

bunker

20

bunker

20

**Bunker**

**20 let**

Izdajatelj: **Bunker, Ljubljana**

Za izdajatelja: Nevenka Koprivšek, direktorica

Urednica: Alma R. Selimović

Teksti: Andreja Kopač, Alja Lobnik, Tjaša Pureber, Grzegorz Reske, Rok Vevar

Oblikovalka: Tanja Radež

Lektura: Irena Androjna Mencinger

Fotografije: Nada Žgank, Marta Keil

Tisk: Collegium Graphicum

Naklada: 200

Ljubljana, avgust 2018

Bunker, Ljubljana

Slomškova 7, 1000 Ljubljana

[www.bunker.si](http://www.bunker.si)

Knjiga je prosto dostopna tudi v elektronski obliki na [www.bunker.si](http://www.bunker.si).

**bunker**



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

-----  
CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

334.012.46:7.079(497.4Ljubljana)(082)

BUNKER : 20 let / [teksti Andreja Kopač ... [et al.] ; urednica Alma R. Selimović ;  
fotografije Nada Žgank, Marta Keil]. - Ljubljana : Bunker, 2018

ISBN 978-961-93350-3-1

1. Kopač, Andreja, 1980- 2. Selimović, Alma 3. Bunker (Ljubljana)

296108800

# BUNKER

## 20 let

# BUNKER 20 let

Decembra 2017 je Bunker praznoval 20-letnico obstoja.

Obletnico smo praznovali s programom,

ki je poskušal predstaviti vse, kar Bunker je.

V enem tednu so se zvrstile Bunkerjeve produkcije, prireditve kulturno-umetnostne vzgoje, velika novoletna zabava ...

Program je potekal v Stari mestni elektrarni,

ki jo Bunker upravlja, prežemali sta ga mednarodno sodelovanje

in sodelovanje s širokim naborom sodelavcev.

Pripravili smo tudi vrsto krajših debatnih omizij,

kjer smo poskušali identificirati ključne prelome,

preboje in spremembe ne samo Bunkerja, ampak celotnega okolja, katerega del je Bunker in v katerem deluje v zadnjih dveh desetletjih.

Besedila v tej knjižici so nadaljevanje debatnih omizij,

njihov komentar in predvsem poskusi ujeti,

kaj Bunker sploh je, kaj ustvarja in kakšen je njegov prispevek

k umetniški krajini. Vsa besedila presegajo razmislek

o Bunkerju in si jemljejo Bunker le kot iztočnico

za razmislek o širših kontekstih.

Piske in pisci so sopotniki in sodelavci Bunkerja.

**Na še prihodnja desetletja!**

**8** Andreja Kopač

---

Ko ni več javnosti, a se hkrati največ govori  
o občinstvu ali hujšanje v možgane

**18** Alja Lobnik

---

Genealogija nevladnega sektorja  
ob 20-letnici zavoda Bunker

**38** Tjaša Pureber

---

Bunker po 20 letih:  
vztrajanje na stičišču margin

**50** Grzegorz Reske

---

Prepoznavni v mednarodnem polju  
in osrediščeni v lokalnem kontekstu

**62** Rok Vevar

---

Nekaj misli o estetskih spremembah  
na področju scenskih umetnosti  
v obdobju od ustanovitve zavoda Bunker leta 1997



*Andreja Kopač, dramaturginja, pedagoginja, urednica in publicistka*

Andreja Kopač

## Ko ni več javnosti, a se hkrati največ govori o občinstvu ali hujšanje v možgane

Premišljevanje ob dvajsetih letih dela na področju izobraževanja v kulturi in umetnosti

Smo leta 2018, [menda] v času gospodarske konjunktore, po drugi strani pa v času novega [na]vala rezov na področjih kulture, umetnosti, znanosti, izobraževanja ipd. Javni sektor poka po šivih, oblastniki pa se vedejo, kakor da so sprti s svojim ljudstvom. Vse to ni nič novega, saj to že od leta 1991 prihaja v nekakšnih valovih. Kar je morda najbolj novo, je vse bolj silovita ignoranca odgovornih kot legla nekakšnega strukturnega cinizma, ki namesto da bi reševali situacijo, besedičijo, obljublajo, se otepajo odgovornosti, med tem ko se ključne odločitve sprejemajo po ideološko-ekonomistični liniji, brez strokovnih podlag, brez razprave, brez javnosti v takšnem ali drugačnem smislu. Za zastavek premisleka o takšnih razmerah na področju izobraževanja na področju kulture in umetnosti sem si izposodila dve paraboli. Prva je "zgodba" o vztrajnem zmanjševanju sredstev za znanost, na kar je nedavno opozoril direktor

Instituta Jožef Stefan Jadran Lenarčič ob oddaljevanju od začrtanih smernic Raziskovalne in inovacijske strategije Slovenije 2011–2020 (RISS): "Slovenija je v zadnjih letih hujšala v možgane"<sup>1</sup>, posledica česar sta silovit beg možganov in zmanjševanje konkurenčne prednosti Slovenije v primerjavi z drugimi državami. Druga pa je izjava kritika in publicista Roka Vevarja, in sicer o [realnem] izginjanju javnosti, ki ga spremlja vztrajno govoričenje o povečevanju občinstva, kar kaže po eni strani na neskladnost obravnave resničnih problemov, na drugi pa je takšen diskurz logična posledica neoliberalistične težnje po gonji za merljivostjo, kvantiteto, učinki kulture in umetnosti. In sledi vprašanje, ali res umetnosti. Ali ta še obstaja ali pa jo je nadomestil kulturnopolitični [ne]model ekonomistične logike posamičnih odlokov [beri: rezov], za katero je hujšanje v možgane povsem normalen proces, in ki ga spremlja težnja po razbitju zdravih jeder družbe – to so izobraženi in kompetentni posamezniki, ki bi bili pripravljene tvorno sodelovati pri procesih odločanja v prihodnosti, ko bo treba reševati najbolj eksistencialna vprašanja človeštva. Ravno znanost in umetnost sta polji, ki ponujata inovativne in relevantne odgovore na preprosti vprašanji: kakšna bo prihodnost in kako v njej živeti. *Prihodnost na račun preteklosti ali preteklost na račun prihodnosti?*

## Dvajset let – dvesto vprašanj

V takšni situaciji sledi zastavek, kaj sploh pomeni kontinuiteta delovanja na področju umetnosti, kar bom v nadaljevanju opredelila na primeru zavoda Bunker, ki to dejavnost opravlja že dvajset let, tako s širšega družbenega vidika kakor z vidika samorefleksije. Začnimo torej – z vprašanji! Kaj pomeni dvajset let kontinuiranega dela na področju kulture in umetnosti, kaj trideset, kaj petdeset let? Kaj za državo pomeni, če sama ne upošteva Zakona o uresničevanju javnega interesa, ki ima v

osmem členu zapisano, da se javni interes za kulturo uresničuje "z zagotavljanjem pogojev za kulturno ustvarjalnost, z dostopnostjo kulturnih dobrin, s kulturno raznolikostjo, mednarodno prepoznavnostjo in uveljavljanjem slovenske kulture in umetnosti v mednarodnem prostoru"? Kaj pomeni, če neka organizacija [med drugim] več desetletij kontinuirano razvija specifično dejavnost, ki ne zahteva toliko sredstev, kolikšen je njen "vložek" v lokalno okolje, v ekosistem mesta in države v smislu pridobivanja, izobraževanja in opolnomočenja raznovrstnih občinstev, predvsem mladih? Kaj pomeni, da organizacija s primeri dobre prakse<sup>2</sup> dokazuje, da je uspešna na tem področju? Kaj pomeni, da tovrstno kontinuirano delo vpliva, da bodo ti mladi čez nekaj let postali gledalci predstav, ki izzivajo premislek in zahtevajo avtonomno odločanje in sposobnost argumentacije? Kaj torej pomeni, da vzgojiš razmišljujoče, zahtevno občinstvo? Zakonska podlaga sicer obstaja, a ker se praksa kontinuiranega razvoja področja ne nadaljuje, je to po eni strani sprožilo erozijo javnosti in po drugi vrsto razprav o pridobivanju novih občinstev.

## Nazaj zasukano vprašanje

Poskusimo vprašanje zasukati nase in v njem zagledati najprej – sebe. Pri tem bom začela iz ne povsem primerljivega položaja, saj bom iz vprašanja *občinstev* prešla na vprašanje *gledalca*. Od splošnega k posamičnemu torej. Kot primer naj navedem neko nekoliko paradoksalno situacijo, na katero je na okrogli mizi ob Bunkerjevem dvajsetem jubileju opozoril režiser Bojan Jablanovec. Namreč, tezo o vzgoji občinstev je že takoj na začetku označil za precej nemogočo, kot ključno komunikacijsko os pa izpostavil vprašanje, koliko nas vse skupaj v resnici zanima, kaj si javnost misli, kaj vidi, kaj absorbira. Moderatorica Alma R. Selimović mu je hitro odgovorila: "Mene zelo zanima." Bojan Jablanovec je nadalje-

<sup>1</sup> Direktor IJS Jadran Lenarčič je primerjavo ob več priložnostih javno izpostavil, drugače je dostopna na spletnih strani IJS. Dostopno prek: <https://www.ijs.si/ijsw>, (6. 3. 2018)

<sup>2</sup> Kot primere dobre prakse navajam projekte, kot so: Igrišče za gledališče, Kulturistik, Mladibor, Druganje in Projekt mobilnosti Leonardo da Vinci ipd.

val v retorični maniri: "Ali nas pravzaprav zanima, kdo je naša javnost oziroma koliko se s tem dejansko ukvarjamo?" Izpostavil je nekaj, česar se morda na polju sodobnih uprizoritvenih umetnosti [resnici na ljubo] ne zavedamo dovolj, saj v strastnem zanosu do svojih afinitet včasih zane-marimo, da so te v prvi vrsti – naše. Kaj pa afinitete drugega? Sledi vprašanje, kakšne afinitete razvija občinstvo, ki spremlja sodobno scensko umetnost danes. Kaj jih v prvi vrsti zanima, kakšne so njihove vrednote, v kaj verjamejo? Bojan Jablanovec izpostavi, da smo se v teh dvajsetih letih morda preveč ukvarjali sami s sabo in premalo s svojim občinstvom. Pred našimi očmi so se zamenjale generacije: staro, utrgano, pankovsko, alter občinstvo počasi odhaja, novega pa [še?] ni oziroma je precej drugačno. V resnici se to novo občinstvo ne vklaplja v to, kar bi od njega pričakovali; je manj predvidljivo in kolektivno neodzivno, a vsebinsko zahtevno. Jablanovec priznava, da ga je tovrstna situacija ujela nepripravljenega, iz česar izhaja potreba po sporočanju, kaj umetnik[i] sploh dela[mo], kako deluje[mo], kaj odpira[mo] in zakaj je to – pač dobro. Tudi sama dobro vem, da se mora vsakdo, ki se ukvarja z umetnostjo, kulturo in vsemi njenimi derivati, v življenju ves čas zagovarjati, zakaj počne to, kar počne, stati za tem, kar počne, in hkrati ves čas razlagati, kako je to videti. Da dela, dokler ne gre spat. Da ne govorim o tem, da to, kar počne, zgodovinsko gledano spada v civilizacijske pridobitve, ki skupaj z znanostjo tvorijo simbolni univerzum, ki sicer sloni na birokratskem diskurzu. Gre za neko fašistoidno urejevanje sveta s pomočjo birokracije, ki ji nihče več dobro ne sledi. Kot bi imeli pred seboj perverzno "žižkovsko" situacijo, ko v želji po tem, da bi prišli stvarem "do dna", iz banjice najprej izlijemo umazano vodo, nato izvržemo dojenčka, potem pa vidimo, da nam ni pod njo ostalo ničesar drugega kakor dojenčkovi dokumenti, ampak še od teh nekateri manjkajo. No, dojenček med pregledovanjem dokumentov premine, a karavana gre dalje.

## "Dobra" predstava

Druga intrigantna stvar je naša lastna *samorefleksija*. Iskrena, boleča. Morda se je treba zato nujno postaviti na nasprotno stran, na stran gledalca, in spregovoriti z njegovega vidika; oziroma da je za odgovore na lastna dejanja nujno razmišljati z vidika drugega. Ob tem bi izpostavila predstavo *Show your face!*, Bunkerjevo uspešnico, ki je verjetno predstava z najdaljšim stažem na neodvisni sceni. Prav ta predstava je pomenila neko bazo oziroma izhodišče, kjer se je vzpostavila kulturno-umetnostna vzgoja zavoda Bunker kot uspešen primer dobre prakse. To je osnovna lekcija, ki jo lahko povzamem: in sicer da je pogoj za kakršnokoli vzgojo občinstva – dobra predstava. Kaj pomeni dobra? Za definicijo slednjega se je treba nujno postaviti v vlogo mladega recipienta umetniških vsebin in najprej definirati, ali je predstava vsebinsko primerna, kaj prinaša, kako bi jo bilo mogoče obravnavati, in konec koncev, kaj se lahko mladi gledalec iz nje nauči. Zato bi kot temeljni pogoj za "ustrezno" predstavo opredelila njeno kompleksnost v smislu [sočasnega] delovanja večjega številna gledaliških znakov. Torej gre ravno pri definiciji mladih občinstev tudi za deloma spremenjeno produkcijsko delovanje in hkrati za spremenjeno pozicijo "pogleda" umetnika, saj mora nujno upoštevati razvojno krivuljo, trende in konec koncev "ujeti okus" mladega gledalca, zato se na relacijo med avtorjem in gledalcem vriva še en dodaten, nepredvidljivi dejavnik. Če izhajamo iz teze, da je umetnik sposoben obeh pogledov hkrati; tistega od avtorja k gledalcu in obratno – od gledalca k avtorju, dvema usmerjenima količinama naenkrat, se v specifičnem primeru mladih občinstev vmes vriva še nekaj, kar sem v primeru sistemske diskontinuitete razvoja poimenovala "negativna abdukcija".



# "Negativna" abdukcija

Pojem *abdukcija* je skovanka ameriškega semiotika Charlesa Sandersa Piercea in pomeni način sklepanja, ki ustvarja nove hipoteze. V tem smislu ga Pierce postavlja ob bok dvema splošnima metodama raziskovanja: dedukciji [od splošnega k posamičnemu] in indukciji [od posamičnega k splošnemu], pojem abduktivno sklepanje pa uporablja kot razlago jedra kreativnega procesa, ki mu pripisuje fenomen *presenečenja* in *imaginacije* kot temeljnih vsebinskih elementov. Pri tem gre za soočenje z nepričakovanim, kar temelji na stalnem rušenju že obstoječih hipotez in oblikovanju novih, to pa nas umešča v stanje nenehne *nerazrešenosti* kot nihanja med *prepričanjem* in *dvomom*. Slednje se v domeni mišljenja obravnava z učenjem in spominom, njegova nadgradnja pa je *imaginacija*, ki pomeni razširitev konceptov in njihovo kombinacijo. Pierce oba procesa postavlja v neposredno povezavo z odločevalskim procesom, pri čemer so najpomembnejši vidiki: diskurzi civilne družbe, politične institucije in javni odnos do demokracije ter mobilizacija diskurzov skozi institucije. Preprosto povedano gre v primeru abdukcije za obratno oziroma preoblikovano razlago, kar je v samem jedru razmisleka tako v polju znanosti kot umetnosti. Ob tem je pomemben vpliv civilne družbe, političnih institucij in predvsem mobilizacije diskurzov. In ravno ne-mobilizacija je v našem primeru notranji pogoj za negativno abdukcijo.

Za abdukcijo oziroma sposobnost abduktivnega sklepanja se zdi, kot da je v naši državi sistemsko pervertirana do te mere, da njen "presežek" ni vsebinski, temveč formalni. Vsebinski nadgradnji [ki bi privedla bodisi v *presenečenje* ali *imaginacijo*] se namreč ves čas spodmikajo tla pod nogami. Najočitnejši primer je Ksevt, bodoči center razvoja vesoljskih tehnologij in umetniških postopkov, bodoči center za kultivacijo veselja, v katerega že leta in leta prihajajo mladi iz vseh koncev Evrope in širše in kjer se seznanijo s postopki in metodami dela znanstvenikov in umetnikov iz vsega sveta. Stop! Konec! Gremo dalje! Abdukcija v slovenskem prostoru je kastrirana v smislu, da je namesto kreativnega potenciala

spervertirana v nenehno zagovarjanje svojega položaja ter upravičevanje in opravičevanje svoje dejavnosti, da bi ustrezala birokratskim merilom in logiki financiranja po načelu rošade namesto podpiranja kakovostnih programov. In namesto da bi Ministrstvo za kulturo RS [MZK] delovalo kot podporni program, deluje kot nova oblika konservativnega cenzorstva, kar izhaja seveda iz širšega družbenega ozračja, to pa MZK izkorišča za vztrajanje v položaju, ko na primer reference prijaviteljev pomenijo zgolj 20 odstotkov kriterijev za pridobitev sredstev. Umetnik mora tako vsakič znova utemeljevati, kdo je, zakaj dela to, kar dela, in ne česa drugega.

Predstavljajte si, da mora mlad ekonomist nenehno utemeljevati, da verjame v BDP, čeprav gre za umeten konstrukt. Pri kulturi in umetnosti bi bila takšna ekonomska logika sila enostavna; če se ugotovi, da je umetnosti preveč [kot se je v preteklosti pogosto očitalo], je logična posledica, da jo je pač treba izvoziti – država pa bi morala zagotoviti, da bi uredila možnosti za tovrstni izvoz. Na primer ustanovila Agencijo za postprodukcijo. In predstava bi šla v Svet. Po drugi strani je lažje podpirati peščico najmočnejših akterjev na neodvisni sceni sodobnih scenskih umetnosti kot prioriteto podpirati manjše razvojno naravnane projekte. Kakor je bolj prikladno tudi zatreti podporne dejavnosti, ki polje sodobne umetnosti delajo živo zadnjih dvajset let: založništvo, kritiko, refleksijo in tudi kulturno vzgojo ter pridobivanje novih občinstev. Gre za to, da je z enim partnerjem lažje organizirati enodnevni dogodek ali festival kot pa kontinuirano vlagati v dejavnost, ki hoče vzpostaviti dolgoročno vzdržni mrežni sistem "od spodaj", ki bi lahko čez nekaj let s stabilnim financiranjem prerasel svoje meje in prešel v bolj sofisticirano obliko. Tovrstno strukturno spodrezovanje s strani države je seveda ključno povezano tudi z vzgojo občinstva; pa ne tistega najmlajšega, govorim o najstniškem občinstvu, ki že zahteva svoje. To občinstvo namreč zelo dobro ve, katere stvari se sistemsko marginalizirajo, zato je mnogo oblik zabavljaštva bližjih, dostopnejših in prikladnejših. *Hujšanje v možgane* torej, kar je hkrati dediščina zakoreninjene strukture, sestavni del katere je novi, magični fevdalizem, gusarji na položajih, tajnice, ki letijo v nebo, medtem mladi odhajajo in se ne vračajo.

# K sistematizaciji vzgoje mladih občinstev v NGO

Zavod Bunker si je s svojimi participatornimi in vključevalnimi programi – ob pomoči številnih mednarodnih partnerjev in mrež, vsakič podprt z novim razpisom – prizadeval, da bi se tovrstna dejavnost vendarle lahko vsaj toliko sistematizirala, da bi prešla v kontinuirano fazo delovanja, kjer bi se lahko razvijala naprej. Upam si trditi, da je Bunker oral ledino v tem, da je skušal sistematizirati izobraževalno mrežo vzgoje občinstev na področju uprizoritvenih umetnosti nevladnega sektorja. Dokaz za to so številni primeri dobre prakse, ki si jih lahko ogledate na njihovih spletnih straneh in v številnih publikacijah, ki so jih izdali v ta namen. Kot rečeno, je negativna abdukcija naredila svoje, a kljub vsemu naj za konec poudarimo stvari, ki štejejo. Prvi projekt dobre prakse je bil Kulturstik [vodja Katarina Slukan], ki ga je februarja 2009 na podlagi odobrenih sredstev Ministrstva za izobraževanje, znanost in šport in Evropskega socialnega sklada začelo izvajati osem osnovnih šol pod vodstvom OŠ Sava Kladnika Sevnica in se je iztekel oktobra 2010. Vključenih je bilo 596 učencev zadnje triade in več kot 65 učiteljev različnih predmetov. Vsebino so zaznamovali zunanji partnerji, kulturne ustanove z različnimi, a izrazitimi profili: Bunker (uprizoritvene umetnosti), Kinodvor (art film), Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta (animirani film), Cirkokrog (cirkuška pedagogika), Forum Ljubljana (strip) ter plesalci in koreografi sodobnega plesa. Skupaj so oblikovali program, jedro katerega je bilo uvajanje sodobnejših, estetsko zahtevnejših in družbeno angažiranih umetniških vsebin. Projekt se je zaključil na festivalu Kulturstik, 14. aprila 2010, ko so se zbrali udeleženci projekta in drug drugemu predstavili rezultate dela: razstavo stripov, serijo nastalih animiranih filmov in kratke predstave, ki so se razvile iz delavnic sodobnega plesa, cirkuških veščin in preostalih disciplin projekta. Drugi pomembni projekt je bil Igrišče za gledališče [vodji Alma R. Selimović in Katarina Slukan], ki je potekal v letih 2014 in 2015 in bil morda še najbližje mreži, ki bi na področju celotnega nevladnega sektorja

lahko skrbela oziroma zmogla narediti korak v smeri sistematizacije dobrih praks, ki bi jih lahko najprej strokovno usposobljeni pedagogi, potem pa tudi učitelji izvajali v okviru osnovnih in srednjih šol ter drugih izobraževalnih ustanov. Projekt se od leta 2016 nadaljuje kot Igrišče za gledališče 2.0. Projekt Mladibor [vodji Alma R. Selimović in Katarina Slukan] je nastal z namenom, da bi mladim v Mariboru ponudili zanimiva umetniška orodja, ki bi spodbudila njihovo aktivno vključitev v ustvarjanje novih, inovativnih vsebin. Festival Drugajanje [vodja Alma R. Selimović] mladim iz II. gimnazije v Mariboru vsako leto že od leta 2002 pripelje angažirane in kakovostne predstave tako iz Slovenije kot iz tujine. Ob tem naj omenimo tudi projekt Lovepangs [2005] s 150 prostovoljci, mrežo Create to Connect, Četrtno skupnost Tabor ipd.

Bunker je tudi v tem trenutku v svoji povezovalni naravi bližje sistematizaciji mreže kulturne vzgoje in pridobivanja novih občinstev kot katerakoli druga nevladna organizacija, saj ne deluje le na polju določene uprizoritvene estetike ali žanra, ampak si od nekdanj prizadeva "pokriti" cel niz praks in postopkov, ki jih je treba mladim približati na samosvoj, inovativen, tudi utrgan način. To zahteva mnogo "abdukcijskega delovanja", pravzaprav so zakoni abdukcije vpisani že v sam proces dela, in le upamo lahko, da bo tovrstna dejavnost kmalu prepoznana kot nujen prispevek h kulturnim, etičnim, kognitivnim in drugim potencialom mladih v vse bolj norem svetu. Kot popotnica v novih dvajset let, saj: "Kaže, da bo treba najprej dobiti občinstvo, da se nam vrne javnost."

VIRI:

Ilievski, Oliver. 2014. *Abdukcija kot kreativna metoda odločanja in družbeno ozadje*. Ljubljana. Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.

Lenarčič, Jadran; *citat iz napovedi 26. Dnevo Inštituta Jožef Štefan*, dostopno prek: <https://www.ijs.si/ijsw> (6. 3. 2018).

Peirce, Charles Sanders. 2004. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina.

Pogovor na temo *Občinstva in kulturno-umetnostna vzgoja ob 20. obletnici zavoda Bunker*, gostje: Bojan Jablanovec, Katarina Slukan, Tomaž Grom, moderatorka: Alma R. Selimović, Stara mestna elektrarna, 13. 12. 2017.

Spletna stran zavoda Bunker. dostopno prek: <http://www.bunker.si/slo/izobrazevanje> (3. 2. 2018).



*Alja Lobnik, kritičarka in teoretičarka sodobnih scenskih umetnosti*

Alja Lobnik

## Genealogija nevladnega sektorja ob 20-letnici zavoda Bunker

Zavod Bunker, ki je lani decembra vstopil v enaindvajseto leto delovanja, poglavitno zaznamujeta vsaj dve produkcijski dejavnosti, najprej je to seveda festival Mladi levi, ki je z njim že od začetkov, in Betontanc, osrednji in največji projekt Bunkerja, v njem pa kot genealogija nevladnega sektorja odseva tudi vrsta bojev od devetdesetih let naprej. V grobem bi lahko njegovo prizadevanje mislili kot premikanje po primanjkljajih nevladne krajine:

- 1) internacionalizacija zatohlega postjugoslovanskega prostora, ki se je skrčil in ujel v naracijo o naciji, na obnebjju spremenjenih politik pa tudi ustvaril poriv za divje razraščanje nevladne zavodske krajine in vzpostavitev ključnih akterjev v devetdesetih, ki še danes pretežno oblikujejo nevladni sektor;
- 2) pridobivanje infrastrukture in zagotovitev dela domačim ustvarjalcem (Stara mestna elektrarna)<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Vevar, Rok. 2012. *Kaj je res alternativa? Razmišljanja ob 15-letnici Mladih levov*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

- 3) poskus decentralizacije in vzpostavitev postprodukcije z mlajšo festivalsko različico Drugajanje v Mariboru;
- 4) izobraževalno-kulturni program, ki skuša povečati dostop do sodobnih scenskih umetnosti za osnovnošolsko in srednješolsko občinstvo zunaj Ljubljane;
- 5) izumljanje novega poklica producenta kuratorja sodobnih scenskih umetnosti, ki pred dvajsetimi leti ni obstajal in ga je ekipa Bunkerja sproti oblikovala. Način delovanja sicer ni unikaten, gre pa za svojevrstno vodenje projektov in uvajanje novih ljudi. Z leti se je ekipa znotraj svojih vlog emancipirala; pozna notranji ustroj gledališča, finančno, administrativno in organizacijsko razsežnost dela, določa pa jo tudi miselna svoboda, da upravlja projekte pogumno in vanje izdolbe vsebinsko, ki ni neposredno predvidena, s tem pa (lahko) zapelje projekte onkraj golega servisiranja;
- 6) vzgoja produkcijskih in umetniških kadrov, ki jih je Bunkerju uspelo rekrutirati iz stalnega sodelovanja s prostovoljci<sup>2</sup>;
- 7) mišljenje produkcije prostora kot snovanja festivalskega programa, pa tudi, ob vse večji eroziji javnega, kot ustvarjalca žepov skupnostnega, ki dviguje četrtno temperaturo Tabora, torej tistega prostora, kamor se festival Mladi levi in Stara mestna elektrarna neposredno umeščata;
- 8) ustvarjanje diskurzivnega prostora, najprej z mobilizacijo in izobraževanjem piscev za festivalski časopis Arena, lani, ob krčenju kritiških pisav in nezavidljivem položaju večjega dela medijskega prostora, pa z incestuozno vzpostavitvijo kritiške platforme Kriterij;
- 9) kontinuirana komunikacija festivalskega programa z javnostjo in svojim občinstvom ter druženje kot imanenten del festivalskega praznovanja, katerega *momentum* je že vrsto let piknik na Ulovki;
- 10) programiranje festivala v mednarodno skupnost mladih ustvarjalcev in ustvarjalk, ki jih kombinirajo z uveljavljenimi, starejšimi ustvarjalci, s tem pa prvim zagotavljajo več kot nujne reference. Gre za strategijo opolnomočenja. Zadnja leta festival še posebej zaznamujejo trajna partnerstva, na primer lani se je četrtrič vrnil Rimini Protokoll (v preteklih letih so predstavljali dela Stefana Kaegija, lani Daniela Wetzla), tretjič Milo Rau, vrnila se je tudi Ivana Müller, pa Bojan Dordev ter Sofía Asencio in Tomàs Aragay. Alma R. Selimović za portal Sigledal zapiše, da gre za "simbol upora instant hitom in sezonskim čudežem ter starizmu na obeh koncih (podpori samo mladim ali pa podpori samo starim, že uveljavljenim ustvarjalcem)"<sup>3</sup>;
- 11) programiranje festivala v srednje veliko produkcijo, ki se izogiba megalomanskosti, da bi lahko ohranila svoje organske vezi na presečišču lokalnega in mednarodnega ter ostala pogajalska glede na to, kaj vse lahko postane del programa, zlasti kadar vsebine zaobsežejo uvajanje mikropolitik in vzpostavljanje kontekstov (socialnih, ekoloških, izobraževalnih, diskurzivnih);
- 12) razumevanje festivala kot mesta srečevanj med umetniki, festivalsko ekipo, prostovoljci in občinstvom. Pravzaprav bi ga lahko poimenovali *festival in residence*, saj imajo gostje festivala, umetniki in njihove skupine že vsa leta možnost, da ostanejo ves čas festivala v Ljubljani.

---

<sup>2</sup> Ibid.

---

<sup>3</sup> Selimović, Alma R.. 2017. *Mladi levi*. Sigledal. Dostopno prek: <http://veza.sigledal.org/festival/mladi-levi-f-1> (8. 4. 2018).

# Naracija nacije in zatohlost devetdesetih

Razpad skupne države je prinesel zlasti brutalizem trga dela, ki je kulturniški trg zaprl v sfero nacionalnega, in v isti sapi so se pojavile izrazite potrebe po nadnacionalnem povezovanju. Klavstrofobični občutek skrčenja gledališkega prostora je bil posledica odtegnitve do tedaj samo-umevnega povezovanja s kulturnimi centri prostora bivše Jugoslavije in veliko večjim občinstvom<sup>4</sup>, "z razpustitvijo starih institucij oziroma omrežij, okrog katerih je bila organizirana neodvisna kultura" (7-8)<sup>5</sup> so se hkrati pojavile "nove institucije in nove produkcijske prakse" (7-8)<sup>6</sup>. Breznik v zvezi s spremembami gledališke produkcije zapiše: "Kot umetnostna revolucija brez družbene revolucije in brez domovine se je povezala v mednarodni umetnostni sistem in dobila podporo mednarodnih (nevladnih) organizacij, ki so jo uporabile za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah." (8)<sup>7</sup>

Vevar v članku<sup>8</sup> ob petnajsti obletnici Mladih levov opozori na dejstvo internacionalizacije, ki je potekala že zgodaj v osemdesetih letih. Za Ljubljano je bil zlasti prelomen "partijski bunker z imenom Cankarjev dom, ki ga s samopriskom zgradi politični eho železnih sedemdesetih in v osemdesetih začne skrbeti za mednarodni program s področja scenskih umetnosti" (40)<sup>9</sup>. V Ljubljano začnejo dotekati produkcije novih evropskih kulturnoprodukcijskih razmer, nekaterim ljubljanskim akterjem pa

uspe izvoz na zahod. Mladinskemu gledališču po gostovanju z Ristićevo *Miss* na festivalu v Nancyju v Franciji slavni francoski filozof Michel Foucault napiše pismo, kjer polemizira z njihovo teatralizirano sliko centralizirane oblasti, NSK na londonskem LIFT-u v drugi polovici osemdesetih let ustvari medijski škandal, saj nihče ne pričakuje, da vzhodnoevropska umetniška atrakcija svoje strategije spreminja glede na kontekst, Laibach in Borghesia podpisujeta pogodbe s tujimi glasbenimi založbami, ljubljanska lacanovska šola z Žižkom pa čaka na odkritje (40)<sup>10</sup>. Mreženja – v jugoslovanskem in širšem mednarodnem prostoru – postanejo dejstvo že v osemdesetih, a se kulturni prostor odzove nanje v obliki festivalov šele v devetdesetih.

Festivali, ki so se razmahnil v devetdesetih (Video-dance festival, festival Ex-Ponto, festival Exodos, festival Mesto žensk itn.), vključno z Mladimi levi, so pravzaprav institucionalizacija manifestacij kulturnega aktivizma osemdesetih let. V nekem trenutku so se odločili mobilizirati svoje strateške točke: posamezne izobraževalne iniciative, pretočnost med domačo in tujo produkcijo, povezanost sektorja, prostorsko infrastrukturo, pobudo za stabilnejše financiranje nevladnega sektorja, predloge za institucionalizacijo itn., s čimer bi si lahko zagotovili določeno mero reprezentacije, torej vključenosti, ki temelji na zakonski oz. institucionalni podlagi (42)<sup>11</sup>. Neodvisna scena je postajala čedalje relevantnejša kritična masa, z vse bolj artikuliranimi zahtevami, in se je od devetdesetih sistematično združevala v odpor zoper obstoječe oblasti. Asociacija – društvo nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev na področju kulture in umetnosti – korenini prav v zgodnjih devetdesetih, četudi se je profesionalizirala šele leta 2009, ko je postala legitimna partnerica odločevalcem v ustvarjanju boljših delovnih razmer (12-13)<sup>12</sup>.

Tudi Nevenka Koprivšek je bila del tega prvolinijskega združevanja in je s svojimi vodstvenimi odločitvami, kot takratna umetniška vodja Gle-

<sup>4</sup> Toporišič, Tomaž. 2012. *Še pomnite tovariši ali festivalski spomini na prvoborke in prvoborce*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>5</sup> Radojević, Lidija. 2013. *Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture*. Letn. XXVIII, št. 157-158. Maska: Ljubljana.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Breznik, Maja v Radojević, Lidija. 2013. *Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture*. Letn. XXVIII, št. 157-158. Maska: Ljubljana.

<sup>8</sup> Vevar, Rok. 2012. *Kaj je res alternativa? Razmišljanja ob 15-letnici Mladih levov*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Koprivšek, Nevenka. 2012. *Mladi levi – naših prvih 15 let*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

dališča Glej, že vzpostavljala nove miselne prostore; producirala je generacijo ustvarjalcev, ki so želeli delovati mednarodno in s spremenjenim produkcijskim ustrojem, sistemom kompanij, uveljaviti daljše in globlje raziskovanje (En-Knap, Via Negativa, Betontanc itn.), kar je postalo tudi glavna usmeritev kasnejše ustanovitve zavoda Bunker (1997) in festivala Mladi levi (1998).

Mladi levi – slovenska različica Junge Hunde – so bili nekakšen odgovor sezonski ponudbi institucionalnih gledališč in občasni mednarodni ponudbi v Cankarjevem domu, ki je večinoma intervenirala z velikimi mednarodnimi imeni, zanemarila pa je dobršen del mlajših ustvarjalcev in ustvarjalcev, ki so bili v estetskem smislu najbolj potentni. Med letoma 1997 in 1999 sta se v Cankarjevem domu zvrstila festivalska programa pod skupnim imenom *Lepota ekstrema*, ki sta se najverjetneje med prvimi odzvala na paradigmatične estetske spremembe na področju sodobnih scenskih umetnosti (ples in umetnost performansa) (43)<sup>13</sup>, festival Mladi levi pa ju je bolj sistematično in dolgoročneje dopolnil.

Festival ima tako zelo jasno kontinuiteto glede programske usmeritve in vse od začetkov deluje kot okno v sodobno mednarodno sceno, trudi se ponuditi tisto, kar trenutno *hajpa* mednarodni prostor in je v siceršnji festivalizaciji slovenske kulture eden izmed redkih mednarodnih scenskih projektov s preiščeno kuratorsko roko. Poznavanje sočasne mednarodne produkcije je ključnega pomena za premike slovenske uprizoritvene scene, saj jo lahko podloži s kakšnimi sočasnimi idejami ali odpori, predvsem pa ji ponudi navigacijo po mednarodnem prostoru.

<sup>13</sup> Vevar, Rok. 2012. *Kaj je res alternativa? Razmišljanja ob 15-letnici Mladih levov*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

## Pridobitev novih prostorov

Še preden je Nevenka Koprivšek zapustila mesto programske vodje Gledališča Glej, je že začela sodelovati v raziskavi o prostorskem primanjkljaju nevladne kulturne scene; srečala se je tudi z urednico revije Maska, Ireno Štaudohar, in z njo zavozlala dolgoletni prijateljski vozeli s strastnimi premisleki in načrti o prebojih žejne neodvisne scene. V kratkem času so se zgostile vse glasnejše zahteve (umetniških) pobud za kulturno revitalizacijo industrijske dediščine, nezadovoljna umetniška scena je opozarjala na pomanjkanje infrastrukture, razširile pa so se tudi razprave o pomenu javnega prostora<sup>14</sup>, kar je doseglo vrh v revitalizaciji nekaterih neizrabljenih prostorov, Stare mestne elektrarne (2004), Španskih borcev (2009) in Kina Šiška (2009). Vprašanje produkcije prostora je pravzaprav temeljno povezano z dobršnim delom zunajinstitucionalne scene, ki je pogosto ostala brez ustreznih krajev, s katerimi bi si zagotovila minimalno legitimnost in reprezentacijo: "infrastrukturo s stabilnim financiranjem, kraj avtonomnega programiranja in predvsem – kraj, ki je drugo ime za pogoje dela, kraj kot legalno mesto prakse" (3)<sup>15</sup>.

Raziskavo, ki jo je vodil Mirovni inštitut, je gnala potreba po iskanju novih (gledaliških) arhitektur, ki ne bi bile kontaminirane s sedimenti meščanskega, marveč bi lahko služile porajajoči se generaciji s spremenjenimi estetskimi naravnostmi (Eda Čufar ji je nadelo ime tretja generacija ustvarjalcev: Ema Kugler, Matjaž Berger, Barbara Novakovič, Vlado Repnik, Marko Košnik, Emil Hrvat, Marko Peljhan, Matjaž Pograjc, Tomaž Štrucl, ter v plesu Sinja Ožbolt, Tanja Zgonc, Iztok Kovač, Mateja Bučar, Branko Potočan, Brane Završan, Marko Mlačnik). Tako niti ni čudno, da je prav leta 1995 izšla revija Maska, katere osrednji tematski blok je nosil naslov: *Prostor*, Simon Kardum pa je v uvodnik

<sup>14</sup> Povzeto po Butala, Gregor. 2017. *Kdo pa bo sedel na tisti klopi?* Intervju z Nevenko Koprivšek in Mojco Jug. Dnevnik: Ljubljana. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042782053/kultura/oder/kdo-pa-bo-sedel-na-tisti-klopi> (8. 4. 2018).

<sup>15</sup> Vevar, Rok. 2014. *10 let Stare elektrarne: infrastruktura – prostori – kraji (fragmentarni eseji)*. Neobjavljen.

zapisal: "kakšna arhitektura (kraj) bi ustrezala najrazličnejšim oblikam prostorov predstav, kako ne zabetonirati prostorskih možnosti za potencialne oblike bodočih scenskih praks z določeno, specifično gledališko arhitekturo, kakršna je italijanska škatla Teatra Farnese v Parmi (1618) – ena najtrdovratnejših arhitekturnih oblik gledališča, ki se je ohranila 400 let –, a po drugi strani vseeno terjati kraje – infrastrukturo, kjer bi sodobne scenske prakse imele zagotovljene pogoje dela?" (10-11)<sup>16</sup>.

Iz temata je razvidno, kakor opozori Vevar, da je aktualnim ustvarjalcem sodobnih scenskih umetnosti klasična italijanska škatla predstavljala historično predeterminirano in anahronistično prostorsko tvorbo, znotraj katere se niso utegnili realizirati nove estetske bližine ter razmerja med pogledom (gledalca, občinstva) in umetniškim objektom (predstavo). Zato so iskali rešitve, zelo poznane sodobnoscenskim praksam v tujini, v naselitvi opustošenih industrijskih prostorov, ti pa dihajo v voluminoznosti in različnih ambientih ter vsakokratnih scenskih gradnjah, kar je blizu avantgardnemu pojmovanju gledališkega prostora, "kjer je med (fiktivnim ali materialnim) prostorom predstave in gledališko arhitekturo ter hkrati z vsemi pripadajočimi protokoli dogodka potegnjena svojevrstna enačaja" (12)<sup>17</sup>.

Pred dvajsetimi leti sta festival Mladi levi in z njim zavod Bunker tako začela na kraju brez kraja, pestilo ju je pomanjkanje opreme in predvsem prostora, kamor bi se naselila za daljši čas in kjer bi lahko realizirala sveže naravnosti. Pisarniške prostore sta imela na Rimski cesti, skromna infrastruktura pa je vsebovala en računalnik z internetno povezavo in navodili na steni, kako pripeti elektronsko priponko, ter telefon s faksom, vsega skupaj pa je ekipa štela tri sodelavke. Nevenki Koprivšek in Iri Cecić se je priključila še Mojca Jug, današnja soprogramerka Mladih le-

---

<sup>16</sup> Kardum, Simon v Vevar, Rok. 2014. *10 let Stare elektrarne: infrastruktura – prostori – kraji (fragmentarni esej)*. Neobjavljen.

<sup>17</sup> Vevar, Rok. 2014. *10 let Stare elektrarne: infrastruktura – prostori – kraji (fragmentarni esej)*. Neobjavljen.

vov in programerka Stare mestne elektrarne<sup>18</sup>. Takrat je prvi festival potekal v Hribarjevi dvorani na ljubljanskem gradu, opremo je posodilo Slovensko mladinsko gledališče. Še preden se je festival uprostoril v Stari mestni elektrarni (2004), je tja sicer že naselil posamezne dogodke festivalskih letin. Prvič je Ministrstvo za kulturo RS za upravljanje Stare mestne elektrarne na javnem razpisu izbralo zavod Bunker leta 2004 za obdobje petih let. Sedaj ima že tretji mandat in bo elektrarno upravljal do leta 2021, ko bo spet prisiljen kandidirati na javnem razpisu, če bo ministrstvo z Elektrom Ljubljana podpisalo pogodbo o najemu.

Kot prireditveni prostor za produkcijske in izobraževalne programe na področju sodobnih scenskih umetnosti nevladnega sektorja je bil center sodobnih umetnosti pravzaprav prva kolaborativno rešena zagotovitev infrastrukture za tovrstno dejavnost, ki so jo skupaj podprli Elektro Ljubljana kot lastnik objekta (ta je bil na prigovarjanje Zavoda za kulturno dediščino in delovne skupine v okviru Mirovnega inštituta prenovljen v skladu z restavratorsko stroko) ter Ministrstvo za kulturo RS in Mestna občina Ljubljana, ki sta zagotovila delež sredstev za vzdrževanje prostora ter programska sredstva za umetniške programe zavoda Bunker in ostalih nevladnih produkcij, ki so tam gostovale. Prizorišče Stare mestne elektrarne je v zadnjem desetletju za pretežni del lokalne sodobnoscenske umetnosti postalo (brezplačni) domicil, ki ni le uprizoritveni, marveč tudi predstavitveni, izobraževalni in vadbeni prostor, ki je inkluziven in pomeni nekakšen prostorski in tehnični servis sodobni scenski produkciji, ne da bi pri tem izkazoval pretirano večjo naklonjenost lastnim produkcijskim projektom. Stara mestna elektrarna je tako gostila pretežni del najvitalnejših nevladnih programov, tudi vse festivalske uprizoritvene projekte, ki niso eksplicitno vezani na določeno lokacijo<sup>19</sup>. V zadnjem času pa poskuša ponuditi podporo tistemu delu nevladne sodobnoupuzoritvene scene, ki je najbolj ranljiva in najbolj nestabilna pri razpisni politiki, zato si prizadeva vključiti tiste akterje, ki so financirani projektno in

---

<sup>18</sup> Jug, Mojca. 2012. *Festival z obrazom*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>19</sup> Povzeto po: Vevar, Rok. 2014. *10 let Stare elektrarne: infrastruktura – prostori – kraji (fragmentarni esej)*. Neobjavljen.

ne programsko, kar pomeni še za odtenek nestabilnejše financiranje.

Stara mestna elektrarna in letnica 2004 sta kulminacija boja neodvisne scene, ki si je s tem zagotovila pomembno strateško točko za večinski del neodvisne produkcije. O tem priča tudi odprtje elektrarne, ki je nosilo naslov: *Če nas ne bi bilo, bi si nas morali izmisliti*, kjer se je z različnimi instalacijami predstavil dovršen del neodvisne produkcije, ki je od konca osemdesetih let krojil sodobno slovensko gledališko, plesno in multimedijско neodvisno umetnost, s čimer se je zavod Bunker zahvalil sceni za vložene napore pri vzpostavljanju novega prizorišča. Prostor je nastal iz resničnih potreb in ne nekakšne *top down* politike, ki bi center postavila, vendar ga potem ne bi utegnili napolniti z vsebinami. Vse prostorske pridobitve, ki jih je s težavo izbojevala neodvisna scena, so izdolbenje partikularnih rešitev, ker sistemskih tako ali tako ni. V elektrarni denimo prejmejo sredstva za hladni pogon elektrarne, Vodnikova domačija dobi programska sredstva, s katerimi ne sme pokriti stroškov upravljanja, v Španskih borcih pa Mestna občina Ljubljana neposredno plačuje račune za stroške delovanja. Vsako novo pridobitev v temelju določita dva pristopa: ogromna požrtvovalnost, ki jo vloži scena, pa tudi povsem osebni angažma odločevalk in odločevalcev. Odločitve nimajo sistemske podlage, kar se odraža na kontingentnosti in politični kratkovidnosti razvojne naravnosti. Po navadi se do rešitev dokopljejo akterji, ki dovolj dolgo in dovolj glasno vztrajajo, s tem pa se kratko malo spregleda vrsta tistih, ki so prešibki, da bi sploh imeli svoj glas, saj je ta vselej dediščina nekega pridobljenega položaja. Tudi Bunkerjev boj za Staro mestno elektrarno je zgostitev njegove politične moči in dela, ki ga je na sceni, s katero je vseskozi gojil vzajemne in naklonjene odnose, opravil kot producentki in politični subjekt<sup>20</sup>.

Vsakič, ko vznikne nov prostor, se scena napaja s pričakovanji in upanjem, da bo zadostil vsem potrebam, pa tega seveda v celoti ne zmore nobeden izmed njih. Sindroma velikih pričakovanj in razočaranj sta iminentna neodvisni sceni, ki si mukoma utira pot. Še vedno ni zadoščeno

<sup>20</sup> Povzeto po: Lobnik, Alja. 2018. *Intervju z Nevenko Koprivšek in Almo R. Selimović*. Za jedilno mizo v prostorih zavoda Bunker: Ljubljana.

vsem prostorskim potrebam, manjkajo rezidenčni in vadbeni prostori, predvsem pa prostor za sodobni ples, ki ob vseh neuspešnih poskusih ostaja brez institucionalnega zaledja, problemi pa se kopičijo tudi na terenu programskega financiranja za te prostore<sup>21</sup>. Pomemben preboj, ki ga zavod Bunker želi negovati, je naravnost k daljšim, procesualnim, rezidenčnim projektom, kjer bo zadoščeno možnostim raztezanja časa in povečanju prostorskih zmogljivosti, s katerimi bi se lahko postavili po robu katastrofalnim prisilam hiperprodukcijskega načina dela, ki ga v zadnjem času uvajajo predvsem repertoarna gledališča.

## Festivalske premene in kuriranje kontekstov

Alma R. Selimović<sup>22</sup> je ob 15-letnici festival Mlade leve razdelila v štiri pomembne razvojne etape, ki so prispevale ne le k razmisleku o tem, kako festivalu zagotoviti kontinuiteto in programsko svežino, marveč kako v ključnem trenutku erodiranja javne sfere odpreti festival za različne oblike ustvarjanja spremljevalnih (izobraževalnih, diskurzivnih, ekoloških, skupnostnih itn.) kontekstov. Prva etapa je potekala od začetka festivala leta 1998 do leta 2004, ko je festival odprl Staro mestno elektrarno, s tem pa pridobil stalno prizorišče. Dodajamo, da je med letoma 2001 in 2003 festival vsled obnove Stare mestne elektrarne ponovno izgubil svoj domicil, takrat pa je odkril še dodaten neizrabljen prostor, Železniški muzej, ki je kasneje nekoliko zdrsnil v pozabo (114)<sup>23</sup>. Leta 2005 se je festival preoblikoval v tri otoke mednarodnega programa v elektrarni, ki so poskusili vzpostaviti celoletni mednarodni program, in obenem s projektom *Lovepangs* začel obdobje participatornih projektov in vključevati

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Selimović, Alma R.. 2012. *Drage obiskovalke, dragi obiskovalci. Misli o občinstvu festivala Mlade leve*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>23</sup> Lesničar - Pučko, Tanja. 2012. *Festival skozi prostor*. Levopis. Bunker: Ljubljana.



prostovoljce. V obdobju med letoma 2006 in 2008 se je festival ponovno utiril v avgustovski tradicionalni desetdnevni termin, sistematično so začeli program prepredati s participatornimi in lokalno umeščenimi projekti, prostovoljci pa so postajali čedalje pomembnejši del izvedbene ekipe in občinstva (124)<sup>24</sup>. Od leta 2009 je festival zaznamovan z mednarodnim programom na presečišču z lokalnimi praksami, ki se odpirajo skupnostnemu orientiranju in povezovanju z "zunanji" (gledališkimi in družbenimi) deležniki: Kulturna četrt Tabor, kritiška platforma Kriterij, kulturno-izobraževalni programi in festival Drugajanje v Mariboru, povezovanje z različnimi aktivističnimi impulzi itn. Kot je na okrogli mizi ob dvajsetletnici opozoril Rok Vevar<sup>25</sup>, so bila 80. in 90. leta zaznamovana s ključno podporo umetniške in kulturne skupnosti, ki je z velikimi apetiti spontano gradila intenzivno in dinamično javno sfero, erozija javnega, ki se je dogodila na plečih neoliberalnega ustroja, rezanja sredstev in zaostrenih tekmovalnih odnosov, pa je zahtevala veliko ukvarjanja s tem, kar bi lahko imenovali komodificirana oblika javnosti oz. občinstvo, ki ga je treba proizvajati v trenutku, ko javnost razpade<sup>26</sup>.

Kuriranje festivalov je v sodobnoscenske umetnosti vstopilo iz vizualnega konteksta, ta pa je svojo naslombo našel, zanimivo, prav v liku gledališkega režiserja, ki se je na prehodu iz 19. v 20. stoletje transformiral iz neumetniške v umetniško pozicijo in postal nekakšen urejevalec "prometa na odru" (111)<sup>27</sup>. Kot etabrirana umetniška pozicija se je gledališki režiser z razširjenim spektrom dejavnosti in pooblastil pojavil v razmerah konjunktore gledališkega področja, ko je gledališče doživljalo hitro in močno institucionalizacijo, hkrati pa sta kompleksnost in zahtevnost

---

<sup>24</sup> Selimović, Alma R.. 2012. *Drage obiskovalke, dragi obiskovalci. Misli o občinstvu festivala Mladi levi*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>25</sup> Vevar, Rok. 2017. *Okrogla miza: Prelomi, preboji in prihodnost*. Bunker: Ljubljana.

<sup>26</sup> Povzeto po Arhar, Nika. 2017. *Kako, kje in s kom komunicira sodobna uprizoritvena umetnost?* MMC RTV SLO. Dostopno prek: <https://www.rtvsl.si/kultura/drugo/kako-kje-in-s-kom-komunicira-sodobna-uprizoritvena-umetnost/440637> (9. 4. 2018).

<sup>27</sup> Žerovc, Beti. 2010. *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

predstav zamenjali nekdanjo standardizirano izgovarjavo besedil ob tipski slikani scenografiji in osvetljavi (111)<sup>28</sup>. Splošna značilnost predstav in razstav, piše Beti Žerovc, je v nekakšni zavesti o področni nespecifičnosti sredstev, kjer je "povsem pričakovano in sprejemljivo, da nas kurator in režiser nagovarjata s čimer koli, predvsem umetnostni prostor pa je tisti identifikacijski okvir, ki zamejuje umetnostno zaznavo od običajne" (114)<sup>29</sup>. Kuratorska roka torej vztrajno sledi temu, kar je tudi premena znotraj umetnosti, in sicer da slednja več ne more prikazati svoje intrinzične pravice do obstoja in obstaja skozi vzroke, ki so ji zunanji: politični, humanitarni, ekološki, kulturni itn. Skozi te vzroke se napaja v kritičnem diskurzu, ki se povezuje s široko paleto drugih strok, kot so sociologija, politologija, filozofija, antropologija, ki jih kurator široko vključuje v svoja izvajanja in izjavljanja (18)<sup>30</sup>.

Vprašanje produkcije prostora in družbenih razmerij, ki obstajajo znotraj njega, tako naseljuje tudi programske prioritete zavoda Bunker, njihov mlajši angažma, soustvarjanje Kulturne četrti Tabor in povezovanje s preostalimi novimi infrastrukturami, pa je v tem pogledu povsem logično nadaljevanje. Lanski festival je med drugim zaznamovala dvojna vijačnica povezovanja. Festival se je staknil s Španskimi borci (Moste), ki postajajo pomembno decentralizirano kulturno središče in jih prav tako zaposluje lastna umeščenost v četrtno skupnost. S temi decentraliziranimi centri bi bilo mogoče razvijati pomembne prostorsko-strateške točke mimo gentrificiranega mestnega središča, kamor bi se lahko stekali obiskovalci, umetniki in lokalci. Ob tem je bistvena predvsem odločitev vodstvenih struktur, ki upravljajo prostore, kako jih odpreti za partikularne skupnosti.

Vevar opozarja na siceršnjo neodzivnost novih krajev umetnosti na infrastrukturne spremembe in rekonstelacije prostora. Nevladne organizacije, ki bodisi najemajo, bodisi upravljajo, bodisi vodijo mestno kulturno infrastrukturo, delujejo kot vzporedni svetovi v imunitetnih siste-

---

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

mih, ki predvsem ščitijo sami sebe pred vdori skupnega oz. "kompenzirajo negativne učinke uničujoče antiprodukcije, v katero so v kontekstu neoliberalnega kapitalizma kot umetniški programi všteti, z vadbo izčrpavajočih preživetvenih strategij" (16)<sup>31</sup>. V zadnjih letih so vse očitnejši poskusi (javnih in nevladnih) institucij, da bi s kuratorskimi pristopi vzpostavili skupnostne (družbene in kulturne) prostore, s tem pa gledališču vrnili vlogo, ki mu je imanentna, in sicer da je to vselej tudi javni prostor, sestavljen iz začasnih skupnosti (vprašanje razlike javnega in skupnega na tem mestu puščam ob strani).

Veliko aktivnosti podlaga skupnostno orientiranje, bodisi povezo- vanje s partikularnimi gledališkimi skupnostmi, ki so sicer locirane zunaj (kritiki, drugi producenti, druge infrastrukture itn.), bodisi s partikularnimi družbenimi skupnostmi (četrtimi, aktivističnimi itn.). Takšne poskuse do določene mere vodi kartelno sodelovanje, ki poskuša vzpostaviti strateška zavezništva in zgraditi preživetvene strategije, s tem pa si zagotoviti utrditev na mrežnem zemljevidu. Nastajajoča konstelacija še vedno deluje v paralelizmu, le da so sedaj sprimki tisti, ki delujejo v imunitetnih sistemih, z največkrat proble- matičnim ignoriranjem tega, kar poteka vzporedno. Gre za premik od nereaktivnih novih prostorov k strateškim zavezništvom ("nega- tivne selekcije in mehanizmi zvez in poznanstev"<sup>32</sup>), ki pa niso preprosto homogenizacija nekega spektra scene, temveč vztrajanje pri ključnih (minimalnih) razlikah, ki posamične akterje utrdijo na partikularnih mestih. Vzpostavljjanje prostorov skupnosti torej še ne pomeni nujno tudi neneoliberalnega načina delovanja, in preden fetišiziramo skupno in ga postavimo nasproti eroziji skupnega, bi morali premisliti načine vladnosti in delovanja, ki se porajajo znotraj nekaterih principov oblikovanja skupnosti, ter na novo premisliti vnaprej postavljene ločnice med zasebnim in javnim, vladnim in

---

<sup>31</sup> Vevar, Rok. 2014. *10 let Stare elektrarne: infrastruktura – prostori – kraji (fragmentarni esej)*. Neobjavljen.

<sup>32</sup> Sinanović, Muanis. 2017. FB post.

nevladnim, institucionalnim in neinstitucionalnim (43)<sup>33</sup>.

A ob tem vendarle ne gre preprosto zaobiti pomembnih poskusov re- konceptualizacije festivala Mladi levi, ki je vseskozi in vedno učinkovite- je vzpostavljaj različne kontekste ter z mapiranjem mesta vstopal v pro- cese revitalizacije erodiranih javnih površin in javnosti (skupnosti), ki jih je z veliko vnemo zaganjal, a se hkrati v ključnih trenutkih od njih znal tudi odmakniti, da so lahko prevzeli avtonomni utrip. Odločitev za to, da bo festivalska otvoritev potekala na odprtem, meri na nekakšno demo- kratizacijo in deelitizacijo tovrstnih dogodkov, čemur sledijo tudi prosto- voljni prispevki, ki so zamenjali običajne vstopnice, ti pa sicer padejo na težavno križišče poskusov demokratizacije umetnosti in problema za- stonjske kulture, ki je ob vse večjem finančnem izčrpanju resen pro- blem. Z mednarodnim projektom Sostenuto (2009) so se lotili raziskova- nja možnosti revitalizacije neposredne okolice, sošeske Tabor, in uspelo jim je izluščiti nekaj najbolj nevalgicnih točk prebivalcev: "... odsotnost zelenih površin, pomanjkanje kakovostnih javnih prostorov za druženje in mrtvilo – občutek, da se nič ne dogaja" (146)<sup>34</sup>. Na zelo kratki razdalji, v le nekaj pičlih metrih, se ob robovih sošeske Tabor srečujejo institucije kulturnega pomena (Slovenski etnografski muzej, Muzej sodobne ume- tnosti Metelkova, Narodni muzej Slovenije, Kinodvor in Kinoteka), alter- nativne kulture (Metelkova in Rog) in brbotanje neodvisnih kulturnih praks, zato je bila odločitev za nekakšno kulminacijo dogajanja v kultur- no četrt Tabor pomemben poskus prostorskega odpiranja festivala in Stare mestne elektrarne. S skupino prostoRož so pomagali revitalizirati park Tabor (kot prostor druženja in izmenjave), zagnali so iniciativo Vrt mimo grede in zapuščeno gradbišče na Resljevi skupaj s KUD-om Obrat spremenili v skupnostni vrt Onkraj gradbišča (16)<sup>35</sup>. Gradili so na močni skupnosti prostovoljcev, povezali so se s Fakulteto za družbene

---

<sup>33</sup> Bobnič, Robert in Lobnik, Alja. 2016. *Kritiki, teoretiki, hišniki*. Adept. Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev, letn. 2, št. 2. Dostopno prek: [http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT\\_2\\_2016.pdf](http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT_2_2016.pdf)

<sup>34</sup> Slukan, Katarina. 2012. *Zarisati sled v mentalno sliko prebivalcev*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>35</sup> Koprivšek, Nevenka. 2012. *Mladi levi - naših prvih 15 let*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

vede, kjer so se dogovorili, da lahko študentje obvezno prakso opravijo z delom pri festivalu, vključili pa so tudi različne generacije in okolja: Center dnevnih aktivnosti za starejše, člane karate kluba Meikyo kan, zaposlene v Slovenskem etnografskem muzeju, člane društva Focus, upokojene iz Doma upokojencev itn. (129)<sup>36</sup>.

Zavod Bunker z močnimi kulturno-izobraževalnimi programi že vrsto let deluje gverilsko na področju decentralizacije sodobnoscenskih umetnosti in si prizadeva za nekakšno postproduksijsko mrežo, ki še ni dobila systemske podpore. Eden takšnih vztrajajočih projektov je tudi festival Drugajanje (2002), ki poteka v Mariboru na II. gimnaziji. Ta sodobnoprizoritveni programski spekter je namenjen zlasti srednješolskemu občinstvu in mu poskuša zagotoviti še minimalni diskurzivni kontekst. Tovrstne programske zastavitve v Mariboru gledamo redkeje, predvsem če se sprehodimo po javnih institucijah. Po drugi strani že lep čas soobstajajo t. i. paralelne institucionalne strukture, na pol zasebne samoorganizacijske platforme, ki so spričo slabih delovnih razmer za mlado umetniško sceno nekakšne taktike preživetja, ki se postavljajo po robu fleksibilizaciji in prekarizaciji, ter hkratni odgovor na po-EPK-jevsko zatišje, ki mu s svojim delovanjem ni uspelo vzpostaviti trajnostne rešitve. Novi načini "skupnostnega" so dosegli vrh v mestnem središču, kjer so v večjih in manjših presledkih posejani GT22, Galerija K18, Salon uporabnih umetnosti, Vetrinjski dvorec itn.; Nagib na oder (ta si začasni prostor (še) izposoja v Narodnem domu, dokler Maribor ne dobi svojega neodvisnega sodobnoprizoritvenega prostora, s tem pa vzpostavlja dvosmerno produktivno-parazitsko zavezo med javnim in nevladnim)<sup>37</sup>, ki pomembno soustvarjajo mestno krajino ter "(p)reko kontinuitete delovanja vzpostavljajo lastne avtoreproducirajoče se mikroskupnosti, socialne mreže in vrednostne sisteme"<sup>38</sup>, ki so po svojih estetskih narav-

nanostih bliže performativnim formatom. Svoje delovanje je festival Drugajanje naredil prepustno za kontekst, v katerega se umešča, zlasti s koprodukcijskimi vezmi s posamičnimi samoorganiziranimi strukturami (Moment Maribor v GT22, Nagib na oder itn.). S tem je presegel začetno zadrego, in sicer to, da pobuda ne prihaja iz mesta samega, saj je festival s svojo organizacijsko ekipo in programi vezan pretežno na ljubljansko kulturno-umetniško sceno. Vse je torej v nekakšni kontekstualizaciji, ki se izrazito veže na mestni dispozitiv mesta Maribor; bodisi pri performansih, ki se z vraščeno prepustijo naključnostim konteksta, bodisi z vezmi, ki jih je Drugajanje vzpostavilo s partikularnimi lokalnimi skupnostmi.

Takšne rekonceptualizacije pa bi lahko pripisali tudi platformi, ki se je vzpostavila ob lanskem festivalu Mladi levi (urednika sta Alma R. Selimović in Muanis Sinanović) in bi jo najenostavneje označili kot oživljanje trupla kritike. Mladi levi so sicer že imeli festivalski časopis Arena, ki je kasneje zamrl. Smrt kritike, ki jo lahko povežemo z določenim (konceptualnim) projektom in z (ekonomskim) avtomatizmom kot občim izjavljalnim toposom medijske krajine, se vse pogosteje oživlja z novim institucionalnim kritištvom. Gre za pojav, ko reflektivni moment ne izhaja iz nekega od umetnosti ločenega prostora, temveč se seli v same kulturno-umetniške institucije in zagotavlja posamičnim institucijam prakso kritištv, prakso arhiviranja, prakso promocije in ne nazadnje ustvarjanja novih javnih diskurzivnih prostorov ali začasnih intenzivnosti, negotovih con, ki tvorijo obscene scene (v smislu biti ob-scen(i)) (39)<sup>39</sup>. Konceptualni projekt *opraviti s sodbo* premešča mesto kritike in v procesu "miniaturizacije" nekakšne odtegnitve od univerzalnih kriterijev in sodb nesramežljivo razkriva svojo vpetost.

<sup>36</sup> Selimović, Alma R.. 2012. *Drage obiskovalke, dragi obiskovalci. Misli o občinstvu Mladi levi*. Levopis. Bunker: Ljubljana.

<sup>37</sup> Kraner, Kaja. 2014. *Mariborska alternativa. O oblikah sodelovanja in povezovanja*. Pogledi. Dostopno prek: <http://pogledi.delo.si/druzba/mariborska-alternativa> (9. 4. 2018).

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Bobnič, Robert in Lobnik, Alja. 2016. *Kritiki, teoretiki, hišniki*. Adept. Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev, letn. 2, št. 2. Dostopno prek: [http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT\\_2\\_2016.pdf](http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT_2_2016.pdf)

# Za konec

Zavod Bunker je danes izjemno razvejena organizacija, kjer je velik del dela nekako neviden. Kar nekaj časa je treba prebiti z dobro uigrano in dolgoletno ekipo (Nevenka Koprivšek, Mojca Jug, Maja Vižin, Alma R. Selimović, Tamara Bračić Vidmar, Polona Vozel, Igor Remeta, Andrej Petrovčič, Duško Pušica), da se razkrijejo vse mikrokapilarne oblike delovanja, ki ne le skrbijo za lastno mesto na mrežnem zemljevidu, marveč prispevajo tudi k širši konstelaciji stvari na neodvisni sodobnoprizoritveni sceni. Njihovo delovanje se razteza od prisostvovanja procesom odločanja v kulturni politiki (generalni primanjkljaj, ki ga zaznavajo, je širše polje razprave, ki bi vzpostavila dolgoročnejšo in drugačno kulturno politiko, denimo na področju dostopnosti sodobnoprizoritvenih praks po Sloveniji, uvajanja novih vadbenih in rezidenčnih prostorov itn.), organiziranja izobraževanj, ukvarjanja s kulturno-umetnostno vzgojo, upravljanja Stare mestne elektrarne, neprekinjenega vodenja dveh festivalskih sklopov, do podpiranja in produciranja različnih umetniških projektov, ustvarjanja socialnih lokalnih in mednarodnih mrež, vzpostavljanja diskurzivnih prostorov itn. Zagotovo pa so najbolj daljnosežna njihova prizadevanja pri vzpostavljanju nemara najbolj vitalnega dela, kulturno-umetnostne vzgoje za mlade zunaj Ljubljane, kjer se najsiloviteje zrcalijo premiki. Alma R. Selimović v intervjuju pove<sup>40</sup>, da je ob vse ostrejših delovnih razmerah, kjer je tudi zavod Bunker letos za rep ulovil programsko financiranje in ob krčenju sredstev za določene programe, ki so bili v preteklosti masivneje podprti, kulturno-umetnostna vzgoja tisto polje, kjer se najlepše vidi, da je nekaj uspelo. Tu ne nagovarjajo tistih, ki so že prepričani, in četudi vedno zagovarjajo umetnost in njen teren, pa je nekaj povsem drugega, ko skozi program steče 15 pedagogov in pedagoginj, od katerih vsak/a uči vsaj šesto otrok. To je resničen preboj.

---

<sup>40</sup> Lobnik, Alja. 2018. *Intervju z Nevenko Koprivšek in Almo R. Selimović. Za jedilno mizo v prostorih zavoda Bunker: Ljubljana.*

Zavod Bunker s tovrstnimi vzpostavljanji kontekstov in novih prostorov neguje nemara najpomembnejšo razsežnost svojega delovanja, in sicer raztezanje tega, kar naj bi bila domena in doseg posamičnih umetnostnih orientacij. Vse te vzporednosti omogočijo trasiranje poti, ki vzpostavljajo politiko vzajemnosti in medsebojne pomoči, in to z razvejenim horizontom različnih skupnosti. Prav znotraj teh sodelovalnih razmerij se najočitneje kaže njihova politična naravnost, ki že nekaj počne in ne samo konstatira, s tem pa aktivno posega v razmerja moči. Bunker je subtilen in nepogrešljivi del neodvisne scene, ki že vrsto let opravlja veliko delo tvorjenja najbolj vitalnih umetniških naravnosti.



*Tjaša Pureber, politologinja in raziskovalka družbenih gibanj*

Tjaša Pureber

## Bunker po 20 letih: vztrajanje na stičišču margin

Ko se sprehodimo skozi kulturno krajino na področju uprizoritvenih umetnosti v Ljubljani, si jo težko zamislimo brez Stare mestne elektrarne. In verjetno potrebujemo poseben opomnik, da ta v novi preobleki deluje šele slabih petnajst let, natančneje od leta 2004, ko jo je v upravljanje dobil zavod Bunker. Vsako leto gosti več sto ustvarjalk in ustvarjalcev, nevladnih organizacij, predstav, pobud, projektov, delavnic, diskusij in predavanj ter tisoče obiskovalk in obiskovalcev. Elektrarna je tako prototip sodobnega središča uprizoritvenih umetnosti pod taktirko nevladne organizacije, ki polje delovanja širi bistveno dlje od zidov elektrarne – tako v fizičnem kot metaforičnem smislu. Obiskovalcem in ustvarjalcem daje občutek stabilnosti in zmožnosti, da je tudi v Ljubljani mogoče misliti sodobno in kritično umetnost ter zagotoviti visoko profesionalizirane možnosti za delovanje na polju nevladnega sektorja v kulturi.

A za vtisom stabilnosti se skrivajo nenehna prekarnost in negotovost financiranja, izzivi upravljanja prostora brez zadostnih sredstev, odvisnost od vsakokratnih razpisov in ne nazadnje kritično preizpraševanje lastnega položaja in vloge v vse bolj intenzivnih procesih gentrifikacije in turistifikacije četrti Tabor in spreminjanja mesta na sploh.

Bunker je ena izmed 27 programsko financiranih nevladnih organizacij v kulturi in ena izmed osmih na področju uprizoritvenih umetnosti. Je del evropske "zgodbe o uspehu", saj že več let uspešno črpa sredstva na evropskih razpisih. Po vseh parametrih torej ena izmed uspešnejših organizacij, ki pa je hkrati del finančno najbolj podhranjenega nevladnega sektorja v kulturi, ki je po 25 letih še vedno v marsičem izpostavljen enako prekarnim razmeram delovanja kot na začetku devetdesetih. Razmeram, ki v resnici ne omogočajo ne stabilnega zaposlovanja ne rasti in razvoja, kaj šele vlaganj v prostor. Vsem uspehom navkljub.

Tovrstna organizacija nam v svojem mikrokozmosu kaže celoten paradoks kulturne politike: vse, kar lahko hkrati označimo kot presežek in vrh določenega sektorja v kulturi, je hkrati trojno marginalizirano. Prvič, ker Bunker kljub splošni družbeni nenaklonjenosti do kritične obravnave tem, kot so migracije, kapitalizem, revščina, nestrpnost itn., vztrajno odpira prav te teme. S tem se nujno potiska v položaj posredne ali neposredne tarče desnega populizma, ki ima za institucionalno umeščeno nevladno organizacijo lahko usodne posledice v obliki krčenja sredstev ob vsakokratni menjavi oblasti. Ne pozabimo, da je tudi upravljanje Stare mestne elektrarne odvisno od uspeha na večletnem ciljanem razpisu.

Drugič, ker gre za nevladno organizacijo in torej del sektorja, ki je sistemsko podhranjen tako v smislu zakonskih določil za njegovo delovanje kot seveda glede razpisnih mehanizmov in finančne stabilnosti.

In tretjič, ker deluje na polju kulture, ki je med vsemi sektorji v državi vedno med prvimi tarčami varčevalnih ukrepov. Zgolj za ilustracijo: Slovenija je bila ena izmed redkih držav, ki je v času velike gospodarske recesije po letu 2008 drastično manjšala kulturni proračun, medtem ko je v večini drugih držav Evropske unije ta vsaj stagniral, če ne celo rasel.

Kako torej v takšnih razmerah permanentne krize in negotovosti po dvajsetih letih vzponov, prebojev in padcev misliti vlogo organizacije, kot je Bunker, in prostora, kot je Stara mestna elektrarna? Kako misliti številne presežke tako na področju uprizoritvenih umetnosti kot tudi kulturno-umetnostne vzgoje in intenzivnega dela na osi lokalno-globalno? In seveda, kako (in če sploh) je lahko ta margina, v

katero nevladni sektor v kulturi vsakič znova potisnejo odločevalci, hkrati tudi polje emancipacije?

## Prostor, ki je več kot le ena organizacija

Preden je Staro mestno elektrarno dobil v upravljanje Bunker, je prostor že nekaj let sporadično dihal s kulturo, saj so ga kot uprizoritveno lokacijo odkrivali številni gledališki in filmski režiserji v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Ne nazadnje je konec devetdesetih tam gostoval tudi festival Mladi levi – eden najbolj prepoznavnih in še danes trajajočih dejavnosti zavoda Bunker. A sistematična preobrazba v sodobni kulturni center Stara mestna elektrarna se je zgodila kot posledica dolgotrajnega procesa več akterjev, med drugim tudi združenja nevladnih organizacij in samozaposlenih v kulturi Asociacije, katere član je Bunker že od njenega začetka.

V Ljubljani je vrsto let (in do neke mere to velja še danes) namreč vladalo akutno pomanjkanje vadbениh in uprizoritvenih prostorov za sodobno gledališče in ples. V luči tega je več akterjev iz polja neodvisne kulture pristopilo k sistematični raziskavi potencialnih prostorov, ki bi se lahko vzpostavili kot novi sodobni centri na nevladni sceni ter zapolnili ta primanjkljaj. Stara mestna elektrarna je bila prepoznana kot eden takšnih prostorov, in tako je po dolgotrajnih zagovorniških procesih leta 2004 na podlagi razpisa Ministrstva za kulturo RS Bunker prevzel njeno upravljanje po temeljiti prenovi pod vodstvom ministrstva. Dvorana je bila odprta 21. avgusta istega leta s festivalom Mladi levi.

Tudi zavoljo specifičnega procesa njenega nastanka je Bunker vsa leta razumel svojo odgovornost ne le do obiskovalk in obiskovalcev, ki jim ponuja program, temveč tudi do celotne skupnosti ustvarjalcev. Stara mestna elektrarna je veliko več kot le prostor, ki ga upravlja neka organizacija, je produkcijsko-izobraževalni-uprizoritveni prostor širše scene, v

kateri svoj izraz išče veliko število akterjev. Tako elektrarna, z njo pa tudi Bunker, pomeni enega izmed pomembnejših vozlišč sodobne umetnosti v mestu, državi in širši regiji.

Prostor elektrarne je v lastništvu Elektra Ljubljane in ne glede na svoje zgodovinske elemente in industrijsko notranost zgodnjega 20. stoletja danes posluje kot kulturni center v sklopu še vedno delujočega objekta, iz katerega se z električno energijo napaja tretjina prestolnice. V sklopu tripartitne pogodbe med ministrstvom za kulturo, Mestno občino Ljubljana in Elektrom Ljubljana je bil prostor kulturi sprva predan v obliki brezplačnega najema za potrebe sodobnih uprizoritvenih umetnosti, pri čemer je bilo ministrstvo zavezano del sredstev nameniti vlaganju v elektrarno. V zadnji podpisani pogodbi so se ta sredstva spremenila v najemnino.

Velika prekarnost te na videz pozitivne simbioze se je pokazala leta 2016, ko se je ministrstvo za kulturo po skoraj 15 letih odločilo, da nima zakonske podlage za brezplačen najem javne kulturne infrastrukture s strani zasebnika. Prišli smo torej v situacijo, ko je bilo državno podjetje (Elektro Ljubljana) še naprej voljno brezplačno omogočati najem za potrebe kulture. V situacijo, kjer je tovrstno sodelovanje tudi s programskimi sredstvi upravitelju podpirala mestna občina. In v situacijo, kjer se je elektrarna vzpostavila kot primer zgledne prakse upravljanja zasebne infrastrukture, v kateri se izvajajo kulturni programi v javnem interesu. A na drugi strani je bilo ministrstvo, ki je mesece trdilo, da ta simbioza ni več pravno mogoča.

S tem so *de facto* ogrozili ne le en prostor in eno organizacijo, temveč širšo skupnost nevladnih ustvarjalcev in samozaposlenih v kulturi, ki delujejo znotraj elektrarne. Ministrstvo je šele po večmesečni pravni in zagovorniški bitki privolilo v spremembo krovnega zakona v kulturi, s čimer je bila elektrarna kot uprizoritveno središče ohranjena. Čeprav s srečnim koncem, ta zaplet vseeno kaže na brutalnost birokratiziranega sistema sofinanciranja nevladne kulture ter izjemno negotovost delovanja nevladnih organizacij, ki so prepuščene vsakokratni naklonjenosti oblasti. Nevladna scena je tako ujeta v večno zanko odvisnosti od javnih

sredstev in volje financerjev ter negotovosti profesionalnega delovanja in razvoja ključnih polj umetnosti v primeru, da te podpore mesta in/ali države ni.

Večina nevladnih organizacij, ki upravljajo prostore, se pri tem spoprijema z velikimi težavami, saj kljub temu da jih večinoma programsko sofinancirata mesto in država, te podpore ne zadostujejo za izvedbo celostnega programa, predvsem pa ne predvidevajo ločenih postavk za stroške osebja, investicij, programa in t. i. hladnega pogona, torej za vse tisto, kar mora nevladna organizacija, ki upravlja prostor, plačati za nemoteno delovanje: od elektrike in vode do stroškov varovanja in čiščenja. Vsi ti stroški se tako zažirajo v programska sredstva in zmanjšujejo manevrski prostor za dostojne honorarje izvajalcev in večjo kakovost programa, nevladne organizacije pa silijo v pripravo velikega števila razpisnih prijav. To resda prinaša nova sredstva in program, a hkrati pomeni tudi nove valove birokracije, ki dušijo ustvarjalne procese. Čeprav država Bunkerju plačuje delno vzdrževanje prostora (kar je bolj izjema kot pravilo), ta zunanjim izvajalcem ne more ponuditi nič drugega kot prostor, saj programska sredstva za produkcijo zadostujejo le za lastne uprizoritve, ne pa tudi kuriranje programa. Že več let se zato pojavlja ideja, da bi morale nekatere nevladne organizacije ravno zato, da bi lažje načrtovale dolgoročni razvoj, dobiti koncesije, ki bi tega omogočale. Seveda ob hkratni predpostavki, da se ohranijo vsi preostali mehanizmi podpore nevladnega sektorja v kulturi (od enoletnih in večletnih projektnih do večletnih programskih razpisov v kulturi).

A zdaj se v resnici dogaja obratno: ne le, da država ne omogoča razvoja inovativnih pristopov in povezovalj znotraj neodvisne scene, zdi se, da pogosto teh inovacij noče niti priznati/uzakoniti/podpreti. Bunker že leta narekuje nove standarde na področju kulturno-umetnostne vzgoje ter gradnjo občinstva razume v najširšem smislu, od dejanskega dela z mladostniki do rednega izobraževanje občinstva. Arhitektura odra elektrarne ni naključje, saj je zloglasna četrta stena tam že zdavnaj padla – ne le v uprizoritvah samih, temveč tudi prek številnih inkluzivnih diskusij in refleksij produkcije, od nedavno lansiranega kritiškega spletnega por-

tala do zdaj že uveljavljenih Zborov za publiko, ki jih organizirajo skupaj z Vio Negativo, Masko in Mestom žensk. Brez sistematične podpore in nezmožnosti reševanj temeljnih vprašanj kulturne politike na nevladni sceni je ta začela prek eksperimentov mreženja sestavljati mozaik novih povezav, izmenjav dobrih praks in skupnega delovanja, ki sega ne le onkraj vprašanja ene organizacije ali področja delovanja, temveč presega tudi jezikovne in regionalne meje.

Prav zaradi tega, ker pri tovrstnih povezovanjih država ne zagotavlja dovolj institucionalne podpore, je denimo prišlo do oblikovanja abonmaja Transferzala, ki je združil neodvisne odre sodobne scenske umetnosti v prestolnici in katerega del je tudi Bunker oziroma Stara mestna elektrarna. Bunker je aktiven član številnih mednarodnih mrež, med drugim je leta koordiniral Balkan Express, eno izmed izjemno pomembnih stičišč ustvarjalcev na Balkanu. A ob vsej vpetosti v mednarodno delovanje je bilo eno izmed ključnih sidrišč in polje delovanja neposredna lokalna soseščina kulturnega centra – mestna četrt Tabor.

## Izzivi in pasti kulturnega bogatenja sosek

Ljubljana v zadnjih petnajstih letih doživlja izjemno hitre socialno-geografske spremembe. Njeno središče je vse bolj kulisa za turiste, in zdi se, da je bil v trenutku, ko so ekonomisti in politika razglasili konec ekonomske krize, zagnan nov cikel investicijskih projektov – tudi s strani mesta Ljubljana. Dela in gradbeni stroji so se iz središča prestolnice premaknili v prve četrti, ki so še vedno gosto poseljene, zato bo v naslednjih desetih letih ključno spremljati, kaj se bo dogajalo z izrinjanjem prebivalstva in boji proti procesom družbenega opustošenja v četrtih, kot so Prule, Šiška, zgornji del Viča in pa seveda Tabor.

Prav Tabor kot logičen podaljšek mestnega središča je v resnici skupnost, ki ima vse elemente urbane četrti: na vsaki strani ga zaobjemata dva avtonomna prostora – Metelkova in Rog, nekje vmes skupnostno usmerjena športna dvorana, srednja in osnovna šola, vrtec, park, manjše trgovine, objekti institucionalne kulture, pisarniški kompleksi, stanovanjski bloki, zdravstveni dom, dom za starejše in seveda kulturni center sodobnih scenskih umetnosti Stara mestna elektrarna. Prebivalstvo Tabora se čedalje bolj stara, najemnine se dvigujejo in čeprav je še vedno mogoče najti manjše bloke z lastniškimi stanovanji, kjer se priimki na zvoncu niso spremenili že nekaj desetletij, je v tej četrti vse več novih fasad, zamenjanih oken in višjih najemnin.

Vsem, ki so želeli v tej četrti videti delinkvenco in težave, je seveda prav prišla hkratna lokacija azilnega doma, metadonske klinike, alternativno oblečenih skvoterjev in v zadnjem času še brezdomcev, ki so jih mestni redarji in policija izgnali iz zloščene središča mesta. Tabor je nenehno dihal v mnogoterem, mnogokrat konfliktnem in vselej kompleksnem sozvočju množice akterjev in interesov.

Poskusov kulturalizacije v tej četrti ni bilo malo. Neuspeh eksperiment z muzejskim otokom je ploščad namesto v skupnostno središče razvil v prazen prostor, kjer se edini poskusi skupnosti oblikujejo povsem



mimo institucij, ki ga obdajajo. Država in mesto sta kakršenkoli uradni najem prostorov za zunanje uprizoritve tako birokratsko otežila, da se dogajajo le redko. Se pa zato tu za svoj prostor z varnostniki in policijo borijo grafitarji, skejterji, mladi, ki jih izrivajo iz bližnjega parka, ker so preglasni, v času po vstajah pa je tukaj potekala tudi stanovalska skupščina četrte Tabor, samoorganiziran poskus preseganja individualizacije sodobnega urbanega načina življenja.

Ko obravnavamo vprašanje razlik med zasebnim in javnim prostorom, v času gentrifkacije mesta vse bolj ugotavljamo, da se način upravljanja javnega prostora, kot lahko vidimo na primeru muzejske ploščadi Metelkova, drastično razlikuje od skupnostnega. Zasebni in javni prostor sta ne glede na to, kdo ju upravlja (zasebnik ali država/občina), upravljana hierarhično, viri so prebivalcem na voljo zgolj prek posrednikov in skozi jasne norme tako vedenja kot konzumacije prostora in vsebine. Pri vzpostavljanju skupnega pa gre za to, kot opozarjata Silvia Federici in George Caffentzis ([https://academic.oup.com/cdj/article/49/suppl\\_1/i92/307214](https://academic.oup.com/cdj/article/49/suppl_1/i92/307214)), da so viri na voljo skupnosti v celoti, brez posrednikov, in s tem dejansko zadostijo potrebam lokalnega prebivalstva.

Kaj se torej zgodi, ko nevladna organizacija stopi na teren skupnostnega povezovanja in oživljanja opuščenih prostorov v četrti, kot je Tabor? Zgledi iz tujine so jasni, praviloma se zgodi odtujitev prebivalstva, "uvoz" novih uporabnikov storitev in prej ali slej tudi njihova naselitev in izrinjanje prvotnih skupnosti iz okoliških naselij. Izkušnje četrtnega delovanja Bunkerja so mešane. Po eni strani so projekti, kot je oživljanje parka Tabor (s prostoRožem) ali vzpostavitev skupnostnega vrta Onkraj gradbišča (s KUD Obrat), zaživel svoje življenje in bili nekoliko osvobojeni začetnega impulza pobudnikov procesa, še posebej to velja v primeru vrta. Njihov končni učinek bo lahko kritično ovrednoten šele čez nekaj let, ko se bodo pokazali realni parametri spreminjanja tega dela mesta. Pri teh projektih se je skupnost namreč šele morala vzpostaviti in vsebina teh prostorov je delovala kot platforma medsebojnega spoznavanja.

Po drugi strani je seveda v kulturalizaciji tovrstnih prostorov in so-sesk večna imanentna nevarnost, da s tem, ko dvigujemo kakovost lokalnega prebivalstva, začnejo izrinjati to isto skupnost, ki jo ustvarjajo. To ne velja le za Tabor, ampak za praktično vse podobne eksperimente sodobne umetnosti in kulture v naseljih, ki so tradicionalno delavske, migrantske in tako ali drugače skozi pogled kapitala "degradirane".

Edini način boja proti instrumentalizaciji tovrstnih praks za potrebe kapitalske ekspanzije pa ni njihova opustitev, ampak njihova političnost. Dokler je vrt zgolj vrt, ne pa poskus gradnje skupnosti, ga bo kapital zlahka rekuperiral in umestil v urbano hip širitev središča mesta. Dokler bo garažna razprodaja zgolj razprodaja in ne preizpraševanje hiperkonzumacije in produkcije, bo le še ena izmed točk v najnovejšem turističnem vodniku. Če se organizacije in institucije ne bodo kritično preizpraševale o svoji vlogi v procesih, znale sklepati koalicij z avtonomnimi gibanji in prostori ter biti do njih in lokalne skupnosti lojalni navkljub svojim institucionalnim in razpisnim omejitvam, bodo nekritičen del uničevanja podo-be in življenja mesta. Če so to kritiko sposobne ne le prenesti, temveč jo začeti, v njej sodelovati in se do nje opredeljevati, imajo možnost, da skupaj s preostalimi lokalnimi akterji nastavijo ogledalo družbi in procesom opustošenja v mestu.

# Proti zgodovinski pozabi

Ne glede na institucionalno omejenost kakršnegakoli nevladnega akterja, s katero se srečuje tudi Bunker, pa je vseeno pomembno spomniti na nekaj pomembnih dogodkov, ki so znotraj elektrarne uhajali razpisnim mehanizmom in se od osi javnega premaknili na polje skupnega ter tako kritično nastopali ter se opredeljevali do aktualnih političnih in družbenih vprašanj. Praviloma zgodovinski arhivi te dogodke pozabijo, a prav ti kar najbolj pokažejo reflektiranost družbenega položaja, ki ga imajo posamezne organizacije.

V času takoj po vsesplošni vstaji v letih 2012–2013 je Stara mestna elektrarna postala ena izmed začasnih lokacij četrtnih skupščin, prej omenjenega samoorganiziranega delovanja znotraj četrti Tabor, ki je prebivalce nekaj mesecev povezovala predvsem, ko so se borili proti izkoriščevalnemu ravnanju upravljavcev blokov. Šlo je za povsem avtonomno pobudo, ki je krožila po različnih lokacijah na Taboru (podobna struktura se je razvila tudi v Šiški) in ki ji je Bunker odprl vrata svojih prostorov brez kakršnihkoli pogojevanj vsebine ali produkcije.

V začetku leta 2016 je v Sloveniji potekal poskus desničarske vstaje. Po stenah Ljubljane so se množili protipriseljenski grafiti in seksistični napisi, kot so denimo "Posilimo levičarke" (kot maščevanje za solidarnost z migranti). Hkrati so se vrstili množični shodi po manjših mestih, kjer so se začele širite govorice o vzpostavljanju begunskih centrov. Ko se je v Ljubljani pojavila napoved tovrstnega shoda pred azilnim domom na Kotnikovi ulici, torej dobesedno čez cesto od Stare mestne elektrarne, se je začela široka protimobilizacija avtonomnih gibanj, nevladnih organizacij in ostalih akterjev, ki so se želeli na protestu opredeliti, v kakšnem mestu želijo živeti. V trenutku, ko se je začela mobilizacija shoda za strpno in odprto Ljubljano, je elektrarna ponudila svoje zmogljivosti in v času shoda pomenila varno točko za protestnice in protestnike, medtem ko so nad njih marširali obritoglavci.

V elektrarni so potekala tudi srečanja migrantov, ki v sosednjem azilnem domu nimajo skupnostnega prostora, pa novinarske konference

samoorganiziranih aktivistov, ki odpirajo vprašanja mej in migracijskega režima Evropske unije ter negativne vloge Slovenije pri tem, da niti ne omenjamo, da je že dve leti zapored tradicionalno obdarovanje Dedka Mraza za otroke kulturnikov v elektrarni namenjeno tudi otrokom migrantov.

Nič od tega ni vsebina, ki jo lahko prijaviš na razpis. Še več, to so praviloma vsebine, ki ti delovanje znotraj razpisne logike otežujejo, jo morda celo ogrožajo in kritično preizprašujejo smoter ter vse plasti omejitev nevladnega delovanja. To so vsebine, ki temeljno definirajo vsak prostor in posameznike, ki delujejo v njem. Ponujajo odgovor, zakaj je na margini mogoče vztrajati kljub sistemskim oviram in večni negotovosti, jo misliti kot prostor emancipacije in povezanosti. Tam je mogoče vztrajati zaradi skupnosti, najsi bo to skupnost ustvarjalcev, okoliških prebivalcev ali pa vseh tistih, ki si prizadevajo za drugačno družbo. A nobena takšna skupnost ni dano dejstvo, vnaprej formirana kategorija subjekta ali gotovost, ki jo z enkratno vzpostavitvijo lahko gojiš dalje. Je izmuzljiva forma delovanja in povezovanja, ki zahteva nenehno preizpraševanje lastnih pozicij v družbi in v svetu. A je hkrati tudi edino jamstvo, da nevladna institucija ne postane muzejski artefakt, blažilec družbenih nezadovoljstev in karikatura sama sebe, temveč ostaja v nenehnem iskanju in postajanju.



*Grzegorz Reske, kurator in producent uprizoritvene umetnosti, del tandema ResKeil*

## Grzegorz Reske

Prevod v slovenščino: Ajda Šoštarič

# Prepoznavni v mednarodnem polju in osrediščeni v lokalnem kontekstu

To besedilo je nastajalo na različnih koncih in krajih, vse od pisalne mize v mojem takratnem domu v Varšavi, pa tja do mini fotelja v oddaljenem kotu avle frankfurtskega letališča. Dokler ni naposled ugledalo svoje podobe v hotelski sobici v San Sebastianu.

Zadnje desetletje mojega življenja je ena sama dogodivščina, ki jo zaznamujejo nizi popotovanj po svetu umetnikov, iskanja iskrive izraznosti, srečanja z lepimi dušami in spoznavanja raznolikih pogledov na to, kaj umetnost je in komu je namenjena (če sploh komu).

Veliko vezi se je spletlo v tem času, sam pa se vedno znova zalotim ob misli na to, kako je to desetletno dogodivščino sooblikovala prav skupina ljudi iz Ljubljane. Četudi bi poskušal njihovo vlogo oceniti, narisati, opisati ali morda celo spregledati, bi težko pretiraval v katerikoli od teh izraznih enot. To je v resnici zgodba o čistih naključjih, oziroma če vam je ljubše, o usodi.

Kot nekdo, ki prihaja iz umetniškega konteksta, nisem bil pretirano navdušen nad celotno idejo mednarodnih izmenjav in prav zagotovo nisem videl smisla vlagati v tovrstne zadevščine. Zato je preteklo kar nekaj časa, preden sem se končno začel ozirati čez obzorja poznanega. Po

nekajletnem delovanju znotraj poljskega gledališkega sveta sem se končno odpravil na lov za priložnostmi, ki bi mi omogočile поблиže spoznati drugačne modele od tistega meni znanega. Jeseni leta 2007 je newyorška CEC ArtsLink Foundation nepričakovano podprla mojo prijavo za rezidenco v ZDA in kmalu sem se vkrcal na prvi čezatlantski let (ter ob tem, mimogrede, zamudil povezovalnega). Prvih nekaj dni sem preživel v družbi petnajstih mladih študentov iz Srednje in Vzhodne Evrope, nato pa je vsak od nas šel svoji rezidenci naproti. Mimogrede, prav vsi kolegi so se mi takrat zdeli mnogo bolj mednarodno omreženi, jasnejši v svojih pričakovanjih glede rezidence in ne nazadnje tudi mnogo bolj vešč angleščine od mene. Iskreno povedano se še dandanes sprašujem, zakaj so me takrat izbrali kot študenta.

A ta zgodba v resnici ne govori o meni, temveč o organizaciji po imenu Bunker. Očitno sem moral najprej preleteti Atlantik, da so se najine poti naposled prekrizale – Tamara Bračič je bila namreč tisto leto ena od kolegic soštipendistk v okviru programa ArtsLink. Čez čas se mi je zasvitilo, da ni popolnoma nič nenavadnega najti člana Bunkerjevega kolektiva med udeleženci tega programa, saj je imel skoraj vsak od njih to izkušnjo. Brez dvoma to pove nekaj o Bunkerju kot organizaciji, a o tem pozneje. To je bilo torej moje prvo stanovsko srečanje s kolegom ali kolegico iz Slovenije (no, resnici na ljubo s kar dvema, saj je bila takrat udeleženka programa tudi Barbara Novakovič). Prek Tamare kot takratne in zdajšnje članice Bunkerjevega kolektiva sem izvedel marsikaj o Bunkerju. Pa tudi to, da nisem edini, ki namerava ostati v New Yorku po uradnem izteku programa. Nato sem se odpravil na drugi konec ZDA svoji rezidenci naproti, Tamara pa je ostala na rezidenci v samem središču New Yorka.

Ko smo se tisti, ki smo se raztepli naokrog po uradnem zaključku programa, ponovno srečali, nas je Tamara kot prava vodnica vodila med newyorškimi organizacijami in skupnostmi. Naše vnovično srečanje z New Yorkom je bilo zato ne le mnogo bolj zanimivo, saj smo se zabavali na krajih, za katere drugače sploh ne bi vedeli, temveč obenem tudi ključno za gradnjo stikov in vezi, ki živijo še danes. Vse to po zaslugi naključja.

Le kdo bi si takrat mislil, da je to le začetek dolgega niza naključij?

Čas, ki sem ga prebil v New Yorku, je kar poletel mimo, meni pa se ob koncu celotne dogodivščine mednarodni kontekst več ni zdel tako tuj, pa tudi moje znanje angleškega jezika se je izboljšalo. Zato sem se ob vrnitvi v Evropo kaj hitro začel ozirati za novimi priložnostmi mreženja. Že nekaj časa sem si želel na srečanje mreže IETM, in ko sem to omenil Tamari, mi je odvrnila, da bo naslednje srečanje (po vnovičnem naključju, seveda) gostil prav Bunker v Ljubljani. Seveda sem izkoristil to priložnost in se nekaj mesecev kasneje odpravil Ljubljani naproti. Moj vstop v mrežo IETM je potekal izjemno gladko, saj sta me Tamara (ki je ponovno nastopila v vlogi vodnice) in prijazna soseseka Tabor sprejeli z odprtimi rokami. Takrat seveda nisem mogel vedeti, da bom le tri leta kasneje sam gostil srečanje mreže IETM na Poljskem. Toda kaj imam v mislih, ko govorim o lahkotnosti prvih korakov v mrežo? Srečanje v Ljubljani sta okronala gladkost izvedbe in nadvse prijazno ozračje. Sčasoma sem spoznal, da sta to prepoznavna pečata Bunkerjeve ekipe, ki je srečanje v Ljubljani diskretno kurirala tako, da smo bili vsi del dogajanja. Sprašujem se, koliko je prav slednje botrovalo moji odločitvi, da ostajam z mrežo IETM v rednem stiku.

Ti dve prigodi sta v moj spomin vtisnili Bunker ter ljudi v njem kot sinonim za neznosno lahkotnost mreženja, ki se širokogrudno odpira izmenjavi stikov, znanja in idej. Na tovrstno odprtost človek ne naleti prav pogosto, vsaj ne znotraj okolja, iz katerega prihajam. No, naj vam na tej točki zagotovim, da tole besedilo v nadaljevanju ne bo več govorilo toliko o meni. Ko začne človek podrobneje opazovati in analizirati fenomen Bunkerja, se mu pred očmi razgrne svojevrstna pokrajina neke strukture in izvedbe.

# O zgradbi

Oziroma dveh zgradbah. Ob tem naj uvodoma povem, da je Bunker deloval s polno paro že dolgo prej, preden je svoje dejavnosti naselil v Staro mestno elektrarno, brez katere si je danes težko zamisliti slovensko sceno uprizoritvenih umetnosti. Prizorišče na Slomškovi mi je znano tako iz perspektive odra kot tudi občinstva, v mojih očeh pa velja za enciklopedični primer prostora, ki uprizoritveno umetnost živi in diha v sodobnosti. A preden se posvetimo njegovemu repertoarju, velja poudariti, da je obstoj tovrstnega prostora v kulturni krajini mesta in umetniške skupnosti neprecenljiv dar.

Seveda pa ob tem ne gre spregledati še druge "zgradbe" – tiste, ki načeloma ostaja skrita očem občinstva in celo večine gostujočih umetnikov. Zgolj lučaj od Stare mestne elektrarne, kar na isti ulici, je Bunkerjeva pisarna, ki obiskovalcu odstre zastor nad delovanjem same organizacije. Bunkerjeva pisarna brez dvoma daje vtis resne organizacije, ki pa začuda ne spominja na arhivski prostor za kilometerske fascikle preteklih projektov, temveč na ... dom. Natanko takšen odnos ima namreč Bunkerjeva ekipa do pisarne, zato se prišlek v gosteh nemudoma počuti kot del družine. In ne glede na to, ali posedáš v kuhinji, stopicljaš na vrtu, ali pa trdo delaš za eno od miz, družinsko ozračje te spremlja povsod.

# O ljudeh

Prostora ne napolnijo stene ali kafetjera, ki mimogrede pripravi res dobro kavo – prostor napolnijo ljudje. Bunker pod vodstvom Nevenke Koprivšek daje vtis radikalno horizontalnega kolektiva, v katerem so vsi člani hkrati odgovorni za dogajanje v zaodrju projekta ter obenem vidni v prvem planu. Z lučjo pri belem dnevu bi morali iskati podobno tvorbo kolektiva, v katerem projekt in skupnost stopata z roko v roki pod taktirsko skupine sodelavcev namesto enega vodje. Tisto zares pomembno pri

vsej zadevi se zdi dejstvo, da ostaja ta kolektiv v praktično isti zasedbi že mnoga leta in da se nihče očitno ne razgleduje naokoli v iskanju svetlejše prihodnosti. In navsezadnje, kje bi se svetlejša prihodnost sploh lahko skrivala? Vsa leta je Bunker stopal v korak s časom in se vzpel daleč čez prostor svoje temeljne dejavnosti, čemur so v prvi vrsti botrovali zvedavost in specifična interesna področja posameznih članov ekipe, pa tudi senzibilnost kolektiva, ki je prepoznaval nove potrebe okolja. In četudi od poplačila za trud ne bo nihče obogatel, je iz rezultatov zagotovo mogoče črpati neznosen občutek zadovoljstva ob dobro opravljenem delu. Pred časom sem z eno od članic ekipe govoril o načrtovanem krčenju števila osebja v organizaciji (zaradi finančno nestabilne situacije v tistem obdobju) in med tem odkritim pogovorom spoznal, da za člane Bunkerja ni stopnice navzgor ali naprej v Sloveniji. Verjetno bi bilo marsikje plačilo boljše in morda bi plačilu kje sledile tudi druge ugodnosti, a ko si enkrat del Bunkerja, je vrh dosežen – vsaj na področju uprizoritvenih umetnosti.

Bodisi z željo po zmanjševanju ekipe ali pa po odpiranju novih razvojnih smeri bivšim članom je Bunker z zmanjšanjem števila zaposlenih po drugi strani razveselil druge organizacije in ustanove v Sloveniji z visoko usposobljenim kadrom. Iz svojih opažanj lahko rečem, da Bunkerjeva zapuščina delovnih metod, etike in entuziazma navadno ostaja z ljudmi. Kako lahko na primer nemudoma prepoznate Bunkerjeve sodelavce v širšem okolju, denimo na mednarodnem festivalu ali konferenci? Prvič, njihov obraz bo krasil neusahljiv nasmešek. In drugič, že ob prvem stisku roke vas bodo zasipavali s kontakti, mnenji, predlogi – in to ne le v konceptualnem smislu. Dobesedno vzamejo vas pod perut in vas hitijo predstaviti vsem ter vsemu. In ne nazadnje, navadno so prav oni tisti, ki zadnji odkorakajo iz bara.

## O skupnosti

No, če je beseda že nanesla na bar, naj povem, da je bila tista kantina v sklopu festivala Mladi levi zame precejšnje odkritje. Pa ne zato, ker bi bila ideja festivala, ki nahrani ljudi, nekaj novega – to bi po mojem mnenju moral početi vsak festival in mnogi od njih dejansko sledijo temu (ter tako, denimo, tudi prihranijo pri dnevnicah). Zame je bila v prvi vrsti presenetljiva festivalska osrediščenost omizja kot prostora delitve in participacije, v katerem se srečujejo vsi – od gostujočih umetnikov z vseh koncev sveta pa tja do članov tehnične ekipe. Prav prisotnost tehnične ekipe v tem skupnostnem prostoru se mi zdi ključna, ob tem pa velja dodati, da se duh vključevanja ne konča le pri dnevnikih obrokih, saj ga enako močno uteleša tudi festivalski piknik. Kako čudovita domisljalica! Kar pomislite – v obdobju učinkovitosti, ko festival kot tak (in s tem mislim na festival v pravem pomenu besede) postaja bolj izjema kot pravilo, se Bunker odloči narediti izjemo v izjemi: uber-festival v samem jedru festivala. Tu je treba spet izpostaviti radikalno enakopravnost te izkušnje, ki briše mejo med občinstvom, umetniki in ekipo. Vsi in vse, skupaj. Eden najtoplejših spominov, ki me veže na Mlade leve, je prizor prerekanja med ekipo Bunkerja in tehniki o tem, ali rešiti resno produkcijsko zagato pred piknikom ali po njem. Torej obet morebitne odpovedi predstave za naslednji večer še zdaleč ni odvrnil tehnikov (ne domačih ne gostujočih) od preživljanja prostega dne na deželi in v druženju z ostalimi. Sicer ne bom razkril imena uprizoritvene ekipe oziroma predstave, o kateri je bil govor, a naj vam le zagotovim, da naslednji večer ni bilo ne duha ne sluha o tehničnih težavah (četudi se je na pikniku prejšnji dan spila dobršna mera brinjevca).

## O umetnikih ...

Bunker – in festival Mladi levi še posebej – na prvi pogled vzbujata občutek protislovja: četudi osrednji fokus sloni na umetniškem procesu in umetnikih, pa slednji v resnici niso niti središče pozornosti niti ne stojijo na piedestalu nad vsemi ostalimi. So točno tam, kjer morajo biti: tik ob občinstvu ter vseh ostalih, ki prisostvujejo procesu postavljanja predstave na oder. Morda je prav to odgovor na vprašanje, zakaj se vsi gostujoči umetniki tako dobro počutijo v Ljubljani. Ne kot zvezde (četudi v mnogih primerih to dejansko tudi so), temveč kot del skupnosti. Podobno avro imajo tudi domači umetniki v gosteh pod produkcijskim in promocijskim okriljem Bunkerja. So nezahtevni, lahkotni, dostopni in prijazni – to je Bunkerjeva izvozna kvaliteta, ki gostitelja nikdar ne pusti na cedilu. Brez vsakršnih kompromisov v kakovosti izvedbe, da se razumemo.

## ... in o festivalu

Toda vrnimo se k Bunkerjevemu paradnemu konju, festivalu Mladi levi, in si ga oglejmo malce поблиže. Če želi človek zares razumeti festival (in ljudi v njegovem zaodrju), mora pogled upreti širše kot v zgolj posamezni festival. Ob dvajsetletnici v preteklem letu in pod taktirko še zmeraj iste skupine ljudi (v ekspanziji), velja stopiti korak nazaj v iskanju širše perspektive. Začetek festivalske poti se nam pred očmi razpre kot popolna maketa raznolikega uprizoritvenega dogodka. V teh letih je Bunker pred ljubljanskim občinstvom gostil tako zvezde vrhunskih produkcij kot tudi nepoznana imena, ki jih je ekipa zasledila na najbolj oddaljenih koncih sveta in jih pripeljala v Slovenijo. Iz vsega tega se je v kombinaciji s slovensko sodobno izraznostjo rodila platforma, v kateri potekajo srečanja umetnikov, občinstva pa se učijo lokalnih in mednarodnih jezikov umetnosti. Programske izdaje posameznih festivalov so vključevale tako mini produkcije ena-na-ena srečanj z umetniki kot tudi projekte, ki so

zasedli celoten prostor Stare mestne elektrarne. Številni umetniki so v vseh teh letih gostovali večkrat, kar je občinstvu odprlo izkustvo razvojnega loka njihovega umetniškega izraza, umetnikom pa ponudilo stabilno podporno okolje za karierni razvoj. V tem pogledu bi bilo težko precejnjevati vpliv Bunkerja in še posebej festivala na razvoj slovenske scene sodobne umetnosti. Mešanica raznolikih stilov, kontekstov, jezikov in pristopov, ki se zliva v intenziven koktajl in preliva v lokalno občinstvo ter umetniško okolje.

## O občinstvu

Da se razumemo, takšni eksperimenti v mešanju koktajlov so mogoči le, če te obkroža ljubljansko občinstvo. Vedno znova mi vzame dih dejstvo, kako neverjetno hitro se na policah slovenskih knjigarn znajdejo prevodi radikalnih del humanistike in kako hitro se obisk bara z lokalci sprevrne v izjemno artikulirano filozofsko debato. Koliko je za to zaslužen stari izobraževalni sistem, koliko potreba po preseganju majhnega konteksta in koliko pobude, kot so Mladi levi? Najverjetneje gre za zmes vsega naštetega. Festival takšne vrste bi le stežka preživel brez lokalnega občinstva, ki je pripravljeno na izzivalen program. In po drugi strani razvojni lok festivala rišejo prav izjemne uprizoritve, ki jih je Bunker izsledil na različnih krajih sveta ter pripeljal v Slovenijo.

## O težavah

Četudi vse to zveni naravnost nebeško, pa vsakdanje življenje priča o nasprotnem. Bunker je morda res ena od najpomembnejših in najprepoznavnejših organizacij v Sloveniji (ali celo širše, v regiji), vendar pa je ta ista organizacija ujeta v neskončen nihljaj med porivom naprej in bojem

za obstanek. V oči bije brezno med izjemnim uspehom organizacije v tkanju lokalnega in mednarodnega na eni strani ter pomanjkanjem vsakršnega priznanja tega uspeha, ki bi mu ga namenila država, na drugi. Bunker že dolga leta igra vlogo ključnega partnerja v takšnih in drugačnih konzorcijih projektov iz polja uprizoritvenih umetnosti. Tu je treba izpostaviti ključno dejstvo, da organizacija prav s tovrstnimi dejavnostmi generira portal za vstop tujih umetnikov v Srednjo Evropo, vzpostavlja platformo za pojavnost regionalnih umetnikov v mednarodnem kontekstu (kar je eden od temeljev Bunkerjeve dejavnosti) in, najpomembneje, spodbuja diskurz med umetniki ter konceptualnimi artikulacijami funkcije umetnosti v družbenem tkivu. Prav v tem se zame obenem skrivata temeljno poslanstvo Bunkerja in največja grožnja njegovi dejavnosti v prihodnosti.

## O politični ustanovi umetnosti

Tisto, na kar se Bunkerjeva ekipa vztrajno osredotoča in kar se vedno znova manifestira (tako v vsakokratnih Mladih levih kot tudi v dejavnostih Bunkerja med letom), je vera v politično naravo umetnosti. Ob tem ciljamo na temeljni pomen besede "politično". Ko človek takole vrže oko na vse mednarodne projekte, v katerih je Bunker nastopil kot partner (in včasih tudi kot pobudnik), postane kaj kmalu jasno, da imajo vsi ti medsebojno zelo različni projekti skupni imenovalec. Vsak od njih nosi v sebi spoznanje, da umetnost kot dejavnost tvori del temeljnega družbenega sistema. Tisto, kar napaja umetniški proces – tako iz bistva participativnih, družbeno angažiranih projektov kot tudi najbolj spekulativnih konceptualnih del –, je sila po izrekanju skupnega dobrega in zagovarjanja temeljnih vrednot odprte družbe. S tovrstnim kritičnim pristopom k umetnosti generiramo civilni dialog in se lažje izogibamo morebitnim pastem. Če se jim že ne gre izogniti, pa jih tako vsaj prepoznamo in opredelimo.

Delovanje v postrežimski državi z mlado tradicijo demokracije in komaj vznikajočimi gradniki struktur deliberativne družbe (kar posledično pomeni tudi sveže in ranljive strukture političnih institucij) zahteva izjemen pogum organizacije, ko si zagotavlja krhko ravnovesje delovanja.

Neka inherentna nevarnost je vpisana v pionirski projekt, ki uvaja nove vloge in jezike umetnosti v strukturo, znotraj katere je kultura nekdanja bila (in nekateri bi želeli, da tudi dandanes je) orodje za krepitev nacionalnih identitet ter promocijo lokalne dediščine, predvsem pa točka zabave – premišljeno izbrane in lansirane med vsakokratno občinstvo v skladu z njegovo razredno pripadnostjo. A namesto lahkotne zabave po službi se Bunkerjevo občinstvo spoprijema s temami globalnega segrevanja, migracij, trgovine z ljudmi, boja za svobodo, identitete spola, revščine, pa tudi s premisleki o konfliktih ter alternativnih ekonomijah. Morda se ta nabor tematik zdi vse prej kot lahkoten, a resnici na ljubo so to problemi, ki govorijo jezik vsakodnevnega življenja ljudi – in to mnogo bolj, kot nam dajo vedeti množični mediji.

Če je Bunker (in z njim Stara mestna elektrarna) pravi naslov za tiste, ki verjamejo in sledijo zgoraj zastavljeni funkciji umetniškega izraza, potem je uresničevanje njegovega poslanstva neizmerno pomembno za formacijo slovenske družbe in obenem nevarno za kogarkoli, ki bi si želel politično uničiti reflektivno naravo Slovencev. Le upamo lahko, da se to nikoli ne zgodi. In le upamo lahko, da se bodo deležniki, vpeti v odločitve o prihodnosti Ljubljane in Slovenije, zgledovali po zadnjih dveh desetletjih Bunkerja in iz njih črpali navdih za tvorbo edinstvenih demokratičnih zavezništov.

Evropa potrebuje Slovenijo in Bunker, pri čemer bo slednji nedvomno odigral osrednjo vlogo v prihajajočih evropskih pobudah. Pa tudi Slovenija potrebuje Bunker v nadaljnji gradnji mostov ter trajnostni krepitvi odnosov s sosednjimi državami, Evropo in svetom. In ne nazadnje, tudi Srednja Evropa potrebuje Bunker (organizacije te vrste so namreč bolj izjema kot pravilo), da ohranja vez z Unijo v trenutku krize.

## O nujnosti ukrepanja

V preteklem desetletju se je geslo "Ta hiša je v plamenih." začelo seliti iz besedilne realnosti in postajati vedno pristnejši odsev dejanske realnosti, ki nas obdaja. Globalna ekonomska kriza, izzivi podivjanega podnebja, vzpon populizma, ksenofobije in nacionalizma kot odgovora na pritok migrantov v rekordnem številu – vsi ti dejavniki imajo neposreden vpliv na vsakodnevno življenje nacionalnih, regionalnih in lokalnih skupnosti. Doslej so bile lokalne strukture moči v boju s temi izzivi vse prej kot uspešne. Ob tem se poraja občutek, da politični in administrativni veljaki na različnih koncih in krajih, še posebej v Srednji Evropi, še vedno verjamejo v te iste rešitve. Na drugi strani pa postaja vse bolj jasno, da se lahko rešitev rodi le iz ponovnega premisleka znotraj družbenega tkiva samega ter z dejanskimi ukrepi, katerih pobudniki in izvajalci bodo ljudje sami. Za tovrsten preobrat kar ne gre dovolj poudariti ključnega pomena organizacij, kot je Bunker – institucij, ki so hkrati prepoznavne znotraj mednarodnega polja in osrediščene v lokalnem kontekstu, ki so zmožne prepoznavanja nevrvalgičnih točk kontinentalnega diskurza, ki so senzibilne za razbiranje specifik regionalnega konteksta, in ne nazadnje, ki umeščajo umetnike v družbeni prostor in ne nad njega. Tukaj velja posebej izpostaviti besedo institucija. Kajti četudi Bunker izhaja iz neodvisnega gibanja in nastopa kot nevladna organizacija, pa se sadovi njegovega dolgoletnega dela v obliki vpliva na okolje, pomenov, ki jih producira, in oprijemljivih rezultatov vzpenjajo nad strukturirane institucije. Zdaj je čas, da različni deležniki prepoznajo izjemno vlogo te organizacije in ji naklonijo podporo ob zagotavljanju stabilnosti in pogoje za to, da se lahko Bunker razvija z enakim zaletom kot najvidnejše javne institucionalne strukture v umetnosti.

Iskreno verjamem v to, da bosta tretje desetletje Bunkerjevega življenja zaznamovala brezpogojna afirmacija njegovega pomena in vloge v lokalnem in regionalnem prostoru ter vzpon novih obzorij udejstvovanja znotraj umetnosti in skupnosti. Vsa semena so zdaj položena v zemljo, čakajoč na nego, ki jih bo poglala v cvet.





*Rok Vevar, plesni aktivist in arhivar*

Rok Vevar

## Nekaj misli o estetskih spremembah na področju scenskih umetnosti v obdobju od ustanovitve zavoda Bunker leta 1997

Če se ozremo po umetniški produkciji zavoda Bunker, ki je bil ustanovljen leta 1997, po festivalu Mladi levi, ki je debitiral leta 1998, in programu Stare mestne elektrarne, ki jo zavod Bunker upravlja od leta 2004 in je gostila v glavnem najrepresntativnejše umetnike domače nevladne produkcije scenskih umetnosti, je seveda treba ugotoviti, da se v obdobju delovanja zavoda na področju (scenskih) umetnosti ni spremenila samo proizvodnja umetnosti in kulture, ampak tudi načini, kako o umetnosti, kulturi in njuni proizvodnji preiščujemo in pišemo, kje lahko to počnemo, s kakšnimi vidiki, koncepti in metodologijami ter koliko zainteresirane javnosti nam uspe pri tem nagovoriti. Ta članek ne želi biti pregledni članek o estetskih spremembah na področju scenskih umetnosti v obdobju od leta 1997 niti si ne prizadeva izločiti specifičnih produkcij, ki jih je produciral zavod Bunker v svojih umetniških progra-

mih ali rezidenčnih kapacitetah. Domišljam si, da je umetniška in kulturna produkcija nevladnega sektorja na področju scenskih umetnosti v Ljubljani navkljub vsem produkcijskim razmejitvam neizbežno stvar skupnostne dinamike, v katero je ta zavod zelo temeljno vpet, zato predmet tega članka ne bo izključno zavod Bunker.

Vrsta tematskih pogovorov, ki jih je ob 20-letnici delovanja organiziral zavod Bunker, je potekala decembra 2017, tale prispevek pišem več kot pol leta kasneje. Kot vselej v zadnjih letih me pri delu onemogoča neka temeljna ovira: valuta našega umetniškega, kulturnega in publicističnega prekarnega dela, ob kateri so odgovori na obsežnejša umetniška, strokovna ali celo znanstvena vprašanja mogoči zgolj v primeru, da svoje opravke predstavimo v "proletarske noči". Da poskušamo artikulirati, ubesediti, reflektirati umetniške procese in proizvode v času, ki je sicer namenjen spanju ali dopustu. Zato da bi svoje zadovoljstvo pri delu uskladili s svojimi merili, pričakovanji in ne nazadnje pristojnostmi. Zagotavljanje osnovnih in minimalnih možnosti za delo je postalo v času, o katerem bo tukaj govor, naša glavna dejavnost, aktivizem in zagovornišvo pa v vladavini neoliberalne ideologije poglaviten del našega kulturnega in umetniškega boja. To je ena temeljnih sprememb, ki smo jo umetniki in publicisti, delujoči zunaj kulturnih javnih zavodov, v Republiki Sloveniji začeli postopoma doživljati v zadnjih dveh desetletjih, potem ko se je iztekel razmeroma optimističen čas kulturne in umetniške tranzicije iz socialističnega v parlamentarno-demokratični in kapitalistični sistem. Del slednjega so postali tudi kulturna politika ter produkcija in ustvarjanje scenskih umetnosti.

Bodimo odkriti, vprašanje estetskih sprememb v omenjenem obdobju je tema za doktorat. Zaradi sprememb na vseh področjih, ki tvorijo umetniški in kulturni sistem. Morda je zadnje obdobje ustvarjanje na področju scenskih umetnosti še najmočneje zaznamovala intenzivnejša zavest o vsem tem, saj so omenjeni elementi sistema (teoretizacija, produkcija, distribucija, proces proizvodnje, zgodovine scenskih umetnosti in njenih kultur itn.) v vrsti umetniških del v obliki metabesedil-

nosti ali kako drugače začeli močneje vstopati v predstave, dogodke in festivalske programe.

Institucionalni režim na področju scenskih umetnosti, s čimer imam v mislih tisti njihov del proizvodnje, distribucije, recepcije in refleksije, ki je družbeno reprezentiran (vključen v družbene sisteme, predvsem javne kulturne ustanove), ne zgolj prezenten (prepoznan kot pripadajoč nekemu kulturnemu okolju, se pravi nevladne organizacije), je izjemno konservativen, ker je njegova kulturna produkcija zaradi kolektivnosti izjemno draga in zaradi tega vselej tako ali drugače "zaščitena" pred umetniškimi tveganji. Zdenka Badovinac, direktorica Moderne galerije in Muzeja sodobnih umetnosti Metelkova (MG+MSUM), je v nekem zasebnem razgovoru, ki sem mu prisostvoval, verjetno pa pred tem že v kakšni javni situaciji ali celo v kakšnem članku, postavila tezo, da je v mreži domačih javnih kulturnih zavodov praktično popolnoma izginila kritika institucij, kakršno so od 60. let poznale vizualne umetnosti v Evropi in ZDA. Če je MG+MSUM kot ena redkih muzejskih institucij svojo dediščino v omenjenem obdobju poskušala implementirati v način svojega delovanja ter umetniške in kuratorske programe, lahko mirno ugotovimo, da je v mreži javnih gledaliških kulturnih zavodov tovrstne pristope morda občasno uporabljalo samo Slovensko mladinsko gledališče, četudi je njegova refleksija pri nas ostajala izključno na ravni prepoznavanja institucionalne izjeme. Preostale nacionalne, lokalne in gledalsko ali žanrsko profilirane gledališke institucije pa so s svojimi programskimi in organizacijskimi inercijami po večini ostajale brez kritične refleksije ali obsežnejše teoretizacije, ki bi se lotevala njihovih institucionalnih modelov in programov. Prav zaradi tega se je oblika kritičnosti do javnega kulturnega sistema in estetik, ki so se na tem področju pri nas proizvajale – ne da bi se imenovala institucionalna kritika ter ne da bi neposredno obravnavala ali umetniško formalizirala tovrstno refleksijo –, pojavljale prav v obliki in proizvodnji vsebin tistega, kar od začetka 90. let imenujemo nevladni sektor na področju umetnosti in kulture. Ta je od konca 60. let v bolj ali manj intenzivnih fazah nastajal:

a) kot alternativa zaprtim socialističnim kulturnim institucijam

(v 80. letih se je razmahnil kot njihova izolirana vzporednica) in iz potrebe po drugačni organizaciji umetniških procesov, b) z afirmiranjem svojega zgodovinskega referenčnega polja – gledališkega modernizma, predvsem pa zgodovinskih avantgard (v primeru gledališča v Sloveniji predvsem konstruktivizma), c) z odpiranjem v mednarodni umetniški prostor (od neoavantgard 60. let do gledališko-plesne evropske in ameriške subkulture 80. let), č) z uvedbo novih modelov kulturne produkcije v domači prostor, d) z aktivističnim brisanjem meja med visoko in nizko, elitno in množično umetnostjo in kulturo, med glorifikacijo kanoniziranega "umetniškega genija" in egalitaristično profanacijo nastopa, e) s širjenjem mreže novih ali prisvojenih javnih prostorov in aktivistične javne sfere (alternativni mediji s svojimi različnimi tehnologijami) itn.

Kakšne so bile organizacijsko-produkcijske razmere, ki so jim pripadali tovrstni fenomeni? Od leta 1974, ko se v RS spremeni Zakon o društvih, do začetka 90. let, ko se društvu kot pravno-organizacijski formi pridruži z Zakonom o zavodih (1991) tudi zasebni zavod, je število tovrstnih organizacij v SRS in RS tudi na področju kulture naraslo za več kot sto odstotkov, še posebej na prehodu iz 80. v 90. leta, kar je sovpadlo z začetki intenzivnejšega javnega financiranja tovrstnih organizacij. Prav slednje je v večjem obsegu omogočilo razmah estetske diverzifikacije, ki je na področju scenskih umetnosti začela nastajati po obdobju 1968–72, predvsem pa zelo intenzivno med letoma 1977 in 1991.

V 70. letih je potekal še en proces, ki je imel dolgoročne posledice za konfiguracijo razmerja med mrežo javnih gledaliških institucij in nevladnega sektorja: pod pritiski jeklenih 70. let se je rekonfiguriralo razmerje med centralnimi (državnimi, nacionalnimi) in obrobni (gledalsko in žanrsko profiliranimi, povečini občinskimi) institucijami, pri čemer so imele slednje nenadoma na voljo večjo količino ustvarjalne svobode (npr. SLG Celje in Slovensko mladinsko gledališče), zato so lahko bili v posameznih obdobjih njihovi programi umetniško progresivnejši, saj so zagotavljali delo tudi umetnikom novih generacij. Že na začetku 80. let se z anketo, ki so jo v reviji Sodobnost opravili z nekaterimi ključnimi

akterji na področju institucionalne gledališke produkcije, artikulira skrb v zvezi z "neenotnim" in "razpršenim" estetskim spektrom in dejstvom, da se je pojavila generacija, ki je gledališke institucije ne zanimajo več. Omenjeni razlogi so pomagali tlakovati pot umetniški produkciji, ki je bila v 80. in 90. letih v kontinuiranem razvoju in sta ji v letih 2003 in 2004 država in Mestna občina Ljubljana končno zagotovili večletno financiranje. Leta 2004 se je odprla še Stara mestna elektrarna in zgodba bi bila neprimerno bolj optimistična, če se to ne bi zgodilo tako rekoč neposredno pred prvim stvarnim zasukom slovenskega političnega spektra na desno. Prav v tem obdobju, ki sovpada z erozijo slovenskega medijskega prostora, je nevladni sektor začel širiti nabor finančnih virov (skladi Evropske komisije, Švicarska kulturna fundacija itn.), s čimer se je povečal finančni nadzor nad vsebinami in umetniškimi procesi.

To so samo nekateri vidiki, ki jih je treba imeti v mislih, kadar govorimo o estetskih spremembah na področju scenskih umetnosti v zadnjih dveh desetletjih, saj je morala umetniška produkcija nevladnih organizacij v tem obdobju (predvsem) državnim kulturnim politikam nenehno dokazovati svojo javno kulturno legitimiteto, s čimer je povezan dostop do javnih sredstev. Razlog za to je menjava političnih elit po milenijskem obratu, saj so strankarske garniture, ki so vzniknile iz kulturnih in civilnodružbenih gibanj 80. let, postopoma zamenjale nove politične elite, zapletene v neoliberalne ekonomske sprege, ali pa je pri prvih mogoče zaznati drastičen premik v desni politični spekter. S premikom na desno umetnost in kultura, pa tudi znanost in šolstvo v slovenski družbi postanejo luksuz, demokratičen ornament in seveda – finančni strošek. V precej nestabilnih razmerah je tako na področju scenskih umetnosti zaznati nekatere temeljne spremembe.

V zadnjih desetletjih je na področju scenskih umetnosti v njihovih različnih formah in formatih (za slednje je značilno, da imajo v svoje forme vselej vpisano kakšno specifično gledalsko partituro) zlahka zaznati razmeroma močno demontažo dramatisiranega (kondenziranega ali kompresiranega fiktivnega) gledališkega časa (karakter, zgodba) na

račun različnih utelešenih ali raztelesenih prezenc, ki so morda bolj proizvod kontekstov kot nosilci kakšnih svojih dokončnih, vidnih specifičnih tekstov. Namazane in virtuozne modernistične mehanizme odrskih predstav, kakršnih se je mogoče še spomniti iz 80. ali 90. let, so nadomestile demontaže ali razstave odrskih strojnih elementov, kjer dramatične anomalije (zaplete) v gotovem družbenem redu nadomeščajo povečini nerazrešljive kontradikcije političnih, družbenih ali kulturnih sistemov.

V novih estetskih težnjah so se dramatične lokacije, nabite s kakšnim specifičnim nevrotičnim družbenim ali individualnim konfliktom, razprostrle v krajine družbenih napetosti, ki jih umetniški procesi ne želijo več dokončno zapreti, skleniti na raven znaka, ampak morajo ostati na ravni prezenc, da bi bila njihova sistemska kontradikcija živa, razvijajoča se (nemara agonistična), odprta za gledalsko interpretacijo. Alain Badiou je pred dvajsetimi leti v *Tezah o gledališču* na podlagi zelo klasičnega vpogleda v gledališko umetnost trdil, da je gledališka umetnost "nedvomno edina, ki mora dopolniti večnost [dramske snovi] z deležem trenutnosti, ki ji manjka", danes pa bi lahko trdili, da si scenske umetnosti v zadnjih desetletjih prizadevajo svojo slabo razvidno trenutnost skontekstualizirati z metabesedili, ki so dosti bolj značilna za kuratorske, znanstvene, raziskovalnonovinarske in za tradicionalne koreografske ali režijske umetniške prakse. Nevrotičen ali kompresiran partikularni čas drame se je razprostrl v izbrane konstrukcije akumuliranega časa metabesedil, kontekstov, ki na ustvarjalce po navadi čakajo v knjižnicah, muzejih, podatkovnih bazah, raziskovalnih dokumentacijah, arhivih itn. Te težnje bi se dale pripisati disfunkcionalnosti javnih institucij, spremenjenim, zaostrenim in pospešenim oblikam umetniške proizvodnje in dela, eroziji medijske sfere, teatralizaciji vsakdanjosti (hipertrofirana oblika družbe spektakla) in splošnemu primanjkljaju relevantnih vsebin v javni sferi v času neoliberalne okupacije vseh družbenih sistemov. Pojav dokumentarnega gledališča, trajnostnega performansa (durational performance), teatraliziranih predavanj (lecture performance), različnih apropiiranih in participatornih performativnih formatov, rabe negledaliških prizorišč itn. berem skozi to prizmo, saj so omenjeni

umetniški formati ali pristopi postali zatočišče za tiste institucionalne in medijske vsebine, ki v aktualnem družbenem sistemu nimajo prostora.

Kar se tiče rabe časa, se je na področju scenskih umetnosti prav v zadnjih dveh desetletjih spremenilo še nekaj: zgodovina scenskih umetnosti (še posebej sodobnega plesa in neoavantgardnega gledališča 60. let) je v svojih različnih obravnavah s trendom različnih oblik rekonstrukcij ali historiografskega dokumentarizma stopila na oder ter se začela ukvarjati s svojo zgodovinsko potencialnostjo, z vsem tistim, kar je v njih ostalo (družbeno, politično, kulturno in umetniško) založeno, spregledano, neuprizorjeno, a hkrati zgovorno. To je povezano tako z razmahom svetovnega spleta kot arhiva razpoložljivih zgodovinskih referenc kakor tudi z globalnimi družbenimi ozračji, za katera se zdi, kakor da jim je bila nenadoma odvzeta prihodnost. Nikoli doslej se še ni zgodilo, da bi takšna količina odrskih del ali njihovih naročil nenadoma vstopala tudi v muzejske in galerijske prostore, kar nemara govori hkrati o zagatah in potencialnostih muzealistike na področju sodobnih umetnosti, o novih poskusih zgodovinskih kontekstualizacij umetniških praks, a ne nazadnje tudi o kuratorski hiperprodukciji pod tržnimi pritiski. Na področju scenskih umetnosti pa s tem poteka zgodovinska revizija, kjer se spreminjajo razmerja med politično dominantnimi in marginalnimi kulturnimi konteksti. V tem smislu se zgoraj omenjene dramatične rabe časa v zahodnem gledališču vpisujejo nemara tudi v logiko kulturnega (de)kolonializma.

V zadnjih desetletjih so se temeljno spremenile in zaostrole razmere, v katerih smo si sposobni zgodbe o sebi povedati na konsistenten način, saj so sodobne mučilnice v proizvodnji abstraktnih sestev (komodificirane proizvodnje subjektivnosti, ki se nemara še najbolj drastično zrcalijo v inflaciji sodobnoplesnih solov) in avtoritarnost individualizma, ko "življenje postane biografsko reševanje sistemskih protislovij", kot pravi Zygmunt Bauman, do neznosnosti okupirale naša življenja, začele razdirati skupnosti in javnost in se ne nazadnje spremenile v razredno vprašanje. Teatralizacija, dramatizacija in fikcijskost sodobne vsakdanjosti

(kulture, družbe in politike), o katerih je humanistika začela pospešeno pisati že v 60. letih, so spremenile načine, kako se proizvajajo sodobne scenske umetnosti. Tako je mogoče v zadnjih dveh desetletjih v proizvodnji verbalnih in telesnih odrskih besedil zaznati spremembo odnosa pri uprizarjanju identitet, saj lahko tako pri dramatikah zaznamo težnjo po skrajni destabilizaciji razvidnih karakterjev (spremeni se razmerje med dramatikovim in dramskim besedilom, metabesedila, konteksti in komentarji prevzamejo glavno vlogo, spremeni se struktura notranjih stilov besedil, struktura besedil se spreminja v neorientabilne organizme, ki želijo postati neko drugo telo itn.; na primer besedila Simone Semenič), v performansu, ki se je od konca 70. let (pri nas pa še posebej pa v 90. letih v programih Galerije Kapelica) ukvarjal z drugimi (marginaliziranimi družbenimi in individualnimi) telesi in njihovimi prezencami, pa se občuti težnja po premiku od marginalnih telesnih prezenc k marginalijam (med)telesnih vsakdanjosti (Via Negativa), ki vključujejo samo problematizacijo teatralnih protokolov in ritualov (režimov gledanja gledališča in vsakdanjosti) ter materialne razmere, v katerih so generirane. Na splošno bi lahko rekli, da je postala vsakdanjost arzenal fikcije, ki je v proizvodnji scenskih umetnosti vse bolj izpostavljena demontaži. Tako v primeru dramatike kot tudi performansa in performativnega gledališča je mogoče zaznati premik od kompozicije h konstrukciji, od montaže k demontaži, od enotenja k razstavljanju, od spajanja k sopostavljanju, od akumulacije bodisi k redukciji bodisi k hiperakumulaciji elementov.

Z navedenimi spremembami so se zelo temeljito spremenili tako umetniški kakor tudi gledalski procesi. Prvi so začeli postajati transparentni tudi pri klasičnih delitvah scenskih dogodkov na prizorišče in avditorij, slednji pa so postali nedvoumno transparentni pri vrsti participatornih formatov. V obeh primerih je proceduralnost razgrnila, kako je tako umetniško kakor gledalsko delo nekaj negotovega, nekaj, kar terja svoj čas in v njem različne faze in stopnje. V scenskih umetnostih (predvsem v dramskem gledališču in narativnih oblikah sodobnega plesa) zadnjih desetletij so proceduralizmi (spekter različnih umetniških

postopkov, način, kako je umetnina proizvedena) opravili neko temeljno nalogo: interpretaciji kot institucionaliziranemu, dominantnemu umetniškemu postopku, ki jim je bil podrejen tako rekoč ves osrednji tehničen instrumentarij modernega gledališča (dramske, igralske, dramaturške, režijske tehnike), so odvzeli primat na račun drugih postopkov, ki jih je razprostrla vrsta jezikovnih operacij (naloge, partiture, ukazi, principi, dogovori, improvizacijski zastavki in znaki itn.). S tem so se lahko hierarhične strukture ansamblov in skupin prerazporedile v horizontalne organizacijske oblike kolektivov, saj so na mesto režiserke in režiserja, koreografinje in koreografa in njihovih interpretacijskih gledaliških in koreografskih strojev kot centrov vednosti stopile jezikovne operacije (ustvarjalne umetniške pogodbe) za kolektivna pogajanja in porazdeljene odgovornosti umetnikov v proizvodnji umetniškega dela. S proceduralizmi pa se je na področju scenskih umetnosti nenadoma začela dogajati tudi neka specifična zloraba: njihova časovna odmera je nenadoma tako javnim kulturnim zavodom kakor tudi nevladnim organizacijam legitimirala pospešitev kulturne proizvodnje.

Če se ozremo po zadnjih dveh desetletjih na področju sodobnih scenskih umetnosti, lahko ugotovimo, da sta se tako pojem "sodobnosti", kot specifične estetske paradigme, kakor tudi pojem "scenskih umetnosti" kot spektra različnih žanrskih in hibridnih proizvodov tovrstnih umetniških praks pri nas v resnici začela močneje artikulirati prav v tem obdobju. Leto pred ustanovitvijo zavoda Bunker je izšel Hrvatinski zbornik *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost – Razprave iz sodobnih teorij gledališča* (Maska, 1996), ki pri založbi Maska uvede zbirko Transformacije, Knjižnica MGL, ki jo je takrat urejala Alja Predan, je leta 1997 izdala Pavisov *Gledališki slovar*, ki med drugim poskuša standardizirati anglo-ameriški termin "performing arts" s slovenskim prevedkom "scenske umetnosti". Založbe Maska, Knjižnica MGL in Emanat, v zadnjih letih pa tudi založništvo Slovenskega gledališkega inštituta, so v zadnjih dveh desetletjih in pol natisnili izjemen teoretski in zgodovinski knjižni in periodični korpus s področja sodobnih scenskih umetnosti, pa tudi s področja medijev, politične teorije, filozofije in ne nazadnje – estetike.

V okvirih teh založniških programov je izšlo tudi nekaj ključnih domačih monografij (Bojane Kunst, Alda Milohnića, Ede Čufer, Katje Praznik, Tomaža Toporišča, Blaža Lukana, Primoža Jesenka, Nenada Jelesijevića idr.), opravili so se nekateri bistveni zgodovinopisni projekti domačih gledališč in avtorjev (Gledališče Pupilije Ferkeverk, Gledališče Glej, Pekarna, Dragan Živadinov, Via Negativa, Laibach in NSK, domača eksperimentalna gledališča 50. in 60. let itn.), nevladne organizacije s področja scenskih umetnosti so izdale vrsto dokumentacijskih publikacij. Pri vsem pa se ne da otrestiti občutka, da je domači skupnosti umetnikov, producentov in kulturnih delavcev, ki proizvajajo na področju scenskih umetnosti, v vseh teh letih uspevalo vstopati v medsebojni dialog v glavnem izključno v zvezi s pogoji proizvodnje, zgolj minimalno pa z zvezi z umetniškimi in estetskimi vprašanji.

Nevladno organizacijo Bunker vidim v kontekstu domače kulturne produkcije in njene vpetosti v mednarodni prostor kot izrazit proizvod kulturnega in umetniškega optimizma 90. let. Je ena iz peščice nevladnih organizacij, ki so se na področju domače kulturne produkcije v tem obdobju uveljavile do svojih kontekstualnih meja ter trknile ob njihov razvojni rob (lahko bi rekli, da so trknile ob "tehnične ovire" domačega kulturnega razvoja). Festival Mladi levi je Bunkerju uspelo razviti v edino domačo festivalsko znamko s področja scenskih umetnosti, znamko z ravnotežjem med kuratorskimi tveganji in vzdrževanim obsegom občinstva, estetske spremembe, ki jih sondiram v članku, prečijo njihove programe. Ti so izmed vseh primerljivih domačih festivalskih programov najmočneje informirani s tokovi mednarodne odrske produkcije, vendar v svojih prostorskih in finančnih zmogljivostih omejeni s prej omenjenimi tehničnimi ovirami. V programu Bunkerja je mogoče zaznati neki simptomatičen kontekstualen prelom: Bunker je bil na svojih začetkih izrazito zaznamovan s svojim umetniškim paradnim konjem, spremenljivim umetniškim kolektivom Betontanc (režiserja Matjaža Pograjca), v katerem je delovala vrsta samozaposlenih na področju kulture, danes pa je njegov derivat Beton Ltd. skupina umetnikov, ki so – tako kot vrsta nekdanjih članov Betontanca – stalno zaposleni po

domačih kulturnih javnih zavodih in je njihovo delo v omenjenem kolektivu nekakšen teritorij priložnostne in kolektivne umetniške avtonomnosti. Bolj kot produkciji umetniških kontinuitet (kar velja tudi za druge programske financirane nevladne organizacije pri nas) zavodu Bunker uspe zagotavljati vztrajnost svojim posameznim programom. Ena od največjih odlik zavoda Bunker, povezana z osebnimi lastnostmi njegove direktorice Nevenke Koprivšek, je njegov občutek za svojo kulturno skupnost: skupnost gledalk, gledalcev, kulturnih delavk in delavcev. Pri tem ni nepomemben tudi talent Nevenke Koprivšek za rekrutiranje in vzgojo produkcijskih kadrov, ki dandanes ne nazadnje upravljajo Staro mestno elektrarno kot izrazito inkluziven prostor za umetniško in kulturno proizvodnjo v Ljubljani in Sloveniji ter delijo z direktorico zavoda prav ta skupnostni gen. Nemara je prav zaradi tega Stara mestna elektrarna lahko postala generator kulturne identitete. Pri drugih nevladnih organizacijah na področju scenskih umetnosti in kulture v njihovih programih in pri upravljanju kapacitet tovrstne inkluzivnosti ni mogoče zaznati. Kljub temu bi dodal – in to govorim kot malce starejši pripadnik generacije, ki sedi v pisarni zavoda Bunker in po pisarnah sorodnih zavodov in društev –, da vodstva vodilnih nevladnih organizacij s področja umetnosti in kulture pri nas (Nevenka Koprivšek, Janez Janša, Iztok Kovač, Živa Breclj idr.) svoje organizacije navkljub vsemu upravljajo kot lastniki produkcijskih sredstev in da kulturni kapital, ki jim po pisarnah pomaga ustvarjati njihove programe, priložnosti, kakršne so bile na voljo njim, ne bo imel.

Zavodu Bunker želim  
iz vsega srca uspešno prihodnost!

bunken





# bumkin

bumkin.com