



PROLO

urednika: **Samo Gosarič, Iztok Ilc**
 uredništvo: **Alenka Perpar, Andraž Golc, Andreja Kopač, Iztok Ilc, Jasmina Založnik, Jelena Milovanović, Maja Kalafatič, Mateja Glavina, Mojca Manček, Samo Gosarič**
 svetovalca uredništva: **Ana Perne, Rok Vevar**
 oblikovanje in prelom: **ma.gla**
 lektura in korektura: **Iztok Ilc**
 koordinacija: **Katarina Slukan**
 fotografije: **Urška Boljkovac**
 tisk: **Fotokopirnica Zebra Plus d.o.o.**
 naklada: **400 izvodov**



organizator festivala:
BUNKER,
 zavod za organizacijo in
 izvedbo kulturnih prireditev
 Slomškova 11,
 1000 Ljubljana
 Slovenija
 Tel./Fax: +386 1 231 4492

umetniška direktorica festivala: **Nevenka Koprišek**
 oblikovalki programa: **Nevenka Koprišek, Mojca Jug**
 izvršne producentke festivala: **Tamara Bračič, Alma Selimović, Maja Vižin**
 odnosi z javnostmi: **Alma Selimović, Maja Vižin**
 marketing: **Tamara Bračič, Brina Pungerčič**
 koordinatorki 10 festivala: **Brina Pungerčič, Katarina Slukan**
 umetniško svetovanje: **Aude Lavigne**
 pomoč pri organizaciji: **Samo Selimović**
 celostna podoba: **Tanja Radež**
 tehnični direktor: **Igor Remeta**
 tehnični koordinator: **Andrej Petrovčič**
 tehnična ekipa: **Duško Pušica, Tomaž Žnidarčič, Janko Oven, Marko Brumen**



partnerji festivala:
Elektro Ljubljana, Mestni muzej Ljubljana, Barsos-MC, Cankarjev dom, Flota, EN KNAF, Mestno gledališče Ptuj, Dijaški dom Ivana Cankarja, Kavarna Pločnik, Maska, Slovenski etnografski muzej, BTC d.d. Logistični center, Zavod Vitkar, Akustika Primožič

festival so omogočili:
Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Mestna občina Ljubljana, European Cultural Foundation, Pro Helvetia, Arts and Culture Network Program – Open Society Institute Budapest, Culturesfrance, Francoski inštitut Charles Nodier, Norveško zunanje ministrstvo, British Council, Veleposlaništvo Švice, Italijanski inštitut za kulturo v Sloveniji, Veleposlaništvo Kraljevine Belgije
 pokrovitelji in donatorji:
Stadler, Peugeot Slovenija d.o.o., Marand d.o.o., Poper, Ljubljanske mlekarne, Radgonske gorice d.d., Studio Christian, Air France
 medijski sponzorji:
Europlakat, Kliping, Radio študent, UPC Telemach – multimedijski sponzor, Fotokopirnica Zebra + d.o.o., Matkurja, Mladina, Najdi.si – internetni medijski sponzor
 festival so omogočili:



EPP **CHRISTIAN** **20% popust na barovne in programe**

zahvaljujemo se: **Maja Hawlina, Milena Lebar, Mitja Rotovnik, Andrej Logar, Rene Maurin, Vasko Simoniti, Zoran Jankovič, Lucija Mak Uhan, Nina Zdravič, Bojana Rogelj Skafer, Andreja Anžur Černič, Gledališče Glej, Špela Razpotnik, Vojko Kladivar, Matjaž Brišar, Uroš Vovk, Matjaž Farič, Manja Petelin, Jerneja Batič, Uroš Korenčan, Slovensko Stalno Gledališče Trst**
 prostovoljci: **Larisa Bračič, Ksenija Krstič, Tatjana Knežević, Saša Hiti, Katja Kokot Žanič, Jasna Simončič, Nataša Lazar, Mirjana Frank, Kristina Kališnik, Manja Porle, Simona Hamer, Darja Demšar, Ana Podvršič, Mateja Glavina, Helena Maček, Nataša Knežević, Lenka Gložančev**

OBLIKOVANJE LAS IN BARVANJE
 studio christian, christian sišković s.p., vošnjakova 1, 1000 Ljubljana
 tel:01 4332211, gsm:041 987717, odprt:pon-pet/10h-18h

kupon velja do 31.8.2007



Komentar: ČLOVEŠKO, PREČLOVEŠKO

Andreja Kopač

Oni dan sem pristala v eni od ljubljanskih knjigarn in se po kakšne pol ure brskanja znašla pred policco s knjigami Friedricha Nietzscheja. Za sabo sem imela res tečen dan, in če se mi to zgodi in če imam čas, se rada zavlečem v kakšen kotiček in si začnem delati zaloge knjig, ki bi jih rada imela. Bila sem nekako razpoložena za Friedricha. Za prvi izbor je v poštev prišlo pet knjig. Potem štiri. Ostala sem pri treh. Ne, dve. Pa ne, spomnila sem se na tisto o kepikah sladoleda. Če imaš le eno, je užitek največji. Potem sem pogledala še v denarnico. Nazadnje sem kupila eno. Tisto, ki me je najbolj zabavala. Z naslovom *Človeško, prečloveško*.

Občinstvo. *Ljudstvo si od tragedije prevzaprav ne želi nič več kot to, da ga resnično gane in da se lahko od ganjenosti razjoka: nasprotno pa artista, ki vidi neko novo tragedijo, veselijo domiselne tehnične rešitve in triki, obdelava in razporeditev snovi, nova upodobitev starih motivov in starih misli. (Nietzsche, 2005: 131)*

Tudi sama spadam v to kategorijo. Na sinočnji predstavi tunizijca *Radhouana El Meddeba* so mi solze lile po obrazu. Če bi znala razložiti zakaj, bi to tudi storila. Gibalni govor o sebi je bil enostavno tako iskren, moje psihofizično stanje pa takšno, da me je predstava govorila. Me ogovarjala in me napotovala. Da sem tudi sama, kot pravi avtor, *končno že opravila s seboj*.



V predstavi pred tem se je mlada Francozinja *Yasmine Hugonnet* ukvarjala predvsem z domiselnimi tehničnimi rešitvami in triki, ki so prinesli na oder nove možnosti (samo)upodabljanja in na ta način preizpraševali kategorije estetskega, telesnega in vizualnega. Yasminino predstavo sem videla že drugič in ponovno me je očarala. Z bistrumnostjo in (ne)zapletenostjo.

Artistična vzgoja občinstva. *Če istega motiva stokrat ne obdelajo različni mojstri, se občinstvo ne nauči preseči zanimanja za snov; toda slednjič, ko torej motiv že dolgo pozna iz različnih obdelav in pri tem ne občuti več nobenega čara novosti, napetosti, dojame celo odtenke, vse nežne, nove izume v obdelavi motiva in v njih uživa. (Nietzsche, 2005: 131)*

Motiv praznovanja, tragičnih družinskih zgodb in izgubljenega brata je pogosta tematika svetovne literature in dramatike. V predstavi *Il Festino Emme Dante* ni bilo ničesar odkritega na novo, temveč je bilo povedano po svoje. Zelo po svoje. Sama ne znam italijansko, zato sem dojela komaj kaj. Mogoče je bilo mišljeno samo, da dojameš občutek. Nekje v drugi polovici predstave, ko je igralec *Gaetano Bruno* začel postavljati ročaje metel, sem šele dobro *padla noter* in nato spremljala predstavo do konca. Na koncu sem bila žalostna.



V predstavi *Rodin II Barbare Novakovič Kolenc*, ki je bila na sporedu za tem, je ta občutek minil. Tokrat me je navduševala predvsem senzibilna postavitev performerjev z gibalnimi motnjami ob bok plesalkam sodobnega plesa. Ker ne poznam ne opusa ne življenja Augusta Rodina, mogoče vse simbolike nisem razumela najbolje, čeravno ne morem reči, da mi ni bila všeč. Vendarle se mi je zdelo, kot bi hotela povedati še kaj, pa se je beseda nekje zataknila ...

Kolektivni duh. *Dober pisec nima le svojega lastnega duha temveč tudi duh svojih prijateljev. (Nietzsche, 2005: 135)*

Maybe is Risk not to take a risk je, potem ko je pogovor tekkel o večjem programskem tveganju festivala Mladi levi, proti koncu dveurne debate (prijatelj festivala) glede vprašanj preteklosti in prihodnosti dejala *Rose Fenton*, nekdanja umetniška direktorica londonskega festivala LIFT. Dan prej je skupaj s *Pavlom Štorekom*, umetniškim direktorjem festivala 4 Dny iz Prage vodila delavnico *Politika umetniškega vodenja*, namenjeno mladim kulturnim managerjem in producentom. Na delavnici je vsakega od udeležencev pozvala, da postavi svoje vprašanje, ki zadeva programiranje. Na njih kasneje ni odgovarjala, temveč je povedala svojo zgodbo. Svojo izkušnjo. Po 25 letih je pustila mesto umetniške direktorice festivala LIFT. Ko sem jo na koncu vprašala, kakšni so občutki po tem, ko izvržeš otroka, je rekla, da načeloma ničesar ne pogrša, ker so ji ostali ljudje. In da se je začela intenzivno ukvarjati z jogo.



Avtorjeve paradoksnosti. *Tako imenovani avtorjevi paradoksnosti, nad katerimi se zgraža bralec, v avtorjevi knjigi pogosto sploh ni, pač pa so v bračevi glavi. (Nietzsche, 2005: 136)*

Danes je sreda, 22. avgust. Ura je 14.33. Vsi kolegi uživajo ob čudovitem sončku na festivalskem pikniku na Ulovki. Tudi sama bi bila lahko tam. Jutro je bilo deževno, zato sem sklenila, da ostanem doma, se zaprem med štiri stene in pišem. Verjetno bi se bolje počutila, če bi se ta trenutke prijetno pomenkovala, dobro jedla in opazovala srnjake za ogrado. Ne pa da (spet) sedim pred škatlo črk. No, vsaj vem, da mi tega ne bo treba storiti kasneje. Kaj pa vem. Narobe odločati se – je človeško. Prečloveško.

Komentar: DRUGAČNI

Jasmina Založnik

Kdo smo? Kakšna pričakovanja in kakšna vprašanja odpira sodobna družba? Kako nas vidijo in označujejo drugi? Kakšno označevalno vlogo zavzema družbeno mesto, ki ga posameznik zavzema? Kako se soočamo z etičnimi dilemami? Kako forma, struktura in izbira udeleženi vpliva na označevanje, dojemanje in vrednotenje predstave?



Različnost v snovanju, različnost v pristupu in načinu obdelave teme smo spoznali v predstavah *Il Festino*, nastale pod taktirko Emme Dante in projektu *Rodin II Barbare Novakovič Kolenc*. Tema invalidnega telesa, predstavljena na popolnoma raznolikem nivoju, s popolnoma drugačno označevalno logiko. *Il Festino* je intimna izpoved mentalno zaostalega moškega (mladeniča), ki mu praznovanje devetintridesetega rojstnega dne

ponovno odpre stare, družinske rane. Izjemno dovršena igra Gaetana Bruna ves čas niha na skrajnem robu med tragedijo in komedijo, vendar v banalnost komedijske prakse ne zapade. Prav rob je tisti, s katerim se tragičnost okrepi in poglobi intimo Paridove družinske zgodbe. Na prefinjen, izjemno neobremenjujoč način skozi igro spoznavamo družino, hromega dvojčka Jacopa, kaznovalno mater in zaničevalnega očeta. Kljub temu da je bila predstava zaigrana v italijanskem jeziku in da na predstavi ni bilo podnapisov, temveč smo obiskovalci prejeli zgolj okrnjene sinopsise, je bila igra tako kvalitetna in pretresljiva, da je zlahka dotaknila in pretresla gledalca. Ravno naproti pa je bil učinek predstave *Rodin II*. Stava na cankarjansko ekspresijo in patetiko je bila odbijajoča. Z vključevanjem ljudi z motnjami v razvoju sem dobila občutek, da »težo« in odgovornost prenese na to marginalizirano in stigmatizirano skupino, ki »zahteva« sočutnost od posameznika. Problem ni v vključitvi omenjene skupine v projekt, saj predstave z invalidnimi ljudmi niso novost, problem je v načinu njihove vključitve v projekt. Telesa izurjenih, profesionalnih plesalcev so jim postavljena ob bok, se z njimi prepletajo in občasno prestopajo prav na njihov pol. S takšnimi prestopi je stigmatizacija prizadetih še toliko bolj očitna, na trenutke boleča, saj smisla v omenjenem početju ni zaznati. Morda so vključeni v delu resnično uživali, vprašanje pa je, ali ni predstava preveč abstraktna, da bi se lahko v dodeljenih vlogah prepoznali. Bežni smehljaji, prestopanja in negotovost, ki sem jo zaznala v posameznih segmentih, je le potrdila, da so bili vsi ti posamezniki »izrabljeni«. Trenutek sprostitve in dojetja vloge je bil začetiti v plesnem vložku. Predstava *Rodin II* je zame na podlagi pravkar naštetega še kako etično sporna in bi jo označila kot spodletel projekt, ki se ne dotakne, ampak v mnogih obiskovalcih vzbudi tesnobo in obsojanje.



Temo drugačnosti odpira tudi predstava *Pour en finir avec moi*. Tokrat v ospredju ni invalidno, popačeno telo, temveč telo Drugega, tujca. Označevanje tokrat poteka na povsem drugem nivoju kot v prvih dveh predstavah in s tem odpira nov sklop vprašanj in družbenih dilem.

Naravnost, spontanost, iskrena ekspresija in čustven naboj so oznake, ki jih pripjena Zahod »neciviliziranemu« Jugu in Vzhodu. Zato je še kako na mestu vprašanje, zakaj Radhouana El Meddeba v Franciji prepoznavajo kot vzhajajočo zvezdo oziroma sveže odkritje. Ali se res skriva odgovor samo v njegovi moški naravi in čutnosti njegovih predst. Močno dvomim. Tunizijski plesalec bolj od naštetega utemeljuje zahodnjaški pogled na razkorak med Zahodom in ostalim svetom. Če bi prihajal iz bližnje države ali domačega okolja, bi ga kritiki kratko malo zmleli. Predstava *Pour en finir avec moi* je naivna, groteskna, če ne celo »grozljiva«. Kljub vsemu ponuja širok spekter vprašanj, na katere lahko išče odgovore. Ta vprašanja niso vezana le na problem označevanja, temveč tudi na percipiranje in branje posamičnih elementov in njihovih pomenov v različnih kulturnih sredinah.

Prijetno me je presenetila predvsem dvoreznost v razumevanju uporabljenih izraznih sredstev na koncu. Kaj je bilo takšnega v zadnji minuti, boste rekli? Z gibi rok in obrazno mimiko je publiki sporočal, da se naj po domače rečeno »jebec«, da je bil vse skupaj en sam »nateg«. Ali smo bili res tako naivni, da smo mu do konca predstave »verjeli«? Subverzivnost, ki jo razbere zahodnjak je pač tista, ki zareže in razburka na eni strani in vzpostavi izjemno razpravo na drugi strani. Kako daleč se da iti v interpretaciji, kaj je selekcijski moment, kako je razumljena predstava v drugem okolju, predvsem pri domačinih. Velika večina gledalcev je z ogromnim nasmehom na ustih in vprašanjem, ali je kaj takega danes res še možno, zapustila dvorano. Nekaj se jih je predstava dotaknila in nekaj nas je obsedelo in kar tekmovalo v odkrivanju možnih plasti branja. Vendar se Radhouana ni zafrkaval, on je mislil popolnoma resno in to je bilo zame še toliko bolj nerazumljivo.



Jelena Milovanović

Kateri je zate največji problem v sodobnem plesu?

Eno od osrednjih vprašanj performansu eno je, kako razumeti vplivne koreografe in jih ne kopirati. Oziroma kako razumeti, kar najpogosteje prihaja iz zahodne evropske scene in poiskati ustrezne pojave, rešitve, možnosti na naši domači sceni. Ker je delo nastalo v Srbiji, se nanaša na srbsko plesno sceno. Vendar ne mislim samo na Srbijo, ampak na ta del sveta, ki ga prepoznavamo kot vzhodno Evropo ali Balkan. Najpogosteje smo soočeni s položajem, ko se kopirajo določene plesne tehnike in koncepti, in potem se predstave na tak način prenesejo v naš kontekst.

Razumeš kopiranje kot kopiranje plesne tehnike ali cele predstave?

Ne samo plesne tehnike, tudi koncepta. Tisto, kar se je začelo dogajati na sodobi plesni sceni z deli Xaviera Leroya, Jérôma Bela in drugih, tu imamo neko novo smer, ki pripada t. i. konceptualnemu plesu. Ti vplivi se čutijo na našem prostoru, zaradi česar sem se s tem začel ukvarjati. Torej analizirati stanje v Srbiji, vendar ne samo plesnih tehnik, ampak tudi konceptov, ki se preslikavajo in predstavljajo na domači sceni. To je nevarno za sceno, še posebno za tisto, ki se šele razvija v Srbiji. Na ta način se ne razmišlja o lastnih konceptih in o načinu kako se ples proizvaja na določeni sceni

Lahko primerjaš postopka primerjanja in rekonstrukcije?

Mislím, da je tukaj razlika. V moji predstavi postavljám vprašanje, kako razumeti in ne kopirati ter ali je prevod lahko alternativa kopiranju. V tem primeru bi bila mogoče tudi rekonstrukcija del alternativa kopiranju, kot tudi citiranje. Predvsem je pomembno izhajati iz lastne situacije.

Opazila sem, da se element časa v predstavi nanaša na neposredno sedanjost situacije, ki se odvija pred očmi. Potem pa se na trenutke predstava z različnimi pripovednimi postopki, od zgodb do predavanja nanaša na preteklost in na prihodnost. Imaš posebno struktura časa znotraj predstave?

Seveda, da je čas pomemben element. V samem začetku predstave govorim o njenem nastanku, kar je neka preteklost, okrog 2 leti nazaj, in nato od tistega trenutka v ta čas, kjer smo zdaj. Seveda obstajajo različni časovni načrti, ki se vežejo na sam nastanek predstave in njen razvoj. Prihodnost odpirajo vprašanja, ki izvirajo iz samega nastanka predstave.



Ima predstava v navezi s časovnimi načrti neposreden odnos s publiko?

Ta trenutek je zdaj. V tistem trenutku, ko grem pred publiko, izpostavim materiale, ki pripadajo različnim obdobjem samega nastanka predstave. Ti materiali se pojavljajo v sedanjosti pred publiko in variirajo s festivalom, centrom, institucijo, ki me je poklicala. Recimo na Tanz im August v Berlinu sem igral predstavo dva dni in predstavi sta se precej razlikovali, še posebno, če primerjam s tistim, kar bom jutri zvečer igral v Ljubljani. Predstava je narejena tako, da dela sama s svojimi pogoji, ki se pojavljajo sproti. Ni enako če igram v Novemu Sadu, Pančevu, ali če igram v Budimpešti, Dublinu. Predstav je vedno nekem procesu. Odpira nova polja z vprašanji, ki jih postavlja, razmišlja o lastnih pogojih, v katerih nastaja in se širi. Z vsakim novim izvajanjem sama sebe problematizira.

Vsakič izvede prijavljanje na festival?

Da, ker se z vsakim izvajanjem predstava pojavi v določenem kontekstu, kar mi da priložnost, da se lahko prijavim na neki novi festival.

Kot planiranje za prihodnost.

V zvezi s časom bi pripomnil še eno stvar. Pomembno je tudi, kateremu času pripadamo glede na vprašanje sodobnosti. Zato ker so večkrat, prav zato ker prihajamo iz Srbije oziroma tega dela Evrope, naše produkcije prepoznane, kot da pripadajo času preteklosti. In zato postavljám vprašanje, kdo ima pravico sodobnosti, kdo ima s svojimi produkcijami pravico na sodobnost.

Označuješ sodobnost kot politično entiteto?

Da, tudi to je prisotno pri tem vprašanju. Ker gotovo širok družbeno politični kontekst predpisuje in omogoča plesno produkcijo, in sploh omogoča, da nastane tisto, kar prepoznavamo kot umetniško produkcijo. Kako se ukvarjati z lastnimi pogoji produkcije, kako reflektirati lokalni kontekst in vse kar sodi v proces nastanka dela, je namreč različno od produkcije do produkcije in od umetniškega koncepta.

Kaj je tebi najbolj pomembno, ko se postaviš v prostor, na oder ali tja, kjer igraš predstavo?

Za predstavo je pomembno, da se ukvarja z lastnimi pogoji kraja in prostora, ker kot sem prej rekel ni isto, če igram v Tanz im August ali če igram v srbskem narodnem gledališču v Novem Sadu. Torej mesto, sama institucija vnaša nova vprašanja, nove materiale v samo predstavo in le-ta se mora na drugačen način s tem ukvarjati, in sicer z vprašanjem zgodovine sodobnega plesa in sedanjosti. To je eno gledanje na vprašanje prostora v predstavi. Drugo se nanaša na prostorsko organiziranost predstave. Prostor je razdeljen na dve celine. Ena celina je tisto, kar se v predstavi prepozna kot prostor, kjer je predstavljena lokalna specifičnost v Srbiji, v bistvu lokalni, srbski kontekst, kateremu predstava pripada, kjer je nastala. Na drugi strani je prostor raziskovanja in prostor razmišljanja v sedanjem trenutku. Seveda, obstaja tudi prostor vmes in je prav tako pomemben, ker se v tem prostoru pojavi bistveno, in sicer kako znotraj vseh teh prostorov pozicionirati samega sebe in svoje delo.

Kako razumeš odnos med besedo in gibom? Kje se povezujeta, kje se razlikujeta?

Tukaj tudi obstajajo različni vidiki, o katerih lahko govorimo. Tisti, ki je zame najpomembnejši, govori o lokalnem kontekstu in ideologijah, ki v njem vladajo. Na eni strani gre za lokalni srbski prostor, na drugi pa imamo pristop raziskovanja v plesu in razmišljanje o lastnem delu, ki pripada eni izmed smeri sodobnega plesa, ki se generirajo na zahodnoevropski plesni sceni. Torej, ko govorim o odnosu lokalnega konteksta in ideologije, ki proizvajajo in pogojijo ples, govorim o tem, kaj se od nas pričakuje. Ko pridem do te točke v predstavi preidem od govora, ki v njej dominira od začetka v čisti gib. Ta čisti gib pokaže na nesmiselnost omenjene zahteve in pričakovanj od samega dela, kakor tudi od vseh ostalih del, ki prihajajo iz podobnih kontekstov in govore o problemu nezmožnosti plesa. To je en moment. Drugi moment je preprosto tehnični. Pomembna je spojitev samega scenskega gibanja in zavedanja odnosa do publike, mojega položaja v odnosu do materiala. Pomembno je, da so medtem, ko govorim dominira in samo razpravlja o predstavi, gibi zelo izdelani in očisti, da bi dali čimveč prostora vprašanju o plesu, ki so edina intervencija v plesno sceno. Ko se zgodi ta preobrat, začnem čimveč upravljati telo in njegovo gibanje.

Ali vašo predstavo definirate kot lecture performance?

Sam predstavo nisem tako poimenoval. Na Tanz im August v Berlinu, so predstavo najavili kot »lecture performance«, kar je bil zame razlog, da v delo vnesem novo vprašanje. Predstava se lahko postavi tudi na tak način. Potem sem poskušal delo poimenovali in najaviti kot plesni komad, as a dance piece. Zavedel sem se vprašanja, kdo je kompetenten, da določeno delo poimenuje in ga razglasi za plesno delo. Videl sem, da nisem zmožen narediti plesne predstave, da jo kot tako najavim in izvedem. V Berlinu na Tanz im August sem se poskušal v drugem delu predstave osredotočiti na poskus, da bi svoje delo postavil kot »ready-made« akcijo. In potem sem povabil kompetentne umetnike in teoretike, da figurirajo oziroma da igrajo vloge glavnih akterjev v moji predstavi. To so bili Ana Vujanović – teoretičarka iz Beograda, Olivera Kovačević Crnjanski – koreografinja iz Novega Sada in Xavier Leroy, ki se tudi pojavlja v delu, pojavi se v najavi, medtem ko sem jaz v predstavi samo plesalec. Tega nisem izvedel zaradi neke šale, ampak zato da poudarim realnost, v kateri živimo, kateri pripadamo. Za prebiranje dela vsekakor ni ključna neposredna pojavnost plesa, ampak diskurz, ki ga obkroža, ter ključ, s katerim se ga razbere. Ker je bilo moje delo za prvi dan najavljeno kot lecture performance, sem ga drugi dan hotel izvesti kot ples. Pri vsakem festivalu, na katerega se zdaj prijavim, kontaktiram tistega, ki objavi razpis, ter ga vprašam, kaj se predstavlja na festivalu in kdo najavlja predstavo. Tako dobim sliko, kako bom najavljen.



Svojo predstavo izvajáš v srbskem ali angleškem jeziku, ali te jo zanima, da bi jo izvajal še v kakšnem drugem jeziku?

Ker ne govorim nobenega drugega jezika, mi jo je težko izvajati v kakšnem drugem jeziku. Zakaj si se odločil na festivalu Mladih levov predstavo izvajati v angleškem jeziku? Ker sem se zavedel, da je to mednarodni festival z mednarodno publiko. To je zdaj naša globalna realnost. Angleški jezik se uporablja kot jezik sporazumevanja. In če predstave ne igram v srbsko hrvaškem, jo igram v angleškem jeziku. Tako sem se odločil zaradi sodelovanja na mednarodnem festivalu. In po drugi strani imajo mladi Slovenci, predpostavljám, prav tako problem razumevanja srbskega jezika.

Ali obstaja kakšna razlika med

izvedbo predstave v srbskem ali angleškem jeziku?

Ker več igram v angleškem jeziku, mi bolj ustreza, da jo igram v angleškem, ker je ritem drugačen. Jezik je preprosto drugačen. Predstava je bolj uigrana v angleškem jeziku, verjetno zato ker se je večkrat izvajala tam, kjer se angleški jezik uporablja za komunikacijo. Sama izbira jezika se sicer v predstavi ne pojavlja kot vprašanje ali prostor problematizacije. Dejstvo je, da je ta predstava oziroma cel projekt, Indigo dance, ki mu pripada ta predstava, ni dobil nobene podpore od institucij v Srbiji, zadolženih za kulturo in umetnost, dobila pa je podporo od nacionalnega plesnega centra iz Pariza in Dance Webu. V vseh komunikacijah v okviru delovnega procesa je bil uporabljen angleški jezik. V Srbiji sem igral v srbsčini, s tem se pojavlja tudi pomembno vprašanje, ki v predstavi še ni prisotno, a je tudi to možno postaviti kot problem uporabe jezika v odnosu do podpore in prostora, v katerem je predstava nastala. Kot sem rekel na začetku, je vsekozi dominiral angleški jezik.

Ali mi lahko rečeš kaj več o Indigo dance projektu?

To je eden širši projekt. Indigo dance je projekt, katerega del je tudi ta predstava. Drugi del projekta je raziskovanje, vezano na poskus rekonstrukcije sodobne plesne scene, v bistvu zgodovine sodobnega plesa v Srbiji. Raziskovanje se je v prvi fazi izvedlo kot video inštalacija, ki pravzaprav predstavlja devet razgovorov, intervjujev z najznačilnejšimi akterjimi v Srbiji od leta 1920 pa do danes, ki so vplivali na formiranje drugačnega plesa, kot je bil klasični balet, standardni ples, šola plesa, folklor. Ta inštalacija in raziskovanje se ukvarja s poskusom mapiranja teh dejanj. Želi pokazati, da so te prakse v preteklih 90. letih obstajale na območju Srbije, predvsem v Beogradu, Novem Sadu in Subotici. Poskušajo vzpostaviti in videti, kako se današnja plesna scena odziva na pretekle plesne prakse, koliko se nanjo opira in koliko o njej vemo. Tretji del projekta Indigo dance je prav tako inštalacija, Balkan Kan Suzi Dance, ki predstavlja nerealiziran plesni projekt, kar je pravzaprav predpostavka, da je ta projekt nemogoče realizirati. Ta projekt se ukvarja z odnosom med zahodnoevropskimi festivalskimi organizatorji, producenti, menedžerji, kustosi in drugimi na eni strani in koreografi iz vzhodne Evrope na drugi strani. S pričakovanji enih od drugih in poskusom, da se najde nekaj novega na prostoru Balkana in vzhodne Evrope in da se to predstavi na Zahodu.

Mnogi pisci v Arene bodo pisali o tebi, ker jih zanima tvoja predstava.

Super, mogoče mi lahko pošlješ kritike, ker me zanima kontekst dela, zanima me, kaj bo delo sprožilo, da vidim, če lahko kaj vključim v predstavo. Da vidim, kako ljudje pišejo, kako je delo sprejeto in kako se bere.



Saša Asentić: MY PRIVATE BIOPOLITICS

kritika: KONTEKSTUALIZIRANJE SAMONANAŠALNOSTI

Samo Gosarič

Kritika. Brrrrrrr. Kje začetí? Kako pristopiti k predstavi kot je *My private biopolitics*, ki ubesedi svojo celotno

kontekstualizacijo? Po primer kontekst mladega avtorja, ki se pojavi na festivalih šele po določenem številu referenc, po katerih mu lahko vsi priznajo, da je res sodoben, ker prihaja iz države, ki nima ne institucij, ne zgodovine sodobnega plesa. S citiranjem prizora Jérôme Bela Asentić pokaže, da se nekomu, ki se želi postaviti v kontekst sodobne umetnosti očita, kadar je avtobiografski, razen če je ta nekdo Jérôme Bel. Mogoče lahko pišem kritiko tako, da vs prava stvar kot: koliko referenc in vstev v CVju je potrebnih, da lahko na začetku strokovnega članka kot Eda Čufer napišeš: »Dramaturgija? Brrrrrrr? Kje začetí?« Lahko se nato preko citiranja Bojane Kunst navežem na kontekst sodobnosti kot nečesa, kar je izumil zahod, vzhod pa naj bo avtentičen, ker drugače daje občutek, da stalno zaostaja. Pojem zastarelosti se nam še posebno zanimivo razkrije pri opazovanju sodobnega plesa, ki kot vemo na Vzhodu pravzaprav nima zgodovine in ni razvil oblik, kakršnih poznamo na Zahodu. Navezava je odlična, ker v istem kontekstu omeni teoretičarko tudi Saša Asentić, povrh pa citiram stopke, ki jih on uporabi v predstavi. Tako se kljub izvirnosti in neortodoksnosti lahko postavim v predalček dialoški med kritikovim subjektivnim pogledom in vstopi, ki jih ponuja predstava. Glede na to, da nam je Asentić razkril, da bi katero od kritik v Areni o njegovi predstavi, če mu bo kaotična, vpletel v naslednjo uprozo-ritev, je prav ta tekst, ki ga zdaj bereš, potencialni uprizoritveni tekst. Oziroma bi bil, če bi se gibali v okvirih tradicionalnega gledališča, v okviru sodobnega gledališča pa je ta kritika samo zase performativna in vstopa v predstavo na isti ravni kot drugi performativi, ki jih Saša navaja: prošnja za financiranje na občini, korespondenca kritikov in selektorjev, ki ga je pripeljala na Mlade leve, itd.

My private biopolitics je vpeta v kontekste do te mere, da je vsaka uprizoritev povsem časna, vezana na posamičen lokalni kontekst, v katerem se pojavi. Ta prehodnost ali minljivost umetniškega dela, ki je na eni strani skrajna izpeljava teženj sodobne umetnosti, je na drugi strani tudi vsakič povsem lokalna. Torej ravno nasprotna pretenzijam sodobne umetnosti po splošnosti. Z inteligentno ironijo nas predstava pripelje na spolzka tla. Da bi plesalec lahko bil sodoben, se mora izogniti vsem lokalnim kontekstom, recimo tako, da se obleče, kot da bi prihajal iz Berlina. Absurd kulminira v zaključnem delu, kjer Saša izvede ples, ki ga namerava poslati skupaj z aplikacijo na festival sodobnega plesa. Ta je sestavljen iz niza citatov znanih koreografij sodobnega plesa, ki vzete izven konteksta delujejo pravzaprav prav tako navno, kot se zahodnjaku zdi katerikoli vzhodni ples. Če torej ni važna sama izvedba, pač pa njena kontekstualizacija, se izkaže, da ni bolj lokalnega, kot je zahodnjaški kontekst sodobnosti. Hkrati pa to pokaže tudi nujnost dolgotrajne kontekstualizacije, ki jo Saša izvede pred plesno »točko« in kateri se pridružuje tudi ta zapis. Da bi bila legitimizacija iz moje strani brezmadežna, dodajam še dva referenčna vira: Eda Čufer: »Petnajst lepih teza«, Maska, št. 66-67, letnik XVI, str. 22-26
Bojana Kunst: »Politika naklonjenosti in nelagodja«, Maska, št. 82-83, letnik XVIII, str. 23-26

kritika: YOUR GEOPOLITICS - MY BIOPOLITICS

Andraž Golc

Tako kot glasba, je tudi ples po tradiciji neke vrste »čista« umetnost. Čista zato, ker doseže estetski učinek, bolj neposredno, bolj prvinsko od jezika. Drugače rečeno: ples je lep, ker je nem. Telo, kot osnovni organ plesne artikulacije, je nemo. Tudi pri sodobnem plesu, ki je telesu dodal še druga gledališka izrazna sredstva, lahko govorimo o estetikah, ki so spet vse vezane predvsem na načina koreografove rabe telesa, oziroma njegov odnos do njega. Tako na primer Jérôme Bela priključijo v spomin telesa v dialogu z diskurzom množične kulture, kot po drugi strani pomislimo na Xavierja Leroya med opazovanjem teles, zaprtih v precizen, organsko-mimetičen minimalizem. Saša Asentić pred nas postavi ples s komentarjem. Pri njem telo spregovori, a ko spregovori, spregovori o sebi. Namesto telesa pred diskurzem (prezence pred jezikom) nam tu ponudi telo v diskurzu. Lahko bi rekli, da gre za preformans-predavanje, a to ne bi bilo dovolj točno. Jedro je namreč v plesu, in sicer tistem, ki je, z duhovitimi besedami Asentića, navzoč v svoji odsotnosti.

Vprašanje je naslednje: kakšno predstavo bi moral umetnik (plesalec/gibalec) vzhodne Evrope narediti, da bi pritegnila pozornost? Ve se, da biti opažen pomeni enako kot preživeti. Pomeni vir prihodkov, od katerih se živi, in pomeni priložnost za prikaz obstoječih predstav na drugih lokacijah ter hkrati priložnost za nastanek novih. Drugače povedano: ne da bi bil opažen, ne moreš biti umetnik. To je resnica produkcijskih pogojev, ki umetnika najbolj zaboli na področju njegove (kreativne) svobode. Problem, ki se kaže med Asentićevim branjem korespondenc, citiranjem in predstavljanjem materiala za svoje projekte je navzoč ravno toliko v podrejevalno-stereotipizirani perspektivi Zahoda na Vzhod, ki se vzdržuje z usklajevanji mednarodne mreže kritikov in teoretikov o zgodovinjenu umetnosti ter trenutnih estetskih trendih kot v inerciji vzhodne (Balkanske v Asentićevem kontekstu) scene, ki se mu je v sanjah prikazala kot slon, streniran da se z retoriko odziva nanje, medtem ko sam opravlja premike z veliko težavo. Z ironično ostrino se sprašuje, ali je res usoda plesa v vzhodni Evropi, da nenehno tone v pozabo, obsojen po eni strani na svoj lokalni kontekst oziroma eksotičnost in po drugi na kopiranje Zahodnih estetik. Kot sklep Asentić ponudi ples, sestavljen iz karikiranih koreografij uveljavljenih imen sodobnega plesa (med katerimi zasedeta opazno mesto zgoraj omenjena Jérôme Bel in Xavier Leroy), njegov posnetek (sneman iz občinstva), brez dosedanjega komentarja, pa naj bi mu naposled zagotovil zadostitev zahodnim estetskim merilom, udeležbo na festivalu ter mu odprl vrata v svet. Šala je prefinjeno brutalna, sporočila pa neposredno prizemljujoče: svoboda v umetnosti je relativna, ozemeljsko pogojena. Geopolitično obarvano vrednotenje plesa sili plesalce v to, da razvijejo strategijo esteske manipulacije lastnega telesa, ki je hkrati njihova strategija preživetja – njihova lastna biopolitika.

Kritika: POPOLNA POLITIZACIJA VSEGA

Jasmina Založnik

Saša Asentić, performer in avtor številnih projektov, v ospredje svojega dela postavlja vprašanje

sodobne družbe in politike v odnosu do sodobnih umetniških praks, predvsem poskuša razviti vprašanje vloge umetnosti v sodobni družbi oziroma njene moči v reševanju družbenih problemov. Pri tem je vseskozi kritičen. V performansu z naslovom *Moja privatna biopolitika* avtor odpre številna vprašanja, ki na lahkoten in ironičen način problematizirajo in razkrivajo sisteme delovanja, selekcijiranja, podeljevanja sredstev »drugačnim« projektom, za kakršnega smatra tudi svojega. Kot temelj svojega dela jemlje obstoječa, znana umetniška dela, ki jih poskuša vnesti v lokalno okolje ter jih pripileti na osebno izkušnjo. V ospredju omenjenega performansa vzpostavljamo številne dileme, v katerih povezuje lokalno ideologijo in pričakovanja, ki jih od umetnika terjajo (predvsem) zahodna družba. Zanima ga ključ pri preseganju lokalnega in vstop v globalno. V ospredju je vprašanje možnosti uspeha, uvrstitve na festival, ipd. Za slednjega je pomembno ime (uveljavljenost) umetnika ali pa je odločitev sprejeta zaradi predstavnikove »eksotičnosti«.

Zakaj si lahko Jérôme Bel, katerega dela so temelj njegovega raziskovanja, privoščil nekaj, kar si on kot mlad, neznan in vzhodnjaški avtor po mnenju večine ne bi smel? Ali je možno presekat s pričakovanji in zahtevami? Ali se jim lahko upremo ali izognemo? V performansu *My Private Biopolitics* stori prav to. Vzame obstoječe, preverjene materiale in jih lepi na osebno zgodbo, ki razkriva delovanje družbenih in umetniških sistemov. Svoj življenjepis in reference raztrga, obleče »globalno, zahodnjaško uniformo« in na ostankih papirnih trakov ustvari koreografijo, v katero vnese različne plesne elemente, seveda popačene in ironizirane do absurdnosti. Predstavljen plesni material je kolaž zasnovan na elementih priznanih koreografij, predelanih in popačenih z osebnim pogledom, zasnovan na lastnih izkušnjah in opažanjih. Pri tem se upira tudi na preverjen recept vključitve treh elementov: videa, luči in kot že rečeno izbranega »outfita«. Kako banalen si potem znotraj prikazanega, se izkaže za nepomembno. Celo več, bolj nenavaden in absurden se zdiš, več možnosti imaš za povabilo na festival. To poskusi dokazati v drugem delu performansa, ko ustvari material za festival v Londonu na licu mesta. Asentić za posnetek koreografije kamero položi v roke naključne gledalke. Ali je dejanje zgolj performativno ali gre res za nov raziskovalni material, ne izvem.

Asentićev performans ponovno razkrije moč biopolitike, ki se kaže na vsakem koraku in tako potrdi Karlu Lowithu, ki pravi: »total politization of everything«, celo navidezno nevtralnih področij življenja. Naša življenja so vse bolj politična življenja, podrejena njeni logiki in zahtevam. In prav to je tisto, kar predstava ponovno razgalja in pači absurde vsakdanjega življenja. Tudi umetnost je politična. Še kako politična.

Yasmine Hugonnet: LATITUDE DE POSE

kritika: X - BIVAJOČE

Maja Kalafatić

Ne definira te le tisto znotraj telesa, temveč tisto zunaj, stvari, ki te obkrožajo in te postavljajo v določen položaj, saj dobiš pomen le v korelaciji do nečesa.

Prostor ni prazen, platno na steni iniciira prisotnost tretjega očesa, kamere in ostalih tehničnih pripomočkov. Čakam, ali bom najprej videla realno telo na odru ali samo odsev realnosti na platnu. Yasmine Hugonnet lahko in otroško vstopa na oder s kamero v rokah in opazuje svoje telo skozi objektiv. Tu se začne njeno raziskovanje telesa zunaj njega. Kamera je opazovalec, ter posrednik med njenimi realnostmi. Kako vidimo mi njo in kako ona vidi svojo okolico. Slika tistega, kar ona vidi se kaže na platnu, nam pa ponuja videnja nje realne na odru. S to igro nas Yasmine le uvede v svojo raziskavo.

Prvi del mi deluje prekratko, tu bi se umetnica lahko bolj igrala in si privoščila več tveganja pri iskanju različnih perspektiv in načinov, s katerimi bi kamera prikazala prostor iz zanimivih kotov. V enem trenutku ima kamero na trebuhu in z dihanjem uravnava sliko, ki na platnu niha, zdi se, kot da napove zanimivo idejo, a je na žalost ne razvije do konca in hitro preide k drugi stvari. V drugem delu poseže po močnejših vizualnih učinkih. Tu golo telo postane platno in prevodnik za podobe, ko umetnica nase projicira svojo barvno nogavico in s tem zapusti telo v svojem prvotnem fizičnem pomenu. Je samo »nekaj«, materialnost, ki sprejema barve in postane tretja realnost. Iz nekaj časa trajajoče atraktivne podobe se ponovno sprevrže v normalno telo in se začne poigravati z lučjo. V žarku svetlobe se vidi le polovica njenega telesa. V trenutku polne moči luči se Yasmine zakrije z belim papirjem, ki dobi prav tako kot njeno telo dvojno funkcijo. Prvotno kot prekrivalo ter ekran za njena nova telesa. Na platnu se pokaže odsev njene druge prostorske in vremenske realnosti. Pojavi se tudi možko telo v povsem enakih dejanjih. Tu se začne igra z optičnimi iluzijami, ko nase projicira možko telo in se skuša gibati sočasno z njim. »Lovi« tudi sliko sebe in navidezno realnost obenem realizira na odru. Poigravanje se prične. V določenem trenutku papir, ki na pol prekriva izvajalkino telo, postane moteč. Začne si ga pritrdjati z lepilnim trakom in zdi se, kot da se vedno bolj skriva za njim. Lahko bi si dovolila svobodnejše gibanje, ne oziraje se na svoj ščit, saj je svojo goloto že pokazala na platnu in tudi zdaj gola zadnjica ne bi bila moteča. Sedaj je platno že izkoriščeno in tu se odloči, da bo kar sredi prostora ustvarila komoro, ki jo hkrati skriva in razkriva pred publiko. Sedaj je ne vidimo obstoječe na odru, temveč le še na platnu.

Način raziskovanja, ki ga je Yasmine Hugonnet izbrala za izpolnjevanje lastnih vprašanj in zanimanja je zanimiv, a se zdi, da vse temelji le na izbrani metodi dela. Torej vse ostaja na ravni »kako« prikazati svoj namen, ne pa ga tudi razviti s pomočjo izbranega načina ustvarjanja. Prostorske in časovne iluzije, ki jih ustvarja imajo trenuten učinek. Skozi celotno predstavo njen obraz ostaja nezrazvit, ki ji daje rahli občutek sramežljivosti morda zato, da še bolj predstavi telo kot sredstvo. S celotno tehnično opremo, Yasmine Hugonnet tvori X-bivajoče. Bivajoče na večjih plasteih; realno bivajoče sedaj, irealno bivajoče na platnu, sočasno bivajoče na platnu in odru in še in še ...

Samo Gosarič

S sopolstavljanjem neposredne navzočnosti telesa na odru in preko videa v živo posredovane podobe istega telesa uspe avtorici odpreti širok niz vprašanj družbenih reprezentacij telesa. Prične se na razsvetljenem odru, z osvetljeno publiko, ko se na projekciji začne prikazovati intimna, v prvi osebi snemana podoba plesalke. Naš pogled je takoj postavljen kot pogled javnega v zasebno. S prihodom Yasmine Hugonnet, se luč na publiko ugasne, zdaj lahko pogled v intimi izbira med neposrednostjo njenega telesa, ves čas s kamero v roki, ter projekcijo njenega prvoosebnega pogleda. Postavljeni smo med vsakdanjost telesa in šarmom videopredstave, med v javno postavljeno teleso in intimni pogled kamere. Njena vsakodnevna obleka v javnem prostoru odra, njen gib, v polju med plesnim in vsakdanjim, stalno zamegljujeta in na novo postavljata meje javnega in zasebnega, umetnosti in vsakdana. Gibanje roke, ki drži kamero, izvedeno z odrsko prezenco postane plesni gib. Popravljanje kablov pod očesom kamere, postane videoart. In ravno subtilnost, nevsiljivost, ki pa je izvedena s pozornostjo odrskega izvajalca, ustvarja male hudomušne preskoke med diskurzji telesa. Na točki, ko pleše s kamero in projektorjem v roki, se prepletajo vsi vidiki v neločljivo celoto in v tem, pa tudi po vsebini, prizor spominja na zgodnje neoavangardno delo Trishe Brown *Homemade* (1966), kjer je ta plesala s filmskim projektorjem na hrbtu.

Skozi žgečkljivi prizor, ko si Yasmine snema v notranjost svojih hlač, preide predstava v srednji del predstave, kjer se odprejo vprašanja projekcije družbenega spola. S popolno nonšalanco, kot da ne bi bilo nič, se akterka sleče in odloži svoje obleke na kupček. Ta kupček nato v popolni temi kamera projicira na njeno golo telo in ga povsem prekrije. Sledi daljši del, v katerem Yasmine skriva svoje telo z belim kartonom, vedno tako, da je med njo in publiko. Preko nje in papirja se nato projicira posneta koreografija, ki ji plesalka bolj ali manj sinhrono sledi. Najprej se preko nje projicira golo moško telo plesalca, v ponoviti koreografije pa še njeno golo telo. Odprejo se vprašanja družbenega spola: je spol samo neka zunanja, družbena projekcija na površino telesa? Naredi obleka spol človeka? Kaj konstituira spol? Hkrati se nadaljuje tema odnosa med zasebnim in javnim, zakaj recimo je projekcija golega telesa bolj sprejemljiva kot neposreden pogled na golo telo? Ali, ko se skrivamo v intimno, je to res osebno ali le repliciramo nek družbeni kod spodobnosti? Niz se zaključí s podobama oblečene dramaturginje in oblikovalca luči, ki se poskakujoča projicirata na poskakujočo Yasmine. Humorna gesta, ki pokaže »skrite« sodelavce umetniškega dela, ju postavi pred umetnico in tako razprši umetnikovo subjektiviteto, ter nakaže, da je posameznik vedno z drugimi in preko drugih.



V sklepnem delu se Yasmine skriva v šotorček iz platna, na katerega je od zunaj projicirana povečana slika njenega početja znotraj, v intimi odmaknjeni od gledalčevega pogleda. Golo telo in vsakdanje geste povečane pod pogledom kamere ustvarijo vizualno impresiven videoart, s čimer povzamejo in nadaljujejo do sedaj vpletene teme. Predstava se zaključí z duhovitim priklonom, kjer se avtorica vztrajno zopet skriva za kosom belega kartona. Subtilen humor, ki je očitno režiran, saj avtorica v prvem delu predstave ni kazala nobenega sramu pred pogledom občinstva na njeno goloto, izpostavi absurd umetniškega diskurza, v katerem naj bi bilo dovoljeno, kar v vsakdanjosti ni. Če se avtor na odru lahko še zateka v posebno cono umetnosti, je v priklonu spet on sam in je primerno, da pokaže sramežljivost. Z umetno ustvarjenim zadregom pravzaprav pomaga, da v zadregi nismo mi gledalci. Predstava misli telo kot podobo telesa oziroma reprezentacijo telesa tako, da enako vrednoti preko video posredovano podobo telesa in njeno »neposredno prezenco«, saj je tudi ta venomer že družbeno posredovana. Posredovanost pa je v pogledu gledalca. Z uporabo preprostih gest in z izogibanjem plesnim tehnikam v predstavo vstopi kontekst vsakdanjosti, ki je razkrit kot problematično polje vselej že družbenih reprezentacij telesa. Omogočeno nam je, da uzremo svojo vlogo v režimu reprezentacij.

Yasmine Hugonnet

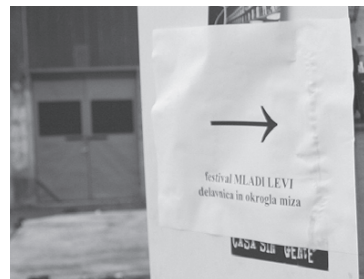
*Samo, prvič, ko sem te videla, si nastopal. Nenehno si se oblačil in slacil z razlago, kako se vsaka obleka povezuje z določenimi trenutki v tvojem življenju, z določenim telesom in načinom mišljenja. Soglašam s tabo, da čutim, kot da imam več teles, a se pri meni to ne dogaja na ravni oblačil. Nekaj teles si lahko včasih pripeljem iz spomina. Moje telo je sestavljeno iz fragmentov, vendar me ne zanima njihova odnatnost, temveč možnost prehajanja med fragmenti. So dnevi, ko se čutim izjemno oddaljena od lastnega tkiva, za katerega nisem prepričana, da ga prepoznam kot svojega. Ta občutek mi ni neprijeten. Ponovno ga privzamem skozi vid in tudi skozi tip. Všeč mi je ključna beseda Lise Nelson »podoba kot občutek« (image as sensation), toda podoba je prostor, ker spoznam, da se vedno spreminjam. Vse se vrtili okoli perspektive, zamejevanja. Kako se zamejiti? Ples je zelo vizualno delovanje, učiš se ga s ponavljanjem, naučen si, da prepoznaš, si zapomniš in privzameš hitreje in hitreje določeno gesto, tehniko, telesa plesalcev in koreografov iz zgodovine. Pred nekaj tedni sem z Mathildo Monnier na delavnici delala okrog vprašanja o arhivih, spominu in plesu. Plesalec nekako prenaša telo svojih predhodnikov ... telo je arhiv spominov. Mimogrede, nisi veliko govoril o sistem delu, kjer delam s platnom. Neposredna metafora okvira, v katerega vstopiš in ga celo nosiš s seboj po prostoru, je zame zelo pomembna, ker pride do občutenja meje, ki jo nosiš in ki si je ne izbereš vedno sam. Moje telo kot predmet mojih premišljevanj, užitek, bolečina, izraz in stik z drugimi. Spet me obseda misel, da sem naseljena. Telo kot vmesnik, kot mediator. Ne kot trans, v katerem kličem duhove, temveč kot banka podatkov in teles, ki stalno bruhajo na površino, pa naj to hočem ali ne. Ni jasne razmejitev med znotraj in površino, je neko stalno premikajoče se razmerje med obojimi. S to idejo se poigravam v *Latitude de pose*. Hotela sem tudi deliti svoj pogled na stvari, ne samo tako, da kažem svoje telo, pač pa tudi svoj pogled. Javno zasebno. Seveda, gre samo za javno intimno. Intimnost, ki mi je potrebna zunaj odra, obdržim zase, moja intimnost ne leži v golem telesu, nimam občutka, da razkažem veliko same sebe, če ga pokažem. V tvojem članku sta mi bili zelo všeč besedi razpršena subjektivnost. V tem trenutku raziskujem posebno stanje razpršene subjektivnosti.*

Mojea Manček

Delavnico oziroma okroglo mizo pod naslovom *Politika umetniškega vodenja* sta vodila Rose

Fenton, dolgoletna umetniška direktorica mednarodnega gledališkega festivala LIFT, in Pavel Štorek, umetniški direktor festivala 4 Dny iz Prage. Prisotni smo bili predstavniki različnih institucij, umetniki in zaintereseni na umetnostnem področju. Skupaj smo izpostavili ključna vprašanja ter problematiko, ki nas vse zadeva.

Postavljalo se je vprašanje vloge, ki je zelo difuzna, ni več stroge ločitve, na primer, med direktorjem in producentom, med producentom in umetnikom ... Danes lahko človek naredi vse sam, sam je lahko svoj producent in režiser, si postavi page na internetu, sam je lahko svoj PR, odigra svojo predstavo. No, menda je občinstvo še zaželjeno. Pogostokrat so tudi umetniki sami tisti, ki ustvarjajo svoje delo, poleg tega pa organizirajo festivale, kjer povabijo umetnike iz drugih sfer. Ni več stroge ločitve, jaz sem umetnik, jaz sem kustos, organizator, temveč se vloge tesno prepletajo ... Pri nas je najpogostejši problem v tem, da se namesto sodelovanja znotraj umetniške sfere vzpostavi neko tekmovanje, ki je sicer lahko zdravo do neke mere, vendar mora biti nagrada dovolj privlačna. Ko pa vidiš, da nas na umetniškem področju deluje v bistvu kar dosti, mogoče celo preveč, ki se v bistvu potegujemo za iste denarce, s katerimi bomo zelo težko izpeljali svoj predvideni program, v državni blagajni pa primanjkuje denarja, se postavi vprašanje, kako drugače zamisliti svoj projekt in koga povabiti zraven k sodelovanju. Vzpostavljamo mednarodne mreže in utrjevanje mednarodnih vezi se mi zdi bistveno za pretok idej, omogočanje lažjega izmenjavanja, omogočanje rezidenčnega programa itd. Kako bi zaščitili kvaliteto umetniškega delovanja in hkrati omogočili njegov razvoj? Imeti jasnost identifikacije, poslanstva in vizije – biti iskren v svojem delovanju – to je temeljno. Vzeti svoje delovanje kot avanturo in zraven privabiti k sodelovanju ljudi iz širših krogov, ne samo tiste, ki podobno razmišljajo – ampak razširiti sfero lastnega delovanja nazven. Postavi se vprašanje politike, ki je čedalje bolj usmerjena v marketing, kako pripraviti finančnice do tega, da imajo občutek, da se jim splača investirati v določeno umetniško dejavnost oziroma da tudi oni dobijo nek pozitiven feedback, da nismo ljudje, ki delujemo na tem področju obravnavani kot »žicarji«. Pomemben je pristop do človeka, s katerim sodeluješ, s finančnim partnerjem vzpostaviti osebno odnos. Zakaj se bi mu izplačalo investirati? Ali morajo biti rezultati vidni v materialnem dobičku? Na kakšen način v urbanem okolju in na podeželju pripraviti ljudi do tega, da se odprejo in prevzamejo nek odnos, držo do umetniškega delovanja? Zelo pomemben se mi zdi edukativni moment. Pri svojem delovanju, namreč pri stripovskih delavnicah, ki jih organiziram že četrto leto, smo se lani povezali z Zvezo prijateljev mladine. Otroci so s pomočjo stripovskega mentorja in mentorice izlili na papir svoje osnovnošolske travme. Sprostil so pritisk, ki jim ga vsakodnevno nalaga šola, ter probleme odraščanja. Mislim, da mora biti umetniška dejavnost vpletena v edukativni program šole. Pa naj bo to strip, gledališče, kinematografija, ples ... V mojem edukativnem procesu, v srednji šoli je bila umetnost zelo postranskega pomena. Zdelo se mi je, da je vse premalo zares, v miru smo gledali Fellinijeve filme (tisti, ki niso šli raje špricat), potem pa je profesor leval fural svoj egotrip. Sicer je bilo zanimivo poslušati, ni pa bilo tega »get involve« momenta in predmet Umetnostne vzgoje se mi nikakor ni zdel enakovreden ostalim. Velika pomankljivost je bila predvsem v pomanjkanju pripravljenosti približevanja razlage učencu, ki bi ga snov morda zanimala, a hkrati je manjkali osebne pristop in motiviranje učenca. Zakaj je to sploh dobro?! Čemu služi? Visoka umetnost naj bi bila itak sama sebi namen, kdor je ne razume, si je sam kriv. Kaj sploh je visoka umetnost in ali sploh še obstaja? Ali je zdaj to delitev na institucionalno in alternativno, ki si prizadeva, da bi bila institucionalna in podprta, torej vredna, da jo podpre država in zaščiti kot nekaj svojega? Moje mnenje je, da umetnost mora biti odsev realnega življenja, nenehno preverjati status quo, nekaj, kar utrjuje osebni ter socialni odnos, ne pa nekaj, kar se spravi na policio in s katere se vsake toliko časa pobriše prah. Kvaliteta ne sme biti zastopljena na račun poceni ponujenega blaga, ki preplavlja trg. Človeka vsa ta kvantiteta tako zmede, da ga včasih celo zamegli in ni več sposoben ločiti med pristnim in fakeom. Zrno od plevla pa naj bi znal ločevati za to usposobljeni strokovnjaki, ki dovolijo in sprejemajo tržno logiko, ki je kruta do vseh enako. Torej ja verjeti, v to v kar počneš in da bo tvoje prizadevanje nagrajeno z možnostjo delovanja, torej imeti prostor, sredstva in imeti raznoliko kritično občinstvo, ki soustvarja skupno atmosfero je naš skupni cilj. Že sami bi morali v sebi nositi ali pa ponovno vzpostaviti potem pa še zapisati, da ne bi pozabili etično načelo, da umetnost ni nekaj, kjer človek samo sprošča svoje naravne gone, ampak da ti da tudi moment zavedanja dejanskega stanja, kjer lahko s svojim umom reflektiraš ali pa tudi ne, to je pač stvar odločitve posameznika, ki poseduje um.



Politiko ustvarjamo sami, sami si prizadevamo za spremembe okoli nas, sami se učimo postavljati svojo ceno.

