

**Petja Grafenauer Krnc**

# Sodobna in vzhodnoevropska umetnost

## Razstavna politika *Moderne galerije*

*Contemporary and East European Art*

*The Construction of Discourses in the Collections of Museum of Modern Art*

»Moderna galerija Ljubljana je slovenska nacionalna institucija za moderno in sodobno umetnost. Kot muzej slovenske moderne umetnosti raziskuje in prezentira tradicijo slovenske umetnosti 20. stoletja, kot muzej in razstavišče za sodobno umetnost pa predstavlja nove umetniške prakse in njihov kontekst,« (glej *Moderna galerija*). To je besedilo, s katerim se osrednja slovenska institucija za umetnost 20. stoletja predstavlja na svoji spletni strani.

*Moderna galerija* je torej muzej in njena funkcija je, kakor pojasnjuje tudi SSKJ, da zbira, ureja in hrani kulturno in zgodovinsko pomembne predmete. Predmeti, ki jih zbira *Moderna galerija*, pa niso katerikoli predmeti temveč umetniška dela. Za razliko od *Narodne galerije Moderne galerije* zbira, ureja, hrani, raziskuje in prezentira tista umetniška dela, ki so moderna (pa tudi sodobna), kar v razstavni praksi *Moderne galerije* pomeni umetniška dela od impresionizma do današnjega dne.

Najreprezentativnejše delo muzeja so razstave, ki javnosti predstavljajo zbrane predmete. Najbolj reprezentativne med temi so stalne zbirke. *Moderna galerija* v tem trenutku hrani tri stalne zbirke umetniških predmetov: »nacionalno zbirko slovenske umetnosti 20. stoletja (slikarsko, kiparsko, zbirko grafik in risb, fotografsko zbirko in zbirko videa in elektronskih medijev), zbirko del drugih narodov nekdanje Jugoslavije in mednarodno zbirko *Arteast 2000+*. Nacionalna zbirka predstavlja osnovne točke v razvoju tradicije slovenske moderne in sodobne umetnosti od začetka 20. stoletja naprej. Mednarodna zbirka *Arteast 2000+* temelji na dialogu med deli ključnih zahodnih in vzhodnih umetnikov in predstavlja vrsto pomembnih, a dolgo neznanih ali prezrtih umetnikov iz Vzhodne Evrope. Zbirke v

*Moderni galeriji* niso togo ločena polja, marveč se dinamično povezujejo in kombinirajo,« (glej *Moderna galerija*).

V zadnjem desetletju, in še posebej delovno v zadnjih mesecih letošnjega leta, *Moderna galerija* v javnosti predstavlja potrebo po dodatnih razstavnih površinah in »reorganizaciji strokovnega dela *Moderne galerije* v dve enoti, v muzej moderne ter v muzej sodobne umetnosti,« ki naj bi se razvil okrog zbirke *Arteast 2000+* v eni izmed stavb v kompleksu vojašnice JLA na Metelkovi 22. V tem besedilu se ne bom ukvarjala z vprašanjem, ali je potreba po muzeju sodobne umetnosti upravičena – čeprav menim, da bi muzej/galerijo/produksijski prostor sodobne umetnosti nujno potrebovali; pa tudi ne z vprašanjem, kdo in na kakšen način naj bi vzpostavil ta muzej – čeprav menim, da je *Moderna galerija* v zadnjem desetletju s svojo dejavnostjo vzpostavila povezave in strukturo, s katerimi bi tak muzej lahko uspešno vodila. Moja motivacija pri pisanju je tu drugačna.

Predmeti, ki bivajo v muzeju, niso zgolj fizična dejstva, dokumenti, ki pričajo o zgodovini moderne umetnosti. Imajo tudi pomensko plat, ki ni fiksna. S premeščanjem, preurejanjem in prekontekstualiziranjem zbirke se predmeti ovijajo v nove in nove plasti pomenov, ki so včasih bolj ali manj izpostavljene, začasno prikrite, spet tako močno prisotne, da lahko prekrijejo druge možne pomene, nekatere med njimi pa so celo za vedno pozabljene.

Muzej s pomočjo predmetov, ki bivajo v njem, z njihovo selekcijo, klasifikacijo in reprezentacijo ustvarja določeno vednost, ki se širi izven njegovih okvirov, toliko bolj, če gre za muzej, ki mu je dodeljena posebna institucionalna vrednost, in še bolj, če drugi, enako močni

diskurzi v določenem prostoru ne obstajajo. A vednost, ki jo konstruira muzej, ni stalna in fiksirana, ni odvisna zgolj od predmetov samih in ti ne le od nje, ampak tudi od širokega spektra okoliščin v določenem času in prostoru.

V zadnjih dveh desetletjih sta, za konstrukcijo vednosti, ki jo proizvaja *Moderna galerija*, postala posebej pomembna dva koncepta, ki ju želi analizirati to besedilo. Gre za besedni zvezi sodobna umetnost in vzhodnoevropska umetnost (od tod dalje VEU).

Oba koncepta v diskurzu *Moderne galerije*, ki tem trenutku v veliki meri dominira nad diskurzom slovenske sodobne(!) umetnosti, v osnovi služita kot pripomočka za klasifikacijo umetniških del. Hkrati pa predstavljata mnogo več, t.j. konstrukcijo neke nove, drugačne zgodbe o umetnosti z lastno zgodovino, ki naj bi delovala na nacionalnem in tudi v mednarodnem svetu umetnosti. Med seboj nista izključujoča (določeni umetniški predmet je lahko klasificiran kot sodobno in hkrati kot vzhodnoevropsko umetniško delo) in zdi se, da se prepletata v neki točki, ki je na specifičen način povezana z mestom v prostor-času, v katerem se danes nahaja *Moderna galerija*. Koncept sodobne umetnosti se vzpostavlja kot pojem, ki je, kakor je razbrati iz osnovnega pomena besede sodoben, povezan predvsem s časovnostjo, medtem ko je pojem VEU povezan s (politično)geografsko lokacijo.

Nobeden od konceptov ni nevtralen. Oba sta motivirana in zasnovana z željo po prestrukturiranju odnosov moči. Koncept sodobne umetnosti vzpostavlja razliko do prejšnjega dominantnega diskurza modernizma in deluje predvsem v nacionalnem prostoru. Koncept VEU pa vzpostavlja razliko do prejšnjega samoumevno dominantnega diskurza zahodnoevropske umetnosti in skuša delovati tudi na mednarodni sceni. Koncepta nista konstrukt, ki bi ga vzpostavila *Moderna galerija* v Ljubljani, ampak sta k nam pripotovala prek državnih meja, vendar sta v okviru *Moderne galerije* pridobila nova, ponekod tanjša drugje spet širša pomenska pregrinjala.

## Sodobna umetnost in konstrukcije zgodovin nacionalne umetnosti

sodoben, -bna, -o (prid.)

- nanašajoče se na novejši čas, na sedanost, ki glede na koga živi, obstaja v istem času, obdobju
- ki ima, vsebuje novejšo tehnično, strokovno pridobitve
- ki upošteva najnovejšo umetnostne tokove
- ki upošteva najnovejšo norme svojega časa.

*Moderna galerija* hrani 1301 sliko, 502 skulpturi, 3079 grafičnih listov, v petdesetih letih je bilo prešteti 11.069 risb, okoli 2.000 enot fotografskega gradiva, pa tudi predmete, ki so klasificirani kot medijska umetnost, video in medmrežni projekti. Le del tega fonda je predstavljen javnosti kot *Stalna zbirka*. S pomočjo pregleda trenutne postavitve *Stalne zbirke* in nekaterih dokumentov – predvsem besedil, podob in spisov razstavljenih del v petih katalogih<sup>1</sup> *Stalne zbirke Moderne galerije* – bom analizirala dva dominantna koncepta – ključna za različno konstrukcijo zgodovine slovenske umetnosti 20. stoletja. Pokazala bom na nekatere točke, v katerih se razkriva konstruiranost obeh zaporednih dominant diskurza slovenske umetnosti – to sta koncept modernizma in koncept sodobne umetnosti.

Razmišljanje o konceptu sodobne umetnosti se mi zdi smiselno na tak način zato, ker se sodobna umetnost vzpostavlja kot naslednica, preoblikovanje[?], včasih tudi kot nasprotje modernizma, pa tudi kot napad in prevzem njegove uveljavljene dominantne pozicije. Iz koncepta se torej sodobna umetnost spreminja v diskurz, »zbir idej, konceptov in prepričanij, ki se vzpostavijo kot znanje ali sprejeti pogled na svet. Te ideje postanejo mogočen okvir za razumevanje in akcijo v socialnem življenju.« (Bilton et al. 1996, 657).

Kljub temu da SSKJ pojma moderno in sodobno enači (moderen, -rna, -o nanašajoč se na moderni čas, sodoben), se koncepta moderne in sodobne umetnosti bistveno razlikujeta. Koncept modernizma v likovni umetnosti ne zajema vse umetnosti moderne dobe, »prej gre za obliko vrednosti, ki je navadno povezana zgolj z določenimi deli in služi za vzpostavljanje razlike med temi in drugimi deli. Izpostaviti določeno delo kot tisto, ki ponazarja modernizem, pomeni, da priznavamo, da to delo pripada posebni kategoriji zahodne kulture moderne dobe,« (Harrison 1997, 6). Hkrati se krešajo mnenja o tem, kdaj se je modernizem pravzaprav začel. V slovenskem svetu umetnosti je uveljavljeno mnenje, da se slovenski modernizem začne z delom štirih velikih impresionističnih slikarjev Groharja, Jame, Jakopiča in Sternena. To mnenje se delno naslanja na nekatere zahodnoevropske periodizacije, delno je plod (samo)promocije impresionizma, delno pa je povezano tudi z nacionalnimi težnjami.

V postavitvi stalne zbirke, ki je bila odprta 28. 11. 1963<sup>2</sup>, so slike teh umetnikov zasedale kar dve od skupaj enajstih razstavnih dvoran. Postavitve del je bila zasnovana tako, da so bila dela ločena na zvrsti: kiparstvo, slikarstvo in grafika, razdeljena po avtorjih in še

<sup>1</sup> Katalogi so iz let 1963, 1987, 1991, 1994, 2002.

<sup>2</sup> Prvič je bila zbirka predstavljena javnosti leta 1951, sledile so preureditve leta 1952 (dodan grafični kabinet in istega leta tudi grafika NOB), 1953, 1957 (prenos impresionistov iz NG v MG), 1960, 1962, ki je ostala aktualna do leta 1970 (Badovinac, Z. (ur.) 2002, 167–171).

dodatno razporejena po kronologiji, ki jo je takrat vzpostavljala umetnostna zgodovina: impresionizem, ekspresionizem in nova stvarnost, pariško orientirani Neodvisni in Kregar z abstrakcijo, Stupica in Pregelj, ter »današnja srednja generacija« (Menaše 1964, s.p.). Tudi katalog/vodnik je urejen po posameznih, med seboj jasno ločenih umetnostnih zvrsteh in je tako pregledno oblikovan. Koncept modernizma je bil leta 1964 v diskurzu *Moderne galerije* in slovenske umetnostne zgodovine razumljen kot samoumeven in edini mogoč. Predstavljal je resnico, ki jo strokovnjak-umetnostni zgodovinar lahko razkrije gledalcu s pomočjo natančnega pregledovanja dokaznega materiala – umetniških del, kar je v besedilu kataloga razvidno na več mestih. Umetnost je bila pojmovana kot skladno razvijajoča se praksa, npr.: »Slikarska zbirka *Moderne galerije* [...] naj gledalcu [...] ponazori razvoj slovenskega slikarstva od začetka našega stoletja do danes,« (Menaše 1964, s.p.). Ideja možnosti razvoja, napredka in izboljšanja družbe je bila ena od temeljnih predpostavk, na katerih je slonel modernizem<sup>3</sup> (Harrison 1997, 18).

Harrison modernizem v zgodovini umetnosti na isti strani opiše kot tendenco, ki podeli prvenstvo domišljiji (pred razumom), ki ceni direktno izkušnjo in je kritična do nespremenljivih idej. Modernizem ni specifičen slog, temveč se vzpostavlja na podlagi razlike do »nemodernističnih« slogov. Sumljivo se mu zdi vsako fiksno razmerje med sliko in njenim predmetom, tehničnim sredstvom (nanos barve na platno, oblikovanje materiala ...) pa ni dovoljeno, da bi postala transparentna. Če se strinjamo s takšnim konceptom modernizma, ugotovimo, da stalna zbirka *Moderne galerije* sicer skuša vzpostaviti modernistično linijo, pa vendar se zaradi specifičnih zgodovinskih in sočasnih političnih okoliščin vanjo vri-va še neka druga, temu pojmovanju povsem nasprotna linija t. i. politične umetnosti, ki je v formi mnogokrat povezana z realističnim načinom upodabljanja (pri čemer se povezuje tudi z akademsko tradicijo), v vsebini pa lahko razbiramo socialno, žrtveno in borbena tematika, ki je občasno zakrita v delno modernistične forme. Na drugi strani je zanimivo dejstvo, ki je spet odvisno od mnogih okoliščin, da v stalni zbirki delo avantgard ni prikazano in tudi ne omenjeno.

V sedemdesetih letih je bila *Stalna zbirka* večkrat umaknjena zaradi prostorske stiske, od leta 1976 do 1980 pa celo zaprta. Leta 1980 je 17-članski odbor na podlagi dokumentacije izbral dela in javnosti predstavil novo stalno postavitev, januarja 1981 pa je bila posta-

vitvi dodana še postavitev del kiparjev in slikarjev, rojenih po letu 1945.

Katalog *Novih pridobitev 1983–1986* ponuja drugačno sliko in razmislek o nakupnih strategijah *Moderne galerije*, ki pa spet gotovo niso bile odvisne zgolj od želje dominantnega modernističnega diskurza, ampak tudi od drugih, zunanjih dejavnikov (finančni manko, nad katerim se v uvodu pritožuje direktor galerije, političnih in osebnih preferenc, dostopnosti del ...). Katalog nam pokaže, da je *Moderna galerija* svojo zbirko gradila predvsem z odkupi del, ki se umeščajo v koncept modernizma, kakor ga definira Harrison. Vsa odkupljena dela so tradicionalne umetniške zvrsti (slikarstvo in kiparstvo), ki jim je pridružena fotografija. Glavnino odkupljenih del sestavljajo dela dominantnih predstavnikov slovenskega modernizma. Dela zgodovinske avantgarde, neoavantgarde ter konceptualizma šestdesetih let in video umetnosti (prvi slovenski video je bil ustvarjen leta 1969), dokumenti s performansov, happeningov ... niso prisotna, z izjemo Pogačnikovega kiparskega dela (iz leta 1985), Tihčevega kipa *Kontejner (glava dečka)* (1976) ter Čarogovega *Portreta Dostojevskega* iz leta 1931, ki v katalogu ni reproduciran.

Katalog *Stalne zbirke* iz leta 1991 ni več razdeljen glede na umetniške zvrsti – od teh so v katalogu reproducirana zgolj slikarska in kiparska dela (grafika je postala domena MGLC). Razdeljen je po obdobjih, kakor je bila tedaj zasnovana tudi stalna zbirka. Oznaka modernizem se pojavi ob opisu druge in tretje dvorane, obakrat v okviru koncepta modernistične umetnosti, toda ne kot razlaga samega koncepta.

Povojna umetnost je označena z izrazom *prehod v modernizem*. Gre torej za t. i. drugi modernizem, ki je nastopil po obdobju izrazito politično orientirane umetnosti socrealizma. Umetnost socrealizma je za slovenski svet umetnosti prostor potlačitve, saj to obdobje ni predstavljeno v zbirki, je pa omenjeno v katalogu, vendar je opisan zgolj odmik od socrealizma, ne pa socrealizem sam. Kot prikaz povojnega obdobja slovenske umetnosti služi Stupičevo delo *Pred sprevodom*, ki pa je, če citiramo Jureta Mikuža v monografiji o Gabrijelu Stupici: »... v času socialistično realističnih normativov pomenilo velik odmik od uveljavljenega načina slikanja drugih njegovih kolegov,« (Mikuž 1993, 27).

Drugič se beseda modernizem pojavi kot opisna kategorija del Pregla in Stupice v besedni zvezi *modernistična figuralika*. V katalogu svoje mesto najde tudi zgodovinska avantgarda (gotovo tudi zaradi dela, ki ga je opravil Peter Krečič izven diskurza *Moderne galerije*), a zgolj kot omemba za še vedno vodilnima simbolizmom in ekspresionizmom, reprodukcije pa si ne prisluži.

V četrti dvorani so bila razstavljena dela iz sedemdesetih in osemdesetih let, med tradicionalnimi likovnimi

<sup>3</sup> Ostale tri so:

– želja po prekinitvi s klasicizmom aristokratskih oblik

– zavezanost skepticizmu, povezana z verjetjem, da je le direktno izkustvo pravi izvor znanja

– pomen domišljije za ohranjanje svobode in realizacijo človeškega potenciala.

zvrstmi tega razdelka sta v katalogu reproducirana Tihčev *Kinetični objekt. Vertikale* in nekateri dokumenti del skupine OHO, v katalogu pa je zapisano besedilo: »Razumevanje likovne umetnine se je v tem času širilo; delo je bilo pojmovano kot *objekt* ali celo kot *ambient*,« (Mikuž (ur.) 1991, 54). Prisotnost del, ki bi predstavljala odmik od klasičnih umetnostnih tehnik, posebej modernistične Slike, je še vedno minimalna. Zdi se, kakor da je diskurz *Moderne galerije* še vedno modernističen, a zaradi ohranjanja »zgodovinske verodostojnosti« sprejema minimalne odklone – OHO in Tihec – kar pa verjetno ne bi bilo možno, če OHO Tomaž Brejc in Braco Rotar ne bi uvedla v umetnostni diskurz in če Tihec ne bi bil že uveljavljen umetnik, ko se je lotil ustvarjanja mobilnih skulptur.

Slovenski modernizem je dominantni koncept slovenske umetnosti, ki v diskurzu *Stalne zbirke Moderne galerije* kot okostenela različica Harrisonovega koncepta nastopi šele v katalogu iz leta 1964 – dolgo za deli, ki naj bi bila reprezentativna za sam koncept – in je tradicionalističen v okviru umetnostnih tehnik, med katerimi dominira slikarstvo, ter v razumevanju pojma umetniškega predmeta, ki je večinoma fizične narave.

Leta 1991 je z mesta direktorja odstopil Jure Mikuž in vodenje galerije je prevzela Zdenka Badovinac, ki *Moderno galerijo* vodi še danes. Leta 1994 se je spet odprla nova postavitve *Stalne zbirke*, naslednja preureditev z novim konceptom pa se je zgodila leta 2001.

Postavitve iz leta 1994 je enega izmed prostorov namenila umetnosti, ki je nastala v devetdesetih letih. Tu so bila dela v času postavitve večkrat zamenjana. Med leti 1981 in 1994 se je v konstruiranju stalne zbirke *Moderne galerije* zgodil premik. Osrednja institucija, ki je v kronološko urejeni *Stalni postavitvi* leta 1981 naj-sodobnejšo dvorano namenila umetnikom, rojenim po letu 1945, kar pomeni, da so ob koncu 60-ih let končali šolanje, je v sredi 90-ih stalno zbirko odprla povsem sodobnim, pravkar nastalim delom. Drugi premik se je zgodil s prihodom novega tisočletja, ko je galerija končno pričela tudi z zbiranjem novomedijskih materialov in v ta namen odprla tudi novo delovno mesto.

V galerijski postavitvi iz leta 1994, kot je prikazana v katalogu (1995), objekti niso več zgolj linearno razporejeni po stenah ali ob njih, ampak bivajo v prostoru samem in se raztezajo tudi po talnih površinah, še posebej v spremenljivem razdelku z naslovom *Novejša dela*, ki je v prvi postavitvi vključeval tudi inštalacijo Tadeja Pogačarja. Prostor je razgiban tudi z umestitvijo predelnih objektov. Premik vizualno še ni radikalen, saj tudi v tej postavitvi dominirata predvsem slikarstvo in kiparstvo, je pa opazen in ni odvisen zgolj od fizičnih lastnosti objektov. Tudi ta postavitve je razdeljena kronološko.

Začetke moderne slovenske umetnosti kataloško be-

sedilo najde v slikah štirih že omenjenih slikarjev, pri čemer Jakopiča prepozna kot stratega, ki je »vzpostavil ali zasnoval tudi osnovne institucije moderne likovne kulture,« (Badovinac (ur.) 1995, 10). Besedila se, kakor že v vseh prejšnjih katalogih, ukvarjajo pretežno s formalnimi kvalitetai likovnih del in umeščanjem v okvire posameznih skupin in slogov, vendar pa vsaj v omenjenem odstavku o vzpostavljanju moderne umetnosti posežejo izven klasičnega umetnostnozgodovinskega diskurza v polje družbenega delovanja (s tem pa implicitnega prepoznavanja pomena družbene moči za konstrukcijo infrastruktur umetnostnega delovanja).

Iz naslova prvega poglavja spet umanjajo avantgarde, ki so v poglavju sicer na kratko obdelane, v fondu *Moderne galerije* in na razstavi pa niso prisotne. Medvojna in povojna socrealistična dela niso prisotna v postavitvi, v katalogu pa so omenjena zgolj s stavkom preseganja: »Ko je v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih začel popuščati ideološki pritisk, ki je dotlej terjal dela, skladna z ideali socialističnega realizma, so umetniki ...« (Badovinac (ur.) 1995, 27). V drugi dvorani so predstavljena dela »nove stvarnosti, *Neodvisnih*, intimizma in fantastike«. Postavitve se iz kronološke delno spreminja v tematsko, saj so v tej dvorani predstavljena stilno in datacijsko raznolika dela od najzgodnejše Pilonove slike iz leta 1922 pa vse do Šuštaršičevega *Piknika*, ki je datiran v leto 1968. V tretji dvorani bivajo dela visokega modernizma in informela petdesetih in šestdesetih let, četrta dvorana pa je posvečena novofiguralni, konstruktivistični in avantgardni umetnosti šestdesetih let, fundamentalni abstrakciji, novi podobi in končno retroavantgardi. V tem razdelku in v katalogu so bili mdr. predstavljeni projekti skupine OHO, Kregarjeva novofiguralno zasnovana slika *Hippy išče srečo* iz leta 1970, pa tudi slika-objekt *Vstajenje* skupine IRWIN.

Stalna zbirka in katalog stojita na pol poti med diskurzom modernizma in novim pojmovanjem umetnosti sodobnosti, ki v tem besedilu še ni poimenovano. Spremembe v postavitvi in selekciji del kažejo na spremembe, ki so se zgodile v pojmovanju zgodovine slovenske umetnosti, ki pa nujno vplivajo tudi na razumevanje preteklosti.

Z zadnjim preglednim katalogom, izdanim leta 2002, je *Moderna galerija* obeležila petdesetletnico obstoja *Stalne zbirke* in temu primerno je katalog bogatejši in opremljen s spremnimi študijami o zgodovini zbirke. V uvodu v katalog Zdenka Badovinac predstavi nov koncept postavitve, ki je še vedno linearen, a predstavljena so zgolj dela, nastala po drugi svetovni vojni, zadnja dvorana pa je imenovana *Sodobna slovenska umetnost od devetdesetih let do danes* in dela v njej naj bi se večkrat menjavala. Drugi princip so spremljajoče razstave

v središčni dvorani, ki se menjavajo vsakih nekaj mesecev. Koncept, kakršnega predstavi Badovinčeva, je sicer opazen že v prejšnji zasnovi postavitve *Stalne zbirke*, z izjemo ožje opredelitve časovnega razpona, pa vendar je tokrat ta koncept radikaliziran. V besedilu je jasno nakazana želja po zavestni izbiri del, ki nakazujejo problematike, aktualne v novem tisočletju. Hkrati so v novi postavitvi »delom iz zadnjih desetletij sicer namenili malo več prostora kot v prejšnjih postavitvah, pa vendar ostaja dejstvo, da je ta [razstava] še vedno pretežno historična,« (Badovinac (ur.) 2002, 7).

Postavitev se od prejšnjih razlikuje po naslednjih značilnostih, izmed katerih so nekatere vpeljane povsem na novo, druge pa radikalizirajo prejšnje selekcije in interpretacije:

- razpon izbranih del je zožen na obdobje od 1945 do preloma tisočletja,
- poudarek je prenesen na sodobnejša obdobja,
- večja je prisotnost netradicionalnih tehnik (video, fotografija, instalacije, kinetični objekti, dokumentacija ...),
- postavitev je dinamizirana in se razteza v prostor.

Katalog prinaša tudi drugačno vrednotenje in interpretacijo del in smeri likovnega (vizualnega) ustvarjanja. Ta interpretacija ni več vezana zgolj na formalne lastnosti dela, ikonografijo ali stilno umestitev, ampak razmišlja tudi o razmerjih moči v polju umetnosti, ideologijah, povezavi umetnosti in družbe, trgu umetnin, upoštevana je recepcija umetniških del, poleg tega pa se slovensko umetnost vseskozi primerja s širšim svetom umetnosti ter išče vozlišča, kjer sta se obe srečevali (večinoma so srečanja sicer potekala enosmerno).

Hkrati je spremenjen tudi jezik, ki razpravlja, razlaga in pojasnjuje ter se zaveda konstrukcije zgodbe, ki jo ustvarja. To ni več jezik, ki obiskovalcu razstave/bralcu kataloga z nesporne in samoumevne pozicije moči zgolj posreduje odkrita in jasna dejstva, ampak hote ponuja interpretacijo, ki je le ena od možnih. Kljub temu gre seveda še vedno za dominantno pozicijo, ki jo besedilo dodeljuje njegov kontekst – napisal ga je kustos, zaposlen v inštituciji in izšlo je v knjigi, ki jo je izdala ta inštitucija, kar besedilu dodaja neko posebno vrednost in neko posebno, bolj pomembno mesto od drugih besedil. Besedila o posameznih obdobjih je sestavljal Igor Zabel, kljub temu da njegovo ime ob tekstih ni zabeleženo in se tako zdi, kakor da govori inštitucija sama.

Poglavje z naslovom *Razvoj modernizma po letu 1945* obširno razpravlja o problematiki socrealizma in ideoloških modelih uveljavitve modernizma po drugi svetovni vojni. Poudarja konstrukcijo modernističnega diskurza: »Modernizem od prve polovice petdesetih let ni bil le nekakšen paralelni ali celo obrobni tok, temveč

temeljni umetnostni jezik, ki je vse bolj odločno prevzemal tudi uradne naloge,« (Badovinac (ur.) 2002, 13). Hkrati besedilo opomni tudi na dejstvo, da je modernistična umetnost potlačevala svojo povezavo z ideologijo: »Modernizem je [...] brez težav prevzemal tudi izrazito ideološke naloge, čeprav si je pri tem včasih prizadeval, da bi dajal apolitične ali vsaj obče humanističen videz,« (Badovinac (ur.) 2002, 15). Kljub tej, dokaj natančni obravnavi slovenske umetnosti po drugi svetovni vojni tudi na tokratni razstavi ni prisotnih tipičnih del socrealizma, niti spomina na prejšnje, vojno obdobje – kar še vedno kaže na poskus distanciranja od »umetnosti brez estetske vrednosti« in hkrati umetnosti z izrazitim političnim nabojem.

Drugo poglavje, posvečeno abstrakciji, modernistični figuraliki in informelu, jedru slovenske modernistične umetnosti, je najkrajše izmed vseh poglavij v katalogu, v tretjem poglavju z naslovom *Od srede šestdesetih let do srede osemdesetih, od neoavantgarde do nove podobe* pa je velik del besedila posvečen skupini OHO. Ta dvorana je v postavitvi in izboru posebej spremenjena tudi glede na postavitev iz leta 1994: razstavljenih je veliko objektov, ambientalnih del, mnogo del nove figuralike in še več del OHO-ja. Morda je k tej smelosti pri uvajanju umetniških praks, ki so povezane s sodobno umetnostjo, pripomogel tudi zdaj že mitizirani Weiblov U3 leta 1997, ter druge razstave, ki jih je pripravila *Moderne galerija*, npr. *Tank* in *OHO*, ki vse nakazujejo na preusmeritev od modernističnega diskurza. Pa vendar je prav odločitev *Moderne galerije*, da se je sploh lotila postavitve teh razstav, po drugi strani tista, ki izkazuje interes za spremembo diskurza.

Zadnje od preglednih poglavij v katalogu *Stalne zbirke Moderne galerije* iz leta 2002 nosi naslov *Sodobna slovenska umetnost od devetdesetih let do danes*. Naslov pove, da se vsaj del slovenske umetnosti umetnost devetdesetih let in novega tisočletja umešča v kategorijo sodobne umetnosti, hkrati pa ni nujno, da sodobna umetnost pokriva le umetnine tega obdobja. Besedilo nam to posreduje takoj v prvem odstavku, ko sodobni umetnosti pripiše posebno zgodovino: »Poleg umetnosti Nove podobe se je od poznih sedemdesetih let naprej v kontekstu tako imenovane alternativne scene razvijala precej drugačna in zelo dejavna kulturna in umetnostna ustvarjalnost,« za katero je bilo značilno multimedijsko gibanje ter kritična opozicija do vladajočih družbenih, političnih in kulturnih sistemov (Badovinac (ur.) 2002, 103). V nekaterih poljih umetnosti – ki so v tistem času še predstavljala pozicijo – pa so, kljub navideznemu opuščanju modernizma, »modernistični postulati prikrito živeli naprej in bistveno določali pomemben del umetnosti 'nove podobe',« (Badovinac (ur.) 2002, 103). V besedilu je podana tudi definicija sodobne umetnosti,

kakor jo razume in z izbiro ter interpretacijo del konstruira *Moderne galerije*: ta umetnost je relacijska, interaktivna, spremenljiva in časovno določena. Poleg tega je zapisano, da lahko v umetnosti zadnjih desetletij sledimo naslednjim procesom:

- izginjanje umetniškega dela kot samozadostnega, nespremenljivega in trdnega objekta,
- širjenje umetniških del v fizične, socialne in virtualne prostore,
- tesna zveza umetniških del z njihovim okoljem in kontekstom,
- širjenje možnih materialov in vsebin, ki jih je mogoče vključiti v umetnino,
- premiki v vrednotenju, ki v ospredje postavijo marginalno, efemerno in delno,
- novo zanimanje za narativnost, dekorativnost, ironijo in igro,
- reaktualizacija politične, kritične in subverzivne razsežnosti v umetnosti.

Posledica teh procesov je, da se tista umetniška dela, ki se zdijo zanimiva za novi diskurz *Moderne galerije* in so izbrana za interpretacijo, razvrščajo v več linij:

- vprašanje novih tehnologij in transformacij, ki jih prinašajo,
- fizična in mentalna lokacija in prostor,
- ideje sistema, teritorija in mreže,
- raziskovanje delovanja institucionalnih okoliščin in umetnostnih sistemov (Badovinac (ur.) 2002, 103).

V katalogu najdemo tudi ubeseditev enega od motivacijskih potiskov za vzpostavitev novega diskurza *Moderne galerije* in slovenskega umetnostnega prostora. Če je slovenski modernizem vseskozi iskal poti približevanja k Evropi in lovil njene korake, sedanji trenutek od naše umetnosti zahteva nekaj drugega: »Tujcev ne zanima Slovenija kot odlična kopija pomanjšane Evrope, temveč njene posebnosti in izvorna dela njenih najpomembnejših mojstrov,« (Badovinac (ur.) 2002, 103). Novi diskurz zamenja diskurz modernizma tudi zato, ker dela slovenske sodobne(!) umetnosti razkrijejo pogled na neko drugo zgodovino, zgodovino, ki Zahodni Evropi ponuja nekaj, česar ta še nima, kar pa jo na drugi strani od nje bistveno loči.

### Primer Gabrijela Stupice

Diskurz *Moderne galerije* vpliva na razumevanje umetniškega dela. V postavitvi stalne zbirke so vsaj od leta 1963 (datum izdaje prvega kataloga) prisotna tudi dela Gabrijela Stupice. Diskurz modernizma, danes pa diskurz sodobne umetnosti, razkrivata in dodajata dolo-

čene pomenske plasti Stupičevim slikam, hkrati pa določata izbiro, katera Stupičeva dela bodo predstavljena v postavitvi *Stalne zbirke*.

V katalogu iz leta 1964 Stupičeva dela predstavljajo mlado slovensko povojno umetnost in njeno »samoničnost«, ki je pomembna za uveljavljanje nacionalnega v okviru SFRJ in slovensko umetnost vodi v lepšo bodočnost. V njegovi »poetični umetnosti najdemo vse prvine sodobnega likovnega oblikovanja,« (Menaše 1964, s.p.).

V katalogu iz leta 1991 je pomensko pokrivalo Stupičevih del dvojno. Na eni strani s sliko *Pred sprevedom* kaže pot iz zablod »'lopatnega' plakatnega načina socialističnega realizma,« (Mikuž 1997, 27), na drugi pa je Stupica prikazan kot »introvertirani« predstavnik »modernistične figuralike« (Mikuž (ur.) 1991, 40). V tem konceptu so torej pomembne njegove formalne kvalitete, možnost psihoanalize<sup>4</sup> in preseganje političnega s prečustvovanjem.

Nove pomenske odtenke Stupičevo delo – spet je predstavljenov dveh razdelkih – dobi v katalogu iz leta 1995, kjer so na kratko popisana obdobja njegovega ustvarjanja s poudarkom na belem obdobju s formalno uporabo 'otroške' risbe, 'čečkanja' in kolaža. Z reprodukcijami so predstavljene vse povojne Stupičeve ustvarjalne faze, vendar je večji poudarek na kasnejšem belem obdobju.

Zadnji izdani katalog in stalna postavitev del iz fundusa *Moderne galerije* predstavita Stupičevo delo, ki se še ni znašlo v postavitvi *Stalne zbirke*. To je slika *Računi* iz leta 1975, ki umetnikovo delo poveže s sodobnimi umetniškimi praksami, saj ponudi razmislek o vključevanju zunanje realnosti – banalnih predmetov – v umetniško delo. Še več, ta zunanja realnost je simulaker že sama po sebi, je realnost množičnih medijev in tudi s svojim slikarskim načinom zastavlja danes aktualna vprašanja o originalu in kopiji.

### Vzhodnoevropska umetnost (VEU) in konstrukcije prostorov umetnosti

vzhodnoevropski, -a, -o (prid.)

– nanašajoč se na vzhodni del Evrope

*Moderne galerije* je mednarodno zbirko *Arteast 2000+* začela oblikovati ob koncu devetdesetih letih s pomočjo naslona in sodelovanja z Groysovim konceptom. »Namen zbirke je večplasten: *Moderne galerije* z njo vzpostavlja novo dimenzijo svoje dejavnosti, ki presega strogo nacionalne okvire; z zbirko, ki jo sestavljajo

<sup>4</sup> Glej: Mikuž, J. (1997): *Stupica*, Arkade, Ljubljana.

v glavnem vzhodnoevropski umetniki, pa želi predstaviti do sedaj prezrto umetnost Vzhodne Evrope, vzpostaviti dialog med vzhodnimi in zahodnimi umetniki in tako oblikovati drugačno predstavo o razvoju umetnosti v drugi polovici 20. stoletja,« (glej Badovinac). Poleg zbirke je *Moderna galerija* pripravila tudi nekaj razstav, ki so bile povezane s konstrukcijo in utemeljitvijo koncepta: *7 grehov: Ljubljana-Moskva* (2004–2005), *Prekinjene zgodovine* (2006), v ta okvir pa bi lahko umestili tudi zgodnejšo razstavo *Body and the East. Od šestdesetih let do danes* (1998).

Koncept vzhodnoevropskega se je rodil v geografiji, prešel v politično geografijo, svojo pot in priljubljenost je našel predvsem po padcu Berlinskega zidu skorajda v vseh s politiko povezanih poljih človeškega udejstvovanja in se v tem času usidral tudi v polju umetnosti. Tu je z Groysovo pomočjo takoj zavzel pozicijo nasprotovanja prav tako geografsko-politično pa tudi mnogo širše razumljenemu diskurzu zahodnoevropske umetnosti.

Koncept VEU je predelal ugotovitve kulturnih študij in priznava zavestno motiviranost po (samo)vzpostavljanju drugačnosti od dominantnega diskurza zahodnoevropske umetnosti. Definiran je umetnostno-politično in se lastne skonstruiranosti zaveda, hkrati pa prav s tem zavedanjem opozarja tudi na konstrukcijo dominantnega umetnostno-političnega diskurza zahodnoevropske umetnosti, ki se zaradi lastne samoumevne dominacije v preteklosti sploh ni trudila za posebno razlago, saj se je razumela kot edina možna. V katalogu k predstavitvi zbirke *2000+* v Düsseldorfu Igor Zabel zapiše: »V času hladne vojne, v situaciji, ko so politična in ideološka nasprotovanja zagotavljala čvrsto, bi-polaro strukturo in posledično ravnovesje in nadzor, je zahodna moderna umetnost zlahka zagotavljala svojo univerzalnost. V obdobju po hladni vojni ti mehanizmi nadzora niso več zagotovljeni. Nujni rezultat je potreba po redefiniciji situacije v umetnosti (pa tudi na drugih sorodnih področjih),« (Zabel 2001, 32). Gre torej za bitko moči, v kateri je ideja dialoga med Vzhodom in Zahodom strukturirana tako, da Zahod Vzhod postavlja v pozicijo Drugega.

VEU je koncept, ki se sam v sebi zaveda, da bo le stežka postal dominanten, hkrati pa, vsaj z delovanjem dominantne slovenske institucije za moderno in sodobno umetnost zavestno teži k temu, da bi se vzpostavil vsaj kot polnopravni koncept na globalnem umetnostnem zemljevidu: »Zbirka *Arteast 2000+* se ne le trudi slediti globaliziranim normativom, ampak ponuja svoj projekt globalnosti. Seveda je to najučinkovitejši način, kako postati polnopravni del globalnega sveta,« (Badovinac).

S pomočjo dokumentarnega gradiva – posnetkov postavitev in besedil v katalogih razstav bom razmišljala o

konceptu VEU. Vsak umetniški predmet iz prostora Vzhodne Evrope še ni samoumevno umeščen v polje VEU. Dela, ki se umeščajo v zbirko *Arteast 2000+*, in torej sodijo v prej imenovano kategorijo, so umetniška dela, ki jim je pripisana estetika, ki ni toliko zavezana tradiciji klasičnih medijev, temveč nadaljuje konceptualne nastavke, ki jih je v začetku tega stoletja razvil eden od najpomembnejših umetnikov 20. stoletja Marcel Duchamp. Najpreprostejša definicija konceptualizma pokriva dela, kjer je umetnikova ideja pomembnejša od samega objekta. Pod to definicijo pa so našle streho zelo različne umetniške prakse, ki so zavezane predvsem novim medijem izražanja, ki so se oblikovali v šestdesetih letih: performansu, video artu, instalacijam ... Nove oblike konceptualizma že več kot petnajst let zaznamujejo umetnost na najpomembnejših razstavah po vsem svetu. Na Vzhodu je bila ta linija umetnosti ves čas najbolj provokativna in družbeno kritična, zato ne preseneča, da jo je uradna zgodovina nekako zamolčala in je ni upoštevala v svojih muzejskih zbirkah, pogosto pa ji je tudi neposredno nasprotovala, tako da se je lahko razvijala samo kot marginalna in neoficialna praksa. Da pa bi se prav ta umetniška linija, če bi zanjo le obstajale ustrezne razmere, lahko enakovredno kosala v širši mednarodni areni, dokazujejo posamezni umetniki, ki se jim je vendarle, in to z lastnimi napori ter brez kakršnekoli podpore, uspelo uvrstiti med največje svetovne zvezde. (glej Badovinac)

Z analizo bi rada pokazala, da je konstrukcija zgodovine tudi v tem primeru povezana z željo po moči, pa čeprav – in to si v Sloveniji še vedno le stežka priznamo – v polju umetnosti.

23. marca leta 2003 je Boris Groys v prispevku z naslovom *East of Art: Transformations in Eastern Europe* v MOMA predstavil lastno pojmovanje VEU (Groys 2003). Da se je ta tema znašla na urniku MOMA verjetno ne pomeni zgolj, da je Groysu uspelo pridobiti mednarodno slavo v svetu umetnosti, ampak da mu je uspelo tudi vzbuditi zanimanje za konstrukcijo koncepta VEU, ki ga je ustvaril. Razširjeni članek je bil že dve leti prej, z naslovom *Back from the Future*, objavljen v katalogu *2000+ Arteast Collection*, ki ga je ob predstavitvi zbirke v Innsbrucku izdala *Moderna galerija*. Groys posebnost VEU definira s kontekstom, v katerem je določeno umetniško delo nastalo. Interpretacija umetniškega dela, ki je nastalo na Vzhodu, z upoštevanjem konteksta ne more razumeti zgolj kot derivat zahodnoevropske ideje, ampak v njem najde dodane specifične pomene, ki so odvisni od okvira, v katerem je umetniško delo nastalo.

Groys našteje značilnosti, ki so lastne VEU:

- kontekst komunistične zgodovine,
- uporaba ironije kot pripomoček pri distanciranju od

sodobne politike izbrisa preteklosti in poenotenju z Vzhodom,

– povezovanjem ustvarjalcev v skupine in tandeme (Groys 2001, 9–15).

Cilj nove umetnostne revizionistične vzhodne geografije umetnosti je, da pokaže, kaj je v VEU drugačnega kakor v zahodni umetnosti, v istem katalogu trdi Piotrowski. To pa lahko stori s pomočjo raziskave njenega okvira – konteksta, ki je spet tekst sam na sebi in njegova določitev bistveno zaznamuje interpretacijo umetnine (Piotrowski 2001, 15).

*Moderna galerija* je pripravila katalog, ki z raznolikimi teksti interpretira konstrukcijo koncepta VEU, pri čemer opozarja na konstrukcijo, ki se ji ni moč izogniti in prav tako ne potlači lastne motivacije pri zasnovi zbirke 2000+. Z vključitvijo teoretičnih besedil, ki jim sledi predstavitev posameznih del, sama konstruira diskurz, v katerem se zbirka nahaja.

Najzgodnejše delo v zbirki, vsaj sodeč po katalogu iz 2001, datira v leto 1956, najsodobnejše v leto 2001. V zbirko so vključena dela bolgarskih, bosanskih in hercegovskih, čeških, črnogorskih, gruzijskih, hrvaških, madžarskih, makedonskih, nemških, poljskih, romunskih, ruskih, slovaških, slovenskih, srbskih, tadžikistanskih in ukrajinskih avtorjev. Njihova dela niso vezana na noben poseben medij, mnogokrat so multimedijška, zelo redki pa so slike in kipi – verjetno tudi zaradi odkupnih zmožnosti galerije. A vendarle ta večmedijskost daje občutek, da se zbirka umešča v polje sodobne umetnosti.

Zbirka je bila postavljena v prostorih bivše vojašnice na Metelkovi 22. Izbira prostora je bila kajpak narekovana in odvisna od mnogih dejavnikov, a razstavní prostor zbirke VEU v prostorih bivše vojašnice komunističnega režima, ki je z nastankom *Metelkove mesta* postal prostor za produkcijo, prezentacijo in užitek vseh vrst in zvrsti neinstitucionalne kulture in je ves čas pod pritiski oblastnih struktur, je zanimiv okvir za interpretacijo zbirke, ki bi si morda zaslužil posebno obravnavo.

Poudarek velja tudi dejstvu, da so bili prostori neobnovljeni. Neurejeni prostor, njegova okolica in njena bivša in zdajšnja funkcija so obiskovalce razstave soočili s prostorom, ki tradicionalno ni namenjen umetnosti. V te prostore je bila umeščena umetnost, ki je večinoma nastajala prav v podobnih neinstitucionalnih prostorih. S to postavitvijo se je načela tema rušenja meje med slovensko sodobno institucijo in samoorganiziranim, neinstitucionalnim prostorom, ki za interpretacijo zahteva nastajanje novih konceptov, od tradicionalnega nasprotja med visokim/nizkim in institucionalnim/neinstitucionalnim, v umetnosti.

Poleg zbirke 2000+ v okviru istega projekta, kar je razvidno tudi iz podnaslovov razstav (*Arteast razstava*), *Moderna galerija* pripravlja tudi občasne razstave, ki se

umeščajo v koncept VEU. Na prehodu iz leta 2004 v 2005 so Zdenka Badovinac, Viktor Misiano in Igor Zabel postavili razstavo *7 grehov: Ljubljana-Moskva*. Umetniška dela so bila razvrščena v sedem sekcij, ki so sestavljala koncept razstave – prikaz 7 grehov, ki konstruirajo identiteto Vzhodne Evrope. Te sekcije so bile poimenovane grehi zato, ker naj bi jih kot grehe razumel Zahod. Na ta način se je s pomočjo vzpostavljanja in prikaza razlike v razumevanju jezika vzpostavila vednost o različnosti med VEU in zahodnoevropsko umetnostjo.

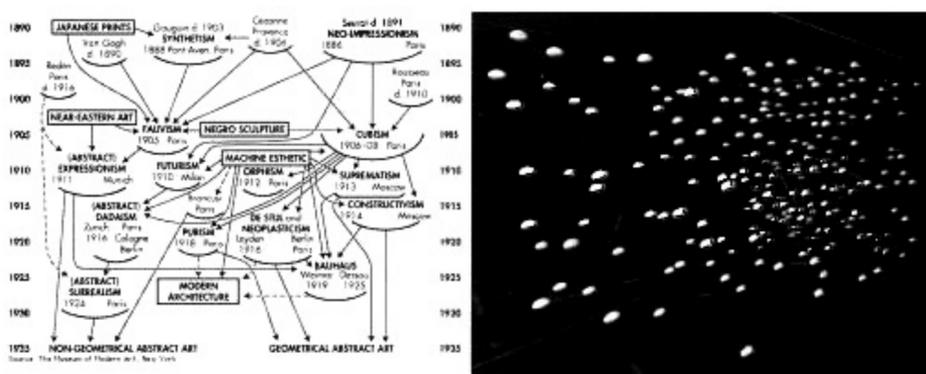
Predstavljena so bila umetniška dela v raznolikih medijih, mnoga od njih multimedijška in povezana s sodobnimi tehnologijami. Časovni razpon njihovega nastanka lahko postavimo v drugo polovico 20. stoletja in začetek novega tisočletja, čeprav so prevladovala predvsem novejša umetniška dela. Razstava se ni omejila zgolj na likovno/vizualno umetnost, ampak je vključevala tudi glasbo, film ... V svoji formi, niti v sodobni(!) postavitvi razstave, kjer so umetniška dela med seboj povezana tako, da njihovo sosedstvo konstruira dodatne pomene, včasih pa se dela med seboj celo zlijejo in ni več mogoče jasno določiti meje med njimi, se množica predstavljenih objektov ni razlikovala od umetniških del, ki so nastajala in še nastajajo na Zahodu. V okvir VEU je dela povezoval koncept, geografski in predvsem družbeno-zgodovinski okvir njihovega nastanka. Izdani katalog je spet vseboval teoretska besedila, ki so osmislila vsakega izmed izbranih grehov in njihovo na prvi pogled očitno grešnost prekrivala s pozitivnimi plati pomenov.

Predstavljena dela so, kakor je sugeriral že naslov razstave, prihajala iz Slovenije in Rusije. Izbor je torej želel, da gledalec med seboj primerja dela iz obeh držav. V pomoč in sugestijo, da med njimi obstajajo podobnosti, pa je bila skupna umeščenost v koncept posameznega izmed določenih grehov. Kljub temu so v katalogu opredeljene tudi razlike med obema geografsko določenima poljema, v katerih je nastajala predstavljena umetnost, zaključek pa je sledeč: »A kljub temu je oba sistema povezovalo več elementov, kot je bilo videti,« (Badovinac et al. 2004, 5). Besedilo nasprotuje zahodnoevropski konstrukciji modernizacije Vzhoda in družbene procese v času druge polovice 20. stoletja v Vzhodni Evropi razume kot moderne, a moderne na drugačen način od modernosti Zahoda. Tudi razumevanje kulturne identitete je na Zahodu konstruirano drugače kot na Vzhodu, kar nam kažejo interpretacije obravnavanih grehov: kolektivism, utopizem, mazohizem, cinizem, lenoba, neprofesionalnost in ljubezen do Zahoda. »Z zunanjega – predvidoma zahodnega – gledišča jih lahko razumemo kot slabosti in pomanjkljivosti, lahko pa so tudi 'kreposti', vrednote, ki jih morejo

vzhodne, slovanske dežele doprinesti k evropski kulturi in jo s tem narediti bolj raznoliko in bogatejšo,« (Badovinac et al. 2004, 5).

Besedilo kustosov prvič izpostavi pomen prijateljskih in profesionalnih stikov med Moskvo in Ljubljano, ki so gotovo eden izmed pomembnih sprožilcev in podpor za razmah koncepta VEU v *Moderni galeriji*. Ti stiki so nastali v začetku devetdesetih let ter se krepili ob različnih umetniških dogodkih in projektih. Sestavljali so vedno širšo mrežo posameznikov in inštitucij iz držav Vzhodne Evrope. Leta 1992 je skupina Irwin, ki se je že pred tem izrazito zanimala za dosežke ruske umetnosti, predvsem ruske avantgarde, v privatnem stanovanju v Moskvi odprla *NSK ambasado* in ob dogodku s serijo tedenskih predavanj predavateljev iz Slovenije in Rusije skušala »soočiti podobna socialna konteksta bivše Sovjetske zveze in bivše Jugoslavije,« (glej *NSK Moscow*). Že pred tem, leta 1990, je Irwin z razstavo *Kapital* sprožil debato o razmerju med zahodnoevropsko umetnostjo in VEU.

Irwin je nadaljeval s svojo dejavnostjo in leta 2002, ob pomoči štiriindvajsetih mednarodnih selektorjev sestavil *East Art Map* – umetniško delo/umetnostnozgodovinski diagram, ob katerem spomin uide v leto 1936 k diagramu gibanj zgodovine moderne umetnosti. Primerjava je zanimiva:



Bahrov diagram je sestavljen iz imen umetniških gibanj. Iz področja Vzhodne Evrope prihajata zgolj suprematizem in konstruktivizem. Gibanja so organizirana časovno zaporedno. Povezave med njimi so enosmerne in urejene. Bahrov sistem je zaprt in se lahko nadaljuje le v eno smer, medtem, ko je *East Art Map* odprta struktura, rizom, ki je brez začetka in konca, nehierarhičen, necentriran, brez povezave z Enim, spremljiv in interaktiven (realno zunaj predstavitvenega diagrama, npr. na spletni strani <http://www.eastart-map.org/>). Diagram je sestavljen iz umetniških imen in povezav (ali nepovezav) med njimi, kar nam verjetno govori o tem, da VEU umetnost temelji na zvezah med posamezniki.

Oba diagrama motivira želja po utemeljevanju določenega polja umetnosti. Vsak od obeh diagramov je bistveno povezan s prostor-časom, v katerem je nastal in

morda bi lahko rekli, da se v njiju zrcali tudi razlika med modernim in postmodernim časodobnim. Po Bahrovem diagramu abstrakcija predstavlja vrh in končni rezultat umetnostnega razvoja, Diagram skupine Irwin v celoti predstavlja svojo lastno utemeljitev, ne išče v preteklosti in ne kaže v prihodnost, saj ni zaznamovan s časovnimi določili in nima končnega cilja v času. V tem rizomu, ki se lahko širi v vse smeri – tudi v že obstoječi prostor, ki ga zavzema – bivajo imena posameznikov, ki sestavljajo mrežo VEU. Z diagramom, ki je v osnovi umetniško delo, skupina Irwin izstopa iz polja umetnosti v polje umetnostne zgodovine in sama določa svoj okvir in svoje mesto v njem, sama konstruira svojo zgodovino in sedanost, s tem pa hkrati utemeljuje diskurz VEU v polju slovenske umetnosti.

Zadnja *Art East razstavo* z naslovom *Prekinjene zgodovine* je *Moderna galerija* postavila pomladi leta 2006 in hkrati z njo napovedala serijo dogodkov, ki naj bi se ukvarjali z »novim, nelinearnim pristopom k zgodovini in zgodovinjenu,« ter razstavo z naslovom *Arteast 2000+23*, kakor so v *Moderni galeriji* zapisali v *Obvestilu medijem*. S *Prekinjenimi zgodovinami*, kurirala jih je Zdenka Badovinac, se je geografski okvir, iz katerega so prihajala dela, razširil in poleg del iz Vzhodne Evrope, ki so bila na razstavi še vedno najbolj množična, vključil tudi nekatera dela z Bližnjega Vzhoda.

Badovinčeva se je pri zasnovi koncepta za razstavo odrekla Groysovi tezi, da je Vzhodna Evropa doživljala lastno/drugačno modernost in za »svet, ki zaradi političnih in ekonomskih razlogov ni mogel popolnoma integrirati procesov modernosti, med katere sodi tudi moderni sistem zgodovinjena,« vpeljala koncept prekinjenih zgodovin (Badovinac 2006, s.p.). Zapisala je, da je »ekonomska premoč Zahoda omogočila kontinuiteto v umetnosti, ki se je izrazila še posebno v linearnem prehajanju historičnih slogov,« (Badovinac 2006, s.p.). Zapisano je problematično vsaj v dveh točkah: Tudi v deželah, ki niso umeščene v t. i. prostore zahodne Evrope, so potekali procesi zgodovinjena umetnosti, zgledovali so se po zahodnem kanonu, zgodovina pa se je le določena skupina umetniških del. Na drugi strani tudi zgodovina zahodnoevropske umetnosti ni kontinuirana in linearna, ampak je takšno zgodovino ustvaril dominantni zahodnoevropski umetnostnozgodovinski diskurz. Prekinjene zgodovine so koncept, ki verjetno ni zanimiv zgolj za vzhod Evrope in umetnost Bližnjega vzhoda, ampak za celotno polje umetnosti.

Gotovo pa velja, da del VEU in umetnosti Bližnjega vzhoda ni bil vključen v umetnostnozgodovinski diskurz in je zaradi tega sam skušal ustvariti lastno zgodovino, prav kakor to poskuša storiti *Moderna galerija* z uporabo koncepta VEU. VEU je konstruiran koncept, prav kakor je konstruirano vsako zgodovinjeno. VEU

je danes uporaben in nujen koncept, ki služi temu, da pokaže na posebnosti umetniških del, ki so mnogokrat odvisne od okvira, v katerem so ta nastajala in jim omogoča prekritje z dodatnim pomenom. Ta pomenska plast umetniška dela ločuje od dominantne zahodnoevropske konstrukcije zgodovine umetnosti 20. stoletja in tej zgodovini preprečuje, da bi umetniška dela iz Vzhodne Evrope neproblematično pripojila v svojo zgodbo.

## Zaključek: Zgodbi s skupno zgodovino

... Dediči klasičnih avantgard ...  
... Nosilci konceptualne linije umetnosti ...  
... Prevrednotenje lastne zgodovine ...<sup>5</sup>

so ključne besede, ki se prikažejo gledalčevim očem, ko *prisurfa* na stran zbirke *Arteast 2000+*. VEU je umetnost, ki sama konstruira svojo zgodovino in si za dediče izbira klasične avantgarde, je umetnost, ki je povezana s konceptualno linijo v umetnosti.

Sodobna umetnost pa je prav tako umetnost, ki je povezana »z dekonstrukcijo in kritiko najbolj temeljnih tez glavnega modernističnega toka, kot so koncept avtonomne forme in avtonomnega umetniškega predmeta, ideja čistosti medija ali pojmov kot so 'ploskost', 'prezenca', 'sublimno' itn. Tako lahko pojasnimo tudi navidezni paradoks, da kriterij sodobnosti umetniškega dela ni samo ta, da je nastalo v neposredni sodobnosti, temveč je lahko tudi sorazmerno staro. Pojem sodobne umetnosti se namreč postavlja v specifično tradicijo, ki sega v 50. in 60. leta in celo še dlje nazaj, do Duchampa in t. i. historičnih avantgard,« (Zabel 2005, 7).

Koncepta sodobne umetnosti in VEU, kakor ju konstruira *Moderna galerija*, sta torej koncepta s skupno zgodovino in sedanostjo. Kažeta na sedanjo politiko *Moderne galerije*, ki je usmerjena v raziskovanje in prezentacijo tradicije slovenske umetnosti 20. stoletja in predstavljanje novih umetniških praks in njihovega konteksta. A to niso vsa umetniška dela. To ni vsa tradicija in ne vse umetniške prakse. Selekcija, klasifikacija in reprezentacija so trenutno usmerjene predvsem<sup>6</sup> na tista umetniška dela, ki so bila v dominantnem modernističnem diskurzu zanemarjena ali pa sploh ne obravnavana. Politika *Moderne galerije* v zadnjih desetih letih je torej s pomočjo konceptov sodobne umetnosti in VEU usmerjena v revidiranje zgodovine, kazanje man-

kov, lukenj in prelomov v zgodbi in možnosti novih interpretacij del, ki so že umeščena v dominantno zgodbo. Hkrati pa koncepta sodobne umetnosti in VEU pogojujeta tudi pogled *Moderne galerije* na selekcijo, interpretacijo, klasifikacijo in prezentacijo umetniških del v sedanosti. ■

### LITERATURA

- Badovinac, Z. (ur.) (1995): *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirk Moderne galerije, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Badovinac, Z. (ur.) (2002): *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirk Moderne galerije 1950–2000, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Badovinac, Z. (ur.): »Koncept«, <http://www.2000p.org/index0.htm>, 10. 7. 2006.
- Badovinac, Z. et al. (2001): *2000+ Arteast collection, Irazst. kat./, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Badovinac, Z. et al. (2005): *7 grehov. Ljubljana-Moskva, Irazst. kat./, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Badovinac, Z. et al. (2006): *Prekinjene zgodovine, Irazst. kat./, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Bal, M. (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London.
- Bilton, T. et al. (1996): *Introductory Sociology*, London, Macmillan Press.
- Durnig, S. (ur.) (1997): *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London – New York.
- Groys, B. (2001): »Back from the Future«, *2000+ Arteast collection, Irazst. kat./, Moderna galerija*, Ljubljana, 9–15.
- Groys, B. (2002): *Teorija sodobne umetnosti. Izbrani eseji.*, Študentska založba, Ljubljana.
- Groys, B. (2003): »East of Art: Transformations in Eastern Europe«, <http://www.artmargins.com/content/moma/groys.html>, 19. 7. 2006.
- Hall, S. (1996): »Delo reprezentacije«, v: Luthar B. et al. (ur.) (2004): *Medijska kultura. Kako brati medijske tekste*, Študentska založba, Ljubljana, 33–96.
- Harrison, C. (1997): *Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne.
- Kržišnik, Z. (ur.) (1964): *Moderna galerija Ljubljana, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Lidchi, H. (2006): »The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, v: Hall, S. (ur.): *Cultural Representations, and Signifying Practices*, The Open University, Walton Hall, 151–222.
- Menaše, L. (1964), »Slikarstvo«, v: Kržišnik, Z. (ur.): *Moderna galerija Ljubljana, Moderna galerija*, Ljubljana, s.p..
- Mikuž, J. (1997): *Stupica*, Arkade, Ljubljana.
- Mikuž, J. (ur.) (1987): *Moderna galerija Ljubljana. Nove pridobitve 1983–1986, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Mikuž, J. (ur.) (1991): *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirk Moderne galerije, Moderna galerija*, Ljubljana.
- Moderna galerija*, [www.mg-lj.si](http://www.mg-lj.si), 10. 7. 2006.
- NSK Moscow: <http://www.ljudmila.org/embassy/3b/irwin13/moskva.htm>, 22. 7. 2006
- Piotrowski, P. (2001): »'Framing' of the Central Europe«, v: *2000+ Arteast collection, Irazst. kat./, Moderna galerija*, Ljubljana, 15–23.
- Zabel, I. (2001): »Dialogue«, v: *2000+ Arteast collection, Irazst. kat./, Moderna galerija*, Ljubljana, 28–34.
- Zabel, I. (2005): »'Sodobna umetnost'«, v: Španjol, I., Zabel, I. (ur.), *Teritoriji, identitete, mreže: slovenska umetnost 1995–2005, Moderna galerija*, Ljubljana, 6–19.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> *Moderna galerija* je v zadnjih desetih let pripravila tudi nekatere razstave takšnih umetniških del, ki jih v koncepta VEU in sodobne umetnosti ni mogoče

umestiti, pa vendar je bila dominantna usmeritev razvidna v interpretaciji, postavitvi ...

**Petja Grafenauer** (1976) je umetnostna zgodovinarica. Trenutno nadaljuje podiplomski študij zgodovinske antropologije likovnega na *ISH* v Ljubljani, hkrati pa zaključuje študij *Primerjalne književnosti z literarno teorijo* na *Filozofski fakulteti v Ljubljani*. Je urednica RKHV na Radiu Študent. Deluje tudi kot kustosinja, likovna kritičarka in teoretičarka.

**Petja Grafenauer** (1976) received her BA in History of Art. She is now a postgraduate student of *Historical Anthropology of the Pictorial* at the *Ljubljana Institutum Studiorum Humanitatis* and at the same time she is finishing her studies of *Comparative literature with literary theory* at the *Faculty of Arts* in Ljubljana. She is the editor of RCHS at Radio Student. She also works as a curator, art critic and theoretician.

**Ključne besede:** umetnost, sodobna umetnost, vzhodnoevropska umetnost, muzej, *Moderna galerija* Ljubljana.

**Key words:** art, contemporary art, East European art, museum, Museum of Modern Art Ljubljana

#### **Povzetek**

V zadnjih dveh desetletjih sta za konstrukcijo vednosti, ki jo proizvaja *Moderna galerija*, postala posebej pomembna koncepta sodobna umetnost in vzhodnoevropska umetnost.

Oba koncepta v diskurzu *Moderne galerije* služita kot pripomočka za klasifikacijo umetniških del, hkrati pa za konstrukcijo neke nove, drugačne zgodbe o umetnosti, ki naj bi delovala na nacionalnem in tudi v mednarodnem svetu umetnosti.

Nobeden izmed konceptov ni nevtralen. Oba sta motivirana in zasnovana z željo po prestrukturiranju odnosov moči.

Koncept sodobne umetnosti vzpostavlja razliko do prejšnjega dominantnega koncepta modernizma in deluje predvsem v nacionalnem prostoru. Koncept vzhodnoevropske umetnosti pa vzpostavlja razliko do prejšnjega samoumevno dominantnega koncepta zahodnoevropske umetnosti in skuša delovati tudi na mednarodni sceni.

Koncepta nista konstrukt, ki bi ga vzpostavila *Moderna galerija* v Ljubljani, ampak sta k nam pripotovala prek državnih meja, vendar sta v diskurzu *Moderne galerije* pridobila nova, ponekod tanjša drugače spet širša pomenska pregrinjala.

#### **Abstract**

In the last two decades two concepts, namely the concept of contemporary art and the concept of eastern European art became of the utmost importance for the construction of knowledge that the *Museum of Modern Art Ljubljana* generates.

Both of these concepts in the discourse of *Museum of Modern Art* serve as instruments for classification of art works and at the same time as instruments for the construction of a new, different story of art, which should work in the national as well as in the international art world.

Neither of these concepts is neutral. Both are motivated and conceived with a wish to restructure power relations. The concept of contemporary art is conceived as an opposition to the former dominant concept of modernism and is operational mainly in the national space. The concept of Eastern European art conceives a difference to the former self-evident concept of Western European art. This new concept is trying to operate also on the international scene.

These concepts are not a construct conceived by *Museum of Modern Art Ljubljana*. They have traveled across state borders but achieved some new, sometimes-thinner sometimes-thicker covers of meaning.