

Vladimir P. Štefanec

Umetniki proti kapitalizmu

Kot vemo, lahko umetnost izraža zelo različne vsebine. Odloča pač avtor, njegova občutja, zavezanosti, nagnjenja ... Večini ustvarjalcev je bližje sporočanje osebne, individualne izkušnje ob soočanju s svetom, avtentična umetniška odslikava zunanjih danosti in dražljajev, doživetih in osmišljenih skozi filter umetnikove osebnosti, konglomerata določenosti in vplivov, ki so pustili usedline v njem. Takšni ustvarjalci seveda ne spregledajo niti družbe, v kateri živijo in ki jim v marsičem določa bivanjske razmere, jim pusti globoko dihati ali jih duši. A družba je za takšne avtorje le eden izmed raznovrstnih elementov makrokozmosa, katerega mikrorazličica se izkazuje, kristalizira skozi njihovo delo. So pa tudi umetniki, ki se ustvarjalno potrjujejo predvsem v odnosu do družbenega okolja, v produktivni konfrontaciji z njim ali v afirmiranju, povzdigovanju le-tega. Slednjih se navadno drži neslavni sloves apologetov, državnih ali razrednih plačancev, v najboljšem primeru prisklednikov, in so lahko zanimiv predmet kvečjemu za zelo specifične raziskave in premisleke. Delovanje prvih je zanimivejše, četudi so motivacije zanj zelo različne, navadno povezane s položajem posameznika. Družbeno-kritična umetnost ima seveda zelo dolgo zgodovino in na njene primerke, uglašene in določene s specifičnostjo vsakokratnih razmer, iz katerih se je izlegla, naletimo že v najzgodnejših obdobjih, iz katerih so ohranjeni materialni viri. Dolga zgodba torej, z nešteti pojavnimi oblikami, a s skupno osnovno naravnostjo – kritičnim pogledom na sistem odnosov, ki ga je ustvaril človek in ki naj omogočijo znosno sobivanje množice posameznikov ali le zacementirajo določen sistem vladavine, razdelitve dobrin in premoženja in iz njiju izvirajočih privilegijev. Razlog za kritičnost imajo praviloma depriviligirani in tisti moralnejši naraščajniki privilegiranih, ki iz različnih razlogov, nekateri le zaradi sladkega vonja varuškinе kože ali trmastega nasprotovanja staršem, obrnejo hrbet položaju,

v katerega so bili rojeni, in se poskušajo postaviti na stališče manj srečnih od sebe. In svoje doživljanje le-tega, iz tega izvirajoč odnos do celote družbenih odnosov, izraziti z izraznimi sredstvi različnih umetniških zvrsti.

Tudi nasprotovanje kapitalističnemu družbenemu modelu ima že kar dolgo in bogato tradicijo, vrhunec pa je, tako na industrijskem zahodu kot na pretežno ruralnem vzhodu, doseglo v obdobju med svetovnima morijama. Prva izmed njiju je namreč marsikomu do temeljev, do globine drobovja razkrila razloge za do tedaj nepojmljivo razčlovečenje, za spočetje gigantske mesoreznice, v katero je bilo pahnjeno človeštvo. Seveda so bili ti razlogi raznovrstni in so se zamešali v komaj pregledno enolončnico, v kateri so se posamezne prvine preobražale in nekatere tudi preobrazile do neprepoznavnosti, druga drugi podeljevale in spreminjale okus in tako naprej, a človeški možgani so pač navadno ukalupljeni, zmožni dojemati le vsebine, povezane v takšne ali drugačne zasilne vzorce, in tako je bilo tudi takrat ...

Kakor koli, kapitalizem je že dolgo tarča umetnikov in njihovo tovrstno delovanje je spočelo že množico zanimivih in kakovostnih umetniških del ter celih opusov; naj omenim samo Groszovega in Dixovega (nemški ekspresionizem se je sploh pomembno napajal iz nasprotovanja družbeni stvarnosti), pa delovanje ruskih, nemških in francoskih avantgardistov različnih usmeritev. Takšna umetnost se je v tem času porajala tudi pri nas, z redkimi izjemami predvsem kot bolj ali manj kratkotrajna epizoda v delovanju številnih umetnikov. Po drugi vojni so v našem okolju dolgo prevladovali povzdigovalci novega, takrat vladajočega sistema, ki pa jih ne gre metati vseh v isti koš, saj so nekateri v novih razmerah le nadaljevali, razvijali naprej svojo predvojno, brez dvoma iskreno umetniško in človeško prizadevanje.

Družbenokritične umetniške stvaritve so se pojavljale še naprej, sicer redkeje in predvsem v obliki posamičnih prebliskov ali pa so ostajale na varnem, za tesno zaprtimi domačimi zidovi. Pogosto so kritični avtorji svoje vsebine tudi primerno zamaskirali, jih oblikovali tako, da so bile mnogim razumljive, varuhi sistema pa v njih niso uzrli očitne kritične osti. Davek razmeram pač ali kompromis med zvestobo sebi ter osebno varnostjo in blaginjo.

Omeniti velja "začasno osvoboditev" v drugi polovici šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, ki je prinesla nekaj drznih poskusov mladih umetnikov in precej zanimivih odzivov na družbeno realnost, tudi nekaj takšnih, ki so bili cepljeni s humorjem – to je pri nas redkeje.

Ko je (pre)minuli sistem začel pokašljevati in kazati še preostala znamenja dokončnega poslabšanja zdravja in kondicije, se je sorazmerno povečalo

tudi število do njega neprijaznih, celo neprizanesljivih umetniških izjav. Zlata doba za takšno početje so bila osemdeseta leta, še posebno druga polovica; k temu je prispevalo tudi takratno vedno bolj odprto in precej optimistično družbeno ozračje. Spremembe niso bile samo v zraku, ampak so se vrstile skoraj iz dneva v dan, in umetnost ni prav nič zaostajala, pogosto je celo vodila. Potem je naš betežni socializem omagal in bilo je precej "kritičnega" udrihanja po razpadajočem trupu, ki se je ponekod komaj dobro poleglo ali pa celo še traja. Polastil se nas je nov sistem, ki smo ga menda sami izbrali in naj bi bil najboljši izmed do zdaj vzpostavljenih, in družbenokritična umetnost je bila ob tej spremembi očitno tako prevzeta ali pa tako zgrožena, da je po večini izgubila sapo ali pa se zavlekla v različna zakotja, kakršno je na primer metelkovsko. Prevladujoča družbena klima in mamljivi obeti, v katerih je nekaj časa lebdela naša ljuba očetnjava, so družbenokritične umetniške izpovedi postavili ven iz prostora sprejemljivosti, onstran "žargona pravdnosti"; za to je bilo kar nekaj raznovrstnih razlogov. Družba je bila najbrž dovolj utrujena od sesuvanja prejšnjega sistema, da ni kazala zanimanja za kritiko novega, še niti ne pošteno vzpostavljenega. Nekaj časa je bilo vse skupaj tudi še precej abstraktno, trda realnost znova vzpostavljačega se kapitalizma se je še vedno zdela privid, morda le začasna zastranitev, ki se bo že še uskladila z opojnimi upi. Pa se ni. In to je spoznala tudi umetnost oziroma del nje. Po dobrem desetletju in pol tipanja, raznovrstnega doživljanja, dojemanja in premišljevanja o novem sistemu so nekateri avtorji spoznali, da se družbena kritičnost umetniške izpovedi ne more omejiti le na eno ureditev, ampak velja za vse, predvsem pa za aktualno, tisto, ki umetniku in vsem drugim uravnava, odločilno oblikuje njihov vsakdanjik, jutri in še kak dan po tem. Svoje je nato prispevala tudi globalna ekonomska kriza, ki je (ob tem, da je kriza brezmejnega pohlepa, ki je splošna človeška lastnost, a v določenih razmerah uspeva bolje kot v drugih) v precejšnji meri tudi kriza kapitalizma. In prej samozadovoljni in samozadostni bančniki so se odpravili v obskurne knjigarne po svoj izvod Marxovega Kapitala, mnogi umetniki pa so spet začutili "svoj dolg" in se kritično zazrli "novi blaginji" v motne oči.

Zanimivo in zelo zgovorno je, da smo si lahko v Ljubljani to jesen hkrati ogledali kar tri zanimive in dovolj dobre razstave, katerih kritična ost je bila uperjena v domače, tuje ali oboje hkrati, družbeno stanje stvari, tesno povezano z naravo in načini delovanja aktualnega kapitalističnega sistema ali lepše rečeno "tržnega gospodarstva" (razvitega, slabo razvitega, socialnega, sodobnega ali kakršnega koli že). Posamezni avtorji so se osredotočili na različne teme in za obdelavo uporabili

različna sredstva, različni so tudi njihovi pristopi in globina njihovega uvida, brez dvoma pa je vsem skupna neprizanesljiva, odkrita kritična ost.

Fotograf Borut Krajnc je v Malo galerijo Cankarjevega doma postavil niz barvnih fotografij z naslovom *Praznine*. V njih se avtor, v svojih izjavah odkrito kritičen do kapitalizma, loteva obetov le-tega, vzbujanja poželenja po materialnih dobrinah, ki poganja kolesje sistema. Za predmet svoje umetniške obdelave si je izbral javne oglasne površine, nosilce velikih plakatov in neonske svetlobnice, prostore za svetleče oglase. A teh na vsakem koraku navzočih sodobnih kulis, nespregledljivih elementov naše vizualne krajine, ki so se po njej razpasli popolnoma stihijsko, brez vsakršnega premisleka in dobre mere, ni ovekovečil v njihovi običajni funkciji, z bleščavimi vabili in pogosto cenenimi, pritlehnimi triki na njih, čeprav bi bila tudi to dobra tema. Ne, šel je dlje in globlje ter ujel sistem tako rekoč med spanjem, med malico, ob kratkem stiku, ko je iluzija o nenehnem nizanju podob, nepresahljivem toku plehkega vizualnega "obilja", za hip ali dva, za uro, dve, morda celo za kak dan, popustila. Ne seveda povsod hkrati, pač pa le tu in tam, na kakšnem oglasnem mestu, ki takrat kdo ve zakaj ni bilo zakupljeno in je ostalo prazno, snežno belo ali razsvetljeno z anemično neonsko svetlobo. Prav ena takšnih praznih neonskih svetlobnic, na katero je Krajnc nekoč naletel med eno svojih številnih reporterskih poti, je to fotografsko serijo spočela. Avtorja je pritegnila redko videna praznina, zazdela se mu je nenavadna, čudno blagodejna. Tisto osamljeno žarenje praznih svetlobnic na fotografijah deluje prav nestvarno, skoraj skrivnostno, kot nekakšen skrivni znak, opozorilo, oznanilo, tudi kot prazno filmsko platno, prazen papir pred pisateljem, možnost, da se napolni z vsebino, za katero morda sploh ni nujno, da je tako banalna kot tista, ki je tam navadno na ogled. Nekakšna iluzija je na delu, se zdi, kresnička upanja v temni noči, ali pa gre le za kratek, hipen predah med mletjem nezaustavljivega potrošniškega stroja, prizor, ki lahko vznemiri le sanjače, jim še enkrat vzbudi varljivo in čisto neutemeljeno upanje. Slutnja nemogočega se morda svetlika skozi tiste prizore, iskrica, ki pa ne bo prerasla v ogenj, niti v ogenjček, ali pa le, kdo ve, za začetek v kakšnega čisto majhnega, varovanega na skrivnih krajih.

Na večini Krajncjevih fotografij sicer ne uzremo svetlobnic, pač pa plakatna mesta, čisto prazna, brezmadežno bela, ker plakati, za katere se je iztekla zakupna doba, tam ne smejo več viseti, saj zastonj pač ne smejo vabiti kupcev. Takoj ko se čas zakupa izteče, pridejo fantje z dolgimi lestvami in nalepijo nove, čisto bele, prazne plakate, nepotiskane plahte papirja, ki delujejo prav fantomsko – s svojo belino opazno štrlijo

iz okolja. Nenavadno je, da upravljavci tistih oglasnih površin med mirovanjem ne prelepijo s čim drugim, vsaj s kakšnimi barvnimi papirji, manj vpijoče praznimi. Ali pa morajo biti ti panoji takrat prav takšni, da privabijo naslednje oglaševalce, jih opozorijo na priložnost. Seveda je mogoče tudi, da upravljavci preprosto varčujejo, da je bel papir pač najcenejši; a konec koncev je to vseeno. V teh prizorih lahko brez dvoma uzremo tudi razpoke v Potemkinovi vasi, v njih vidimo pogled za kuliso sistema, in to na dva načina. Prvi je očiten, povezan z omenjeno nepričakovano, v nebo vpijočo belo praznino, drugega pa lahko opazimo le na nekaterih fotografijah iz serije. Na tistih namreč, na katerih so reklamni panoji nameščeni tako, da skrivajo tisto pod sabo, na primer žalostno razdrapane fasade ali kakšne neugledne ograje. Nekaj, kar navadno prikriva obžalovanja vredno stvarnost, je nenadoma umanjalo in tisto, kar je zadaj, je zato znova opazno. Razcvetena, ogoljena, krušča se pročelja spet samozavestno lezejo izza robov belin in pogumno silijo v ospredje, zanemarjene površine "nikogaršnje zemlje" drzneje kažejo ali dajejo le slutiti svoj osat, trnje, kupe smeti. Zanimiva je fotografija, na kateri vidimo z belino polepljen plakatni steber, ujet sredi gradbišča, nedostopen za svoje upravljavce, popolnoma izvzet iz sistema, sam, nemočen, pozabljen, klavrn in hkrati učinkujoč kot nekakšno začasno osvobojeno ozemlje, naključno ustvarjena priložnost za oddih med neusmiljenim vizualnim bombardiranjem naših preobremenjenih čutov.

Krajnceve izpraznjene oglasne površine, posnete v različnih urbanih in predmestnih okoljih, se zdijo kot nekakšne slepe pege sistema, na videz samoumevnega toka stvari, kot simbolna opozorila, da nobena navidezna samoumevnost ni zares samoumevna, da velikega nič ni mogoče za vedno in popolnoma prekriti, prikriti.

Naslednji do sistema in njegovih zelo otipljivih posledic kritični umetniški projekt prihaja z vročega terena, s prizorišča aktualne krize hipotekarnih posojil, ki je sprožila široko in globoko krizo sodobnega kapitalizma. Goran Medjugorac, ustvarjalec iz kroga alternativnih kulturnikov, se je po izgubi statusa samostojnega ustvarjalca na področju kulture odpravil malo na tuje, poskusit srečo še kje drugje. Velika Britanija, v katero ga je zaneslo, se očitno ni izkazala za obljubljeno deželo, pa vendar mu je tam uspelo najti delo, težko in umazano, kot se za nepovabljenega tujca spodobi. Postal je deložator, razlaščevalec, silak, ki ljudi, nezmožne odplačevati kreditne obveznosti, pospremi ali zabriše na cesto, zamenja ključavnice na njihovih hišah in opravi še nekaj malenkosti v notranjosti. Vse skupaj mora tudi primerno fotografsko dokumentirati,

da lahko nalogodajalcem dokaže, da je svoje opravil, in tako se je Medjugorac vrnil domov z obilnim dokumentarnim pričevanjem o tem, kako hipotekarno krizo občutijo najbolj prizadeti. Ne bančniki, preplavljeni s "slabimi terjatvami", h katerim so sami zelo veliko prispevali (zdaj jim pomagajo davkoplačevalci), ampak tisti, ki so nasedli rožnatim obetom in mamljivim, preračunljivim vabilom, v preteklosti morda nalepljenim tudi na Krajncčevih začasno praznih panojih, zdaj pa so ostali brez edine strehe nad glavo ali (v lažjih primerih) vsaj brez slabo premišljene naložbe.

Avtor je na neugledno razstavišče na dvorišču ljubljanske Galerije Škuc postavil dva zaslona, na katerih se je hitro izmenjavala množica fotografskih posnetkov. Ta naglica, ki je gledalcu komaj omogočala spodobno registrirati videno, se zdi uspešen prijem, s katerim je ustvarjalec poustvaril vtis o visoki dinamiki in množičnosti obravnavanega dogajanja. Pred gledalcem so se vrstili posnetki zunanjščin in notranjščin razlaščenih nepremičnin. Nekateri izmed teh so bile še vedno pospravljene, druge čisto prazne, tretje na hitro in le za silo izpraznjene, četrte popolnoma razdejane, očitno zapuščene v naglici. Čez štedilnike, vodovodne pipe, straniščne školjke v zaplenjenih bivališčih so se vili trakovi s strogimi napisi: "Ne uporabljaj!" Tudi namestitev le-teh sodi k deložatorjevemu delu in tudi to mora fotografsko ovekoveti. Posnetki z razstave pričajo o življenjskih potresih, o pogosto tragičnih, dramatičnih preizkušnjah, iz katerih se je težko izvleči nepoškodovan, in tudi obiskovalec razstave je težko ostal neprizadet. Vsebina je bila preveč živa in aktualna, posnetki preveč nazorni; takšni v televizijska poročila, v katerih je ta problematika predstavljena predvsem s suhoparno govorico podatkov in plesom vrtoglavih, težko predstavljenih števil, nikoli ne pridejo. Za podkrepitev nazornosti je avtor razstavil tudi deložatorjevo orodje, na las podobno oziroma enako vlomilčevemu – to je seveda zelo pomenljivo.

Medjugorac se z realno podlago projekta, s svojo nehvaležno vlogo "reveža, ki zabriše na cesto drugega reveža", v razstavni postavitvi ni ukvarjal, vendar je bila tudi ta razsežnost zadeve neizogibno v zraku. To seveda odpira še več vprašanj, brez dvoma pa je res, da avtor ne bi mogel pripraviti tako sugestivne razstave, če v dogajanje ne bi bil tako neposredno vpleten. Za prepričljivo umetnost je včasih pač treba marsikaj žrtvovati.

Alen Ožbolt, tretji avtor iz tega vsebinskega, do kapitalizma kritičnega trojčka, je svojo razstavo zasnoval tematsko širše in bolj večpomensko od prej omenjenih Krajnc in Medjugorca. Gre sicer za znanega likovnika z obsežnim, tudi mednarodno predstavljenim opusom, katerega delovanje je vsebinsko precej raznovrstno. Segi od zelo subtilnih odtenkov in konceptualnih, teoretsko navdahnjenih poskusov do oprijemljivo angažiranih

razstav, pri katerih pa vedno poskrbi tudi za umetniški presežek in večplastnost. Svojo prostorsko postavitev z zapletenim naslovom *Ensembles – Prostorski rebusi/Kamen na nebu* (ta najbrž priča tudi o avtorjevi razmišljujoči naravi) je umestil v ljubljansko Gruberjevo galerijo na prostem, ki deluje na zelenici pred palačo Arhiva Slovenije. Tam je bila kar pet mesecev na ogled ljubiteljem umetnosti, pa tudi naključnim mimoidočim in sprehajalcem, še posebno pa se je priljubila nekaterim otrokom, ki so nekaj objektov s pridom uporabljali za igrala.

Ožbolt se je s svojo razstavo pokazal kot avtor, ki se mu upirajo dandanes prevladujoče vrednote, tesno povezane z družbenim sistemom, v katerem živimo. Po eni strani razmišlja o položaju umetnika, še posebno kiparja (Ožbolt je tudi predstojnik katedre za kiparstvo na ljubljanski ALUO), po drugi pa postavlja diagnozo sodobnosti. Loti se na primer našega razvpitega gradbeništva, mešetarjenja z zemljišči in podobnih "hvalevrednih" kolobocij naših uglednih sodržavljanov. S tem ne opozori le na aktualne, vsem znane s tem povezane "deviacije", ampak tudi na globljo naravo, resnično sprevrženost takšnega početja. Zasebno lastništvo in prosto razpolaganje z zemljišči (in drugimi naravnimi viri), s prostorom, z živo naravo na njem in v njem, je milo rečeno sporno, še posebno če se zlorablja tako arogantno in brezdušno, brez vsakega čuta za naravno ubranost, v mnogih stoletjih izoblikovano posebnost okolja in za potrebe preostalih ljudi in živih bitij. Groba uzurpacija, mahinacije in degradacija neizogibno puščajo sledi tako v naravnem kot v ubranem okolju, nič manj pa v družbi na splošno, v njenem občutljivem in težko obnovljivem tkivu. Ožbolt je v svojo postavitev vtikal slutnjo, utopično-apokaliptično vizijo sprememb, porušenja rezultatov novodobnih, na videz bleščečih gradbenih dosežkov, pa tudi načina mišljenja in doživljanja, ki sta jih spočela. To je sicer storil precej diskretno, skoraj hermetično, v skladu s svojim zadržanim umetniškim značajem.

Avtor pa je na razstavi zelo odkrito spregovoril o nečem drugem, pravzaprav o drugi plati iste zadeve, o našem "krasnem novem potrošništvu". Na zelenico je postavil antologijsko delo, "večni krog", sestavljen iz osmih (simbolno število) nakupovalnih vozičkov, ikon današnjega prevladujočega življenjskega načina. Preprosto, sporočilno močno in vizualno učinkovito. Upajmo, da je tudi res učinkovalo, vsaj malo, in ni le spomnilo mnogih mimoidočih, da morajo tisti dan "nujno" po nakupih. Vse omenjeno v kombinaciji z domačijsko zatohlostjo, sicer resda na novo polakirano in skrbno estetizirano, a še vedno tisto dobro znano, pristno slovensko (na razstavi jo je simboliziral aluminijski kozolec), sestavlja družbeno ozračje, ki neizbežno vpliva tudi na umetnost, njen

položaj, dojemanje in vrednotenje umetniških del. V družbi, v kateri je vse na prodaj in mora imeti oprijemljivo vrednost ali pa je odvečno, je celo umetnosti (in konkretno kiparstvu) vsiljena vloga zadovoljevalke preprostih človeških potreb in splošnega okusa. Takšno sporočilo, tako se zdi, je imela razstavljen kamnita klop, udobna, mehko oblikovana, razumevajoče prilagojena uporabniku. Intimna umetnikova izpoved naj bo njegova zasebna stvar, kot da ironično sporoča delo, namenjena njegovi domači rabi, ljudstvu pa naj da kaj konkretnega, kaj, kar mu bo zares služilo. Vsaj dokler ne pride mimo kak deložator in ne pritrdi gor tistega svojega traku z napisom "Ne uporabljaj!".

Kot protiutež takšnim problemsko naravnanim delom oziroma neljubemu stanju, ki je vzpodbudilo njihov nastanek, se je na razstavi zdela komaj opazna kamnita plošča s prefinjenim, subtilnim reliefom. Marsikdo je sploh ni opazil, kar izgubila se je sredi trave, avtor pa tudi ni posebej opozoril nanjo. S svojo pokrajino mehkih znakov, ki nas je spomnila na avtorjevo plodno delovanje v skupini V. S. S. D., se je zdela kot nosilka tihega, a dragocenega sporočila, dostopnega le maloštevilnim. Že najti je ni bilo lahko, ponotranjiti jo pa (vsaj za sodobnega "človeka nakupovalca") verjetno še teže. Zdela se je dragocena in vzvišena v svoji osamljenosti.

Glas umetnosti je lahko močan, mnenja o njegovem učinku pa so različna. Vsekakor mu dandanes prisluhne manj poslušalcev kot kdaj prej, razlogi za to pa so med drugim povezani tudi s prevladujočimi vrednotami, ki jih pomembno sooblikuje sistem, v katerem živimo. Umetniki, o katerih je tekla beseda, si verjetno ne delajo iluzij, da ga s svojim delovanjem lahko spremenijo, vendar pa niso pripravljeni biti samo pasivni opazovalci stanja. Kritične umetniške izjave, s katerimi se ga lotevajo, so prepričljive in relevantne, ob tem pa izkazujejo vitalizem, ki ohranja vero v smiselno angažiranega umetniškega delovanja.