

Alen Ožbolt

Pred in po ter o sedaj

Before and After and about Now

Alen Ožbolt (1966, Ptuj) je po umetniški poti najprej stopal kot V.S.S.D. (uradna razlaga kratica je *Veš slikar svoj dolg*; druga polovica umetniške skupine je bil Janez Jordan). Prostorske slike, ustvarjene pod avtorstvom V.S.S.D., so sestavljali najrazličnejši materiali, slike in objekti, svetlobne in zvočne pokrajine, besede, ki so ustvarjale slike, in slike, ki so ustvarjale besede; zajemale in vplivale so na vse človekove čute, »čutno« zaobjetje je bilo doseženo z odnosi med posameznimi ravnmi materialnega. Po V.S.S.D. Alen Ožbolt nadaljuje obravnavo soodvisnosti med snovnim, vidnim, navideznim; v »umetniškem« izpostavlja zaznavne in sprejemne procese; na eni strani totalnost, polnost, vseobsežnost, na drugi nepojmljiva krhkost, minljivost, začasnost – iluzija skozi magični privlak snovnega. S sedanostjo komunicira prek preteklosti; v spreminjajoči se, (na)videzni realnosti in resničnosti, v pomenski neoprijemljivosti in manipulacijah, razprtih reprezentativnim pojavnostim, Ožbolt ohranja vez s svetom prek njegove materije – ohranjevalke resničnega.

Alen Ožbolt (1966, Ptuj) began his artistic career under the name V.S.S.D. (the official explanation of the initials is Do You Painter Know Your Dues; the second member of the artistic group was Janez Jordan). Space paintings created under the name V.S.S.D. consisted of diverse materials, paintings and objects, lightscapes and soundscapes, words creating paintings and paintings creating words; they were embracing and affecting all human senses, »sensual« embrace was achieved through the relationships between individual layers of the material. After V.S.S.D. Alen Ožbolt continues with consideration of the interdependence between material, visible, imaginary; in »artistic« he is underlining the perceptible and receiving processes; totality, completeness, broadness on one hand and incredible frailness, passing, temporariness on the other – the illusion through magical attraction of the material. He is communicating with the present through the past; in the changing, seeming reality and the ungraspable meaning and manipulations, open to representational appear-

ances, Ožbolt maintains connection with the world through its substance – preserver of the real.

Ob letošnji razstavi V.S.S.D., *20 let pred tem* (Galerija Škuc, pod razstavo se je kot avtor podpisal Alen Ožbolt), sem v besedilu, ki sem ga pripravila za dnevnik *Večer* (objavljeno 15. oktobra 2007), med drugim odgovorila na eno izmed vprašanj ankete, ki je bila pripravljena za objavo v katalogu ob razstavi. V.S.S.D. oz. umetniško skupino, ki jo kratica predstavlja, sem označila kot »konceptualno in ontološko konsistentno umetniško entiteto, ki vztraja/obstaja v sestavi (id)entitete dveh teles in ene narave, umetniške narave, določene z estetskim«. Ta odgovor je bil del refleksije, ki sem jo osnovala okrog naslednjih besed: »Sama sem razstavo doživela in doživela v vmesnem, med umetniškim in dokumentarnim, kar interpretiram v smeri, da V.S.S.D. ostaja kljub simbolnemu pokopu in da so vprašanja in zanimanja še vedno tukaj in zdaj. Želja po inscenaciji v sedanjem trenutku, uprizoritvi skozi dokument, posredovanju skozi podobe podob mi zastavlja vprašanje o zvezi med resnico in časom.«

Petra Kapš: *Omenjeni zapis sem Alenu Ožboltu ob povabilu k intervjuju posredovala kot potencialni sponzor, ki je ter nanj prejela naslednji odziv:*

Alen Ožbolt: Hm, meni je tvoj tekst presenetljiv. Razmišljujoč. Hkrati provokativen in meditativen; in odprt in zaprt. Nedokončen. Dvojen. Z nekaterimi mislimi se strinjam, z drugimi ne. Mogoče je to lahko dober začetek.

Presenečena sem ob besedi provokativno – kaj ti je vzbudilo ta vtis?

No, meni – kot avtorju ali umetniku, če hočeš – so komentarji in kritike vedno presenetljivi, ko lahko 'zadenejo' v središče ali zgrešijo, 'padejo' tako blizu ali tako daleč stran. Ali pa mi lahko odkrijejo tudi nekaj novega. Saj poznaš to misel: umetnik naredi tudi tisto, česar ne ve, da naredi, da je naredil. Ali pa sproži v gledalcu, bralcu, nekaj drugega oz. se tega niti nujno ne

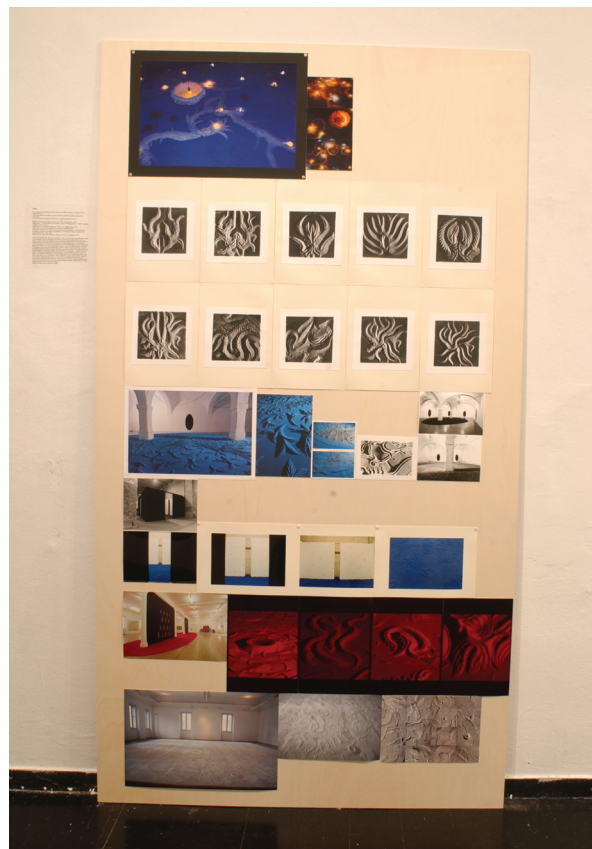
zaveda. Branje pač ni eno, ampak jih je mnogo. Pogledi so zelo različni. So mesta v tekstu, kjer si se postavila v neki položaj, ki ga pa ne znam opisat dobro ali zgolj komaj in približno: kot hkrati zunaj in znotraj. Kot da si enkrat 'v refleksiji', v branju, v kritični distanci – in drugič spet, kot da si ti besedilo, beseda, da ti razstavljaš, kot da si 'ti razstavljena'!? No morda res čudna pripomba; mogoče se mi je to zdelo provokativno.

Kar si zapisal o »od kod 'provokativnost'«, je prav tisto, kar me v tekstih zanima – artikulacija lastnega stališča ... Za začetek bi ti zastavila vprašanje, ki se mi je postavilo ob prebiranju kataloga V.S.S.D., 20 let pred tem – kaj pa tebi, če seveda kaj, pomeni V.S.S.D. danes?

Pomeni seveda nekaj. Včeraj drugače kot danes. Danes več kot nič. To je očitno. Zato tudi omenjena razstava.

Če se usmeriva v razstavo V.S.S.D., 20 let pred tem – ob ogledovanju razstavljenega sem se ukvarjala z misljo razstave brez fotografij preteklih razstav ... Če pomislim na razstavo sedaj, že z nekoliko časovne distance, imam v spominu izjemno natančnost pri razpostavitvi fotografij in ostalih materialov – kako so, urejeni v horizontalne in vertikalne linije, učinkovali izčiščeno. Občutek imam, kakor da bi bila ta 'sistematičnost' vključena z namenom ustvarjanja vtisa reda in poskusa ustvarjanja izvetja ter izolacije izjemno gostega umetniškega ustvarjanja in dogajanja. Ampak če odmislim informativno, dokumentarno in, recimo, raziskovalno (skice, načrti, kompozicije prostora itn.), je bila vrednost materiala prav skozi obravnavo te stvarnosti v razstavnem prostoru razstava v nizu razstav V.S.S.D. S te optike razstava ni dosegla distance do V.S.S.D. Nahaja se v vmesnem prostoru. Omenjeni pogled bi lahko nadaljevala z razmislekom o dokumentarni naravi teh fotografij ter razlikami v kvaliteti; to je ustvarjalo vtis, kot da gre za nekaj, kar je bilo v določenem trenutku in prostoru ustvarjeno in je kot takšno neponovljivo. A s sopostavljenimi teksti, ki so drugačne narave, je na eni strani ta razlika stopnjevana, na drugi pa je ravno iz tega razmerja izhajal dvojni status razstave, torej umetniški in dokumentarni oz. prehajanje obojega. Če je ta razstava, kot je tudi zapisano v katalogu, želela skozi razstavljeni material pokazati nekaj, kar je bilo, sedaj pa tega več ni – potem je moje mnenje, da ta cilj ni bil dosežen.

Sam pa mislim, da je ta razstava 'dosegla' distanco, celo veliko distanco do V.S.S.D. in ni v nizu V.S.S.D. razstav. Morda je blizu le V.S.S.D. razstavi *Spominske podobe prihodnosti*, ki pa je bila *ekscēs* in je nekako izvzeta iz ostale 'aktivnosti' umetnika, saj je bila delana



Alen Ožbolt, V.S.S.D. 20 let pred tem / V.S.S.D. – 20 Years Before, 2007, material glina / material clay, foto / photo: Bojan Salaj

z neke nemogoče, umetne, 'fiktivne' zunanje pozicije, s pozicije zunanjega opazovalca, kritika ali »kao« umetnostnega zgodovinarja. Torej po mojem prepričanju je razstava sicer pokazala *nekaj* – to nekaj pa je lahko tudi *praznina, odsotno mesto, odsotnost, vrzel, razpoka* – vendar pokazala je lahko le to, kar je bilo, pa tega ni več. Seveda je *to* pokazala iz današnje perspektive, iz perspektive današnjega pogleda, današnjega videnja. Dvojna narava te razstave izhaja ravno iz razcepa med izgubljeno preteklostjo in predstavljenimi ostanki, dokumenti, fotografijami ..., torej med preteklostjo in nujno omejenostjo današnjega pogleda v preteklo ... Seveda je bil glavni problem kako 'organizirati', predstaviti »ostanek«, torej kako obstoječi material – predvsem fotografski – organizirati in ga nekako, v neki preprosti obliki, čim jasnejši formi, predstaviti, prikazati. Znotraj velikega števila in kaosa zelo različnih in številnih oblik razstav, projektov in razstavljanja je bilo treba izumiti neko logiko, ki pa seveda ni mogla biti in ni hotela biti umetnostnozgodovinska ali današnja kuratorska logika. In ni šlo za sistematičnost. Saj v tem *ostanku*, v ostankih, ohranjenem materialu, nisem našel nobene linearnosti, nobene gospodarnosti, nobene sistematike,

nobenega reda, logike, temveč neprestano gibanje, iskanje, spreminjanje, nered, več-smernost, negospodarnost in divjaštvo.

Nekako ne morem mimo vprašanja – kakšna pa je današnja kuratorska logika?

Današnje in tudi včerajšnje kuratorske prakse so seveda lahko različne. Torej so na delu različne in ne nujno le ena logika, ki proizvaja pozicijo, stališče, izjavo kuratorja. Logika, ki je tu na delu, pa po moje nikakor ni le estetska, vrednostno ideološka ali 'družbeno politična', ampak je tudi ekonomska, zadaj so lahko tudi 'sebični' ekonomski interesi, želja po položaju in moči. Nekateri kustosi naj bi bili ali želijo biti umetniku prijatelji, svetovalci, sodelavci, drugi njihovi dirigenti ali trenerji, eni jih vodijo, drugi jih želijo formirati, predstavljati, odkriti in narediti vidne. V najboljšem primeru so – seveda je to moje stališče – kustosi lahko prvi sogovorniki, gledalci, tisti, ki se približajo in skušajo razumeti umetniško delo ali umetniški dogodek, ga postavijo v neki kontekst, in/ali ga morda celo inicirajo, sprožijo ali ga celo omogočijo, torej v smislu »make place for art«. Seveda je umetnost in 'art-sistem' nasploh mnogo bolj zapleten in večplasten kot le relacija proizvajalec-konzument ali umetnik-kustos-javnost. Vprašanje »kdo je tu gospodar?« ali »kaj gledamo?« pa sploh ni tako *butasto*, saj ga je postavil Daniel Buren že 'daljnega' leta 1972 na *Documenti 5*, ko je opazil, da razstave vse pogosteje niso več razstave umetnin, temveč »razstave razstave kot umetnine«. Tisto, kar je nekoč bil neke vrste 'eksczes', premik, je danes norma ali sprejeto dejstvo in simptom zadnjih desetih, petnajstih let: kako je kustosova izjava – ki ponavadi ni tekst, niti beseda – postala razstava. To se je danes zgodilo do te mere, da je kustos postal edini avtor razstave, z naslovom, izborom 'materiala', s postavitvijo ... Kustos je zasedel avtorsko mesto proizvajalca razstav in zdi se mi, da se samo-refleksija ali celo kritika te pozicije s strani kustosov dogaja šele nekaj zadnjih let.

Če nadaljujem vprašanje o kuratorski logiki – kakšen položaj je imel Tevž Logar v telesu razstave V.S.S.D., 20 let pred tem?

Ko sem ga povabil in sva se začela pogovarjati, ga nikakor nisem videl kot kustosa. In tudi potem ne. Na začetku, ko sva se srečala na temo razstave, sem ga videl kot »mladega raziskovalca«, kar je bilo za Tevža sprejemljivo. Vsekakor je bil pri zadevi avtonomen in samostojen, in to je bilo tudi moje edino pričakovanje od in do njega. Nisem mu dajal nobenih napotkov, usmeritev, direktiv, nasprotno, pričakoval sem, da bo v procesu svojega raziskovanja V.S.S.D. videl s strani, nekaj, česar jaz ne morem videti, nekaj drugega, ali da bo videl

tudi nekaj, tisto, kar sem sam morda spregledal, česar ne vidim.

Kakšni so bili tvoji občutki skozi proces snovanja in pripravljanja te razstave?

O svojih občutkih pametni sicer sploh ne govorijo ... Občutki so bili tudi zelo, zelo različni; občutke je tudi zelo težko opisati, saj jih vsak doživlja popolnoma drugače. So pa bila 'raznolika stanja stvari', lahka, zračna in hkrati mučna, morasta. Morda lahko govorim o navdušenju, veselju in širokem razgledu, a hkrati tudi o blokadi, stanju na mestu, obremenjujočih, težkih trenutkih, ko v celi stvari nisem našel in videl nobenega smisla in perspektive. Torej, zgodila so se presenečenja, čudenja nad ponovno odkritim materialom, tudi užitek in fascinacija, razočaranja, ker se kaj ni našlo, kar bi moralo še nekje biti, malo tople ali prijetne nostalgije ob odkrivanju in tudi nekaj sramu, kako je bilo mogoče biti tako naiven, tako ne-umno misliti, pristopati in delati.

Na kaj se navezuje zadnji stavek zadnje povedi v zgornjem sestavku?

Stavek je odvisen in nikakor ni neodvisen, vendar – če že nekje – se navezuje v prvi vrsti na svoj lasten pomen, na svoje mesto izjave, ki je pristransko in je scela v okvirjih današnjega razumevanja, videnja in distanciranega, pristranskega pogleda na preteklo, izgubljeno, na manjkajoče.

Se ti je zgodilo, da si bil V.S.S.D.?

Ne, tu je smrt, razcep in prekinitev, zato niti v enem trenutku nisem oživel V.S.S.D.-ja in to v nobenem trenutku nisem postal.

Kako pa naj potem razumem prvih nekaj stavkov v katalogu? »Ime mi je V.S.S.D. Ne vidim več dobro in jasno ... Zakaj se ugasli umetnik sploh oglašča po svojem dvanajstletnem molku!« Kdo tukaj izreka in v imenu (nosilcu biti) koga se to izrekanje dogaja?

Tam govori in se izreka V.S.S.D. In zgolj v svojem imenu.

Zanima me tvoj komentar na misel, ki sem jo zapisala v okviru »trialogskega« besedila s Petjo Grafenauer Krnc in Zoranom Srđićem o eni izmed »neformalnih« skupin slovenskih umetnic (Lada Cerar, Metka Zupanič, Vesna Bukovec): »V.S.S.D., ki se izreka kot entiteta z enim glasom, v 1. osebi ednine, in s tem prikriva, kolikor je v danih pogojih možno, individualnost, ki konstituira skupno – skupino. Če si privoščim sprehod v teološke strukture in postopke interpretacije, gre v primeru V.S.S.D. za obratno situacijo, kot je npr. v liku Jezusa



Alen Ožbolt, *Nemirne oblike/oblike nemira / Restless Forms/Forms of Restlessness*, 1995/2004, (*Poteze glasov: črni jeziki, bleščeči jeziki, prazni jeziki / Outlines of voices: black talk, glamorous talk, empty talk*), 1. – 34, pesek, sintetična barva, aluminij, umetna smola / sand, synthetic paint, aluminium, artificial resin, foto / photo: Bojan Salaj

Kristusa, ki je eno telo in dve naravi – človeška in božja. Pri V.S.S.D. imamo opraviti z dvema telesoma in eno naravo (x – umetnost?), ki se manifestira skozi štiri roke in dve glavi, x je skupen.«

Seveda zanimivo razmišljanje, branje, vendar moj komentar ne more biti tako svež ali zanimiv, verjetno. V.S.S.D. je med drugim zapisal: »Če nimam učitelja in sem brez učencev, ali to pomeni, da ne obstajam?« Kako naj to razumem/o drugače, kot da je umetnik sam zelo dvomil o svojem obstoju in tudi o zelo krhkih, nesigurnih in minljivih oblikah svojega obstoja, prisotnosti in pa tudi o tem, da ga je – kot je pisal – bilo vsakič z vsako novo pojavnostjo – sliko, kipom, razstavo – vedno manj in manj in ne več in več. Vendar se mi danes zdi, da je imel V.S.S.D. zapleteno in precej več kot zgolj eno naravo.

Ali lahko, glede na zgornji odgovor, o razstavi razmišljam skozi optiko utrjevanja spomina, strahu pred tem, da kaj ne bi bilo pozabljeno, spregledano in izbrisano?

Lahko, le da sam nisem tako razmišljal. In razmišljal sem prej nasprotno.

Hotenje po ponovni vzpostaviti vsaj delne, fragmen-

tirane, iz okruškov nenehno sestavljajoče se žive prisotnosti V.S.S.D.? Razstavo bi lahko umestili v smer aktualnega re-uprizarjanja za posameznika ali širšo skupino ljudi bolj ali manj pomembnih umetniških pojavov, del, gledaliških iger itn. S tem, da tovrstna umetniška dogajanja ne izhajajo iz citiranja, ponavljanja, komentiranja (vendar tudi to), ampak dejanskega, realnega vnovičnega uprizarjanja. Interpretacijo bi lahko argumentirala z »ne zgolj dokumentarno naravo« razstave, z izpostavljanjem določenega umetniškega dogajanja kot celote ... Razstava sicer odstopa od »pričakovanega« modela pripravljanja razstave o v času že artikuliranem (in v primeru V.S.S.D. kar podrobno obdelani in raziskani umetniški pojavnosti, Tevž Logar namreč prične svoje besedilo v katalogu z vprašanjem, ki gre približno tako: Kaj naj še dodam, ko je že skoraj vse povedano?). Ampak saj nikoli ni vse povedano, je le do določene ravni konstruirano.

Kontekst je lahko tudi le naključen, čeprav seveda ni ... Nikakor pa nisem želel razstave umestiti v aktualno dogajanje in niti re-uprizarjati pomembnih umetniških dogodkov ali del, niti sodelovati pri mapiranju in konstruiranju zgodovine. Zaenkrat pa se še nisem odločil za tišino.



Alen Ožbolt, *Igra (Neskončne oblikovne verige) / Game (of an Infinite Chain of Form)*, 2005, čebelji vosek, žica / beeswax, wire, foto / photo: Bojan Salaj

Ko si omenjal nostalgijo ... vtis ob prebiranju besedila v katalogu je bil blizu predstave, da umetnik govori o ne(z)možnosti sinhronizacije s trenutnim stanjem civilizacije in še posebej z umetnostjo, kakršna prevladuje in jo narekuje umetnostni trg in pričakovane formalne ter vsebinske zahteve, kar naj bi ob upoštevanju predstavljalo pot v »vidno« skozi medijsko prisotnost. (Kot primer naj na tem mestu omenim razstavo Triglav, ki je bila lani na ogled v Mali galeriji ljubljanske Moderne galerije in je pervertirala samo sebe. Torej slovenski umetniki o simbolnem in političnem v slovenski umetnosti, kar pa žal nikakor ne izstopa iz polja umetnosti v polje političnega, ampak je rumeno obarvano samokonstruiranje in promoviranje lastnega mesta v zgodovini.) Ali ti tovrstno dogajanje predstavlja obremenitev?

Ne moreva se tu iti psihoanalize, vendar nostalgija ni nekaj nostalgičnega, nostalgija je konstrukcija, spominjamo se lahko le tako, da pozabljamo, urejamo, cenzuriramo spomine. Ekonomija spomina je tudi, da se spominjamo le tistega, kar potrebujemo, in pozabimo tisto, kar moramo pozabiti, tudi glede na trenutne potrebe. Mnogi umetniki pa svojih del in projektov ne zasnujejo na lastnem telesu ali na lastnem izročilu, temveč jih

lahko zamenjajo najeta telesa, najeti in sposojeni simboli, sposojena umetniška dela in izročila. Imena, telesa, umetniška dela in različni simboli so lahko zgolj manipulacija ali tudi potrošniško blago. Pri omenjeni zadevi 'OHO' gre po mojem mnenju predvsem za politiko osvajanja in prisvajanja, vendar gre tudi za politiko ali politike reprezentacije in, seveda, gre tudi za zgrešeno srečanje. Mislim pa, da tu – ali natančneje tam – ne gre za manipulacijo in spreminjanje simbolov ... za »samokonstruiranje lastnega mesta v zgodovini«, kot praviš, pa čisto mogoče.

Glede obremenitve pa ... včasih je že dihanje in prebavljanje obremenitev in ne zgolj veliko in 'veliko' dogajanje okoli nas.

Kako pa naprej? Ali si pomislil na knjigo, ki bi sežela – razprla V.S.S.D. skozi vizualno in besedno (Beseda slike) ali kako drugače?

Sem, seveda. Vmes, med pripravo te razstave. Tudi v dvomu »zakaj in ali ne bi raje knjige kot razstave!?« in predvsem »ali ni knjiga dosti boljši, primernejši format in tudi nosilec od razstave!?«. No, ampak na koncu je bila razstava in ne knjiga. Knjige imam sicer zelo rad. Tiste za branje ali tudi samo za listanje. Zelo priročna oblika. Vendar, še rajši imam razstave.

V kolikšni meri ti je kot avtorju pomembno/nujno posegati, komentirati, se odzivati na interpretacije in razlage ter določujoče kontekste? In zakaj? Si namreč avtor, ki intenzivno in aktivno sodeluje na diskurzivni ravni.

Meni osebno se zdi to pomembno, skoraj nujno. Razumevanje in opredelitev konteksta in svojega mesta. Pomeni pa tudi: zavedati se pomena besed in še posebej misli. Besede in misli so lahko dejanja, misli, ki spreminjajo svet. Besede – torej misli – nimajo v lasti samo literati, politiki, novinarji, trgovci in marketingarji ... Besede in misli pripadajo tudi vsem nam, ostalim. To stališče je tudi subverzivno, saj pomeni tudi boj za besedo, za izjavo, torej za prostor. Individualne misli in izjave – tako kot individualni prostori – so zelo pomembne. Besede potem nimajo v lasti le lastniki. Takšni in drugačni lastniki. To je bilo pomembno – se spominjam – v prejšnjih, preteklih, bivših ex-časih in je enako pomembno tudi danes. Besede nastanejo – med drugim – med zobmi.

Vizualne besede, besede-slike, vizualna pisma ... pa so, kot umetniška dela, nove oblike, forme, nove sintakse, ki spreminjajo svet vizualno. Živimo v mestih in hišah, prav tako in še dosti bolj živimo v jeziku in v podobah. Beseda je konj, ali kot velja danes – beseda je avto.

Ali se tvoja temeljna estetska izhodišča skozi čas in

prostor spreminjajo ali ostajajo nespremenjena? Oziroma še pred-vprašanje: kakšna je relacija izhodiščnih vprašanj, kot so bila zastavljena V.S.S.D. in pri samostojnem delu?

V temelju, po bistvu in v strukturi, se najbrž ne spreminjamo dosti. Vendar se kljub temu po substanci, 'vsebini' in doživljanju morda spreminjamo zelo veliko. Razumevanje sebe in pogled na svet se lahko vedno ali se mora na novo formirati različno od časa do časa, iz časa v drug čas, je drugačno od prostora do prostora, neskladno od problema do problema, se menja od stališča do stališča. Moji pristopi, izrazna sredstva, postopki in vizualizacija se – sicer odvisno – zelo, veliko in nenehno spreminjajo, vendar so lahko *zgolj* ali *le* dopolnjena ali pa – bolj ali manj – *močno* spremenjena; so podobna in/ali drugačna in lahko tudi radikalno nova, vendar pa so vedno *samo moja*, 'le osebna' in 'zgolj osebna'. Osebne refleksije in pogledi, ki sem jih kot V.S.S.D. tako kritiziral in napadal, čeprav je šlo 'le' za osebni napad. Vendar kljub povednemu ne vem, ali se izhodišča zares radikalno in bistveno spreminjajo, navkljub temu, da sem se velikokrat postavil kritično nasproti sebi ali proti sebi. Razlika do V.S.S.D. je vsekakor očitna, hkrati pa je očitna tudi podobnost. Bistvena razlika pa je v tem, v nekem občutku: ko je bil V.S.S.D., sem bil prepričan, da spreminjam svet, danes pa imam občutek, da svet spreminja mene.

Ob ogledovanju spletne strani (www.alenozbolt.si) in katalogov, knjig, me je presenetila vztrajnost, ogromen trud, ki je vložen v delo. Gre za fizično – telesno prisotnost in lastnoročnost v procesu artikulacije dela – v delovnem prostoru, pa naj je to galerijski prostor ali osebni atelje. Bi bilo zate sprejemljivo, da drugi/izvajalci izvedejo posamezno delo po tvojih navodilih?

Nikoli nisem razmišljal o tem. Nikoli me ni zanimalo diriganje, dajanje navodil v smislu vodenja igre, »I am your master, follow me« ali tudi »do it yourself« obrnjena logika. Pravzaprav se mi zelo upira uporaba in izkoriščanje drugih ali delo drugih za dvomno 'lastne/svoje' umetniške projekte. Mislim, da tu, vsaj ponavadi, ne gre za sodelovanje, prej nasprotno. Seveda pa je bistveno vprašanje, ali bi na ta način sploh lahko izvedli moje delo, ali pa bi bilo to delo pravzaprav njihovo. Podobno vprašanje – »čigavo je delo!?« – je danes na delu v velikih delavnicah J. Koonsa, D. Hirsta in še mnogokje. Seveda ne gre za vprašanje, kdo je avtor, nosilec ideje, *master* ...; vodstvo in avtorstvo je tu znano, vprašanje pa je in definitivno ostaja – »čigavo je delo!?«.

Kot kontinuiteta tvojega dela se razkriva ponavljanje istega/sorodnega telesnega oziroma ročnega giba, lahko

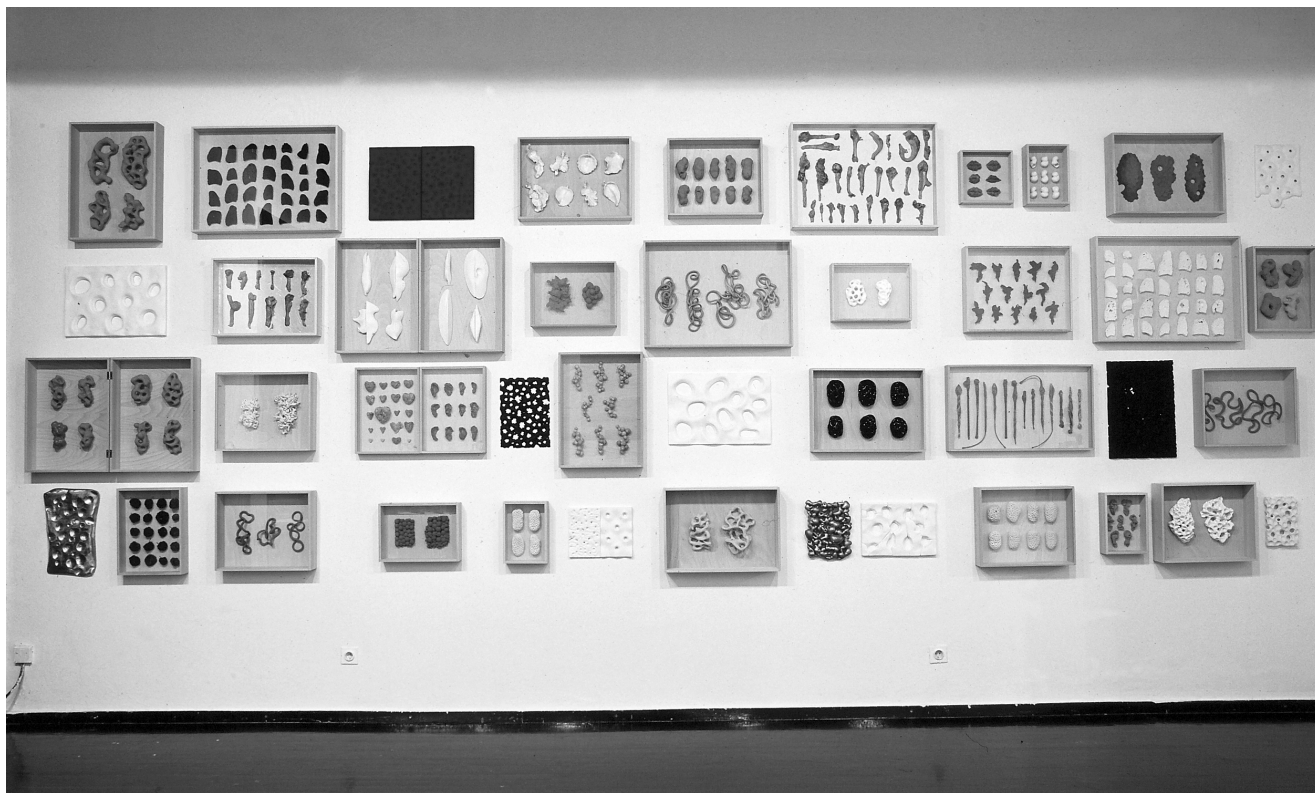


Alen Ožbolt, »Ghost, cloud, shadow...«, I., 2005, pesek, akril, aluminij / sand, acrylic, aluminium, foto / photo: Bojan Salaj

ritualnega ponavljanja, ampak zagotovo ne avtomatskega, »mašinskega« repetiranja. Ali v kontekstu tvoje ga dela roka predhodi misel?

Ne gre za vedno isto situacijo, ampak za vedno različno. Včasih je roka res osvobojena in je pred mislijo ali pa *misli sama*, dela lahko sama; včasih pa misel popolnoma kontrolira in nadzoruje roko. Vendar čisto zares ne gre ne za avtomatiko in ne za »mašinsko repetiranje« enega vzorca. Vzorci so različni. Najbolje pa je, ko se prehodi, pristopi ter različni postopki in 'izvajalci' dela gibljivo sestavljajo in spreminjajo, obračajo, zlagajo in prilagajajo delovnemu procesu, notranji logiki in gradnji umetniškega dela.

V zadnjih razstavnih projektih je moč opaziti 'prenosljivost' objektov, s katerimi ustvarjaš telo razstave. Za 'živost in neponovljivost dogodka', kar je bilo bistvenega pomena pri npr. risbah v pesku – se pravi enkratnost, ki je primerljiva (kot si tudi sam zapisal) s koncertom, z dogodki, ki so osnovani na improvizacijskih tehnikah, z v živo uprizorjenim nastopom – se zdi, da ni več v ospredju. Ne gre več za mikrolkrhke delce, s



Alen Ožbolt, *Vie des formes / Življenje oblik* (a. Oblikovni dialogi, b. Oblikovne spremembe, c. Urejanje materialnih oblik 1. – 43.) / *Vie des formes/The Life of Forms* (a. Dialogues of Form, b. Changes of Form, c. Arrangement of Material Forms 1–43), 1998–2005, foto / photo: Bojan Salaj

katerimi se delo gradi, ampak večje, kompaktnejše, tudi samostojnejše enote, čeprav še vedno dele, ki v določenem trenutku ustvarijo celoto. V mislih imam razstavní projekt Ljubezen je bojno polje, v katerem je postavitev sestavljala množica 'objektov'. Kaj je v ozadju tega premika?

Iskanje nove oblike tega časa. Pravzaprav moram/o spet znova odkriti ne le obliko, ampak tudi naš čas – kako misliti čas, čutiti mirovanje časa, ne le hitro strojno ali informacijsko brnenje –, vseprisotno obliko časa. U-obličiti čas, govorim o procesu, kako v ali ob virtualnem in digitalnem sestaviti *dolgo in počasno*, pravzaprav *mirujočo obliko*. Obliko v mirujočem času in na enem prostoru in ne v hitrem, gibljivem času in različnih medijskih in virtualnih prostorih. Ne sodobno hitro, hipno, kratko in učinkovito pomnoženo obliko, ampak dolgo, počasno, težko *materialno-prostorsko-časovno* eno obliko. Torej ne vzporedni in mnogi premiki, ampak v končni posledici nasprotno – gibanje ujeta v mirovanje.

Sodobna post-konceptualna umetnost naj na primer ne bi bila umetnost oblik in materiala, ampak umetnost raziskave, idej in različnih družbenih srečanj. Vendar, če so ideje *nematerialne oblike*, so oblike lahko ideje, ki so našle svojo *materialno obliko*. Ob pripravi del za

razstavo me je eksplicitno zanimalo materialno. Snovno. Svet je materialen, digitalna je tehnologija, svet je star, sodobna je tehnologija. Svet ni zgolj zelo *nestanovitni, gibljiv, pretočen, brez ravnotežja, virtualni, večsmeren* itd., naš svet je tudi neposreden, fizičen, materialen, je tudi tam, kjer je ponavljanje, kjer na ta način miruje, kjer je negiben, kjer stoji, kjer je STOP in ne GO. Enako velja za človeka.

Torej, zanimala me je snov. Pri oblikovanju sem namerano uporabljal predvsem različne tradicionalne materiale – glino, mavec, les, živalsko kost, papir, karton, pesek, kovine – žico, svinec, aluminij, pločevino, ulivanje v bron, in tudi nekaj novodobnih sintetičnih materialov, predvsem kite, smole in silikon. Uporabljal pa sem tudi hrano, 'hranilne materiale', od kruha, različnih sadežev, do krompirja in voska. Pri oblikovanju sem se osredotočil predvsem na roko, rokodelstvo, vse sem oblikoval *le z roko*, z rokama, izognil sem se vsem orodjem ali tehnikam, razen tistim res najbolj preprostim, kot so modelirke, šila, brusni. Roka se mi danes zdi bolj radikalna in subverzivna od uporabe sodobnih strojev in tehnologij. Sodobne tehnologije so ukaz, zapoved, nujnost, roka je odpoved. Material, snov, seveda mislim tudi na sodobno snov in misel, pa gre seveda tudi prek roke, od roke, iz roke. Ampak seveda tudi iz te-

lesa, iz ust, iz glave, z lopate, iz mešalca, od kladiva, iz livarske peči, pa tudi iz žlice, hladilnika in ne le iz televizije ali interneta. Material je tudi iz tega sveta, obstaja kontinuiteta med svetom in materiali, med človekom in materiali. Zdi se, da je v tem zelo ozkem prostoru še možno izboriti enkratnost in neponovljivost. Verjamem v obliko kot dogodek.

Potem me je zanimala tudi navidezna zmaga človeka nad naravo. Vendar je ta zmaga lahko hkrati tudi naš poraz, saj lahko – npr. biotehnologija, biokemija, genetika – v temelju poruši bistvo človeka, bolezen na smrt. S tehnologijo namreč ne obvladujemo narave in je ne moremo manipulirati; urejali naj bi 'le' odnose med človekom in naravo, ne pa tudi odnosov med človekom in večnostjo, torej med človekom in bogom. Za to imamo filozofijo in umetnost.

Zanimalo me je tudi: *umetnost in njen okvir, umetnost in njen prostor*. Na ravni prostora in produkcije: radikalen premik je v tem, da danes imam/o – za razliko od prej – vedno manj in manj praznine in posledično manj osebne prostora. Če je Žiga npr. za omenjeno razstavo *Ljubezen je bojno polje* realiziral svoje največje delo, sem jaz na tej razstavi predstavil svoja doslej najmanjša dela. Nekatera so bila dobesedno drobna. Prvič sem jih tudi postavil na podstavek, jih urejal in zaprl v škatle. Pa ne gre le za okvir, gre tudi za produkcijo in ekonomijo umetnosti, saj je bila ta – vsaj v mojem primeru je tako – prej socialistično dostopna in poceni, materialno in fizično precej večja in nekako tudi bolj učinkovita, ekonomična in obvladljiva. Vendar je res tudi to, da je v medijskem prostoru, ki je totalen in vseobsegajoč, stanjšan in zmanjšan tudi naš osebni prostor, ne le fizični. Umetnost in njena širina, moč ali tišina, šibkost itd.

Pa še bi lahko našteval ...

Kako dojemaš relacijo med časom, lepoto in resnico?

Ne vem, zakaj to sprašuješ mene ...!? O tem so se vendar spraševale, 'razbijale' in razvijale misel mnoge filozofske in umetnostnozgodovinske glave, kaj naj bi moja malenkost dodala tej veliki temi? Ni nujno, da so tu vedno enačaji. Ali ne obstajajo tu tako absolutna in hkrati tudi zelo krhka in relativna razmerja; logični, artikulirani in racionalni odnosi in zveze, hkrati pa ti pojmi kot entitete obstajajo tudi protislovno, ločeno, asinhrono, nepovezano, iracionalno in tudi vsak *le zase*? In seveda je lahko tudi manko teh pojmov!? Lahko je tudi kot nekaj zunaj našega dometa, izkustva, neodvisno od našega izkustva? Nemara pa vse to dojemamo vedno prek svoje osnovne, 'majhne' človeške mere?

Kako se znajdeš v izgubljanju meja med umetnostjo in kulturo, kar je v vzratnem pogledu osnovano na

poudarjanju posameznikove kreativnosti kot področja, v katerem se, tako se zdi, lahko uspešno realizira individualnost in občutek subjektivitete? A ta vsesplošno zahtevana ustvarjalnost se ne more izogniti zaobjetu v še več produkcije in potrošnje.

Tu sem namerno radikalen, morda pa naiven, saj ločim in tudi ločujem umetnost in kulturo. Enako ločujem med umetnostjo in dizajnom in arhitekturo. Dizajn, vsaj ta, ki je danes na oblasti, je vse bolj samoljuben in samozadosten ter v neoliberalni logiki globalizma in kapitalizma vseobsegajoč, skoraj totalitaren. Današnji Ars Vivendi pravzaprav nima veliko opraviti z umetnostjo, pa toliko več s potrošništvom. Leta 2000 sem za en kasneje neobjavljen pogovor pisal: »Kultura je za vse, umetnost je le za enega. Kultura je hrana, umetnost je lakota. Kultura je ječa, umetnost je svoboda. Kultura je poraba, umetnost je pomanjkanje. Kultura je funkcionalna, umetnost ne funkcionira. Kultura je konvencija, umetnost je kršitev konvencije in kulture. Kultura je jezik, umetnost je lajanje. Kultura je obleka, umetnost je ženska. Kultura je stara, umetnost je lepa.« Temu imam malo za dodati.

Kako se kot umetnik soočaš s prevladujočim »razstavnim« vzorcem predstavljanja in prikazovanja umetniških del, projektov, vzpostavljanjem »prostora za umetnost«? V zvezi s tem bi se navezala na predavanje Irit Rogoff in njeno analizo ter problematizacijo termina access (dostop) v/do umetniškega dela. Z omenjene perspektive gre namreč za posledice pretiranega diktata »olajševalnih okoliščin« za čim lažje, hitro in enostavno »vstopanje« v umetniško delo – s precizno usmerjenimi opisi, interpretacijami, teoretskimi obravnavami in kontekstualizacijo neposredno na »legendah« ob delu, kar dosega vsaj dvojni učinek – usmerjanje gledalčeve pozornosti in posledično perceptivno »lenobo« gledalca in krčenje dela. Gledalcu je prepuščeno, ali bo bral ali gledal (če zelo poenostavim zaznavanje in srečevanje z umetniškim), ampak nekako se mi zdi, da se s tem pretiranim ponavljanjem vzorca krni že tako okrnjena možnost transformacije v gledalcu, udeležencu.

Analize Irit Rogoff ne poznam, vendar zanimivo, tudi sam se – kot gledalec – velikokrat sprašujem, ali postanem na razstavi *bebec*, ki potrebuje podnapise, prevode; torej ali sem bralec ali gledalec?, ali moram biti predvsem bralec/bebec ali v najboljšem primeru gledalec in bralec hkrati, oz. koliko sem lahko le še *zgolj* gledalec in ne zato nujno slepec? Razstave – danes – *mora*mo bolj brati kot gledati!? Vendar je to – sicer sploh ne v enaki meri – veljalo vsaj približno tako tudi v modernizmu, ko se je skozi teorijo modernizma tudi retroaktivno določalo 'pravilne' kode izvajanja, gledanja in branja umetniškega dela. Vedno so obstajale neke kon-

vencije predstavitve in recepcije. In ne le to ... tudi koliko npr. umetnik modernizma pravzaprav mora sprejeti umetnost kot kodo in samo galerijo kot privilegirani umetniški prostor, kot dejstvo, in se soočiti z obstoječimi zakoni prezentacije. Seveda gre danes gotovo za določeno »lenobo«, poneumljanje gledalca, poenostavljanje in »krčenje dela«, instant krajšanje na legendo, razlago ob delu, omejevanje dela, kot omenjaš. Poenostavljeno ali grobo rečeno pa gre za dve različni 'dejavnosti': ena maši, druga luknja, odpira vsebine in pomen. Ni pa nujno, da je umetnost vedno v prednosti in pred refleksijo; to sploh ni nujno.

Vprašanje, ki ga želim zastaviti že nekaj časa, je povezano s tvojim mentorstvom v okviru tečaja za kustose Sveta umetnosti, šole za sodobno umetnost SCCA-Ljubljana. Dve leti si bil mentor tečajnikom, »bodočim kustosom«. Zanima me relacija med tvojim pogosto polemičnim obravnavanjem kuratorske prakse in pozicije ter sprejetjem vloge mentorja.

Na to, oz. natančneje, za to sem moral že nekajkrat 'prijateljsko' odgovarjati, pa bom tu – vseeno – ponovno. Pozicija mentorja zame nikakor ni samoumevna. Tudi položaj učitelja, do katerega so danes že vsi zelo kritični. Že na ravni znanja – kar seveda ni isto kot vednost – in tudi na ravni kdo podeljuje in kdo poseduje znanje. Samoumevna pa tudi ni pozicija kustosa. Tudi ni samoumevno 'srečanje' umetnika in kustosa. To zagato ali *zgrešeno srečanje* sem tematiziral ves tečaj, od srečanja do srečanja. Torej, sploh mi ni treba, pa vseeno sprejemem, da pojasnim zadeve še tako. Samo vabilo, da sodelujem pri tečaju, me je seveda presenetilo, vendar hkrati izzvalo, moji kritični prispevki in stališča do včerajšnjega in morda še današnjega vladajočega sistema sodobne umetnosti, kjer dominirajo in kjer vodijo igro kustosi – gospodarji, so bili znani. Sam sem sprejel sodelovanje, mogoče z mešanimi občutki in nelagodjem, vendar z namenom, da predstavim bolj intenzivno tudi drugo stran, da skušam/o kritično pogledati na obstoječi sistem. Upam, da mi/nam je to nekako le uspelo.

In pravzaprav ... danes mislim, da zadeva ni bila tako slaba, lahko bi bila seveda boljša, ampak je bila po mojem mnenju vseeno produktivna, morda na nekaterih ravneh zelo produktivna. Šola oz. tečaj SCCA ima oz. je takrat imel dragoceno vlogo odpiranja in prehajanja mej, prestopanja *gapov* in neposrednega srečevanja in soočenja z umetnostjo, z umetniki, s kustosi, galeristi, vstopanje 'od zadaj' v ateljeje, v pisarne, delovne prostore galeristov, kustosov. Vse to je bilo za sodelujoče zelo dragoceno. Vsaj meni se tako zdi.

Kakšna je tvoja predstava o viziji, teoriji in praksi kuratorja, ki si jo posredoval udeležencem tečaja?

To bi pravzaprav morala vprašati njih. Mislim pa, da jim nisem zabrusil »naj se vendar brigajo zase in pustijo umetnike pri miru!«, ampak nasprotno, svetoval sem jim – med drugim –, naj imajo odprte oči in pamet, naj čim več gledajo in veliko berejo, naj se učijo ..., to je res precej tradicionalno in staromodno, ampak je danes toliko bolj pomembno. Gre za to, da ne gojijo zgolj svoje vizije (kolikor je ta resnično njihova je seveda vprašanje), ker je še veliko drugih, in naj ne gradijo le svojega imidža, podobe, svojega narcizma, naj ne bildajo zgolj svojega kuratorskega ega.

Meni je bilo in mi je popolnoma jasno, da polje umetnosti ni art safari, kjer so kustosi lovci, umetniki tarče ali v najboljšem primeru trofeje. Kustos tudi ni DJ, kjer umetniki in publika plešejo, kot on igra. Žal se v našem prostoru skoraj nekritično sprejema in le redko analizira in relativizira 'superiorna' moč kustosa, pozicijo moči, pozicijo gospodarja (kot so npr. nekoč kritično analizirali pozicijo in moč kritika torej interpretira umetniškega dela). Torej, meni je jasno, da tudi še tako dobra analiza ali interpretacija nikoli ne more dokončno osvojiti, prevzeti umetniškega dela, kaj šele ga posedovati, imeti v lasti. Kustos pa tudi ni *apriori* »subjekt, za katerega se predpostavlja« – če malo obrnem –, »da ima«; on mora oz. bi moral to svoje 'imetje' vedno znova dokazovati in lastno pozicijo problematizirati. To umetnik vendar mora početi ob vsakem svojem delu in na vsaki razstavi.

Lahko pa nekoliko vseeno pristanem na določeno privilegirano pozicijo in avtoriteto kustosa – kot nekoč kritika – in lahko razumem/o njegovo željo obvladati, a predvsem – bi moral – razumeti umetniško delo, skozi svoje vedenje, angažma, navsezadnje tudi kot potovanje, 'turizem', prek različnih srečanj in približevanj umetniškemu delu.

Interpretacija ima seveda vedno možnost »slutiti, uganiti, ubesediti tisto, česar umetniško delo ne more neposredno govoriti«, kot je to opisala Jane Gallop. Torej je odgovornost – čeprav ne maram te besede – kustosa (podobno velja za interpreta/analitika) v tem primeru njegova sposobnost približevanja umetnini z namenom, da jo dešifrira, ugame, razvozla, in to kustos/interpret/analitik dosega skozi »identifikacijo z umetnino in transfernim razmerjem (menjavo) do nje«, potem je »tudi tu podobno kot v umetnostni zgodovini relacija analitika do umetnine relacija mnogih kompleksnih soodvisnosti in mnogih vzajemnih, medsebojnih zapeljevanj«. In vlogo kustosa danes vidim v angažiranju, dešifriranju, prepoznavanju žive situacije in predvsem v spodbujanju možnosti za ustvarjanje, delovanje in umetniške projekte.

Čeprav se sam ne opredeljuješ kot kurator, pa glede na več postavk opravljaš prav delo kuratorja – npr. če se še enkrat vrnem k razstavi V.S.S.D., 20 let pred tem – selekcija, koncept, tekst, postavitev. Bi lahko s te optike opredelil distinkcijo med umetnikom in kuratorjem?

Tudi umetnik se neprestano ukvarja s konceptom in tekstom svojega dela, selekcijo delovne materije, procesom dela, procesom ustvarjanja, materializacijo in postavitvijo svojega dela v kontekst galerije ali razstavnega prostora ... Morda pa je 'zadeva' pri razstavi V.S.S.D., 20 let pred tem, kot se zdi tebi, res mnogo bolj zavozlana, zapletena in problematična ... kot se zdi morda meni. Vseeno pa mislim, da umetnik tu ni 'moj' objekt, ampak je subjekt. Zato nisem opravljal kuratorskega dela, delo kuratorja, niti ne namesto in na mestu kuratorja.

Sedaj si v drugi vlogi, ampak ponovno vključen v področje šolanja na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Ne izobražuješ kuratorjev, ampak umetnike. Kaj je tvoje temeljno načelo v tovrstnem izobraževanju?

Z izobraževanjem – pravzaprav je to zelo zanimiva in po svoje zelo zveneča beseda – ob in skozi različne inštitucije sem v življenju vseeno imel relativno bogate izkušnje, pa seveda tudi nekaj težav, zato sem tudi zelo kritičen do tega procesa in do avtoritete v izobraževanju – kdo izobražuje, kdo se izobražuje in kaj se izobražuje. Navsezadnje sem že v srednji šoli kritično bral na to temo šole in nemogočega učiteljskega poklica. Izobraževanje, posebej na umetniških šolah, je danes spet 'pod kritiko', torej predmet kritike. Kar je seveda dobro. Izobraževanje je veliko vprašanje. Vendar se mi – kljub vsemu – danes zdi izobraževanje in šolanje mladih ljudi izjemno pomembno in, naj uporabim tudi to besedo, izjemno odgovorno. Tu nisem ironičen. Izobraževalne inštitucije pa naj bi bile v tem avtonomne. Gre za to, da mladih ljudi ne prepustimo medijem, reklami, televiziji, trgovini, da ne postanejo ali ostanejo le pasivni potrošniki in sprejemniki.

Res sem na akademiji, danes ne kot študent, pač pa kot profesor, sprejel sem to mesto in vlogo, ne vlečem se ven, ampak tam sem zaradi meni pomembnih vsebin in študentov. Vsekakor pa gre tudi »na področju izobraževanja, šolanja« umetnosti za dialog, pravzaprav mora iti za dialog, enakopraven ali ne, glede pozicije, mesta in vsebin, in ne gre nujno za hierarhično razmerje. Še posebej na umetniški akademiji poteka zapleten proces, ki nikoli ni enak in niti ne morebiti določen vnaprej. Velikokrat gre za zelo osebne nivoje in individualne naloge, teme. Proces in študij zato nista linearna, progresivna, in se ne odvijata le naprej in naprej in višje in višje. Umetnost ni plezanje po steni, ni šport, niti ni

znanost. Lahko srečujemo in raziskujemo tudi 'neuporabne' snovi, to ni nujno ravna pot, perspektivna, ampak je mnogokrat neravno in vijugasto iskanje. Gremo lahko tudi nazaj, ne le naprej, in seveda vstran, zaidemo v slepo ulico, izgubimo se ... Govorimo, ampak vedno tudi poslušamo, torej govorijo seveda tudi študentje. Vendar oni govorijo tudi s svojim delom, in tu so neka-ko na boljšem, saj lahko s tem inicirajo teme in sprožajo, naslavljajo vprašanja. Jaz svoje delo umetnika puščam zunaj, o tem ne govorim, tudi ko sem izzvan, skušam osebno raven izpustiti. Na umetniški akademiji se učijo pomembne snovi in tudi nepomembne, nepotrebne, torej tiste, ki niso nujno po meri in potrebi obstoječega aktualnega sveta. Na akademiji imajo študentje možnost in privilegij, da lahko raziskujejo, eksperimentirajo, in jim je dovoljeno, da delo, poskus, eksperiment tudi propade, ne uspe, kar nikakor ni izbira recimo vrhunskega znanstvenika, ki sicer deluje v laboratoriju, vendar raziskave plačuje korporacija, torej je vpet v nekakšno mezdno razmerje s kapitalom, lastnikom, farmacevtsko industrijo. Njemu preprosto ne sme spodleteti, takrat izgubi službo, če poenostavim.

Na več mestih si zapisal, da je tvoj pogled usmerjen v preteklost. Kaj pa v prihodnje?

»Jutri bo« – vsaj tako velikokrat govorijo z različnih odrov in govornic – »vse drugače, lepše, boljše in novo ...«! Ne morem reči, da je prihodnost manj zanimiva od preteklosti, vendar prihodnost je nekako bolj 'enaka', določena, definirana, preteklost pa je bogata in neznana, nedokončana. Res je, da sem živel brez prihodnosti, brez cilja in perspektive v prihodnosti. Prihodnost, vsaj mislim tako, nima kake prednosti *nad* ali *pred* preteklostjo, ima pa jo seveda današnji čas, *danes* je tisti, ki je gospodar nad preteklostjo in prihodnostjo. Sem za boljšo preteklost, ne za boljšo prihodnost. Če pa je predmet posameznega življenja, da ne le pôje, pojé in ne živi le sebe in ne jé in govori le za sebe in o sebi, ampak poskuša nekaj več, globlje in širše in tudi o in v svetu, je tu približno dovolj smisla za gledanje, refleksijo in ustvarjanje tudi jutri. ■

Pogovarjala se je Petra Kapš.

Petra Kapš (1975, Maribor) je končala študij slovenščine in teologije v okviru mariborske in ljubljanske univerze. Podiplomski študij filozofije umetnosti nadaljuje na Filozofski fakulteti v Mariboru. Deluje kot samostojna kuratorica in umetnostna kritičarka.

Petra Kapš (1975, Maribor) graduated in Slovene language and Theology at University of Maribor and Ljubljana. She is continuing post-graduate studies in Philosophy at the Faculty of Arts in Maribor. She is working as freelance curator and art critic.