

Miha Kelemina

Celostno kuriranje

Curating-In-Depth

Svet umetnosti, šola za kuratorje in kritike sodobne umetnosti, je letos k nizu svojih mednarodnih povezovanj in mreženj dodala še projekt *Celostno kuriranje / Curating-In-Depth*. Projekt smo zasnovali tri nevladne organizacije iz Evrope in Azije, ki stremimo k razvoju kuratorskega izobraževanja, bil pa je eden od treh projektov, ki je na mednarodnem razpisu *Creative Encounters* prejel podporo azijsko-evropske fundacije ASEF. Partnerjev Planting Rice (Manila, Filipini), SCCA–Ljubljana in Kurziv (Zagreb, Hrvaška) ne družijo le pretekla sodelovanja, temveč je projekt vzniknil iz prepoznavanja potrebe, da vse več kuratorjev – imenovali smo jih »kuratorji padalci« – med snovanjem razstave zanemarija temeljitejši razmislek o potrebah in posebnostih prostora. V okviru projekta smo predvideli dvotedenske intenzivne rezidence v tujih okoljih, kjer smo podrobneje raziskali umetniško sceno in njene akterje ter se seznanili s tam uveljavljenimi kuratorskimi praksami. Po obisku šestih kuratoric in kuratorjev s Filipinov, Mjanmara in Singapurja, ki so se na dvotedenski izmenjavi v Sloveniji spoznavali z našo umetniško sceno, smo v juliju in avgustu 2015 v Manili na Filipinih nadaljevali z drugim delom projekta. Gostitelji so nas popeljali po referenčnih umetniških prostorih in pripravili program, ki je vključeval kuratorsko mapiranje, obiske umetniških ateljejev, ogled razstav in okroglo mizo, sklenil pa se je s tridnevni simpozijem. Snovalci projekta delimo prepričanje, da mora biti kurator vpet v prostor, ki ga raziskuje, ter se pri tem odziva na značilnosti in kontekste, ki opredeljujejo različna kulturna okolja. Spoznavanje s specifikami določenega okolja je Sidd Perez, soustanoviteljica kuratorske platforme *Planting Rice*,¹ v svojem razmišljanju o prvem delu projekta v Ljubljani poimenovala kuratorska »praksa kot potopitev«. V pričujočem besedilu, ki razčlenjuje enega od kontekstov filipinske umetnosti, bom poskušal orisati, kako nam je projekt med vzajemnim »potapljanjem« vsem sodelujočim znova dokazal, da je kuratorska praksa lahko tudi medij za medkulturni dialog, ki presega kulturne in družbene meje.

¹ Planting Rice je kuratorska platforma, namenjena spodbujanju sodelovanja med različnimi umetniškimi skupnostmi. Njeni ustanoviteljici Sidd Perez in Lian Ladia na svoji spletni strani posredujejo informacije o pomembnih razstavah, dogodkih, krajih in rezidencah v jugovzhodni Aziji.

Kuratorska praksa kot ogledalo in medij za medkulturni dialog

Ko razmišljamo o kontekstih filipinske umetnosti in kulture, tako kolonialne kot tudi sodobne umetnosti, ki lovi globalne umetnostne tokove, ne moremo mimo dejstva, da je pomemben del kuratorske prakse, kakor tudi samega umetniškega izraza, narodna in kulturna identiteta. Če poskušamo filipinsko umetnost postaviti v kontekst, ne moremo mimo kolonizacije, ki so jo na tem pacifiškem otočju drug za drugim izvajali španski, japonski in ameriški zavojevalci. Že prva slikarska umetniška dela, ki so jih



Udeleženci projekta *Celostno kuriranje* na tridnevni simpoziju *Rehistorizacija* na Šoli za umetnost in dizajn De La Salle College of Saint Benilde / The participants of the *Curating-In-Depth* project at *Rehistorization*, a three-day symposium at De La Salle College of Saint Benilde, Manila, foto / photo: Miha Kelemina



Del kiparske instalacije v umetniških ateljejih in delavnicah na 18th Street Compound v Manili. Uspešni umetniki si lahko privoščijo številne pomočnike in podizvajalce. / Part of a sculpture installation in the art studios and workshops at the 18th Street Compound in Manila. Successful artists can afford many assistants and subcontractors, foto / photo: Miha Kelemina



Še ena *in-situ* umetniška instalacija v stalni zbirki Muzeja Vargas. Pljuvanje prežvečenega tobaka in razdejanje toaletnega prostora v umetniški instalaciji filipinskega umetnika Gastona Damaga je protestni odgovor na aktualno kulturno in državno politiko. / Another *in-situ* art installation in the permanent collection of the Museum of Vargas. Spitting chewed tobacco and destroying the toilet area in the art installation by Filipino artist Gaston Damag is a protest in response to current cultural and state politics, foto / photo: Miha Kelemina

prinesli Španci, so bile nabožne podobe, ki so služile kot kulturna, verska in rasna propaganda. Filipinci so v tem dolgotrajnem procesu kulturnega zaslužnjevanja izgubili velik del svoje narodne identitete, preostanek pa so samovoljno zavrgli za ceno napredka, ki je nastopil s prostovoljno amerikanizacijo po drugi svetovni vojni. Zdi se nerazumno, da lahko ljudstvo, ki je zgolj zaradi svojega porekla v Združenih državah Amerike še vedno obravnavano neenako, in vsled vkoreninjenih zmot nemalokrat podobno razmišlja tudi o sebi, tako sproščeno sprejema vplive in prepričanja nekdanjega zavojevalca.

Vzrok za to nenavadno povezanost je med drugim morda tudi dejstvo, da so Američani za razliko od drugih zavojevalcev, ki so poskušali Filipince ekonomsko izčrpati ali zgolj ponižati in razvrednotiti, v državo pripeljali svoj učni sistem. Ta seveda ni odstopal od prirejenih zgodovinskih narativov, ki so jih spisali vojni zmagovalci, temveč je še danes zaznamovan s tujimi ekonomskimi in političnimi koncepti ter rasnimi in kulturnimi predsodki. Izobrazba in učni načrt sta postala sredstvo imperializma in pomenita hegemono prisotnost ZDA v gospodarstvu in v kulturi tudi po filipinski osamosvojitvi leta 1946. Celovit učni sistem je

bil strukturiran tako premišljeno, da se novim zaveznikom, in obenem oblastnikom, ni bilo treba truditi, da bi izkoreninili številne samonikle filipinske jezike, temveč so ti, zaradi »organskega« razraščanja angleščine, neuporabni poniknili sami od sebe. To se na eni strani kaže v sofisticirani rabi angleškega jezika – njegovi govorci pa stremijo k temu, da bi se s svojimi malodane baročnimi stavčnimi strukturami in izrazoslovjem približali tistemu delu angleškega umetnostnega diskurza, kjer je hermetičnost malodane čaščena. Po drugi strani pa je iz umetnostnih besedil razvidno, da je z uvozom tako angleškega jezika kot samega mednarodnega umetnostnega diskurza samonikli jezik osiromašen do te mere, da je neuporaben za večino umetnostnih besedil.

Ideološke in kulturne instrumentalizacije jezika se vsekakor zavedajo številni umetniki, ki skozi formo in vsebino vseskozi iščejo načine, kako se oddaljiti od pozahodnjega in se približati samoniklosti. A zdi se, da so edini »pravi« Filipinci, ki razumejo neljub položaj svojega ljudstva, Filipinci, ki živijo onkraj morja, čez lužo, oziroma »Overseas Filipinos«, kot se imenujejo sami. A ne tisti, ki jim pot v domovino svojih prednikov tlakuje neoliberalizem, temveč tisti, ki se vračajo s kulturnim kapitalom. Diaspora,

ki se vrača v Manilo in v svojih umetniško-raziskovalnih projektih raziskuje položaj filipinskega ljudstva ter položaj umetnikov in umetnic, si je zadala nalogo, da znova vzpostavi pomen izgubljene in zavržene tradicije ter kulture. To počne deloma nasilno, s spodbujanjem lažne eksotike, ki ima le malo skupnega s filipinsko kulturo, deloma pa subtilno, z umetniško-raziskovalnimi (in drugimi) projekti, ki z arheološko natančnostjo počasi plastijo resnične prvine filipinske kulture ter jo razvijajo od točke, na kateri je po njihovem mnenju obstala. Kot enega takih projektov velja omeniti projekt *Markets of Resistance (Tržnice upora)* Angel Velasco Shaw, ameriško-filipinske umetnice in udeleženke projekta *Celostno kuriranje*. Umetnica je v večkulturnem okolju lokalne umetniške skupnosti Baguio raziskovala vpliv lokalnega in globalnega turizma in apropiacije zahodnih umetniških praks na tradicionalno filipinsko tržnico. Soroden pojav iskanja tradicije pa lahko med drugim zasledimo tudi v filipinskem filmu, kjer se vrsta sodobnih avtorjev, ki sicer ustvarjajo v novovalovskem slogu, predvsem s tematiko približuje temu, kar avtorji sami imenujejo pristen »filipinski duh«.

Toda če v iskanju »duha naroda« preusmerimo pozornost od sodobnih filipinskih avtorjev k sorodnim pojavom, ki so v svetovni zgodovini ob iskanju narodnih korenin za konstruiranje novega, sprejemljivejšega narativa poskušali iskati sam narodni izraz, lahko najdemo vzporednice tudi med filipinskim fenomenom »narodni umetnik« in jugoslovanskim pojavom socialistične monumentalne plastike. Oba pojava sta bila uradna težnja državne kulturne politike in sta tako formalno kot vsebinsko nosila podobno sporočilo. Jugoslovanskega je sicer kmalu zamenjala težnja po modernizmu, ki je sam po sebi le redko prenašal neželena politična sporočila, na Filipinih pa je bil pravi namen tovrstne umetnosti prav politizacija. Narodu, ki je pretrgal vez z lastno kulturo, ki je po večini ostala ohranjena zgolj v obliki arheoloških artefaktov, s katerimi se ne more poistovetiti, ne preostane drugega, kot da razvije idejo o »pravem« narodnem umetniku, bodisi slikarju bodisi glasbeniku ali književniku, ki postaja v času nove države² simbol narodove identitete in je hkrati tudi dobro izvozno blago.

»Narodno« so poiskali tam, kjer ga ni bilo – v umetnosti, ki je bila slogovno »emancipirana« skozi modernizem, a se je vseeno zatekala predvsem k prvinam socialističnega realizma in k preprosti figuraliki. Filipinski umetniki so se k temu obračali namerno, da bi se »odmaknili od nekritičnega sprejemanja zahodnih kalupov; od suženjskega posnemanja zahodnjaških oblik, ki nimajo nobene povezave z življenjem naroda; od obremenjenosti z zahodnjaškimi trendi, ki

ne odražajo procesa filipinskega razvoja«.³ Kljub simpatiziranju s socialističnim realizmom, ki je bil dokončno razvit v mednarodnem prostoru in je imel močan političen naboj, pa so umetniki in zagovorniki narodne identitete, paradoksalno, njegov pojav videli kot nujen korak, da se zastavi razlikovalen odnos do vsega »tujega«, zlasti do Zahoda, in vzpostavi kritika do procesa pozahodnjenja, ki je zastrla in zatrla obstoj resnične identitete.

Da se je ideja o narodnem umetniku utelesila kot osnovno vodilo filipinske kulturne politike, potrjuje tudi dejstvo, da je Imelda Marcos leta 1969, ko je bil kljub številnim zapletom dograjen Kulturni center Filipinov (CCP), monumentalno betonsko stavbo, nekakšno celostno umetnino narodne identitete, pojmovala kot »svetišče filipinske duše« in »svetinjjo filipinskega duha«. V centru je videla utelešenje dediščine, njegovo poslanstvo pa naj bi bilo »preteklosti iztrgati stvari, ki za vse večne čase pripadajo naši prihodnosti«.⁴ V času vladavine zakoncev Marcos so se za ceno spektakla demokracije pod okriljem vlade v Kulturnem centru Filipinov zvrstile najrazličnejše razstave, vse od visokega modernizma, socialističnega realizma, pa do konceptualnih razstav.⁵ Po odredbi Ferdinanda Marcosa z nazivom *Narodni umetnik* upravlja prav CCP. Že od zgodnjih sedemdesetih ga podeljujejo Filipincem, ki so znatno prispevali k razvoju filipinske umetnosti, nagrada pa se je pred leti preoblikovala v red zaslug. Eden od kriterijev za nominacijo je med drugim tudi pogoj, da nominirani umetnik ali umetnica skozi vsebino ali formo svojih del jasno gradi narodno zavest.

Iskanje »filipinskega« se na neki točki kot močna težnja kaže tudi v sodobni umetnosti (na primer v umetniških delih Roberta Felea),⁶ kakor tudi v sami kuratorski praksi. To je vidno tudi v krovnih umetnostnih institucijah v Manili, med drugim v Muzeju Ayala ter Muzeju in knjižnici Lopez, ki sta v družinski lasti in sta nastala kot institucionalizirani zasebni zbirki s težnjo, da postaneta zbirki v javnem interesu. Muzejska dejavnost je le ena od dejavnosti družine Lopez, ki obvladuje tudi enega izmed največjih medijskih konglomeratov v državi; Muzej Ayala pa na drugi strani odpira zasebno zbirko, ki ne le sledi lastnemu narativu, temveč je v preteklosti že postal tudi politična platforma.⁷ Dejstvo, da je muzej, skozi katerega se zlivajo velike

³ Alice G. GUILLERMO, *Protest/Revolutionary Art in the Philippines 1970–1990*, University of the Philippines Press, Manila, 2001, str. 51.

⁴ Ileana MARAMAG (ed.), *The Compassionate Society and Other Selected Speeches of Imelda Romualdez Marcos*, National Media Production Center, Manila, 1973, pp. 14–15; Patrick D. FLORES, *Social Realism: The Turns of a Term in the Philippines* (dosegljivo na: <http://www.afterall.org/journal/issue.34/social-realism-the-turns-of-a-term-in-the-philippines#footnote8680>)

⁵ Ibid.

⁶ Skupina umetnikovih del je bila v času našega obiska kot intervencija s sodobnim umetniškim delom razstavljen v stalni zbirki Muzeja Vargas, ki deluje v okviru državne univerze Diliman v Manili. Umetnik v svojih kiparskih delih, ki posnemajo ljudsko umetnost, združuje krščanske svetnike in filipinska božanstva ter na tak način komentira benevolentno narodnostno prilikovanje.

⁷ Med drugim tudi za promocijo predsedniškega kandidata med njegovo predsedniško kampanjo.

² Govorimo o času predsedovanja Ferdinanda Marcosa med letoma 1965 in 1986. Njegova žena Imelda Marcos, ki je vladala kot desna roka, je bila ob začetku moževega mandata velika podpornica umetnosti, vendar so njeni projekti pozneje postali simbol dolgotrajne diktature.



Jukstapozicija ameriških in japonskih propagandnih plakatov v zbirki zasebne fundacije Lopez Muzej in knjižnica. / The juxtaposition of American and Japanese propaganda posters in the collection of private foundation Lopez Museum and Library, foto / photo: Miha Kelemina

množice obiskovalcev, platforma za vzpostavljanje in nadzorovanje zasebnega političnega in historičnega narativa, pa ni nič manj strašljivo kot to, da se muzej v zadnjih letih od razstavnih dejavnosti obrača tudi proti izobraževalnim programom.⁸

Omenjeni instituciji sta le del močne muzejske in galerijske mreže, ki je le na videz podobna zahodni. Umetnostna infrastruktura se ni razvijala na način, kot se je na Zahodu, temveč so manko zapolnili tako, da so si prevladujoče privatne fundacije prilastile maske institucij, ki so se oblikovale in dozorele – ne nujno v najboljše modele – na (nekdanjem) Zahodu. Zasedranost ideologije, ki jo predstavljajo, ni tako izrazito vidna pri institucijah, ki predstavljajo sodobno umetnost, problem leži predvsem v institucijah, ki jih pri nas pojmujejo kot tradicionalne (historične) muzeje in galerije. Te naj bi bile objektivne in politično korektne, zato je še toliko bolj zaskrbljujoče, da se – ko po svoji strukturi vendar prekašajo marsikateri etnografski muzej in so v zasebni lasti, z družinskim upravnim odborom – ukvarjajo

⁸ Duffie Osental; iz pogovora na okrogli mizi *Ko je umetnost kladivo*, ki jo je v Artery Art Space v Manili 1. avgusta 2015 pripravila skupina umetnikov aktivistov Concerned Artists of the Philippines.



Fontana s skupino umetniških del pred Muzejem Ayala, institucijo, ki po mnenju nekaterih vzpostavlja in nadzoruje lasten političen in historičen narativ. / Fontana with a group of artworks in front of Ayala Museum, the institution which, according to some, establishes and controls its own political and historic narrative, foto / photo: Miha Kelemina



Skupina umetnikov aktivistov Concerned Artists of the Philippines se aktivno vključuje v kulturnopolitičen diskurz; na pričujoči fotografiji na okrogli mizi *Ko je umetnost kladivo*. / The Concerned Artists of the Philippines, a group of artists activists, is actively involved in cultural political discourse; in the photo, at the round table *If Art is a Hammer*, foto / photo: Miha Kelemina

z etničnimi in rasnimi vprašanji. Vendar pa zasebne fundacije na drugi strani ponujajo tudi nepredstavljivo višje denarne vložke, ker pa razstavnih programov ni odvisen od državnega financiranja, kulturni delavci niso prisiljeni v hiperprodukcijo. Muzej in knjižnica Lopez kuratorjem in kuratorkam za »potopitev« v svojo zbirko in snovanje »procesualne« razstave ponuja kar pol leta. Z razslojevanjem in razbijanjem vzpostavljenih narativov zbirke, v tem primeru arhiva, pomeni razstava, ki je plod raziskovalnega procesa in novih pristopov, nov presek, novo osmislenje in največkrat aktualizacijo zbirke. Sidd Perez in Lian Ladia sta svoj čas v omenjeni instituciji izkoristili za vzpostavitev prostora za diskusijo in del galerije spremenili v kavarno, kjer so udeleženci pogovorov razpravljali o odsotnosti kritike in

le-to poskušali zgodoviniti skozi muzejsko zbirko. In prav v tej kavarni smo se tekom kuratorskega mapiranja v Manili pogovarjali tudi s Simonom Soonom, ki se z zgodovinjem kritike in kuratorskih praks v kontekstu jugovzhodne Azije ukvarja v projektu *SouthEast of Now*. Termin v imenu ne označuje zemljepisne lege, temveč stoji nasproti »Sseverozahtodu«, kjer se je od 19. stoletja naprej »proizvajalo« kuratorsko znanje, tega pa je treba po mnenju avtorja projekta vnovič premisliti in problematizirati v novih kontekstih.

Vnovič je treba premisliti tudi o kuratorskih praksah in podvomiti v samo kuratorsko mapiranje, ki je bilo eno od vodil projekta. Tudi mapiranje umetnostnih razstavišč in poročanje o njih lahko tako kot jezik, o katerem smo govorili v začetku besedila, postane predmet instrumentalizacije, ki predstavlja močno orodje vsiljevanja specifične percepcije kulture in značilnosti določenega prostora. A če drži, da je, kar smo poskušali zaznati tekom svojih rezidenc, kuratorska praksa medij za medkulturni dialog, je obenem tudi ogledalo naši podobi »slovenstva«. Zdi se, da se s Filipinci lahko poistovetimo tudi kot narod, ki je, ne da bi se tega dodobra zavedal, izgubil velik del lastne kulture. V iskanju te si prilaščamo tujo, turiste sprejemamo v rimskih nošah ter se tako poskušamo mapirati na Zahod. Morda gre zgolj za odraz jugoslovanske kulturne politike, ki je za vzpostavitvev sprejemljivejšega zgodovinskega (in političnega) narativa iznašla identiteto, ki je bila hkrati arhaična in sodobna?

Odras aktualne kulturne politike je jasnejši – čeprav se zavedamo nesmiselnosti in nepotrebnosti državnih insignij, smo verjetno edini narod, ki ima v prestolnici svojo himno vklesano na tleh, kjer jo dnevno pohodi več tisoč ljudi. ■

Miha Kelemina (1985, Ptuj) je leta 2010 diplomiral na enopredmetnem študiju umetnostne zgodovine na *Filozofski fakulteti* Univerze v Ljubljani. Leta 2011 se je vpisal v *Svet umetnosti*, šola za kustose in kritike sodobne umetnosti, ki deluje v okviru Zavoda za sodobno umetnost, SCCA–Ljubljana. Po končanem izobraževanju je na SCCA–Ljubljana delal v arhivu in knjižnici, pozneje je bil sodelavec *Postaje Diva*, portala za video umetnost, trenutno pa je koordinator *Sveta umetnosti* ter razstavno-raziskovalnega programa *Studio 6*. Končal je tudi dodatno izobraževanje iz projektnega menedžmenta. Je ustanovni član kolektiva *OFFTIR, društva za vizualno in zvočno umetnost*, sodelavec projekta *VideoWall* umetnice Pile Rusjan, od leta 2013 pa tudi sodelavec Redakcije za kulturo in humanistične vede Radia Študent, kjer je urednik oddaje *Art-Area*.

Miha Kelemina (1985, Ptuj) graduated in Art History from the Faculty of Arts in Ljubljana in 2010. In 2011, he enrolled in the World of Art, School for Curators and Critics of Contemporary Art, which operates as part of the Center for Contemporary Arts SCCA–Ljubljana. After completing his training at SCCA–Ljubljana, he worked in the archives and the library, and later at the *Diva Station* portal for video art. He is currently coordinator of the *World of Art* as well as the *Studio 6* exhibition and research programme. He has also completed additional training in project management. He is a founding member of the *OFFTIR Association for Visual and Sound Art*, a collaborator of the *Video Wall* project by artist Pila Rusjan, and since 2013 also a collaborator of the Culture and Humanities Editorial Office at Radio Študent, where he is editor of the *Art-Area* show.

SCCA - LJUBLJANA 
Zavod za sodobno umetnost

Svet umetnosti, šola za kustose in kritike
sodobne umetnosti 2014/2016
Voditeljica: Simona Žvanut
Koordinator: Miha Kelemina
Svetovalka: Barbara Borčič
Svetovalec za finance in odnose z javnostjo: Dušan Dovč
Spletna stran: <http://www.worldofart.org>
E-mail: svetumetnosti@scca-ljubljana.si

