

Anatomija domoznanstva

Lela B. Njatin

Galerija P74, 10.– 29. marec 2020

Ljubljana

razstavní koncept Lela B. Njatin in Lilijana Stepančič

o umetnici

Lela B. Njatin (1963) je vizualna umetnica, ki ima status samozaposlene v kulturi. Živi in dela v Ljubljani in Kočevju. Prvič je razstavljala na skupinski razstavi *Dasevididasenekidela* (1980) v Likovnem salonu v Kočevju, objavljala pa je (od 1979 naprej) v zbornikih in revijah *Westeast, Problemi, Dialogi, Reč, Pitanja, Delo* (Beograd) in *Uj Symposion*. Njena dela iz začetnega obdobja so predvsem povezovala vizualno in literarno področje, vseskozi pa je ustvarjala tudi instalacije in performanse. Bila je članica *ad hoc* skupine Linije sile (1983) in je sodelovala s skupino Borghesia (1983–1984). Od leta 2010 ustvarja interdisciplinarne projekte, participatorno umetnost, antisipomenike in druga likovna dela. Njena prva samostojna razstava je bila *Nisem hotel videti, a uvidel sem* v Galeriji Vžigalica/MGML (2013) v Ljubljani.

o razstavi

Anatomija domoznanstva prinaša pogled v polpreteklo zgodovino likovnega ustvarjanja, in sicer v tisti njen del, ki je potisnjen na rob nacionalnih umetnostnozgodovinskih naracij. Koncipirana je kot preplet treh skupin del.

Prva skupina tvori osrednji del razstave. V njej so neoavantgardna in alternativna dela Lele B. Njatin, nastala med letoma 1977 in 1986, s katerimi je umetnica stopila v svet ustvarjanja. Druga skupina govori o kontinuiteti in spremembah v njenem opusu. V njej so dela, ki so nastala štiri desetletja kasneje. Leta 2015 je namreč Lela B. Njatin naredila dve seriji odtisov lastnega telesa na pisarniški papir, in sicer tako, da je namenoma ponovila neoavantgardne body art akcije z začetka svoje ustvarjalne poti. Čeprav gre za isto osebo, so odtisi drugačni. S starejšimi tvorijo pare, ki kažejo odtise telesa, med katere se je ugnezdil čas – minevanje, spreminjanje in novo oblikovanje. Tretja skupina del pa so pari, ki jih sestavljata po eno delo Lele B. Njatin in delo druge umetnice oziroma umetnika, predstavnice oziroma predstavnika jugoslovanskih neokonceptualnih praks, in sicer Sanje Iveković, Vlada Marteka, Jovana Jovanovića in Miodraga Miloševića, Raše Todosijevića in Gáborja Tótha. Ti pari govorijo o prepletenosti neoavantgardnih ustvarjalnih konceptov in o skupnem, čeprav velikokrat le idejnem oziroma virtualnem umetniškem prostoru, ki ga je v primeru Lele B. Njatin konstituiral mail art, torej umetnost, ki je s pošto potovala iz kraja v kraj, od umetnika in umetnice do drugega umetnika in umetnice v vlogi založnika, organizatorja ali pripravljalca razstav, ki bi zbrano pošiljko javno priobčili. Dejstvo je, da Lela B. Njatin takrat ni osebno poznala nikogar od umetnic in umetnikov (razen Jovana Jovanovića, ki je vodil filmske delavnice Zveze kulturnih organizacij Slovenije, današnjega Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti), ki na tej razstavi zastopajo drugi del para, čeprav je z njimi gradila skupino izven kanonske umetnosti, sodelovala na skupnih nastopih in poznala njihova dela.

- - -

Razstavljená dela tematsko in formalno povezuje telo (umetnice, performerjev in performer), uporabljeno kot sredstvo izražanja v funkciji umetnostne komunikacije, s katero Lela B. Njatin preizprašuje – na načine konceptualnih in alternativnih praks – človeka, umetnost in

družbeni kontekst. Podobno kot druge, sicer od nje starejše umetnice, ki so sočasno ustvarjale v Zagrebu, Beogradu in Novem Sadu (Sanja Iveković, Marina Abramović in Katalin Ladik), s telesom med drugim razgrajuje ženski družbeni spol v odnosu do takratne prevladujoče ideologije v socialistični, spolno enakopravni, a vseeno mačistični družbi, ki je gradila in določala ženske in moške družbene in zasebne vloge in položaje. Glede na to predstavljajo razstavljenjena dela *Rdeča, sedi!*, *Dojka s sokrvice* in *Rdeča dojka*, vsa iz leta 1979, in *200 sedanj z rdečo ritjo* iz leta 1981 ene od prvih primerov ženske/feministične umetnosti v Sloveniji.

- - -

Nekaj del je razstavljenih prvič, večina pa prvič po skoraj štiridesetih letih. Tako razstava dopolnjuje zgodovinski seznam takratnih neoavantgardnih in alternativnih del, prinaša nove poglede na to ustvarjanje v Sloveniji in spodbija nekatere naracije o njem, ki jih danes konstruira nacionalna umetnostna zgodovina.

Razstava namreč govori, da je v Sloveniji po opustitvi skupnih nastopov skupine OHO še naprej živela neoavantgardna umetnost, ki jo je poleg nekaterih članov gibanja OHO–Katalog ustvarjala druga oziroma mlajša generacija ustvarjalcev – torej da Slovenija po preselitvi OHO-ja v Šempas pri Novi Gorici ni postala neoavantgardna puščava, ki naj bi jo šele leta 1983 preobrazila v rajski vrt skupina Irwin, kot perpetuirajo nacionalne predstavitve tega obdobja.

Prav tako dela potrjujejo, da umetnost druge neoavantgardne generacije ni provincialna in drugorazredna v primerjavi z ohojevskimi deli, za kakršno jo je označila selektivna tradicija.

Nadalje dela Lele B. Njatin kažejo, da se je neoavantgardna praksa iz druge polovice sedemdesetih let vgradila v alternativno umetnost na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja; to pomeni, da takratni umetnostni alternativni ne moremo pripisati radikalnega preloma z dominantnim (s katerim je danes označena), temveč predstavlja kontinuiteto tiste usmeritve umetnosti, ki je nasprotovala kanoniziranim praksam tako z vsebinami, o katerih je govorila, kot s formalnimi izvedbami del. Pred alternativo je namreč že neoavantgarda obdelovala teme, ki so bile za kanon marginalne, banalne in nepomembne, skratka neumetniške, in uporabljala za izdelavo del tehnike, kot so industrijski tisk, fotokopiranje in telo umetnice ali umetnika, torej postopke, ki jih veljavni kanon ni imel za umetniška sredstva in orodja. Obstajala pa je razlika med neoavantgardnimi in alternativnimi časi, ki se je izražala na ravni vpetosti umetnosti v družbo. Medtem ko je neoavantgardna umetnost večinoma delovala znotraj lastnega kroga idej in ljudi, se je umetniška alternativa povezovala z drugimi področji kulture in družbe ter nastopila organizirano, predvsem po zgledu skupine Laibach. Osrednja elementa neoavantgarde sta bila razred in delavstvo, alternativa pa je postavila v ospredje vprašanja, povezana z geji, lezbijkami, ekologijo, človekovimi pravicami, ugovorom vesti, feminizmom, urbanim planiranjem in drugimi temami, aktualnimi v intelektualnih in aktivističnih krogih zahodnih centrov.

Nenazadnje, razstava poudarja danes pozabljeno dejstvo, da je med neoavantgardnimi in alternativnimi ustvarjalci v Jugoslaviji živela plodna umetnostna in kulturna izmenjava. Na primer, leta 1981 je Lela B. Njatin sodelovala z nekaterimi drugimi ustvarjalci *Westeast* v zagrebški publikaciji umetnikov *Maj 75*, leta 1984 pa je gostovala z multimedijsko predstavo *Lüstmorder* skupine Borghesia v Studentskom centru v Zagrebu. Prav tako je njeno delo našlo pot v publikacije *Uj Symposion* iz Novega Sada, *Delo* in *Reč* iz Beograda in *Pitanja* iz Zagreba.

- - -

Osrednji pomen razstave nosijo dela Lele B. Njatin, ki so nastala med letoma 1977 in 1986 ter se vpisujejo v neoavantgardno in alternativno ustvarjanje v Sloveniji od druge tretjine sedemdesetih do prve polovice osemdesetih let prejšnjega stoletja. Takratno likovno dogajanje v tem prostoru so zaznamovali viden razcep med obrobno in dominantno likovno prakso ter njenimi institucijami, pritegnitev panka in postmoderne umetniške paradigme v ustvarjanje umetnic in umetnikov ter prehod neoavantgardne ustvarjalnosti v alternativno.

Delo Lele B. Njatin se je prepletlo z različnimi umetniškimi iniciativami, gibanji in skupinami, ki so bile izven takrat veljavnega umetnostnega kanona. Njeni prvi izdelki so nastali v krogu mladih ustvarjalcev v Kočevju, kjer je živela. V Kočevju je takrat zaživela tudi umetnost, ki se je navezovala na zgodovinske avantgarde in nadaljevala prakse neoavantgard iz druge polovice šestdesetih let prejšnjega stoletja. Kočevje je bilo eno od manjših mest v Sloveniji, kjer je ta praksa imela svoje prostore in ljudi, vendar ne zato, ker bi ponudilo zatočišče njenemu izgonu v provinco, kakor je bilo značilno za nekatere druge socialistične države tedanje Evrope. Bila je plod razvejanega, demokratičnega in decentraliziranega socialističnega prosvetnega projekta.

V Kočevju se je leta 1980 Lela B. Njatin predstavila na skupinski razstavi *Dasevididasenekidela*, ki jo je tudi soorganizirala in sodelovala pri neoavantgardnih instalacijah *Brez dela ni jela* in *Visenje*. Zadnja je odziv na ustvarjanje Mana Raya, prva pa je *site-specific* postavitev, ki dokumentira delo pri postavljanju razstav in delo postavljalca-delavca, ki je bilo v primerjavi z umetniškim ustvarjanjem drugorazredno in za publiko nevidno. Instalacija *Brez dela ni jela* bi lahko bila sodoben neoavantgardni spomenik delavskemu razredu, z uporabo današnjih orodij umetnostne teorije pa bi jo lahko imeli za eno od prvih del kritike institucionalnega umetnostnega sistema. V sodelovanju z Vitom Oražmom je Lela B. Njatin tri leta prej, leta 1977, v Kočevju izvedla svoj prvi performans *Art ... on art*. Prav tako v Kočevju so nastala njena dela na pisarniškem papirju, ki prinašajo vizualno poezijo in odtise telesa v body art akcijah. Ta so razmnožena (ali izvedena) v nakladi nekaj sto izvodov in so bila vključena na razstave v Sloveniji, v mail art zbornike in umetniške publikacije *Westeast*. Začetno neoavantgardno, konkretno in konceptualno umetniško delo Lele B. Njatin je zaživelo v krogu ustvarjalcev neformalne asociacije *Westeast*, katere središče je bilo drugo majhno slovensko mesto, Kranj.

Na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, ko se je zaradi študija na Filozofski fakulteti preselila v Ljubljano, je Lela B. Njatin ustvarjala z žensko alternativno skupino modnih oblikovalk Linije sile ter oblikovala vizualno podobo in kostume za moške člane skupine Borghesia. Sodelovala je z Laibachom in Gledališčem Sester Scipion Nasice. S Srečkom Bajdo (alias Felixom Casiem) je ustvarila stripe, od katerih je bil *Rostfrei* objavljen leta 1982 v danes legendarnih *Pank Problemih*.

- - -

V času, ko so nastajala ta dela, je Lela B. Njatin pripadala mladi generaciji umetnic in umetnikov, ki se je oblikovala v okolju modernizma, a se je v ustvarjanju od njega odmaknila. Navduševala se je predvsem nad zgodovinskimi avantgardami. Privlačile so jo družbeno subverzivne, robne ali potlačene vsebine, ki jih je največkrat realizirala v efemernih umetnostnih formah body arta, performansa, fotokopije, instalacije, plakata ali modne revije ter jim nadela neoavantgardni in alternativni umetniški izraz. Iskala je presečišča med likovno

umetnostjo, literaturo, modo, popularno kulturo in performativnim nastopom. Verjela je v utopično moč umetnosti. Skratka, njeno delo ima vse znake umetniških avantgard.

Takratna generacija ustvarjalcev in ustvarjalk, ki ji je pripadala Lela B. Njatin, ni rasla le z modernizmom, temveč tudi z ideologijo socializma, po kateri je umetnost pripadala vsem in vsak je lahko bil njen ustvarjalec ali ustvarjalka. Ali je bila v tem kontekstu generacija neoavantgardnih in alternativnih ustvarjalk in ustvarjalcev še lahko umetniška avantgarda, torej izločena iz skupnosti in samooznačena za njeno predhodnico, če je družbeni kontekst načelno odpravljal elitizem? In ali ni bilo njihovo početje nekakšna konkurenca Zvezi komunistov, predvsem njeni ekskluzivni vlogi, ki si jo je prisvojila kot legitimna graditeljica avantgardnih družbenih odnosov in »lastnica« utopičnega ideala bodoče komunistične družbe? Ali je ta konkurenčna drža mlade generacije neoavantgardnih in alternativnih ustvarjalcev in ustvarjalk, ki je bila v primerjavi z Zvezo komunistov minorna in obrobna skupina, postavljala ogledalo Zvezi komunistov, torej tistim, ki so se imeli za legitime zastopnike družbene avantgarde? Ali pa je bila več od tega, nekakšna zavestna politična opozicija v smislu reforme takratnega družbenega sistema, ki naj bi bil premalo avantgarden, ali pa v smislu rušitve sistema, kar se ji je začelo pripisovati z ustanovitvijo Slovenije kot samostojne države in je danes osnova nacionalnega kulturnega mita? Ta in podobna vprašanja odpira razstava. V tem smislu je treba razumeti tudi njen naslov *Anatomija domoznanstva*.