borci kot domicil sodobnemu plesu nudijo svoj oder in vadbene prosotre ostalnim nevladnikom v kulturi, ki se programsko uvrščajo med njihove podizvajalce. V letu 2015 so bili na področju plesa to Zavod Exodos, JSKD, Društvo Pekinpah, Plesni studio Intakt, Zavod Federacija Ljubljana, Zavod Mirabelka, KD Center plesa Maribor, Jadran Živkovič in PK Forma,

Društvo študentov invalidov Slovenije, KUD Mladost in SKUD Vidovdan. Iz področja glasbe Zavod Sploh, Zavod aktivne kulture Zak in Ksenija Jus. Gledališke dejavnosti Društvo Samorog, Kulturno društvo B-51, AGRFT. Dejavnost za otroke sta izvajala Lea Menard in KUD Galerija C.C.U. Med ostale podizvajalci pa so bili še JSKD OI Ljubljana, ZKD Ljubljana, Društvo Prebujanje, Društvo Studio Osem, Jaka Šimenc in Andreja Rauch Podrzavnik, Društvo Urbani čebelar. (EN-KNAP 2016b)

Center kulture Španski borci v sodelovanju z umetniškimi akademijami ustvarja multidisciplinarno platformo s ciljem podpore študentom, ki vstopajo na trg dela po zaključenem izobraževanju. Povezuje študente, profesorje in mentorje iz različnih umetniških področji, akademij in fakultet in odpira vrata v sodobne uprizoritveno umetnost, ter različne umetnosti povezuje še z drugimi polji kot so znanost, ekonomija, družboslovje idr.

Španski borci so postali tudi dom sodobne improvizacijske glasbene scene v sodelovanju z Zavoda Sploh. In še klasičnih glasbenih koncertov, ki jih spremljajo diskusije, delavnice in predavanja.

Tabela 4.1: Statistika delovanja in dogodkov v CK ŠB leta 2015

Število dogodkov	602
Plesne in gledališke predstave	175
Projekti za otroke in mladino	45
Koncerti	3 (5 dobrodelnih)
Prikazovanje filma	3
Folklorni dogodki	4
Različne delavnice	136
Delavnice za otroke	170
Predavanja, branja, simpoziji	15
Socialni dogodki	16
Razstave	5
Premiere	27
Festivali	7
Število programskih partnerjev	29
Število mednarodnih gostovanj	26
Število gledalcev	45 900

Vir: EN-KNAP, 2015

4.1.4 Iztok Kovač o sodobnoplesni sceni in viziji za prihodnost

Kovač je od nekdaj bil človek z vizijo. Začelo se je v času, ko so na čelu s Ksenijo Hribar gradili temelje za profesionalizacijo sodobnega plesa v Sloveniji. Delali so v majhnem krogu in enotno stopali na prizorišče politike, s skupnimi cilji, dokazovalo pa jih je kvalitetno delo. Scena je bila prepoznana in politika se jo je odločila financirati. »S Ksenijino smrtjo se je na žalost vse razletelo in je vsak nastopal, kakor je želel, « pravi Kovač o Hribarjevi, ki je imela veliko spoštovanja vseh akterjev sodobnega plesa. Razdrobljenost akterjev na sceni je imela delno za posledico tudi neuspešen poizkus institucionalizacije sodobnega plesa v smislu ustanovitve javnega instituta Center sodobnih plesnih umetnosti. Časov PTL-ja in kroga Ksenije Hribar se spominja kot časov, ko so se zelo borili za kvaliteto in to morali doseči preden so se lahko pogovarjali o večjih ali dolgoročnejših željah. Današnjo situacijo na sodobnoplesni sceni, ki je bistveno omejena z obstoječim načinom financiranja s strani MK, ocenjuje: »Ljudje se borijo izključno za projekt, za realizacijo in financiranje projekta. In je vseeno kakšen projekt to je. Konceptualizem je prinesel, da samo na papirju pojasniš projekt, sploh ni važno kaj boš delal, koliko ljudi bo delalo v projektu. In tak način razmišljanja je pokvaril vse. Danes je obratno; knowhow je ta, ki dominira, razpršenost in evropski projekti.«

Kljub fragmentiranosti in nehomogenosti sodobnoplesne scene nikakor ne ostaja slabovoljen. Zavedanje, da stanja minejo in nove priložnosti pridejo, enako kot je z ustvarjalnostjo, ga je naučilo življenje. Močno verjame, da bo čas prinesel izdelane ideje, konsenz med vsemi vpetimi, politično voljo in politični konsenz ter seveda finančno konstrukcijo, ki to zdrži. (Kovač 2016)

Vertikala izobraževanja na področju sodobnega plesa se je z Akademijo končno vzpostavila. Sam je pripomogel k vzpostavitvi programa sodobnega plesa na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji Ljubljana. Kvaliteta EnKnapa je pomenila zaupanje, ki ga je očitno imel takratni minister Gaber in izjemno agilen, v enem letu vzpostavil vse potrebno za izvedbo. Na žalost se podobna zgodba ni zgodila v primeru, ko se je pogovarjal o nujnosti stalnega ansambla sodobnega plesa s takratnim kulturnim ministrom Jožefom Školjčem že davnega 1998. (Kovač 2016) Kar manjka, pravi Kovač, je obstoj kvalitetnega nacionalnega sodobnoplesnega ansambla; ki bo nacionalnega interesa, institucija in bo merilo. »Taka institucija bo osmislila neodvisno sceno.

Da se bo v njej izbralo ljudi, ki bo vleklo vso sceno naprej. Plesalci pa bodo s to končno imeli resnično možnost in zgled profesionalnega dela. Delo skozi zasebni zavod nekaj časa gre, dokler je volja, a potrebno je skrbeti za kontinuiteto dela dolgoročno, za razvoj področja za generacije za nami,« sklepa razmišljanje.

Ima zelo dober pogled ne le na mlade ljudi, ki delujejo na področju sodobnega plesa v Sloveniji, ampak tudi na te, ki delujejo v mednarodnem prostoru preko mreže Aerovawes, katere člani so EN-KNAP že nekaj let. Ta mreža vsako leto da 500 novih del mladih avtorjev. V zadnjih letih, razen Rosane Hribarjeve in Gregorja Lušteka, se mladim slovenskim plesalcem ni uspelo zares uvrstiti med najboljših 20, katere mreža promovira povsod po svetu. »Morda kvaliteta res ni več nekaj, kar sodobni ples v Sloveniji je! Tega se nihče ne upa zares vprašati na glas. Slovenska dela skozi mlade ljudi mednarodno ne prodrejo. Problem je ne le v napačni politiki, ki dopušča produkcijo malih predstav in prevelikem produciranju teh, pač pa tudi v premalo usmerjanja producentov. Naloga producenta bi bila spremljanje kvalitete dela in hkrati imeti orodja, da bi ustvarjalca dvignil iz povprečja.« (Kovač 2016) Prepričan je, da, ko bo kvaliteta ponovno primarna vrednota in ji bo sledila vztrajnost akterjev ki bo rezultirala v kontinuiteto, potem ne bo več težav s prepoznavnostjo. »Danes en dobra predstava nič ne reši; le frustrira druge, ker niso dosegli takega nivoja, in tebe, ker z istimi pogoji ne moraš ustvariti še več in boljše v naslednjem projektu,« razmišlja o nepodpornem sistemu, ki bi deloval v smislu odskočne deske in omogočal napredovanje.

V intervjuju nadaljujeva s pogledom na mednarodno sodobnoplesno sceno v Evropi in Ameriki. Velika razlika v deželah, kjer je ples razvito kulturno področje, je v institucijah, prepoznavnosti, infrastrukturi, festivalih in mreženju. Kovač zadnja leta opaža, da se na strokovnih meetingih in festivalih pojavlja veliko producentov, distributorjev ali organizatorjev, vse manj pa je ustvarjalcev. »Če je bilo prejšnje stoletje stoletje ustvarjalnosti, je novo tisočletje obdobje kapitala,« pravi. V 80-ih in 90-ih, ko so se strukture in mreže šele začele vzpostavljati, so bili ljudje, ki so jih ustanavljali, zelo spoštovani. Kovač kot eden od plesalcev in ustvarjalcev, katerih je bilo malo, je lahko zafunkcioniral znotraj teh maloštevilnih stebrov. Danes, ocenjuje Kovač, je teh stebrov ogromno, in hkrati ogromno balasta. »Na en način ima Evropa isti problem kot Slovenija; govorim o spoštovanju, o akterjih, ki vzpostavljajo neka merila in problematičnosti

konsenza.« Mreže so v zadnjih letih iskale nove niše, kjer bi lahko pridobivale denar in iskalo se je mlade avtorje (merging artists) in te zaposlovalo. Nastale so platforme, ki ustvarjalca prepozajo, ga legitimizirajo in mu dajo osnovo za delovanje. Vendar, tako Kovač, za tem stoji logika, da bo že poskrbel za sebe. Ne poskrbi se za kontinuiteto dela in dolgoročne strategije. Na drugi strani obstojijo sprofilirani ustvarjalci, ki res veliko dobijo. Vmes pa je generacija, katere del je tudi sam, ki je sledila tej prvi uspešni generaciji; in zatem neka sredina, ki ostaja popolnoma nezaščiten. To postaja problem in vse več se govori o tem. V 90-ih, se spominja, je bilo vtečeno, da si na podlagi imena in kvalitete zgradil zaupanje. »In sem že vnaprej prodal predstavo, še predno je bila narejena. Danes je kaj takega nemogoče. Tudi zdaj z EKG, čeprav se vedno bolje profilira kot izjemno kvaliteten ansambel, ne splavamo nazaj noter v ta krog, se ne da prit.« (Kovač 2016)

Stalni plesni ansambel je po njegovem mnenju edina možnost za vzpostavitev kakovostnih kontinuiranih pogojev dela tako v teoriji kot praksi.

Ta bi poskrbel za sistematično rast plesne umetnosti, doseganje vrhunskosti in vzpostavitev poklica plesalca ter doseganje vidnosti, tudi s skrbno gradnjo občinstva. V takem gledališču je seveda zelo pomembna vloga umetniškega vodje, ki prevzema odgovornost tako za vodenje in razvoj ansambla kot produkcijski model, ki mora tej umetniški viziji slediti. Praksa delovanja javnih institucij s stalnimi ansambli v Sloveniji so se dokazali zastareli, zato je treba novemu modelu nameniti posebno pozornost. Repertoar na vrhunski ravni naj ustvarjajo najprodnornejši domači in tuji koreografi, gledališče pa naj deluje kot mesto srečevanja in soustvarjanja umetnikov s področja glasbe, likovne umetnosti in odrske prakse. Kot rečeno, repertoarno gledališče potrebuje za seboj še aktivno skupino mlajših plesalcev, ki svoj študijski program gradi tudi na izbrani aktualni domači plesni produkciji. Ta »podaljšana klop« lahko deluje tudi kot menjava v primeru bolezni plesalcev repertoarne skupine. In povezava z javno akademijo za ples se lahko prav tako vzpostavlja na tem mestu. (Kovač 2016)

Z ustanovitvijo osrednje institucije za sodobni ples Kovač pričakuje tudi dvig producerske in s tem tudi umetniške ravni sodobnega plesa ter oblikovanje kakovostnih izhodišč za nadaljnji razvoj sodobnega plesa v Sloveniji. Vse te smernice podpira tudi aktualni Nacionalni program za kulturo. Sistematizirana dejavnost področja, zaposlitve in ureditev statusa samozaposlenih bi

uresničila skoraj stoletno prizadevanje generacij po profesionalizaciji in splošni afirmaciji sodobnega plesa v Sloveniji, naša država pa postala prva od mlajših članic Evropske Unije, ki bi ji to uspelo.

4.2 Samostojni umetniški ustvarjalci na področju sodobnega plesa o možnostih in pogojih ustvarjanja in preživetja od poklica profesionalnega plesalca sodobnega plesa

Povod za empirični del naloge je bil v iskanju odgovorov na izhodiščnji vprašanji diplomske naloge; na kakšen način lahko profesionalni plesalec sodobnega plesa v Sloveniji živi in ustvarja in kakšni so pogoji dela ter možnosti za preživetje. S petimi intervjuvanci, ustvarjalci, sem opravila polstrukturiran intervju, katerih sklepe bom še z ostalimi ugotovitvami naloge predstavila v zaključnem delu naloge. Prvi sklop vprašanj in izhodišč je namenjen načinu delovanja; preko katerih zavodov delujejo, kako jim ti omogočajo delo in ustvarjalnost. Naslednji sklop vprašanj se je nanašal na probleme, ki jih na svoji poti srečujejo; kako so uspešni pri prijavi projektov, kako ocenjujejo svoje možnosti za delo in razvoj v sodobnem plesu. Posebej smo obdelali njihov pogled na aktualno stanje sodobnoplesne scene, in kakšne konkretne probleme povzročajo finančni rezi v kulturni evro. Zadnje izhodiščno vprašanje se nanaša na njihov pogled na možnosti prosperiranja sodobnega plesa v Sloveniji.

4.2.1 Predstavitev ustvarjalcev

Intervjuvanci so ustvarjalci na področju sodobnega plesa, ki svojimi izkušnjami lahko podajo relevantno sliko in oceno z aktualnimi izkušnjami o možnostih ustvarjanja v sodobnem plesu pri nas. Izbrala sem ljudi, ki so aktivni, kar kažejo z aktualnim statusom samozaposlenih v kulturi, z izjemo najmlajšega intervjuvanca, ki je še vpet v srednje šolanje, pa vendar že zelo aktiven član plesne scene zadnji dve leti. Aktivnost dokazujejo tudi z aktualnim ustvarjanjem na področju sodobnega plesa. Starostno so različni in tako po starosti kot izkušnjah pripadajo različnim generacijam sodobnega plesa; Igor Sviderski je pripadnik prve generacije, ki se je formirala v krogu PTL, Rosana Hribar, generaciji, ki jim je sledila. Dobaj Tina in Leja Jurišič sta že predstavnici nove generacije plesalcev in ustvarjalcev; Tina pripadnica tiste, ki se je vrnila iz

šolanja v tujini in delujejo tako doma kot na tujem, Leja se je izobraževala doma, ustvarja tako doma kot v tujini. Kot kaže pogled na Koreografski imenik zavoda Emanat, je v sodobnem plesu za t.i. mlado generacijo (generacijo pod 40 let) zaslediti nekakšno »luknjo« ali »praznino«, ki nakazuje na to, da mladi nimajo dobrih možnosti ustvarjanja. To bo mogoče pojasniti tudi z odgovori intervjuvancev. V vzorec je zajeta tudi umetnica, ki izhaja iz drugega lokalnega okolja, ne Ljubljane, kjer je sodobni ples najbolj razvit in je podpora MOL sodobnemu plesu relativno naklonjena. Leja Jurišić je s kolegi ustanovila svoj zavod, preko katerega na razpise uspešno prijavlja projekte. Mladi intervjuvanec Žigan Krajnčan še ni profesionalec, nima še statusa samozaposlenega v kulturi, a precej samozavestno stopa na sodobnoplesno sceno. Na mnoga vprašanja zaradi neizkušenosti ni mogel imeti odgovorov, zato ga v raziskavo vključujem izključno iz zanimivosti pogovora in povsem drugačnih izkušenj.

Rosana Hribar (1973, Novo mesto) je ena vidnejših predstavnic sodobnega plesa svoje generacije. Svojo pot profesionalne plesalke je začela pri koreografu Matjažu Fariču, katerega predstave je še mnogokrat podpisala, in sodelovala z najpomembnejšimi slovenskimi koreografi, vrsto domačih gledaliških režiserjev ter kot koreografinja z mnogimi baletnimi skupinami tako doma kot v tujini. Z Gregorjem Luštkom sta ustvarila 5 plesnih duetov, ki so ustvarili njun plesni avtorski podpis. Z njimi gostujeta na mednarodnem plesnem podiju in tudi z avtorji teh v Ljubljani in Sloveniji gradita svojo pot ter v zadnjem času vedno bolj utirata sodobnem plesu pot v balet. Dueti so od samega začetka nagrajevani tako kot predstave in na tekmovalnih koreografskih dogodkih. Med večjimi nagradami omenjam Župančičevo nagrado 2011, ki jo podeljuje MOL za izjemne stvaritve s področja umetnosti in kulture, zelo obetajoča v mednarodnem prostoru je nagrada mreže Aerowaves Priority Company 2011 za duet 012. (Emanat 2016č) Leta 2015 sta za avtorsko stvaritev Duet 014 in umetniško zasnovo in realizacijo projekta Korak v dvoje po Pii in Pinu, prejela nagrado Prešernovega sklada. (Emanat 2016č) Rosana je svoje izobraževanje zaključila na Akademiji za ples v Ljubljani in letošnje leto magistrirala na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, smer Umetnost giba. Z letošnjo jesenjo bo kot vodja smeri sodobni ples na novo pisala zgodbo visokošolskega izobraževanja sodobnega plesa na Akademiji za ples in v Sloveniji. (Hribar 2016)

Slika 4.3: Fotografija plesalke Rosane Hribar s soavtorjem Gregorjem Luštkom v predstavi 016.



Vir: Sagadin 2014

Igor Sviderski (1967, Ljubljana) se profesionalno s plesom, koreografijo in poučevanjem ukvarja od leta 1989. Plesno izobraževanje je končal na baletni Akademiji v Stöckholmu in se v okviru PTL formiral kot plesalec sodobnega plesa. Nastopil je v več kot devetdesetih plesnih, plesno-gledaliških in eksperimentalnih predstavah, kot koreograf, pedagog in svetovalec za gib ustvaril nekaj celovečernih predstav in mnogo krajših plesnih dogodkov, miniaturnih in performansov. Deluje kot strokovni selektor in svetovalec za ples na območnih revijah plesnih skupin v okviru JSKD, poučuje tečaje sodobnega plesa v Studiu Intakt, kot svetovalec za gib sodeluje tako v šolskih kot poklicnih gledaliških uprizoritvah. Zaposlen je na gimnaziji Nova Gorica, kjer poučuje predmeta umetnost giba in gibalne delavnice. Deluje kot strokovni sodelavec Akademije za ples. Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo zaključuje drugo bolonjsko stopnjo na smeri

gib v prostoru – razgibani prostor z magistrsko nalogo Gib v video-gibalnem performansu Igorja Sviderskega in Nevena Korde. Igor je nagrajenec mnogih predstav, ki so bile prepoznane kot izjemne (še posebej Matjaža Fariča in Tanje Zgonc), je imetnik nagrade Zlata ptica, Plakete Mete Vidmar za pedagoško delo. (Emanat 2016a)

Slika 4.4: Fotografija plesalca Igorja Sviderskega v predstavi Gospod Nahtigal včeraj zdaj.

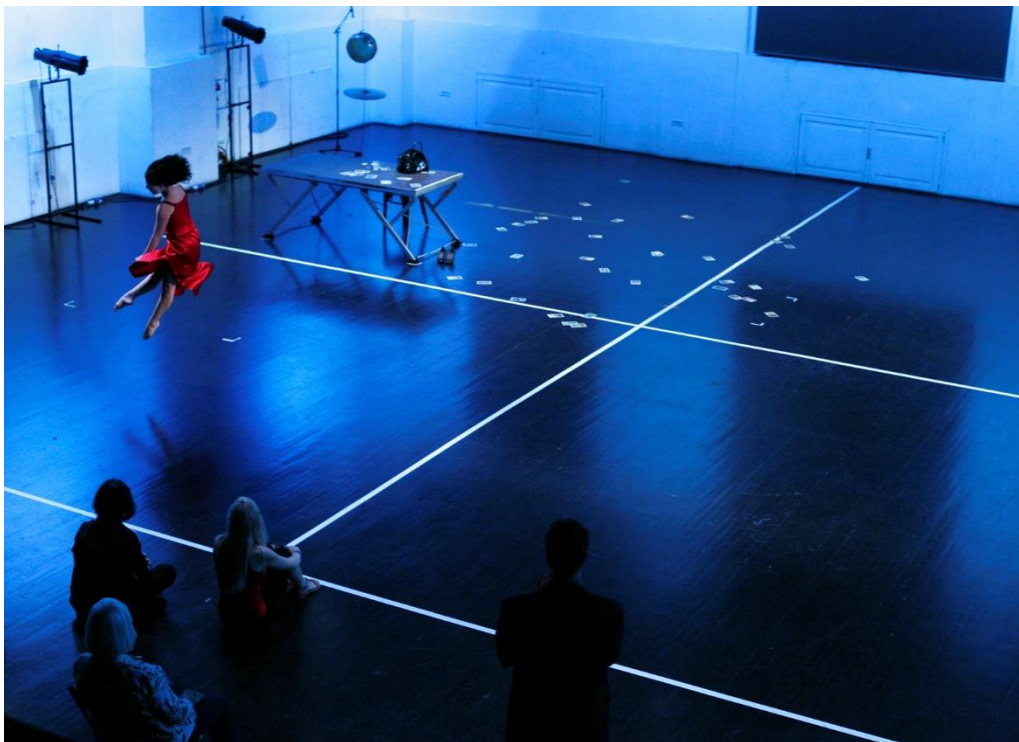


Vir: Stevanič 2015

Tina Dobaj (1978, Maribor) je že del nove generacije slovenskih plesalcev sodobnega plesa, ki so svoje izobraževanje zaključili v tujini, se vrnilo v Slovenijo in svoje delovanje vzdržujejo tako v povezavi s tujino kot doma. Študirala je na belgijski akademiji P.A.R.T.S. in bila po šolanju sprejeta v profesionalno skupino ROSAS Anne Terese de Kearsmaaker, kmalu zatem pa dobila angažma v predstavi koreografa Williama Forsytha. (Emanat 2016c) Po vrnitvi v Slovenijo je z avtorskim prvencem Cesta prejela dve nagradi Povodnega moža, predstava Geiko pa je bila

nagrajena s strani plesnega festivala v Münchnu. (Emanat 2016c) Ustvarjala je z zavodom PTL, Flota in zavodom Ops! V zadnjem času ponovno več sodeluje s skupino ROSAS, Majo Milenovič Workman, ki deluje v New Yorku, z Andrejem Hrvatonom ustvarja gibalno-glasbene projekte in delavnice. Tina od začetka profesionalne kariere poučuje profesionalne klase doma in v tujini (Opera Graz, Tanzquartier Dunaj, Traffo Budimpešta, na univerzi v Brisbane), deluje kot selektor območnih plesnih skupin, ki jih organizira JSKD, je reden učitelj baleta in sodobno-plesne tehnike na gimnaziji SVŠGL – smer sodobni ples. Kot pedagoginja deluje tudi v okviru gimnazije Ptuj in ustvarja program Musicla. (Emanat 2016c)

Slika 4.5: Fotografija plesalke Tine Dobaj v predstavi Namišljena resnica.



Vir: Klenovšek 2013

Leja Jurišič (1987, Ljubljana) je koreografinja, plesalka in performerka. Jugoslovanska državna prvakinja v gimnastiki, je med študijem prava začela intenzivno trenirati v Studiu Intakt pod vodstvom Mateja Kežarja. K sodelovanju jo je povabil zavod Exodod, debitirala je v predstavi R'z'R 2005. Predstava je na Gibanici osvojila posebno nagrado žirije, sledila pa ji je mednarodna

in domača turneja. Skupaj s sodobno umetnico Tejo Reba sta ustvarili predstavo Med nama (2009), katera ima velik mednarodni odmev, performans v trajanju Zofa (2010) in predstave Druga svoboda. Gibanica 2013 ju je nagradila s stanovsko nagrado v kategoriji perspektivni koreografinji. Izobraževala se je pri Meg Stuart preko Dance Weba, kot plesalka sodelovala s koreografi in režiserji Tim Etchells, Sebastijan Horvat, Janez Janša in Meg Stuart, Malo Kline, Tino Dobaj, Branetom Potočanom, Matejem Kejžarjem. (Jurišić 2016) Sodeluje z mnogimi avtorji v mednarodnem projektu Naenkrat (2012), deluje kot koreografinja v gledališču, kot savtorica ustvari z Jeleno Rusjan Kralj Lear; Izjava o iskreni ljubezni, vizualno umetnico Petro Veber dve politični predstavi Balet upora in I fear Slovenia. Od 2010 ustvarja v ustvarjalni ekipi Pekinpag/Kink Kong na področju sodobnega plesa. Je tudi iniciator rednih sodobnoplesnih treningov MOVE! (Jurišić 2016)

Slika 4.6: Fotografija plesalke Leje Jurišić v predstavi Kralj Lear: Izjava o iskreni ljubezni.



Vir: Veber, 2014

Žigan Kranjčan (1995, Kranj) je mlad, vzhajajoč plesalec. Zaključuje SVŠGL, vstopa v svet profesionalnega plesa, in, zanimivo, se oddaljuje od sistema institucionalnega izobraževanja. Ne išče akademije, kjer bi nadaljeval uradno šolanje, ker je prepričan, da preveč zaznamuje jezik

plesalca. Je v obdobju, ki ga intenzivno namenja raziskovanju, študiju in samoraziskovanju. Nima nikakršne predstave o tem, kako stoji podporni sistem sodobnega plesa s strani države. Mlad plesalec je prepričan, da s tem, ko sam skrbi zase, priskrbi tudi, da se stvari okoli njega postavijo tako, da priložnosti prihajajo ob pravem času in na pravi način. Je plesalec mnogih jezikov: hip hop, poppinga, breakdancea, mnogih sodobnoplesnih tehnik, in vse te na zanimiv način skupaj povezuje in raziskuje. Kot mlad je nastopal v musicalih *Moje pesmi, moje sanje*, *Pošast pozaba*, *Manka mi manka*, *Do nazga* (Matjaž Pograjc), medijsko ga je izstrelila vloga v filmu *Gremo mi po svoje*. Kot zmagovalec mednarodnega tekmovanja mladih avtorjev *Opus* je opozoril nase že 2013 in s predstavitvami uspešno nadaljeval. V zadnjem času deluje z Gašperjem Kunškom, s katerim sta ustvarila predstavo *Brez imena*, ki je bila kot work in progress predstavljena na Odprti plesni sceni v Mariboru, na festivalu mladih avtorjev *Ukrep*. (Krajncan 2016) Žigan kljub temu, da še ni profesionalni plesalec, po številu projektov, ki jih ustvarja že stopa v to kategorijo. Letošnje leto ga je Milan Tomašik na avdiciji izbral v ekipo za predstavo *Steklena Menžerija*, jeseni ga čakajo ustvarjanje z Matjažem Faričem, Katjo Lorenci, in ustvarjanje avtorske predstave preko Kina Šiške, kjer so uspešno pridobili sredstva za mlade avtorje na plesnem področju.

Slika 4.7: Fotografija plesalca Žigana Krajnčana iz predstave Matije Ferlina Staging a play: Steklena menažerija.



Vir: Žgank, 2016

4.2.2 Odgovori ustvarjalcev

Z vsemi ustvarjalci na področju sodobnega plesa smo opravili intervjuje v sproščenem vzdušju in prijetnem okolju, kjer so nastajali po mojem mnenju iskreni odgovori. V sledečih podpoglavjih odgovore razvrstim glede na osnovna izhodiščna vprašanja oziroma odgovore. Včasih se primeri, da se odgovori v podpoglavju prikrivajo s tematiko drugega podpoglavja, a sem jih tako pustila namensko tudi zaradi dinamike, ki so jih intervjuji dosegli. Sklepne misli in odgovore ustvarjalcev na področju plesa sklepam v v zaključku naloge v okvirjih, ki jih potrebujem za odgovor na izhodiščni vprašanj diplomskega dela: Kako lahko plesalec sodobnega plesa preživi in ustvarja v danih razmerah v Sloveniji? in Kakšni so pogoji za uspešno profesionalno delo in razvoj plesalca?

4.2.2.1 Status, možnosti samostojnega delovanja in zavodi preko katerih delujejo

Prvo izhodiščno vprašanje se je naslanjalo na pridobivanje statusa samozaposlenega v kulturi. Vsi intervjuvanci, z izjemo Krajnčana, so brez problema pridobili in podaljšujejo status. In ga uspešno tudi podaljševali skozi obdobja. Igor Sviderski se spominja, da v času, ko je prvič pridobil status, 1997, poklica plesalca še ni bilo v razvidu deficitarnih poklicev in se je ustvaril kasneje. Trije od petih pravijo, da je v zadnjih letih pridobivanje oz. podaljševanje statusa postalo malo bolj zahtevno kot je bilo v preteklosti. To pojasnjuje sprememba zakona ZUJIK 2010, ki je spremenila pogoje za pridobitev statusa in iz kvalitetnega dela v pogoj »vrhunskega« delu.

Igor Sviderski ima 19 let status plesalca, Rosana 18 let, Tina Dobaj 13 let, Leja 11. Žigan statusa še nima, a ga bo po končanem srednjem šolanju potreboval za ustvarjanje.

»Status je absolutno potreben, ker ti država plača 300 ali 400 EUR zavarovanj mesečno. Malo ljudi iz umetnosti, razen redkih izjem, poznam, ki bi si sploh lahko to sami plačevali,« pravi Igor.

Njegov odgovor kaže na nujno potrebnost statusa, ki je edina možna oblika za pridobivanje sredstev za projekte iz razpisov za sredstva iz naslova Ministva za kulturo in MOL in edini način, ki omogoča delo ustvarjalcem. Podpora države v obliki plačevanja obveznih prispevkov pa nujna glede na slabše in neredne zaslužke plesalcev, koreografov, pedagogov v sodobnem plesu.

Vsi intervjuvani so ali so bili vpeti v en produkcijski zavod bolj kot ostale. Hribarjeva in Sviderski sta največ delala s PTL, Rosana, Igor in Tina Dobaj s Floto, Igor SCCA, ZANK, Tina pri Ops! Zavod Ljubljana. Leja je v začetku ustvarjanja sodelovala z zavodom Exodos, potem z Malo Kline in Matejem Kejžarjem ustanovila lasten zavod ozirom oddelek za ples pri zavodu Pekinpah/Kink Kong.

Producenti zavodov so navadno tudi skrbeli, da so se sredstva nemoteno pretakala, da so bili plačani za svoje delo in da jim je produkcija omogočala kar se da dobre pogoje za delo; tako v smislu nudenja ali organizacije prostora za vadbo, izbiro sodelavcev, mednarodna gostovanja, marketinške in PR priprave predstav, postprodukcijo. Dva intervjuvanca še posebej pohvalita glavno producentko PTL, Živo Breclj, ki je skrbela tako za urejanje statusov plesalcev, vso birokracijo in uspešne izvedbe predstav.

Igor in Rosana govorita o nemogoči postprodukciji na področju sodobnega plesa danes. V preteklosti, pravi, je bila bolj razvita. Rosana pravi, da je danes postprodukcija še mogoča zaradi »čaranja producentke, Žive Brecej, ki izkoristi nastope na mednarodnih gostovanjih in s tako prisluženim denarjem omogoči, da predstave še dalj časa živijo«. V njenem primeru predstave, uspešni dueti s soavtorjem Gregorjem Luštkom približno tri leta. Sviderski si sploh ne predstavlja, kakšen je občutek mlade generacije, ki zaradi praktično neobstoječe postprodukcije ne doživljajo številnih ponovitev, kot jih je lahko sam, ko so uspešne predstave igrali po tridesetkrat.

Tinina izkušnja z zavodom Flota je bila dobra, dokler je trajala: »Pa se je pojavilo eno leto na razpisu sofinanciranje programov mladih avtorjev in se je zavod usmeril v to, tako se je naše delo prekinilo.« Tako Tina opazi usmerjanje programa zavodov s strani Ministrstva za kulturo na eni strani in spreminjanje programa zavodov glede na finančno ponudbo MK. Tako delovanje zavodov implicira na prekinjeno kontinuiteto dela ustvarjalcev in tudi kontinuiteto programske vizije zavodov zaradi zunanje kulturnopolitične implikacije ali diktata.

Tina ocenjuje, da sceno obvlada starejša generacija, »ki pa je kar zaprt krog«. (Dobaj 2016) Govori o generaciji, ki je prva ustanovljala zavode, v njih ustvarila prepoznane programe, na ta način omogočila delo sebi in ostalim ustvarjalcem. Danes tvorijo najbolj podpiran del NVO s področja sodobnega plesa s strani ministrstva. »Vsak producent ima svoj stil in temu se je nekako treba prilagodit,« s čimer se s svojim ustvarjanjem Tina ni želela. Nadaljuje z opažanjem, da »odkar je manj denarja, je manj tega zaprtega obnašanja ljudi«. (Dobaj 2016)

Večina ustvarjalcev dela preko produkcijskih zavodov in preko njih prijavlja svoje avtorske projekte, ali so kot ustvarjalci, plesalci v projekte drugih koreografov ali režiserjev povabljeni. Navadno so producenti poskrbeli za administrativno delo in birokracijo, tako da so plesalci niso imeli občutka, da bi jih to oviralo pri delu.

Leja Jurišić je z Malo Kline in Matejem Kejžarjem ustanovila svoj zavod oziroma sekcijo za ples pri zavodu Pekinpah/KinK Kong. Zavod ima programsko zasnovo zasidrano na produkciji treh uveljavljenih avtorjev, zgoraj omenjenih, podpora mlajših avtorjev, v kolikor so jim ti estetsko blizu, in, kot pravi Leja, jih ne podpirajo zaradi razpisov samih. (Jurišić 2016) Tretji del njihovega

programa predstavlja potujoča umetniška manifestacija oziroma Festival pajek, ki se je letošnje leto odvil petič.

Prijavljanje in uspešno pridobivanje sredstev za avtorske projekte ni bilo za intervjuvance nikoli zelo problematično. Problem je, da lahko avtorsko delaš enkrat na dve leti, se strinjajo tako Igor, Rosana kot Leja. Sklepam, da je v tem smislu problematična premalo intenzivna kontinuiteta avtorskega dela, ki bi omogočala lasten avtorski razvoj.

Izvezeto za Tino Dobaj, ki je imela v Mariboru nemalo težav zaradi »popolnega nepoznavanja področja sodobnega plesa komisije, ki odloča o izboru projektov na MOB«. Navaja, da se je že večkrat primerilo, da njene predloge prezrejo. Enkrat so celo zavrnil predlog predstave z obrazložitvijo, da ni dovolj profesionalen. In je ukrepala s pritožbo na način, da je Matjaž Farič spisal strokovno oceno njenega dela, da jim je dokazala nasprotno. Nič ni pomagalo pri končni odločitvi komisije. Isti projekt je dobila v Rosas v Parizu, kjer je bila predstava izjemno dobro sprejeta,« pravi Tina o izkušnjah z nepoznavanjem področja sodobnega plesa in kvalitete ustvarjalcev za mariborsko lokalno oblast.

Leja Jurišić pravi, da nikoli ni bila preveč uspešna na razpisih MOL, več projektov je uspešno pridobila s strani MK.

Količina sredstev za projekt, tako vsi štirje intervjuvanci, navadno komaj zadostuje za potrebe ustvarjanja. Zaradi tega predstave trpijo tako pri izbiri sodelavcev kot pri honoriranju sodelavcev; izberejo manj soustvarjalcev za predstavo, manj plesalcev, velikokrat zaradi tega trpi scenografija in kostumografija, sodelavci pa so, še posebej v zadnjem času, precej podplačani. (Hribar 2016; Sviderski 2016; Jurišić 2016, Dobaj 2016)

Igor in Rosana ugotavljata, da jima je bilo v preteklosti kot plesalcema veliko lažje živeti in imela sta precej več dela. (Hribar 2016; Sviderski 2016) Štiri ali pet sodobnoplesnih produkcij letno, torej premier, oziroma honorarji za te, so jima v preteklosti omogočali osnovno preživetje. Omogočali so tudi, da so se iz procesa v proces kot plesalci lahko razvijali in bil vedno boljši. Igor pravi, da je bilo 10 ali 15 let lahko živeti od tega in da se mu ni bilo potrebno zaposlovati še drugod, niti skrbeti za prihodnost. (Sviderski, 2016)

Žigan je prav tako uspešen kot plesalec, letošnje leto sodeluje v 4 predstavah, tudi kot avtor in ustvarjalec. Za njim je že prva uspešna prijava za mlade avtorje na področju sodobnega plesa, ki ga bo produciral Kino Šiška. Njegove želje in finančna realnost izvedbe se še bistveno razlikujeta, a tudi za to pride čas.

4.2.2.2 Možnost preživetja od poklica plesalca sodobnega plesa, alternativne možnosti zaposlitev in pogoji ustvarjanja

Vsi intervjuvanci se preživljajo s plesom. Nobeden od intervjuvancev ne more preživeti le od poklica plesalca, zato sklepamo, da se s poklicom plesalca sodobnega plesa v obstoječem sistemu, razen v skupini EKG, ne da preživeti.

Rosana Hribar pove, da se je kot plesalka pred 18 leti, ko je začela opravljati poklic, hitro finančno lahko postavila na svoje noge in postala samostojna. Igor Sviderski navaja: »Do leta 2004 sem dobro delal. Potem je šlo navzdol.« Rosana pove, da je bilo včasih za projekte mogoče dobiti veliko več denarja, katerim je lahko najemala sodelavce, jih dobro plačala, honorar od projekta pa je omogočil tudi njej dva meseca življenja za čas, ko je projekt pripravljala. Rosana razloži: »Projekt zame pomeni priložnost, da se avtorsko potrdim, umetniško izrazim. Projekta absolutno ne delam za preživetje, ker ga ta ne omogoča. V preživetvenem smislu je projekt lahko le podlaga, ki odpre vrata v kak drug projekt, ki omogoči preživetje.« (Hribar 2016)

Dobajeva je v primerjavah bolj konkretna.

V Sloveniji dobim za projekt s tremi plesalci 6.000 EUR. To ni veliko. Na Mestni občini Maribor sem zaprosila za 4.000 EUR, izkušnje kažejo, da se vedno dobi manj. V Franciji z Rosas za solo projekt dobim 20.000 EUR. V tej sumi je vse natančno preračunano – od mojih potnih stroškov, najema dvoran, glasbenika v živo, luč, skratka zajema zares vse udeležence in mene kot avtorico, proces mojega dela in izvedbo. In, da, s tem lahko zaslužim. Medtem ko v Sloveniji ne morem zaslužiti. (Dobaj 2016)

Leja se spominja, da je bilo v začetku njenega ustvarjanja, leta 2007, ki je predstavljalo nekakšen višek v produkciji sodobnega plesa, finančno še kar dobro. Ko je bila začetnica, so bila temu primerno ovrednotena tudi sredstva za njene predstave. Kljub temu so bili projekti po njenem

podplačani. »Danes sem plačana enako kot pred desetletjem, kot začetnica. Malo je smešno vse skupaj; s 5.000 EUR naj ustvarim predstavo, ki naj bi bila vrhunska, se razvijam kot avtor?! Saj na koncu koncev postavim predstavo. Trudim se, da plačam sodelavce, ker se mi zdi absolutno neprimerno, da jih podplačujem in prosjačim za sodelovanje. Sama pa delam zastonj.« pravi Jurišičeva. Dobro oziroma vrhunske sodelavce si lahko privošči le v primeru, da so ti nezasedeni z bolj plačanimi projekti. V kolikor se zgodi, da sredi procesa ustvarjanja dobijo drugo delo, se zgodi prekinitve sodelovanja in prekinitve procesa ustvarjanja ter nadaljuje, ko je sodelavec ponovno na voljo za »podplačano delo«. Nizke postavke za produkcijo jo delajo nekonkurenčno, pravi. Še posebej za mednarodno sodelovanje. Za to mora praktično prositi. »Če bi v izhodišču imela 10 ali 15.000 EUR domačega denarja za predstavo, mednarodno sodelovanje nebi bil problem,« oriše Jurišičeva. Tako oriše težave na produkcijski ravni, nezmožnosti ustvarjanja z vrhunskimi kolegi umetniki in nezmožnosti mednarodnega sodelovanja.

Štirje intervjuvanci so svojo možnost preživetja našli v drugih delih. Vsi opravljajo izobraževalno delo. Igor in Tina v smislu redne zaposlitve v institucionaliziranih izobraževalnih ustanovah, Rosana tako občasne kot redne, Leja poučuje na workshopih doma in v tujini, poleg tega je organizirala redno poučevanje profesionalnih klasov MOVE!, ki zapolnjujejo vrzel na v neobstoječih rednih klasih za profesionalne plesalce v Sloveniji. Po eni strani so bile odločitve za poučevanje nujna iz razloga preživetja, torej preživetvene strategije, po drugi strani so vsi pedagogi zaradi iskrenega zanimanja za to in poklica, ki je zrasel v njih.

»Ena niša je, da delaš kot koreograf v gledališču, kjer so honorarji še na nekem nivoju, druga pa je pedagoško delo, mentorsko delo in komercialno usmerjeni nastopi,« pravi Hribarjeva, ki se vedno bolj uveljavlja kot koreografinja v domačih in tujih baletnih hišah.

Tudi mladi Žigan pravi, da se lahko le deloma preživlja od umetnosti. Za to se zahvaljuje radodarnosti in razumevanju svojih staršev. Zaveda se, da bo prav verjetno poučevanje tisto, ki bo poskrbelo pogoje za osnovno preživetje. Nikakor ne na industrijski način; poskrbel bo za »off grid« način, klasi bodo zaradi tega zelo poceni, znanje bo delil skoraj bolj iz razloga, da ga deli kot iz finančne perspektive. Tudi on z mladimi kolegi vstopa v koreografijo na gledaliških odrih, občasno si finančno pomaga s komercialnimi projekti.

Hribarjeva je v duetu s soplesalcem Gregorjem Luštkom gibalno in estetsko stopila na površje 2003, ko sta predstavila svoj prvi duet. V duetih, 5 jih je do sedaj, sta se izgradila gibalno. Ti so njun avtorski podpis, ki jima omogoča redna vabila na mednarodna gostovanja. Slednja omogočajo, da nastopata zaradi tega več tudi doma. Odprlo jima je vrata in več možnosti koreografiranja s profesionalnimi kompanijami. Koreografirala sta v baletnem ansamblu Opere Graz, budimpeštanski Mu Theater kompaniji, Rosana samostojno še v Giesenu, v pretekli sezoni koreografirala predstavo s celotnim ansamblom ljubljanskega Baleta Meso srca/Kaktus. (Hribar 2016)

Delo v gledališču; koreografsko in svetovalno za gib, je tudi del plesalčevega poklica ali preživetvene strategije. Rosana zelo veliko sodeluje v institucionalnih kot izveninstitucionalnih gledališčih, prav tako Tina in Leja, deloma Igor in Žigan.

Karierna zgodba Tine Dobaj se danes še vedno veže na njeno izvorno akademijo P.A.R.T.S. v Belgiji: »Kot študentka P.A.R.T.S. pripadam krogu teh nekdanjih študentov, ki ves čas ostajamo v komunikaciji in sodelovanju. Gre za načrtno povezovanje z njihove strani. V tem smislu se čutim privilegirano, da gre za tako »elitno šolo«, finančno zelo močno, ki je močna tudi produkcijsko.« Belgijska sodobnoplesna scena se tudi po Tininem pričevanju izkaže kot močna industrija. Obstojijo močne produkcijske agencije, ki naredijo, tako Tina, prav vse za avtorjevo idejo; poiščejo avtorja, pridobijo denar za projekt, produkcijsko in izvedbeno močno sodelujejo z avtorjem, sledi velika promocija in skrb za postprodukcijo in mreženje projekta. Oblike financiranja v Belgiji so različne; projekt prijavijo na tri različna ministrstva; flamsko, valonsko in nemško. Financiranje, pravi Tina, je stopenjsko; ustvarjalec je bolje financiran, če je nagrajen in uspešen in ima za seboj leta dobrega profesionalnega dela. Dobajeva je poleg plesa doštudirala še shiatsu terapijo in se, kot je značilno za mnoge plesalce, ukvarja s terapevtsko prakso.

Igor se je kot učitelj redno zaposlil na Gimnaziji Nova Gorica, dramsko-gledališke gimnazije kot učitelj umetnosti giba in gibalne delavnice. »Zaposlenost mi je omogočila preživetje, ekonomsko stabilnost, predvsem pa sem se lahko skozi redno službo zelo dobro razvijal. Iz te preživetvene strategije se je izcimilo, da vendarle že ves čas želim biti pedagog. To mi je bilo namenjeno,« pravi Sviderski.

4.2.2.3 Vloga in problematika strokovne komisije, ki izbira projekte na razpisih Ministrstva za kulturo

Do pred nekaj leti še ni bilo opaziti upada sredstev in upada kvalitete predstav, pravi Dobajeva: »Potem je bilo opaziti, da so določene kvalitete dela že izginjale iz področja, bilo je jasno, da gre za podeljevanje dela oziroma projektov zavodom ali posameznikom, saj se je dogajalo, da je kak solo projekt dobil nenormalno veliko denarja. Ves čas so isti dobivali denar, presežka pa na tak način nihče ni ustvaril. Na sceni se je dogajalo, da so bili eden proti drugem,« opisuje Tina občutje podeljevanja dela samo določenim ustvarjalcem v času, ko je prišlo do nižanja sredstev za sodobni ples. Tina opozori na problem izginjanja plesa iz sodobnega plesa, razlog pa vidi v tem, da je za komisijo postalo važno, kako projekt napišeš, neupoštevajoč kvaliteto plesalca ali performerja. Dobajeva ocenjuje, da obstajajo plesalci, ki so zelo dobri v prijavljanju projektov in po njenem zadnja leta ti tudi dobijo projekte. »Jaz se letos in lansko leto sploh nisem prijavljala, prav načrtno se ne vpletam v sceno in se izogibam situacijam... Nivo predstav je slab, nivo plesalcev nizek, premalo so poudarjene plesne tehničnosti plesalcev,« ocenjuje Dobajeva in pojasni, da jo tekmovalnost na tak način izčrpava, zaradi česar je delo na tak način prekinila in se usmerila v sodelovanje v tujini. Tam sta njen stil in estetika prepoznavna in podprta. »Našla sem svojo pot, rada imam, da sama poskrbim za ljudi, s katerimi sodelujem. Tukaj je delo tako slabo plačano, da se iz profesionalnih razlogov raje povezujem s tujino,« opiše Tina.

»Preveč nas je. Ni pravega sita, kjer bi se ločilo pleve od semen... To zelo škodi naši sceni, slaba semena se mešajo med dobra. Ljudje, ki delijo denar pa nimajo pojma kaj se dogaja. Publika, ki dvakrat okusi to slabo seme, se nikoli več ne vrne nazaj. Zato izgubljam vsi na celi črti. Temu primerno pa tudi odnosi niso fajn na celi črti,« pravi Rosana o posledicah, ki jih povzročajo finančni rezi in nekompetna strokovna komisija, ki odloča o izbiri projektov, kar ima za posledico tudi izgubo publike sodobnega plesa.

Tudi Igor, podobno kot obe sogovornici zagovarja, da bi projektno financiranje moralo potekati drugače, torej na osnovi kvalitet in referenc avtorja, te izdatno podpreti, da bi lahko ustvarjali močnejše in bogatejše predstave. Financiranje na način »vsakemu nekaj malega« je po njegovem povzročilo, da zadnja leta gledamo skoraj izključno solistične projekte.

Dobajeva poudari različnost dela komisij v Belgiji: »Komisije, ki obravnavajo prošnje, delujejo na zelo poglobljenih analizah avtorjev oziroma njihovih del,« pravi o veliki strokovnosti in poznavanju področja sodobnega plesa s strani komisij. Kompetenca avtorja tudi odloča o višini financiranja.

»Slovenski sodobni ples je postal solo projekt!« pravi Sviderski, in nadaljuje, da je to razlog da sodobni ples nima več publike. Časi, ko so Farič in Kovač polnili Cankarjev dom, so davno mimo, ugotavlja. Sledeč predstavam opazuje, da le še mednarodni zvezdniki napolnijo dvorane, kot na primer Trisha Brown, ki je gostovala v CK Španskih borcih ali Alonso King dva večera Gallusove dvorane. »To pove, da ljudje želijo modern balet!«

Leja se je profilirala kot plesalka in performerka. Finančni rezi so letošnje leto precej zaznamovali njeno prihodnjo kariero. Aktualni rezultati razpisov MK so bili zanj negativni tako na projektnem razpisu, dvoletnem in za postprodukcijo. Odpovedala je vsa mednarodna sodelovanja. Najhujši se ji zdi moralni vidik tega; na vrhuncu umetniške moči je, zavrnjena in njeno umetniško delo prekinjeno.

Ministrstvo se obnaša kot da se mi kar mal hecamo, da ne jemljemo resno svoje službe. Zdaj so avtorje, ki so najbolj vidni in aktivni, na svojem višku, zbrisali! To je delanje norca iz nas in našega poklica. Ob tem razmišljam v prvi vrsti o tem, da je vse narobe s komisijo, ki odloča o projektih. V pet članski komisiji je en strokovnjak za ples in ta en član odloča o vsej sceni. Lahko, da ne mara mojih projektov, lahko da me sploh ne pozna, a ima legitimno pravico odločati o vsej sceni; ostali štirje to njegovo točkovanje le podpišejo. Oziroma jo na koncu minister. Eno oceno vloge imaš... To je protipravno. To je neresno jemanje scene! (Jurišić, 2016)

Problematika kredibilnosti dela strokovne komisije je vsakoletni problem, ki ga vzpostavlja strokovna javnost. Kažejo predvsem na netransparentnost odločanja komisije, nestrokovno delovanje in nepoznavanje področja, ki se tiče sodobnih scenskih umetnosti in sodobnega plesa. (Radio Študent 2016) Ponavljajoče dogajanje kliče po nujnosti dialoga komisije s strokovno javnostjo in možnost komentarja na izbor komisije. Z večjo transparentnostjo bi se po mnenju strokovne javnosti nezadovoljstvo prosilcev na razpisih bistveno zmanjšalo. Rešitev prosilci in strokovnjaki vidijo v temeljni reformi razpisnega modela: tako pri razvrstitvi obstoječih

kategorij, razpisnih kriterijih, načinih delovanja komisije kot komisije same. (Ra študent 2016) Med prosilci in politiko se tako že leta vrši nekakšna »hladna vojna«, saj dialog med odločevalci in umetniki ne obstaja. Problematiko kulturne politike Rok Vevar, teoretik, arhivar in kritik sodobnega plesa vidi v tem, da se obnaša kot banka brez strokovnega posvetovalnega telesa in brez dolgoročne strategije za razvoj področja. (Vevar v Ra Študent 2016)

MK pravi, da je za izbor projekta ključna »kakovost« projekta. (Jurca Tadel in MK 2016)

Jurišičeva vidi problem plesa in publike še na drugačen način, ko pravi, da je ples kot mlada panoga povsod je malo slabše tetiran: " Ves čas se borim, se borimo za publiko. Tako, ki bi spoštovala medij kot tak, ga razumejo... Pri nas že v času procesa ves čas spraševanje in občutek, da ni dovolj dobro ali da je preveč, da ne bodo razumeli... da je kar nekaj. Me znanci sprašujejo: "Kaj že ti delaš? Izrazni ples, modern, sodobni?" Nepoznavalci menijo, da malo poskakujem, svobodno popolsavam in veselim.... In kot avtor se borim s tem in prej ali slej se na ta način odmaknemo od plesa, ker se bojimo, da ne bomo razumljeni in sprejeti. Tako je prišlo do tega, da se je ples umaknil stran od telesa."

Tudi Rosana umetniško še vedno vztraja pri plesu v sodobnem plesu. Koncept? »Koncept je preživet in plesat!«

4.2.2.4 Problematika generacije, nezmožnost za delo in preživetje do pokojnine

Rosana je izpostavila problem dela in zaposlovanja svoje plesne generacije: »Moja generacija je najbolj v luknjo padla. Vsi projekti na razpisih promovirajo ustvarjalce do 35 leta. Za koreografirat dobim projekt vsako drugo leto... Kakšne so moje šanse, da preživim, sploh zdaj, toliko stara. Z veseljem bi se prekvalificirala, če bi mi ponudili to možnost, ampak zaenkrat ni te možnosti.«

Tina odpira podoben vidik kot Rosana: »V Sloveniji je starejša generacija ostala in ustvarjala sceno, mladi, ki smo šli v tujino študirat, pa smo se po vrnitvi znašli v situaciji, ko ni bilo prostora za nas.«

Igor navaja, da je bila njegova generacija dobro zaposljiva 10 ali 15 let, potem pa je šlo navzdol. Prej je nemoteno hodil iz projekta v projekt. Od njegove generacije, pravi, so ostali le še trije ali štiri, ki delajo, ostalo sodobnoplesno sceno, izzveta profesionalna skupina EnKnap, po njegovem predstavljajo skoraj sami »solo projekti«. Igor omeni tudi, kako hitro scena pozabi nate, če ne minglaš dovolj in te ni redno naokoli, čeprav le za kratek čas: »Malo sem se umaknil iz scene, pa so me kar hitro pozabili, so me spraševali, če sem sploh še živ, ali še živim v Ljubljani. Namesto, da bi se pozdravili in objeli. Ni se mi dalo na tak način delat, če sem bil težko zaposljiv.«

Leja na vprašanje o aktualnosti in prihodnosti odgovarja: »Jebeš ježa ves čas, ne!? Zdaj sem drugič na porodniški, v času, ko se veliko bolj ukvarjam z odgovornostjo, zato ta vprašanja raje puščam za sabo.»

Tako Igor kot Rosana sta navkljub visoko profesionalnem delu, nagradah, dobrih delovnih navadah in dobri zaposlitvi še vedno brez svojih lastniških stanovanj, kar pomeni dodaten stres.

4.2.2.5 Možnost za razvoj mladih plesalcev v Sloveniji

Vse intervjuvance kot plesne pedagoge seveda zanima kaj se dogaja z mladimi plesalci, ki šele stopajo na trg dela. Rosana izpostavlja, da mladi plesalci nimajo dovolj dobrih možnosti, da se predstavijo in sploh dobijo možnost za delo. » Danes hočejo vsi reference, da dobiš projekt. Včasih so jim vsaj malo denarčka dali, so se imeli možnost pokazati, danes ni tako.« Rosana razmišlja, da ima edinole PTL en razpis za prvenec mladih, pa festival Ukrep ZA, PTLjev festival plesnih perspektiv, kjer se mladi lahko predstavijo. Podoben je izbor ima Mladi plesni upi mariborskega JSKD, ki je reden festival v okviru Lenta. Tudi Igor, ki je ima kot učitelj pregled nad plesalci, ki zaključijo maturitetni program smer sodobni ples, je mnenja, da bi jim morali najti možnost, da nastopajo, da plešejo, da se jih postavi na oder. Brez tega, ne bodo imeli sploh možnosti za razvoj v plesalca. »Ti mladi plesalci, ki končujejo SVŠGL, delajo v Šparu, morda dobijo malo denarca za solo in to je to!«

Na podlagi odgovorov sklepam, da je za mlade premalo priložnosti za delo, za razvoj, tudi za predstavitev in možnost avtorskega dela.

Rosana Hribar se spominja časov, ko je bilo v PTL resnično odlično okolje za plesalce. »Včasih je bilo življenje sodobnega plesa veliko bolj dinamično kot danes; prisoten je bil občutek scene in skupnosti. PTL je imel veliko izobraževanj, ves čas so nudili brezplačne profesionalne klase, odlični tuji pedagogi so bili v gosteh, pa še JSKD je s poletnimi in zimskimi plesnimi šolami združeval množico ljudi, ki so imeli občutek neke plesne skupnosti. Res si se imel veliko naučiti kot plesalec. V PTL so bili hkrati tudi koreografi in imeli pregled nad plesalci, tako, da so te hitro potegnili noter v svoje projekte,« se spominja Rosana. Danes tako dobrih možnosti za plesalce ni.

Tudi Leja pogreša redne profesionalne treninge za plesalce. Letošnje leto jih je še s kolegi Magdaleno Reiter, Milanom Tomášikom in Lado Petrovski samoiniciativno organizirala v PTL, ki je odstopil prostor za te. Z obiskom so bili kar zadovoljni in bodo navkljub finančni nepodpori z njimi nadaljevali, saj si želijo, da pride do ponovnega premika na tem področju, da se zgiba plesalce v redne treninge, še posebej mlade. Morda jim uspe v prihodnosti, da bo za redno izobraževanje ponovno po dolgih letih prišla še podpora s strani MK.

Žigan pravi, da se klasov ne udeležuje iz več razlogov: ker nima denarja za njih, ker so v času, ker so v času, ko dela predstave, v katerih je angažiran, in ker ne verjame, da lahko na skupinskih klasih kaj bistveno novega izve za sebe. Najraje dela individualno: »Napišem Luštku ali Mijačeviću sporočilo za zmenek na kavo, pa gremo na dvorišče ali pa dvorano in z njima delam individualno. Instant scena mi ne dogaja.« Žigan se mi je v tem smislu zdel zanimiv sogovornik, ker dela na drugačen način od ostalih. Dela »off grid« projekte, se pravi izzven obstoječih mrež, produkcij. Deloma, ker težko pride do prostora za vadbo. Kot dijak SVŠGL samostojno ni mogel pridobiti dvorane za raziskovanje. Zdaj, ko je že izzven uradnega šolanja, mu dvorano odstopi Branko Potočan, kadar jo potrebuje. Zanimivo pa se mu zdi delati »off grid«, kar pomeni, da si izbere za delo zunanji prostor – dvorišče, klet ali goro za delovni prostor. S soustvarjalcem Gašperjem Kunškom spodbujata sebe s treningi in »iniciacijskimi klasi«, da z različnimi

tehnikami in metodami ustvarjata povezave s svojim bitjem in višjim bitjem ter na tak način pridobivata nove informacije, ki jih predela tudi telo v gib ali pa le um.

Kljub možnostim in nezmožnostim za delo, verjame Rosana, da resno zagretim mladim plesalcem nikoli ne bo manjkalo posla. »Tako je, četudi je še tako slabo v kulturi. Če pa nisi resen ali si len, potem se ti slabo piše. Ampak potem si ga kot plesalec tudi ne zaslužiš.« (Hribar 2016)

4.2.2.6 Problematika vadbenih prostorov

V prvi vrsti, tako Rosana, je potreba po večih in primernih vadbenih prostorih. »Pozimi polovica prostorov ni za preživet. Delamo v kletih pa mrzlih prepisnih montažnih hišah, ki se jih ne da niti dobro zakurit.« Seveda so ti plačljivi, kar konkretno zagriže v proračun predstave ustvarjalca.

Tudi Leja skoraj kriči od potrebe po vadbenih prostorih. Jurišičeva vidi smisel v tem, da bi producenti plesnih predstav oziroma zavodi, ki se ukvarjajo s produkcijo, imeli na voljo vadbene prostore.

Sviderski ne more razumeti, zakaj se ne najde vadbenih prostorov za sosobni ples v že obstoječih kulturnih institucijah kot sta Cankarjev dom ali Opera in balet, kjer prostori obstojijo, vendar potrebni prenove.

4.2.2.7 Nepraktična dinamika razpisov

Dinamika rezultatov razpisov projektov tako MOL kot Ministrstva za kulturo se vedno znova izkaže za popolnoma nepraktična. Prvič približno v istem času jih je treba prijaviti, in tudi rezultati obeh se zgodijo v istem času. Rezultati državnega razpisa so bili objavljeni meseca junija, pogodbeno pa morajo vsi projekti biti končani do konca leta.

»In zdaj vsi naenkrat delamo, več projektov hkrati, nikjer ni dovolj vadbenega prostora, ki bi omogočal kvalitetno delo, hkrati bodo vse premiere! V 5ih meseceih se vse zgodi. Vadi se po kletih, povsod, kjer je možnost, vsi smo panični, hektični in pod stresom. In tako vsako leto, isto.« Finančno pa za akterje čakanje na rezultate enako pomeni. Polovico leta so brez denarja. Tako za preživetje kot za ustvarjanje.«

Za rešitev problema, bi moral obstajati nek zamik v razpisih. (Hribar 2016) Ali pa pogodbeni rok, ki se sklene ob objavi rezultatov razpisov in podpisu pogodbe za eno leto naprej.

4.2.2.8 Razdrobljenost sodobnoplesne scene

Rosana, ki zadnja leta vedno več dela z baletniki, ki so kot javni uslužbenci izjemno dobro zaščiteni in socialno varovani, seveda ne more mimo primerjav: »Kot scena se moramo opolnomočiti; vsaj en sindikat bi morali imeti! Ni mi jasno, zakaj to pri nas ne funkcionira... Seveda so vedno ozadja; vsak vleče v svojo smer, nikamor pa skupaj ne pride!« V 90-ih in začetku tisočletja, pravi, da je imela občutek, da je šlo za skupnost, sodobnoplesno sceno, ki je imla publiko in akterji so se dobro imeli; ustvarjali in živeli. »Zdaj gre le še za golo preživetje, no!«, pojasnjuje slabe okoliščine ustvarjalcev.

Igor, Rosana in Tina kot pripadniki scene niso zelo aktivno sodelovali na področju zagovorništva umetniškega področja. Za to se kot mladi niso odločali, ker je bilo v času Ksenije Hribar to vzpostavljeno v njenem krogu, po Ksenjini smrti pa je sledila razpršitev. Sviderski je dve leti deloval kot predsednik Društva za sodobni ples in se spominja, da je bilo delo kar precej težko, še najbolj v smislu premaknit prav plesne akterje k skupnemu delovanju in zastopanju poklica in umetniškega področja.

»Je res, da se scena ni znala konsolidirati, se skupaj vzeti, ampak je vsak vztrajal pri načinu dela, da je lahko še deloval v svojem zavodu, društvu, da niso propadli. Ampak mislim, da je bil sistem, tak kot je, vzpostavljen namensko, da se nimamo moči združiti kot skupina. Da vsak svoje drobtinice pobira,« je prepričan Sviderski.

Le kot zanimivost dodajam odgovor mladega plesalca Krajnčana o tem kaj sodobni ples oz sodobnoplesna scena je. »Slišim kaj se pogovarjajo ljudje okoli mene, meni je to čist čudn... Z Rokom Vevarjem sem se veliko pogovarjal o plesu. Ampak mene zanima bolj ples, ki se je dogajal pred institucionalizacijo – pred formalnim plesom – kako so modeli jammal in sessional od mesta do mesta, umirali vmes. Forma mi je OK, ampak forma na lastno telo, ne da je prevzeta, mora biti lastna. Model si zgradi svoj ples, to najbolj cenim. Instinktivna scena, hkrati pa mora biti natančna; kaj dela telo, kaj dela srce, um, kaj dela kozmično. Ker drugače se ne začuti plesalca in totalno štekam, da publika ne zažteka takih ljudi... Folk je treba zbuditi. Konjarjev in Tomašik sta mi super. Ampak ko grem na njun peti klas, mi je pa že dolgčas... Poznam veliko tehnik, zato imam rad, da preskakujem, da naredim več kot to.«

Leja sodobnoplesno sceno ocenjuje: »Cela scena je postala kot ena navadna služba. Smo zelo razparcelirani, pa tudi majhni. Ampak tako je tudi zunaj. Pri nas smo pa tako mali, da so ta prepletanja med krogi vidna, hecna in hitro smo v "moji-tvoji" situacijah. Malo denarja in boj za preživetje daje posebno situacijo, ne moreš povabiti cele scene v svojo predstavo; jaz se temu popolnoma izogibam.« Sledi predstavam in ustvarjalcem, ker se ji zdi, da s tem podpora kolege in nek svoj krog. Ki pa je zaradi situacije postal preveč "služben" s smislu odnosov.

4.2.2.9 Zaključek izobraževalne vertikale

Intervjuvanci so vsi del (institucionaliziranega in neinstitucionaliziranega) izobraževalnega sistema sodobnega plesa v Sloveniji.

Tina Dobaj je zaključila svoje izobraževanje na belgijski akademiji P.A.R.T.S. Po vrnitvi v Slovenijo je začela z izobraževanjem in vodila profesionalne plesne treninge v Ljubljani in v Mariboru v gledališču. Ves čas je obdržala stike z Brusljem, kjer je poučevala in vodila delavnice. Izobraževanje je postalo del njenega profesionalnega življenja, sploh ko je začela poučevati na SVŠGL – smer sodobni ples, hkrati pa sodelovala tudi pri pisanju in uvajanju programa te umetniške gimnazije. Na ptujski gimnaziji je soustvarjala program Musicla. Danes pretežno uči v SVŠGL baletno tehniko in sodobni ples, vodi delavnice doma in v tujini in trenutno pospešeno dela na tem, da bi svoje izobraževanje v sodelovanju s sodelavko razširila še na tuje.

Igor Sviderski je svoje šolanje zaključil na baletni akademiji v Stockholmu. Danes v okviru dramsko-gledališke Gimnazije Nova Gorica poučuje strokovna predmeta umetnost giba in gibalna delavnica, sodeloval je tudi pri posodobitvi učnega načrta za ta predmeta. S strani Državnega izpitnega centra je bil imenovan za zunanjega ocenjevalca za splošno maturo pri predmetu sodobni ples. Že od sredine devetdesetih vodi tečaja sodobnega plesa v Plesnem studiu Intakt in je gostujoči učitelj delavnic giba v različnih plesnih centrih v Sloveniji in tujini. Kot strokovni sodelavec bo sodeloval v novem letniku razpisane smeri sodobni ples na Akademiji za ples Ljubljana.

Rosana je letošnje leto prevzela vodenje smeri sodobni ples na Akademiji za ples, ki jo tokrat izvaja Alma Mater Eropea. Program je bil prej narejen v prejšnjem obdobju, ostaja enak, vendar ravno tu vidi svojo vlogo pomembno: »Zelo je važno katere pedagoge pripelješ in omogočili bomo mladim ravno to, da se bodo odlični pedagogi menjali na klasih in jim dali možnost ta zelo različne pristope. Povabila sem že Milana Tomašika, Urša Rupnik, Tamasz Tuzsa, Igorja Sviderskega in druge.«

Prve avdicije so mimo, v jeseni pa pričakujejo še moribitne plesalce, maturante SVŠGL, ki so bili morda neuspešni na avdicijah v tujini, in bodo Akademijo izkoristili kot zadnjo priložnost. Rosana v Akademiji vidi resnično dobro priložnost za razvoj mladih plesalcev. In mogočega povezovanja Akademije navzven. Veseli se novega izziva. Edino draga šolnina se ji zdi sporna zadeva, ampak zaenkrat možnosti subvencioniranih šolnin še ni. Vse možnosti pa so, da enkrat bodo.

Trije intervjuvanci so veseli, da se je institucionalizacija izobraževalne vertikale na področju sodobnega plesa zaključila. Ta je prisotna tako v vrtcih, osnovnem in srednješolskem izobraževanju kot na univerzitetni ravni.

Jurišičeva institucionalizacija sama na področju ne zanima toliko, vendar verjame, da je nujno potrebna, saj bo pripomogla k boljšemu prepoznavanju. "Zelo kvalitetna akademija bi lahko bila velika zadeva, mednarodna, lahko bi zaposlovalo tudi zelo veliko ljudi. Sigurno bi bila zanimiva za tujce, ker smo tu dobro situirani in dobro plasirani v mednarodnem sodobnem plesu."

Rosana in Igor sta zaključila drugostopensjeko izobraževanje na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Oba programa priporočata. Rosana dodaja, da študij na AGRFT morda za mlade plesalce, ki rabijo bistveno več gibanja kot teoretskega znanja, morda program ni optimalen.

4.2.2.10 Dodatni predlogi

Sviderski je mnenja, da potreba po še enem ali morda celo dveh profesionalnih plesnih skupinah, realno obstoji. Ali pa bi ples rešil drugačen način; ki bi opolnomočili dobre avtorje, ki bi lahko producirali večje in boljše predstave, v katero bi se lahko vključilo več plesalcev. Ko bi zadostili temu, bi imeli tudi mlajši plesalci, ki pridejo iz akademij v Sloveniji možnost dela, ki ga zdaj ni.

Jurišičeva v profesionalnem ansamblu vidi možnost edinole v primeru, če bi deloval projektno. Ansambel v smislu stalnih plesalcev se ji ne zdi potreben glede na različne pristope tako režijske kot produkcijske. Hribarjeva potrebe po stalnem ansamblu ne vidi kot primarne potrebe trenutne situacije v sodobnem plesu. Primarno bi se ga moglo po njenem mnenju izdatno finančno podpreti, potem morda bi se lažje dalo in bi tudi bilo smiselno imeti ansambel.

Kot nujnost Sviderski izpostavlja oblikovanje agencije, servisa, ki bi skrbela za birokracijo in urejanje statusov plesalcev, jim omogočala ne le status doma, pač pa tudi v nekem mednarodnem okolju.

Sviderski je prepričan, da bi s popravki v sistemu dosegli boljšo kvaliteto predstav, dobili ponovno publiko in bi slovenski sodobni ples na ta način bil ponovno zmožen preboja na mednarodnem področju. Mednarodna sodelovanja so izkazano nujno pogojena tudi z uspešnim delovanjem doma.

Leja problem sodobnega plesa vidi v neprepoznavnostisodobnega plesa in nepriznanju te vrste umetnosti ter splošnem nepriznanju kulture: "Umetnosti država ne jemlje resno. Ne razume, da je umetnost pomembna, da je ena od štirih stebrov države in družbe. Ima problem. V kolikor bi mi, ustvarjalci, in Ministrstvo za kulturo, razumeli, da smo na isti strani, stvari nebi bile tako

problematične. Skupaj moramo več denarja za umetnost zagotoviti. Ta miselnost, da nihče ni dovolj dober, razjeda na vseh nivojih. In minister se mora zelo zboriti za svoj prav in delo!”

Jurišičeva poudari problematiko, ki se izpostavlja v zavodih, ki skrbijo za program in upravljajo tudi infrastrukturo. Vedno bolj se ji potrjuje, da so programi povsod bolj ali manj enaki oziroma povsod “nekaj malega, veliko vsega”. Če bi bili ti programsko bolj izrazito profilirani, bi to verjetno bilo tudi boljše izhodišče za publiko, da se orientira. Jurišičeva se zaveda, da so programi posledica pomanjkanja sredstev. Predlog o ločitvi produkcijskega dela zavodov s programskim se ji zdi smiseln.

“Vsi bi morali malo bolj verjeti v sodobni ples, ne da da še sami ne verjamemo. Vsi dvomijo, sploh v koreografe. Pri nas je režiser je avtoriteta, v koreografe se pa ne verjame. Ko se v taeatru zgodi kaka revolucija, ki smo jo mi že pred 10 let, je to big deal, nas pa nič ne jemlje resno.”

Ker je plesalcev veliko, ima slovenski sodobni ples vedno možnost za dobro prihodnost. Glede naobširen seznam obstoječih težav, predelali z ustvarjalci, ob zaključku tega dela v spodbudo uporabim Rosanino frazo: »Življenje niso samo zmage. Tudi porazi so del uspeha!«

5 ZAKLJUČEK

V zaključku naloge skušamo reflektirati obsežno obdelane teme v nalogi, ki so nam osvetlile problematiko različnih področji delovanja ustvarjalcev sodobnega plesa v Sloveniji.

Prvi del naloge je osvetlil pogled na zgodovino sodobnega plesa v Sloveniji, ki se že desetletja trudi za institucionalizacijo področja. Ocenjujemo, da se je ta uresničila le delno in ne v celoti. Institucionalizacija v ožjem pomenu besede (v smislu vzpostavitve javnega zavoda) se je z ustanovitvijo Centra za sodobne plesne umetnosti leta 2011 in njegovo takojšnjo ukinitvijo leta 2012, ki ji je botrovala gospodarska kriza, izmaknila sodobnemu plesu. Iz tega razloga lahko o institucionalizaciji sodobnega plesa govorimo le v širšem smislu.

Morda se razlogi za pozno profesionalizacijo področja v 90-ih in nezmožnost institucionalizacije skrivajo že v konstitutivni značilni hibridnosti sodobnega plesa in različnih pogledih ustvarjalcev na umetniški izraz. Pojmovanje plesa kot sta ga ne eni strani razvijala Mary Wigmanova in na drugi Rudolf Laban se je implementirala v sodobni ples Slovenije in bila značilna za ustvarjalce od 50-ih do 90-ih let, duh postmodernizma pa je to raznolikost še povečal. Ustanovitev Društva za sodobni ples v letu 1994 je pomenil premik na tem področju in korak akterjev proti oblikovanju skupne prihodnosti in za cilje, ki so bili predstavljeni kot konstitutivni cilji društva.

Sledil je velik razvoj področja, še posebej na izobraževalnem in produkcijskem nivoju. Vrhunske umetniške stvaritve profesionalnih skupin, predvsem EnKnap in Betontanc, so v tujini uspele narediti preboj na kulturni horizont in bile prepoznane kot del svetovnega fenomena sodobnih scenskih in plesnih umetnosti. Kulturna industrija Evrope, pa tudi širše, jim je nudila koprodukcijske zmožnosti in sodelovanja.

Področje vzpostavitve organiziranega sistema izobraževanja, izobraževalna vertikala, in z njim omogočanje profesionalizacije poklica plesalca sodobnega plesa je z letošnjim letom uspešno zaključen nivo institucionalizacije. Problematika institucionalizacije sodobnega plesa ostaja v občutno premajhnem številu vadbenih prostorov za plesalce in ustvarjalce, še posebej tistih, ki ne ustvarjajo v sklopu zavodov, ki upravljajo z lastno odrsko in vadbeno infrastrukturo. Prizorišča predstav sodobnega plesa z odri v PTL, Stari elektrarni, Cankarjevem domu in z 2009

ustanovljenim CK Španski borci, so po mnenju intervjuvancev zadostno in ustrezno zaključila potrebe po prizoriščih sodobnega plesa.

Mednarodna povezovanja so naslednji kazalec institucionaliziranosti. V zadnjih letih se zaradi nizke finančne podpore države sodobnoplesnim projektom, producenti velikokrat soočajo s situacijami, ko mednarodne koprodukcije niso izvedljive zaradi nezadostnega vložka s strani države. To v intervjuju potrjuje tudi samostojna ustvarjalka Leja Jurišič. Na drugi stani plesalki Tini Dobaj uspeva v Belgiji, kjer je sklenila svojo študijsko pot, pridobiti sredstva za predstave, ki niso podprte v njeni matični državi. Mednarodna sodelovanja se izkažejo za pomembna, saj omogočajo postprodukcijo in ponovitve predstav doma, pravi tako plesalka Rosana Hribar kot tudi direktorica Centra kulture Španski borci, Meta Lavrič. Poleg mednarodnih sodelovanj so festivali tisti, ki vzpostavljajo distribucijo sodobnega plesa. Mreža festivalov v Sloveniji je široka; skrbijo tako za decentralizacijo distribucije sodobnega plesa, v manjši meri predstavitev mlajših ustvarjalcev področja, skrbijo za predstavljanje različnih estetskih izrazov ustvarjalcev. Intervjujanci so ob tem še najbolj kritični do glavne platforme sodobnega plesa v Sloveniji, Gibanica. Ta po njihovem mnenju še ni uspešno izgradila svojega profila in s svojim programom ne zajema dovolj kvalitetnega obraza slovenskega sodobnega plesa. Uspešnost platforme se meri z njenim uspehom predstavljanja sodobnega plesa v tujini, česar Gibanica v polni meri še ni dosegla. Ob tem se seveda odpira legitimno vprašanje, kaj festival v tem trenutku predstavlja, vendar gre že vprašanje, ki presega zastavljen okvir te naloge.

Naslednji kazalec stopnje institucionalizacije je kulturna politika: kako z zakoni in ukrepi država skrbi za položaj vseh ponudnikov kulture v javnem interesu. Iz zgodovinske perspektive smo pojasnili razloge za današnji specifični položaj, v katerem so se znašli ustvarjalci in NVO v kulturi. Kulturna politika naše države v dolgih letih detektiranih problemov NVO v kulturi, še ni našla možnosti in volje, s katerimi bi omogočila pravno-formalno ureditev položaja nevladnih ustvarjalcev in NVO. Kot ponudnikom kulturnih dobrin v javnem interesu bi jim morala zagotavljat enakopraven položaj v primerjavi z javnimi institucijami; tako enakopravnost do dostopa do javnih sredstev kot v zagotavljanju enakih pogojev za ustvarjanje kulturne

produkcije. Z rezidualnim financiranjem s strani države ostaja neinstitucionalna kultura močno marginalizirana in profesionalno podhranjena. Odločni programi NVO na področju sodobnega plesa so zaradi načina financiranja ogroženi tako v stabilnosti njihovega delovanja kot zmožnosti kontinuite dela. Analiza nacionalnih programov za kulturo je pokazala tudi, da je nestabilna politična situacija (pogoste menjave vlad in ministrov) prekinila nekatere cilje in smernice strateških dokumentov kulturne politike, Nacionalnih programov za kulturo, ki so nakazovali premike v lepšo prihodnost sodobnega plesa v Sloveniji. Analiza posameznih nacionalnih programov za kulturo pokaže tudi, da se ti večkrat izkažejo le za obljube na papirju, profesionalizacija in institucionalizacija sodobnega plesa pa ostajata nekonkretizirani.

Pomemben kazalec stopnje institucionalizacije so tudi mehanizmi za ureditev zaposlitvenega statusa samostojnih ustvarjalcev na področju kulture. To področje se je v analizi izkazalo še posebej neurejeno, in po mojem mnenju ostaja kopica težav, ki kaže na neenakopravnost ureditve v primerjavi z javnimi ustvarjalci na področju kulture, posledica pravne luknje, katero je potrebno urediti.

V cilju raziskovanja možnosti delovanja in preživetja ustvarjalcev na področju sodobnega plesa se zato v zaključku posvetim predvsem finančnim pogojem, v katerih ustvarjajo in jih v empiričnem delu naloge analizirajo samostojni ustvarjalci. Začarani krog nezmožnosti preboja umetniškega področja se v zadnjih letih vrti v izjemno slabi finančni podpori sodobnoplesni umetnosti s strani države. Način programskega, predvsem pa projektne financiranja, je dejavnik, ki ogroža stabilnost in kontinuiteto delovanja ustvarjalcev, drastični rezi v kulturo v zadnjih letih pa celo v vprašanje obstoja teh umetniških praks.

Država z izbiro projektov zahteva »vrhunskost« umetniških projektov ustvarjalcev. Nasprotno pa je financiranje projektov tako zelo nizko, da ustvarjalci vrhunskih presežkov enostavno ne zmorejo ustvarjati. S tem pa država namesto vrhunski dosežkov ustvarja predvsem »vrhunske« reveže, na kar kažejo kazalci o kar 30% populaciji samostojnih ustvarjalcev, ki se uvrščajo pod prag revščine. (Asociacija 2016b) Naši sogovorniki so potrdili, da je stagnacija financiranja opazna že od leta 2005, v zadnjih desetih letih pa je eskalirala in ne omogoča več preživetja izključno s poklicem profesionalnega plesalca sodobnega plesa. Avtorji in ustvarjalci opravljajo

svoje delo brez plačila oziroma podplačani, hkrati pri svojem delu ostajajo nekonkurenčni v izbiri sodelavcev in tudi v možnostih za mednarodna sodelovanja.

Začarani krog podhranjenosti umetniške produkcije sodobnega plesa sili samostojne ustvarjalce v različne preživetvene strategije in opravljanje drugih poklicev, ki jim omogočajo nadaljevanje ustvarjalnega avtorskega dela. Večina intervjujancev v tej nalogi je našla zaposlitve v neinstitucionalnem in institucionalnem izobraževanju, pri čemer je slutiti splošni trend prehajanja neodvisnih ustvarjalcev v javne institucije. Delo si najdejo še v gledališčih ali pa ostajajo delujoči v tujini, ki jim omogoča optimalne pogoje za ustvarjanje. Ugotovljena so bila tudi dejstva o nezmožnost za razvoj plesalcev in nezmožnost zaposlitve mladih plesalcev v Sloveniji. Ti nakazujejo na to, da mladi plesalci sodobnega plesa ostajajo delujoči na tujem.

Ustvarjalci sodobnega plesa so izpostavili tudi generacijski prepad med akterji. Dejstvo je, da je ob generaciji, ki je že dve desetletji nazaj z ustanovitvijo zavodov vzpostavila dobra programska in produkcijske izhodišča in ostajajo redni v kulturni produkciji v javnem interesu, malo prostora za nove ponudnike. Intervjuvanka je izpostavila, da si ne želi prilagajati željam in stilu producentov, njen avtorski stil pa ne zadošča za uspešno pridobivanje sredstev (ali vsaj ne dovolj visokih) za izvedbo. Po drugi strani druga intervjuvanka priča, da je s svojim zavodom uspela prepričati strokovno komisijo in dolgo lahko uspešno pridobivala sredstva. Nasprotni izjavi o nepropustnosti na trgu imata skupno točko v strokovni komisiji Ministrstva za kulturo, ki odloča o smotrnosti umetniške produkcije.

»Hladna vojna« (Ra Študent 2016) med strokovno sodobnoplesno javnostjo in komisijo vsako leto doseže vrelišče ob objavi razpisov MK. Predlogi samostojnih ustvarjalcev o načinu izbiranja projektov nakazujejo nujnost spremembe tega postopka. Nujno spremembo vidijo predvsem v tem, da bi bilo potrebno ukiniti »konceptualno« izbiranje in bolj poudariti ter finančno podpreti vidik kvalitete sodobnega plesa in njenih avtorjev. Vsi sogovorniki so bili mnenja, da potrebujemo komisijo, ki bo lahko strokovno opravljala svoje delo na podlagi svojega znanja in dobrega pregleda nad sodobnoplesno sceno. Česar pa obstoječi sistem petčlanske komisije, ki odloča o vseh različnih področjih uprizoritvene umetnosti, ne omogoča.

Izbris neodvisne umetniške scene, na kar nakazujejo vsi kazalci iz poglavja o financiranju NVO v kulturi v tretjem delu naloge in potrjujejo empirični odgovori samostojnih ustvarjalcev, bi imelo za posledico izbris zelo pestrega in barvitega dela kulture, ki je inovativen in daje kulturnemu življenju države tisto pestrost, za katero včasih javnim institucijam z uveljavljenimi načini dela zmanjka umetniškega navdiha.

Po podrobnem pregledu delovanja in možnosti ustvarjanja na področju sodobnega plesa zaključujem s sklepom, da je podpora neinstitucionalni kulturi nujna in potrebna. Institucionalizacija po teoretikih novega institucionalizma Di Maggio in Powella na generalnem področju vnaša tudi vidik poenotenja organizacij (Di Maggio in Powell 1983). To ima za posledico poenotenje tako v delovanju organizacij kot ustvarjalnem delu. Aktualna horizontalna organiziranost sodobnega plesa za razvoj v smislu teorije institucionalizacije DiMaggia in Vialea (Di Maggio in Powell 1983), nujno potrebuje korekcije na sistemski ravni, ki bi omogočale NVO in samostojnim ustvarjalcem v kulturi izenačene socialne pogoje ter enakopraven dostop do javnih sredstev. Hkrati menim, da je za obstoječo situacijo organiziranost na vertikalni ravni nujna in bi predstavljala bistveno boljše izhodišče in vzpodbudo tudi za akterje neodvisne scene sodobnega plesa. Kot navajajao avtorji Elaborata; predloga o institucionalizaciji sodobnega plesa v Sloveniji (Hazabent in Kopač 2009), bi bilo za potrebe ustvarjanja sodobne umetniške produkcije tudi urediti inovativen in nov model politike oblikovanja na tem področju, ki bi dopuščal obliko nevladne organizacije v javnem institutu.

V empiričnem delu naloge smo opisali uspešen primer profesionalizacije in institucionalizacije sodobnega plesa v obliki prve profesionalne skupine sodobnega plesa EnKnapGroup in delovanja zavoda EN-KNAP. Iztok Kovač ponuja vidik in predlog institucionalizacije z ustanovitvijo nacionalnega sodobnoplesnega ansambla. Ta bi po njegovem mnenju omogočal kriterije za vzpostavitev okolja za vrhunsko produkcijo in posredovanje sodobnega plesa, kontinuiranost dela, lažje dosegal vidnost delovanja doma in v tujini, gradil občinstvo, ponujal možnosti zaposlitev in z vključevanjem izobraževalne vertikale v smislu mlade skupine plesalcev, ki sledi profesionalnem ansamblu ter omogočal razvoj plesalcev in dejanske zaposlitvene možnosti plesalcev. (Kovač 2016)

V kolikor bi bila taka institucionalizacija podprta še z delovanjem v teoriji, vzpostavitev arhiva sodobnega plesa Slovenije, centrom za raziskovanja v sodobnem ples, omogočala izobraževanja na več nivojih (organizacijskem, marketinškem in promocijskem) ter se hkrati ne bi zaprla pred različnimi pobudami s strani neodvisnih ustvarjalcev, bi po mojem videnju lahko pomenila presek tradicije marginaliziranosti sodobnega plesa iz polja vedno ponovnega vračanja v svojo zgodovino.

Z izjemo začetnega dela, ki obravnava zgodovinski pregled delovanja sodobnega plesa, sem diplomsko nalogo posvetila izključno sodobnemu plesu v Sloveniji. Modeli kulturnih politik držav (predvsem Belgije, Nizozemske, Nemčije, Anglije, tudi Izraela), ki so uspešno opravile institucionalizacijo področja sodobnega plesa, se seveda bistveno razlikujejo od slovenskega. Pogleda na te različne modele implementacije sodobnega plesa v zaključku ne morem podrobneje obdelati. Je pa za vse značilno, da so v določenem zgodovinskem trenutku, ki je bil navadno povezan z izrednim dvigom ustvarjalnosti in delovanja nevladnih organizacij, »ujele val« in z različnimi pristopi uspele iz mlade sodobne umetniške zvrsti zgraditi kulturne industrije, ki so danes del gospodarskega, turističnega in socio-ekonomskega uspeha teh držav.

Ustvarjalci sodobnega plesa v Sloveniji s svojim delovanjem v obstoječih razmerah vsakič znova dokazujejo pogum, ko ustvarjajo v pogojih, ki smo jih podrobneje opisali v nalogi. Zdi se, da je nastopil čas, da se pogum ustvarjalcev naseli v strukture kulturne politike Slovenije, da končno tudi kultura postane del inovativne in sodobne družbe, ki bo nudila pogoje za ustvarjanje presežkov tudi v umetniškem polju sodobnega plesa.

6 LITERATURA

1. AGRFT. 2016. *Predstavitveni zbornik umetnost giba*. Dostopno prek: https://www.agrft.uni-lj.si/sites/www.agrft.uni-lj.si/files/attachments/predstavitveni_zbornik_umetnost_giba_2._stopnja.pdf. (6. julij. 2016).
2. Alma Mater Europea. *O Alma Mater Europea*. Dostopno na: <http://www.almamater.si/o-alma-mater-europaea-ecm-s75>. (6. julij. 2016).
3. Asociacija. 2011. *Elaborat o delovanju, organiziranju in financiranju kulture in umetnostne produkcije nevladnih organizacij v obdobju 2007-2009*. Ljubljana: Društvo Asociacija. Dostopno prek: http://www.stat.si/StatWeb/doc/sosvet/Sosvet_24/Sos24_s2119-2014.pdf (5. avgust 2016).
4. ---. 2016a. *Gradivo za novinarje ob predstavitvi analize Kulturni indeks: primer Slovenija*. Dostopno prek: <http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2016/02/Gradivo-za-novinarje-ob-kulturnem-prazniku-2016-Asociacija.pdf>. (20. avgust 2016).
5. ---. 2016b. *Smernice za izboljšanje položaja NVO v kulturi in gradnjo novih priložnosti*. Delovno gradivo. Ljubljana.
6. ---. 2016c. *Zagovorništvo*. Dostopno prek: <http://www.asociacija.si/slo/dejavnosti/zagovornistvo> (19. avgust 2016).
7. ---. 2016č. *Zgodovina*. Dostopno prek: <http://www.asociacija.si/slo/o-nas/zgodovina>. (23. julij 2016).
8. Badiou, Alain. 2005. *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
9. Bernik, France. 1998. Nagovor predsednika SAZU, akademika prof. Franceta Bernika V *Kulturna politika v Sloveniji: Simpozij*, ur. Vesna Čopič in Gregor Tomc, 15—17. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
10. Breznik , Maja. 2004. *Kulturni revizionizem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
11. CNVOS. 2016a. *Delež javnih sredstev znotraj vseh prihodkov NVO*. Dostopno prek: <http://www.cnvos.si/article/id/10631/cid/359> (25. julij 2016).

12. ---. 2016b. *Delež zaposlenih v NVO glede na aktivno prebivalstvo (2009-2013)*. Dostopno prek: <http://www.cnvos.si/article/id/10033/cid/359> (25. julij 2016).
13. ---. 2016c. *Delež BDP, ki ga država nameni NVO (2009-2015)*. Dostopno prek: <http://www.cnvos.si/article/id/10631/cid/359> (25. julij 2016).
14. ---. 2016č. *Grafični prikaz strukture nevladnega sektorja glede na obliko (2015)*. Dostopno prek: <http://www.cnvos.si/article/id/10027/cid/359>. (25. julij 2016).
15. ---. 2016d. *NVO sektor: dejstva in številke*. Dostopno prek: http://www.cnvos.si/article?path=/podrocja_dela/zagovornistvo/nvo_sektor:_dejstva_in_stevilke. (20. avgust 2016).
16. ---. 2016e. *Število NVO*. Dostopno prek: <http://www.cnvos.si/article/id/10027/cid/359>. (25. julij 2016).
17. Čerimović, Jasmina. 2003. *Položaj sodobnega plesa v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Cerimovic-Jasmina.PDF> (23. avgust 2016).
18. Čopič, Vesna, in Gregor Tomc . 1997. *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
19. ---. 1998. *Kulturna politika v Sloveniji: Simpozij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
20. Črnak Meglič, Andreja. 2008. *Obseg in viri financiranja nevladnih organizacij (ustanov, društev in zasebih zavodov) v letu 2008*. Dostopno prek: www.cnvos.si (23. avgust 2016).
21. Črnak Meglič, Andreja, in Maja Vojnovič. 1997. Vloga in pomen volontersko neprofitnega sektorja v Sloveniji. *Družboslovne razprave* 13 (24/25): 152—178. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/dr/dr24-25CrnakMeglic-Vojnovic.PDF>. (29. julij 2016).
22. Čufer, Eda. 1999. Ksenija Hribar; Nemogoča zgodovina - uvod. *Cirkularka*; II (2—3). Dostopno prek: http://www.sodobniples.si/datoteke/dsps/CIRKULARKA_4.pdf (20. julij 2016).
23. Delak, Maja. 2016. Elektronsko dopisovanje z avtorico. 18. julij.
24. Di Maggio, Paul J., in Walter w. Powell. 1983. The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review* 48 (April): 147—160).

25. Dobaj, Tina. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 25. julij.
26. dr. Neubauer, Henrik. 1998. *Ples skozi stoletja; starinski plesi - mejniki v razvoju plesne umetnosti*. Ljubljana: Založba Forma 7.).
27. Društvo za sodobni ples Slovenije. 1998. Zgodovina, problemi in predlogi za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji. V *Kulturna politika v Sloveniji: Simpozij*, ur. Vesna Čopič in Gregor Tomc, 277-282. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
28. Društvo za sodobni ples. 2014a. *Cirkularka št. 2*. Dostopno prek: http://sodobniples.si/datoteke/dsps/CIRKULARKA_2.pdf. (14. avgust 2016).
29. —. 2014b. *Nagrade Ksenije Hribar.* Dostopno prek: <http://www.sodobniples.si/kategorija/nagrade-ksenije-hribar>. (14. avgust 2016).
30. —. 2014c. Zgodovina DSPS. Dostopno prek: <http://www.sodobniples.si/kategorija/zgodovina-dsps>. (14. avgust 2016).
31. Državni zbor RS. 2002. *Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (Št. 001-22-127/02)*. Ljubljana: Uradni list RS. Dostopno preko: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO3370> (7. avgust 2016).
32. Emanat. 2016a. *Koreografski imenik: Igor Sviderski*. Dostopno prek: <http://ski.emanat.si/igor-sviderski/> (1. avgust 2016).
33. ---. 2016b. *Koreografski imenik: Iztok Kovač*. Dostopno prek: <http://ski.emanat.si/iztok-kovac/> (2. avgust 2016).
34. ---. 2016c. *Koreografski imenik: Tina Dobaj*. Dostopno prek: <http://ski.emanat.si/tina-dobaj-eder/> (5. avgust 2016).
35. ---. 2016č. *Koreografski imenik: Rosana Hribar*. Dostopno prek: <http://ski.emanat.si/rosana-hribar/> (7. avgust 2016).
36. EN-KNAP. 2016a. *Delovanje EKG*. Dostopno prek: http://www.en-knap.com/3/17/delovanje_ekg.html (25. julij 2016).
37. ---. 2016b. *Vsebinsko poročilo o izvedbi programa v Španskih borcih v letu 2015*. Ljubljana: EN-KNAP.

38. ---. 2016c. *Vabilo k prijavam na plesno nacionalo*. Dostopno prek: <http://www.spanskiborci.si/1/1009/vabilo-k-prijavam-na-viii-plesno-naciona.html>. (29. julij 2016).
39. Franko, Mark. 2006. *Plesati modernizem/Uprizarjati politiko*. Ljubljana: Zavod EN-KNAP.
40. Fras, Miha. 2013. Fotografija ustvarjalcev Iztoka Kovača in Janeza Janše v predstavi Sokol! Ljubljana: EN-KNAP, MASKA.
41. Hazabent, Petra in Andreja Kopač. 2009. *Elaborat: Predlog za institucionalizacijo sodobnega plesa v Sloveniji*. Ljubljana: Društvo za sodobni ples Slovenije.
42. Hribar, Rosana. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 5. avgust.
43. Hrvatin, Emil. 2001. *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska.
44. JSKD. 2016. *Priznanja in nagrade JSKD*. Dostopno prek: <http://www.jskd.si/priznanja-in-nagrade/> (19. avgust 2016).
45. Jaklič, Tanja. 2016. *Jesen, ki bo zatresla kulturni sistem?* Delo, 13. avgust. Dostopno prek: <http://www.delo.si/novice/politika/jesen-ki-bo-zatresla-kulturni-sistem.html> (17. avgust 2016).
46. Jurišič, Leja. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana: 18. avgust.
47. Klenovšek, Janez. 2013. *Fotografija plesalke Tine Dobaj v predstavi Namišljena resnica*. Ljubljana: FLOTA.
48. Kolarič, Zinka, Andreja Črnak-Meglič, in Maja Vojnovič. 2002. *Neprofitno-volonterske organizacije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
49. Kopač, Andreja, in Rok Vevar. 2014. Od plesnih priročnikov do izobraževalnih ustanov: izobraževanje v sodobnem plesu v Sloveniji. *Maska* 29 (163-164): 54—62.
50. Kopač, Andreja in Amelia Kraigher. 2014. Legalizacija področja sodobnega plesa ali prehod iz prezence v reprezentacijo. *Maska* 29 (163-164): 16—24.
51. Krajncan, Žigan. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 11. avgust.
52. Kos, Neja. 1982. *Ples od kod in kam*. Ljubljana: ZKOS, Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
53. Kovač, Iztok. 2003. *Razširi krila (Slon nerodni)* V EN-KNAP: 10 LET, ur. Bojana Kunst. Ljubljana: EN-KNAP.

54. ---. 2005. Rad imam, da so dlani odprte. Neznosna lahkost (umetniške) svobode 2. Ljubljana: *MASKA, časopis za scenske umetnosti* 20 (3-4): 111—113.
55. ---. 2013. Iztok Kovač in Trbovlje, njegov naravni Hollywood Ljubljana: *Nedelo* (12. maj).
56. ---. 2016. Intervju z avtorico. 2016b. Žužemberk: 31. julij.
57. Kunst, Bojana. 2001. *Avtonomna telesa plesa*. V *Teorije sodobnega plesa*, avtor Emil Hrvatin, 55—64. Ljubljana: Maska.
58. —. 2003. *EN-Knap: deset let*. Uredil Bojana Kunst. Ljubljana: En-Knap.
59. —. 2012. *Bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska.
60. Lamut, Andrej. 2012. *Fotografija EKG iz predstave OTTETTO – 8 nihajev za njegovo visokost*. Ljubljana: EN-KNAP, CK Španski borci.
61. Lavrič, Marjeta. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 22. junij.
62. Lesničar-Pučko, Tanja. 2003. Delo, ki te nasmeje. V *EN-KNAP - 10 LET*, ur. Bojana Kunst, 20—22. Ljubljana: En-Knap.
63. Liberalna akademija. 2016. *Dosedanje nagrajenke in nagrajenci z Zlato ptico*. Dostopno prek: http://www.liberalna.si/sl/informacija.asp?id_meta_type=45&id_informacija=280. (19. avgust 2016).
64. Martin, John. 2001. *Značilnosti modernega plesa*. V *Teorije sodobnega plesa*, ur. Emil Hrvatin, 85-91. Ljubljana: Maska.
65. Mestna občina Ljubljana. 2016a. *Sofinanciranje javnih kulturnih programov v letu 2015*. Dostopno prek: <http://www.ljubljana.si/si/mol/mestna-uprava/oddelki/kultura/>. (16. avgust 2016).
66. ---. 2016b. *Sofinanciranje javnih kulturnih programov v letu 2016*. Dostopno prek: <http://www.ljubljana.si/si/mol/mestna-uprava/oddelki/kultura/>. (13. avgust 2016).
67. ---. 2016c. *Župančičeva nagrada*. Dostopno prek: <http://www.ljubljana.si/si/ljubljana/priznanja-mol/zupanciceva-nagrada>. (8. avgust 2016).
68. Ministrstvo za kulturo. 2011a. *Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za nacionalni program 2012-2015*. Dostopno prek: <http://www.lenartkucic.net/wp->

- content/uploads/2011/05/Analiza_stanja_na_podrocju_kulture_s_predlogi_prednostnih_ciljev-marec_2011_popravljeno28032011.pdf. (13. avgust 2016).
69. —. 2011b. *Nacionalni program za kulturo 2012-2015, osnutek*. Dostopno prek: http://nsk-slo.si/images/uploads/Osnutek_NACIONALNEGA_KULTURNEGA_PROGRAMA_2012-2015,_november_2011_.pdf. (3. avgust 2016).
70. —. 2013. *Nacionalni program za kulturo 2014-2017: pot do novega modela kulturne politike*. Ur.l. RS 99/2013. Dostopno prek: <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf>. (4. avgust 2016).
71. —. 2015. *Poročilo o (so)fonanciranju kulturnih programov in projektov za leto 2014*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/financa_porocila/porocilo-2014.pdf. (21. avgust 2016).
72. ---. 2016a. *Razvid samozaposlenih v kulturi 2016*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/razvid_samozaposlenih_v_kulturi/2016/Samozaposleni_za_splet_13012016.pdf. (17. avgust 2016).
73. ---. 2016b. *Rezultati javnega razpisa za izbor večletnih kulturnih projektov v umetnosti 2014-2017*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/nc/si/medijsko_sredisce/novica/article/1328/6139/. (13. avgust 2016).
74. ---. 2016c. *Financiranje operno baletnih hiš v letu 2015 in 2015*. Elektronsko dopisovanje z avtorico. (23. avgust 2016).
75. ---. 2016d. *Programsko in projektno financiranje sodobnega plesa v letih 2014 in 2015*. Elektronsko dopisovanje z avtorico (12. avgust 2016).
76. ---. 2016. *Nacionalni program za kulturo 2013-2016*. Dostopno prek: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/Obvestila/Kultura/NPK2013_2016.pdf. (04. avgust 2016).

77. Ministrstvo za kulturo. *Vpis v razvid samozaposlenih*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/si/storitve/razvidi_evidence_in_registri/ (20. avgust 2016).
78. MIZKŠ. 2012. *Socialni položaj samozaposlenih v kulturi in predlogi za njegovo izboljšanje s poudarkom na temi preživetvene strategije na področju vizualnih umetnosti*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/raziskave-analize/samozaposleni_v_kulturi/Samozaposleni_v_kulturi_koncno_porocilo-FINAL.pdf (13. avgust 2016).
79. Otrin, Iko. 1998. *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
80. Radio Slovenija, 1. program. 2016. Iztok Kovač. *Nočni obisk*. Ljubljana. 6. junij.
81. Radio Študent. 2016. *Kam so šle vse scenice?*. Ljubljana. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/odprti-termin-za-kulturo/kam-so-%C5%A1le-vse-scenice>. (31. maj 2016).
82. Praznik, Katja. 2009. Med avantgardo, modernizmom in amaterizmom. V *MASKA, časopis za scenske umetnosti* 24 (123124): 68—85.
83. Hazabent, Petra in Andreja Kopač. 2009. *Institucionalizacija/mreženje sodobnega plesa v Sloveniji (Predlog elaborata)*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo, Društvo Asociacija.
84. Reba, Teja. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 2. julij.
85. *Resolucija o nacionalnem kulturnem programu 2004-2007 (ReNPK0407)* Ur. L. RS 28/2004). Dostopno prek: [https://www.uradni-list.si/1/content?id=47845#!/Resolucija-o-nacionalnem-programu-za-kulturo-2004-2007-\(ReNPK0407\)](https://www.uradni-list.si/1/content?id=47845#!/Resolucija-o-nacionalnem-programu-za-kulturo-2004-2007-(ReNPK0407)). (2. avgust 2016).
86. Rupnik, Urša. 2009. *Izrazni ples – izginjajoča veja slovenskega sodobnega umetniškega plesa?*. Ljubljana. Fakulteta za družbene vede. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/rupnik-ursa.pdf> (23. Avgust 2016).
87. Sachs, Curt. 1997. *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
88. Sagadin, Miha. 2014. *Fotografija plesalke Rosane Hribar s soavtorjem Gregorjem Luštkom v predstavi 016*. Ljubljana: PTL, AGRFT.

89. Sekirnik, Urška. 2014. *Institucionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji*. Fakulteta za družbene vede. Dostopno prek: http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska_dela_1/pdfs/mb11_sekirnik-urska.pdf (23. avgust 2016).
90. Sotošek Štular, Peter, in Špela Kupljenik. 2010. *Pravna podlaga za možnosti institucionalizacije sodobnega plesa: implementacija in realizacija modela*. Ljubljana: Omnimondo.
91. Srakar, Andrej. 2014. *Kulturni indeks: primer Slovenija*. Ljubljana: Društvo Asociacija. Dostopno prek: http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2014/02/KULTURNI-INDEKS_marec1.pdf. (15. avgust 2016).
92. Stevanić, Željko. 2015. *Fotografija plesalca Igor Sviderski v predstavi Gospod Nahtigal včeraj zdaj*. Ljubljana: AGRFT.
93. Suddaby, Rob, in Thiery Viale. 2011. Professionals and field-level change: Institutional work and the professional project. *Current Sociology*, 59 (4): 423-442.
94. Sviderski, Igor. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana: 1. avgust.
95. Tadel Jurca, Vesna, in Ministrstvo za kulturo. 2016. Pogovor z avtorico. *Pogovor z vodjo sektorja umetnosti MK*. Ljubljana, 12. avgust.
96. *Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti*. Ur. l. RS 55/2011. Dostopno prek: <http://www.uradni-list.si/1/content?id=104522>. (2. avgust 2016).
97. *Strategija vlade RS za sodelovanje z nevladnimi organizacijami*. Vlada RS. Dostop prek: http://www.mop.gov.si/fileadmin/mop.gov.si/pageuploads/nevladne_organizacije/strategija_vlade.pdf. (23. julij 2016).
98. Smith, Santee. 2014. A message on the International Dance Day. International Dance Committee of the UNESCO International Theatre Institute. Dostopno prek: <http://www.cda-acd.ca/en/programs-services/international-dance-day-message-2014> (24. avgust 2016).
99. *Resolucija o Nacionalnem programu za kulturo 2008-2011 (NeNPK0811)*. Ur. l. RS 35/08. 2008. Dostopno prek: <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=RESO57>. (23. avgust 2016).

100. *Resolucija o Nacionalnem programu za kulturo 2014-2016 (ReNPK14-17)*. Ur.l. RS 99/13. 2013. Dostopno prek: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?sop=2013-01-3551> (23. avgust 2016).
101. Veber, Petra. 2014. *Fotografija plesalke Leje Jurišič v predstavi Kralj Lear: Izjava o iskreni ljubezni*. Ljubljana: Pekinpah/KinkKong, Cankarjev dom.
102. Vevar, Rok. 2014a. Dva kulturno-zgodovinska primera gradnje institucionalnih modelov na področju sodobnega plesa in njun ponesrečen uvoz v slovenski kulturni prostor. *MASKA, časopis za scenske umetnosti*. 29 (164-164): 42—48.
103. ---. 2014b. Maske, problemi, transformacije in prehodi: kritika, teorija in zgodovina sodobnega plesa na Slovenskem. *MASKA, časopis za sodobne scenske umetnosti*. 19(163-164): 79—85.
104. ---. 2014c. Zgodba slovenskega plesnega prekariata. *MASKA: časopis za sodobne scenske umetnosti* 29 (163-164): 86—89.
105. ---. 2014d. Od artikulacije problemov do manifestativnih zahtev po sistemski ureditvi sodobnoplesnih praks; Društvo za sodobni ples Slovenije. *MASKA, časopis za scenske umetnosti* 29 (163-164): 92—95.
106. ---. 2006. *Predlogi za konceptualizacijo zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji*. V *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, 92—113. Ljubljana: MASKA.
107. Vlada RS, 2015. *Poročilo o izvajanju Nacionalnega programa za kulturi 2014-2017, v letu 2014*. Vlada RS. Dostopno prek: <http://imss.dz-rs.si/imis/93f7d912215a5cd1a455.pdf> (18. avgust 2016).
108. Vogelnikova, Marija. 1975. *Sodobni ples na Slovenskem*. Ljubljana: Kinetikon.
109. Radio Slovenija, Val 202. 2011. *Nedeljski gost Vala 202: Iztok Kovač*. Ljubljana, 11. september. Dostopno prek: <http://val202.rtvlo.si/2011/09/nedeljski-gost-iztok-kovac>.
110. Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture. (ZUJIPK) Ur.l. RS 75/94. Dostop prek: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?sop=1994-01-2680>. (20. avgust 2016).

111. *Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo*. (ZUJIK) Ur.l. RS 77/07. Dostop prek: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO3370>. (20. avgust 2016).
112. Železnik, Karla. 2009. *Plesno gledališče Celje v poroznem ogledalu spomina*. MASKA, časopis za scenske umetnosti 25 (123-124): 86—103.
113. Žgank, Nada. 2016. *Fotografija plesalca Žigana Krajnčana v predstavi Matije Ferlina Stageing the play: Steklena menažerija*. Ljunljana: Emanat.