

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urška Sekirnik

Institucionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urška Sekirnik

Mentorica: doc. dr. Vesna Čopič

Institucionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

Zahvala

Najlepše se zahvaljujem mentorici doc. dr. Vesni Čopič za strokovno vodstvo, konstruktivni komentar in spodbudo pri pisanju diplomskega dela.

Hvala tudi staršem, ki so me spremljali in spodbujali na moji študijski poti, še posebej tudi sestri za urgentno pomoč na daljavo. In seveda Joani za vso potrpežljivost in spodbudne besede.

Institucionalizacija sodobnega plesa v Sloveniji

Sodobni ples je v Sloveniji zelo dobro razvit tako na ljubiteljski kot profesionalni ravni, vendar pa institucionalizacija tega umetniškega področja ni dosežena v polni meri. Pomemben mejnik za institucionalizacijo področja je bil leta 2011 ustanovljen javni zavod Center sodobnih plesnih umetnosti, ki pa se je izkazal za neuspešen poskus. Za stalnost delovanja zelo dobro skrbijo nevladne organizacije, s strani vladnih politik pa dolgo časa ni bilo posluha za institucionalizacijo tega umetniškega področja. Sodobni ples je sicer v nacionalnih programih za kulturo vključen v državno kulturno politiko, vendar pa se pogled na urejanje področja v posameznih NPK razlikuje. V diplomski nalogi najprej na podlagi teorije in praktičnih primerov osvetlim in definiram pojem institucionalizacije, pri čemer poudarjam, da institucionalizacije ne gre enačiti zgolj z ustanovitvijo javne institucije. Na podlagi zgodovinskega pregleda razvoja sodobnega plesa na Slovenskem in analize posameznih vidikov institucionalizacije nato ugotavljam, v kolikšni meri so funkcije institucionalizacije že zagotovljene in katere je še potrebno zagotoviti. Rdeča nit naloge je spoznanje, da procesa institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji ni možno enačiti in doseči zgolj z ustanovitvijo javnega zavoda.

Ključne besede: institucionalizacija umetniškega področja, sodobni ples, javni zavod.

Institutionalisation of contemporary dance in Slovenia

Contemporary dance in Slovenia is well developed, both on the amateur and professional level, but its complete institutionalisation has not yet been achieved. Important progress had been made with the establishment of the public cultural institute, Centre for Contemporary Dance Arts in 2011, but it was abolished soon after its foundation. Various NGO's take good care of continuous functioning, but there had been little intention for the institutionalisation of this artistic field by the government policies. It is true that contemporary dance is included into the governmental policy through national programmes for culture, but the manner of regulating this field differs from one programme to another. Based on theory and practical cases, the thesis firstly tries to define the term institutionalisation, regarding which it is stated that institutionalisation cannot be equalised solely by founding a public institution. On the basis of a historical overview of the development of contemporary dance in Slovenia, the thesis ascertains that regarding this artistic practice in Slovenia, some functions of institutionalisation are already established, but some other important ones still need to be assured. The fact that the process of institutionalisation of contemporary dance in Slovenia cannot be seen and achieved only by the establishment of a public cultural institute is the thread of this paper.

Keywords: institutionalisation of an artistic field, contemporary dance, public cultural institute.

KAZALO

1	UVOD	7
2	TEORETSKI OKVIR.....	9
2.1	POJEM INSTITUCIONALIZACIJE.....	9
2.1.1	V ISKANJU DEFINICIJE	9
2.1.2	INSTITUCIONALIZACIJA UMETNIŠKEGA PODROČJA.....	13
2.1.2.1	OŽJI VIDIK – JAVNA INSTITUCIJA	13
2.1.2.2	ŠIRŠI VIDIK – POT DO INSTITUCIONALIZACIJE SODOBNEGA PLESA.....	16
3	INSTITUCIONALIZACIJA SODOBNEGA PLESA NA SLOVENSKEM PRED USTANOVITVIJO CENTRA SODOBNIH PLESNIH UMETNOSTI....	18
3.1	KRATEK PREGLED RAZVOJA SODOBNEGA PLESA NA SLOVENSKEM	18
3.2	KULTURNA POLITIKA IN SODOBNI PLES NA SLOVENSKEM.....	21
3.2.1	SODOBNI PLES V NACIONALNIH PROGRAMIH ZA KULTURO	23
3.2.1.1	SPREJEMANJE NOVEGA NPK: MENJAVE MINISTROV IN RAZLIČNI KULTURNOPOLITIČNI PRISTOPI.....	24
3.3	ZNAČILNOSTI INSTITUCIONALIZACIJE SODOBNEGA PLESA V SLOVENIJI PRED USTANOVITVIJO CENTRA ZA SODOBNO PLESNO UMETNOST.....	31
3.3.1	IZOBRAŽEVANJE	31
3.3.2	PROFESIONALIZACIJA POKLICA	36
3.3.3	RAZVOJ V OKVIRU NEVLADNIH ORGANIZACIJ	37
3.3.3.1	ORGANIZIRANOST IN STALNOST DELOVANJA	37
3.3.3.2	RAZVOJ PRIZORIŠČ IN INFRASTRUKTURE.....	39
3.3.3.3	FINANCIRANJE IN OBSEG PRODUKCIJE.....	42
3.3.3.4	POVEZOVANJE – FESTIVALI IN POSTPRODUKCIJA.....	45
3.3.3.5	PUBLICISTIČNA IN KRITIŠKA DEJAVNOST	47
3.3.3.6	NAGRADE.....	49
3.3.4	PRESEK/UGOTOVITVE.....	50
4	KORAK K PREPOZNANJU S STRANI VLADNIH POLITIK –	

OBLIKOVANJE CENTRA SODOBNIH PLESNIH UMETNOSTI.....	53
4.1 MOŽNE OBLIKE JAVNE INSTITUCIJE.....	53
4.1.1 PREDLAGANI MODEL ORGANIZACIJSKE STRUKTURE IN FINANCIRANJA JAVNEGA ZAVODA ZA SODOBNI PLES.....	55
4.2 USTANOVITEV JAVNEGA ZAVODA CENTER SODOBNIH PLESNIH UMETNOSTI.....	56
4.3 DELOVANJE CSPU	58
4.4 GOSPODARSKA IN FINANČNA KRIZA: UKINITEV CSPU.....	60
5 PO UKINITVI CSPU: POGLED V PRIHODNOST	61
6 SKLEP	63
7 LITERATURA	67
PRILOGA A: KOLIČINA SREDSTEV NA RAZPISIH MINISTRSTVA ZA KULTURO, NAMENJENIH NEVLADNIM ORGANIZACIJAM NA PODROČJU SODOBNEGA PLESA (1997–2012), pregled po letih	83

1 UVOD

Sodobni ples je v 20. stoletju močno zaznamoval področje scenskih umetnosti, zelo kmalu po začetkih razvoja v Evropi in Združenih državah Amerike pa se je vpliv sodobnih plesnih tokov pojavil tudi na Slovenskem. Sodobni ples je na Slovenskem prisoten že vse od časa med 1. in 2. svetovno vojno in je danes v ustvarjalnem smislu in glede na kvaliteto izjemno razvit ter primerljiv s stopnjo razvoja v drugih (evropskih) državah. Vendar se kljub razvejanemu delovanju še vedno bori za prepoznavnost v širši javnosti in pripoznanost s strani države.

V delovanju vsakega gibanja, naj si bo to politična stranka, socialni program ali umetniško področje, ki nastane na novo in nato v določenem okolju vzpostavi mrežo delovanja, se namreč slej ko prej izrazi želja po konkretniji ureditvi in priznanju znotraj družbe, posledično pa tudi težnja po institucionalizaciji. S tem je najbolj pogosto mišljena ustanovitev neke javne institucije, ki deluje kot središče organizacije področja in nudi vsestransko podporo za njegovo delovanje. Pa je proces institucionalizacije res mogoče enačiti z ustanovitvijo take institucije? V teoretskem okviru naloge se bom ukvarjala z vprašanjem, kaj vse proces institucionalizacije obsega ter kakšne so značilnosti tega procesa. Pri tem bom konkretnije skušala ugotoviti, kako je proces institucionalizacije mogoče razumeti v okviru umetniškega področja. Ugotovitve mi bodo služile kot izhodišče za pregled stopnje institucionaliziranosti področja sodobnega plesa v Sloveniji, ki ga bom podala v glavnem delu naloge.

Zgodovina prizadevanja sodobnega plesa za prepoznavnost je namreč v veliki meri vezana prav na prizadevanje za institucionalizacijo tega umetniškega področja, ki pa kljub večjemu posluhu kulturne politike v zadnjih letih še vedno ni uresničena. Sodobni ples se je skozi zgodovino najprej razvijal kot ljubiteljska dejavnost, po ustanovitvi prve profesionalne plesne skupine, Plesnega teatra Ljubljana, leta 1984 pa je prišlo do bliskovitega razvoja na profesionalni ravni, ki pa je ves čas potekal v okviru nevladnega sektorja. Kljub temu je v zadnjih letih prišlo do nekaterih premikov na področju institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji. Pomembna mejnika v prizadevanju za institucionalizacijo sta bila ustanovitev Akademije za ples

leta 2009, še zlasti pa ustanovitev javnega zavoda Center za sodobne plesne umetnosti (CSPU) leta 2011. Vendar pa je vlada RS CSPU kmalu po ustanovitvi in še pred popolnim začetkom delovanja ukinila, proces institucionalizacije pa je bil prekinjen.

Kljub temu da je bilo na temo sodobnega plesa napisanih že kar nekaj diplomskih in tudi magistrskih nalog, se nobena izmed njih ni osredotočila na samo institucionalizacijo in njen potek na področju sodobnega plesa v Sloveniji. Ker želim ta proces podrobneje predstaviti in analizirati zlasti zadnjo fazo tega procesa, ustanovitev in ukinitve javne institucije CSPU, se bom tej temi posvetila v svojem diplomskem delu. Skušala bom torej odgovoriti na naslednja raziskovalna vprašanja:

- Kakšne so značilnosti procesa institucionalizacije kot takega?
- Kakšne so značilnosti procesa institucionalizacije na področju sodobnega plesa v Sloveniji?

V iskanju odgovorov na zastavljena vprašanja bom v prvem, teoretskem delu naloge najprej opredelila pojem institucionalizacije umetniškega področja in skušala ugotoviti, katere vidike zajema. Skušala bom tudi ugotoviti, kaj vse je potrebno, da do institucionalizacije umetniške zvrsti, kot je sodobni ples, lahko sploh pride.

V osrednjem delu diplomskega dela bom nato sodobni ples na Slovenskem najprej postavila v zgodovinsko perspektivo ter skušala ugotoviti, kako se je ta umetniška zvrst na Slovenskem uveljavljala skozi zgodovino. Podrobneje bom opisala tudi, kako je sodobni ples vpet v kulturno politiko Slovenije. Glavni del naloge predstavlja pregled posameznih značilnosti institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji, ki jih bom skušala kar najbolj podrobno predstaviti v nadaljevanju. Po pregledu teh značilnosti se bom posvetila leta 2011 ustanovljenemu javnemu zavodu CSPU kot pomembnemu mejniku na poti k institucionalizaciji sodobnega plesa, ki pa se je izkazal za neuspeh poskus.

Pri raziskovanju bom uporabljala metodo analize in interpretacije sekundarnih virov.

2 TEORETSKI OKVIR

2.1 POJEM INSTITUCIONALIZACIJE

2.1.1 V ISKANJU DEFINICIJE

Termin institucionalizacija se v teoriji uporablja in razlaga na različne načine, saj je tudi njegov izvor izjemno multidisciplinaren in obsega razlage tako z vidika modernizacije, racionalizacije in birokratizacije kot tudi formalizacije ter funkcionalnosti (Kirchberg in Marontate 2004, 259). Tradicionalno gledano so institucije razumljene kot »mehanizmi stabilnosti in družbenih sprememb« (Suddaby in Viale 2011, 424). Vendar pa se novi pristopi, predvsem pristop, imenovan novi institucionalizem, osredotočajo na kulturne in kognitivne razlage in tako poudarjajo pomen področij kulturne produkcije pri vzpostavljanju in spreminjanju organizacij/institucij (Powell in DiMaggio v Kirchberg in Marontate 2004, 259).

DiMaggio in Powell (1983, 148), dva izmed najvidnejših predstavnikov novega institucionalizma trdita, da določeno področje obstaja le, če je tudi institucionalno opredeljeno oziroma da obstaja toliko, kolikor je institucionalizirano. Institucionalizacija področju torej daje prepoznavnost, po mnenju DiMaggia in Powella pa je za določeno področje celo konstitutivnega pomena. Da do takšnega institucionalnega oblikovanja pride, morajo biti izpolnjeni štiri pogoji: povečati se mora obseg interakcij med organizacijami znotraj določenega področja, oblikovati se morajo vzorci povezovanja in natančno določene medorganizacijske hierarhične strukture, povečati se mora količina informacij, za pridobitev katerih organizacije medsebojno tekmujejo, poleg tega pa se mora med delujočimi znotraj področja vzpostaviti zavedanje o tem, da si prizadevajo za skupno stvar (DiMaggio v DiMaggio in Powell 1983, 148). Ko je institucionalno življenje nekega področja že vzpostavljeno, so zanj značilni ustaljeni »oskrbovalci, porabniki sredstev in produktov, regulatorne agencije in druge podobne organizacije, ki nudijo podobne usluge ali produkte« (DiMaggio in Powell 1983, 148). Področje je torej institucionalizirano, ko se vzpostavijo rutinski vzorci rasti, kar bi na področju umetnosti pomenilo »progresivni razvoj prizorišč, revij, krovnih organizacij,

vzpostavitev državnega financiranja, ustanovitev univerzitetnih oddelkov in podobnega« (Wheeler 2003, 492). Motiv za vseprisotno težnjo po institucionalizaciji DiMaggio in Powell vidita predvsem v tem, da podobnost z drugimi institucijami organizacijam povečuje prepoznavnost in legitimnost, kar pa vpliva na lažje pridobivanje sredstev (Pugh in Hickson 2007, 259). Poleg tega je eden ključnih elementov razpoznavnosti umetniškega področja, ki je v tesni povezavi s procesom institucionalizacije, tudi profesionalizacija umetniškega poklica na novo nastale umetniške zvrsti, saj so pogosto ravno profesionalci tisti, ki sooblikujejo novonastalo področje in tako sodelujejo pri njegovi institucionalizaciji (Suddaby in Viale 2011, 424). Na pomen akterjev pri procesu nastajanja institucij opozarja tudi Cooney (2007, 713), ki skuša teorijo novega institucionalizma nadgraditi s teorijo strukturacije. Ugotavlja namreč, da organizacije ne nastanejo spontano kot odziv na zunanje pritiske, ampak imajo pri tem veliko vlogo prav izobraženi akterji.

DiMaggio in Powell postavita dokaj jasno definicijo institucionalizacije in določita celo pogoje, ki morajo biti izpolnjeni, da do nje pride. Vendar pa Kirchberg in Marontate (2004, 262) opozarjata, da umetnost in njen proces institucionalizacije težko ukalupimo zgolj v ta ozko določena pravila, saj umetnost ni omejena na enotne in nespremenljive institucije.

Kljub temu pa pomena institucij ne gre zanemarjati. Beech (2006, 10) poudarja dvojnost procesa institucionalizacije, saj je na eni strani zaradi ukalupljanja praks ogrožena njihova raznolikost, hkrati pa so ravno institucije tiste, ki te prakse vzdržujejo in ohranjajo. Njihov pomen nazorno prikaže s primerjavo posameznikovega obstoja znotraj družbe, ko pravi, da »se posameznik ne more izpolnjevati kot človek, če ni vključen v institucije družbenega življenja« (Beech 2006, 10). Tako je po njegovem mnenju tudi s posameznimi (umetniškimi) področji, ki institucije potrebujejo za lasten razvoj.

Morda najširšo definicijo institucionalizacije določenega umetniškega področja poda Wheelerjeva (2003, 491), ki trdi, da gre v konvencionalnem smislu institucionalizacijo razumeti kot proces rutinizacije nove umetniške dejavnosti in njenega sprejetja s strani širše publike. Najočitnejša in najbolj ustaljena pot do

prepoznavnosti in sprejetja na trgu pa poteka prav preko vse večje organiziranosti, ki obsega združevanje z drugimi umetniškimi organizacijami in financirji ter vključenost v gimnazijske in univerzitetne programe, pri čemer je povezanost z akademskimi krogi eden od pomembnejših kazalcev prepoznavnosti (Wheeler 2004, 347).

Pri pregledu institucionalizacije konkretnega umetniškega področja, breakdanca v Franciji, Roberta Shapiro (2004, 316) ugotavlja, da je po letih razvoja v tej državi breakdance danes na stopnji, ko se z njim ukvarjajo profesionalni plesalci in koreografi, obstajajo organizirane plesne skupine, ki nastopajo na priznanih odrih, za ogled predstav je občinstvo pripravljeno plačati vstopnice, vključen je v kulturno politiko, prejema sredstva iz državnega proračuna, poučujejo ga v šolah, razvita pa je tudi kritiška praksa. Vse to avtorica izpostavlja kot kazalce procesa institucionalizacije, ki ga sicer razume kot kompleksen in stalen proces »strukturiranja, stabilizacije in ustalitve skupinske akcije« (Shapiro 2004, 331). Ključnega pomena pri tem sta povezovanje in organizacija, ki omogočata trajnost in legitimnost novih oblik. Avtorica trdi celo, da brez vzpostavitve stabilnih organizacij sploh ne bi prišlo do uveljavljanja breakdanca kot samostojne umetniške prakse. Pri tem je pomembno poudariti, da se je institucionalni razvoj breakdanca v Franciji močno navezoval na že obstoječe strukture, zlasti na baletne institucije, saj je širšemu občinstvu postal znan in dostopen ravno zaradi združevanja baleta in breakdanca ter tako postal ena izmed bolj priljubljenih plesnih zvrsti. Poleg tega je do institucionalizacije breakdanca v Franciji prišlo na treh različnih ravneh: breakdance kot umetnost, breakdance kot tekmovanje in breakdance kot način življenja (Shapiro 2004, 317). Iz tega je moč sklepati, da je proces instucionalizacije izjemno heterogen, zanj pa v okviru posameznega področja veljajo nekoliko drugačne zakonitosti.

Da je temu tako, kaže tudi analiza procesa institucionalizacije na primeru performansa v Združenih državah Amerike (ZDA), ki se ji posveti Brita B. Wheeler (2003 in 2004). V tem primeru je namreč institucionalizacija, za razliko od breakdanca v Franciji, potekala izven ustaljenih krogov, organizacija pa je ostala zavezana povezovanju neznanih umetnikov in se je kazala zlasti v ustanavljanju neodvisnih prizorišč. Pojavile so se revije, ki so sicer pogosto kmalu prenehale izhajati, vendar so

kljub temu skrbele za dokumentacijo tega umetniškega področja, z njimi pa se je razvil tudi kritiški diskurz (Wheeler 2004, 346). Začetek institucionalizacije Wheelerjeva (2003, 495) vidi že v vsakršni vzpostavitvi diskurzov in praks, ki kažejo na obstoj novega umetniškega področja.

Prav ustanavljanje prizorišč, ki jih vodijo umetniki sami, je prva faza v procesu institucionalizacije performansa v ZDA. To so bila predvsem priložnostna in neuveljavljena prizorišča, ki pa so se zaradi želje po državnem financiranju morala podrediti ustaljenim organizacijskim oblikam in so se začela povezovati. Ta premik je pomenil začetek druge faze institucionalizacije, za katero je poleg ustanavljanja vse bolj konvencionalnih organizacijskih struktur značilna še vse večja pozornost za potrebe občinstva. S tem se zmanjšuje odmaknjenost umetniške prakse in povečuje njeno širjenje in dostopnost bolj raznoliki publiki. Morda najpomembnejša značilnost te druge faze institucionalizacije je njena prepoznavnost s strani državnih institucij. Performans v ZDA namreč postane ena izmed umetniških zvrsti, ki jim je namenjen denar iz državnega proračuna za umetnost. V naslednji, tretji, fazi institucionalizacije performansa v ZDA pa je bilo vedno več odobravanja in zanimanja za nove umetniške prakse tudi pri tradicionalnih institucijah, kot so na primer muzeji. V zadnji, četrti, fazi pa v ZDA pride do dokončne institucionalizacije performansa. Vendar zanjo ni značilno poenotenje organizacijskih struktur in tudi ne vse bolj rutinsko delovanje, do katerega v procesu institucionalizacije pogosto pride. Performans se je namreč uveljavil na različnih nivojih in prizoriščih ter postal prisoten na lokalni ravni, v množičnih medijih, programih univerz in tudi v tradicionalnih umetniških institucijah (Wheeler 2003, 495–503).

Podobne značilnosti procesa institucionalizacije je mogoče razbrati tudi iz Pogledov na NPK 2008–2011 avtorice Katje Praznik (2007), v katerih govori o zahtevah po institucionalizaciji sodobnega plesa v Sloveniji. Avtorica namreč tudi sama poda definicijo institucionalizacije določenega umetniškega področja in jo razume kot »razvijanje celostnega in koordiniranega sistema produkcije, distribucije, izobraževanja, organiziranega zbiranja in hranjenja podatkov, intelektualno kritične refleksije, zgodovine, teorije in kritike ter povezovanja v mednarodne mreže« (Praznik 2007).

2.1.2 INSTITUCIONALIZACIJA UMETNIŠKEGA PODROČJA

2.1.2.1 OŽJI VIDIK – JAVNA INSTITUCIJA

Ker je ustanovitev javne institucije, namenjene razvoju določenega umetniškega področja, t. i. ožji vidik institucionalizacije, eden izmed pomembnih vidikov institucionalizacije umetniškega področja in ker se bom z eno izmed takih institucij ukvarjala v osrednjem delu naloge, naj na tem mestu opredelim sam pojem javne institucije.

S tem pojmom se navezujem na organizacijo, ki je namenjena razvoju posameznega umetniškega področja (v kontekstu naloge področja sodobnega plesa) in torej skrbi za urejanje področja ter postavlja standarde za delovanje, hkrati pa daje umetniškemu področju prepoznavnost in legitimnost s strani vladnih politik, saj je, glede na to, da je javna, ustanovljena s strani države.

Naloge, ki jih takšna javna institucija v svojem delovanju opravlja, se nanašajo zlasti na zagotavljanje okvira za delovanje in razvoj umetniškega področja na vertikalni ravni, se pravi s strani države. Pri tem skrbi za zagotavljanje zadostne količine državne finančne podpore, ki omogoča stalnost produkcije, in hkrati nudi okvir za razvoj podpornih dejavnosti (založniška dejavnost, razvoj teorije, profesionalno izobraževanje) in pokritje nekaterih ostalih vidikov institucionalizacije, kot so zagotavljanje ustrezne infrastrukture, skrb za profesionalizacijo področja in vključevanje v širši mednarodni kontekst.

Vendar pa se je potrebno zavedati, da javna institucija, ki skrbi za razvoj določenega umetniškega področja, deluje tudi kot »vratar« (*gate-keeper*), katerega funkcija je izvedba objektivnih nalog in utrjevanje organizacijskih okvirov na področju njegove pristojnosti ter vzpostavljanje in ohranjanje vrednot, na podlagi katerih se vzpostavi razlikovanje med tem, kaj je na določenem umetniškem področju pomembno, napredno ali pa brez vrednosti (Cliche in Wiesand 2003, 25; Sloan v Cliche in

Wiesand 2003, 17). Delo »vratarja« tovrstne organizacije je vidno na področjih financiranja, vzpostavljanja estetskih norm in omogočanja dostopnosti produkcijskih in distribucijskih kanalov.

Takšna javna institucija mora pri svojem delovanju po eni strani upoštevati ekonomski vidik delovanja, po drugi strani pa pri svojem delu stremi k vzpostavljanju in iskanju izvirnosti v umetniški produkciji (Mitchell 2003, 148). Oba vidika se v delovanju »vratarja« stalno prepletata, organizacije pa si pri svojem delovanju prizadevajo za optimalno rešitev, kjer »izvirnost hkrati proizvaja kratkoročen ekonomski profit« (Mitchell 2003, 148). Za zagotovitev tega morajo tovrstne institucije ves čas iskati ravnotežje med željo po maksimalnem ekonomskem profitu in investiranjem ter podporo mladih avtorjev in njihovega dela. Vlaganje vanje je sprva ekonomsko morda neuspešno, vendar lahko na dolgi rok prinese ekonomske rezultate, hkrati pa je pomembno za vitalnost umetniškega področja. S tega vidika torej tovrsten akter hkrati deluje tudi kot *gate-opener*, saj pomaga posameznikom ali skupinam pri njihovem uveljavljanju, omogoča večjo prepoznavnost akterjev umetniškega področja in lajša njihovo delovanje (Cliche in Wiesand 2003, 26; Mitchell 2003, 147–148).

»Vratar« s svojim delovanjem neposredno odloča o tem, kdo oz. kateri projekti bodo financirani, vpliva na estetsko vrednotenje posameznih del in na dostopnost zaposlitve na umetniškem področju, ki ga ureja, ter skrbi za produkcijo in distribucijo. Njegove aktivnosti imajo velik vpliv na umetniško področje, saj zajemajo postavljanje kriterijev za umetniško profesionalno usposobljenost, uporabo teh kriterijev pri postopkih izbire umetnikov in njihovih del ter pri odločanju o razporejanju sredstev. Poleg tega obsegajo tudi odločanje o tem, katera umetniška dela bodo izvedena oz. delo katerih umetnikov bo podprto, vzpostavljanje medijske razpoznavnosti in skrb za kritiško dejavnost, izdajanje dokumentov, s katerimi urejajo kriterije umetniške izvirnosti, ter izvajanje vrednotenja pri podeljevanju nagrad, subvencij in sredstev za izvedbo projektov (Mitchell 2003, 149–150).

Odločitve javne institucije imajo torej poleg zagotavljanja prepoznavnosti in legitimnosti s strani vladnih politik velik vpliv na razvoj področja in dogodke znotraj njega,

organizacija pa s tem stalno vstopa v odnos s profesionalnimi umetniki, ki delujejo na določenem področju (Cliche in Wiesand 2003, 9; Mitchell 2003, 150). Mitchell (2003, 149) poleg tega opozarja, da čeprav so tovrstni »vratarji« ustanovljeni v kolektivnih umetniških in ekonomskih okvirih (njihovo delovanje naj bi zastopalo stališča umetnikov, ki delujejo na področju, ki ga organizacija ureja), se v praksi pokaže, da je tudi delovanje take institucije individualistično, subjektivno pogojeno z odločitvami vodilnih znotraj institucije.

Zgoraj omenjene trajne naloge pa lahko zagotovi le javna institucija, ki je stabilno financirana. V primeru Slovenije je organizacijsko gledano za zagotavljanje takšnih nalog na področju kulture z Zakonom o uresničevanju javnega interesa za kulturo določeno, da se, kadar je treba trajno in nemoteno v javnem interesu zagotavljati javne kulturne dobrine (Ur. l. RS 77/2007, 26. čl.), ustanovi javni zavod. Javni zavodi so tako ustanovljeni kot »mehanizem za uveljavljanje določene politike, skratka institucije, ki jim je prepuščeno, da poiščejo najboljši način za uresničitev politično sprejetih vrednostnih podlag« (Čopič 2005, 222). V okviru nalog, za katere so ustanovljeni, torej glede na poslanstvo, ki ga v ustanovnem aktu določi ustanovitelj, delujejo kot mehanizem za uveljavljanje državnih strategij, pravil in norm, v delovanju javnega zavoda pa pride do odločitev o tem, kako bodo razdeljena sredstva, pridobljena iz državnega proračuna, torej, kateri programi in projekti bodo financirani (Čopič 2005, 146). S tem javni zavod na nek način kodificira delovanje na področju, za katerega je ustanovljen. Za javni zavod velja, da ga ustanovitelj – država financira v celoti, torej je odgovorna za zagotavljanje sredstev za splošne stroške delovanja, plačilo dela v skladu s kadrovskim načrtom, programske materialne stroške ter stroške investicijskega vzdrževanja in nakupa opreme (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 28; Ur. l. RS 77/2007, 27. čl.).

Preden država javni zavod sploh lahko ustanovi, mora priti do politične presoje, da področje, ki naj bi ga javni zavod urejal, predstavlja javno oz. kolektivno dobro. V primeru sodobnega plesa v Sloveniji, s katerim se bom ukvarjala v glavnem delu naloge, so v Nacionalnem programu za kulturo 2008–2011 dejavnosti na področju sodobnega plesa navedene pod javnim interesom na področju uprizoritvenih umetnosti (Ur. l. RS 35/2008).

Ustanovitev javne institucije kot ene izmed značilnosti procesa institucionalizacije, natančneje njenega ožjega vidika, se torej v primeru sodobnega plesa v Sloveniji nanaša na ustanovitev javnega zavoda.

2.1.2.2 ŠIRŠI VIDIK – POT DO INSTITUCIONALIZACIJE SODOBNEGA PLESA

Iz omenjenih teoretičnih in praktičnih pogledov na proces institucionalizacije, podanih v prvem poglavju naloge, pa je jasno razvidno, da institucionalizacija ne zajema le ozkega vidika vzpostavljanja institucij kot takih in da je ne gre enačiti zgolj z ustanovitvijo državnega javnega zavoda. Ta pojem (oz. proces) je treba razumeti v širšem smislu in torej vanj zajeti vse vidike, ki vzpostavljajo določeno stalnost, rutino, vpetost v prostor in čas ter tako posameznemu (umetniškemu) področju dajejo prepoznavnost.

Ustanovitev javnega zavoda je torej le eden izmed vidikov tega kompleksnega procesa, ki pa je pomemben zaradi zagotavljanja legitimnosti s strani vladnih politik in s tem povezanega pridobivanja finančnih sredstev iz državnega proračuna, namenjenega umetnosti. Ustanovitev organizacije, kot je javni zavod, je z vidika zagotavljanja rednega financiranja pomembna, še toliko bolj, ker je zaradi nekomercialne naravnosti sodobnega plesa to področje odvisno od državnega financiranja.

Kot bo razvidno v nadaljevanju, se je ustanovitev javnega zavoda ravno zaradi systemskega zagotavljanja stalnega financiranja in skrbi za trajno in nemoteno delovanje v procesu institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji enačila z institucionalizacijo samo, vendar pa ustanovitev javnega zavoda še zdaleč ni odločilnega pomena za institucionalizacijo umetniškega področja. Iz omenjenih omejitev takšne organizacije pa je razvidno, da tudi ni najboljša rešitev in da ne zagotavlja vseh vidikov institucionalizacije, povezanih s sodobnim plesom.

Če še enkrat povzamem ugotovitve iz prvega teoretičnega dela naloge, so v okviru področja umetnosti za ugotavljanje stopnje institucionaliziranosti pomembni naslednji

vidiki:¹ profesionalizacija poklica in vzpostavitev izobraževanja, stalnost produkcije in organiziranost, z njima povezana vključenost v kulturno politiko in stabilno financiranje, vzpostavitev specifičnemu (novonastalemu) področju namenjenih prizorišč, ustanovitev javnega zavoda, organiziran sistem izobraževanja, domače in mednarodno povezovanje, obstoj revij oz. strokovne literature, kritiškega diskurza ter arhivske dejavnosti, dodala pa bi še nagrade za dosežke na posameznem umetniškem področju.

Če podrobneje razčlenim vsakega od vidikov institucionalizacije umetniškega področja in jih apliciram na področje sodobnega plesa v Sloveniji, je razvidno, da bi bilo za institucionalizacijo področja potrebno zagotoviti naslednje:

- na področju vzpostavitve organiziranega sistema izobraževanja in z njim povezane profesionalizacije poklica bi bilo sodobni ples potrebno vključiti v redne šolske programe na osnovnošolski, srednješolski in univerzitetni ravni, poleg tega pa bi morale biti zagotovljene tudi možnosti za dodatno izobraževanje profesionalnih plesalcev;
- za profesionalizacijo poklica bi morali biti zagotovljeni tudi mehanizmi za ureditev zaposlitvenega statusa plesalcev in koreografov sodobnega plesa ter producentov in ostalih podpornih delavcev, potrebno bi bilo zagotoviti njihovo socialno in pravno varnost, delo profesionalcev pa bi lahko bilo ovrednoteno z nagradami za dosežke na umetniškem področju;
- z vidika vključenosti v kulturno politiko in stabilnega financiranja bi morale biti področje sodobnega plesa vključeno v strateške dokumente kulturne politike, natančneje v Nacionalne programe za kulturo RS, zaradi že prej omenjene odvisnosti področja od državnega financiranja pa bi morala država poskrbeti za zadostno finančno podporo, ki bi omogočila stalnost produkcije;
- stalnost organiziranosti bi bilo treba zagotoviti po eni strani na ravni nevladnih organizacij, se pravi na ravni horizontalne organiziranosti, v povezavi z državno podporo področju pa bi organiziranost morala biti zagotovljena tudi vertikalno, z morebitno ustanovitvijo organizacije, kot je javni zavod;

¹ Izpostavitev posameznih vidikov procesa institucionalizacije mi bo v pomoč pri analizi stanja na področju sodobnega plesa v Sloveniji pred ustanovitvijo CSPU, ki jo podam v poglavju 3.3.

- z vidika vzpostavitve specifičnemu (novonastalemu) področju namenjenih prizorišč bi bilo potrebno zagotoviti zadostno količino vadbenih, uprizoritvenih in drugih prostorov, ki bi ustrezali potrebam produkcije in postprodukcije;
- domače in mednarodno povezovanje bi zagotavljali različni festivali in produkcijske ter postprodukcijske mreže;
- potreben pa bi bil tudi razvoj podpornih dejavnosti: teorije, obstoj revij oz. strokovne literature, kritiškega diskurza ter arhivske dejavnosti.

V osrednjem delu naloge bom torej skušala ugotoviti, kaj je na vseh teh področjih že zagotovljeno in katere naloge na poti do institucionalizacije so že izpolnjene, kaj pa bi bilo treba še zagotoviti.

3 INSTITUCIONALIZACIJA SODOBNEGA PLESA NA SLOVENSKEM PRED USTANOVITVIJO CENTRA SODOBNIH PLESNIH UMETNOSTI

3.1 KRATEK PREGLED RAZVOJA SODOBNEGA PLESA NA SLOVENSKEM

Sodobni ples se je v evropskem in severnoameriškem prostoru kot nova plesna zvrst začel razvijati najprej pod imenom moderni ples. Začetnica odmika od baleta je bila plesalka Isadora Duncan, ki je baletno tehniko razumela kot nenaravno in je zato zagovarjala svobodno gibanje brez sistema naučenih gibov. Kljub novim in za takratni čas revolucionarnim idejam so se v okviru modernega plesa izoblikovale natančno določene plesne tehnike (Laban v Nemčiji, Graham in Cunningham v ZDA), tako da do popolnega odmika od baleta ni prišlo (Kos 1982, 5–6; Otrin 1998, 162). Kot odgovor na nezmožnost odločnejše prekinitve z baletno tradicijo se je v drugi polovici 20. stoletja začel razvijati sodobni ples. To zvrst je težje definirati, saj je izredno svobodna, prilagodljiva in se stalno spreminja (Wilcox 2005, 110). Drugačnost plesnega izraza sodobnega plesa naj bi bila po mnenju teoretika

uprizoritvenih umetnosti Andréja Lepeckega (Lepecki v Wilcox 2005, 112) zlasti v tem, da je prišlo do premika od teatralnega k uprizoritvenemu plesu. To naj bi bilo razvidno predvsem z vstopom v nov način ustvarjanja plesa, ki ni več temeljil na določeni tehniki gibanja, ampak na eksperimentiranju s prezenco, virtuoznostjo in vizualnostjo.

Ne glede na to, da se je sodobni ples začel razvijati kot odmik od stroge baletne forme, sta obe zvrsti na Slovenskem na začetku obstajali brez večjih nasprotij, prav tako pa je bilo tudi splošno kulturno dogajanje sodobnemu plesu na začetku dokaj naklonjeno. Slovenski prostor je z modernim plesom, predhodnikom sodobnega plesa, prišel v stik že kmalu po tem, ko se je pojavil v evropskem prostoru. Učenci začetnikov sodobnega plesa so namreč že v času po 1. svetovni vojni nastopali na slovenskih odrih, kmalu pa se je pričelo razvijati tudi poučevanje mladih plesalcev (Kunst 2010, 334).

Prvi, ki so se slovenskemu občinstvu v okviru *Plesnih večerov* predstavili na odru novoustanovljenega Slovenskega narodnega gledališča, so bili plesni par Vaclav Vlček in Lidija Wasiak ter solistka Ruth Vavpotič, nastopati pa so prihajali tudi »predstavniki plesnega impresionizma in pripadniki plesnega nazora Isadore Duncan in pripadniki in učenci Emila Jacquesa – Dalcroza« (Vogelnik 1975, 69) ter Mary Wigman. Sodobni ples je torej na Slovensko prišel v raznovrstnih izrazih, tako ekspresionističnih kot impresionističnih (Vogelnik 1975, 65–70).

Uveljavitev sodobnega plesa na Slovenskem je bila zaznamovana z delom štirih predstavnikov: Pina in Pie Mlakar, Mete Vidmar, Marte Paulin in Katje Delak. Vsi avtorji so se predstavili ne samo v Ljubljani, ampak tudi v Mariboru in Novem mestu, ter tako vzgajali novo, številčno publiko, sestavljeno zlasti iz mladih, skrbeli pa so tudi za plesno izobraževanje.

Začetno sožitje baleta in sodobnega plesa, prepoznavnost novih plesnih pristopov in dokaj množična obiskanost pa so bili prekinjeni po 2. svetovni vojni, ko so kulturniške elite postale veliko bolj naklonjene baletu, sodobni ples pa je bil deležen vse manjše podpore. »Na rob potisnjena zgodovina sodobnega plesa /se/ pravzaprav

začenja šele po drugi svetovni vojni« (Kunst 2010, 340). Takrat se namreč začne obdobje, vezano zlasti na obstoj zasebnih šol in delovanje v okviru Zveze kulturnih organizacij (ZKO), ki so predstavljale temelj ljubiteljske dejavnosti. Tudi plesna smer Mete Vidmar je ostala na ravni ljubiteljske dejavnosti in tako z umetniškega zornega kota izgubila na pomenu. Sodobnoplesno dogajanje se je skoncentriralo v Ljubljani, kjer je leta 1973 z ustanovitvijo Studia za svobodni ples prišlo do prve pobude za profesionalizacijo sodobnega plesa (Kunst 2010, 340–341; Teržan 2003, 41).

Do ponovnega zagona in večje prepoznavnosti je prišlo leta 1984 po ustanovitvi Plesnega teatra Ljubljana (PTL), ki sta ga ustanovila plesalka Ksenija Hribar in koreograf Damir Zlatar Frey. PTL je postal prva sodobna plesna skupina na Slovenskem, ki pa je zaradi premajhne podpore države in nerešenih pravno-formalnih vprašanj ostala na ravni »skupin/e/ profesionalcev« (Društvo za sodobni ples Slovenije 1998, 278), ne pa dejanske profesionalne plesne skupine. Kljub temu je PTL zagotavljal možnost redne vadbe, skrbel za kvalitetno produkcijo in vzgojil novo generacijo plesalcev, ki so močno zaznamovali (in ga še zaznamujejo) nadaljnji razvoj sodobnega plesa (Društvo za sodobni ples Slovenije 1998, 278; Mreža sodobnega plesa 2011).

Do bliskovitega razvoja sodobnega plesa je prišlo v devetdesetih letih 20. stoletja, ko so bili ustanovljeni novi odri, studii, dvorane in nevladne organizacije, ki še danes skrbijo za produkcijo, založništvo in izobraževanje na področju sodobnega plesa.² Danes so med najvidnejšimi društvi, zavodi in gledališči zlasti Maska, PTL, Bunker, Emanat, Vitkar, Flota, Plesna izba Maribor in En-Knap s Centrom kulture Španski borci. Ustanovljeno je bilo tudi Društvo za sodobni ples, ki skrbi za povezovanje profesionalnih plesalcev sodobnega plesa in si prizadeva za »vsestranski razvoj področja sodobnega plesa in pogojev za profesionalno ustvarjanje v Sloveniji« (Mreža sodobnega plesa 2013), od leta 2012 dalje pa podeljuje tudi stanovsko nagrado Ksenije Hribar. Vsako leto si v Sloveniji lahko ogledamo številne festivale sodobnega plesa in sodobnih scenskih umetnosti, kot so Mladi levi, Exponto in Gibanica, ki pa niso zgoščeni samo v Ljubljani (Rdeči revirji v Hrastniku, Front@ v Murski Soboti, Nagib v Mariboru). Z vidika izobraževanja so se mnogi plesalci zaradi

² Natančnejši pregled razvoja po posameznih vidikih institucionalizacije lahko najdete v Prilogi.

pomanjkanja profesionalnega izobraževanja doma šolali v tujini ter tako hkrati skrbeli za aktualen stik z dogajanjem na svetovni sodobnoplesni sceni. Leta 1999 je z ustanovitvijo programa Umetniške gimnazije – smer sodobni ples prišlo do napredka tudi na tem področju, na visokošolski ravni pa so se plesalci morali v tujini izobraževati še vse do leta 2009, ko je bil ustanovljen samostojni visokošolski zavod Akademija za ples. Korak naprej je bil storjen tudi na področju profesionalizacije poklica, saj se je uradni status sodobnih plesalcev začel urejati v okviru samozaposlovanja v kulturi, s tem pa je prišlo tudi do uradnega priznanja poklica s strani pristojnih ministrstev. Kljub temu se trdnejši okvir za možnosti zaposlovanja ni razvil, izjemo predstavlja le leta 2007 ustanovljena prva profesionalna plesna skupina EnKnapGroup pod vodstvom Iztoka Kovača.

V teku let so se torej v okviru nevladnih organizacij razvili številni vzvodi, ki ustvarjalcem omogočajo delovanje in ustvarjanje ter ne glede na količino podpore tvorijo okvir institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji. Kljub hitremu razvoju pa je bil ves ta čas zaznamovan s »šibk/o/ institucionaln/o/ in kulturnopolitičn/o/ podpor/o/« (Praznik 2006, 263), s stalnim bojem za finančna sredstva, izboljšanje pogojev delovanja in večjo prepoznavnost. Glede na to, da so se ti vzvodi razvijali zlasti v okviru nevladnih organizacij, se zdi potrebno ugotoviti, kako in v kolikšni meri je bil sodobni ples vključen v državno kulturno politiko. V nadaljevanju bom torej podala krajši pregled urejanja področja sodobnega plesa v okviru kulturne politike.

3.2 KULTURNA POLITIKA IN SODOBNI PLES NA SLOVENSKEM

Sodobni ples se je na Slovenskem začel razvijati med obema svetovnima vojnoma in se je kasneje razvijal v različnih kulturnopolitičnih okvirih. Kot je bilo že povedano, je na začetku sodobni ples obstajal vzporedno z baletom. V prvih uradnih profesionalnih institucijah v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev, opernih in baletnih hišah, so se poleg baletnih odvijale tudi sodobnoplesne predstave, »saj sta bili obe zvrsti del umetniškega plesa, poleg tega pa še ni bilo dvoran za produkcijo sodobnoplesnih predstav« (Ćerimović 2003, 10–11).

Po 2. svetovni vojni pa je na položaj sodobnega plesa vplival poseben kulturnozgodovinski okvir. Sodobni ples se je namreč v nasprotju z ostalimi zahodnoevropskimi središči razvoja sodobnega plesa v Jugoslaviji razvijal v obdobju socializma. Kot avantgardna umetniška zvrst je bil s svojim poudarkom na individualizmu v konfliktu s socialističnim sistemom, ki je na sodobni ples gledal kot na breme državnega proračuna. V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja je sodobni ples kot umetniška zvrst zato za kratek čas zamrl (Ćerimović 2003, 12). »Takratna kulturna politika /namreč/ ni predvidevala nikakršne pravno-formalne niti drugačne finančne strukture, ki bi spodbujala razvoj novih plesnih smeri in tokov« (Društvo za sodobni ples Slovenije 1998, 277).

Do preobrata je prišlo v osemdesetih letih 20. stoletja, ko se je stopnja represije in nadzora v državi močno zmanjšala. Takrat se je začel sodobni ples kljub »neurejenemu institucionaliziranemu, kulturnemu, političnemu in pravnemu statusu sodobnega plesa« (Ćerimović 2003, 13) hitro razvijati. To potrjujejo tudi podatki, da je bilo že leta 1984 med samostojne kulturne delavce, torej profesionalne plesalce, vpisanih 11 plesalcev, leta 1985 19 plesalcev in leta 1986 26 plesalcev (Bele 1987, 35). Glede na to, da je bil balet organiziran v okviru opernih hiš, gre sklepati, da so v razvid vpisani plesalci sodobnega plesa.

Po osamosvojitvi Slovenije je nastopilo novo obdobje v razvoju kulturne politike, obdobje parlamentarne demokracije, za katerega je značilno »proračunsko financiranje kulture z odločilno vlogo države« (Tomc 1997, 37). Znotraj tovrstne kulturne politike obstaja dvojnost med institucijami, znotraj katerih imajo ustvarjalci status državnih uslužbencev, in nevladnim sektorjem, ki se razvije na drugi strani. Znotraj nevladnega sektorja se ustvarjalci in njihove organizacije na projektnih razpisih potegujejo za veliko manjša in bolj negotova sredstva iz državnega proračuna (Tomc 1997, 37). Sodobni ples se je tudi v tem obdobju razvijal brez institucionalne podpore, znotraj nevladnega sektorja, torej v nasprotju z dejstvom, da je v obdobju demokracije neodvisna umetniška produkcija »v katero sodi tudi sodobni ples, na svojem področju pričakovala pozitivne spremembe: družbeno priznanje – profesionalizem in institucionalizirano bivanje« (Ćerimović 2003, 14). Poleg tega v obdobju parlamentarne demokracije v Sloveniji natančnejša kulturna politika dolgo

časa sploh ni bila izoblikovana, saj je bil prvi Nacionalni program za kulturo sprejet šele leta 2004.

V urejanju statusa sodobnega plesa torej v tem zadnjem obdobju razvoja kulturne politike ni prišlo do večjih sprememb.

Realni razvoj dogodkov /...je.../ pokazal, da je kompleksnost celostne družbene transformacije potisnila ta segment kulture na čisti družbeni rob, kjer ga je nova kulturna politika in birokracija, kljub stalni politični in medijski prisotnosti in aktivnosti različnih posameznikov in novonastajajočih organizacij, obravnavala kot marginalen pojav, ki naj bi čakal v vrsti, medtem ko so se postavile na prednostni dnevni red povsem druge odločitve in naloge (Tomc in Bibič v Čerimović 2003, 14).

Poleg ohranjanja statusa quo je bilo za to obdobje značilno »razdeljevanje subvencij po principu uravnilovke /... in/ odpravljanje simptomatike, ki je vzniknila zaradi sistemsko nerazrešenih vprašanj« (Mreža sodobnega plesa 2011). To je bilo delno mogoče tudi zaradi nezmožnosti sodobnega plesa, da bi jasno vzpostavil svoj položaj v slovenskem kulturnem prostoru, zaradi pomanjkanja jasnejših vizij pa je »subvencionirana umetniška produkcija postopoma začela podlegati logiki svobodnega trga« (Mreža sodobnega plesa 2011). Do sprememb v kulturni politiki ni prišlo niti pod vplivom prilagajanja evropskim standardom v času pridruženja Slovenije Evropski uniji, saj je bila kulturna politika kot pristojnost posamezne države članice izvzeta iz pogajanj.

3.2.1 SODOBNI PLES V NACIONALNIH PROGRAMIH ZA KULTURO

Natančnejši program na področju kulturne politike v Sloveniji, t. i. Nacionalni program za kulturo (NPK), ki ga Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK) opredeli kot »strateški dokument razvojnega načrtovanja /.../ kulturne politike« (Ur. l. RS 77/2007, 2. člen), je bil sprejet šele leta 2004. V Resoluciji o nacionalnem programu za kulturo 2004–2007 (Ur. l. RS 28/2004) je produkcija in postprodukcija na področju sodobnega plesa opredeljena kot eden izmed javnih interesov na področju uprizoritvenih umetnosti. Natančnejših ukrepov v zvezi z

institucionalizacijo sodobnega plesa, z izjemo investicije v Staro elektrarno, ni navedenih, saj je celoten program napisan dokaj splošno.

V naslednjem triletnem programu, v Resoluciji o nacionalnem programu za kulturo 2008–2011 (Ur. l. RS 35/2008), NPK 2008–2011, pa so cilji in prioritete na področju uprizoritvenih umetnosti sodobnemu plesu bolj naklonjeni. Poleg splošno zapisanih ciljev in ukrepov glede razvoja infrastrukture, namenjene uprizoritvenim umetnostim, krepitve mednarodne prepoznavnosti in podpore kulturni vzgoji, je kot 3. cilj opredeljena tudi »vzpostavitev pogojev za institucionalizacijo sodobnega plesa« (Ur. l. RS 35/2008). Potreba po institucionalizaciji izhaja iz dejstva, da obstoječa producerska okolja (nevladne organizacije in produkcijske hiše) niso zmožna slediti potencialu, ki na področju sodobnega plesa obstaja, in iz želje, da bi se razvila visoka profesionalnost področja. V ta namen NPK 2008–2011 predvideva pripravo študije o obstoječem stanju sodobnega plesa in o možnostih za institucionalizacijo ter tesnejše sodelovanje javnih zavodov in nevladnih organizacij v smislu vključevanja sodobnega plesa v programe javnih zavodov (Ur. l. RS 35/2008). Kljub temu da je v NPK 2008–2011 predvidena zgolj izdelava študije, pa je v času njegove veljavnosti, sicer pod drugim ministrom oz. ministrico,³ prišlo do pomembnega koraka na poti do formalne institucionalizacije sodobnega plesa. Julija 2011 je bil namreč sprejet Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti.⁴

Vendar pa je zaradi nastopa gospodarske krize avgusta 2012 prišlo do ukinitve javnega zavoda CSPU, zaradi več menjav ministrov pa sta se priprava in sprejetje NPK za naslednje obdobje zavlekla vse do novembra 2013.

3.2.1.1 SPREJEMANJE NOVEGA NPK: MENJAVE MINISTROV IN RAZLIČNI KULTURNOPOLITIČNI PRISTOPI

³ Vaska Simonitija, v času ministrovanja katerega je bil sprejet NPK 2008–2011, je leta 2008 na položaju ministra za kulturo nasledila Majda Širca Ravnika.

⁴ Dogajanju v zvezi z ustanovitvijo in kasnejšo ukinitvijo CSPU se posvetim v 4. poglavju.

Obdobje oblikovanja NPK, ki bi nasledil tistega za obdobje 2008–2011, je bilo politično gledano izjemno razgibano, saj je v dokaj kratkem obdobju od leta 2011 do 2014 kar trikrat prišlo do menjave ministrov za kulturo.

V tem obdobju je bilo za institucionalizacijo sodobnega plesa pomembno tudi dogajanje v zvezi z (ne)delovanjem CSPU, ki je bil, kot že povedano, ustanovljen v času, ko je bila ministrica za kulturo Majda Širca Ravnikar. Ministrica je v svojem delovanju poudarjala pomembnost sodelovanja, dialoga in vključevanja, sicer pa je bilo od Širce v vlogi ministrice za kulturo pričakovati veliko, saj je bila pred nastopom mandata ministrice kot poslanka Državnega zbora vedno kritična do delovanja svojega predhodnika, ministra za kulturo Vaska Simonitija (Medved 2012, 35; Petovar 2011). Že njen mandat je zaznamovalo obdobje recesije, vendar Medvedova (2012, 35) ugotavlja, da je bilo v njenem mandatu kljub nekaterim nedokončanim nalogam postorjeno veliko.⁵ Zanimivo se zdi, da v podrobnejšem pregledu delovanja omenjene ministrice, ki ga je v svojem diplomskem delu podala Renata Medved (2012), institucionalizacija sodobnega plesa ni omenjena v nobenem izmed ciljev, ki si jih je ministrica zadala v svojem mandatu.

V času njenega ministrovanja je bilo v pripravi besedilo novega NPK za obdobje 2012–2015, ki je po ustanovitvi CSPU v zvezi s sodobnim plesom predvideval logično nadaljevanje procesa institucionalizacije, torej izgradnjo potrebne infrastrukture in zagotavljanje pogojev za nadaljnjo profesionalizacijo (Ministrstvo za kulturo RS 2011a, 15–19). Vendar pa je še pred sprejetjem novega NPK zaradi predčasnega odstopa ministrice prišlo do prve predčasne menjave ministrov. Vodenje MK je začasno prevzel dr. Boštjan Žekš, ki je v svojem delovanju, kot tudi zapiše v *Besedi ministra za kulturo* v uvodu v osnutek NPK 2012–2015, vodil posle in nadaljeval delo ministrice Širce. Kljub finančni in gospodarski krizi, ki je močno posegla tudi na področje kulture, se v pripravi novega NPK minister s svojo ekipo ni želel omejevati, ampak je v NPK uvrstil ukrepe in cilje, ki bi jih morala država zagotavljati ne glede na zunanje okoliščine (Ministrstvo za kulturo RS 2011a, 3).

⁵ Medvedova (2012, 33–34) našteje nekatere izmed dosežkov Majde Širca Ravnikar v času njenega mandata: ustanovitev Javne agencije za knjigo, preimenovanje Filmskega sklada v Slovenski filmski center s statusom javne agencije, prenova Moderne galerije, sprememba Zakona o Slovenski tiskovni agenciji. Ni pa ji uspelo spremeniti Zakona o RTV in Zakona o medijih.

Novembra 2011 je minister Žekš javnosti predstavil osnutek Nacionalnega programa za kulturo 2012–2015, v katerem je sodobni ples dokaj konkretno zastopan. To je bilo na nek način tudi pričakovati, saj je bil malo pred predstavitvijo osnutka novega NPK ustanovljen javni zavod CSPU. Načrtovanje ukrepov v zvezi s sodobnim plesom je v tem osnutku NPK torej temeljilo na obstoju javnega zavoda CSPU, cilji pa predstavljajo logično nadaljevanje procesa institucionalizacije.

V programu je institucionalizacija sodobnega plesa neposredno vključena v kar dva cilja. Najprej je v sklopu 4. cilja, Razvoj infrastrukture na področju uprizoritvene umetnosti, kot ukrep za izpolnitev cilja zapisana »priprava projekta in gradnja Centra sodobnih plesnih umetnosti (CSPU)« (Ministrstvo za kulturo RS 2011a, 17) z utemeljitvijo, da je za izvajanje delovanja že ustanovljenega javnega zavoda CSPU treba poskrbeti tudi za primerno infrastrukturo, torej za uprizoritvene, vadbene in druge prostore. Projekt naj bi se pripravil v letih 2012–2015, približno 20 mio. EUR vredna gradnja pa naj bi se pričela leta 2015 (Ministrstvo za kulturo RS 2011a, 18). Sodobnemu plesu je namenjen tudi celotni 5. cilj, ki predvideva nadaljevanje dejavnosti za institucionalizacijo področja. Po tem, ko je bil kot prvi korak k institucionalizaciji področja ustanovljen CSPU, je za nadaljevanje procesa institucionalizacije predvideno zagotavljanje pogojev za nadaljnjo profesionalizacijo. Kot je predvideno že v 4. cilju, naj bi bilo to doseženo z zagotavljanjem infrastrukture, poleg tega pa še z ureditvijo zaposlitvenega statusa koreografov in plesalcev, vzpostavljanjem izobraževanja na visokošolskem nivoju ter ostalimi podpornimi aktivnostmi. V ta namen so predvidena finančna sredstva v višini 2.900.000 EUR na letni ravni, ki so namenjena delovanju institucije za sodobni ples, torej CSPU (Ministrstvo za kulturo RS 2011a, 18–19).

Tako je bilo predvideno v osnutku NPK 2012–2015, vendar pa je besedilo ostalo zgolj na ravni osnutka. Še pred sprejetjem tega strateškega dokumenta za kulturo je namreč zopet prišlo do menjave ministrov. Minister Žekš je bil po razpadu vladne koalicije in razpustitvi Državnega zbora že tri mesece po prevzemu funkcije razrešen s položaja ministra za kulturo.

Ob oblikovanju nove vlade je na področju kulturne politike prišlo do premikov, ki so naleteli na veliko neodobranje tako strokovne kot laične javnosti. Samostojno Ministrstvo za kulturo je bilo namreč ukinjeno in priključeno t. i. »superministrstvu«, ki je združevalo področja kulture, izobraževanja, znanosti in športa. Vodenje novonastalega Ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport je bilo zaupano Žigu Turku.

Žiga Turk je vodenje ministrstva, ki je pod svoje okrilje vključilo tudi področje kulture, prevzel v času sprejemanja konkretnih varčevalnih ukrepov. Krčenje sredstev je seveda močno poseglo tudi na področje kulture, ena od sprejetih odločitev pa je bila tudi ukinitve javnega zavoda CSPU.

Glede na to, da je bil CSPU ukinjen med ministrovanjem Žige Turka, se postavlja vprašanje, če so bili v zameno predvideni kakšni drugi ukrepi, ki bi na drugačen način urejali nadaljevanje institucionalizacije sodobnega plesa na Slovenskem. Odgovore gre seveda iskati v NPK. Vendar pa je Turk osnutek NPK 2012–2015 označil za preobsežnega in nerealnega (M. K. 2012). Ponovno je torej prišlo do odložitve sprejetja tega za kulturo izjemno pomembnega dokumenta in do priprave novega osnutka NPK, tokrat za obdobje 2013–2016.

Iz uvoda v osnutek NPK 2013–2016 je možno razbrati kulturnopolitični pristop ministra Turka, ki ga je sicer lahko predvideti že na podlagi sprejemanja varčevalnih ukrepov in obstoja združenega ministrstva. Novi NPK naj bi zagotavljal nadaljevanje politike odprtosti in pluralizma, vendar pa se minister za razliko od svojih predhodnikov izrecno zavzema za to, da bodo »kulturne dejavnosti nekoliko bolj kot doslej povezane z izobraževalno sfero in znanstveno dejavnostjo« (Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport 2013, 3). Za osnutek NPK 2013–2016 je značilno tudi to, da zaradi negotove finančne in gospodarske situacije ter zato zmanjšanih proračunskih sredstev, v ciljih programa ni ne finančnih ne časovnih določil za izvedbo posameznih ukrepov.

Če v osnutek pogledam s perspektive sodobnega plesa, lahko ugotovim, da je v tem osnutku sodobni ples še vedno izrecno omenjen v »samostojnem« cilju, vendar ne več

v smislu zagotavljanja procesov za njegovo institucionalizacijo v ožjem pomenu pojma. V 4. cilju (Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport 2013, 21) je namesto tega navedena profesionalizacija sodobnega plesa. Poleg zagotavljanja ustrezne infrastrukture naj bi si ministrstvo še posebej prizadevalo za ureditev zaposlitvenega statusa sodobnih plesalcev. Vendar pa so cilji (tako kot na vseh ostalih področjih umetnosti) navedeni zgolj načelno in niso podprti s konkretnimi finančnimi vložki, ki bi zagotavljali njihovo izvajanje, niti ni navedenih nobenih konkretnih sistemskih rešitev, kako naj bi se rešila omenjena problematika zaposlitvenega statusa. Osnutek NPK 2013–2016 torej daje le smernice na zelo načelni ravni, ne ponuja pa konkretnega programa.

Zgodba o osnutkih za nov NPK pa s tem še ni končana. NPK namreč ni bil sprejet niti med ministrovanjem Žige Turka, saj je bila vladi, v kateri je deloval, februarja 2013 izglasovana konstruktivna nezaupnica. Nov mandat je vlada nastopila marca 2013, mesto ministra za kulturo pa je prevzel Uroš Grilc (Zajc 2013, 762). Grilc pomembno vlogo ministrstva vidi pri zagotavljanju lažjega in enakopravnega vključevanja mladih v kulturno delovanje, želi pa tudi vpeljati nov tip kulturne politike, ki »se ne ukvarja zgolj z reguliranjem tistega, kar je vezano na ustanoviteljstvo in financiranje, ampak ustvarja normativno podlago za delovanje posameznih kulturnih trgov« (Lesničar – Pučko in Pišek, 2014).

Minister Grilc je pripravil spet novo različico osnutka za NPK, usmerjeno v obdobje 2014–2017, ki je bila nato po treh letih čakanja na nov strateški dokument na področju kulture novembra 2013 končno sprejeta z Resolucijo o nacionalnem programu za kulturo 2014–2017 (Ur. l. RS 99/2013).

Iz sprejetega NPK 2014–2017 veje želja po novem pristopu do kulturne politike, saj le-ta želi »kulturo vzpostaviti kot enega ključnih dejavnikov razvoja posameznika in družbe« (Ur. l. RS 99/2013), država pa s sprejetjem NPK 2014–2017 vidi v kulturi priložnost za razvoj in povečanje gospodarske rasti. Novost tega NPK je med drugim ta, da so področja kreativnih in kulturnih industrij prvič omenjena pod samostojnimi poglavji in so jim namenjeni konkretni cilji in ukrepi. Do tega je najverjetneje prišlo zaradi želje po spodbuditi samozaposlovanje in povečanja števila delovnih mest v

kulturi, se pravi v želji po uvedbi drugačnega kulturnopolitičnega pristopa. Vendar pa Andrej Srakar, predsednik združenja NVO Asociacija opozarja, da je do načrtovanih ukrepov prišlo brez celovite ekonomske analize o tem, kakšna so razmerja na področju kulturnega trga v Sloveniji, in da si je brez takšnih analiz težko predstavljati, kakšne dimenzije lahko tak trg sploh zavzame (Kocjančič 2014).

V primerjavi s prejšnjima dvema osnutkoma in v skladu z duhom novega NPK so v sprejetem NPK 2014–2017 glede sodobnega plesa navedeni zopet nekoliko drugačni cilji. Tako je sodobni ples omenjen v 3. cilju (Ur. l. RS 99/2013), ki določa večji obseg vrhunske produkcije na področju sodobnega plesa in njegovo večjo prepoznavnost. Temu sta namenjena dva ukrepa: MK bo v naslednjem obdobju izvedlo ciljni razpis, s katerim želi zagotoviti povečanje obsega in dvig kakovosti sodobnoplesne produkcije in postprodukcije, drugi ukrep pa zadeva postavitev montažnega studia (kupljenega za potrebe CSPU), s katerim naj bi delno rešili problem pomanjkanja vadbenega in produkcijskega prostora. Iz obrazložitve ciljev je razvidno, da je zgoraj navedeni ciljni razpis vezan na odprtje »možnosti za zaposlovanje ustvarjalcev ter organizacijo in izvedbo določenih podpornih dejavnosti, pomembnih za razvoj in profesionalizacijo področja« (Ur. l. RS 99/2013), ne pa neposredno produkciji predstav, kot se zdi na prvi pogled.

Za zaposlitve naj bi bilo zagotovljenih 300.000 EUR na leto. Za stroške delovanja (pri čemer ni opredeljeno, kaj to delovanje je) je predvidenih še dodatnih 150.000 EUR, ki naj bi jih črpali iz sredstev EU, se pravi, da niso neposredno zagotovljena iz državnega proračuna in so odvisna od uspešnosti črpanja sredstev iz skladov EU. Kazalnik uspešnosti zastavljenih ukrepov je zagotoviti najmanj šest novih delovnih mest na področju sodobnega plesa, pri čemer pa ni navedeno, kje naj bi se ustvarjalci zaposlili. Z vidika ustvarjalne umetniške produkcije so predvidene štiri premiere z vsaj petimi ponovitvami na produkcijo na letni ravni ter petdeset podpornih dejavnosti letno (Ur. l. RS 99/2013).

Če pogledam v NPK 2014–2017 nekoliko širše, ne osredotočeno zgolj na sodobni ples, ampak na področje uprizoritvenih umetnosti na splošno, torej na ukrepe, ki prav tako segajo na področje sodobnega plesa, lahko ugotovim, da si pod 1. ciljem –

povečati dostopnost kakovostne gledališke produkcije – MK prizadeva za zmanjšanje števila premier v produkciji NVO za 20 % do leta 2017. Vendar pa je usmerjeno v povečanje postprodukcije in povečanje števila gledalcev, poleg tega pa tudi na večanje podpore za mlade producente, avtorje in režiserje (Ur. l. RS 99/2013).

Različni NPK in vmesni osnutki so torej zagotavljanje nalog institucionalizacije sodobnega plesa načrtovali in urejali drugače. NPK 2008–2011, ki prvi konkretnije predvideva ukrepe na področju sodobnega plesa, se (na deklarativni ravni, brez konkretnjših ukrepov) osredotoča na zagotavljanje nalog institucionalizacije, kot so razvoj infrastrukture, krepitev prepoznavnosti in podpore vzgoji, predvideva pa tudi študijo o možnostih za vzpostavitev pogojev za institucionalizacijo. Na tej točki torej način, na katerega bi se zagotavljala institucionalizacija in s tem urejala problematika stalnega in rednega financiranja, še ni ozko zamejen z ustanovitvijo javnega zavoda, ampak je le predvidena raziskava o tem, kako bi bilo naloge institucionalizacije najbolje zagotavljati.

Vendar pa je ustanovitev javnega zavoda CSPU prinesla spremembe. Osnutek NPK se s konkretnimi cilji osredotoči na zagotavljanje t. i. ožjega vidika institucionalizacije, se pravi na zagotavljanje institucionalizacije v okviru CSPU. Vse do sprejetja sedaj veljavnega NPK 2014–2017 so se konkretni, s finančnimi vložki podkrepjeni cilji namreč osredotočali predvsem na zagotovitev t. i. ožjega vidika institucionalizacije, se pravi na ustanovitev javnega zavoda. V NPK 2014–2017 ta vidik ni več omenjen, ampak se pojavljajo spremembe. Iz navedenih kazalnikov in dejstev je mogoče sklepati, da je nova usmeritev MK glede področja sodobnega plesa osredotočena ne toliko na produkcijo in ožje razumevanje institucionalizacije, ampak na poskus delnega reševanja ostalih vidikov institucionalizacije, kot so profesionalizacija poklica, urejanje zaposlitvenega statusa, delno zagotavljanje vadbenih prostorov in organizacija podpornih dejavnosti. Te naloge so bile sicer omenjene tudi v prejšnjih NPK in vmesnih osnutkih, vendar le na načelni ravni, brez konkretnih načrtov za izvedbo, kot so podani v NPK 2014–2017.

3.3 ZNAČILNOSTI INSTITUCIONALIZACIJE SODOBNEGA PLESA V SLOVENIJI PRED USTANOVITVIJO CENTRA ZA SODOBNO PLESNO UMETNOST

Po pregledu zgodovine in stanja sodobnega plesa na Slovenskem se zdi potrebno dejansko stanje postaviti v kontekst na začetku izdelanega teoretskega okvira in ugotoviti, kaj je z vidika institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji že zagotovljeno in kaj bi bilo še potrebno zagotoviti. Ta prerez bo kasneje služil tudi pri vrednotenju ustanovitve javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti in ugotavljanju, če naj bi ta zavod zagotavljal storitve, ki jih sodobni ples za svojo dokončno institucionalizacijo potrebuje.

Ker sem v teoretskem delu naloge proces institucionalizacije opredelila kot širok pojem in sem vanj zajela različne vidike, bom skozi te vidike podala tudi pregled razvoja sodobnega plesa. V nadaljevanju torej sledi podrobnejši pregled razvoja sodobnega plesa na Slovenskem pred ustanovitvijo CSPU.

3.3.1 IZOBRAŽEVANJE

Začetki izobraževanja na področju sodobnega plesa na Slovenskem sovpadajo z leti, ko so posamezniki sodobni ples prvič predstavili slovenski publiki. Že Vaclav Vlček je ustanovil lastno šolo, v kateri sta se izobraževali tudi kasneje uspešni plesalki Lidija Wisiak in Ruth Vavpotič (Mreža sodobnega plesa 2011).

Začetek kontinuiranega izobraževanja pa predstavlja leta 1930 ustanovljena Šola za moderni ples Mete Vidmar, ki je bila kasneje preimenovana v Šolo za umetniški ples. Kljub temu da šola ni mogla podeljevati uradnih diplom in spričeval, je Meta Vidmar program zastavila izjemno intenzivno in profesionalno. V začetku je šolo obiskovalo osem do deset deklet, pouk pa je potekal vsako popoldne od šestih do desetih zvečer. Šola se je javnosti prvič predstavila leta 1935 s produkcijo v Dramskem gledališču, leta 1938 pa sta šolanje končali prvi diplomantki, Marija Vogeltnik in Marta Paulin - Brina, ki sta kasneje tudi sami pričeli poučevati. Zanimanje za šolo je bilo veliko, šola pa je delovala tudi med 2. svetovno vojno, razen v letih 1943–1945, ko je bila Meta Vidmar zaprta v taborišču Ravensbrück. Kmalu po koncu vojne se je ponudila

možnost vključitve plesne šole Mete Vidmar v okvir Akademije za glasbo, kar bi pomenilo možnost profesionalnega sodobnoplesnega izobraževanja. Vendar pa je Vidmarjeva zaradi nasprotovanja dejstvu, da bi bil ples podrejen glasbi, sodelovanje zavrnila (Bordon v Vogelник in Kraigher 1989, 32–3; Vogelник 1975, 127; Vogelник in Kraigher 1989, 6, 14–9). Zavrnitev se je izkazala za izgubljeno priložnost, saj je možnost akademskega izobraževanja pomaknila daleč v leto 2009.

Šola Mete Vidmar je bila nato leta 1952 podržavljena in kot oddelek za moderni umetniški ples formalno povezana s Srednjo baletno šolo v Ljubljani. S tem je bila kot edina poklicna šola za moderni ples uradno priznana, vendar Vidmarjeva ni bila zadovoljna s pridobljenim statusom. Menila je, da je moderni ples samostojna zvrst plesa in kot taka ne more obstajati le kot oddelek baletne šole, ampak bi morala oba oddelka obstajati samostojno in enakovredno. Sodelovanje s Srednjo baletno šolo je bilo zato prekinjeno. Šola Mete Vidmar pa je bila leta 1954 kot samostojni plesni oddelek vključena v Višjo šolo za telesno kulturo, ki pa za plesno izobrazbo ni izdajala spričeval in je delovala še dobrih deset let (Bordon v Vogelник in Kraigher 1989, 30–3; TV Slovenija; Vogelник 1975, 127–8; Vogelник in Kraigher 42).

V splošno vzgojo je bil sodobni ples v okviru ritmično-gibalne vzgoje prvič vključen v program Srednje vzgojiteljske šole v Ljubljani. S poukom je tam pričela Marta Paulin - Brina, učenka Mete Vidmar. Skupaj z Marijo Vogelnik je leta 1953 v sklopu Ljudske univerze v Ljubljani ustanovila tudi celico za ples, ki je kasneje do leta 1957 delovala pod okriljem Centra za estetsko vzgojo pri Pionirski knjižnici. Njegovo vodstvo je nato prevzela Živa Kraigher, ki je skrbela za kontinuiteto prisotnosti šole, ki je bila sicer neformalna in neregistrirana. Oddelek se je leta 1963 priključil Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje in se je v Ljubljani izvajal kot Oddelek za izrazni ples na osnovno- in srednješolski stopnji Glasbene in baletne šole v Ljubljani. Po Živi Kraigher so ga vodile še Daliborka Podboj, Vilma Rupnik in Jana Kovač Valdés (Ministrstvo za šolstvo in šport RS 2011, 3; Teržan 2003, 29–31; Vogelник 1975, 132).

Na akademski ravni se je sodobni ples začel poučevati že zelo kmalu, a le kot eden izmed predmetov. Pino Mlakar je namreč leta 1946 ustanovil stolico za eukinetiko

(Kunst 2010, 348) na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Leta 1970 jo je prevzela učenka Žive Kraigher, Lojzka Žerdin, ki je poučevala predmet umetnost giba. Katedro za plesno in gibno izraznost je nato prevzela Ksenija Hribar, ki je program razširila s sodobnimi plesnimi tehnikami, kompozicijo, improvizacijo, borilnimi veščinami in sabljanjem. Na oddelku je leta 1992 začela poučevati Uršula Teržan, leta 1999 pa še Tanja Zgonc, ki je prevzela vodstvo oddelka in ga vodi še danes (Kos 1982, 110; Teržan 2003, 40).

Potrebno je poudariti, da je v vsem tem času sodobnoplesno izobraževanje potekalo pretežno na ljubiteljski ravni, kljub temu da je bilo kot eden izmed predmetov vključeno v srednješolske programe in da je bil na AGRFT ustanovljen samostojni oddelek. Pomanjkanje izobraževanja kot enega glavnih razlogov za razvijanje sodobnega plesa na zgolj amaterski ravni navaja tudi Neja Kos (1982, 109), ko ugotavlja, da je plesalcem na voljo le klasična baletna izobrazba, pa še ta ni najbolj kakovostna.

Po hitrem razvoju sodobnega plesa v Sloveniji konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let 20. stoletja se je izobraževanje na ljubiteljski ravni še razširilo. V Ljubljani je v okviru Plesnega studia Intakt od leta 1987 naprej na voljo redno plesno izobraževanje, dolgo časa pa je obstajala tudi repertoarna plesna skupina PS Intakt, kjer so za najbolj nadarjene učence koreografirali priznani koreografi. Poleg Intakta je danes v Ljubljani ena izmed najbolj prepoznavnih amaterskih plesnih skupin še Fičo balet. Poučevanje sodobnega plesa se je v osemdesetih letih 20. stol tudi nekoliko decentraliziralo. V okviru ZKO (danes Javni sklad RS za kulturne dejavnosti – JSKD) je bil leta 1987 ustanovljen Plesni center Maribor (JSKD 2012), leta 1994 Plesna izba Maribor, leta 2007 pa se je mariborskemu dogajanju priključilo še Kulturno društvo Center plesa. Sodobnoplesno izobraževanje otrok je močno prisotno tudi v Celju, kjer za razvoj mladih plesalcev od leta 1980 naprej v Plesnem forumu Celje skrbi Gordana Stefanović Erjavec, Ana Vovk Pezdir je leta 1975 ustanovila otroško plesno gledališče Akt, izobraževanje pa poteka tudi v okviru društva Harlekin. Izpostaviti je potrebno še delo Saše Lončar v okviru društva Qulenum v Kranju ter Nine Mavec Krenker v plesnem teatru iN v Velenju (Teržan 2003, 41–6). Sicer pa ljubiteljsko izobraževanje sodobnega plesa poteka v številnih krajih v Sloveniji, JSKD pa skozi

vse leto pripravlja najrazličnejše delavnice in usposabljanja.

Mejo ljubiteljske dejavnosti so leta 1999 skušali preseči v zavodu En-Knap z ustanovitvijo Plesnega laboratorija pod vodstvom Maje Delak, kasneje pa tudi v okviru programa Agon, ki danes deluje v okviru zavoda Emanat in je namenjen izpopolnjevanju znanja plesalcev sodobnega plesa (Emanat; Teržan 2003, 178).

Kar pa se tiče izobraževanja v smislu profesionalizacije poklica sodobnega plesalca, so se premiki začeli šele okrog leta 2000 s prenovo programov v okviru Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje ter vzpostavitvijo programa na gimnazijski ravni. Program izraznega plesa je bil na osnovnošolski ravni v okviru Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje prisoten že od leta 1963, vendar pa so leta 2000 program v sodelovanju z Jano Kovač Valdés, Petro Pikalo in Ano Vovk Pezdir prenovili in v programe Zavoda vključili smer sodobni ples, ki je tako od takrat naprej v glasbene šole vključen kot šestletni program. Obsežneje se izvaja v Ljubljani in Mariboru, v zmanjšanem obsegu pa tudi v nekaterih drugih krajih v Sloveniji (Ministrstvo za šolstvo in šport RS 2011, 6; Teržan 2003, 173–4).

Pomemben korak pri vzpostavljanju kvalitetnega sodobnoplesnega izobraževanja na srednješolski ravni predstavlja ustanovitev programa Umetniške gimnazije – smer sodobni ples v šolskem letu 1999/2000. Z ustanovitvijo programa je namreč mladim plesalcem omogočeno, da na srednješolski ravni razvijajo svojo plesno nadarjenost in hkrati pridobijo gimnazijsko izobrazbo ter tako lahko izobraževanje nadaljujejo na univerzitetni ravni. Priprave na ustanovitev so trajale kar deset let, saj je bilo treba šoli najti ustrezen okvir (Srednja baletna šola je sodelovanje odklonila) in prostore za izvedbo praktičnih strokovnih predmetov. Glavna koordinatorka programa je bila plesalka in koreografinja Maja Delak. Šolo sta nato s skupnimi močmi ustanovila zavod En-Knap in Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija, praktični predmeti pa se izvajajo v komercialni plesni šoli Urška. To pomanjkanje lastnih prostorov je tudi ena izmed večjih ovir pri delovanju šole, saj že tako bolj obremenjeni dijaki veliko časa in energije porabijo za pot do plesnega studia. Delakova izpostavlja tudi, da okvir, v katerem šola deluje, ni idealen. Veliko primernejša bi bila enovita ustanova Umetniške gimnazije z dvoranami za ples in glasbo ter lastnim odrom za šolsko

produkcijo, v kateri bi poučevali vse štiri programe ter tako bolje izrabili kadre in rešili prostorski problem. Kljub temu pa je vključitev sodobnega plesa v gimnazijski učni načrt velik dosežek, saj sodobnoplesno izobraževanje v okviru javnega šolstva na tej stopnji ni najbolj pogosto (Hrvatin 2002, 35–36; Teržan 2003, 170–1).

Po zaključeni srednješolski stopnji pa so bili maturantje še dobro desetletje soočeni z dejstvom, da plesnega šolanja niso mogli nadaljevati na visokošolski ravni. Nekateri so se po končanem šolanju na srednješolski stopnji (in tudi preden je bilo le-to omogočeno) odločili za nadaljevanje šolanja v tujini, zlasti na plesnih akademijah P.A.R.T.S. v Bruslju, *Salzburg Experimental Academy of Dance* (SEAD) v Salzburgu in *School for New Dance Development* (SNDO) v Amsterdamu, številni pa so se preusmerili na druge univerzitetne smeri. Za študij v tujini so mnogi prejeli štipendijo Ministrstva za kulturo, ki je bila sicer v prvi vrsti namenjena podiplomskemu študiju, zaradi uvrstitve poklica plesalca med deficitarne poklice in ker ni bilo možnosti visokošolskega izobraževanja v Sloveniji, pa je bila štipendija dostopna tudi dodiplomskim študentom.

Akademsko izobraževanje na področju sodobnega plesa je v Sloveniji možno šele od leta 2009, ko je bil akreditiran študijski program Ples, koreografija in je bil ustanovljen visokošolski zavod Akademija za ples, ki je z delom začela v šolskem letu 2010/2011. Program akademije je zasnovan po 1. bolonjski stopnji in obsega štiri smeri: poleg sodobnega plesa namreč na akademiji poučujejo tudi družabni ples, džez ples in tekmovalni ples. Študenti si po končanem študiju lahko pridobijo naziv diplomirani plesalec, koreograf / diplomirana plesalka, koreografinja (VS) (Drnač 2011). Kljub temu da je program sodobnega plesa na papirju enakovreden ostalim programom, pa se v praksi kaže, da je na smer sodobni ples vpisanih izjemno malo študentov, predmetnik pa zaradi tega združujejo z ostalimi študijskimi smermi. Mnogi plesalci se namreč kljub možnosti šolanja doma še vedno raje odločajo za študij v tujini, saj evropske akademije zagotavljajo veliko bolj raznolik program z gostujočimi pedagogi, plesalci pa tako v tujini lahko pridobijo bolj aktualne informacije. Šolanje v tujini je sicer oteženo, saj plesalci ravno zaradi obstoja Akademije za ples ne morejo več pridobivati štipendije Ministrstva za kulturo za študij v tujini.

Tudi pri zagotavljanju dodatnega profesionalnega plesnega izobraževanja se je do danes položaj precej spremenil. Plesalcem so tekom let postale dostopne številne delavnice, ki jih organizirajo različna gledališča in produkcijske hiše. V PTL je bilo za profesionalne plesalce veliko let organizirano dnevno jutranje izobraževanje, ki pa v zadnjih letih ni več redno.

3.3.2 PROFESIONALIZACIJA POKLICA

Prvi poskus dviga kvalitete produkcije in »odmika od izobraževalne dejavnosti« (Kunst 2010, 348) predstavlja ustanovitev Studia za svobodni ples pod vodstvom Žive Kraigher leta 1973. Zrelejšim plesalkam je omogočil plesno ustvarjanje tudi po zaključeni šoli in je deloval kot samostojna sodobnoplesna skupina. V sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja je Studio za svobodni ples s svojim delovanjem slovenski sodobni ples vključil v tokove postmodernizma in plesne avantgarde, s svojo plesno skupino pa deluje še danes, vendar le na ljubiteljski ravni, njegovo delo pa v kontekstu slovenskega kulturnega dogajanja ni imelo vidnejše vloge (Vogelnik 1975, 134; Kos 2002, 221; Kunst 2010, 348).

Eden izmed glavnih razlogov, da je slovenski sodobni ples tako dolgo ostajal le na amaterski ali kvečjemu polprofesionalni ravni, je ta, da plesalcem ni bilo omogočeno profesionalno izobraževanje na akademski (dolgo časa ni bilo priznано niti na srednješolski) ravni. Šele na začetku osemdesetih let 20. stoletja se je s šolanja in delovanja v tujini vrnila Ksenija Hribar, ki je nato začela s profesionalnim delom. Leta 1984 je skupaj s koreografom Damirjem Zlatarjem Freyem ustanovila prvo profesionalno plesno skupino v Sloveniji – Plesni teater Ljubljana. Skupina je imela oblikovane profesionalne ambicije, sestavljalo pa jo je deset plesalcev, večinoma iz Studia za svobodni ples (Kos 2002, 213).

Iz PTL izhaja tudi večina posameznikov, ki so se (in se še vedno) po delovanju v PTL s sodobnim plesom tudi samostojno profesionalno ukvarjali. To so Matjaž Farič, Branko Potočan, Iztok Kovač, Mateja Bučar, Tanja Zgonc in Sinja Ožbolt, ki je edina ostala v PTL (Hribar 1997, 43). Sledili so jim tudi številni drugi plesalci, ki so v velikem številu začeli odhajati na šolanje v tujino. S tem se je število plesalcev, ki so

končali šolanje in se nato s plesom začeli ukvarjati na profesionalni ravni, močno povečalo, kar je posledično pripeljalo tudi do profesionalizacije poklica in njegovega priznanja s strani pristojnih ministrstev. Začel se je urejati položaj sodobnih plesalcev v sklopu samozaposlovanja v kulturi. Danes lahko torej plesalci sodobnega plesa zaprosijo za status samozaposlenega na področju kulture in na podlagi kriterijev izjemnosti zaprosijo tudi za kritje osnovnih socialnih prispevkov. Število samozaposlenih v kulturi še vedno raste tudi v zadnjih letih. Leta 2012 je bilo namreč v razvid samozaposlenih v kulturi 2012 vpisanih 77 plesalcev in 30 koreografov, le dve leti kasneje pa so številke že višje, 96 registriranih samozaposlenih plesalcev in 58 koreografov (Ministrstvo za kulturo RS 2012a, Ministrstvo za kulturo RS 2014a). Kljub temu pa so plesalci sodobnega plesa v primerjavi z baletnimi plesalci v veliko slabšem položaju, saj imajo baletni plesalci poleg možnosti redne zaposlitve tudi beneficirano delovno dobo, plesalci sodobnega plesa pa si morajo po koncu kariere, ki je »intenzivna in kratkotrajna, saj se telo po desetletjih fizičnega napora obrabi« (Bučar v Čerimović 2003, 40), bodisi doplačati leta delovne dobe (kar je skoraj nemogoče) ali pa se prekvalificirati v druge poklice (Čerimović 2003, 40).

Poleg možnosti samozaposlitve ni zagotovljenega trdnega in »varnejšega« sistema ter možnosti zaposlovanja. Izjema je EnKnapGroup, edini stalni profesionalni plesni ansambel, ki od leta 2007 deluje v Sloveniji in pogodbeno zaposluje 5 plesalcev.

3.3.3 RAZVOJ V OKVIRU NEVLADNIH ORGANIZACIJ

3.3.3.1 ORGANIZIRANOST IN STALNOST DELOVANJA

Kot vsaka nova umetniška zvrst se je sodobni ples začel razvijati v okviru nevladnih organizacij.⁶ Začetke organiziranja na področju sodobnega plesa predstavljata leta 1971 ustanovljeni laboratorij za iskanje in ustvarjanje Kinetikon in dve leti za tem ustanovljeni Studio za svobodni ples. Leta 1976 je bilo ustanovljeno še Plesno gledališče Celje, vendar pa nobena od omenjenih organizacij danes ni več aktivna.

⁶ Pri pregledu nevladnih organizacij se bom (z izjemo prvih organizacij, ki so bile vzpostavljene na Slovenskem) osredotočila le na pregled tistih NVO, ki se s produkcijo sodobnega plesa ukvarjajo na profesionalni, ne pa tudi na ljubiteljski ravni, kjer je takšnih organizacij še mnogo več.

Prvi izmed še danes najpomembnejših akterjev na sodobnoplesni sceni v Sloveniji, Plesni teater Ljubljana, je bil ustanovljen leta 1984. To prvo gledališče za sodobni ples danes deluje kot Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev (Plesni teater Ljubljana). Poleg produkcije in izvedbe predstav z dnevnimi treningi skrbi tudi za redno plesno izobraževanje plesalcev sodobnega plesa.

Kot je bilo že večkrat omenjeno, je do množičnega razvoja sodobnega plesa prišlo v devetdesetih letih 20. stoletja, v skladu s tem pa so se takrat začele ustanavljati tudi nevladne organizacije, ki so poleg PTL danes vodilne sile dogajanja na področju sodobnega plesa pri nas. To so:

- Maska Ljubljana, neprofitni zavod za založništvo, produkcijo, izobraževanje in raziskovanje,
- Emanat, Zavod za afirmacijo in razvoj plesa in sodobne umetnosti,
- Zavod En-Knap,
- Fičo balet,
- Zavod Bunker,
- Zavod Federacija,
- Flota, Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev,
- Kulturno društvo Plesna izba Maribor,
- Aksioma, Zavod za sodobne umetnosti,
- Vitkar, Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih projektov,
- DUM – društvo umetnikov.

Na področju sodobnega plesa delujejo še številne druge organizacije in društva, ki se s sodobnim plesom ukvarjajo tako na profesionalni (KUD Baobab, društvo Pekinpah, KUD Nor, KUD NUM ...) kot na ljubiteljski ravni (Plesna izba Maribor, Plesni forum Celje, Kulturno društvo Qlenium Kranj, Harlekin, Kulturno društvo Center plesa Maribor, Bitnamun – KUD Ponor ...).

Z namenom, da bi na prostovoljni ravni povezali ustvarjalce na področju sodobnega plesa, je bilo leta 1994 ustanovljeno Društvo za sodobni ples Slovenije (DSPS). To

strokovno društvo si v svojem delovanju prizadeva za oblikovanje in uresničitev stanovskih interesov, sodelovanje s pristojnimi institucijami v Sloveniji, organizira različne dejavnosti, delavnice, okrogle mize in predavanja ter podpira vzpostavitev ustrezne institucionalne, prostorske in kadrovske infrastrukture, predstavniki pa se udeležujejo različnih manifestacij doma in v tujini. DSPS je bilo v prvih letih svojega delovanja (do leta 2004) izjemno aktivno in je poseglo tudi v tujino ter tako vzpostavilo povezave s pomembnimi mednarodnimi sodobnoplesnimi institucijami in mrežami. Po prvi fazi uspešnega delovanja je nato do leta 2010 društvo delovalo v manjšem obsegu, potem pa je vodenje društva prevzela nova generacija in »njegovo dejavnost na novo zagnala tako rekoč na vseh področjih, ki se jih sodobni ples dotika (strateško ustvarjanje kulturnih politik, mreženje, izobraževanje, infrastruktura, status samozaposlenih ustvarjalcev plesa, zagovorništvo, izobraževanje itn.)« (Gibanica). Društvo vsaki dve leti organizira tudi festival Gibanica in od leta 2013 podeljuje stanovske nagrade Ksenije Hribar (Gibanica). Kot del društva deluje tudi Mreža sodobnega plesa, ki »povezuje ljudi in prizadevanja za povečanje kakovosti produkcije in prodornosti akterjev na področju sodobnega plesa« (Mreža sodobnega plesa).

Poleg Društva za sodobni ples za povezovanje NVO na področju sodobnih umetnosti in s tem tudi sodobnega plesa skrbi Asociacija, društvo nevladnih organizacij in svobodnih ustvarjalcev na področju kulture in umetnosti. Zavzema se »za izboljšanje delovnih pogojev in systemskega položaja samostojnih ustvarjalcev in nevladnih organizacij (NVO) v umetnosti in kulturi ter posameznikov, ki v njih delujejo /... in za/ zagotavljanje enakopravnih pogojev za delovanje v primerjavi s tistimi v javnih zavodih« (Asociacija). Združuje okrog sto organizacij in posameznikov.

3.3.3.2 RAZVOJ PRIZORIŠČ IN INFRASTRUKTURE

Prva plesna šola, ki je kontinuirano delovala na področju sodobnega plesa, šola Mete Vidmar, za svoje delovanje ni imela posebnih vadbenih prostorov, saj so plesne učne ure potekale kar v domači hiši Vidmarjeve. Njene učenke, Kraigherjeva, Vogelnikova in Paulinova, so nato poučevale v Pionirski knjižnici v Ljubljani, leta 1963 pa je sodobni ples prvič dobil vstop tudi v prostore, ki so bili namenjeni neposredno

plesnemu izobraževanju in jih je Kraigherjeva pridobila v Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje (Mreža sodobnega plesa 2011).

Kar pa se tiče odrov, se je sodobni ples v začetku in še mnogo let kasneje širši javnosti predstavljal na odrih, ki so bili sicer namenjeni gledališču in baletu ter operi, torej v ljubljanski Operi in Drami. Po letu 1966 se je slovensko občinstvo s tedanjimi plesnimi tokovi lahko seznanilo tudi v okviru Poletnega festivala v Ljubljani (Mreža sodobnega plesa 2011). Ker se je sodobni ples v Sloveniji razvijal v tesni povezavi z eksperimentalnimi gledališči, je bil v Ljubljani sodobnemu plesu delno namenjen tudi oder gledališča Glej, ki je bil ustanovljen leta 1970 (Kopač 2009, 15).

Za razvoj in predstavitev sodobnega plesa širši publiki je bil (in delno še vedno je) pomemben kulturni in kongresni center Cankarjev dom (CD), odprt leta 1983. Na njegovih odrih so namreč gostovale nekatere izmed najpomembnejših plesnih skupin iz evropskega in svetovnega sodobnoplesnega prostora. Ta stik z dogajanjem v tujini in lastna produkcija znotraj CD sta slovenskemu sodobnemu plesu omogočila, da se »vpiše/.../ na plesno-gledališki zemljevid sveta« (Mreža sodobnega plesa). Preden je PTL dobil svoje prostore, je tudi ta profesionalna plesna skupina nastopala večinoma na odrih CD, na začetku celo na odru srednje velike Linhartove dvorane (Mreža sodobnega plesa 2011; Teržan 2003, 63).

Prve prostore, namenjene zgolj sodobnemu plesu, je več kot deset let po ustanovitvi dobil v upravljanje PTL. Leta 1996 mu je bila namreč v prostorih krajevne skupnosti Prule v Ljubljani dana v uporabo majhna dvorana, ki je namenjena vajam, plesnim delavnicam in rednim treningom, hkrati pa se uporablja kot oder. Večinoma je namenjena le članom PTL-ja, v izjemnih primerih (zaradi zasedenosti urnika) pa jo lahko uporabljajo tudi zunanji koreografi. Ostali zavodi, društva in plesne skupine morajo vadbene prostore najemati v telovadnicah in kulturnih domovih po komercialnih cenah, s čimer je njihovo delovanje zaradi velikih stroškov oteženo (DSPS 1998, 279; Praznik 2008, 214).

Nov vadbena-uprizoritveni prostor Stara elektrarna z odrom, namenjenim uprizoritvenim umetnostim, je bil odprt leta 2004 v prostorih Elektra Ljubljana.

Njegovo programsko upravljanje izvaja zavod Bunker, sofinanciran pa je od Ministrstva za kulturo (MK) in Mestne občine Ljubljana (MOL) (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 9–10). Tudi En-Knap je prostore dolgo časa najemal, leta 2009 pa je bil storjen pomemben korak naprej, saj je zavod v upravljanje dobil prostore nekdanjega kulturnega doma Španski borci. Prvič se je torej pokazala možnost za samostojno institucijo, ki s prostorom upravlja sama in ima lastne vadbene prostore ter oder (DSPS 1998, 279; Sotošek Štular in Kupljenik 2010, 8).

S pomanjkanjem prostorov se spopada tudi Gimnazija za sodobni ples, ki nima lastnih prostorov in jih za potrebe praktičnega pouka najema v zasebni plesni šoli Urška (Ćerimović 2003, 36).

Delno je za izvedbo dejavnosti sodobnega plesa namenjen tudi javni zavod Center urbane kulture Kino Šiška, ki ga je leta 2009 ustanovil MOL.⁷ Primarno je sicer namenjen urbani koncertni dejavnosti, vendar pa si je na njegovih odrih možno ogledati tudi sodobno uprizoritveno umetnost, kamor spada tudi sodobni ples (Kino Šiška 2013).

Na problematiko zagotavljanja primerne infrastrukture je opozorjeno tudi v Analizi stanja na področju kulture s predlogi prednostnih ciljev za Nacionalni program za kulturo 2012–2015, kjer je izpostavljen problem zagotavljanja primerne infrastrukture na področju nevladnega sektorja. NVO namreč »v večini primerov sploh ne razpolagajo s prostori za svojo dejavnost« (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 37).

Samostojni ustvarjalci, ki niso vpeti v nevladne organizacije, ki imajo možnost uporabe prostorov, in ostale manjše nevladne organizacije, ki skrbijo za produkcijo sodobnega plesa in nimajo zagotovljene vadbene infrastrukture in odra, iščejo alternativne prostore, ki prvotno niso namenjeni sodobnemu plesu. Predstave se torej pogosto odvijajo v galerijah, odprtih javnih prostorih, odrih brez plesnega poda itd., ki pa ne zagotavljajo primernih infrastrukturnih pogojev. To lahko vpliva tudi na

⁷ Na začetku je bilo mišljeno, da bo ta prostor namenjen Centru sodobnih plesnih umetnosti, kamor spada tudi sodobni ples, vendar pa ga je MOL nato namenil področju urbane kulture (Kino Šiška 2014). Že leta 2009 je torej področje sodobnega plesa doživelo prvi poraz v prizadevanju za pridobitev lastnih prostorov.

kvaliteto izvedbe predstav. Tudi vadbeni prostori se zaradi manjših najemnin pogosto najemajo v dvoranah, ki so neprimerno opremljene (ni plesnega poda, zagotovljenega ogrevanja,...), saj sredstev za najem boljše opremljenih dvoran pogosto primanjkuje.

V raziskavi Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji (Hazabent in drugi 2012) je sicer navedenih vsega skupaj kar sedemdeset potencialnih prostorov za prezentacijo sodobnega plesa, vendar pa se zdi potrebno še enkrat poudariti besedo potencialni. Veliko izmed naštetih prostorov je torej takšnih, kjer bi se sodobni ples lahko predstavljal, pa se (če se) to zgodi izjemno redko. V velikem delu so to kulturni domovi, kjer se kot predstavnice sodobnega plesa predstavljajo ljubiteljske skupine, in odri, ki niso prvenstveno namenjeni sodobnemu plesu.

3.3.3.3 FINANCIRANJE IN OBSEG PRODUKCIJE

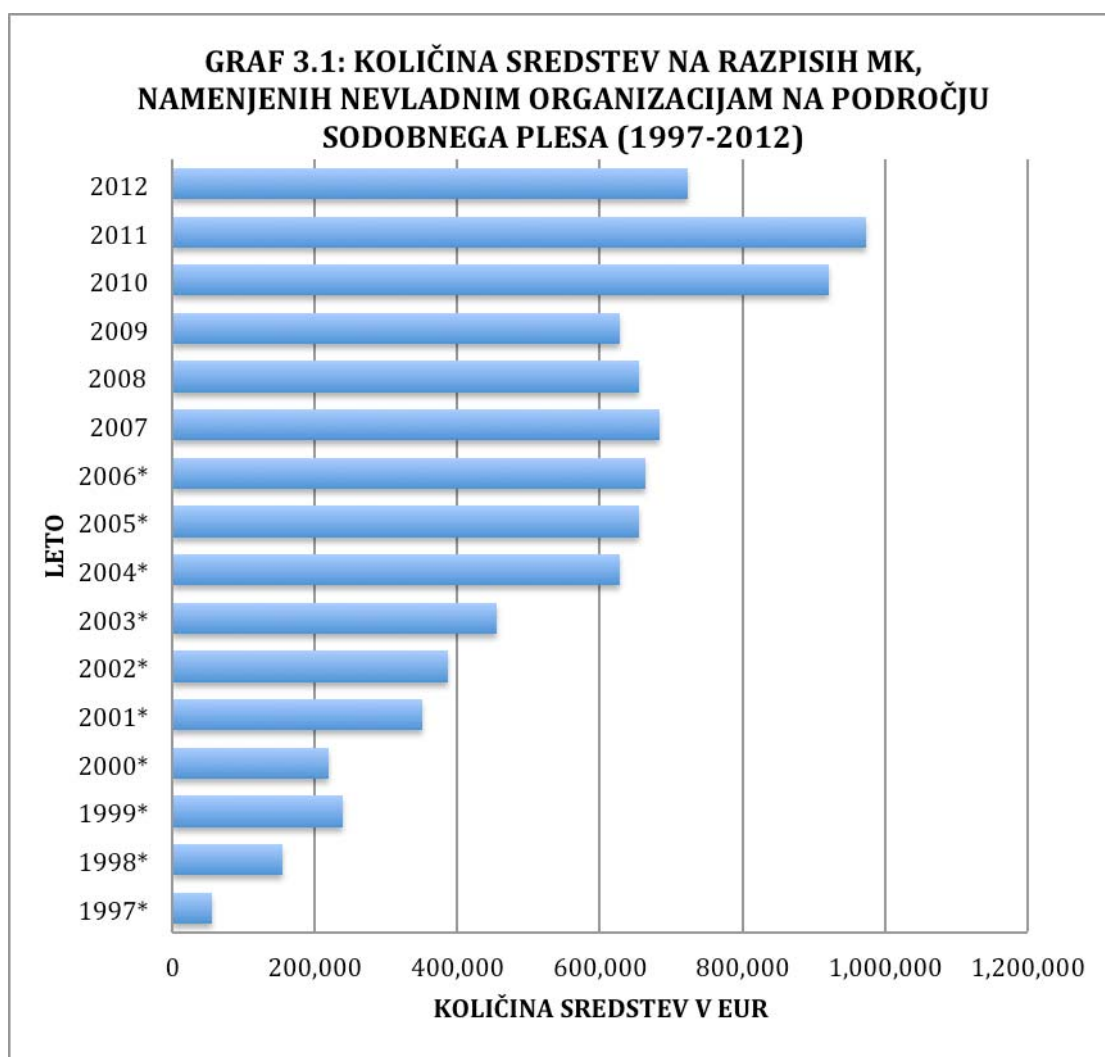
V svojem delovanju so NVO na področju sodobnega plesa odvisne od financiranja MK iz proračuna, namenjenega uprizoritvenim umetnostim. Sredstva so vsako leto podeljena iz javnega proračuna na podlagi javnih razpisov. Razpisuje jih MK, ki sodobnemu plesu namenja sredstva večinoma iz proračunske postavke 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij. Ta postavka torej ni namenjena samo področju sodobnega plesa, ampak pod to postavko za sredstva MK medsebojno tekmujejo vse NVO, ki se ukvarjajo z uprizoritvenimi umetnostmi. Vsako leto je na razpisu uspešnih kar nekaj NVO s področja sodobnega plesa.

Natančnejši podatki so vidni v Grafu 3.1, ki prikazuje količino sredstev, namenjenih zgolj NVO, ki skrbijo za produkcijo, postprodukcijo, izobraževanje in vse spremljevalne dejavnosti na področju sodobnega plesa.⁸ Do leta 2012 je bilo najbolj redno podprto delovanje naslednjih organizacij: Maska, Bunker, PTL, En-Knap, Emanat, Flota, Federacija, Zavod Vitkar, DUM, Fičo balet, Ops! zavod in DSPS, vsako leto pa so sredstva iz proračuna MK občasno namenjena tudi nekaterim

⁸ Podatki so podani le do leta 2012, saj so poročila o porabi proračunskih sredstev dostopna le do tega leta.

posameznikom ali manjšim NVO (med drugimi so to Društvo Pekinpah, KUD Baobab, Stara Gara, Leja Jurišič, Jurij Konjar, Gregor Kamnikar, KUD NUM, Pekarna magdalenske mreže, Gregor Luštek, Plesni studio Intakt,...).

Sredstva so podeljena v sklopu Programskega razpisa in Projektnega razpisa, od leta 2008 dalje pa tudi v okviru Večletnega projektnega razpisa. Leta 2012 je prišlo do sprememb, saj sredstva niso bila več podeljena v okviru letnega, ampak večletnega programskega razpisa.⁹



* Zneski za leta od 1997 do 2006 so v dokumentih MK podana v SIT in so v EUR preračunana po tečaju 1 EUR= 239,640 SIT.

⁹ Natančnejši podatki o količini sredstev po posameznih letih so navedeni v Prilogi A: Količina sredstev na razpisih ministrstva za kulturo, namenjenih nevladnim organizacijam na področju sodobnega plesa (1997–2012), pregled po letih.

V Grafu 3.1 lahko vidimo, kako je finančna podpora, ki je bila iz proračuna MK namenjena sodobnemu plesu, vse do leta 2012 dokaj konstantna. Do leta 2004 je izjemno hitro rasla, do leta 2009 pa je bila nato stabilna. Do skokovitega porasta je prišlo v letu 2010, ko je bilo sodobnemu plesu v Sloveniji namenjenih skoraj za tretjino več sredstev kot v prejšnjem letu. V letu 2011 se je obseg financiranja še nekoliko povečal, leta 2012 pa je nato sledil upad višine sredstev, vendar še vedno ne pod raven iz obdobja pred letom 2010. Do krčenja sredstev je prišlo pod vplivom vsesplošnih varčevalnih ukrepov, ki jih je vlada uvedla za namene reševanja finančne in gospodarske krize. Do rezov je prišlo seveda tudi na področju kulture, kar je imelo za posledico znižanje sredstev, ki jih MK namenja delovanju NVO tudi na področju sodobnega plesa. Iz grafa je torej dobro razvidno, da je finančna podpora MK najpomembnejšim oz. največjim NVO na področju sodobnega plesa do leta 2012 dokaj stabilna, zanjo pa je bila značilna tudi postopna rast sredstev. Znižanje sredstev v letu 2012 je bilo za sodobnoplesno sceno sicer velik udarec, vendar ga je bilo v luči vsesplošnih varčevalnih ukrepov tudi pričakovati.

Tekom let pa se je povečevalo tudi število NVO, ki skrbijo za dogajanje na področju sodobnega plesa. Zato je prišlo tudi do porasta obsega produkcije in s tem števila premier, kar sovpada z rastjo sredstev, namenjenih sodobnemu plesu. Leta 2007 je bilo na področju uprizoritvenih umetnosti v okviru NVO izvedenih 105 premier, leta 2008 le 2 več, leta 2009 je bilo premier 124, leta 2012 pa je zaznati kar precejšen porast, izvedenih je bilo namreč 155 premier (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 10).¹⁰ Porast števila premier pa ni enoznačno dober kazalec, saj je na področju sodobnega plesa prišlo do hiperprodukcije predstav, kar je vplivalo na to, da se je zmanjšalo število publike na posamezno predstav, pri povečani kvantiteti pa se vedno pojavi tudi vprašanje kvalitete. V tem se kaže tudi problematika financiranja sodobnega plesa, ki je vezan na sredstva za produkcijo in ne na drugačno, rednejšo obliko zagotavljanja financiranja (kot se je to poskušalo z ustanovitvijo CSPU). Hiperprodukcija predstav je namreč posledica dejstva, da je financiranje vezano na

¹⁰ Podatki so navedeni za vse NVO na področju uprizoritvenih umetnosti, ne zgolj za sodobni ples, saj so v Analizi podani le skupni podatki.

sredstva iz razpisov za produkcijo – torej je treba za preživetje področja čim več producirati.

3.3.3.4 POVEZOVANJE – FESTIVALI IN POSTPRODUKCIJA

Sodobni ples v začetnih letih razvoja še ni imel svojega festivala, vendar pa si je bilo možno posamezna dela ogledati v sklopu Baletnega bienala, kasneje, ko je bil direktor Ljubljanskega festivala Ferdo Delak, pa tudi tam (Vogelnik 1975, 133, 155).

Od devetdesetih let 20. stoletja dalje se je v Sloveniji začelo pojavljati kar nekaj festivalov, ki v svojem programu ponujajo predstave sodobnega plesa ali pa so namenjeni samo sodobnemu plesu. Leta 1998 je zavod Bunker prvič organiziral morda najbolj znan festival sodobnih scenskih umetnosti Mladi levi. Ta festival je prepoznaven po odkrivanju novih talentov, vsako leto pa predstavijo zahteven program sodobnega progresivnega gledališča (Bunker: Mladi levi).

Leta 2003 sta se začela odvijati kar dva festivala. V organizaciji Društva za sodobni ples je bil prvič organiziran festival Gibanica, slovenska plesna platforma, ki je namenjena bienalnemu predstavljanju slovenske sodobnoplesne produkcije in je hkrati plesni festival, »kjer ima domača javnost možnost pridobiti pregled nad kvaliteto dvoletne plesne ustvarjalnosti« (Gibanica), deluje pa tudi kot platforma za tuje goste festivala in slovensko sodobnoplesno umetnost ponudi za uvrstitev v tuje umetniške programe (Gibanica). Poleg festivala Gibanica se je leta 2003 v Hrastniku začel festival Rdeči revirji, ki predstavlja prvi festival, ki stremi k decentralizaciji in sodobni ples v festivalskem okviru predstavi izven Ljubljane. Festival si prizadeva za »/s/poj tradicionalnih vrednot in sodobnih vsebin, predstavljanje različnih žanrov in oblik, pestrost in neposrednost, ki prinaša oživitvev dogajanja na ulicah ter skrbi za približanje kulturnih vsebin najširšemu krogu ljudi« (Rdeči revirji 2013).

Trend organiziranja festivalov izven Ljubljane se je nadaljeval tudi v naslednjih letih. Leta 2005 je bil najprej v Mariboru v organizaciji Plesne izbe Maribor prvič izveden mednarodni festival sodobnega plesa NagiB (Plesna izba Maribor: Festivali), leto za tem pa je bila v Murski Soboti predstavljena Front@ sodobnega plesa, ki jo vsako leto

pripravi zavod Flota (Flota). Leta 2007 je bil v Mariboru prav tako v organizaciji Plesne izbe Maribor organiziran še en festival, Platforma, ki pa je namenjen izključno slovenskim umetnikom, ki se ukvarjajo s sodobnim plesom (Plesna izba Maribor: Festivali).

Poleg teh že uveljavljenih festivalov, so se v zadnjih letih pojavili še nekateri. V letih 2008 in 2009 so bili v organizaciji Fičo baleta kot zaključek izobraževalnega programa Nomad Dance Academy predstavljeni Kratki rezi, ki pa jih je leta 2010 nadomestil festival PLESkavica. Ta festival je doživel dve izvedbi, nato pa se je vključil v program CoFestivala, ki je bil prvič organiziran leta 2012 (Fičo balet: Festival PLESkavica). Leta 2008 se je prvič odvijal festival plesnih perspektiv Ukrep, ki je namenjen odzivu na potrebe in razvojna vprašanja sodobnega plesa (CoFestival 2013). Leta 2011 se je v Ljubljani predstavil še festival sodobnega plesa in performansa Spider v organizaciji mednarodne kooperacijske mreže Spider (Spider).

Predstave sodobnega plesa si je mogoče ogledati še na nekaterih festivalih, ki sicer niso prvotno namenjeni sodobnemu plesu, ampak se programski vodje odločajo tudi za takšne predstave. Med najbolj znanimi so festivali Mesto žensk, Ex Ponto in Exodos.

Poleg festivalov, ki so organizirani periodično in vedno na istem kraju, je prišlo tudi do nekaterih poskusov povezovanja in predstavitve plesne produkcije v manjših krajih v Sloveniji ali v tujini. Leta 1999 je bila tako v organizaciji zavoda Muzeum vzpostavljena Mreža za mobilnost teatra, ki je bila sprva zasnovana kot raziskava, nato pa je v letu 2000/2001 doživela tudi eno sezono praktičnega delovanja in gostovanj v mreži izbranih predstav v izbranih mestih, kot so Izola, Murska Sobota, Zadar, Nova Gorica in Maribor (Hazabent in drugi 2012).

Do ponovnega poskusa izvedbe postprodukcijskega progama je prišlo leta 2012, ko sta Društvo za sodobni ples s festivalom Gibanica in Fičo balet z Mrežo sodobnega plesa v sodelovanju s partnerji iz Novega mesta, Kopra, Kranja in Nove Gorice izvedla projekt Gibanica na turneji. V partnerskih mestih so se od marca do konca aprila 2012 odvili štiri manjši festivali, na katerih so se predstavile izbrane predstave

s festivala Gibanica 2011 in predstave lokalnih nevladnih organizacij, organizirana pa so bila tudi krajša izobraževanja. Namen takšne postproduksijske mreže je bil zlasti približevanje sodobnega plesa publiko izven Ljubljane kot večjega centra sodobnega plesa, vendar pa obisk po številčnosti gledalcev ni bil zadovoljiv (Hazabent in drugi 2012).

Avtorji raziskave Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji ugotavljajo, da »/p/o trinajstih letih področje postprodukcije še vedno ni urejeno, pravzaprav ne obstaja nobena mreža, ki bi omogočala gostovanja po Sloveniji za katerokoli umetniško produkcijo« (Hazabent in drugi 2012). Mreža sodobnega plesa je trenutno edina organizacija v Sloveniji, ki si neposredno prizadeva za povečanje obsega postprodukcije v Sloveniji in tako vzpostavlja partnerstva z organizacijami po Sloveniji z namenom aktivnega in kontinuiranega programiranja sodobnoplesnih predstav (Hazabent in drugi 2012).

3.3.3.5 PUBLICISTIČNA IN KRITIŠKA DEJAVNOST

Avtor prvih objav v zvezi s sodobnim plesom je bil avantgardist Ferdo Delak, ki je že konec leta 1929, na samih začetkih pojavljanja sodobnega plesa na Slovenskem, v reviji Domači prijatelj objavil članek z naslovom *O novi plesni umetnosti*, dve leti kasneje pa v Modri ptici še članek *Uvod v novo plesno umetnost*. Gre za aktualno in kvalitetno refleksijo o takratni sodobni plesni umetnosti, v kateri je jasno zastavljena ločitev sodobnega plesa od baleta (Mreža sodobnega plesa 2011).

Živa Kraigher, ki se je poleg poučevanja usmerila tudi v kritiško dejavnost, je leta 1962 napisala prvo knjižico o sodobnem plesu v slovenskem jeziku. Pod naslovom *O razvoju plesne umetnosti* je izšla pri Prosvetnem servisu v Ljubljani (Vogelnik 1975, 135). Prvi celovitejši pregled dogajanja v zvezi s sodobnim plesom na Slovenskem pa je v knjigi *Sodobni ples na Slovenskem* (1975) pripravila Marija Vogelnic, ki natančno opisuje začetke in razvoj sodobnega plesa v obdobju pred 2. svetovno vojno in po njej. Vogelnicova je skupaj z Živo Kraigher (1989) napisala še knjižico o plesni šoli Mete Vidmar, ki jo je izdala Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

Danes se z založniško dejavnostjo na področju sodobnih scenskih umetnosti in s tem sodobnega plesa največ ukvarja zavod Maska. V zbirkah Mediakcije in TRANSformacije (pogosto v sodelovanju s Študentko založbo) skrbi za objavo del slovenskih in tujih avtorjev, ki se posvečajo refleksiji sodobnih scenskih umetnosti, ter tako prispeva k razvoju terminoloških in konceptualnih okvirov na tem področju. Leta 1991 je v založništvu zavoda Maska začela izhajati tudi Maska, revija za gledališče, ples in opero, ki danes izhaja pod imenom Maska, revija za scenske umetnosti. Maska je nasledila revijo za gledališče Maske, ki je izhajala od leta 1985¹¹ in se je osredotočala na refleksijo sodobnih praks v okviru scenske umetnosti, med katere spada tudi sodobni ples. Med leti 1995 in 1998 se je revija Maska soočala s finančnimi težavami, od leta 1998 naprej pa izhaja štirikrat letno kot dvojna številka (Maska; Pušič 1999b, 99–100). Leta 2008 je poleg Maske pričela izhajati še ena revija o sodobnih scenskih umetnostih, Amfiteater, ki se ukvarja s teorijo sodobnih scenskih umetnosti in jo izdaja AGRFT, med leti 1998 in 2001 pa je izhajalo tudi društveno glasilo DSPS *Cirkularka*, ki je zaradi pomanjkanja sredstev prenehalo izhajati (Teržan 2003, 184).

Z založniško dejavnostjo se poleg Maske ukvarja tudi Zavod EMANAT, ki v zbirkah *Prehodi* in *Prehodi XS* izdaja prevode relevantnih knjig in tekstov iz svetovne sodobnoplesne publicistike ter tudi izvirna dela slovenskih teoretikov in strokovnjakov s področja sodobnega plesa. Založniški dejavnosti na področju sodobnega plesa določena sredstva namenja tudi oddelek za ples pri JSKD. Nekaj knjig na temo sodobnega plesa je v zbirki Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega izdalo Mestno gledališče ljubljansko, Fakulteta za šport pa nekaj priročnikov za učitelje (Emanat; Fakulteta za šport; JSKD 2012; Mestno gledališče ljubljansko).

Na področju kritiške dejavnosti so že ves čas pred 2. svetovno vojno, med njo in po njej v dnevnih časopisih, kot so bili Jutro, Ženski svet, Slovenski narod, Naši razgledi in Slovenski poročevalec, objavljali odzive na predstave začetnikov sodobnega plesa in plesne nastope ter produkcije plesnih šol (Vogelnik in Kraigher 1989). Kljub

¹¹ Revija Maska je sicer prvič izšla leta 1920 kot revija za gledališče, a je po desetih številkah zaradi finančnih težav in zaradi »nedvoumne opozicije do etablirane kritike in ljubljanske gledališke uprave« (Pušič 1999a, 69) prenehala izhajati.

začetnim številčnejšim odzivom pa Teržanova (2003, 52) opozarja, da je bila nato zlasti v osemdesetih letih 20. stoletja baletna kritika zelo dobro razvita, sodobnoplesna pa ne. Danes so na področju kritike sodobnega plesa aktivni zlasti Rok Vevar, Katja Praznik, Mojca Kumerdej, Ana Perne, Pia Brezavšček, Katja Čičigoj in Nika Leskovšek (Sigleda.si). V zadnjih letih so se pojavile tudi nekatere možnosti za izobraževanje kritikov, saj je bila leta 2011 pod mentorstvom Roka Vevarja prvič organizirana Šola ustvarjalne kritike in teorije, ki je potekala v obliki seminarjev v prostorih gledališča Glej (Gledališče Glej 2011).

3.3.3.6 NAGRADE

Stanovsko nagrado Ksenije Hribar, ki je »namenjena ustvarjalcem na področju sodobnega plesa v Sloveniji, ki s svojo vrhunskostjo in inovativnostjo pomembno prispevajo h kakovosti in razvoju sodobnega plesa pri nas« (Gibanica) je Društvo za sodobni ples začelo podeljevati šele leta 2013. Prvič so jo podelili v kategorijah plesalka leta, plesalec leta, perspektivni plesalec, koreograf leta, koreografinja leta, perspektivni koreograf, oblikovalec scene na področju sodobnega plesa, oblikovalec zvoka na področju sodobnega plesa, oblikovalec svetlobe na področju sodobnega plesa, perspektivni plesni producent, producent na področju sodobnega plesa, kritik/kritičarka na področju sodobnega plesa in nagrada za življenjsko delo (Gibanica 2013).

Na področju ljubiteljske kulturne dejavnosti podeljuje posebno priznanje za področje plesne dejavnosti tudi Javni sklad RS za kulturne dejavnosti. Listino Mete Vidmar podeli na podlagi meril, kot so »dolgoletno strokovno in organizacijsko delo, klturnovzgojno in mentorsko delo, analitično, raziskovalno in publicistično delo, ki je pomembno vplivalo na razmah ljubiteljske kulturne dejavnosti na plesnem področju« (JSKD 2013).

Sicer pa so ustvarjalci na področju sodobnega plesa do sedaj prejeli tudi nekatere druge pomembne nagrade na področju kulture, kot so nagrada Prešernovega sklada, Župančičeva nagrada in nagrada zlata ptica.

3.3.4 PRESEK/UGOTOVITVE

Najprej kaže izpostaviti sočasno močno zastopanost sodobnega plesa tako na profesionalni kot na ljubiteljski ravni. Dejavnosti na ljubiteljski ravni so izjemno razvejane, zlasti na področju izobraževanja, za njihovo stalnost pa je poskrbljeno tudi v okviru javnih institucij. Za organizacijo delovanja sodobnega plesa na ljubiteljski ravni je poskrbljeno v okviru Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti (JSKD). V okviru JSKD namreč deluje oddelek za ples, ki s svojim delovanjem želi spodbuditi zanimanje za plesno umetnost in pedagogiko ter skrbi za pretok in izmenjavo informacij na domačem in mednarodnem nivoju. Oddelek za ples pri JSKD si prizadeva za razvoj plesne ustvarjalnosti otrok in skrbi za usposobljenost njihovih mentorjev. V ta namen redno organizira plesne delavnice in pripravlja seminarje, vsako leto pa organizira tudi festival plesne ustvarjalnosti mladih Živa in plesno tekmovanje Opus (JSKD 2012).

Za razliko od ljubiteljskega udejstvovanja se profesionalni ustvarjalci na področju sodobnega plesa ne morejo opreti na institucijo, ki bi zagotavljala stalnost delovanja in omogočala rednejše financiranje sodobnoplesne produkcije in spremljajočih dejavnosti. Vendar pa po zgoraj opravljeni analizi stanja lahko ugotovim, da je bilo veliko funkcij, ki vodijo do institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji, vsaj do neke mere zagotovljenih že pred ustanovitvijo CSPU.

Najbolj razvit je vidik izobraževanja, ki je tudi ena prvih funkcij, v okviru katere se je sodobni ples na Slovenskem začel razvijati. Danes je sodobnoplesno izobraževanje poleg številnih amaterskih plesnih šol, kjer poučujejo sodobni ples, in mnogih delavnic, organiziranih za profesionalne plesalce, institucionalizirano tudi v okviru rednega šolskega sistema, in sicer v nižjih glasbenih šolah in na gimnazijski ravni, od leta 2009 naprej pa celo na višješolski ravni.

Poleg izobraževanja je vzpostavljen tudi vidik profesionalizacije, saj imajo ustvarjalci sodobnega plesa možnost samozaposlitve na področju kulture, kljub vse bolj zaostrenim pogojem pa lahko zaprosijo tudi za kritje osnovnih socialnih prispevkov. Vendar pa poklicna pot plesalcev, koreografov in drugih, delujočih na področju

sodobnega plesa, nikakor ni lahka, saj nimajo (z izjemo stalnega plesnega ansambla EnKnapGroup, ki šteje 5 članov) nobene »varnejše« možnosti za zaposlitev, prav tako pa nimajo zagotovljene beneficirane delovne dobe, kot to velja za baletne plesalce. Priznavanje dela plesalcev sodobnega plesa je od leta 2013 širši javnosti znano po podeljevanju stanovskih nagrad Ksenije Hribar, v preteklosti pa so nekateri plesalci in plesalke prejeli tudi nagrado Prešernovega sklada, Župančičevo nagrado in listino Mete Vidmar.

Publicistična dejavnost je razvita toliko, kolikor se posamezne NVO ukvarjajo tudi z založniško dejavnostjo. Poleg pomembne revije za sodobne scenske umetnosti Maska je bilo izdanih tudi nekaj del strokovne literature. Na področju kritiške dejavnosti je zaznati željo po razvoju tega področja, vendar izobraževalni programi niso redni. Zelo slabo pa je razvita arhivska dejavnost, saj z izjemo (skromno založene) knjižnice v okviru JSKD, kjer je mogoče najti redke primere arhivskega materiala, ni organiziranega arhiva.

Produkcija in organiziranost sta izjemno dobro razviti na nivoju nevladnega sektorja, kjer je kljub zelo razširjenemu delovanju sodobni ples organizacijsko tudi ostal. Kot je zapisano v Analizi stanja na področju kulture s predlogi prednostnih ciljev za Nacionalni program za kulturo 2012–2015 (28), so dejavnosti NVO kljub rednemu financiranju v primerjavi z javnimi zavodi v podrejenem položaju, ne glede na to, da obe vrsti institucij zagotavljata javne dobrine na način javne službe. »/D/el dejavnosti, ki jo izvajajo največji nevladni producenti /je/ primerljiv z dejavnostjo javnih zavodov in ne le dopolnjuje njihovo dejavnost« (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 28). NVO s svojim dobrim delovanjem skrbijo za celotno dogajanje na področju sodobnega plesa in tako nadomeščajo javno institucijo, ki pa bi bila, poleg formalnega priznanja sodobnega plesa kot samostojne veje umetnosti, nujno potrebna zaradi olajšanega pridobivanja sredstev in zagotavljanja stalnosti delovanja.

Kar se tiče infrastrukture, obstaja potencialno veliko število odrov, vendar takih, ki bi bili namenjeni predstavljanju plesa na profesionalni ravni, primanjkuje. Manjši odri v manjših krajih so sodobnemu plesu lahko namenjeni, vendar ravno zaradi nerazvejane postprodukcijske strukture niso izkoriščeni. Velik manko je opaziti glede vadbenih

prostorov, ki bi bili namenjeni profesionalnemu plesnemu ustvarjanju in produkciji ter plesnim treningom. Organizacije, ki skrbijo za sodobnoplesno produkcijo, nimajo lastnih prostorov, izjema so le PTL, Bunker s Staro elektrarno in En-Knap, ki imajo prostore v upravljanju pogodbeno. Ti »/p/prostori nikakor ne zagotavljajo optimalnih (niti minimalnih) pogojev za kontinuirano in kvalitetno produkcijo, skrajno kritično pa je tudi pomanjkanje vadbenih prostorov« (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 37).

V veliki meri je z organizacijo številnih festivalov sodobnega plesa v Sloveniji poskrbljeno tudi za vidik domačega in mednarodnega povezovanja.

Če na stanje na področju sodobnega plesa v Sloveniji pogledam še z vidika DiMaggiove in Powellove teorije novega institucionalizma, razdelane v teoretičnem delu naloge, lahko potrdim, da proces institucionalizacije še ni zaključen. Prisotnost festivalov in razvejano delovanje na področju nevladnega sektorja sicer kažejo na povečan obseg interakcij med organizacijami, ki naj bi bil eden izmed temeljev institucionalizacije, vendar pa na področju sodobnega plesa ni izdelane natančne medorganizacijske hierarhične strukture. V nevladnem sektorju so sicer oskrbovalci in porabniki sredstev in produktov prisotni, manjka pa javna institucija, ki bi skrbela za hierarhično ureditev.

Veliko vidikov institucionalizacije je na področju NVO zagotovljenih, pri vsaki od funkcij pa je možno zaznati potrebo po trdnejši organizacijski obliki, ki bi zagotavljala stalnost delovanja. To bi se lahko (in se tudi je poskusilo) rešilo z ustanovitvijo javne institucije, ki bi omogočila lažje pridobivanje sredstev in s tem zagotavljala stalnost delovanja na področju sodobnega plesa. Glede na pregled posameznih vidikov institucionalizacije bi taka javna institucija morala zagotavljati zadostno število ustreznih vadbenih prostorov, skrbeti za arhivsko in publicistično dejavnost in zagotoviti možnost rednejšega zaposlovanja za plesalce. Z vzpostavitvijo takšne institucije bi prišlo tudi do prepoznanja sodobnega plesa kot samostojne umetniške zvrsti, ki bi tako postala institucionalizirana tudi v ožjem pomenu besede, s tem pa bi bil izpolnjen še en vidik institucionalizacije.

Zagotovitev pogojev za tako institucijo je, kot je navedeno v poglavju 3.2.1, v 3. cilju

NPK 2008–2011 predvidela tudi državna kulturna politika, kar kaže na vse večjo vpetost sodobnega plesa v konkretnije načrte državnih politik. Glede na to, da je od julija 2011 do avgusta 2012 javna institucija obstajala, se bom v nadaljevanju posvetila analizi ustanavljanja, delovanja in ukinitve javnega zavoda CSPU.

4 KORAK K PREPOZNANJU S STRANI VLADNIH POLITIK – OBLIKOVANJE CENTRA SODOBNIH PLESNIH UMETNOSTI

4.1 MOŽNE OBLIKE JAVNE INSTITUCIJE

Kot je bilo že omenjeno, je bila težnja k institucionalizaciji sodobnega plesa v Sloveniji prvič izražena v NPK 2008–2011. Država se je torej šele takrat resneje lotila problematike nezadostne infrastrukture, s katero bi bil omogočen skladen razvoj sodobnega plesa v Sloveniji. Po sprejetju nacionalnega programa za to obdobje je bila ustanovljena strokovna komisija, ki je izvedla študije o stanju sodobnega plesa v Sloveniji. Ministrstvo za kulturo (MK) je tako leta 2009 Društvu za sodobni ples naročilo izdelavo elaborata *Institucionalizacija/mreženje sodobnega plesa v Sloveniji* (Hazabent in Kopač 2009), ki bi služil kot predlog za institucionalizacijo sodobnega plesa v Sloveniji. Elaborat je ostal na ravni osnutka. Oktobra 2010 pa je MK poleg elaborata naročilo še raziskavo o pravnih možnostih za institucionalno urejanje sodobnega plesa, ki jo je izvedlo podjetje Omnimodo. Raziskava bi preučila možnosti za vzpostavitev ožjega vidika institucionalizacije in za ustanovitev javne institucije, ki je sodobni ples vse do takrat ni imel.

Po pregledu raziskave podjetja Omnimodo in elaborata lahko ugotovim, da je bilo predlaganih kar nekaj pravnoorganizacijskih oblik javne institucije za sodobni ples. Elaborat predlaga tri možnosti. Prva izmed njih je javni zavod, katerega ustanovitelj ne bi bila država, ampak bi bil ustanovljen v okviru nevladnega sektorja. Takšen javni zavod naj bi bil bolj fleksibilen za potrebe nevladnega sektorja in bi imel večje možnosti za pridobivanje sredstev iz evropskih kulturnih skladov in prioriteto pri financiranju na državnem nivoju. Druga možna oblika, ki jo predlagajo avtorji elaborata, je zasebni zavod s pridobitvijo pravice za upravljanje z javnimi prostori.

Tak zavod bi se programsko in organizacijsko oblikoval kot nevladna organizacija, država pa naj bi skrbela za upravljanje s prostori, izvajanje potrebnih investicij in kritje tekočih stroškov. Tretja predlagana možnost pa je Center za sodobni ples kot nova oblika neodvisnega umetniško-raziskovalnega centra, ki bi bil ustanovljen kot vmesna stopnja med nevladno organizacijo in javnim zavodom (Hazabent in Kopač 2009, 23).

Kot je bilo povedano v teoretičnem delu naloge, pa zakonodaja RS za nemoteno in trajno delovanje določenega področja kulture predvideva le ustanovitev javnega zavoda, zato tudi avtorji raziskave o pravnih možnostih za institucionalizacijo sodobnega plesa (podjetje Omnimodo) podrobneje razčlenijo le to možnost. Pri tem že na začetku opozorijo, da je ta oblika okorela in že 20 let nespremenjena. Slabosti javnega zavoda se kažejo zlasti »v krizi vodenja, nezadovoljivih finančnih rezultatih, neustreznem financiranju in predvsem neustrezni kadrovski strukturi« (Sotošek Štular in Kupljenik 2010, 54). Na podlagi te problematike avtorji podajo predlog posodobljene oblike zavoda, ki vodstvu omogoča, da izbere sodelavce po svoji meri in le za tekoči mandat, za večjo fleksibilnost delovanja in upravljanja pa naj bi imel mandat direktorja možnost le ene ponovitve. Predlagajo veččlansko upravo s tremi člani upravnega odbora, kar naj bi omogočalo večjo uravnoteženost odločitev (Sotošek Štular in Kupljenik 2010, 17–20).

Edina možna organizacijska oblika, s katero bi se nadaljeval proces institucionalizacije sodobnega plesa in ki omogoča trajno in nemoteno financiranje, je torej le ustanovitev javnega zavoda. Kot bomo videli v nadaljevanju, se je tudi javna institucija, ki je bila ustanovljena za področje sodobnega plesa, dejansko oblikovala kot javni zavod.

Raziskava o pravnih možnostih se osredotoči zgolj na organizacijski in statusni vidik vzpostavitve javnega zavoda, nikjer pa ni zaslediti natančnejše razprave o tem, kako naj bi bila javna institucija, ki bi skrbela za delovanje sodobnega plesa, vsebinsko opredeljena. O tem je bilo govora v osnutku elaborata, ki Center za sodobni ples vidi kot prostor sodobnoplesne produkcije in umetniškega eksperimenta, ki bi skrbel tudi za brezplačno izobraževanje in izpopolnjevanje ter bi bil odprt za drugačne iniciative

(Hazabent in Kopač 2009, 26). Avtorici elaborata imata pomisleke o obstoju stalnega plesnega ansambla, ki bi potencialno lahko deloval v okviru Centra za sodobni ples, saj na to rešitev gledata kot na problematično in preveč okorelo za profil akterjev na področju sodobnega plesa v Sloveniji (Hazabent in Kopač 2009, 27).

Medtem ko si ustvarjalci na področju sodobnega plesa želijo institucije, ki bi pokrivala različne pristope k ustvarjanju sodobnega plesa, se z ustanovitvijo javnega zavoda, ki, kot sem ugotovila v teoretičnem delu, deluje kot »vratar«, to zdi težka naloga. Javne institucije, ki skrbijo za delovanje na nekem področju, namreč hkrati neizbežno stalno odločajo o tem, kdo od umetnikov bo izbran (npr. v plesni ansambel) in delo katerih koreografov bo podprto. Tako bi tudi v delovanju javne institucije na področju sodobnega plesa prišlo do delno subjektivnih odločitev, ki bi vplivale na to, kdo bi dobil prostor za ustvarjanje in delovanje znotraj javne institucije.

4.1.1 PREDLAGANI MODEL ORGANIZACIJSKE STRUKTURE IN FINANCIRANJA JAVNEGA ZAVODA ZA SODOBNI PLES

Avtorji raziskave o pravnih možnostih za institucionalizacijo sodobnega plesa so izdelali tudi model organizacijske strukture in financiranja javnega zavoda za sodobni ples (Sotošek Štular in Kupljenik 2010, 56–60). Organizacijska struktura bi obsegala upravno-tehnični sektor (18 redno zaposlenih) in umetniški ansambel oz. plesalce, za katere je v modelu predvidena bodisi stalna zaposlitev za določen čas bodisi projektno pogodbeno zaposlovanje. Pri tem so pomisleki iz osnutka elaborata, katerega avtorici dvomita o vzpostavitvi stalne plesne skupine, popolnoma spregledani.

V programskem delu načrtovanega modela avtorji raziskave predvidijo dve večji in tri manjše/srednje produkcije. Na podlagi tega avtorji študije predlagajo tudi obseg finančnih sredstev, ki bi bila potrebna za delovanje javnega zavoda, ustanovljenega za potrebe sodobnega plesa. Predvidena višina stroškov glede na predlagani programski obseg naj bi bila sledeča: 340.000 EUR programskih stroškov, če bi bili plesalci zaposleni z avtorskimi pogodbami oz. 650.000 EUR, če bi bili redno zaposleni za določen čas. Skupaj z materialnimi stroški bi torej skupni proračun javnega zavoda za sodobni ples znašal približno 1,5 milijona EUR na letni ravni (Sotošek Štular in

Kupljenik 2010, 56–60).

4.2 USTANOVITEV JAVNEGA ZAVODA CENTER SODOBNIH PLESNIH UMETNOSTI

Prvi korak k uresničevanju ciljev, postavljenih v NPK 2008–2011, predstavlja Dogovor o sodelovanju pri institucionalizaciji sodobnega plesa v javni zavod Center sodobnih plesnih umetnosti, ki sta ga 24. junija 2011 sklenila MK, v njegovem imenu ministrica Majda Širca Ravnikar, in Mestna občina Ljubljana (MOL), v njenem imenu župan Zoran Jankovič. V tem dogovoru je predvidena zagotovitev pisarniških in vadbenih prostorov ter prostorov za izvedbo programa CSPU. MOL v dogovoru sodeluje kot lastnik prostorov Doma Španskih borcev in imetnik pravice uporabe prostorov na Zaloški cesti 65, poleg tega pa preko javnih razpisov in pozivov tudi kot sofinancer posameznih kulturnih projektov. MK v dogovoru sodeluje kot ustanovitelj in financer programa CSPU ter, tako kot MOL, tudi kot sofinancer posameznih projektov na podlagi razpisa. MK se v dogovoru poleg tega zavezuje, da bo najkasneje v treh mesecih izpeljal vse postopke, potrebne za ustanovitev javnega zavoda (Dogovor o sodelovanju pri institucionalizaciji sodobnega plesa v javni zavod Center sodobnih plesnih umetnosti, 2., 3., 4., 6. čl.).

Na podlagi omenjenih študij, dogovora o sodelovanju med MK in MOL ter v sodelovanju z Društvom za sodobni ples Slovenije je MK pripravilo ustanovni akt javnega zavoda Center sodobnega plesa. Akt dobro ureja zagotavljanje predstavljanja in delno tudi produkcije predstav sodobnega plesa, vendar je slednja problematična, saj predvideni prostori v Španskih boricah ne zagotavljajo rešitve enega ključnih problemov sodobnega plesa, to je pomanjkanje zadostnega prostora za delo.

Tudi z ustanovitvijo javnega zavoda bi bila torej potreba po prostorih za podporne dejavnosti (umetniške rezidence, redne vsakodnevne treninge, študij predstav, mreženje) in urejanje dokumentacije v zvezi s sodobnim plesom v Sloveniji še vedno prisotna, prav tako pa še vedno ne bi bil rešen zaposlitveni status plesalcev in koreografov. Poleg tega v Društvu za sodobni ples Slovenije (DSPS) opozarjajo, da v urejanje prav tako ni zajeto zagotavljanje možnosti za distribucijo in postprodukcijo

predstav tako doma kot v tujini (Društvo za sodobni ples 2011).

Dokončna oblika ustanovnega akta je bila nato 7. julija 2011, v zadnjih dneh ministrovanja Majde Širca, objavljena v Uradnem listu RS. S tem je Republika Slovenija ustanovila CSPU, prvo državno ustanovo, ki je v celoti namenjena sodobnemu plesu, natančneje »ustvarjanju, predstavljanju, razvoju, izobraževanju, raziskovanju, dokumentiranju, arhiviranju ter promoviranju različnih estetskih in produkcijskih praks /.../, omogoča vrhunske in trajne infrastrukturne, ustvarjalne in produkcijske pogoje /ter/ spodbuja mednarodno sodelovanje« (Ur. l. RS 55/2011, 2. čl.). Pri tem je pomembno poudariti, da je v proračunu, ki je namenjen kulturi za leto 2011, predvidena le ustanovitev CSPU, ni pa navedenih konkretnih podatkov o višini sredstev, ki naj bi bila temu namenjena (Ministrstvo za finance RS 2011, 15). Podatke o sredstvih lahko najdem samo v obrazložitvi ustanovnega akta, kjer je za zagon CSPU v letu 2011 predvidenih 650.000 EUR, za leto 2012 pa še dodatnih 731.630 EUR (Ministrstvo za kulturo RS 2011c). Če višino teh sredstev primerjam z izračuni študije podjetja Omnimodo,¹² ki predvidevajo za delovanje javnega zavoda za sodobni ples 1,5 milijona EUR na letni ravni, lahko ugotovim, da so bila CSPU za začetek njegovega delovanja res namenjena le sredstva za vzpostavitev pisarn, ne pa tudi za konkretnije programsko delo.

Vsebinsko gledano naj bi CSPU, kot je zapisano v 6. členu (Ur. l. RS 55/2011), skrbel za izvajanje naslednjih dejavnosti:

- ustvarjanje, predstavljanje, produkcijo, koprodukcijo in postprodukcijo,
- organizacijo, koordinacijo in posredovanje prireditve,
- umetniške in rezidenčne prireditve, razstave, predavanja in festivale,
- mednarodno izmenjavo in mreženje,
- predstavljanje in promocijo,
- izobraževanje,
- raziskovalno dejavnost na področju teorije in zgodovine sodobnega plesa.

¹² Ti podatki so navedeni v poglavju 4.1.1 Predlagani model organizacijske strukture in financiranja javnega zavoda za sodobni ples.

Ker podrobnejši vsebinski programi niso bili izdelani in CSPU v svojem delovanju (kot bom predstavila v nadaljevanju) sploh ni zaživel, se pri preverjanju, ali bi CSPU res zagotavljal funkcije institucionalizacije, ki pred njegovo ustanovitvijo še niso bile zagotovljene, lahko opiram le na Sklep o ustanovitvi javnega zavoda CSPU. Kot je razbrati iz 6. člena, naj bi CSPU skrbel tako za produkcijo, posprodukcijo, mednarodno izmenjavo, izobraževanje in rezidenčne prireditve pa tudi za podporne dejavnosti, kot so raziskovanje, založništvo in raziskovanje na področju teorije in zgodovine sodobnega plesa, mediateka, svetovanje, povezovanje z izobraževalnimi in drugimi programi ter sodelovanje pri zagotavljanju ustreznih vadbenih in uprizoritvenih prostorov (Ur. l. RS 55/2011, 6. čl).

CSPU naj bi torej skrbel za dejavnosti, ki se delno prekrivajo s funkcijami institucionalizacije in bi jih bilo potrebno zagotoviti za dokončno institucionalizacijo sodobnega plesa v Sloveniji. Na papirju naj bi CSPU torej zagotavljal potrebno infrastrukturo, vendar pa v praksi do tega ni prišlo, saj bi si CSPU prostore v Španskih borcih delil z zavodom En-Knap, kar po eni strani jemlje razpoložljivi prostor eni od NVO na področju sodobnega plesa, ki ima možnost uporabe prostorov in ji ni treba plačevati najemnine, po drugi pa CSPU ne zagotavlja samostojnega odra, niti ne rešuje pomanjkanja vadbenih prostorov. To zadnje bi bilo sicer delno rešeno s postavitvijo kupljenega montažnega studia. Poleg tega ni jasno, kako naj bi bila v okviru CSPU rešena problematika zaposlovanja plesalcev sodobnega plesa, ki bi potrebovali trdnejšo strukturo zaposlovanja.

Prav gotovo pa je bil z ustanovitvijo javnega zavoda CSPU zagotovljen pomemben vidik institucionalizacije, razpoznavnost in priznanje od države. S tem je sodobni ples pridobil institucijo, ki bi lajšala pridobivanje državnih sredstev in tako omogočala stalnejši razvoj in delovanje na tem umetniškem področju, torej vzpostavitev pogojev za njegovo profesionalizacijo.

4.3 DELOVANJE CSPU

V skladu z določili je bil septembra 2011 za vršilca dolžnosti direktorja imenovan Igor Teršar, sicer direktor JSKD, ki je uredil pravno-formalni status zavoda, pripravil

pa je tudi investicijski program, program dela in finančni načrt za leto 2011. Delovanju CSPU je bilo, kot sem že omenila, za leto 2011 namenjenih 650.000 EUR, vendar je bila od tega porabljena manj kot polovica sredstev, to je 275.000 EUR. Največji delež, kar 243.178 EUR, je bil namenjen za stroške nakupa opreme in investicij v vzdrževanje (od tega 135.000 EUR za nakup mobilnega plesnega studia), programski stroški so znašali 22.000 EUR, stroški delovanja pa nekaj manj kot 10.000 EUR. Teršar je že konec leta 2011 zaprosil za razrešitev s funkcije vršilca dolžnosti direktorja javnega zavoda, saj v času njegovega vodenja ni prišlo niti do imenovanja članov sveta zavoda (Ministrstvo za kulturo RS 2011d; A. K. 2012; Jančič in Plahuta Simčič 2012; Krkoč 2012).

Kljub temu je bil, kot je bilo predvideno, januarja 2012 odprt sedež CSPU s poslovnimi prostori na Zaloški cesti 65, kjer naj bi tekom leta odprli še rezidenčni in študijski center. V skladu z dogovorom med MK in MOL bi bili zagotovljeni tudi vadbeni prostori v Centru kulturnih dejavnosti Španski borci, vendar potrebe po njihovem koriščenju nikoli ni bilo.

»Zaradi vladne krize ministrstvo, pristojno za kulturo, in vlada RS nista mogla zagotoviti optimalnih pogojev za začetek delovanja CSPU« (Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport RS 2012, 6),¹³ zato v celotnem času delovanja CSPU ni prišlo do imenovanja članov sveta. Na položaju vršilca dolžnosti direktorja je Teršarja januarja 2012 nasledil Matjaž Farič, priznani slovenski plesalec in koreograf. V času, ko je bil Farič v. d. direktorja CSPU, so pripravili program za začetek umetniškega delovanja zavoda ob svetovnem dnevu plesa, v teku so bile tudi priprave za program dela, podpisanih pa je bilo že nekaj pogodb za izvedbo plesnih predstav. Sredstev za začetek programskega dela je bilo namreč po porabi sredstev za obnovo in pripravo pisarniških prostorov in po nakupu mobilnega studia na računu zavoda še dovolj (Krkoč 2012).

Vendar pa je tudi Farič zelo kmalu, že marca 2012, zaprosil za razrešitev s položaja zaradi več razlogov. Farič in vsi, ki so delovali v okviru CSPU, so delali brez pogodbe o delu, zaposlen ni bil nihče, zato tudi plačila za delo ni prejemal nihče, s

¹³ Vladna kriza, o kateri je govora v citatu, se nanaša na menjavo ministrov za kulturo in razpad vladne koalicije v času po ustanovitvi CSPU. O tem podrobneje govorim v poglavju 4.5.

tem pa je država celo kršila zakonodajo. Zaradi predhodnega ukrepa vlade, s katerim je bilo prepovedano sklepanje avtorskih pogodb, tudi center sam ni smel zaposlovati. Poleg tega svet še vedno ni bil imenovan, poskrbljeno ni bilo niti za podaljšanje pogodbe za prostore (A. J. 2012; Krkoč 2012).

4.4 GOSPODARSKA IN FINANČNA KRIZA: UKINITEV CSPU

Sredi marca 2012 so se zaradi gospodarske krize in na podlagi vsesplošnih varčevalnih ukrepov pojavila ugibanja o ukinitvi delovanja CSPU, vendar kljub bojznim nato v vladnem dokumentu Uravnoteženje javnih financ, izhodišču za pripravo rebalansa proračuna za leto 2012, konkretna ukinitvev CSPU ni bila predvidena, vendar pa bi za CSPU kot javni zavod lahko bila relevantna referenca 178, kjer je predvidena »racionalizacija delovanja javnih zavodov na področju kulture« (Ministrstvo za finance RS 2012a).

Dokument Uravnoteženje javnih financ je služil kot podlaga za sprejem zakona, s katerim so bili sprejeti varčevalni ukrepi in rebalans proračuna za leto 2012, Zakon za uravnoteženje javnih financ (ZUJF), ki je bil v Uradnem listu objavljen 30. maja 2012 (Ur. l. RS 40/2012). Vendar pa tudi v tem zakonu ni navedenih neposrednih ukrepov za ukinitvev CSPU.

Ta javni zavod je torej od sredine marca deloval brez vodstva, dokler 24. avgusta 2012 ni bil v Uradnem listu RS objavljen *Sklep o prenehanju veljavnosti Sklepa o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti in začetku postopka likvidacije* (Ur. l. RS 64/2012). S tem sklepom vlada RS ugotavlja, »da so prenehale potrebe za opravljanje dejavnosti, za katere je registriran javni zavod Center sodobnih plesnih umetnosti« (1. čl.), vse potrebno za izvedbo postopka prenehanja delovanja pa pripravi Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport (2. čl.).

Delovanje javnega zavoda CSPU je bilo torej dokončno ukinjeno 28. avgusta 2012. Vlada ukinitvev obrazloži z dejstvom, da je do ukinitve prišlo »skladno s smernicami vlade o zmanjšanju proračunskih izdatkov /in da/ ustanovitelj znotraj proračuna RS ne

more zagotoviti finančnih sredstev, ki bi omogočala delovanje zavoda« (Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport RS 2012, 6).

Čas, v katerem je bil CSPU ustanovljen, je bil čas, ko so se že kazali začetki gospodarske krize, razmah krize in mnogi varčevalni ukrepi vlade za zmanjšanje proračunskih izdatkov pa so v povezavi z nezmožnostjo ministrstva za vzpostavitev normalnega delovanja tega javnega zavoda vplivali tudi na njegovo ukinitvev. Vlada je tako dosegla prihranek v višini 660.000 EUR, »kar je razlika med sredstvi, namenjenimi delovanju zavoda v sprejetem proračunu 2012 /.../ ter stroški, ki jih je zavod v letu 2012 imel s svojim delovanjem« (Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport RS 2012, 2). Vlada je namreč institucionalizaciji sodobnega plesa in s tem delovanju CSPU v proračunu za leto 2012 namenila 713.630 EUR, po rebalansu proračuna je bilo temu namenjenih le še 67.000 EUR, porabljenih pa 40.000 (Ministrstvo za finance RS 2012b, 29).

S tem ukrepom je torej po kratkem obdobju napredka na področju institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji prišlo do ponovne vzpostavitve položaja iz začetka devetdesetih let 20. stoletja, sodobni ples pa je ostal brez aktivne javne institucije in v domeni nevladnih organizacij, ki nimajo zagotovljene stalnosti delovanja (Farič v Schnabl 2012, 20; Krkoč 2012). Poleg tega, da je področje sodobnega plesa izgubilo možnost za stalnost produkcije in izvajanje podpornih dejavnosti, je vlada z ukinitvijo CSPU naredila tudi simbolno potezo, saj je sodobnemu plesu odvzela za kratek čas pridobljeno razpoznavnost in priznanje od države.

5 PO UKINITVI CSPU: POGLED V PRIHODNOST

Ukinitvev CSPU je bila torej posledica varčevalnih ukrepov, ki so sodobni ples kot eno izmed zvrsti uprizoritvenih umetnosti doleteli tudi z vidika zmanjševanja sredstev, nemenjenih NVO na področju uprizoritvenih umetnosti, ki jih razpisuje MK.

Natančnih podatkov za področje sodobnega plesa sicer še ni možno podati, saj finančna poročila MK še niso na razpolago, vendar pa lahko konkretno ponazoritev zmanjšanja sredstev, namenjenih iz proračuna MK za uprizoritvene umetnosti v letu

2014, razberem iz posameznih razpisov. Skupno je bilo za uprizoritvene umetnosti v letu 2014 razpisanih 1.120.000 EUR sredstev za financiranje delovanja NVO: 800.000 EUR za večletne programe za obdobje 2014–2017, 200.000 EUR za večletne projekte in 120.000 EUR za letne projekte (Ministrstvo za kulturo RS 2014c; Ministrstvo za kulturo RS 2014d; Ministrstvo za kulturo RS 2014e). To je v primerjavi z letom 2010, ko je bilo uprizoritvenim umetnostim namenjenih 2.204.000 EUR, kar polovico manj (Ministrstvo za kulturo RS 2011b, 27).

Trenutno veljavne vladne politike, ki zadevajo sodobni ples in so, kot rečeno, zapisane v NPK 2014–2017, ne predvidevajo zagotavljanja ožjega vidika institucionalizacije, torej ustanovitve državnega javnega zavoda, vendar tega zaradi nedavno ukinjenega delovanja CSPU tudi ni bilo pričakovati.

Urejanje ostalih vidikov institucionalizacije, natančneje profesionalizacije in urejanja položaja sodobnega plesalca kot enega izmed delavcev v kulturi, pa je vseeno zaznati v dopolnilih ZUJIK-a, ki jih je uvedel minister za kulturo Uroš Grilc. Posredno se na urejanje zaposlovanja (ki pa ni specifično le za sodobni ples) navezuje predvsem 11. člen zakona (Ur. l. RS 111/2013), ki ZUJIK-u oddaja člen 82.a, ki se nanaša na spodbude za samozaposlovanje. V novem členu je predvideno plačevanje računovodstva samozaposlenim v kulturi, ki v preteklem letu niso presegli dohodka v višini 14.679 EUR in uvaja možnost plačila bolniškega dopusta za 30 delovnih dni v primeru odsotnosti od dela, ki je daljša od 31 dni (vendar le 1-krat na leto). Novost so tudi t. i. kulturne žepnine, oblika enkratne državne pomoči za izvedbo projektov samozaposlenih v kulturi (Ur. l. RS 111/2013). V letu 2014 so znašale 1500 EUR, med 66 prejemniki sta bila le 2 plesalca in 1 kritik s področja sodobnega plesa (Ministrstvo za kulturo RS 2014b).

Položaj sodobnega plesa se bo torej v prihodnosti skušal izboljševati po posameznih segmentih, še vedno pa na ravni nevladnih organizacij. V vladni politiki se je fokus preselil iz zagotavljanja pogojev za institucionalizacijo v ožjem pomenu besede v zagotavljanje drugih vidikov institucionalizacije, natančneje na ureditev položaja/poklica sodobnega plesalca in profesionalizacijo poklica na splošno. Sodobnemu plesu so v prihodnjem obdobju namenjena določena sredstva, vendar so v

veliki meri odvisna od uspešnosti njihovega pridobivanja iz skladov EU, in torej ne pomenijo zagotovljenih možnosti za razvoj področja.

6 SKLEP

Kot sem ugotovila v teoretičnem delu naloge, je institucionalizacija določenega umetniškega področja izjemno širok pojem. Na prvo v uvodu zastavljeno raziskovalno vprašanje o tem, kakšne so značilnosti procesa institucionalizacije kot takega, lahko torej odgovorim, da to ni enoznačen proces. Po eni strani zajema t. i. ožji vidik institucionalizacije, to je ustanovitev javne institucije (v primeru Slovenije gre pri tem za ustanovitev državnega javnega zavoda), ki umetniškemu področju daje prepoznavnost s strani vladnih politik, omogoča rednejše financiranje in s tem zagotavlja stalnost delovanja. Hkrati pa proces institucionalizacije zajema tudi vidike, kot so vzpostavitev mreže izobraževanja, profesionalizacija poklica, vključenost v kulturno politiko ter stabilno financiranje, stalnost produkcije, razvoj infrastrukture, potrebne za delovanje področja, domače in mednarodno povezovanje, obstoj strokovne literature, razvoj kritiške in arhivske dejavnosti ter možnost podeljevanja nagrad za dosežke na umetniškem področju. Bistvo institucionalizacije je torej v zagotavljanju stabilnih pogojev za produkcijo in profesionalizacijo posameznega umetniškega področja in v zagotavljanju stalnega financiranja, ne pa v ozkem ukrepu, kot je vzpostavitev javnega zavoda (kot je bilo procesu institucionalizacije sodobnega plesa večkrat zmotno razumljeno).

Dane ugotovitve omogočajo odgovor na drugo raziskovalno vprašanje: Kakšne so značilnosti procesa institucionalizacije na področju sodobnega plesa v Sloveniji? Tako kot sama definicija, so tudi te značilnosti večplastne. Postopek institucionalizacije je potekal (in še vedno poteka) na več nivojih, ki so skladni s teoretično opredeljenimi vidiki institucionalizacije.

Največji napredek je bil narejen na področju izobraževanja, saj je s tega vidika prišlo do institucionalizacije izobraževanja sodobnega plesa. Danes se sodobni ples poučuje na nižjih glasbenih šolah, na srednješolski stopnji je nadaljnje izobraževanje možno v

sklopu oddelka za sodobni ples na Umetniški gimnaziji v Ljubljani, oddelek za sodobni ples deluje na AGRFT, od leta 2009 dalje pa je omogočeno tudi visokošolsko izobraževanje na Akademiji za ples.

Z izobraževanjem močno povezan vidik institucionalizacije, tj. profesionalizacija sodobnega plesa, za razliko od izobraževanja še ni v celoti urejen. Število samozaposlenih plesalcev in koreografov v kulturi narašča, toda njihov položaj še vedno ni izenačen s položajem baletnih plesalcev, ki imajo možnost redne zaposlitve. Zadnji ukrepi MK (kulturne žepnine, plačevanje računovodstva, možnost bolniškega nadomestila), vidni tudi v NPK 2014–2017, sicer kažejo namen, da bi se to področje uredilo, vendar je poklicna pot plesalca sodobnega plesa še vedno zelo negotova.

Ena izmed najočitnejših značilnosti procesa institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji je ta, da se je večina vidikov institucionalizacije vzpostavila na ravni nevladnega sektorja, torej na ravni številnih NVO. Te so tiste, ki področju sodobnega plesa zagotavljajo stalnost in razvejanost delovanja, skrbijo za založniško dejavnost in podeljujejo nagrade s področja sodobnega plesa. Pri tem je potrebno izpostaviti, da je večina NVO financirana iz proračuna MK. Stalnost njihovega delovanja je torej pogojena in odvisna od pridobivanja sredstev na javnih razpisih MK, namenjenih uprizoritvenim umetnostim. MK torej stalnost podpore sodobnemu plesu kaže z vsakoletnimi razpisi za financiranje programov in projektov na področju uprizoritvenih umetnosti za nevladni sektor, ki pa (seveda pod vplivi krize) v zadnjih letih razdeljujejo manjša sredstva. Glede položaja NVO v Analizi stanja na področju kulture iz leta 2011 tudi MK samo ugotavlja, da so NVO v primerjavi z javnimi zavodi v veliko slabšem položaju, kljub temu da nekatere izvajajo dejavnosti, ki so primerljive z dejavnostmi javnih zavodov. NVO se tudi stalno soočajo s kroničnim pomanjkanjem ustrezne infrastrukture. To problematiko delno rešuje ukrep, naveden v NPK 2014–2017, ki predvideva postavitev montažnega studia, ki je bil prvotno namenjen delovanju CSPU, vendar pa je to le delna rešitev prostorske problematike, s katero se soočajo ustvarjalci na področju sodobnega plesa.

Rešitev stalnega pomanjkanja vadbenih prostorov in možnost vzpostavitve t. i. ožjega vidika institucionalizacije sodobnega plesa v Sloveniji sta se leta 2011 pokazali z

ustanovitvijo CSPU, v okviru katerega je bila napovedana gradnja nove infrastrukture. Ta korak se je zdel logično nadaljevanje procesa institucionalizacije sodobnega plesa in rezultat neobstoja vseh vidikov institucionalizacije. Ustanovljen je bil kot javni zavod, saj je to edina oblika, ki jo za ustanavljanje institucij znotraj javnega sektorja v kulturi dovoljuje slovenska zakonodaja. Z njegovo ustanovitvijo je po dolgih letih prizadevanja akterjev na področju sodobnega plesa le prišlo do vidnejšega prepoznanja tega umetniškega področja s strani vladnih politik, dana pa je bila tudi možnost bolj sistematičnega financiranja dejavnosti.

Vendar je bilo tudi dogajanje v zvezi z ustanavljanjem in nato ukinitvijo CSPU večplastno. Do postopkov njegovega ustanavljanja in nato ukinitve je prišlo v negotovem in nestabilnem času, tako z vidika vplivov gospodarske in finančne krize kot tudi z vidika notranjepolitične krize, saj je v obdobju ustanovitve, delovanja in ukinitve CSPU kar trikrat prišlo do menjave ministra za kulturo. Ker so imeli ti ministri tudi različen pogled na vodenje kulturne politike, je bil kontinuiran načrt razvoja sodobnega plesa močno otežen.

Javni zavod torej nikoli ni zares začel delovati in izpolnjevati svojih nalog. Ker delovanje CSPU ni zaživel, je konkretno težko ugotoviti, ali bi zagotavljal vse funkcije institucionalizacije, ki so še potrebne za popolnejšo institucionalizacijo področja. Kot je razvidno iz ustanovitvenega akta zavoda, bi bilo načelno poskrbljeno tako za razvoj infrastrukture kot tudi za nadaljnjo profesionalizacijo poklica in razvoj arhivske, teoretične ter ostalih podpornih dejavnosti. Če bi javni zavod CSPU še vedno deloval, bi lahko ugotovila tudi, kako je proces institucionalizacije praktično udejanjen v okviru tega javnega zavoda. Ker pa je bil CSPU ukinjen še pred dejanskim začetkom delovanja, se pojavlja pomislek o smiselnosti ustanovitve javne institucije in njenem takojšnjem zaprtju, saj v praksi ustanovitev CSPU ni prinesla konkretnjšega napredka v procesu institucionalizacije sodobnega plesa.

Položaj sodobnega plesa se bo po ukinitvi CSPU urejal po posameznih segmentih, še vedno pa na ravni nevladnih organizacij. Konkretni ukrepi so predvideni v novem NPK 2014–2017, ki se osredotoča na ureditev še ne dokončno zagotovljenih vidikov institucionalizacije, natančneje na izboljšanje pogojev za zaposlovanje ter

profesionalizacijo poklica sodobnega plesalca/koreografa na splošno. V prihodnosti se bodo torej, kot gre slutiti, funkcije institucionalizacije, ki še niso zagotovljene (npr. profesionalizacija poklica, zagotavljanje infrastrukture, razvoj podpornih dejavnosti, kot so založništvo, razvoj teorije, idr.), skušale zagotavljati na način, ki je bil v praksi do ustanovitve CSPU, se pravi na ravni nevladnih organizacij. Čas bo pokazal, ali bo do uresničitve v NPK 2014–2017 zastavljenih ciljev tudi zares prišlo.

Sicer pa je ravno v času, ko sem zaključevala pisanje tega diplomskega dela ponovno prišlo do odstopa vlade, razpusta parlamenta in razpisa predčasnih volitev. To zopet vzbuja pomisleke o možnosti kontinuitete izvajanja zastavljenih politik in ciljev na področju kulture in s tem sodobnega plesa. Težko je namreč oceniti učinke procesov institucionalizacije, če vladni odločevalci stalno spreminjajo prioritete.

7 LITERATURA

1. A. J. 2012. *Vlada je ukinila Center sodobnih plesnih umetnosti*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/oder/vlada-je-ukinila-center-sodobnih-plesnih-umetnosti/289998> (21. september 2012).
2. A. K. 2012. *Center sodobnih plesnih umetnosti na Zaloški odprl vrata*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/drugo/center-sodobnih-plesnih-umetnosti-na-zaloski-odprl-vrata/274610> (21. maj 2012).
3. Arhar, Nika. 2010. *Katja Praznik o sodobnem plesu v pretekli sezoni*. Dostopno prek: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/katja-praznik-o-sodobnem-plesu-v-pretekli-sezoni> (15. oktober 2013).
4. *Asociacija*. Dostopno prek: www.asociacija.si (29. oktober 2013).
5. Beech, Dave. 2006. Institutionalisation for All. *Art Monthly* (294): 7–10.
6. Bele, Marjana. 1987. *Samostojna poklicna kulturna dejavnost*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo Univerze Edvarda Kardelja.
7. *Bunker: Mladi levi*. Dostopno prek: <http://www.bunker.si/slo/mladi-levi> (24. oktober 2013).
8. Cliche, Danielle in Andreas Wiesand. 2003. Exposing and Opening Gates. Introduction and Recommendations. V *Culture gates: exposing professional »gate keeping« precesses in music and new media arts*, ur. European Research Institute

for Comparative Cultural Policy and the Arts, 9–66. Bonn: ARCult Media.

9. Cooney, Kate. 2007. Fields, Organization and Agency: Toward a Multilevel Theory of Institutionalization in Action. *Administration & Society* 39 (6): 687–718.
10. CoFestival. 2013. *Ukrep*. Dostopno prek: <http://www.cofestival.net/o-festivalu/ukrep/> (24. oktober 2013).
11. Čerimović, Jasmina. 2003. *Položaj sodobnega plesa v Sloveniji*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
12. Čopič, Vesna. 2005. *Tranzicija in kolektivne dobrine: rekonceptualizacija vloge države, stroke in civilne družbe: primer kultura, doktorska disertacija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
13. DiMaggio, Paul J. in Walter W. Powell. 1983. The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review* 48 (2): 147–160.
14. *Dogovor o sodelovanju pri institucionalizaciji sodobnega plesa v javni zavod Center sodobnih plesnih umetnosti*. 2011. Dostopno prek: <http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/2011/dogovor.pdf> (11. oktober 2012).
15. Drnač, Barbra. 2011. *Razgaljena Ambroževa Akademija za ples*. Dostopno prek: http://www.paradaplesa.si/?Id=na_spici&View=novica&novicaID=807 (12. oktober 2013).
16. 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, 277–82. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

17. Društvo za sodobni ples. 2011. *Pismo ministrici za kulturo Majdi Širca*. Dostopno prek: http://www.sodobniples.si/files/datoteke/arhiv_2010_2012/istopis_CSPU/2011_30_03__Pismo_Majdi_Sirca.pdf
18. *Emanat*. Dostopno prek: <http://www.emanat.si> (17. oktober 2012).
19. *Fakulteta za šport*. Dostopno prek: <http://www.fsp.uni-lj.si> (21. oktober 2012).
20. *Fičo balet: Festival PLESkavica*. Dostopno prek: http://www.ficobalet.org/festival_PLESkavica.htm (24. oktober 2013).
21. *Flota*. Dostopno prek: <http://www.flota.si/fronta/fronta.html> (24. oktober 2013).
22. *Gibanica*. Dostopno prek: <http://www.gibanica.eu/gibanica> (24. oktober 2013).
23. *Gibanica*. 2013. *Podeljene nagrade Gibanice*. Dostopno prek: <http://veza.sigledal.org/prispevki/podeljene-nagrade-gibanice> (24. oktober 2013).
24. Gledališče Glej. 2011. *Šola ustvarjalne kritike in teorije vabi k vpisu*. Dostopno prek: <http://www.glej.si/novice/novice/121/386/sola-ustvarjalne-kritike-in-teorije-vabi-k-vpisu> (15. oktober 2013).
25. Hazabent, Petra in Andreja Kopač. 2009. *Institucionalizacija/mreženje sodobnega plesa v Sloveniji (predlog elaborata)*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo in Društvo za sodobni ples.

26. Hazabent, Petra, Andreja Kopač, Rok Vevar in Katja Legin. 2012. *Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji: Praktična analiza postprodukcijskih mrež in pogledi plesnih ustvarjalcev na vlogo občinstva*. Ljubljana: Mreža sodobnega plesa.
27. Hribar, Ksenja. 1997. Od Mlakarjev do Betontanca. *Kultura: revija o kulturi* 1 (1): 42–3.
28. Hrvatin, Emil. 2002. Izobraževati, ne le vzgajati umetnosti. *Maska: časopis za scenske umetnosti* 17 (1/2): 35–7.
29. Jančič, Peter in Valentina Plahuta Simčič. 2012. Center sodobnih plesnih umetnosti ukinjen, še preden je zaživel. *Delo.si*, 14. avgust. Dostopno prek: <http://www.delo.si/kultura/oder/center-sodobnih-plesnih-umetnosti-ukinjen-se-preden-je-zazivel.html> (12. oktober 2013).
30. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD). 2012. *Ples*. Dostopno prek: http://www.jskd.si/ples/uvod_ples.htm (17. oktober 2012).
31. --- 2013. *Listina Mete Vidmar*. Dostopno prek: http://www.jskd.si/priznanja-in-nagrade/vidmar_listina_seznam.htm (24. oktober 2013).
32. Kino Šiška. 2013. *O nas*. Dostopno prek: <http://www.kinosiska.si/onas/vizija-in-poslanstvo> (28. oktober 2013).
33. --- 2014. *Razvoj Kina Šiška*. Dostopno prek: <http://www.kinosiska.si/onas/razvoj-kina-siska> (22. julij 2014).

34. Kirchberg, Volker in Jan Marontate. 2004. Institutionalization in the Arts: Lessons from the Twentieth Century: Introduction. *The Journal of Arts Management, Law and Society* 33 (4): 259–62.
35. Kocjančič, Matic. 2014. *Andrej Srakar, predsednik Asociacije: Iščemo zlato sredino med državo in trgom*. Dostopno prek: <http://www.pogledi.si/druzba/iscemo-zlato-sredino-med-drzavo-trgom> (14. junij 2014).
36. Kopač, Andreja. 1999. Slovenska kulturna politika šestdesetih in sedemdesetih let: Eksperiment – in njegov konec – na relaciji med politiko in odrom. *Maska: časopis za scenske umetnosti* 24 (123–124): 8–19.
37. Kos, Neja. 1982. *Ples – od kod in kam*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
38. --- 2002. Plesna umetnost. V *Slovenska kultura v XX. Stoletju*, ur. Ženja Leiler in Aleš Berger, 201–222. Ljubljana: Mladinska knjiga in Delo.
39. Krkoč, Sandra. 2012. »Bili smo le kmetje na šahovnici politike«. *Dnevnik*, 28. avgust. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/1042548696 (11. oktober 2012).
40. Kunst, Bojana. 2010. Plesni in koreografski koncepti v slovenskem sodobnem plesu. V *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, 329–65. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo ter Maska.
41. Lesničar – Pučko, Tanja in Mojca Pišek. 2014. Intervju: Uroš Grilc. *Objektiv*, 1. februar. Dostopno prek: <http://www.dnevnik.si/objektiv/intervjuji/uros-grilc> (14.

junij 2014).

42. *Maska*. Dostopno prek: <http://www.maska.si/> (8. oktober 2012).
43. Medved, Renata. 2012. *Kulturna politika kot osebni obračun*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
44. *Mestno gledališče ljubljansko*. Dostopno prek: <http://www.mgl.si> (21. oktober 2012).
45. *Mesto žensk*. Dostopno prek: <http://www.cityofwomen.org/> (24. oktober 2013).
46. Ministrstvo za finance Republike Slovenije. 2011. *3511 - Ministrstvo za kulturo: Obrazložitev predloga rebalansa proračuna Republike Slovenije za leto 2011*. Dostopno prek: http://www.mf.gov.si/fileadmin/mf.gov.si/pageuploads/Prora%C4%8Dun/Sprejeti_prora%C4%8Dun/2011_rebalans/3511_REB2011.pdf (27. junij 2014).
47. --- 2012a. *Uravnoteženje javnih financ: Izhodišče za pripravo rebalansa proračuna za leto 2012*. Dostopno prek: http://www.sviz.si/varcevalni-ukrepi/media/UravnotezenjeJavFinanc_Rebalans.pdf (15. oktober 2013).
48. --- 2012b. *Obrazložitev zaključnega računa proračuna za leto 2012: 05 – Kultura*. Dostopno prek: http://www.mf.gov.si/fileadmin/mf.gov.si/pageuploads/Prora%C4%8Dun/Zaklju%C4%8Dni_ra%C4%8Dun/2012/PO_05.pdf (27. junij 2014).
49. Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport Republike Slovenije. 2012. *Sklep o ukinitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti, predlog*.

Dostopno prek: [http://vrs-3.vlada.si/MANDAT12/VLADNAGRADIVA.NSF/18a6b9887c33a0bdc12570e50034eb54/c125795e002f7016c1257a56003491a9/\\$FILE/3-CSPUukin.doc](http://vrs-3.vlada.si/MANDAT12/VLADNAGRADIVA.NSF/18a6b9887c33a0bdc12570e50034eb54/c125795e002f7016c1257a56003491a9/$FILE/3-CSPUukin.doc) (12. junij 2014).

50. --- 2013. *Nacionalni program za kulturo 2013–2016, osnutek*. Dostopno prek: <http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/zakonodaja/predlogi/kultura/NPK2013-2016.pdf> (27. oktober 2013).
51. Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. 1998. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 1997*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/Finpor97.pdf (6. julij 2014).
52. --- 1999. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 1998*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/Finpor98.pdf (6. julij 2014).
53. --- 2000. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 1999*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/Finpor99.pdf (6. julij 2014).
54. --- 2001. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2000*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR00.pdf (6. julij 2014).
55. --- 2002. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2001*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR01.pdf (6. julij 2014).

56. --- 2003. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2002.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR02.pdf (6. julij 2014).
57. --- 2004. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2003.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR03.pdf (6. julij 2014).
58. --- 2005. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2004.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR04.pdf (6. julij 2014).
59. --- 2006. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2005.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR05.pdf (6. julij 2014).
60. --- 2007. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2006.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR06.pdf (6. julij 2014).
61. --- 2008. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2007.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR07.pdf (6. julij 2014).
62. --- 2009. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2008.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/financno_porocilo_za_2008.pdf (6. julij 2014).

63. --- 2010. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2009.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/finan_2009.pdf (6. julij 2014).
64. --- 2011a. *Nacionalni program za kulturo 2012–2015, osnutek*, november 2011. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/aktualno/2011/Osnutek_NPK_november_2011_.pdf (2. oktober 2013).
65. --- 2011b. *Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za nacionalni program za kulturo 2012–2015.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/2011/Analiza_stanja_na_podrocju_kulture_s_predlogi_prednostnih_ciljev-marec_2011_popravljenost28032011.pdf (18. oktober 2012).
66. --- 2011c. *Novo gradivo št. 1 - Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti - predlog za obravnavo.* Dostopno prek: <http://vrs-3.vlada.si/MANDAT08/VLADNAGRADIVA.NSF/IMiS?OpenAgent&679A5AF6CF5B281FC12578C500246DDF&2> (27. junij 2014).
67. --- 2011d. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2010.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/Knjiga_2010.pdf (6. julij 2014).
68. --- 2012a. *Razvid samozaposlenih v kulturi.* Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/samzaposleni_splet.PDF (24. oktober 2013).
69. --- 2012b. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2011.* Dostopno prek: <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/>

Ministrstvo/Podatki/financna_porocila/Financno_porocilo_2011_kulturni_programi_in_projekti.pdf (6. julij 2014).

70. --- 2013. *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2012*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/financna_porocila/Financno_porocilo_2012_L.pdf (6. julij 2014).
71. --- 2014a. *Aktivni samozaposleni v kulturi*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/razvid_samozaposlenih_v_kulturi/2014/Samozaposleni_10042014.pdf (14. junij 2014).
72. --- 2014b. *Podeljene kulturne žepnine*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/si/medijsko_sredisce/novica/article//6061/da7746ea37d27591c66b279150c84d6b/ (14. junij 2014).
73. --- 2014c. *Javni razpis za izbor javnih kulturnih programov na področju umetnosti, ki jih bo v letih 2014–2017 sofinancirala Republika Slovenija iz proračuna, namenjenega za kulturo, oznaka JPR-PROG-2014-2017*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/2013/JPR_PROG_2014-2017/JPR-PROG-2014-017_besedilo_razpisa.pdf (15. junij 2014).
74. --- 2014d. *Javni razpis za izbor večletnih kulturnih projektov, ki jih bo na področjih umetnosti sofinancirala Republika Slovenija iz proračuna, namenjenega za kulturo, oznaka JPR-VP-UM*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/2013/JPR_VP_UM/2_Besedilo_razpisa_JPR-VP-UM._25._9._2013._zadnja_verzija_.pdf (15. junij 2014).

75. --- 2014e. *Javni razpis za izbor kulturnih projektov na področjih umetnosti, ki jih bo v letu 2014 sofinancirala Republika Slovenija iz proračuna, namenjenega za kulturo, oznaka JPR-UM-2014.* Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/2014/JPR_UM_2014/2_BESEDILO_RAZPISA_JPR-UM-2014_final.pdf (15. junij 2014).
76. Ministrstvo za šolstvo in šport Republike Slovenije. Nacionalna strokovna skupina. 2011. *Bela knjiga o vzgoji in izobraževanju: Glasbeno šolstvo*, 30. marec. Dostopno prek: <http://www.belaknjiga2011.si/pdf/resitve%20ss%20za%20glasbene%20sole.pdf>.
77. Mitchell, Ritva. 2003. Gatekeeping and Constraints on Gender Equality in Classical Music and Media Arts. V *Culture gates: exposing professional »gate keeping« processes in music and new media arts*, ur. European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts, 146–218. Bonn: ARcult Media.
78. M. K. 2012. *Žiga Turk glede varčevanja v kulturi: »Za večino stvari je merska enota evro«*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/drugo/ziga-turk-glede-varcevanja-v-kulturi-za-vecino-stvari-je-merska-enota-evro/281282> (13. junij 2014).
79. *Mreža sodobnega plesa*. Dostopno prek: <http://www.sodobniples.si/> (12. oktober 2012).
80. *Mreža sodobnega plesa*. 2011. *Gradivo za udeležence delavnice o zgodovini sodobnega plesa*. Ljubljana: interno gradivo. Dostopno prek: http://www.sodobniples.si/files/datoteke/Poroila/Zgodovina_sodobnega_plesa_material.pdf. (12. oktober 2012).

81. --- 2013. *O društvu za sodobni ples*. Dostopna prek: <http://www.sodobniples.si/dsps.html> (11. oktober 2013).
82. Otrin, Iko (1998) *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
83. Petovar, Gašper. 2011. *Širca: Ministrstvo predajam v dobre roke*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/slovenija/sirca-ministrstvo-predajam-v-dobre-roke/261760> (13. junij 2014).
84. *Plesni teater Ljubljana*. Dostopno prek: <http://ptl.si/> (29. oktober 2013).
85. Praznik, Katja. 2006. Jaz sem v gibu s teboj. Slovenski sodobni ples med gibom in telesom. V *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevec, 259–73. Ljubljana: Maska.
86. --- 2007. Pogledi na NPK 2008–2011: Institucionalizacija sodobnega plesa? *Dnevnik*, 11. avgust. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/262360 (24. maj 2012).
87. --- 2008. Sodobni ples v Sloveniji – strategije preživetja otrok potlačene zgodovine. *Amfiteater: revija za teorijo scenskih umetnosti* 1 (1): 207–20.
88. Pugh, Derek S. in David J. Hickson. 2007. *Great Authors On Organizations. The Third Omnibus Edition*. Hampshire in Burlington: Ashgate Publishing Limited. Dostopno prek: GoogleBooks.
89. Pušič, Barbara. 1999a. Rojstvo Maske iz duha dvajsetih: zgodovina slovenske gledališke periodike, 1. del. *Maska, časopis za scenske umetnosti* 8 (1–2): 68–9.

90. --- 1999b. Rojstvo Maske iz duha dvajsetih: zgodovina slovenske gledališke periodike, 2. del. *Maska, časopis za scenske umetnosti* 8 (3–4): 99–100.
91. Rdeči revirji. 2013. *O festivalu*. Dostopno prek: <http://rdecirevirji.si/o-festivalu/> (24. oktober 2013).
92. *Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2004–2007* (ReNPK0407). Ur. l. RS 28/2004. Dostopno prek: http://www.uradnilist.si/_pdf/2004/Ur/u2004028.pdf (2. oktober 2012).
93. *Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2008–2011* (ReNPK0811). Ur. l. RS 35/2008. Dostopno prek: http://www.uradnilist.si/_pdf/2008/Ur/u2008035.pdf (2. oktober 2012).
94. *Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2013–2017* (ReNPK14-17). Ur. l. RS 99/2013. Dostopno prek: http://www.uradnilist.si/_pdf/2013/Ur/u2013099.pdf#/u2013099-pdf (13. junij 2014).
95. Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2014–2017, predlog. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Predpisi_v_pripravi/2013/NPK_2014-2017/NPK_predlog_koncni.pdf (28. oktober 2013).
96. Schnabl, Ana. 2012. Na Fronto sodobnega plesa. *ŽnD, Edicija Življenje na dotik* 1 (6–7): 20.
97. Shapiro, Roberta. 2004. The Aesthetic of Institutionalisation: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management, Law and Society* 33 (4): 316–31.

98. *Sigledal.si*. Dostopno prek: <http://www.veza.sigledal.org> (15. oktober 2013).
99. *Sklep o prenehanju veljavnosti Sklepa o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti in začetku postopka likvidacije*. Ur. l. RS 64/2012. Dostopno prek: http://www.uradnilist.si/_pdf/2012/Ur/u2012064.pdf#!/u2012064-pdf (15. oktober 2013).
100. *Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Center sodobnih plesnih umetnosti*. Ur. l. RS 55/2011. Dostopno prek: http://www.uradnilist.si/_pdf/2011/Ur/u2011055.pdf (11. oktober 2012).
101. Sotošek Štular, Peter in Špela Kupljenik. 2010. *Pravna podlaga za možnosti institucionalizacije sodobnega plesa: Implementacija in realizacija modela*. Ljubljana: Omnimodo.
102. *Spider*. Dostopno prek: <http://www.spiderontheedge.org/places/ljubljana/festival> (24. oktober 2013).
103. Suddaby, Rob in Thierry Viale. 2011. Professionals and field-level change: Institutional work and the professional project. *Current Sociology* 59 (4): 423–42.
104. Teržan, Uršula. 2003. *Sodobni ples v Sloveniji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
105. Tomc, Gregor. 1997. Uvodna predstavitev. V *Kulturna politika v Sloveniji*, 23–39. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
106. TV Slovenija, 2. program. 2010. *Stoji drevo, dokumentarna oddaja o*

slovenskem sodobnem plesu. Ljubljana, 8. februar.

107. Vogelnik, Marija. 1975. *Sodobni ples na Slovenskem*. Ljubljana: Knjižnica Kinetikon.
108. Vogelnik, Marija in Živa Kraigher. 1989. *Plesna šola Mete Vidmar 1930–1956*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
109. Zajc, Drago. 2013. Razpad vlad in oblikovanje novih koalicij v Sloveniji v obdobju 2008–2013. *Teorija in praksa* 50 (5–6): 753–769.
110. *Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo, uradno prečiščeno besedilo (ZUJIK-UPB1)*. Ur. l. RS 77/2007. Dostopno prek: http://www.uradni-list.si/_pdf/2007/Ur/u2007077.pdf (9. oktober 2012).
111. *Zakon o javnih agencijah (ZJA)*. Ur. l. RS 52/2002. Dostopno prek: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200252&stevilka=2527> (29. oktober 2013).
112. Wheeler, Britta B. 2003. The Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970–2000. *Sociological Perspectives* 46 (4): 491–512.
113. --- 2004. The Social Construction of an Art Field: How Audience Informed the Institutionalisation of Performance Art. *The Journal of Arts Management, Law and Society* 33 (4): 336–49.
114. Wilcox, Emily E. 2005. Dance as *L'intervention*: Health and Aesthetics of

Experience in French Contemporary Dance. *Body & Society* 11 (4): 109–39.

**PRILOGA A: KOLIČINA SREDSTEV NA RAZPISIH
MINISTRSTVA ZA KULTURO, NAMENJENIH NEVLADNIM
ORGANIZACIJAM NA PODROČJU SODOBNEGA PLESA (1997–
2012), pregled po letih**

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)	SKUPAJ (EUR)
2012	Ciljni razpis (upravljanje s prostori Stare elektrarne)	92.000	813.833
	Večletni kulturni programi	588.216	
	Večletni kulturni projekti	133.617	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2013.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)	SKUPAJ (EUR)
2011	Ciljni razpis (upravljanje s prostori Stare elektrarne)	90.000	1.063.198,69
	Programski razpis	719.000	
	Večletni kulturni projekti	188.000	
	Projektni razpis	66.198,69	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2012b.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)	SKUPAJ (EUR)
2010	Ciljni razpis (upravljanje s prostori Stare elektrarne)	90.000	1.009.685
	Programski razpis	731.000	
	Večletni kulturni projekti v obdobju 2010–2013	182.000	
	Projektni razpis	66.850	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2011d.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)	SKUPAJ (EUR)
2009	Ciljni razpis (upravljanje s prostori Stare elektrarne)	75.000	702.600

	Programski razpis	471.400	
	Triletni projektni razpis	72.600	
	Projektni razpis	83.600	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2010.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)	SKUPAJ (EUR)
2008	Ciljni razpis (upravljanje s prostori Stare elektrarne)	75.000	653.683,83
	Programski razpis	476.555	
	Triletni projektni razpis	37.000	
	Projektni razpis	65.128,83	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2009.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)	SKUPAJ (EUR)
2007	Programski razpis	471.400	682.319,93
	Triletni projektni razpis	72.600	
	Projektni razpis	83.600	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2008.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)¹⁴
2006	Programski razpis	615.436,78	663.008,11
	Projektni razpis	47.571,33	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2007.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
2005	Programski razpis	577.115,37	653.521,61
	Projektni razpis	76.406,24	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2006.

¹⁴ Znesek, naveden v EUR, je preračunan iz SIT po tečaju 1 EUR = 239,640 SIT.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
2004	Programski razpis	524.953,82	626.522,78
	Projektni razpis	34.802,18	
	Ostalo (programsko upravljanje vadbišča Stara elektrarna)	66.766,78	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2005.

LETO	Proračunska postavka 2322 – Uprizoritvene umetnosti – Programi in projekti nevladnih organizacij	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
2003	Programsko financiranje	414.788,63	455.099,07
	Projektno financiranje	40.310,44	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2004.

LETO	Proračunska postavka 2454 – Umetniški programi nevladnih organizacij – Uprizoritvene umetnosti	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
2002	Programsko financiranje	385.786,81	483.086,52
	Proračunska postavka 2472 – Projekti na področju umetnosti – Uprizoritvene umetnosti		
	Projektno financiranje	97.299,71	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2003.

LETO	Proračunska postavka 2308 – Druge organizacije s področja kulture	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
2001	Stalni neprogramski stroški	122.683,96	350.725,67
	Proračunska postavka 7102 – Uprizoritvene umetnosti		
	Programsko financiranje	192.571,86	
	Proračunska postavka 2312 – Mednarodni festivali in prireditve v Sloveniji		
	festival Mladi levi	35.469,85	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2002.

LETO	Proračunska postavka 2308 – Stalni stroški organizacij s področja kulture	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
2000	Stalni neprogramski stroški	56.751,75	218.869,83
	Proračunska postavka 7102 – Uprizoritvene umetnosti		
	Programsko financiranje	144.546,76	
	Proračunska postavka 2312 – Mednarodni festivali in prireditve v Sloveniji		
	festivala Mladi levi in Exodos	47.571,32	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2001.

LETO	Proračunska postavka 2308 – Stalni stroški organizacij s področja kulture	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
1999	Stalni neprogramski stroški	55.917,18	238.190,46
	Proračunska postavka 7102 – Scenske umetnosti		
	Programsko financiranje	146.803,43	
	Proračunska postavka 2312 – Mednarodni festivali in prireditve v Sloveniji		
	festivala Mladi levi in Exodos	35.469,85	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS 2000.

LETO	Proračunska postavka 2308 – Stalni stroški organizacij s področja kulture	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
1998	Stalni neprogramski stroški	36.095,79	153.171,12
	Proračunska postavka 7102 – Scenske umetnosti		
	Programsko financiranje	117.075,33	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS.

LETO	Proračunska postavka 2308 – Stalni stroški organizacij s področja kulture	ZNESEK (EUR)*	SKUPAJ (EUR)*
1997	Stalni neprogramski stroški	44.620,33	55.052,64

	Proračunska postavka 7102 – Scenske umetnosti		
	Programsko financiranje	10.432,31	

Vir: Ministrstvo za kulturo RS.