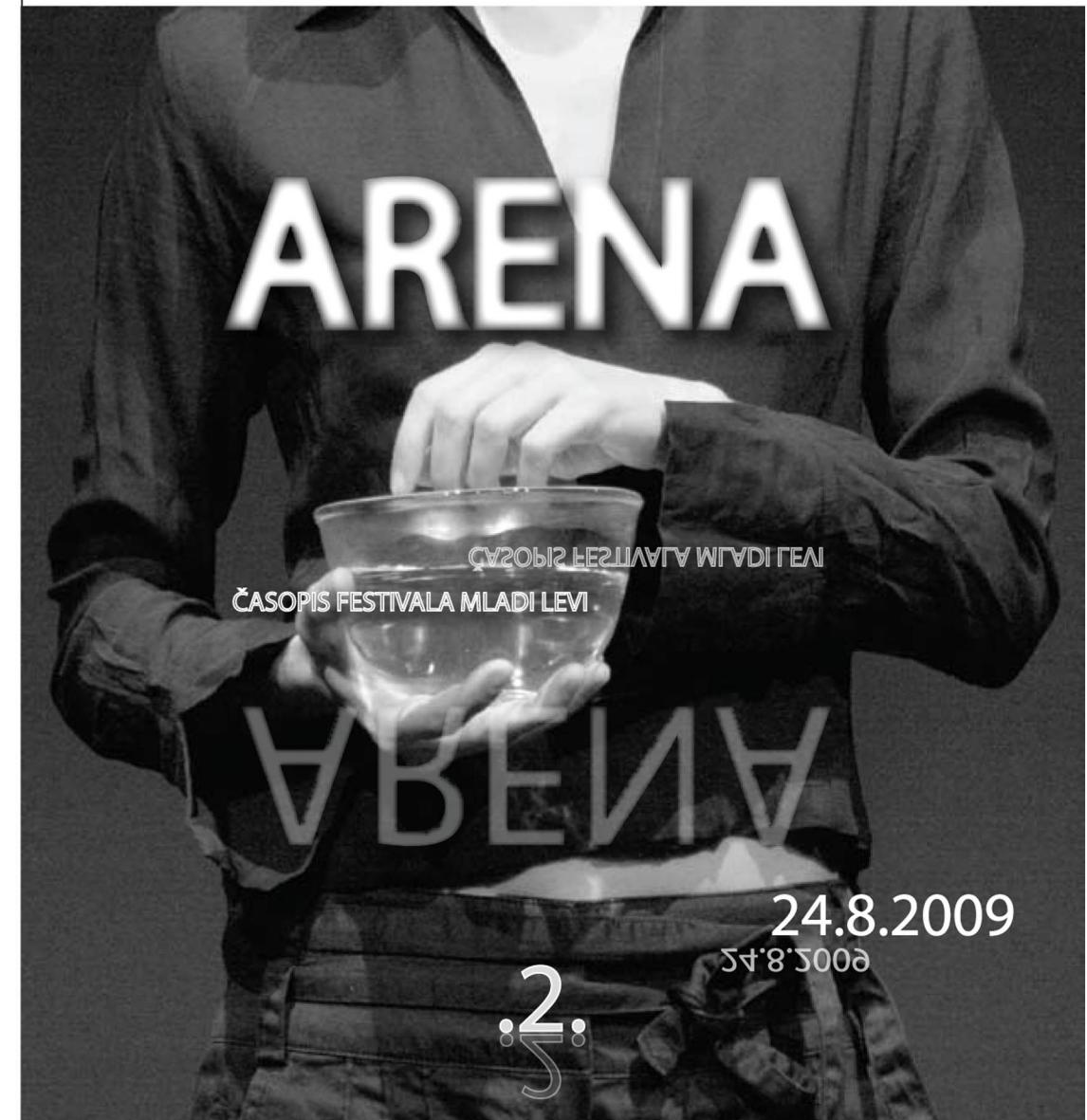


LEI IDAM ALAVITSE ŠIROSĀ LEI IDAM ALAVITSE ŠIROSĀ LEI IDAM ALAVITSE ŠIROSĀ

Festival se omogito: The festival was possible by:



LEI IDAM ALAVITSE ŠIROSĀ LEI IDAM ALAVITSE ŠIROSĀ LEI IDAM ALAVITSE ŠIROSĀ



UREDNIŠTVO REVJE
FESTIVALSKEGA
ČASOPISA MLADI LEVI

UREDNIČA
ANDREJA KOPAČ

OBLIKOVANJE IN PRELOM
PETRA HROVATIN

POMOČNICA
UREDnice
JASMINA ZALOŽNIK

NI LEKTURE
NI CENZURE

SODELAVCI
ALENKA PERPAR
ALJA GOGALA
IRENA PLEŠIVČNIK
JASNA ZAVODNIK
JELENA MILOVANOVIĆ
KATJA ČIČIGOJ
LIDJA RADOJEVIĆ
MAJA KALAFATIČ
MIHA MAREK
MOJCA KETIŠ
NIKA ARHAR
NEJA TOMŠIČ
NINA JAN
PIA BREZAVŠČEK
SAMO GOSARIČ
SIMONA HAMER
SUZANA KAJBA
ŠPELA PETRIČ
URŠKA LUČKA NOVAK

FOTOGRAFIJE
URŠKA BOLJKOVAC

IZDAJA: Bunker, Ljubljana, Slomškova 11, 1000 Ljubljana
Ob podpori: Ministrstva RS za zunanje zadeve

Posebna zahvala: MZZ, g. Klemen Goršek in Maska Ljubljana

Andreja Kopač: PARTICIPACIJA ŠT. 2 : UMETNOST V ČASU

Urška Lučka Novak: VSTOP V FESTIVAL: POKRAJINE KOGNI-CI-JE

Alenka Perpar: IZ IRONIJE V GROTESKO

Katja Čičigoj / Pia Brezavšček: REALNA POLITIČNA UMETNIŠKA IZJAVA
O FIKTIVNI POLITIKI V UMETNOSTI

Špela Petrič: GLEDALCI SO POVEDALI

Mojca Ketliš: SKRITE DENARNICE SPET HODIJO PRODAJAT
UMETNOST

Pia Brezavšček: UMETNINA V ČASU, KO JO JE MOGOČE
EKONOMISTIČNO OPLEMENITITI

Katja Čičigoj: KATARINA STEGNAR - SAMO- PRODAJALKA Z
ŽILICO, KI VE, KAJ HOČE

Irena Plešivčnik: KOSTUM NA ULICI: INTERVJU Z MATEJO
BENEDETTI

Nika Arhar: FRANKENSTEIN KOT REALITY SHOW BREZ KONCA

Milka Planinc: SISTEM V MALEM: STRUMNO KORAKAJMO!

Simona Hamer: IN THE ZOO

FESTIVAL MLADI LEVI

Andreja Kopač

UVODNIK

PARTICIPACIJA Številka 2: »UMETNINA V ČASU«

Sonte – in led je prebit! Mladi levi so se začeli. S precejšnjo festivalsko naglico in v vsakoletno zabavo, ki je bila tokrat pospremljena s šampanjem in Primzijevu juho. Še vedno me za vrat drži tale Participacija. Kakšno dobro uro po otvoritveni predstavi Empire skupine Superamas sedim na črni mizi po tem, ko s(m)o tisti, najbolj žejni in lačni že popili nekaj kozarcev šampanjca in ujeli zadnje kruhove skodelice juhe. Malo se smejam in krilim z rokami, potem začnem pogledovat naokoli. Na levo je majhen odrček, na katerem se je začela Ulična borza. Ujamem ponudbo, da nekdo ponuja masažo. Hm. Ni slabo. Na skrajni levi se ljudje premičajo in gručice. Vsaka druga mi je znana. Za mojim hrbotom (in še vedno levo) je DJ pravkar začel vrteti kul komade. Mogče bi šla še plesat, če ne bi imela neumnih pet, ki jih imam že tako ali tako dvakrat na letu. Dvakrat preveč. Za mano desno šank. Poln, delno polnit, okoli njega se drenjajo ljudje, za njim se točijo pijače. Toliko bolj naglo in glasno, ker je otvoritveni šampanjec hitro posel. Pivo, vino in mojito. Jack cola in bandidos. Vse gre. Ni važno kaj in koliko. Pač, vroče je in vsi s(m)o žejni. Vsi smo vključeni. Participacija deluje.

Druga številka Arene je pred vami, poetično pospremljena s »fiktivno« refleksijo Urške Lučke Novak »Vstop v festival: pokrajine kogni-ci-je. Alenka Perpar je v tekstu »Iz ironije v grotesko« pokomentirala otvoritveno predstavo Empire skupine Superamas. Katja Čičigoj in Pia Brezavšček sta prispevali dialoško »kavarinski debato« in jo poimenovali »Realna politična umetniška izjava o fiktivni politiki v umetnosti«. Špela Petrič pa je pripravila anketo in najzanimivejše izjave gledalcev povzela v unikatno zasnovani razpredelnici. Mojca Ketliš v članku »Skrite denarnice spet hodijo prodajat umetnost« podaja analizo performansa Katarine Stegnar Kupec z žilico, njegove učinke pa v nadaljevanju »vrednotijo« tudi Pia Brezavšček (»Umetnina v času, ko jo je mogoče ekonomistično oplemeniti«) in Katja Čičigoj (»Katarina Stegnar - samo-prodajalka z žilico, ki ve, kaj hoče«). Sledi intervju Irene Plešivčnik s kostumografijo Matejo Benedetti na temo mode in koreografije in njunega prepletanja na ulici in v gledališču. Nika Arhar je v članku »Frankenstein kot reality show brez konca« pod drobnogled vzela madžarsko predstavo »Frankenstein--project«. Milka Planinc pa je obiskala Ulično borzo in prispevala kritični premislek »Sistem v malem: strumno korakajmo!« iz perspektive ekonomističnega neoliberalizma. Na koncu sledi še malo sprostitev ob kratki »dramatični iskrici« Simone Hamer »In the ZOO.«

Po predstavah in člankih sodeč se participacija umešča v novo polje; ki ga najbolj natančno in najkrajše povedano zarisuje del naslova Pie Brezavšček »Umetnina v času«. Kakšna umetnina in v katerem času? Je treba umetnost vedno zraven tudi poplakniti, če nočemo, da jo sistem odplakne? Tudi zaradi tega je Duchamp toliko bolj zanimiv. In ponovno, kot že tolikokrat poprej - uživajte v nadaljevanju prikazov umetnosti in - Sonte!

VSTOP V FESTIVAL: POKRAJINE KOGNI-CI-JE

Urška Lučka Novak

Te dni živim nekje med sanjami in budnostjo. Vse se mi prepleta v neko magično pokrajino, v kateri imam bolj malo lastne volje. Včasih je magična pokrajina svet sanj, včasih je magična pokrajina to, čemur po dogovoru pravimo realnost. Začuda sem jaz zmeraj ista, bolje rečeno, zmeraj isto delujem, zmeraj sem jaz, najsi v sanjah ali resničnosti.

Pišem napol v sanjah - napol tu. Kupila sem letalsko kartu napol v sanjah - napol tu. Pijem kavo napol tu - napol v sanjah ... in nikoli ne vem, katera polovica je katera. Te dni bom pokrajini sanj in pokrajini dogovorjene realnosti dodala še pokrajino, kjer nisem bila že zelo dolgo, od lani - pokrajino Mladih levov. Pokrajino, ki ji pravim fikcija, ko oder za par dni vsako noč zaživi. Kjer se ustvarjajo mreže in zmešnjave, ki lahko delujejo tako nežno, tako čudežno, tako toplo. Takrat morda niso le besede, takrat je zvok glasu, zvok smeha, takrat je dotik, je človeškost, je gib, je ples rok, telesa. Je meso in kri. In razmišljam ... Misli se mo že večkrat ob »sodobnih« predstavah zapeljale globlje o tem, kaj je v današnjem prostoru in času UMETnost oziroma sodobna umetnost?

Vprašanje je postal porabljena nepotrebnega retorika, o čemer je bolje molčati. Zdi se, da bi danes vprašanje diskurza: »Kaj je umetnost?« lahko zamenjalo vprašanje: »Kaj lahko z umetnostjo storimo?« Ni več pomemben končni izrok na platno, na oder, pač pa sam PROces. Ali ni smisel umetniškega dela poleg očiščenja, da te pretrese, da se te dotakne, da vzbudi tesnobo ali pa občudujejo »Uau, kako lepo?« Toda - kako kot opazovalec stopiti in vzpostaviti odnos do umetnosti? Kako razumeti mojstrovino brez vnaprejšnjega opisa in se kot laik znajti v džungli sodobnih fenomenov? Kako umetnost danes konzumirati, razumeti, jo vrednotiti in jo predvsem približati množicam? Ali je še vedno umetnost tisto, kar je le elito in intelektual? Za vsemi temi vprašanji me resno navdajajo tudi dvomi o smislu umetnosti in njenem obstoju.

Poezije nihče več ne bere, ker se intelektualci zapirajo vase in oddaljujejo od sveta, ki nima duše. Oni jo imajo in jo pohlepno čuvajo zase. Svet je zanje le telo. Dušo iščejo v besedah. Otroci pošiljajo besede po medmrežju, žili sveta, po valovih digitalne realnosti, edine realnosti zanje. Besede o ljubezni, o bližini, o dušah ... Besede klatijo z neba, iz sveta duhov in jih digitalizirajo, spreminjajo v ničle in enke. Nimajo več imen, imajo »nickname.« Nimajo obrazov, imajo digitalno fotografijo, nimajo nežnega dotika, imajo vibro ... Imajo torej neke vrste sodobni teater?

In naj je svet digitalizirana puščava, je še zmerom puščava.
In besede, leteče ali plazeče,
so še kar besede.
Telo brez duše je stroj.
Duša brez telesa je opij za ljudstvo.
Ljudje s(m)o opice
z mobiteli.

P. S. Danes sem nekam »razmišljač vo volje.«

komentar

IZ IRONIJE V GROTESKO

Vse je v sliki, bi lahko dejali. Soočeni smo s plastičnim plasiranjem preteklih družbenih vzorcev na današnjo globalizacijsko družbo kot prikaz problematičnosti zgodovinskih in političnih medijskih interpretacij, ki ne pušča nobenega odprtga prostora. Predstava je narativna, deluje skoraj izključno skozi »sliko«, in zato ne preizpršuje, temveč prikazuje. Kljub vsem aluzijam naj gre za preteklo ustvarjanje cesarstva ali izmučljivi imperialistični imperativ sodobnih družb ali za sprevrženost »visokih« slojev, se povedano ne giblje v nikakršni senci dvoma. Laho bi celo rekli, da preko karikaturalnega posnetka zapade v pospoljen skrajni cinizem in preko tega, ko se zadružuje na ravni odsekanih prizorov z veliko mero karikiranosti, vehementno moralizira.

Kot del platforme dogajanja na odrustvu nastopa režiserski stolček s kamermanom, kamero in snemalcem zvoka. Simbolizem kamere nam tako tudi preko samega nazornega režijskega prijema same predstave ponoven servira namig na posnetek ozioroma sliko. Za kakšen posnetek gre? Pri vseh posnetkih v najširšem pomenu besede (metaforično vzeto), ki se pojavlja v predstavi, se gibljemo na ravni simboličnih vzporednic - simboličnih vzporednic, katerih rezultat je bombastičnost. Nabor posnetkov ozioroma prikazov preteklih zgodovinskih dogodkov (v luči nekega fiktivnega prikaza), katerih interpretacija ozioroma / in propaganda je problematična in zato na ravni fikcije ozioroma sprevržrikaz medijskega poročanja o trenutnem svetovnem dogajanju z vso diplomatsko politikantsko puhičarsko mašinerijo, kjer se spet gibljemo na ravni fikcije in zato sprevrženosti - že kar posplošena samoumevna sprevrženost raznoraznih banketov in sprejemov samih po sebi z lažno karitativnostjo in dobranamerost; posnetek umetniškega delovanja katerega poslanstvo je vprašljive narave - umetniška ideja, ki je našla svojo tržno nišo za svojo bombastičnost pod okriljem aktivizma - itd. Vse že video in slišano v javnih medijih, v katerih poteka agonija za čim večjo senzacijo. Postavitev režijskih prijmov v predstavi doseže raven ironije preko nenehnega vlečenja simboličnih vzporednic s posnetki in preko občasne karikature igre nastopajočih, a na koncu se sprevrže v grotesko samo.

Igra je bila zelo dovršena, problematična pa je paradosalnost same predstave. Strategija režijskih prijmov, pa naj se poslužuje igre, performansa, filma, kvazi dokumentarca, raznoraznih artističnih medijev, je nenehno golo serviranje in bombardiranje. Kam gremo? Ves pomen je na dlani. Skrajni cinizem. Nikomur nič mar in svet se še naprej vrti. »Show must go on« bi lahko prej očitali sami predstavi v njenem učinku, ne pa nastopili kritično proti tematiki, ki jo hoče osvetiliti in pouzdati, jo pa presvetiti. Predstava, ki sama postane groteska, v svoji histeričnosti in ciničnosti, ne zapusti za seboj nič drugega kot skomig z rameni, ko rečeš: »Ja, in« z brezdušnim smehljajem ob vsej tragikomiki sveta, na katero smo žal vse preveč navajeni.

Alenka Perpar

Pia Brezavšček

Katja Čičigoj

REALNA POLITIČNA UMETNIŠKA

Veleumna kavarniška debata ob predstavi

K: Podnaslov predstave je umetnost in politika...

P: ... kar predstava tematizira na zanimiv način: govori neposredno o politiki, je politična satira, ampak vsebinsko o politiki ne pove veliko novega.

K: Ne pove nič novega, saj govori o tem, kako o politiki govori umetnost danes in se celo iz trga norčuje - ravno iz te pozicije art&politics;

P: Umetnost, ki želi biti politično angažirana, absolutna pozicija, ki bo razkrila resnico in spremenila svet.

K: Empire z distanco jemlje vse te pozicije: prikaže, kako so vse fiktivne in skonstruirane samo zato, da se prodajajo pod Empire-jem kapitala in da gre največkrat samo zato, da se po premierah zgodi tista žurkica s šampanjkom, na kateri se govori o somalijskih prebežnikih ampak ne preveč, Afganistanu ampak ne preveč in o vojni v Iraku ampak ne preveč

P: Ja, gre za ironizacijo dejstva, da so pogovori o politiki sicer neizogibni, celo »in«, ampak samo do meje diskretne politične korektnosti, torej do reševanja problemov nikoli zares ne pride, gre le za govorjenje na sprejemih po premierah, kjer se političnost in umetnost spet spojita, saj je tam toliko imenitevnež!

K: To so na nek način politični spremaji.

P: So, v kolikor je politika samo prazna marnja. Gre za priložnosti, na kateri se moreš pokazati, če hočeš biti relevanten v javni sferi; in to Superamas ironizira, ampak temu suidejo.

K: In se tega zavedajo - z obilo avtoironije.

P: A se ti zdijo ti momenti komični?

K: Seveda. Tudi vse te psevdono-angajažirane politične pozicije so v predstavi podane na komični način - vključno s somalijskim prebežnikom, ki ne more obdržati začetne distance in se izgubi v zabavi. Vse je podano na komični način, je trivializirano, kot se to dogaja v medijih, v filmih. Taka je tudi melodramatična Napoleonova vojna na začetku - kot slab holywoodski film ...

P: ... hkrati parodiji in opomin na izvor, na zgodovino gledališča - na meščansko gledališče, katerega prva naloga je zabavite ljudi, na melodramo, opero ...

K: Zdaj pa se od gledališča zahteva, da govori resnico in je politično angažirano; problem je, da se danes tudi to dela z isto motivacijo: zabaviti ljudi in služiti denar s tem. Iz tega Superamas ne izvzamejo niti sebe. Na primer gredo posnet dokumentarec o iranski režiserki, ki snema film o vojni: ni važno kateri vojni, vse so iste - vse so pripravna snov za film.

P: Ampak predstava ni ironična le glede te zahodne, liberalne evropske politične pozicije. Ironizira čisto vse pozicije. Tudi pozicija političnega prebežnika, čeprav je mogoče edina realna oseba (tako pravijo v nekem intervjuju), ne izreka ultimativne resnice predstave; kot tudi ne bombe na koncu...

K: Ultimativne pozicije niti; tudi Somalija tekom zabave ne zanima problem Somalijskih žensk, raje osvaja mladoletno ambasadørjevo hčerko; in po ognjemetu, ki se sprevrže v bombni napad (z uspešno akustično premestitvijo) sledi - filmska špic!

P: Tudi Somalijec je že absolutno vsrkán; s svojo pozicijo ne moreš dominirat, nikoli ne bodo vti misili na 1000 mrtvih v Somaliji vsak dan.

K: Bodo, ampak le deklarativno. A njihovo resnično doumetje je bolj na ravni videoigrice - kot Američan, ko govori o bombi in ga vsi navdušeno poslušajo. Ali Napoleonova vojna kot melodrama, film; predstavljaš si, da bo tudi iranska režiserka posnela nekaj podobno sentimentalno klišejskoga. O vojni ni mogoče govoriti, kolikor se te drotka osebno - ujeti ostanemo v te pop klišejev in vzorce - zanimivo kako se predstava igra s to filmsko formo.

P: Filmskost, ki jo reprezentira kamera na odrustvu, je sploh prva realnost, ki začetek predstave razglasi kot fikcijo; čeprav težko verjamete v kakršnokoli ultimativno realnost v predstavi.

K: Zanimiva je vloga te kamere: najprej snema film o Napoleonu, nato misliš da si gledal predstavo o predstavi. Ampak kamera snema tudi zabavo, tudi ta je zrežirana, kar postane očitno s freeze-upi in slow motioni igralcev - filmski postopki, ki jih udeležencem predstave diktira kamera z reflektorjem ali režiser, ki pa se tudi že predstavi kot režiser Superamasov...

IZJAVA O FIKTIVNI POLITIKI V UMETNOSTI



P: Kamera ustvari večkrat stopnjevano distanco; še zmeraj si ti tisti, ki gledaš, kako se s to kamero snema, to je le nek podokvir, ki je še zmeraj del okvirja gledališke predstave.

K: Ravno kamera je tista, ki ruši vse ravn realnosti. Na ta način je predstava avtoreferencialna na kub. Vseskozi razgalja svojo fiktivnost in tudi to, da razgalja svojo fiktivnost; eksplicitno pove - mi smo Superamas, ki se ukvarjamo predvsem z razmerjem s publiko in z vprašanjem režima reprezentacij ... in tudi to avtoreferencialno prevraševanje režimov reprezentacij je podano z ironično distanco - ničemur ni prizaneseno.

P: V bistvu je dobesedno razkrito vse, o čemer govorijo - še le forma je tista, ki vso stvar vzpostavi kot nekaj drugega kot samo to, o čemer govorijo.

K: Forma totalne distance do vsega, tudi do sebe, je način, na katerem oni politični na »godardovski« način: realnost lahko prikaže le tako, da pokaže kako je to, kar dela, fiktivno. Superamas ustrezajo Lehmannovi definiciji političnosti postdramatskega gledališča - ki ni politično po vsebinah, temveč s formo, ki je v vrnjihovem prvemu avtoreferencialno prevraševanjem (lastnih) režimov reprezentacij. Destruirajo vse politične pozicije, od katerih se distancirajo - in to je forma njihove predstave...

P: Smo že pri vprašanju političnosti absolute distance do vseake politične pozicije.

K: Je to totalni politični skepticizem?

P: Ja, to je značilni duh časa - postmoderni skepticizem; ampak tudi ta postaja neka resnica o nerescnicu, neka pozicija...

K: Ampak tudi iz tega se norčujejo - sebe postavijo na oder kot Superamas: ko hočejo posneti film o Afganistanu, imajo še klasično distanco do sebe kot potencialnih nosilcev neke konvencionalne vsebinske politične pozicije; ko pa eksplicitno opozarjajo na svoje avtoreferencialne performativne strategije, ko razgalijo to, da razgalijo vse in jemljejo distanco do vsega; ko se ne jemljejo zares, so zares »politični.«

P: Čeprav se po drugi strani jemljejo zelo zares - še vedno so uveljavljena skupina, ki je vpeta v ta umetniški sistem.

K: Toda zanimivo je ravno to, da tega ne skrivajo: iz tega se norčujejo, to izpostavljajo. Oni ne igrajo skupine, ki snema film in postavlja predstavo: oni ta skupina so, ujeti v ta art sistem. Mogoče je to ultimativna pozicija, točka realnosti, ali pa sem jih nasledil.

P: Avtoironična izpostavitev realnosti kot resnica. Vprašanje je, ali se poistovetimo s tem postmodernim cinizmom. Je to neka nova pozicija in s tem resnica? Gre pri Superamas za razkrivanje laži politične in umetniške korektnosti in s tem za razkrinkavanje svojega početja v istem trenutku in prav s tem ko to počnejo?

K: Takšna pozicija postmodernega cinizma je paradoksna, avtoreferencialna in zaradi tega avtodestruktivna. Gre za ovedenje tega, da je tvorja pozicija ta, da ni mogoče imeti nobene pozicije. To pa samo sebe relativizira; kolikor je pozicija konsistentna, sama sebe uniči.

FESTIVAL MLADI LEVI

SKRITE DENARNICE SPET HODIJO PRODAJAT UMETNOST

Mojca Ketiš



Kako ovrednotimo umetniško delo, ki se ponuja brez sramu? Umetniško delo, ki se ne samo ponuja ampak tudi samo sebe razvrednoti? Katarina Stegnar prodaja svoj artefakt (če ga tako imenujem s strokovnim izrazom). Prodaja idejo (če smo malo iluzorici). Prodaja 10 evrov pod stekleno zaščito, v črni, lakirani škatlici, s svojim podpisom in s svojimi krvavimi madeži (če smo čisto iskreni). »Kaj takega,« bi se oglaševali arteistični nevernik, »če bi bilo to tako lahko bi to delal vsak!« Tako je.

Performerk izzivalno vpraša svoje potencialne finančnike njene »nonsens« ideje, ki začenja s vsakim krogom ponudb dobivati večjo vrednost, zakaj si kaj takega nismo izmislili sami, če nam že na obrazih piše, da ji še ne verjamemo. No, zakaj si pa res nismo? Morda, v prvi vrsti, ker nismo vsi Katarina Stegnar: performerka, igralka, plesalka. Kaj če bi bila samo Katarina xxx: študentka, ki bi v drugem okolju preizkušala enač način moje svojih slušateljev. A ne bi ob enaki situaciji v drugih okoliščinah mislili drugače? Pogledovali drug drugega in mrmraje odhajali? Torej VSAK tega res ne more narediti. Tako kot ne more vsak preobči hiše ali postaviti pisoarja v muzej. Tako je s tem Katarina Stegnar, ko je na nek način »izrabila« našo pozornost, ki smo ji jo podarili za deset evrov, postala umetniški inventar v svoji lastni predstavi. Kako? Ker se je njenih 10 evrov prodajalo samo zato, ker se je zraven prodajalo njeno ime, njen podpis, njena kri, njena zgodovina in celo njena prihodnost (če ne v prvi vrsti prav to). S tem pa smo tudi mi prodajali svojo ime, svojo sramežljivost, svojo prihodnost. Zakaj? Ker nas je preipričala, da če ponudimo največ bomo postali lastniki nečesa, kar nas bo uvrstilo med »pečično izbranih«. In kdo od nas si ne želi tega. In ne samo to, dala nam je občutek, da bomo s tem, ko kupimo nazaj »naših« deset evrov umazanih, z njeno krvjo dobili in zamenio certifikat nekega uspeha. Bomo soudeleženi prihodnosti umetnosti in hkrati njene zgodovine. S to preprljivijošo in pristnosti performerka preizkuša meje lastne vrednosti, lastnega soustvarjanja prihodnosti umetniškega dela in pozicije, ki ga dobiva z denarjem. In šlo je za veliko denarja (govorimo o znesku povprečne letne plače) in če se strinjam s tem, da »realno ovrednoti artefakt le gledalec, ki je priča njegovemu nastajanju,« potem je kot igralka definitivno preipričala. Gre za vrednotenje umetnosti po kapitalnih poteh. Najprej se je pri prodaji sklicevala na kvaliteto lesene škatlice in bankovca nasploh, kasneje, ko so te prednosti zbledele, je performerka poudarila kvantitetto, torej redkost lastnikov podobnega umetniškega dela. Vrednost izdelka je rasla tudi iz osebnega igralinika poveljivanja (najprej nagrade, nato naštevanje sodelovanj z različnimi priznanimi režiserji), do mnenj »visokih« teoretičkov o njem perfomansu. Zdi se, kot da bi se z naučenim sistemom avtoritet, ki nam ga ponuja kot nekakšen dokaz, koliko je ideja res vredna, in nas nezavedno sprožila strinjanje.

Pri vsem tem pa ne gre za identifikacijo ali interpretacijo. Tukaj ni fikcije, ki se prepleta s vtimos, da je gledalec neposredno nagovoren, saj dejansko je neposredno nagovoren (včasih celo imensko). Posrednica med umetniškim delom in gledalcem je sama umetniški artefakt. Zaradi nje se odločamo za tak (ne)mislen nakup ali vložitev. In ko pade zadnja številka, se ustvarjanje ideje zaustavi. Premor. Premislek. Če se bo umetniško delo prodalo med prodajanjem, se ne bo nikoli do konca razvilo. Ustvarjanje umetniškega dela je umetniško delo. Prodajanje je igra, prodajanje je igranje, prodajanje je umetniško delo. Če je Katarina Stegnar del umetniškega procesa, je del umetniškega dela. Če se izdelek proda, je proces končan, je trenutek ideje zaključen. Performerka se prikloni in mi zapustimo prizorišče. Nekdo bi lahko nesel domov bankovce za 10 evrov s krvjo mlade igralke, varovan pod steklom, v črni polirani škatli za vrtoglavo ceno, a ne bi odnesel domov vrednosti, ki ga je imela ideja ob nastajanju. Umetniška ideja je prodajanje ideje. Ob nakupu se ideja razvrednoti. Ali kot je navajala igralka besede dr. Blaža Lukana: bankovce »porjavík in zgleda kot navadna umazanija.

Portal za inovativnost.

Viri: <http://www.inamajdejo.si/inovativnost/Prirocnik-za-izumitelje/Izjemna-novost>

Vaša ideja mora biti seveda drugačna od že obstoječih izdelkov ali registriranih idej. Vendar ni dovolj, če je le malo drugačna. Vaša ideja mora ponujati jasne tehnične in tržne prednosti, ki jih obstoječi izdelki in ideje na ponujajo.

Te prednosti morajo biti tudi pravno zaščiteni, kajti v večini primerov ima **le dobro zaščitenata intelektualna lastnina tržno vrednost**.

Da ocenite stopnjo novosti vaše ideje, morate podrobno proučiti izdelke in patente, ki ste jih našli. Še tako majhen sestavljen del vaše ideje, ki že obstaja v stanju tehnike, bo zmanjšal novost vaše ideje. **In karkoli kar zmanjša novost vaše ideje, bo najverjetnejše zmanjšalo njen potencialno tržno vrednost.**

Vrednotenje patentov

To morate opraviti zelo temeljito, zato boste mogoče potrebovali pomoč patentnega zastopnika, kajti patenti so lahko zelo zahtevni tehnični dokumenti.

Ce mislite, da ima vaša ideja dober tržni potencial, se tako pripravite na trženje:

1.Zapišite seznam posebnosti vaše ideje, od najpomembnejše do najmanj pomembne.

2.Zberite vse patente, ki so podobni vaši ideji.

3.Vsak patent posebej dobro preglejte in skušajte ugotoviti podobnosti z vašo idejo

4.Vsako posebnost vaše ideje, ki jo najdete v stanju tehnike, zbrnite z vašega seznama.

5.Na koncu preverite, koliko posebnosti vaše ideje ostane na seznamu.

Ce ste morali zbrisati enega ali dva najpomembnejša, lahko to pomembno vpliva na tržno vrednost ideje.

Ce najdete veliko patentov iz določenega tehničnega področja, ima nova ideja le malo možnosti za uspeh. Pomembno je tudi kdo je lastnik patentov. Ce imajo večja podjetja dobro zaščiteno intelektualno lastnino vašem tehničnem področju, je težko tekmovati z njimi, pa čeprav je vaša ideja mogoče zelo drugačna od njihovih.

P: Toda ali je ta pozicija res samo destruktivna? Se lahko mogoče de-konstruira? Ali lahko iz nje izide kaj konstruktivnega? Ne moreš reči, da ne ostane nič, ostane veliko – po mojem mnenju je veliko že to, da se razgali duh časa.

K: Zame še bolj kot to iz njihove vse-relativizirajoče pozicije izhaja, da se publike sprašujejo o vseh svojih pozicijah in pozicijah drugih: V kolikšni meri so pristne, je sploh možno imeti pozicijo in ali imaš lahko po drugi strani distanco do vseh pozicij? Najbolj pomembno se mi zdi to, da se publike sprašujejo o tej (ne)možnosti imeti pozicijo.

P: Čeprav predstava razkrivava nek nič, torej ni nična.

K: Ja, če lahko kar tebe citiram: ali lahko ravno prek dvoma, cinizma še na nek bolj pristen način zavzameš pozicijo, ki je prestala to berglo dvoma?

P: Cinzem je nujni prehod, začetna, a ne končna pozicija; ker če je to njihova končna pozicija, potem smo tam...

K: ... na po-premierem partyju s šampanjčkom v roki, na katerem smo po predstavi zares bili in videli igralce v realnem okolju – ultimativno postmoderno mešanje realnosti in fikcije!

P: Kot da sploh ne bi stopili iz predstave. Zdi se, da nenehno igramo neke vloge; tudi če smo kritični do neke pozicije, jo še vedno izvajamo. Toda, kako lahko sebe avtoironiziraš na ta način? Če nekaj delaš, bi moral za tem stati.

K: Jaz na to gledam na parodokni način. Če stvar ostane na postmoderni distanci, potem je vseeno kaj počneš: hodiš na premiere ali spreminja svet.

P: Vse je isto, zakaj ne bi potem pil šampanjca? Res super: na premierni predstavi smo gledali parodijo premiere in sprejemov, ki smo se ju medtem in potem udeležili.

K: Ultimativna avtoreferencialnost ... in če ne bi videla te predstave, verjetno ne bi toliko razmišljala o tem, kaj pomeni iti na premiero, na sprejem...

P: Ja, posrečena kombinacija, kako se je predstava nadaljevala po predstavi v realnosti. The show must go on...

K: Fikcija se nadaljuje v realnosti - ali obratno - je ta realnost fiktivna? Vsi smo v tem smislu do neke mere hipokriti; dobro se je tega zavedati in se včasih iz tega norčevati; ker je pozicija vzvisele kritike do potratnega umetniškega sistema tudi pozicija, do katere je dobro zavzeti distanco. Superamas so z avtoironijo to pokazali: tudi mi smo del art sistema, ampak to vemo in se iz tega delamo norča.

P: A še vedno ostajajo ena od skupin, ki delajo na komercialen način, ki terja ogromno število ponovitev. (Najbrž je ta predstava otvorila že kar nekaj festivalov) A to po drugi strani pomeni, da sporočilo (ali odnosnost sporočila) pride do večjega števila ljudi. Kakorkoli, zdi se mi, da je forma predstave Empire nekaj, česar v gledališču ne vidiš pogosto: kakor radikalno sama sebi spomnika tla, jih spomnika tudi tebi, gledalcu. Zato ni čudno, da imajo možnost biti v tem art sistemu.



GLEDALCI SO POVEDALI

PREDSTAVA ME SPOMINA NA...	vojno in mir	nevarna razmerja	ameriške wannabe kritične filme	na branje dnevnega časopisa	No man's land	Amelie
NA PIJAČO BI ŠEL / ŠLA Z ...	s celim ansamblom, je izredno lep	z gospo v rdečem; rdeča je tudi moja barva	z nobenim – niso me prepričali	z Egipčanom, ker je sexy	s tistim, ki je šampanjec odpril	s črncem iz Somalije, ker je »preprljiv«
MED PREDSTAVO SEM MISLIL/A TUDI NA...	smisel življenja	težko je prezentirat vojno, če je ne doživlji	a je bil Somalijec res ali ne	dolgočas	moje potovanje po Iranu in Pakistanu	ambasador je seks
DIŠALA MIJE PO ... IN BILA PRETEŽNO... BARVE	po toaletnih robčkih iz DMA, bela	precej brez vonja, blede barve	po sladkorni peni, roza	po rižu, pačljiju in kovačniku, bila je oranžne barve	po čebuli	po testosteronu, rdeča
KAJ DELAM?	poučujem	vse sorte pisane torte kritik ha ha	prevajam	sem javni uslužbenec	študent	sem urednica
HM, PO PREDSTAVI ME JE BOLELO...	dlani	komolec	mogoče hrbet	Ta zadnja	predolg alplavz prinese obolelo dlan	spodnji del trebuha
SOVJ BABICI BI O NJEJ POVEDAL...	nič, obe sta mrtvi	zgodovina, politika, polemika, konfuznost	bila je zelo hecna, ne bi ti bila všeč	fajn glasba in nekaj zgodovine	zanimiva predstava	nujno videt!
MED PREDSTAVO SEM NA URO POGLEDAL/A ... -KRAT	2 x	ene petkrat	niti enkrat	17 x ali 18 x	nikoli	0 krat
ČE BI SPLEZAL NA VRH DIMNIKA STARKE ELEKTRARNE?	ja, s pomočjo rok in nog	nisem še, to je eden od mojih podvigov kariere, plezam	za nič na svetu (se bojim višine)	ja, seveda s plezalno opremo	z veseljem, z dovoljenjem in primerno zaščito	da, v tandemu!

UMETNINA V ČASU, KO JO JE MOGOČE EKONOMIŠČNO OPLEMENITITI

Pia Brezavšček

Samostojna predstava Kupec z Žilico Katarine Stegnar, ki se je razrasla in prerasla iz avtoričinega dela predstave Incas Vie Negative in je bila prvič uprizorjena pred petimi leti, se je v tem času, če govorimo vekonomističnem jeziku, lastnemu predstavi, pomensko še oplemenitila. Performativni avtorski poseg na desetverski bankovec in dražbo tako nastalega artefakta je vnovič, že davanjščic ponovila. A licitacija je lahko merila višje, saj je med tem predstava postala referenčna, s teksti in interpretacijami Blaže Lukana in Alda Milohniča je pridobila na dodatni, presežni vrednosti. Tudi avtorica je med tem časom postala ime, pod katero se lahko zapise številna sodelovanja v mednarodnih projektih. Tu je še dejstvo, prve samostojne predstave in posebna vrednost, ki jo to doprinese artefaktu z ravno te enkratne priložnosti in ne morda katere druge ponovitve. Prodaja se ideja, ki se jo vzpreja z Durchampovim pisoarjem, ki je tako preprosta, a hkrati tako zgovernata in predvsem edinstvena, zdaj tudi oplemenitena z Imenom. Prestiž biti med že spet referenčnimi imeni, ki si artefakt že lastijo, zamika marsikaterega gledalca, da zviša trenutno stojecu ceno na dražbi. A hkrati predstava govori tudi in predvsem o pretvorbi neke idejne, duhovne tvorbe v monetarni sistem, kar je v vsakem primeru – banalizacija. To se najbolj jasno izkaže, ko Stegnarjeva prevzema poceni propagandne trike, ki zaokrožajo ceno na 990. A to je realnost umetnosti, vpeta je v ekonomski sistem, muzeji so tudi skladnička, ki plemenito kapital. Predstava je preskakovala med improvizacijo interakcije s publiko in vnaprej pripravljenim materialom, preklapljal je med fikcijo in realnostjo, med draženjem kupca in razkrivanjem sistema, med dražbo in predstavo in nas znala vse prav pošteno in po trgovsko nategnit. Super.

KATARINA STEGNAR - SAMO- PRODAJALKA Z ŽILICO, KI VE, KAJ HOČE

Katja Čičigoj

Kaj kupimo, ko kupimo vstopnico za gledališko predstavo? Ali res vemo, kaj hočemo? Koliko je vredno, kar hočemo?

Podpis priznane performerje - 30.

Artefakt - »materializacija razmerja« med performerko in občinstvom - 70.

Referenčno avtorsko ime v ozadju, ki ga »kritika označuje s superlativom.« - 100. Referenčno predzgodovina predstave, njena teoretska umestitev v kontekst sodobne umetnosti - 160.

Lastna umestitev v niz zveznečih imen »mecenov sodobne umetnosti« - 200. Lastno »zadruženje, prestiž in dobiček.« Dokaz, da smo »kupec z Žilico,« 500.

Idejo, ki bi si jo lahko izmisli vsak (kakor razstavljeni pisoar, kravo v formalinu in kar je še takih referenčnih konceptualnih umetniških gest). Pa si je ni. - 10.000.

Ali je koncept na sebi vreden toliko tudi takrat, ko »simbolno dejanje« ne proizvede več »materialnega«- ko artefakt umanjka? Ali smo pripravljeni kupiti artefakt tudi, ko so iz njega izbrisani vsi (krvavi) sledovi performativnega dejanja? Čeprav morda v vstopnico za predstavo kupujemo zgolj kontekst predstave in ne njene vsebine, hočemo imeti materialno dokazilo o tem kontekstu- artefakt. Ali je morda vendarle pomembno, kakšno je to materialno dokazilo? Zdi se, da ne vemo več, kaj hočemo.

Nasprotino pa to dobro ve performerka. Z avtoreferencialno, avtoironično predstavo, ki raste s svojimi ponovitvami, ki referira nase, na lastno zgodbuvanje in umestitev v kontekst sodobne umetnosti, ki se materializira ravno kot ta gola forma, goli kontekst umetniškega dogodka, ki ga gledalec kupuje- ponudi neizproso vsebinsko izjavo o včasih absurdnem razmerju med občinstvom in performerko, med konzumenti in producenti. Čeprav smo morda hoteli (vedoč ali ne) kupiti zgolj kontekst umetniške predstave, nam Katarina Stegnar proda pronicljivo vsebino. Publika ne dobi tega, kar hoče, ampak to, kar bi morala hoteti. Ali pač? Navsezadnjše- kdor hoče, lahko kupi fotografijo občinstva; dokaz lastnega prisostvovanja umetniškemu dogodku je vreden 5e. Nadvse ugodna ponudba.

INTERVJU Z MATEJO BENEDETTI:

LETOŠNJA EDICIJA FESTIVALA JE POSVEČENA MEDSEBOJNI POVEZAVI PODROČJU, KI PONAVADI TO NISO. TAKO JE V FESTIVALSKO DOGAJANJE AKTIVNO VKLJUČEN TUDI ULIČNI JAVNI PROSTOR OKOLI STARE ELEKTRARNE, KI DELUJE V SMERI FESTIVALSKE PARTICIPACIJE LJUDI, KI OBICAJNO NISO OBISKOVALCI FESTIVALA. NA OMENJENO BI RADA NAVEZALA INTERVJU Z MATEJO BENEDETTI, PRODORNIM IN ISKRIVIM IN IMENOM, KI GA LAJKO ZASLEDIMO V KOLOFONU VEČINE PREDSTAV SKUPINE BETONTANC, PREDSTAV V MLADINSKEM, MESTNEM IN ŠE KAKŠNEM GLEDALIŠČU V SLOVENIJI IN TUJINI. PRIZNANA KOSTUMOGRAFINJA IN MODNA OBLIKOVALKA TOKRAT O KOSTUMOGRAFIJI V MALCE DRUGAČNEM KONTEKSTU.



Moda in kostumografija: prvo kot nekaj kar se kaže na ulici, drugo lahko vidimo tudi v gledališču. Ukvarya se z obema – pa me zanima, kakšne povezave, vzporednice vidiš med tema dvema področjem?

Ulična moda in kostumografija se povežeta tisti trenutek, ko oblačilo, ki ga vidimo na mimoidočem človeku, postavimo na oder. Takrat govorimo o kostumografiji in o povezavi med ultično modo ali modnino oblikovanjem in kostumografijo. V obliki, barvi in materialu ni popolnoma nobene razlike. Razlika je samo v funkciji. Prva oblika služi človeku, druga pa igralcu in liku, ki ga le-ta igra.

08

FESTIVAL MLADI LEVI

KOSTUM NA ULICI

Vidiš morda tudi kakšne asocijacije v smeri družbene ekskluzivnosti, glede na to da moda vsebuje v svojem bistvu nenehno spremjanje, nenehne novosti, ki morda na začetku še niso dostopne vsem ljudem?

Moda je omejena na trenutni čas, medtem ko se kostumografija ukvarja s časom. Moda pravzaprav zapoveduje v določenem času kroje, barve in materiale oblačil. Zapoveduje, kaj je »in« in kaj je »out.« Označuje slog oblačenja, ki je hitro minljiv.

Kar se tiče družbene ekskluzivnosti je pa res, da imamo danes bistveno večji privilegij, kot so ga imeli pred 200 leti. In je res, da je v modi še vedno prisoten elitizem in da si ekskluzivna oblačila visoke mode lahko privošči in peščica ljudi, po drugi strani pa pret-a-porte oblačila masovne produkcije, omogočijo tudi nižjemu in srednjemu razredu »modnost-modernost-bit in, kar včasih ni bilo mogoče.

Zlivimo v času vizualne ekspanzije in individualnosti, tako da lahko rečemo, da toliko kolikor je oblikovalcev, je tudi različnih stilov in pristopov k oblikovanju in moda definitivno vpliva na kostumografijo, tako kot zgodovina oblačenja vpliva na moda.

Je moda vlogi podajanja smernic in kostumografija razpolaga s tem zbirom mod in zgodovinskih stilov, ki so nastali pred pojavom mode?

Moda ima svoje zakonitosti, trend-setterji skrbijo za popularizacijo določene silhuete, kroja, vzorca in barv za določeno sezono. Kot oblikovalec imam možnost manipuliranja s trendi ali ne, odvisno za koga oblikuješ. Vsekakor pa je med modo in kostumografijo nepogrešljiva točka, ki ji najraje rečem »vzdušje.« V obeh primerih se ukvarjam z vizualnim vzdružjem – občutkom, ki ga hočeš prenesti na gledalca ali potrošnika. Moda se je začela šele v 19. stoletju, s prvim modnim oblikovalcem Charlesom Frederickom Worthom, pred tem se oblačila oblikovali anonimneži za aristokrate in dvor, zato govorimo o kostumografiji kot o bistveno starejšem področju. Kostumografija se posveča oblačenju celotne človeške zgodovine in ravno zaradi tega je spekter poznavanja oblačil in materialov večji, da ne govorimo o grajenju likov.

Misliš, da je kostumografija vezana na širši družbeno-političen kontekst?

Kostumografija ni vezana na družbeno politiko, razen kadar gre za politično gledališče, kjer se predstava v celoti posveča temu.

Kostumografija je vedno podrejena predstavi, oziroma tekstu, ki se ga takrat dela. Medtem ko je moda nemalokrat reagirala na družbo in s tem ima vpliv. Hussein Chalayan je eden od svetovno priznanih modnih oblikovalcev, ki je imel za svoj koncept tudi politično izhodišče in je s tem pretresel javnost.

... in v preteklosti?

Če danes institucije in večina produkcij financira država, je v preteklosti bilo isto, tisti ki ima moč, oblast in denar financira tudi kulturo, vprašanje je le, kdo finanira njih. To pa vemo in to se je vedno vedlo, eni nimamo samo zaradi tega, ker financiramo tiste, ki imajo. Hecen absurd, ki se bo moralen končati, ker ni enakovrednosti. Toliko kolikor dobiš, toliko moraš dati in obratno. Zakon vesolja.

Ko opazujem sodobni ples, sodobno gledališče, vidim zelo preprosto enostavno kostumografijo, kot si rekel: »le postaviš obliko z ulice v gledališče in imaš kostumografijo.« Današnja družba je zelo vizualna, zakaj se v sodobnem plesu ta vizualnost zapostavlja? Je morda to preobrat od vizualnega k notranjosti? Zakaj takšna preprostota?

Ples je bil vedno navdih in izraz človekove ustvarjalnosti in sodobni ples je ples 20. stoletja, ki združuje različne sodobne plesne usmeritve, ki jim je skupen odpor do izumetničnosti baletnega klasicizma 19. stoletja. In če je res sodobni ples reakcija na balet in če si predstavljamo sliko Labodnjega jezera in jo postavimo ob Martha Graham ali Ksenijo Hribar, je v drugem primeru slika sodobne plesalke manj pompozna, z manj vizualnimi olépšavami in

Irena Plešivčnik

dekoracijami, kar je samo druga oblika vizualnega izražanja, to ne pomeni, da je manj vredno ali manj lepše ali manj pomembno v kontekstu kostumografije. Gre samo za drugačen pristop. Je pa res, da obstaja kljše o sodobnem plesu, kjer so prva asociacija kombinacije, razbarvanje preproste majice in hlače iz Jerseyja ali preprosta vsakodnevna oblačila. Obstaja tudi druga razlag, kjer je kostum postavljen v sekundarni pomen, ker je telo pred vizualnim in ker čisto telo bistveno več pove, kot telo z bogato dekoriranim kostumom, ki zakrije večji del telesne govorce. Mogoče bi na tej točki lahko razmišljali o tem, ali lahko kostumografija za sodobni ples napreduje in kaj bi ta napredek pravzaprav bil. In če bi obstajala neomejena možnost napredka, bi se definitivno ukvarjala z novimi, sodobnejšimi materiali in oblikami ... delno bi govorili o eksperimentu.

...kakšni materiali?

Materiali, ki se uporabljajo v arhitekturi, ki reagirajo na dotik, na topoto, na svetlobo. Materiali, ki oddajajo svetlabo, materiali, ki spreminjajo obliko ... možnosti je neskončno.

Kakšna je razlika med kostumografijo plesne in gledališke predstave?

Ples zahteva bolj premišljen tehnični pristop, saj moraš pri materialu upoštevati večje trenje, potenje, večjo silo, možnosti vzdrževanja, možnost večjega gibanja, izdelava je zahtevnejša, šive je potrebno ojačati, razkorake povečati ali omogočiti s prožnejšimi materiali večji razteg. V gledaliških in plesnih kritikah je po navadi izpuščen vizualni del predstave, ki se nanaša na kostumografijo, čeprav živimo v vizualni kulturi in je vizualnost nekaj kar nas definira v naših temeljih. Dejansko predstavo gledamo in kostumografija predstavlja njen nepogrešljiv del...

Tako kot bi bilo meni težko pisati o predstavi, tako je tudi nekomu težko pisati o kostumografiji. Gledališki kritiki imajo bistveno manj znanja o vizualnem kot kritiki, ki pišejo o vizualni umetnosti. Mislim, da je težko pisati o nečem, kar ni svoje področje. Je pa res, da kadarkoli mi je uspelo prebrati resnično kritiko o kostumografiji, je bilo zame vedno spodbudno in stimulativno, saj da samega sebe si najteže objektiven in včasih res potrebuješ kritiko nekoga, ki te ne pozna.

Sama vem, kaj pomeni dobro tehnično narejen kostum, dobro izgrajen lik, kaj pomeni barvna usklajenos, ... ampak samo zaradi znanja, ki sem si ga leta v leta pridobilova z izkušnjami, v šoli in z opazovanjem drugih kostumografov.

V modi in v kostumografiji manjka resnih teoretskih tekstov...

Moda je popularna, komercialna, zato ni problema kar se tekstov o modi tiče, čeprav pri nas je še vedno pomanjkanje nekih zares dobrih modnih kritikov, ki bi znali vzdrževati kvaliteto na tržišču. Kostumografija je umetnost, manj popularna in zato bolj zapostavljena. Morda bi v gledališki kritiki morali obstajati dve vzporedni kritiki: vizualna in gledališka / besedna, glede na to, da smo ljudje vizualna bitja.

Zadnji festivalski dan bomo videli premiero plesne predstave

»Možda smo i mi Miki Maus«, za katero si naredila kostumografijo, lahko morda sama sebi poda oceno slednje?

Najprej bi se ukvarjal z izrazitostjo likov, kako sem lik zastavila, ali kostum služi na pravi način igralcu in če ga v igri podpira ali mu jemlje moč. Gleda na to, da je predstava »Možda smo i mi Miki Maus« miks stylinga in kostumografije (nekateri kosi so narejene po meri, drugi kupljeni), bi ocenila usklajenos in funkcijsnost obobjega. Ukvarya bi se s tem, ali lahko z detailji še poglobim like in če je to sploh potrebno. Zanimala bi me barvna levcica, kako je zastavljena, ali tiči za tem barvna dinamičnost. Ampak za vse bi si morale še enkrat ogledati predstavo, saj ko narediš kostumografijo, mora miniti nekaj časa, da lahko vidiš svoje napake. Do sebi pa ponavadi kritičen, ampak mora miniti nekaj časa, da se čustveno distancira. Ocenila bi tudi vizualno usklajenos scenografije in kostumografije, ta ponavadi odraža komunikacijo znotraj ekipe in režiserjevo pozornost do neskladja. Pri kostumografiji je pomembno tudi, kako sta režiser in kostumograf sposobna manipulirati kostum: ne samo določiti lik, ampak znotraj kostuma ponujati možnost za igro, kar poglobi pomen kostuma.

09

