

Pogovor z Nevenko Šivavec in Bredo Škrjanec

Kuratorji so danes tisti posredniki na področju likovne umetnosti, ki v svojih izborih širšemu občinstvu predstavljajo sodobno likovno umetnost. O tem, kako in zakaj "dobimo na krožnik" tisto, kar pač dobimo, če tako kot večina občinstva sodobne umetnosti to konzumiramo na razstavah, sem se pogovarjala z dvema pomembnejšima slovenskima kuratorkama: Nevenko Šivavec, ki vodi Likovni salon v Celju, in Bredo Škrjanec, višjo kustodinjo Mednarodnega grafičnega likovnega centra v Ljubljani. Obe imata na tem področju večletne delovne izkušnje, za seboj številne uspešne projekte in sta aktivni tako doma kot tudi na mednarodni likovni sceni. Pogovarjale smo se o razlikah med tradicionalnim muzejskim kustosom in kuratorjem sodobne umetnosti, o razlikah med svetovnimi kuratorskimi zvezdami in lokalnimi kuratorji, o ženskih kuratorkah, o kvalitativnih merilih kuratorskega dela in formulah za uspešne razstave in o tem, kaj določa in omejuje kuratorja pri njegovem delu ter njegovih nujnih vsakdanjih

kompromisih. Skratka, predvsem o tem, kdo in kaj kurator sploh je.

Beti Žerovc: Ali imata med kuratorji vzornike?

Breda Škrjanec: Zase bi težko rekla, da imam vzornike.

Nevenka Šivavec: Jaz tudi. Za ljudi v tem poslu, ki jih poznam, ne bi mogla reči, da mi je kdo vzornik. Ravno nasprotno. Dostikrat poskusim delati malo drugače.

BŽ: Ali vaju sploh zanimajo preteklost, vzorniki in predhodniki v tem smislu; morda tudi na domači umetniški sceni?

BŠ: Odnos do preteklosti me seveda zanima, ampak v tem pogledu nisem razmišljala na ta način. Mislim tudi, da se je ideja kuriranja pri nas uveljavila dokaj pozno, vsaj kolikor sem se jaz z njo srečala. Sama morda niti nisem nikoli zares hotela to biti, sem kar padla v to. Bolj sem hotela biti kustos v tradicionalnem pomenu,



24. mednarodni grafični bienale, 2001, postavitve v Jakopičevi galeriji (Monika Bonvincini - centralno, Guan Ce - levo, Elena Panayotova - desno). Foto: Bojan Salaj.

saj nikoli nisem razmišljala o kuratorju. Zame je bilo to eno in isto. Šele v nekem določenem trenutku sem videla, da preprosto ne gre več tako in da moram začeti delati drugače. Da pa bi se pri tem videla v nekom ali imela vzor kjer koli, ali zunaj ali doma, to pa ne. V tujini še toliko manj, ker sem zelo racionalna in zelo vezana na ta prostor in vem, kako zelo specifičen je. Ker nimam ambicij za delo v tujini, o tem niti ne razmišljam dosti.

BŽ: Zanima me, od kdaj v Sloveniji sploh lahko govorimo o kuratorjih sodobne umetnosti. Medtem ko jih v tujini srečujemo od poznih šestdesetih naprej, se je ta termin in koncept dela očitno pri nas trdneje prijel šele v devetdesetih. Kdaj je, denimo, za vaju ta koncept nastopil bolj jasno?

BŠ: Zase lahko kar povem točno letnico – 1996.

BŽ: Zakaj?

BŠ: Zato, ker sem dobila drugo funkcijo v hiši, v kateri sem delala. Sprejeta sem bila, ker so potrebovali, ne zares strokovnjaka, ampak nekoga, ki bi delal vse. In sem tudi zares delala čisto vse. Zdi se, da sem šele pozneje dobila kredibilnost pri vodilnih in so mi dali bolj proste roke, sploh kar se tiče vsebin. To je bilo leta 1996 in v tistem trenutku sem morala začeti drugače razmišljati. To je to.

NŠ: Jaz bi zase rekla, da sem izrazito neracionalen tip, delam bolj intuitivno. In sem se prva leta v službi počutila, kot da bi se pretvarjala. Kustos je pač nekdo, ki izvaja določena standardizirana opravila in ima pri tem določeno pozicijo moči. Posebej v manjšem mestu si takoj pridobiš nekakšen status. Meni pa se je vedno dozdevalo, da jaz tukaj nekaj igram, da se moram postavljati v neko vlogo. V resnici sem pa čutila, da to ni to.

Sploh potem, ko kasneje spremljaš, kaj se dogaja na področju sodobne umetnosti, vidiš, da takšen način ne ustreza dejanskemu položaju, da to ne gre več skupaj. In skušala sem se zmeraj bolj umikati stran kot kustos in sem skušala biti zmeraj bolj, kako bi rekla, čustveno vpletena. Se dosti pogovarjati z ljudmi, s katerimi sem delala, in sploh biti zraven pri vsej stvari. Ne več tako na distanci in šele potem racionalno analizirati to, kar so naredili umetniki. Res pa je, da sem imela sčasoma dosti bolj proste roke, imela sem možnost vplivati na program oziroma sama kaj injicirati.

BŽ: Kako sta pravzaprav pridobili znanje za kuratorsko delo oziroma kako sta prišli do svojega načina delovanja? Če vaju prav razumem, je to prišlo nekako spotoma, intuitivno, ker se je pač pokazala potreba po tem?

BŠ: Ja, natanko tako, ker na fakulteti zagotovo ne. V določenih stvarih, ki jih je ona povedala, lahko jaz rečem zase zelo podobno. Pač prideš, porinjen si v nekaj in če hočeš s tem v tem prostoru živeti in delati, se moraš sam čim bolje obrniti. Drugače moraš začeti razmišljati, prisiljen si to storiti. In začneš iskati nove možnosti, nove poti, več moraš študirati, si ogledati več stvari. Nenadoma moraš biti veliko bolj aktiven. Kustos lahko sedi za mizo in cele dneve reže, dokumentira stvari, jih ureja in spravlja. Kurator tega ne more, stati mora v

prostoru in času in veliko delati. Štiriindvajset ur na dan moraš brati, se izobraževati, komunicirati ipd. Čisto drugačen način dela je.

NŠ: Res pa je tudi, da ti pri nas položaj kustosa v instituciji omogoča, da kustos tudi ostaneš. Ni treba dosti ... Jemlješ razstave, nekaj napišeš, se ukvarjaš s katalogom in ti mine delovna doba ravno tako, kot če bi se veliko bolj angažiral.

BŽ: To se pravi, da pri kuratorju prepoznavata druge kvalitete in lastnosti kot pri kustosu?

NŠ: Meni je zelo blizu izvorni pomen besede – curo kot zdraviti. Ko sem delala z – “avtsajdersko” marginalno sceno v Celju, sem se včasih počutila tako. Mislim, da kurator dela z bolj nerazčiščenim materialom, kustos vzame že precej izdelan material ... Dostikrat imam občutek, da delam z nečim, kar še vedno nekje lebdi. Da je treba šele vse skupaj domisliti, potegniti ven. Tega dela ne bi znala čisto definirati.

BŠ: Jaz bi se navezala, da morda pač tako mislimo zato, ker prepoznavamo kuratorje v tej sodobni, aktualni sceni, ki teče. Ampak to še ne pomeni, da delaš samo z nečim, kar je še v zraku. Morda je pri nas še vedno prisotna ideja, da imajo “muzealci” zadeve že razčiščene in s tistim sploh ni treba več delati. Sama mislim, da ni tako in da bi morali prav oni zelo veliko delati in dosti zgodb narediti iz

tistega, kar imamo. Ne pa samo spravljati zadeve v žaklje oziroma v predale in jih potem, ko so evidentirane in poslikane, pozabiti, in bog ne daj, da bi potem kdorkoli še kaj s tistim naredil, češ, saj to sem pa jaz kot kustos naredil. Ni samo to. Kurator je nekdo, ki dela zgodbe, in to iz česar koli; pa naj bo to sodoben ali že arhiviran material. Ampak, ker mora delati zgodbe, je veliko bolj kreativen. Ni nujno, da to dela sam. Lahko tudi organizira ljudi, da to delajo. Skratka, mislim, da je njegova vloga nekako menedžerska, večplastna. Če si kustos, imaš natančno določeno delo. Tukaj pa je delo težje natančno klasificirati.

BŽ: Če smo sedaj govorile o tem, kaj in kako kurator dela, pa me zanima tudi, kako pride v njegovem delu do kvalitete. Kaj zagotavlja dobro razstavo? Kje prepoznata kvaliteto v razstavah drugih kuratorjev?

NŠ: Jaz imam raje razstave, ki imajo kako napako oz. niso perfektno ali tako "zglancane", kot jih vidimo včasih in morda niso tako impresivne pri sami prezentaciji, ampak imajo naboj, ki stvari odpre. To je zame boljša razstava kot pa tista, pri kateri sicer rečeš vau, čudovito, brezhibno.

BŠ: Zame je dobra razstava tista, ki mi sproži nešteto vprašanj. To pomeni, da je v ozadju veliko razmisleka. Ni nujno, da so ta vprašanja vedno pozitivna, lahko so tudi negativna. Mislim pa, da mora biti tudi dobro

postavljena, imeti dober videz, nepomanjkljiv v tehničnem pogledu. Začititi pa moram rdečo nit in to vprašanje, ki mi ga določena zadeva sproži, mora biti v tej rdeči niti. Stvari se morajo med seboj povezovati.

BŽ: Ampak kje točno se ob umetniških delih, ki so na neki razstavi, prepozna kuratorjev vložek?

BŠ: Ja, to je pa zelo različno. Če vemo, katerega kuratorja imamo zadaj, sploh če je zvezda, hitro veš, tudi če ti ne povedo imena, zelo hitro veš.

BŽ: Mar veš, kateri kurator je naredil razstavo?

BŠ: Da, če je to nekdo, ki sem ga že večkrat videla.

NŠ: Jaz bi pa težko prepoznala, prav zato, ker se 50, 100 enih in istih umetnikov ves čas "rola" na sceni.

BŽ: Dejstvo je tudi, da čim naredi neki znani kurator vidnejšo razstavo, jo že naslednje leto ponovi v morda nekoliko mutirani obliki, še cela vrsta drugih kuratorjev, morda zlasti v manjših centrih, kot je tudi Ljubljana. Avtorstvo je potem težko določiti ...

NŠ: To je sicer res, ampak take stvari se meni tudi ne zdijo tako pomembne, npr. avtorstvo. Jaz sem sploh nagnjena k temu, da sem rada v ozadju in se ne maram izpostavljati. Rada sem tista, ki potegne nitke skupaj, in se potem stvari naprej same odvijajo.



Paivikki Kallio, *Dialog*, 2001, instalacija z bakrenimi ploščami, projekcijski reflektorji. Foto: Bojan Salaj.

BŽ: No, to ravno ni dobro razmišljanje za veliko kuratorsko kariero, kjer se zelo poudarja avtorstvo. Namreč če pogledamo zadnje velike likovne prireditve, se pri teh vedno zelo jasno in na prvem mestu ve, kdo je kurator, in šele nato, v drugem planu, kdo so sodelujoči umetniki, kot npr. pri zadnji *Documenti*.

NŠ: Ne, seveda ni. Toda jaz imam tako in tako vseskozi občutek, da se hočem znebiti vse te navlake.

BŠ: Tudi jaz nimam kakšnih hudih kuratorskih ambicij in bi zase rekla, da sem raje v ozadju.

BŽ: Toda ali bi rekli, da je velika ločnica med vama in med temi "velikimi" kuratorji samo v pomanjkanju prej omenjenih ambicij ali je kje druge? Je lahko v tem, da delata, deni-

mo, slabše razstave, ali v tem, da imata manj zvez, manj sredstev ipd.? Kje se vzpostavlja razlika?

BŠ: Jaz nikoli ne bom rekla, da delam slabe razstave. Tudi če so potem prepoznane za slabe, jih delam zato, da bodo dobre. Zagotovo pa je tukaj v ozadju moč, moč denarja in moč zvez. ... Najsi bo to kurator, najsi bo to umetnik, čisto vseeno je. Pa tudi moč politike – kulturne in nasploh. Te stvari pač gredo skupaj: denar, politika in moč. Čeprav pri nas kakšnega hudega vpliva v tem smislu ne moreš imeti. Že tradicionalno gledano je kultura porinjena na rep političnega razmišljanja. Mislim pa, da je v tujini zadaj veliko kapitala, tam se obračajo velika sredstva in zato sta moč in izpostavljenost toliko večja. Pa tudi odgovornost, po svoje.

BŽ: Kotiranje posameznega kuratorja v tem mednarodnem sistemu je dokaj jasno in le tisti na vrhu imajo stalen dostop do uglednih velikih prireditev (ugledna razstavišča, bienali) itn. Menita, da vaju ti "veliki" kuratorji na kakršen koli način določajo?

NŠ: Jaz bi rekla, da ne moreš iti mimo tega. Ti vzorci se pač prenašajo. Čeprav se dostikrat sprašujem, zakaj bi pa morali tudi mi delati po teh vzorcih. Kdo to zahteva od nas? Seveda, če hočemo biti enakovreden del mednarodnega umetnostnega obrata, potem je to edina pot. Me pa zamika včasih, da bi rekla, pa kaj nam mar, mi delajmo po svoje, po svojih standardih. Zakaj bi moralo biti ravno vse razdelano na način, kot ga učijo na kakem Bard Collegeu?

BŠ: Jaz tudi mislim, da nas zagotovo določajo. Zase govorim, da je to bolj na nekem podzavestni kot na zavestni ravni. Pač ti se učiš, ne. In na podlagi tega učenja te to določa, saj ne moreš biti postavljen nekam in začeti kar iz nič. S seboj imaš toliko in toliko zgodovine in vse, kar vidiš, vse, kar pride vate, nekako premešaš.

BŽ: Vendar malo pred tem, denimo Breda, si znala povedati, kako je ta sistem "grd", spolitiziran in skomercializiran?

BŠ: Res je.

BŽ: Torej to pomeni, da vas določajo prav "zmagovalci" tega spolitiziranega in skomercializiranega umetniškega sistema, ne nujno ljudje, na kate-



24. mednarodni grafični bienale, 2001, postavitve v MG (Micha Klein, Jonathan Seliger, Marna Bunnell, Sašo Vrabec, Peter Ciuha). Foto: Bojan Salaj.

rih sodbe in izbore umetnosti se lahko zanesemo, vsekakor pa ljudje, ki do potankosti obvladajo birokracijo, manevriranje z najrazličnejšimi finančnimi viri, mednarodno umetniško zakulisje itd.

NŠ: Sama sem že razmišljala o tem. Zlasti ko hodiš po bienalih in so tam zmeraj ista imena. Ampak v resnici, potem, ko razmišljam za nazaj, kaj sem videla, si moram priznati, da sem videla zelo veliko dobrih stvari. Da je velika večina teh avtorjev res dobrih.

BŠ: Ja, ampak ne veš, koliko dobrih pa še nisi videla. To je to vprašanje. Meni se pa to vprašanje večkrat porodi, ravno pri teh enih in istih imenih. Koliko je morda še dobrega okrog, pa mi niti ne vemo, da je, ker smo pač odvisni od izbora, ki ga naredijo nekateri. In v glavnem videvamo te stvari. Nimamo dostopa, nimamo dovolj informacij o drugih stvareh, čeprav se sedaj na medmrežju da marsikaj dobiti, je pa spet vprašanje, kaj.

BŽ: *Iz vsega tega lahko v grobem povzamemo, da umetniški sistem, kakršen je trenutno, propagira in podpira specifičen sklop vrednot in lastnosti. Zdi se, da v njem, za neke posebej občutljive ljudi, za ljudi, ki se nočejo ali se niso sposobni učinkovito ukvarjati z birokracijo, socialnim manevriranjem itd., ni prostora in lahko bi rekli, da je danes široko aktualizirana prav umetnost tistih, ki so sposobni delovati v teh sferah. Torej, če*

ponavljáš ta model, bi ti moral ustrezati tudi ta sistem vrednot, ali ne?

NŠ: V zvezi s tem, kako bi se nekaj lahko naredilo drugače, bom navedla primer. V Celju sva z Ireno Čerčnik delali razstavo Mestece Celje – alternativa sedemdesetih o 70-tih v Celju in takratnem konceptualizmu, ki je bil prav v tem času ponovno aktualen. Razstava je bila tako zelo lepo sprejeta tudi v Ljubljani in so rekli: "Poglej, kako so se v Celju lepo potrudili, kako lepe stvari so našli, zanimive." Bila je recenzija v Delu, kar se nam sicer zgodi enkrat v desetih letih. Nakar sem naredila še drugo razstavo Mestece Celje, kjer pa nismo šli po tej poti in sem izbrala res zelo obskurne zadeve: outsider art, psihedeliko, skratka čudne stvari. In kot bi odrezal, nič. Nihče ni prišel niti pogledat, nihče ni nič napisal, kot da razstave sploh ne bi bilo. Tudi besedilo v katalogu je bilo nekako posebno, govorila sem o stvareh, o katerih se pri nas ne piše ravno pogosto, uporabljala sem kategorije, kot je magično ali pa sveto ... To je tak mikropriimer, da ne uspeš, če ne uporabljaš standardiziranih kriterijev.

BŠ: Jaz bi samo dodala to, da zgotovito razmišljam o tem, kako bi stvari delala drugače, ker je to tudi bolj zanimivo. Toda to ni odvisno samo od mene. Sem v službi in če bi to delala zase, bi verjetno delala drugače. Pa tudi ne delaš s svojim denarjem, do njega moraš šele priti in je še cel kup

kriterijev, na katere moraš odgovoriti, ker pač delaš za javnost. Ja, fino je spustiti kakšno stvar noter, ampak ne moreš pa cele zadeve drugače narediti. Že v programu hiše ne prideš skozi.

NŠ: Pri omenjeni razstavi sem se jaz počutila celo čisto upravičeno, da to pokažem, ker je to del zgodovine Celja, ki se je ni do zdaj lotil nihče. Tako da se nisem počutila, kot da delam nekaj zase.

BŽ: Tukaj smo prišle do zelo specifičnega zapleta. Če hočeš delovati odgovorno do svoje službe in do javnega denarja, torej dejansko ne moreš delati po "svoji vesti"?

BŠ: Ja. Si prisiljen delati kompromise. Absolutno.

BŽ: Se pravi, si ves čas v nekakšni povsem shizoidni poziciji, ki pa je morda niti več ne opaziš kot problematično, ker si je tako zelo navajen?

NŠ: Seveda. Pa tukaj ne smemo pozabiti še enega momenta. In to je občinstvo.

BŠ: To sem tudi jaz mislila. To je tudi eden od kriterijev, ni samo denar. Je tudi to, za koga kaj delaš.

BŽ: Verjetno močno opredeljujejo tudi mediji. Ti se na majhne institucije očitno redko obračajo in še takrat jim pozornost praviloma naklonijo le, če delujejo v skladu z omenjenimi parametri. Tako sem razumela tudi Nevenkin primer.

BŠ: Ja, tudi to je res. Sploh če govorimo specifično o našem prostoru. Zunaj je pa najbrž isto, samo da verjetno več plačaš. Če imaš zadosti kapitala, se da medije naročiti in plačati. Pri nas pa, tudi če bi plačal, ne vem, če bi dobil zadosti dobro zadevo. Tako da se na to pot ne bi podala.

BŽ: Nevenka, ti deluješ v majhnem okolju. Za koga delaš in kaj pravzaprav prispevaš svoji skupnosti? Ali je to samo umetnost ali prispevaš tudi k neki identiteti kraja, prinašaš svetovljanski flair, novosti ...?

NŠ: Ko sem začela delati malo bolj samostojno, sem se seveda vprašala, kaj lahko tukaj naredim, poleg tega, da Celjanom predstavljam, kaj se dogaja na področju sodobne umetnosti. Ker je tudi stik med občinstvom in galerijo slab. Ko prideš, dobiš krog ljudi, ki ga podeduješ in potem, takoj ko se malo spremeni program, izgubiš ta stari krog in moraš delati na novi publiki. Meni se je zdelo najpomembnejše, da se nekatere stvari za nazaj analizirajo, stvari, ki so se dogajale v Celju. To je neka lokalna identiteta, na kateri lahko gradiš naprej. Torej da skušaš pritegniti umetnike, ki delajo v Celju in v okolici, da jim ponudiš možnost. Čeprav, iskreno povedano, včasih mislim, da je kakovost dvomljiva. Ampak meni se bolj kot kakovost zdi pomembno to, da se sploh kaj dogaja okrog galerije, da se čuti pripadnost temu prostoru, ne pa da imamo povsem odtujeno situ-

acijo, kot v 60., 70., v času zmerne slovenskega modernizma, katalogov s popolnoma nerazumljivim besedilom ipd. Takrat so ljudje šli ven iz galerij. In jih je težko dobiti nazaj. Vse to me kar obremenjuje. Ta zavest o nekem poslanstvu. Da nekaj sooblikuješ. Tudi nekakšne človeške eksistence, ne nazadnje. Čutim se odgovorno za predstavitev lokalnih umetnikov navzven.

BŽ: Ali mora biti neka razstava, ki jo delaš za Celje ali kot si jih delala ti, Breda, za Kranj ali Radovljico, drugačna kot na primer za Ljubljano ali za Berlin?

BŠ: Nikoli tako ne razmišljam.

NŠ: Dobro bi bilo. Imeli bi več občinstva, saj natančno veš, kaj ga zagotavlja. Za Celje natančno vem, kakšen je recept ... (smeh).

BŠ: Ja no, seveda. Ampak če greš v drug prostor, greš tudi zato, da prineseš kaj drugega v tisti prostor. Drugače pa doma nikoli ne gledam posebno na to. Gledaš na razstavne prostore, kakšni so. To je eno od tistih meril, ki ti določajo, kaj boš postavil in kako boš postavil. Ne moreš vsake stvari postaviti v vsak prostor. To je en tak kriterij.

BŽ: Po teoretikih, kot sta Pierre Bourdieu in Tony Bennett, umetnostna galerija tudi danes ostaja najmanj javno dostopna od vseh muzejskih institucij. Je še vedno elitističen prostor, ki od obiskovalca zahteva neko določeno znanje, omiko, "ne spušča vsakogar noter". Ali ima ta razmislek lahko še poseben pomen za majhen kraj; sodobna umetnost je namreč zelo omejena, kar se tiče aktivne publike, kurator pa porablja javni denar?



Ines Krašič, e-male e-fe-male, 2000-2001, instalacija. Foto: Bojan Salaj.



Maja Frankovič, Serija knjig predmetov, 2001. Foto: Bojan Salaj.

NŠ: To poudari vsak nezadovoljni obiskovalec; češ, zakaj vse se zapravlja javni denar. Sama se nisem nikoli preveč obremenjevala s tem. Zdi se mi nujno, da javni denar obstaja, zato da se eksperimentira, da se dela nekaj, kar se drugače nikjer ne. Galerija je pravzaprav edini prostor, kjer si še lahko privoščiš neki eksperiment. Drugje tako in tako ne moreš. Kje pa? V šoli, na univerzi? Nikjer.

BŠ: O tem je nedavno govoril Rastko Močnik, pa sem sicer na to še imela komentar.

NŠ: Močnik, da. To sem jaz kar posvojila, ker mi prav pride, ko se moram kje braniti.

BŠ: Jaz se tudi ne bi obremenjevala s tem, da v galeriji pač kuriš javna sredstva in delaš stvari, ki morda občinstvu niso ravno všeč. Vedno tudi ne moreš zadovoljiti vseh ljudi. Sploh če

se ukvarjaš s sodobno umetnostjo. Poleg tega mislim, da je naša vloga v tem, da predstavljamo prav nove zadeve, ki se dogajajo tukaj in sedaj, danes in te stvari so pač drugačne, včasih pred časom. Da razbijamo konvencionalnost, stare vzorce, stare tabuje z novimi vzorci, stvarmi in razmerji.

BŽ: To je pa zanimivo. Prej smo bili na tem, da je nujno delati kompromise, ponavljati to, kar počno "veliki" kuratorji, in da ne gre drugače, sedaj smo pa že pri tem, da je treba nove stvari ponujati, konvencije razbijati ... To se mi zdi precej kontradiktorno.

BŠ: Ne, ni.

NŠ: To je ideal, ki se mu skušamo približati.

BŠ: Načeloma ni. Stvari delujejo na različnih ravneh, če pa govoriš o

našem prostoru, je vse še nekoliko drugače. Mi zdaj verjetno govorimo o teh stvareh, ki jih mi tukaj delamo, ne?

BŽ: Toda, tudi če vzamemo domače razstave, kakor je bil, denimo "tvoj" zadnji ljubljanski grafični bienale ali Nevenkina razstava Moški (skupaj z Ireno Čerčnik, je bilo na njih veliko število umetnikov, ki so precej znani in so prej sodelovali na velikih manifestacijah ...

BŠ: Ne, to je pa spet druga stvar.

BŽ: To je druga stvar?

BŠ: Ja, je. Zato, ker je bienale tudi tržna zadeva, je tudi marketing. Bienale ni le majhna razstava. Bienale je pri nas največji projekt. Moram priznati, da ga ni bilo preprosto delati. Z več vidikov. Zato, ker smo ga radikalno spremenili in je bil to hud udarec za domači prostor. Poleg tega smo ga hoteli še bolj internacionalizirati. Ga približati internacionalnim globalnim tokovom, o katerih smo prej govorili, in je bilo treba upoštevati nešteto meril. Tako domača, kot mednarodna. In še umetniška in še koncept. In zelo malo časa sem imela zlasti za razmislek. Zato ne bom rekla, da je bila to idealna zadeva.

NŠ: Za razstavo Moški bi lahko rekla, da je bila pravzaprav narejena po formuli uspešne razstave. Vzameš aktualno, tudi za širši krog občinstva in za medije privlačno temo, povabiš

nekaj mednarodno uveljavljenih zvezd, nekaj domačih umetnikov, vsaj enega celjskega umetnika in dobiš res velik odziv To je bil poskus v drugo smer v primerjavi z razstavo Mestece Celje 2.

BŽ: Ampak prav trenutno se da videti kuratorja kot precej politično figuro, saj povsod po svetu skrbi za pretok določenega sklopa lepih vrednot s politično korektnostjo na čelu. Hkrati ga za to ves čas plačuje menedžerska ali uradniška birokracija, tako da je v nekakšnem klasičnem ideološkem klinču. Grobo rečeno, je nekakšno trobilo manifestativnih vrednot vladajočega razreda, ki se jih ta sam seveda ne drži.

BŠ: Na nekem mednarodnem srečanju, kjer smo se pogovarjali ravno o tem – o problemu mednarodnih skladov, mednarodnih sredstev, o problemu bienala v vsaki vasi in o tem, kako v bistvu vsi segamo v iste žaklje – je bila med drugim tudi okrogla miza o tem, kako naj bi se ustanovil mednarodni bienalni odbor in skupna mreža ... Skratka, vse je bilo zelo sophisticated, zelo fino, vse skupaj pa je hkrati zelo "smrdelo" po novi kolonializaciji. Ugovarjala sem, da so načeloma mreže dobrodošla zadeva, ampak da me zanimajo kriteriji, metodologija in kdo bo sploh imel pravico biti v tej mreži. In odgovora seveda ni bilo. Ko pa sem dobesedno rekla, da mi zadeva "smrdi" po novi kolo-

nializaciji, je bilo debate o tem sploh konec. Ne vem, kaj lahko drugega sploh odgovorim na to vprašanje z ideološkim zapletom, kot tale primer. Mislim, da se ta "klinč" preprosto ne bo mogel odpraviti – ali se moraš odpovedati eni ali pa drugi stvari. To je manj "klinč" in bolj kompromis.

NŠ: Vprašanje je, ali je sploh mogoče brez kompromisa in na kakšen način?

BŽ: Vendar je zaplet tudi v tem, da se kljub temu, da sicer obstaja nešteto tem in vsebin, o katerih se da govoriti in delati, kurator obnaša, kot da je upravičen in zadolžen prav za moraliziranje, komentiranje politike itd., ne glede na to, da zato praviloma nima niti nekih posebnih znanj in kompetenc, niti na primer, nima dovolj trdnih etičnih norm, da bi ga učinko-

vito zavirale pri sodelovanju s problematičnimi sponzorji. Lahko se celo zgodi, da imaš na isti razstavi umetnika, ki kritizira domene, v katere je zapleten sponzor razstave.

BŠ: Ja, etično ni, kaj naj rečem. Ampak on je figura, postavljena figura.

NŠ: Pa saj kurator ni edini, ki skuša komentirati svet in moralizirati, saj to počne tudi umetnik, ne?

BŽ: Res je, ampak kurator je tisti, ki odloča, kaj bo pokazal in katere vsebine bo predstavil javnosti.

NŠ: Vendar je treba upoštevati še nekaj – umetnost nasploh se hoče zadnja leta več vpletati v realnost.

BŽ: Katera umetnost? Najbrž obstaja vsaj milijon ljudi, ki upodabljajo rože.



Izabella Gustowska, *L'amour passion I*, instalacija. Foto: Bojan Salaj.

BŠ: Se strinjam, katera umetnost? Potem se ti postavi vprašanje, ali hočejo tudi tako vplivati na umetnost, da ne ostaja odprta za eksperimente, ampak jo hočejo čisto udomačiti.

BŽ: Umetnost je poleg tega tudi polje, na katerem nekdo, ki je v resničnem življenju najhujši izkoriščevalski kapitalist, lahko nastopa kot "dober levičarski človekoljub", ker pač sponzorira takšne projekte. Nihče mu takšne pozicije ne bo zares oporekal, hkrati pa pri tem tisti "kritični potencial", ki bi mu v realnem življenju lahko škodoval, izgubi ostrino in naboj, saj se z realizacijo v umetnosti sprostí brez pravih realnih učinkov, se dobesedno deminira. Morda je polje sodobne umetnosti prav zato tako zelo dostopno za najrazličnejše kritične in socialne pobude?

BŠ: Da. Stvari se institucionalizirajo in ta prostor za eksperimente se krči. In to je bil moj komentar na Močnika – koliko časa še? Saj stvari čedalje bolj institucionaliziramo, vse bolj jih porivamo v politične kontekste, v kontekste, ki so že opredeljeni. In to krčenje prostora za eksperiment – izraz se tudi meni zdi simpatičen – je problematično, ker pomeni omejevanje neke svobode, ker ravno v umetnosti je svoboda nečesa drugega, nečesa neukalupljenega, drugačnega razmišljanja.

NŠ: Saj zato pa verjetno kmalu ne bo več umetnosti v galerijah v tem

izvornem pomenu. Umetnost se seli drugam, na druga področja.

BŽ: Sedaj govorimo zelo na splošno. Kaj pa konkretno – sta vidve previdni do sponzorjev ali je že samo dejstvo, da delaš umetniško razstavo v nekem majhnem prostoru, opravičilo, da je denar dobrodošel ne glede na to, od kod pač pride?

NŠ: Skušnjave so hude ... (smeh).

BŠ: No, ker denarja ni zelo veliko, nimamo težav s tem, da bi prav zaradi njega morali delati to in to. Toda jaz se s sponzorstvom večinoma ne ukvarjam, to ni moje delo, sponzorje dobivajo drugi.

BŽ: Vendar, ko si kurator neke razstave, ali rešiš takšen problem tako, da zamižiš in rečeš, to ni moje delo?

BŠ: Ne, nismo se razumeli. Jaz mislim, da sploh še nisem prišla do take priložnosti. Takega primera še nisem imela. Ker "prekletó" potrebujemo denar, še ne razmišljamo o tem na tak način.

NŠ: Pri nas tudi še ni prišlo do takšnih dilem.

BŽ: Sta kdaj razmišljali o tem, kakšen človek je praviloma uspešen kurator? Je to moški, ženska, je to nekdo samski, nekdo z družino ...?

NŠ: V tem mednarodnem merilu se mi zdi, da je to moški, samski, šarmanten, lep na pogled. Morda ... gay.



Cladue Closky, Brez naslova (supermarket), 1996–1999, tapeta, sitotisk. Foto: Bojan Salaj.

BŠ: Morda celo res. (smeh) Ne, se strinjam, da je to moški, nisem pa o tem nikoli razmišljala.

BŽ: Ker je to sicer zelo feminiziran poklic, domnevam, da govorita predvsem o tistih čisto na vrhu.

BŠ: Ja, o zvezdah govorimo. Tam je politika in moč in mislim, da ženska še ni tako daleč priplezala. Saj to ni nič novega, to se da opaziti povsod. Mislim da predvsem kuratorka mora imeti tudi dober background, sicer ne pride prav daleč.

BŽ: V kakšnem smislu? Institucionalnem, družinskem?

BŠ: Mislim, da bolj družinsko. Tudi institucije so pomembne, seveda.

NŠ: Pokazati pa moraš tudi impresiven CV.

BŽ: In če si ženska, najbrž ne moreš biti ravno gospodinjski tip ...

BŠ: Seveda ne, poklic ima svoje zahteve, če govorimo o top kuratorkah. Ne moreš biti neke vezan.

NŠ: Mislim, da sploh umetniški svet proizvaja oziroma je v njem najbolj prisoten tip samskega moškega in ženske, brez vezi, brez otrok, oziroma, če že, z odraslimi otroki. To je svet nekakšnih urbanih, nomadskih posameznikov.

BŽ: Tako pridemo do tega, da je ta zelo "življenjska umetnost" hkrati zelo iztrgana iz resničnega življenja. Proizvajajo jo ljudje, ki ne živijo na podoben način kot večina, ampak v mobilnem "umetniškem cirkusu".

BŠ: Ja, to je njihov način življenja; nomadi, kot si rekla.

NŠ: In če se potem vprašamo o smislu tega, da taki izrekajo neke resnice ali pa kažejo svoje projekcije nekega stanja v družbi ... Ne vem.

BŽ: Toda kako vidve vidita takega kuratorja: bolj kot nekega uradnika, birokrata, ali kot nekoga, ki je kreativen?

NŠ: Ne vem, včasih se mi zdijo bolj nagnjeni v to birokratsko smer. To so ljudje, ki so sposobni hitro sintetizirati stvari, imajo za to potreben "dril". Nimajo pa niti dovolj časa, da bi bili znotraj tega kreativni.

BŠ: Jaz mislim, da so sicer zelo dobro informirani, tako kot si prej rekla, imajo predvsem veliko informacij. So bolj menedžerji, ne toliko birokrati v smislu sistema birokracije, ampak bolj tipa top menedžerjev, ki imajo za seboj time, ki zanje lahko zelo produktivno delajo in tudi kreirajo ideje, ki jih oni potem uresničijo. Zdaj bolj špekuliram, da veliko top menedžerjev dela tako, da ideje pobirajo od spodaj, jih eksponirajo kot svoje in jih peljejo naprej. Zdi se mi, da so glasniki, govorci, tisti, ki se promovirajo, ki promovirajo stvari, niso pa toliko angažirani s samim materialom.

NŠ: Saj tudi vidijo toliko gradiva, da se mi zdi, da pač imajo neko mrežo in izdelano neko vizijo "to bom naredil" in potem stvari le hitro pogledajo, ko hodijo okrog po teh svojih curatorial researches.

BŠ: Pa tudi, povsod, kamor pridejo, jim že toliko in toliko stvari pri-

pravijo, glede na njihove preference, tako da ne verjamem, da zares iščejo kaj zelo novega.

BŽ: Torej kdo je danes tisti, ki govori? Je to kurator ali je to umetnik?

BŠ: Če še vedno govorimo o teh velikih, govorijo kuratorji.

BŽ: Toda to pripelje tudi do tebe. Umetnika, ki ga je on uvrstil v svoj izbor, boš imela lahko kmalu tudi ti na svoji razstavi.

NŠ: Meni se to ne zdi tak problem, če bi bilo vse drugo drugače, kot je. Denimo to, o čemer smo prej govorile, ta ideološka zagata, pa še kup stvari, ki jih ta potegne s seboj.

BŽ: Vendar, ali ne nastopa potem kurator kot nekakšen "izboljšan" umetnik, izboljšan tako, da se bolj ozira na občinstvo, da je bolj prilagodljiv, da zna izpolnjevati obrazce itd. Kar pa pomeni, da omejevanje in določanje umetnosti spet prihaja z njegove strani, saj najprej poskrbi, da pokrije te neumetniške parametre, sfiltrira nezaželeno.

BŠ: Ampak to je implikacija časa, ne vem, ali lahko to popolnoma iztrgaš iz konteksta.

NŠ: Ker potem se moramo vprašati, zakaj pa umetniki delajo, za koga? Če ne bi bilo nekih mehanizmov in strukture, da se to ven potegne in se pokaže, kaj bi bilo potem?

BŠ: Načeloma, če bi gledala zelo globoko etično, tako kot sem bila vzgojena, bi rekla: ja, je problem, ker gre za nekakšno dirigiranje, kakorkoli gledamo. Po drugi strani pa v času, v katerem živimo, kjer je distribucija tako rekoč glavna dejavnost, ne več toliko proizvodnja, pa se je vrinilo med umetnika in med publiko cel kup posrednikov. Eden od njih, samo eden od njih je kurator. Jih je pa še cel kup vmes. So še trgovci, ki imajo gotovo glavne zasluge na trgu, vmes je pa še cel kup drugih. Tega torej ne bi omenjala kot zelo hud problem. Problemi so v načinu komuniciranja in to je verjetno zelo individualno. Ampak to je, kakor sem že rekla, implikacija časa. Lahko bo nekoč zadeva prišla tako daleč, da tudi kuratorji ne bodo več potrebni. Čeprav smo sedaj že padle v pravi začaran krog. Od časa do časa si rečem: moj bog, saj smo

čisto notri. Vsak dan se pa ravno ne sprašuješ tega, delaš v dobrem imenu.

BŽ: Ja, ker ne opaziš več tega, da si v neki zelo problematični, neetični poziciji ...

NŠ: Res je, ne opaziš več.

BŠ: Saj drugače bi pa znorel, če bi se vsak dan sproti spraševal, potem bi pustil celo zadevo. Ampak saj nimaš kam ubežati, v kakršenkoli poklic greš, si podobno obremenjen.

BŽ: Za konec imam samo še dve vprašanji. Kaj je za vaju pomembno v umetniškem delu, kaj so tiste kvalitete, ki vaju prepričajo?

NŠ: Kot sem že na začetku rekla, nisem analitičen tip. Da so stvari formalno dobro narejene, to mene niti



Damien Hirst, Zadnja večerja, barvni sitotisk, 1999. Foto: Bojan Salaj.

ne impresionira. Težko racionalno pojasnim, ampak zagotovo me prepriča tisto, kar me toliko vznemiri, da ne morem tega do konca analizirati. Take stvari, ki si jih niti sama ne morem čisto pojasniti. Očarajo me stvari, ki so zunaj sistema, ki se mu nikakor ne prilegajo.

BŠ: Tudi jaz bi težko definirala stvari, ki me navdušujejo oziroma me prepričajo pri umetniškem delu. Različne so. Enako kot ti se ne nagibam k formalizmu; ali pa tudi, odvisno. Se zgodijo stvari, ki me tudi tam prepričajo. Ne znam povedati, kaj to je, ampak spet gre za stvari, ki me premaknejo – tudi tu gre verjetno bolj za intuicijo. Gre seveda tudi za spoštovanje nekih dosežkov za nazaj. Če govorimo o današnjih dogajanjih, gre tudi za to, da mi morajo zastaviti določena vprašanja, na podoben način kot razstava. Vedno se zatekamo k temu "je ne sais quoi", ki mi gre na živce, ampak res je zelo težko definirati bistvo. Dostikrat je tako, da te neko delo navdihne za neko razstavo, dobiš idejo, kaj bi lahko. Ali pa nasprotno – imaš idejo in potem iščeš stvari.

NŠ: Se pravi, da mora delovati čustveno.

BŠ. Ja, interaktivno mora biti, najprej čustveno, da postane zanimivo, zato da se sploh naprej sprašujem.

BŽ: Ali obstaja neka teorija, neki koncept o umetnosti, v skladu s katero izbirata, utemeljujeta ali preverjata svoj izbor?

BŠ: Ja, jaz se pač ukvarjam z grafiko in tu seveda obstaja več avtorjev. Zame je pomemben Marshall McLuhan in v zadnjem času Flusser. Tadvu sta mi trenutno najbližja in tudi pri tem, s čimer se zdaj ukvarjam, mi njuni teoriji nekako najbolj pomagata.

NŠ: Težko bi rekla, v različnih obdobjih različni avtorji, saj sem jih že veliko zamenjala. V zadnjem času morda Walter Benjamin, ki analizira eno zelo pomembnih nasprotij znotraj dojemanja umetnosti, ki je danes spet zelo aktualno, in sicer estetska kvaliteta versus politična vsebina.

Intervju je bil opravljen aprila 2003.