

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Irena Silić

**Koncept neodvisnosti znotraj področja vizualnih praks: Študija
primera Bienala neodvisnih**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Irena Silić

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

**Koncept neodvisnosti znotraj področja vizualnih praks: Študija
primera Bienala neodvisnih**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

Zahvala

Zahvaljujem se vsem, ki so mi vsa leta magistrskega študija stali ob strani in niso nikoli obupali nad mano. Predvsem bi se na tem mestu rada zahvalila svojemu mentorju, dr. Mitji Velikonji, za neizmerno podporo, spodbudo in motivacijo. Brez tebe mi ne bi uspelo. Hvala tudi nepogrešljivi Lidiji za vse intelektualne pogovore in podporo, Katji za vsako spodbujanje, v katerem nikoli ni bilo niti kanček dvoma, da bo nekega dne vse uspešno za mano in Kelemenu za nenehno ozaveščanje realnega stanja. Neskončno se zahvaljujem tudi Vikici, ki mi je omogočila kreativni pobeg v sanjsko hišico, kjer je nastala večina pričujočega dela. Prav tako hvala Vanji, ki me je tik pred koncem, ko se je zdelo najtežje, stalno bodril, me spodbujal in mi stal ob strani. In na koncu hvala očetu, ki v vsem tem času začuda ni obupal in je verjel, da bom nekega lepega dne magistrirala. Oči, to delo je zate.

Koncept neodvisnosti znotraj področja vizualnih praks: Študija primera Bienala neodvisnih

Namen naloge je opredeliti in raziskati koncept neodvisne umetnosti, oziroma umetniških praks znotraj institucije umetnosti, vezane predvsem za vizualne umetniške prakse. Ali je neodvisna umetnost sploh možna? Kaj neodvisnost v umetnosti pomeni in kakšna naj bi bila, da bi lahko delovala popolnoma neodvisno, so glavna vprašanja, katera spremljajo pričujočo nalogo.

Prvi del naloge predstavi teoretsko ozadje, kjer teorijo primerjam s prakso in pod drobnogled vzamem Bienale neodvisnih, kateri temelji na pomembnih in osnovnih konceptih neodvisnosti. Morda v nevhvaležni vlogi, a vendarle s primerno kritiko in refleksijo opazujem in primerjam prakso s teorijo, saj izhajam iz osebne izkušnje producentke Bienala neodvisnih.

V drugem delu naloge podrobneje predstavim Bienale neodvisnih in kritično določim domete in omejitve koncepta neodvisnosti v njegovem delovanju. Podrobneje opredelim čas in prostor, v katerem Bienale danes deluje ter razložim zunanje in notranje izzive, s katerimi se srečuje. Pri tem predstavim eno od možnih oblik razvoja Bienala neodvisnih v prihodnosti.

Ključne besede: Institucija umetnosti, neodvisna umetnost, kulturna politika, Bienale slovenske neodvisne ilustracije.

The concept of independence within the field of visual practices: A case study of Independent Biennale

The aim of the thesis is to identify and explore the concept of independent art and art practices within the institution of art, mainly related to visual art practices. Is independent art at all possible? What independent art means and what should it be, to be able to operate completely independently are the main questions this work is dealing with.

The first part of the paper presents a theoretical background introduction where theory compares to practice, where I take a closer look at Independent biennale, whose foundation is based on the important concepts of independence. Perhaps in a thankless role, but still with reasonable criticism and reflection, I observe and compare the theory with the practice since it derives from the personal experience of the Biennale independent producer.

In the second part of the thesis, I look into the details of the Independent biennale and critically define the range and limits of the concept of independence in its functioning. I specify the time and place in which today Biennale operates, and explain the external and internal challenges he is facing. At the end present one of the possible forms of development of the Biennale independent in the future.

Keywords: Institution of art, independent art, cultural policy, Slovenian Independent Biennial of Illustration.

KAZALO

1	Uvod	6
2	Izhodišča	9
2.1	Predstavitev teme in namen naloge	9
2.2	Teze	10
2.3	Struktura naloge	10
2.4	Metodologija	11
3	Koncept neodvisne umetnosti in njegov zgodovinski kontekst	14
3.1	Teoretsko ozadje kulturnih študij	14
3.2	Konceptualna dediščina umetniških avantgard	18
3.3	Neodvisna ustvarjalnost in produkcija v slovenskem prostoru	21
4	Bienale neodvisnih včeraj, danes, jutri	26
4.1	Zakaj Bienale neodvisnih	26
4.2	Ključni koncepti Bienala neodvisnih	28
4.3	10 let bienala neodvisnih (2007–2017)	36
4.4	Prihodnost Bienala neodvisnih in težave na poti	44
4.4.1	Problem neodvisnosti tukaj in zdaj	44
4.4.2	Prihodnost Bienala neodvisnih	48
5	Skepna	55
6	Literatura	59
	Priloge	62
	Priloga A: Logotip Bienala neodvisnih	62
	Priloga B: Primeri poosebljenih avtorjevih logotipov	63
	Priloga C: Spisek vseh sodelujočih avtorjev 2007–2017	64
	Priloga Č: Seznam dogodkov prvega Bienala neodvisnih 2007	66

1 Uvod

Danes, v poplavi umetniških praks, zvrsti in konceptov umetniškega ustvarjanja, me zanima predvsem koncept neodvisne umetnosti. Kako in ali je sploh možno, znotraj današnje institucije umetnosti neodvisno umetniško delovati. Kaj ta neodvisnost je, kako se lahko manifestira in kaj pomeni za obstoječi sistem, v katerem deluje, so le začetna vprašanja, katera si zastavljam skozi nastalo magistrsko delo. Temo črpam iz svoje dolgoletne kulturološke radovednosti o razvijajoči in spreminjajoči se instituciji umetnosti in na drugi strani iz svojega vsakdana kulturne delavke. Ravno zato je strast raziskovanja in zapisovanja te tematike toliko bolj pristna in živa.

Institucija umetnosti se skozi zgodovino in čas spreminja. Peter Bürger na primer pravi, da je »institucija umetnosti v osnovi enakovredna prevladujočemu pogledu umetnosti v dani družbeno zgodovinski formaciji« (Bürger v Debeljak 1999, 18). Splošno sprejete ideje določajo tako proizvodnjo kot recepcijo posameznih del (Debeljak 1999, 18). V delu pa me predvsem zanima pojem neodvisnosti, oziroma pojem neodvisne umetnosti. Nastanek, oziroma poskus pojma in prakse neodvisne umetnosti vidim najprej v nastanku novih umetniških avantgard. Njihovo rojstvo, uporniško delovanje in izražanje nasproti družbeno lepim in sprejetim umetniškim praksam je bil prvi tak poskus neodvisnega, od ustaljene institucije umetnosti, ločenega delovanja. Prav tako so na zemljevid postavile veliko novih umetniških oblik, ki so bile kasneje sprejete kot del glavne institucije umetnosti. Morda je lahko to njihov glavni očitek, da so se kljub začetni ideji o neodvisnosti in drugačnosti, na koncu vendarle podredile in sprejele vlogo institucionalizirane umetnosti.

V delu me zanima predvsem koncept neodvisnosti in neodvisne umetnosti v odnosu do drugih umetniških in političnih institucij. Pravo neodvisnost in neodvisno delovanje vidim možno le v neodvisnosti od zunanje kontrole in neodvisnosti do drugih.

A v nalogi ugotovim, da se tudi koncept neodvisne umetnosti skozi zgodovino spreminja in je vsekakor vezan na lokalno okolje. Tu se osredotočim na slovenski prostor in projekt Bienala neodvisnih, kateri vznikne iz potrebe po spremembi razumevanja sodobne ilustracije in želje po uvedbi novega prostora uprizarjanja le-te tukaj in zdaj. Razlogi za nastanek Bienala so tako drugačni od razlogov, na primer nastanka *happeninga*, kot umetniške zvrsti. Tudi Jacques Rancière ugotavlja, da je specifični čas in prostor, torej nek družbeni red ključen za razvoj določenega estetskega reda, oziroma jezika. Vsak takšen red komunicira in distribuira svoje delovanje skozi dimenzijo čutnega (Sayers 2004, 2–3). Od tu lahko zopet sklepamo, da se koncept umetnosti skozi čas spreminja in izhaja iz reakcije na obstoječe družbene rede in stanja. Ravno zato je tudi lokalno različen, saj se lokalne potrebe in pogoji razlikujejo med državami in po svetu.

In zakaj se mi zdi koncept neodvisnosti danes tako pomemben? Konceptualno razmišljanje ne apeliram samo na svet umetnosti, ampak na splošno v življenje. Različni sistemi, v katere smo vpeti, tako državni, poslovni, tehnološki itd. se neizmerno trudijo, da nas postavijo v od njih odvisen položaj. A to nas ne dela bolj neodvisne in samozadostne ali zares svobodne v svojem delovanju. Seveda je to na neki ravni utopično razmišljanje, saj popolna neodvisnost ne obstaja. A za umetniški projekt, kot je Bienale neodvisnih, in še mnogo drugih umetniških neprofitnih projektov po svetu, je neodvisnost v nekem trenutku lahko ključna v boju za obstoj in preživetje. V času, ko se finančna sredstva, namenjena za kulturo, neusmiljeno krčijo, je ta neodvisnost še kako pomembna. Edino pravo možnost neodvisnosti do sedaj, vidim v možnosti izpetosti iz finančne kot posledično konceptualne odvisnosti od drugih institucij in inštanc, v katerih deluje. V delu na kratko opišem možen razplet razvoja Bienala neodvisnih, kot odgovor in prilagoditev težavam in potrebam okolja, v katerem deluje.

Namen pričujoče magistrske naloge torej ni spodbiti institucije umetnosti in njene delujoče forme, katere nas obdajajo, ampak glede na spreminjajoči se sistem, v katerem živimo, v skladu z vodilnim konceptom neodvisnosti Bienala neodvisnih poiskati primernejše oblike delovanja, ki se lahko hitro adaptirajo na spremembe in s tem pomagajo Bienalu neodvisnih »preživeti« v tem rigidnem, finančno vedno

bolj okrnjenem in predvsem vedno bolj digitalno orientiranem svetu in načinu življenja. Pri teh spremembah forme in medijev Bienala neodvisnih, pa še vedno igrajo ključno vlogo njegovi glavni koncepti neodvisnosti.

Verjamem, da je koncept neodvisne umetnosti in umetniškega delovanja, še toliko bolj v neprofitnem sektorju, vedno bolj pomemben. Kako delno preiti na trg in si zagotoviti finančno samohranjenje, a hkrati ostati zvest primarni ideji umetniškega delovanja, je izziv. Najti formo delovanja, ki bo lahko globalna, finančno samozadostna in neodvisna v svojem konceptualnem delovanju, a hkrati univerzalna in prilagodljiva nastajajočim spremembam, ni nemogoče. Upam, da bo Bienalu neodvisnih to v prihodnosti tudi uspelo.

2 Izhodišča

2.1 Predstavitev teme in namen naloge

V svoji magistrski nalogi se bom posvetila konceptu neodvisnosti umetniških praks in neodvisnemu delovanju kulturnih (neprofitnih) organizacij v slovenskem prostoru. Menim, da ima kultura pomembno vlogo v naši družbi in iz tega izhajam, da je organizacijam v kulturnem sektorju potrebno posvetiti enako pozornost v stroki upravljanja, kot drugim profitnim ali neprofitnim organizacijam.

Kulturne in umetniške prakse so se skozi zgodovino spreminjale in se še danes odzivajo na čas in prostor, v katerem živimo. Prišle so nove oblike in interdisciplinarni pristopi. Slovenija, ki je po 25. letih samostojnosti še vedno v tranzicijski dobi, pa jim težka sledi, ali jih integrira v svojo kulturno politiko. Od tu ideja po neodvisnosti in neodvisni kulturni platformi, ki bi lahko odprla pot novim umetniških formam, ki se po zastareli klasifikaciji umetniških zvrsti največkrat ne morejo uvrstiti nikamor.

Temo in študijo primera črpam iz svojega delovnega področja, kjer se kot producentka Bienala neodvisnih s temo neodvisnosti in neodvisnega delovanja ter vsemi dometi in omejitvami tega koncepta v slovenskem kulturnem prostoru srečujem že vrsto let. Ideja in klic po Bienalu neodvisnih vznikne ravno iz nujno potrebnega novega prostora, ki bi tovrstne nove prakse in pristope lahko združil in jim ponudil prostor in podporo.

Kot vse neodvisnosti, pa je tudi ta neodvisnost v praksi izziv. Toliko bolj v sistemu, ki ne vzpodbuja prevelike odmike od že ustaljenega. Dejstvo je, da smo na koncu še vedno vsi odvisni od državnih finančnih sredstev. Dejstvo je tudi, da se ta sredstva v proračunu za kulturo iz leta v leto bolj krčijo in v primerjavi z institucionalizirano umetnostjo neprimerno razporerajo. Tako je nevladni sektor kulturnih organizacij potisnjen v marginalo kulturne produkcije. Alternativne finančne državne politike, ki bi nadomestila krčenje sredstev zaenkrat še ni.

Bienale neodvisnih je letos na sceni deset let. Kakšna prihodnost ga čaka, da ostane zvest svojemu konceptu bom poskusila raziskati v nalogi sami.

2.2 Teze

V nalogi in skozi raziskovalno delo se bom osredotočila predvsem na tri delovne teze, oziroma vprašanja. Prvo je, ali *koncept neodvisnosti* lahko deluje kot kritika in angažma k spremembi v kulturno-politični sferi. Umetnost in umetniške prakse so se namreč izpele iz modernistične drže in niso nujno več same sebi namen, kot to pojmuje Adorno v svoji teoriji avtonomne umetnosti. Alternativne ali morda "manjšinske" umetniške prakse izhajajo in delujejo kot refleksija nekega okolja. Da bi le-te lahko bile brezkompromisno kritične, bi morale biti neodvisne.

Drugo vprašanje, ki se mi zastavlja in iz katerega izhajam iz izkušenj dela na področju kulture je, koliko *kulturna politika* v Sloveniji lahko vpliva na probleme, s katerimi se neodvisna ideološka in umetniška praksa srečuje v svojem delovanju.

Tretja teza, s katero se poigravam v zadnjem delu naloge je, da le popolna *finančna samozadostnost* nudi svobodno polje idejnega in neodvisnega delovanja. To naj bi bil tudi eden od ciljev in oblik delovanja Bienala neodvisnih v prihodnosti.

2.3 Struktura naloge

Po uvodnem in predstavitvenem delu razložim, zakaj sem si izbrala ravno pričujočo temo. Tu namreč izhajam predvsem iz osebnih razlogov, saj se s temo neodvisne umetnosti srečujem tako sociološko raziskovalno kot profesionalno. Preplet kulturološke radovednosti o instituciji umetnosti me spremlja namreč že iz študentskih let, skozi prakso in delom na Bienalu neodvisnih, pa se je samo še poglobil. Tu si zastavim predvsem vprašanje, kako in ali je danes sploh možna neodvisna umetniška praksa.

Uvodnemu delu sledi teoretski okvir, kjer se obrnem nazaj v zgodovino teorije o instituciji umetnosti. Tu se oprem predvsem na frankfurtsko šolo kritične teorije, ki je ena prvih začela izpostavljati in raziskovati vlogo ter pozicijo umetnosti v družbi. Tu izpostavim predvsem dva avtorja, Theodorja W. Adorna in Walterja Benjamina. Podrobneje obrazložim Adornovo teorijo avtonomne umetnosti, na katero se naslanjam in jo primerjam z neodvisno umetnostjo. To primerjalno nit nato vlečem skozi celotno nalogo. V tem poglavju na kratko predstavim tudi pomen umetniških avantgard druge polovice 20. stoletja, v katerih vidim potencial neodvisne institucije umetnosti ter na kratko pogledam v slovenski prostor podobnih konceptualnih neodvisnih umetniških praks na koncu 20. stoletja.

V osrednjem, četrtem poglavju, se najprej predvsem opisno osredotočim na Bienale neodvisnih, na katerem sloni študija primera. Tu predstavim njegove ključne koncepte in razvoj delovanja od začetka in vse do danes, torej deset let. Nato kritično in refleksivno primerjam njegovo današnjo prakso z v prejšnjem poglavju predstavljeno teorijo ter idejo o instituciji neodvisne umetnosti. Bienale neodvisnih je ustanovljen in deluje na neodvisnih konceptih, a vendar v tekstu kritično ugotavljam, da je danes v danem kulturnem prostoru, kjer deluje, težko ostati vedno neodvisen. Časi se spreminjajo, financiranje prav tako, tehnologija se razvija in morda ga v prihodnosti čaka drugačna oblika delovanja. Kakšna bi lahko bila ena od možnosti delovanja Bienala v prihodnosti, opišem v zadnjem delu tega poglavja.

Zaključek je kritični prerez pričujočega avtorskega dela in nastavek za možno nadaljnje delo in obstoj Bienala neodvisnih. Zaključujem in kritično ugotavljam kakšne spremembe in kakšen način delovanja bi bil potreben za popolno neodvisno umetniško delovanje v danem času in prostoru ter kakšne so možne oblike Bienala neodvisnih v prihodnosti.

2.4 Metodologija

V nalogi se bom posluževala predvsem štirih metod kvalitativnega raziskovanja, ki se bodo skozi nalogo večinoma prepletale. Kvalitativne metode namreč

»omogočajo podroben opis in kakovostno analizo oziroma bit človeške izkušnje« (Marvasti 2004, 7).

Pri prvem uvodno teoretskem delu mi bo služila predvsem **analiza sekundarnih virov**. Tovrstne analize »izražajo tako avtorjeve raziskovalne interese, kot interese predhodnih avtorjev« (Bryman 2012, 312). Raziskovala bom, kaj je bilo na temo koncepta neodvisne institucije umetnosti v preteklosti že napisano, kateri avtorji so za pričujočo temo pomembni in kaj se o tem problematizira danes.

Študija primera kot ene ideje, načina ali poskusa neodvisnega umetniškega dogodka bo Bienale neodvisnih, periodični dogodek, ki podpira in promovira različne kontekste sodobne ilustracije. Na tem mestu bom uporabila metodo **primerjalne analize**. Kljub temu, da se v delu izhaja iz analize že obstoječih teorij, se »ne omejuje le na to, ampak se kontekst razume kot širši kulturni objekt in se ga nato umesti v širši socialni kontekst« (Neuman 2014, 372). Torej, ker imam kot producent Bienala neodvisnih bogat vpogled v njegovo delovanje in razvoj, bom primerjala Bienale s teoretskim ozadjem neodvisnih umetniških praks in idej, kot tudi z drugimi praksami institucionalizirane in tudi nevladne umetnosti in se pri tem osredotočila predvsem na problematiko v slovenskem prostoru.

Kot univ. dipl. kulturolog in humanist po stroki in srcu ne morem mimo **kritične analize del**. Ker sem mnenja, da je tako znanstvena kot tudi subjektivna kritična refleksija pomembna za premik stvari na »bolje« in primerna za dosledno magistrsko delo, bom skozi celotno delo razvijala kritičen odnos, možnost drugega pogleda, resničnosti ali možne rešitve. Skozi raziskovanje in zbiranje podatkov »vse koncepte znova preučimo in jih sočasno ter interaktivno reflektiramo in s tem generiramo nove ideje« (Neuman 2014, 204). Pri tem bom izhajala tako iz teoretskega ozadja kot iz lastnih izkušenj aktivne kulturne delavke v slovenskem kulturnopolitičnem prostoru.

»Intervjuji, opazovanje z udeležbo in osebne izkušnje so vse lahko inkorporirane v raziskovalno metodo« (Marvasti 2004, 60). Morda me na tem mestu dejstvo, da temo, koncept in odnos do kulturne politike črpam iz lastnih izkušenj, postavlja v

malenkostno nehvaležno pozicijo, pa vendar poleg objektivnih zapisanih dejstev tudi subjektivni pogledi dodajo tekstu pristnost in aktualnost ali, kot temu pravimo po domače, »žmoht«. Tu tako pride v uporabo še ena kvalitativna metoda; **opazovanje z udeležbo.**

3 Koncept neodvisne umetnosti in njegov zgodovinski kontekst

Prevladujoči in vodilni koncept v pričujočem delu je koncept neodvisnosti, koncept skozi katerega se osredotočam predvsem na področje umetnosti in umetniške produkcije. Ideja je že v svoji osnovi v nasprotju z večino uveljavljenih umetniških institucij in sistemov, v katerih le-te delujejo. V omenjenem poglavju bom torej pregledno skozi, za mene relevantna obdobja, šole in poglede, opisala ključne oporne točke v razvoju neodvisne umetnosti in produkcije, kot jo poznamo danes. Na tem mestu lahko potegnem vzporednico s temo, katero sem obravnavala v svoji diplomski nalogi¹, kjer sem, naslanjajoč se na umetniške avantgarde, govorila o družbeno kritični umetnosti. Umetnosti, ki zavrača ustaljene norme, forme in vrednote ustaljenih umetniških krogov ter svoje materiale črpa iz kritike družbeno-političnega in umetniškega stanja. Taka umetnost je že sama po sebi neodvisna, saj je vedno delovala v manjšinskem neustaljenem in nesprejetem okolju. V tem poglavju bom torej izpostavila njene teoretske značilnosti ter zgodovinsko-družbene mejnike, za katere menim, da so ključno vplivali ali so povezani z današnjim možnim, oziroma mojim razumevanjem pojma neodvisne umetnosti.

3.1 Teoretsko ozadje kulturnih študij

Frankfurtska šola se je skozi tako imenovano »kritično teorijo družbe« prva začela ukvarjati s teorijo moderne in postmoderne umetnosti, oziroma teoretsko začela problematizirati institucijo umetnosti. Ker njen doprinos k proučevanju kulture in umetnosti razumem kot pomemben, bi se za prvi teoretski uvod rada oprla prav na njo in na njena ključna avtorja, Theodorja W. Adorna in Walterja Benjamina. Oba avtorja sicer izhajata iz iste šole, vendar izpostavljata in problematizirata različne stvari.

¹ Silič, Irena. 2007. Kritični potenciali sodobne umetnosti, na primeru performansa. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Ravno frankfurtska šola je bila ena prvih, ki se je začela ukvarjati in teoretsko razpravljati o vlogi in vrednotah umetnosti na splošno. Adorno², kot njen prvi prepoznavni in vodilni član, je že zelo zgodaj, v času pred in po drugi svetovni vojni, podal dokaj radikalno teorijo umetnosti in njeni tranziciji iz moderne v postmoderno umetnost. Umetnost vrednoti na boljše in slabšo, visoko in nizko, pravo ali lažno. Brani in slavi predvsem romantično obliko umetnosti, ki je zaznamovala moderno družbo. Le-ta elitistična, emancipirana ali kot jo imenuje on »avtonomna umetnost« je zanj prava.

Avtonomijo umetnosti definira torej v njenem odnosu do družbe, v kateri je obstajala, to je meščanske – buržoazne družbe. Kot sam pojasni, naj bi bila avtonomna umetnost v odnosu do družbe »samostojna, saj deluje na področju meščanske svobodne volje« (Adorno 1979, 369) in »v sebi kristalizira nekaj osebne« (Adorno 1979, 370). Torej, ker je umetnost neodvisna od družbe, a hkrati z njo komunicira, je družbena. Lahko je avtonomna in ravno njena avtonomija ji daje predpozicijo in celo odgovornost, da je lahko do družbe opozicijska, oziroma kritična. Vendar pa Adorno, za razliko od mene in marsikoga drugega, njene opozicijske vloge ne vidi v angažiranosti ali politizaciji, pač pa v notranji opoziciji in antagonizmu med vsebino in obliko (Erjavec 2012, 15–18).

Na drugi strani pa je na prehodu v postmoderno družbo umetnost izgubila svojo kvaliteto in čar, saj je podlegla množicam, zato jo imenuje popularna ali množična umetnost. Prehod je med drugim zaznamoval tudi hiter tehnološki napredek in z masovno produkcijo in reprodukcijo je umetnost postala dostopna širši množici ljudi. Taka umetnost ni bila več privilegij izbrane elite, ampak je postala del popularne kulture, dostopna tudi nižjemu, delavskemu razredu.

² Theodor W. Adorno (1903–1969) rojen v Frankfurtu, je bil eden najpomembnejših filozofov in družbenih kritikov po drugi svetovni vojni v Nemčiji, vsekakor pa je bil eden najpomembnejših članov frankfurtske šole ter njene kritične teorije. Ključno ga je zaznamoval pogled na družbo, za katero pravi, da je s kulturno produkcijo izgubila svoje zmožnosti varovanja prave svobode in individualnosti. Tako kot ostali frankfurtski kritiki je živel v času nacizma in se kot židovski begunec kmalu znašel v Ameriki. V odnosu do umetnosti sta ga zanimala predvsem visoka boržuazna umetnost, glasba in gledališče (During 2007, 405).

Prihod kapitalistične ideologije in s tem večje proizvodnje je tako prineslo spremembe in nastala je masovna proizvodnja umetniških produktov. Ta fenomen je Adorno poimenoval »kulturalna industrija«³. Glavna naloga kulturne industrije zanj je ustvarjanje in zadovoljevanje umetnih in lažnih potreb ljudi. Umetnost tako ne nudi več pravega zadovoljstva in sreče, ampak obljublja samo še masovno zabavo v dela prostem času. Kulturna industrija naj bi namensko integrirala potrošnike od zgoraj, s tem je prisilila v združitev visoke in nizke kulture ter zaradi svoje sprogramiranosti izgubila resnost in avtentičnost (Adorno 2002, 98–106).

Torej avtonomna ali romantična umetnost je delovala po načelu »umetnost za umetnost«, bila je ločena sfera, a je hkrati osebno komunicirala z gledalcem. V času reprodukcije in kulturne industrije pa je umetnost postala uporabna, ker je bil njen proizvod, oziroma umetniški stil prilagojen cilju, kar za lažje razumevanje primerja z aerodinamično formo, ki je prilagojena čim manjšemu uporju zraka (Adorno 1979, 356–358). Umetnost je tako na nek način postala prisiljena ali vsiljena družbi.

Adorno svoje strogo ločevanje visoke in nizke, oziroma avtonomne od heteronomne umetnosti kompromisno ublaži s tem, ko jo umesti v prostor in čas. Pravi, da je njena »v njeni lastni minljivosti« ... »predstavljivo je, da je bila visoka glasba mogoča samo v nekem časovno omejenem obdobju človeštva (Adorno 1979, 29). Posledično to pomeni, da vsaka »umetnost« vznikne iz neke vrste kritike prejšnje. Gre za neke vrste nadgradnje, oziroma menjanje glede na čas in prostor, v katerem se družba nahaja. To naj bi bilo tisto, kar vodi razvoj umetniških konceptov in praks na to, na kar se bom tudi sama naslonila v naslednjem poglavju umetniških avantgard.

³ Pojem kulturna industrija sta prvič uvedla Theodor Adorno in Max Horkheimer (1895–1973) v svoji knjigi *Dialektika razsvetljenstva* (1947). Razsvetljenje v tem primeru za njiju pomeni novo temčno obdobje, kjer kvaliteto zamenja kvantiteta. Predvsem sta ta odnos preučevala v kulturni industriji. To predvsem pomeni, da je kultura, ki je nekoč predstavljala prostor svobode, padla v roke monopola koncentriranega kapitala, založništva, posnemanja in oglaševanja. To pomeni, da je kultura, prej sfera krepitev človeškega potenciala, padla v mašinerijo reprodukcije, nadzora in cenzure samo zato, da bi izpolnila pričakovanja in interese finančnega profita vladajočih korporacij (Lash in Lury 2007, 2).

Drugi pomemben predstavnik frankfurtske šole, ključen za razumevanje teoretskega ozadja institucije umetnosti, pa je Walter Benjamin⁴. Najprej Adornov učenec in kasneje filozofski kolega iste šole, je gledal na vprašanje umetnosti povsem drugače. Za razliko od Adorna, ki vrednoti umetnost predvsem na slabo in dobro in vidi v kulturni industriji le slabo, Benjamin vidi v času tehnične reprodukcije umetnin prav tako nove možnosti in priložnosti. V svojem delu uvede pojem aure, kot »enkratnega pojava še tako bližnje narave« (Benjamin 1998, 153). Vsako umetniško delo torej nosi v sebi svojo auro, ki izhaja in nosi v sebi tudi del izvirnika. Namreč »celo pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade »tukaj« in »zdaj« umetnine, njena enkratna bivajočnost na mestu, kjer je« in ker »pojem pristnosti sestavljata »tukajšnjost« in »zdajšnjost« izvirnika« te »pristnosti ni mogoče reproducirati« (Benjamin 1998, 150). Torej tudi v reprodukciji umetnine se njena »enkratnost ujema z njeno ujetostjo v tradicijo« (Benjamin 1998, 153). Ali drugače »... avratični način bivanja umetnine ni nikoli v celoti ločen od njene ritualne funkcije. Z drugimi besedami: enkratna vrednost »prave« umetnine je utemeljena v ritualu, v katerem je imela svojo izvirno in prvo uporabno vrednost« (Benjamin 1998, 154). Res je, da z reprodukcijo krni njena aura, vendar vseeno nosi privdih originala.

Konteksti, v katerih umetnost obstaja, se spreminjajo, zato jo danes razumemo drugače in širše, kot so jo včasih. Adorno se je v svojih pisanjih skliceval predvsem na klasično glasbo, Benjamina pa je po drugi strani zanimala predvsem reprodukcija, povezana s fotografijo, filmom, igro oziroma kulturna industrija na splošno. Vendar pa v tistih časih še ni bilo slutiti, kako močno se bo resnično razvila kulturna industrija. Danes je težko zanikati, da večina popularne kulture ni del rutinizirane in kapitalu podvržene industrije, ki je v svojem ekstremu lahko

⁴ Walter Benjamin (1892–1940) je bil nadvse tragična eksistenca. Njegova tragična »neuspešnost« za časa življenja je v popolnem kontrastu s posthumano slavo danes (Šerc v Benjamin 2002, 113). Danes velja za enega najbolj razpravljanih in vplivnih »kulturnih« teoretikov 20. stoletja in esej z naslovom »umetnina v času, ko jo je mogoče reproducirati« je njegov najbolj znani esej (During 2007, 59). Njegova dela je težko interpretirati, zato mu očitajo predvsem re-kreativno in esejistično pisanje. V svojem akademskem delu je s težavo našel svoj mir pod soncem, saj so za Benjaminovo misel rekli, da je nasprotna vsemu dotedanjemu kanonu mišljenja in zato usmerjena k rušenju znanstvene tradicije, ki jo varujejo akademske stolice. Kljub vsemu Benjamin v svoji teoriji velja za avantgardista upanja (Bibič in Kreft v Benjamin 1998, 228–231). Kot žid se je tudi on znašel na bojnem polju nacistične Nemčije, kjer je kasneje na poti v izgnanstvo tragično umrl pri 48. letih.

popolnoma enaka kakršni koli drugi industriji, proizvodnji in poslovni mentaliteti. Vendar pa se iz tega okovja rodijo nove oblike umetniških praks in idej, ki se postavijo ob bok množični reprodukciji in razvije se nova rešitev. Če je Adorno povečeval moderno manjšinsko, za buržoazne elite rezervirano umetnost, in zavračal kasnejšo, širši množici dostopno umetnost, lahko danes zopet zapišemo, da je tudi ta, širše prisotna kultura, postala na svoj način ujeta v elitne institucije umetnosti, katerim vse prevečkrat vlada premišljena cenzura, naj bo to programska ali finančna. Tako je prišel novi val umetniških praks in ideologij, ki vse bolj izhajajo iz takšnega ali drugačnega družbenokritičnega ali političnega vzgiba in želijo postaviti umetnost mimo umetniških institucij nazaj med ljudi in le tako lahko zavračajo določene ustaljene prakse delovanja umetniških institucij.

3.2 Konceptualna dediščina umetniških avantgard

Frankfurtska šola na prehodu iz moderne v postmoderno umetnost izpostavlja predvsem položaj in vlogo umetnosti v družbi. Vendar bi na tem mestu prav tako želela izpostaviti drug pojav, ki je predvsem ideološko želel vrniti umetnost nazaj med ljudi. Gre za pojav umetniških avantgard. V dvajsetih letih dvajsetega stoletja najprej pojav zgodovinskih avantgard in kasneje sredi dvajsetega stoletja pojav novih umetniških avantgard. Sama vidim njihov pojav kot edini pravi odgovor in kritiko obstoječega položaja v umetnosti in v družbi. Debeljak⁵ v svoji razdelitvi na pet ključnih obdobjih v razvoju institucije umetnosti izpostavi prav pojav zgodovinskih avantgard kot odgovor na elitistično držo umetnosti in njene odtujenosti od vsakdanjega življenja. Avantgarde so se namreč trudile razbiti ravno to mejo med odtujeno visoko umetnostjo in vsakdanjim življenjem (Debeljak 1999). Ali kot se je izrazil Adorno, »avantgarde želijo demistificirati diskurz visoke umetnosti, ukiniti ločnico med visoko in nizko umetnostjo in reintegrirati umetnost v vsakdanje življenje« (Adorno 2002, 18). Poleg omenjenega pa je šlo tudi za dekonstrukcijo tradicionalne estetike. Kot pravi Danto, je nastop avantgard trenutek, ko se sodobna umetnost reši zapovedanega stila, lepote, ko nima več zapovedi in pravil, skratka nikakršnih omejitev (Danto

⁵ Več poglej Debeljak, Aleš. 1999. Na ruševinah modernosti. Ljubljana. Sophia.

1995, 17). Umetnost takrat postane svobodna in hkrati pojem svobode. Cilj umetnosti tako ni več zadovoljevanje estetskih form, ampak ponuditi nekaj več. Ponuditi pogled na svet in dogajanje okoli nas. Cilj je nastopiti kot refleksija sodobnim politično družbenim problemom.

Avantgarde pa se niso pojavile zgolj in samo v umetniškem svetu. Besedo, oziroma gibanje avantgard lahko ločimo na umetniško in sociološko pojmovanje. Torej med umetniško, sociološko in politično avantgardo. Vendar v praksi pride do poistovetenja, oziroma neizogibne prepletenosti omenjenih pojmov, saj se vse avantgarde zavzemajo za preoblikovanje tako umetnosti kot celotne ideje sveta (Ilić 1987, 29). Predvsem pri prvih, tako imenovanih zgodovinskih umetniških avantgardah⁶, ki so se pojavile v Evropi v dvajsetih letih dvajsetega stoletja, je bilo zaslediti močno povezanost z obstoječim političnim sistemom. Futurizem v Italiji se je v določeni fazi povezal z italijanskim fašizmom, dadaistično gibanje v Švici je bil odgovor na grozote prve svetovne vojne, predvsem pa so vpletenosti prvih avantgard s politiko prišle na dan na Vzhodu, na področju Balkana in Rusije. Tu so imele umetniške avantgarde še posebej dodan pomen. To lepo ponazarja Micićev zapis v prvi izdaji Zenita⁷, leta 1921. Gre za glavno idejo tudi takratnih Jugoslovanskih avantgard, ki zaradi zgodovinsko političnega vpliva, v umetniških avantgardah zavzemajo posebno mesto. »Umetnost pripada vsem narodom. Umetnost je univerzalna – zaobjema celotno človeštvo. Zato specifična nacionalna umetnost ne obstaja, še manj razredna umetnost« (Micić v Djurić, Šuvaković 2003, 40).

⁶ Zgodovinske avantgarde so radikalna gibanja, ki so se razvila v Evropi in, ki skušajo fino in elitno od ljudstva odtujeno umetnost vrniti nazaj med ljudi. Radikalno raziskujejo in spreminjajo estetske stile in se hkrati kritično udeležujejo tudi v družbeno političnem prostoru. Glavna gibanja, ki so zaznamovala prve avantgarde, so bila: kubizem, dadaizem, surrealizem, futurizem, konstruktivizem itd).

⁷ Periodični časopis Zenit (1921–1926) je februarja 1921 ustanovil Ljubomir Micić. Ta mednarodni časopis je združeval različne umetnike iz različnih področij – poezije, literature, likovnih umetnosti, filma, arhitekture, glasbe – iz Jugoslavije, Rusije in Zahoda. V različnih jezikih je bilo skupaj izdano 43 števil. (Vidosava Goubović o časopisu Zenit, 3. februar 2013). Časopis Zenit je združeval predvsem vse zenitiste na področju bivše Jugoslavije in onstran. Šlo je za takrat pomembno avantgardno gibanje, ki so ga primerjali tudi z dadizmom in realizmom. Bil je predvsem književno filozofsko gibanje, ki je močno zavračalo tradicije in kriterije meščanske družbe in evropskega modernizma (Irina Subotić o Zenitizmu, 6. februar 2013).

Ko danes govorimo o »evropski zgodovinski umetniški avantgardi izmov iz obdobja 1905–1933«, ki kot smo videli, »je bila ustvarjalna tako na umetniških kot zunajumetniških področjih« (Strehovec 2003, 109), govorimo o ideji in o njenem poskusu zbliževanja umetnosti z vsakdanjostjo. Namreč, uresničitev zadanih ciljev se ni zgodila. Želja avantgard po brisanju meje med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, je spodletela medtem, ko je umetnost dejansko padla nazaj v roke buržoazne elite (Bürger v Djurić, Šuvaković 2003, 39). Zato pa so kasneje, sredi dvajsetega stoletja, izhajajoč ravno iz spodletelega poskusa zgodovinskih avantgard nastale nove umetniške avantgarde. Tako kot zgodovinske, so tudi nove umetniške avantgarde želele negirati obstoječe estetske vrednote, enako so kritično vključevale družbeno politična stanja in želele narediti umetnost svobodnejšo od tradicije.

Vendar, če so zgodnje avantgarde nastopile kot kritika elitistični umetnosti, vidim rojstvo novih avantgard predvsem kot kritiko pretirane komercializacije umetnosti. Vse avantgarde so namreč želele približati umetnost nazaj v vsakdanje življenje. Sklicujoč se na Adorna, bi se na tem mestu lahko vprašali, kako je to možno? Kaj ni kulturna industrija ravno pretirano približala umetnost ljudem? Osebnostno sem mnenja, da je kulturna industrija po eni strani reproducirane umetniške produkte ljudem približala, po drugi pa še bolj odtujila. Namreč, vseeno in zopet znova se je izoblikovala nova »elitna« umetnost, ki se je ločila od komercialne, na drugi strani pa je stala cenena reproducirana mehanizirana umetnost, ki je bila dostopna na vsakem vogalu in ravno s tem je izgubila svojo vrednost. Ta razkol je skupaj z družbeno političnim stanjem, še posebno v Ameriki, kjer so nastale prve nove avantgarde, prinesel nekaj popolnoma novega. Pop art, minimalizem, abstraktni ekspresionizem, konceptualna umetnost, happeningi, uprizoritvena ali performativna umetnost, Fluxus gibanje, feministična umetnost (je izhajala iz neenakopravnega položaja žensk), Arte povera, inštalacije, land art, itd. Umetniških avantgard, ki so se razvile kot kritika na določen fenomen družbe in institucije umetnosti, je bilo veliko. Iz Amerike so se kasneje nove avantgarde

dotaknile tudi Evrope, predvsem bi tu omenila dunajski akcionizem⁸. Vendar je tako zgodovinskim kot novim umetniškim avantgardam skupno to, da so delovale kot glavna kritika tedanjim aktualnim družbeno političnim dogodkom in stanju v umetniški stroki.

Nove umetniške avantgarde pa dodajo še eno, za umetnost, pomembno stvar. Spremenijo vlogo publike v aktivne gledalce ali celo aktivne soustvarjalce. Oziroma, kot opiše Danto: »Ker estetska komponenta ni več pomembna, mora gledalec opustiti občutke in vizualne izkušnje ter preklopiti na mišljenje. Da bi ugotovili, kaj nam ta sporoča, je potreben namreč filozofski pristop« (Danto 1995, 14–16).

3.3 Neodvisna ustvarjalnost in produkcija v slovenskem prostoru

V tem poglavju se bom kot nadaljevanje teorije umetniških avantgard, ki so, kot smo spoznali, lahko neodvisne in s tem družbeno-politično kritične, osredotočila na naš, domači prostor. Kot vemo, je bil slovenski prostor od nekdanj močno podvržen upravnim in politično kulturnim spremembam. Geografski in kulturni položaj Slovenije je namreč pester in barvit, kot redko katere države tu naokoli. Predvsem pa je bil od druge svetovne vojne do samostojne Slovenije, prostor zaznamovan z zelo specifičnim socialističnim sistemom, ki je močno zaznamoval položaj in razvoj kulture ter umetnosti na tem področju. Kot bomo v nadaljevanju videli, je bil položaj kulture in umetnosti, vsaj do začetka osemdesetih let, podvržen predvsem zadovoljevanjem obstoječim oblastniškim potrebam, oziroma idejam (Šuvaković 2001, 24).

Do začetka druge svetovne vojne je slovenska umetnost sicer potisnjena na obrobje velike zahodne kulture ustvarjala, vendar je vedno bila v manjšem časovnem zaostanku za zahodno-evropskim prostorom, obenem pa je iz njega črpala najbistvenejše pobude (Šuvaković 2001, 23). Od samostojnejših

⁸ O vseh omenjenih avantgardnih gibanjih in umetniških smereh, si lahko podrobneje preberete v moji diplomski nalogi, z naslovom *Kritični potenciali sodobne umetnosti, na primeru performansa* (Silič 2007).

naprednejših gibanj v vzporednem času zgodovinskih avantgard, se je v Zagrebu začel spodbujati in razvijati Zenitizem⁹ (Gržinić 1997, 195).

Po drugi svetovni vojni Slovenija s svojo republiko postane del federativne države Jugoslavije, kjer prevladuje nepopustljiv socialistično komunistični sistem. Sistem, ki nepozabno zaznamuje stanje kulture in umetniške ustvarjalnosti na slovenskem prostoru. Takoj po vojni umetniško ustvarjanje zaznamuje predvsem ideja o »partizanski brezi«¹⁰, ki pravi, da »tudi še tako dobro naslikana breza ne more biti umetnina, če ni pod njo naslikan vsaj partizanski mitraljez« (Klemenčič v Pavlinec 2003, 215). Vendar pa jugoslovanski sistem ni bil enak ortodoksному sovjetskemu sistemu, bolj ko ne lahko na splošno predvsem govorimo o mehanizmu poseganja ideološkega in administrativnega državnega aparata v usmerjanje slovenske in jugoslovanske umetnosti. Ali kot pravi Sedej: »Slovenska oblast je v tistem času preko kontroliranih komunikacijskih sredstvih omogočala podporo neproblemski, površinski, dekorativi, poneumljajoči neumetnosti«¹¹. Kulturniki so tako morali osmišljovati in podpirati, promovirati vrednosti obstoječega sistema in prevladujoče ideologije. Kar pa ne pomeni, da meščanka umetnost ni obstajala. V 50. in 60. letih se je tako modernistična umetnost v Jugoslaviji napajala iz več različnih virov. Zavračala je socialistični realizem v imenu aktualne visoke modernistično usmerjene umetnosti, postopne preobrazbe socialističnega realizma v zmerni modernizem. Slovenija je bila sicer na splošno bolj odprta za različne vplive kot preostale republike Jugoslavije, saj je bila prisotna večja partijska toleranca in večja pripravljenost slovenske kulture za hitrejše vključevanje v potencialno dinamično razmerje nacionalno internacionalno. V 60. in 70. letih se počasi začnejo, predvsem skozi literaturo in nastale revije¹², razvijati prodisidentska gibanja. Neoavantgardni prestop pa je

⁹ Ibid., str.17.

¹⁰ Ante Novak v Semiču leta 1944 zaostri odnos med politiko in umetnostjo, ko na predavanju obrazloži idejo partizanke breze. Po njegovem prepričanju v tistih časih zasluži ime umetnost zgolj tista umetnost, katere vsebina ali vsaj osnova vsebine je partizanstvo. Na to kasneje odgovori šef agitpropa Aleš Bebler, da partizanska breza ni uradno stališče agitpropa ne partije. Vseeno ta pojem postane simbol za slovensko umetnost v času po drugi svetovni vojni.

¹¹ Maksim Sedej mlajši, 1969, 781-196 v Šuvaković 2001, 24.

¹² Revija 57, Perspektive, Problemi so revije, okoli katerih se je začelo razvijati kulturno disidentstvo, ki pa je, da bi bilo lahko uspešno, vključevalo tako nacionalno, meščansko sfero in revolucijo.

kritična točka, na kateri se podira idealistična fantazma nacionalnega in internacionalnega disidentstva. Namreč, v samoupravni socialistični Jugoslaviji, za razliko od drugih socialističnih držav, kjer je disidentstvo ostalo skrito očem javnosti, je prišlo do oblikovanja institucij, v katerih je bila dovoljena, čeprav nadzorovana in kritizirana, skoraj neomejena svoboda ustvarjanja. Te institucije seveda niso imele široke publicitete, niti možnosti vključevanja v uradno državno kulturo¹³. Država je na ta način tovrstno alternativno kulturo varno umaknila v institucije in družbo obranila pred intelektualno-umetniškim »terorizmom« (Šuvaković 2001, 23–34).

Ravnokar opisano razvojno sosledje je Tomc¹⁴ povzel v tri obdobja in dodal še obdobje Slovenije v tranziciji. Pravi, da je kulturno politiko Slovenije smiselno opazovati v štirih ločenih obdobjih razvoja po drugi svetovni vojni:

-*Partijsko vodena kulturna politika*: obdobje, ko je bila kultura predvsem agitacijsko in propagandno orodje komunistične partije (agitprop¹⁵). Takrat se ni govorilo o kulturni politiki, temveč o prosvetni politiki za namen prosvetljevanja najširših ljudskih množic. Trajalo je od druge svetovne vojne do leta 1953.

-*državno vodena kulturna politika*: obdobje med letoma 1953 in 1974, v katerem je partija postopno opuščala pozitivni cilj kulturne politike in ustvarjalnosti delavskega razreda. Temeljne pristojnosti se prenesejo na občine/lokalno raven in s tem se omehča enopartijski sistem.

-*samoupravno obdobje do razpada Jugoslavije*: ko je koncept samoupravljanja prenesen iz sfere dela v sfero kulture. Paradržavne kulturne skupnosti so postale mesto, kjer so ustvarjalci in potrošniki kulture razpravljali in določali kulturno politiko. Kultura postane tudi prostor reševanja slovenskega nacionalnega vprašanja.

¹³ Zanimivo je, da je bil ta alternativni prostor v Sloveniji vezan predvsem na revije v nasprotju s Hrvaško in Srbijo, kjer so nastajali predvsem kulturni centri (Šuvaković 2001, 33).

¹⁴ V knjigi *Kulturna politika v Sloveniji*, skupaj z Vesno Čopič, podrobneje opišeta kulturno politiko v Sloveniji od konca druge svetovne vojne in vse do leta 1997, ko je knjiga izšla. Knjiga vsebuje podrobni statistični in metodološki pristop ter na tem dobro utemeljen zaključek in kritike.

¹⁵ Partija je v namen agitacije in propagande svoje ideje organizirala posebne komisije za agitacijo in propagando na vseh ravneh, od zveznega, republiškega in lokalnega. Imenovali so se agitpropi (Čopič in Tomc 1997, 41).

*-obdobje parlamentarne demokracije: stanje danes*¹⁶, ko še ni izoblikovane konsistentne politike (Čopič in Tomc 1997: 35).

Če se vrnemo malo nazaj in povežemo idejo o umiku disidentstva v za to posebej ustanovljene kulturne ustanove, po Tomcu se je to zgodilo v obdobju samoupravljanja, lahko sklepamo, da je; prvič Slovenija resnično bila bolj odprta za razvoj »drugačne« ustvarjalnosti in mišljenja in drugič, da je bilo samo vprašanje časa, kdaj se bodo enako misleči povezali in naredili nekaj radikalno drugačnega. Na tem mestu bi to povezala s svojim pojmom »neodvisna umetnost«, saj v tem času že lahko govorimo o drugačni, kontroverzni in avantgardni umetnosti tudi v Sloveniji in bivšem političnem sistemu.

Verjetno eni bolj razpoznavnih umetniških »neodvisnežev« v času prejšnjega sistema, a še zdaleč ne edini, je bilo gibanje Neue Slovenische Kunst (Nova slovenska umetnost) ali NSK¹⁷. Povezujejo ga tudi z začetkom slovenske sodobne umetniške produkcije (Gržinić 1997, 165). Delovati so začeli v osemdesetih, ko se je v Sloveniji začela pojavljati tudi prva alternativna kultura in subkultura, kot na primer punk in rock gibanja. Kolektiv NSK pa je združeval predvsem nove generacije slikarjev, kiparjev, fotografov, modnih oblikovalcev, video umetnikov, performerjev itd. Zaznamoval jih je specifičen značaj umetniških in multimedijskih projektov, ki je igral pomembno vlogo tako v Sloveniji, Jugoslaviji in širše¹⁸. Predstavljal je fenomen Vzhoda in Zahoda. Njegovi člani so uporabili vse klasične metode avantgarde: manifeste, kolektivne nastope, javne provokacije in vmešavanje v politiko. NSK je želel s svojimi projekti pokazati na nov kulturni kontekst. V javnosti še najbolj prepoznavna in kontroverzna je bila skupna

¹⁶ Leta 1997. Čeprav leta 1997 narejen zaključek pravi, da ima Slovenija konec dvajsetega stoletja še nedodelano kulturno politiko, verjamem pa, da je kljub današnjim velikim nacionalno kulturnim programom, kulturna politika še vedno nedodelana in nepopolna.

¹⁷ NSK vključuje glasbeno skupino Laibach, likovno-umetniško skupino Irwin, gledališko skupino Sestre Scipion Nasice (kasneje preimenovana v Rdeči Pilot in Noordung kozmokinetični gledališki kabinet), oblikovalsko skupino Novi kolektivizem in oddelek za praktično filozofijo (Gržinić 1997, 165).

¹⁸ Skupina Laibach je še danes ena najbolj svetovno znanih slovenskih glasbenih skupin, medtem, ko so Irwini prav tako svetovno najbolj znani, razstavljeni in prodajni slovenski likovni kolektiv.

Laibach, saj je subverzivno uprizarjala totalitarni ideološki ritual¹⁹ (Žižek v Gržinič 1997, 166). Skupino Laibach je v osemdesetih letih zaznamovala cela vrsta zanimivih dogodkov od prepovedi javnega nastopanja, serija uspešnih nastopov v tujini in vizualno manifestivni projekti, ki so ji vse do danes podarili »legendarni status«. NSK, kljub drugačni družbeno politični ureditvi, deluje še danes.

Še en pomemben umetniški fenomen, ki ga ne gre zanemariti v omenjanju, je neoavantgardna skupina OHO, ki je igrala pomembno vlogo vse od poznih šestdesetih let dalje. Skupino so sestavljali štirje posamezniki, v širšem smislu pa lahko govorimo o gibanju, ki je vključevalo tudi druge enako misleče privržence. To »multidimenzionalno gibanje« je ustvarjalo v različnih sferah kulture in uporabljalo različne medije, glasbo, vizualno poezijo, filozofijo, slikarstvo, happeninge, inštalacije itd. Kasneje, leta 1971, so ustanovili komuno in se umaknili iz institucionaliziranega umetniškega sveta z namenom, da raziščejo alternativne družbene modele (Pogačar 2007, 19).

Če torej povzamemo to poglavje in se vrnemo nazaj k pojmu kulturne politike, lahko zaključimo, da je država podpirala in celo zahtevala elitno, državno umetnost. Šele v osemdesetih letih, po smrti Tita in, ko je politični pritisk že nekoliko popustil, se je začela razvijati neodvisna avantgardna umetnost, katero je država videla kot sovražno in je, seveda, tako idejno kot finančno, ni podpirala. Danes, v parlamentarni demokraciji, smo priča sicer bolj uravnoteženi kulturni politiki, vsekakor pa glede na zadnje politične, družbene in finančne spremembe, katerim smo priča v zadnjih nekaj letih, še vedno ne dovolj uravnoteženi. V času, ko je začelo nastajati pričujoče delo, nismo imeli niti ministrstva za kulturo. Danes ga zopet imamo, vendar smo priča nenehnim finančnim rezom ter nepoenoteni in neenakomerno porazdeljeni kulturni politiki. Na to temo se bom podrobneje iz pozicije kulturnega delavca vrnila zopet v zadnjem poglavju.

¹⁹ Strategije reprezentiranja in prezetiranja, ki jih je razvil NSK v osemdesetih, so pogosto enačili s totalitarizmom, a hkrati njihovo umetnost obravnavali kot grožnjo obstoječemu družbenemu sistemu. Čeprav se je skupina Laibach pojavila v okviru slovensko-jugoslovanskega punkovskega gibanja, je bila takoj povezana z 'nacizmom'. Več kot očitno je šlo za globoke subverzivne pomene prezentacije in sporočila.

4 Bienale neodvisnih včeraj, danes, jutri

4.1 Zakaj Bienale neodvisnih

Bienale slovenske neodvisne ilustracije ali kot ga krajše imenujemo Bienale neodvisnih je nekomercialen periodičen dogodek, temelječ na posebnem ideološkem okviru, ki se razlikuje od podobnih tovrstnih dogodkov. Zaznamujeta ga širok teoretični okvir in specifični koncepti, na katerih se je ta dogodek razvil.

Potreba po predstavitvi sodobne neodvisne ilustracije v *slovenskem prostoru* se je izkazala za nujno. Prvič zaradi izredne kvalitete neodvisne ilustracije in drugič zaradi potrebe po redefiniciji in novi praktični umestitvi pojma ilustracije. Naj podrobneje obrazložim.

Neumeščen in neopredeljen pojem sodobne neodvisne *ilustracije* je bil glavni razlog za nastanek platforme. Zakaj neopredeljene? Skozi čas so se razvili novi konteksti in danes pomeni ilustracija veliko več kot samo knjižna ilustracija. Ali kot je to zapisala Saša Kerkoš²⁰, iniciatorica Bienala Neodvisnih: »Zaradi pomanjkanja opredelitve in razumevanja tega področja jo pogosto zavračajo umetniške institucije, kot tudi komercialna in oblikovalska stroka. Tovrstne odprte strukture posledično ne najdejo mesta niti v izobraževalnem sistemu niti na področju kulturne politike.« (Kerkoš 2010, 8). Z vzpostavitvijo platforme uprizarjanja tovrstnih neopredeljenih in neodvisnih umetniških praks se je ponudila tudi možnost redefinicije sodobne neodvisne ilustracije.

Danes je namreč sodobna neodvisna ilustracija izključena iz ustaljenih publicističnih okvirjev, saj je še vedno vse prevečkrat razumljena kot klasična likovna vsebina, povezana zgolj in samo s knjigo. V resnici pa je treba na sodobno ilustracijo gledati in jo razumeti širše, saj jo vodijo drugačni estetski in konceptualni pristopi. Ilustracija danes tako ni več samo knjižna, ampak tudi

²⁰ Saša Kerkoš, pobudnica in idejni vodja Bienala slovenske neodvisne ilustracije je hkrati ena od soustanoviteljic društva Tretaroka, krovnega društva pod katerim poteka organizacija Bienala neodvisnih. Na ALUO diplomirana oblikovalka ter magistra AALTO univerze v Helsinkih.

eksperimentalna.²¹ Posledično je ravno to razlog, da je neodvisna ilustracija »izključena iz lastnega polja, saj nima možnosti predstavljanja na obstoječih bienalih, kjer je eden ključnih kriterijev selekcije prav predhodna publikacija v knjigi« (Kerkoš 2010, 9). Bienale neodvisnih pa je platforma, ki je uspešno zakrpala obstoječi manjko uprizarjanja in promoviranja tovrstne neodvisne ilustracije. Kot se izkaže, se to naredi zelo uspešno, saj je bil odziv avtorjev na prvi Bienale leta 2007 neverjetno pozitiven.

Drugi pomemben razlog za potrebo po novi platformi je bilo dejstvo, da se je vloga umetnika in raba posameznih umetniških praks skozi čas spremenila. Večina umetnikov danes težko živi izključno iz umetnosti, zato se veliko kreativcev s končano akademijo preživlja predvsem s komercialnimi projekti, ki jim plačajo položnice, za svoje kreativno neodvisne, osebne projekte pa jim zmanjkuje časa in priložnosti za uprizarjanje. Ravno zaradi omejenih uprizoritvenih zmožnosti tovrstne sodobne neodvisne ilustracije je bilo nujno potrebno začeti razmišljati o ustanovitvi platforme, ki bi ponudila prostor in spodbujala tovrstno neodvisno produkcijo.

Ko se je pojavila ideja o ustanovitvi tega novega svobodnega prostora za manifestiranje neodvisne ilustrativne scene, se je postavilo vprašanje, kakšna oblika bi bila najprimernejša. Potrebno je bilo namreč razmišljati o dolgoročni podpori in promociji avtorjev in njihovih neodvisnih projektov. Torej le kontinuirano delo bo lahko izboljšalo pogoje publiciranja ter promocije sodobne neodvisne ilustracije in hkrati omogočilo boljše razumevanje njenih teoretskih in praktičnih okvirjev. **Bienale** kot periodičen dogodek, ki se odvija na dve leti se je v danem trenutku zdela najbolj smiselna forma. Na ta način se lahko predstavijo vedno aktualni avtorji, hkrati pa periodičnost ustvari pregled razvoja sodobne

²¹ »Ilustracijo danes lahko okvirno razdelimo na tri širša polja delovanja. *Statična ilustracija* vsebuje karikature, otroško ilustracijo, strip, ulične poslikave, produktno ilustracijo in oblikovalsko ilustracijo (kolaži, ilustrativne tipografije, ilustrativni logotipi, maskote, virtualni karakterji). Ilustracija je lahko prisotna tudi v gibljivih medijih. Opredeljujemo jo kot *dinamično ilustracijo*, ki jo najdemo v animaciji, spletni ilustraciji, ilustraciji za interaktivne igre, gibljivi grafiki in multimedijskih intervencijah. Nekateri sodobni pristopi izražanja pa se izmikajo kategorizaciji. Njihova izključitev ali neustrezna opredelitev bi jih lahko ohromila, zato dopuščamo tudi popolnoma inovativne pristope oziroma eksperimentalno ilustracijo, ki se pojavlja kot glasbeni VJ, prostorske inštalacije, 3D ilustracija in druge še neodkrite možnosti« (Kerkoš 2010, 9).

ilustratorske scene v Sloveniji, kar lahko kasneje služi kot neke vrste arhiv, oziroma pregleda razvoja tovrstnih praks²².

4.2 Ključni koncepti Bienala neodvisnih

Kar najbolj zaznamuje in hkrati loči Bienale neodvisnih od drugih podobnih umetniških platform in dogodkov, je koncept **neodvisnosti**, ki se kaže na več ravneh. Naj izpostavim glavne koncepte, na katerih je Bienale neodvisnih nastal in kateri so glavno vodilo v njegovem delovanju vse do danes.

Popolna neodvisnost od vsakršne institucije

En ključnih neodvisnih konceptov je neodvisnost od različnih institucij. Bienale neodvisnih namreč, kot bomo izvedeli kasneje, ne cenzurira svojih avtorjev in si hkrati ne želi biti cenzuram od drugih kulturno-umetniških institucij, saj le tako lahko deluje neodvisno. Stremi torej k neodvisnosti in necenzuriranosti od svojih financerjev, koproducentov, partnerjev, višjih strokovnih umetniških institucij, komercialnega sektorja in blagovnih znamk. Sodelovanja se ne sklepa, če le-ta lahko na kakršen koli način ogrozi glavni motiv, oziroma koncept²³. Ostati neodvisen in producirati ter promovirati popolnoma neodvisno, necenzurirano sodobno ilustracijo, kakršno si idejno zamisli sodelujoči avtor, je glavni koncept Bienala neodvisnih in ima navsezadnje prednost tudi pred kapitalom.

Če pomislimo, to vsekakor danes lahko predstavlja problem, saj vemo, da sam, brez partnerstev, pokroviteljev, pomoči tako finančne kot idejne ne gre. Bienalu neodvisnih vsekakor uspeva premikati meje in rušiti visoke zidove v razumevanju in manifestaciji raznolikosti umetniških praks, peljati neko svojo pot v loncu

²² Kasneje se v sklopu Bienala neodvisnih za prvo štiriletje Bienala manifestira v izdani knjigi ILUSTRARIE.

²³ Umetnost spremlja odvisnost od kapitala. Skozi vse razvojne dobe; od umetnosti na trgu, kasneje v dobi romantike se je razvilo mecenstvo, zopet kasneje ob razvoju tehnologije kulturna industrija itd. Torej, od nekdanj in tudi danes kapital spremlja umetnost tako ali drugače. Bienale neodvisnih se tega zaveda in tudi sam išče finančno podporo, vendar kar se da neodvisno in takšno, ki na noben način ne ogroža ali spreminja originalno zastavljenega koncepta dogodka.

ustaljenih umetniških konceptov, razmišljanj in dogajanj, pa vendar sem mnenja, da je čisto zares popolna neodvisnost možna le s finančno neodvisnostjo, oziroma finančno samohranljivostjo, katere pa Bienalu neodvisnih do sedaj še ni uspelo doseči. Zakaj in o težavah pri tem, bom več pisala kasneje.

Če primerjamo za Bienale to ključno vrsto neodvisnosti z Adornovim pojmom avtonomne umetnosti, hitro ugotovimo, da gre za dva različna razumevanja avtonomnosti. Bienale neodvisnih si želi biti neodvisen od drugih institucij tako finančno kot vsebinsko, medtem, ko je bila moderna avtonomna umetnost razumljena nujno kot del večje krovne institucije, katera jo je finančno podpirala in katere nujni del je bila. Prav tako je vsebinsko morala raziskovati in podpirati svet buržoazne elite.

Neodvisnost od komercialnega sektorja

Bienale neodvisnih podpira razvoj in javne iniciative znotraj nekomercialnega sektorja. Gre za promocijo in podporo neodvisne umetnosti in avtorskih del, ki nimajo svojega naročnika. Prav tako avtorstvo umetniškega dela, za razliko od komercialnega sektorja, vedno ostane v lasti avtorja. Bienale neodvisnih si želi ustvariti platformo, kjer ima neodvisna kreativnost ključno vlogo. Podpira, da avtorstvo in neodvisnost presežeta vrednote denarja, kreativna politika pa naročniško politiko. Prizadeva si za visoko kreativno, necenzurirano avtorsko delovanje izven komercialnega sektorja. In ravno to avtorji najbolj cenijo in vrednotijo, saj ne gre za njihovo službo, temveč prosti čas, oziroma največkrat njihov življenjski stil.

Za Adornovo avtonomno umetnost je bila prav tako značilna neodvisna estetska forma, ki je bila ločena od zahtev institucije ali družbe. Ravno odnos in svoboda v svoji obliki in estetiki zaznamuje avtonomnost. Umetnost je bila takrat neprisiljena in nevsiljena in to svobodo in podporo imajo v tem primeru tudi Bienalovi avtorji.

Neodvisnost odločanja pri nadaljnji izbiri sodelujočih avtorjev

Nasledstvo sodelujočih avtorjev je naslednja ključna značilnost. Bienale neodvisnih podpira direktno avtorstvo in tako zavrača funkcijo kuratorja. Selektor avtorjev ni komisija, vodja ali produkcijska ekipa Bienala, ampak vlogo kuratorja prevzema za svoje mesto avtor sam. Avtor deduje možnost lastnega izbora svojega naslednika. Izbrani se pri tem ne smejo ponavljati, razen če se pojavijo kot del izbranega kolektiva, vnovično kot samostojni avtorji pa ne morejo sodelovati. Tako nasledstvo imenujemo horizontalen način selekcije, saj ne gre za hierarhično ali vertikalno odločanje. Avtorje tu razumemo kot ključen in edino zares kompetenten del stoke, ki je v tem primeru tudi institucionalno neodvisen. Selektorstvo se torej generira in širi samo, brez nadzora ali vnaprejšnjega vedenja, kdo bo sodeloval in kam bo selektorstvo zašlo, saj izbor poteka ločeno od nadzora organizatorjev. Tako so se veje sodelovanja prav tako razširile izven slovenskih meja in na Bienalu so tako sodelovali tudi avtorji iz Hrvaške, Srbije, Bosne in Hercegovine, Avstrije in Velike Britanije.

Tak način selekcije seveda posega v eminentno vlogo kuratorja in umetniških institucij ter podira konvencionalno priznane načine umetniških delovanj. Ravno zaradi tega je Bienale neodvisnih velikokrat doživel zavračanje ali odpor strokovnih posameznikov in različnih kulturno-umetniških institucij.

Možna kritika tega načina izbora, ki jo vidim, bi lahko bila, po kakšnem kriteriju avtor sam kurira, saj bi tako kot povsod lahko tudi tu prišlo do zlorabe položaja v kakršnokoli korist. Organizator se tu zaveže vsakič znova opomniti in posebej poudariti avtorjem, da naj bo njihovo vodilo pri izbiri moralno ter kvalitetno, v dobrobit kvalitete Bienala neodvisnih in bodočih predstavljenih del. In resnično je z vsako edicijo Bienale neodvisnih pokazal izvrstno izbrano selekcijo in kvaliteto umetniških stilov in novitet.

To vrsto neodvisnosti ne bi mogli aplicirati v Adornov pojem avtonomne umetnosti. Kot del vsake večje institucije pri izbiri umetnikov, repertoarja,

režiserjev in ostale profesionalne ekipe stojijo kuratorji in vodstvo teh ustanov. A ravno to Bienale neodvisnih zavrača.

Neodvisnost od oblik prezentiranja avtorskih del

Kakšno komunikacijsko sredstvo avtor uporabi za svoje delo, je popolnoma njegova lastna izbira. Kot sem že pisala, so konteksti rabe ilustracije danes veliko širši. Ob razmahu informacijsko-komunikacijskih omrežij in dostopnosti tehnoloških orodij ni skoraj nič čudno, da ilustracije nikakor ni mogoče več povezovati samo s knjigo. Ilustracija je danes del mnogih avtorskih »intermedijskih« oziroma »transmedijskih« izrazov. Tu se skriva lahko cel spektrum sodobnih umetniških praks, a vsem je v nekem danem trenutku ustvarjanja skupna ilustracija.

Tako se običajno na skupni razstavi Bienala predstavi kar nekaj različnih medijev uprizarjanja. Od klasične knjižne ilustracije, grafitov, računalniške grafike, 3D grafike, digitalnih grafik v gibanju, kiparstva, prostorskih inštalacij ali celo performansa. Oblika, katero si avtor izbere, pa ni nujno tudi oblika v naslednjem dogodku. To nikakor ni vodilo selekcije. Dedovani avtor popolnoma neodvisno ustvarja in izbira svoj medij komuniciranja.

Edina omejitev v tem primeru s strani organizatorja so finančna sredstva. Producenti Bienala neodvisnih namreč podpiramo vse ideje in selekcije avtorjev, omejeni pa smo s sredstvi, ki jih pridobimo za vsako dveletje. Vedno zagotovimo prostor, zmožnosti posameznega dela, pa premislimo skupaj z avtorjem in iščemo najboljše zmožnosti realizacije del.

Komercialna neodvisnost (samo-hranjenje)

Tu se skriva predvsem ideja in koncept neodvisnosti Bienala do drugih institucij. V tem primeru ne samo do umetniških institucij, ampak predvsem do finančnih in komercialnih. Bienale se nagiba k lastnem finančnem samo-hranjenju. Od 2007 se sicer Bienale financira skoraj izključno iz javnih finančnih sredstev, pridobljenih

na javnih razpisih. Redko pristane na kakšna sponzorstva, oziroma kompenzacije, a če že, vedno z zavezujočo idejo o neodvisnosti. Se pravi, kdorkoli ponudi razstavní, oglaševalski prostor ali finančno pomoč, ne sme pričakovati v zameno nič več od že ustaljenega koncepta Bienala, torej neodvisnosti v svojem delovanju in podpiranju neodvisnih del svojih avtorjev.

Kljub temu, da je danes težko ostati popolnoma neodvisen, se je Bienale do sedaj nadvladi uspešno izogibal in iskal druge poti v neodstopanju od svojega koncepta. Glede na to, da se javna finančna sredstva v Sloveniji trenutno neusmiljeno krčijo, bo prioriteta Bienala še vedno enaka, a najverjetneje ga čaka drugačna, spremenjena oblika, prilagojena današnji kulturnopolitični realnosti, v kateri deluje.

Koncepta samo-hranjenja nikakor ne bi mogli vpeljati v Adornovo pojmovanje avtonomne umetnosti. Za njega je umetnost del institucije, ki jo podpira, a ji daje konceptualno in estetsko neodvisnost. Umetnost torej ni podvržena komercialnemu sektorju, kot bi to moral storiti Bienale neodvisnih, da bi se lahko samo-hranil. Za Adorna bi to pomenila izdaja umetnosti, kot je to kasneje videl v kulturni industriji. A tako razmišljanje je vendar veliko bližje Benjaminovemu pojmovanju umetnosti, kjer vstopa na trg ne vidi kot slabo, ampak kot samoumevno potrebo in prilagajanje družbeni spremembi in razvoju. Tudi Bienale neodvisnih se bo moral, kot bomo videli kasneje, prilagoditi trenutnim razmeram in delno v sklopu konceptov neodvisnosti postaviti na trg. Temu se bom podrobneje posvetila v zadnjih poglavjih.

Prostorska neodvisnost

Tudi v odnosu do prostora je Bienale neodvisen. To pomeni, da ni dokončno zavezan na noben prostor, ampak simpatizira z eksperimentiranjem uporabe različnih prostorov. Pri organizaciji dogodka avtorje vedno spodbujamo v njihovi lastni izbiri razstavnega prostora, saj bo avtorsko delo najbolje delovalo v kontekstu in prostoru, kot si ga je zamislil avtor sam. Vsekakor pa Bienale simpatizira in podpira uporabo nekonvencionalnih, neustaljenih in predvsem

javnih razstavnih prostorov. Ravno razstavni prostori izven ustaljenih umetniških institucij dosežejo širšo publiko in ne delujejo ločeno kot sfera zase. Na izbor prostora seveda vpliva tudi avtorjevo delo, oziroma medij in način komuniciranja dela s publiko²⁴.

Ko govorimo o prostorski neodvisnosti, pa imamo v mislih tudi neodvisnost od prostora obstoja samega bienala. Dogodek se je začel v Sloveniji kot dejanski fizični, na dve leti ponavljajoči se dogodek. Ni pa nujno, da ta oblika tudi obstane. Lahko se Bienale v prihodnosti iz fizičnega prostora preseli na spletni prostor, iz Slovenije v tujino. Če ne v celoti, pa morda le delno. Gre za to, da oblika Bienala ni načrtana za večno. Po potrebi se lahko neodvisno spremeni in prilagaja v kakršno koli drugo obliko. Seveda pri tem obdrži in deluje popolnoma skladno z istimi koncepti in idejami, s katerimi je nastal.

Časovna neodvisnost

Kot že samo ime dogodka pove, gre za kulturno umetniški dogodek, ki se odvija na vsaki dve leti. Bienale je v našem primeru dobil ime, predvsem zaradi dvoletnega mandata, ki ga dobijo sodelujoči avtorji. V tem času naj bi predstavili svoj projekt in predlagali ter predali svoj mandat izbranemu nasledniku. Časovna neodvisnost pa se sklicuje na to, da ni nujno, da se vsak Bienale zgodi v enakem časovnem obdobju ali, da se vsi avtorski dogodki zvrstijo v času trajanja Bienala kot organiziranega dogodka.

Kaj to pomeni? Bienale si želi biti tudi v tem kontekstu prilagodljiva forma. Načeloma že od začetka leta 2007 potekajo dogodki v jeseni, od konca septembra do sredine novembra naj bi se zvrstili vsi dogodki. Vendar ta časovnica variira glede na razpoložljive prostorske zmožnosti, finančno stanje, kot tudi koprodukcijske dogovore. Lahko se tudi zgodi, da so avtorji fizično odsotni ali, kot imamo izkušnjo, da mestne oblasti niso odobrile izvedbe v javnem prostoru in je bilo treba tik pred zdajci spremeniti dogodek, oziroma ga odložiti za nedoločen

²⁴ Kot nekaj zanimivih primerov iz prakse lahko navedem javni park, zaklonišče, alternativni bari, delo v obliki grafita na javni zidni površini, televizija, računalnik itd.

čas. In ravno to je tista glavna značilnost časovne neodvisnosti. Bienale kot dogodek in posamezni dogodki niso vezani na določeno kontinuirano časovno formo. Edino, do česar smo vsi zavezani, je da se zgodijo vsi dogodki v času avtorjevih mandatov, torej v teh dveh letih.

Neodvisnost v medijskem prostoru

Bienale se v medijskem prostoru pojavlja samo za namene promocije svojih aktivnosti, promocije avtorjev ali v obliki intervjujev in strokovnih člankov na temo sodobne ilustracije svojih avtorjev. Pri tem v odnosu do medijev ohranja vedno neodvisni položaj. Svoje dogodke predstavlja predvsem skozi sodelujoče avtorje in njihova avtorska dela. Tudi tu vseskozi prepušča avtorjem neodvisno vlogo in to počne glede na posameznikovo željo po promociji. Z leti, ko se je Bienale razširil na dodatne dogodke, delavnice in predavanja, se posebej promovirajo preko najav in člankov tudi te.

Neodvisno oblikovan cgp²⁵ Bienala neodvisnih²⁶

Zasnova in iskanje celotne grafične podobe Bienala neodvisnih je bil izziv, saj je bila želja postaviti od »trendov neodvisno« celotno podobo, ki ne pregласi samih avtorskih del sodelujočih. Ker se veliko ljudi »spotakne« ob nastali logotip, katerega je mimogrede sigurno vsak že kje zasledil, njegov nastanek najbolje obrazloži avtorica sama: »Pomembno vodilo pri iskanju primerne vizualne interpretacije, filozofije in koncepta Bienala neodvisnih je bilo najti že obstoječi simbol, ki je zaradi svoje pozitivne vrednosti oziroma konotacije sporočilno jase. Namen Bienala neodvisnih ni slediti trendom na področju celostne grafične podobe, ampak skozi znake, simbole in »podpise« vizualno interpretirati njegovo zgodbo in filozofijo« ... »V takem kontekstu se je pomensko najbolj smiselna zdela povezava z lovorovim vencem, lovoriko« (Kerkoš 2010, 33).

²⁵ V oblikovalskem jeziku pomeni cgp okrajšava za »celostna grafična podoba«.

²⁶ Za logotip Bienala neodvisnih glej Prilogo A.

Možna personifikacija cgp Bienala neodvisnih

Bienalovi avtorji vsake edicije vedno dobijo možnost personifikacije loga Bienala neodvisnih. Sam logo je odprte forme in se ga da znotraj posameznikov modificirati ne da bi se pri tem odvzela njegova razpoznavnost. Avtorji jih nadgradijo na svoj igriv, običajno sebi prepoznaven kreativni stil. Posamezne personificirane grafične podobe nato skupaj predstavimo na vsakem glavnem dogodku Bienala²⁷.

Zgoraj so podrobneje obrazloženi cilji, oziroma glavni koncepti Bienala neodvisnih, ki služijo kot dolgoročna vizija in neizbežno vodilo od ustanovitve in vse do danes, ko razvijamo in gradimo Bienale neodvisnih v prihodnost. Sedaj, ko smo dodobra spoznali koncept neodvisnosti znotraj Bienala neodvisnih, lahko zaključimo s ponovno primerjavo Adornovega koncepta »avtonomne umetnosti« in ugotovimo, da je prisotnih kar nekaj odstopanj.

Poleg že sproti opisanih odstopanj, vidim glavno razliko v pojmu neodvisnosti, oziroma avtonomnosti. Adorno je videl umetnost avtonomno v odnosu do družbe in med njeno samo vsebino in formo, medtem, ko me v pričujočem delu zanima predvsem koncept idejne neodvisnosti in neodvisnosti do drugih kulturno-umetniških, komercialnih in finančnih institucij. Namreč le tako, od njih neodvisno razumem kot svobodno, kritično in potencialno nasprotujočo jim entiteto. Bienale je politično nevtralen do drugih institucij in nasprotujočih si strani in se zares ne povezuje z nobeno, torej deluje ne-politično in to je sigurno njegova prednost. A s tem, ko zavrača kuratorstvo, cenzuro, komercializacijo in podrejanje ustaljenim institucionaliziranim trendom, postane po mojem mnenju, a priori, političen.

Prav tako je bila za Adorna umetnost ločena sfera, ki se je na lep način spogledovala z visoko meščansko elito in je temeljila na estetiki in ugodju in nikakor ni bila kakorkoli politično angažirana. Bila je umetnost »per se« ali sama zase. Bit Bienala pa je angažirana, da sodobna še neustaljena raba ilustracije dobi svoj prostor izražanja in priznanja in se s tem, kot nova umetniška zvrst tudi

²⁷ Nekaj primerov poosebljenih logotipov si lahko ogledate v prilogi B.

postavi na zemljevid obstoječih in priznanih umetniških praks. Le na ta način ta zvrst obstaja, ima svoje mesto uprizarjanja, svojo publiko, kot tudi financiranje. Bienale v tem primeru deluje tudi kot arhiv razvoja neodvisne ilustracije in s tem na nepolitičen način deluje politično in premika meje v umetniški javnosti in stroki. Tu ne gre, tako kot za Adorna, za samo sebi lepo formo umetnosti, vendar za angažirano platformo, ki si želi spremembe in svoje mesto v kulturni politiki slovenskega prostora.

4.3 10 let Bienala neodvisnih (2007 – 2017)²⁸

Do sem smo že spoznali, kaj Bienale neodvisnih je. Strnjeno lahko povzamemo, da je Bienale neodvisnih nekomercialen periodičen dogodek, katerega poslanstvo je predstavljati in na novo definirati sodobno ilustracijo, njene avtorje in kontekste rabe. Gre torej za unikaten, prvi tovrstno konceptiran dogodek in je zato tudi prvi promotor in arhivist sodobnih vizualnih praks. Za vsem tem pa stoji vizija oziroma želja po ustvarjanju neodvisne umetniške platforme. Danes, leta 2017, ko pripravljamo že šesto edicijo Bienala neodvisnih, lahko z gotovostjo zatrdim, da nam je vztrajno in počasi to tudi uspelo.

I. edicija Bienala Neodvisnih se je zgodila jeseni **2007**, kjer se je z več kot 20 projekti skupaj predstavilo okoli 40 avtorjev²⁹. Vsi dogodki so se zvrstili med sredino oktobra in koncem decembra 2007. Trije avtorji so svoje projekte dokončali in predstavili še v 2008.

Prvo selekcijo avtorjev, za razliko od naslednjih, so izbrali organizatorji. Pobudnik³⁰ prvega Bienala slovenske neodvisne ilustracije je pri izboru upošteval

²⁸ Opisi dogodkov Bienala neodvisnih so nastali predvsem kot opazovanje in angažiranost skozi lastno udeležbo oziroma vpletenost v organizacijo in produkcijo Bienala neodvisnih. Prav tako so bili kot kontekstualno vodilo v pomoč tudi interni teoretski zapisi Saše Kerkoš in medijske najave posameznih dogodkov.

²⁹ Za imena sodelujočih avtorjev vseh edicij Bienal neodvisnih glej Prilogo C.

³⁰ Pobudnik Bienala neodvisnih je Tretaroka – društvo za reciklažne in kreativne projekte. Tretaroka je organizacija, ki jo je formirala skupina ustvarjalnih posameznikov. Zanimajo jo družbeno angažirani projekti, ki jih člani prevzemajo odgovorno, vendar polni idealizma, saj so prepričani, da so civilne iniciative pomemben element pri preprečevanju uniformiranosti in

predvsem zagotavljanje kar največje heterogenosti in hibridnosti stilskih povezav, v katerih se je, takrat na slovenskem prostoru ilustracija pojavljala. Pobudnik si je pridrževal avtoriteto pri izbiri avtorjev zgolj prvo leto, kasneje so selekcijo prevzeli izbrani avtorji. Avtorji so bili izbrani skrbno, prihajajoč iz različnih umetniških ozadij s skupnim koeficientom široke in drugačne rabe ilustracije. Pokrila so se področja klasične in knjižne ilustracije, animacije oziroma računalniške gibljive slike, abstraktne ilustracije, nekaj jih je prišlo iz modnega oblikovanja, grafičnega dizajna, »street arta« oziroma ulične umetnosti, drugi so bili pristaši prostorskih intervencij v obliki inštalacij itd. Ta heterogenost in raznolikost avtorskih ozadij je doprinesla tudi k pestrosti projektov prisotnih na Bienalu³¹.

Raznolikost projektov pa skozi celotni razvoj Bienala zagotavlja tudi raznolikost uprizoritvenih prostorov in lokacij. Nekaj prostorov vedno zagotovi organizacijska ekipa, druge predlagajo avtorji sami. Bienale na svojem začetku leta 2007 ni imel svojih prostorov ali glavnega koproducenta, ki bi mu le te lahko redno zagotavljal, to se je zgodilo šele leta 2011, ko ga je v koprodukcijsko okrilje vzela Kino Šiška. Kljub temu je Bienale vedno, že od samega začetka in tudi po 2011, iskal alternativne, javne in na pol javne prostore in jih spremenil v galerijski prostor. Pripeljati umetnost ven iz na pol sterilnih in slabše obiskanih galerijskih in muzejskih okolij in jo integrirati nazaj med ljudi, je bil še en od namenov Bienala. Tako so se dogodki od začetka do danes zgodili v resnično raznolikih prostorih. Naj naštejemo samo nekaj zanimivih in drugačnih galerijskih prostorov na primer: ulični oglaševalski panoji, različni aktualni bari, javni prostori kot je Park Zvezda, Železniška postaja, avtonomna cona Rog, zaklonišče v Argentinskem parku, LPP digitalni zasloni, klub K4 itd. Razstavljali pa smo tudi v različnih kulturno-umetniških ustanovah kot so KUD France Prešeren, MAO, Škuc, Kino Dvor, Kino Šiška, MGLC in se povezovali z drugimi festivali kot so Animateka, Festival Mesto Žensk itd. Bienale neodvisnih se nikoli ni želel postavljati na

spodbujanju pestrosti. Društvo Tretaroka se je od začetka 2005, poleg številnih kooperacijskih projektov, usmerila predvsem v družbeno kritične in druge izobraževalne platforme, ki osvetlujejo, razvijajo in povezujejo znotraj tem, ki vplivajo na kreativno in drugo klimo v slovenskem prostoru.

³¹ Za podroben vpogled v raznolikost dogodkov prvega Bienala neodvisnih glej prilogo Č.

nobeno stran, ampak je vedno želel, in je to s svojo nevtralnostjo tudi lahko, delovati kot povezovalni člen med različnimi institucijami in umetniki. S tem, ko je bil Bienale neodvisnih odprt za sodelovanje z različnimi organizacijami in institucijami, pa je podiral tudi stigme in s sodelovanjem odprto podpiral različne življenjske stile, kot je na primer sodelovanje s kreativno skupnostjo bivše tovarne Rog ali organiziranje razstave v prvem »gejem prijaznem« baru in še bi lahko naštevali.

Teoriji, da danes obiskujemo vse manj muzejev in galerij, saj se sodobne umetniške prakse vračajo v različnih oblikah nazaj med ljudi verjetno do neke mere zdrži. To je opazil že skoraj pred dvajsetimi leti v knjigi *Kulturna politika v Sloveniji* tudi Gregor Tomc, ko nas na upad pomembnosti umetniških institucij opozori s tabelo, ki prikazuje število na novo ustanovljenih kulturnih ustanov v Sloveniji v posameznih obdobjih, od leta 1945 do 1973 je ustanovila 95 kulturnih ustanov v Sloveniji, od leta 1973 do 1990 še samo 35, po 1990 pa samo 5³². Eden od razlogov je, kot smo lahko ugotovili tudi pri Bienalu neodvisnih sigurno ta, da se umetniške prakse vse bolj poslavljajo od fizične forme oziroma ta ni več vedno nujna³³.

Kljub isti konceptualni zasnovi, pa se je Bienale neodvisnih kot dogodek in sklop dogodkov skozi leta obstoja spreminjal in prilagajal okolju. V skoraj vsaki ediciji je bil en prostor, ki je predstavljal glavno pregledno razstavo vseh avtorjev, poleg tega pa so potekali drugi, samostojni projekti v alternativnih prostorih ter drugi spremljajoči program Bienala. Pri tem se vsako leto na spletni strani Bienala neodvisnih predstavi z nekaj deli vsake edicijski avtor, kar deluje kot arhiv in neke vrste »večna« galerija vsakega posameznika. Razvoj Bienala neodvisnih skozi leta njegovega delovanja bom opisala skozi opis stranskega programa – dogodkov, ki

³² Tabela 1.1. (Čopič in Tomc 1997, 30).

³³ Marina Gržinić se v svoji knjigi *'Situated contemporary art practices'* (2004) v enem poglavju jasno sprašuje, ali današnja umetnost še potrebuje muzeje. Sicer navaja, da je bil svetovno zabeležen narast ustanavljanja muzejev predvsem za predstavljanje sodobne umetnosti. Sicer so sama dela težko ujemljiva za institucije, saj so forme del vse bolj tehnološko digitalizirane ter intermedijske in hkrati nosijo željo, da tem bolj zapolnijo prostor med muzeji in vsakdanjim življenjem. Kot pravi Gržinić, je to čas, ko se konča stara definicija muzejev (Gržinić 2004, 109–112).

so poleg avtorjev in njihovih del enako pomembni.

Z II. edicijo leta 2009, na katero se je odzvalo 25 avtorjev in kateri dogodki so bili zopet razpršeni po celotni Ljubljani, smo začeli uvajati tudi obfestivalne dogodke, ki so kasneje postali redni. Vsaka edicija se tako začne s tako imenovanim dogodkom »**Na kofetu z Bienalom neodvisnih**«, ki predstavlja neke vrste alternativo tiskovni konferenci, kratek intervju ali okroglo mizo, kjer se predstavi aktualni program ali izpostavi tema, novost ali posebnost te edicije. To leto je bilo za organizatorje precej zahtevno, saj nismo imeli enega skupnega prostora, ampak se je vsak avtor predstavljal na svojem mestu, kar je potegnilo za sabo veliko organizacije. Prvič pa smo se srečali tudi z zavrnitvijo programa s strani Mestne občine Ljubljana, kjer smo kljub popolni dokumentaciji dobili zavrnjeno prostorsko inštalacijo, katera dejansko ne bi posegla ali poškodovala nobenega delčka pločnika ali drevesa. Tudi kasneje, v naslednjih letih, smo dobili zavrnjena še dva podobna prostorska projekta. Razočaranje nad kulturno politiko in neuslišanje za dobre projekte je bilo veliko tako s strani avtorjev kot organizacijske ekipe.

Leto 2011 je pomenilo veliko prelomnico za Bienale neodvisnih in njegovo **III. edicijo**. Takrat na novo ustanovljen javni zavod Mestne občine Ljubljana Kino Šiška, je prepoznal Bienale kot nekaj inovativnega in svežega na slovenski umetniški sceni, ga sprejel neodvisnega kot je in mu ponudil prostore za uprizarjanje nove edicije. To je prineslo večjo pregledno razstavo in, v primerjavi s prejšnjimi leti, manj samostojnih avtorskih projektov izven Kina Šiška, kar je med drugim razbremenilo produkcijsko ekipo. To leto se je predstavilo okoli 25 avtorjev, ki so prav tako zastopali pestro in raznoliko rabo sodobne ilustracije. Pred začetkom tretje edicije Bienala neodvisnih je bilo zaznati že veliko večjo prepoznavnost tako v strokovnem kot javnem in medijskem prostoru. Temu se ni pretirano čuditi, saj se je do takrat v okviru Bienala neodvisnih, torej v štirih letih, predstavilo že okoli 65 avtorjev, organizirali pa smo že čez 50 posameznih avtorskih dogodkov. Tega leta smo na deževen ponedeljek otvoritveni večer privabili okoli 500 obiskovalcev. Gneča v Kinu Šiška je bila v veselje vsem in

pokazali smo, da je Bienale neodvisnih postal za publiko težko pričakovan dogodek.

Bienalovo leto 2011 pa je prineslo tudi nekaj drugih novosti. Prvi novi dodan dogodek se je imenoval **15' slave** ali Bienalovi kreativni dialogi. Gre za sklop kratkih 15 minutnih predstavitev, ki želijo spodbuditi dialog znotraj področja vizualnih praks z aktivno participacijo avtorjev. Sem povabimo kreativce, ki danes tako ali drugače narekujejo smernice na področju slovenske vizualne kulture. S kratkimi javnimi intervencijami v obliki prezentacij želimo spodbuditi zanimanje za produkcijo, ki nastaja v slovenskem prostoru in pozvati k odprti izmenjavi idej. Platforma 15' želi sčasoma postati sinonim za kreativna druženja in izmenjave mnenj znotraj širokega področja vizualne stroke, kjer lahko vsakdo komentira, predstavlja, kritizira, argumentira in komunicira ideološko plat avtorskega snovanja³⁴.

Drugi na novo vpeljan dogodek smo poimenovali **Marmelada**³⁵ ali kreAtivni JamSession Bienala neodvisnih. Gre za interaktivni participatorni dogodek. Koncept Marmelade je razvijati necenzurirane, odprte tipe kreativnih eksperimentalnih delavnic, katerih namen je plemenititi avtorstvo in kolektivno kreativnost in ustvarjati ustvarjalnosti prijazne platforme, ki predvsem podpirajo produkte "kreativnih industrij". Dogodek časovno ni vezan samo na leto Bienala ampak se lahko v drugačni različici organizira vsako leto.

To isto leto je v samozaložbi društva Tretaroka izšla knjiga ILUSTRARIE/ Knjiga avtorjev Bienala neodvisnih 2007–2010³⁶. Po drugi ediciji Bienala je vzniknila

³⁴ Povzeto po medijski najavi dogodka 15' slave.

³⁵ Naj kot zanimivost razsežnosti tega dogodka navedem nekaj projektov. Leta 2011 je predstavljal zaključek Bienala, ko so skupaj soustvarjali vsi avtorji vseh treh Bienal. Izzid je bil zvočno vizualno sodelovanje popolnoma različnih stilov in pristopov avtorjev. Leta 2012 je z gostom, profesorjem Helsinškega AALTA, Nuno Correio potekala tridnevna vizualno zvočna delavnica, kjer so se s končno predstavitevijo del predstavili na Festivalu UF v Križankah. Leta 2013 je delavnica prav tako v sodelovanju z Aalto Media Factory iz Helsinkov, vključevala ne-verbalno vizualizacijo emocij v avdiovizualnem digitalnem okolju na multi-touch ekranu. Leta 2015 pa smo organizirali eksperimentalno zvočno delavnico Hrupopis.

³⁶ V knjigi avtorjev se predstavljajo: Ajdin Bašić, Blaž Porenta, David Krančan, Ciril Horjak, Elena Fajt, Filip Burburan, Jaka Kramberger, Jim Kosem, Jure Engelsberger, Karlo Medjugorac, Katarija Petrov in Jana Flego, Luka Mancini in Katarina Mrvar, Martin Bricelj, Martin Šoštarčič, Miha Artnak,

ideja po knjigi, ki bi zabeležila sodelujoče avtorje in na novo redefinirala prostor sodobne neodvisne ilustracije. Namreč kljub mnogoterim knjigam, ki obravnavajo sodobno ilustracijo, še vedno ni najti zadovoljivega široko teoretičnega dela, zato se je publikacija, ki odpira teoretične diskurze in predvsem raziskuje kontekste rabe ilustracije danes zdela toliko pomembnejša.

Knjiga avtorjev Bienala neodvisnih 2007–2010 si tako nadeja zapolniti točno dozdašnji bodisi teoretičen bodisi praktičen primanjkljaj in raziskovati sodobno ilustracijo v njenem izrazu, vzporedno pa problematizirati njeno pozicijo skozi najrazličnejša avtorska besedila. Poleg krajših tekstualnih intervencij, ki predstavljajo posamezna dela in projekte, avtorje in kontekste sodobne ilustracije, osrednji del publikacije predstavljajo ravno vizualni prispevki avtorjev, ki so se javnosti predstavili na I. in II. Bienalu neodvisnih, v letih 2007–2010. V tem oziru je dovršen del vizualne knjige nastal po njihovih lastnih avtorskih predlogah. Knjiga pa ne ostaja na nivoju eksperimenta v smeri proučevanja raznorodnih ter žanrsko neomejenih ilustrativnih vizualnih praks, ampak je tudi več kot odlična iztočnica za strnjen pregled sodelujočih na bienalu, njihovih vizualnih jezikov in stvaritev.³⁷

Leta 2011 pa smo začeli tudi z dogodki na avtobusih LPP v Ljubljani, kjer smo nove digitalne zaslone uporabili kot galerijski prostor. Avtorji, ki se ukvarjajo z digitalizirano in premikajočo se grafiko, so naredili dodaten projekt, ki se je v vnaprej določenih časovnih sekvencah predvajal na LPP zaslonih in na ta način dosegel tudi naključne ljudi, ki za Bienale neodvisnih niso nikoli slišali ali imeli priložnosti videti avtorska dela. To isto leto smo v sodelovanju z LPP Ljubljana naredili celo zaključni dogodek Bienala, ko so se en večer na določeni liniji predvajale le ilustracije Bienala Neodvisnih, ob tem pa je na avtobusu igral band z glasbo v živo. Predvajanje na LPP zaslonih smo nato uvedli v redni program

Miha Grobler in Matej Koren, Miha Horvat in Metka Golec (son:Da), Mojca Dolinar, Mina Žabnikar, Natan Jurančič, Neja Engelsberger in Akaša Bojić - nejaaka, Nenad Cizl, Rok Marinšek, Roman Ražman, Silvan Omerzu, Olmo Omerzu, Suzana Bricelj, Tibor Kranjc, Tina Brinovar, Urška Golob, Zlatka Šintić, Živa Moškrič, Žiga Testen, Žiga Aljaž, Neja Tomšič in Špela Škulj, Veli Silver, Irena Ocepek, Špela Čadež, Neža Zinaić, Žiga Artnak, Saša Štucin, Mateja Ličer, Mladen Stropnik, Nataša Skušek, Patricija Čičmir, Hannes Gröblacher, Urh Sobočan, Milan Erič, Gregor Žakelj, Jurij Lozić, Anna Ehrlemark, Luka Umek, Polona Poklukar, Sara Jassim...

³⁷ Povzeto po medijski najavi za knjigo Ilustrarie.

vsakega bienala. Tudi tu smo podpirali neodvisnost in necenzuriranost avtorjev, enkrat pa se je zgodilo, da smo bili zaradi vsebine, s strani pogodbenega partnerja, zavrnjeni mi.

Leta 2013 se je na Bienalovi **IV. ediciji** v stilu raznolikosti zopet predstavilo 24 avtorjev in 2 umetniška kolektiva. Kino Šiška je Bienale zopet vzela pod okrilje ter koprodukcijsko nudila prostor in podporo v realizaciji dogodka. Otvoritev si je vnovič prišlo pogledat veliko število ljudi, sledilo je nekaj dogodkov na drugih javnih in pol-javnih prostorih, ter vsi že prej navedeni dodatni dogodki okrogle mize, kreativnih pogovori, Marmelada delavnice itd. To leto pa smo dodali sodelovanje s Finsko, kjer smo na gostovanje povabili Finsko zasnovani dogodek **Design Breakfast**. V sproščenem okolju z zajtrkom in kavo v roki so avtorji in drugi zainteresirani obiskovalci lahko v živo prisluhnili skype predstavitvi izbranih finskih oblikovalcev, se seznanili z njihovimi oblikovalskimi procesi ter zgodbami svobodnih umetnikov na Finskem. Ker se je dogodek izkazal za uspešen in prijeten dodatek Bienalu Neodvisnih smo Design breakfast ponovili tudi v letu 2015 z osredotočenostjo na Finsko vizualno poezijo, katere istočasno razstava je potekala na velikih zaslonih Kino Šiška v sklopu glavnega dogodka Bienala.

Po uspešnem dogodku 2013 je Kino Šiška vzela Bienale neodvisnih v svoj štiri letni program in tako je Bienale za naslednja štiri leta dobil stalnega koproducenta in s tem zagotovljene razstave prostore ter določena produkcijska finančna sredstva. To obdobje se bo končalo konec leta 2017 s VI. edicijo Bienala neodvisnih in bo znova pomenilo novo prelomnico. O tem, kako in kam se bo organizacijsko zavrtel Bienale oziroma kakšno formo bo prevzel, da se bo prilagodil novemu obdobju in kulturni politiki, bom pisala več na koncu tega poglavja.

Leta 2015 smo »pisali« **V. edicijo Bienala neodvisnih**, na kateri se je predstavilo 24 novih avtorjev, tokrat večina mlajše generacije. Organizacija in dogodki so potekali po že dobro vpeljanem ritmu. To leto je vzporedno z glavno razstavo avtorjev potekala tudi razstava imenovana ALL STARZ, ki je bila plod naše umetniške rezidence Ministrstva za kulturo v New Yorku. Gre za pregledno razstavo dosedanjih avtorjev

Bienala od leta 2007 do 2015³⁸, ki je najprej skupaj v soorganizaciji Veleposlaništva Republike Slovenije v Washingtonu, maja 2015 gostovala na razstavi v veleposlaništvu ter prostorih New York University v Washingtonu. Po Washingtonu je razstava poleti leta 2015 potovala na Finsko v Lahti, kjer je bila postavljena v galeriji Aila Seppälä v sklopu razstave vizualne poezije, poimenovane Merkillinen, finskega interdisciplinarnega kolektiva Sanakuva. Leto 2016 je razstava zaključila v Mariboru v prostorih GT22 ter letos februarja gostovala zopet v Združenih državah Amerike na razstavi Emporium centra v Knoxville, Tennessee.

Še en dogodek oziroma projekt, ki je bil povezan z našo rezidenco v Ameriki in, ki je bil del V. edicije Bienala neodvisnih, je Face to Face: Blind date. Koncept **Face to Face** projekta, s katerim smo začeli prav tako v sklopu Bienala, a izven Bienalovega leta, je odprta medkulturna izmenjava vizualnih praks. Leta 2012 je pri prvem Face to Face dogodku šlo za izmenjavo med kreativci v Helsinkih in Ljubljani, ko smo virtualno povezali oblikovalce in računalničarje z namenom ustvarjanja kreativnih telefonskih aplikacij. V zadnjem **Face to Face: Blind date** dogodku pa smo povezali izbrane avtorje³⁹ Bienala neodvisnih z izbranimi umetniki iz New Yorka⁴⁰, kjer so skupaj v nekajdnevni »online« delavnici ustvarjali digitalne grafike, katere so se kasneje v sodelovanju z Mednarodnim grafičnim centrom v Ljubljani (MGLC) in Kinom Šiška v sitotisk tehniki natisnile v »umetniške knjige« omejene izdaje v štiridesetih izvodih. Projekt je bil ob zaključku Bienala jeseni 2015 razstavljen v prostorih MGLC ter februarja naslednje leto v New Yorku, kjer se je natisnila še ena različica knjige v Riso tehniki in v večji nakladi. Danes se originalni sitotisk izvod umetniške knjige v omejeni izdaji najde tudi v zbirki umetniških knjig MoMa⁴¹. Projekt imamo namen v produkcijskih finančnih zmožnostih nadaljevati.

³⁸ Pozvani so bili vsi avtorji, a so sodelovali le tisti, ki so to želeli in poslali svoje avtorsko delo.

³⁹ Vsi sodelujoči avtorji na projektu Face to Face: Blind date leta 2015 so bili: Neja Tomšič, Primož Zorko, Dorijan Šiško, Vuk Čuk, Leon Zuodar, Laura Blüer, Slavko Djuric, Lesley Wemsley in Efi Ibok.

⁴⁰ Dogodek je nastal v sodelovanju z Njujorškim partnerjem Endless Editions, kateri je na svoji strani izbral štiri umetnike, ki so v parih sodelovali z našimi izbranimi štirimi avtorji.

⁴¹ MoMa - okrajšava za Museum of Modern Art v New Yorku.

Bienale neodvisnih, na kateri temelji študija primera koncepta neodvisnosti, sem opisala dokaj podrobno, saj lahko na ta način služi kot arhiv, oziroma strnjen zapis razvoja platforme in dogodkov. Danes, ko pričujoče delo nastaja, so prav tako že v teku prve priprave na VI. edicijo Beinala neodvisnih, ki bo potekala v oktobru 2017.

Kot pa lahko med branjem razvoja ugotovimo, se trudi Bienale neodvisnih ostati vedno aktualen. Organizira nove dogodke in projekte skladno sodobnemu času, tehnologijo in priložnostmi, ki se mu odprejo. Sprejema novo tehnologijo, išče presečišča med različnimi kreativnimi strokami, stremi in podpira vedno sveže in nove prakse, pri tem pa neprestano ostaja zvest svojim konceptom neodvisnosti. V prostoru, kjer deluje, deluje neodvisno. Ustvarja in za sabo pušča kreativne sledi, kjerkoli po svetu. Gre za formo, ki se jo da aplicirati kjerkoli, saj je v svojem odnosu do koproducentov in partnerjev neodvisna in ravno zato lahko deluje projektno kjerkoli ali s komerkoli. Nastala je kot refleksija, vzklík po redefiniciji ilustracije v slovenskem prostoru in v desetih letih delovanja ji je to tudi uspelo. Samo neodvisna od drugih institucij in do svojih avtorjev bo tudi v prihodnosti lahko delovala in odpirala nove meje v svojem delovanju.

4.4 Prihodnost Bienala neodvisnih in težave na poti

4.4.1 Problem neodvisnosti tukaj in zdaj

Status umetnosti v meščanski družbi torej označuje avtonomija, katero bi lahko opredelili tudi kot »njeno (relativno) neodvisnost od zahtev, da naj bo družbeno koristna« (Bürger v Praznik 2016, 40) ali drugače »avtonomija umetnosti, ki vzpostavlja ločitev umetnosti od prakse vsakdanjega življenja, vzpostavlja navidezno neodvisnost umetnosti od družbe« (Praznik 2016, 41). Vendar pa Bienale neodvisnih ni ločena sfera od družbe. Je del družbe, umetnost poskuša integrirati med ljudi in premakniti meje in razumevanje institucij za sodobno neodvisno ilustracijo. A zavedati se moramo, da je bil čas, v katerem je nastalo Adornovo pojmovanje avtonomne umetnosti drugačen in do danes se je institucija umetnosti precej spremenila.

Neodvisnost v primeru Bienala ločim na dve vrsti. Idejno neodvisnost in finančno neodvisnost, ki se mi zdi enako pomembna za njegovo neodvisno delovanje kot idejna, na kateri v osnovi Bienale sloni. Med opisanimi koncepti, na katerih Bienale temelji, pa lahko razlikujemo neodvisnost tudi v delovanju znotraj Bienala med organizatorji in avtorji (neodvisnost pri selekciji naslednikov in pri ne-cenzuriranju del) in neodvisnost navzven, ki se kaže v odnosu do drugih institucij (neodvisnost od komercialnega sektorja, do drugih kulturnih in političnih institucij, do medijev itd). V slednjo štejem tudi finančno neodvisnost, v kateri čisto zares vidim glavni pogoj za popolno neodvisno in svobodno delovanje v nekem kulturno-političnem prostoru. V slovenskem prostoru in znotraj slovenske kulturne politike vidim to neodvisnost omejeno, saj se Bienale financira večinoma iz javnih finančnih sredstev Ministrstva za kulturo in Mestne občine Ljubljana oziroma Kino Šiške, ki je javni zavod Mestne občine Ljubljana. V manifestu ustanovitve Bienala neodvisnih je bilo omenjeno tudi samo-hranjenje, vendar do tega v čisto pravem pomenu še ni prišlo.

Naj se za malenkost ustavim pri **kulturni politiki v Sloveniji**, saj le-ta igra pomembno vlogo v delovanju Bienala, predvsem v smislu financiranja in s tem posledično tudi v organizaciji dela znotraj Bienala. Kulturno politiko bi lahko definirali kot »načrtovano izvajanje javne politike na področju kulture, povezano z rojstvom modernega administrativnega aparata, ki je obenem tudi aparat vladanja« (Praznik 2016, 9–10). Vpliv sistema in aparata vladanja na kulturno politiko pa je opazen tudi v primeru slovenske kulturne politike, katero vidim še vedno v tranziciji iz prejšnjega socialističnega sistema k bolj evropskemu in neoliberalističnemu modelu kulturne politike. Slovenska kulturna politika namreč temelji na zapuščini sistema, ki je za kulturo skrbel drugače. Za časa Jugoslavije je bila vsa kultura financirana s strani države. »Delavci v kulturnih ustanovah takrat niso govorili o denarju in nekako samo po sebi umevno je bilo, da sta morali država ali občina omogočiti sredstva za kulturo« ... »za kulturo je bilo toliko javnih sredstev, da so imeli vsi samostojni umetniki vsaj socialno zavarovanje, kulturne institucije pa so lahko solidno opravljale svoje muzejske funkcije« (Badovinac

2010, 35). A dozdeva se mi, da se je slovenska kulturna politika znašla na precepu med enim in drugim sistemom.

Naloga državne politike je, »da razporeja in omogoča kontinuum ustvarjanja od vladajoče do marginalne, od okusne do neokusne, vzvišene do banalne, poklicne do amaterske, inštitucionalne do neinštitucionalne, elitne do popularne itd. kulture« (Čopič in Tomc 1997, 32–33). Vendar vprašanje, ki se zastavi na tem mestu je, kako se ta podpora distribuira. Sicer že v skoraj dvajset let stari knjigi *Kulturna politika v Sloveniji* avtorja ugotavljata, da tako kot v preteklosti, tudi danes »prevladujoča sodobna kulturna politika še vedno favorizira elitno umetniško ustvarjalnost in jo razglaša za inherentno okusnejšo, bolj vzvišeno itd. in zaradi tega vrednejšo podpore« (Čopič in Tomc 1997, 33). A na žalost v praksi ugotavljamo, da je tudi danes še vedno tako. Razlike, v finančni podpori med različnimi inštitucijami, festivali ali projekti so velike. Včasih se zdi, da več državne finančne podpore dobivajo bolj znani, priznani projekti in tisti festivali, ki so že tako ali tako v dobičkonosnem kulturnem odnosu in v poziciji, da z ustvarjanjem lahko sami pridejo do zaslužka. Drugi (in v to kategorijo štejem tudi Bienale neodvisnih) popolnoma neprofitni, marginalni v promociji novih, drugačnih, a hkrati svetovno aktualnih in svežih kreativnih praks pa dobijo le majhne, mnogokrat premajhne podpore. Verjetno je vseeno res, da je »kulturna politika torej praksa, ki implicira interesni projekt dominantnih skupin bodisi tistih, ki so na oblasti, bodisi tistih, ki imajo te težnje« (Praznik 2016, 12).

Finančna omejenost pa tudi v primeru Bienala neodvisnih vodi v omejene zmožnosti realizacije in vodenja projekta ali z drugimi besedami, pomeni omejeno neodvisnost od finančne podpore, v tem primeru države. Poleg finančne odvisnosti pa se do države posledično razkriva tudi idejna odvisnost, oziroma selekcija, ko komisija javnih razpisov presodi, da prijavljen projekt ni dovolj dober ali za državno kulturo pomemben in ga tako ne vključi v svoje financiranje. Omejene finančne podpore pa vplivajo tudi na samo delo in izvajanje tovrstnih umetniških projektov. Finančnih sredstev še zdaleč ni toliko, da bi njegovi producenti lahko pristojno živeli samo od Bienala, zato si zagotovijo vsakdanji kruh z drugimi službami, kar vodi v pomanjkanje časa in motivacije za popolno

predanost dela na Bienalu. Tu se pojavi tudi tisto večno vprašanje volonterskega dela. Dela producentov in velikokrat tudi dela umetnikov, katerim Bienale v večini primerov žal ne more plačati honorarjev ali pokriti večjih materialnih vložkov pri njihovih delih. Na tem mestu se gre vprašati, zakaj umetniki kot tudi kulturni delavci vztrajamo v tem neplačanem delu in še hujše, zakaj se nam to zdi samoumevno. Katja Praznik v svoji knjigi *Paradoks neplačanega umetniškega dela* vidi dva odgovora, povezana s tem. Eno je, da to kulturniki počn(em)o iz »ljubezni do umetnosti in (samo)izražanja umetniškega daru« (Praznik 2016, 50) in drugo, da je »odsotnost plačila za delo na področju umetnosti običajna praksa, saj pridobljene neprecenljive izkušnje štejejo več kot finančno nadomestilo za delo« (Praznik 2016, 52). Izhajajoč iz svoje lastne izkušnje bi se strinjala z obema njenima ugotovitvama. In če smo prej rekli, da so umetniki in kulturni delavci v socialističnem sistemu živeli udobno in dobro, lahko za danes trdimo, da »imajo umetniki v sodobni družbi pogosto status svobodnjaka, njihova socialna zaščita in delavske pravice so negotove ali jim ne pripadajo« (Praznik 2016, 55). »Razmere za delo umetnikov in kulturnikov se slabšajo in postajajo vse bolj prekarne (Praznik 2016, 60)⁴².

Od socializma dalje se je torej zgodil preobrat v kulturni politiki. Državna finančna sredstva se neusmiljeno krčijo⁴³ in s tem prisilijo kulturne ustanove tako večje, državne kot manjše, na primer kulturno-umetniška društva, v komercializacijo in trženje njihovih umetniških storitev. Kulturna politika opravičuje to z idejo da »lahko na podjetništvu zasnovana kulturna produkcija, bolje streže potrebam porabnikov kakor pa državno reguliranje »družbene dostopnosti«. Država naj bi s

⁴² Trenutno stanje v Sloveniji podrobneje razloži tudi Ženja Leiler v intervjuju po letošnjem prazniku kulture: »Dohodki samozaposlenih v kulturi pa v povprečju niso samo nižji od povprečne slovenske plače, ki znaša okoli 1600 evrov bruto, ampak v večini zelo blizu minimalne slovenske bruto plače (okoli 900 evrov bruto) ali celo pod tem zneskom. Več kot polovica samozaposlenih v kulturi namreč ne zasluži več kot 10.000 evrov bruto na let« (Leiler 2017, 15. februar).

⁴³ »Leta 1992 je bil proračun rosno mladega ministrstva za kulturo dobrih 22 milijonov evrov, kar je znašalo 2,47 odstotka državnega proračuna.« »Z gospodarsko krizo (Op.p. z 2009) so se sredstva zmanjševala. Najbolj, za dobrih 20 milijonov glede na leto poprej, leta 2012. Odstotni delež glede na celoten proračun je tako padel pod dva odstotka (1,91 odstotka) in danes znaša le še približno 1,5 odstotka« »Če so se torej sredstva iz državnega proračuna za kulturo do leta 2009 povečevala (delež znotraj celotnega proračuna pa je ostal približno enak), so se v obdobju krize 2009–2013 zmanjšala kar za četrtnino in bodo šele leta 2018 ponovno dosegla vrednost iz leta 2013« (Leiler 2017, 15. februar).

tem, da omejuje ali zmanjšuje svojo podporo kulturnim dejavnostim, delala uslugo porabnikom kulture - z manjšimi subvencijami naj bi namreč prisilila ustanove, da se obnašajo tržno in, da same iščejo pot do porabnikov« (Breznik 2004, 10).

In če se vrnemo nazaj k finančni neodvisnosti Bienala, da bi lahko bil v popolnosti idejno in finančno neodvisen in, da bi ob krčenju državnih kulturnih sredstev vseeno lahko nadaljeval svoj obstoj, to zanj pomeni najti način finančnega samohranjenja. Z drugimi besedami, kompromisno se bo na nek način moral postaviti na trg, vsekakor pa ta korak vidim le v sklopu koncepta neodvisnosti, ki ga vodijo skozi delovanje.

4.4.2 Prihodnost Bienala neodvisnih

Letos⁴⁴ bo z VI. edicijo minilo deset let od začetka Bienala neodvisnih in ravno to leto, s prenehanjem štiriletnega programa koprodukcije Kino Šiške, bo pomenilo naslednjo pomembno prelomnico. Organizacijska ekipa se zaveda, da bo z namenom premagati, v prejšnjem poglavju omenjene probleme, počasi treba uvesti določene spremembe. Kakšne, se še točno ne ve, a vsekakor bodo morale biti osnovane na temeljnih konceptih neodvisnosti, na katerih je Bienale neodvisnih zrasel in so glavno načelo njegovega delovanja. V tem poglavju bom opisala eno od možnosti razvoja Bienala v prihodnosti, vsekakor pa to ni edina in verjamem, da se bodo v prihodnosti z novimi družbenimi in poslovnimi trendi ter s tehnologijami možnosti za nove oblike še povečale.

V skladu z razvojem in vplivom tehnologij na družbo in človeka vidim kot eno možnost preživetja in obstoja Bienala neodvisnih na spletu v obliki *spletne platforme*. To bi mu sicer odvzelo fizično formo, ki jo ima danes, a bi mu lahko doprineslo tudi nekaj novosti in prednosti. Vendar v času, ko se vse seli na svetovno spletno medmrežje in, ko so naša življenja vse bolj odvisna od tehnologije, je tudi prihodnost Bienala popolnoma predstavljiva na spletu. Danes internet namreč uporablja že okoli tri milijone in pol ljudi, kar predstavlja kar okoli

⁴⁴ Leto 2017.

45 % svetovne populacije⁴⁵. Ustvarja se nova »medmrežna kultura, kot izrazito kompleksno področje, na katerem se prepletajo lokalne, multikulturne in globalne vsebine, tradicionalni kulturni obrazci in povsem nove oblike, ki temeljijo na posebnostih novega medija« (Strehovec 2003, 27). Na splet se selijo tudi druge »vladne in nevladne organizacije, velike politične stranke in mednarodne korporacije« (Strehovec 2003, 28). Danes si vsekakor težko predstavljamo življenje brez interneta, tako v poslovnem kot osebнем svetu. Internet tako ni več le vir informacij, ampak nam nudi tudi vse več drugih storitev, kot je plačevanje položnic, rezervacije avtobusnih ali letalskih kart, naročanje k zdravniku, promocijo poslovnih storitev, razna socialna in poslovna omrežja ali celo zmenkarjenje⁴⁶. Enako se na splet seli tudi umetniški svet vse od razvijajoče se tehnokulture in internetne umetnosti, pa do galerij, avkcijskih hiš in drugih umetniških institucij. Vse te so v internetu videle novo priložnost in prešle na spletne galerije in prodaje, ne samo v glavnih umetniških prestolnicah, ampak tudi, na primer, v domači Ljubljani. Na spletu pa so danes vse bolj ključne tudi spletne platforme. Vloga platform je ključnega pomena pri zagotavljanju koristi za potrošnike in podjetja: spletne platforme povezujejo potrošnike in proizvajalce in jim omogočajo poslovanje, ki se sicer ne bi zgodilo. Platforme zagotavljajo okvir za izgradnjo »odprtega in trajnostnega digitalnega okolja«, ki zmore sodelovanje na dolgi rok (Oxera 2015, 11–12). Nekaj vsem znanih platform je na primer *Google+*, *LinkedIn*, *Facebook*, *Amazon*, *Airbnb*, *eBay* itd. Na spletu pa se pojavlja tudi vse več umetniških platform s povezovalnimi, prodajnimi ali promocijskimi vsebinami. Nekaj takih, ki promovirajo in povezujejo umetnike in širijo umetniško vsebino so na primer *Pinterest*, *Artsy*, *Artspace*, *Etsy* itd.

Bienale neodvisnih danes že deluje kot umetniška platforma, ki povezuje in promovira slovenske sodobne ilustratorje oziroma njegove avtorje, v prihodnosti pa bi se, zaradi že omenjenih danih okoliščin, lahko preselila na splet in delovala kot spletna platforma. V praksi bi to za Bienale pomenilo, da bi s časoma opustil fizično obliko predstavljanja avtorjev in organiziranja dogodkov, bi pa se v enakem časovnem razponu, torej na dve leti, enako dogajalo na spletu. To pomeni,

⁴⁵ Podatki dostopni na <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>.

⁴⁶ V angleškem jeziku: Online dating.

da bi se oglaševal spletni dogodek vsakega dvoletnega novega Bienala neodvisnih, vmesni čas pa bi celotna platforma lahko delovala kot spletna galerija preteklih avtorjev. Spletna oblika bi vsekakor lahko doprinesla k večji neodvisnosti in finančni samozadostnosti. Zadovoljila bi ideje in temeljne koncepte Bienalovega neodvisnega delovanja, kot tudi nove potrebe, ki so se kasneje, skozi njegovo delovanje, pokazale kot nujne. V svojem delovanju bi lahko prinesla vrsto prednosti tako konceptualnih, finančnih in uporabniških. A kot nikjer, verjetno tudi tu, kasneje s prakso, ne bi šlo brez pomanjkljivosti, pa vendar si podrobneje pogledjmo nekaj dometov in omejitev, ki bi jih prinesel Bienale neodvisnih v obliki spletne platforme.

Konceptualna neodvisnost in reorganizacija dela

Javnosti verjetno najbolj znana koncepta Bienala neodvisnih; neodvisni izbor avtorjev in necenzurirana neodvisna produkcija umetniških del avtorjev bi tudi na spletu ostala enaka⁴⁷. Ključna sprememba in prednost, katero vidim v tej obliki, pa je potencialno popolna neodvisnost od drugih institucij. Za spletno izvedbo Bienala se namreč finančni vložek bistveno zmanjša, kar pomeni, da bi se potreba po prijavljanju za javna finančna sredstva zmanjšala ali sploh opustila, kar bi, zaradi neodvisne pozicije do financerjev, lahko vodilo v popolno konceptualno neodvisnost.

S spletno platformo in z zmanjšanjem stroškov pa bi se lahko močno spremenila tudi organizacija in način dela. Potrebo po fizičnem uprizoritvenem prostoru bi zamenjala potreba po dovolj velikem spletnem prostoru. Tu bi bilo potrebno zagotoviti strošek spletne domene in računalničarja, ki bi kodersko platformo preuredil za vsako novo edicijo, ter oblikovalca, ki bi vsako drugo leto postavil in osveževal dizajn spletne strani. Za opravljanje ostalega dela bi bila verjetno dovolj ena oseba. Ta bi poskrbela za komunikacijo z avtorji, zbiranje njihovih tekstovnih in vizualnih materialov, katere bi kasneje postavila na splet. Temu bi, enako kot sedaj vsake dve leti z novo edicijo, sledila promocija platforme in novih avtorjev.

⁴⁷ Edina cenzura, ki tukaj obvelja je, da mora biti vsebina primerna za objavo na internetnih straneh.

S takim načinom dela bi se dejansko zmanjšali tako stroški kot čas dela organizatorjev.

Financiranje in samo-hranjenje

Vprašanje, ki se tu postavi je, kako bi se društvo in platforma torej financirali. Kljub temu, da bi se stroški zmanjšali, bi tako kot do sedaj še vedno lahko zaprosili za javna sredstva, a vendar se ravno s spletno platformo odprejo nove možnosti po zadovoljitvi tudi prej še neuresničenega koncepta finančne samozadostnosti oziroma samo-hranjenja. Rešitev, ki jo vidim na tem mestu je, da se odpre možnost prodajne galerije, torej trgovine umetniških del avtorjev bienala. Izkupiček od prodanega bi se tako delil, na primer na pol – pol, med avtorjem prodanega dela in društvom Tretaroka. To bi zadovoljilo dve nujni potrebi. Na eni strani bi finančno podpiralo umetnike oziroma Bienalove avtorje in na drugi strani bi finančno hranilo društvo, ki bi ta denar vlagal nazaj v produkcijske in vzdrževalne stroške realizacije Bienala in spletne platforme. To bi bil eleganten način finančnega samo-hranjenja Bienala neodvisnih, katere potrebe do danes še ni uspel realizirati. Druga možnost bi bila trženje, že prej predstavljenih Bienalovih obstranskih dogodkov, kot so Marmelada ali Face-to-Face v drug lokalni prostor po svetu. Ekipa Bienala bi v tem primeru posedovala avtorske pravice dogodkov in znanje oziroma »know-how«, ki bi se lahko kasneje z lokalno temo zgodila in integrirala v drug lokalni prostor. V tem primeru bi bila za deljenje tega ekipa financirana s strani lokalnih partnerjev, ki bi po svojih zmožnostih pridobivali sredstva v lokalni skupnosti. Ta vidik bi bilo sicer potrebno prej dobro trženjsko dodelati, saj bi se tu tržila izmenjava znanja, a vendar bi to bila še ena od možnosti financiranja in širjenja idej in konceptov Bienala po svetu.

Globalno – Lokalno

Spletna platforma pa prinese predvsem še eno pomembno novost, ki se je kasneje v delovanju pokazala kot nujna. Bienale neodvisnih postavi na globalno raven, izven meja Slovenije. Z opustitvijo fizičnih dogodkov, vezanih na slovenski prostor in s preusmeritvijo vsega na splet, avtomatično postane globalna. Spletna

stran bi potekala v dveh jezikih, v slovenščini in angleščini. Splet kot prostor in vir informacij bi omogočil dostop galeriji, prodaji in dogodkom, odprtim in dostopnim vsem po svetu. Bila bi odprta, brezplačna platforma, ki bi predstavljala in povezovala umetnike in avtorje iz celega sveta. Bienale neodvisnih bi tako postala globalna spletna platforma, ki pa bi lahko delovala lokalno, kjerkoli po svetu. Bienale neodvisnih bi se lahko promoviral in tržil lokalno kot dogodek, danes v Sloveniji, jutri v na primer v Ameriki, sam ali skupaj s svojimi obstranskimi dogodki. Lahko bo potekal na spletu ali ob sofinanciranju lokalnih partnerjev fizično v njihovem okolju, lahko bi se integriral ali združil z lokalnimi potrebami ali že obstoječimi dogodki. Možnosti lokalnega delovanja je veliko. S tem, ko bi vzpostavili Bienale neodvisnih kot globalno spletno platformo, bi s promocijo in večjo globalno dostopnostjo narasla tudi prepoznavnost Bienala in s tem možnosti po širitvi in trženju dogodkov, promociji in povezovanju njenih avtorjev in prodaji njihovih del.

Prednosti in omejitve

Težko je najti popolno organizacijo in obliko delovanja in tako tudi ta v sebi nosi določene prednosti in omejitve. Naštujemo lahko kar nekaj pridobitev. Največja prednost je sigurno možnost finančnega samohranjenja in s tem posledično večje konceptualne neodvisnosti in svobode delovanja. Tu je še bistveno zmanjšanje stroškov vodenja in organizacije, finančna podpora avtorjem v obliki prodajne galerije njihovih umetniških del je sigurno pomembna pridobitev, vzpostavitev globalno odprte brezplačne platforme za umetnike, kulturnike in vse umetnosti željne še ena in še bi jih lahko naštevali. Vendar kot vsaka stvar, ima tudi ta določene omejitve. Omejitvi, ki ju vidim, sta sigurno vsebina in forma umetniškega dela, ki sta določeni z omejitvami spletnega okolja. Vsebina mora vsekakor biti primerna za internetno objavljanje⁴⁸ in to je ena od omejitev, katera prej zaradi bolj lokalnega prizvoka ni bila tako na udaru. Tudi forma umetniškega dela mora biti delno prilagojena. Na spletu se sicer lahko objavi marsikaj, kot so slike, filmi,

⁴⁸ Vemo namreč, da se v umetnosti, kot polju marsikaterega dovoljenega uprizarjanja na primer pri praksah performansa, happeninga ali body arta itd, uprizarjajo lahko tudi medijsko sporne vsebine.

grafike, gibajoče se glafike, v živo se lahko predvaja dogodke ali performanse itd. Za nekatere umetniške zvrsti in oblike je splet bolj primeren, za druge manj. Skulpturo ali prostorsko inštalacijo težje prestavimo na splet v vsej svoji avtentični podobi in vsekakor jo bolj pristno doživljamo, ko stojimo ob njej v prostoru. Veliko internetnih del je tudi časovno minljivih, saj so narejeni ravno z namenom predvajanja v živo za tisti dani trenutek, medtem, ko bi morala biti forma slik, skulptur, inštalacij ali drugih dogodkov na spletu verjetno predvajane kot nekakšna foto reportaža ali skeniran arhiv. Iz tega lahko sklepamo, da so neka internetna umetniška dela lahko originali in drugi reprodukcije. Verjamem sicer, da bi avtorji najverjetneje našli lepši način, kako predstaviti statično sliko in jo sigurno zavili v zanimivejšo spletno formo, kot le sliko. Digitalni umetniški svet namreč nudi neskončno možnosti kreativnega izražanja.

Na tem mestu bi se lahko zopet navezali na Adorna, za katerega je digitalna reprodukcija smrt za »pravo« umetnost, medtem, ko je za Benjamina ravno ta digitalna produkcija ali reprodukcija sprejemljiva, saj sama v sebi še vedno nosi »auro« originalnega dela, oziroma v tem primeru morda kanček umetnikovega auratičnega pridiha. Za Adorna bi sprememba Bienala neodvisnih v spletno platformo najverjetneje pomenila slabo izbiro, medtem, ko bi Walter Benjamin pozdravil ta premik in bi v njem videl nove možnosti in razsežnosti, ki sovpadajo s časom in razvojem družbe in prostora, v katerem deluje. Enako lahko spletno platformo primerjamo z Adornovim pojmovanjem avtonomne umetnosti, kjer zaradi spleta dejansko deluje ločeno od družbene vsakdanjosti, vseeno pa ne bi mogli trditi, da je družbeno nekoristna, ali da bi bila sama sebi namen. Spletna platforma Bienala neodvisnih bi bila še kako koristna, saj bi lahko globalno predstavljala in povezovala umetnike in avtorje sodobne ilustracije povsod po svetu. A verjetno bi bila najpomembnejša pridobitev selitve Bienala na splet finančna neodvisnost, saj bi vendarle lahko zadovoljili potrebo po samohranjenju. In če se tu navežemo na prejšnje poglavje, to teoretično pomeni, da bi se tudi Bienale neodvisnih zaradi trenutnih kulturno političnih razmer, v katerih deluje, bil prisiljen postaviti na trg in privzeti komercialno in tržno noto pri služenju denarja.

Opisana sprememba je le ena od možnih sprememb, ki se na našete trenutne omejitve Bienala neodvisnih zdi najbolj primerna. Morda se bo zgodila kmalu, morda nikoli. Čisto mogoče se s časom pokaže nova, boljša rešitev. Vsekakor pa bi selitev Bienala na splet odprla nove razsežnosti neodvisnosti, po čemer Bienale neodvisnih stremlje.

5 Sklep

Kaj danes pomeni neodvisna umetnost in ali je njena praksa sploh izvedljiva? Je popolno neodvisno delovanje v času, ko so različni družbeni in umetniško-politični sistemi med seboj prepleteni in delujejo v soodvisnosti, sploh mogoče? Ta in podobna konceptualno zastavljena vprašanja o neodvisni instituciji umetnosti so bila glavni razlog nastanku pričujočega dela. Temo sem črpala iz lastnih izkušenj dela v kulturi in na vizualno umetniški platformi Bienala neodvisnih, ki temelji izključno na konceptu neodvisnosti. Prednosti, ki jih je umetniškemu svetu in publiki prinesel projekt in problemi, s katerimi se sooča v danem kulturno političnem okolju, so me še posebno pritegnili k raziskovanju koncepta institucije neodvisne umetnosti v slovenskem kulturnem okolju.

Na teoretski osnovi frankfurtske šole kritične teorije in njenih avtorjev, ki so že pisali in problematizirali institucijo umetnosti, sem primerjala koncept neodvisne institucije umetnosti z Adornovim pojmovanjem avtonomne umetnosti in ga skozi delo pozicionirala v tukaj in zdaj, torej v slovenski kulturni prostor. Na kratko sem predstavila nove avantgarde, katere vidim kot predhodnice, oziroma kot prve neodvisne umetniške prakse, izhajajoče iz refleksije obstoječega družbeno-političnega sistema. Pričujoče delo pa služi tudi kot poskus arhiviranja, oziroma kot pregled Bienala neodvisnih, kjer sem podrobneje predstavila celotni koncept, razvoj projekta od začetka do danes in podrobneje opisala vse razsežnosti dogodkov in njihovih avtorjev. Pri tem sem kritično, z notranje kot tudi zunanje pozicije opredelila probleme, s katerimi se spopada in predstavila eno od možnih »prihodnosti« Bienala neodvisnih, ki bi mu pomagala premostiti težave današnjega časa in prostora ter preiti k večji neodvisnosti.

Na vprašanje prve postavljene teze sem si odgovorila pritrdilno. Skozi študijo, tako umetniških avantgard kot kasneje skozi delovanje in pozicioniranje Bienala neodvisnih v slovenskem prostoru, namreč ugotavljam, da neodvisno umetniško delovanje v svetu soodvisnih sistemov vedno nastopa kot upor, ki utrjuje novo pot k spremembam. Vsaka nova oblika umetniških praks ali nove institucije umetnosti v vizualnih praksah ali drugih zvrsteh izhaja kot refleksija, kot kritika

takratnega obstoječega sistema. To sem podrobneje razložila na primeru novih avantgard, za katere menim, da so vzniknile iz različnih razlogov in refleksij takratnega obstoječega političnega, umetniškega in družbenega sveta. Ravno njihov razvoj in obstoj vidim v kritičnem potencialu sveta, v katerem so delovale. To lepo obrazloži Jacques Rancière v svoji teoriji »politika estetike« kjer govori o politični dimenziji estetike. Trdi namreč, da je vsaka estetika inherentna politiki, ali drugače oblika, oziroma praksa izražanja izhaja, oziroma se navezuje na specifičen režim identifikacije in refleksije določenega (kulturno-političnega) sistema (Ranciere 2004, 10). Oziroma, če poenostavimo, vsaka sprememba in nova umetniška praksa izhaja kot refleksija, kot odgovor na obstoječe stanje družbenega, političnega in umetniškega sistema. Kot smo v nalogi spoznali, je tudi Bienale neodvisnih vzniknil iz potrebe po redefiniciji slovenske sodobne ilustracije in umestitve le-te na kulturno-umetniški zemljevid Slovenije, kar mu je v desetih letih obstoja tudi uspelo. A prišlo je novo obdobje in s tem novi pogoji in okoliščine delovanja in kot kaže, se bo Bienale neodvisnih zopet moral prilagoditi in spremeniti glede na obstoječi sistem, v katerem deluje.

Z opisovanjem razvoja Bienala neodvisnih in težav, s katerimi se spopada v svojem delovanju danes, sem si odgovorila na drugo zastavljeno vprašanje. Po vseh podrobneje opisanih temeljnih konceptih neodvisnosti Bienala in opisu njegovega razvoja od začetka in vse do danes, sem na podlagi ugotovljenih prednosti in omejitev prišla do nekaj ključnih ugotovitev. Večino temeljnih konceptov Bienale lahko inkorporira v svoje delovanje, nekaj pa mu jih še ni uspelo zagotoviti. Predvsem je to finančno samohranjenje, ki bo po mojem mnenju v bližnji prihodnosti odigralo ključno vlogo za preživetje Bienala neodvisnih. Bienale je namreč danes finančno podprt predvsem iz javnih finančnih sredstev, kar ga omejuje, saj skromno in le s težavo zadovoljuje stroške osnovne produkcije. Pri tem, v primerjavi z drugimi, spada med projekte, ki so slabše finančno podprti, kar hromi izvedbo projekta kot tudi čas dela in motivacijo organizacijske ekipe. Vse to je del slovenske kulturne politike, ki se je znašla na precepu med prejšnjim in bodočim kulturno-političnem sistemom. Finančna sredstva, namenjena kulturi, se neusmiljeno krčijo, kar sili umetniške institucije in projekte na trg, a hkrati ne ponudi nobene alternative ali spodbude ostalega ekonomskega sistema. Tu imam

v mislih predvsem kulturno davčno reformo, ki bi lahko z raznimi davčnimi olajšavami spodbudila investicije tako posameznikov kot podjetij v kulturo in umetnost.

Na tretje, zadnje vprašanje, si odgovorim s predstavitvijo enega od potencialnih možnih scenarijev razvoja Bienala. Tudi ta sprememba bo namreč izhajala kot odgovor na obstoječe probleme, s katerimi se Bienale spopada danes. Med opisovanjem konceptov in razvoja Bienala, od začetka do danes, sem zasledila velik napredek in razširitev samega Bienala, tako v raznolikosti dogodkov kot v medinstitucionalnih ter mednarodnih sodelovanjih. Pri tem je, in še vedno deluje na temeljnih konceptih neodvisnosti. A časi in okolje, v katerem živi, se spreminja in njegovo delovanje je zaradi različnih okoliščin danes oteženo in s tem morda ogrožena tudi njegova popolna neodvisnost, v kolikor je ta danes v Sloveniji, kjer deluje, sploh mogoča. Predvsem se spopada s finančnimi težavami, ki za seboj potegnejo še vrsto drugih organizacijskih in realizacijskih omejitev. Prav tako vedno bolj živimo v tehnološko razvitem svetu, kar v potrebi po neodvisnosti in globalnosti lahko v svojo dobrobit izkoristi tudi Bienale neodvisnih. Njegovo prihodnost osebno vidim v obliki spletne platforme, katera bi zadovoljila tako potrebo po globalni umetniški platformi, kot potrebo po zmanjšanju stroškov produkcije in predvsem potrebo po finančnem samohranjenju. Z možnostjo spletne prodajne galerije umetniških del avtorjev Bienala neodvisnih pa bi pomagala zadovoljiti tako svoje finančne potrebe, kot tudi finančno podporo svojim avtorjem. Takšno samohranjenje bi lahko zagotovilo še tisto, prej omenjeno, manjkajočo neodvisnost v njegovem delovanju. Le v popolni finančni neodvisnosti in samozadostnosti namreč vidim možnost celovitega neodvisnega delovanja. S postavitvijo v spletno okolje pa bi Bienale, kot platforma, zaživel tudi globalno saj bi bil od vsakega uporabnika, ne glede na njegovo geografsko lego, oddaljen le en klik na računalniku. Dostopen globalno bi s posameznimi dogodki lahko deloval tudi lokalno. Pri tem bi se zmanjšali produkcijski stroški in olajšalo vodenje platforme. Kakršna koli sprememba že čaka Bienale v prihodnosti, se organizacijska ekipa pri tem resno zaveda, da se je v vodenju in razvoju projekta potrebno prilagajati danim potrebam, da se sprememb ni treba bati in, da nova, morda spletna oblika, lahko prinese nekaj novega in svežega.

V delu prav tako ugotavljam, da se pojem in vloga neodvisne institucije umetnosti spreminja glede na čas oziroma družbeno politični sistem, v katerem deluje in morda je ravno zato primerjanje z Adornovim konceptom avtonomne umetnosti vedno težko. Koncept neodvisne umetnosti ima danes drugačen pomen kot v preteklosti in ima drugačen pomen, kot ga bo imel še kdaj v prihodnosti. Vsak koncept, oziroma institucija umetnosti izhaja iz problematike prejšnje, zato se bo le-ta vedno spreminjala in z njo tudi koncept, oziroma pojem neodvisnosti.

6 Literatura

1. Abram, Sandi in Kerkoš, Saša, ur. 2011. *ILUSTRARIE: knjiga avtorjev Bienala neodvisnih 2007-2010*. Ljubljana: Tretaroka, društvo za reciklažne in kreativne projekte.
2. Adorno, Theodor W. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
3. --- 2002. *The Culture Industry*. London: Routledge.
4. --- Stanford Encyclopedia of Philosophy. Dostopno na: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/> (21. januar 2013).
5. Badovinac, Zdenka in Grafenauer, Petra, ur. 2010. *Avtentični interes*. Ljubljana: Maska.
6. Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
7. --- 2002. *Enosmerna ulica*. Ljubljana: Študentska založba.
8. *Bienale neodvisnih*. Dostopno na: <http://www.bienalenoedvisnih.com> (17. marec 2017).
9. Breznik, Maja. 2004. *Kulturni revizionizem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
10. Brockman, John, ur. 2011. *Culture: leading scientists explore society, art, power and technology*. New York: Harper Collins Publishers.
11. Bryman, Alan. 2012. *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
12. Čopič, Vesna in Tomc, Gregor. 1997. *Kulturna politika v Sloveniji*. 1997. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
13. Danto, Arthur C. 1995. *After the end of the art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton university.
14. --- 2006. *Filozofsko razvrstitev umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
15. Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
16. Djurić, Dubravka in Šuvaković, Miško, ur. 2003. *Impossible histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge: The MIT Press.
17. During, Simon, ur. 2007. *The cultural studies reader- third edition*. London: Routledge.

18. Erjavec, Aleš. 2012. Umetniška avtonomija in heteronomija. *Filozofski vestnik*, 33(3):9–22.
19. Flew, Terry, 2002. *Beyond ad hocery: Defining Creative Industries*. Članek za mednarodno konferenco. Wellington. Dostopno na: http://www.library.auckland.ac.nz/subject-guides/bus/execprog/docs/creative_industries.pdf (4. marec 2012)
20. Granet, Danièle in Lamour, Catherine. (2010). *Velike in male skrivnosti sveta umetnosti*. Ljubljana: Modrijan.
21. Gržinić, Marina. 1997. *Rekonstruirana fikcija, novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavangarda, teorija, politika, estetika, 1997-1985*. Ljubljana: Študentska založba.
22. --- 2004. *Situated contemporary art practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*. Ljubljana: Založba ZRC.
23. Ilić, Veselin. 1987. *Mitologija, Ideologija i Umetnost*. Beograd: Novo Delo.
24. Kerkoš, Saša. 2010. *Bienale slovenske neodvisne ilustracije / Bienale neodvisnih*. Diplomsko delo. Ljubljana: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje.
25. Lash, Scott in Lury, Celia. 2007. *Global culture industry*. Cambridge: Polity Press.
26. Leiler, Ženja. 2017. On živi, umrje brez dnarja. Pa res? *Delo*, 15. februar. Dostopno na <http://www.delo.si/kultura/razno/on-zivi-umrj-brez-dnarja-pa-res.html> (22. februar 2017).
27. Marvasti, Amir B. 2004. *Qualitative Research in Sociolog*. London: SAGE Publications.
28. Neuman, Lawrence W. 2014. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Essex: Pearson Education Limited.
29. Oxera. 2015. *Benefits of online platform*. Dostopno na: [http://www.oxera.com/getmedia/84df70f3-8fe0-4ad1-b4ba-d235ee50cb30/The-benefits-of-online-platforms-main-findings-\(October-2015\).pdf.aspx?ext=.pdf](http://www.oxera.com/getmedia/84df70f3-8fe0-4ad1-b4ba-d235ee50cb30/The-benefits-of-online-platforms-main-findings-(October-2015).pdf.aspx?ext=.pdf) (19. marec 2017).
30. Pacey, Arnold. 1983. *The culture of technology*. Massachusetts: The MIT Press.
31. Pogačar, Tadej in P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art. 2007. *The Best Is Yet to Come*. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.

32. Praznik, Katja. 2016. *Paradoks neplačanega umetniškega dela: avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia.
33. Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The distribution of the Sensible*. New York: Continuum.
34. Sayers, Sean. 2004. *Culture Machine Reviews on Jacques Rancière (2004) The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Dostopno na: <https://www.culturemachine.net/index.php/cm/rt/prINTERfriendly/190/171> (10. Februar 2107).
35. Silič, Irena. 2007. *Kritični potenciali sodobne umetnosti, na primeru performansa*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
36. Strehovec, Janez. 2003. *Umetnost interneta: umetniško delo in besedilo v času medmrežja*. Ljubljana: Študentska založba.
37. Šuvaković, Miško. 2001. *Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
38. *Umetniške online platforme*. Dostpno na: <http://www.widewalls.ch/10-platforms-to-buy-art-online/tappan-collective/> (19. marec 2017).
39. *Uporaba interneta danes*. Dostopno na: <http://www.internetworldstats.com/stats.htm> (27. marec 2017).
40. Vignjević, Tomislav, ur. 2009. *Interpretacije vizualnosti: študije o sodobni slovenski likovni umetnosti*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-razisovalno središče Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Založba Annales.
41. *Zenit*. Dostopno na: <http://digital.nb.rs/zenit/english.html> (3. februar 2013).
42. *Zenitizem*. Dostopno na: http://www.arte.rs/sr/1573-istorijske_avangarde_dadaizam_zenitizam_nadrealizam/ (6. februar 2013).

Priloge

Priloga A:

Celostna podoba Bienala neodvisnih
(Arhiv Bienala neodvisnih)



BIENALE NEODVISNIH

Priloga B:

Primeri poosebljenih avtorjevih logotipov
(Arhiv Bienala neodvisnih)



2015
NANA HOMOVEC



2015
JAKA VRTAK



2015
LEALUDVIK



2015
Marko Kolarič Gavez



2015
LEALUDVIK



2015
Miha Perne



2015
NINA
MRŠNIK



2015
SAI PAN



2015
Nina Rupnik



2015
Stella Ivšek

Priloga C:

Spisek vseh sodelujočih avtorjev 2007–2017

Avtorji Bienala Neodvisnih 2007

Ajdin Bašić, Blaž Porenta – Ninja, Damjan Ilić in Ivian Kan Mujezinović, David Krančan, Ciril Horjak, Elena Fajt, Filip Burburan – Morka, Jaka Krmberger, Jim Kosem, Jure Engelsberger, Karlo Medjugorac, Katarina Petrov in Jana Flego, Luka Mancini in Katarina Mrvar, Martin Bricelj, Martin Šoštarič, Miha Artnak, Miha Grobler in Matej Koren, Miha Horvat in Metka Grobler, Mina Žabnikar, Natan, Neja Engelsberger, Nenad Cizl, Rok Marinšek, Roman Rožman, Sanja Grcić, Silvan in Olmo Omerzu, Suzana Bricelj, Tibor Kranjc, Tina Brinovar, Urška Golob, Zlatka Knapič, Živa Moškrič, Žiga Testen, Žiga Aljaž.

Avtorji Bienala Neodvisnih 2009

Ana Ehlermark, Boštjan Čadež, Gregor Žakelj, Hannes Gröblacher, Irena Ocepek, Julij Lozič, Luka Umek, Milan Erič, Mladen Stropnik in Nataša Skušek, Neja Tomšič, Neža Zinajić, Nina Vrhovec, Patricija Čičmir, Polona Poklukar, Sara Jassim, Saša Štucin, Šela Čadež, Šela Škulj, Tilen Sepič, Urh Sobočan, Veli Silver in Žiga Artnak.

Avtorji Bienala Neodvisnih 2011

Ada Hamza, Aljaž Košir – Fejzo, Branislav Milošević, Chris Seddon, Dominik Mahnič, Grega Lož, Igor Hofbauer, Katarina Vladimirov Young, Luka Uršič, Mark Požlep, Martina Lajtner, Matija Kocbek, Metoda Postolski Košir, Miha Vrhunc, Milanka Fabjančič, Mina Arko in Neža Peterle, Nina Urh, Rone84, Teja Kleč, Žiga Tomori in Zvonko Čoh.

Avtorji Bienala Neodvisnih 2013

Ana Baraga, Anka Kočevar, Aphra Tesla, Biba Košmerl, Branko Humar, Davor Gromilović, Dolores Kološ (Poni Mafia), Dunja Janković, Dušan Moldovan, Eva Lucija Kozak, Gregor Balog, Kaja Kisilak, Kitsch Nitsch (David Kladnik in Jaka

Neon), Kolektiv Turbo Comix (Johanna Marcadé in Bruno Tolić), Leon Zuodar, Matej Jarc, Matija Medved, Miroslav Erjavec, Nejc87, Neža Jurman, Ranko Andjelić, Renata Šifrar, Tanja Semion, Zoran Pungerčar.

Avtorji Bienala Neodvisnih 2015

Bratislav Milenkovic, Bruno Tolic i Ugruv Smek- KREKHAUS, Edvin Dobrilovič, Ema Ema Ema, Eva Mlinar, Jaka Vatovec, Janez Plešnar, Kristian Dolenc Rojko, LEALUDVIK -Matjaž Komel -Ludvik in Lea Jelenko), Marko Gavez, Miha Perne, Miron Milić, Nana Homovec, Nastja Mezek, NATAŠA BERK, Nejc Francetič "Deso", Nika Rupnik, Nina Mršnik, Sai Pan, Simon Jugovic Fink, Stela Ivšek, Tatiana Kocmur.

Avtorji Bienala Neodvisnih 2017

Nataša Seršen Popovič, Stipan Tadić (Hrvaška), Miro Župa (Hrvaška), Jan Pogorelec, Tinka Leskovšek, Evgen Čopi Gorišek, Uroš Vnuk, Milica Golubović (Srbija), Martin Mejak, Ivana Bajec, Luka Seme, Ivana Rajić (Srbija), Tjaša Križnar, Sretan Bor, Gregor Lorenci, Matevž Sterle, Gašper Kunšič, Meta Šolar, Gašper Kunšič, Nevena Aleksovski, Rok Kleva Ivančič, Irena Orel.

Priloga Č:
Seznam dogodkov prvega Bienala neodvisnih 2007

BIENALE NEODVISNIH

PRVI PROMOTOR AVTORJEV, SODOBNE ILUSTRACIJE IN NJENIH KONTEKSTOV

GUMWRAPPERS / ROK MARINŠEK

Lokali po Ljubljani – od 25. oktobra do decembra 2007

RAZSTAVA: MEDVEDI PRIHAJAJO / MINA ŽABNIKAR

BiKofe, Židovska steza 2, Ljubljana

Otvoritev: 25. oktobra ob 19.00

25. oktober–25. november 2007

GRAFITARSKA AKCIJA – FILIP BURBURAN - MORKA

Bilboardi v centru Ljubljane

26. oktober–22.november 2007

OTVORITVENA ZABAVA BIENALA NEODVISNIH IN PREDSTAVITEV POD - PROJEKTA DREVO, AVTORJEV ŽIGE ALJAŽA, DAVIDA KRANČANA LOVRA ŽITNIKA.

Klub K4, Kersnikova 4, Ljubljana,

25. oktober 2007, začetek ob 22.00

PREDAVANJE: SPONTANOST V DIZAJNU / AJDIN BAŠIĆ

Galerija Škuc, Stari trg 21, Ljubljana

29. oktober ob 18.00

RAZSTAVA: MEHKO – TRDO / MIHA GROBLER IN MATEJ KOREN

Maximal, Breg 2, Ljubljana

Otvoritev: 02. november ob 20.00

02.november–29. november 2007

PREDSTAVITEV OBLIKOVALSKIH PROMOCIJSKIH DARIL - FAJN IZDELKI V SODELOVANJU S KONCEPT D.O.O.

Mestni muzej Ljubljana, Gosposka 15, Ljubljana

8. november ob 18.00

**ČASOVNE INSTALACIJE, IN ABSTRAKTNA ILUSTRACIJA / ELENA FAJT
FOTOGRAFIJA LUKA DEKLEVA**

14. 11. od 9.00 naprej; Park Zvezda, Ljubljana

16. 11. od 11.00 naprej; Železniška in avtobusna postaja, Ljubljana

17. 11. od 9.00 naprej; Ljubljanska tržnica

PREGLEDNA RAZSTAVA AVTORJEV BIENALA SLOVENSKE NEODVISNE ILUSTRACIJE

Arhitekturni muzej Ljubljana, Pot na Fužine 2, Ljubljana

Otvoritev: 21. novembra ob 19.00 (Afterparty v Hvala za Rože, od 22.00 naprej, DJ Knez, Ule Nakova)

21. november–21. december 2007

RAZSTAVA ILUSTRACIJ IZ CIKLA "UVOD V STRASTNO" / JURE ENGELSBERGER

Galerija Kljub Vsemu, Tovarna ROG, Trubarjeva 72, Ljubljana

23. november ob 19.00 (ob 22.00 koncert zasedbe Obala Kanibala - punk/hiphop/dub, na terasi Brodolom Tovarne ROG)

PROSTORSKA INSTALACIJA INTIMNI PROSTORI - SVET PREHAJANJ – ZLATKA KNAPIČ ŠINTIČ

Knjižnica Otona Župančiča, Kersnikova 2, Ljubljana

5. december 2007 – 3. januar 2008

**PROJEKCIJA FILMA: "ILUSTRACIJA V GIBANJU" / NEJA ENGELSBERGER, AKAŠA BOJIĆ
STENSKE ILUSTRACIJE TIBORJA KRANJCA
ILUSTRATIVNE TAPETE URŠKE GOLOB**

Hvala za rože, Adamič - Lundrovo nabrežje, Ljubljana

06. december ob 21.00

**ZGODBE Z DVORIŠČA – RAZSTAVA
OBUJANJE SLOVENSКИH ETNO IGRAČ**

Slovenski etnografski muzej, Metelkova 2, Ljubljana

Otvoritev: 6. december ob 18.00

6. december 2007–13. januar 2008

RAZSTAVA: ŽIGA IN KARLO RIŠETA NEMOGOČE / KARLO MEDJUGORAC IN ŽIGA TESTEN

Maximal, Breg 2, Ljubljana

Otvoritev: 13. december ob 20.00

13. december 2007–15. januar 2008

RAZISKOVALNO VIZUALNI PROJEKT: POEZIJA V KOLORJU / NATAN

Žmauc, Rimska 21, Ljubljana

14. december ob 20h