

Osemdeseta:
Pojmovnik novega kulturnega polja

Zvezek 2

ALTERNATIVA



Založba ZRC

Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja, 2.

Urednik: Oto Luthar

Naslov: Alternativa

Avtor: Martin Pogačar

Recenzenta: Tomaž Mastnak in Marko Zajc

Jezikovni pregled in tehnično urejanje: Tadej Turnšek

Oblikovanje in prelom: Nina Semolič

Izdajatelj: ZRC SAZU, Inštitut za kulturne in spominske študije

Zanj: Tanja Petrovič

Založnik: Založba ZRC

Zanj: Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Tisk: Cicero Begunje, d. o. o.

Naklada: 400

Prva izdaja, prvi natis / Prva e-izdaja

Ljubljana 2026

Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610510796>

Izid je financiran iz sredstev raziskovalnega projekta »Oblikovanje novega kulturnega polja v Sloveniji v 1980-ih: civilna družba med nacionalističnimi politikami in medkulturnim sodelovanjem« (Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije, ARIS, 2017–2022, J6-2576), programa »Historične interpretacije 20. stoletja« (Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije, 2017–2027, P6-0347) ter iz sredstev razpisa za sofinanciranje monografij ARIS.

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

ISBN 978-961-05-1078-9

COBISS.SI-ID 265084931

E-knjiga

ISBN 978-961-05-1079-6 (PDF)

COBISS.SI-ID 264651267

Martin Pogačar
ALTERNATIVA



Stara forma začne pokati pod notranjim valom vsebine, ki vre v njej. Omejevala je polje pogleda, zdaj pa je pod visokim pritiskom popustila in odprla horizont, katerega meja se še ne da zaslutiti. Skozi razpoke ližejo plameni najširših možnosti. Začeti je treba delati.

V teh trenutkih obotavljanja in majanja celotnega stanja se razkriva neskončnost. Nič še ni definirano in zamejeno, vse se da narediti. Misli in dela rojijo neverjetno hitro, z lastno potenco in pomembnostjo zapeljujejo, se prehitevajo in krožijo. Plamen, ki je bil dolgo časa zadušen, je prišel do kisika in zdaj ga hitro in razsipno troši. Med grobimi vdori razpada v miriade drobnih rokavov in iskric. In ti rokavi in iskrice vlečejo vsaksebi z obljubami plodnosti.

To je čas plodnosti.¹

¹ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti* (Sarajevo: Svjetlost, 1959), str. 9.

I

Uvod

Pojmi 'alternativna kultura', 'alternativa' oziroma 'alternativna scena' imajo relativno kratko zgodovino ter močan mobilizacijski in čustven naboj.² Zlasti od 1960-ih let naprej in potem skozi 1970-a in 1980-a sta na kapitalističnem Zahodu in socialističnem Vzhodu alternativna kultura in z njo alternativa postali oznaki za družbena gibanja, ki se primarno pozicionirajo v odnosu do sredinske, etablirane, množične, popularne kulture,³ hkrati pa se v dobršni meri prekrivajo s

² Za komentarje in sugestije, ki so mi pomagali izboljšati in precizirati besedilo, se zahvaljujem Tanji Petrovič, Tomažu Mastnaku, Otu Lutharju, Kristini Pranjič in Nini Vodopivec.

³ Kultura je izmuzljiv pojem, ki ga preganja vrsta definicij. Tukaj razumevanje kulture povzemam po Raymond Williamsu, ki jo na eni strani definira kot večplastni označevalec splošnega procesa intelektualnega, duhovnega in estetskega razvoja ter specifičnega načina življenja ljudi, obdobja, skupine ali človeštva na splošno, na drugi strani pa kot opis dela in prakse intelektualne in zlasti umetniške dejavnosti, kar se kaže v najbolj razširjeni rabi, kjer je kultura razumljena kot glasba, literatura, slikarstvo in kiparstvo, gledališče in film. To izpostavlja zapleteno razmerje med splošnim človeškim razvojem in določenimi načini življenja. Pri tem se, recimo, raba kulture v arheologiji in kulturni antropologiji nanaša predvsem na materialno produkcijo, v zgodovini in kulturologiji pa zlasti na označevalne ali simbolne sisteme; Raymond Williams, »Culture«, *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1983).

fenomenom subkulture oziroma kontrakture,⁴ pri nas pa tudi z alternativno sceno, ki je zaznamovala 1980-a leta. Alternativna kultura je v pomembni meri stvar mladih in mladinskih subkultur druge polovice 20. stoletja in z njimi povezanih družbenih sprememb oziroma tozadevnih ambicij in prizadevanj,⁵ čeprav so družbena gibanja, ki bi jih lahko razumeli tudi skozi to optiko, obstajala že prej.

Razvoj konceptualizacije in življenje tega družbenega fenomena, kot ga poznamo danes, lahko spremljamo vse intenzivneje zlasti v obdobju modernosti, se pravi v času po razsvetljenstvu in industrijski revoluciji. Takrat pride do velikih sprememb tako na ravni razumevanja človeka in socialnosti kot posledično tudi principov in mehanike politične organizacije in delovanja,⁶ v pomembni meri

⁴ Gl. prispevke Franci Pivec, »Osamosvajanje študentske skupnosti. Slovensko študentsko gibanje v šestdesetih letih«; Cvetka Hedžet Tóth, »Uporništvo generacije 68 – etizacija sveta«; Blaž Vurnik, »Nova družbena gibanja v objemu Zveze socialistične mladine Slovenije«; Gregor Tomc, »Subkulturi hipijev in pankerjev. Primer Slovenije v sedemdesetih in osemdesetih letih«, v: *Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988*, uredil Zdenko Čepič (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010).

⁵ Gl. Breda Luthar, *Generacija. Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja*, 3. (Ljubljana: Založba ZRC, 2026; gl. tudi Aleš Erjavec, »Tako imenovana alternativna in etabrirana kultura«, v: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 433.

⁶ Gl. William Davies, *Nervous States* (London: Bloomsbury, 2019).

povezanih s posledicami razvoja in širjenja, novih rab in zlorab medijskih tehnologij (recimo za 'propagandistične' rabe)⁷ ter z vzpostavitvijo in razvojem institucije prostega časa oziroma regulacije dela. Izhajajoč iz teh zgodovinskih pogojev in okvirov se je alternativna kultura kasneje, tako v večstrankarskih kot enostrankarskih sistemih in zlasti po drugi svetovni vojni, strukturno vpisovala na mesto nasprotovanja ali zavračanja sredinske kulture, na mesto ustvarjanja in definiranja generacijsko in nazorsko povezanih skupin, pa tudi kritike prevladujoče politične in ekonomske ureditve oziroma usmeritve.

Vendar pa, kot ugotavlja vrsta raziskovalcev in akterjev takratne scene, v kontekstu jugoslovanskega socializma alternativne kulture alternative vendarle ne gre enačiti z disidentstvom. Antropologinja Tanja Petrović tako trdi, da zavračanje identifikacije z disidentstvom na eni strani poudarja specifično in izmuzljivo umeščanje Jugoslavije v geografiji hladne vojne, na drugi strani pa, za nazaj, tudi odmik od

⁷ Izraz 'propagandistične' je v navednicah zato, da pokažem na zvedbo koncepta na zavajanje, ki v osnovi zabriše temeljno motivacijo *širjenja ideje* in se osredotoči na *politično zlorabo*, predvsem pa spregleda, da je se propaganda, kot pravi Jonas Staal, manifestira v trenutku, ko se aktivirajo infrastrukture moči (politika, ekonomija, množični mediji, vojaško-industrijski kompleks), da izoblikujejo normativno realnost, ki služi interesom propagandista; Jonas Staal, »Emancipatory propaganda«, *Glossary of Common Knowledge*, dostopno na: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicisation/emancipatory-propaganda>.

poosamosvojitvenih revizionističnih politik novih političnih elit.⁸ Filozofinja in umetnica Marina Gržinić denimo pravi: »Mi smo produkti kontrakulturnega gibanja v času socializma, čeprav to gibanje ni bilo nikoli disidentsko. Nasprotno, subkultura 1980-ih je bila gibanje, ki je želelo odkrito politizirati socializem«. ⁹ Podobno in odločno meni tudi umetnik Dušan Mandić: »Nikoli nismo bili disidenti.«¹⁰

Družbena vloga alternativne kulture oziroma alternative ali alternativne scene pogosto namiguje na subverzivnost in problematizira 'obstoječe iz obstoječega, a z mislijo na prihodnost', in se tako kaže, razume in uprizarja kot projekcija možnosti 'drugačnega', 'novega', 'boljšega'. Praviloma izrazito mladinsko-generacijsko profiliran fenomen zavrača (oblastno)

⁸ Tanja Petrović, »Slovenia's 1980s: a generational look at the decade of endless possibilities«, v: *Re-imagining the Balkans: how to think and teach a region: festschrift in honor of professor Maria N. Todorova*, uredile Augusta Dimou, Theodora Dragostinova in Veneta Ivanova (Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2023), str. 192.

⁹ Raino Isto, »'What Matters is Revolution at the Historical Moment of Radical Contemporaneity': Interview with Marina Gržinić«, *ARTMargins: Contemporary art across the evolving global peripheries*, 21. maj 2017, <https://artmargins.com/what-matters-is-revolution>; gl. tudi Tomaž Mastnak, »Civil society and Fascism«, v: *NSK, From Kapital to Capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer in Anthony Gardner (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015), str. 281, opomba 6.

¹⁰ Citirano v Petrović, »Slovenia's 1980s«, str. 192.

avtoriteto ter ignorira koncept formaliziranega političnega angažmaja oziroma mu nasprotuje. Spremembe, ki jih misli, zahteva in poskuša udejanjati, pa praviloma razume v kontekstu kulture (v Williamsovem smislu) oziroma kulturne in umetnostne produkcije, in jih zlasti v polju umetnosti velikokrat artikulira skozi kritiko in provokacijo, kar se morda najbolje kristalizira skozi umetniške (zgodovinske, post-, neo-, retro-) avantgarde.¹¹

Alternativna kultura tako zadeva vprašanje družbene realnosti in družbenih sprememb, pri čemer misli, zahteva in prakticira *drugačno* koncepcijo družbe, kulture in politike.¹² Vseeno pa je alternativa kot koncept po svoje tudi problematičen. Kot pravi Neven Korda, je

v najširšem smislu alternativa v zgodnjih osemdesetih povsod po svetu ustvarjala presečišča umetnosti, kulture in zabave [...]. Pojem umetnost se dotika neposredne ustvarjalnosti, s tem pa ekonomije oziroma sredstev in prostorov za proizvodnjo kulturnih dobrin; kultura je polje transakcij, se pravi tudi politike, tudi upravljanja proizvodnih sredstev (aparati države) in boj za javna sredstva

¹¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, Gent: Vlees & Beton, 2005); Kristina Pranjić, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada* (Ljubljana: Sophia, 2024).

¹² Pri tem ni nepomembno, da se 'alternativa' kot ideja in koncept prelija tudi v druge družbene pod sisteme (energija, medicina, izobraževanje, ekonomija itd.).

(dotacije); zabava pa je na področju prostega časa, ki je postal (ekonomsko) enakovreden delovnemu času prav z industrializacijo zabave. Specifična kombinacija odnosa do teh prvin lahko ustvarja sceno. Je pa problem s pojmi, ki opisujejo ta pojav. Izraz subkulturna scena [...] je primer ponesrečene rabe splošnega pojma za poimenovanje konkretnega partikularnega pojava. Alternativna scena ima pri nas problem s pojmom alternativa, ker proizvaja konflikte že pri sami rabi in pravici do pojasnjevanja [kot bomo videli v razdelku d. Kritične opredelitve fenomena, op.a.]. Po drugi strani pa so bili pojmi, kot sta kontrakultura in underground [...] teoretično razvrstjeni že v sedemdesetih, poimenovanja v osemdesetih pa so deloma tudi posledica iskanja novih terminov. Družbeni pojav pa je seveda obstajal ne glede na takratne in sedanje interpretacije.¹³

Da bi pojem celoviteje razložili, se bomo v nadaljevanju najprej posvetili zgodovinskemu pregledu prvih evidentiranih omemb pojma 'alternativa' v poznem 19. stoletju, s čimer bomo vzpostavili širši zgodovinski okvir, kamor lahko umestimo razpravo o vzniku alternativne kulture v kontekstu političnih, kulturnih, ekonomskih in tehnoloških sprememb v Jugoslaviji in Sloveniji druge polovice 20. stoletja in zlasti skozi 1980-ta leta. Osvetlili bomo koncept

¹³ Neven Korda, »Alter zore«, v: *FV Alternativa osemdesetih*, uredila Breda Škrjanec (Ljubljana: MGLC, 2008), str. 31.

alternativne kulture v kontekstu (marginaliziranih) mladinskih subkultur, prostorov, tehnologij in umetniških praks ter teoretskih in konceptualnih premislekov in nenazadnje dnevno-politične kooptacije alternative v Sloveniji oz. Jugoslaviji. V osrednjem delu se bomo navezovali na takratno znanstveno in publicistično produkcijo, v preseku s poudarki iz intervjujev z nekaterimi takratnimi protagonisti ter premisleki o različnih tematizacijah pojma zadnjih 40 let.¹⁴ Ta del tega gesla je torej namenjen koncep-

¹⁴ Z vidika pogostosti rabe, s katero lahko dobimo občutek o razširjenosti in s tem vlogi neke besede v družbi in diskurzu, ponudi zanimive rezultate spletni portal Digitalna knjižnica Slovenije (dlib.si). Vnos 'alternativna kultura' tako prvo omembo ponudi leta 1966, raba pojma opazneje poskoči leta 1979 in potem narašča skozi 1980-a do vrhunca v obdobju 1989–1992 ter počasneje upada v 1990-ih. Ob tem pogled v spletni iskalnik Google Books Ngram Viewer pokaže, da se je po praktično nezaznavni (0,001 %) rabi besede »alternative« (sicer za angleščino) po letu 1800 trend začel obračati okoli leta 1940 (0,0019 %). Raba je nato naraščala skozi 1960-a in 1970-a, z vrhuncem v 1980-ih (0,0077 %), nato pa je spet začela upadati (danes: 0,0052 %). Podobno je z besedno zvezo »alternative culture«: opazna je raba nekje na prelomu stoletja, potem pa je približno do leta 1940, ko rahlo poskoči (0,000000087 %), skorajda nezaznavna. V tem času tudi lahko ugotovimo, da se je besedna zveza uporabljala brez konotacije, ki jo je pridobila kasneje. Poskok zaznamo leta 1964 (0,000000148 %), od takrat naprej njena raba opazno raste, z rahlim vrhom in potem padcem konec 1970-ih ter ponovnim porastom skozi 1980-a leta. Po letu 2000 (0,0000043 %) začne raba padati do leta 2009, ko se trend ponovno obrne navzgor.

tualni opredelitvi alternativne kulture v 1980-ih, ob zavedanju, da sta (bila) tako koncept kot praksa v svoji pojavnosti, pomenu in razumevanjih nehomogena, mnogosmerna, neustaljena in odprta.

II

Etimologija in zgodovinski oris rab pojma

1. Jezikovna ozadja alternative

Ključna sestavina koncepta alternativne kulture je pojem 'alternativa'. Ta izhaja iz latinskih besed *alternativus* oziroma *alternātiō* in pomeni izmenjavo ali izmeničnost, sestavljata pa jo predpona *al-*, ki pomeni čez oziroma preko, ter *-ter* (kot v drugi/o), v pomenu 'postati drugače'. V besednem sorodstvu najdemo še izraza 'spremenjeno' in 'spreminjajoče (se)', v smislu tistega, kar spreminja (agens). *Alter* torej lahko pomeni 'izmeničen/no' (alternator, alternacija) ali 'eden izmed dveh' in vsebuje tako diahrono (nekaj sledi nečemu) kot tudi sinhrono komponento (nekaj stoji, se giblje stran oziroma k nečemu). Oba poudarka sta relevantna tako v družbeno-političnem smislu iskanja drugačnih možnosti oziroma rešitev kakor tudi v kontekstu prostorov, kjer (in v odnosu do katerih) se alternativa lahko misli in udejanja.

Slovenski etimološki slovar besedo *alternativa* razloži tako: »Tujka, prevzeta iz nem. *Alternative* v enakem pomenu, kar je v ženskem spolu posamostaljeni srlat. prid. *alternativus* 'izmeničen', izpeljan iz lat. *alternātiō* 'izmenjava', *alternus* 'izmeničen', *alter* 'eden izmed dveh' (Pf, 32)«. V spletnem etimološkem slovarju Etymonline.com

na drugi strani najdemo razlago, izpeljano prek starofrancoskega *alter* oziroma *alterer* (angl. *to change, alter*), 'spremeniti', 'narediti drugače'.¹⁵ To je zanimivo z vidika lingvistične in zgodovinske perspektive bližine in medsebojnega vpliva jezikov in poti pomenov besed, kulturnih in političnih navezav in dopolnjevanja oziroma zgodovinskih odnosov med slovenščino in nemščino ter angleščino in francoščino, kar razkriva tudi poti in izmenjave pomenov besed med jeziki (ampak to je že druga zgodba).

Pomen in izvor besede sta prepletena tudi s srednjeveško latinskim *alterare*, kar pomeni 'spremeniti'. To ne nakazuje le prepletanj in dopolnjevanj ter ponovnih srečevanj pomenov besed v prostoru in času, pač pa tudi diverzifikacijo pomenov in rab, kar ponazarja na eni strani *izbira* 'ene od možnosti' in na drugi alternativa kot *agens*, 'dejavnik' oziroma 'možnost' spremembe oziroma spreminjanja, se pravi, narediti nekaj drugače. Kot bomo videli v nadaljevanju, je pomen *alternative* danes nenazadnje bistveno kompleksnejši kot 'le' izbira ene od možnosti.

¹⁵ Izvorni zapis: »alter (v.) late 14c., 'to change (something), make different in some way' from Old French *alterer* 'to change, alter' from Medieval Latin *alterare* 'to change' from Latin *alter* 'the other (of the two)', from PIE root *al- (1) 'beyond' + comparative suffix *-ter* (as in other). Intransitive sense 'to become otherwise' first recorded 1580s. Related: *Altered*; *altering*.« Dostopno na <https://www.etymonline.com/word/alternative>.

Če povzamemo in si pri tem pomagamo s Slovarjem slovenskega knjižnega jezika (fran.si), pod geslom *alternativa* najdemo opis koncepta zlasti v pomenu izbire med možnostmi, pri čemer je izpostavljena tudi alternativna kultura:

alternatíva -e ž (i)

1. položaj, ko se je treba odločiti med dvema možnostma, od katerih ena izključuje drugo: biti, stati pred alternativo; znajti se pred alternativo // ena od dveh izključujočih se možnosti: miroljubno mednarodno sodelovanje je alternativa vojni

2. kar je, obstaja kot druga možnost, izbira poleg česa, kar je splošno priznano, običajno, uradno: iskati, ponujati možno alternativo kapitalizmu; družbena, ekološka, gospodarska, politična alternativa; privlačna, uporabna brezplačna alternativa; dobrodošla razvojna alternativa

3. skupina ljudi, ki zagovarja drugačna, nasprotna načela, stališča od ustaljenih, običajnih, uradnih: predstavniki alternative / razstava se osredotoča na likovne manifestacije alternative / dejavnost take skupine, navadno kulturna: festival alternative; denar za alternativo; država je alternativo pripravljena priznati za kulturo

Beseda 'alternativa' je torej pomensko razvejan pojem, čeprav v različnih kontekstih ne predpostavlja nujno izključujočnosti. SSKJ sicer najprej navaja pomen *položaj, ko se je treba odločiti med dvema možnostma, od katerih ena izključuje drugo*, in šele v

tretji razlagi omeni alternativo v kontekstu kulturnega oziroma družbeno-političnega angažmaja, s čimer zaobjame tudi genealogijo rabe. Angleška razlaga na drugi strani dopušča bolj odprte možnosti. Gre za prehod od izbire tega ali onega do tega, da se neka možnost, gibanje, trend pozicionira kot alternativa, da 'možnost drug(ačn)osti' ponotranji in se predstavlja kot (drugačna, boljša) možnost in se v tem smislu tudi samoidentificira kot gibanje oziroma družbeni dejavnik drugačnosti, drugosti, iskanja boljšega, spremembe. Slovar Etymonline.com še navaja, da se je pomen v smislu nečesa, kar 'naj bi bilo boljša izbira od tistega, kar je v ustaljeni rabi', ustalil do leta 1970, zlasti v kontekstu iskanja drugih in drugačnih družbenih, političnih in ekonomskih, no, alternativ obstoječemu. Ob tem velja za oris širšega konteksta omeniti tudi slogan »Alternativa ne obstaja« (izv. *There is no alternative*), ki ga je od konca 1970-ih let naprej – v času družbeno-gospodarske krize in vse intenzivnejše privatizacije ob pospešeni neoliberalizaciji na Zahodu ter ob vse jasnejših znakih, da se socialistične ureditve krhajo in drobijo – promovirala in poosebljala britanska premierka Margaret Thatcher.¹⁶

S časovnega vidika je to pomembno pri razmisleku o alternativni oziroma alternativni kulturi, ki se je pri nas konceptualizirala in upraksila skozi pozna 1970-a in 1980-a leta, pri tem pa se je, zlasti v glasbi,

¹⁶ Zahvaljujem se Tomažu Mastnaku za opozorilo na ta vidik.

močno navezovala prav na angleško underground sceno in punk, ki sta v obeh kontekstih pravzaprav soobstajala in se profilirala v obdobju družbene in ekonomske krize (če omenimo samo rudarske stavke v Britaniji in Jugoslaviji). V tem kontekstu je *alternativa* postala uveljavljena oznaka za robno, nemainstreamovsko, glasno, rušečo, provokativno glasbo (poleg glasbe gre tudi, pomembno, za vizualno umetnost, gledališče in performans ter pri tem za različne rabe medijskih tehnologij). Pri tem je nujno opozoriti na glasbeni fenomen Rock v opoziciji (*Rock in Opposition*), ki se je pojavil na prelomu 1970-ih in 1980-ih let, a je, po besedah glasbenika Bratka Bibiča in poznavalca glasbene zgodovine Igorja Bašina, izpadel iz večine prevladujočih pripovedi o ljubljanski oziroma slovenski alternativni sceni,¹⁷ kar kaže tudi na procese in posledice kanonizacije in historizacije zadevnega obdobja.

¹⁷ Še več, nadaljujeta avtorja, če je že bil navajan, je bil omenjan kot vzporedni pojav ali kot minorni sestavni del razgibane in raznolike alternativne kulturne scene, pri čemer naj bi bil razlog to, da ni šlo in ne gre za glasbeni žanr, da ni nastopal kot subkultura ter da ni imel oznak in emblemov. Pomembna je (bila) glasbena izraznost, za katero so (bile) značilne odprtost, raznolikost, svobodnost, eksperimentalnost, nepredvidljivost, izmuzljivost. Skozi čas se je oznaka 'rock in opposition' oz. 'rock v opoziciji' ohranila kot termin, komplementaren art rocku, eksperimentalnemu, avantgardnemu in progresivnemu rocku. Bratko Bibič in Igor Bašin, *Rock v opoziciji. Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja* (v pripravi).

Glasbaje skozi okvir alternative (in še prej subkulture in kontrakture) postala tudi izrazito politična, ne samo zaradi zvoka in sloga, pač pa tudi zaradi mode, vzorcev obnašanja, ki so v sredinski kulturi vzbujali zgražanje in strah ter gnus in odpor in zavračanje (hipiji, underground, punk).¹⁸ Ob tem se je tako na socialističnem Vzhodu kot kapitalističnem Zahodu, zlasti na popkulturni zapuščini (hipijevskih) 1960-ih, skozi (prog-rock, disko, underground, punk) 1970-a in zlasti (pankerska in novovalovska) 1980-a leta, alternativa uveljavila z implicitno ambicijo zaznavanja in razkrivanja zagat vsakokratne sedanjosti ter težnjo po izboljšanju življenjskih pogojev skozi družbeno in kulturno delovanje oziroma njuno politizacijo.

Ob tem je treba poudariti, da alternativa ni nujno politično-programska ideologija, temveč velikokrat 'le' sinergija mladostne upornosti in »zajebancije«, preizkušanja mej ter eksperimentiranja, iskanja razpok, nekako v smislu Fochtove misli na začetku. A Focht ne izreče temeljnega izziva vsakega gibanja: vprašanja njegovega trajanja in neizbežne nujnosti reinvencije oziroma odmrtnja, s čimer se je soočila

¹⁸ Gl. Bibič in Bašin, *Rock v opoziciji*; gl. tudi Igor Bašin in Tadej Pogačar, *RIO – Rock v opoziciji* (Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2024); Martin Pogačar, »Yu-Rock in the 1980s: Between Urban and Rural«. *Nationalities Papers*, let. 36 (2008), št. 5, doi:10.1080/00905990802373504; Eli Jurković, *Kad je život bio novi val, Omladinski list Val, 1975.–1990.* (Reka: Naklada Val, 2021); Bruno Čurko in Ivana Greguric (ur.), *Novi val i filozofija* (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2012).

tudi slovenska alternativa oziroma alternativna scena 1980-ih ter še prej socialistična Jugoslavija. Danes se zdi, da pojem alternativa ob svoji zgodovini s seboj nosi implicitno pozitivnost, kar v luči poudarjanja sprememb pomeni tudi odslikavanje zgodovine modernosti, političnih in ekonomskih sprememb, tehnološkega in družbenega pospeševanja ter odzivov politike, ekonomije ter zlasti kulture in kulturne produkcije na vse to.¹⁹

Poudarek elementa *spremembe* vprašanje alternative brezprizivno umesti tudi v debate o preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Namreč, (interpretacije) preteklost(i) nam kaže(jo), kako smo prišli v sedanjost, medtem ko je prihodnost posledica in največkrat nenačrtovani rezultat delovanja v sedanjosti. Gre torej za razmerje, kot pravi Reinhardt Koselleck, med izkustvenim poljem in horizontom pričakovanj.²⁰ Alternative kot prakse in razmisleki tako dejansko formirajo in strukturirajo, hkrati pa odražajo odnos med poljem obstoječega in poljem oz. polji mogočega, in tako skozi izpostavljanje in detekcijo ter artikulacijo odzivov in refleksov na družbene antagonizme izrisujejo manke in potenciale svojega časa.

Pri družbeno-političnem pomenu in rabi besede alternativa v zadnjih 150 letih, odkar je pri nas

¹⁹ Hartmut Rosa, *Social Acceleration, A New Theory of Modernity* (New York: Columbia University Press, 2013).

²⁰ Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (New York: Columbia University, 2004).

sledljiva raba v javni sferi in v kontekstu temeljnih vprašanj delovanja in prihodnosti skupnosti, kar je vsekakor pomembna tema in vsebina formiranja in delovanja alternativne scene 1980-ih, je vsak iz spektra pomenov nujno hkrati tudi ujet v (ne-so-)razmerja in antagonizme družbene, politične in ekonomske moči.²¹ Ti odnosi pa so odvisni od možnosti in protokolov dostopa državljanek in državljanov ter različnih družbenih skupin do vsakokratnih političnih in ekonomskih proizvodnih sredstev, mehanizmov odločanja, (javnih) prostorov delovanja in ustvarjanja, medijev in (medijskih) tehnologij (in s tem javne sfere) ter drugih družbenih in materialnih infrastruktur.²²

Ugotovimo torej lahko, da se je s spreminjanjem pomenskega fokusa – torej ne samo vprašanje izbire poti delovanja, ampak tudi poimenovanje določene

²¹ Jürgen Habermas, »The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)«, *New German Critique* (1974), št. 3, <https://doi.org/10.2307/487737>; Oskar Negt in Alexander Kluge, *Public Sphere of Experience, Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (London: Verso, 2016 [1973]).

²² Ko govorim o javni sferi, se sklicujem na delo Jürgena Habermasa (1989), pri čemer naj opozorim, da javno sfero razumem kot vrsto kompleksnih mrež multiplih in prekrivajočih se javnosti, vzpostavljajočih se skozi kritični diskurz, ki ga sooblikujejo posamezniki, skupine, združenja, družbena gibanja in mediji. Hkrati vključuje tudi vprašnje moralnih vidikov pravičnosti in je vedno znova konceptualizirana kot idealizirana oblika komunikacijske racionalnosti; gl. Lincoln Dahlberg, »The Habermasian Public Sphere, Taking Difference Seriously?«, *Theory and Society*, let. 34 (2005), št. 2, str. 112, 113.

na kritiki ali odklonu utemeljene ideologije, politike, usmeritve ali pa skupnosti oziroma gibanja in idejnega polja in polja praktičnega delovanja – širilo tudi pomensko polje. Do tega je najizraziteje prišlo v 20. stoletju z vznikom (teoretizacije) popularne kulture ter z njo povezanih konceptov in praks kontra- in sub-kulture,²³ kasneje pa v kontekstu novih družbenih gibanj ter alternativnih razvojnih modelov, iskanja virov energije, v medicini, nenazadnje tudi v popularizaciji 'alternativnih dejstev' in post-resničnostne realnosti (kar je spet druga tema). Zlasti od 1960-ih naprej in, pomembno, v povezavi z umetnostjo ter vseprisotnejšim in vseagresivnejšim potrošništvom in komodifikacijo (ne samo) popularne kulture, ki se je vsaj mestoma prekrivala tudi s prostori in artikulacijami družbene kritike, je pomen besede tako zaobjel tudi družbena gibanja in alternativne (sub-/kontra-) kulture. Tako

²³ Subkulture so postale resen predmet preučevanja s čikaško sociološko šolo v prvih desetletjih 20. stoletja, v času hitre industrializacije in posledične rasti mest, ki je prinesla tudi velik pritok in pretok prebivalstva med urbaniimi središči ter s tem povezana vprašanja oblastnega nadzora in varnosti. Zato so se raziskovalci v veliki meri osredotočali na vprašanja delinkventnosti. Ta so ostala pomembna tudi po drugi svetovni vojni in z razvojem kulturnih študij v okviru birminghamske šole, kjer pa se je poudarek premaknil tudi na vprašanja družbenega delovanja in naslavljanja družbenih antagonizmov; gl. Shane Blackman, »Subculture Theory: An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance«, *Deviant Behavior*, let. 35 (2014), št. 6.

danesh pomeni (umetnostno, aktivistično, družbeno-kritično) delovanje v nasprotju s sredinsko kulturo, družbo, ekonomijo, politiko.

V tem smislu se alternativna kultura pokaže skozi kulturno in družbeno zgodovino, pa tudi skozi politični potencial in vlogo iskanja in artikulacije kritike vsakokratnih družbenih in političnih razmer in pogojev. Zato vedno znova predstavlja tudi motnjo ali nevarnost za obstoječi red in tako oz. zato sproža samoohranitvene reakcije tega reda, sebe pa postavlja pred težaven izziv nenehnega prilagajanja in vedno-znovnega osmišljanja.

2. 'Alternativa' v medijsko-zgodovinski perspektivi

Zgornji oris naj predstavlja izhodišče za razpravo o konceptu alternative skozi a) diskusijo o pogojih vznika, b) teoretski premislek o omejitvah in možnostih koncepta in prakse alternativne kulture in s tem c) konceptualno-zgodovinsko tematizacijo alternativne kulture v kontekstu družbeno-političnih, ekonomskih ter tehnoloških sprememb v zadnjih desetletjih Jugoslavije, zlasti v 1980-ih letih. Zato najprej kratek (in neizbežno fragmen-tiran in nepopoln) zgodovinski pregled pojavnosti besede in družbeno-političnih, tehnoloških ter kulturnih in umetniških kontekstov v obdobju zadnjih 200 let, ki tvorijo okvir in podstat za debato o alternativni in, še prej, različnih teoretizacij in praks subkulturnih in kontrakulturnih gibanj.

Zanimivo je, da sledenje pojavnosti pojma *alternativa* oziroma *alternativna kultura*, zlasti v časopisih, digitaliziranih in dostopnih v Digitalni knjižnici Slovenije, pokaže, da se je, v pomenu izbire ene od možnosti, v slovenskem jeziku in tisku začel uporabljati v drugi polovici 19. stoletja. Natančneje, prvo omembo najdemo v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* leta 1857: »Eno ali drugo (alternativa): ali se slovenščini približevati ali pa srbsčini, je sililo se odločiti na jedno ali drugo stran«. ²⁴ Prva ugotovljena omemba alternativne kulture pa je iz leta 1966 v polemiki o delavstvu in mladini in poteh iskanja ohranitve kulture v zamejski reviji *Most*. ²⁵

a. Svet in medijske tehnologije v poznem 19. stoletju

Da bi pojasnili ozadje ter premene družbene rabe koncepta, se moramo torej ozreti vsaj v 19. stoletje, ko se je odvil pomemben premik v razumevanju in

²⁴ R. Žavčani, »Jezikoslovni pomenki«, *Kmetijske in rokodelske novice* let. 15 (7. marec 1857), št. 19, str. 75, dostopno na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3VA5BV6P>. V latinskih in nemških virih je beseda zaznana že leta 1615, v času Ilirskih provinc pa tudi francoščini, o čemer priča francoska slovnica v Vodnikovem prevodu: Lhomond, *Pozhétki gramatike* (Ljubljana, 1811), dostopno na <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-6HF4C35T/7leelbd8-4c71-4c23-9fae-810087db4a9e/PDF>.

²⁵ Tu je na mestu opozorilo, da je pojavnosti besede lažje slediti v tisku oziroma medijih kot v vsakdanjem življenju, pa tudi, da zgornji prikaz pojavnosti ne pomeni, da se beseda oziroma besedna zveza nista uporabljali že prej.

diskurzivni konstrukciji sveta in odnosu do njega. Odvijal se je na vzpostavitvi odnosa med državo in družbo, družba je postala nacionalno zamejena analitična kategorija, ki je bila definirana tudi v odnosu do na novo vzpostavljene razlike med družbo in naravnim stanjem (Hobbes), umom in telesom (Descartes), in v širši perspektivi med družbo in naravo (kjer slednja prav tako postane analitična kategorija in *vir*); na tej dihotomiji pa je bil utemeljen razsvetljski, moderni, znanstveno utemeljen družbeno-politični prostor delovanja. V tem obdobju so bila v pomembni meri restrukturirana tudi vprašanja 'upravljanja' družbe, državnega monopola nad nasiljem, njegove legitimacije in administracije, s tem povezanih vprašanj miru in vojne, pa tudi vpliva znanosti in tehnologije na dinamično (pre)oblikovanje življenja in dela skozi (vedno) nove medije, umetnost in kulturo ter prostčasne prakse, ki zaznamujejo obdobje evropske modernosti. V tem odnosu se je (še le lahko) razvijala tudi civilna družba. V prvem zvezku leksikona *Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja*, v geslu *Civilna družba*, Tomaž Mastnak pravi:

Nova raba pojma civilna družba navezuje na miselne preokupacije predhodnega stoletja, zlasti na prehod iz naravnega v 'civilno' stanje v teorijah družbene pogodbe; na nasprotje med 'civilno' in 'ekleziastično' oblastjo v konceptualnem utemeljevanju države kot moderne oblike javne oblasti; na vse bolj razdelane refleksije hitro spreminjajoče

se zahodne družbe, katere dinamično središče je postalo trgovanje (*commercial society*) in v kateri se 'družabnost' (*sociabilty, sociabilité*) veže na 'commerce'; ter na relativno nov pojem civilizacije, povezan z 'odkrivanjem', se pravi osvajanjem in podrejanjem, izvenevropskega sveta. Civilna družba je v virih iz tega časa razumljena kot družbeni sistem, ki se razvija in deluje avtonomno, torej po lastnih zakonitostih, in kot najvišja stopnja, ki jo je dosegel napredek človeške civilizacije.²⁶

Na razpadajočih fevdalnih strukturah so se vzpostavljale parlamentarne politične ureditve,²⁷ na osnovi razsvetljenskih idealov je prišlo do izrazitega razvoja v konceptualizaciji in praksi ter institucionalizaciji znanstvenega in tehnološkega razvoja,²⁸ od konca 18. stoletja pa do obsežne, hitre in protislovne industrializacije. V tem kontekstu naj omenimo širitev uporabe parnega stroja v industrializaciji proizvodnje in prometu (vlak), elektrifikacijo ter začetke uporabe fosilnih goriv, zlasti premoga in kasneje nafte (motor z notranjim

²⁶ Tomaž Mastnak, *Civilna družba. Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja, 1.* (Ljubljana: Založba ZRC, 2023), str. 21.

²⁷ O zgodovini razvoja parlamentarizma gl. *Parliament and Parliamentarism. A Comparative History of a European Concept*, uredili Pasi Ihalainen, Cornelia Ilie in Kari Palonen (New York, Oxford: Berghahn Books, 2016).

²⁸ Jürgen Habermas, *Toward a Rational Society: Student Protest, Science, and Politics* (London: Heinemann, 1971), str. 81.

izgorevanjem), kar je pomembno redefiniralo razumevanje prostora in časa.²⁹

Poleg tega so se začeli razvijati množični mediji: izumljene, inovirane oziroma preoblikovane so bile medijske tehnologije, razmahnila sta se tisk (časopisi, knjige, poštna kartica itd.) in fotografija, čemur so proti koncu 19. stoletja sledili telegraf, pisalni stroj, fotografija in film ter v prvi polovici 20. stoletja radio in televizija.³⁰ Medsebojno povezani procesi modernizacije na ravni politike in gospodarstva (imperializem in kolonializem), tehnologije in znanosti predstavljajo tudi okvir razvoja in usmeritev, novih izrazov in materialnosti v polju kulture, vsakdanjega življenja in umetnosti. Ti procesi pa niso temeljito posegli samo v materialnost produkcije družbe in kulture, politike in ekonomije, ampak eksplicitno tudi v simbolno polje produkcije znanja in vednosti (kot vsebolj poblagovljene informacije), kar je vodilo k redefiniranju temeljnih pogojev obstoja, razvoja in reprodukcije (meščanske) družbe.

Vseeno moramo še malo dlje nazaj. Po letu 1450 se je pomembna prelomnica z daljnosežnimi po-

²⁹ O spremembah razumevanja prostora in časa gl. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century* (Oakland: University of California Press, 2014); o teoriji pospeševanja gl. Rosa, *Social Acceleration*.

³⁰ Asa Briggs in Peter Burke, *A Social History of Media, From Gutenberg to the Internet* (Cambridge, Malden: Polity Press, 2009).

sledicami vzpostavila z Gutenbergovim tiskarskim strojem.³¹ Tisk, zlasti množični, je prav z (najprej delno) avtomatizacijo produkcije in množično reproduktibilnostjo posegel v polje beleženja in prenosa informacij, znanja in védnosti, tako na ravni organizacije misli skozi formalni okvir knjige (linearizacija, alfabetizacija in indeksiranje)³² kakor tudi v smislu diseminacije in stabilnosti tiskane informacije skozi prostor in čas.³³ To se je zgodilo s popularizacijo časopisov in druge periodike – ki se je pri nas, ponekod drugod pa že precej prej, razmahnila v 19. stoletju – a tudi z razvojem 'in-

³¹ Na tem mestu zgolj opozorilo, da je zmotno prepričanje, da je izumitelj tiska Johannes Gutenberg, saj zgodovina razvoja te tehnologije sega dlje nazaj in drugam: tisk z uporabo lesenih blokov ise je začel nekaj stoletij prej razvijati na Japonskem, Kitajskem in kasneje tudi s premičnimi kovinskimi črkami v Koreji. Gutenberga je zato nujno treba razumeti v širšem svetovnem kontekstu spremb in nenazadnje tudi v smislu neravnovesja produkcije znanja in vedenja. Gl. Kai-wing Chow, »Reinventing Gutenberg: Woodblock and Movable-Type Printing in Europe and China«, v: *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, uredili Sabrina Alcorn Baron idr. (Amherst: University of Massachusetts Press, 2007).

³² Gl. Jeff Jarvis, *The Gutenberg Parenthesis, The Age of Print and Its Lessons for the Age of the Internet* (London: Bloomsbury, 2023); gl. tudi Walter J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word* (London, New York: Routledge, 2003 [1983]).

³³ Gl. Harold Innis, *Pristranost komuniciranja*, prevedli Maruša Pušnik, Robert Bobnič, Dejan Jontes (Ljubljana: Založba FDV, 2018).

dividualnih' tehnologij, zlasti pisalnega stroja, in tehnologij razmnoževanja (ciklostil, kasneje fotokopirni stroj), ki so redefinirale produkcijo in diseminacijo 'neuradnih' oblik in vsebin (kar je kasneje postalo znano kot 'samizdat'), saj so nastajale in krožile izven uradnih, cenzuri podvrženih kanalov. Prav s tiskom se je, v povezavi z uokvirjanjem razumevanja družbenih procesov v razmerah rastoče kompleksnosti družbenih sistemov in odnosov, velikega pospeševanja (sprememb, razvoja, življenja), pa tudi znanstvenega (racionalnega) razumevanja in interpretacije sveta, vzpostavil sodobni koncept množice kot javnosti.

Tisk, aparat industrijske produkcije in potrošnje informacij in besedil, pa tudi orodje formiranja, artikulacije in zamejevanja skupnosti ter s tem novih možnosti družbene imaginacije in načinov vzpostavljanja skupnosti – tudi prek reprodukcije podob (ilustracija, grafika, fotografija in tudi oblikovanje kot pomemben del vzpostavljanja vizualne identitete) – je temeljno povezan z vzpostavljanjem nacionalnih držav in meja konec 18. stoletja in še posebej v času po revolucionarnem letu 1848.³⁴ V tem kontekstu tiska ne smemo gledati zgolj skozi perspektivo knjižne in periodične produkcije,

³⁴ Benedict Anderson, *Zamišljene skupnosti, O izvoru in širjenju nacionalizma* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 2003); Ernst Gellner, *Nations and Nationalism* (New York: Cornell University Press, 1983); prim. Slobodan Drakulić, »Kultura in kontrakultura«, *Kultura: Časopis za teorijo i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (1985), št. 68/69.

pač pa tudi v povezavi z mehanizacijo proizvodnje podob. V 'dobi videnja', kot je to obdobje svoj čas poimenoval nemški pisec Friedrich Oldenberg, je namreč prišlo do množične proizvodnje in potrošnje ilustriranih knjig, panoram, revij in fotografij, kar je prispevalo k povnanjenju in novem razumevanju časa in prostora, pa tudi družbenosti, prostega časa, dela, skupnega in individualnega, ter s tem k vzniku novih praks (kolektivnega) spomina in zgodovinopisja. Ob tem pa so ti procesi skozi predmete množične proizvodnje in potrošnje pomembno vplivali tudi na rekonfiguracijo materialnih in simbolnih protokolov in procesov konstrukcije izkustvenega sveta, strukture občutenja³⁵ ter tudi razumevanja visoke in popularne kulture.³⁶ S tem so se odprle poti in prostori novih umetniških tematizacij, smeri, praks in izrazov.

Logika industrijske proizvodnje, ki se je začela z mehanizacijo ter avtomatizacijo proizvodnih procesov, se je prelila tudi v diskurzivne konstrukcije razumevanja sveta, v smislu vzpona racionalizma, utemeljenega na preverljivi znanstveni metodi, ter vsevečje standardizacije in kategorizacije, in na drugi strani tudi v afektivne procese ustvarjanja in razumevanja skupnosti, ki pa se znanstveni metodi praviloma izmikajo. Prav tisk in produkcija izdelkov

³⁵ Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

³⁶ Kathrin Maurer, »High Culture and Popular Culture«, v: *A Cultural History of Memory in the Nineteenth Century*, uredila Susan A. Crane (London: Bloomsbury, 2020), str. 115, 116.

množične potrošnje sta vplivala na mehanizme in procese vzpostavljanja skupnosti v perspektivi buhtečega tržnega razumevanja sveta in potrošništva ter s tem povezanih pogojev in praks identifikacije – na eni strani z izdelkom prek njegove vizualnosti in sporočilnosti (kar žene potrošnjo), poleg tega pa tudi z vzpostavljeno oziroma vzpostavljajočo se skupnostjo, ki se definira in zamejuje, poleg etno-mitske naracije, tudi prek sinhrono prisotnih in krožečih predmetov in podob, kamor so običajno investirane s skupnostjo, etnijo oziroma narodom povezane zgodovinske, mitske, imaginarne teme; to se od takrat naprej praviloma imenuje nacionalizem.³⁷

b. Javna sfera in drugi

Vzpon (ideje) nacionalne države oziroma etnično ali nacionalno definiranih političnih skupnosti ter s tem nacionalizma, pa tudi razvoj parlamentarizma oziroma strankarskega sistema političnega upravljanja, je v osnovi utemeljen na uporabi koncepta »drugega« kot tistega, kar od zunaj zamejuje skupnost in nastopa kot tisto, skozi odnos do česar

³⁷ Filozof Yuk Hui v branju Nietzscheja pravi, da je nacionalizem zgolj nadomestek za Boga, ki so ga že umorili ljudje. Od tu naprej pa sekularizacija poskuša premagati nihilizem, ki temelji v platonsko-krščanski doktrini, a ne uspe popolnoma. V tem »*Vaterland*« zapolni prostor transcendence, ki je ostal po smrti Boga. Z drugimi besedami, nacionalizem je nadaljevanje evropskega nihilizma«; Yuk Hui, *Post-Europe* (New York: Sequence Press, 2024), str. 106.

skupnost določa lastne parametre skupnosti, oblasti in vladanega subjekta. Na zagate oblikovanja množice v vladani subjekt in na vlogo tiska (kot takrat osrednje medijske tehnologije) je opozarjal Anton Mahnič: »Ker je pa dandanes politiška delavnost tako ozko sklenjena z javnim časopisjem, da se sploh v politiki ne more ničesar dušeti, ako se javnega mnenja ne pripravlja, ne vzgaja za politične svrhe«. ³⁸ Kar lahko beremo kot odzven Thomasa Hobbesa, pri komer, kot v *Civilni družbi* zapiše Tomaž Mastnak:

je mnenje, oziroma 'moč mnenja', vprašanje javne oblasti, konkretno države kot njene moderne oblike. V *Leviatanu* je zapisal, da 'vsa dejanja ljudi izhajajo iz njihovih mnenj', zato mora vladar, ki želi dobro vladati, torej obvladati dejanja ljudi, obvladovati njihova mnenja: 'dobro vladati mnenjem'. V *Behemotu* je bil še bolj lapidaren: 'Moč mogočnih nima drugega temelja kot mnenje in verjetje ljudi'. ³⁹

Temeljito redefinicijo in restrukturiranje strukture občutenja, do česar je z razmahom industrializacije in množičnih medijev v kontekstu evropskih nacionalizmov intenzivno prišlo v drugi polovici

³⁸ Anton Mahnič, »Cerkev in politika«, *Rimski katolik*, let. 8 (1896), št. 4, str. 320.

³⁹ Mastnak, *Civilna družba*, str. 23. Ko navaja Hobbesa, Mastnak citira: Thomas Hobbes, *Leviathan, Or The Matter, Forme and Power of A Commonwealth Ecclesiasticall and Civil* (London: Andrew Crooke, 1651), str. 91.

19. stoletja, tako lahko povežemo z vzpostavljanjem in razvijanjem javne sfere, se pravi z vznikom polja javnega in javnega delovanja kot političnega delovanja. Javna sfera, sta zapisala Oskar Negt in Alexander Kluge, pomeni »specifične institucije, delovanje in prakse (npr. tiste, povezane z uveljavljanjem zakona, tisk, javno mnenje, javnost, javna dela, ulice in javne trge); vendar pa pomeni tudi splošni družbeni izkustveni horizont, ki integrira vse, kar je dejansko ali domnevno pomembno vsem pripadnikom družbe.« V tem smislu se, opozarjata avtorja, javna sfera kaže kot nespremenljiv fenomen, ki zakriva dejansko družbeno produkcijsko strukturo in zgodovino razvoja teh institucij.⁴⁰ Skratka, javna sfera je »ambivalenten koncept. Na eni strani je vezana na državo in meščansko družbo; legitimira se prek avtoritete države. Na drugi strani pa se od države odmika kot neke vrste 'avtoriteta nadzora in zavesti'.«⁴¹ Javnost se tako hkrati vzpostavlja kot idealizirani vladani kolektivni subjekt v odnosu do oblasti, na drugi strani pa, spet idealizirano, kot mehanizem vpliva (nujno fragmentiranega vladanega subjekta, množice, ljudstva, državljanov) na taisto oblast skozi družbeno in politično delovanje v (ideološko strukturiranem) polju javnega, na združevanje v gibanja in stranke, kandidiranje na volitvah, politično agitacijo,

⁴⁰ Negt in Kluge, *Public Sphere of Experience*, str. 1, 2.

⁴¹ Negt in Kluge, *Public Sphere of Experience*, str. 2, opomba 3. V zvezi z zavestjo je na tem mestu primerno opozoriti na Hansa Magnusa Enzensbergerja v povezavi z mediji in industrijo zavesti, o čemer teče beseda tudi v nadaljevanju.

glasovanje itd., kar postane konstitutivni in pogosto antagonistični element produkcije in reprodukcije skupnosti oziroma družbe.

Prav zaradi kategorialne sploščitve, ki zastira strukturo delovanja javne sfere, je vsaka »javnost« zmeraj in neizbežno spregledana v svoji mnogoterosti in diferenciranosti, fragmentiranosti. Najočitnejši izraz tega je vprašanje politične reprezentacije v razredni družbi, ki je vedno lahko samo parcialna: pri procesih reprezentacije in odločanja o družbenih, skupnih in skupnostnih zadevah gre vedno za odnose moči, kar pomeni, da gre posledično za vprašanja izključenosti ali podreprezentiranosti (in na drugi nadreprezentiranosti) določenih idej, skupin, razredov, posameznikov. To je postalo zlasti aktualno v času počasnega (in ne premočrtnega – spomnimo se na marčno revolucijo in odziv nanjo ali pa na vzpostavitev Bonapartizma)⁴² zatona fevdalizma in monarhizma, z vzpostavljanjem in prevlado industrijsko-parlamentarnih ureditev (ustavne monarhije/imperiji, demokratični sistemi, industrijska, razredna družba) ter z izoblikovanjem teoretskih in praktičnih pogojev in rab ideoloških premis in praks liberalizma, konservativizma, komunizma in socializma ter vrste razredno utemeljenih utopičnih teoretizacij in poskusov družbenih prevratov in revolucij.

Namreč, v kontekstu modernih političnih formacij in družbenih struktur, vključno s politično reprezen-

⁴² Tomaž Mastnak, *Bonapartizem, Prolegomena za študij fašizma* (Ljubljana: založba/*cf. 2022).

tacijo, ki je zrasla na ostankih fevdalnih družbeno-političnih odnosov, kjer je bilo, poenostavljeno rečeno, javno definirano skozi totalizirajočo reprezentacijo moči vladarja, se je delovanje posameznikov in skupnosti v tem obdobju vsaj deloma sekulariziralo. V obdobju modernosti oziroma dobi racionalnosti,⁴³ ko se je premislek o tukaj in zdaj in o tem, 'kaj je prav', prenesel na posameznika in institucionalizirano politično polje (Nietzsche in smrt boga), se politično delovanje vzpostavi kot osnovni princip družbenega delovanja in pomembno definira tudi domeni znanosti in umetnosti, pa tudi vsakdanjega življenja. Šele takrat lahko v javno razpravo vstopijo »nove teme, med katerimi sta imela najdaljnosežnejše posledice postulirana centralnost individualnih potreb ter razločevanje med ekonomijo, civilno družbo in državo.«⁴⁴ Posameznik kot konstitutivni del javnosti in subjekt vladanja (lahko) nastopi politično tvorno, hkrati postane dejavnik, a tudi orodje, material in cilj političnega delovanja elit, interesnih skupin in ideoloških bratov (in kasneje sester).

V kompleksnosti odnosa med posameznikom in družbo, v kontekstu odnosov med etničnimi, ideološkimi, političnimi in ekonomskimi skupinami znotraj določene nacionalno definirane družbe, pa tudi na mednarodni ravni je pomemben tudi vidik razredne razdelitve. S prevlado kapitalističnega

⁴³ Angleški izraz »age of reason« je drugo poimenovanje za razsvetljenstvo.

⁴⁴ Mastnak, *Civilna družba*, str. 32.

režima proizvodnje se je namreč vzpostavila nova družbena skupina, ki vključuje tiste brezkapitalske plasti prebivalstva, ki po vzpostavitvi »lastnine« kot osrednjega gibalala politične ekonomije in družbe postanejo tako izkoriščani proizvajalci dodane vrednosti kot tudi (potencialni) nosilci družbenih sprememb v iskanju družbene pravičnosti.⁴⁵ Delitev se artikulira skozi problematiziranje novih družbenih razmerij in dostopov do dela in virov, javnih prostorov in vzvodov vpliva, institucij in pozicij moči.

Koncept javnosti vendarle ne more dosledno zaobjeti teh raznolikosti, saj so, kot rečeno, nekateri segmenti družbe (posamezniki, skupine, gibanja) načeloma sicer zastopani v javnosti in vladajočih strukturah, a so vedno (znova) tudi spregledani ali potisnjeni na rob. To v ospredje, v polje javnega in kot predmet debate, postavi praviloma antagonistično in konfliktno iskanje in odločanje o možnih in mogočih (političnih v smislu strank na eni strani ter nereprezentiranih gibanj na drugi) alternativah trenutnemu stanju (oziroma mogočih prihodnostih), ki ga v tistem času zamejuje parlamentarizem z liberalizmom in konservatizmom, kamor intervenira marksistična misel in komunizem oziroma socializem. V povezavi z zahodnimi imperialističnimi ter kolonialnimi

⁴⁵ William A. Pelz, »The Rise of the Third Estate: The French People Revolt«, v: *A People's History of Modern Europe* (London: Pluto Press, 2016); Timothy Tackett, »Nobles and Third Estate in the Revolutionary Dynamic of the National Assembly, 1789–1790«, *The American Historical Review*, let. 94 (1989), št. 2.

ambicijami vse to nenazadnje predstavlja ogrodje navideznega statusa quo, ki maskira dejanske procese pospeševanja in eskalacije kot ključne determinante modernosti.⁴⁶

c. Vznik pogojev formiranja alternativne kulture

Šele javna sfera in zagotavljanje (javnih) prostorov kot polja političnega – z institucionalizacijo družbenega delovanja in skozi institucije, ki po eni strani omogočajo delovanje, a ga hkrati sankcionirajo in ob tem določene skupine izključujejo – torej strukturno omogočita pojav in artikulacijo koncepta ter praks alternativnega kulturnega in družbenega gibanja kot tistega družbeno-političnega fenomena, ki predstavlja kolektivno, ne nujno politično organizirano konceptualizacijo ideje spremembe obstoječega skozi bolj ali manj formalizirane postopke oblikovanja praks, pristopov in premislekov javnega delovanja kot orodja in metode (vsaj navidezno) skupnostnega upravljanja političnih skupnosti. Tako se, sprva moškim, skozi dostop do (tehnologij in mehanizmov produkcije in diseminacije) informacij in (produkcije in reprodukcije) vedenja odpre (še vedno omejena in stanovsko oziroma finančno pogojena) možnost udejstvovanja v javnem življenju. V tem smislu lahko govorimo o družbeno-politični participaciji na način, ki se je

⁴⁶ Rosa, *Social Acceleration*; gl. tudi Andreas Reckwitz in Hartmut Rosa, *Late Modernity in Crisis, Why We Need a Theory of Society*, prevedel V. A. Pakis (Cambridge: Polity, 2023).

izmikal neposredni moči vladarja, a je strukturno in v praksi pogosto ostajal utemeljen na izključevalnih mehanizmih ne samo politične in ekonomske, ampak tudi generacijske in razredne reprodukcije (ne) dostopa do vzvodov moči.⁴⁷

Pomemben vidik v teh procesih predstavlja širjenje dostopa do medijskih tehnologij in javnih prostorov (pomemben pospeševalec česar sta industrializacija in urbanizacija), kar predstavlja ključen pogoj za vznik sodobne ideje javnosti. Z razširjanjem in 'demokratizacijo'⁴⁸ dostopa do medijskih tehnologij se različna, podreprezentirana in/ali obstranska gibanja, posamezniki in skupine, ki svoje ambicije in ideje ter prakse (pro)izvajajo izven reprezentativnega političnega sistema, lahko formirajo in artikulirajo kot alternativa prevladujoči politični ureditvi ter prevladujočim, sredinskim kulturnim vzorcem. Uporaba javnih prostorov in apropiacija medijskih tehnologij tako omogočita samo-artikulacijo in samo-definiranje ter posledično vstop v polje javnega in vsaj (teoretično) možnost intervencije in spremembe. Kot je kasneje kritično ugotavljal Hans Magnus Enzensberger:

Prvič v zgodovini omogočajo mediji masovno udeležbo v družbenem in podružbljenem pro-

⁴⁷ O trdoživih mehanizmih vzpostavljanja elit gl. Olúfémi Táíwò, *Elite Capture: How the Powerful Took Over Identity Politics (And Everything Else)* (London: Pluto Press, 2022).

⁴⁸ Demokratizacija je v navednicah zato, da poudarim performativnost koncepta in njegovih rab v politični propagandi.

duktivnem procesu, katerega praktična sredstva so v rokah mase. Šele takšen način uporabe bi obudil k zavesti komunikacijska sredstva, ki so do zdaj neupravičeno nosila svoje ime. V svoji današnji obliki sredstva, kot so televizija ali film, namreč ne služijo komunikaciji, ampak jo preprečujejo, ker ne dopuščajo nikakršnega medsebojnega učinkovanja oddajnika in sprejemnika [ampak] reducirajo feedback na v tem sistemu možni teoretični minimum.⁴⁹

Procesi javnega in političnega delovanja, pa tudi robnega, alternativnega, so neizbežno in temeljito vpeti v hitre in radikalne tehnološke spremembe, ki so bistveno definirale obdobje moderne in so bile hkrati tudi bistveno odvisne prav od vzpostavitve razsvetljenskega racionalizma kot vodila in gonila poznanstvenja sveta ter s tem povezanega idejnega in miselnega restrukturiranja izkustvenega polja in horizonta možnosti. Tako so bili nazadnje vzpostavljeni pogoji, v katerih se je legitimiralo javno mišljenje in šele s tem tudi artikulacija družbenih alternativ in gibanj.⁵⁰ Ta so se oblikovala tudi v odnosu in kot odgovor na modernizacijo in družbeno pospeševanje, ki sta gnala rastoči razkorak med tehnološkimi zmožnostmi ter omejeno kapaciteto družbenega posvajanja tehnologij, ter na rastoče razredne raz-

⁴⁹ Hans Magnus Enzensberger, »Lepljenka na temo množičnih medijev«, *Problemi*, let. 18 (1980), št. 196, str. 87.

⁵⁰ Charles Tilly, *From Mobilization Revolution* (New York: Random House, 1978).

like, ki so v tem času spremljale vzpon kapitalizma in finančnih trgov.⁵¹ Prav o problematiki razrednih razlik (tudi v kontekstu delavskega razreda samega) je pisal tudi sociolog Ivan Kuvačić, član kroga revije *Praxis* (več o tem v nadaljevanju):

Število delavcev, ki so se ponosno zavedali, da z lastnimi rokami ustvarjajo dobrine, ki vzdržujejo celo družbo, se hitro zmanjšuje. Njihova delna, opustošena spretnost zbledi pred velikimi silami, utelešenimi v mehanskem strojnem sistemu. Rezultat je vse večja dihotomija dela. Na eni strani ostajajo nekvalificirani in polkvalificirani delavci, ki opravljajo monotono osnovno delo brez upanja na napredovanje, na drugi strani pa je specializirana delavska elita, ki jasno izstopa s svojim polivalentnim znanjem, izkušnjami, strokovno usposobljenostjo in plačo.⁵²

V tem kontekstu so 'spremembe' postale osrednja ideološka perspektiva družbenega, tehnološkega in političnega razvoja, in prav ta mehanizem, ki nenehno destabilizira situacijo in družbo hkrati nenehno spravlja v ciklično in prekarno, metastabilno stanje, je tudi razlog in vir motivacije ter

⁵¹ Prim. Tomaž Mastnak, *Črna internacionala* (Ljubljana: založba/*cf, 2019).

⁵² Ivan Kuvačić, »Socijalizam i tehnička civilizacija«, v: *Smisao i perspektive socijalizma. Zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole*, uredila Danilo Pejović in Gajo Petrović (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1965), str. 229.

podstat razvoja gibanj, ki so v odnosu do dominantne kulture in politike zavzemala drugačne pozicije in imela drugačne ambicije.

A obenem vsebinska, nazorska in idejna diverzifikacija, ki se odvija v polju medijske komunikacije, na videz homogeno zamišljeno skupnost, javnost, nacija dejansko fragmentira po strankarskih, svetovnonazorskih, ideoloških, razrednih razpokah: medijske tehnologije omogočajo posredovanje informacij, s čimer, in to je ključno, omogočijo konstruiranje in javno artikulacijo – a vedno hkrati tudi zamejevanje – sprejemljivosti, odklonskosti, legitimacije ideoloških pozicij v javni sferi in javnih prostorih. Ne glede na razmerja moči se v tem boju za interpretacijo odvija tudi redefinicija moralnosti, artikulacija etničnih oziroma nacionalnih afektov, če ne drugače, skozi konflikt med etabliirano, dominantno kulturo (t. i. visoka in nizka kultura) in politiko ter marginalnimi, podreprezentiranimi, odrinjenimi kulturnimi, idejnimi, umetnostnimi gibanji in etničnimi skupinami.

Obenem pa se odvija tudi sprememba v konceptualizaciji alternative. Če za ponazoritev pogledamo v časopise s konca 19. stoletja (1893), opazimo premik pomenske premene od 'ali/ali', v smislu 1) naroda in/ali vere: »Nam (Slovincem) so bliže nemški in vsi drugi katoličani, kaker liberalci slovenski. In da bi kdaj res prišlo do alternative: kaj hočete žrtvovati – vero ali narodnost? – odgovorili bomo: ohrani naj se nam vera!«⁵³ do 2) alternative, redefinirane kot

⁵³ Anon., *Rimski katolik*, let. 3 (1891), št. 1, str. 84.

javno, družbeno delovanje: »Pred osmimi leti že prišli so naši tržaški rojaki do prepričanja, da stojijo pred alternativo: ali pričeti boj za slovenske šole, ali pa izumreti polagoma.«⁵⁴

Poleg tega zgornja citata skozi vprašanje (preživetja) naroda, (katoliške) vere ter političnih ideologij naslavljata vidike vprašanja o (ideoloških) alternativah, ki so vplivala na konstrukcije (političnih) alternativ v 20. stoletju, hkrati pa se, kar je opazno v temeljnih političnih antagonizmih, vlečejo vse do danes. V prvem citatu je posebej zanimivo, da postavitev alternative vera ali narodnost ter sklic na liberalizem ožita idejno in ideološko raznolikost družbeno-politične realnosti na liberalno in konservativno (katoliško) dimenzijo in vzpostavlja konflikt kot notranji pogoj etablirane politične elite: »Liberalizem je iztuhtal ali bolje na državno politiko vporabil Rousseau-ovo teorijo o ljudski suvereniteti ter tako monarha ponižal do sluge, ki ga ljudstvo poljubno odstavi. Liberalizem je oče onega socializma, ki končno namerja prevleči vse prestole ter na razvalinah sedanjega državnega in politiškega reda ustanoviti vseobče demokratično republiko, ki je najradikalnejša negacija vsakateri monarhistične vladavine.«⁵⁵ S tako operacijo hkrati izključi druge,

⁵⁴ »Boj za slovensko šolo«, *Novičar*, št. 46 (25. november 1893): str. 1, dostopno na <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OPHVAL6Y/93b1f5ad-d163-4208-ae42-cla-12a3d041f/PDF>.

⁵⁵ Mahnič, »Cerkev in politika«, str. 335.

'alternativne' politično-ideološke premisleke in jih potisne na obrobje, a ne nujno izniči, saj jih potrebuje za lastno utemeljevanje in reprodukcijo.

*d. Avantgarde in alternative in družbeno-politični pogoji
prve polovice 20. stoletja*

Ob koncu 19. stoletja so se torej vzpostavili pogoji, ki bodo omogočili vznik sodobnega koncepta družbenih gibanj, hkrati pa je spremenjeno razumevanje vsakdanjega življenja, prostega časa v kontekstu rastočega potrošništva, tehnologizacije in pospeševanja odprlo tudi možnost konceptualizacijam in praksam alternativne kulture, ne samo kot vprašanja izbire med možnostmi, ampak tudi kot element vzpostavljanja in razmejevanja skupnosti. Z drugimi besedami, tehnološki razvoj na splošno in posebej razvoj medijev in s tem povezane družbene in politične spremembe ter spreminjajoči se pogoji so omogočili, da se je v polju javnega način konstrukcije družbe(ne) in politične kolektivnosti spremenil tako, da so v tem polju (vsaj nazivno) participirale etnične, kulturne, politične, razredne skupine, ki jih danes razumemo kot sredinske oziroma mainstream, s tem pa sta se legitimirali tudi meščanska, sredinska kultura in umetnost.

V tem kontekstu je pomembno omeniti modernizem, ne toliko kot odgovor umetnosti in kulture na omenjene spremembe, ampak kot konstitutivni del omenjenih procesov in sprememb. Kot razloži Miško Šuvaković, modernizem »označuje umetnost moderne družbe, kar pomeni progresivni razvoj in

posodabljanje tradicije umetnosti skozi projekt modernosti. Modernistična umetnost je umetnost industrijske družbe, visoke profesionalizacije, kulturne, politične in estetske avtonomije.⁵⁶ V tem času in v kontekstu odnosa med družbo oziroma družbenim delovanjem in politiko ter med kulturo, umetnostjo in vsakdanjim življenjem se vzpostavi tudi hierarhična razredna struktura, zlasti na zahodu in posledično vzhodu Evrope, kar je v sferi kulture in umetnosti, skozi razvoj zgodovine umetnosti ter kanonizacije, vodilo k

vertikalnemu razlikovanju umetniških praks visoke in nizke umetnosti in kulture, po kriterijih razlikovanja 'same umetnosti' kot identifikacijske prakse višjega oziroma višjih razredov in umetnosti, ki ni sama, ampak je v polju kulturnih in družbenih funkcij vsakdanjega življenja kot prakse potrošnje ali zabave pri delavskem ali nižjih razredih. Visoka umetnost se je ustvarjala in izvajala kot avtonomna estetska praksa ponudbe transhistoričnega in transgeografskega, bistveno estetsko orientiranega umetniškega dela izven in nad vsakdanjim življenjem, nizka umetnost pa se je izvajala in ustvarjala kot instrumentalna in tako utilitarna produkcija trivialne atmosfere zabave in potrošnje kot regulacija življenja v okviru vsakdanjega življenja.⁵⁷

⁵⁶ Miško Šuvaković, »Avangarda i modernizam«, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 90.

⁵⁷ Šuvaković, »Avangarda i modernizam«, str. 91.

V takih pogojih so se kot opozicija, odklon, alternativa začeli jasneje vzpostavljati obrobni, samonikli, improvizirani ali naredi-sam, materialni (javni prostori) in simbolni okviri ter imaginacije. In prav to je, kar je novost tega časa, v so-delovanju omenjenih tehno-političnih, institucionalnih in medijskih pogojev omogočilo javno prisotnost vse bolj množične 'produkcije vsega' (umetnosti, novic, predmetov, stilov, ideologij itd.) – se pravi tudi alternativnih konceptualizacij družbene sedanjosti in prihodnosti. Ob tem je v prepletu vznika muzejev, knjižnic in arhivov kot osrednjih legitimacijskih institucij modernosti⁵⁸ ter množične produkcije medijskih oblik in vsebin (beseda, ilustracija, grafika, fotografija)⁵⁹ prišlo do redefinicije časovnosti in prostorsosti, v in iz katerih deluje ne samo družbeno-politična sredinskost, ampak tudi obrobnost. S tem so javno artikulirane 'sile alternative' postale družbeni dejavnik z močno javno prisotnostjo in privrženci, ki so se v prostoru in času

⁵⁸ Aleida Assmann opozarja, da »zgodovinskega arhiva ne smemo zamenjevati z njegovimi predhodniki, ki jih je izpodrinil, ne pa tudi uničil: s političnimi arhivi države, cerkve in drugih oblastnih institucij. Medtem ko so bili ti arhivi uporabljeni kot instrumenti prestiža, vzpostavljanja legitimnosti oblasti in izvajanja moči, naj bi zgodovinski arhivi služili skupnosti: hranijo dokumente in ostanke preteklosti, ki so izgubili svojo neposredno funkcijo v sedanjosti«; Aleida Assmann, »Forms of Forgetting«, *H401 – research – art – dialogue*, <https://h401.org/2014/10/forms-of-forgetting/7584>.

⁵⁹ Gl. Maurer, »High Culture and Popular Culture«.

lahko identificirali kot etnična, kulturna, politična, razredna skupnost, gibanje.

To kaže na mehanizme politične in medijske konstrukcije in ohranjanja ideoloških pozicij, pa tudi na razsežja ideološkega konflikta, ki se odvija ravno v parametrih zgoraj omenjenih družbenih (razredna družba) in političnih antagonizmov (liberalizem, konservatizem, socializem), ki so zaznamovali obdobje od poznega 19. stoletja naprej. V političnih in vsakdanjih diskurzih v javni sferi se ti antagonizmi zvedejo na idejno relativno izčrščene in s tem reducirane pozicije ter v vneti samoafirmaciji težijo k izbrisu vsakokratnega nasprotnika in vsakršne idejne ali družbeno-politične drugosti, čeprav se vse bolj očitno konstituirajo skozi njih. S tem se prostor ne- in podprezentiranim skupinam sicer zapira, a jih tudi žene k delovanju. Ta inherentni antagonizem ideoloških spopadov je opredelil čikaški *Proletarec* leta 1914: »Socializem spravlja v nasprotje z individualizmom in mislijo, da ni za človeštvo mogoča druga alternativa kakor ta: Absolutna pravica osebnosti ali pa absolutna pravica družbe«. ⁶⁰

V času okrog prve svetovne vojne je opazen vse izrazitejši idejni razkorak med različnimi političnimi opcijami, ki je uokvirjen skozi zgoraj omenjeni odnos med narodom, vero ter politično pripadnostjo, in razlogi za sedanjost v preteklosti.

⁶⁰ Anon., »Svoboda in socializem«, *Proletarec*, let. 9 (3. november 1914), št. 373, str. 2.

Velike so naloge delavstva! Velike in važne zlasti zato, ker že današnja znamenja kažejo, da nima meščanstvo nobene resne volje rešiti svetovna vprašanja na način, ki bi zares odpravil možnost novih nepotrebnih bojov. [...] Imejmo vedno pred očmi, da nas zgodovina postavi lahko vsak čas pred alternativo: Ali si prevzamemo nalogo zagotoviti zmago socialistični ideji ali se uklonimo še mi oni drugi oblasti, ki je iz profitarških razlogov pomagala pahiti človeštvo v ruino.⁶¹

Čas med obema vojnama, obdobje nastanka Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (1918–1929) in kasneje Kraljevine Jugoslavije (1929–1945), pa je bil tudi čas, ko se je polje javnega spreminjalo, ko sta na sceno dokončno zakorakala film in radio kot medija, ki sta po tisku (pri čemer mislimo tako na besedilne kot na grafične vsebine ter zlasti na vzpon intermedialnih tehnik in pristopov) redefinirala polje javnega, politike, kulture in umetnosti. Ta čas zaznamuje razvoj (zgodovinskih) avantgard, odpiranje javnega prostora in razvoj popularne kulture. Kot odziv na modernizem in v sopotništvu z njim se je torej tako v družbeno-političnem kot kulturnem in umetnostnem polju vzpostavila vrsta umetniških praks, ki jih danes poznamo kot avantgardo oziroma – glede na geografsko, slogovno in postopkovno razpršenost – avantgarde. Te so se,

⁶¹ i.r., »Naše nove naloge«, *Naprej, Glasilo jugoslovanske socialistične stranke*, let. 2 (31. oktober 1918), št. 250, str. 1. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YF597YAH/4f-888772-a666-400f-b83d-4328bb2aea1/PDF>.

sprva skozi gibanja kot so futurizem, suprematizem ter dadaizem, ter zlasti v kontekstu eksperimentiranja z jezikom in sliko,⁶² sčasoma konceptualno razlile prek širših domen družbenega, kulturnega in političnega (udejstvovanja). Šuvaković opozarja na tri definicije avantgarde: »(1) kot vodilna sila in predhodnica zgodovinskega razvoja modernizma; (2) kot nadstilski pojem, ki označuje radikalna, ekscesna, kritična, projektivna, eksperimentalna in interdisciplinarna gibanja od sredine 19. stoletja do konca 1930-ih let; (3) kot nadstilski pojem, ki označuje radikalne, ekscesne, kritične, projektivne, eksperimentalne in interdisciplinarne umetniške strategije 20. stoletja.«⁶³ Pri tem razlikuje tri značilne modele odnosa med avantgardami in modernizmom: (1) zgodnje avantgarde (od sredine 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne);

⁶² Pri tem Kristina Pranjić opozarja na alogično poezijo Alekseja Kručoniha in Velimirja Hlebnikova, objavljeno v zborniku *Zaušnica družbenemu okusu* (1913) kubofuturistične skupine Gileja, v katerem se »'bodočniki' (будетляне) zavzamejo za nov, svoboden način pesniškega ustvarjanja«. V tem smislu, tako Pranjić, Kručonih vzpostavi idejo in prakso »zaumnega jezika« in o zaumu govori kot o »novi literarni obliki, ki bo ustvarila novo vsebino za novi čas, v katerem ni konstante; 'vse je začelo drseti' (čas in prostor). Umetnost namreč ni poklicana, da služi, ampak da 'osvaja nova polja', kar pomeni, da mora zajeti tudi disonanco, ki je prisotna v človeku [...]. Funkcija umetnika je, da izumi nov jezik, ki bo lahko ubesedil prav vsa človekova stanja«; Kristina Pranjić, »Logika zaumnega jezika ruske avantgarde«, *Slavistična revija*, let. 64 (2016), št. 3, str. 326.

⁶³ Šuvaković, »Avangarda i postmoderna«, str. 90.

(2) neoavantgarde (od konca druge svetovne vojne do leta 1968); (3) postavantgarde (nastajajo po letu 1968).

Zgodnje ali zgodovinske avantgarde so predhodnice modernistične umetnosti in kulture. Z radikalnimi ekscesi in eksperimenti začenjajo projekt nove umetnosti, družbe in kulture, ki ga medijske in proizvodne sile modernizma sprejemajo in transformirajo v množično kulturo in umetnost visokega modernizma [...]

Neoavantgarda je nastala, ko je modernistična kultura, ki je bila na vrhuncu, utrdila dominantne vrednote in modele izražanja. Nastala je kot kritika modernistične dominacije v kulturi in njenih modelov avtonomije umetnosti, apolitičnosti, abstraktnega formalizma, estetskega formalizma in jasnega razlikovanja visoke modernistične elitne umetnosti in množične modernistične popularne umetnosti in kulture. Medtem ko je zgodnja avantgarda razvijala projektivne sile idealne utopije, je neoavantgarda vzpostavljala modele kritičnega dela in konkretne utopije.

Postavantgarda je poimenovanje za številna medsebojno različna gibanja s konca 1960-ih let, ki teoretsko in praktično kritično preizprašujejo zgodovinsko dediščino modernizma in avantgard. Postavantargdo označuje: (1) neobstoje utopičnega mišljenja (kritika utopičnega v avantgardah in neoavantgardah); (2) teoretsko razdelana ideološka in lingvistično-semiotska analiza narave umetnosti in

kulture; (3) prakticanje avantgardnih in neoavantgardnih radikalnih, ekscesnih in eksperimentalnih postopkov v novih medijskih modelih izražanja.⁶⁴

Obenem se je skozi vpliv centrov moči, kanonizacijo in medrazredna družbena strukturna razmerja uveljavljalo razlikovanje med visoko in nizko umetnostjo, kasneje pa se je, z in skozi razvoj popularne kulture in poblagovljenja, to razlikovanje izrazito skrhalo. To je neizbežno vodilo k vzpostavljanju umetniških avantgard kot prostora prelamljanja, kot pravi Šuvaković, odnosa »v sistemu moči in vrednosti, dejansko umetniško in teoretsko taktično relativiziranje odnosa med centrom in margino v družbi, kulturi in umetnosti.«⁶⁵ Še več, kot kolektivni termin je »'avantgarda' zgodovinsko determinirana, saj se nanaša na nekonsistentnosti in kontradikcije industrijske buržoazne družbe in njene modernistične kulture, ki se spreminja v množično potrošniško in medijsko družbo.«⁶⁶ Hkrati pa se, nadaljuje Šuvaković, pri tem kažejo »strukture kognitivno instrumentalne, moralno

⁶⁴ Šuvaković, »Avangarda i XX. stoljeće«, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 92, 93.

⁶⁵ Šuvaković, »Avangarda i postmoderna«, str. 94. »Klasifikacije, kot so 'literarna avantgarda', 'avantgardno slikarstvo', 'avantgardno kiparstvo', 'glasbena avantgarda' ali 'filmska avantgarda', so samo približne oznake, in ne natančne identifikacije, saj je avantgardna umetnost intermedialna, medžanrska, in interdisciplinarna formacija, ki povezuje in briše meje umetniških disciplin in dejansko poklicev«; Miško Šuvaković, »Avant-gardes in Yugoslavia«, *Filozofski vestnik*, let. 37 (2016), št. 1, str. 205.

⁶⁶ Šuvaković, »Avant-gardes in Yugoslavia«, str. 206.

praktične in estetsko-izrazne racionalnosti, pri čemer je vsaka od njih pod nadzorom specialistov, ki se zdijo bolj pripravljeni slediti logiki teh posebnih področij. Rezultat je vse večja oddaljenost kulture ekspertov od širše publike. Tisto, kar postaja kultura, tako skozi specialistično obravnavo ne postaja neposredno in nujno tudi sestavni del vsakdanje prakse.«⁶⁷

Ta razkorak odraža tudi globlji razkorak med zgoraj omenjenim družbeno-tehnološkim pospeševanjem ter zmožnostjo družbenega posvajanja inovacij in akomodacije vznikajočih sprememb. Ob tem sta se udarnost bliskovitega tehnološkega razvoja in nadaljevanje poblagovljenja, ki se je odvijalo skozi težnje po vzdrževanju imperialnega statusa quo po prvi vojni,⁶⁸ odražala tudi v vrsti umetniških praks in smeri, morda najodločneje v italijanskem futurizmu. Ta je pomembno vplival na rusko in kasneje sovjetsko umetnost (suprematizem in konstruktivizem), vendar pa so se zaradi fašistične ideologizacije in Marinettijevega zbliževanja s fašizmom ruski umetniki od italijanskega futurizma ogradili.⁶⁹

V tem kontekstu lahko, kot pravi Ješa Denegri, smeri, kot so fovizem, kubizem in ekspresionizem, razumemo kot najzgodnejšo stopnjo abstrakcije, kot

⁶⁷ Šuvaković, »Avangarda i modernizam«, str. 90.

⁶⁸ Mastnak, *Črna internacionala*.

⁶⁹ Gl. Filippo Tommaso Marinetti, »The Futurist Manifesto«, 1909 (dostopno na <https://www.arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/the-futurist-manifesto>). Za precizacijo se zahvaljujem Kristini Pranjič.

skupek pojavov, ki po predhodnih odkritjih vodijo do končnih posledic skrajno modernističnega pojmovanja slikarstva in kiparstva tistega časa, napovedujejo še bolj radikalne tehnične spremembe z uvedbo kubističnega kolaža in asemblaža ter širijo sorodne problemske teme na sorodna področja arhitekture, industrijskega oblikovanja in uporabne umetnosti. Čeprav se je takratno umetniško življenje odvijalo predvsem v velikih metropolah in nacionalnih okoljih, je za naravo umetnosti, ki nosi attribute zgodnje modernosti, značilno preseganje meja obstoječih kulturnih okolij s težnjo, da bi moderna umetnost postala integralni evropski fenomen, ki napoveduje in izraža novo obdobje, zaznamovano s civilizacijskim napredkom.⁷⁰

Z vznikom avantgard in radikalne umetnosti – torej zaradi vznika novih umetnosti (gledališča in slikarstva) in medijskih tehnologij, zlasti radia in filma (ter njih prepletov) – katerih smisel, tako umetnostna zgodovinarica Kristina Pranjić, »ni zgolj njena subverzivnost sama po sebi oziroma kritika, negacija ali upor proti normativnemu redu oziroma strukturam moči, temveč gre prej za *sprostitev* moči oziroma svobodno

⁷⁰ Ješa Denegri, »Teme moderne i postmoderne umjetnosti«, v: Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 19, 20. Kristina Pranjić v analizi jugoslovanske avantgarde zavrača prepričanje, da »radikalne prakse nujno potrebujejo metropolitanska središča in da izhajajo iz tehnološke in gospodarske oziroma ekscesa, vezanega na določeno ekonomsko ali tehnično dejavnost«; Pranjić, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*, str. 6.

prepuščanje, ki omogoči, da se tisto, kar *je*, pojavi pod svojimi pogoji«, ⁷¹ pride tudi do odmika od visoke (elitne) in tudi sredinske (množične) kulture in ideologije.

Tako lahko rečemo, da se je v začetku 20. stoletja vsakdanje življenje postavilo radikalno drugače, kot je bilo značilno za prejšnje obdobje. Medijsko posredovanje, medijske konstrukcije vsakdanjega življenja ter rabe medijskih tehnologij v umetnostnih postopkih (zlasti revije)⁷² se v pogledu nazaj izkažejo za orodje kritike in spodkopavanja relativno togega in opresivnega političnega sistema (kar se izrazi zlasti v razmerju do odzivnosti in reaktivnosti alternativnih umetniških pristopov in postopkov) v okvirih parlamentarne demokratične ureditve in tradicionalizma, a hkrati venomer tudi kot način iskanja alternativnih možnosti, smeri in poti. To se zdi še posebej relevantno na območju nekdanje Jugoslavije, ki je bila kot del Vzhodne Evrope in sploh Balkana, kot evropskega 'drugega', »objekt razsvetljenske zahodne Evrope, njene vere v racionalizem in industrijsko revolucijo, kar se v pismih in dnevnikih zahodnih popotnikov, ki so prihajali v stik z Vzhodom, kaže v enodimenzionalnem enačenju vzhodnega sveta z označevalci, kot so korupcija, umazanija, revščina in kaos«. ⁷³ V tem kontekstu Pranjić opozarja tudi na ambicijo jugoslovan-

⁷¹ Pranjić, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*, str. 113.

⁷² Pranjić, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*, str. 25.

⁷³ Pranjić, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*, str. 141.

skih avantgard po preseganju opozicije med orientom in okcidentom, Evropo in Neevropo. Pri tem opozarja na zenitista Ljubomirja Micića in njegovo dvojno identiteto ter, sledeč razmisleku Éve Forgács, trdi, da »gre v tem primeru za proizvod dveh silnic – na eni strani je možnost prepustiti se in postati središče, kar bi pomenilo sprejeti vazalno vlogo v razmerju do tuje moči v znamenju razsvetljenskega racionalizma, ki je bil v konfliktnem odnosu z narodno identiteto in kulturo, na drugi strani pa je možnost alternativnega položaja v odnosu do središča, ki se pri Miciću pokaže kot ideja ponosne barbarizacije Zahoda.«⁷⁴

Politični ustroj je tako vedno hkrati križan (in s tem dodatno antagoniziran) z novimi znanstvenimi odkritji ter popularizacijo tehnologije in popularne kulture (od začetka 20. stoletja naprej zlasti skozi avtomobil in kino kot tehnologiji individualizacije). V kontekstu vse večje javne prisotnosti posameznikov in skupin so se umetnost in popularna kultura ter z

⁷⁴ Pranjić, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*, str. 146, 147. Podoben mehanizem opisuje Yuk Hui, ki v kontekstu prodora zahodnega modernizma in tehnologije na Kitajsko oziroma Japonsko razbira spremembo na zgodovinski osi med 16. in 19. stoletjem, ko je pri 'izvozu' zahodne tehnologije in ideologije modernizacije prišlo do razcepa med tehnologijo in religijo, kar je pomenilo, da je mogoče tehnologijo razumeti v zelo instrumentalističnem smislu. V tem smislu je prenos tehnologije v Azijo pomenil prenos, na videz osvobojen prenosa določenih oblik znanja in praks, na čemer je počivala ideja oz. stereotip in prepričanje, da bo vzhodna misel lahko obvladala zahodno znanost in tehnologijo kot 'zgolj' inštrumenta; gl. Hui, *Post-Europe*, str. 82–84.

njo zvezdnštvo in fenovstvo, pa tudi subkulture in kontrakture začele razvijati v parametrih, kot jih poznamo danes, se pravi zlasti v smislu trendovstva, mode in stila, fenovstva, identifikacijskih in pripadnostnih mehanizmov predvsem mladostniških skupin, ki pa so, kakor jih razumemo danes, praviloma zavezane odmiku, odklonu alternativni.

e. Začetki fenomena in obravnave sub- in alternativne kulture

V obdobju med obema vojnama lahko zares govorimo o nastanku subkultur in kontrakultur, saj so v prejšnjem razdelku omenjeni fenomeni za sabo potegnili pomembnejše število pripadnikov, fenov in ljubiteljskih kultur, sledilcev in posnemovalcev, pa tudi kritikov in nasprotnikov in nenazadnje raziskovalcev, ki so skozi znanstveno tematizacijo pomagali utrditi širšo relevantnost fenomena. Takrat so lahko nastopili tudi pogoji, v katerih so alternativne ideje o družbi in družbeni prihodnosti odločneje prešle iz polja politične usmeritve/odločitve v polje družbenega/gibanja. Prve študije subkultur so bile v veliki meri povezane z vprašanji delinkventnosti. V tem smislu je antropolog Edward Sapir zapisal, da je »vsak posameznik [...] dejansko predstavnik vsaj ene subkulture, ki jo lahko abstrahiramo iz splošne kulture«. ⁷⁵ Sociolog Talcott Parsons je subkulturo definiral v smislu

⁷⁵ Citirano v Blackman, »Subculture Theory«, str. 497.

vprašanja stigmatizacije in odklonskosti, s poudarkom na vprašanjih pripadanja. A tematizacija subkulture se je razmahnila zlasti po drugi svetovni vojni in, kot omenjeno zgoraj, skozi delovanje birminghamske šole ter razvoja kulturnih študij, kjer je zlasti pomemben prispevek sociologa Dicka Hebidgea.⁷⁶ Od takrat naprej so se raziskave subkultur sicer še vedno osredinjale na deviantno obnašanje (ki pa ni bilo nujno razumljeno kot patološko), a hkrati tudi na vprašanja angažmaja v družbenem boju.

Kulturolog Shane Blackman pravi, da se »z epistemološkega vidika teorija subkulture ujema z interpretativnim sociološkim okvirom, ki izhaja iz čikaške šole, vendar je bil njihov inovativen pristop razumevanje deviantnosti, kot jo oblikujeta zavest in delovanje. Razumevanje deviantnega vedenja skozi prizmo kulturnih študij je sprožilo kritike v sociologiji.«⁷⁷ Blackman nadaljuje, da je bila skozi uporabo strukturalistične teorije brikolaža Clauda Lévi-Straussa, semiološke analize Rolanda Barthesa in teorije ideologije Louisa Althusserja »mladinska subkultura zavita v Gramscijevo idejo hegemonije in postavljena v središče problematike marksistične baze in nadgradnje [tu se sklicuje na Stuarta Halla]. V središču teorije subkulture [pa je] je odpor in nestrinjanje. [Tako] mladinske subkulture niso bile več patološke, ampak so bile

⁷⁶ Dick Hebidge, *Subculture, The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979).

⁷⁷ Blackman, »Subculture Theory«, str. 501.

artikulirane kot poskusi razreševanja družbenih nasprotij skozi uprizarjanje številnih pripovedi bricolagea, ki je proslavil njihovo delovanje [izv. *agency*]. [...] Teorija subkulture bi lahko razložila deviantno vedenje skinheadov kot poskus povrnitve preteklih oblik solidarnosti s pomočjo fantazij o sodobni skupnosti v zatonu, medtem ko je Hebidgeova [...] analiza istočasno videla punk kot deviantno motnjo, ki dreza v rane mehkega kapitalizma in kaže na to, da je treba razkrinkati oblast in korupcijo.«⁷⁸

O začetku alternativne kulture lahko govorimo takrat, ko se množice, skupine in ljudje kot družbeni subjekti vzpostavljajo skozi posredovane vsebine in komunikacijske kanale, kar omogoča izoblikovanje skupnosti in struktur(e) občutenja, drugače strukturirane procese identifikacije in pripadnosti, hkrati pa se skozi te mehanizme omogoči širjenje izven-uradnih, alternativnih konceptualizacij, idej in praks ter širše družbeno-politično prepoznavanje alternativnih skupin kot takih. Tako se lahko v kontekstu parlamentarnih, bolj ali manj (oziroma nazivno) pluralističnih in demokratičnih političnih in medijskih sistemov, ki jih tudi zaradi tehnološko pogojenega družbenega pospeševanja lahko izrazito prepoznavamo v nezadostnosti, okostenelosti, nasilnosti, razvije pojmovanje alternativne kulture kot praviloma politično angažiranega gibanja oziroma gibanj. Ta pa se prav zaradi svoje vpetosti v vsak-

⁷⁸ Blackman, »Subculture Theory«, str. 502.

danje življenje in povezanosti z njim vedno znova (samo)opredeljujejo (v odnosu) do nad-določujočih, navidezno brezprizivnih struktur političnega in kulturnega oziroma umetniškega delovanja. In v tem smislu lahko razumemo tudi izjavo Marcela Duchampa, sicer iz leta 1956, da je »umetnost pot do območij, ki jim ne vladata prostor in čas«;⁷⁹ če seveda prostor in čas razumemo kot tehnološko, družbeno-politično in kulturno konstruirana in zamejena ter tako v svojem fiksiranju pomena in smisla venomer tudi že omejujoča, s tem pa tudi spodbujevalca odmika, preseganja, odklona, transgresije.

V tem smislu lahko kot pomemben prelom razumemo drugo svetovno vojno, zlasti skozi perspektivo razmerja med okupacijo in odporom, ki neizbežno figurira kot odnos med rigidnostjo in nasiljem (okupacijskih) oblasti ter odporništvom, ki je bilo v našem primeru prepleteno s socialistično revolucijo (in kot tako kulturna, ideološka in ekonomsko-politična alternativa) in deluje kot ekscesna ekstrapolacija razmerja med centrom in kritičnim obrobjem. V času krize oziroma izrednih razmer se je družbeno-politična in kulturna situacija v celotni Evropi, s tem pa tudi v Sloveniji in nekdanji Jugoslaviji, postavila v izrazito binarno in s tem omejujočo konstelacijo. V času druge

⁷⁹ James Johnson Sweeney, »Interview with Marcel Duchamp«, v: *Wisdom – Conversation with the Elder Wise Men of Our Day*, uredil James Nelson (New York: WW Norton & Co., 1958). Intervju dostopen na <http://www.golob-gm.si/24e-Interview-with-Marcel-Duchamp.htm>.

svetovne vojne tako lahko opazimo vse izrazitejše ideološko pozicioniranje. Časnik *Štajerski gospodar* je leta 1943 zapisal:

Kakor sta obstajali takrat v notranjosti samo dve možnosti: ali zmaga nacionalsocialistične revolucije in s tem načrtna socialna uprava Reich-a ali pa boljševiški prevrat in z njim uničenje in zasušnje vseh, tako obstajata tudi danes samo ti dve alternativni: ali zmaga Nemčija, tj. nemška obožena sila in z njo zvezani narodi, torej Evropa, ali pa se bo razlil notranjeazijatski boljševiški val preko najstarejšega kulturnega kontinenta prav tako uničujoče, kakor se je to zgodilo že poprej v Rusiji sami. Samo svetu odtujeni fantasti lahko resno verjamejo židovskemu prišepetavanju, da bi lahko kaka angleška ali ameriška papirnata izjava preprečila tako katastrofo narodov.⁸⁰

Gre za neposreden odzven Mahničeve izključevalne retorike s preloma stoletja, tokrat v kontekstu 'odrešilnih' okupacijskih ambicij nacistične Nemčije, nasproti katerim naj bi stala judovsko-boljševistična zarota: prva je samo-poklicana, da svet reši pred »zasušnjevanjem vseh«, pri čemer za utrjevanje lastne pozicije navaja pretečo nevarnost »notranjeazijatskega boljševiškega vala«. Lahko si

⁸⁰ Anon. »Rešitelj Evrope«, *Štajerski gospodar*, let. 3 (6. februar 1943), št. 6, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-VJTEOPCQ/c3b606c6-2b52-4bf6-ac91-c066b615dece/PDF>.

predstavljamo, da so bile v javni sferi v vojnih razmerah alternative vrste ali/ali, sicer morda jasno definirane, a tudi izrazito usodne.

Tem, ki jih kuhajo v svojih retortah in ki naj bi nazadnje prilezli na dan kot »mučenci« nikdar ni bila postavljena alternativa, kakršno bi oni radi izdelali, marveč samo alternativa: ali s poštenim delom slovenskega naroda v svobodo, ali z izdajalci pod zemljo.⁸¹

Zato lahko partizanski odpor razumemo ne samo kot politično odporniško gibanje, ampak v kontekstu umetnosti in medvojne kulturne produkcije tudi kot alternativno kulturo, tako v smislu vsebine kot tudi zagotavljanja infrastrukture delovanja (kulturni angažma na osvobojenih ozemljih, tajne tiskarne itd.).⁸² Odporniška kultura je po eni strani zrasla iz odziva na diktaturo kraljeve Jugoslavije v poznih 1930-ih letih in na drugi strani iz kulture upora proti totalni vojni izničenja. Narodnoosvobodilni boj (NOB) je tako v izjemno težkih pogojih uspel postaviti sistem gledališke, vizualne (grafične), pesniške in pripovedne produkcije, izobraževalni sistem ter medijsko in propagandno (tisk in radio) dejavnost. Skozi ta

⁸¹ Anon. »Fabrika za mučence na drobno in debelo«, *Slovenski poročevalec* let. 4 (17. februar 1943), št. 6, str. 4, http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-2C7715HZ/4/index.html#zoom=z.

⁸² Gl. Miklavž Komelj, *Kako misliti partizansko umetnost?* (Ljubljana: založba/*cf, 2009); Gal Kirn, *The Partisan Counter-Archive* (Berlin: De Gruyter, 2020).

sistem se je, ob navezavi na socialistično revolucijo kot reakcijo na predvojno politično diktaturo in izredno slab položaj delavstva, formirala ne samo metoda narodnega in kulturnega preživetja, ampak tudi 'načrt' povojne socialistične ureditve, v kateri sta imela kultura ter formiranje posameznika in skupnosti pomembno vlogo, alternativnost kot koncept pa je bila vgrajena v temelje socialistične Jugoslavije.⁸³

To ni nepovezano tudi z dejstvom, da so bile v medvojnem obdobju na območju Jugoslavije avantgardne umetniške prakse in usmeritve izrazito levo usmerjene,

kar pomeni, da so bile neposredno in politično (prek Partije) ali posredno (prek manifestov), povezane z marksizmom in dejavnostmi komunistične partije; z drugimi besedami, bile so kritično subverzivne v odnosu do vrednot, pomenov in izraznih modelov moderne buržoazne družbe ter anti-avtoritarne, anarhične in ekscesne v smislu njihovih specifičnih in intra-avantgardnih značilnosti (ideali svobode, razlike in drugosti).⁸⁴

A kot opozarja Lev Kreft, avantgarde v kontekstu Srednje Evrope

⁸³ Dober prikaz prepletanja kulture in dela je predstavljen v knjižici E. P. Thompson, *The Railway, An Adventure in Construction* (London: The British-Yugoslav Association, 1948).

⁸⁴ Šuvaković, »Avant-gardes in Yugoslavia«, str. 219.

niso bile mainstream. Lahko so bile kozmopolit-ske, včasih z radikalno komponento proletarskega internacionalizma, lahko so bile nacionalistične, včasih s primesmi militantnega primitivizma, niso pa bile sredinske. Zlasti ne v Srednji Evropi: tam so bile marginalna in ekscentrična gibanja, odmaknjena od sredinskih ideologij nacionalnih umetnosti in kultur, ki so bile same tipične za regijo zapoznele modernizacije.⁸⁵

Ob tem lahko zapišemo, da se je povojna jugoslovanska oblast, soočena z materialnim in psihosocialnim opustošenjem, zavedala modernizacijskega in industrializacijskega zaostanka in v tej smeri tudi oblikovala ideološke in politične usmeritve, pri čemer je pomembno vlogo namenila tudi zapuščini umetnosti odpora, iz česar je jugoslovanska družba črpala tudi lastno – 'alternativno' – samo-pozicioniranje in vlogo v svetu.

⁸⁵ Lev Kreft, »Politike avangardi u Centralnoj Evropi«, *TkH*, 2004, št. 8, str. 9, citirano v Šuvaković, »Avant-gardes in Yugoslavia«, str. 207.

III

Alternativna kultura v socialistični Jugoslaviji

1. Jugoslavija, alternativa z alternativami

a. Geopolitični vidik alternativnosti

Čas po drugi svetovni vojni danes največkrat razumemo skozi blokovsko razdelitev sveta in s tem skozi razkorak in konflikt med političnimi in ekonomskimi alternativami po ideološki prelomnici Vzhod/Zahod oziroma socializem/kapitalizem. A ti dve osrednji ideološki poziciji, ki še danes (nepopolno) definirata drugo polovico 20. stoletja kot obdobje bipolarnega sveta, sta bili tudi notranje diferencirani, čeprav na različne načine. Že informbirojevski spor leta 1948 in razkol med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo, ki je dejansko odprl 'prostor vmes', kaže, da so v 'komunističnem bloku' obstajali različni pogledi na oblikovanje, metode in pristope. Nenazadnje pa se je tudi skandinavski model socialne države v kapitalizmu bistveno razlikoval od ameriškega. Tako se je jugoslovanski socializem že od zgodnjega povojnega obdobja naprej razumel kot alternativa (sovjetskemu) komunizmu vzhodnega bloka (pri čemer je imel socializem na splošno za seboj že skoraj stoletje artikuliranje alternative liberalizmu/kapitalizmu/konservatizmu). Tudi skozi odmik od socialističnega realizma –

taje po Šuvakovičevih besedah podaljšek predvojnega »a) kritičnega socialnega realizma [...], b) iz ZSSR uvoženi pojav, ki dobi z zmago socialistične revolucije v novi družbi represivno-politično-utilitarno funkcijo [...], c) retorični utilitarni kontekst, ki se lahko na deklarativni ravni birokratsko obdrži z izrekanjem v imenu realizma (revolucije, razrednega boja in identitete delovnega ljudstva) [ter] d) kot kontekst, ki se po prekinitvi vezi z ZSSR in z razvojem socialističnega samoupravljanja preoblikuje v kontekst modernistične umetnosti«, ⁸⁶ – se je ukvarjal z iskanjem možnosti ideološkega, ekonomskega in političnega, pa tudi kulturnega ter svetovnonazorskega pozicioniranja kot avantgarde komunizma. ⁸⁷

Ne glede na notranje in zunanje diferenciranje bi lahko rekli, da je čas hladne vojne zaznamovalo zares temeljno vprašanje, ki so ga sprožili medvojno materialno opustošenje in človeške žrtve, zlasti v Evropi. ⁸⁸ Tako je na primer leta 1959 osrednji slovenski časopis *Delo* pisal takole:

⁸⁶ Miško Šuvaković, *Anatomija angelov, Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960* (Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001), str. 21, 22.

⁸⁷ Tanja Zimmermann, »Novi kontinent – Jugoslavija: politična geografija 'tretje poti'«, *Zbornik za umetnostno zgodovino* (Nova vrsta), let. 46 (2012) št. 46, str. 171; gl. tudi Miladin Životić, »Socijalizam i masovna kultura«, v: *Smisao i perspektive socijalizma. Zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole*, uredila Danilo Pejović in Gajo Petrović (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1965).

⁸⁸ Keith Lowe, *Podivjana celina: Evropa po drugi svetovni vojni* (Ljubljana: Modrijan, 2022).

Vendarle nekatera znamenja govore, da bi to pot smeli upati na neko kvalitetno spremembo v odnosih med obema velikima silama, spremembo, ki je zrasla iz spoznanj obeh strani, da sta koeksistenca in reševanje mednarodnih problemov s pogajanjem in mirnimi sredstvi edina alternativa splošnemu uničenju v atomski vojni.⁸⁹

Če rečemo, da je temeljna idejna, politična in ekonomska delitev potekala po prelomnici kapitalizem/socializem, kar se je manifestiralo, materializiralo in rekurzivno utrjevalo v obdobju hladne vojne, je temeljna civilizacijska alternativa obsegala vprašanje vojne in miru, kar je predstavljalo ogrodje povojne ureditve, kodificirane v Ustanovni listini Organizacije združenih narodov,⁹⁰ artikulirano pa je bilo tudi v okviru gibanja neuvrščenih.⁹¹ Slednje je po letu 1961, ko se je v Beogradu odvilo prvo srečanje,

⁸⁹ Anon., »Sedem dni«, *Delo*, 4. oktober 1959, http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-JPJ1UTGX/7/index.html#zoom=z.

⁹⁰ *Ustanovna listina Organizacije združenih narodov in Statut meddržavnega sodišča*, Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, Ljubljana in Ministrstvo za zunanje zadeve Republike Slovenije, https://www.gov.si/assets/ministrstva/MZEZ/Dokumenti/multilateralala/mednarodno-pravo/Ustanovna_listina_OZN.pdf.

⁹¹ Tvrtko Jakovina, *Treća strana hladnograta* (Zagreb: Fraktura, 2011); Edvard Kardelj, »Istorijski koreni nesvrstavanja«, v: *Nesvrstanost u suvremenom svijetu*, uredil Budimir Lončar (Zagreb: Vjesnikova press agencija, 1979); Jürgen Dinkel, *The Non-Aligned Movement: Genesis, Organization and Politics (1927–1992)* (Leiden: Brill, 2019).

interveniralo v bipolarno razdelitev in premestilo fokus odnosov na os sever–jug.⁹² K temu je prispevala dotedanja zgodovina: druga svetovna vojna in njene družbeno-politične in psihološke posledice, ki so se odrazile tudi v geopolitični razmejitvi sveta; takrat dobro stoletje družbenega pospeševanja in razraščanja kapitalizma kot osrednjega gonila taistega pospeševanja, tehnološkega in ekonomskega razvoja in razrednega razslojevanja; in na drugi strani socializma, ki se je temu postavljal nasproti kot 'humana' alternativa; ter nenazadnje že takrat dolga zgodovina gibanj in bojev proti kolonializmu in neuravnoteženemu ekonomskemu in tehnološkemu razvoju.⁹³ S tem so v ospredje prišla vprašanja, na katera blokovsko pozicioniranje in ideološki antagonizmi niso imeli

⁹² Tukaj je na mestu opozorilo, da čeprav za uradni začetek gibanja neuvrščenih velja konferenca v Beogradu leta 1961, pa kot ugotavlja Jürgen Dinkel, začetki gibanja segajo do azijsko-afriške konference v Bandungu v Indoneziji leta 1955 in raje še dlje, vsaj do bruseljskega kongresa Protiimperialistične lige leta 1927; gl. Dinkel, *The Non-Aligned Movement*, gl. tudi Paul Stubbs, »The Non-Aligned Movement and the New International Economic and Information Orders: Yugoslavia, the Global South and the UN«, v: *The Culture Of The Non-aligned, The Clash of Cultural and Political Narratives*, uredili Barbara Predan in Daša Tepina (Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2023).

⁹³ Gl. Dinkel, *The Non-Aligned Movement*.

odgovora: vprašanja imperializma in hegemonije, antikolonializma, miroljubnega sobivanja.⁹⁴

V ta razkorak se je vpisoval tudi jugoslovanski socializem, ki je sovjetskemu (in komunizmu preostanka bloka) predstavljal 'nekaj drugega', 'tretjo pot',⁹⁵ kar je Jugoslavijo in jugoslovansko vizijo socializma simbolno in politično umeščalo kot alternativo ne samo Zahodu, ampak tudi Vzhodu.⁹⁶ To se je odražalo tudi na področju jugoslovanskega kulturnega, pa tudi medijskega prostora, ki je bil v primerjavi z vzhodno-

⁹⁴ Gl. Leo Mates, *Koegzistencija* (Zagreb: Školska knjiga, 1974); Srečko Pulig, *4 feļtona. Kapital, oktobar, samoupravljanje, nesvrstani* (Zagreb: Jesenski i Turk & Arkzin, 2021). Nemanja Radonjić, »(Post)jugoslovenska historiografija i 'treći svet', 2018, *Historiografija.hr*, *Portal hrvatske historiografije*, <https://historiografija.hr/?p=9899>.

⁹⁵ Vladimir Unkovski-Korica, »Yugoslavia's third way: the rise and fall of self-management«, v: *The Routledge Handbook of Balkan and Southeast European History*, uredila John Lampe in Ulf Brunnbauer (London: Routledge, 2020); Ljiljana Manić, Nada Torlak in Nataša Simeunović Bajić, »Tito, Yugoslavia, and the 'Third Way': Understanding Physical and Symbolic Borders«, *Oradea*, let. 11 (2011). Ob tem velja opozoriti na pogovor, ki je bil decembra 2018 organiziran v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku (MoMA), ob boku razstave »Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980«, na temo »A Third Way in Yugoslavia«; osnovni podatki o dogodku: Gallery Sessions: A »Third Way« in Yugoslavia, <https://www.moma.org/calendar/events/4825>.

⁹⁶ Gl. Tomaž Mastnak, »Perspektive demokracije v Jugoslaviji«, *Problemi* 2, let. 24 (1986), št. 262, str. 41; gl. tudi Rudi Supek, »Še enkrat o alternativni: stalinistični pozitivizem in ustvarjalni marksizem«, *Problemi*, let. 4 (1966), št. 37/38.

evropskimi državami bistveno bolj liberalen, saj je bil njegov cilj ustvariti podobo odprtosti do sveta, zlasti do Zahoda, in spodbujati kulturni razvoj nasploh. Nenazadnje sta prav taka oblastna naravnost in politična praksa prispevali k strukturiranju alternativne kot koncepta in politične, a tudi družbene prakse prek mehanizma inherentne pozitivnosti (v smislu iskanja boljšega), in v jugoslovanskem kontekstu toliko bolj kot vrednote in skorajda ponotranjene politično-propagandne prakse, ki se pokaže tudi pri pozicioniranju države kot alternative blokoma:

Drugo, kar se mi zdi, je to, da neuvrščenost na tej konferenci doživlja svojo zrelost. Človek ima občutek, da so neuvrščene države danes bolj kot kdaj prej prepričane, da je prav to danes edina možna politična in ekonomska alternativa blokom v njihovi emancipaciji oziroma v krepitvi njihove neodvisnosti, njihove mednarodne vloge pri reševanju svetovnih problemov. Še več, neuvrščene dežele so danes bolj kot kdaj tudi prepričane, da jim ta skupnost zagotavlja tudi realno moč, s katero je zares mogoče vplivati na razvoj v svetu. To je na neki način tudi zakonito, ker je to edina alternativa blokovski delitvi sveta, edina alternativa vsem oblikam imperializma oziroma dominacije v političnem ali ekonomskem smislu.⁹⁷

⁹⁷ Bogdan Pogačnik, »Gibanje, ki je edina alternativa blokom, doživlja zrelost v Alžiru«, *Delo*, 8. september 1973, str. 4, http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-FLUN5C3R/4/index.html.

Neuvrščenost kot alternativa na globalni politični sceni se je dopolnjevala z idejo in prakso samoupravljanja, kar je bilo ravno tako koncipirano kot alternativa zahodnemu kapitalizmu in hkrati socialistična avantgarda. Tako je filozof Božidar Debenjak, kot je leta 1975 poročalo *Delo*, poudarjal, da »ne samo naš razvoj, temveč razvoj vsega mednarodnega delavskega gibanja dokazujeta, da ravno s samoupravljanjem nastaja tista družbena alternativa, ki jo je mogoče postaviti nasproti kapitalizmu«. ⁹⁸ Leta 1973 pa je novinar Slavko Fras zapisal, da je bila

revolucionarna kontinuiteta [...] razvidna [...], ko smo se s sistemom samoupravljanja lotili konkretnega uresničevanja težnje delavskega razreda po neposrednem odločanju o rezultatih dela in njihovi delitvi [...] Razvidna je bila ta doslednost tudi, ko smo mednarodne odnose obogatili s filozofijo miroljubnega sožitja brez nuje po blokovski uvrščenosti kot edino alternativo novi svetovni vojni, ki bi bila poslednja. ⁹⁹

Alternativnost sistema jugoslovanskega socializma je bila tudi del teoretskih premislekov o ustavni ureditvi. Tako je desetletje prej politolog Adolf Bibič v *Problemih* pisal, da:

⁹⁸ Primož Žagar, »Oplajanje prakse«, *Delo*, 19. december 1975, str. 2. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-NCQSZYQL/2/index.html#zoom=z.

⁹⁹ Slavko Fras, »Zgodovinska samozavest«, *Delo*, 29. november 1973, str. 1, https://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-EIOMNZX6/14/index.html#zoom=z.

Medtem ko izhaja klasična »politična država« formalno od družbeno neopredeljenega pojma »državljana« in gradi celotno državno organizacijo na domnevi, da od državljanov izvoljeni predstavnik reprezentira njihovo voljo, temelji naša nova ustava, kot je bilo že tolikokrat poudarjeno, na *človeku*. Ne na človeku kot družbeno nedoločenem posamezniku, ampak na človeku kot ustvarjalcu materialnih in duhovnih dobrin. Ne na človeku, ki je svoboden, da nekaj *ne* stori, ampak predvsem na človeku, ki je postavljen v neposrednem delovnem procesu v takšen objektivni položaj, da mora vedno znova in znova pozitivno odločati o pomembnih alternativah. Ne na človeku, ki je »obsojen na svobodo«, ne ve pa s to svobodo kaj početi, ampak na človeku, katerega svoboda se izraža predvsem v njegovem delu, ki ni več vkovano v mezdni odnos privatnega ali državnega lastniškega monopola. »Človek ni samo državljan, podložnik države in izvrševalec državne volje na področju materialne graditve. Človek je subjekt, neposredni interes njegovega dela pa je cilj celotne akcije vseh družbenih organov«. ¹⁰⁰

¹⁰⁰ Adolf Bibič, »'Politična država' in nova jugoslovanska ustava«, *Problemi*, let. 1 (1962/1963), št. 4, str. 320; citat v citatu, Edvard Kardelj, Nova ustava socialistične Jugoslavije, založil »Komunist«, str. 151, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-RNU34911/17beb0ef-f873-4d66-8619-81488b423467/PDF>.

Vprašanje alternativnosti kot koncepta v Jugoslaviji postavi zanimiv zasuk, saj kaže, da se je socialistična Jugoslavija kot sistem – tako v zgodovinski perspektivi, kot tudi v sinhroni perspektivi izgradnje socializma, tako v globalni kot lokalni perspektivi – razumela in premišljala kot (pozitivna, v boljšo prihodnost obrnjena) alternativa.¹⁰¹ Hkrati pa so ti razmisleki, kot je razvidno iz Bibičeve zgornje misli, človekovo delovanje vpenjali v proaktivno delovanje političnega subjekta, temeljno in temeljito vpetega v skupnost, ki jo s tem ustvarja in tako spreminja, kar predstavlja tudi konceptualno in načelno predhodnico formiranju alternative v 1980-ih.

b. Kultura in umetnost, sistemski alternativni

Zgodovinar Dejan Jović pravi, da je bil za samorazumevanje političnega sistema jugoslovanskega socializma kot alternative zaslužen tudi Kardeľjev koncept 'konstruktivne kritike', ki je spodbujal kritiko režima od znotraj, ideološko podlago za to pa je našel v avantgardni vlogi partije in znanstvenem značaju marksizma. Partija in znanost (zlasti družboslovje) sta bili zaveznici (in ne partnerici) pri gradnji socializma. Celo tiste, ki niso bili strogo marksistično usmerjeni (in zato niso mogli biti zastopani v ZKJ), so vsaj verbalno spodbujali k sodelovanju v javni razpravi: »Čeprav so jugoslovanski

¹⁰¹ Gl. Zimmermann, »Novi kontinent«.

intelektualci pogosto kritizirali režim, se je država le v redkih primerih odzvala z brutalno prisilo«. ¹⁰²

Jugoslovanska politična nomenklatura je tako strukturno podpirala in hkrati omejevala intelektualce pri ustanavljanju revij in kritičnem pisanju, čeprav je revije vendarle tudi prepovedovala in ukinjala. Na primer, v Sloveniji so bile tako denimo ukinjene revije *Beseda* (1951–1957), *Revija 57* (1957–1958) in *Perspektive* (1960–1964), ¹⁰³ ob katerih se je izoblikovala kritična generacija intelektualcev (med drugimi, Dominik Smole, Primož Kozak, Lojze Kovačič, Peter Božič, Rudi Šeligo, Dane Zajc, Veno Taufer, Gregor Strniša, Taras Kermauner, Veljko Rus, Janko Kos, Jože Pučnik, Vital Klabus, Marijan Kramberger, Ivo Urbančič, malo kasneje ob Perspektivah pa še Andrej Inkret, Tomaž Šalamun, Braco Rotar, Franci Zagoričnik, Rastko Močnik, Dušan Jovanović, Marko Pogačnik, Marjan Tomšič). V slednjih dveh revijah se je po Šuvakovičevih besedah artikulirala: ideja ekscesa na ravni radikalnega modernizma, humanističnega emancipacijskega in individualiziranega marksizma, blagega nacionalnega disidentstva in na ravni ustvarjanja atmosfere, v kateri se fenomenologija, eksistencializem in strukturalizem soočajo z izbranim

¹⁰² Dejan Jović, *Yugoslavia, A State that Withered Away* (West Lafayette: Purdue University Press, 2009), str. 226.

¹⁰³ Glej Marjeta Vasič, »Eksistencializem v mišljenju 'Revije 57' in 'Perspektiv'«, *Primerjalna književnost*, let. 7 (1984), št. 2.

horizontom marksizma.¹⁰⁴ Vendar pa je bila v tistem času ustanovljena revija *Problemi* (1962), »tolažilna nagrada za liberalno inteligenco, kar pomeni neke vrste kompromis z družbenimi institucijami oblasti, z druge strani pa so nastale nove družbene razmere, v katerih so tako državni aparat in neoavantgardni umetniki kot tudi radikalni intelektualci pristali na položaj *intelektualnega in umetniškega rezervata*«. To pomeni, trdi Šuvaković, da je v

primerjavi z drugimi realsocialističnimi družbami (ZSSR, Češkoslovaška, Poljska, Madžarska), v katerih je prakticiranje moderne in neoavantgardne umetnosti ostalo na ravni disidentskega *undergrounda*, kar pomeni v zasebnosti stanovanj, kleti ali *samizdatov* v majhnih nakladah, skrito pred pogledi javnosti [...] prišlo v socialistični Jugoslaviji do oblikovanja javnih prostorov in institucij, v katerih je bila *dovoljena*, čeprav nadzorovana in kritizirana, skoraj neomejena svoboda ustvarjanja.¹⁰⁵

A če je koncept konstruktivne kritike spodbujal oziroma dopuščal kritiko, je bil v tem vendarle vsaj mestoma tudi kontradiktoren. Jović tako v nadaljevanju opozarja, da je Kardelj v 'radikalni levici' okoli revije *Praxis* (med ustanovitelji in ključnimi člani so bili filozofi Milan Kangrga, Gajo Petrović, Rudi Supek Predrag Vranicki idr., izhajala pa je med letoma 1964

¹⁰⁴ Šuvaković, *Anatomija angelov*, str. 30.

¹⁰⁵ Šuvaković, *Anatomija angelov*, str. 32, 33.

in 1974),¹⁰⁶ pa tudi na primer med tistimi, ki so bili povezani s študentskimi protesti (Zagreb, Beograd, Ljubljana) in filmskim črnim valom (Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Lordan Zafranović, Živojin Pavlović), videl nevarnost.¹⁰⁷ To je z vidika osrednje teme tega prispevka pomembno v smislu pogojev in možnosti prakse in razumevanja pozicioniranja in samorazumevanja koncepta kritike in kasneje alternativne kulture in alternative znotraj sistema, ki se je sam razumel kot alternativa, a ki je vendarle produciral in se tudi soočal z alternativami samemu sebi. To se je recimo pokazalo tudi v času jugoslovanskega študentskega gibanja v obdobju 1968–1972, ki ga teatrologinja in kritičarka Jasmina Založnik interpretira kot »krizo oblasti« in s tem kot izraz potrebe »po oblikovanju taktik, s katerimi bi bilo mogoče pretresti, razrahljati ali podreti ustaljeni red in njegove norme«.¹⁰⁸ Produkcija oziroma soočanje sta se odvijala na različne načine, od ignoriranja ali tolerance v želji po nevtralizaciji do bolj ali manj odkrite konfrontacije, kar je bilo recimo očitno v odnosu do dolgih las in še precej ostreje na primer do punka konec 1970-ih in začetku 1980-ih.

V času od 1950-ih let naprej se družbena (in politična) kritika oziroma premislek ter iskanje drugačnih mož-

¹⁰⁶ Gl. Una Blagojević, »The International Philosophical Problem of Self-managing Socialism: The Case of *Praxis*«, *Acta Histriae*, let. 27 (2019), št. 1.

¹⁰⁷ Jović, *Yugoslavia*, str. 227.

¹⁰⁸ Jasmina Založnik, *Zavzemanje prostorov, Nove izvedbene umetniške prakse v Jugoslaviji* (Ljubljana: Maska, 2024), str. 24, 27–28.

nosti ne koncipirajo več samo v polju ideološkega in državnega oz. oblastnega sistema, ampak vse odločnejše in vse bolj jasno tudi v polju družboslovja in humanistike – zlasti v krogu revije *Praxis*, kjer je denimo filozof Predrag Vranicki kritiziral stalinizem, ki da

ni razumel, da je treba po politični revoluciji (kadar do nje pride) glavno šele storiti. T.j. treba je permanentno ustvarjati take družbene oblike odnosov, ki bodo vodili k nenehnem osvobajanju človeka in ustvarjanju nove zgodovinske osebnosti. [Vendar pa si] je treba biti na jasnem, da socializem gradi na vrsti odtujitvenih oblik, ki jih ne more naenkrat ne razgraditi ne preskočiti: država, razredi, partija, nacije, birokracija, religija, proizvodnja dobrin, tržišče.¹⁰⁹

Pomembno je, da je do kritike prihajalo tudi v polju teorije in prakse umetnosti – v okviru slednje predvsem na polju likovne umetnosti,¹¹⁰ kasneje

¹⁰⁹ Predrag Vranicki, »Socijalizam i problem alijenacije«, v: *Smisao i perspektive socijalizma. Zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole*, uredila Danilo Pejović in Gajo Petrović (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1965), str. 251; citirano v: Blagojević, »The International Philosophical Problem of Self-managing Socialism: The Case of *Praxis*«, str. 92.

¹¹⁰ Bojana Videkanić, *Non-aligned Modernism, Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2020); *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, uredila Dubravka Djurić in Miško Šuvaković (Cambridge: MIT Press, 2003).

skozi 1960-a leta pa izrazito tudi v kinematografiji, gledališču in literaturi,¹¹¹ zlasti skozi odmik od socialističnega realizma, ki je po besedah Miladina Životića

[p]očival na zahtevi po umetnosti, ki reproducira dano stvarnost, na zahtevi, da se dana stvarnost skozi tako reprodukcijo dvigne na rang vrednote. To paje osnovna vsebina množične umetnosti in množične kulture nasploh. Teorija socialističnega realizma zahteva tako angažirano umetnost, ki v bistvu ne pomeni nič drugega kakor težnjo, da se fiktivno iskanje smisla življenja, to je, proces psevdopersonalizacije, razglasi za osnovno temo in osnovno vsebino umetnosti. Potreba po pozitivnem junaku v tej vrsti umetnosti ni nič drugega kot potreba po fiktivnem preseganju odtujenega sveta, po fiktivnim prihajanjem k avtentični človeški stvarnosti, to je, potreba po psevdopersonalizaciji.¹¹²

V tem smislu gre za »reprodukcijo dane stvarnosti [...], ki s fiktivnimi pozitivnimi vrednotami prikriva dano stanje stvari, namesto da bi povedala človeško resnico o tem stanju«. ¹¹³ Životić nasproti

¹¹¹ Gl. *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*, uredil Marko Juvan (Ljubljana: Založba ZRC, 2021).

¹¹² Životić, »Socijalizam i masovna kultura«, str. 342.

¹¹³ Životić, »Socijalizam i masovna kultura«, str. 342.

socialističnem realizmu in masovni kulturi postavlja avtentično kulturo, tisto, ki jo

ustvarja svobodna, neponovljiva osebnost. To je kultura, ki opazuje dano stvarnost, obstoječa razumevanja in obstoječe okuse s pozicije zahteve po avtentični osebnosti in humanizaciji človeka. Edino taka kultura je protimnožična, saj zahteva, da povprečen množični človek postane samozavedajoča se osebnost. Edino taka kultura je identična z bojem za socializem, ker boj za socializem ni nič drugega kot boj za družbo avtentičnih celovitih osebnosti, boj proti depersonalizaciji, to je množičnosti, boj proti vsem potujitvenim silam, ki izzivajo in ohranjajo depersonaliziranega sodobnega človeka.¹¹⁴

Na polju umetnosti Životić kot avtentični izraz nasprotovanja množični kulturi, ki »pomeni pretvarjanje intrinzičnih vrednot v instrumentalne vrednote, v instrument zadovoljevanja potreb izven kulturne sfere«, prepozna »avantgardizem kot izraz neponovljivega osebnega ustvarjanja« in pravi, da avantgardna avtentična kultura nasprotuje tudi »elitni kulturi, saj pojem elitne kulture pomeni ustvarjanje potrošnih dobrin po okusu ozkega kroga ljudi. Znano je, da obstaja tudi akademski kič, kič aristokratskega okusa, kakor tudi kič namenjen nižjim slojem množične družbe.

¹¹⁴ Životić, »Socijalizam i masovna kultura«, str. 340.

Depersonalizacija, to je, množičnost ni lastna samo nižjim slojem.«¹¹⁵

Ob tem je pomembno, da je jugoslovanski socializem gradil in infrastrukturiral tudi amaterizem oziroma amatersko ukvarjanje s kulturo in umetnostjo, kar je Rudi Supek opredelil kot spontano človeško dejavnost, ki »ne obstaja z motivom pridobivanja sredstev za življenje, ampak je izraz notranje motivacije in potrebe človeka, da deluje, da se izraža na kulturno-umetniški način in da se hkrati ne izraža samo zaradi notranje, ampak tudi družbene potrebe; ta dejavnost ima namreč dva bistvena aspekta, da zadovolji interes in potrebo po izražanju, a je na drugi strani hkrati izraz spontane manifestacije družbenosti.«¹¹⁶

'Ukvarjanje z umetnostjo' je bilo tako razumljeno kot integralni del formiranja socialističnega subjekta v kontekstu postulata, da »delavski razred v Jugoslaviji danes tvorijo vsi tisti pripadniki družbe, ki opravljajo proizvodno delo na družbenih proizvodnih sredstvih, ne glede na to, ali v neposrednih procesih materialne proizvodnje opravljajo fizikalna ali intelektualna dela«.¹¹⁷ Na ta način so prostočasne dejavnosti lahko prispevale k oblikovanju politično, umetniško in družbeno aktivnih, angažiranih dr-

¹¹⁵ Životić, »Socijalizam i masovna kultura«, str. 340.

¹¹⁶ Rudi Supek, »Sociološki značaj amaterizma«, *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (1974), št. 26, str. 8.

¹¹⁷ Ivan Jakopović, *Radnici, kultura, revolucija. Razgovori s radnicima* (Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 1976), str. 23.

žavljanov, pri čemer naj bi prav te prakse omogočile izzivanje ustaljenih družbenih odnosov in delitev na fizično in intelektualno delo, na produktivne in neproduktivne dejavnosti. To pomeni, da je bila kultura razumljena kot dejavnost, povezana z delom in družbo v duhu »kulturnega poenotenja«, ¹¹⁸ s tem pa sta bili povezani tako ekonomska in socialna kakor tudi razredna emancipacija. ¹¹⁹

Na ta način je jugoslovanski socializem vzpostavljaj infrastrukturalne in družbeno-politične pogoje, kjer se je posameznik lahko razumel in pozicioniral kot dejavni in delovni, skratka tvorni subjekt političnega procesa in vsakdanjega življenja, kar je vsaj posredno vplivalo tudi na vznik pogojev za samorazumevanje subkulturnih in alternativnih

¹¹⁸ Stevan Majstorović, »Kultura kao put ka slobodi«, *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (1976), št. 35.

¹¹⁹ Jakopović, *Radnici, kultura, revolucija*, str. 52. Kulturno poenotenje lahko razumemo v kontekstu kritike odtujitve, ki izvira na ločevanju in razcepu delovanja: »Kakor je absurdno, da človek obstaja kot kmet, fevdalec, aristokrat, trgovec, proletarec, kapitalist itd., je ravno tako absurdno, a prav to izhaja iz posebnih oblik njegove eksistence, da obstaja kot politik, pravna oseba, religiozno bitje, moralna oseba itd., saj ga to ne določa kot človeka, ampak kaže na odtujitve njegove družbenosti«; gl. tudi Milan Kangrga, »Problem ideologije«, *Pogledi. Časopis za teoriju prirodnih i društvenih nauka* (1953), št. 11, str. 786, citirano v: Andrea Matošević, »'Čovjek je ujedno i ono što može biti': interpretacija značenja termina otuđenje u socijalizmu i postsocijalizmu«, *Politička misao*, let. 57 (2020), št. 1, str. 51, <https://doi.org/10.20901/pm.57.1.03>.

kulturnih in umetnostnih praks kot alternative ne samo visoki, ampak tudi sredinski in amaterski kulturi: »Participativna kultura, neločljiva od koncepta in prakse jugoslovanskega samoupravljanja, naj bi pripomogla k formiranju neodvisnih posameznikov, neobremenjenih s poprejšnjim podrejenim položajem, ustvarjalnih, samozavestnih in željnih participacije pri delu, v družbi in v kulturi.«¹²⁰

In prav slednje je ključni del formiranja jugoslovanske socialistične družbe kot družbe, ki je alternativo (v najširšem pomenu besede) vgradila ne samo v svoj ideološki in politični, ampak tudi družbeno-kulturni ustroj. Skozi komplementaren in hkrati antagonističen odnos med popularno, sredinsko kulturo, pa tudi 'visoko' umetnostjo, ki je bila tudi notranje diverzificirana tako v smislu sosledja in menjave prevladujočih smeri in trendov, na eni strani ter amaterskim umetniškim udejstvovanjem na drugi, in v interakciji s praksami amaterizma, se je oblikovalo široko polje razumevanja družbenega in političnega, kulturnega in umetniškega delovanja in razvoja. To je bila pravzaprav metoda zagotavl-

¹²⁰ Stevan Majstorović, *Kultura i demokratija* (Beograd: Prosveta, 1977). Del o amaterizmu temelji na razmisleku Tanje Petrović in Ane Hofman, za kar se jima zahvaljujem. Pri tem bi bilo nenatančno, če bi kulturo in umetnost ločili na sredinsko in amatersko – zadeva je namreč kompleksnejša, saj je, kakor v katalogu k razstavi *Neprilagojeni opazovalci. Outsiderji in izobčenci* trdi kurator Dejan Sluga, umetniška produkcija obstajala tudi zunaj uradnih okvirov (Ljubljana: Photon, 2024).

janja dostopa do družbenih sistemov in tvornega sodelovanja posameznikov in skupin v skupnosti: »delavci in drugi, zaposleni v materialni proizvodnji, jasno kažejo naklonjenost ideji, da zavržejo tradicionalno razumevanje kulturno-umetniških dejavnosti ali duhovnega ustvarjanja in da pojem kulture razširijo na kulturo dela, samoupravljanja in vsakdanjega življenja nasploh«. ¹²¹ Kot pravi literarni teoretik Boris Koroman, sledeč politologu Ivanu Jakopoviću, ima v tem smislu amaterizem »osnovno osvobodilno funkcijo«, ki je, tako Koroman, v prvi vrsti razredno-samo-osvobajajoča. ¹²² S tem se celotno polje človekovega ustvarjanja pozicionira kot polje samo-izraza in tudi kot del samokritičnega dela jugoslovanskega sistema.

Amaterska kultura in umetnost sta se vpisovali v odnos med uveljavljeno (kanonizirano, profesionalno) umetnostjo in (subkulturno produkcijo oziroma) alternativno kulturo, ne glede na to, da je bil zlasti v poznih 1970-ih in skozi 1980-a opazen vzvišen in zavračajoč odnos alternative ne samo do uveljavljene umetnosti in zlasti institucij sistema, ampak tudi do amaterizma – morda ravno zaradi različnih modalitet »amaterskosti« ter dejstva, da so bile amaterske prakse podvržene institucionalizaciji

¹²¹ Jakopović, *Radnici, kultura, revolucija*, str. 52.

¹²² Boris Koroman, »Radnički tisak i problemi koncepta samoupravljanja u kulturi u Hrvatskoj 70-ih i 80-ih godina 20. st.«, *Acta Histriae*, let. 24 (2016), št. 3, str. 625.

in s tem tudi določenim pogojem institucionalizacije, financiranja, posredno (in pogojno) nadzora.

Odnos med uveljavljeno, institucionalizirano umetnostjo in alternativno produkcijo pa se je pogosto lomil na polju popularne kulture, zlasti v 1980-ih, ko se je kritika odločno formirala skozi glasbo kot najmnogičnejšim – in glede na naravo umetnostne zvrsti (ki uporablja in se širi skozi različne medije, plošče, kasete, radio, televizijo, hkrati pa deluje izrazito telesno in afektivno) izrazito neposrednim – poljem umetniškega ustvarjanja in izraza ter potrošnje, a tudi skozi druge, vse bolj intermedialne, vsebine, prakse in iniciative.¹²³ Zgovoren je komentar Laibacha po nastopu na zagrebškem bienalu leta 1983:

Obsežno angažiranje čutne dejavnosti zahteva povečano pozornost; na takšen način nastop LAIBACHA kot interdisciplinarna umetniška akcija predstavlja metodološki princip koncentriranja zavesti in senzibiliziranja sposobnosti sprejemanja, pri čemer se posamezni čuti (sluh, vid itd.) angažirajo tako, da je pri sprejemniku

¹²³ Marijan Susovski, »Video u Jugoslaviji«, *Spot, Časopis za fotografiju* št. 10 (1977); gl. tudi Dušan Pirih Hup, »Razstava kserokopiranja, Fotoelektrografije 1979–1993«, v: *Foto/grafika: vloga fotografije v grafiki in grafičnem oblikovanju sedemdesetih let/Photo/Print: The Role of Photography in 1970s Printmaking and Graphic Design*, uredila Gregor Dražil in Lucija Šutej (Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2022).

omogočena popolna usmeritev na dogodke in skozi to ustvarjena zavest o doživetem.

Povezovanje posameznih form izraza v eno doživetje (čutnih izkušenj) istočasno pomeni tudi proces praktičnega prilagajanja umetniškega ustvarjanja zapleteno-sestavljani realnosti, katere (lažna) slika se v konvencionalni zavesti potrošniške družbe ne more razgraditi z enodimenzionalnimi umetniškimi iniciativami.¹²⁴

V širšem kontekstu vprašanja ne samo medijskega in simbolnega, pač pa tudi prostorskega in generacijskega vidika so povedne besede kuratorke Zdenke Badovinac, ki ne mapira samo prostorov kulture, ampak tudi relacije med njimi:

[O]krog Eqrne [ljubljska galerija] se je zbral krog umetnikov, ki bi jih lahko tako površno definirali s to novo podobo, in takrat [konec sedemdesetih] je Eqrna začela predstavljati umetnike, ki niso imeli dostopa do Moderne galerije, [se pravi] takrat mlada generacija ni imela pristopa in je bil to že neki krog ljudi, ki je bil nezadovoljen, in se je drugače organiziral, vendar pa je bil spet to krog, ki je bil oddaljen na mnoge načine od tega, recimo temu hardcore alternativnega kroga umetnikov, ki so se zbirali precej, predvsem okrog galerije Škuc, ki so hodili v FV, se pravi umetniki, ki so bili blizu ali pa člani Neue Slowenische Kunst – ki je bil, seveda, to gibanje je bilo takrat v Sloveniji dominantno, recimo

¹²⁴ Laibach, »Laibach: nastop na zagrebškem glasbenem bienalu«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 384.

leta 1983 je skupina Irwin pripravila za Škuc razstavo »Back to USA«, ki je bila tudi neke vrste komentar te razlike med umetniki, ki jih je zastopala galerija Equrna, in njimi samimi in med krogom, kateremu so pripadali, se pravi tej alternativni kulturi.¹²⁵

c. Nove tehnologije, nove prakse

Pri tem ni nepomembno širše zgodovinsko ozadje teh praks in konceptualizacij, razlik in podobnosti, ki v času od poznih 1960-ih naprej v pomembni meri izhajajo iz fenomena novih umetniških praks. Kot pravi Ješa Denegri, je v tem času v umetnosti po svetu in tudi v Jugoslaviji prišlo do uporabe tehnik v fotografiji, filmu in videu, ki so bile prej »uporabljane kot sredstva registracije in dokumentacije procesualnih dogajanj, v spremenjenih družbenih okoliščinah pa so ti mediji postali področja izražanja vrste skrajno individualiziranih tematiza-

¹²⁵ Zdenka Badovinac, v pogovoru z Otom Lutharjem, 16. maj 2022. Opomba urednika: Odprti narativni intervjuji, ki jih navajamo v nadaljevanju, so bili opravljeni v okviru projekta »Oblikovanje novega kulturnega polja v Sloveniji v 1980-ih: civilna družba med nacionalističnimi politikami in medkulturnim sodelovanjem« (J6-2576). Do sedaj je bilo opravljenih 28 intervjujev, sogovorniki pa so sodobniki 'alternativne scene' v osemdesetih, nekateri le zvesto občinstvo, za katero je ta kultura igrala formativno vlogo, drugi pomembni akterji na področju kulturne herezije posameznega polja ali pa kulturni posredniki (glasbeni uredniki, organizatorji dogodkov ali koncertov itd.), včasih v večih vlogah hkrati ali v različnih obdobjih.

cij.«¹²⁶ Denegri oriše tudi kontekst, v katerem se je vzpostavila ta nova umetniška praksa:

Izhajati je treba iz dejstva, da se je ta umetniški razvoj zgodil v konfliktni in krizni situaciji sodobnega sveta, v situaciji, ki jo zaznamuje, prvič, nenehna konsolidacija hiperorganiziranih družbenih struktur, katerih cilj je predvsem nenehna krepitev ekonomskega in materialnega potenciala, in drugič, in nasprotno, permanentno nezadovoljstvo progresivnih duhovnih sil s tako enodimenzionalno usmerjenostjo dominantnih civilizacijskih tokov, ki jim skušajo zoperstaviti svobodno in nekodificirano vedenje avtonomnega in temeljno kritično usmerjenega subjekta.¹²⁷

Posledica teh spremenjenih pogojev in spremenjenega odnosa do njih je bil fokus na druge in drugačne medijske kanale, kar umetnost po Denegrijevih besedah popelje »onkraj običajnih specialističnih tehnik, umetniško prakso naredi dostopno silam izven profesionalnih struktur, vse to pa povzroči, da je sama vsebina umetniških sporočil postala tako personalizirana, da v mnogih primerih vodi do tistega pogosto poudarjenega

¹²⁶ Ješa Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, v: *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, uredil Marijan Susovski (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), str. 7.

¹²⁷ Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, str. 7.

momenta prepletanja, celo istovetenja sfer življenja in sfere umetnosti«. S tem je kasneje prišlo do »estetizacije vsakdanjega življenja«, kar je postalo konstitutivni del novih umetniških praks, in umetniškega odnosa in tematiziranja sveta – kot pravi Denegri, skozi »alternativne prakse« in nasprotovanje »pragmatični zahtevi po totalni organizaciji realnosti, ki temelji na načelu učinkovitega delovanja vnaprej zastavljenih vrednostnih parametrov, v ozadju takšnih procesov pa je pravzaprav zahteva po nenehnem spreminjanju vedênja, delovanja in vrednotenja tega delovanja, v nasprotju s tistimi vedno represivnimi zahtevami po čim daljšem in stabilnejšem ohranjanju statusa quo«. ¹²⁸

V jugoslovanskem kontekstu so se te spremembe manifestirale zlasti skozi delo umetniških skupin in kolektivov, kot so OHO, Crveni peristol, Kôd, (, Bosch + Bosch, Penzioner Tihomir Simčić, Tok, Ekipa A3, Verbum program in Grupa 143. Umetniški angažma novih praks je primarno motivirala »potreba subjekta po samoizražanju in samopotrjevanju v pogojih in okoliščinah venomer napete, aktivne in kontradiktorne duhovne realnosti našega zgodovinskega trenutka«. Pri tem je pomembno poudariti tudi družbeni vidik in konsekvence njihovega (kritičnega) delovanja, v čemer so izhajali iz »občutenja lastnih eksistencialnih opredelitev, in

¹²⁸ Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, str. 8.

ne iz neke namerno provokativne ali celo družbeno-deviantne držbe.¹²⁹ To je generiralo

konfrontacije, ki so jih posamezniki ali fenomen kot celota občasno izzivali z določenimi strukturami in institucijami v socio-kulturnem mediju. Kritična razsežnost v delovanju in obnašanju novih umetnikov nikakor ni bila posledica odnosa apriornega nasprotovanja družbeni totalnosti, temveč konkretnega nasprotovanja določenim instancam, ki so bile znotraj te družbene totalnosti dejavniki vnaprej privilegiranih ali retrogradnih idejnih pozicij.¹³⁰

V tem kontekstu ni nepomemben vidik vprašanja prostorov umetnosti in družbenega delovanja, kar je postalo relevantno v 1980-ih (več o tem v 3. poglavju, razdelku e. Vprašanje prostorov (in) svobode). Zaradi specifičnih značilnosti in marginalnosti v jugoslovanskem umetniškem sistemu so se nove umetniške prakse oz. pojavi najpogosteje predstavljale v galerijah in prostorih, delujočih v okviru študentskih in mladinskih klubov in domov, ki so imeli po Denegrijevih besedah le deloma status regularnih razstavnih prostorov. Kljub vsemu so se pojavljali tudi v 'uradnih' prostorih umetnosti, kot so Moderna galerija

¹²⁹ Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, str. 13; gl. tudi Davor Matičević, »Zagrebački krug«, v *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, uredil Marijan Susovski (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978).

¹³⁰ Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, str. 13.

v Ljubljani, beograjski Muzej sodobne umetnosti, galerija Mladinskega doma v Beogradu, Študentski center v Zagrebu, Tribuna mladih v Novem Sadu, Študentski kulturni center v Beogradu in Galerija Nova v Zagrebu.¹³¹

Vidimo lahko, da se je alternativni izraz in konceptualizacija kritičnega odnosa do takratne sedanjosti in družbene realnosti v pomembni meri formiral skozi alternativne, včasih odklonske in vsekakor kritične umetnostne prakse, ki so bile v pomembni meri del mreže sodelovanja z drugimi ustvarjalkami in ustvarjalci tako znotraj države kakor tudi izven. Poleg tega pa so v teh praksah vidni nastavki, ki so tako v tehnološkem kot v idejnem smislu našli svoje nadaljevanje v prihajajočem desetletju alternative in neskončnih možnosti.

2. Od kontra- in subkulture ...

Z vzponom mladinske popularne kulture od poznih 1950-ih let naprej, torej v času povojne obnove in relativne prosperitete in miru, zlasti pa v času razmaha gramofona ter glasbenih plošč v naslednjih dvajsetih letih ter od konca 1970-ih naprej z vse močnejšim prodorom televizije in videa – ob še vedno pomembni družbeni in politični vlogi ra-

¹³¹ Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, str. 11.

dia in kina kot predstavnikov industrije zavesti¹³² – je popularna kultura (kot množična kultura) postajala vse bolj tudi prostor iskanja identifikacijskih, umetniških, pa tudi ideološko-političnih alternativ in s tem prostor kritike, a tudi poblagovljenja in povsakdanjenja.¹³³ In to ne samo kot razsežje prostega časa in polje artikulacije in mladinskosti ter s tem prakticiranja (da ne rečemo, v kontekstu vse večje komodifikacije, uprizarjanja) mladosti, ampak tudi kot vsaj občasno orodje artikulacije nasprotovanja odmika od sredinske, t. i. visoke in tudi amaterske kulture, s čimer je postala pomembno orodje produkcije in uprizarjanja identitete. Publicist in glasbeni kritik Marjan Ogrinc je motivacijo vznika subkultur opredelil takole: »Ena izmed značilnosti geneze subkultur je, da nastanejo iz potrebe po drugačni identiteti, kot je tista, ki jo ponujajo starši, izobraževalni sistem in vladajoča ideologija, saj se vse te izkažejo ujete v lastno nemoč razkola med deklariranim in z izkušnjami drugače verificirano prakso.«¹³⁴

¹³² V vlogi tehnologij industrije zavesti, ki so prispevale k spremembi vsakdanjega življenja skozi diverzifikacijo žanrov v filmu, glasbi in literaturi, kot tudi v modi in modnih trendih; ter o industriji zavesti gl. Hans Magnus Enzensberger, »Industrija zavesti«, *Tribuna*, let. 17 (1966), št. 7, str. 4, 5.

¹³³ Gl. Martin Pogačar, »E/affect Agropop, How Pop and Joke Made People Resonate in the 1980s«, v: *Affect's Social Lives*, uredili Ana Hofman in Tanja Petrovič (Ljubljana: Založba ZRC 2024).

¹³⁴ Marjan Ogrinc, »Punk kot diskvalificirana subkultura«, *Punk Problemi*, let. 20 (1982), št. 221, str. 43.

Sociolog Bogdan Kavčič je v *Teoriji in praksi* v povezavi s poblagovljenjem in vse večjo produkcijo in potrošnjo medijskih vsebin kot osrednjega elementa popularne (in mladinske) kulture ugotavljal: »Uspešnost te industrije [zavesti] lahko vidimo v dejanskem obstoju družb, ki so usmerjene predvsem na porabo in ki človeka hkrati zožujejo na 'eno dimenzijo', na porabo.«¹³⁵ Skozi razvoj popularne kulture kot prostora (pretežno, a vse manj le) mladih, skozi glasbeno produkcijo, izbire in okuse ter skozi fenovsko kulturo, stil in modo so se profilirale tudi »odklonskosti«, vprašanja subkulture in kontrakulture so postala, predvsem ob referiranju na zahodne, primarno ameriške teoretizacije procesov in dogodkov, osrednji del takratne družbeno-politične tematizacije,¹³⁶ subkultura kot praksa in vsebina pa orodje in prostor kritike sredinske kulture in centralizirane politične sfere.

Ameriško oziroma zahodno povojno hegemonsko pozicioniranje v vojaškem, gospodarskem in političnem smislu je podpiralo širjenje mitologije

¹³⁵ Bogdan Kavčič, »Empirično proučevanje družbene zavesti«, *Teorija in praksa, revija za družbena vprašanja*, let. 14 (1977), št. 3. Besedilo odzvanja *Enodimenzionalnega človeka* Herberta Marcuseja ter širšo kritiko popularne kulture frankfurtske šole, hkrati pa kaže tudi na idejno povezavo s prej omenjenim besedilom Miladina Životića o množični kulturi.

¹³⁶ Jadran Sterle, »Industrijska kultura mladih. Skica za sociologijo kulture«, *Problemi* (1974), št. 6/7; Slobodan Drakulić, »Kontrakultura i historija«, *Revija za sociologiju*, let. 10 (1980), št. 1/2.

ameriškega sna, idej o svobodi, zapakiranih v rock in cvetje, kar je bilo v pomembni meri okrepljeno, legitimirano in normalizirano skozi širjenje ameriške oziroma nasploh zahodne popularne kulture, ki je temeljila na promociji mladinskosti/mladosti.¹³⁷ To je evropski vzhod postavljalo v položaj, kjer so se pokazala simbolna in ideološka nasprotja in razlike, ne samo med kapitalizmom in socializmom, ampak tudi med različnimi modalitetami delovanja v kulturi in umetnosti. Kljub v popularno kulturo vgrajenemu konzumerizmu je slednja vseeno predstavljala tudi orodje kritike in angažmaja. Tako je kulturno, ekonomsko in vojaško hegemonika 'Amerika' z bitniki in rokenrolom na čelu postala hkrati predmet nasprotovanja in navduševanja, a je vsekakor predstavljala tudi pomembno referenčno točko, kulturnoizrazno formo in kanal, znak naprednosti ter, v kontekstu mladine, tudi uporništvo (slednje zlasti v kontekstu protivojnega gibanja konec 1960-ih) oziroma alternativo sredinski, etablirani kulturi in kulturni produkciji. Popularna kultura kot zahodni ideološki izvozni artikel je tako postala

¹³⁷ Vlado Šestan, »Kontrakultura kot družbeni pojav in kot ideologija«, *Teorija in praksa, Revija za družbena vprašanja*, let. 24 (1987), št. 1/2,. V tem kontekstu je relevantna trditev Theodorja Roszaka, da so mladi tisti, ki v svojih družbah (oziral se je predvsem, a ne izključno na Ameriko) predstavljajo edino učinkovito radikalno opozicijo); Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture; Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (New York: Anchor Books, 1969), str. 2.

orodje transferja ideje, konceptualizacije in prakse kontrakture ter mladinskih subkultur, kasneje pa alternativne kulture kot prakse in koncepta.

To pa ne pomeni, da je šlo v jugoslovanskem primeru in okolju za enostavno kopiranje; nasprotno, prej je pomenilo referiranje, prevzemanje in pregnetenje kulturnih vzorcev, slogov, mode (hipiji, dolgi lasje, kitare) in glasbenih žanrov (Pepe in kri vs Mamas and Papas, kasneje disko, funk, punk, novi val, garažni rok) ter njihovo specifično lokalizacijo. Novinar in komentator Igor Vidmar se spominja pomena in vpliva ameriške popularne kulture v kontekstu alternativnih gibanj:

Pazljiv oziroma pozoren [je treba biti] tudi na to, kar se je dogajalo v svetu, predvsem seveda v ZDA [...], vemo, torej študentsko gibanje proti Vietnamski vojni in s tem povezane radikalne oblike glasbene kulture, Doorsi, Jefferson Airplane, Grateful Dead in vse te glasbene legende, ki se niso direktno, bi rekel, v svojih besedilih [...] razen občasno, kar se spominjam, direktno angažirale, vendar so delovale, so se postavile kot državljani, kot deli civilne družbe in [...] nasproti vojnemu gibanju, na stran študentov, ki so zasedali univerze in tako naprej. Skratka, to je bila ena taka radikalna, zame radikalna glasba, in s tem torej je bila to alternativna, oziroma kontrakultura, kot so temu rekli v ZDA.¹³⁸

¹³⁸ Igor Vidmar, v pogovoru Otom Lutharjem, 14. oktober 2021.

V veliki meri je torej šlo za dialog in tudi kritično referiranje – dejansko so do neke mere glasba oziroma glasbene, zlasti rockovske subkulture vzpostavile ne samo prostor konceptualizacije in artikulacije drugačnosti, ampak tudi kanal in metodo sistemske kritike. Pri tem je šlo v našem primeru tako za tehnološko kot idejno prevajanje v specifični jugoslovanski kontekst, kakor nadaljuje Vidmar:

Po obdobju, čemur se je kasneje reklo »konzumeristični (neo)Stalinizem«, ki je sledil utišanju liberalnih frakcij v partiji v večini jugoslovanskih republik v 1960-ih in zgodnjih 1970s, je prišlo do evolucije domačega rocka v Jugoslaviji, z eno najpopularnejših jugoslovanskih skupin popularno populističnega in prorežimskega »pastirskega rocka« Bijelo Dugme. Lokalne variacije rock glasbe v Sloveniji so bile individualistične, psihedelične in posthipijevske; skupina, ki se je najbolj približala odprti konfrontaciji z režimskimi »glasbenimi pravili«, je bila Buldožer s svojo zappaeskično ironijo, farso, in pikro parodijo.¹³⁹

Nenazadnje je pomemben del teh procesov tudi vprašanje razmerja med vpisovanjem v kontekst generacijskega obrata po drugi svetovni vojni, ko so na sceno vstopale po vojni rojene generacije, neob-

¹³⁹ Igor Vidmar, »In the Name of an Idea, The Birth of Action from the Spirit of Music«, v: *NSK, From Kapital to Capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, str. 291.

remenjene z neposredno izkušnjo vojne,¹⁴⁰ ter širših svetovnih političnih in zgodovinskih procesov in – sicer vedno le za nazaj reflektiranih zgodovinskih sosledij – tudi v smislu razvoja in sprememb v polju popularne kulture. Ta čas 'prehoda' med žanrskimi oziroma stilskimi in modnimi formacijami, ki so artikulirane in okrepljene skozi (sicer časovno soobstoječe) hipije in pankerje, je protagonist alternativne scene opisal tako:

*[K]o smo mi prišli v srednjo šolo, smo v bistvu še nekako bili pod vplivom tega hipijevskega gibanja, oziroma freakov in tega, in nekako je bila to naša aspiracija, pač tudi [...] pod vplivom hipijevskega svobodnjaštva. Ko se je pa v bistvu pravzaprav prevesilo v punk, ko je prišel punk, sedeminsedemdeset, oseminsedemdeset, smo mi v bistvu, namesto da bi pač postali dobri hipiji, postali pač punkerji, na neki način, ne, oziroma smo sledili to dogajanje.*¹⁴¹

V času popkulturnih sprememb – ki jih je zaznamoval razkorak med, v tistem času že 'normaliziranimi' oziroma usredinjenimi 'dobrimi hipiji' na eni strani ter sveže-provokativnimi in 'destruktivnimi', 'razcapanimi' pankerji na drugi – ki so odražale

¹⁴⁰ Gl. Breda Luthar, *Generacija, Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja*, 3. (Ljubljana: Založba ZRC, 2026).

¹⁴¹ Anon., v pogovoru z Otom Lutharjem, 12. avgust 2021 (respondent je želel ostati anonimni); gl. tudi prispevka Marjana Ogrina in Gregorja Tomca v reviji *Punk Problemi* let. 20 (1982), št. 221; gl. Tomc, »Subkulturi hipijev in pankerjev«.

tudi širšo družbeno-politične razmere in razmerja med politiko in družbo in tudi vplivale na njih, pa tudi politiko in (politično oziroma politizirano) umetnostjo,¹⁴² se je takratna javna akademska debata že nekaj časa vrtela okoli razmerja med kontrakulturo in subkulturo, pri čemer je bil fenomen družbenih gibanj, ki so kritizirala sistem oziroma se od njega odmikala, razumljen kot novum.

Sociolog Jože Goričar je leta 1970 v reviji *Anthropos* ugotavljal razlike: »Subkultura in kontrakultura se seveda med seboj prepletata. Subkultura se nanaša na vrsto norm, ki se jih ljudje nauče med standardno socializacijo v 'podružbi'. Kontrakultura pa izhaja iz konflikta in frustracije tistih, ki sicer pristajajo na nekatere vrednote prevladujoče družbe, pa so ovirani v svojih naporih, da bi te vrednote dosegli.«¹⁴³ Ob tem je vprašanje subkulture povezal tudi s tematizacijo delinkventnosti in družbene integracije:

¹⁴² »Žanrska identifikacija« je zanimiv fenomen, ki se pogosto prepleta z generacijskostjo, kar mu daje časovno os, in hkrati tudi s prostorsko distribucijo različnih modalitet fenovstva in pripadnosti, čemur lahko sledimo na Zahodu z vznikom belskega rokenrola (*rock-a-billy*) ter kasneje razkorakom med rokerji in modi v Britaniji, kar je ujeto v film *Quadrophenia* režiserja Franca Roddama iz leta 1979, pri nas pa so se tovrstne razlike artikulirale skozi šminkerje (šmekerje) in rokerje, pankerje.

¹⁴³ Jože Goričar, »Teoretični pogledi na socialno dezorganizacijo (po novejši zapadni sociološki in socialno-psihološki literaturi)«, *Anthropos* (1970), št. 2, str. 34, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TFIC4G3U/c4aa50e5-8831-4902-886f-a7ab4783d9c3/PDF>.

Subkulturno je treba razlikovati od družbene vloge; le-ta pomeni celoto pravic in obveznosti, ki jih priznava »polna kultura« imetnikom socialnih pozicij. Norme, naravnane na vloge, se v globalni družbi prepletajo z normami, zadevajočimi pravice in obveznosti drugih vlog, to prepletanje pa tvori temelj za skupna pričakovanja ljudi v prepletu medsebojnih družbenih odnosov. Subkulturne norme temu nasproti niso povezane v širšo družbeno (kulturno) celoto; tiste, ki nanje pristajajo, postavljajo dejansko zunaj ustrezne globalne družbe. Drugi njeni pripadniki ne poznajo subkulturnih norm, če pa jih poznajo, jih zavračajo, gledajo nanje s prezirom in jih štejejo za dejavnik, ki razdvaja družbeno sožitje.¹⁴⁴

Debata je bila tako precej osredinjena na konfliktnost in razmerja med družbenimi (pod)sistemi, pri čemer pa je, sodeč po zgornjem citatu, tudi spregledala nesorazmerja v moči, zlasti v smislu priročno ohlapnih »skupnih pričakovanj ljudi« ter »prezira«, ki se lepi na odklonskost. Hkrati je bila precej osredotočena na eni stani na delinkventstvo in na drugi na upornišvo, včasih skupaj, pogosto tudi v odnosu do uporabe drog, problematiziranje česar se je, kot kaže zapis v goriškem *Katoliškem glasu*, povezovalo s kritiko alternativne kulture:

¹⁴⁴ Goričar, »Teoretični pogledi na socialno dezorganizacijo«, str. 31.

Proti tehnično-potrošniškemu mitu vstaja drugi mit, mit 'hipijev', ki ima že svoje ime: 'protikultura' ali 'alternativna kultura' proti tehničnemu mitu dvajsetega stoletja, proti njegovi brezčutnosti in ledeni nečlovečnosti. Njegovi zunanji znaki so upornost, oporekanje, omamljanje s hašišem, orgije, pop glasba, zatekanje v neki drugi magični in fantastični svet. Hipiji sanjajo, da neka anarhistična revolucija za spremembo sedanjih razmer sploh ni več potrebna. Dovolj je, da se postaviš v neki drugi svet in v njem živiš ter uživaš omotično askezo pristnega hedonizma. To je svojevrstni protest generacije, ki odklanja vse, kar je podedovala od prejšnjih rodov, poleg tega pa pravi, da 'zgoraj' ali 'zunaj' ni nič. Ampak da je vse 'notri' in da je vse osredotočeno na 'zadaj', na sedanji trenutek, ki ga moraš uživati. Drugo ni važno.¹⁴⁵

Kot je razvidno iz zgornjega citata, je razprava o subkulturah, kontrakulturi in alternativni kulturi obsegala sicer pomembne vidike družbene in tehnološke realnosti, a je bila v pomembni meri še vedno osredotočena na izvorni problem »odpadanja« iz sredinskega družbenega sveta. Še zlasti živahna pa je postala v drugi polovici 1970-ih, ko so hipiji postali nekako »navadni« v primerjavi z

¹⁴⁵ M. P. »Dva mita namesto vere v boga«, *Katoliški glas*, let. 23 (7. januar 1971), št. 1, str. 1, <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-JRZ44XVK/bd1a7f37-1282-4565-a572-1dd7dc67fc2b/PDF>.

vznikajočo, zlasti pankersko, subkulturo. Prevajalec in publicist Srečko Fišer je opazoval, »da je klasično uporništvo dosti lažje integrativni element sistema kakor morda protikultura (s tem nočem reči, da tudi ta ne more biti kaj takega) – mogoče celo zato, ker je sistem 'normalnega' uporništva že dokaj vaje in je zato proti njemu tudi dokaj imun«. ¹⁴⁶

Srbski časopis *Delo*, mesečni časopis za teorijo, kritiko i poeziju je leta 1976 objavil številko, posvečeno vprašanju alternativne kulture, s prispevki Rudija Rizmana, Slobodana Drakulića, Slavenke Drakulić in Dragoša Kalajića ter dveh ameriških avtorjev, Charlesa A. Reicha ter Johna Lahra. Besedila so primarno osredotočena na ZDA, kar kaže na eni strani na intelektualno odprtost in vpetost, hkrati pa tudi na vpliv zahodne teoretske produkcije na tukajšnjo, ob tem pa tudi na zavedanje o vplivu svetovnih družbenih dogajanj in sprememb ne samo na znanost, ampak, skozi vprašanje kulturnih sprememb, tudi na družbo. Komparativistka Slavenka Drakulić je držo in razumevanje alternativne kulture interpretirala v smislu, da spada v polje delovanja potrošniškega sistema, kjer so ljudje, fenomeni in stvari spremenjeni v sivo množico, ki jo je treba uničiti in vsakršno delovanje vnaprej definirati kot nesmiselno; zato je tem pogledom »mnogo zanimivejša tema [...] razvratno življenje

¹⁴⁶ Srečko Fišer, »Eden v Eldoradu«, *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. 3 (1975), št. 7/8, str. 250.

otrok cvetja. Zlasti poudarjanje seksualne svobode in nagnjenosti k uživanju drog, kot tudi drugih zunanjih in efemernih elementov, je naredilo življenje undergrounda kot gibanja sladokusno poslastico za bujno domišljijo malomeščanov.«¹⁴⁷

Sociolog Slobodan Drakulić je svoj razmislek gradil na vprašanju kulture in nekulture ter s tem drugosti v družbi: če kulturo razumemo kot »način, kako človeške skupnosti in družba obstajajo, kako se razvijajo in reproducirajo, potem bomo razumeli, da je v odnosu do te kulture 'nekulturno' samo tisto, kar ji je tuje, kar ne obstaja, a kar vanjo lahko vstopi, kakor lahko tudi kateri koli element iz nje izpade, je presežen ali opuščen in tako postane 'nekulturen'.«¹⁴⁸ Pri tem je opozarjal na nikoli končano procesualnost razvoja družbe in s tem postavil tudi ogrodje za razmislek o subkulturi in kontrakulturi.

Razume ju odnosno, pri čemer razliko vidi v tem, da pripadniki slednje težijo k »rušenju, uničevanju vladajoče kulture, kateri torej odkrito nasprotujejo in jo nameravajo zamenjati s svojo kulturo.«¹⁴⁹ Subkulturo bolj kot destruktivno razume kot odbojno oziroma manj konfliktno, medtem ko kontrakulturo vidi v

¹⁴⁷ Slavenka Drakulić, »Lukavost sistema i moć novca«, *Delo, mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, let. 22 (december 1976), št. 12, str. 74.

¹⁴⁸ Slobodan Drakulić, »Subkultura, kontrakultura i kulturna revolucija«, *Delo, mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, let. 22 (december 1976), št. 12, str. 41.

¹⁴⁹ Drakulić, »Subkultura, kontrakultura i kulturna revolucija«, str. 43, 44.

perspektivi nasprotovanja oziroma konfrontacije in jo razdeli na reakcionarno in progresivno vejo. Če kulturo, kot je torej trdil Drakulić, razumemo kot pojem, s katerim ne zaobjamemo samo polja ekonomije in duhovne proizvodnje, ampak tudi socialne in politične strukture, potem lahko tudi kulturno revolucijo mislimo edino kot revolucijo, ki zaobjema spremembo celote načinov proizvodnje življenja.¹⁵⁰ Iz tega je izpeljal razumevanje alternativne kulture kot globalnega koncepta, ki pa ni nekaj zaključenega in dovršenega, temveč nekaj, česar se zaradi inherentne procesualnosti vnaprej sploh ne da zamišljati.¹⁵¹ Hkrati je enega večjih problemov takratne družbe videl prav v neobstoju alternativne kulture. Kmalu zatem je v *Tribuni* sociolog Franko Adam polemiziral z Drakulićem in opozoril na togost takšne delitve, pri čemer je razmislek strnil takole:

po mojem mnenju [Drakulić] umešča protikulturno teorijo in prakso v preširoke, neprave koordinate. Potem, ko kulturo definira kot »sintezo duhovne in materialne proizvodnje« se mu protikultura oz. alternativna kultura pokaže kot totalen obrat tako formulirane kulture, in ne more si kaj, da ne govori o totalni revoluciji ipd. Gledano iz tega spektra se mu početje protikulture zdi nebogljeno, če ne celo ničevno. Po mojem si je treba biti na jasnem,

¹⁵⁰ Drakulić, »Subkultura, kontrakultura i kulturna revolucija«, str. 47.

¹⁵¹ Drakulić, »Subkultura, kontrakultura i kulturna revolucija«, str. 48.

da so izkustva protikulture parcialna in omejena. Kljub temu pa ni odveč vsaj seznaniti se z njimi. V njihovih konkretnih pojavnih oblikah. Zdi se, da je to bolje, kot da jih prisiliš hkrati v ozek in hkrati v silno raztegljiv teoretski okvir.¹⁵²

Razumevanje kontrakture ter subkulture v kontekstu vprašanja alternativne kulture ni bilo enoznačno, pogosto so vse tri razumljene kot sopomenke ali vsaj sorodni koncepti, na kar, kot bomo videli v nadaljevanju, kaže tudi uporaba koncepta pri akterjih ljubljanske alternativne scene v 1980-ih. Subkulturo lahko tako s perspektive dominantne kulture razumemo kot nekaj podrejenega prevladujoči kulturi, nekaj, kar je hkrati tuje in konstitutivno; s perspektive subkulture pa se ta pogosto kaže kot tista, ki je sicer zmeraj že definirana v odnosu do uradne, uveljavljene kulture. V tem procesu subkultura sredinsko kulturo razume in skozi lasten odnos do nje vzpostavlja kot nespremenljivo, nedeljivo, monolitno oziroma kot normo, od katere se ograjuje (s čimer ji na nek način tudi zanika procesualnost in dinamiko). Tako je v isti številki zgoraj omenjenega mesečnika *Delo* Slavenka Drakulić ugotavljala, da so kontrakture najprej reakcija na dominantno kulturo in da je bila ta reakcija oziroma težnja po osvoboditvi v več pogledih tako močna, da je proizvedla ponovno formiranje represije.¹⁵³ Osvoboditev pa se je formirala skozi

¹⁵² Franko Adam, »Elementi za teorijo proti/sub/kulture«, *Tribuna*, let. 26 (16. junij 1977), št. 17/18/19, str. 9.

¹⁵³ Drakulić, »Lukavost sistema i moć novca«, str. 67.

vprašanje ekspanzije »senzualnosti in spontanosti kot najpomembnejših in najočitnejših značilnosti kontrakulture«. ¹⁵⁴

Drakulić je v kontrakulturi prepoznavala hedonizem in infantilno neodgovornost ter antiintelektualizem, neartikuliranost in nedomišljenost, ob tem pa tudi odsotnost jasnega družbeno-ekonomskega in političnega programa, kar da so resni primanjkljaji gibanja, ki želi spremeniti svet, a se pri tem primarno razume skozi koncept, držo in pozo 'anti-'. ¹⁵⁵ Pri tem se avtorica sicer primarno sklicuje na razmere v ZDA, kjer vprašanje kontrakture bere skozi njeno delovanje v času vietnamske vojne in posebej njenega konca, ki ga razume kot oblastni manevar, ki je gibanju odvzel podstat in jasnega nasprotnika: »izginil je čisti, očitni antagonizem«. ¹⁵⁶ Za nas je, v primerjalni perspektivi, relevanten prav ta oblastni mehanizem, primarno v smislu izgube zagona širše mednarodne in jugoslovanske, zlasti študentske alternativne kulture poznih 1960-ih, ki je predstavljala pomembno identifikacijsko in vzorniško točko. Nenazadnje, kot ugotavlja literarni zgodovinar Marko Juvan, so bila študentska gibanja 1960-ih preludij alternative 1980-ih:

Res, leto '89 je videti kot zrcalna slika leta '68.

Zrcalijo se ne samo desetici in enici obeh letnic.

¹⁵⁴ Drakulić, »Lukavost sistema i moć novca«, str. 67.

¹⁵⁵ Drakulić, »Lukavost sistema i moć novca«, str. 68.

¹⁵⁶ Drakulić, »Lukavost sistema i moć novca«, str. 71.

Dogodki, procesi in ideologije prav tako kažejo preobrate. Ikonično postavljanje barikad v Parizu je nadomestil emblematičen padec berlinskega zidu. Nekdanji radikalni ideologi so se spremenili v nove filozofe, medtem ko so se revolucionarni *yippiji* preobrazili v *yuppije*, zagledane v svoj biznis. Nekdanji borci proti establišmentu so bili rekrutirani v nacionalne ali nadnacionalne politične elite. Namesto naprednega internacionalizma smo priče retrogradnemu nacionalizmu in populizmu, medtem ko je antikapitalizem moral prepustiti prostor čaščenju kapitalizma kot naravnega stanja sveta. Namesto da bi participirali v nacionalni in mednarodni politiki in jo poskušali spremeniti, perversno uživamo v spektaklu političnega razreda, ki se je ponižal v populistične zabavljače, lutke v rokah globalnega kapitala.¹⁵⁷

Vseeno pa se je subkultura uveljavila tako kot koncept in kot (mladinska) praksa, skozi kritiško ali medijsko-politično tematizacijo pa se je izrisoval odnos do tega fenomena v vse večjem razponu povojnega obdobja ter v kontekstu političnih in ekonomskih sprememb, zlasti v 1980-ih letih. V obravnavi punka kot subkulture je v *Problemih* Marjan Ogrinc navajal sociologa Mika Brakea: »[S]ubkulture nastanejo kot poskusi razreševanja kolek-

¹⁵⁷ Marko Juvan, »Literatura in teorija od 'dolgega leta '68' do 'dolgega leta '89', v: *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*, uredil Marko Juvan (Ljubljana: Založba ZRC, 2021), str. 14, 15.

tivno izkušenih problemov, ki izvirajo iz kontradikcij v socialni strukturi, in ti problemi proizvajajo obliko kolektivne identitete, iz katere se lahko doseže individualna identiteta izven tiste, ki je predpisana z razredno pripadnostjo, izobrazbo in poklicem». ¹⁵⁸ V kontekstu razprav o pankovski kulturi, je v isti številki *Problemov* Gregor Tomc identificiral popularne očitke tej kulturi, ki dajejo zaznamujejo odsotnost optimizma, »poudarjen generacijski konflikt, poskusi razvrednotenja večnih vrednot, kritikarstva, nihilizma, indolentno-agresivnega obnašanja do temeljnih usmeritev družbe, anarhizma, proti-samoupravne miselnosti, kritičnosti brez analize vzrokov«. Izpostavil je štiri možne tipe odnosov med subkulturo in dominantno družbo:

- antagonizem: vladajoča elita percipira subkulturo kot dejansko grožnjo sistemu, kar subkultura tudi dejansko je; subkultura se ne more manifestirati, ker je odnos dominantnega sveta do nje izključujoč; to je tipično za totalitarne družbe;
- konflikt: vladajoča elita percipira subkulturo le kot simbolično grožnjo, kar subkultura tudi dejansko je; subkultura se lahko manifestira, ker je odnos dominantnega sveta do nje toleranten; to je tipično za razvite industrijske družbe;
- asimilacija: vladajoča elita sprejme prilagojen del subkulture, potem ko ga deproblematizira,

¹⁵⁸ Mike Brake, *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures* (London: Routledge, 1980; str. viii), citirano v Ogrinc, »Punk kot diskvalificirana subkultura«, str. 42.

mu odvzame vsako grožnjo; kot pop kultura se lahko manifestira, do takšne 'subkulture' je odnos dominantnega sveta toleranten; ta odnos je tipičen za avtoritarne družbe;

- izolacija: vladajoča elita v celoti odklanja subkulturo, bodisi kot dejansko bodisi kot simbolično grožnjo; subkultura se lahko manifestira le zato, ker je odrinjena na rob družbe in ne prihaja v stik z dominantnim svetom; dominantni svet se vede tako, kot da subkultura ne obstaja; ta odnos je tipičen za tradicionalne družbe.¹⁵⁹

V širšem pogledu pa je bila alternativna kultura, zlasti alternativna scena in pankerska subkultura 1980-ih, neizbežno vpeta v dinamiko (in, z današnje perspektive, začetek razpleta) povojnih družbenih, političnih in gospodarskih sprememb ter pri tem tudi kombinacije globalne in lokalne krize v tem obdobju. Prav zato je bil generacijski konflikt v specifičnih zgodovinskih pogojih toliko bolj izražen in/ali viden, povnanjenje pa se je zgodilo v okviru vrednotnega razkoraka med kulturo odraslih in težnjo mladih, da zgradijo svoj svet vrednot: »Mladi so odraščali in preživljali svojo mladost v času gospodarske prosperitete, naraščanja standarda na vseh področjih, rojevanja velikih planov za prihodnost. To je bila tudi generacija, ki vojne katastrofe in stiske povojnih

¹⁵⁹ Gregor Tomc, »ApoKaliPtčni PARADIŽ«, *Punk Problemi*, let. 20 (1982), št. 221, str. 12, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-L273V7NQ/481eed3d-3929-4407-8363-742f85729eec/PDF>.

časov ni poznala. Starši so tej generaciji zagotovili standard, ki je bil njihov življenjski cilj.« Ob tem je bila to tudi generacija, ki je konec 1970-ih ugotovila, da »je standard začel upadati, družbeno-ekonomske razmere so se zaostrele in nastopilo je stanje splošne recesije«. ¹⁶⁰ Iz tega substrata nezadovoljstva in brezperspektivnosti je torej lahko zrasla alternativa in pankerska subkultura kot njen pomemben sestavni del:

Temeljna drža je nihilistična. Panker se ima za pripadnika prazne generacije, ki odklanja večino preokupacij svojih staršev. Ni aktivist, ki bi hotel svet spreminjati. Prevladujoči vsakdan ga toliko niti ne zanima. O vsakdanjiku lahko pove le, da v njem ni bodočnosti, da mu je zanj čisto vseeno, da je dolgočasen, da ni junakov itd. Glaven pomen ima zanj subkultura. Vendar pa tudi v njej odklanja preteklost (izrazito na primer hipijevstvo), rigidno industrijo zabave, ki je izgubila stik s potrošniki, in velike bende, ki so pozabili na simbolično grožnjo kot sestavni del vsake dobre rokenrol predstave in zabave. ¹⁶¹

¹⁶⁰ Andreja Potokar, »Pank u Lublan«, v: *Punk pod Slovenci* str. 35, 36.

¹⁶¹ Gregor Tomc, *Druga Slovenija, Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju* (Ljubljana: KRT, 1989), str. 130.

3. ... do alternativ(n)e (scene) v 1980-ih

a. Kje je alternativna scena?

Vprašanje alternativne scene v 1980-ih – kot neke vrste 'spin-offa' alternativne kulture oziroma subkulture v smislu teorije in prakse in gibanja – se je začelo odpirati skozi popularno kulturo in z razvojem medijev v kontekstu politične (zlasti po Titovi smrti) in hkrati ekonomske krize, ki je bila vpeta v globalno in ne izključno povezana s socialističnim načinom politično-ekonomske organizacije. V tem smislu je bil vznik alternative pomembno povezan s trendi in spremembami v kulturni in umetniški produkciji, venomer v odnosu do vladajoče politike in ekonomije. V intervjuju s sociologom Ozrenom Pupovcem je kontekst tistega časa post-festum orisal sociolog Rastko Močnik:

Vse več je bilo družbenih konfliktov. Prišlo je do vrste spektakularnih štrajkov, zlasti rudarski štrajk v Labinu, v rudniku Raša v Istri [...]. Prišlo je do porasta v napetostih in represiji intelektualnih tokov, zlasti beograjsko sojenje organizatorjem Svobodne univerze, ki so bili večinoma oseminšestdesetaši [...]. In seveda, prišlo je do izgube prestiža federalne vlade, povezane z vrsto škandalov, korupcijo, slabo administracijo itd. Ponovno je bilo več sporov z vojsko, ki je začela igrati politično vlogo, ker je bila edina federalna institucija, ki ni bila pod vprašajem. [...]

Dejansko je kriza svetovnega sistema kapitalizma prišla na periferijo. [...] Šlo je za dezintegracijo socialne države. A kompleks partijske države je začel izgubljati legitimacijo, ker ni mogel več izpolnjevati obljube o solidarnosti [...]. Na drugi strani je obstajala neverjetna kreativnost v kulturnih poljih, posebej v subkulturah. Tu je bil drugi val rock kulture, ki je bil lokalno gibanje [...]. Tu je bi punk rock z močno družbeno komponento, bil je anarhičen, ampak v primerjavi z uradno doktrino tudi komunitaren. Obstajalo je veliko močnih umetniških gibanj, ki so se začela razvijati konec 1970-ih, recimo feministično gibanje, mirovno gibanje, ekološko gibanje, gejevsko-lezbično osvobajanje in podobno. Vsi ti novi pojavi, subkulture, družbena gibanja, teoretska produkcija, torej, so bili po svoji naravi federalni.¹⁶²

Vznik alternativne kulture v Jugoslaviji 1980-ih je koreninil v in vejil iz (neuspešnih) procesov vzpostavljanja simbolnih in materialnih prostorov drugosti, drugačnih pogledov in interpretacij jugoslovanske realnosti in, ne nepomembno, prihodnosti. Sociolog Stjepan Gredelj je (v nekakšnem pred-odzvenu Močnikovih besed zgoraj) razloge za krizo leta 1988 opredelil takole:

¹⁶² Rastko Močnik, »Nismo krivi, a smo odgovorni« (intervju z Ozrenom Pupovcem), v: *Up&Underground, Art Dossier Socijalizam*, uredila Srečko Horvat in Dora Balas (Zagreb: Bijeli Val in Community Art, 2010), str. 140, 141.

- a) akceleracija resne ekonomske, politične, legitimizacijske in moralne, torej globoke družbene krize, po desetletju psevdoprosperitete v predhodnem obdobju »potrošniškega neostalinizma«;
- b) naraščajoča kriza odnosov v jugoslovanski federaciji/konfederaciji (ki jo je sprožila ustava iz leta 1974), dodatno podprta z nakopičenim nezadovoljstvom zaradi pretežno administrativne porazdelitve revščine med federalnimi enotami;
- c) Smrt Josipa Broza spomladi 1980 ni ustvarila situacije »le roi est mort, vive le roi!«, saj se iz množice drugorazrednih, do tedaj večinoma izvršilnih politikov-vodonoš v političnem sistemu, ki je bil leta, tj. desetletja grajen na avtoriteti karizme in »vloge osebnosti v zgodovini«, ni zmozel izpostaviti resen pretendent na »fotelj« pokojnega voditelja. Politični sistem je bil nenadoma depersonaliziran (kar samo po sebi ni slabo), a tudi paraliziran zaradi brezupne potopljenosti zvezne kadrovske politike v okolje vzajemno sumničavih naciokracij. Logična posledica te paralize je bil vzpon lokalnih »lendlordov« in dogovorjena razdelitev neomejene, čeprav delne moči po načelih nevmešavanja v »notranje« zadeve posameznega »fevda«. Vztrajno in intenzivno angažiranje pri uresničevanju slogana »močne republike – šibka federacija« je vodilo v poglobljanje razpada in destabilizacije enotnega družbenega prostora Jugoslavije (če je sploh obstajal);

d) proces »nacionalne renesanse«, ki je najbolj intenziven v najbolj razvitem oziroma najbolj nerazvitem delu države (Slovenija, Kosovo) in gre posledično v povsem nasprotni smeri: na eni strani v smeri vse vztrajnejših zahtev po liberalizaciji in demokratizaciji družbenih odnosov, čeprav (vendarle zgolj) v »lastnem« narodno-kulturnem prostoru (Slovenija), na drugi strani pa, nasprotno, v smeri retrogradnega, nasilnega in agresivnega nacionalnega romantizma zgodovinsko zapoznelega albanskega naroda na Kosovu;

e) nenazadnje, razpad in razkroj bolj ali manj umetnega enotnega kulturnega vzorca, ki je nastajal v obliki t. i. »samoupravnega realizma« (ki ni le terminološki pandan »socialističnemu realizmu«), ki se je začel na eni strani z 'novo' tematizacijo (do tedaj večinoma uradne) monistične reprezentacije zgodovine in na drugi strani z nastankom že dolgo ogrožene pluralnosti kultur, kjer se poleg nacionalnih pojavljajo tudi alternativne subkulture, predvsem mladinske.

Kot je že postalo običajno v t. i. socialističnih sistemih, so začetni vzgibi za nov družbeni pojav, nova/alternativna družbena gibanja, prišli prav iz kulturne sfere, z vzpostavitvijo »alternativne kulturne scene« v Sloveniji – predvsem s širjenjem punk gibanja in punk subkulture, ter nato gibanja

Neue Slowenische Kunst (avantgardna slikarska skupina Irwin in rock skupina Laibach).¹⁶³

V tem kontekstu se je alternativa (oziroma alternativna scena), skozi odmikanje od preteklosti, vzpostavila kot novo polje kulturnega in umetniškega izraza, ki je imelo tudi politične, čeravno nenačrtovane, posledice. Marko Juvan je zapisal:

V kontrakulturi je pank že v sedemdesetih letih z namerno grobo energijo izostril sporočila bolj blagozvočnega uporništva rokerjev. Na področju kulturne produkcije so bile post-avantgarde, kakršna je Neue Slowenische Kunst, neposreden odgovor na konceptualni in politični radikalizem njihovih neoavantgardnih predhodnikov, kakršen je bil OHO. In končno ne more biti dvoma, da kritična teorija, s katero lacanovska 'trojka' iz Ljubljane danes po svetovnih metropolah presoja globalna politična vprašanja, izhaja iz obrobne intelektualnega laboratorija šestdesetih let.¹⁶⁴

Alternativne prakse 1980-ih v širšem kontekstu kulturne in umetniške, pa tudi kritične akademske

¹⁶³ Stjepan Gređelj, »Rasprave o novim / alternativnim pokretima u Jugoslaviji«, *Revija za sociologiju*, let. 19 (1988), št. 4, str. 442. Naj opozorim na formulacijo oziroma izbiro besed, ki nakazuje na preplet tematizacije z začetki bolj izražene etno-perspektive, kar je v zanimivi dialektiki z Močnikovim opisom (za nazaj) ter recimo samo-tematizacijo alternative (in pankerskega gibanja), kot sledi v nadaljevanju.

¹⁶⁴ Juvan, »Literatura in teorija od 'dolgega leta '68' do 'dolgega leta '89'«, str. 15, 16.

ter seveda družbene in politične transformacije – od kritike socialističnega realizma do upora proti hegemoniji modernizma zlasti od druge polovice 1960-ih naprej¹⁶⁵ – in nenazadnje do artikulacije ne-moči v relaciji do razmer v državi poznega socializma, pomeni hkrati odmik od in nadaljevanje transformativnih procesov, ki se danes pogosto predstavljajo in razumejo – ker so v poosamosvojitveni politični in medijski obravnavi (mitologizaciji) največkrat tako predstavljeni – kot strogo državno orkestrirani. Vendar pa tak pogled mimogrede zabriše dejstvo, da so trendi in umetnostni postopki soobstajali in se razvijali tudi mimo državne intervencije ali njej navkljub.¹⁶⁶ Poleg tega so se ti postopki vedno znova pojavljali in razvijali v odnosu s popularno kulturo in njenimi tehnološkimi in potrošniškimi vidiki, kar predstavlja, kot rečeno zgoraj, na eni strani oblastno orodje nadzora, hkrati pa tudi prostor mladinske identifikacije in subjektivacije skozi subkulturne prakse. Torej, v času, ko se je država

¹⁶⁵ To se na področju umetnosti in kulture odraža skozi razvoj, v dialogu z zahodnimi, sovjetskimi in vplivi neuvršenih, »družbeno angažiranih in nekonformističnih praks«, ki so se vpisovale v in artikulirale skozi neformalna omrežja, »ki so se oblikovala med protagonisti in 'njihovimi' organizacijami [in] ustvarila skupni jugoslovanski mentalni prostor«; gl. Jasmina Založnik, *Zavzemanje prostorov, Nove izvedbene umetniške prakse v Jugoslaviji* (Ljubljana: Maska, 2024), str. 19.

¹⁶⁶ Branislav Jakovljevič, *Učinki odtujitve. Performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991* (Ljubljana: Maska, 2021).

soočala z gospodarsko in politično krizo (ki se je po smrti Tita le še okrepila), je bila splošna družbena atmosfera razumljena kot dovolj represivna, da je sproducirala glasno in dejavno kontra-gibanje: alternativo ali alternativno sceno, ki

jo je sestavljala vrsta dejavnosti, od pankaa, video arta (takrat tehnološke novosti) in drugih umetniških praks, do teoretičnih del in debat, do feminističnih, okoljskih, gejevskih, mirovnih in new age »inicativ« in gibanj. Z imenom se je poskusilo oddaljiti od praks 'disidentstva', fenomena, značilnega za Vzhodno Evropo tistega časa. Protagonisti alternativnih praks so zavračali poimenovanje disidenti ali opozicija, saj so disidentstvo razumeli kot preveč zvezano s sistemom, kateremu so iskali alternativo. Prisoten pa je bil tudi generacijski vidik: disidenti so bili stari in uveljavljeni.¹⁶⁷

b. Razkorak med generacijami

Vidik mladosti oziroma generacijskega razkoraka je pomemben v navezavi s samopercepcijo in samopozicioniranjem mladih, do katerega pride v odnosu s po vojni vzpostavljenimi vladajočimi strukturami in 'njihovimi' miselnimi/ideološkimi pozicijami. V tem odnosu se je pokazalo okostevanje starejših v primerjavi s prihajajočimi novimi gene-

¹⁶⁷ Mastnak, »Civil Society and Fascism«, str. 281, opomba 6.

racijami. Skratka, mladina (dijaki in študenti), ki se je v poznih 1970-ih soočala z brezpotji odraščanja v ideološko relativno močnem izrazu socialistične ideologije in mitologije, je bila na neki način bio-generacijsko neobremenjena z drugo svetovno vojno in povojnimi težavami, zato se je z vprašanjem stanja in razvoja družbe soočala z bistveno drugačne pozicije: prepoznavala je ideološkost sistema, a se hkrati zavedala tudi lastne vloge in percipirane nemoči v njem. Ne glede na to so bili mladi, opozarja Jasmina Založnik, privilegirani v smislu, da so bili

razumljeni kot nosilci revolucionarnega duha in sledilci novih državnih dosežkov ter vrednot. Pomen mladih se je odražal tudi v urbanističnem načrtovanju mreže mladinskih organizacij, zadostnem financiranju njihovih dejavnosti in postopni krepitvi njihove avtonomije, [pri čemer pa je treba] omeniti tudi liberalno kulturno politiko države, ki se je odražala v republiških kulturnih politikah in je podpirala široko paleto izrazov.¹⁶⁸

Ne glede na to so prostori alternative postajali pomembni v smislu odmika od tega, na kar zgoraj opozarja Založnik, saj je bilo »kontaminirano« z ideologijo, sistemom in kot tako stežka v stiku z realnostjo ter zato tudi vredno kritike, zlasti skozi zavračanje in posmeh. Igor Vidmar v spominjanju na čas ob koncu 1970-ih pravi takole:

¹⁶⁸ Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 19.

*Moje dožemanje slovenske scene v teh titoistično blagoslovinčenih ali pa titoistično potrošniških letih sedemdesetih [...], vemo, čemu je to sledilo, obračunu z liberalci znotraj komunističnih partij po republikah s Stanetom Kavčičem v Sloveniji [...]. [To] sem jaz dojemal kot eno tako kuliso temu titoističnemu potrošništvu, se pravi, dejmo se zabavat, lahkotnost [...], bi rekel, daleč od česar koli, kar bi bilo kakor koli povezano z realnim društvenim dogajanjem, bodisi pri nas ali pa seveda tudi zunaj.*¹⁶⁹

Iskanje drugačnega, kontra, alternativnega izraza, ki se ne artikulira zgolj zaradi starostne razlike, ki ni nujno odraz specifičnega političnega oziroma ideološkega sistema (podobno se je dogajalo širše po svetu), je prepleteno tudi z zabavo (in 'zajebancijo') in kot tako sestavni del medgeneracijskega konflikta, utemeljenega in zasidranega tako v estetskih kot v postopkovnih specifikah umetniškega izraza. Esad Babačič se v intervjuju spominja:

Pa kaj sem jaz sploh tuki in, in – kaj zdej pišem [...], v tovarni sem delal, v Žitu, pekarni, in ni mi bilo do tega in sem rajš začel pisati poezijo, in pol smo nardil bend in sem zapustil pekarno po letu in enem mesecu, ne, in nisem imel več redne plače, nisem se več štempljal in sem postal lumpov proletarc v pravem pomenu te besede. Tako kot je takrat Taras Kermauner pisal [v] knjigi Med sovražniki in prijatelji. Mislim, da je

¹⁶⁹ Igor Vidmar, v pogovoru z Otom Lutharjem, Ljubljana, 14. oktober 2021.

tisto odlična analiza tega, kdo sem bil jaz in kdo smo bili mi. [Kermauner] v bistvu komentira mojo pesem »Vonj telesa«, v kateri pišem o tem, da ne vem, [ali] naj se zapijem ali ne, naj si ga na roke vržem. In potem, kako izkoristim eno državno funkcionarko, ki se sprehaja pod oknom in se jaz samozadovoljujem, kljub temu, da ona tega ne ve. In jaz sem revolucija. Ljubezen je varljiva stvar, na koncu napišem, ne. In potem Kermauner to dobi v roke, ker je bilo, jasno, objavljeno na naslovnici Tribune. In potem Taras tri strani piše v tej knjigi in se norčuje, pravzaprav, iz mene, tako čisto direktno se izživilja s svojim vokabularjem in s svojo, ja, kritično mislijo, da tako rečem. In pač njemu je vse jasno, za kaj gre. Ampak jaz šele danes, ko to berem, sploh vem, kaj je hotel povedati. Takrat pa, jasno, me ni prav nič brigalo, se pravi ta naš odnos do teh, v narekovajih, intelektualcev, formiranih, ki bodo kasneje [po 1990] zasedali svoje položaje ...¹⁷⁰

Ne glede na svojo določeno zamejenost z zgodovinskim trenutkom in spopadanjem z razsežnostmi in vprašanji (konstituiranja) lastne odklonskosti pa se je alternativa vzpostavila, kot se spominja Eda Čufer, tudi v sodelovanju s starejšimi generacijami:

[K]ar se je pač naredilo v smislu alternativne kulture, predvsem pa tega, kar je bilo kritično in je zajedalo v tedanje institucije, je bilo narejeno tudi s pomočjo teh

¹⁷⁰ Esad Babačić, v pogovoru z Otom Lutharjem, Ljubljana, 15. november 2022.

*starejših generacij, se pravi predhodnih generacij, ki so bile odprte za, recimo, spremembe.*¹⁷¹

Pri tem je treba opozoriti tudi na senzibilnost do razkoraka s starejše strani, kar je v zapisu o punku zaobjel literarni kritik in esejist Igor Mandić:

Če nam je že toliko do tega, da iz najrazličnejših razlogov in vzgibov javno razpravljamo o fenomenu PUNK-ROCKA, o njegovi glasbeni vrednosti, o modi in o stilu njegovih privrženec, o eventualni filozofiji in ideologiji celotnega gibanja – potem je treba pravočasno priznati, da o tem razpravljamo in govorimo kot tujci, kot pripadniki nekega drugega sveta in kulture. Glede na to, vsakršno naše modrovanje, sojenje, vrednotenje ali obsojanje punk-fenomena izvira iz posredovanih spoznanj, se pravi tujih virov, iz časopisnih, strokovnih in kritičnih dokumentov [...].¹⁷²

Hkrati pa je pri tem vlogo igralo tudi samodeklariranje v smislu iskanja in premišljanja o samopozicioniranju skozi izrečeno kot intervencijo v socialistično družbo in družbeni diskurz:

Mi smo imeli v bistvu zelo obremenjeno odraščanje s to [jugoslovansko, socialistično] ideologijo, in to je

¹⁷¹ Eda Čufer, v pogovoru z Otom Lutharjem, Ljubljana, 8. september 2021.

¹⁷² Igor Mandić, »Punk-rock«, v: *Šok sadašnjosti, Pristup medijski kulturi*, uredil Igor Mandić (Zagreb: Centar za informacije i publicitet, 1979), str. 95.

*tudi nekako pomenilo, da oblast se v bistvu, se pravi, ta družba se je z nami ukvarjala, in tudi [je] nekako pomenilo to, da smo se mi začeli z družbo ukvarjati.*¹⁷³

To pomeni, da se je alternativa pozicionirala kot izrazito politična, čeprav, kot omenjeno zgoraj, ne disidentska. In kot pravi Marina Gržinić, je bil pri tem ključen pank,

*ker pank je bil pred to kulturo, celo potem, ko je prišlo do skupnih točk med pankom in neodvisno ali alternativno kulturo [...] nismo govorili o neodvisni [...] govorili smo o alternativni, underground ali subkulturi.*¹⁷⁴

Ali z besedami Marjana Ogrinca: »Punk ni beg od resničnosti, je reakcija nanjo, in ne njena reakcionarnost. Je predvsem odnos do resničnosti tega sveta, povezan s potrebo po njegovem spreminjanju, pa čeprav na svojstven način, ki je značilen za subkulturo.«¹⁷⁵ Ob tem vsako poseganje alternativnih praks v obstoječe neizbežno trči ob strukturo in forme, ki težijo h kalcitraciji reda, te intervencije pa jih problematizirajo in spodkopavajo. Podobno v katalogu k razstavi o punku in fotografiji iz leta 2023 zapiše tudi Marina Gržinić:

Punk je bil v času, ko se je [leta 1977] pojavil v Sloveniji, tudi edina mogoča alternativa im-

¹⁷³ Anon., v pogovoru z Otom Lutharjem.

¹⁷⁴ Marina Gržinić, v pogovoru z Otom Lutharjem, Ljubljana, 27. januar 2022.

¹⁷⁵ Ogrinc, »Punk kot diskvalificirana subkultura«, str. 44.

potentni socialistični ljubiteljski kulturi na eni strani in visoki modernistični formalni logiki na področju umetnosti na drugi. S tem je odprl celotno polje raziskovanja sodobne urbane kulture umetnosti in njene radikalne postmodernistične paradigme. Poleg tega je punk vzpostavil radikalno asimetrično razmerje med političnim in estetskim ter to asimetrično razmerje ponovil kot produktivno gesto in pomembno produkcijsko stalnico med popularno kulturo na eni in visoko kulturo na drugi strani. Preživetje in življenje v tedanji umetnosti in kulturi je torej povezal s strategijo. V svetovnem merilu je odprl neustavljivo produkcijo teorije o subkulturah, pop industriji, življenju kot stilu, stilu kot obliki blaga in ne nazadnje o kapitalističnem procesu komercializacije vsega in vsakogar.¹⁷⁶

Alternativa kot širši družbeni fenomen se je, kot je zapisala Milena Dragičević-Šešić, torej postavila: tako nasproti dominantnim umetniškim smerem in razumevanjem kakor tudi naproti množični

¹⁷⁶ Marina Gržinić, »Punk: Strategija, politika in amnezija«, v: *Slovenski punk in fotografija, pregledna razstava, Vidiki slovenskega punk gibanja v fotografiji v obdobju od leta 1977 do sredine osemdesetih ter v obdobju pred punkom in po njem*, uredili Marina Gržinić in Jovita Pristovšek (Ljubljana: Založba ZRC, 2023), str. 16. Citirano besedilo je izvleček besedila, objavljenega v: Marina Gržinić, »Punk: strategija, politika in amnezija«, v: *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*, uredili Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003).

kulturi (čeprav prevzema nekatere njene elemente in se tako distancira od elitne kulture). Alternativni umetniški izraz ima za izhodiščno točko protest proti vladajoči »umetniški normi«, estetskemu kanonu, in vzpostavlja odnos tudi s sorodnimi družbenimi gibanji – obrača se k stvarnosti, družbenem bitju okolja, v katerem deluje.¹⁷⁷

Hkrati pa je bila umeščena v specifičen notranji antagonizem. Na eni strani, je bilo

*za tem, kar smo v bistvu nekako hoteli narediti, ta naš umetniški izraz, ne, je pravzaprav bil tako nevaren, da je bilo treba imeti neko zelo jasno in zelo močno teorijo zadaj.*¹⁷⁸

Hkrati pa je bila utemeljena tudi na »poklicnem in generacijskem« statusu protagonistov, kar je prineslo svojevrstne elemente zagate:

Zdaj smo še v finem položaju, ker smo večinoma še študentje in nismo eksistencialno odvisni od tega, kar počnemo. Zdaj si alternativnost lahko privoščimo, vendar ni načina, da bi lahko rekel, jaz to delam in hočem delati še naprej. Enkrat se postavi vprašanje delovanja na eksistencialnem nivoju in takrat se moraš kompromitirati, vključiti

¹⁷⁷ Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i alternativa* (Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, 1992), str. 15.

¹⁷⁸ Anon., v pogovoru z Otom Lutharjem.

v tisto družbo, ki jo iz današnje pozicije vidiš kot totalna noro.¹⁷⁹

Ob tem je pomemben tudi poudarek zmeraj že odsotne homogenizacije alternative (homogenost preteklim gibanjem, dogodkom in procesom radi pripisujemo za nazaj), kjer se je križalo »normalno, vsakdanje« zgodovinskega trenutka (okostenelost, tradicionalizem, patriarhat) z vznikajočimi novimi praksami in tematizacijami. V tem kontekstu je morda najzgovornejše polje odkrivanja zakritosti problematike spolov pod navidezno univerzalno delavsko oziroma razredno egalitarnostjo, kar se je kazalo v dejstvu, da so bile ženske postavljene v podrejen položaj tako v javni kot zasebni sferi.¹⁸⁰ Problematika je toliko bolj simptomatična med alternativci kot nosilci progresivnosti, odpiranja, sprememb. Marina Gržinić pravi:

[S]mo igrali v študentskem naselju, v popolnem undergroundu, kjer smo dobili možnost, da bi pri moških bendih dobili termin [...]. Šikaniranje je bilo na višku, pri čemer niti ni šlo za pankovske, ampak neke alternativne scene, in ko sva z Aino Šmid leta 1982 naredili prvi video, kjer je Dušan Mandić imel pomembno vlogo snemalca s tisto VHS aparaturo in ko govoriva o lezbični sceni, jaz to

¹⁷⁹ Nela Malečkar, »Predvsem, torkovi večeri. Ljudje se hočejo zabavati in to je treba spoštovati«, v: *Punk je bil prej, 25 let punka pod Slovenci*, uredili Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar (Ljubljana: Cankarjeva založba – Ropot, 2002), str. 172.

¹⁸⁰ Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 86.

*imenujem politični lezbijski statement, torej stališče [...] dejansko zavestno se predstaviva, leta 82 kot dve lezbijki, in to pokažemo v undergroundu v FV-ju [...] napad, ki sva ga doživeli, je bil neverjeten, in celo od tistih, ki so bili zraven. To je bil tabu do take mere, da je bilo nezaslišano.*¹⁸¹

To na eni strani kaže na družbeno ukoreninjenost tradicionalizma in patriarhalnega aparata, s čimer se je soočala alternativna scena, ter obenem tudi na to, da v vsakem zgodovinskem trenutku in, recimo temu, njegovi tematizaciji skozi umetnostne in družbeno-aktivistične prakse soobstajajo inertni vzorci in strukture, ki jih sama angažiranost, alternativnost kot take lahko identificira, a jih (na kratek rok) ne zmore razdreti. Hkrati pa kaže na pomembno vprašanje svobode, ki se je artikuliralo prav skozi oblikovanje »gejevske in lezbične skupnosti in njene zavesti«, kar je na praktični ravni in na ravni odpiranja prostorov predstavljala manifestacija Magnus, z ambicijo, kot pravi Jasmina Založnik, ustvarjanja dolgoročnih družbenih sprememb, zagovarjanja popolnega sprejemanja spolnih manjšin ter tako potrditve subjektivitete in človekovih pravic.¹⁸²

¹⁸¹ Gržinić, v pogovoru z Otom Lutharjem.

¹⁸² Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 122. Festivalu Magnus je sledila ustanovitev ženske skupine Lilit 1985 ter lezbične podsekcije LL Lilit leta 1987; gl. tudi »Festival Magnus«, <https://enciklopedija-osamosvojitve.si/clanek/festival-magnus> (v Enciklopediji osamosvojitve zgovorno manjka geslo »Lilit«).

Glede vprašanja svobode je Tomaž Mastnak kritično zapisal: »Eno je omejenost svobode alternativne scene, drugo je omejevanje svobode v sami alternativni sceni. Eno je nedemokracija družbe, drugo je odsotnost demokratičnosti v alternativni vladajoči nedemokraciji. Tu gre prav za immanentno, notranjo, da ne rečem avtonomno nesvobodnost in nedemokracija alternativne scene.«¹⁸³ Zdi se, da je eden ključnih momentov kakršnega koli gibanja, sploh robnega, alternativnega, prav notranja, na prevladujočih družbenih strukturah, ki se reproducirajo skozi izobraževanje, družino in tudi 'industrijo zavesti', utemeljena razdrobljenost. Na drugi strani je, ne nepovezano, navznoter vendarle prihajalo tudi do določene homogenizacije oziroma unifikacije praks obnašanja, delovanja in mišljenja. Zdenka Badovinac glede lastnega odnosa do dogodka Neue Slowenische Kunst (ter procesov oz. fenomenov, povezanih z njim) pravi:

Tisto, kar me je mogoče celo malo odbijalo, to pač neka ljubezen – sovraštvo je bil tak odnos, da je NSK gibanje imelo veliko fenov in to [...] občudovanje je bilo tako evidentno, bilo je veliko ljudi, ki so celo posnemali Laibache v oblačenju, obnašanju. Skratka, to me je takrat tudi malo odbijalo, takrat se mi je še vedno zdelo, da smo posamezniki, da moramo vsak za sebe biti bolj avtonomni, da ne smemo toliko slediti ne-

¹⁸³ Tomaž Mastnak, »Alternativa je kurba ali: Freiheit ist immer Freiheit des Andersdenkenden«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 422.

čemu, čeprav je to nekaj tudi lahko NSK. No, in ta neki kolektivni 'drive' skorajda, ne ravno histerija, ampak neko občudovanje je bilo okrog NSK-ja tako močno prisotno. In mislim, da so se institucije, ki so že po naravi konservativne, pač ustrašile te močne prisotnosti, ki bi lahko dejansko pomenila ne samo prezentacijo te nove, drugačne umetnosti, ampak bi hkrati s to umetnostjo odprla vrata tudi neki novi publiki, nekim novim vsebinam. Skratka, mislim, da so se ljudje v institucijah podzavestno prestrašili, da bi, čim bi odprli vrata Irwinom in ostalim, da bi se s tem tudi sami spremenili, ker NSK umetnost ni bila nikoli umetnost, ki bijo lahko enkrat nedolžno predstavili in potem nadaljevali 'business as usual'.¹⁸⁴

Takšne dvojnosti so neizbežen del dinamik razvoja in delovanja vsakega gibanja in kažejo na notranje antagonizme, ki so odraz prepletanja zunanjih (politika, družba, ideološki sistem, tradicija) in notranjih (osebnostne značilnosti) dejavnikov. Ne glede na povsakdanjenje in vse večjo dostopnost medijev in medijskih tehnologij, pa tudi v kontekstu relativno odprtega jugoslovanskega socializma so alternativne prakse aktivno delovale v smeri eksperimentiranja in s tem prevpraševanja in razprestoljenja ne samo odnosa do ljubiteljske in popularne kulture, ampak, prek tega, tudi ustaljenih družbenih-kulturnih vzorcev. Marina Gržinić v intervjuju pravi:

¹⁸⁴ Badovinac, v pogovoru z Otom Lutharjem.

Ena skupina nas, ki smo bili zelo aktivni na več različnih načinov znotraj slovenske scene, je začela delati na ideji premišljevanja, kaj je to kultura. In jasno se je pokazalo, da tista ljubiteljska kultura, ki je bila dejansko del socialistične scene, ni zadostovala za razumevanje kulture na razredni način. Razred, kultura kot boj, kultura, ki je ideološka, to je bilo tisto, kar nas je zanimalo; tista »ljubiteljska« kultura, ki je bila forsirana s strani socializma, je bila v bistvu, ali modernistična, to je bilo tisto, kar se je dogajalo večinoma v galerijah [...] taka stilizirana, formalna [...] to je socializem dovoljeval. Z druge strani je bila alternativna kultura pod vplivom Radia Študent, pod vplivom Tribune, nekih, danes bi temurekli NGO-ji, ki so bili več kot to [...]. Informacije so prihajale v prostor, hkrati je pa, jasno, Jugoslavija bila odprta.¹⁸⁵

c. Medijsko-tehnološki pogoji konceptualizacije alternativne kulture

Alternativa kot praksa, subkultura in generacijska opredelitev – sicer brez jasno profiliranih političnih ambicij ali programa, a v svojem delovanju in vplivu vsekakor politična in s političnimi posledicami – se je lahko izoblikovala in postala družbeni in politični, kulturni in umetnostni dejavnik tudi zaradi vse večje dostopnosti tehnologije in naprav, ki so bile v teh praksah vse intenzivneje uporabljane. S tem mislim zlasti na glasbila, kar je v obdobju med 1960-imi in poznimi 1980-imi leti omogočilo razmah alternativne

¹⁸⁵ Gržinič, v pogovoru z Otom Lutharjem.

glasbene produkcije v zakloniščih in kletih. Poleg tega je alternativna glasba, kljub cenzorskim intervencijam, prek velikih državnih založb ter radijskih in televizijskih postaj vendarle našla pot ne samo do občinstva, ki se je skozi in ob glasbi formiralo, jo kritiziralo in uporabljalo kot orodje osebnega izraza, ampak tudi – prav zaradi obstojnosti materialnih nosilcev in toliko bolj zaradi kulturnega kapitala – do prihodnosti; ob pogledu nazaj se toliko bolj kaže kot afektivno o(g)rodje vzpostavljanja angažirane skupnosti.

Pri tem je treba vsaj omeniti tudi vlogo fotokopirnega stroja, ki je imel »demokratičen in političen potencial [saj] ni imel statusa visoke, 'umetniške' tehnike, bil je cenovno ugoden in dostopen. Kot tak je prinesel možnost obvoda tradicionalnih načinov komuniciranja z javnostjo. Ustvarjalci so s kseroksom lahko prevzeli nadzor nad tem, kako se informacije o njih ali dogodku pojavljajo v javnosti.« Pri tem je bila na delu »privlačna estetika [...] kseroksni izdelki delujejo robustno, nekultivirano, ceneno, v tem pa odražajo družbenopolitični in umetniški nekonformizem, značilen za subkulturna gibanja [...]. Zelo primeren je bil tudi zato, ker so lahko umetniki s fotokopirnim strojem na enem listu enostavno kombinirali že uporabljeno slikovno gradivo, fotografije, fotokopije, dele drugih publikacij.«¹⁸⁶ Poleg tega se je po besedah

¹⁸⁶ Gregor Dražil, »Vloga fotografije v slovenski grafiki sedemdesetih let«, v: *Foto/grafika, Vloga fotografije v grafiki in grafičnem oblikovanju sedemdesetih let*, uredila Gregor Dražil in Miha Colner (Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2022), str. 33.

umetnika Dušana Piriha Hupa fotokopirni stroj pozicioniral kot »sredstvo, s katerim sem z relativno majhnimi stroški tiskal svoje grafike, grafične albume, edicije. In to takoj, ko je bila neka tema zrela za objavo v avtorski ediciji [...] ne da bi čakal na objavo v visokonakladnem ofsetnem tisku.«¹⁸⁷ Ta, pogojno rečeno, tehnološka demokratizacija (cenovno je bil fotokopirni stroj še vedno težko dostopen), je spodbudila eksperimentiranje tako na umetniškem kot na družbenem področju, popularizacijo in normalizacijo perifernih, alternativnih, umetniških praks, kar je neizbežno trčilo tako ob kanon kot tudi ob togo, ustaljeno družbeno-politično strukturo.

Ob tem ne moremo niti mimo videa, ki se je kot umetniška forma v Jugoslaviji začel razvijati v poznih 1960-ih, pri čemer je bila oprema sprva težje dostopna, razen denimo v okviru SKC Beograd in ŠKUC Ljubljana¹⁸⁸ ter v 1980-ih v okviru FV Videa,¹⁸⁹ kar je 'sililo' v iskanje praktičnih in izraznih možnosti

¹⁸⁷ Dušan Pirih Hup, »Zapisi o delu s fotokopirnimi tehnikami 1980–1988«, v: *Mesta / The Cities*, uredil Dušan Pirih Hup (Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1998), str. 69.

¹⁸⁸ Podrobneje o ŠKUC in SKC Beograd (med drugim) v delu Marka Ilića, *Slow Burning Fire, The Rise of the New Art Practice in Yugoslavia* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2021), poglavji »The International Strike of Artists, Belgrade SKC Gallery (1971–1976)« in »What is the Alternative? Ljubljana's ŠKUC Gallery (1978–1984)«.

¹⁸⁹ Gl. Korda, »Alter zore«, str. 63; gl. tudi Barbara Borčić, »Video Art from Conceptualism to Postmodernism«, v: *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*.

tudi v sodelovanju s tujimi umetniki. Po besedah zgodovinarja umetnosti Marijana Susovskega v prispevku videu posvečene številke revije *Spot* je bila vloga videa razumljena v smislu

ustvarjanja alternativne televizije kot vira kontrainformacij uradnim televizijam v rokah centrov moči. Mobilnost opreme in splošna zmožnost svobodnega in neodvisnega upravljanja z njo je kazala na velik, še neizkoriščen potencial za ustvarjanje in širjenje neuradnih, zasebnih, a za določeno okolje družbeno zelo relevantnih informacij, ki so v določenih družbenih kontekstih, situacijah in okoljih postale sredstvo družbenega in celo političnega boja.¹⁹⁰

Ješa Denegri ob tem ugotavlja, da se je video najprej pojavil med umetniki, ki so eksperimentirali z novimi mediji v času, »ko je umetnost preživljala turbulentno fazo, ko je bil postavljen pod vprašaj status statičnega estetskega objekta – pa naj gre za slikarstvo ali kiparstvo – in ko so umetniki težili k delovanju na telesih in čutih. Mnogim med njimi so se mediji zdeli podaljšek lastnih čutov.« Pri tem opozarja na ključno značilnost videa, kar sicer velja za vsak novi medij, ki stopi na sceno, v rabo in posvajanje: »[U]soda videa dokazuje, da se različni mediji neizbežno spreminjajo, širijo in izboljšujejo, vendar pa so inherentno nezmožni,

¹⁹⁰ Marijan Susovski, »Video u Jugoslaviji«, str. 7; gl. tudi Borčić, »Video Art from Conceptualism to Postmodernism«.

da bi sami lahko zamenjali moč duha in zmožnost imaginacije.«¹⁹¹

Video je bil, podobno kot fotokopirni stroj, na neki način grob in umazan, in tako znak tehnično pogojene transformacije estetike, kjer je mehanske značilnosti ali pa poškodbe, ki so značilne za tisk (tekstura papirja, razpadanje, vonj) ali filmski trak (praske, prasketanje ob predvajanju, bledenje), zamenjala estetika magnetizma oziroma magnetnega zapisa. Ta je izpostavljen drugačnim procesom in časovnostim degradacije oziroma propadanja, hkrati pa skozi dostopnost in neposrednost (videa ni treba razvijati, kakor tudi ne fotokopije) nav smislu neposrednosti podoben način kot fotokopiranje omogoča instantno realizacijo in neposredno prezentacijo ter razvoj lastnega jezika. Obenem pa je video v 1980-ih predstavljal do neke mere odmik, a tudi nadaljevanje oziroma nadaljnji razvoj procesov, ki so se začeli ob začetkih popularizacije medija:

Umetniki se začenjajo zavedati možnosti uporabe izjemno širokega repertoarja operativnih instrumentov, ki lahko enako upravičeno sodijo v krog naravnih ali tehnoloških pripomočkov. To vodi do avtonomne uporabe tehnik, kot so fotografija, film in video: ti mediji, ki so bili prvotno najpogostejše uporabljene kot sredstva za beleže-

¹⁹¹ Ješa Denegri, »Video art in Yugoslavia 1969–1984«, *RTV-teorija i praksa* (jesen 1984), št. 36, <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-video-art-in-yugoslavia-19691984-english-no6586>.

nje in dokumentiranje procesualnih dogodkov, zdaj postajajo področja za izražanje vrste visoko individualiziranih tematizacij. To vodi v prenavo narativnih in metaforičnih sporočil (Narrative art, v simbiozi fotografije in besedila), jezik videa pa dobi bolj izdelano strukturo, ki ga loči od jedrnate in reducirane strukture tistih prvih realizacij znotraj tega medija.¹⁹²

V tem kontekstu je treba kot element alternative v povezavi s tehnološkimi pogoji delovanja in artikulacije omeniti tudi jasno kritiko komercializacije, poblagovljenja in teoretskega problematiziranja »industrije zavesti«, omenjene zgoraj, ki je kot koncept prišla prek prevodov objav Hansa Magnusa Enzensbergerja. Oris tega je relevanten v kontekstu zgodovine poblagovljenja in industrializacije od 19. stoletja naprej:¹⁹³ industrija zavesti ni vplivala samo na načine proizvodnje materialnega, ampak tudi simbolnega. Tako je Enzensberger v *Katedri* – skozi vprašanje družbenega odnosa do tehnologij posredovanja oziroma tehnologije medijev kot ne samo konstrukcije realnosti, ampak tudi pogojev in možnosti vzpostavljanja alternativ – zapisal: »Z razvojem elektronskih medijev je postala

¹⁹² Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, str. 7.

¹⁹³ Breda Pavlič, »Interdisciplinarno proučevanje mednarodnih razsežnosti množičnega komuniciranja«, *Anthropos*, 1–2 (1976); France Vreg, »Množični mediji, javno mnenje in demokracija«, *Teorija in praksa, revija za družbena vprašanja*, let. 15 (1978), št. 10.

Industrija zavesti faktor, ki narekuje tempo razvoja poznoindustrijskih družb. Infiltrira se v druge sektorje proizvodnje, vse bolj prevzema funkcije usmerjanja in kontrole in določa standard obstoječe tehnologije.«¹⁹⁴ Ob tem je v razpravi o medijih in socialističnih načinih posvajanja poudaril tudi naslednje:

Če socialistično gibanje odpiše nove proizvodjalne sile industrije zavesti in prepusti delo na področju medijev ustreznih komunikacij subkulturi, pride do začaranega kroga. Underground sicer vse bolj zaznava tehnične in estetske možnosti gramofonske plošče, magnetofonskega posnetka, video kamere itd., nima pa nikakršne lastne politične perspektive in zato večinoma brez odpora zapade komerciali. Na vsak tak primer kažejo potem politično aktivne skupine s samozadostno škodoželjnostjo. Posledica tega je proces pozabljanja že znanega, pri katerem obe prizadeti strani izgubljata. Edini, ki mu koristi sovražni odnos levice do medijev, kot tudi depolitizacija kontrakulture, je kapital.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Hans Magnus Enzensberger, »Kulturni anarhizem v kritiki levice«, *Katedra* (28. april 1975), št. 9/10, str. 21 (odlomek iz besedila »Industrija zavesti«, *Marksizam u svetu*, št. 4, 1974, prevod iz srbohrvaščine R. M.); pri tematizaciji industrije zavesti se Enzensberger opira na »grozljivo podobo industrije zavesti, ki jo v 1984 prikazuje Georg Orwell«; gl. Enzensberger, »Lepljenka na temo množičnih medijev«, str. 88.

¹⁹⁵ Enzensberger, »Lepljenka na temo množičnih medijev«, str. 89.

Stvari so vseeno večplastne(jše), saj pri subkulturnem oziroma alternativnem posvajanju tehnoloških inovacij in rešitev, v povezavi z odnosom med subkulturo in sredinsko kulturo ter odnosom do oblastnih struktur, opazimo večsmerno delovanje: po eni strani nove tehnologije omogočajo nove izrazne načine, nove rabe besed, podobe, zvoka, hkra ti pa s seboj nosijo in reproducirajo lasten ideološki in potrošniški aparat, ki ga mora določena skupina – vsaj do neke mere – ponotranjiti, da ga lahko – vsaj do neke mere – subvertira: tako se sočasno znajde v položaju afirmacije in subverzije tehnološko-ideološkega ustroja ter pred dilemo kompromitacije (in morda nehotene transformacije) ali zapiranja (in odmiranja). V tem smislu tudi Eda Čufer poudarja pomen različnosti, distanciranja in opredeljevanja, ki je vedno znova pomembno v smislu definiranja skupnosti tako navznoter kakor tudi navzven, pa tudi v smislu tehnološke apropiacije, ki je praviloma ujeta v sočasno posvajanje in subvertiranje na prelomnici mainstreama in radikalnega upora:

Borghesia in FV so šli pač v neko zelo napredno, progressivno kulturo, ne samo v smislu širjenja pravic [...] gejev in lezbijk, zgodnji LGBT movement, ampak tudi v smislu uporabe tehnologije. Oni so se začeli ukvarjati tudi z videom, recimo predstave, ki so jih FV delale, so bile zanimive in sveže, prav zaradi tega, ker so bile neakademske, in to smo mi recimo vse gledali v času, ko smo bili na akademiji [...] in [...] je bila ta razlika, da, ne vem, da so bili oni ta pravi vojaki, alternativa, mi

*pa smo bili, vsaj jaz, in tudi za [Dragana] Živadinova lahko rečem iz akademije, in smo v bistvu prinesli s sabo to določeno obremenitev 'establishmenta' in obstoječega mainstreama, do katerega se je bilo treba opredeliti, če smo hoteli pač vztrajati na nekem radikalizmu.*¹⁹⁶

Polje izraza in pogoji identifikacije z alternativo, kakor tudi polje kulturnih referenc v komunikaciji s popkulturnimi, umetniškimi in teoretskimi trendi je bilo izrazito obrnjeno navzven in čez (državne, ideološke) meje, hkrati pa se je odpiralo novo formalno in vsebinsko polje izražanja kritike oziroma upora, no, alternativnih pogledov. To se je nujno znašlo tudi v zgoraj nakazani farmakološki zagati tehno-medijske realnosti, ki je v času poznih 1970-

¹⁹⁶ Čufer, v pogovoru z Otom Lutharjem. V zvezi z Borghesio je treba omeniti videasta in multimedijskega umetnika Nevena Kordo, ki velja za enega začetnikov video umetnosti pri nas. S tem medijem se je začel ukvarjati v začetku 1980-ih, ko je »trg preplavila cenovno dostopna video oprema. Bil je soustanovitelj in vodja gledališke skupine FV 112/15 ter soustanovitelj in vodja FV Video, neodvisne video produkcije, ki je realizirala več umetniških, glasbenih in dokumentarnih video projektov. Med letoma 1982 in 1988 je bil predsednik Glasbene sekcije ŠKD Forum, vodja njenih klubov in koncertnih programov. V obdobju 1983–1989 je bil član skupine Borghesia, kjer je bil odgovoren za režijo performansov in video spotov ter za vizualije v performansih in na koncertih« (gl. »Neven Korda«, <https://www.e-arhiv.org/diva/NevenKorda>; <https://www.korda-art.si>).

ih in 1980-ih izrazito definirana skozi televizijo,¹⁹⁷ kar so izrazili Laibach v *Laibach Kunst Problemih* leta 1985:

Televizija je znotraj industrije zavesti (poleg šolskega sistema) vodilni oblikovalec enotnega mišljenja. Televizijski program je v osnovi centraliziran, z enim oddajnikom in množtvom sprejemnikov/konzumentov, komunikacija med njimi pa je onemogočena. Televizijsko sporočilo po svoji strukturi zahteva globinsko vključenost vseh čutov, kar povzroča prenasičenost. Takšna preobremenjenost čutnih poti (popolno osredotočenje na zaznavnem področju) uspešno proizvaja zaščitne reakcije organizma: hipnotično otopelost, pomanjkanje kritične zavesti [...]. Kolektivno in globinsko doživljanje TV sporočila poraja avtomatičen odpor do podrobnosti miselnega razčlenjevanja ter poziva k posploševanju emocionalnih doživetij; televizijska osebnost (TV sub/ob/jekt) postane prostorsko in časovno kratkovidna, nezmožna analitičnega predvidevanja posledic ali vzrokov, in popolnoma vključena zgolj v televizijsko 'sedanjost'. Televizijski medij torej funkcionalno zmanjšuje analitično sposobnost in čustveno odzivnost, povzroča ravnoduš-

¹⁹⁷ Mandić, *Šok sadašnjosti*; o televiziji gl. tudi relativno zgođen poskus kritične in znanstvene tematizacije družbene vloge televizije: *Televizija danas*, uredila Vera Horvat-Pinterič (Zagreb: Galerije grada Zagreb, 1972).

nost in neobčutljivost, ter kot takšen psihološko oblikuje in utrjuje konzumenta.¹⁹⁸

V tem smislu televizija, osrednji aparat priklepanja populacije pred zaslon, in s tem alienacije v navidezni participaciji (slednje je spet značilnost, ki si jo delijo praviloma vse tehnologije množičnih medijev), kamor je skozi novice in druge gibljive podobe projicirana ideologija, ne postane samo tarča protikonzumerizma, ampak tudi okvir kritike medijskega vpliva na kognitivne procese. Vseeno pa to ni pomenilo, da so se mediju kot takemu odpovedali, ampak so ga poskušali subvertirati. Kot eden izrazitejših primerov ekskurza v preizkušanje medijske forme je epizoda *Tednika* iz junija 1983, v katerem so člani skupine Laibach izvedli performativni intervju, poimenovan »XY-Nerešeno«, z izdelano kostumografijo in ikonografijo in govorom, s katerim so intervenirali v ustaljeno televizijsko-ideološko formo in povzročili škandal.¹⁹⁹ Poveden je zlasti zadnji segment pogovora, kjer se soočita provokacija in sistem:

¹⁹⁸ Predrag Popović idr., »Das leben ist die grösste kraft, die alles schafft«, *Problemi* 6, let. 23 (1985), št. 254, str. 31. O vlogi televizije, takrat sveže popularizirajočega se medija, je pisal tudi Rastko Močnik, »Postmodernism and the Alternative«, v: *NSK, From Kapital to capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*.

¹⁹⁹ Gl. Zdenka Badovinac, Eda Čufer, Anthony Gardner, »Introduction«, v: *NSK, From Kapital to capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, str. 14, 16.

Laibach: Televizija, televizijski medij je znotraj industrije zavesti (poleg šolskega sistema) vodilni oblikovalec enotnega mišljenja. Televizijski program je v osnovi centraliziran, z enim oddajnikom in množtvom sprejemnikov, komunikacija med njimi pa je onemogočena. Laibachu so znane manipulativne zmogljivosti modernih medijskih sredstev in sistem, ki jih povezuje. Nato to v svojih propagandnih akcijah s pridom izkorišča represivno moč medijske informacije. V tem primeru je to TV ekran.

Jure Pengov [novinar]: Če prav razumem, torej izkoriščate televizijo za svoj izziv. Prav, tudi mi. Morda, morda se bo šele zdaj kdo zganil in preprečil, zatrl te nevarnosti, te srhljive ideje in opredelitve tule sredi Ljubljane.²⁰⁰

Ta medijski dogodek v svoji formi in ambiciji na neki način predstavlja primer taktične rabe medijev, v smislu, kot ga je definiral Critical Art Ensemble: »[T]aktični mediji' pomenijo kritično uporabo in teoretizacijo medijskih praks, ki se naslanja na vse oblike starih in novih, lucidnih in sofisticiranih medijev, da bi dosegla vrsto specifičnih nekomercialnih ciljev in promovirala različne,

²⁰⁰ Posnetek intervjuja: 1. del: »Laibach – Tv Tednik 1983 (uncut) – Part 1«, LaibachKunst, naloženo: 10. julij 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=A2WLRAr6nLo&t=1s>; 2. del (iz katerega je tudi Pengovov citat): »Laibach – Tv Tednik 1983 (uncut) – Part 2«, LaibachKunst, naloženo: 10. julij 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=EmzKcXTGFo4>.

potencialno subverzivne politične teme.«²⁰¹ V zvezi s tem dogodkom, ki je očitno zaznamoval čas in predstavlja obrat v politično-medijski krajini, se Eda Čufer spominja:

*[O]brat se zgodi znotraj dispozitiva televizije, kar je tudi teaterski dispozitiv, in v tem smislu se recimo ta intervencija Laibacha v televizijski medij, v to informacijsko mrežo, ki je bila tako kontrolirana v socializmu [...] se po mojem mnenju uvršča ta intervju, ta glavni artefakt te deкаде. Tudi če ga greš analizirati, je prav ta prodor medijev zanimiv tukaj [...], ima ekvivalente tudi v nekih mednarodnih kontekstih, kjer se recimo že od konceptualizma naprej poskuša natančno ugotoviti, kako s strateškimi in taktičnimi sredstvi doseči te transgresije, recimo znotraj posameznih medijev [...], kako narediti filozofijo z literarnimi sredstvi, kako narediti koncert s teaterskimi sredstvi, skratka, za ta vprašanja gre.*²⁰²

Še več, v tem času je televizija postala dominantna medijska forma in osrednji instrument industrije zavesti, ki je definirala pogled na svet; televizija, kot je leta 1985 zapisal Rastko Močnik, zaradi svoje »procedure prezentacije – natanko zaradi njene popularnosti in razumljivosti – [...] vpliva na dejanske spremembe, ki se dogajajo v percepciji najširših ljudskih mas, ki delajo zgodovino. Kajti vsi smo

²⁰¹ Critical Art Ensemble, *Digital Resistance, Explorations in Tactical Media* (New York: Autonomedia, 2001) str. 5.

²⁰² Čufer, v pogovoru z Otom Lutharjem.

kondicionirani s televizijskim pogledom na svet. Nujno. [...] Brž ko je televizor prižgan v sobi, si ne morete pomagati, da ne bi pokukali, da ne bi vsaj sem pa tja pokukali na ekran. To je neverjetno zanimiva fenomenologija. Če je prižgan radio, lahko malo bolj na glas vpijete in prevpijete radio in ga ne slišite več čez nekaj časa, kakor da radia ne bi bilo: če pa je televizija prižgana, je pogovor umrl.«²⁰³ S tem pa televizija odpre prostor novi potujitvi in potrošniškem kondicioniranju ter razgali psevdopersonalizacijo, o kateri je sredi 1960-ih govoril zgoraj omenjeni Miladin Životić.

Alternativna averzija do medija se v tem smislu tudi sklada z Životićevo konceptualizacijo razmerja med množično (popularno) kulturo in avantgardo, kaže pa se ne samo v odnosu do poblagovljenja množičnih medijev ter sredinske in amaterske umetnosti in s tem povezane družbene problematike, pač pa tudi do okostenelosti sistema. Tako je, če si sposodim klasifikacijo Ivana Fochta iz leta 1959, alternativa iskala svoje mesto v »razsutih časih«, ki so lahko »končani (celoviti in izpolnjeni), dotrajani (odigrani in nemočni), porušeni (konservativni in definitivno formirani)«,²⁰⁴ in ravno skozi to mehaniko vplivala na razsežja in strukturiranje širšega diskurzivnega polja poznega socializma.

²⁰³ Citat je kombiniran iz Močnik, »Postmodernism and the Alternative«, str. 122, ter Rastko Močnik, *Extravagantia* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 1993), str. 90.

²⁰⁴ Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 7.

Poleg izrazito prostočasno-zabavne funkcije je popularna kultura skozi množične medije in skozi potrošnjo kot produkcijo identitete, postajala ključna referenčna točka ter v vsej svoji televizijsko posredovani pacifikaciji (in težnji k analitični otopelosti in čustveni neodzivnosti) tudi določala prostor in čas družbene identifikacije. Postala je hkrati prostor zaznavanja, določanja, (re)interpretacije in apropiacije družbeno-političnih in (pop)kulturnih trendov in izzivov, hkrati pa so se skozi povsakdanjenje medijskih in tehnoloških načinov produkcije kulturnih vsebin, in s tem rekonfiguracijo kulturnega polja, redefinirali tudi načini razumevanja in interpretacije zgodovinskih procesov in sprememb. Nenazadnje je popularna kultura, od katere se je alternativna kultura (scena, alternativa) zavestno distancirala, a skozi katero in v kateri se je tudi reartikulirala in raztapljala,²⁰⁵ postala ob sferi umetnosti osrednji način generacijske diferenciacije ter vzpostavljanja novega v odnosu s starim. Ob tem je popularna kultura – praviloma v napetih odnosih z visoko umetnostjo in družbeno elito, starejšimi generacijami (kar se kaže npr. skozi problematiziranje dolgih las, usnja, nakita, sponk itd.), visoko umetnostjo (čeprav so se te skozi popularno kulturo tudi legitimirale) in alternativo – predstavljala tudi prostor (odpiranja prostorov) svobode, ki se je prelival z in tudi odmikal od amaterske kulture v kulturnih domovih in centrih in od vsakdanjega življenja, a je vendarle omogočala tudi

²⁰⁵ Gl. Pogačar, »E/affect Agropop«.

prostor alternativni kulturi, ki se je konec 1970-ih začela razumevati kot relevanten družbeni fenomen.

Časnik *Delo* je leta 1979 poročal o poletnih kulturnih dogodkih v Ljubljani, avtor prispevka Bojan Kavčič pa je alternativno kulturo umestil in pojasnil takole: amatersko kulturo je videl kot »podaljšek splošno priznane, institucionalizirane oziroma etabrirane kulture«, medtem ko alternativna kultura »živi prav zunaj prostora tradicionalnih kulturniških struktur; nemara bi ga [fenomen] bilo mogoče označiti kot množično kulturo, vendar pa tega pojma zaradi njegove obremenjenosti s pojavi tržne kulture in celo kiča (dr. romani, popevkarstvo, narodno-zabavna glasba, pornografija itd.) v našem primeru ne moremo rabiti. Zato bomo raje govorili o alternativni kulturi.«²⁰⁶

V predstavitvi poletnih dogajanj tistega leta avtor zaznava nekaj zanimivih vprašanj, predvsem v smislu, da gre za »dobro vidno polarizacijo na etabrirano, institucionalizirano, elitno kulturo na eni strani, in na tisto področje, ki smo ga označili s pojmom alternativna kultura, na drugi. Naključje je hotelo, da je do te polarizacije v njeni konkretni obliki prišlo prav poleti, ko nekatere oblike kulturne dejavnosti, ki bi jo utegnile zabrisati, počivajo, zaradi česar je toliko bolj očitna.«²⁰⁷ Ob tem sicer spregleda

²⁰⁶ Bojan Kavčič, »Težnja po svobodni umetniški dejavnosti«, *Delo*, 18. avgust 1979, str. 4. http://www.dlib.si/listalniki/URN_NBN_SI_doc-64ZIZJH3/4/index.html.

²⁰⁷ Kavčič, »Težnja po svobodni umetniški dejavnosti«, str. 4.

vzajemno pogojenost in konstitutivnost, se pravi neko maskirno funkcijo polarizacije, ki ravno v binarni kategorizaciji 'ne vidi' povezave, dopolnjevanja, sposojanja, mimikrije. Vseeno pa avtor opozori, da alternativna kultura predstavlja »radikalno kritiko prve, obenem pa se s tem že nakazujejo nekatere nove rešitve. Seveda ne gre za modno tezo, da smo vsi ljudje umetniki, pač pa za zahtevo po prevrednotenju kulture in umetnosti, torej za neki drugačen tip kulture, ki bi omogočal aktivno vključevanje največjega števila ljudi.«²⁰⁸

Na drugi strani je samorazumevanje alternative oziroma subkulture izrazito poudarjalo, da je ključno vprašanje vzpostavljanje razlike, zaradi česar je, tako sta zapisali Marina Gržinić in Zemira Alajbegović v *Punk Problemih*, »ljubljska subkulturna produkcija v svoji različnosti nezdružljiva z drugimi umetnostnimi praksami v slovenskem kulturnem prostoru, toda ravno iz te različnosti beremo njen pomen in učinek«. Še več, sta poudarili:

Moč ljubljanske subkulturne produkcije je ravno v tem, da pri njej ne gre za neko »visoko« umetnost, ampak da z uporabo »ustvarjalnih postopkov množične kulture, ki niso samo zunanja orodja« in z uvajanjem vsebin, ki so bile in so zavezane ideološkemu funkcioniranju množičnih medijev (seksualna represija, družbena kontrola in manipulacija, uporaba prepovedanih simbolov ...)

²⁰⁸ Kavčič, »Težnja po svobodni umetniški dejavnosti«, str. 4.

[ravna] tako, da jih pomensko radikalizira, razkriva »samo temnejšo stran skupka norm, samo napise za zidovih zapora«. ²⁰⁹

V tem smislu je bila alternativa (tudi skozi svojo rabo medijsko-tehnoloških inovacij) temeljno vpeta v družbeno-politične kompleksnosti in antagonizme 1980-ih let, ki so jih protagonisti artikulirali tako v odnosu do teh antagonizmov kot tudi do širše jugoslovanske in mednarodne situacije tistega časa (drobljenje socializma, vzpon neoliberalizma). Pri tem je z ozirom na vprašanje odnosa do umetniških postopkov ter uporabe medijskih tehnologij v kontekstu vzpostavljanja alternativne kulture poveden odziv skupine Laibach na poročanje medijev o 'škandalu' na predstavi na zagrebškem bienalu leta 1983. Odziv skupine ubira prepoznavno 'ideološko' formo, a ravno zaradi tega ob hkratni tematizaciji metod in specifik ter ambicij uporabe medijskih

²⁰⁹ Marina Gržinić in Zemira Alajbegović, »Ljubljanska subkulturalna scena«, *Problemi*, let. 21 (1983), št. 236/237, str. 26. Na tem mestu poudarek, da alternativna scena oziroma prakse, dogodki in ljudje, ki so to sceno soustvarjali, niso bili omejeni samo na Ljubljano oziroma na večje urbane centre. O nasprotnem govori Rajko Muršič v poglobljeni študiji *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu* (Ceršak: Subkulturalni azil, 2000); gl. tudi Rajko Muršič, »Rokovska alternativa na Štajerskem – Prenovljena civilna družba ali nostalgija?«, v: *Bili ste zraven, Zbornik o rock kulturi v severovzhodni Sloveniji*, uredili Gorazd Beranič, Dušan Hedl in Vili Muzek (Pesnica: Frontier, Ptuj: KID, Ljubljana: Salomonov oglasnik, 1994).

tehnologij in strategij predstavlja dober vpogled v dinamiko 'alternativnjenja':

Celoten avdiovizualni program [je bil načrtan] simultano multimedialno, sestavljen [je bil] iz vokalno-instrumentalnega dela (glasbe, teksta), iz dveh video trakov LAIBACH produkcije ('Noč čarovnic', 'Documents of oppressions'), sinhronega video prenosa nastopa preko osmih monitorjev in iz projekcije dveh filmov (900 m dolgega – 35 mm – filma o zgodovini nove Jugoslavije z naslovom »Revolucija još traje« ter super 8 mm filma LAIBACH) [...]. Potrebno je poudariti, da nastop LAIBACHA zavestno presega formo rock koncerta (upoštevajoč sicer vsa njegova formalno-vsebinska določila) in v obliki interdisciplinarne umetniške akcije sestopa v tista področja, ki so nam kot takšna znana skozi zgodovino umetnosti – predvsem 20. stol. – od pojave dadaizma naprej. Predstava LAIBACHA je spoj medija filma, tonske umetnosti, teatra in svojevrstnega prostorskega likovnega oblikovanja (mixed media) s koreninami v bruitističnih in fluxus akcijah, kakršne so izoblikovali tudi John Cage, Nam June Paik, Josef Beuys ali Robert Rauschenberg. Tradicionalno uživanje v kontemplaciji objektov se pri nastopu LAIBACHA izgubi; akcija vzpodbuja delovanje in oblikovanje zavesti skozi močna, s pomeni nabita doživetja. Intenziviranje senzibiliziranja publike se med nastopom psihološko poglobi s konfrontacijo

presenetljivih, provokativnih doživetij, ki subjekta – gledalca – soudeleženca omajajo v zanesljivosti njegovih običajnih izkušenj.²¹⁰

d. Kritične opredelitve fenomena

Pojem alternativna kultura oz. alternativa, včasih v povezavi s subkulturo in kontrakulturo, je bil pogosto tematiziran tako v družboslovni in humanistični periodiki ter uporabljen tudi v dnevnem časopisju, zlasti od 1970-ih let naprej. Koncept, pozicioniran v (nasprotju) odnosu tako do popularne, sredinske oziroma etablirane kulture kakor deloma tudi do subkultur in kontrakture, je bil pogosto uporabljen kot družbeno dejstvo in samorazlagajoči koncept. Vendar pa je bil, kot smo videli že zgoraj, v kritični javnosti, med študenti in intelektualci ter protagonisti na sceni deležen tudi bolj kritične, teoretsko-konceptualne obravnave, kar je zlasti opazno od začetka 1980-ih let naprej. Sociolog Gregor Tomc je družbeno-politično razmerje med glavnimi akterji oziroma »temeljno socialno klimo« shematiziral tako, da je v odnos postavil šest kategorij: *obči reprezentanti politične volje* (vojska, policija, šola, družina); *uradna ideologija*, kot jo definira partija in posredujejo transmittivne institucije (šola, dominantni mediji); *alter ideologija* (nosilci alternativnih ekspektacij, ki prek mladinskih medijev ustvarjajo alternativno

²¹⁰ Laibach, »Laibach: nastop na zagrebškem glasbenem bienalu«, str. 384.

socialno klimo); *alter ustvarjalci* (bendi, posamezni ustvarjalci); *alter institucije* (Radio Študent, ŠKUC, Forum, FV, MC); *alter dejavnosti* (zbiranje alternativcev, pankerjev). Skozi to shemo je identificiral štiri kategorije konfliktov, kjer se alternativna javnost, alternativni ustvarjalci in alternativne inštitucije 'spopadajo' z obćimi in partikularnimi reprezentanti politične volje, ter konflikt med alternativo in predstavniki uradne ideologije.²¹¹

Prav teoretska obravnava alternativne scene, mor-da zlasti očitno sprožena z »nazi punk afero« ter kasneje z zagato s posterjem za Dan mladosti leta 1987²¹² in ne nepovezano alterkacijo med državo in skupino Laibach, je alternativo/alternativno sceno kot družbeni fenomen na neki način normalizirala, saj jo je postavila v polje resne diskusije. Poleg tega pa je prav Laibach ponudil mehanizem artikulacije alternativnosti skozi civilno družbo. Tomaž Mastnak, avtor 'apologetske' kolumne, takole razloži:

[K]ako je delovala moja *apologia*? Obrambo sem utemeljil na 'civilni družbi'. Laibach sem inkorporiral v civilno družbo. Tako o Laibachih nisem pisal tako, da bi dokazoval moč civilne družbe, ampak sem o civilni družbi pisal tako, da bi legitimiral Laibach. Civilna družba ni bila zgolj opisni koncept, ampak je imela močno normativno

²¹¹ Gregor Tomc, »Spori in spopadi druge Slovenije«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 14, 15.

²¹² Gl. »Vidmar, Igor«, <https://enciklopedija-osamosvojitve.si/clanek/vidmar-igor>.

konotacijo. Do srede 1980-ih je civilna družba postala postulat, ideal, imperativ. Predstavljala je najvišjo vrednoto, *summum bonum*. In ker so bili Laibach del civilne družbe, so bile omejitve, ki so jih bili deležni, nelegitimne. Če so se oblasti želele pokazati kot legitimne, so morale 'brezumne' in 'iracionalne' odločitve, s katerimi so skupini odrekale ime, odpraviti.²¹³

Presek in pestrost, večsmernost in večravninskost dogajanja in delovanja tako kulturne in umetniške produkcije alternativne scene, kakor tudi tematizacije vznikajočih in svežih fenomenov ponuja dokument časa, zbornik *Punk pod Slovenci* iz leta 1985. Zbrana besedila vključujejo poobjave iz časopisov ter vrsto dokumentov, med drugim tudi številna besedila, ki ponujajo presečni vpogled v debate o alternativni, teoriji in konceptualizaciji ter praksi. Psiholog Bogdan Lešnik je relevantnost alternative videl tam, »kjer komercialno in ideološko (če ideološko pomeni glede na obče vrednote in norme) obrobne prakse in produkcija ustvarijo lastno distribucijsko mrežo. Analiza takih praks in produkcije osvetljuje marsikatero neprepoznano razmerje v osrčju kulturnega življenja. Na svojih obrobnihih pozicijah pa predstavljajo alternativo birokratskim in oligarhičnim mehanizmom posredovanja kulturnih vrednot.«²¹⁴

²¹³ Mastnak, »Civil Society and Fascism«, str. 281.

²¹⁴ Bogdan Lešnik, »ŠKUC, Forum, alternative«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 428.

Sociolog Braco Rotar je v prispevku »Alternativna kultura« zapisal, da je konceptualizacija alternativne kulture napačen izraz, zato bi bil bolj primeren izraz marginalna kultura. Ta pa je presplošen, ker »ne gre za marginalno kulturo nasploh ali za kulturo marginalnih družbenih skupin [...] temveč za prav določeno marginalno kulturo, tisto, ki je obstoječemu kulturnemu sistemu zmožna producirati – ne alternative, to je konec koncev nadomestila, temveč – prodorne točke, ki vodijo v razvoj, to je v spremembo kulturnega sistema, četudi ostanejo sestavine tega sistema enake«. ²¹⁵ Ob tem je Bogdan Lešnik alternativni priznaval relevantnost tam, kjer obrobni praksam in produkcijam omogoča ustvarjanje lastne distribucijske mreže, in sicer zlasti zato, ker ta predstavlja alternativo birokratskim in oligarhičnim mehanizmom posredovanja kulturnih vrednot. ²¹⁶ Na tem mestu je na mestu Tomčev komentar iz posebne izdaje *Punk Problemov*:

Tisti del sodobne kulture, ki se že ob nastanku veže na in raste iz obstoječe vladajoče kulture, je od samega začetka sterilni produkt. V glasbenem ustvarjanju nastajajo tako generacije reproduktivcev in laboratorijskih proizvajalcev zvokov, glasbenih proizvajalcev za glasbene kritike. Sodobna tako imenovana eksperimentalna glasba je specifična po tem, da ni nikoli imela javnosti, v

²¹⁵ Braco Rotar, »Alternativna kultura«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 430.

²¹⁶ Lešnik, »ŠKUC, Forum, alternative«, str. 428, 430.

interakciji s katero bi se razvijala. Proizvaja se za Človeštvo, to je za nikogar. Živa ustvarjalnost pa je popularna v tem smislu, da doživlja kreativen odmev pri delu sodobnikov, da odraža njihove avtentične življenjske dileme in potrebe. Resnično ustvarjanje je možno le v primeru obstoja tega feedbacka med ustvarjalcem in živim ustvarjalnim okoljem.²¹⁷

Poudarek na ustvarjalnosti v kombinaciji z Lešnikovim mnenjem glede alternative birokratskim mehanizmom dopolnjuje Rotarjev pogled na marginalnost, ki jo ta razume v smislu, da »zajema široke sloje: mladino, delavce, tujce, ipd. torej vse tiste, ki so bodisi predmet dominacije vladajočih skupin, bodisi so sovražno nastrojeni zoper dominacijo«. Rotar dodaja, da je kulturna dejavnost teh skupin »'nujno' dopolnilo vladajoče kulture, to je neogibna sestavina kulturnega sistema, ki je za vladajočo optiko nasprotje, glede na katero se vzpostavlja kot pravna kultura. Vladajoča kultura potrebuje za svoj obstoj marginalne kulture, ki jih klasificira kot nekulturo, protikulturo, subkulturo. Tolerira pa jih, dokler jih obvlada.«²¹⁸

In slednje je ključno. V času okoli leta 1983, nadaljuje Rotar, so institucije vladajoče kulture izgubile del kontrole nad kulturnim sistemom in si prizadevale obnoviti prejšnje stanje. V tem pa vidi »nevarnost

²¹⁷ Tomc, »ApoKaliPtični PARADIŽ«, str. 7.

²¹⁸ Braco Rotar, »Alternativna kultura«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 430.

za naš kulturni razvoj. Vladajoča kultura je namreč po definiciji avtarkična, vase zaprta in represivna.« Zato se lahko zlije z državnim aparatom kot nosilcem etatističnega obnašanja, kulturnim novostim pa se »postavlja po robu s konzervatizmom (moralnim in formalističnim, ki ju predstavlja kot vsebino) v obliki kriptodržavne (dušebrižništvo) kontrole«. ²¹⁹ S tem pa v odnos med državo in družbo na eni ter alternativo kot družbeno skupino na drugi strani vnaša averzijo, gradi jez in v temelj odnosa dejansko vgrajuje vse izrazitejšo nestabilnost, ki pa se prav skozi odnos do alternative začne kazati tudi kot (rekurzivna) težava z upravljanjem lastne oblastniške prakse in identitete. Tako stanje zahteva vse več kontrole, vse več kontrole pa generira vse več odpora. ²²⁰

S kontrolo želi vladajoča kultura doseči dva cilja: da »zavre množičnost njej neustreznega kulturnega gibanja in si olajša kontrolo. To kontrolo še stopnjuje tako, da prek množičnih medijev (kot denimo [zgoraj omenjena] TV oddaja o skupini Laibach) lansira dezinformacijo oz. polovične informacije, hkrati pa filtrira informacije, ki ne prihajajo iz njenih virov.« ²²¹

V kontekstu drobljenja oblastne in ideološke avtoritete in reakcije skozi aplikacijo prisile in kon-

²¹⁹ Rotar, »Alternativna kultura«, str. 430.

²²⁰ O družbi nadzora oziroma kontroli gl. Gilles Deleuze, »Postscript on the Societies of Control«, *October*, let. 59 (1992); gl. tudi Hartmut Rosa, *The Uncontrollability of the World* (Cambridge: Polity, 2020).

²²¹ Rotar, »Alternativna kultura«, str. 431.

trole je alternativa, alternativna kultura oziroma debata o njej kot praksi izpostavila še dva relevantna in povezana vidika: konceptualnega in prostorskega oziroma infrastrukturnega. Z vidika prvega, denimo, je filozof Aleš Erjavec alternativo razumel v vlogi širjenja pomena »kulture«, kar je opazoval v dveh smereh: najprej gre za

širjenje tehničnih možnosti osvajanja novih medijev, ki segajo od pridobitve domovinske pravice stripa do videa. Poleg tega (in predvsem) pa gre za idejno in duhovno širjenje, torej za spoznavanje, sprejemanje in konfrontacijo z novimi idejami (kulturnimi, umetnimi, umetniškimi, pa tudi političnimi), normami itd. Prvi vidik je kratkoročno manj na očeh, a verjetno skoraj enako zahteven kot drugi, potrebuje namreč materialna sredstva (denar, prostore, ljudi), kontinuirano delo in dejavnost, a ker je povezan z drugim, tj. dejanskim dogajanjem, pa naj bo to dogajanje, koncert ali navsezadnje stil vedenja in oblačenja, je nujno pod udarom etabrirane kulture in predvsem vladajoče miselnosti, ki se po zakonitosti človeške duševnosti upira neznanemu.²²²

Pri tem je izpostavil, da je »tako imenovana alternativna kultura *de facto*, navkljub možnim deklaracijam o nasprotnem ter navkljub očitku o ne-kulturnosti s strani etabrirane kulture, vzpostavljala nujni

²²² Erjavec, »Tako imenovana alternativna in etabrirana kultura«, str. 433.

most med elitno in masovno kulturo, med tradicijo in avantgardo ali modernizmom, postmodernizmom in kar je še takšnih pojmov«. ²²³ Opozoril pa je tudi na rabo kvalifikatorja »tako imenovana«, to pa zato, ker da »ta kultura danes ni več alternativna, in to zato ne, ker nastopa v precejšnji meri mimo etabrirane kulture, vendar pa v nekem nezavednem sožitju in simbiozi z njo«. ²²⁴ Pri tem Erjavec izpostavlja, in to je pomembno v luči notranje dinamike razvoja in sprememb vsakega gibanja, prehajanje 'alternativcev' med 'etablirance': »[K]reatorji ali sopotniki tako imenovane alternative so danes aktivni v tej etabrirani kulturi, čeprav je vprašanje, koliko imajo vpliva in želje spreminjati ne le repertoar, marveč tudi kulturno politiko in javno zavest in mišljenje nasploh.« ²²⁵ V tem smislu je pomemben poudarek Radmile Pavlovič v uvodniku druge številke *Punk Problemov*, saj kaže na temeljno strukturno pogojenost in vsaj začasno odvisnost med družbenimi (pod)sistemi, pa tudi na razmerja avtonomnosti:

Konstitutiven za vsako 'Gibanje' je šele refleks v državnih institucijah oz. ideoloških aparatih države, nikakor pa ne njegova samoumestitev oz. neumestitev, niti ne njegova eksplicitna ali im-

²²³ Erjavec, »Tako imenovana alternativna in etabrirana kultura«, str. 433.

²²⁴ Erjavec, »Tako imenovana alternativna in etabrirana kultura«, str. 433.

²²⁵ Erjavec, »Tako imenovana alternativna in etabrirana kultura«, str. 433.

plicitna želja po določeni poziciji. Seveda pa ne moremo točno določiti mesta, kjer subkulturna produkcija, konstituirana kot taka, izgubi avtonomnost toliko, da izgubi tudi prvotno pozicijo, to je proces.²²⁶

Opozorim lahko tudi na prehajanje 'alternative v mainstream' in razvodenenje zunanjskosti. Če so bili na začetku 1980-ih pankerji problematični zaradi videza, zvoka in 'družbenega sporočila', se je tako s popularizacijo alternativnih akcij in dogodkov – recimo za aktivnostmi v okviru Foruma in galerije ŠKUC, pa s festivalom Novi Rock,²²⁷ in tudi že omenjenim nastopom Laibach na bienalu v Zagrebu leta 1983²²⁸ – kot z odraščanjem oz. staranjem alternativa po eni strani normalizirala. Ob tem se je skozi delovanje alternativne subkulture 1980-ih v času gospodarske krize polje artikulacije družbene kritike v sferi umetnosti in kulture odpiralo v širšo javno sfero in v tem smislu prispevalo k drobljenju partijsko strukturiranega političnega polja, kjer se je, tudi v zavzemanju za 'slovensko besedo' (kar je imelo v Jugoslaviji dolgo tradicijo in odzvanja tudi v retoriki gospodarske naprednosti,

²²⁶ Radmila Pavlović, »K uvodniku?«, *Punk Problemi*, let. 21 (1983), št. 236/237, str. 11.

²²⁷ Igor Bašin, *Novi rock, rockovski festival v Križankah, 1981–2000* (Maribor: Subkulturni azil, 2006).

²²⁸ Laibach, »Laibach: nastop na zagrebškem glasbenem bienalu«, gl. tudi NSK, *From Kapital to capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*

takrat popularnem občutku izkoriščenosti itd. in občutka jezikovne marginaliziranosti), kot stranski produkt odprl prostor za artikulacijo etnoromantičnih in vse bolj etnonacionalističnih političnih idej in konceptualizacij.

Kot obrobno ilustracijo lahko pri tem navedemo fenomen pop-rock skupine Agropop, ki je skozi 'šaljivo identifikacijo', izoblikovano s parodiranjem podeželja in ruralnosti ter socialističnih simbolov (zvezda, srp in kladivo), vzpostavila prostor za artikulacijo in identifikacijo s slovenskim nacionalizmom. Pri tem je pomemben vidik parodičen pristop k uprizarjanju domoljubja kot 'alternative' oziroma tistega 'nekaj drugega' v odnosu do sistema, ki se izraža skozi na videz nedolžno zabavo in hkratni skozi parodijo artikuliran odmik od socializma. Pri tem deloma posvaja alternativne topose kritike (uporaba simbolov na koncertih je videti kot poskus kopiranja pretirane identifikacije), a nenazadnje predstavlja afektivni, popularno kulturni okvir sprejemanja in uvajanja etnonacionalno utemeljenih praks 'drugačenja'.²²⁹ V recenziji plošče »Pesmi s Triglava« v *Glasbeni mladini* je bilo zapisano tako: »Druga plošča skupine Agropop je logično nadaljevanje prvenca, le da imamo tu namesto tako imenovanega novega partizanstva opraviti z izrazitim slovenskim patriotizmom, roganjem priseljencem iz drugih republik in ne nazadnje z zamislimi, ki se

²²⁹ Pogačar, »E/affect Agropop«.

že približujejo skrajnemu patriotizmu – to pa vemo, kaj pomeni.«²³⁰

Agropop je tako s svojo formo in vsebino po eni strani zajahal alternativni sentiment, a ga v procesu tudi modificiral, celo zbanaliziral. Punk je postavljaval v ospredje družbeno kritiko in ustvarjalno izražanje vsaj obrobni družbenih in umetniških posameznikov in gibanj: »Punk je glasbeno gibanje, okoli katerega se je, kot okoli vsake žive ustvarjalnosti, razvila skupina ljudi z določenimi vrednotami, pogledi in usmeritvami do resničnosti. In ta skupina je izstopila iz dominantnega sveta in zahteva pravico do drugačnosti.«²³¹ Na drugi strani se je Agropop s 'šaljivim nacionalizmom' ter s ponudbo bukolčno-kvazi-kritiškega imaginarija lahkotne zabave in nedolžno zabavljaškega etnoekskluzivizma vulgariziral in uglasil z etnonacionalnim sentimentom, ki je prevladal ob koncu 1980-ih in se zavlekel dolgo v prehod v tržni kapitalizem.

A vrnimo se h kritičnim obravnavam alternative. Filozof Lev Kreft je v *Mladini* (poobjavljeno v *Punk pod Slovenci*) izpostavljaval neustreznost pojma, s čimer je interveniral tudi v širšo zgodovino zgoraj omenjenih debat o pojmu:

Očitno je, da sam pojem alternative ni videti dovolj primeren za oznako tega, kar se zadnjih nekaj let v študentski in obrobni kulturi dogaja. Vsekakor ni primeren, če ga skušamo razumeti

²³⁰ Krokar, »Agropop: Pesmi s Triglava (ZKP RTV Ljubljana)«, *Revija GM*, let. 17 (1987), št. 5, str. 24.

²³¹ Tomc, »ApoKaliPtični PARADIŽ«, str. 16.

v zgodovinskem kontekstu, saj je alternativnost programov [...] bolj opredeljena s prostorom, v katerem nastajajo, kot pa z zgodovino pojma alternativnosti. Pri nas namreč še vedno neomajno in trdno stojе tako imenovani osrednji in nacionalni kulturni program in institucije, ki za razliko od stanja v mnogih drugih državah še zdaleč niso uspeli vsrkati vase gibanj in teženj, pa tudi tehnologije in organizacije dela, ki jih ponujajo umetnostni tokovi dvajsetega stoletja.²³²

Kreft je kritiko usmeril najprej na polje alternativne kulture kot ambicije po drugačni, novi kulturi, in pri tem vzpostavil primerjavo z umetnostnimi avantgardami ter njihovo ambicijo po novi kulturi, ki »niti ni alternativa obstoječe kulture, še manj pa bi jo zmogla iztisniti, prerasti, izničiti in nadomestiti.«²³³ Poleg tega kritiko alternativnosti izreka tudi v odnosu do družbe: »Prav tako ta kultura ni kaka alternativa obstoječe družbe, čeprav lahko in tudi hoče biti njena kritična komponenta, saj nastaja v študentskih kulturnih centrih, ki z vsemi svojimi programskimi in strukturnimi izhodišči izhajajo iz temeljev socialističnega samoupravnega družbenega sistema in procesa.«²³⁴ Zaključí, da je alternativna kultura, ki nastaja v okviru teh centrov, lahko alternativa razsvetljenskemu konceptu centrov (»Kulturni dom v vsako vas« ali

²³² Lev Kreft, »O alternativni kulturi«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 427.

²³³ Kreft, »O alternativni kulturi«, str. 427, 428.

²³⁴ Kreft, »O alternativni kulturi«, str. 427, 428.

mladinski center kot prostor razmaha ustvarjalnosti mladih) ali nacionalno predstaviškemu konceptu Cankarjevega doma kot središča za slovenstvo pomembnih dejavnosti,²³⁵ saj da se v »to tako imenovano alternativno kulturo, ki jo včasih preveč poudarjamo [...] torej dejansko umešča vse tisto, čemur osrednja in nacionalna kultura ni sposobna zagotoviti prostora za delovanje in razvoj«. ²³⁶ Na Kreftovo pisanje se je odzval Tomaž Mastnak, ki je zapisal, da

če kje lahko opazimo senzibilnost za nove tokove v sodobnem socializmu [...] potem jih lahko v tej alternativni kulturi. Ta kultura, kakorkoli že jo imenujemo, pometa ne le s starokulturnim in starolevičarskim pojmovanjem alternativnosti, pač pa tudi z novolevičarskim. Koncept alternative kot rušenja oziroma zrušenja obstoječega je v določenem smislu zastarel. Gre za to, da si izbojujemo prostor pred tem obstoječim: prostor avtonomnega delovanja in – vse bolj – sploh življenja.²³⁷

O alternativni in subkulturi kot konceptu sta v *Punk Problemih* ob sklicevanju na že omenjenega sociologa (sub)kulture Dicka Hebidgea²³⁸ razmišljali tudi Marina Gržinić in Zemira Alajbegović:

²³⁵ Kreft, »O alternativni kulturi«, str. 427, 428

²³⁶ Kreft, »O alternativni kulturi«, str. 427, 428.

²³⁷ Tomaž Mastnak, »Vloga in možnost delovanja tako imenovanih alternativnih kulturnih centrov v Ljubljani in Sloveniji«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 432.

²³⁸ Hebidge, *Subculture, The Meaning of Style*.

Kajti ravno izraz subkultura označuje mehanizme nastajanja in delovanja te scene – njeno nemožnost, da dejansko funkcionira kot množična kultura, ki je pogojena z nezmožnostjo vključevanja v centralne množične medije, ter prostorsko in finančno kriznimi pogoji; beseda subkultura se nam zdi primerna, ker se je uporabljala še prej; »... imela je svoje mesto v sociologiji« (Dick Hadbige) in je glede na zgodovinski kontekst bolj primerna kot izraz alternativa. D. Hadbige uporablja celo izraz subordinirana kultura. Tista subkultura delovanja, posamezniki in skupine, za katere pa se zdi, da so v »neki bolj celoviti« obliki v obtoku množičnih medijev, so to le zato, ker jih predtem ali v samem obtoku ponujajo kot politične ekscese – mislimo na skonstruirano afero 4R (četrti rajh) pred dvema letoma v *Nedeljskem dnevniku* ter na televizijsko oddajo in odmeve, ki jih je proizvedla predstavitev skupine Laibach.²³⁹

Alternativa kot praksa in premislek, kot obrobna subkultura in celo kot eksces se torej vzpostavlja zlasti v polju (popularne) kulture in politike, in s tem neizbežno v odnosu do dominantne oziroma sredinske kulture, pa tudi ideologije in politike, do običajnega in ustaljenega. Tako kaže na systemske omejitve, inercijo, rigidnost dominantnega, hkrati pa se v so-konstitutivnem procesu, kjer sicer vlada

²³⁹ Gržinić in Alajbegović, »Ljubljanska subkultura scena«, str. 26.

nesorazmerje moči med centrom in obrobjem, izrazijo tudi omejitve in antagonizmi alternative. V uvodniku *Punk Problemov* leta 1983 je Radmila Pavlović zapisala:

Ideološki aparati države v obrambi asimilirajo alternativno produkcijo, jo očistijo determinirajoče avtonomnosti, jo cenzurirajo, kar vključuje tudi prikrivanje cenzorskega mesta, prevzemajo odgovornost za distribucijo, reklamo in prodajo (pač funkcije medijske produkcije oz. reprodukcije) in jo tako afirmirajo v vladajoči kulturi. Če bi se zajebovali, bi rekli, dajo konstituirajo kot kulturo. Vladajoča ideologija se reproducira/totalizira z potvorbo/asimilacijo sebi ogrožajočih/razkrinkavajočih elementov.

Kamorkoli se potemtakem neko gibanje umesti ali ne umesti v obstoječem razmerju sil, ga ideološki aparati države umestijo na sebi konstituirajoče mesto.²⁴⁰

A kot je leta 1984 za slovensko situacijo ugotavljal Mastnak, s čimer je razložil temeljni mehanizem produkcije alternativnosti v odvisnosti od samorazglašene nasprotja, pa alternativa hkrati in vendarle

po samodefiniciji ni le sfera drugače mislečih, pač pa obenem tudi že sfera svobode. Akakor se ta drugačnost vzpostavlja v odnosu do oblasti, do vlada-

²⁴⁰ Pavlović, »K uvodniku?«, str. 11.

jočega režima produkcije in reprodukcije življenja, tako se tudi to svobodo terja in si jo prisvaja v odnosu do oblasti. To je zato vedno le moja svoboda, in da bi jo imel in izkazoval, potrebujem nasprotnika, potrebujem oblast oziroma njene simbole: parole, embleme, policaje, oficirske uniforme [...]. Ta svoboda je neavtonomna, v njej sem odvisen od nasprotnika (nasprotnika svobode), posreduje pa se preko instanc in mehanizmov nesvobode.²⁴¹

Do teh mehanizmov se alternativna kultura opredeljuje in oddaljuje, a jih hkrati ne nujno in brezprizivno izključuje: potrebuje jih za lastno artikulacijo, neizbežno zamejitev, s tem pa, nenazadnje, za lasten obstoj. Ko teh mehanizmov ni več, se mora alternativa – ali kakršno koli drugo gibanje – izumiti na novo (podoben mehanizem je opredeljen zgoraj, v kontekstu konca vietnamske vojne). Povedano drugače, sledi razvoj dogodkov, ki niso nujno načrtovani in zaželeni, a izvirajo iz sinergije procesov, ki proizvedejo novo oziroma redefinirajo staro (gl. Fochtovo misel na začetku gesla). V tem smislu lahko razumemo tudi alternativo, ki je bila ob odpiranju novih prostorov hkrati vedno tudi ujeta v procesualnost lastnega delovanja, lastne temporalnosti, ambivalentnosti in antagonizma, ki prav tako predstavlja pogoj in manifestacijo spremembe. Skozi svoje delovanje in razvoj se je alternativna kultura na neki način normalizirala, od obrobnegega ekscesa, ki je bil pogosto

²⁴¹ Mastnak, »Alternativa je kurba«, str. 422.

izveden v skritih, nenamenskih prostorih, klubih in tudi zasebnih stanovanjih, je tako počasi prodirala v prostore sredinske, etabrirane kulture (ali jih je s tem zavzemala, je drugo vprašanje, vsekakor pa jih je spreminjala). Tako je recimo Gledališče sester Scipion Nasice Dragana Živadinova leta 1986 s predstavo »Krst pod Triglavom« stopilo v Cankarjev dom.²⁴² Skozi ta dogodek lahko alternativo razumemo kot širok in raznolik, notranje močno diferenciran in antagonističen (skratka nezaključen in vsekakor ne-totalen) splet idejnih in afektivnih delovanj in praks, ki so skozi lastno postajanje uspele priti v prostor etabrirane, sredinske kulture in, kar je bistveno, v tem procesu tudi spremenile ne samo prostor kulture in umetnosti, ampak tudi širše.

Ti procesi pa so nujno (so)pogojeni z razmerjem silnic med oblastnim iskanjem statusa quo (kar je ambicija vsake oblasti, hkrati pa je želja po stabilnosti tudi inherentni del »ljudske volje«, slednja pa zato primeren cilj oblastniškega delovanja); medijsko-po-

²⁴² Jasmina Založnik opozarja, da je Cankarjev dom, 'podzemna kulturna votlina' (pod vodstvom Mitje Rotovnika in Gorana Schmidta kot vodje gledališkega in filmskega oddelka), razumel, da lahko pritegne občinstvo skozi privabljanje novih kulturnih in umetniških pojavov, zato je v skladu s tem od začetka 1980-ih let gostil »evropske aktualne sodobnoplesne in gledališke produkcije, s katerimi je uspešno nagovoril progresivne generacije 'punkerjev' [poleg tega pa je bil CD] tudi koproducent novih izvedbenih umetniških praks, vključno s skupinami Borghesia, GSSN in NSK«; Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 95.

litičnim kan(ib)aliziranjem procesov in dogodkov, ki ta status quo spodjedajo, ga rekontekstualizirajo in razkrivajo v lastni nezadostnosti; ter, neizbežno, biološko-družbenimi pogoji, v smislu odraščanja in odmiranja starih in prihajanja novih generacij, ki se formirajo v različnih časih skozi različne izkušnje in neizbežno pridejo v generacijski konflikt. Nena zadnje pa je tudi ta konflikt dodatno izpostavljen znotrajgeneracijskim antagonizmom (kot omenjeno zgoraj), ki izvirajo iz notranje nehomogenosti, pluralizma in (razredne, idejnonazorske, osebnostne) heterogenosti določene generacijske skupine, tako v ideološkem in razrednem kot tudi osebnostnem in psihološkem smislu.²⁴³

e. Vprašanje prostorov (in) svobode

V zgoraj omenjenem zapisu je Tomaž Mastnak izpostavil tudi pomemben vidik percepcije in družbenega (ne)sprejemanja alternative: »[N]i idejno vprašanje le oziroma toliko to, kaj je ta obrobna kultura, o kateri razpravljamo, temveč tudi in predvsem to, da se ji in kako se ji zapirajo vrata. To je resnica: današnja generacija je dobesedno generacija pred zaprtimi vrati.«²⁴⁴ To nas pripelje do vprašanja prostorov, ki

²⁴³ Tomaž Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, *Družboslovne razprave*, let. 4 (1987), št. 5, str. 91, <https://dk.um.si/Dokument.php?id=114093&lang=slv>.

²⁴⁴ Mastnak, »Vloga in možnost delovanja tako imenovanih alternativnih kulturnih centrov v Ljubljani in Sloveniji«, str. 433.

predstavljajo osnovni materialni in infrastrukturni pogoj delovanja vsakršne skupnosti, hkrati pa je prostor vedno povezan tudi z vprašanjem svobode in nadzora, participacije in so-delovanja.

V knjigi *Pomen prostora* iz leta 1981 je Braco Rotar opozoril na ideološkost arhitekture in urbanizma, kar je umestil v dolg zgodovinski lok vse do antične Grčije, kjer je javni prostor urbanega vedno znova prostor tako vključevanja kakor tudi izključevanja: »Racionalna (pravna, geometrična, logična) regulacija mesta prav s tem, da zabrisuje očitne razlike med lokalitetami, te razlike hkrati naturalizira, tako kot prikriva in hkrati naturalizira razredne (ne pa več kastnih) razlike.«²⁴⁵ Moderno mesto je ravno tako ideološko, takšno je tudi upravljanje prostora (in prostorov), in vedno znova vpeto v tradicijo normalizacije in izključevanja. Rotar nadaljuje:

Cenzura na ravni mesta je potemtakem totalizacija ene logike, enega tipa funkcionalnosti, ene ideološke dominante; tisto, kar današnji funkcionalistični urbanizem obravnava – s sociološkimi prispevki ali brez njih – sploh ni mesto, temveč snop ekonomskih funkcij, od produkcije, trgovine, prometa do reproduciranje delovne sile in uporabe prostega časa (za porabo), ta snop pa tvori docela ideološko podobo mesta.²⁴⁶

²⁴⁵ Braco Rotar, *Pomeni prostora* (Ljubljana: Delavska enotnost, 1981), str. 90.

²⁴⁶ Rotar, *Pomeni prostora*, str. 107.

Prav v ta prostor in snop, v katerem ni imela zares mesta oziroma si ga je jemala in konstruirala sproti, je intervenirala alternativna kultura in zlasti alternativa 1980-ih let. Za institucije sredinske kulture prostor delovanja največkrat ne predstavlja pretiranih težav, institucionalizirana umetnost ima denimo tudi urbanistično in arhitekturno urejene, (infra) strukturno utemeljene in prostorsko umeščene ter financirane materialne pogoje delovanja (opera, narodno gledališče itd.). Kot pravita Martina Malešič in Asta Vrečko, so bila poleg tega 1980-a leta čas, ko sta se »kultura in umetnost odprli množični kulturi. Osvojili sta različne prostore, časopise in popularna glasila, notranjost bistrojev in bifejev, diskotek, bank in hotelov ter tovarniških objektov. Televizijski medij je prav tako močno zaznamoval obdobje. Na televiziji je bilo mogoče videti številne izobraževalne in informativne oddaje s področja umetnosti in kulture.«²⁴⁷ Na drugi strani so se, tako Malešič in Vrečko, vzpostavile »nove oblike (samo)organiziranja in delovanja umetnikov, kot so trajne delovne skupnosti ali drugi alternativni prostori, ki so delovali vzporedno z uveljavljenimi institucionalnimi modeli«.²⁴⁸

²⁴⁷ Martina Malešič in Asta Vrečko, »Novi prostori, nove podobe«, v: *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, uredil Igor Španjol (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 46.

²⁴⁸ Malešič in Vrečko, »Novi prostori, nove podobe«, str. 46, 47.

V tem vsaj navidezno vse bolj odprtem polju sta delovali, in ga definirali in preoblikovali tudi alternativna kultura in alternativna umetniška produkcija, ki pa sta se spopadali s težavami tako pri financiranju kot tudi pri zagotavljanju prostorskih pogojev svojega delovanja, kar je protagoniste in protagonistke dogajanja potiskalo v prekarno situacijo (ki se vleče vse do danes), hkrati pa je zahtevalo improvizacijo tako v umetniških kot v organizacijskih postopkih. V tem smislu se je približala pristopu naredi-sam (angl. DIY, *do it yourself*), ki se je zlasti od konca 1950-ih let naprej populariziral na Zahodu, predvsem na področju umetnosti in tehnologije. In v tem kontekstu se odpre tudi vprašanje nastanka oziroma vzpostavitve ter 'obvladovanja' prostorov, ki se v pogledu nazaj kažejo kot ključni prostori kulturnega in umetniškega delovanja alternative v tistem času: zlasti Forum (uradno ustanovljen leta 1972, z začetki v času pred študentskim gibanjem) in galerija ŠKUC (leta 1972 sta ga ustanovila Univerza v Ljubljani in Univerzitetni odbor Zveze študentov), »instituciji, ki organizirata in delno financirata alternativne dejavnosti«, čeprav sta imeli, kot opozarja Jasmina Založnik, različni shemi financiranja in prostorske razpoložljivosti.²⁴⁹ ŠKUC, recimo, je postal »specifičen družbeni in kulturni prostor, produkcijski center in prizorišče najrazličnejših dogodkov in projek-

²⁴⁹ O vlogi prostorov podrobneje pišeta Bratko Bibič in Igor Bašin v geslu *Rock v opoziciji*.

tov«, ²⁵⁰ financiran pa je bil pretežno projektno in je bil do leta 1978 brez lastnih prostorov; nazadnje sta se organizaciji med letoma 1981 in 1989 tesneje povezali v ŠKUC-Forum. ²⁵¹ Pomembno vlogo je igral tudi Radio Študent, ustanovljen leta 1968, ki je »predstavlja[l] glavni izvor informacij in zvočnih zapisov o dogajanjih na naši in na drugih scenah« in je bil po besedah Igorja Vidmarja ključen medij za afirmacijo panka. ²⁵² Hkrati pa je imel radio kot tehnološki fenomen združevalno vlogo, saj je predstavljal prostor fizičnega druženja in sodelovanja za ustvarjalce programa, špikerje in druge sodelavce, obenem pa je skozi valove odpiral in vzdrževal neki drugačen prostor zvoka kot informacije, besede in glasbe, s čimer je predstavljal osrednjo medijsko infrastrukturo alternativni. Tu je treba omeniti tudi vrsto revij in časopisov, kot so recimo *Mladina*, *Tribuna* in *Problemi* ter *Katedra*, ki so skupaj s fizičnimi prostori predstavljali mrežo, vzpostavljano in omogočano s strani države, ki je tako zagotavljala infrastrukturno podstat alternativni sceni, njeni umetnosti in družbeni kritiki.

Ob tem sta imela pomembno mesto tudi Disko FV, »alternativni disco, ki organizira tudi žive nastope«, ter Mladinski center »kot prostor,

²⁵⁰ Gl. Barbara Borčić, »The ŠKUC Gallery, Alternative Culture, and Neue Slowenische Kunst in the 1980s«, v *NSK, From Kapital to Capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*.

²⁵¹ Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 119.

²⁵² Vidmar, »In the Name of an Idea«.

v katerem se lahko odvijajo praktično vse oblike alternativne dejavnosti, z izjemo ene, koncertne«, včasih pa so se aktivirale tudi lokalne in šolske mladinske organizacije in kulturne institucije.²⁵³ Glede Diska FV Jasmina Založnik ugotavlja, da je

[s] premišljeno izbiro glasbe Alda Ivančiča ter radikalnim in tematskim načinom oblačenja kuratorjev, organizatorjev in barmanov [...] skupini uspelo te zabave spremeniti v dogodke, na katerih je vsak postal izvajalec. Fotografije javnosti s preteklih dogodkov so postale del klubske kulture, kjer se je občinstvo nenadoma znašlo pred homoerotičnimi in pornografskimi motivi ter grafiti (Dušan Mandić), recikliranimi političnimi videokronikami ter cenzuriranimi izrezki iz medijev (*Tribuna*, *Problemi*, Radio Študent). Takšen postopek je mogoče razlagati kot zavedanje o potenci posameznikovega teatraliziranega sloga in željo po ustvarjanju komunikacijskega omrežja, ki izvedbe ne bi več ločevalo od gledalcev/udeležencev, temveč bi jih vključilo v vseobsegajočo gledališko izkušnjo.²⁵⁴

Marjan Ogrinc je ugotavljal, da so pri »spreminjanju in razvoju ljubljanskega punka v ljubljansko subkulturno sceno [pomembno vlogo] odigrala zbi-

²⁵³ Tomc, »Spori in spopadi druge Slovenije«, str. 11.

²⁵⁴ Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 123. Za podrobno opredelitev (delovanja) alternativnih prostorov, gl. Korđa, »Alter zore«.

rališča in družbena represija nad njimi«. Trgi in lokali so prostori, kjer se po Ogrinčevih besedah kaže družbeni odnos do subkulture. Pri tem opozarja na lokale Medex, Rio in Union ter s tem povezano represijo, ki se je v blagi obliki kazala v zavračanju strežbe, v bolj trdi pa v 'interakciji' z represivnimi organi, saj je posebna skupina UNZ (Uprava za notranje zadeve) skrbno nadzorovala dogajanje na pankovski sceni, ter izganjanja iz prostorov.²⁵⁵ Prostori so, je takrat zapisal Ogrinc, »simbolizirali relativno avtonomen prostor subkulture«, ki tudi ni bil brez immanentnih kontradikcij: če je denimo leta 1981 pank dobil svoje »fiksno« mesto v FV Disko, s čimer je subkultura »postala bolj odprta navzven, krog pripadnikov se je širil«, pa je sočasno in »premosorazmerno z oddaljenostjo od njenega centra pojemala tudi subkulturna identiteta, takrat bolj osnovana na somišljeništvu kot videzu«. ²⁵⁶

Glede omenjenih prostorov sta Marina Gržinić in Zemira Alajbegović v že omenjenem sestavku opozorili:

Pomembni dejavniki ljubljanske subkulturne scene so RŠ, ŠKUC in FORUM – brez neke določene organizacijsko institucionalne osnove bi namreč na tej sceni sploh težko prišlo do razvoja lastne kulturnoumetniške produkcije: RŠ omogoča informiranje o relevantnih subkulturnih procesih v svetu, predvsem o glasbeni produkciji; ŠKUC

²⁵⁵ Gl. tudi Tomc, *Druga Slovenija*, str. 131.

²⁵⁶ Marjan Ogrinc, »Ni nam do tega, da bi postali zgodovina«, v: *Punk pod Slovenci*, str. 94.

organizira žive nastope tujih in domačih skupin in redno predstavlja tisto množico 'detaljev', ki šele konstituirajo subkulturno dogajanje: fanzine, publikacije, kasete, multimedijalne razstave/projekte, glasilo; FORUM pa je z uvedbo rednih glasbenih večerov punkovske, novovalovske ... glasbe, s koncerti in videom ustvaril živo klubsko dogajanje, mesto, kjer je možna vsaj simbolična izmenjava med pripadniki te scene. Četudi se te kulturno umetniške produkcije drži vzdevek drugačnosti, kar naj bi označevala za to produkcijo pogosto uporabljena beseda alternativa, pa sami producenti medijskega dogajanja v tej sceni označujejo svoje delovanje kot ljubljansko subkulturno sceno.²⁵⁷

V tej konstelaciji se ni izoblikoval le estetski in organizacijski prelom, ampak so imeli pomembno vlogo tudi že prej omenjeni procesi spreminjanja in sprejemanja drugačnosti kot označevalca 'alternativnosti' in s tem povezan zgoraj omenjeni generacijski dejavnik, kar je dodatno ponazorila Zdenka Badovinac:

[V]se te klube v FV, v Šiško, skratka vse te prostore, kjer se je dalo naslutiti, da je sodobna umetnost, prvič, nekaj o čemer sploh ne moremo slišati na faksu, drugič pa tudi nekaj provokativnega in družbeno relevantnega [hkrati pa je bil to del neke širše skupnosti] ki je imela svoje prostore, ki je imela nek svoj podoben mentalni

²⁵⁷ Gržinič in Alajbegović, »Ljubljanska subkulturna scena«, str. 26.

*okvir in ki je imela neko, neko podobno kritično držo do realnosti, se pravi, da je že tukaj bilo veliko elementov, ki so definirali precej jasno to alternativo. Se pravi, tukaj govorimo, seveda, o tej skupnosti alternative, ki je bila ob koncu 1970-ih let vizualno že zelo prepoznavna. To je bil čas, ki bi ga lahko v smislu te neke popularne estetike definirali kot čas prehoda od hiپی estetike, moji kolegi so bili pretežno so še dolgolasi, oblačili smo se v jeans, medtem ko se je seveda v začetku 1980-ih to že bistveno drugače prepoznavalo na ulici, recimo, so ljudje postajali kratkolasi, oblačiti so se začeli v črno, sponkice in pojavili so se vsi ti znaki, ki definirajo neki imidž.*²⁵⁸

In kakor koli se je radikalnost vzpostavljala od znotraj navzven in je bila kot radikalna prepoznana tudi (in šele) od zunaj, je vseeno temeljila tudi na mehanizmih notranjega (*in-group*) vzpostavljanja skupnosti. To se je odvijalo v neposredni povezavi s fizičnimi prostori (druženja) in v povratno-opredeljujočih zankah, pripisanih družbenim mestom drugosti, radikalnosti, kar je bilo vedno znova utemeljeno na afektivnih, intimnih medosebnih odnosih med protagonistkami in protagonisti. Marina Gržinić danes pojasnjuje mehanizme ustvarjanja skupnosti v navezavi s prostorom:

Da prideš tam, si moral na nek način bit del te cele združbe, teh stotih ljudi, ki so prihajali redno in kjer v bistvu nisi rabil nek poseben inštrumentarij ali besednjak. Prihajal si v svojem pankovskem nekem imidžu,

²⁵⁸ Badovinac, v pogovoru z Otom Lutharjem.

*bolj ali manj provokativnem, tudi po cesti, in vsi tisti pankerji so bili kot neke vrste provokativni teater. In tam se počutiš doma, izmenjava stvari poteka brez velikih kontekstualizacij [...] poslušáš glasbo, točno veš, kateri komad je in to ustvarja, bi rekla, to dejansko skupnost, skupnost tudi, da si v galeriji in več ljudi dela zastonj, ampak delamo skupaj, ker hočemo postaviti razstavo, dan in noč; greš na filmske produkcije in tam v bistvu se pogovarjaš o teh zadevah [...] torej, skupnost je dejansko bila formirana, ni bila velika, ampak ljudje so bili skupaj.*²⁵⁹

In prav zadnji poudarek je v tem primeru ključen: prostori namreč omogočajo druženje in (so)delovanje, kar v praktičnem smislu pomeni organizacijo koncertov, predavanj ter vrsto drugih ustvarjalnih in prostočasnih dejavnosti, ki predstavljajo nujni pogoj za artikulacijo angažiranega delovanja, kar je v oblastni perspektivi oziroma perspektivi preostale družbe pogosto razumljeno kot odklonskost oziroma transgresija. V primeru (ljubljske) alternativne scene in v kontekstu vprašanja prostorov je treba opozoriti tudi na značilnost, da so se dogodki, druženja in umetniške uprizoritve v siceršnjem pomanjkanju institucionaliziranih oziroma uradno odrejenih prostorov pogosto odvijali tudi v zasebnih umetniških ateljejih in stanovanjih. Jasmina Založnik opozarja na vrsto performansov, ki so se v zgodnjih 1980-ih odvili v različnih zasebnih prosto-

²⁵⁹ Gržinič, v pogovoru z Otom Lutharjem.

rih v Ljubljani – recimo predstava Retrogardistični dogodek Hinkeman leta 1983 v stanovanju Valentinčič, Retrogardistični dogodek Marija Nablocka leta 1984 v umetniškem ateljeju Vipotnik, medtem ko je stanovanje v središču Ljubljane »konceptualno delovalo kot izvedbena gesta za razstave NSK«. Založnik tako trdi, da ti »primeri opozarjajo na potrebo po vzpostavitvi vzporednega univerzuma, ločenega od preostalega urbanega življenja. Poleg tega je njihove principe mogoče razumeti kot posnemanje elitističnih potez ZK, namreč, da vsi prostori in dogodki niso namenjeni vsakomur.«²⁶⁰

Ne glede na njihovo in/ekskluzivnost so prostori za druženje in ustvarjanje torej prostori, kjer se oblikuje skupnost, tudi skozi vidike individualnih, modnih in stilskih, spolnih, razrednih pogojev in značilnosti, preferenc in zavračanj. To se odraža tako na topografiji mesta kot prostora kakor tudi v formiranju idejne topografije, pri čemer se zlasti slednja lahko formira tako na presečišču javnih in zasebnih kot tudi institucionaliziranih in ilegalnih oziroma ob-sistemskih mestih zbiranja in delovanja. Kot ponazori Marina Gržinić:

[K]onec 1970-ih, v začetku 1980-ih je bila Galerija Škuc več kot galerija, to je bil prostor, center mesta pa je bil popolnoma prazen, nič se ni dogajalo, stare hiše, vse je bilo zapuščeno [...] tam so živeli najrevnejši sloj, ne pa tisti najbogatejši, kot je danes. Poseben prostor v

²⁶⁰ Založnik, *Zavzemanje prostorov*, str. 102.

Sloveniji za to subkulturo, ki je bila slovenska scena, ker v vseh ostalih mestih in krajih ex-Jugoslavije tega še ni bilo, ni bilo izpeljano na tak način. Govorili so o popkulturi in tako naprej, ampak nikoli o subkulturi in alternativni sceni, ki smo jo mi poimenovali kot tako [...] lansirali smo jo kar čez noč, tam leta 1981, in smo rekli, »mi smo alternativa, ljubljanska alternativna scena, ljubljanski underground.«²⁶¹

Hkrati je ta citat indikator prepletanja materialnosti prostorov – na več mestih je bilo opozorjeno, da »ŠKUC in Forum, organizatorja dobršnega dela ljubljanskega in tudi dela slovenskega kulturnega življenja, ne moreta shajati brez ustreznih prostorov, saj sta sicer prepuščena stihiji lokalnih iniciativ in interesov)²⁶² – s pogoji vzpostavljanja miselnih in simbolnih prostorov. V tem smislu se prostori delovanja v materialno-simbolnem smislu v pomembni meri vzpostavljajo in reproducirajo skozi javno delovanje in v odnosu z drugimi akterji, kar vključuje tako delovanje 'na terenu' kakor tudi s tem povezano delovanje v medijskem prostoru. Alternativno delovanje, zlasti, kadar je razumljeno, prikazano oziroma medijsko-politično konstruirano kot subverzivno, neprimerno, deviantno in družbeno škodljivo, povzroča dodatno reakcijo oblasti, ki nazivno v službi javnosti skrbi za red in disciplino. Pri tem se poslužuje mehanizmov in

²⁶¹ Gržinić, v pogovoru z Otom Lutharjem.

²⁶² Lešnik, »ŠKUC, Forum, alternative«, str. 429.

metod nadzora financiranja in dostopa do prostorov, kar, kot je ugotavljal Tomaž Mastnak, ne odpira samo vprašanj »materialnega položaja te mladinske dejavnosti, [ampak tudi vprašanja] o policijskem maltretiranju, o vseh teh 'samoupravnih' oblikah državnega nasilja in kontrole ter, pozitivno rečeno, o možnostih konstituiranja socialistične javnosti kot alternativne javnosti oziroma alternativne socialistične javnosti«. ²⁶³

f. Totalitarizem deluje tudi »od spodaj«

In čeprav alternativa etimološko in pomensko kaže določeno binarnost in je na neki način vedno znova simbolno in idejno, prostorsko in infrastrukturno, pa tudi generacijsko izključujoča/določujoča, jo ravno zato lahko, vsaj v začetnih stadijih, beremo kot širši nabor možnosti, ob hkratnem zavedanju, da prav etimološka oziroma jezikovna binarnost oziroma izključujočnost pripomoreta k vzpostavljanju zgodovinskih procesov za nazaj kot homogenih in teleoloških. Alternativa je torej lahko (samo)razumljena kot odprtost in celo razpršenost možnosti, kot čas vretja. To poznamo pod pojmom pluralizem, ki pa, kot opozarja Mastnak, ni nujno vedno demokratičen. Zato je treba nenehno opozarjati na protidemokratske potenciale, ²⁶⁴ zlasti v času,

²⁶³ Mastnak, »Vloga in možnost delovanja tako imenovanih alternativnih kulturnih centrov v Ljubljani in Sloveniji«, str. 432, 433.

²⁶⁴ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 92.

ko se je »politična kriza manifestirala skozi premik poudarka delovanja države z ideoloških aparatov na represivne aparate«. ²⁶⁵

Pri razpravi o alternativni, njenem mestu v družbi in odnosu do politike oziroma oblasti je v tem smislu treba opozoriti na družbeno-politični mehanizem, na katerega je pokazal Mastnak v članku v *Družboslovnih razpravah* »Totalitarizem od spodaj«, kjer je opredelil oblike represije proti pankovskemu gibanju in širši alternativni sceni: neposredno policijsko šikaniranje in nasilje (legitimacije, racije, zaplembe materialov, ki so bili del imidža, hišne preiskave, zasliševanja, zastraševanje, žalitve); posredna policijska kontrola (sistematično zbiranje podatkov o akterjih s scene in njihovo nadzorovanje); klevetniške kampanje v sredstvih javnega obveščanja; zakonski posegi, cenzuriranje in prepovedi neodvisnih tiskov, gramofonskih plošč in televizijskih oddaj; diskriminacija akterjev punk gibanja (prepoved vstopa in odrekanje storitev). Kot opozarja, je šlo pri tem, razen v slednjem primeru, za »akcije državnih represivnih ali ideoloških aparatov; pogosto je bilo vzpostavljeno sodelovanje med enimi in drugimi«, pri čemer so imeli osrednjo vlogo represivni aparati države. ²⁶⁶

Temu nasproti se je vzpostavila vrsta družbenih fenomenov in praks, ki so po Mastnakovih besedah vplivali tudi na splet razlogov za propad oblastne nadzorne intervencije: intelektualna moč alternativ-

²⁶⁵ Mastnak, »Civil Society and Fascism«, str. 280.

²⁶⁶ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 93.

ne scene, ki je zmogla vsiliti in informirati javno razpravo, s čimer se je razprava z represivnega preme-stila na ideološko polje, tam pa se je država izkazala za šibkejšega nasprotnika. S tem – tako z razgaljenjem represije kot s premestitvijo na polje ideološkega – je bila povezana mobilizacija demokratičnega javnega mnenja, ki je »obsodilo 'protimladinski šovinizem' in zavrnilo reševanje družbenih vprašanj z nasiljem«. Pri tem Mastnak opozarja, da se je »prvič v novejši zgodovini zgodilo, da je mobilizacija javnosti prese-gla ideološke pregrade [in] v precejšnji meri so bili premoščeni tudi medgeneracijski jezovi«. Še več, s to mobilizacijo je »neodvisno javno mnenje postalo demokratično«. ²⁶⁷

A s tem preobratom je prišlo do še ene pomembne spremembe. Namreč, v »tako rekonponirani situaciji so se spremenili vzorci represije nad alternativno sceno oziroma proti njej. Kršitve pravic posameznika so bile minimalizirane, težišče se je prevesilo na raven socialnih civilnih pravic [...] predvsem pravice do komunikacijskega delovanja, do različnih oblik družbene interakcije.« ²⁶⁸ V tem smislu so bili predmet represije, oviranja in zapiranja tudi »družbeni prostori drugačnosti«, tako tisti za kontinuirano delovanje kot *ad hoc* najemi prireditvenih prostorov. S tem so bili protagonisti alternativne scene potisnjeni na cesto ali v lokale, ki so sicer tudi predstavljali družabno točko, a so imeli

²⁶⁷ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 94.

²⁶⁸ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 94.

obenem močno izraženo restriktivno časovno-finančno komponento – v smislu finančnih posledic (sedenje v lokalu stane), številčnih omejitev, prisilne segmentacije in imobilizacije družbe, ki jo narekuje logika prostora in diktatura obratovalnega časa – kar omogoča lažji »nadzor nad populacijo, učinkovitejše obvladovanje in obračunavanje z njenimi posameznimi deli«. ²⁶⁹ Z brisanjem materialnih, urbanih, arhitekturnih, skratka materialnih prostorov drugačnosti so s selektivnimi prepovedmi javnega nastopanja na podlagi imena oziroma imidža izginjali tudi simbolni prostor drugačnosti. To je pomenilo, da je postal otežen ali onemogočen dostop do javnosti in posledično družbenih in političnih struktur, posledica česar je bila, da alternativna scena ni bila zastopana na politični ravni, kjer so odločali o bistvenih pogojih obstoja in delovanja alternativne scene. ²⁷⁰

Na podoben način je situacijo nekaj let prej opisoval Braco Rotar: »Tendence so pri avtonomni mladinski kulturi več kot očitne: krajevne skupnosti odpravljajo temeljne možnosti za 'alternativne' dejavnosti, to pa pomeni, da si vladajoča kultura prizadeva zreducirati bazo 'alternativcev'.« ²⁷¹ Vendar se je, kot je argumentiral Mastnak, s premikom od državne represije na prostore drugačnosti, kar je bila posledica stiskanja države v zakonite okvire,

²⁶⁹ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 94.

²⁷⁰ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 95.

²⁷¹ Rotar, »Alternativna kultura«, str. 430.

zgodil »pomemben in kompleksen obrat: država se ni samo odpovedala represiji, da bi posegla po drugih sredstvih za omejevanje in zatiranje alternativnokulturne družbene mreže, marveč se je odpovedala kar temu omejevanju in zatiranju«. ²⁷²

V naslednjem koraku in v zameno pa je, v kontekstu v civilno družbo premeščenega spopada, civilna družba ponotranjila državno represijo, vzela jo je, »kot svojo usodo, v svoje roke [...] civilna družba je sama začela obračunavati z lastnimi demokratičnimi potenciali [spopad pa se je prestrukturiral v] spopad med nedemokratično in demokratično civilno družbo«. ²⁷³ To se je kazalo v zahtevah in pobudah občanov in krajanov po zapiranju prostorov drugačnosti, enkrat zaradi urbanističnih ali prometnih, spet drugič zaradi higienskih ali protipotresnih razlogov; v teh procesih pa so »ljudje« kot civilna družba nastopali

kot anonimna »moral majority«, kot organizirana socialna patologija, ki se boji AIDS-a, zahteva nočni mir, preganja scanje po vogalih, ne prenaša ljudi z nekonfekcijskim videzom in nestandardiziranim obnašanjem [...] nadalje kot hujskaški vox populi, npr. v pismih bralcev); in seveda samoupravno organizirane »množice« v skupnosti stanovalcev, krajevnih skupnostih, lokalnih

²⁷² Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 96.

²⁷³ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 96.

»družbenopolitičnih« telesih – kot organizirana socialistična zavest ali narodova vest.²⁷⁴

Tako je bilo, zaključuje Mastnak, vzpostavljeno stanje idealne represije, kjer »kršitev temeljnih pravic ni kršitev pravic, ampak je samo najvišja, sveta pravica; [stanje] v katerem dušenje svoboščin ni nesvoboda, ampak je, nasprotno, višja svoboda«.²⁷⁵

²⁷⁴ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 96.

²⁷⁵ Mastnak, »Totalitarizem od spodaj«, str. 97.

IV

Je naprej ... vedno le naprej?

Amit Chaudhuri v romanu *Sojourn* (2022) svojega protagonista pusti razmišljati takole:

»Odrasli smo v svobodnem svetu,« sem mu rekel, malce prevzetno. »Ampak obstajala je alternativa, kajne? In dejstvo, da je 'svobodni svet' imel alternativo, je pomenilo, da je bil tudi sam alternativa!« Premlevala sva to misel, kakor enačbo. »*Ko svoboda postane edina realnost, nisi več svoboden.*«²⁷⁶

Ta odlomek pokaže na binarnost pogojev konstrukcije in obstoja alternative, druge možnosti in drug(ačn)osti ter na njeno neizbežno pogojevnost z »drugostjo«, in hkrati na inherentno nujnost ohranjanja alternative in s tem tudi dialoga, včasih konflikta in konfrontacije, v procesih iskanja sicer vedno izmuzljivega, neulovljivega, dinamičnega oziroma metastabilnega družbenega ravnovesja (ali celo miru). A hkrati kaže tudi na notranje omejitve vsakršnega gibanja ali ideologije in nenazadnje družbeno-politične ureditve, ki je – zaradi generacijskih obratov, sprememb v geopolitičnih pogojih in kontekstih ter znanstvenega in tehnološkega razvoja v kontekstu »zahodnega« sveta pospeševanja ter zaradi s tem povezanih sprememb v medijskih krajinah ter možnostih in rabah medijskih (komu-

²⁷⁶ Amit Chaudhuri, *Sojourn* (London: Faber, 2022), str. 61.

nikacijskih) tehnologij – vedno znova podvrženo zahtevam in izzivom lastnega iznajdevanja in osmišljanja.

Alternativna kultura, alternativa oziroma alternativna scena 1980-ih (in njena zgodovinska vloga) je pokazala, da brez *drugačnega* razmisleka enostavno ne more biti (zamišljanja) spremembe, ki je nujna posledica tega, da se sistem, stanje (ki je zmeraj v suspenzu in suspendirano), gibanje, proces nenazadnje »izpoje«, izgubi moment, s čimer se (ne)hote odpre vsaj premisleku, če že ne nasprotovanju in iskanju razpok. Kot lahko izpeljemo iz opredelitve Ivana Fochta na začetku, je v tem smislu sprememba temeljni strukturni pogoj življenja, katere možnost zamišljanja pa v stanju brez alternativ umanjka. To lahko opazujemo v času po padcu socializmov in v procesih vzpostavljanja hegemonije neoliberalnega režima, ki se kaže kot metastaziranje in eskalacija taistega sistema: tega ne brzda več niti neka drug(čn)a ekonomsko-politična konstelacija, še manj kontrakultura ali alternativa, niti ne institucionalni mehanizmi nadzora in vse manj tudi ločitev vej oblasti.

Forme, pa tudi prakse, politike in ideologije se ne iztrošijo nujno samo zaradi lastne nezadostnosti, okostenelosti, rigidnosti, ampak tudi – in predvsem – zaradi kontekstualnih sprememb, ki vsako okostenelost vedno znova pokažejo kot napako oziroma manko. Tudi alternativa sama je v nekem trenutku postala okostenela, če ne zaradi drugega, zato ker

se je spremenila konceptualna in performativna struktura konstitutivnega antagonizma, skozi katerega se je vzpostavljala in artikulirala. Nujna je (bi) bila reinvencija, ki pa je bila v zgodnjih 1990-ih (in že konec 1980-ih) nemogoča, nenazadnje tudi zaradi prehajanja protagonistov v druga starostna obdobja in v iskanje osnovnih preživitvenih priložnosti in sredstev. Poleg tega pa tudi, ali predvsem, zaradi razpada oziroma redefinicije medrepubliških in mednarodnih povezav, zaradi buhtečega in agilnega, v novo ideološko podstat integriranega nacionalizma (za razliko od utrujenega oblastnega sistema poznega socializma), ki je od 'smejočega' in 'bukoličnega' prešel v surovi nacionalizem (kar najbolj vpijoče ponazarja izbris).

To je šlo v korak s prestrukturiranjem geopolitičnih pogojev ter s prevlado tržnega kapitalizma, neoliberalizma, retradicionalizacije in neonacionalizma, skozi kar se je dokončno vzpostavil svet brez alternative in svet, ki ga po besedah Hartmuta Rose zaznamuje kriza vzajemne politične odtujitve. Kot ugotavlja Rosa:

V srcu te krize opazujemo izginotje samo-uresničujočih se političnih subjektov – ki so temeljna obljuba modernosti – ter njihovo nadomeščanje s posamezniki, ki se doživljajo kot brezmočni in odtujeni ne samo od ekonomskih, ampak tudi od političnih razmer: družbeno-politični svet se nanje ne odziva več, temveč jim vsiljuje okvire

delovanja z omejitvami, ki se manifestirajo v vzniku politik, ki »nimajo več alternative«. ²⁷⁷

V novi konstelaciji in normaliziranem nacionalizmu, ki se je legitimiral prav skozi domnevno svobodonosnost tržnega kapitalizma, je bila vsakršna kulturna ali ekonomska ali politična alternativa, ki je padla ven iz takega okvira, obravnavana/diskreditirana (in je še) kot »komunistična kontinuiteta«. Splet tega je (ob referiranju na popreproščeno razumevanje cenzure in omejevanja svobode govora v socializmu) dejansko apropiiral tako demokracijo kot (brez) ideološkost in svet uokviril kot polje brezprizivne, enovite totalne definicije svobode (utemeljene na absolutizmu svobode govora), ki pa je v svoji agresivni težnji po totalnosti radikalno izključujoča, s tem pa pahnjena na polje nesvobode, če uporabim misel Chaudhurijevega protagonista. V tem kontekstu lahko beremo tudi besede Marka Juvana:

Na splošno se zdi, da je zgodovinska konjunktura leta 1968, katere boj za preoblikovanje sveta je doživel poraz, privedla do leta 1989, ki je svet sicer spremenilo, a tako, da je oznanilo konec utopije upora, starejšega le dve desetletji. Postmoderni neoliberalizem, ki se je pretvarjal, da je izpolnil zahteve študentov po individualnih svoboščinah

²⁷⁷ Hartmut Rosa, »Social Media Filters and Resonances: Democracy and the Contemporary Public Sphere«, *Theory, Culture & Society*, let. 39 (2022) št. 4, str. 27 (na misel spet pride M. Thatcher, glej zgoraj).

in sprostitvi togih hierarhij, je razglasil zmago nad komunističnim totalitarizmom. Spodbudil je gospodarsko rast s prilagodljivimi, lateralnimi načini globalizirane proizvodnje. Razširil je diskurz o človekovih pravicah in kulturnih identitetah po vsem planetu. Zdi se, da je ta svetovni red v kali zatrl vsako alternativo, ki bi lahko črpala navdih iz spomina na maj '68.²⁷⁸

Še več, v publikaciji, ki je spremljala razstavo *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov* v Moderni galeriji leta 2018, je kurator Igor Španjol zapisal, da so 1980-a leta:

pokazala iluzornost pristnega življenja, ki se kaže kot ideološki obrazec. Posameznik je določen z normami in oblikami delovanja moči, zato so umetniki razvil oblike delovanja, ki upoštevajo to spoznanje. Danes nam osemdeseta sporočajo, da je bila določena praksa, ki je nastala na presečišču socializma in kapitalizma, Vzhoda in Zahoda, medijske pojavnosti in družbene realnosti, zasebnega in javnega, libidinalnega in političnega, produkcije in prezentacije, posnemanja in izvirnosti, teorije in prakse, refleksije in zabave, artizma in aktivizma, profesionalnosti in amaterizma, sploh možna.²⁷⁹

²⁷⁸ Juvan, »Literatura in teorija od 'dolgega leta '68' do dolgega leta '89'«, str. 15.

²⁷⁹ Igor Španjol, »Uvod«, v: *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, uredil Igor Španjol (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 8.

Čeprav lahko to beremo kot zgodovinsko narativizacijo in s tem homogenizacijo obdobja, čemur se v procesu zgodovinjena (in toliko bolj v popkulturnih, vsakdanjih gledanjih) ni lahko izogniti, vendarle pokaže na kompleksnost obračanja v preteklost, sploh kadar tam iščemo reference in navdihe za sedanjost. Ugotovimo lahko, da je bila alternativna scena – čeprav je kasneje v iskanju postsocialistične reinvincije zvođenela, razpadla oziroma bila vsaj deloma usistemljena in institucionalizirana – vseeno (notranje heterogeno in konfliktno) gibanje oziroma fenomen, ki je v svojem času dejansko (in morda prav zaradi slednjega) odpiral fizične in simbolne prostore mišljenja, delovanja, akcije, odpora in reakcije. Na neki način bi lahko rekli, da je alternativa poznemu socializmu v Jugoslaviji ponudila zadnjo možnost, da se na novo izumi, a jo je ta spregledal, kakor je tudi alternativa spregledala, da v svojem delovanju hkrati spodkopava temeljne pogoje lastnega delovanja.²⁸⁰

V postsocialističnem obratu so novokomponirane politično-ekonomske elite – ki so se vzpostavile s transformacijo iz socializma v tržni kapitalizem, na valu sprememb, v katerih je imela pomembno vlogo prav alternativa – v ihti propagiranja totalne svobode slednjo definirale v kontrastu z ideološko, medijsko in politično gnano konstrukcijo »socialistične nesvobode«. Na tem konstruktju je bila utemeljena hiperliberalizacija in inavguracija

²⁸⁰ Zahvaljujem se Tomažu Mastnaku za preciziranje misli.

prostega trga kot panaceje za vse težave socializma. Posledica tega je bilo zavračanje možnosti (socialistične) reinvencije, na račun upanja in prepričanja – s katerim so formirali novega postsocialističnega človeka – da nas »na drugi strani« čaka ta totalna svoboda in demokracija (ampak vsakršno 'totalno' je praviloma v najboljšem primeru totalitarno, kar še posebej velja za svobodo govora).

V isti publikaciji Tomaž Mastnak tudi zapiše, da »smo v osemdesetih letih namreč kapitulirali pred liberalizmom, idejno kapitulirali (Izjeme so bile redke.). Liberalizem nam ni bil vsiljen ... Dali smo se zapeljati, iz nevednosti, miselne lenobe, prevzetnosti, neizkušenosti, iz užitka: jedli smo z drevesa nespoznanja in odprla so se nam rajska vrata.«²⁸¹ V tem smislu so 1980-a, in z njimi tudi alternativa, danes pomembna, ker »nas silijo k razmišljanju. Pomembna so, ker si z njimi in na njih lahko ostrimo politični pogled in razvijamo politično imaginacijo. Pomembna so, ker se z njimi lahko upiramo miselni, kulturni, politični in zgodovinski razlastitvi, poneumljanju in obubožanju ter si prilaščamo svojo dediščino in zgodovino.«²⁸²

In zato nam pogled v zgodovinsko vlogo alternative lahko služi kot orodje (in spodbuda) temeljitega

²⁸¹ Tomaž Mastnak, »Čemu osemdeseta?«, v: *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, uredil Igor Španjol (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 20.

²⁸² Mastnak, »Čemu osemdeseta?«, str. 20.

premisleka o takratni družbi, o odnosu med oblastjo in subkulturami, umetnostjo in popularno kulturo, o uvajanju novih pristopov in tehnologij in odzivih nanje. Zato je dobro, da v ospredje postavimo kompleksnost, večplastnost in mnogosmernost, neteleološkost ter (vsaj do neke mere) kontingentnost zgodovinskih in družbeno-političnih procesov. Šele tako lahko namesto totalizirajoče in homogenizirajoče politično-zgodovinske pripovedi in historično-politične mitomanije takratne dogodke, dosežke, procese in stranpoti razumemo kot večsmerno in večplastno zgodovino, iz katere je, vedno kot le ena od možnosti, izrasla 'naša' sedanjost; in lahko jih vzamemo kot merilo, ob katerem lahko vsaj poskusimo reflektirati sedanjost ter njene ambivalentnosti in antagonizme. Spodbuja nas torej, da lastno sedanjost pretehtamo v pogledu na preteklost kot zalogo alternativ, iz katerih in s katerimi se prav skozi iskanje razumevanja teh kompleksnosti lahko izoblikujejo nove alternative (v) sedanjosti in za prihodnost. Vsak zgodovinski trenutek je namreč vedno znova že razsut.

Druže Tito,

Oprosti što smo 1983. godine, kad si već bio mrtav, pomoću Super 8 mm projekcije na našem koncertu u Zagrebu puštali felacio i ostale pornografske prizore preko tvojeg obraza u dokumentarnom filmu.

Ali bili smo mladi, nestašni i glupi, to još uvijek donekle jesmo. A osim toga, činilo nam se da se priča o tvojoj državi urušava u prašinu i da je sve što je od nje ostalo bilo neka vrsta zaklinjanja, neka neugledna pornografska repeticija i gola ideološka propaganda.

I naravno, oprosti što smo sudjelovali u uništenju tvoje države. Nismo znali i nismo htjeli.

Danas zato pozivamo smrt fašizmu.

Laibach, Jajce, 29. november 2025

Bibliografija

- Adam, Franko.** »Elementi za teorijo proti/sub/kulture«. *Tribuna*, let. 26 (16. junij 1977), št. 17/18/19, str. 9.
- Anderson, Benedict.** *Zamišljene skupnosti, O izvoru in širjenju nacionalizma* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 2003).
- Anon.** »Fabrika za mučence na drobno in debelo«. *Slovenski poročevalec*, let. 4 (17. februar 1943), št. 6, str. 4. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-2C7715HZ/4/index.html#zoom=z.
- Anon.** »Rešitelj Evrope«. *Štajerski gospodar*, let. 3 (6. februar 1943), št. 6, str. 4. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-VJTEOPCQ/c3b606c6-2b52-4bf6-ac-91-c066b615dece/PDF>.
- Anon.** »Sedem dni« *Delo*, 4. oktober 1959. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-JPJ1UTGX/7/index.html#zoom=z.
- Anon.** »Svoboda in socializem«. *Proletarec*, let. 9 (3. november 1914), št. 373, str. 2.
- Anon.** *Rimski katolik*, let. 3 (1891), št. 1, str. 73–85.
- Assmann, Aleida.** »Forms of Forgetting«. *H401 – research – art – dialogue*. <https://h401.org/2014/10/forms-of-forgetting/7584>.
- Badovinac, Zdenka, Eda Čufer in Anthony Gardner (ur.).** *NSK, From Kapital to capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia* (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015).
- Badovinac, Zdenka, Eda Čufer in Anthony Gardner.** »Introduction« V: *NSK, From Kapital to capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer in Anthony Gardner (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015), str. 14–16.
- Bašin, Igor.** *Novi rock, rockovski festival v Križankah, 1981–2000* (Maribor: Subkulturni azil, 2006).

- Bašin, Igor** in Tadej Pogačar. *RIO – Rock v opoziciji* (Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2024).
- Bibič, Adolf.** »'Politična država« in nova jugoslovanska ustava«. *Problemi*, let. 1 (1962/1963), št. 4, str. 315–322. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-RNU34911/17beb0ef-f873-4d66-8619-81488b423467/PDF>
- Blackman, Shane.** »Subculture Theory: An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance«. *Deviant Behavior*, let. 35 (2014), št. 6, str. 496–512.
- Blagojevič, Una.** »The International Philosophical Problem of Self-managing Socialism: The Case of *Praxis*«. *Acta Histriae*, let. 27 (2019), št. 1, str. 89–106.
- »Boj za slovensko šolo«. *Novičar*. št. 46 (25. november 1893), str. 1. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OPHVAL6Y/93blf5ad-d163-4208-ae42-cla12a3d041f/PDF>.
- Borčič, Barbara.** »The ŠKUC Gallery, Alternative Culture, and Neue Slowenische Kunst in the 1980s«. V: *NSK, From Kapital to Capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer in Anthony Gardner (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015), str. 299–318.
- –, »Video Art from Conceptualism to Postmodernism«. V: *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, uredila Dubravka Djurić in Miško Šuvaković (Cambridge: MIT Press, 2003), str. 490–520.
- Brake, Mike.** *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures* (London: Routledge, 1980).
- Briggs, Asa** in Peter Burke. *A Social History of Media, From Gutenberg to the Internet* (Cambridge, Malden: Polity Press, 2009).
- Chaudhuri, Amit.** *Sojourn* (London: Faber, 2022).
- Chow, Kai-wing.** »Reinventing Gutenberg: Woodblock and Movable-Type Printing in Europe and China.« V: *Agent*

- of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, uredili Sabrina Alcorn Baron idr. (Amherst: University of Massachusetts Press, 2007), str. 169–192.
- Critical Art Ensemble.** *Digital Resistance, Explorations in Tactical Media* (New York: Autonomedia, 2001).
- Čepič, Zdenko** (ur.). *Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988* (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010).
- Ćurko, Bruno** in Ivana Greguric (ur.). *Novi val i filozofija* (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2012).
- Dahlberg, Lincoln.** »The Habermasian Public Sphere, Talking Difference Seriously?« *Theory and Society*, let. 34, (2005) št. 2, str. 111–136.
- Davies, William.** *Nervous States* (London: Bloomsbury, 2019).
- Deleuze, Gilles.** »Postscript on the Societies of Control«. *October*, let. 59, (1992), str. 3–7.
- Denegri, Ješa.** »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«. V: *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, uredil Marijan Susovski (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), str. 5–13.
- –, »Teme moderne i postmoderne umjetnosti«. V: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, Gent: Vlees & Beton, 2005), str. 19–27.
- –, »Video art in Yugoslavia 1969–1984«. *RTV – teorija i praksa*, št. 36 (1984). <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-video-art-in-yugoslavia-19691984-english-no6586/>.
- Dinkel, Jürgen.** *The Non-Aligned Movement: Genesis, Organization and Politics* (1927–1992) (Leiden: Brill, 2019).
- Djurić, Dubravka**, in Miško Šuvaković (ur.). *Impossible Histories, Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (Cambridge: MIT Press, 2003).
- Dragičević-Šešić, Milena.** *Umetnost i alternativa* (Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, 1992).
- Drakulić, Slavenka.** »Lukavost sistema i moć novca«. *Delo*,

- Mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, let. 22 (december 1976), št. 12, str. 76–75.
- Drakulić, Slobodan.** »Kontrakultura i historija«. *Revija za sociologiju*, let. 10 (1980), št. 1/2, str. 9–15.
- –, »Kultura in kontrakultura«. *Kultura: Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (1985), št. 68–69, str. 163–168.
- –, »Subkultura, kontrakultura i kulturna revolucija«. *Delo, Mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, let. 22 (december 1976), št. 12, str. 36–49.
- Dražil, Gregor.** »Vloga fotografije v slovenski grafiki sedemdesetih let«. V: *Foto/grafika, Vloga fotografije v grafiki in grafičnem oblikovanju sedemdesetih let*, uredila Gregor Dražil in Miha Colner (Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2022), str. 18–55.
- Enzensberger, Hans Magnus.** »Industrija zavesti«. *Tribuna*, let. 17 (1966), št. 7, str. 4–5.
- –, »Kulturni anarhizem v kritiki levice«. *Katedra* (28. april 1975), št. 9/10.
- –, »Lepljenka na temo množičnih medijev«. *Problemi*, let. 18 (3, 1980), št. 196, str. 87–97.
- Erjavec, Aleš.** »Tako imenovana alternativna in etablišana kultura«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 433–434.
- »Festival Magnus«. <https://enciklopedija-osamosvojitve.si/clanek/festival-magnus/>.
- Fišer, Srečko.** »Eden v Eldoradu«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. 3 (1975), št. 7/8, str. 249–257.
- Focht, Ivan.** *Istina i biće umjetnosti* (Sarajevo: Svjetlost, 1959).
- Fras, Slavko.** »Zgodovinska samozavest«. *Delo*, 29. november 1973. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-EIOMNZX6/14/index.html#zoom=z.
- Gellner, Ernst.** *Nations and Nationalism* (New York: Cornell University Press, 1983).

- Goričar, Jože.** »Teoretični pogledi na socialno dezorganizacijo (po novejši zapadni sociološki in socialno-psihološki literaturi)«. *Anthropos* (1970), št. 2, str. 22–35. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TFIC4G3U/c4aa50e-5-8831-4902-886f-a7ab4783d9c3/PDF>.
- Gredelj, Stjepan.** »Rasprave o novim / alternativnim pokretima u Jugoslaviji«. *Revija za sociologiju*, let. 19 (1988), št. 4, str. 441–453.
- Gržinić, Marina in Zemira Alajbegović.** »Ljubljanska subkulturna scena«. *Problemi*, let. 21 (1983), št. 236/237, str. 26.
- Gržinić, Marina.** »Punk: Strategija, politika in amnezija«. V: *Slovenski punk in fotografija, pregledna razstava, Vidiki slovenskega punk gibanja v fotografiji v obdobju od leta 1977 do sredine osemdesetih ter v obdobju pred punkom in po njem*, uredili Marina Gržinić in Jovita Pristovšek (Ljubljana: Založba ZRC, 2023), str. 15–22. Prvič objavljeno v: Marina Gržinić, »Punk: strategija, politika in amnezija«, v: *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*, uredili Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003), str. 66–85.
- Habermas, Jürgen.** »The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)«. *New German Critique* (1974), št. 3, str. 49–55. <https://doi.org/10.2307/487737>.
- –, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge: MIT Press, 1989).
- –, *Toward a Rational Society: Student Protest, Science, and Politics*, (London: Heinemann, 1971).
- Hebdige, Dick.** *Subculture, The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979).
- Hedžet Tóth, Cvetka.** »Upornišтво generacije 68 – etizacija sveta«. V: *Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988*, uredil Zdenko Čepič (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010), str. 305–329.
- Horvat-Pinterič, Vera (ur.)** *Televizija danas* (Zagreb: Galerije grada Zagreb, 1972).

- Hui, Yuk. *Post-Europe* (New York: Sequence Press, 2024).
- i.r.. »Naše nove naloge«. *Naprej, Glasilo jugoslovanske socialistične stranke*, let. 2 (31. oktober 1918), št. 250, str. 1. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YF597YAH/4f-888772-a666-400f-b83d-4328bb2aeaa1/PDF>.
- Ihalainen, Pasi. Cornelia Ilie, in Kari Palonen (ur.). *Parliament and Parliamentarism, A Comparative History of a European Concept* (New York, Oxford: Berghahn Books, 2016).
- Ilić, Mark. *Slow Burning Fire, The Rise of the New Art Practice in Yugoslavia* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2021).
- Innis, Harold. *Pristranost komuniciranja*. Prevedli Maruša Pušnik, Robert Bobnič in Dejan Jontes (Ljubljana: Založba FDV, 2018).
- Isto, Raino. »'What Matters is Revolution at the Historical Moment of Radical Contemporaneity': Interview with Marina Gržinić«. *Artmargins, Contemporary art across the evolving global peripheries*, 21. maj 2017. <https://artmargins.com/what-matters-is-revolution/>.
- Jakopović, Ivan. *Radnici, kultura, revolucija. Razgovori s radnicima* (Zagreb, Zavod za kulturu Hrvatske, 1976).
- Jakovina, Tvrtko. *Treća strana hladnog rata* (Zagreb: Fraktura, 2011).
- Jakovljević, Branislav. *Učinki odtujitve. Performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991* (Ljubljana: Maska, 2021).
- Jarvis, Jeff. *The Gutenberg Parenthesis, The Age of Print and Its Lessons for the Age of the Internet* (London: Bloomsbury, 2023).
- Johnson Sweeney, James. »Interview with Marcel Duchamp«. V: *Wisdom – Conversation with the Elder Wise Men of Our Day*, uredil James Nelson (WW Norton & Co.: New York, 1958), str. 89–99. Intervju dostopen: <http://www.golob-gm.si/24e-Interview-with-Marcel-Duchamp.htm>
- Jović, Dejan. *Yugoslavia, A State that Withered Away* (West Lafayette: Purdue University Press, 2009).

- Jurković, Eli.** *Kad je život bio novi val, Omladinski list Val, 1975.–1990.* (Rijeka: Naklada Val, 2021).
- Juvan, Marko.** »Literatura in teorija od 'dolgega leta '68' do 'dolgega leta '89'. V: *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*, uredil Marko Juvan (Ljubljana: Založba ZRC, 2021), str. 9–21.
- – (ur.). *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije* (Ljubljana: Založba ZRC, 2021).
- Kangrga, Milan.** »Problem ideologije«. *Pogledi. Časopis za teorijo prirodnih i društvenih nauka*, (1953), št. 11, str. 778–793.
- Kardelj, Edvard.** »Istorijski koreni nesvrstavanja«. V: *Nesvrstavanje u suvremenom svijetu*, uredil Budimir Lončar (Zagreb: Vjesnikova press agencija, 1979), str. 91–139.
- Kavčič, Bogdan.** »Empirično proučevanje družbene zavesti«. *Teorija in praksa, revija za družbena vprašanja*, let. 14 (1977), št. 3, str. 175–185.
- Kavčič, Bojan.** »Težnja po svobodni umetniški dejavnosti«. *Delo*, 18. avgust 1979, str. 4. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-64ZIZJH3/4/index.html.
- Kirn, Gal.** *The Partisan Counter-Archive* (Berlin: De Gruyter, 2020).
- Komelj, Miklavž.** *Kako misliti partizansko umetnost?* (Ljubljana: založba/*cf, 2009).
- Korda, Neven.** »Alter zore«, v: Breda Škrjanec (ur.), *FV Alternativa osemdesetih* (Ljubljana: MGLC 2008), str. 29–100.
- –, DIVA, Digitalni video arhiv, <https://www.e-arhiv.org/diva/NevenKorda>; <https://www.korda-art.si/>.
- Koroman, Boris.** »Radnički tisak i problemi koncepta samoupravljanja u kulturi u Hrvatskoj 70-ih i 80-ih godinama 20. st.«. *Acta Histriae*, let. 24 (2016), št. 3, str. 615–642.
- Koselleck, Reinhart.** *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (New York: Columbia University, 2004).
- Kreft, Lev.** »O alternativni kulturi«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 427–428.

- Krokar.** »Agropop: Pesmi s Triglava (ZKP RTV Ljubljana)«. *Revija GM*, let. 17 (1987), št 5, str. 24.
- Kuvačić, Ivan.** »Socijalizam i tehnička civilizacija«. V: *Smisao i perspektive socijalizma. Zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole*, uredila Danilo Pejović in Gajo Petrović (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1965), str. 228–236.
- Laibach.** »Laibach: nastop na zagrebškem glasbenem bienalu«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 383–386.
- LaibachKunst.** »Laibach – Tv Tednik 1983 (uncut) – Part 1«. Naloženo: 10. julij 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=A2WLRAR6nLo&t=1s>;
- –, »Laibach – Tv Tednik 1983 (uncut) – Part 2«. Naloženo: 10. julij 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=EmzKcXTGFo4>.
- Lešnik, Bogdan.** »ŠKUC, Forum, alternative«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 428–420.
- Lhomond.** *Pozhétki gramatike* (Ljubljana, 1811). <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-6HF4C35T/71eelbd8-4c71-4c-23-9fae-810087db4a9e/PDF>.
- Lovšin, Peter, Peter Mlakar in Igor Vidmar (ur.).** *Punk je bil prej, 25 let punka pod Slovenci* (Ropot: Cankarjeva založba, 2002).
- Lowe, Keith.** *Podivjana celina, Evropa po drugi svetovni vojni* (Ljubljana: Modrijan, 2022).
- Luthar, Breda.** *Generacija. Osemdeseta: Pojmovnik novega kulturnega polja, 3.* (Ljubljana: Založba ZRC, 2026).
- M. P.** »Dva mita namesto vere v boga«. *Katoliški glas*, let. 23 (7. januar 1971), št. 1, str. 1. <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-JRZ44XVK/bd1a7f37-1282-4565-a572-1dd7d-c67fc2b/PDF>

- Mahnič, Anton.** »Cerkev in politika«. *Rimski katolik*, let. 8 (1896), št. 4, str. 317–340.
- Majstorović, Stevan.** *Kultura i demokratija* (Beograd: Prosveta, 1977).
- Majstorović, Stevan.** »Kultura kao put ka slobodi«. *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (1976), št. 35, str. 8–21.
- Malečkar, Nela** in Tomaž Mastnak (ur.), *Punk pod Slovenci* (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985).
- Malečkar, Nela.** »Predvsem, torkovi večeri. Ljudje hočejo le plesati in to je treba spoštovati«. V: *Punk je bil prej, 25 let punka pod Slovenci*, uredili Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar (Ljubljana: Cankarjeva založba – Ropot, 2002), str. 170–172.
- Malešič, Martina** in Asta Vrečko. »Novi prostori, nove podobe«. V: *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, uredil Igor Španjol (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 45–59.
- Mandić, Igor.** »Punk-rock«. V: *Šok sadašnjosti, Pristup medijski kulturi*, uredil Igor Mandić (Zagreb: Centar za informacije i publicitet, 1979).
- Manić, Ljiljana, Nada Torlak** in Nataša Simeunović Bajić. »Tito, Yugoslavia, and the 'Third Way': Understanding Physical and Symbolic Borders«. *Oradea*, let. 11 (2011), str. 55–62, 217–218.
- Marinetti, Filippo Tommaso.** »The Futurist Manifesto«. 1909. <https://www.arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/the-futurist-manifesto/>.
- Mastnak, Tomaž.** »Alternativa je kurba ali: Freiheit is immer Freiheit des Andersdenkenden«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 421–425.
- –, »Civil Society and Fascism«. V: *NSK, From Kapital to capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer

- in Anthony Gardner (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015), str. 280–289.
- –, »Čemu osemdeseta?«. V: *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, uredil Igor Španjol (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 17–35.
- –, »Perspektive demokracije v Jugoslaviji«. *Problemi* 2, let. 24 (1986), št. 262, str. 41–43.
- –, »Totalitarizem od spodaj«. *Družboslovne razprave*, let. 4 (1987), št. 5, str. 91–98. <https://dk.um.si/Dokument.php?id=114093&lang=slv>.
- –, »Vloga in možnost delovanja tako imenovanih alternativnih kulturnih centrov v Ljubljani in Sloveniji«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 432–433.
- –, *Bonapartizem, Prolegomena za študij fašizma* (Ljubljana: založba/*cf. 2022).
- –, *Civilna družba. Osemdeseta: Pojemovnik novega kulturnega polja, 1.* (Ljubljana: Založba ZRC, 2023).
- –, *Črna internacionala* (Ljubljana: založba/*cf, 2019).
- Mates, Leo. *Koegzistencija* (Zagreb: Školska knjiga, 1974).
- Matičević, Davor. »Zagrebački krug«. V: *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, uredil Marijan Susovski (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), str. 21–28.
- Matošević, Andrea. »'Čovjek je ujedno i ono što može biti': interpretacija značenja termina otuđenje u socijalizmu i postsocijalizmu«. *Politička misao*, let. 57 (2020), št. 1, str. 47–66. <https://doi.org/10.20901/pm.57.1.03>.
- Maurer, Kathrin. »High Culture and Popular Culture«. V: *A Cultural History of Memory in the Nineteenth Century*, uredila Susan A. Crane (London: Bloomsbury, 2020), str. 115–134.
- Močnik, Rastko. »Nismo krivi, a smo odgovorni«. V intervjuju z Ozrenom Pupovcem, *Up&Underground, Art Dossier Socijalizam*, uredila Srečko Horvat in Dora Balas (Zagreb: Bijeli Val in Community Art, 2010), str. 139–155.

- –, »Postmodernism and the Alternative«. V: *NSK, From Kapital to Capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer in Anthony Gardner (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015), str. 118–134.
- –, *Extravagantia* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 1993).
- Muršič, Rajko.** *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu* (Ceršak: Subkulturni azil, 2000).
- –, »Rokovska alternativa na Štajerskem – Prenovljena civilna družba ali nostalgija?«. V: *Bili ste zraven, Zbornik o rock kulturi v severovzhodni Sloveniji*, uredili Gorazd Beranič, Dušan Hedl in Vili Muzek (Pesnica: Frontier, Ptuj: KID, Ljubljana: Salomonov oglasnik, 1994), str. 15–24.
- Negt, Oskar** in Alexander Kluge, *Public Sphere of Experience. Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (London: Verso, 2016 [1973]).
- Ogrinc, Marjan.** »Ni nam do tega, da bi postali zgodovina«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 90–102.
- –, »Punk kot diskvalificirana subkultura«. *Punk Problemi*, let. 20 (1982), št. 221, str. 42–44.
- Ong, Walter J.** *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word* (London, New York: Routledge, 2003 [1983]).
- Pavlič, Breda.** »Interdisciplinarno proučevanje mednarodnih razsežnosti množičnega komuniciranja«. *Anthropos*, let. 8 (1976), št. 1/2, str. 293–295.
- Pavlovič, Radmila.** »K uvodniku?«. *Punk Problemi*, let. 21 (1983), št. 236/237, str. 11.
- Pelz, William A.** »The Rise of the Third Estate: The French People Revolt«. V: *A People's History of Modern Europe* (London: Pluto Press, 2016), str. 40–51.
- Petrovič, Tanja.** »Slovenia's 1980s: a generational look at the decade of endless possibilities.« V: *Re-imagining the Balkans: how to think and teach a region: festschrift in honor of professor Maria N. Todorova*, uredile Augusta Dimou,

- Theodora Dragostinova in Veneta Ivanova (Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2023). str. 185–195.
- Pirih Hup, Dušan.** »Razstava kserokopiranja, Fotoelektrografije 1979–1993«. V: *Foto/grafika: vloga fotografije v grafiki in grafičnem oblikovanju sedemdesetih let/Photo/Print: The Role of Photography in 1970s Printmaking and Graphic Design*, uredila Gregor Dražil in Lucija Šutej (Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2022), str. 238–242.
- –, »Zapisi o delu s fotokopirnimi tehnikami 1980–1988«. V: Dušan Pirih Hup, *Mesta / The Cities* (Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1998), str. 69–76.
- Pivec, Franci.** »Osamosvajanje študentske skupnosti. Slovensko študentsko gibanje v šestdesetih letih«. V: *Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988*, uredil Zdenko Čepič (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010), str. 295–303.
- Pogačar, Martin.** »E/affect Agropop, How Pop and Joke Made People Resonate in the 1980s«. V: *Affect's Social Lives*, uredili Ana Hofman in Tanja Petrovič (Ljubljana: Založba ZRC 2024), str. 77–111.
- –, »Yu-Rock in the 1980s: Between Urban and Rural«. *Nationalities Papers*, let. 36 (2008), št. 5, str. 815–832. <https://doi.org/10.1080/00905990802373504>.
- Pogačnik, Bogdan.** »Gibanje, ki je edina alternativa blokom, doživlja zrelost v Alžiru«. *Delo*, 8. september 1973, str. 4. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-FLUN-5C3R/4/index.html.
- Popović, Predrag, Aleks Lenard, Aldo Ivančič, Peter Barbarič, Jure Pengov, Nada Vodušek, Melita Zajc, David Tasić, Klaus Maeck in Chris Bohn.** »Das leben ist die grösste kraft, die alles schafft«. *Problemi* 6, let. 23 (1985), št. 254, str. 4–36.
- Potokar, Andreja.** »Pank u Lublan«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 32–46.
- Pranjić, Kristina.** *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada* (Ljubljana: Sophia, 2024).

- –, »Logika zaumnega jezika ruske avantgarde«. *Slavistična revija*, let. 64 (2016), št. 3, str. 325–338.
- Pulig**, Srečko. *4 feljtona. Kapital, oktober, samoupravljanje, nesvrstani* (Zagreb: Jesenski i Turk & Arkzin, 2021).
- Radonjić**, Nemanja. »(Post)jugoslovenska istoriografija i 'treći svet'«. 2018, *Historiografija.hr, Portal hrvatske historiografije*. <https://historiografija.hr/?p=9899>.
- Reckwitz** Andreas in Hartmut Rosa. *Late Modernity in Crisis, Why We Need a Theory of Society*, prevedel V. A. Pakis (Cambridge: Polity, 2023).
- Rosa**, Hartmut. »Social Media Filters and Resonances: Democracy and the Contemporary Public Sphere«. *Theory, Culture & Society*, let. 39 (2022) št. 4, str. 17–35.
- –, *Social Acceleration, A New Theory of Modernity* (New York: Columbia University Press, 2013).
- Rosa**, Hartmut. *The Uncontrollability of the World*, prevedel James C. Wagner (Cambridge: Polity, 2020).
- Roszak**, Theodore. *The Making of a Counter Culture, Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (New York: Anchor Books, 1969).
- Rotar**, Braco. »Alternativna kultura«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 430–431.
- –, *Pomeni prostora* (Ljubljana: Delavska enotnost, 1981).
- Schivelbusch**, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century* (Oakland: University of California Press, 2014).
- Sluga**, Dejan. *Neprilagojeni opazovalci. Outsiderji in izobčenci* (Ljubljana: Photon, 2024).
- Staal**, Jonas »Emancipatory propaganda«. *Glossary of Common Knowledge*. Dostopno na: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicisation/emancipatory-propaganda>.
- Sterle**, Jadran. »Industrijska kultura mladih. Skica za sociologijo kulture«. *Problemi* (1974), št. 6/7, str. 68–75.
- Stubbs**, Paul. »The Non-Aligned Movement and the New International Economic and Information Orders:

- Yugoslavia, the Global South and the UN«. V: *The Culture Of The Non-aligned, The Clash of Cultural and Political Narratives*, uredili Barbara Predan in Daša Tepina (Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2023), str. 21–39.
- Supek, Rudi. »Še enkrat o alternativni: stalinistični pozitivizmu in ustvarjalni marksizmu«. *Problemi*, let. 4 (1966), št. 37/38, str. 123–144.
- –, »Sociološki značaj amaterizma«. *Kultura, časopis za teorijo i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (1974), št. 26, str. 8–16.
- Susovski, Marijan. »Video u Jugoslaviji«. *Spot, Časopis za fotografiju* (1977), št. 10, str. 7–9.
- Šestan, Vlado. »Kontrakultura kot družbeni pojav in kot ideologija«. *Teorija in praksa, Revija za družbena vprašanja*, let. 24 (1987), št. 1/2, str. 45–55.
- Španjol, Igor. »Uvod«. V: *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavia skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, uredil Igor Španjol (Ljubljana: Moderna galerija, 2018), str. 7–13.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov, Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960* (Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001).
- –, »Avant-gardes in Yugoslavia«. *Filozofski vestnik*, let. 37, (2016), št. 1, str. 201–219.
- –, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, Gent: Vlees & Beton, 2005).
- Tackett, Timothy. »Nobles and Third Estate in the Revolutionary Dynamic of the National Assembly, 1789–1790«. *The American Historical Review*, let. 94 (1989), št. 2, str. 271–301.
- Táíwò, Olúfémí. *Elite Capture: How the Powerful Took Over Identity Politics (And Everything Else)* (London: Pluto Press, 2022).
- Thompson, E. P. *The Railway, An Adventure in Construction* (London: The British-Yugoslav Association, 1948).
- Tilly, Charles. *From Mobilization Revolution* (New York: Random House, 1978).

Tomc, Gregor. *Druga Slovenija, Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju* (Ljubljana: KRT, 1989).

- –, »ApoKaliPtični PARADIŽ«. *Punk Problemi* let. 20 (1982), št. 221, str. 6–16. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-L273V7NQ/48leed3d-3929-4407-8363-742f85729eec/PDF>.
- –, »Spori in spopadi druge Slovenije«. V: *Punk pod Slovenci*, uredila Nela Malečkar in Tomaž Mastnak (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985), str. 9–27.
- –, »Subkulturi hipijev in pankerjev. Primer Slovenije v sedemdesetih in osemdesetih letih«. V: *Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988*, uredil Zdenko Čepič (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010), str. 365–381.

Unkovski-Korica, Vladimir. »Yugoslavia's Third Way: The Rise and Fall of Self-management«. V: *The Routledge Handbook of Balkan and Southeast European History*, uredila John Lampe in Ulf Brunnbauer (London: Routledge, 2020).

Ustanovna listina Organizacije združenih narodov in Statut meddržavnega sodišča, Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, Ljubljana in Ministrstvo za zunanje zadeve Republike Slovenije. https://www.gov.si/assets/ministrstva/MZEZ/Dokumenti/multilateral/mednarodno-pravo/Ustanovna_listina_OZN.pdf.

Vasič, Marjeta. »Eksistencializem v mišljenju 'Revije 57' in 'Perspektiv'«. *Primerjalna književnost*, let. 7 (1984), št. 2, str. 14–23.

Videkanić, Bojana. *Non-aligned Modernism, Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2020).

»**Vidmar Igor**«. <https://enciklopedija-osamosvojitve.si/clanek/vidmar-igor/>.

Vidmar, Igor. »In the Name of an Idea, The Birth of Action from the Spirit of Music«. V: *NSK, From Kapital to Capital, Neue Slowenische Kunst, An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda

- Čufer in Anthony Gardner (Ljubljana: Moderna galerija; Cambridge, London: MIT Press, 2015), str. 290–298.
- Vranicki**, Predrag. »Socijalizam i problem alijenacije«. V: *Smisao i perspektive socijalizma. Zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole* (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1965).
- Vreg**, France. »Množični mediji, javno mnenje in demokracija«. *Teorija in praksa*, let. 15 (1978), št. 10, str. 1108–1118.
- Vurnik**, Blaž. »Nova družbena gibanja v objemu Zveze socialistične mladine Slovenije«. V: *Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988*, uredil Zdenko Čepič (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010), str. 347–363.
- Williams**, Raymond. »Culture«. *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1983).
- –, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1985).
- Založnik**, Jasmina. *Zavzemanje prostorov, Nove izvedbene umetniške prakse v Jugoslaviji* (Ljubljana: Maska, 2024)
- Zimmermann**, Tanja. »Novi kontinent – Jugoslavija: politična geografija 'tretje poti'«. *Zbornik za umetnostno zgodovino (Nova vrsta)*, let. 46 (2012), št. 46, str. 163–188.
- Žagar**, Primož. »Oplajanje prakse«. *Delo*, 19. december 1975. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-N-CQSZYQL/2/index.html#zoom=z.
- Žavčani**n, R. »Jezikoslovni pomenki«. *Kmetijske in rokodelske novice*, let. 15 (7. marec 1857), št. 19, str. 75. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3VA5BV6P>.
- Životić**, Miladin. »Socijalizam i masovna kultura«. *Smisao i perspektive socijalizma. Zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole*, uredila Danilo Pejović in Gajo Petrović (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1965), str. 333–344.

Kazalo

I. Uvod	5
II. Etimologija in zgodovinski oris rab pojma	13
1. Jezikovna ozadja alternative	13
2. 'Alternativa' v medijsko-zgodovinski perspektivi	22
a. Svet in medijske tehnologije v poznem 19. stoletju	23
b. Javna sfera in drugi	30
c. Vzrok pogojev formiranja alternativne kulture	36
d. Avantgarde in alternative in družbeno-politični pogoji prve polovice 20. stoletja	42
e. Začetki fenomena in obravnave sub- in alternativne kulture	54
III. Alternativna kultura v socialistični Jugoslaviji	63
1. Jugoslavija, alternativa z alternativami	63
a. Geopolitični vidik alternativnosti	63
b. Kultura in umetnost, sistemski alternativni	71
c. Nove tehnologije, nove prakse	84
2. Od kontra- in subkulture ...	88
3. ... do alternativ(n)e (scene) v 1980-ih	107
a. Kje je alternativna scena?	107
b. Razkorak med generacijami	113
c. Medijsko-tehnološki pogoji konceptualizacije alternativne kulture	125
d. Kritične opredelitve fenomena	144
e. Vprašanje prostorov (in) svobode	161
f. Totalitarizem deluje tudi »od spodaj«	173
IV. Je naprej ... vedno le naprej?	179
V. Bibliografija	189

