

Zdenka Badovinac

Intervju

Interview

Pričujoči intervju je nastal v okviru delavnice *Intervju kot orodje konceptualizacije* (šola Svet umetnosti – seminar iz pisanja), ki jo je januarja pripravila in vodila Eda Čufer. O intervjuju smo poskušali razmišljati kot o orodju različnih strokovnih in umetnostnih praks v polju moderne in sodobne umetnosti, ki ga lahko uporabljamo v raziskovalni fazi – bodisi pri pripravi in izvedbi umetniškega projekta ali pa pri koncipiranju razstave, disertacije, kritike ali drugih sorodnih dejavnosti.

Še preden sem vstopila v Moderno galerijo, sem začutila kaos v njej. Zdenka Badovinac je popolnoma nedosegljiva, saj je dobesedno leteča. Galerija je namreč v popolni prenovi že od lani in ni še jasno, kdaj bodo vrata zopet odprta za javnost. Skrbno zapakirane škatle z umetniškimi deli so vsepovsod in čakajo na odvoz v skladišča, kjer bodo shranjene do ponovnega odprtja. Pisarne so nabite z gorami papirjev in katalogov, nekateri po mizah, drugi v škatlah, elektronska pošta še kar prihaja in telefoni zvonijo. Vsakdanje delo poteka naprej. Človek si pravzaprav težko predstavlja, da se nekdo v vsej tej zmedbi znajde. Občutek, ki sem ga dobila ob pogovoru z Zdenko Badovinac, pa je bil, da s tem nima posebnih težav in da je multipraktična ženska, ki z lahkoto operira s tremi ali štirimi stvarmi naenkrat, s stoođstotno osredotočenostjo. Njeno delo je že več kot dvajset let usmerjeno v Moderno galerijo v Ljubljani, katere direktorica je postala leta 1993. Študirala je umetnostno zgodovino in filozofijo ter kot kustosinja sodelovala in bila povabljenaa k sodelovanju pri mnogih razstavah, tako v Sloveniji kot tudi v tujini. Kontinuirano nastopa na različnih konferencah, sodeluje v žirijah in mednarodnih odborih, kamor jo vabijo številni strokovnjaki s področja umetnosti.

Eden njenih največjih dosežkov v več kot dvajsetletni karieri je iniciacija prve zbirke vzhodnoevropske umetnosti v Moderni galeriji, ki se imenuje *Arteast 2000+*.

Petra Milič: *Kaj bi označili kot prelomnico oziroma začetek sodobne umetnosti v Sloveniji? Kakšen je bil v tistem času vaš položaj v svetu umetnosti?*

Zdenka Badovinac: Težko vprašanje ... (Smeh.) Odvisno, o čem govorimo. Če govorimo o začetku sodobne umetnosti, moramo malce zakomplicirat, ker potem verjetno govorimo o razliki glede na modernizem. V tem kontekstu pa je zelo težko govoriti o časovnih prelomnicah, ker modernizem tudi še vedno traja. Recimo, da iščemo historične linije sodobne umetnosti. Te obstajajo vzporedno z modernizmom skozi celo 20. stoletje. Tisto, kar danes imenujemo sodobna umetnost, so vse te heterogene prakse, prakse, ki ne visijo stoođstotno na umetniškem objektu, prakse, ki se zanimajo za svoj kontekst in imajo neko linijo, ki jo lahko vlečemo od historičnih avantgard naprej, prek mnogih skupin skozi 20. stoletje, od Bauhauasa, Kobre, situacionistov, do skupin, ki so se navezovale na izkušnjo Bauhauasa, omeniti pa moram tudi Duchampa, ki je eden ključnih avtorjev na tej liniji, in povojne prakse, ki se koncentrirajo v 60-ih letih in napovedujejo nek začetek postmodernizma. Tukaj bi verjetno različni strokovnjaki različno govorili o tem, kaj je postmodernizem. Osebno menim, da se je začel prav v 60-ih letih, ko se je umetniško delo otreslo nujnosti biti objekt in je postalo heterogeno v smislu produkcije, prezentacije, časa in tudi trajanja. Mnoge stvari še niso čisto jasno definirane. Obstaja pa razlika med modernizmom in sodobno umetnostjo z mislijo na vse zgoraj naštetoo, tudi na to historično linijo. Nekateri o teh praksah govorijo v okviru modernizma samega, kot da je že to neka modernistična tradicija. Jaz ločujem dve liniji modernizma: ena je ta, ki vodi do objekta samega po sebi – umetniško delo je to, kar vidiš in nič več, recimo da kulminira v minimalizmu. Potem pa imamo tukaj še linije, ki problematizirajo taka razmišljanja, problematizirajo umetniško delo kot objekt, in kar je še bolj bistveno, problematizirajo avtorstvo umetniškega dela. Zato imamo na tej liniji tudi dosti kolektivov oziroma umetnikov, ki spreminjajo svoje ime in podobno. Ko govorim o današnj

umetnosti, govorim predvsem o umetnosti, ki nadaljuje linijo avantgarde, neoavantgarde, Duchampa ... Če se osredotočimo na slovenski prostor, pa se je ta pojem začel intenzivneje uporabljati z Weiblovim U3-jem leta 1997. Takrat se je začelo bolj jasno govoriti o razliki med sodobnostjo in modernizmom v tem pomenu besede, ki sem ga opisala.

Ves ta proces se je torej odvijal pred mojimi očmi, vse to sem spremljala, v Moderni galeriji sem začela leta 1987, na mesto direktorice pa sem stopila šest let pozneje.

Kdaj se v Sloveniji pojavi naziv kustos?

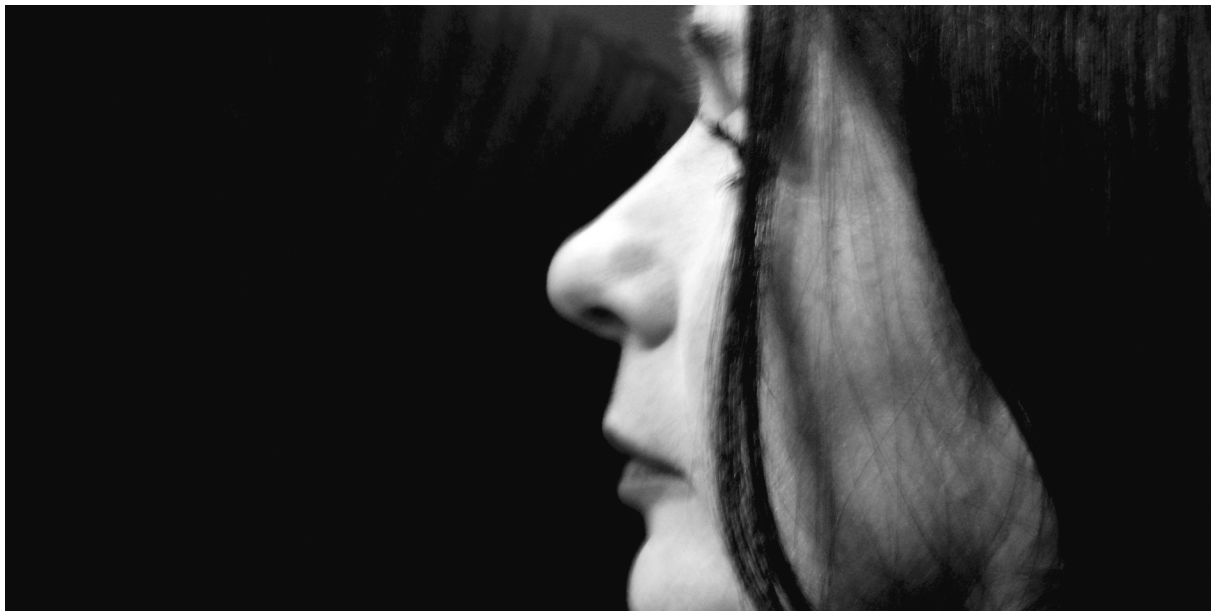
S tem mislite bolj na kustosa kot avtorja razstave. Jaz sem se prvič podpisala kot kustosinja razstave, v smislu avtorskega dela, na razstavi Dube Sambolec. Mislim pa, da se je kdo v mojem krogu že v 80-ih letih podpisoval kot kustos razstave. Morda je bila to Marina Gržinić pri kakšnih manjših projektih. Moja prva razstava je bila v Metliki, pripravila sem jo s kolegico Sonjo Bezenšek. Obe sva Metličanki in bili sva sošolki na faksu. Takrat sva sodelovali pri manjši seriji razstav *Likovna razmerja*, in če me spomin ne vara, sva naredili dve razstavi te serije. No, in takrat smo k sodelovanju povabili različne sodobne slikarje. To je bilo leta '84, tako da je bilo takrat predstavljenih že kar nekaj najbolj opaznih, na primer Sergej Kapus, Zdenko Huzjan, Milan Erič, Zvonko Čoh ... Poleg tega pa sem imela tudi Stupico, kar je zanimivo in kar se mi je kasneje tudi pogosto dogajalo, da sem mešala različna obdobja. Tudi ko sem

delala sodobne razstave, sem posegla po tradicionalisti, ampak takrat to ni bilo tako ozaveščeno.

Vloga kustosa se je spreminjala skozi zgodovino in ena bolj pomembnih mej, prelomnica, je bila leta '72, ko je Harald Szeemann naredil *Documento 5* in s tem tudi on definiral novo avtorsko vlogo kustosa, kar je pritegnilo mnoge polemike. Takrat je prišlo tudi do napadanja kustosov, da prevzemajo vlogo umetnika, ker se imajo za avtorje. Vendar od takrat naprej kustosi tako delajo. V nekem širšem mednarodnem prostoru so obravnavani kot ljudje, ki na avtorski način pripravijo razstavo. So torej kustosi razstave in danes pomeni to nekaj drugega kot v preteklosti. V slovenskem prostoru pa mislim, da se je to začelo šele proti koncu 80-ih let. Prej so kustosi sicer že obstajali, ampak jaz mislim, da si niso drznili podpisati svojega imena pod razstavo. Prej bi rekla, da je šlo za predsodek, kot pa da to ni obstajalo. Saj pravim, morda Marina Gržinić, nato je bila razstava Dube Sambolec in potem smo se nekako vsi tukaj začeli podpisovati kot kustosi.

Kako bi vaše začetke v Moderni galeriji, takratno umetniško sceno, položaj umetnika, primerjali z današnjo situacijo?

Ko sem prišla v Moderno galerijo, je bila to pomembna prelomnica v mnogih smislih. Konec je bilo obdobja naše države, socializma. V 80-ih so tudi kulminirale neke dejavnosti v smislu civilne družbe, ki so bile tako močne, da se do danes v taki intenzivnosti kaj podobnega ni nikoli ponovilo. Če govorimo o umetnostni sceni



Zdenka Badovinac, foto / photo: Igor Andjelić



Razstava Zbirka Arteast 2000+ / The exhibition Arteast Collection 2000+, 2000, Moderna galerija Ljubljana / The Museum of Modern Art Ljubljana, Novi muzejski prostori na Metelkovi – v nastajanju / New museum building in Metelkova – under construction, foto / photo: iz arhiva Moderne galerije / from the archive of the Museum of Modern Art

v 80-ih letih, seveda ne moremo mimo tega, da obstaja pomemben segment te scene prav v tako imenovani subkulturi. Institucije so takrat podpirale bodisi trendovsko umetnost ali pa bolj tradicionalne moderniste. Obstajal je tudi odpor do nekaterih umetnikov, ki so bili že vidno pomembni, na primer Irwini (ker so bili družbeno kritični, ker so uporabljali nek nov jezik, novo estetiko, ki je takratni strokovni establishment ni dojel in sprejel), in ki takrat še niso imeli dostopa do Moderne galerije. Drugače pa se ekonomsko, v smislu pogojev produkcije od takrat naprej ni kaj bistveno spremenilo. Danes sicer obstajajo galerije, ampak premalo je takih, ki bi skrbele za umetnike. Še vedno se ni razvil trg, ki bi pomagal umetnikom, da bi sploh kaj prodali in da bi se jim izboljšali pogoji produkcije, pa tudi da bi se lažje vključili v neko mrežo, kar je pomembno in za kar tudi poskrbijo galerije. Galeristi ne prodajajo le umetniških del, ampak tudi poskrbijo za posameznega umetnika, za njegovo promocijo. Ta sistem tukaj še ni razvit. Na tem področju se od začetka 90-ih ni kaj dosti spremenilo. Po padcu režima se je nekaj zgodilo. Mislim, da so predvsem od zunaj gledali na Slovenijo in na bivšo Jugoslavijo nasploh kot: »No, pa se je zgodilo. Znebili so se hudiča, zdaj bo pa tukaj nek blazen bum ustvarjalnosti.« Pa ni bilo tako. Jaz mislim, da je bila ta energija močnejša v 80-ih in je napovedovala te spremembe. So pa umetniki postali dosti bolj

pragmatični, kar se mi zdi, da je nek splošen fenomen. Vendarle pa se je že napovedovala možnost trženja. Umetniki so imeli možnost razstavljati tudi že zunaj meja in v tujini so se pojavljala številna pričakovanja, kako naj ta umetnost z Vzhoda izgleda.

Absolutno je takrat prišlo do povečanega zanimanja za umetnost z Vzhoda nasploh. Vse do danes so bili različni vzponi in padci teh pričakovanj ter volje in želja predstavljati tovrstno umetnost.

Ali se vam zdi, da ima slovenska sodobna umetnost specifične značilnosti, ki so opazne, oziroma ali lahko govorimo o posebni prepoznavnosti? Bi lahko rekli, da je primerljiva s sodobno umetnostjo večjih narodov, npr. Američanov, Nemcev, Francozov? Je tudi produkcija primerljiva z velikimi narodi?

V času modernizma se je sicer govorilo o nekem liričnem subjektu v slovenski umetnosti. Sama se s tem nisem nikoli ukvarjala ali resno razmišljala, v kolikšni meri to drži, gotovo pa obstajajo značilnosti, ki so povezane s samim kontekstom. Zagotovo gre za določene vsebine, prijeme, neko tradicijo, ki določa geste bolj specifično kot kje drugje. Koliko so primerljivi oziroma enako dobri kot katerikoli drugi umetniki, je pa vprašanje kriterijev. Zelo težko je odgovoriti na to vprašanje, če ne vemo, kako to ocenjujemo, vprašanje kriterijev pa se je tudi že spreminjalo in spremenilo. Če smo torej neke v času modernizma govorili, da nezahodna umetnost v glavnem samo posnema Zahod, in to z zamudo, potem danes tega ne moremo več reči, saj se je marsikaj problematiziralo. Pri tem pa obstaja tudi vprašanje, kaj sploh določa kakovost posameznega dela. Ali je to originalni postopek (se pravi kvaliteta v smislu, kdo je nekaj prvi naredil) ali je to, kako umetniško delo naslavlja svoj kontekst, ko odraža lokalno tradicijo. Tu je mnogo vprašanj, kako se sploh opredeliti do tega, in dvomim, da bi lahko ustvarili univerzalne kriterije za vse večne čase. Tisto, kar bi jaz rekla, je, da je v Sloveniji ali pa na področju nekdanje Jugoslavije zagotovo nekaj umetnikov, ki bi definitivno morali biti vključeni v pomembne svetovne zbirke. Se pravi po kriteriju, ki jih naredi enako dobre in enakovredne drugim. Vendar, ko govorim o vključevanju v pomembne mednarodne zbirke, govorim spet iz drugačnega vidika, kot bi morda govoril zahodni muzealec. Meni se zdi recimo pomembno, da so Irwini in Marjetica Potrč, Tobias Putrih, Marko Peljhan ... vključeni v zbirke, ki so svetovno znane, zato ker gotovo pomenijo nekaj pomembnega ne le za naš, ampak tudi za širši prostor. Brez dvoma govorijo z jezikom, ki je širše razumljiv, obenem pa nosijo določena sporočila, ki so vezana na nek kontekst in tega ne skrivajo.



Razstava Zbirka Arteast 2000+ / The exhibition Arteast Collection 2000+, Moderna galerija / The Museum of Modern Art, 2000, Ljubljana, Novi muzejski prostori na Metelkovi – v nastajanju / New museum building in Metelkova – under construction, foto / photo: iz arhiva Moderne galerije / from the archive of the Museum of Modern Art

Kaj pa mislite, da najbolj vpliva na umetnike in njihova dela v Sloveniji?

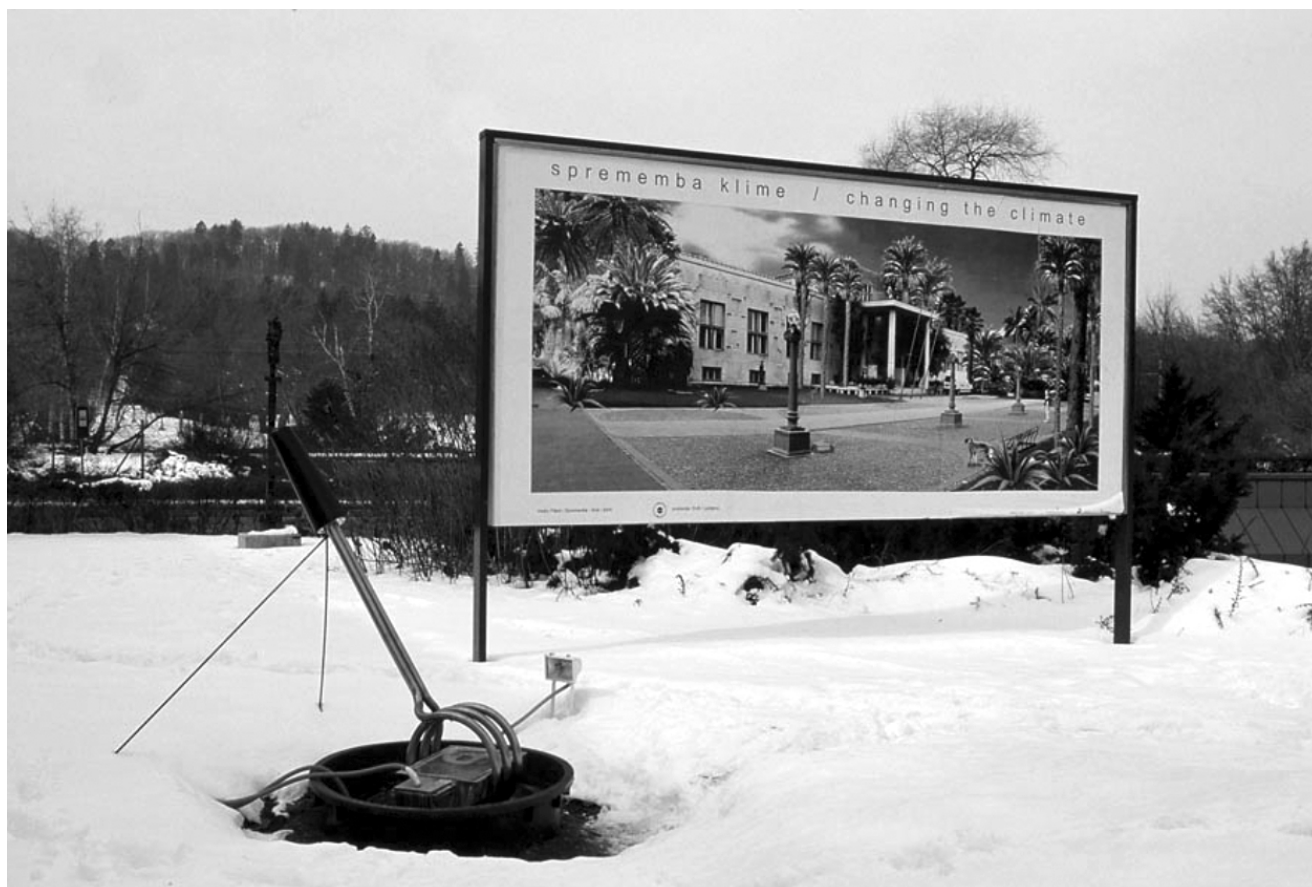
Ovisno od tega, kako se umetnik sam v osnovi usmeri. Umetnik se na svoj način odloči za, na primer, določeno estetiko. S tem že naredi filter in se odloči, katera oziroma kakšne vplive bo sprejemal. Če se umetnik odloči, da bo slikal abstraktno sliko, bo verjetno sprejemal bolj vplive profesorjev na Akademiji, ki že delajo v tej nameri. Ko bo hodil po svetu, bo bolj opazoval druge stvari in bo manj razmišljal o politični situaciji v Sloveniji ali pa v globalnem smislu. Če pa gre na primer za konceptualnega umetnika, bo odprt tudi do družbe in bo morebiti iskal socialne probleme. Ali pa se bo ukvarjal s problemi urbanizma, arhitekture, ki ni dovolj vidna ... Odvisno od posameznega estetskega koncepta, ti pa tudi že vnaprej ustvarjajo filtre.

Kaj pa politični vplivi v umetnosti?

Pri nas umetnost niti ni tako politična, kot bi lahko bila, glede na to, da je ta trend že več kot desetletje prisoten zunaj. Mnoge razstave sicer predstavljajo umetnost, ki nosi to zavest o družbi, o politiki in podobno. Je nekaj umetnikov, mlajših, pa tudi drugih, ki se že od nekdaj ukvarjajo s tem. Da bi bilo to nekaj prevladujočega, pa ne morem reči, kajti Akademija je že taka, da vzgaja v precej tradicionalnem duhu, tako da bi bilo vsekakor presenetljivo, če bi imeli takšne, radikalne umetnike.

Kaj menite, v kolikšni meri je pri razstavi delo kustosa pomembno? Ali bi lahko rekli, da obstaja razlika v vlogi kustosa v Evropi in v ZDA?

Jaz mislim, da gre predvsem za individualne razlike, težko bi opredelila razlike v geografskem smislu. Seveda je možno govoriti o razlikah med kustosi, ki delajo v boljših pogojih ali pa v slabših. Kustos, ki dela v MoMi, in kustos, ki dela v Škucu, zagotovo delata na drugačen način. Potem imamo seveda kustose, ki jim rečemo glo-



Razstava 7 grebov; Ljubljana – Moskva / The exhibition 7 Sims; Ljubljana – Moscow, 2004, Moderna galerija Ljubljana / The Museum of Modern Art Ljubljana, foto / photo: iz arhiva Moderne galerije / from the archive of the Museum of Modern Art

bal players, ki se vrstijo iz bienala na bienale, pa kustose, ki so zavezani lokalnemu kontekstu. Ti zadnji postajajo vse bolj pomembni.

Glede pomembnosti kustosovega dela je tudi različno, če gre za skupinsko razstavo ali pa za razstavo s tezo, z nekim osebnim konceptom, ki ga kustos celo oblikuje. Potem je vloga kustosa precej ključna. Če pa gre za monografsko predstavitev umetnika, potem verjetno umetnika zelo zanima, kako bo njegovo delo prikazano. In tu je spet odvisno od dialoga – ali prevlada kustos ali umetnik. Tukaj imamo zelo različne izkušnje. Včasih hoče imeti umetnik popolno kontrolo nad prezentacijo svojega dela, spet drugič pa mu kustos vse naredi. Mislim, da je delo kustosa stvar pogajanja.

Kakšen pa je vaš način dela?

Jaz v glavnem delam razstave z neko tezo, z nekim konceptom. Dostikrat poskušam dati razstavam avtorsko noto v smislu, da že sama selekcija umetnikov podčrtuje določeno idejo, ki jo imam. Pri sami prezentaciji,

postavitev, sicer sodelujem z umetniki, jih vprašam, še posebej pri individualnem delu, na kakšen način naj bi bilo predstavljeno, vendar pa si celotno postavitve ponavadi zamislim sama. Je pa treba pri tem poudariti, da že sam koncept zgradim tako, da izhajam iz določene umetniške prakse; umetnosti si kustos ne more izmišljevati, je že tukaj, tako da gre pri tem za nek dialektičen odnos med kustosom in umetnikom.

Kako vi pridete do teze oziroma nekega koncepta, kaj vas navdihne?

Vsak kustos se odloči za svojo linijo, tako kot umetnik; za svoj svet. Jaz se recimo ne ukvarjam z abstraktnim slikarstvom, tako da bi bilo zelo čudno, če bi naredila izbor v tej smeri, ni pa izključujoče. Morda pa me kaj pritegne in se za to odločim. Moje razstave so v zadnjih desetih letih v glavnem povezane s prostorom Vzhodne Evrope, s procesi zgodovinenja, govorim lahko celo o seriji razstav, ki se vrtijo okoli teh vprašanj. Moje koncepte in moje delo je večkrat narekoval

družbenopolitični kontekst, nova geografija v Evropi v začetku devetdesetih let.

Ali pridete do konceptualideje bolj pogosto na osnovi umetniških del, ki jih vidite, ali imate v večini primerov najprej koncept in potem izberete, katerega umetnika oziroma umetniška dela boste vključili v razstavo?

Različno. Kot rečeno, kustosi smo že soočeni z neko umetniško prakso, pa tudi z idejami, teorijo, so situacije, ki so pač dane. Pri meni je šlo v zadnjih desetih letih za določeno tendenco, ki je narekovala koncepte, in to so procesi redefiniranja zgodovine v Vzhodni Evropi. Pri drugih razstavah, recimo pri bienalih, pri katerih sem sodelovala, ali pri mednarodnih razstavah, ki so bile bolj vezane na sodobno umetnost, pa je res, da sem izhajala iz posebnih okoliščin posamične razstave in, da so me nato inspirirali še umetniki in njihova dela.

Ko sva že ravno pri vzhodnoevropski umetnosti – vi ste zasnovali tudi zbirko, ki se imenuje Arteast 2000+. Kdaj se je vse skupaj začelo, kdaj in kako je prišlo do ideje za to zbirko? Predvidevam, da ste pri tem sodelovali z mnogimi strokovnjaki, tako v tujini kot tudi pri nas. Kdo so bili ti ljudje?

Vse se je začelo leta 1998, ko sem naredila razstavo *Body and The East*. Takrat sem si izbrala metodologijo dela, ki je vključevala svetovalce iz različnih držav Vzhodne Evrope. V vsaki od teh držav sem imela svetovalca, ki mi je pomagal izbrati dela in ki je napisal tudi tekst za katalog. Nekatere sem poznala od prej, nekatere sem poiskala in se na njih obrnila kasneje. Razstava *Body and The East* se je izkazala za zelo uspešno in predvsem tudi potrebno, zato sem razmišljala, da bi bilo mogoče to dobro nadaljevati; tako sem logično prišla do ideje za to zbirko. Pri zbirki sem imela le štiri svetovalce, in sicer: Harald Szeemann je bil za zahodni svet, moj kolega Igor Zabel mi je svetoval za področje Jugoslavije, Pjotr Pjotrovski za centralno Evropo in Viktor Misiano za Rusijo. V zbirki je okoli 140 del, različnih medijev, od fotografije, videa do risbe, slike, vse.

Na kaj pa ste pozorni pri posameznem umetniškem delu, ko sestavljate zbirko? Kateri so dejavniki, ki vplivajo na to, ali boste umetniško delo umestili v zbirko ali ne?

V zbirko vključujemo v glavnem tista dela, ki jim rečemo, da so »muzejska dela«. To pomeni, da so kapitalna dela določenega umetnika. Na vprašanje, kaj je kapitalno delo, pa zopet ni enoznačnega odgovora. Gre za delo, ki najbolj reprezentira problematiko, s katero se je umetnik ukvarjal in ki jo je tudi najbolj uspešno podajal.

Azijska umetnost je trenutno v vzponu, predvsem kitajska. Nakup umetnine je tam danes zelo dobra in pogosta denarna naložba, tudi zaradi dodatnih davkov, ki so jih uvedli na zemljišča. Kaj menite o tem in na splošno o kitajski umetnosti, glede na to, da je na sceni šele krajše obdobje? Kam peljejo visoke cene mladih kitajskih umetnikov na svetovnem trgu umetnosti? Ali lahko situacijo primerjamo z evropsko v preteklosti?

Kitajske situacije sicer ne poznam preveč dobro, mislim pa, da je to nek nov svet, ki ga trg umetnin odkriva in verjetno je tam velik potencial. Na Kitajskem se obrača nov velik kapital, kar je razvidno tudi iz drugih področij življenja. To so popolnoma normalni procesi, ki pa imajo svoje lokalne specifičnosti. Vem, da zidajo ogromno število muzejev, ustvarjajo zasebne zbirke, da so tam tuji galeristi, ki odpirajo svoje prostore. To je dobro, vendar pa se bodo morale mnoge stvari prečistiti. Najverjetneje se bo ustvaril nek specifični trg z umetninami, ki bo morebiti imel tudi vpliv na širši mednarodni trg. Zanimanje za kitajsko umetnost je ogromno, kar je lahko modno, lahko pa da bo trajalo dlje časa, saj gre za veliko populacijo.

Cene so odvisne od ponudbe in povpraševanja, od tega, kako trg funkcionira. To pa za mladega kitajskega umetnika, ki danes prodaja po vrtoglavih cenah, še vedno lahko pomeni, da čez nekaj let ne bo nihče več vedel zanj. Poznamo take fenomene. Tudi v Evropi smo imeli v 80-ih letih bum novih slikarjev, nemških umetnikov, ki so prodajali slike po astronomskih cenah in je bil trg takrat usmerjen nanje. Marsikdo od njih je danes že čisto pozabljen. Je pa težko napovedovati.

Na kaj ste pri nekem delu, naj bo to slika, video, katerikoli medij, pozorni oziroma kakšno sporočilo vam mora dati, da pri vas vzbudi zanimanje? Kateri projekt v vaši karieri kustosa vam je najbolj ostal v spominu?

Nimam najljubšega projekta, ampak zagotovo so bili projekti, ki so bili povezani z Vzhodno Evropo, kot so *Body and The East* in zbirka [Arteast 2000+], zelo pomembni tudi v smislu moje kariere.

Kaj me pritegne pri umetniškem delu, je zelo težko reči z eno samo besedo oziroma ne gre le za eno stvar. Kot profesionallec gledaš na umetnost skozi svoj filter in nehote iščeš nekaj, kar najbrž nosiš že v sebi.

Se vam zdi, da je v Sloveniji na splošno premalo prodajnih galerij?

Ja, mislim da. Mislim, da je premalo resnih komercialnih galerij, ki bi skrbele za umetnike v tem smislu, kot sem prej govorila. Najboljša je absolutno Galerija

Gregor Podnar in upam, da bo ostala tu, v Ljubljani, da se ne bo v celoti preselila v Berlin.

Zdenki Badovinac se zahvaljujem za čas, ki si ga je vzela, da je nastal ta intervju. ■

Zdenka Badovinac je od leta 1993 direktorica Moderne galerije v Ljubljani. Z delom v tej instituciji odpira pomembna vprašanja predvsem o sodobni umetnosti. Poleg programa ustanove, ki jo vodi, je zasnovala tudi vrsto razstav, ki so raziskovale in predstavljale umetnostna dogajanja v Evropi, s poudarkom na vzhodnih teritorijih. Na razstavah umetnost pogosto odločno povezuje s politiko in družbenimi pojavi. Predvsem bi omenila razstave *Body and the East – Od šestdesetih do danes* leta 1998, 2000+. *Arteast Collection. Umetnost vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom* leta 2000, ki je bila zasnova za novo zbirko sodobne umetnosti v Moderni galeriji, *Form Specific* leta 2003 ter *7 grebov: Ljubljana – Moskva* leta 2004, za katero je skupaj z Igorjem Zabelom in Viktorjem Misianom prejela Valvazorjevo priznanje.

Zdenka Badovinac is Director of Moderna galerija / The Museum of Modern Art in Ljubljana since 1993. She is opening important questions, mostly on contemporary art by working in this institution. Be-

side the programme of the institution she is managing she also conceived a series of exhibitions researching and presenting the artistic activities in Europe, with emphasis on Eastern territories. At exhibitions she often decisively connects art with politics and social phenomena. I would like to especially point out the exhibitions *Body and the East: From the 1960s to the Present* from 1998, 2000+. *Arteast Collection. The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West* from 2000, which formed the basis for a new collection of contemporary art in The Museum of Modern Art, *Form Specific* from 2003 and *The Seven Sins: Ljubljana – Moscow* from 2004, for which she received Valvazor Award together with Igor Zabel and Viktor Misiano.

Petra Milič je diplomirala iz sinologije in sociologije kulture na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 2005 je študirala na Fakulteti za znanost in tehnologijo v Kunmingu na Kitajskem, kjer je sodelovala pri umetniških projektih in raziskavah rezidenčne organizacije Lijiang Studio. Med leti 2006 in 2007 je bila projektne vodja Galerije sodobne umetnosti v Shanghaiu na Kitajskem. Delala je kot novinarka in poročevalka za časnik *Dnevnik*. Izobražuje se za kustosinjo pri Svetu umetnosti v Ljubljani in trenutno pripravlja razstavo na temo kitajske sodobne umetnosti.

Petra Milič graduated in Synology and Sociology of Culture at the Faculty of Arts in Ljubljana. In 2005 she studied at the Faculty of science and technology in Kunming, China where she cooperated in artistic projects and researches of the residential organisation Lijiang Studio. Between 2006 and 2007 she was project manager in the Gallery of contemporary art in Shanghai, China. She worked as journalist and reporter for *Dnevnik* newspaper. She is studying curatorial studies at the World of art in Ljubljana and is currently preparing an exhibition on the Chinese contemporary art.

SCCA - LJUBLJANA 
Zavod za sodobno umetnost

Svet umetnosti, šola za sodobno umetnost 2007/2008
Voditeljica šole: Saša Nabergoj
Svetovalka šole: Barbara Borčič
Koordinatorica šole: Maja Lozić
Spletna stran: <http://www.worldofart.org>

