

UVODNIK	
Boris Vežjak	
Evropska paranoja in migracijska kriza	3

POGOVOR	
Aleksander Bassin:	
"Zakaj pa boljši sejmi tako dobro funkcionirajo?"	6

TEMA	
TRAJANJE V UMETNOSTI	
Matic Majcen	
Trajanje v umetnosti	
Uvod v temo	20
Andrej Šprah	
Filmsko preseganje časovne enoznačnosti	22
Nika Arhar	
Estetika trajanja in dostopnost izkušnje alternativnih časovnosti	34
Nika Leskovšek	
Želva je šla spet čez oder	45
Marko Karlovčec	
Trajanja v glasbi	58
Leja Jurišič	
Divji zahod	72

UTRINKI S PRIREDITEV OB 50. LETNICI DIALOGOV	85
--	----

SUMMARY	87
---------	----

Boris Vežjak

Evropska paranoja in migracijska kriza

Čeprav preseneča, kako malokrat je omenjena, postaja paranoja vedno realnejše in močnejše psihopolitično stanje Evrope. Begunska kriza, ki je z neskončnimi trumami izmučenih moških, žena in otrok na poti v srečnejšo prihodnost proizvedla topljenje samoumevnosti v dojemanju Evropske unije, pod vprašaj pa postavila tudi njeno identiteto in na primer smisel schengenske meje, ni proizvedla le občutkov empatije in solidarnosti, na stežaj je odprla vrata tudi negativni psihologiji množic, ki jih ne more ustaviti nobena meja ali bodeča žica.

Zaklinjanje na evropske vrednote in civilizacijo, ki ga je sprožil begunski val, in to še pred tragičnim 13. pariškim novembrom, temelji na strahu, češ da bodo muslimani popolnoma zavojevali Evropo in si jo etnično, družbeno in religijsko podredili. S tem so ogrožene naše judovsko-krščanske korenine, se glasi poudarek. In seveda: z njimi, z Drugim, ni mogoče sobivati. Napačen sklep, ki temu sledi, je brutalen: pričakujemo lahko enormen spopad, morda spopad civilizacij in kultur, s tem pa poenotenje "našega" sveta proti "njihovemu". Slovenski intelektualci zato po novem nenehno ponavljajo, da se je "treba zbrati okoli evropskih vrednot od antike naprej" in da "ne smemo dovoliti, da se tu začne kakšen razkroj".

Kaj in kako ljudje mislijo o beguncih, sooblikuje politične in varnostne odločitve. V glave ljudi vedno agresivneje vstopajo napačna prepričanja, religiozni in drugi predsodki, stereotipizacija in močno sovraštvo, zaradi katerih prihaja do prvih konfliktov in incidentov z nasiljem širom evropskih mest. V kakšni meri se različne oblike nestrpnosti, največkrat v podobi islamofobnih občutkov, zlivajo v poenotujoč strah, ki v islamskem svetu in prihajajočih beguncih vidi enega sovražnika, s tem pa v neko trajno sumnjičavo miselnost o njih, ki prerašča v tisto, čemur je Richard Hofstadter nekoč dejal "paranoidni slog"? Videti je, da v vedno bolj intenzivni. Nesporno se je islamofobija okrepila ali celo legitimirala po pariškem masakru, zaradi katerega je francoski predsednik François Hollande razložil, da je njegova država v vojni, z njo pa tudi druge članice Unije.

Skupen nastop članic Evropske unije in zdaj še Združenih narodov, ki so potrdili enoten boj proti Islamski državi, ni bil le varnostni ukrep, ki se je začel z zračnim napadom francoskih letal na objekte in mesta v Siriji. Na njegovi podlagi se je kot dokončna izoblikovala tudi zelo enotna predstava o popolni vojni proti sovražniku, z njo pa hkrati tudi načini, kako ga zaznati in identificirati. Težko je ubežati vtisu, da tarča ni več nujno usmerjena v džihadiste in da sovražnik ni zgolj Islamska država. Za številne, ker se čutijo ogrožene, je to postala kar islamska kultura v celoti in sleherni njen pripadnik, v katerem tako rekoč

predpostavljamo zle namene. Enačaj med muslimanom in teroristom ni več skrita agenda nekaterih desničarskih medijev, tudi v Sloveniji, z njim se legitimira tudi politične in varnostne odločitve. Zaradi njih bomo, ni več dvoma, v prihodnjih mesecih in letih priča radikalnim spremembam glede schengenske imigracijske politike in azilne zakonodaje.

Po pariški moriji in številnih varnostnih intervencijah širom Evrope in sveta je težko ubežati primerjavi, da bo 13. november 2015 za Evropo morda postal nekaj takšnega kot 11. september za Združene države Amerike: datumski simbol začetka neke nove družbene in politične ere, prelomnica v kulturnih razmerjih v Evropi, ki napoveduje ne samo vojno proti terorizmu, temveč tudi drugačno dojemanje evropske identitete, prepredene s številnimi pastmi obrambnega samopoveličevanja na eni strani in sumničave blodnjavosti na drugi. Dojemanje sovražnika kot popolnega zla, odetega v islamska oblačila, je bilo značilno za Bushovo vojno proti terorizmu. Združene države Amerike imajo bogato tradicijo v prakticanju paranoidnega stila mišljenja, začinjenegam bodisi z rasističnimi ali komunističnimi podobami sovražnika. Ku Klux Klan in makartizem predpostavljata Drugega, nosilca človeške hudobije, ki ga je treba posledično zbrisati z obličja zemlje. Težko rečemo, da so islamski ekstremisti ali teroristi popolnoma sveža grožnja v očeh Evropejca, saj so odgovorni za večje število terorističnih dejanj v zadnjih dveh desetletjih na stari celini. Vendar stereotipizacija islama in njegova demonizacija ni stekla šele zaradi pokola v Parizu. Kot je zapisal eden izmed domačih teologov, smo lahko nastopa krvavega 13. novembra 2015 veseli, saj bo Evropo združil in ji omogočil, da slavi "dosežek civilizacije". Očitno je imel z njim v mislih razvpiti miselni vzorec, v skladu s katerim moramo zavarovati krščanske korenine v trenutku, ko so življenjsko ogrožene. A je po svojem degradiral celo slovito Huntingtonovo tezo o trku civilizacij, saj glede na uporabljeno terminologijo civilizacija po njegovem obstaja le na eni strani – evropski.

Do muslimanov sovražna retorika se je, kajpak, razmahnila že bistveno pred letošnjo begunsko krizo. Vendar doslej še ni prišla do tolikšnega izraza. Ko je leta 2011 Anders Behring Breivik izpeljal svoj okrutni morilski napad sredi Osla in na otoku Utoya, ga je pri tem vodila prav protiislamska mržnja in grozljiv občutek, da bo islam vsak hip zavladal Evropi. Za številne neonaciste in desničarje širom sveta se danes zdi Breivik tako rekoč preroška figura, ki je videla prihodnost. Psihopolitika paranoje se hrani s paranoidno mentaliteto in jo jemlje za svoj alibi. S pomočjo paranoidnih prepričanj državljanov, doslej prepoznavno značilnih predvsem za ameriško družbo, realna politika uspešno dosega svoje učinke. Vojne proti sovražnikom so uspešne le, če ljudstvo verjame, da so upravičene. In paranoja je pri tem v veliko, verjetno tudi v največjo pomoč. Njena instrumentalna vrednost je pravzaprav enormna. Vladam širom Evrope si je z njo mogoče najlažje podrediti ljudstvo in ga napraviti za vodljivo. Zato se zdi, da nas čaka obdobje, ko bo 13. november postala evropska različica 11. septembra tudi po številnih učinkih paranoje. Vsa varnostna in nacionalna vprašanja

so nenadoma močno odvisna od količine strahu: večji kot bo, bolj legitimne se bodo zdele vse vojaške in varnostne operacije.

Ravno zato sta paranoja in zmagoslavni pohod fašističnih idej vzporedna pojava, saj hranita eden drugega. Nova protiislamistična ideologija, ki se utegne še intenzivirati, utegne razgaliti vse globlje patologije evropske skupne politike. Verjetno je napačna domneva, da paranoidni stil mišljenja spodbuja predvsem nek homogen koktajl etničnih zastraševanj, različnih fašizmov, nacionalizmov in desnih ekstremizmov. Prej bo veljalo, da ločnica med različnimi političnimi opredelitvami pri njem ni odločilna, zato ni vezana na desnico in manj blizu levi. Videti je uspešen v vseh smereh. Sploh pa ni paranoja pomembna za politične akterje, ki jo jemljemo za priročno orodje vsakič, ko postane dominantna zahteva večine. Odklonilen odnos do beguncev pa je takšen verjetno že postal.

Identifikacija sovražnika zahteva nato njegovo polno izničenje in nevtralizacijo. In v takih trenutkih se, kot ugotavlja že omenjeni Hofstadter, sumnjičavost le še poglobi in zadene ob občutek frustracije, ker je zahteva previsoka. Paranoidni um zato, ker ni dosegel cilja, intenzivira svoje strahove, posledično pa narašča sovraštvo. Začarani krog vedno daljše spirale je s tem ustvarjen, paranoja se začne vesti kot nekakšen uroboros – mitična kača, ki grize svoj lastni rep in se hrani iz same sebe.

Da so muslimanski fanatiki in džihadisti, "islamo-fašisti", na las podobni domačim protiislamističnim rasistom in nestrpnem, je te dni ugotavljal Slavoj Žižek. S tem verjetno pritrjuje temu, čemur v psihoanalizi pravijo mehanizem projekcije: v osovraženega Drugega dejansko prezrcalimo svoje najbolj lastne podobe. Vendar se s slavnim filozofom ni mogoče strinjati v ponujenih rešitvah, kako zajeziti migrantski val, in v njegovi eksplicitni stigmatizaciji zaradi veroizpovedi in porekla. Tudi Žižek namreč na koncu venomer poudarja kulturne razlike in dejstvo, da se bodo morali prišleki nujno prilagoditi evropskim kulturnim vzorcem, s čimer jih stereotipizira na natanko isti način, kot to danes počne dominantna evropska desnica. Če je Angela Merkel pred petimi leti bila kritizirana zaradi svoje grobe ocene, da je večkulturna družba v Evropi mrtva, če je ista kanclerka ravno obratno danes ostro grajana, ker je preveč odprla vrata Nemčije za migrante, se vloge počasi obračajo: njene pozicije prevzemajo vidni svetovni intelektualci. Morda še en dokaz, da paranoja zmaguje na vseh koncih.

B. Vežjak

Aleksander Bassin: "Zakaj pa boljši sejmi tako dobro funkcionirajo?"

Likovni kritik Aleksander Bassin (1938) intenzivno spremlja sodobno umetnost od leta 1956, ko je začel objavljati kritiške zapise v *Mladini* in *Tribuni*. Najprej je diplomiral na ljubljanski Pravni fakulteti (1961), zatem pa se je preusmeril v umetnostno zgodovino: dodiplomski študij je leta 1963 zaključil na ljubljanski Filozofski fakulteti, medtem ko je magisterij absolviral na beograjski univerzi pri profesorju Lazarju Trifunoviću (1976). Od 1966 do 1979 je bil sekretar na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, od marca 1979 direktor Ljubljanskega regionalnega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine, leta 1989 pa je postal direktor Mestne galerije Ljubljana, ki jo je vodil vse do upokojitve.

Bassinova bibliografija je izjemno obsežna, kritike in recenzije je namreč objavjal v slovenskih in tujih časopisih in strokovnih revijah: *Naši razgledi*, *Perspektive*, *Tovariš*, *Sodobnost*, *Dialogi*, *Sinteza* (pri kateri je bil leta 1965 odgovorni urednik), *Ljubljanski dnevnik*, *Delo*, *Umetnost*, *Život umjetnosti*, *SPOT* (Zagreb), *Likovne besede*, *Arte Triveneta* (Videm), *Kontura* (Zagreb), *Magazin Sztuky* (Poznanj), *O'oeil* (Pariz), *Contemporary Visual Arts* (London), *Art.si in Polet*. Izdal je tudi več knjig in umetniških monografij: *Slovenska partizanska grafika in risba* (1966), *Slovenska partizanska grafika in risba z motivi partizanskega zdravstva* (1971), *Slovenski spomeniki NOB* (1974), *Lojze Spacal* (1967), *Stane Kregar* (1972), *Stojan Kerbler* (1981), *Janez Boljka* (1986), *Štefan Galič* (1999) in *Janez Knez* (2002).

Od leta 1971 je zasnoval številne avtorske in druge tematske razstave, med katerimi je treba omeniti vsaj projekte *Neokonstruktivisti* (1970), *Ekspresivni figuraliki* (1971), *Nove oblike realizma* (z Božom Bekom, 1975), *Sodobno jugoslovansko slikarstvo* (slovenski izbor, 1976) ter razstavo *Svetovni nadrealizem* v Retrettiju na Finskem, za katero je pripravil izbor avtorjev iz Jugoslavije (1978). Sodeloval je tudi pri ustanovitvi mednarodnega slikarskega srečanja *Ex tempore* v Piranu. Osmislil in vodil je jugoslovanski (kasneje mednarodni) bienale male plastike (1973–1993) ter mednarodni bienale akvarela v Kamniku (v letih 1997 in 1999). Za Vibo film in za ljubljansko RTV pa je pripravil več scenarijev za dokumentarce, med drugimi o Stanetu Kregarju, Zmagu Jeraju, Zdenku Kalinu in Zvestu Apolloniju.

Z Aleksandrom Bassinom, ki ni le likovni kritik in član številnih muzejskih in galerijskih organizacij, ampak ima tudi licenco za sodnega izvedenca in cenilca za likovno umetnost, sva se pogovarjala o promociji slovenske likovne umetnosti v mednarodnem prostoru in izjemno perečem vprašanju zadnjih let – trgu umetnosti, ki ga z izjemo posameznih poskusov v domačem prostoru pravzaprav ni bilo nikoli.

Predstavljanje slovenske umetnosti v tujini je imelo vedno pomembno vlogo v vašem delu, tako v času službovanja na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost kot tudi vodenja Mestne galerije. Kakšno promocijsko strategijo ste uporabljali?

Izhajal sem iz kulturnega prostora bivše Jugoslavije, ker sem v šestdesetih letih precej sodeloval pri tako imenovanih zveznih razstavah v Srbiji, Makedoniji in na Hrvaškem. Leta 1967, ko sem bil tajnik na Akademiji za likovno umetnost, sem takratni zvezni komisiji ponudil koncept za sodelovanje na 1. trienalu svetovne likovne umetnosti v New Delhiju (1968), ki je vključevala umetnike 19. in 20. stoletja: od najstarejših Jakopiča in Meštrovića do najmlajšega Vladimirja Veličkovića. V Mestni galeriji sem želel nadaljevati s to ekspanzijo, če jo lahko tako imenujem. In glede na to, da sem bil zelo aktiven v Mednarodni zvezi likovnih kritikov AICA, sem vzpostavil veliko kontaktov tudi v Južni Ameriki. V Argentini, kjer je bil dvakrat kongres Mednarodne zveze likovnih kritikov, sem najprej spoznal strokovne kolege, pozneje pa sem poiskal tudi stike s Slovenci – predvsem s predvojnimi ekonomskimi emigranti, tisti povojni me niso zanimali. Omeniti pa moram tudi tedanjega ministra za kulturo Sergija Peljhana, ki je imel veliko razumevanje za promocijo slovenskih umetnikov v tujini. Prišel je celo na odprtje prve potujoče razstave izbranih del sodobnih slovenskih slikarjev pod naslovom *Med materialnim in sublimnim* (1994), ki je vključevala dela na papirju in je bila na ogled v osrednjem razstavišču Recolleta v Buenos Airesu. Pozneje sem imel v Muzeju moderne umetnosti še predavanje o sodobni slovenski umetnosti z diapozitivi, ki se ga je udeležilo okrog 500 ljudi. Promocijska plat te razstave je bila torej zelo odmevna, saj je pozneje obiskala še urugvajski Montevideo in brazilski Belo Horizonte. Za muzej grafične umetnosti v Buenos Airesu pa sem pripravil izbor najmlajših slovenskih grafikov, katerih večina še danes vztraja v grafičnem mediju.

Južna Amerika se mi je nekako priljubila, spoznal sem zelo veliko ljudi, med drugimi tudi znamenito fotografkinjo Saro Facio, ki je želela, da bi v Buenos Airesu predstavili slovensko fotografijo. In ker smo leta 1989, ko sem prevzel vodenje Mestne galerije, pripravili tretji del obsežne razstave *150 let fotografije na Slovenskem*, sem naredil izbor fotografij, ki je bil uspešno razstavljen v Teatru Colón. Razstava se je iz Buenos Airesa preselila še v brazilski Sao Paulo, mene pa so pristojni iz Belo Horizonteja povabili, da naredim izbor brazilskih avtorjev za Evropo. Razstavo sem seveda pripravil, dogovorjeno je bilo, da bo predstavljena v Nemčiji in v Sloveniji, vendar je ravno takrat v Braziliji izbruhnila gospodarska kriza in je ostalo le pri intervjujih v časopisih.

Skratka, želel sem odpreti slovenski prostor, ob dejstvu, da je država že vstopala v evropski prostor.

Brazilske umetnosti vam ni uspelo predstaviti, ste pa slovenski publiki leta 2006 približali sodobno kubansko umetnost.

V času, ko sem že odhajal iz Mestne galerije, sem spoznal Elvisa Fuentesaa, kubanskega umetnika, ki je v Slovenijo prišel kot nagrajenec Grafičnega bienala, s katerim

sva se dogovorila za veliko kubansko razstavo. Opazil pa sem, da je bilo že takrat na Ministrstvu manj razumevanja. Vprašali so me, zakaj pa ravno Kuba? Kubanski projekt je sicer naše ministrstvo podprlo, vendar slovenske povratne razstave ni bilo. Pričakoval sem tudi, da se bomo vključili v Bienale v Havani, pa sem imel kasneje samo eno predavanje na havanski univerzi. Kakorkoli, kubanska razstava pod naslovom *Čakalna lista – čas in tranzicija v sodobni kubanski umetnosti* (2007) je bila zelo odmevna, saj mi je uspelo dobiti umetnike, ki so živeli na Kubi in tiste v eksilu. Mestna galerija je tako rekoč pokala po šivih, dela so bila namreč razstavljena tudi na stenah ob stopnišču. Med umetniki so bili mednarodno priznani avtorji, pričakovali pa smo tudi pomembno performerko Tanio Bruguero, ki nstopa po celem svetu, vendar ni prišla. Seveda sem se seznanil tudi s položajem umetnikov v času vladanja Fidela Castra. Imeli so krasno urejene ateljeje in za tiste, ki so imeli vstop v mednarodni prostor, izvoz del sploh ni bil noben problem. Ugledni umetniki nikakor niso bili zatirani in očitno je imel Castro smisel za promocijo. Ob vrnitvi razstave smo sicer imeli nekaj problemov, vendar je bila ista razstava naslednje leto na ogled tudi v novem muzeju za južnoameriško umetnost v New Yorku.

Večkrat ste sodelovali tudi pri pripravi projektov Beneškega bienala – v jugoslovanskem paviljonu in pozneje v slovenski Galeriji A+A. Na katere predstavitve ste še posebej ponosni?

V jugoslovanskem paviljonu sem bil trikrat pomočnik komisarja: leta 1976 direktorju Galerije Suvremene umjetnosti v Zagrebu Radoslavu Putarju, leta 1981 dr.

Aleksander Bassin:

"Kaj se je zgodilo z meščanskim slojem, vemo: če ni obubožal v času socializma, je pa sedaj, v neoliberalnem sistemu."



Foto: Jože Suhadolnik

Lazarju Trifunoviću, leta 1984, ko je bil pomočnik tudi Ješa Denegri, pa kolegu iz Makedonije Borisu Petkovskemu. Poudariti pa moram, da mi je na 37. bienale (1976) uspelo uvrstiti kar dva Slovence iz mlajše generacije, Hermana Gvardjančiča in Borisa Jesiha, tako da smo imeli samo Srbi in Slovenci vsak po dva predstavnika, česar sem bil zelo vesel.

V času samostojne Slovenije sem bil komisar dvakrat. 2007 smo predstavili Tobiasa Putriha, pri čemer smo odprli novo razstavišče na otoku San Servolo, ki so ga kasneje začeli izrabljati tudi drugi. Tobias je imel namreč zelo velik načrt konstrukcije prave kinodvorane oziroma video gledališča, kar se mu je kasneje zelo obrestovalo, saj se je celoten projekt preselil v London, v Galerijo Hayward, kjer je bil predstavljen na mednarodni razstavi *Psycho Buildings: Architecture by Artists*. To je bila seveda zelo pomembna promocija za slovenskega avtorja, ki je sicer tedaj že deloval v ameriškem prostoru. Še posebej pomembno pa je bilo to, da smo prestopili skromne meje prostora, ki jih nudi Galerija A+A. Z njimi se je sicer moral dve leti kasneje ponovno spopasti Miha Štrukelj, vendar je beneški bienale tudi njemu odprl pot v dunajsko galerijo Hilger in na velike rezidence po celem svetu, kamor ga večkrat vabijo.

Beneški bienale torej je odskočna deska za tujino.

Absolutno. Ob tem bi rad poudaril, da sem želel tedaj promovirati tri domače avtorje skupaj, Žigo Kariža, Tobiasa Putriha in Miho Štruklja, za katere sem menil, da so absolutna avantgarda, če jo lahko tako imenujem. Ni mi uspelo, so se pa na beneškem bienalu vsi trije zvrstili v sedmih letih, in vsaj dva, Tobias Putrih in Miha Štrukelj, sta danes v mednarodnem prostoru zelo uveljavljena.

Kaj menite o selitvi slovenskega paviljona v Arsenale in odločitvi Ministrstva za kulturo, da Galerije A+A ne bo več vzdrževalo?

Mislím, da se je že v preteklosti pri marsikateremu avtorju pokazalo, da presega skromne prostorske možnosti Galerije A+A. Leta 2007, ko je razstavljal Putrih, nam je uspelo s sponzorji zbrati toliko denarja, da smo lahko povečali razstavní prostor. Pri ostalih projektih pa je bilo prostora in financ očitno premalo. Mimogrede, že tedaj, ko je bila Galerija A+A še v Španiji, sem čutil, da večina avtorjev presega njene dimenzije. Nahajala se je tudi v čudnem predelu mesta, da ne rečem v zloglasnem koncu rdečih luči,

Selitev slovenskega paviljona v Arsenale seveda pozdravljam. Vesel sem, da se je ministrstvo angažiralo in imajo umetniki na voljo večji prostor. Moram pa reči, da Galerija A+A s kustosinjo in najemnico Auroro Fondo še naprej normalno funkcionira. Žal ne spremljam njenega programa, ampak Fonda se je očitno v mednarodnem prostoru kar dobro znašla.

Trenutno je torej edino kulturno središče v tujini Skica na Dunaju, ki naj bi skrbela za okrepitev sodelovanja med slovenskimi in avstrijskimi ustvarjalci.

Kako uspešno deluje po vašem mnenju, odkar program koordinira Ministrstvo za kulturo in je njeno delovanje vezano na diplomatsko mrežo?

Skica je pravzaprav kulturno-informacijski center, ki ima letos novo vodjo Barbaro Koželj Podlogar, za katero pa mislim, da je zelo razgledana, saj se je dolga leta kalila na Ministrstvu za kulturo. Prepričan sem, da bo znala razporediti slovenske umetnike, oblikovalce in druge ustvarjalce v najboljšem pomenu te besede. Skica je pravzaprav eden izmed takih centrov, za katerega se je moja generacija neprestano zavzemala. Sanjali smo sicer o večjem kulturno-informacijskem centru v Berlinu, kjer smo ob pomoči ambasadorjev tudi organizirali nekaj razstav v okviru berlinskega kulturnega foruma leta 2004 – predstavili smo prav Žigo Kariža in Miho Štruklja – vendar pravi kulturni center žal ni nikoli zaživel.

V Berlinu sem spoznal tudi poljskega kustosa, ki mi je povedal, da je v tamkajšnjem poljskem kulturnem centru zaposlenih približno štirideset ljudi in da ima tudi svojo galerijo. Te tendence seveda občasno oživijo tudi pri nas – predvsem v času, ko je bil minister Rudi Šeligo se je o njem veliko razmišljalo. Tudi sam menim, da bi v velikih prestolnicah morali biti prisotni, vendar se v obdobju "šparanja" gotovo ne bo nič zgodilo. Sedanja ministrica sicer podpira vsa naša prizadevanja, vendar bi bila podpora zagotovo boljša, če bi imeli v tujini tudi naše ljudi.

Prvi poskus oblikovanja takšnega likovnega centra v tujini se je pravzaprav zgodil že davnega leta 1967, ko je Jugoslavija imela prodajno galerijo v New Yorku.

Tako je. Umetniška galerija Adria oziroma Adria Art Gallery je nastala na pobudo Moderne galerije Ljubljana, ki jo je takrat vodil Zoran Kržišnik, v sodelovanju z regijskimi podjetji, ki so iskala nove trge. Vendar se je pobuda žalostno končala, kajti trg za Slovenijo ni bil raziskan. Kustosinja je sicer dobro vodila galerijo, vendar ni bila vpeta v trgovsko mrežo. Končnega efekta ni bilo, po zaprtju pa je bilo pravzaprav težko uvoziti nazaj likovna dela, ki niso bila prodana.

Kdo v Sloveniji naredi po vašem mnenju največ za promocijo likovnikov?

Poleg javnih institucij tudi redke privatne galerije, čeprav je treba ločiti med zgolj komercialno usmerjenimi in tistimi, ki ne skrbijo samo za prodajo, ampak tudi promocijo svojih umetnikov v pomembnih muzejih. To delno uspeva Gregorju Podnarju v Berlinu, ki je na primer Tobiasu Putrihu lansko leto omogočil veliko razstavo v züriškem Muzeju Haus Konstruktiv, pa tudi drugod, v Bruslju, Luxemburgu, Torinu. Take galerije seveda v Sloveniji močno pogrešamo. Bolje je le na fotografskem področju, kjer orje ledino Galerija Photon, ki ima razstavní prostor na Dunaju, zdaj pa se širi še v Budimpešto, saj ima kompetence, da skrbi za vzhodnoevropsko fotografijo. To je seveda za promocijo slovenske umetnosti velikega pomena, ker so na skupinske razstave vedno vključeni tudi domači avtorji.

Na sejnih sodeluje tudi Galerija Fotografija, ki je umetnikom, kot sta Stojan Kerbler in Boris Gaberščik, na široko odprla pariška vrata. Kapelica je vsako leto pri-

sotna na festivalu Ars Electronica, nekateri umetniki pa se promovirajo sami. Skupina Irwin si je na primer utrla pot s specifično retrogardno estetiko v najtežjih časih. Rešitev v dobrem pomenu besede pa so tudi umetniške rezidence, saj se umetnikom ni treba preseliti iz Slovenije, vendar je treba znati zagrabiti vsako priložnost. Rezidence so seveda nekaj čisto drugega kot slovenska mednarodna srečanja, ki sicer niso zanemarljiva, saj pride k nam na likovne kolonije veliko število tujcev.

Rezidence imajo v tujini veliko vlogo zlasti pri uveljavljanju mlajših umetnikov. Kako razvita je ta oblika gostovanja tujih umetnikov pri nas?

V Ljubljani sicer imamo nekaj rezidenčnih stanovanj, ampak tega je zgolj za ščepec. Mislim pa, da so rezidence kot novodobna oblika gostovanj tujih umetnikov prva stopnja na poti v komercializacijo umetnosti – spet v dobrem pomenu besede. Po pripovedovanjih namreč rezidence obiskujejo tudi galeristi. Vedeti pa je treba, da so rezidence bolj vezane na slikarstvo, fotografijo in nove medije, medtem ko je za kiparje še vedno alfa in omega naša Forma viva. Danes je sicer tako, da na Formiivi sodeluje navadno en Slovenec in en Italijan, pa rečemo, da je razstava mednarodna. Kje so tisti časi, ko so se slovenskih srečanj udeleževali pomembni kiparji, kot je bil na primer Britanec Hubert Dalwood, ki je imel pozneje tudi razstavo v ljubljanski Moderni galeriji! Prvi obiski na Formiivi so bili zelo pomembni, saj je ta srečanja financiral British Council, ki je sam pošiljal umetnike.



Črtomir Frelih, Kult lisic, 2014, kolagrafija (z razstave *Magija umetnosti – protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*)



Joco Žnidaršič, Prošnja, 1971, črno-bela fotografija (z razstave *Magija umetnosti – protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*)

Lani ste pripravili obsežno skupinsko (antološko) razstavo *Magija umetnosti – protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*, za katero lahko rečemo, da je bila primer dobre promocije domače likovne umetnosti, saj je bila najprej na ogled v italijanski Vili Manin, pozneje pa je gostovala še na Dunaju in v Zagrebu. Kako ste jo zasnovali oziroma kakšni so bili kriteriji izbora?

Najprej je nastal naslov razstave protagonisti slovenske umetnosti, z letom 1968 pa sem začel zato, ker je bilo to revolucionarno leto ne samo v kulturi, ampak predvsem v politiki. Takrat se je pravzaprav zgodil velik preobrat v umetnosti, morebiti bolj v tujini kot pri nas, nastopil je namreč boj med konceptualisti in predstavniki nasprotnega pola v umetnosti. Konceptualni tok je sledil teoriji Marcela Duchampa, nasprotni tok, ki se je oprl na Malevičevo in rusko konstruktivistično linijo, pa abstraktnemu ekspresionizmu.

In ker se je neokonstruktivizem pojavil tudi v Sloveniji, sem razstavo začel s protagonisti te skupine. Rdečo nit sem v nadaljevanju poiskal v sublimnem slikarstvu, pri čemer sem se zelo oprl na teoretska izhodišča kolega Tomaža Brejca. Smatral sem namreč, da imamo dovolj pomembnih protagonistov, ki jim uspeva odpirati vrata tudi v mednarodni prostor. Zaključil pa sem s t. i. novo figuralko oziroma odmevnostjo poparta ter novodobnimi figuralnimi tokovi v slikarstvu. In moram reči, da so bili tako italijanski kot tudi dunajski likovni krogi presenečeni nad kvaliteto slovenske umetnosti.

Italijanska kritičarka Sabrina Zannier je v razstavljenih delih prepoznala lasten jezik slovenske umetnosti. V čem se kaže ta posebnost, edinstvenost?

Njena dobronamerna kritična misel mi je bila zelo všeč in morda je tudi najbolj verodostojna kritika, poleg odzivov v hrvaškem prostoru, kjer so bili tudi pomembni zapisi v revijah *Vijenac* in *Kontura*. Sabrina Zannier sicer te misli ni povsem dorekla, morda bi jo lahko bolj razvila. Vendar se mi je zdelo zelo zanimivo, da je ugotavljala *genius loci*, čeprav v tem primeru ne gre za *genius loci* v pravem pomenu besede, ampak odprtost Slovenije za različne vplive. In morda je ravno v

tej točki videla posebnost: v dovzetnosti za raznolike vplive, ki so se v Sloveniji dobro zmešali, pri čemer se mi zdi, da je ozka in jedka fraza ekspresivnih figuralikov prihajala bolj z britanskega območja in ne toliko z dunajskega konca. Prav zato je bila razstava svojevrstno presenečenje tudi za Dunaj. Moram pa reči, da je dunajski prostor pričakoval več grafike, ki sem jo glede na njeno zastalost zreduciral na minimum, saj v novodobni grafiki razen v dimenzijah ni posebnih novosti. Ob dejstvu, da je ljubljanska grafična šola zaključila svojo zrelo dobo že v šestdesetih letih – čeprav je bil leta 1973 morda najbolj razvpit grafični bienale, ker je bil istega leta v Ljubljani tudi mednarodni kongres likovnih kritikov – pa sem raje vključil tiste grafike, ki so izstopali iz grafične šole kot zaključene celote. Torej, spet gre za posameznike, protagoniste, pa čeprav so bili izrazito osamelci jezdec, kot jih rad imenujem.

Kdo je financiral projekt in prenose razstave v Avstrijo in na Hrvaško?

Če rečem, da se je samofinanciral, si nisem čisto nič izmislil. Dejstvo je namreč, da smo za razstavo v Vili Manin dobili sredstva iz državnega proračuna *post festum*. V vili so nam dali na razpolago prostor in omogočili promocijski del razstave, za katalog pa je bilo potrebno poiskati lastna sredstva. Del so prispevali sponzorji, del Ministrstvo za zunanje zadeve, saj mi je uspelo prepričati slovenskega ambasadorja v Italiji, da Vila Manin sicer ni Rim, vendar je pomembno srednjeevropsko razstavišče, odprto daleč navzven. Avtorji so seveda ostali brez honorarjev in so si morali sami priskrbeti fotografije primerne resolucije za katalog. Oblikovalka in prevajalec sta bila plačana minimalno. Skratka, vsi stroški so bili minimalizirani. Ker pa je bila razstava zelo odmevna, smo za gostovanje na Dunaju uspeli zagotoviti sredstva



Sergej Kapus, *Slika za mamo*, 2011, akril in digitalni tisk na platnu (z razstave *Magija umetnosti – protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*)



Lujo Vodopivec, *Pasjeglavec Colmar*, 1984 (z razstave *Magija umetnosti – protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*)

tudi iz tamkajšnjega kulturno-informacijskega centra. Tudi avstrijsko veleposlaništvo v Ljubljani je bilo zelo zainteresirano, da se Slovenci pokažejo na Dunaju. Približno dve tretjini sredstev pa so prispevala slovenska podjetja v avstrijski lasti in tista ljubljanska podjetja, ki sprejemajo velik del mednarodne trgovine. Torej, še vedno je šlo za slovenski kapital.

Naj omenim še to, da je bila razstava v Zagrebu na ogled v Gliptoteki Hrvaške akademije znanosti in umetnosti, kar je bilo malce izven njenega koncepta, vendar je ponudila najboljše pogoje, saj smo dobili prostore zastonj, medtem ko je bilo potrebno galerijo Künstlerhaus na Dunaju plačati. Katalog smo tiskali dvakrat, enkrat za italijanski, drugič avstrijski prostor, ki smo mu pozneje dodali še hrvaški vložek, tako da smo projekt zaključili na pozitivni ničli

Razstava je bila odmevna, vam pa so očitali, da je bila na ogled v konjušnici Vile Manin in ne v osrednjem razstavišču. Ali je razstavni prostor v vili res rezerviran samo za svetovno znana imena, kot sta na primer Robert Capa in Joan Miró?

To je pač slovenska kritika, rezultat slovenskega pogleda na svet. Žal ta kritik ni uspel pogledati, kdo vse je razstavljal in še razstavlja v teh prostorih. Osrednje razstavišče bi seveda zahtevalo obsežnejšo razstavo, pa tudi najemnino bi bilo potrebno plačati. Skratka, s tem manjšim razstavnim prostorom ni nič narobe, saj tudi Britanci razstavlajo evropski popart v predelanih bivših tovarniških prostorih.

Magijo umetnosti ste želeli letos predstaviti tudi slovenski publiki v prenovljeni Vili Vipolže.

Z razstavo naj bi Vilo Vipolže odprli, vendar smo morali zaradi nestrokovnega poganja tal, ki so se dvignila, opustiti misel na prenos razstave. Slavnostno odprtje ob prisotnosti ministrice je sicer bilo. Vsi veliki dogodki, kot je bila načrtovana mednarodna razstava z udeležbo kitajskega kapitala, pa so žalostno propadli. Značaj same vile, ki leži tik ob meji, je seveda izziv tudi za italijanski prostor in izmenjavo razstav. Vendar je v tem primeru, če sem zelo konkreten, velik problem tudi po-

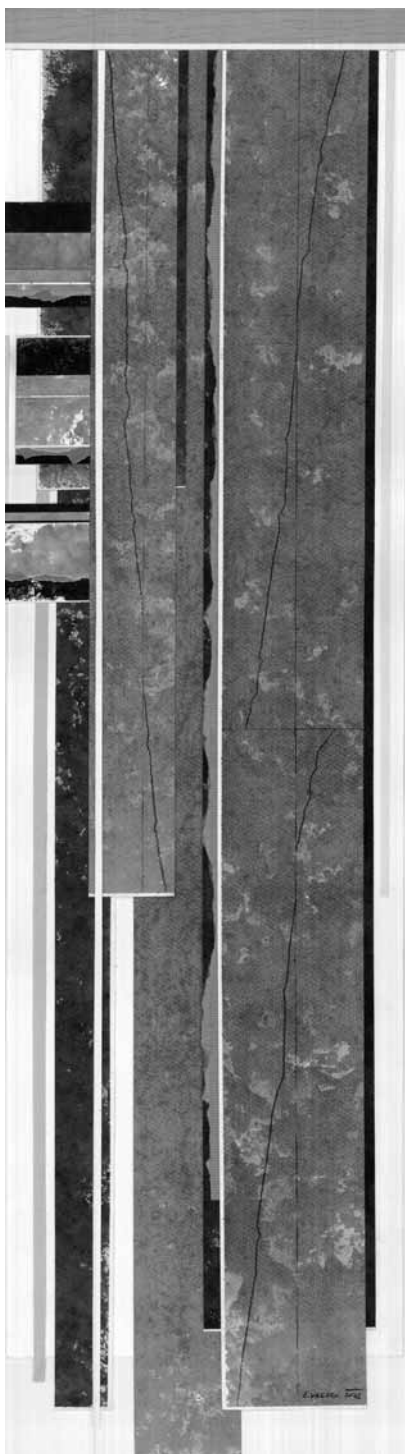
manjkanje strokovnega vodstva. Vila Vipolže bi namreč morala funkcionirati kot lasten zavod. Bo priznanje, ki so ga Vipolže dobile pred kratkim kot najlepši primer obnove dediščine v okviru UNESCO, rešilo tudi to vprašanje?

Če se sedaj osredotočiva na trg umetnosti: v tujini se vrača na raven, ki jo je imel pred krizo, medtem ko o domači trgovini z umetninami skoraj ne moremo govoriti. Kje je po vašem mnenju temeljni vzrok za takšno stanje? Ali je zgolj posledica krize ali gre za globlje probleme?

Za zastalost slovenskega trga umetnosti so po mojem mnenju trije glavni vzroki. Prvič, pri nas je velik problem pomanjkanje komercialnih galerij, saj so te, ki jih imamo, večinoma komisijškega značaja, kar pomeni, da ne skrbijo posebej za promocijo umetnikov, ampak gre za odnos daj-dam. Vzrok za takšno stanje je seveda v tem, da smo šele pred kratkim vstopili v neoliberalni kapitalizem, čeprav se zmeraj sprašujem, zakaj pa je bila Poljska prisotna na sejmu v Baslu že v času bistveno tršega železnega socializma? Poljska galerija je seveda sodelovala pod državnim pokroviteljstvom, saj je bil na sejmu vedno prisoten tudi pomočnik ministra. Naša bivša skupna država Jugoslavija pa ni nikoli čutila potrebe, da bi se vpela v tako komercialno mednarodno dogajanje. Nikoli nismo razstavljali na nobenem znanem sejmu in takšno stanje se je zavleklo tudi v samostojno Slovenijo. Vendar se moramo ob tem spet vprašati, zakaj pa ima lahko Hrvaška komercialne galerije in redne tedenske avkcije?



Zmago Jeraj, *Brez naslova*, 1968 (z razstave *Magija umetnosti – protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*)



Žarko Vrezec, Iz ciklusa sublimne pokrajine, 2012, 100x29 cm

Drugi vzrok za nerazvitost trga je propad meščanskega sloja. Če pogledamo nekoliko nazaj v zgodovino, je bila še pred nastankom naše skupne države močno razvita nacionalna zavest. Kdor ni imel Jakopiča in vsaj male skulpture naših modernistov, ni v meščanski družbi nič pomenil. Kaj se je zgodilo z meščanskim slojem, vemo: če ni obubožal v času socializma, je pa sedaj, v neoliberalnem sistemu. Delni razlog za takšno stanje je po mojem mnenju tudi sprememba miselnosti. Včasih so bili kupci umetnin zdravniki in advokati. Mimogrede, sam izviram iz zdravniške družine in spominim se, da je bila očetova privatna ordinacija vedno polna slik, pa ne zato, ker je bil očesni zdravnik, ampak ker je zbiral likovna dela. Opažam pravzaprav, da današnja mlada generacija, ki ima kapital, po eni strani nima estetskega posluha, po drugi strani pa ne vidi, da je nakup likovnih del kapitalaska naložba.

Tretji vzrok, da nihče ne vlaga v umetnine, pa je seveda krizni čas, ki se še kar naprej vleče. Ljudje zadnja leta vlagajo zgolj v materialne dobrine ali v sprotno reševanje socialne problematike.

Razvoj trga umetnosti je tudi ena izmed prioritete Nacionalnega programa za kulturo 2014–2017, natančneje, v tem obdobju naj bi se "zbudili potenciali trga umetnin". Na ministrstvu imajo v mislih predvsem vpodbujanje posameznikov in podjetij za zbiranje umetnin, sponzorstvo, mecenstvo in druge načine podpiranja umetnosti. Kaj menite o takšni strategiji?

Društvo likovnih umetnikov Ljubljana, kjer pomagam kot sokustos, bo ob podpori Ministrstva za kulturo konec novembra pripravilo vzorčno avkcijo s primernim naborom kvalitetnih umetnikov. Poskrbeli bomo tudi

za listo potencialnih kupcev in predavanja, na katerih bodo prisotni kolegi s Hrvaške, ki bodo poročali o sedanjem stanju na trgu. S to iniciativo bomo namreč skušali opozoriti, da je umetnina v dobrem pomenu besede lahko tudi kupno blago. Nekje je seveda treba začeti. To je sicer navidezno umetna pobuda, ki pa jo, če namen opravičuje sredstva, jaz prvi podpišem. Pričakoval pa bi, da bi vendarle naredili več za ozaveščenost ljudi. In morda so prav avkcije tiste, ki dvigujejo ozaveščenost publike – v Trstu, na primer, jih imajo tudi vsak teden, sicer z mešanimi predmeti. Morda bi bilo dobro, da bi v Ljubljani odprla svojo podružnico katera od dunajskih avkcijskih hiš, Kinsky ali Dorotheum, ki občasno prodaja tudi slovenske avtorje. Zdi se mi sicer, da je Dorotheum to že imel v načrtu, potem pa so ugotovili, da v Sloveniji ni dovolj kupcev in bi morali vzpostaviti trg na novo. V bližnjem Celovcu namreč že imajo svojo podružnico. Res pa je, da tako Kinsky kot Dorotheum prodajata tudi druge dragocenosti, od nakita do pohištva, kar se v Avstriji očitno dobro obnese.

Ali bi bil vložek podjetij in posameznikov višji, če bi nakup umetnine ali donacija za umetnost pomenila davčno olajšavo?

Gotovo. O tej temi bomo poskušali pripraviti tudi eno izmed predavanj v okviru novembrske avkcije. Nakup umetnine je v preteklosti že sodil v davčno olajšavo. Kasneje je obstajal tisti procent, ki pa se je do danes tako rekoč izničil. Po mojem mnenju obstajata dve možnosti: če bi del denarja za javne investicije – saj se na videz nič ne gradi – dobili umetniki, bi s tem rešili svoj ekonomski položaj. Ne bi jim bilo več treba plačevati socialnih prispevkov iz državnega proračuna. Po drugi strani pa bi veliko pripomogli tudi nakupi umetniških del z davčno olajšavo.

Janez Škrabec, eden izmed redkih slovenskih mecenov, meni, da gre vsakič, ko podpre umetniški projekt, za investicijo.

Nakup likovnega dela ali donacija sicer ni investicija za jutri, ampak za pojutrišnjem. Že Škrabčev oče je financiral velike likovne kolonije v ribniški občini, ki sem jih nekaj let vodil tudi jaz, poleg mene pa še Lev Menaše in Jure Mikuž. Spomnim se, da je podjetje tudi odkupovalo likovna dela, s katerimi je ustvarilo bogato stalno zbirko. Janez Škrabec pa je pred leti opremil rezidenco v Parizu, kamor vabijo umetnike, ki najemnino plačajo z likovnim delom. To je dober primer, kako se lahko formira likovna zbirka. Ob tem pa organizira tudi razstave, saj ima zaposleno kustosinjo. Škrabec zagotovo zelo dobro ve, da je nakup likovnega dela dobra investicija.

Ali je nakup umetnine dobra naložba tudi v kriznem času?

Seveda, še posebej v kriznem času, ko so cene umetnin pri nas tako rekoč na dnu – tudi za likovna dela iz slovenske umetnostne zgodovine, kot so impresionisti in modernisti. Na sivem trgu se dela impresionistov sicer še vedno dobro prodajajo,

vendar je potrebno biti previden, ker je veliko ponaredkov, ki prihajajo iz vseh koncev našega ljubega Balkana. Pred kratkim sem na boljšem sejmu kupil grafiko Victorja Vasarelyja, ki jih prodajajo v tujini samo v galerijah. Pri nas pa je vse možno, kar je po mojem mnenju prav posledica neozaveščenosti in nepoznavanja. Ob tem pa bi se morali nujno vprašati, zakaj pa boljši sejmi tako dobro funkcionirajo?

Pri nas so se cene umetnin dotaknile dna, v tujini pa je ravno nasprotno, dela svetovno znanih umetnikov dosegajo astronomske vrednosti, kar za same ustvarjalce zagotovo ne pomeni nič dobrega.

Če se navežem na sejem v Baslu, so si galerije pravzaprav že razdelile trg. Gregor Podnar je edini, ki se mu na trgu še uspe obdržati, druge slovenske galerije pa niso več prisotne. Galerija Škuc sicer še razstavlja, ampak izven glavnega trga, na posebnem oddelku, kar pa je za promocijo ravno tako pomembno.

V enem izmed vaših člankov ste zapisali, da se v Baslu odpirajo tudi nove niše, kot je prodaja novomedijske umetnosti.

Pobuda je prišla iz ene od uveljavljenih galerij v Torinu, ki je letos v Baslu organizirala tudi okroglo mizo na to temo, vendar z rezultati nisem seznanjen. Vemo, na primer, da Marina Abramović prodaja svoje portfolie s fotografijami performansov, ki so kot nekakšne grafične mape in to ne za ravno nizke cene. Bi pa poudaril, da v tem primeru ne gre le za novo nišo, ampak tudi novo funkcijo, ki jo je umetnina začela prevzemati. Kako bo novomedijska umetnost funkcionirala v privatnih zbirkah, pa si ne znam predstavljati. Ne vem, ali bodo ta dela lahko zadovoljila estetske okuse bogatih vlagateljev v umetnost.

Kaj bi poleg izobraževanja kupcev po vašem mnenju še pripomoglo k izboljšanju razmer na trgu umetnin?

Omenim lahko misel kolega Braneta Koviča, s katero se seveda povsem strinjam. Trdi namreč, da bi morali v Sloveniji – kjerkoli, ali v slovenski ali štajerski prestolnici – nujno imeti muzej moderne umetnosti, v katerem bi bili v zbirki prisotni tudi tujci. Narodna galerija bo to dosegla z novo postavitvijo, saj bo imela Mušičevo sobo, kar je seveda posledica privatne donacije. Predstavljenih bo tudi nekaj modernistov, ki izvirajo še iz italijansko-ljubljanske province. Vendar, poudarjam, dlje od tega nismo nikoli videli. Omejili smo se zgolj na mednarodni grafični bienale, ker očitno nismo videli nobene druge možnosti. Grafična zbirka bi sicer lahko bila fantastična, če bi se izpopolnjevala vsaj z dobitniki najvišjih nagrad. Pa se ni.

Verjetno se mnogi sprašujemo, zakaj v Sloveniji ni večjih tujih razstav, ki krožijo po Evropi. Ali sploh imamo primerna razstavišča, ki ustrezajo mednarodnim muzejskim oziroma galerijskim standardom?

Nimamo. Soočamo se z velikim pomanjkanjem razstavnih prostorov. Tudi Muzej sodobne umetnosti Metelkova je samo nekakšen apendiks, velikega zamaha, kot je bil predlog za obnovo Roga, pa ni. Za Rog je bilo predvideno, da bo ena velika *kunsthalle* s približno dva tisoč kvadratnimi metri razstavnih površin, ki bi sprejemala tudi tuje razstave, v enem delu pa bi lahko uredili rezidence za umetnike oziroma ateljeje.

V novi kulturni strategiji mesta Ljubljana pa je postala aktualna Cukrarna. Fino, da bomo ohranili Cukrarno, vendar ne vem, če je ravno primeren prostor in če bo zadostil vsem potrebam, ki jih sodobno likovno razstavišče potrebuje. Ker so se predlagatelji oprli na literaturo v spomin na Murna, Ketteja in Cankarja, se bojim, da bo likovna umetnost spet capljala zadaj.

Hvala za pogovor.

Pogovarjala se je Nataša Kovšca

Trajanje v umetnosti

Uvod v temo

Vsa umetnost se razteza v času. Tako kot aparat človeške zavesti tudi materialni rezultat umetniškega ustvarjanja *traja* z linearno progresijo, bodisi zavoljo svoje interne temporalne dolžine (kot denimo v filmu, glasbi, gledališču, operi, plesu itd.), zavoljo materialne degradacije materialov (v arhitekturi, skulpturi, slikarstvu, filmu), še toliko bolj – in predvsem – pa zaradi časa, ki ga konzument umetniškega dela porabi za njegovo absorpcijo. Vseeno pa je časovnost sama redko deležna *samostojne* refleksije, kar je lahko v času razmaha popularnih umetnosti v poznem kapitalizmu še posebej problematično. V filmu, denimo, se je dolžina nekje v razponu med 80 in 130 minutami trajanja uveljavila kot standard, ki je pogojen tako s financiranjem, zakonitostmi žanra, distribucijsko strategijo, prikazovanjem. Dolžina je tu postala eden osnovnih kriterijev, po katerem se sodi "sprejemljivost" filmskega dela v javni sferi. Film, ki je prekratek, izpade iz kategorije samostojnega prikazovanja v kino dvorani ter degradira v sekundarno sfero kratkega ali srednjemetražnega filma. Če je predolg, studii in distributerji v njem vidijo opazno tveganje, da bo sprožil odpor pri *mainstreamovskih* občinstvih in ga, kakor pričajo nešteti primeri kasnejših t. i. "režiserjevih različic", z rezanjem skrajšajo. Še skrajneje in toliko bolj notorično so se tovrstne norme v 2. polovici minulega stoletja uveljavile v glasbi, kjer je industrija s pravilom 3 minut ustvarila globalno normo, s katero determinira način izkušanja glasbe v popularni sferi po vsem svetu. V nekaterih kontekstih, kakršen je denimo izbor za pesem Evrovizije, je lahko skladba, ki traja zgolj sekundo več kot 3 minute, že vnaprej, v fazi razpisnih pogojev, izključena iz sodelovanja v tekmovanju. Časovnost umetniškega dela je na te načine dandanes – in še toliko bolj, kadar je vpeto v industrijsko kolesje – standardizirana in ukrojena tako, da polzi mimo gledalčeve zavesti. Trajanje mora v takšnem okolju dajati vtis univerzalnosti in je rezultat popolne ukrojenosti po značilnostih človeškega psihološkega aparata: popoln izdelek za popolno izkušnjo. Kadar so te norme občutnejše in predvsem *zavestno* kršene – denimo v primeru 5- in večurnih filmov ali enominutnih skladb –, ta dela dobijo oznako ekscentričnih izjem, pri katerih je njihova (pogosto edina) omemba vredna značilnosti prav dolžina. V kapitalizmu je čas vse – in čas mora biti neviden.

V tematskem sklopu revije *Dialogi* s serijo člankov odpiramo vprašanja, ki jih poraja trajanje v umetnosti kot tiste točke, v kateri avtorska in umetniška svoboda trči v zunanje, najpogosteje institucionalne zahteve. Avtorji/-ice člankov so povprek različnih oblik umetnosti na podlagi konkretnih primerov razmišljali/-e o teoretskih in družbenih razsežnostih časa kot temeljne razsežnosti umetniških del. Oblike spopadanja umetniških del povprek filma, gledališča, glasbe in plesa so različne, problematika presenetljivo podobna.

Filmi Lava Diaza v filmskem svetu tvorijo izvrsten, a dokaj redek in zato toliko bolj razvpit primer daljšega načina ustvarjanja, ki znotraj sedme umetnosti šele v

zadnjih letih dobiva svojo ločeno oznako počasnega oz. kontemplativnega filma. Andrej Šprah citira režiserjevo izjavo, da sam med ustvarjanjem svojih nadpovprečno (pogosto celo ekstremno) dolgih filmov o dolžini sploh ne razmišlja, temveč zgolj sledi filmu in njegovi lastni časovni logiki. Za svoj film *Evolution of a Filipino Family* (2004) v dolžini 10 ur in 43 minut pravi, da tako dolgo traja zato, "ker je preprosto tako prav". Kot ugotavlja Šprah, takšno "intenzivno in vztrajno poseganje v določene uveljavljene zakonitosti predstavlja upor proti sistemu" in "svojstven protest proti izničenju ostalih časovnih razsežnosti, ki jo narekuje podvrženost kronološkemu, merljivemu, pragmatičnemu, standardiziranemu času, ki smo mu v največji meri podvrženi". Gledališče po drugi strani tovrsten časovno neomejen tip ustvarjanja pozna v bolj uveljavljeni obliki performansov trajanja (*durational performances*), ki za razliko od filma tvorijo samostojno žanrsko institucijo. Nika Leskovšek, ki analizira trajajoče predstave Roberta Wilsona, ob tem opaza, da "so absolutni zmagovalci maratonskih umetniških del ves čas obstajali, a precej bolj na stranskem tiru, navadno zunaj osrednjega toka, na obrobju, a zadnje čase se zdi, da *durational performance* postaja sestavni del osrednje gledališke ponudbe, zlasti pa tržnega dela festivalskih ponudb." Nika Arhar ob tem opozarja, da sama dolžina gledaliških del – tudi tistih izven te oznake – s svojo dolžino sama po sebi še ne izziva samega koncept časovnosti. "Samo trajanje uprizarjanja, njegovo o(b)stajanje skozi čas, ni dovolj," pravi, "a pri *durational performance* (...) se čas oziroma trajanje skorajda povsem osamosvoji in tako postane material ter vsebina uprizarjanja."

V glasbi lahko gredo stvari zaradi večje elastičnosti sporočanja v še večje ekstreme – in to ne samo v smeri povečevanja dolžine dela. Marko Karlovčec kot enega izmed primerov ekstremno *kratke* oblike umetniškega izražanja izpostavlja primer skupine Napalm Death in njihovih skladb, trajajočih eno ali dve sekundi. Kakšen prispevek umetnosti ponuja takšna ekstremno hipna oblika ustvarjanja, ali ga sploh lahko? Po avtorjevem mnenju so takšni prispevki "znotraj hardcora, punka in razvijajočega se ekstremnega metala predstavljali pomemben mejnik in dvig intenzitetnih stopenj znotraj že tako intenzivnih žanrov." Trajanje v takšnih primerih postane v kombinaciji s hitrostjo in glasnostjo "ultimativni indikator urgence in tovrstno grindcore pesemsko formo neizpodbitno tematizira in udejanja kot izbruh, krč, tantrum jeze in političnega besnila".

Tovrstni ekstremni poskusi redefinicije ustaljenih načinov, kako izkušamo čas, se zato nudijo kot eden vidnih načinov afirmiranja statusa umetnosti v današnji družbi, a obenem posegajo v prevpraševanje pogosto nereflektiranih vidikov naše vsakdanjosti, tistih, ki so še kako pomembni za individuumovo razmerje z obkrožajočim družbenim sistemom. Takšna umetnost nam, če parafraziramo Lejo Jurišič, zavoljo takšne refleksije, ki jo nosi s sabo, časa ne jemlje, temveč nam ga *daje*. Ta delitev zariše sila tanko in s subjektivizmom prežeto linijo, a obenem izvrstno ponazarja, da se prav na tej točki razvija eno ključnih polj razmisleka o umetnosti in njene težnje po reflektiranju stanja človeštva v konkretnih in specifičnih zgodovinskih pogojih.

Matic Majcen
urednik teme

Andrej Šprah

Filmsko preseganje časovne enoznačnosti

Besedilo se posveča vprašanju trajanja v filmskem mediju in obravnava dela izjemne dolžine. Ob kratkem pregledu ključnih naslovov iz filmske zgodovine, ki daleč presegajo standardizacijo "dolgo-metražnega filma", se osredotoča zlasti na ustvarjalnost filipinskega režiserja Lava Diaza, čigar opus od leta 2002 pa do danes predstavlja največjo koncentracijo ekstremno dolgih filmov v polju filmske fikcionalnosti.

Ključne besede: filmski čas, homogeni čas, heterogeni čas, počasni film, odprta podoba, Lav Diaz
This article is devoted to the question of duration in film media and examines works that are exceptionally long. Along with a brief overview of key works in the history of film, which far exceed the standardization of "full-length film", it focuses in particular on the creative works of Filipino director Lav Diaz, whose opus from 2002 up to the present represents the greatest concentration of extremely long films in the field of film fictionality.

Keywords: cinematic time, homogeneous time, heterogeneous time, slow cinema, open image, Lav Diaz

Pojmovanje zgodovine je vselej povezano z določenim izkustvom časa, ki je v njej implicitno navzoče, ki jo pogojuje in ga je zato potrebno razložiti. Na podoben način je tudi kultura najprej in predusem posebna izkušnja časa, zato nove kulture ne more biti brez spremembe te izkušnje. Temeljna naloga prave revolucije torej nikoli ni zgolj 'spremeniti svet', temveč tudi – in predusem – 'spremeniti čas'.

Giorgio Agamben

Problematika časa predstavlja enega osrednjih dejavnikov filmske ustvarjalnosti in refleksije. Vrsta ključnih premislekov, ki so v določenih zgodovinskih obdobjih najkoreniteje zaznamovali teorijo filma, se je intenzivno posvečala vidikom temporalnosti. A vprašanja s katerimi so se soočali, se ne nanašajo zgolj na fenomen trajanja kot oblike časovne kontinuitete, temveč tudi na razmerje med različnimi pojavnostmi in pojmovanji časa, tj. odnos med *kronosom*, *kairosom* in *aionom*. Med mnogimi cineasti, ki so se poglobljeno osredotočali na vidike kinematografske časovnosti, najvidnejše mesto zagotovo pripada Andreju Tarkovskemu, saj pojavnost časa zaseda osrednje mesto tako v njegovih filmih kakor v njegovih "razmišljanjih o filmu", zbranih v knjigi *Ujeti čas*. V teoretskih obravnavah pa ni mogoče mimo slovitih francoskih mislecev Andréja Bazina in Gillesa Deleuza. Bazin je zaslužen za (pogosto opredeljeni kot provokativni) spoznanji o filmu kot umetnosti trajanja in navzočnosti. V prvem se osnova filma – fotografska podoba kot "*balzamirani čas*" – dopolni z razsežnostjo trajanja, saj se film "*kaže kot dovršitev fotografske objektivnosti v dimenziji časa. /.../*

Podoba stvari je prvič tudi podoba njihovega trajanja: je mumificirano spreminjanje v času." (Bazin 2010, 20) V drugem pa se dejavnik navzočnosti v filmu udejanja kot "nenavaden paradoks, saj se modelira po času predmeta, obenem pa napravi odtis njegovega trajanja." (Bazin 2010, 106) Deleuze pa je v svoji epohalni analizi razvoja umetnosti gibljivih slik enega najpomembnejših prelomov v zgodovini kinematografije – zaton klasičnega in začetek modernega filma – konceptualiziral kot prehod od *podobe-gibanja* k *podobi-času*. In prav slednji pojem še vedno predstavlja teoretsko torišče, ki se mu relevantna razpravljanja o fenomenu filmskega časa le redko izognejo. Tako še danes, ko se aktualne dileme filmske temporalnosti najpogosteje izpostavljajo ob konceptih *počasnega* oziroma *kontemplativnega filma* ter filmskega *minimalizma*, Deleuzova misel ostaja ena ključnih referenc.¹

Tudi najnovjše raziskave, kakršna je denimo monografija Matilde Mroz *Temporality and Film Analysis*, na pogloblilno mesto postavljajo različne razsežnosti in lastnosti, ki jih čas prevzema v svoji filmski inkarnaciji – od trajanja in ritma, preko resonance in negotovosti, do afekta, občutja ali teksture. Za našo intervencijo je bistveno razmerje, ki ga film vzpostavlja med različnimi časovnimi aspekti, saj se tako vzpostavlja odnos med napetostjo časa v podobi in njenega obstoja v času. To pa je sorazmerje, ki ga obravnava ena najvznemirljivejših aktualnih konceptualizacij – pojem filmske prezenca, kakor jo doumeva Jean-Luc Nancy v razpravi *Evidenca filma: "Film – njegovo platno, njegova občutljiva membrana – je napet, obešen med svetom, v katerem je reprezentacija skrbela za znamenja resnice, za oznanjanje smisla ali za jamstvo neke prihodnje navzočnosti, in svetom, ki se skozi izvotlitev, v kateri se realizira njegova premišljujoča evidenca, odpira v lastno navzočnost."* (Nancy 2009, 32) V tej perspektivi film omogoča realizacijo težnje po navzočnosti kot taki – po podajanju izkušnje časa kot prezenca, kot svojevrstne zatopljenosti v trajanje kot osnovne napetosti posnetka, ki prevladuje nad "dinamiko" dogajanja. Za realizacijo takšnega "vtisa navzočnosti" je potrebno vzpostavljanje sozvočja filmskega in gledalčevega odnosa do sveta, kar pomeni uglaševanja filmskega doživljanja z izkušnjo življenja v njegovi običajnosti (ne glede na morebitno izjemnost situacije, ki jo film uprizarja). Tako se konstituira film kot svet trenutnosti, "ko skozi metodo in naključje realno postane navzoče", kot poudarja Nancy; stopnja intenzivnosti vtisa časa v čistem stanju pa predstavlja predvsem raven angažiranega zavračanja prevladujočih oblik konsenzualnega pojmovanja temporalnosti.

Film naj bi v temeljni delitvi zavzemal tri časovne dimenzije – *ekranski, akcijski in recepcijski čas*.² Problematika "trajanja v filmu" se sicer neposredno nanaša na

¹ "Deleuzova opozicija podobe-gibanja in podobe-časa ne napoveduje samo preloma med telesom in njegovo percepcijo gibanja v času in prostoru, temveč tudi trenutek odpora, preusmeritev, v kateri zaznavanje ne vodi niti k dejanju niti ne pomeni njegovega nasprotja, medtem ko mirovanje ni nasprotje gibanja." (Elsaesser 2000, 116)

² Slovenski Filmski leksikon sicer govori o dvojnem filmskem času: *ekranskem in akcijskem*, saj predpostavlja da je prvi "obenem tudi del gledalčevega realnega časa, ki ga nameni obisku kina." (Kavčič in Vrdlovec 1999, 112) Mary Ann Doane pa v študiji *The Emergency of Cinematic Time* izpostavlja tri časovnosti filma: "Imamo časovnost samega mehanizma – linearni, enosmerni, 'mehanski' čas. In imamo temporalnost diegeze – tj. način kako podoba reprezentira

vprašanje *ekranskega časa*, ki pa ga seveda ne moremo obravnavati povsem izolirano, saj izbira določenih estetskih ali pripovednih prijemov najpogosteje vpliva tudi na vidike trajanja. Kajti vsak filmski čas obsega razsežnosti svojega (po)teka: "Tako ekranški kot akcijski in znotraj njega diegetski in narativni čas imajo tudi svoje trajanje." V njihovih relacijah naletimo na vrsto načinov, ki so v različnih zgodovinskih obdobjih prihajali v ospredje, vendar se je kot prevladujoče razmerje uveljavilo načelo, da je "fabulativno (diegetsko) trajanje daljše od narativnega, to pa daljše od ekranškega (se pravi, diegeza obsega nekajletno dogajanje, pripoved obdrži od tega le nekaj mesecev ali še manj, v ekranškem času pa vse skupaj ne traja več kot uro in pol)." (vse: Kavčič in Vrdlovec 1999, 114)

Ob dejstvu, da je vprašanje časa eno osrednjih konceptualnih vozlišč premišljevanja o filmski umetnosti, je nemara presenetljivo spoznanje, da v zgodovinskem razvoju filma le redko naletimo na "časovne ekscese" v smislu ekstremnih "ekranških" dolžin (v obliki izjemno kratkih ali nepojmljivo dolgih del).³ Čeprav je že v pionirskem obdobju D. W. Griffith s svojima epopejama *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915)⁴ in *Nestrpnost* (*Intolerance*, 1916) pokazal na monumentalne vidike trajanja filmskega medija,⁵ se je uveljavila standardizacija treh dolžinskih oblik – kratkometražnega, srednjemetražnega in dolgometražnega oziroma celovečernega filma. Tako se je kljub domala neomejenim časovnim možnostim, ki jih omogoča medij sam, raziskovanje temporalnosti mnogo intenzivneje uveljavilo znotraj območja filmskih dejstev – tj. zlasti vprašanj filmske estetike – kakor v polju kinematografske dejanskosti. Najintenzivneje se vprašanje časa odraža na ravni notranje delitve filma – torej v obravnavi kadrov, prizorov, sekvenc itn., zlasti v problematiki kontinuitete prizorov oziroma v fenomenu "dolgega posnetka", pogosteje obravnavanega kot *kader-sekvenca* ali *plan-sekvenca*, pa tudi v preučevanju mizanscene, filmskega ritma, tempa ali dinamike posnetkov. Prav tako pa preseneča dejstvo, da je sama zastopanost dolžinske ekstremnosti sorazmerna s produkcijsko intenzivnostjo posameznih filmskih vrst – igranega, dokumentarnega in eksperimentalnega filma. To pomeni, da v provizoričnem pogledu v zgodovino, faktografija izpričuje proporcionalno večino izjemnih dolžin v fikcijski kinematografiji, ki ji sledijo dokumentarna in eksperimentalna produkcija.

Zagotovo je težko postaviti ločnico kje se pri minutazi filma začne "ekstremnost", zato bomo na spodnjo mejo postavili filme, daljše od štirih ur,⁶ na zgornjo

čas, kot izmenjavno invokacij sedanjosti, preteklosti, prihodnosti, zgodovine. .../ In končno je tu še časovnost recepcije, ki se teoretsko razlikuje, vseeno pa gre za temporalnost, ki jo je klasični film v svojem razvoju skušal čimbolj zliti z mehanskim časom, saj je nanjo prenašal isto predvidljivost linearosti in enosmernosti." (Doane 2002, 30)

³ Naše zanimanje se osredotoča na filme izjemnih dolžin, saj je vprašanje vsakega ekstrema dovolj kompleksno, da si zasluži samostojno obravnavo.

⁴ Naslove filmov, ki so bili predvajani pri nas, pišemo v slovenščini, za ostale pa uporabljamo originalni naslov oziroma mednarodno uveljavljeno prevodno varianto.

⁵ Izvorna dolžina *Rojstvo naroda* šteje 190 minut, medtem ko se trajanje *Nestrpnosti* razteza do 210 minut.

⁶ Štiri ure se namreč zdi skrajna dolžina, ki je še sprejemljiva za mainstreamovsko studijsko produkcijo, saj se nekaj ključni hollywoodskih epskih spektaklov vrtili okrog te "meje": *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939; 238 min.), *Deset zapovedi* (*The Ten Commandments* 1956; 220 min.), *Ben Hur* (1959; 212 min.), *Lawrence Arabski* (*Lawrence of Arabia*, 1962; 222 min.) in *Kleopatra* (*Cleopatra*, 1963; 192 min.) ali *Boter 2* (*The Godfather Part II*, 1974; 200 min.), *Malcolm X* (1992; 200 min.) in *Hamlet* (1996; 242 min.) med novejšimi deli.

pa fenomen "kinematografskosti", kar pomeni nabor filmov, ki jih je "logistično" še mogoče v enkratni projekciji predvajati v kinodvorani. Ta kriterij je odločilen zavoljo izpolnjevanja pogojev vseh treh časovnih razsežnosti, saj je v pričujoči konstelaciji enako pomemben kot *ekranski* in *akcijski* tudi *receptijski čas*.⁷ Edino smiselno dejanje celovite izpolnitve filmske izkušnje (torej konsekventna realizacija celotnega filmskega procesa od predprodukcije, produkcije, postprodukcije in recepcije) je tudi pri izjemno dolgih delih možnost njihovega ogleda v celoti.⁸ To pomeni, da lahko dolžino filma *Resan* Petra Watkinsa iz leta 1987, ki s štirinajstimi urami in pol velja za najdaljši film, prikazan v kinematografih, postavimo kot zgornjo mejo tega pregleda.

Podatkovna osredotočenost na nekaj ključnih kinematografskih⁹ del izjemne dolžine tako pokaže sledečo sliko: med eksperimentalnimi naslovi izpostavljam (po kronološkem redu) kulturni *Empire* (1964) Andyja Warhola, ki traja osem ur in pet minut; sedemurno montažno ekshibicijo *Orgija filma* (*The Movie Orgy*, 1968) Joa Danteja; ultimativni underground film *Star Spangled to Death* (2004)¹⁰ Kena Jacobsa, dolg šest ur in dvainštirideset minut, in malo manj kot peturno intimno družinsko kroniko *Na poti življenja sem tu in tam videl bežne utrinke lepote* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000) Jonasa Mekasa. V polju dokumentarca naj omenimo skoraj trinajsturno obravnavo kitajske "kulturne revolucije" *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976) Jorisa Ivensa; več kot deseturno iskanje resnice nacistične "dokončne rešitve" *Shoah*

⁷ Matilda Mroz kot pomembno "kategorijo" *receptijskega časa* izpostavlja tudi vidik "prave mere" oziroma razmerja med "pravšnjim", "prekratim" ali "predolgim" filmskim posnetkom. Na osnovi analiz Bergsonovega pojmovanja temporalnosti Johna Mullarkeyja zagovarja prepričanje, da je "nemogoče govoriti o homogenem procesu gledanja filma. Pojmovanje določenega posnetka kot 'predolgega' ali 'prekratkega' je odvisno od vsakega gledalca posebej in vsake posamezne projekcije. Mullarky tako poudarja, da lahko 'trenutek izstopa kot predolg glede na naša normirana pričakovanja'; vendar pa tisto, kar je za nekoga nepričakovano, ni nujno tako za druge, kar pomeni, da 'ni nobenega drugačnega objektivnega in neskončnega konteksta razen neskončnosti kontekstov subjektivnih končnosti.'" (Mroz 2013, 41)

⁸ Na takšen način smo si imeli pri nas na srečo možnost ogledati *Shoah*, *Vzhodno od tirov* ali vsa (v Sloveniji predvajana) dela Lava Diaza ne glede na to, ali je šlo za samostojno kinematografsko projekcijo (v Slovenski kinoteki ali Kinodvoru) ali za dogodek v okviru filmskih festivalov *Liffé* oziroma *KinoOtok*. Na žalost se vsi prikazovalci ne zavedajo te nujnosti, tako da se uveljavlja tudi praksa "epizodizacije" tovrstnih filmov, kar pomeni, da se jih po krajših delih oz. "poglavjih" prikazuje večer za večerom, kar seveda popolnoma spremeni *receptijski čas* (ki formalno sicer ostaja isti, vendar ni več sklenjen) in gledalsko izkušnjo.

⁹ Pojem "kinematografski" je torej uporabljen zgolj kot provizorična kategorija, s katero skušamo "zamejiti" filme, ki jih je še mogoče gledati v kinodvorani in posledično izločiti določene artistske projekte ekstremnih dolžin, ki jih zajemajo različni pregledi "najdaljših filmov vseh časov". Med slednjimi se kot najdaljši filmski podvig obravnava instalacija danske umetniške skupine Superflex, ki je bil izveden leta 2011 pod naslovom *Modern Times Forever* in je trajal deset dni. Podrobneje glej: http://superflex.net/tools/modern_times_forever/image (25. 9. 2015); drug tovrsten projekt predstavlja *Cinématon* Gérarda Couranta, realiziran leta 2009, ki je dolg stovainosemdeset ur, tretje mesto pa zaseda stopetdeseturni kitajski projekt *Beijing 2003* (2004); med dlje kot en dan trajajoča dela pa se uvršča tudi petindvajseturni Warholov eksperiment ****(*Four Stars*) iz leta 1967. Med sodobnimi cineasti, ki delujejo predvsem v kinematografskem polju pa naj izpostavimo dokumentarno instalacijo Wanga Binga – štirinajsturni prikaz monotonije dela na naftnem polju *Crude Oil* (Cǎi yóu rì jì, 2008).

¹⁰ Film je bil leta 2004 predvajan v Slovenski kinoteki, vendar naslova niso prevajali, ker gre za ironično parafrazo vrstice iz ameriške himne, ki zastavo Združenih držav opisuje kot "star spangled banner".

(1985) Clauda Lanzmanna; opus monumentalnih dokumentarcev Ulrike Ottinger – *Taiga* (1992; 501 min.), *Exil Shanghai* (1997; 275 min.) in *Südostpassage* (2002; 363 min.) – ali več kot deveturni podvig Wang Binga *Zahodno od tirov* (Tiexi qu, 2002). V območju filmske fikcije pa naj ob omenjeni Watkinsovi epopeji izpostavimo še skoraj trinajsturno delo *Out 1: Noli me tangere* (1971) Jacquesa Rivetta; več kot peturno *Dvajseto stoletje* (1900, 1976) Bernarda Bertoluccija; dobrih sedem ur trajajoči *Satantango* (1994) Béle Tarrja; *Le Soulier de satin* (1985) Manoela de Oliveire, ki traja malo manj kot sedem ur ter najdaljše filme Lava Diaza.

V takšni (v prenekaterem pogledu "ekscenčni") ustvarjalnosti je vsekakor težko potegniti striktno (z)vrstno ločnico, saj posamezna dela pogosto zajemajo elemente vseh treh izpostavljenih načinov filmske artikulacije. Hkrati pa je potrebno poudariti, da se vidiki temporalnosti znotraj posameznih vrst filma med seboj v ničemer ne razlikujejo. Čeprav eksperimentalni film pogosto povsem zavrača pripovedni pristop in četudi se v dokumentarcu nemalokrat prisega na povzemanje življenja "takšnega, kakršno je", brez vsakršnih ustvarjalnih intervencij, so dejavniki filmske temporalnosti še vedno njihova ključna sestavina. Čepravno torej ne moremo govoriti o kakšnih bistvenih razlikah v izhodiščni zasnovi *ekranske, akcijske in recepcijske* temporalnosti znotraj dokumentarnega, eksperimentalnega ali fikcijskega oziroma pripovednega filma, pa se zdi, da je zlasti v slednjem situacija še posebej vznemirljiva. Ne toliko zato, ker sta filmska eksperimentalnost in dokumentarnost pogosto intenzivneje kot narativni pristop zavezana preizpraševanju svojih temeljnih določil, med katerimi je vprašanje temporalnosti še posebej izpostavljeno, temveč predvsem zato, ker se je prisila formalne "standardizacije", med katere sodi tudi predpisana dolžina "celovečernega" film, a najmočneje uveljavila v igrani filmski produkciji. Obenem pa predpostavka, da tudi časovna razsežnost lahko pomeni določeno obliko odpora proti institucionalizaciji kinematografije, prihaja najintenzivneje do izraza v filmski fikciji, saj dokumentarna in eksperimentalna ustvarjalnost mnogo pogosteje kot igrana produkcija delujeta zunaj institucij, v neodvisni produkciji in že v izhodiščih odražata specifične oblike odporniškega zavzemanja.

Večina pomembnejših prelomov v zgodovinskem razvoju filmske umetnosti je bila povezana s tehnološkim razvojem. Tako je tudi obdobje novih tehnologij oziroma, če parafraziramo Walterja Benjamina, "čas, ko je podobe mogoče digitalno (re)producirati", prineslo vrsto prednosti v sferi avdiovizualne produkcije, ki izstopa iz časovnih standardov – zlasti seveda tistih ekstremnih dolžin. Eno najbolj zanimivih posledic tehnološkega neurja znotraj filmskega območja namreč predstavljata dve skrajnosti, v kateri so se usmerile ustvarjalne energije. Na eni strani gre za prizadevanja po prezentaciji "realnega časa", simultaneosti kot "nemudnosti" oziroma "neposrednosti", ki se iz medijskega okolja radia, televizije, spletnih portalov itn. vse bolj zajeda tudi na kinematografsko področje. Na drugem polu pa je nadvse vznemirljiv fenomen "odprte podobe",¹¹ kot svojstvene značilnosti filmskih del, ute-

¹¹ Koncept "odprte podobe" je v svojih analizah nekaterih ključnih filmov filipinskega režiserja Lava Diaza razvil Adrian D. Mendizabal v magisteriju *The Constitution of Time in Lav Diaz's Cinema*. Podrobneje glej: Mendizabal, 2015.

meljenih na pojmovanju trajanja kot izhodiščne nujnosti ustvarjalne svobode. "Odpiranje" filmskih podob se sicer odraža na več načinov, med katerimi naj bi bila večina določil odprtosti prisotna zlasti v t. i. *počasnem filmu*. Fenomen filmske dolgotrajnosti, kontemplativnosti oziroma *minimalizma*, ki se povzema v skupnem imenovalcu "estetike počasnosti", po prepričanju Thomasa Elsaesserja predstavlja jasno odporniško gesto proti prevladujočim načinom filmske reprezentacije:

"Počasnost – kakor koli izražena ali predstavljena – je postala dejanje organiziranega odpora. /.../ Počasni filmi (včasih opredeljeni tudi kot 'kontemplativni') blokbasterskemu pogonu ne kljubujejo več po vzoru 'umetnosti proti komerciali' ali 'realizma proti iluzionizmu', temveč pretiranemu zavzemanju za fizično akcijo, spektakularnost in nasilje zoperstavljajo dolge posnetke, tiho observacijo, pozornost na detajle; namesto zunanjega nemira izpostavljajo notranje vzgibe, poudarjanje opreznih ali omahujočih gest postavljajo nasproti protagonistovim težnjam oziroma determiniranosti – tako spominjajo na 'upočasnitev'¹² kot obliko protesta v industrijski proizvodnji pa tudi na 'organski' tempo dogajanja v naravi." (Elsaesser 2000, 117)

Izpostavljeni dejavniki so značilni za dela vrste sodobnih ustvarjalcev, med katerimi najvidnejša mesta zavzemajo Bela Tarr, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-Hsien, Bruno Dumont, Philippe Garrel, Gus Van Sant, Peter Hutton, Jia Zhangke, Aleksander Sokurov, Sharunas Bartas, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Pedro Costa in seveda Lav Diaz. Temeljni elementi, ki naj bi predstavljali značilne skupne imenovalce njihove ustvarjalnosti, so zlasti odsotnost zgodbe in dramaturgije, besedna zadržanost, odtujenost in počasnost. Slednja se kot oblika kontemplacije odraža zlasti v podajanju kontinuitete dogajanja, najpogosteje v obliki *planov-sekvenc* "v realnem času", s statično kamero, skozi potrpežljivo, pogosto oddaljeno motrenje, prazni tek in preko vrste drugih elementov, ki vplivajo na občutenje časa oziroma zavedanje o njegovih razsežnostih.¹³

Med navedenimi filmskimi ustvarjalci, ki se v svojem delu poglobljeno soočajo z vidiki časovnosti oziroma trajanja, je v zadnjem desetletju zagotovo najbolj nepopustljiv filipinski cineast Lav Diaz. Svojo fascinantno potovanje v časovno jedro filmske umetnosti je pričel s četrtim "celovečercem" *Otrok z West Sida* (Batang

¹² Elsaesser tukaj uporablja izraz "go-slow", ki se uporablja za opredelitev "namernega zavlačevanja" delovnega procesa kot oblike "bele stavke" – tj. enega izmed načinov delavskega protesta proti izkoriščanju in zavzemanja za izboljšanje delovnih pogojev.

¹³ Oziroma kot opredeljuje Matthew Flanagan: "Oznaka 'počasni film' se nanaša na model umetniškega ali eksperimentalnega filma, ki vsebuje niz izrazitih značilnosti: poudarek na raztegnjenem trajanju (tako v formalnem kot tematskem smislu); umirjeni audiovizualni prikaz vsakdanjosti; uporaba dolgega posnetka kot temeljnega izraznega sredstva; počasna ali nedramatična oblika pripovedi (kadar sploh lahko govorimo o naraciji) in prevladujoč realističen (ali hiperrealističen) pristop oziroma metoda." (Flanagan 2012, 4)

West Side, 2002). Od tedaj naprej lahko sledimo njegovemu izjemnemu opusu monumentalnih mojstrov: *Evolution of a Filipino Family* (Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino, 2004), *Jeremija: Prva knjiga – Legenda princese kuščarjev* (Heremias: Unang aklat – Ang alamat ng prinsesang bayawak, 2006), *Smrt v provinci Engkanto* (Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto, 2006), *Melanholija* (Melancholia, 2006), *Stoletje rojevanja* (Siglo ng pagluluwal, 2011), *Florentina Hubaldo, KTE* (Florentina Hubaldo, CTE, 2012), *Norte, the End of History* (Norte, hangganan ng kasaysayan 2013), *From What is Before* (Mula sa kung ano ang noon, 2014).¹⁴ Diazova ustvarjalnost se v bistvenih poudarkih vseskozi posveča nujnosti "odrešitve duše filipinskega ljudstva" v prizadevanjih za osvoboditev izpod jarma verskega fanatizma, političnega totalitarizma in kapitalskega imperializma. Večina njegovih del se na raznovrstne načine nanaša na preteklo in aktualno družbeno ter politično situacijo skozi perspektivo različnih socialnih akterjev – od običajnih ljudi, delavcev in kmetov, preko predstavnikov in predstavnic izvrženosti onkraj družbenega roba (ki so zapadli v kriminal, prostitucijo ali "norost"), do umetnikov in političnih aktivistov oziroma revolucionarnih borcev. Čeprav je osnova njegove ustvarjalnosti fiktionalna, se pogosto povsem približa dokumentarnemu dispozitivu in se tako giblje na težko opredeljivi meji obeh pristopov. In četudi se najpogosteje osredotoča na aktualno dogajanje, je v ključnih elementih vseskozi zaznavna nujnost po ponovnem premisleku zgodovine oziroma po novi upodobitvi resnic, ki so jih pisali in utrjevali zavojevalci, kolonizatorji in oligarhi.¹⁵

Poglavitne formalne lastnosti Diazovih filmov predstavljajo elementi, ki naj bi sodili med bistvena določila kontemplativnega kina. A četudi Diaz sam pristaja na takšno uvrstitev in se udeležuje dogodkov, ki jih prirejajo zagovorniki ideje *počasnega filma*, bi bilo mogoče reči, da na svojstven način to kategorialnost tudi presega.¹⁶ Prav vidik časovnosti je namreč dejavnik, v katerem se njegova ustvarjalnost hkrati utrjuje in tudi že odstopa od prevladujočih tendenc "kontemplativnosti". Radikalnost, s kakršno namreč filipinski režiser vztraja v prepričanju o nujnosti sledenja svojim idejam, se nanaša zlasti na vidike trajanja znotraj vseh treh filmskih časovnosti.¹⁷ Diaz tako na vprašanje Alexisa A. Tioseca o pomembnosti trajanja in

¹⁴ Dolžina navedenih filmov se razteza od dobrih štirih ur, kolikor traja *Norte, the End of History*, do skoraj enajstih ur *Evolution of a Filipino Family*. Dobrih pet ur sta dolga *Otrok z West Sida* in *From What is Before*; šest ur obsegata *Stoletje rojevanja* in *Florentina Hubaldo*; sedem in pol zajema *Melanholija*; *Jeremija* in *Smrt v provinci Engkanto* pa dosejata devet ur.

¹⁵ Neposredno "zgodovinska" filma sta tako *Evolution of a Filipino Family* in *From What is Before*; prvi obravnava obdobje Markosove vojaške diktature od leta 1971 do 1987, drugi predstavlja avtorjev "intimni spomin" na otroštvo in odrasčanje v sedemdesetih letih.

¹⁶ Poleg "časovne komponente" je namreč za Diaza značilna tudi raba vrste drugih, za kontemplativni kino neznačilnih elementov: dolgotrajni dialogi, dokumentaristična eksaktnost, neposredno izražena politična stališča ipd.

¹⁷ V nasprotju z Diazom je za večino ostalih cineastov (z izjemo nekaterih filmov Bele Tarrja), uvrščenih pod oznako kontemplativnega filma, značilna radikalizacija predvsem z intervencijami znotraj *akcijskega časa*, medtem ko *ekranski* in *receptijski* ostajata v okvirih "normirane temporalnosti".

možnosti, da bi krajši filmi morda dosegli širše občinstvo in tako vplivali na večje število ljudi, odgovarja:

"Trajanje je zelo, zelo pomembno. Uspelo mi je ustvariti, ali morda bolje: sprejeti, zgradbo mizanscene, katere izpolnitev predstavljata Batang in Ebolusyon. Sama zasnova se je razvila povsem naravno skozi prakso, skozi kontinuiteto prizadevanj za estetsko držo in filmski izraz, ki bo ustrezal moji ideji iskanja resnice v filmskih delih. /.../ Načelo brezkompromisnosti in filozofija umetniške svobode sta osnova, iz katere izhajam. Tako mi je uspelo uresničiti določen praktični in estetski model, v katerem je specifična zgradba mizanscene postala inherentna nujnost mojih del. Vseeno pa gre za polje odprtega raziskovanja: moja prizadevanja bodo še naprej osredotočena na iskanje resnice. Zato vprašanje dolžine sploh ni dejansko vprašanje. Batang je dolg pet ur, ker je moralo biti tako. Ebolusyon traja deset ur in triinštirideset minut ker je preprosto tako prav. /.../ V bistvu so to vprašanja estetike, umetnosti, obdobja; gre za dialektiko, s katero opozarjam na boljše razumevanje ustvarjalne vizije in izpostavljam brezkompromisno zasnovo, s katero se vizija lahko izrazi na pošten, resničen in ustrezen način." (Diaz s Tiosecom, 2004)

Temeljne dileme, ki jih odpira cineast s prepričanjem o nujnosti brezkompromisnega sledenja lastnemu razumevanju sveta, se tukaj seveda nanašajo na problematiko trajanja, hkrati pa opozarjajo na dejstvo, da tako intenzivno in vztrajno poseganje v določene uveljavljene zakonitosti predstavlja tudi upor proti sistemu. V prvi vrsti sistemu etabrirane kinematografske produkcije, ki pa je v temelju podvržena sistematiki kapitalističnih zakonitosti, ki uravnavajo celotno polje kinematografije. Prav neomajnost kreativnega izpolnjevanja lastnih prepričanj in stališč priča, da Diaza nikakor ne moremo obravnavati kot svojeglavega eksperimentatorja, temveč kot ustvarjalca na revolucionarni misiji, s katero mu uspeva spreminjati tako doumevanje filmske umetnosti kakor razumevanje časa.

Diaz vprašanje temporalnosti obravnava kot eno glavnih orodij emancipacije s filmskimi sredstvi. S pojmovanjem časa kot možnosti odrešitve pred ujetostjo v kavzalnost kronološkosti, kot jo narekuje institucionalna kinematografija, obuja vizijo Bazinovega fotografskega realizma, v katerem se podoba osvobaja prostorsko-časovne prisile pogojev svojega nastanka. Avtorska težnja po približanju dejanskosti "realnega časa" tako predstavlja svojstven protest proti izničenju ostalih časovnih razsežnosti, ki jo narekuje podvrženost kronološkemu, merljivemu, pragmatičnemu, standardiziranemu času, ki smo mu v največji meri podvrženi. Njegovo zavzemanje za "osvobojeni čas" postavlja pod vprašaj "časovno prisilo", ki jo na eni strani uveljavljajo, na drugi pa s pridom izkoriščajo kapitalistične zahteve, povzete v prosluli sintagmi "čas-je-denar". Lahko bi torej zatrdili, da so načela Diazove ustvarjalne nujnosti v korespondenci z Agambenovo zahtevo po kvalitativni spremembi (pojmovanja) časa kot revolucionarne geste:

"Pravi zgodovinski materializem ne sledi praznemu prividu nenehnega napredka v neskončnosti linearnega časa, ampak je pripravljen v vsakem trenutku ustaviti čas, ker ohranja spomin na užitek kot izvirni človekov dom. To je čas, izkušen v avtentičnih revolucijah, ki je, kot spominja Benjamin, vedno obstajal kot zaustavljeni čas in prekinitev kronologije. Toda revolucija, iz katere ne izvira nova kronologija, temveč kvalitativna sprememba časa (kairologija), bi imela pomemben vpliv in bi bila sama imuna pred absorpcijo v povratni tok obnavljanja. Tisti, ki se je v epohi užitka spominjal zgodovine kot svojega izvirnega doma, bo ta spomin prenesel na vse, bo to obljubo zahteval v vsakem trenutku: ta je pravi revolucionar in videc, ki ne izbaja iz tisočletja časa, marveč iz zdajšnjosti." (Agamben 1993, 105)¹⁸

Diazova stava na zdajšnjost v obliki "zaustavitev", njegove "staze" (kot jih poimenuje sam¹⁹) so povezane tako z vprašanji "individualne zgodovine" njegovih protagonistov, kakor z vidiki ponovnega, predrugačenega pogleda v zgodovino filipinskega ljudstva. Čeprav Diazova dela zajemajo tudi povsem uveljavljene elemente pripovedi, pa so mnogo bolj kot sami vidiki naracije pomembne geste "zastojev" kot specifična oblika izpostavljanja gole navzočnosti v že tako izjemno "upočasnjem" tempu (če uporabimo Elsaesserjev pojem) razvoja filma. Morda bi bilo v skrajni konsekvenci mogoče reči, da so njegova dela strukturirana kot sosledje intenziviranih dejanj, v katerih občutimo trajanje kot kristalizacijo časa v čisto zdajšnjost, kot svojstveno obliko "dekompresiranega"²⁰ ponavzočenja, kjer se strnjnost pripovedne kontinuitete razslojuje na sosledje privilegiranih dejanj prisence.

Prizori, prežeti z občutenjem časa kot čiste navzočnosti (oziroma, rečeno z Agambenom: *"polnega, diskontinuiranega, končnega, kompletnega časa"*), predstavljajo ključne epizode vseh izpostavljenih Diazovih del. Med njimi so nekateri dosegli že domala antologijski status v obravnavah njegove estetike – kot denimo v potoku sedeči Jeremija ob svojem volu; nadvse soroden prizor družine Florentine Hubaldo v neki drugi rečici; izpostavitve Agusanove poezije v *Engkantu*; začetni krst v *Stoletju rojevanja* itn. Tako ena najznačilnejših Diazovih estetskih prvin, njegova "odprta podoba", ki po prepričanju Adriana Mendizabela nastaja kot posledica "raztezanja oziroma odpiranja" v razsežnosti brezkompromisne dolgo-trajnosti,

"spreminja živi oziroma razvejani čas, to je čas, ki omogoča, da se ga zavedamo, in hkrati tisti čas, ki določa ritem naših teles, v imanentni čas, v po-

¹⁸ Agamben poudarja, da *"zgodovina ni, kot nas prepričujejo dominantne ideologije, človekova podrejenost kontinuiteti linearnega časa, temveč osvoboditev izpod njegovega jarma: zgodovinski čas in kairos je čas, v katerem ljudje samoiniciativno pograbimo pravo priložnost in izberemo lastno svobodo trenutka."* (Agamben 1993, 104)

¹⁹ *"Pri obravnavanju filmskih likov se izogibam bližnjim planom. Raje imam dolge in najpogosteje statične posnetke, ki delujejo kot staza – dolgi, dolgi posnetki v realnem času. Manipuliranje z emocijami gledalcev je v neskladju z mojo filozofijo."* (Diaz z Weejem, 2005)

²⁰ Izraz uporabljamo kot opredelitev nasprotja tradicionalen filmske časovnosti kot oblike "skrčenega časa" oziroma "časovne kompresije".

stajanje, v 'nediferencirani' čas, ki ni nič drugega kakor razlika sama, absolutna razlika, ne več reprezentacija, temveč postajanje. Raztezanje podobe vzpostavlja pogoje za ontogenezo časa. Tako se zavemo, da je transverzalnost časa v Diazovi kinematografiji asimetričnost – vodi v imanenco, v rekonstrukcijo razvejanega časa kot smo ga navajeni, v ontogenetski čas, v čas, ki izhaja iz prekinitev." (Mendizabel 2015, 17–18)

Te spremembe v pojmovanju časa in njegove (re)prezentacije nimajo samo družbenega in političnega naboja, temveč dosegajo izjemen vpliv tudi v območju filmske umetnosti. Eno Diazovih osnovnih izraznih sredstev dolg(otravn)i statični ali gibljivi posnetek oziroma prizor zaradi izjemne potenciranosti dobiva dodaten pomen preizpraševanja bistvenih dejavnikov filmske ustvarjalnosti. Ko namreč določene prvine prevzamejo – za ustaljeno pojmovanje – ekstremne razsežnosti (ki so v Diazovem primeru posledica določene estetske težnje), se zaostri problematika percepcije, z njo pa vidiki same filmske elementarnosti. Cineast nas namreč s svojimi "neskončnimi" *plani-sekvencami* dejansko privede v stanje izrazito okrepljene zaznavne osredotočenosti, v kateri se združujeta cerebralni in čutni odnos do filmskega dela. Tako se stopnjuje fokusacija na vsak posamezni dejavnik filmske izraznosti: malenkosten premik kamere po dolgotrajni statičnosti, ki nas je privedla v poglobljeno zamaknjenost, predstavlja pomenski in čutni presežek; prehod iz negibnega snemanja v gibljivost, sprememba plana, obrat gledišča, zamenjava snemalnih kotov itn., postanejo "osupljive" formalne intervencije.

Zaradi poglobljene pozornosti, ki jo Diaz posveča tem prvinam, in subtilnosti, s kakršno jih uporablja, je vsaka sestavina tako nabita s pomenskostjo, da sleherna sprememba (lahko) učinkuje šokantno – v smislu šoka kot načina prebujanja zavesti. Tako se vzpostavlja izkustvo neposrednega doživetja filma in časa kot takega. Napoči situacija, v kateri so izpolnjeni temeljni predpogoji za inovativnost oziroma radikalne spremembe v določeni umetnosti – tj. doseganje tiste stopnje, ko dobivajo status oblike dejavniki, ki predhodno niso imeli "vrednosti" formalnih določil. Proces spreminjanja "definiranega" in "definitivnega" homogenega časa v ontogenetski čas, v čas kot priložnost in postajanje, ki ga izvaja Diaz s svojim vztrajanjem v "časovni opoziciji" do uveljavljenih norm, vsekakor terja tudi ponovni premislek filmske temporalnosti v zahtevi po njeni heterogenizaciji. Tako lahko v luči uvodoma izpostavljenega Agambenovega načela Diazovo ustvarjalno brezkompromisnost pojmujeemo kot angažma, v katerem si s spreminjanjem časa prizadeva dodati svoj pomemben prispevek k spreminjanju sveta.

- Agamben, Giorgio: *Time and History: Critique of the Instant and the Continuum. Infancy and History: The Destruction of Experience*. London, New York: Verso, 1993. 89–106.
- Bazin, Andre: *Ontologija fotografske podobe. Kaj je film?*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO, 2010. 13–22.
- Wee, Brandon: *The Decade of Living Dangerously: A Chronicle from Lav Diaz. Senses of Cinema*, št. 34, 2005; (16. 9. 2015)
- Doane, Mary Ann: *The Emergency of Cinematic Time: Modrenity, Contingency, The Archive*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2002.
- Elsaesser, Thomas: *Stop/Motion. Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, ur. Eivind Røssaak. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. 109–122
- Flanagan, Matthew: *"Slow Cinema": Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. [doktorska disertacija]. Exeter: University of Exeter, 2012.
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Mendizabal, Adrian D.: *The Constitution of Time in Lav Diaz's Cinema*. [magisterska naloga]. Quezon City: UP Film Institute, College of Mass Communication, University of the Philippines Diliman, 2015.
- Mroz, Matida: *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University press, 2013.
- Nancy, Jean-Luc: *Evidenca filma*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO, 2009.
- Tioseco, Alexis: *A Conversation with Lav Diaz. Criticine: Elevating Discourse on South East Asian Cinema*, 2004; http://criticine.com/interview_article.php?id=21&pageid=1139148986 (29. 9. 2015)

V filmski umetnosti sodi vprašanje trajanja med osrednje problematike pri premišljevanju o reprezentaciji. Med teoretiki, ki so problem filmskega časa povzdignili na raven koncepta, ključna vloga pripada Gillesu Deleuzu in pojmu *podoba-čas* kot bistveni lastnosti modernega filma. Preizpraševanje dileme trajanja se je pojavljalo tako v eksperimentalnem in dokumentarnem kot v igranem filmu; a prav v slednjem so raziskave časovnih ekstremov predstavljale najmočnejša subverzivna dejanja, saj je v filmski fikciji standardizacija in podvrženost tržnim zakonitostim najmočnejša. Čeprav bi bilo pričakovati, da so se vidiki temporalnosti najintenzivneje raziskovali v eksperimentalnem snovanju, faktografski pogled pokaže proporcionalni delež vseh ključnih filmskih vrst. V času novih tehnologij, ki omogočajo domala neskončno snemanje, se je dejavnost analiz temporalnosti intenzivirala. Najdlje je na tem področju zagotovo segel filipinski monumentalist Lav Diaz, ki je v zadnjih letih nanizal zavidljiv opus filmov, ki dokazujejo, da lahko "časovna brezkompromisnost" predstavlja angažma, v katerem si s spreminjanjem časa prizadeva dodati pomemben prispevek k spreminjanju sveta.

The question of duration is one of the central problems in thinking about representation in cinematic art. Among theoreticians who have elevated the problem of film duration to the level of a concept, a key role belongs to Gilles Deleuze and the concept of *image-time* as an essential quality of modern film. Questioning the dilemma of duration has occurred in experimental and documentary film as well as in fiction; it is in the latter that studies of time extremes have represented the strongest subversive acts, since standardization and subordination to the laws of the market is the strongest in film fiction. Although it might be expected that aspects of temporality are researched most intensively in experimental creation, a factual overview shows a proportional share of all key genres of film. At a time of new technologies that allow an almost endless filming, the activity of analyzing temporality has intensified. The Filipino monumentalist Lav Diaz has without a doubt gone the furthest on this area; in recent years he has racked up an enviable opus of films that demonstrate that "refusal to compromise on duration" represents an engagement in which he strives to add an important contribution to changing the world through a change in time.

Estetika trajanja in dostopnost izkušnje alternativnih časovnosti

Estetika trajanja s svojo "etiko subjektivnega, prehodnega in privatno doživetega telesnega časa" v ospredje postavlja pomen izkušnje (Edward Scheer). Kakšne so te izkušnje in njihove ideološke razsežnosti? Kakšno vlogo v njih zavzema čas in kakšen dostop do teh izkušenj in njihovih alternativnih, heterogenih časovnosti omogočajo različni primeri uprizoritvenih praks?

Ključne besede: estetika trajanja, heterogena časovnost, performans trajanja, izkušnja časa, Tehching Hsieh

Durational aesthetics, with its "ethics of the subjective, the transitory and the privately experienced time of the body" places the meaning of experience at the forefront (Edward Scheer). What are these experiences and their ideological dimensions? What kind of role does time have in them, and what kind of approach to these experiences and their alternative, heterogeneous temporalities are enabled by different examples of performance practices?

Keywords: durational aesthetics, heterogeneous temporalities, durational performance, experience of time, Tehching Hsieh

"... sedaj, v dvainpetdeseti minuti mi je bolj jasno, kaj moram spoznati o času v tej uri: njegove razsežnosti ... /.../ (prazen čas) /.../ ... njegovo počasnost, hitrost, njegovo bežanje, premore, tišine; razsežnosti časa. /.../ (prazen čas) /.../ Kaj želimo od njega, o čem se pogajamo? /.../ (prazen čas) /.../ Ali ni vseeno? Tako je zato, ker se ura zaključuje, bi lahko rekla, toda mislim, da ni to. Ne gre za to. /.../ (prazen čas) /.../ Gre za naše preživljanje časa in njegovo pretakanje skozi naše telo."

(Theodoridou, 2012, 82)

Te misli je Danae Theodoridou zapisala približno med 52. in 55. minuto svojega eksperimenta, snemanja glasu med potovanjem skozi čas ene ure in potovanjem tega časa skozi njo. V izpuščenem delu citata v originalu najdemo številke – potek minut in sekund ob vsaki misli ali njeni odsotnosti (prazen čas) – in ta natančen zapis, včasih vsakdanje banalnih misli, kako se prebiti skozi zadanih 60 minut, razgrne kompleks nekaterih naših težav s časom in trajanjem: minevanje, štetje, občutenje teže časa, ustvarjanje časa, ki se z razkrivanjem hkrati tudi uprizarja.

Zapisani citat je tu sicer iztrgan iz konteksta – in svojega časa –, a se zdi zanimiv primer teze, ki jo jemljem za izhodišče premisleka o estetiki trajanja. V prispevku *The end of spatiality or the meaning of duration* je Edward Scheer ob bok prostorskemu pristopu in diskurzu, ki v ospredje postavlja strukturo in utrjuje politiko teritorial-

nosti, postavil "etiko subjektivnega, prehodnega in privatno doživetega časa telesa", tako rekoč vrnitev k performativu teles in gest, k etični estetiki trajanja, ki v ospredje postavlja pomen izkušnje. Predlog je pomenljiv že s predpostavko, ki estetiki trajanja pripisuje inherentno dimenzijo etičnosti; hkrati odpira vprašanja telesa, subjektivnosti in različnih časovnosti ter ne nazadnje napotuje k premisleku dialoga trajanja-izkušnje s prostorom-strukturo. Na kratko jih lahko strnemo: o kakšni izkušnji govorimo pri estetiki trajanja in kakšna je njena potencialnost?

NAPRAVITI ČAS VIDEN

Pojmu in značilnostim estetike trajanja se bomo približali s pomočjo različnih obravnava časovnosti, predvsem pa (a ne zgolj) s pomočjo uprizoritvenih praks, za katere se je v zadnjih letih uveljavil naziv *durational performance* (*performans trajanja*).¹ Iz različnih razumevanj teh praks lahko prepoznamo skupno opredelitev uprizoritvenih form, v katerih se čas manifestira v svoji originalni pojavnosti in je kot tak ključen za izkušnjo.² Čas stopi v ospredje, postane ekspliciten, osrednji element dela, ki fizično in mentalno vpliva na udeležene, tako igralce/performerje kot gledalce.

A izpostavljanju časovnosti lahko sledimo v širokem kontekstu sodobnega gledališča, ki je aristotelovsko tradicijo dramskega gledališča z enotnostjo časa v sklopu notranje koherentnosti in zunanje sklenjenosti, celovitosti in preglednosti – po Lehmannu, z dramaturgijo časa, ki ga je razumela kot neopazni "pogoj" predstavljanja – zamenjalo z novimi postopki časovne dramaturgije, ki razveljavijo sklenjeni okvir gledališke fikcije, gradijo lastno specifično časovnost uprizoritve ter v ospredje postavijo tudi vidnost delovanja (procesa, strukture, postopkov dela). "Namesto reprezentacije časovnega poteka nastopi *potek prezentacije* v njeni lastni časovnosti" (Lehmann, 2003, 217); čas se osvobodi in predstavi kot razstavljena časovnost uprizoritve (pri tem se Lehmann naveže na Deleuzova koncepta "podobgibanje" in "podoba-čas"). Čas(ovnost) postane predmet "neposrednega" izkustva, ozaveščeno trajanje, in s postopki, ki omogočajo odstopanje izkušnje časovnosti od običajne, provocira gledalčevo zaznavanje. "Časovna estetika naredi iz odra prizoršče refleksije gledalčevega dejanja gledanja" (Lehmann, 225).

Vrsta postopkov, ki vodijo k eksplicitni tematizaciji in ozaveščanju, tudi s popačenjem občutka časa, razpršitvijo in dezorganizacijo časovne razsežnosti, služi rušenju logične kontinuitete in reprezentacije homogenega časa ter vzpostavljanju heterogene časovnosti. Med njimi na primer: časovni preskoki, reorganizacija vzro-

¹ Pojem je relativno nov in se pogosto uporablja zelo ohlapno, zato ga v slovenskem prevodu uporabljam z zadržkom. Bolj kot pojem "trajajoči performans," ki izpostavlja absolutno raztezanje v času, se mi zdi primeren izraz "performans trajanja," ki poudarja samo izkušnjo trajanja. Prav tako vprašljiva je uporaba pojma "performans". Lahko med uprizoritvene prakse trajanja prištejemo tudi nekatere gledališke maratone?

² Kot bomo videli, razumevanje pojma *durational performance* še zdaleč ni enoznačno ali enostavno. Pogosto pod to oznako najdemo tudi uprizoritve, ki ssem verjetno ne sodijo. A naša želja ni v strogi definiciji pojma, temveč z različnimi primeri in interpretacijami pojma razumeti, za kaj gre pri estetiki trajanja in kakšna je njena potencialno kritična moč.

čno-posledične časovnosti, odsotnost časovnih indeksov, simultanost, montaža raznolikih časovnosti (realnih, fiktivnih, sanjskih), upočasnitev, navidezno mirovanje, ponavljanje, zastoji, pospeševanje, improvizacija, naključje, ekstremno trajanje same uprizoritve.

Sploh gledališki eksperimenti, performansi in hepeningi izven gledaliških prostorov, ki predvsem v šestdesetih in sedemdesetih 20. stoletja v uprizoritve pripeljejo trajanje (tudi z naključjem, improvizacijo, časovnim raztezanjem, nematerialnostjo dogodka) implicirajo kritično razumevanje časovnih režimov modernosti ter časa kot potrošnega blaga znotraj obstoječih družbenih in kulturnih konstrukcij (Heathfield). Te spremembe sledijo širši "krizi časa", ki se vleče skozi celotno 20. stoletje, zajema pa vse od preobražene naravoslovne podobe sveta (relativnost, kvantna teorija, prostor-čas), odkritja časovnih struktur nezavednega do izkušnje hitrosti in pospeševanja življenja, ki prispevajo k razkolu med časovno perspektivo subjektivnega doživljanja in družbenim časom ter vse večji nezmožnosti subjekta po smiselni integraciji, kot pojasnjuje Lehmann (2003). Diskontinuiteta, relativnost, nelogične časovnosti in končno, razpad časa, vodijo k izgubi enovite izkušnje subjekta, ki se zaveda časa.

V tem uprizoritvene prakse korespondirajo z občimi teoretskimi pristopi k razumevanju časa. Premislek o trajanju na polju uprizarjanja temelji na doživljanju časa, ki ga je Henri Bergson izpostavil v razlikovanju med subjektivno doživetim časom, trajanjem (*durée*) in objektivnim, univerzalnim, merljivim časom ure (*temps*). S trajanjem opisuje jeziku in misli nedostopno kvaliteto časa, nedeljivi tok zaznav, čustev in dojemaj, ki se odpira (v) radikalni heterogenosti in nenehnem gibanju diferenciacij; z drugim homogeno in regulirajočo urejenost številčne časovnosti.

"DURATIONAL PERFORMANCES"

V luči teh razmislekov je treba s previdnostjo definirati t. i. *durational performances* (*performanse trajanja*) kot uprizoritve, pri katerih je časovnost postavljena v ospredje zgolj z dejstvom, da je čas uprizoritve raztegnjen daleč preko standarda uveljavljene konvencije (približno med eno in dvema urama), kot je bilo načrtano v uvodu k okrogli mizi *Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit* na konferenci Performance Studies international leta 2009. Tudi šesturna uprizoritev je lahko t. i. klasična dramska predstava, ki razen s svojo dolžino, določeno z dolžino dramske predloge, trajanja ne postavlja v ospredje kot osamosvojene forme. Spomnimo se na primer sezone 2004/2005 v ljubljanski Drami – *Bratje Karamazovi* v režiji Mileta Koruna so trajali 340 minut; leta 2013 je v Ljubljani gostovalo novosadsko Srbsko narodno gledališče s šestinpoluturno *Utvo* v režiji Tomija Janežiča. Toda, ali lahko uprizoritev že zgolj s svojo dejansko dolžino, ki sicer povzroči nekaj nelagodja v okviru pričakovane konzumpcije kulturnih produktov (a je to olajšano z vmesnimi odmori), izzove tudi sam koncept časovnosti? Kot bomo videli pri nekaterih drugih razumevanjih in pristopih do pojma *durational performance* ali *umetnosti trajanja*, samo trajanje uprizarjanja, njegovo o(b)stajanje skozi čas, ni dovolj; res pa je, da gre večinoma za ekstremne časovne oblike. A pri *durational perfor-*

mance ne gre za vzpostavljanje posebne časovnosti uprizoritve z mehanizmi, ki smo jih spoznali v okviru časovnih dramaturgij sodobnega gledališča, temveč se čas oziroma trajanje skorajda povsem osamosvoji in tako postane material ter vsebina uprizarjanja, kot ugotavlja Adrian Heathfield v monografiji *Out of Now* na podlagi delovanja Tehchinga Hsieha, ki je med septembrom 1978 in julijem 1986 izvedel serijo petih performansov (*One Year Performances*), v katerih se je za eno leto podredil preprostim, a omejujočim pravilom. Hsieh je eno leto živel v celici brez kakršne koli komunikacije (ni smel niti brati, pisati, poslušati radia ali gledati televizije), eno leto je vsako uro zaznamoval z "delavskim štempljanjem" v svojem studiu, leto dni je živel le v zunanjih prostorih (ne da bi vstopil v kakšno stavbo, šotor, vlak, avto ipd.), pri naslednjem performansu bil z vrvjo povezan z umetnico Lindo Montano, s katero pa se nista smela nikoli dotakniti, nazadnje pa se je odpovedal vsem umetniškim aktivnostim (ustvarjanju, branju, gledanju, govorjenju o umetnosti). Leta 1986 je začel še svoj zadnji, 13-letni performans, v katerem se ni odpovedal ustvarjanju umetnosti, temveč njenemu javnemu prikazovanju.

Scheer in Heathfield se eksplicitnemu povezovanju kronološkega časa in *performansov trajanja* izogibata in se razumevanja slednjih lotevata z vidika upravljanja s časovnostjo in izkušnjo trajanja. "Trajanje skoraj vedno vključuje kolaps objektivne mere," piše Heathfield (2009, 22) in se pri tem sklicuje na Bergsonovo tezo, da čas vznikne v izkušnji trajanja. Pri razumevanju Hsiehovega dela Heathfield estetiko trajanja razume kot občutje prehajanja, v katerem je telesna pozornost usmerjena v čas, ki se preoblikuje, ter v samo preoblikovanje časa. Minevanje časa sloni na občutju upogibanja časa in na razpiranju njegove regularnosti še ne oblikovanim ureditvam, še ne razlikovanim časovnostim.

Kot poudari Scheer (2014), *umetnost trajanja* minevanje časa izpostavi kot ključ za razumevanje samega dela. S to frazo označuje tiste umetniške prakse, ki implicirajo specifično konstrukcijo časa, njegovo namerno oblikovanje za določeno izkušnjo gledalca oziroma občinstva (Scheer, 2012). Pri tem *durational performance* ne povezuje s količino časa, skozi katerega se ta razteza, temveč jo pogojuje z razvojem uprizoritvene materije oziroma z izpolnitvijo akcije, dejanja. S pojmom trajanja v tem kontekstu se nanaša na dejanski čas, potreben, da se nekaj izvede, ne glede na to, ali gre za trimesečni performans Marine Abramović in Ulaya *The Lovers – The Great Wall Walk*, 30-urni performans *Malevich (A Political Arm)* Mika Parra, sedečega z roko pribito na zid, ali za 28-sekundno Parrovo akcijo *Integration 3 (leg spiral)* z vžigom žice, navite okoli noge. Za *performanse trajanja* je pomemben tok časovne izkušnje, kvaliteta časa, izkušenega med izvajanjem akcije. Prav ta kvaliteta, živeta izkušnja telesa med izvajanje naloge, označuje uprizoritev. A če časovno strukturo *performansov trajanja* določa razvoj uprizoritvene materije, naloga, dejanje ali akcija, se v mnogih primerih pojavlja vtis, da je trajanje določeno vsaj deloma arbitrarno.

Za Hsieha čas enega leta nosi simbolično povezavo med človeško mero in naravno, kot jo določa čas kroženja Zemlje okrog Sonca. Fiona McGregor si je za performans *Water #1 – Descent*, pri katerem leži posuta s soljo, na njeno čelo pa

kaplja voda, zastavila trajanje 24 ur, a ga je morala po šestih urah zaradi podhladitve prekiniti. Kolektiv SIGNA in Dansko kraljevo gledališče so potek interaktivnega performansa *Night at the Hospital*, kjer obiskovalci preživijo noč kot psihiatrični pacienti v bolnišnici, brez informacije o času, z odtegotvanjem spanja in udeležbo na različnih "terapijah", določili med 22. uro ponoči in 10. uro zjutraj. Skupina Forced Entertainment pa svoje daljše uprizoritve ponuja kar v več verzijah; *Speak Bitterness*, kalejdoskop neprestanih izpovedi, obstaja kot gledališka predstava in kot 6-urni performans, *Quizoola!*, nekakšen katalog nenehnih vprašanj in improviziranih odgovorov, pa v 6-urni ali 24-urni verziji.³

V mnogih primerih tako dejanje nima striktno določenega začetka in konca (kot je na primer hoja Marine Abramović in Ulaya vsakega od svojega začetka zidu do točke, kjer se srečata), zato trajanje ni podvrženo evidentnemu procesu (in dolžini) izvedbe, kot se zdi, da namiguje Scheer. Kot kaže primer *Quizoo!* z dvema časovnima verzijama, ni ključna zgolj dolžina, temveč kako se znotraj nje odpira izkušnja trajanja. To pravzaprav potrjuje tudi Scheer (2012), ko omenja, da pre zgodnja prekinitve performansa Fione McGregor ni "skvarila" izkušnje trajanja, temveč izpostavlja učinek trajanja na performerko. Zato se zdi, da lahko brez večjih posledic za izkušnjo trajanja sprejmemo določeno mero arbitrarnosti trajanja posameznega dejanja/performansa. Kar nekaj svojih bodyartističnih performansov je Parr oblikoval tudi z določilom za izvedbo "kolikor dolgo bo mogoče." Dolžino performansa med drugim nujno določa (predvidena) zmožnost performerjev, kar se je jasno izpostavilo, ko je telo izdalo Fiono McGregor, pa tudi pri drugih, fizično manj zahtevnih performansih. Včasih tudi zmožnost obiskovalcev; težko si predstavljamo, da bi *Night at the Hospital* vzpostavili kot enotedenski performans. Zanimivo, estetika trajanja s svojo na začetku omenjeno etiko tu trči ob mnoge etične meje – zahtevnosti do vseh udeleženi. Glede na navedena razumevanja in primere lahko sklenemo, da je za *performanse trajanja* bistveno prav to, da omogoči razvoj uprizoritvene materije v času, ki ga potrebuje, in s tem izkušnjo časovnosti tega osamosvojenega trajanja. V tem prepoznamo tudi že na kratko omenjeno razliko z avtonomnimi časovnostmi sodobnega gledališča – v primeru *performansa trajanja* oz. *durational performance* ne gre za namerno popačenje občutka časa⁴ ali reorganizacijo časovne razsežnosti v odrskem času, temveč samo minevanje (urnega) časa vpliva na izkušnjo časovnosti oziroma izkušnjo nasploh.

³ Glede na omenjeno Heahfieldovo opredelitev estetike trajanja (na podlagi performansov Tehchinga Hsieha) s pozornostjo, usmerjeno v čas, ki se preoblikuje, ter v samo preoblikovanje časa, navedena primera skupine Forced Entertainment težko označimo s pojmom *durational performance*. Za oba lahko rečemo, da sicer ne temeljita na oblikovanju avtonomne časovnosti (kot uprizoritvene prakse sodobnega gledališča), delujeta v realnem času, ki določa razvoj uprizoritvene materije in s trajanjem pomembno oblikuje izkušnjo uprizoritve (kar ustreza Scheerovem razumevanju), a bolj kot preoblikovanje časa je pozornost namenjena temu, kako njegovo trajanje oblikuje druge pomene, vezane na vsebino in način govorenega. Podobno lahko sklepamo o *Night at the Hospital*. Poseben premislek odpirajo tudi ekstremne telesne prakse, kjer se izkušnja trajanja močno prepleta z izkušnjo telesa, njegovo sposobnostjo vzdržljivosti in s tem posebej naslovljenimi občutji.

⁴ Nekoliko poseben primer je *Night at the Hospital*, kjer deprivacija spanja pri posameznikih dejansko lahko pripelje do popačenja občutka časa.

TRAJANJE KOT MOTNJA V "ODTUJENEM ČASU"

Izkušnja estetike trajanja, ki čas uporablja kot fleksibilen in gnetljiv fenomen, ozavešča, da je čas produkt miselnih struktur, naša zaznavanja in razumevanja časa pa kulturni konstrukti, zato jih lahko podvržemo tudi popravkom. "Trajanje nastopi kot motnja, ki ima moč prevpraševanja pojmovanj in zaznavanj minevanja, zaporedja, kontinuitete, celovitosti od enega trenutka do drugega, ki tvorijo gramatično strukturo zdravorazumskih razumevanj časa in posledično tudi njegove širše kulturne racionalizacije." (Heathfield, 2009, 22). Takšno razumevanje razločno presega silnice omenjenih šesturnih uprizoritev, ki lahkotnost kulturnega požitja izzivajo "le" z zunanjim posegom v pričakovani paket primerne dolžine, čeprav je seveda tudi konvencija običajne dolžine umetniškega ali kulturnega dogodka posledica omenjenega konstrukta časovnosti, ki skuša obvladovati družbeni čas z njegovo podreditvijo definitivni, univerzalni in homogeni meri – "homogenemu, praznemu času", kot ga imenuje Walter Benjamin.

Ta abstraktni čas je, podobno kot jezik, ponotranjen s posnemanjem, ponavljanjem in reorganizacijo naravnih telesnih zaznav, a v nasprotju z jezikom, ura nikoli ne more v popolnosti odstraniti posameznikovega notranjega doživljanja trajanja. Mnogi umetniški fenomeni, ki se poigravajo s časovnimi nesorazmerji, temeljijo prav na tej nemožnosti prevlade abstraktnega časa nad osebno sfero časovnosti in se odvijajo na terenu trkov med različnimi časovnimi ureditvami, kot izraz inherentne tujosti abstraktnemu času ure in koledarja (Jakovljević, 2014).⁵ Umetnost trajanja ni le iskanje izhoda iz krono-politične ureditve in ne le prekinitev njene izkušnje v vsakodnevem življenju, v katerem je naš čas do popolnosti reguliran in moramo nenehno polagati račune za to, kako ga preživimo, temveč tej ureditvi s svojim reorganiziranjem časovnosti in raziskovanjem možnosti alternativnih načinov bivanja predstavlja izziv, je prepričan Scheer (2014). V estetiki trajanja tako Heathfield prepozna možnost fenomenološkega in diskurzivnega angažmaja s silami kinetične logike kapitalizirane – regulirane in pospešujoče⁶ – časovnosti.

Ko čas ekstrahiramo iz uveljavljenih razumevanj, ne postane eksplicitna le tujost univerzalnega časa in posamezniku odtujena časovnost, temveč lahko postane odtujen tudi subjekt. Kot naslov knjige *Out of Now* pojasni njen avtor, gre za paradoks, inherenten Hsiehovemu delu. "Hsieh deluje znotraj neposrednega doživetja sedanjosti in iz njega, čas uporablja kot umetniški material in orodje. A prav s tem samega sebe potisne na robove eksistence in družbe; ujet v čas, ki ni

⁵ V svoji razpravi o času, delu in družbeni dominaciji tudi Moïse Postone (1993, povzeto po Jakovljević) operira s konkretnim (neločljivo povezan z družbenimi in naravnimi dogodki) in abstraktnim (uniformnim, neprekinjenim, homogenim, praznim) časom, in sicer po analogiji s konkretnim in abstraktnim delom, ki ga zaznamuje alienirana vrednost tržnega blaga. Glede na to delitev Postone postavi dilemo: znotraj gledališkega okvirja se čas uprizoritve zdi konkreten, a njegov status komoditete namiguje, da je prav tako abstrakten kot katera koli druga oblika industrijskega dela. Lahko sklepamo, da estetika trajanja uprizoritvi vrne njen konkretni čas?

⁶ Pospeševanje lahko razumemo kot operacijo discipliniranja, v kateri se pod krinko učinkovitosti, ekonomičnosti, globalne simultaneosti ipd. osebne časovnosti razpustijo v strukturi regulirane javne časovnosti, ki s tem prekrije svoje aktivno pogojevanje subjekta.

podoben času nikogar drugega, postane *outsider*, izobčenec, nepravočasna figura." (Heathfield, 12) Pojme časovnosti bi tu lahko zamenjali z – življenjem. Umetnost, ki se premakne na polje življenja, ju nerazvzljivo preplete in sinhronizira, se popolnoma izloči iz prav tega življenja. Hsiehova "življenjska umetnost" je tujek tako našemu času in življenju kot umetniškimi modelom institucionalne reprezentacije in cirkulacije.

A vprašanje avtonomne časovnosti kot motnje s tem ni enostavno izčrpano. Novo, zaostreno perspektivo odpre Bojana Kunst v razpravi *Ko čas razlasti: O trajanju in gibanju v sodobni predstavi*,⁷ kjer polemizira s prehitrim pripisovanjem kritične moči eksperimentiranju s trajanjem in časovnostjo. To eksperimentiranje sodobnega gledališča v 2. polovici 20. stoletja se pogosto razume kot upiranje "racionalizaciji in učinkovitosti homogenega časa v sodobni kapitalistični družbi," ki "omogoča paralelne in heterogene izkušnje pozornosti ter razpira neenotnost samega subjekta." (Kunst, 68). Homogeni čas se razpre heterogeni multipli časovnosti, časovna izkušnja subjekta je fleksibilna, heterogena in kontradiktorna, zato ni podložna družbenim strukturam organiziranosti in učinkovitosti (s tem pa tudi ovrednotenju časa kot ekonomske vrednosti). Toda prav takšna izkušnja ustreza sočasnim spremembam v načinih subjektivizacije v povezavi s preobrazbami družbene organizacije dela v postindustrijski družbi (izginjanje razlike med delovnim in prostim časom, poudarek na komunikativni in jezikovni razsežnosti dela, na človeški potencialnosti in njegovi aktualizaciji, fleksibilnosti, heterogenost projektov, projektivna časovnost.⁸ Ko je notranji občutek časa tesno pogojen s sodobnimi dispozitivi multičasovnosti, heterogenosti in fleksibilnosti, eksperimentiranje s časom dobi funkcijo povečanja učinkovitosti in vrednosti dela (vključno z vrednostjo subjekta!). Obenem pa heterogenost (osebnih, kulturnih, družbenih in ekonomskih) projektov pripada homogeni časovnosti, ki jo na intimni in družbeni ravni čutimo kot izjemno pospeševanje, drugačnega družbenega modela organizacije pa ne omogoča. V tem pogledu je logično vprašanje: "Kakšna je torej kritična vrednost trajanja, če je heterogenost časa del podreditve subjekta, prilastitve subjektive vrednosti s strani ekonomije?" (Kunst, 70)

Na primeru gverilske akcije Igorja Štromajerja in Braneta Zormanca *Ballettika Internettikka*, izvedene 17. novembra 2007,⁹ ter plesne predstave Ezster Salamon NVSBL iz leta 2007 Bojana Kunst o kritični vrednosti trajanja razmišlja kot v ra-

⁷ Podobno obravnava v knjigi *Umetnik na delu (bližina umetnosti in kapitalizma)*, v poglavju *O upočasnjevanju v umetnosti*, str. 101–110

⁸ Kako sodobni čas s projektno naravnanim delom določa tudi specifično časovno razsežnost dela in ustvarjanja, Bojana Kunst razdela v prispevku *Čas projekta*, objavljenem v reviji *Maska* 149–150, jesen 2012.

⁹ V teh akcijah Štromajer in Zorman intervenirata v različne prostore z roboti in drugimi miniaturnimi mehanskimi napravami ter prenašata dogodke po medmrežju. Tokrat sta robota ilegalno prinesla na vrh znamenitega hongkonškega nebotičnika. Vse priprave akcije vzpona so bile natančno napovedane, prav tako začetek prenosa z vrha nebotičnika, kjer naj bi se zgodila *Ballettika Internettikka: Statikka*, "skoraj statičen, a še vedno prehodan Net Ballet". Prenos podobe robota na robu strehe nebotičnika z velemestnimi lučmi v ozadju je zmedel in razburil del občinstva festivala CYNET v Dresnu, saj je bila podoba statična. Po koncu prenosa je sledila akcija spusta.

zlastitvi. V predstavah 'kjer se nič ne dogaja' oziroma je gibanje radikalno reducirano, komajda zaznavno ali celo odsotno, nas trajanje prevzame s svojim ne-delovanjem oziroma ne-operativnostjo.¹⁰ Ta odsotnost dogajanja v času "zamaje samo realnost teles in obenem razlasti našo percepcijo." (68) Čas postane neodvisen, ima kontrolo nad našim zaznavanjem in nam ne dovoli zapolniti praznine s pomenom. "Posledica takšne odvečnosti časa je razlastitev notranjega občutka časa." (68) V praznem času se ne predamo njegovemu toku, temveč v njegovi praznini obtičimo. Trajanje nas ne aktivira, ne stimulira naše pozornosti in ne krepi subjektivne izkušnje. Nasprotno: zmoti notranje procese subjektivacije in nas prav s tem, da ne omogoča (v vsakdanjem življenju nujne in neprestane) aktualizacije ter udejanjanja možnosti, da torej izpostavi neprostovoljnost gibanja in trajanja ter zareže v družbeno in ekonomsko pogojevanje naših intimnih občutkov časa, postavi v čisto potencialnost – v to, kar naj bi se še zgodilo – v počasno motrenje med čakanjem, da se čas izteče, razločevanje sprememb, ki so zaželene in možne.

DOSTOPNOST IZKUŠNJE TRAJANJA

Na robovih javne vidnosti Hsieh kot občutljiva priča časa odpira široko polje vprašanj, med drugimi, kot jih v uvodu nekaj povzame Heathfield: "/.../ kako je čas živet in občuten v telesu, kako pušča sledi na materialnih stvareh, kako preteklost živi v sedanjosti, kako ostajajo singularna življenja in časi." (11) A kako dostopna je ta izkušnja še za koga drugega kot za Hsieha samega? Njegovi enoletni performansi, *The Lovers – The Great Wall Walk* Marine Abramović in Ulaya ali drugi večmesečni performansi, ki umetnost postavijo v bližino – na mesto življenja, ne predvidevajo in ne omogočajo prisotnosti gledalcev; o njih priča le spomin umetnikov in dokumentacija ter njeno vpisovanje v javni ter strokovni diskurz. Pri večurnih ali večdnevnikih performansih v galerijskih prostorih je prisotnost obiskovalcev možna, a tudi zelo raznolika; od radovednega kratkega obiska do daljše prisotnosti ali ekstremnega vztrajanja. Paradokсно je tako dejstvo, da bolj kot je trajanje zamejeno, v večji meri bo na voljo za osebno izkušnjo gledalca. Podobno velja za zamejenost prostora – od javnih in zasebnih prostorov vsakdanjega življenja do galerij ali drugih kulturnih prostorov ter gledališča (ali prostora, uporabljenega kot gledališki prostor, na primer *Night at the Hospital*). Prav slednjemu lahko zaradi njegove konvencije prisotnosti ves čas "dogodka" pripišemo najdaljšo stopnjo prisotnosti in tako največjo dostopnost osebne izkušnje trajanja, a obenem z omejitvami, ki jih v tem gledališkem okviru določa predpostavka "pomenskosti" (bolj očitni na primer pri omenjenih uprizoritvah *Forced Entertainment* ali *Night at the Hospital*) – tiste, ki po Bojani Kunst onemogoča odvečni čas in razlastitev subjekta.¹¹

¹⁰ Prenos v *Ballettika Internetikka*: *Statikka* je trajal 35 minut, dolžina predstave NVSBL se giblje znotraj ustaljene konvencije, a delujeta z ne-delovanjem oziroma ne-operativnostjo, kakršno lahko pripišemo tudi mnogim *durational performances*. Občutek trajanja je dosežen z razmerjem med (ne)gibanjem in trajanjem, ki tako prevzame funkcijo samega časa oziroma trajanja pri *durational performances*.

¹¹ Glej tudi opombo 3.

Vse to jasno napotuje na nujno nedosegljivost izkušnje trajanja v umetnosti ali življenju drugega, pravzaprav izraženo že v Bergsonovem zapisu o nemožnosti, da bi živeto izkušnjo trajanja zaobjeli z mislijo in jezikom. Trajanje je nedostopno analizi in reprezentaciji, spominu in znanju, dokumentaciji in arhiviranju, vsem možnostim njegovega zaobjetja, čeprav se mu nenehno trudimo približevati – a to lahko storimo le z omejitvami, redukcijami, posplošitvami, saj je poskus razumevanja in reprezentacije trajanja vedno že uprostorjenje njegovih sil (Heathfield).

Tako tudi serije fotografij Hsiehových performansov pričajo o trajanju in hkrati o nedosegljivosti njegove izkušnje, o nujnem manku. Posamezna fotografija preamlja fluidnost izkušnje in ohranja ter fiksira fragment; serija fotografskih podob pozornost usmeri na tisto, kar je izgubljeno iz zamrznjenih trenutkov, a obenem kot skozi povečevalno steklo izpostavi igro razlik v trajanju. S predstavljanjem rekonstruiranega "kontinuum" trenutkov iz celotnega trajanja performansa tako dokumentacija okrepi zavedanje o napetosti med obema formama, časovnostjo trenutka in trajanja (Heathfield).

PROSTOR TVEGANJA, NEPREDVIDLJIVOSTI, RANLJIVOSTI

Trajanje ne predstavlja le motnje družbenim konstruktom časovnosti, temveč tudi samemu procesu obravnavanih praks. Morda nekoliko abstraktno prevpraševanje časovnosti temelji na konkretnem, telesnem angažmaju, katerega trajanje izrazito oblikuje in se mu postavlja kot ovira. Izkušnja trajanja lahko frustrira, destabilizira običajni način gledanja in razumevanja s tem, ko ga onemogoča in mu preprečuje popolno razumljivost, predstavlja pa tudi psihofizični izziv za umetnika in prisotne. *Performansi trajanja* bolj ali manj razkrito segajo do mej telesne in psihične zmožnosti, vzdržljivosti in ob minevanju in preoblikovanju časa kažejo tudi preoblikovanje materialnosti. Ne le izčrpanost performerjev, rast las, opazna na fotografijah Hsiehových performansov ali vedro urina, dnevno razstavljeno v avli galerije, kjer je Parr izvedel desetdnevno izolacijo s postenjem *For Water from the Mouth*; materialnost v trajanje nujno vnese neznano, nenačrtovano, nepredvidljivo. Performans postane "nezavarovana cona", prostor tveganja, nenadzorovanega, pa tudi zamujenega (Mike Parr, 2014). "Medtem ko performerji improvizirajo in raziskujejo teritorij, se zataknejo v praznini, iščejo nove načine nadaljevanja ali vsaj nove načine pogajanja s pravili performansa, uprizarjanje potuje skozi trajanje kot plima in oseka, skozi vrhove in padce, vprašanja in odgovore" (Etchells, 2014).

"Zanimajo me trenutki, ko struktura kolapsira, kjer se uveljavi meja trajanja. Tehching govori o vseh trenutkih, ko je zamudil rok. Ima fotografije, ki prikazujejo, kako je zamudil ali prespal uro, ko bi se moral štempljati in fotografirati." (Edward Scheer, 2014, 62). Vsebina performansa tako postane tudi spreminjajoči se odnos do uprizarjanja (Parr). Hsiehov *One Year Performance 1978–1979*, v katerem se je brez komunikacije izoliral na življenje v celici, kaže njegovo nujno – materialno in biološko – odvisnost, saj je za izpolnjevanje osnovnih življenjskih potreb ves čas skrbel njegov prijatelj – mu prinašal vodo, hrano, svežo obleko in odnašal telesne izločke ter smeti (Heathfield). Performer na nek način suspendira svojo identiteto

(Scheer, 2014, 49) in se preda – ranljivosti, nujnostim in nepredvidljivostim; potencialnosti izkušnje.

Pri tem se mora deloma odreči tudi splošni gledališki tendenci po determiniranju gledalčeve recepcije in izkušnje. Tudi kadar performans poteka v gledališkem prostoru, lahko obiskovalci prisostvujejo in odidejo iz prostora po lastni želji; vsak si ustvari svoj ritem in svojo – enako legitimno – srečanje s performansom (Etchells, 2014).

"Čas zdaj teče. /.../ (prazen čas)" (Theodoridou, 2012, 73) Namerna prepustitev trajanju v svetu, ki je že prekosil zvočno hitrost, s svojim visokim zastavkom subjekta, ki se podvrže destabilizaciji, nepredvidljivemu, ranljivemu, nerazumljivemu, frustrirajočemu..., priča o posebnem procesu prevpraševanja konstruktov splošno uveljavljene časovne regulacije življenja. S Heathfieldovo mislijo: namesto linearnih in progresivnih narativov zahodne kulture daje prostor subjektivnim, neformalnim, heterogenim in večplastnim časovnostim posameznih teles, časovnostim izključenih, pozabljenih, marginaliziranih in izgubljenih v nelagodju skupnega časa – v razmislek in izkušnjo.

LITERATURA

- Etchells, Tim: *Speak Bitterness: our catalogue of confessions*, 2014; <http://www.theguardian.com/stage/2014/oct/16/speak-bitterness-confessions-forced-entertainment-live-stream-tim-etchells> (5. 10. 2015)
- Heathfield, Adrian: *Out of Now - The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London/Cambridge: Live Art Development Agency, MIT Press, 2009.
- Jakovljević, Branislav: *Now Then – Performance and Temporality*. Performance Research 3/2014, 1–8.
- Kunst, Bojana: *Kako čas razlasti: O trajanju in gibanju v sodobni predstavi*. Maska 133–134/2010, 62–73.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003. (Knjižna zbirka Transformacije).
- Parr, Mike and Scheer, Edward: *The Resistances of the Body: On Durational Art and Tehching Hsieh*. Performance paradigm 10/2014, 48–66.
- Scheer, Edward: *The end of spatiality or the meaning of duration*. Performance Research 5/2012, 1–3.
- Skjoldager-Nielsen, Kim: *Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit*. Konferenca Performance Studies international, Zagreb, 2009; http://www.blogbird.nl/uploads/psi/130812085135460_psi15-program.pdf (5. 10. 2015)
- Theodoridou, Danae: *"Ura prinese, česar čas ne more" Štopano razmišljanje o nekem grškem pregovoru*. Maska 149–150/2012, 72–83.

Na podlagi teze Edwarda Scheera o estetiki trajanja kot "etiki subjektivnega, prehodnega in privatno doživetega časa telesa" se poglobljamo v način in pomen te "etične" izkušnje. Pojmu in značilnostim estetike trajanja se približujemo predvsem s pomočjo uprizoritvenih praks, za katere se je v zadnjih letih uveljavil naziv *durational performance* (*performans trajanja*), pri čemer nas njihovo opisovanje in definiranje zanima predvsem zaradi njihove obravnave časovnosti. Od uporabe postopkov, s katerimi je sodobno gledališče 2. polovice 20. stoletja vzpostavljalo avtonomne in heterogene izkušnje časovnosti, se je čas kot trajanje v *performansih trajanja* osamosvojil. Minevanje in preoblikovanje časa je postalo "material in vsebina" uprizarjanja, bistven element, ki vpliva na razvoj uprizoritvene materije in samo izkušnjo časovnosti oziroma izkušnjo nasploh. Trajanje nastopi kot motnja, ki oza-vešča miselno in kulturno skonstruiranost naših zaznavanj in razumevanj časa, kritično nastopi do časovnih režimov sodobne logike kapitalizirane družbe in njihove regulacije življenja ter razpre možnost za drugačne – potencialne, heterogene, subjektivne in večplastne časovnosti posameznih teles. Based on Edward Scheer's thesis on durational aesthetics as "ethics of the subjective, the transitory and the privately experienced time of the body" we explore the manner and meaning of this "ethical" experience. We approach the concept and characteristics of durational aesthetics primarily with the help of performance practices, for which the term *durational performance* has come into use in recent years, in which their description and definition interests us primarily due to their treatment of temporality. Time as duration in *durational performance* has freed itself from the use of processes by means of which contemporary theatre of the second half of the 20th century sets up autonomous and heterogeneous experiences of temporality. The passing and transformation of time has become "material and content of performance", an essential element that has an influence on the development of performance matter and the experience itself of temporality or experience in general. The duration of performances as a disturbance that informs the mental and cultural construction of our perceptions and understanding of time takes a critical approach towards the temporal regimes of the modern logic of capitalist society and their regulation of life, and opens up possibilities for different – potential, heterogeneous, subjective, and multi-layered temporalities of individual bodies.

Nika Leskovšek

Želva je šla spet čez oder

Gledališče Roberta Wilsona na poti do utopije

Članek obravnava gledališče Roberta Wilsona oziroma njegovo maratonsko predstavo *Ka Mountain and Guardenia Terrace*, ki je bila izvedena leta 1972 na festivalu Shiraz Arts Festival v Iranu in je trajala sedem dni ali 168 ur. Postavi jo v kontekst nedavne popularizacije t. i. performansov trajanja, torej nekaj in več ur trajajočih gledaliških uprizoritev, ki časovno uhajajo hiperprodukciji serije obvladljivih potrošniških paketov na področju kulture.

Ključne besede: gledališče podob, Robert Wilson, performans trajanja, prostoru prilagojena uprizoritev, Jan Fabre, festival, študija primera, *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: A Story about a Family and some People Changing*

This article looks at the theatre of Robert Wilson and his marathon performance *Ka Mountain and Guardenia Terrace*, which was performed in 1972 at the Shiraz Arts Festival in Iran and lasted seven days, or 168 hours. The article places it in the context of the recent popularization of so-called durational performance, i.e. theatre performances lasting something and several hours long, which temporally exceeds the hyperproduction of a series of manageable consumer packages in the field of culture.

Keywords: theatre of images, Robert Wilson, durational performance, site-specific performance, Jan Fabre, festival, case study, *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: A Story about a Family and some People Changing*

"Vstopiti v gledališče in tam ostati od začetka do konca, to je šele zelo nedavna ideja. Pomislite na grško gledališče – štiri tragedije plus satirska igra in ljudje, ki medtem jedo in se pomenujejo – ali pa na Mozartove opere, pri katerih se ljudje ljubijo v ložah z zagrnjenimi rideauji. Menim, da je gledališče vse prej to, kot pa Ibsen. Vi ste mainstream."
(Umberto Eco Robertu Wilsonu 1993, 179)

Na letošnjem festivalu Berliner Festspiele so mediji hvaležno pograbili vrženo kost in se razpisali o nemogočem, skoraj človeško nedosegljivem projektu Jana Fabra:

"Fabre izpolni Aristotelov ideal, ko povabi gledalce, da se izgubijo v sijajnem gledališkem univerzumu za štiriindvajset ur"

"Gledalce nosi skozi performans med budnostjo in spanjem, med sanjami in realnostjo"

"Doživiš jo kot posameznik in se zbudiš kot skupnost v spektakularnem zaključnem ritualu, modernem dionizičnem obredu. Fabre te obveže, da se bo-

juješ z lastnim telesom. V procesu potrdi, kaj pomeni biti človek – majhen, a sposoben največjih dosežkov." (De Standaard)

"Zame je v gledališkem delu še vedno nekaj zelo utopičnega in isti duh vidim tukaj." (Hans-Thies Lehmann)

Predstava *Mount Olympus* traja namreč 24 ur in to po Fabrovih kriterijih, torej brez zaustavljanja tempa ali varčevanja z energijo, brez dovoljevanja kakršnihkoli fizičnih zavor – vse, kar dopusti, sicer bolj gledalcem kot sebi, so tri pavze za spanje. Fabrova četa izurjenih t. i. vojščakov oziroma bojevnikov lepote se ob kompletni intenzivni investiciji prizadevno vdaja fizičnim akcijam v neumornem iskanju realnega, kar v 24 urah mora proizvesti vsaj osuplost nad kondicijo človeškega telesa, če že ne stanja duha – tudi gledalčevega.

Zanimivo je, da prav v zadnjem času – torej času hlastnega potrošništva in intenzivne hiper-produkcije – beležimo povečano popularnost t. i. performansov trajanja. Žanra, za katerega je značilno, da "čas naredi viden in izziva naše hitenje". V času, ko nam zmanjkuje časa, je torej čas predvsem za "durationsal performanse" (E. Pujol, 2009). Navadno pod tem terminom označujemo umetniška dela, ki uhajajo lepo zapakiranemu potrošniškemu produktu z običajnim trajanjem zgledne ure in pol do dveh; ki ne pristajajo na funkcijo lahkega družabnega prologa za večerno zabavo ter celo zaobidejo vse konformistične fizične potrebe ter želje gledalcev po normalnem odvajanju telesnih tekočin ali morebitnem dovajanju nikotina. "Durationsal performans izziva vajene vzorce občinstva pri totalni potrošnji kulturnih produktov." V tem smislu performans trajanja povzroči "transgresijo potrošništva" (ibid.).¹ Ne preseneča, da so absolutni zmagovalci maratonskih umetniških del ves čas obstajali, a precej bolj na stranskem tiru, navadno zunaj mainstreama, na margini,² a zadnje čase se zdi, da durationsal performans postaja sestavni del osrednje gledališke ponudbe, zlasti pa tržnega dela festivalskih ponudb.³ Letos je prišel celo do svojega prvega festivala *The Yellow Fish Epic Durational Performance Festival*, festivala, ki ponosno nosi več kot pripravi moto: "To je šele začetek in morda bo trajalo večno."

Za odgovor na vprašanje, od kod ta hipna popularnost umetniških del, katerih glavna vsebina in forma se ukvarjata s časom, bi veljalo poseči nekoliko bolj nazaj v čas. Le manjše število medijskih odzivov se je ob hvaležnih presežnikih *Mount Olympus* spomnilo še neke druge gledališke gore, ki je videti s človeškega vidika še bolj

¹ Pujol, E.: *Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit*, okrogla miza pod vodstvom Kim Skjoldager Nielsen, University of Copenhagen, 2009.

² Verjetno je s svojimi leto dni trajajočimi performansi eden izmed neprekosljivih rekorderjev Tehching Hsieh: *Cage Piece, Outdoor Piece, Rope Piece ...* Eden izmed performansov je trajal celo 13 let (1986–1999).

³ Spomnimo se na primer vsaj še na prav tako 24-urni projekt, uprizoritve romana *Infinite Jest* (D. F. Wallace), sicer omnibus v izvedbi več umetniških skupin in na različnih lokacijah, ki je pred dvema letoma zaključil sezono gledališča HAU v Berlinu, o čemer piše Urša Brodar v Maski, 2013/155-6.

nepremakljiva, in še manj osvojljiva; predstave, ki že z dolžino naslova pove vse: *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: A Story about a Family and some People Changing*. Predstava, ki prestavlja/povzema takorekoč celotno zgodovino človeštva, v "režiji" Roberta Wilsona je trajala namreč celih 168 ur ali drugače: 7 dni in noči brez prekinitve: od polnoči do polnoči med 2. in 9. septembrom 1972; en cel teden, kolikor v bibličnih merilih zadošča za stvarjenje sveta. Človek, ki bo štiri leta kasneje – če mu to ni uspelo že prej – preokrenil razumevanje koncepta časa v (uprizoritvenih) umetnostih s famozno opero *Einstein on the Beach*, Robert Wilson, je na Shiraz Arts Festivalu v Iranu postavil svojevrsten gledališki rekord. Wilsonov "site-specific performans" (prostoru prilagojena uprizoritev) se je dogajala na prostem, na Haft-tan Mountain, pod katero je v dolini, sredi vrta, takorekoč v popku sveta, pokopanih 7 sufijev. Pri tem je sodelovalo v najširšem smislu okrog 500 ljudi, tako člani Wilsonove skupine Byrd Hoffman School of Byrds kot tudi lokalni profesionalci in amaterji (vključno z naklonjeno pomočjo iranske vojske), skratka, udeleženci najrazličnejših provenienc, izobrazb, narodnosti, veroizpovedi in starosti ... "Nič, kar bi bilo temu podobnega, se pred tem še ni porodilo v zgodovini gledališča, niti se to ni poskušalo. Mitično gledališče, ki se je rodilo v Shirazu, živi naprej in zavzema različne oblike domišljije še danes" (asiasociety.org).

KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: A Story about a Family and some People Changing

Seveda kakor pri Fabru, ki je že od prej znan po večurnih delih, tudi tukaj predstava ni nastala kot nenaden ekscesni prelom. Wilson je dolžine svojih predstav navadno "nategoval" postopoma, tako da je predhodne predstave integralno ali deloma kot prologe ali posamezna dejanja vključeval v sklop naslednjih predstav, ki so tako, denimo od *The King of Spain* (1969) in *Deafman Glance* (1970) do *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) zrasla na dolžino 12 oziroma 14 ur. Če že "navadne" Wilsonove predstave trajajo "le" nekaj ur; je toliko bolj zanimivo spremljati, kaj se zgodi, če vse skupaj potenciramo v maratonsko predstavo tudi po Wilsonovih kriterijih, ki segajo v razsežnosti (ne)mogočega. Nekaj simptomov je mogoče rekonstruirati že iz komentarjev udeležencev predstave – vključno z Wilsonom samim – iz dokumentarnega portreta režiserja: *Absolute Wilson*. Ena od zahtev oziroma napotkov je bila, denimo, naj performerka neprekinjeno in zdržema govori 24 ur ter ob tem še izvaja poljubne akcije. Na kakšen način so bile glede na ekstremno dolžino te akcije pripravljene, si lahko predstavljamo iz značilnega Wilsonovega komentarja: "Dozdevno nepomembne dejavnosti postanejo pomembne za zaznavo, kadar jih performer izvaja, kot bi jih on sam, kadar je on sam. (Shank 2002, 126)

Dejstvo je, da je bilo na mestu precej spontanega oz., kot se reče, improviziranega materiala. Akcije so bile značilno wilsonovsko "ekstremno upočasnjene", da bi tako pridobile kvaliteto sanjskosti, kot tudi zato, da bi se intenziviralo zavedanje občinstva ali fokusirala njihova pozornost. Za konkreten primer Innes navaja, da se, denimo, na neki točki v predstavi ni zganilo popolnoma nič drugega kot

živa želva, ki je prečkala prazen oder.⁴ Vse skupaj je trajalo približno eno uro. Medtem je bila gora v ozadju posejana z nepovezanimi vizualnimi podobami v obliki dvodimenzionalnih izrezkov iz lepenke: Noetove barke, flamingov, raket, dinozavra, Joninega kita ... (Innes 1993, 202) Poleg tega so bile prisotne še žive zveri v kletkah (ali na prostem): lev, medved, osel, divjad, slon ... nekaj jih je bilo že prej vključenih v majske priprave na predstavo Byrdov v Wilsonovem ameriškem "loftu"; medtem ko so predstavo z naslovom *Overture to Ka Mountain* igrali še v Parizu novembra istega leta pod zelo različnimi časovnimi pogoji.

Kot je navadno pri Wilsonu, se je celoten dogodek zaključil v apokaliptičnem stilu: želeli so sicer razstreliti vrh gore ali jo vsaj pobarvati belo, vendar so oblasti to onemogočile. Tako se je končalo s sežigom kartonastih podob, med njimi kitajske pagode in ogromne opice in dinozavra, medtem ko je množica prepevala vsaj *The dino-saur song*, če že dinamit ni prijel. Med lepenkastimi podobami sicer ni bilo opaziti očitnih povezav ali kakršnekoli očitne logike, bolj je prikazovala napačerkovane utrinke zahodnjaške kulture, izjema je bilo morda nekaj bibličnih (*Jona in kit*) in literarnih arhetipov (*Moby Dick*). Čeprav so si mnogi teoretiki edini, da gre v ozadju za močan enotni vsebinski tok, ki se loteva zgodovine človeštva v celoti, je vtis površinske naključnosti Wilsona predvsem utrjeval kot vrednega naslednika nadrealistov (Louis Aragon) ali, še verjetneje, dekonstruktorja jezika, zvestega učenca Gertrude Stein; pa čeprav se je Wilson jezika loteval z grafičnimi podobami ali občutki notranjih vibracij, kakor jih je že poprej vzpostavljaj vsaj v predstavi *Deafman Gance* (1970).

Kot da ves ta napor pri *Ka Mountain* ni bil dovolj, je treba vsemu temu dodati še ekstremne pogoje dela: ekstremna nihanja temperature: vročina, ki je pripekala podnevi, in drastične ohladitve ponoči, ter seveda pomanjkanje spanca v 7 dneh neprestanega, kontinuiranega uprizarjanja. Rezultat je bil ta, da so se performerji kdaj povsem dezorientirani zbudili v bolnišnici, kamor so jih hospitalizirali zaradi izčrpanosti in dehidracije. Pogosti simptomi, ki spremljajo dehidracijo, so med drugimi, še hujšimi, tudi omotičnost, vrtoglavica, ekstremna utrujenost, zmedenost, motnje vida. Velika večina ekipe je bila hospitalizirana celo večkrat.

Nič kaj bolje se ni godilo gledalcem in rezultat je tako rekoč očiten: "Le malo (če sploh kateri) od gledalcev je videl vse, kar se je zgodilo med sedemdnevним performansom brez prekinitve, ki je bil uprizorjen na številnih različnih lokacijah na Shiraz Haft Tan Mountain" (Robinson 2002, 161). Gre za situacijo, ki je že tako pogosta na ne prav kratkih Wilsonovih predstavah, kjer se zdi zdržema prisotvovati predstavam nemogoča zahteva – vprašanje pa je tudi, koliko je sploh smiselna; poleg trajanja je gibanje performerjev navadno upočasnjeno do skrajnosti, kdaj pa celo nemo ("nema opera"). Kakor navadno kar neprikrito sarkastično poročajo komentatorji, se pritisk dolgčasa "lajša" le s tem, da so gledalci navadno pred začetkom predstav opozorjeni, da lahko prosto odidejo kadarkoli (Shank

⁴ Tudi Slovenija ni bila imuna na raziskavo tovrstnih stvari; pomislimo samo na projekte Vlada Repnika, npr. *Gertrude Stein*. Le da je želvo pogosto nadomestil konkurenčni polž.

2002). To velja tudi v prenesenem pomenu, kajti kot lahko razberemo iz številnih intervjujev, je za Wilsona umetnik ustvarjalec, medtem ko je interpretacija v celoti prepuščena gledalcem – ni diktirana, ampak se mora gledalec orientirati sam: "Moramo jim dopustiti svobodo, da proizvajajo lastne interpretacije in vlečejo lastne zaključke." (Wilson, Eco 1993, 173)

V tem kontekstu lahko razumemo naslednjo trditev; Wilsonova *Overture for Ka Mountain* je svojo prezentacijo tako prostorsko kot časovno podaljševala do te mere, da je ni bilo mogoče v polnosti izkusiti niti z ene same subjektivne perspektive (Power 2008, 102). Na podlagi okruškov videnega, si gledalec preprosto ne more ustvariti celotne slike o umetnini in zatorej ni kompetenten za razsojanje o njej. "Vzeti mora v zakup, da pri tem vedno ostaja področje nevidnosti, ki ga strukturalno ni mogoče odstraniti" (Robinson, ibid.). Gre za t. i. "nepreglednost" nad umetnino, ki jo Groys interpretira tudi kot metodo za izmikanje gledalčevemu mnenju. Kako pride do nje? Groys predstavi dva mogoča modela gledanja umetnine. Pri prvem je imobilizirana umetnina in se gledalec prosto sprehaja okrog nje (npr. muzeji, galerije), pri drugem je imobiliziran gledalec/obiskovalec. V gledališču tako navadno gledalec večino odmerjenega časa nepremično preživi na sedežu v temi avditorija, medtem ko je umetnina tista, ki se giblje.

"Čemu služi ta imobilizacija gledalca? Služi sinhronizaciji gledalčevega življenjskega časa (die Lebenszeit des Zuschauers) s časom življenja umetniškega dela (die Lebenszeit des Kunstwerks)?" (Groys 2004, 53) Ampak obe različici sta zgolj načelni, opozarja že sam Groys, danes večinoma prihaja do "heterosinhronosti", torej gledalec "sploh ne more več sinhronizirati svojega časa s časom umetnine." (ibid.) Le časno se potopi v čas umetnine, ne da bi se z njim sinhroniziral, ji ne sledi od začetka do konca, posledica je prav tista popolna nepreglednost (nad umetnino). Zakaj gre torej pri *Ka Mountain*? Kolikor so v njej vsebovane predstave (ali njihovi delci), ki jih je Wilson že izvajal kot avtonomne celote pod drugimi naslovi, gre pravzaprav za nekakšno akumulacijo časa, kakršna se dogaja v muzejih, vendar pa je načeloma še vedno gledalec tisti, ki je imobiliziran. Dogajanje se je med sedemdnevnim dogodkom namreč selilo – vsak dan se je dogajalo na drugem vrhu gore; medtem ko so bila ponekod postavljena prizorišča s sedeži, gledalci so bili poleg tega razdeljeni v skupine ali pa so se (prosto) premikali po tej postajni dramaturgiji. Videti je, kot da Wilsonova *Ka Mountain* na neki način poskuša ukinjati imobilnost, pa naj bo ta na strani gledalca ali umetnine. Tema *Ka Mountain*, če jo lahko kljub izmakljivosti definitivnim oznakam določimo – Wilson je na vprašanje, kaj pomeni Ka, konsistentno odgovarjal, da ne ve – je bila vendarle potovanje večno iščoče domišljije, tako fizično potovanje človeka, ki je arhetipsko vsebovalo tudi mentalno (Holmber 1996, 118).⁵ Po drugi strani pa, čeprav je heterosinhronost v predstavi povsem očitna, Wilson vendarle stavi na sinhronost na neki drugi ravni. Morda ravni mnogoterosti zavesti, ki pa ni kvantitativna, ampak kvalitativna.

⁵ Nekateri so v predstavi videli tudi podobnost z *Zborovanjem ptic* (verjetno zaradi sufijev, gore in motiva potovanja).

Za Wilsona je v smislu časa v gledališču značilno zavračanje zaporednosti in pa psihološkega prostora. Power opozarja, da sta zanj značilna bolj bergsonovsko pojmovanje časa kot toka in trajanja (Power 2008, 102). Za Bergsona je namreč značilno, da prostorska predstava časa ni mogoča – mogoče je le, da ima prostorsko predstavo, dokler govorimo o času, ki je že pretekel, ne pa tudi o času, ki trenutno teče. Trajanje tako postaja dejanski fundament vsega. Po drugi strani pa je treba biti pozoren, da se sedemdnevno trajanje vendarle umešča v kontekst enkratnega dogodka v okviru festivala.

Če se za hip še vrnemo k nepreglednosti nad umetnino, ki je za performans trajanja tipična, lahko o njej sklepamo tudi iz naslednjega dejstva, namreč iz razmeroma bornega nabora splošno, torej javno dostopnega materiala, dokumentov, fotografij in pričanj. Sploh če omenjeni performans primerjamo z ostalimi Wilsonovimi projekti; večinoma vsi pisci navajajo članek Osia Trillinga v *The Drama Review* (junija 1973). Njegov borni arhiv dogodka nedvomno prilije dodatno kapljo misterioznosti, ki zato ozaljša njegovo avreolo v zgodovini (uprizoritvenih) umetnosti.

ZUNANJI IN NOTRANJI ZASLONI ZAZNAVE TER VMESNI PROSTOR DNEVNIH SANJARIJ

Ko smo ravno pri misterioznosti, ki spremlja "nepreglednost" nad umetnino: "Kaj se prav zares pri Wilsonovih predstavah, v kontekstu katerih se pogosto govori o hipnotičnem spremljanju in neke vrste transu, pravzaprav dogaja?" Shank nadalje recepcijo Wilsonovih predstav razčleni tako, da se njihov gledalec "reši" pred ziritiranostjo ali dolgčasom tako, da se zateče v stanje "zmanjšane zavesti", šele tu je možno spremljanje predstave na nivoju percepcije, "kot bi si jo želeli ustvarjalci". Kakšne posledice ima učinek zmanjšane zavesti, smo si že ogledali, Theodore Shank, ki je v svoji obravnavi alternativnega ameriškega gledališča Wilsona umestil pod razdelek "novi formalizem", pa navaja za ta kontekst še eno prav posebno Wilsonovo izjavo. Režiser je namreč v pogovoru z gledalci po predstavi (predstavah) opazil, da ljudje včasih na odru vidijo stvari, ki jih dejansko sploh ni bilo tam, pri tem pa so celo zelo vneti v prepričevanju sogovornika glede realnosti in živosti vseh "videnih" stvari (Shank 2002, 126). Ta pojav je morda skoraj logična konsekvence prej omenjenih (vremenskih) pogojev dela, pa tudi estetskih karakteristik in postopkov dela. Pri omenjanju "nepreglednosti" umetnine in njene misterioznosti smo še korak dlje. A vse ima tudi svoje vzroke.

Wilsona je namreč vedno zanimalo delovanje možganov po vzorcih, drugačnih od "normalnih". Kot vemo, je Wilson precej delal recimo z gluhonemim Raymondom Andrewsom (*Deafman Glance*), svojim posvojencem, kasneje pa s poetom in konceptualistom Christopherjem Knowlesom, ki ima možganske poškodbe, največkrat pa se ga navaja kot avtističnega (*Einstein on the Beach, A Letter for Queen Victoria*). Poskus vstopa v svet gluhonemega, kar je Wilson z Byrdi počel na delavnicah in z gledalci na predstavah, s posnemanjem ravnanja gluhonemega dečka je bil pravzaprav način, kako bolje razumeti sebe oziroma biti bolj v stiku s sabo in svojim gibalnim vokabularjem. Posameznik (izvajalec ali gledalec) tako s spozna-

vanjem gluhtonemega dobi priložnost, da se, ironično, uglaši s samim sabo in svojim "notranjim zaslonom". O tem, kako priti do tega, več čez nekaj vrstic. Vse to pa se navsezadnje smiselno poveže z Wilsonovim fokusom v njegovih kasnejših delih. V *I Was Sitting on My Patio, This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating*, ki nastane pet let po *KA MOUNTAIN* in je ponovno indikativen že po samem naslovu, Wilsona namreč ne zanima zgolj različnost percepcije pri posameznikih, pač pa že tudi možnost njenega spreminjanja (Shank 2002, 134).

Kar se idealno zgodi pri Wilsonovih predstavah, je to, da se vsi – zunanji in notranji, avditivni in vizualni zaslon – zlije v eno, razloži Shank Wilsonovo teoretsko ozadje. V teoriji smo zaznamovani s tem, da lahko pri človeku ločimo med avditivnim in vizualnim zaslonom ter med zunanjim in notranjim zaslonom, na katerih se nam predvajajo podobe. V tej strogi, in torej nekoliko abstraktni ločitvi zaslonov zaznava, pripadajo notranje podobe imaginaciji in dnevnim sanjarijam oziroma sanjam – prekata, ki ga navadno zapostavljamo oziroma se ga zavedamo v manjši meri. Drugače je, denimo, pri slepih, ti spremljajo vidne, gluhi pa avditivne podobe, le na notranjem zaslonu (in tudi sicer je dogajanje na njihovem notranjem zaslonu navadno precej bolj intenzivno od našega).

"Mislim, da obstaja točka, kjer notranji-zunanji avditivni-vidni zasloni postanejo eno ... S pomočjo dolgega trajanja v času [long durations of time], dobimo bolj homogeno ravnesje ... In ljudje dejansko spiyo. Kadar gremo spat, se te notranje podobe mešajo z zunanjimi, dokler vse ne postane eno. Nobenega ločevanja ni ... Pri Stalinu in sedemdnevni igri [Ka Mountain], ki sem jo delal v Iranu, me je zanimalo, kaj se zgodi, ko pride do bolj homogenega ravnesja ... med notranjimi, zunanjimi in avditivnimi vidnimi zasloni." (Wilson nav. po Simmer 2002, 149)

Na neki točki v svoji karieri je zgoraj omenjeno stanje, ko pride do enotnosti ali zlitja, Wilson definiriral kot obrambni mehanizem oziroma taktiko preživetja v današnjem svetu, ki je preobložen s podatki (kot primer recimo navaja potnike na podzemni, ki med sabo preprosto ne komunicirajo več oziroma ne vzpostavljajo kontaktov, ampak zunanji svet zgolj izklopijo). To Wilsonovo razglabljanje Innes interpretira tako, da je danes mogoče vsakodnevno pogosto opaziti avtizem med "navadnimi ljudmi" v splošnih situacijah, kot nekako logično psihološko reakcijo na vsakodnevne pritiske (Innes 1993, 202). Vprašljivo je, če lahko res vsako zapiranje vase že kar označimo za avtizem, a kar je bolj primarno v tem primeru, je vprašanje Wilsonovega vrednotenja tega fenomena, na kar opozarja Innes. Wilson ga pozitivneje vrednoti šele kasneje, rekoč, da to namreč počnemo neprestano: "Sanjarijo" – to pač to – "in tukaj je ta notranja podoba". "V gledališču, ki sem ga ustvarjal, je morda več časa [N.L.] za notranjo refleksijo." (nav. po Innes, ibid.)

Ta učinek intenzivne notranje refleksije izhaja iz stanja zmanjšane zavesti pri gledanju Wilsonovih predstav ali pa stanja uravnovešenosti obeh zaslonov. Gre pa navsezadnje za učinek, prek katerega lahko zdaj bolje razumemo izhodiščno defi-

nicijo performansa trajanja: "Na performans trajanja lahko gledamo kot na kulturno pavzo v urbani rutini od devetih do petih; prelom namenjen refleksiji eksistence. /.../ Performans trajanja povzroči, da čas(ovnost) in trajanje izstopita v vsej svoji pojavnosti in večplastnosti, tako kot žanr nujno načne tudi možne izstope iz tega hiperprodukcijskega toka. Tovrstni zdržljivostni performansi, ki vztrajajo v času, so narejeni na ta način, da čas – kot temeljna tema dela – fizično vpliva na performerja, občinstvo in prostor ter jih mentalno transformira. (E. Pujol 2009)

REPETITIVNOSTI IN TRANS

Še neka značilnost je, ki jo je Wilson odkrival na delavnicah pred svojimi predstavami – še preden je prišlo do uprizoritve *Einstein on the Beach* z glasbo Philipa Glassa, ki je utemeljena na repetitijah. Že da so lahko vstopili v svet gluhonelega Raymonda Andrewsa pri *Deafman Glance*, so Byrdsi uporabljali serijo repetitij, vendar tokrat v fizičnem in ritmičnem smislu dolgotrajnega izvajanja popolnoma preprostih gibov, ki so jih ponavljali za Andrewsom na delavnicah oziroma ga na nek način skušali imitirati. V začetku je šlo za poskus razumeti in prek tega na odru vzpostavljati njegov jezik, sistem in njegov način razmišljanja, njegovo percepcijo sveta. Ampak, ker je šlo tako pri Andrewsom kot pri Knowlesu za osebi, ki sta imeli izrazito razvite "notranje zaslone", je ironično, poskus razumevanja sveta gluhonelega, uprizarjanje njihovega jezika, njim samim prinesel uglasitev z njihovimi notranjimi zasloni in na neki način bogatil njihova notranja življenja.

Vendar repeticija že od zibelke civilizacije ni imela povsem nedolžnih učinkov na izvajanje in izvajalce. Prav gibalne repetitije so namreč postopek, ki ga pripadniki nekaterih kultur uporabljajo za to, da padejo v trans. Kar nas spomni zlasti na začetke tragedije v njeni zgodnji, še dionizični fazi, ko je bila še bolj zvezana z bogoslužjem kot pa z umetnostjo in ni poznala nobene distancirane pozicije, pač pa so bili vsi participatorno povezani in vpeti v dogajanje, skratka gledalca v današnjem pomenu še ni bilo. Kako pa je z učinkom repetitij, ko se v dionizični kult naseli umetniška distanca? Ko prvi človek zasede avditorij in se vzpostavi razlika med nastopajočim/izvajalcem in gledalcem? Kaj, denimo, pravi nevrofiziologija o relaciji med plesalčevim telesom na odru in gledalčevim, ki je fiksirano – ali z Groysovim vokabularjem – imobilizirano v avditoriju: "Foster detajlno razlaga, kako tako plesalčevo izvedbo kot gledalčev odnos formirajo splošna in prevladujoča občutja telesa in subjektivnosti v danem družbenem trenutku, kakor tudi enkratne okoliščine opazovanja določenega plesa. (nav. po Njaradi, Foster 2012)

Njaradi se v svoji raziskavi posveča nedavnim nevrofiziološkim raziskavam, ki jih aplicira na sodobne scenske umetnosti. Ena od zanimivih izpeljav tako temelji na nedavno odkritih "zrcalnih nevronih": "Študije o zrcalnih nevronih so razkrile, da je lahko v korteksu aktiviran identičen skupek nevronov, če nekdo gleda akcijo in če to isto akcijo nekdo izvaja." Iz česar Njaradi sklepa, da so Beckerjeve ugotovitve pomembne in morda izzivalne za plesne študije, ker implicirajo, da je lahko občinstvo, ki je vsaj v tradicionalnih postavitvah, posedeno, neparticipatorno in "pasivno", dejansko globoko vključeno v mnoge senzorične nivoje plesa na odru.

Skratka, občinstvo je lahko zazibano v trans, medtem ko ostaja nepremično posedeno na stolih (Njaradi 2012, 36). Posledično bi lahko kljub imobilizaciji gledalca ugotavljali, če zelo posplošimo, da so učinki Wilsonovih predstav enaki tako za gledalce kot za izvajalce.

ČAS V GLEDALIŠČU

"Kaj je čas – v gledališču? Kaj se zgodi, ko se čas razteza, dokler se ne sprosti in razvozla? Je to neke vrste halucinacija?" (promo *Mount Olympus*)

Že v dokumentarcu *Absolute Wilson*, Wilson sam – ko govori o svojih zgodnjih delih kot o "pasivnih", omenja analogijo z dnevnimi sanjarijami, ki smo jih omenjali v zvezi z aktivnostmi notranjega zaslona – stopi v samo srž problema o performansu trajanja, ko izzove z naslednjim vprašanjem: "Kaj če bi se gledališče dogajalo ves čas?" Nato pa vprašanje povedno zaokroži z besedami, da praktično ni razlike med delom oziroma delanjem "umetnosti" in življenjem, saj je vse del enotne izkušnje. "Zanimalo me je opazovanje življenja takega, kot je, in to je bilo nekaj posebnega. Nekdo, ki peče kruh, ali dela solato ali preprosto sreba čaj, to je bilo tisto, kar me zanima ... Imel sem idejo, da bi napravil igro, ki bi jo izvajali kontinuirano sedem dni, nekakšen okvir ali okno v svet, kjer bi lahko videli *navadne in nenavadne* dogodke skupaj. Človek bi lahko šel pogledat del ob osmih zjutraj, treh popoldne ali ob polnoči in igra bi bila vedno tam. (Robert Wilson) Ideja predstavlja Wilsonovo gledališče na njegovi najbolj skrajni točki realizacije, v takorekoč idealni, torej utopični obliki.

Ker je bilo pravzaprav že sedemdnevno predstavo nemogoče režirati, je šlo v primeru *Ka Mountain* pravzaprav za arhitekturo senzacij, v toku permanentne, večne predstave, pa bi šlo pravzaprav za čisti utopični moment: simulaker, ki bi znotraj realnega prostora zavrtal heterotopijo in tako šele omogočil nastanek utopije. Takšno gledališče v idealni podobi tako vzpostavlja stalnico, merilo in oprijemljivo točko življenju samemu, ki mu je po obsegu povsem enako; gledališče utemeljuje kot tisto, vedno znova omenjano zrcalo, ki kaže in razpira v prostorih drugosti možnost za utopijo.

A najprej je treba razjasniti še nejasnost v omembi navadnih in nenavadnih dogodkov ter popraviti nepreciznost in nekonsistentnost, ki jo med citati teoretikov uporabljamo že celotno besedilo, ampak šele tukaj pride prav do izraza (spomnimo se samo na tisti prizor z želvo). Wilsonova dela sploh niso nujno počasna oziroma upočasnjena. Treba je biti pozoren na opazko samega Wilsona; njegove predstave ne potekajo v upočasnjenem času, temveč v svojih predstavah uporablja t. i. "naravni čas", "čas, v katerem lahko sonce vzide, se oblaki spremenijo, se zdani". (Wilson, nav. po Robinson, *ibid.*)

Pri predstavah Boba Wilsona gre pravzaprav za vzpostavljanje heterotopij oziroma heterohronij in te so, kot prostori drugosti, po definiciji Michela Foucaulta šele tisti, ki kot realni prostori in s tem njihova nasprotja, omogočajo svoja naspro-

tja, utopije, torej idealno podobo družbe v trenutni obliki. Foucault sicer podrobneje razdela termin heterotopije in tudi njegovo možno spreminjanje skozi čas, ampak zanimiva sta zlasti dva vidika. Prvi je festival. Ta za razliko od muzejskega tipa heterotopij ni usmerjen v skladiščenje, zapakiranje in akumulacijo časa sredi brezčasnega prostora, ampak je v formi festivalizacije čas prej zaznamovan s fluidnostjo, prostor pa z začasnostjo, enkratnostjo. Kako konkretno deluje heterotopija v *Ka Mountain*, lahko preverimo s preprostim učinkom gledališkega protokola, ki je med festivalom začasno spremenil način delovanja in odnos do prostora na sicer svetem, romarskem kraju.

Drugič, kolikor je Wilsona vedno zanimal prav center univerzuma, oziroma raje: "okno v svet, ki bi zrcalilo celoten univerzum", je v rajski dolini, kjer je pod goro pokopanih sedem sufijev (Haft-tan pomeni točno to: sedem teles), našel prav to: "Tradicionalni perzijski vrt je bil sveti prostor, ki naj bi v sebi združil pravokotne štiri konce, ki predstavljajo štiri dele sveta, v prostoru, ki je še vedno bolj svet kot ostali, ki so kot popkovina, popek sveta v njegovem centru (ob rečnem koritu in vodnjaku); in vse raste tega vrta naj bi se stekalo v ta prostor, neke vrste mikrokozmos." (Foucault 1984) In heterotopije kot realne prostore drugosti, oziroma natančneje, prostore drugosti, ki se odpirajo znotraj realnega, je morda najbolje razložiti prav z učinkom zrcala in zrcaljenja, kar je utelešenje točno tega (dvojega v enem oziroma enega, ki ni ne tu ne tam), obenem pa združuje tako utopijo kot heterotopijo – mi omogoča, da se vidim drugje, tam, kjer me ni, v prostoru brez prostora, ki se razpre za golo površino (Foucault). In prav ta drugost, vmesnost, je to redko ravnotežje, enotnost zunanjega in notranjega, o katerem smo govorili v delu o zaslonih/ dveh zrcalih, ki v odsevih lovita jaz med njima.

Govorimo o tistem zamaknjenem meditativnem stanju zmanjšane zavesti, ki pravzaprav omogoča intenzivno notranjo refleksijo ter pravzaprav odpira strategijo za premislek glede manka časa v današnjem času, obenem pa ponuja odklon od nekritičnega in neselektivnega zapadanja njegovemu tempu. Obravnavo Wilsonove *Ka Mountain* lahko tako razumemo tudi kot poskus zajetja nevrtažnih točk današnjega časa, ki jih pod takšno in drugačno terminologijo odkrivajo tudi estetike drugih avtorjev, takšnih, ki se ukvarjajo s performansi trajanja ali pa čas v uprizoritvenih umetnostih tematizirajo na drugačen način.

Samo pogledjmo Fabra, za katerega pravijo, da "prelamlja s časom, zato da bi lahko zdrsnil v drugačno stanje zavesti, ki jo je čutiti v tiktakanju sekundnega kazalca. Čas brez telosa," in njegovo predstavo, ki da obljublja, da bo "ponesla gledalce čez performans med budnostjo in spanjem, med sanjami in realnostjo." Dikcija pravzaprav niti ni tako zelo daleč od te, ki jo obravnavamo na tem mestu. Če sklenemo s takšnimi in drugačnimi heterotopijami, je morda najbolj ključno pri njih predvsem to, da "heterotopije pričnejo učinkovati s polno kapaciteto šele takrat, kadar ljudje dosežejo neke vrste absolutni prelom s svojim tradicionalnim časom". In tako se s pomočjo performansa trajanja lahko v časih kratke sape upamo premikati proti utopiji, pa čeprav prav zelo počasi.

Namesto konca pa še tale pomislek o gledališču in drugačnih časih. Ideja o performansih trajanja vendarle ni nova, morda je, nasprotno, prav zelo stara. V nekem smislu današnji performansi trajanja veliko bolj spominjajo na klasične oziroma tradicionalne festivalske gledališke forme, kot so velike oziroma mestne dionizije v stari Grčiji, na katerih je bila udeležba sicer obvezna, tako rekoč državljanska dolžnost, a se niso le zato ljudje prepirali za vstopnice. Gledališka tekma je trajala štiri dni, od zore do mraka: "Prvi dan mestnih dionizij je bil namenjen veličastnemu sprevodu, ki je upodobljen na frizu Partenona. /.../ Naslednji trije dnevi so bili posvečeni tragedijam in četrti komedijam, kasneje pa so uprizarjali komedije zvečer po tragedijah, ki so jih začeli igrati že ob zori." (Hartnoll, 15) Nadalje so tu v naboru skozi stoletja še za časa španske zlate dobe oziroma zlatega veka sicer bolj "zabavni" gledališki dogodki (*coralls de comedia*) in tudi ti so potekali na prostem oz. na posebnih hišnih dvoriščih, ter prav tako trajali po več ur, seveda vse s prekinitvami in prigrizki, kot družabnim dogodkom tudi pritiče. Meja med družabnim, politično angažiranim dogodkom, ki se je fluidno pretakal iz življenja v gledališko predstavo in nazaj, se je v teh festivalskih oblikah morda še najbolj realizirala v vsem svojem utopičnem potencialu. Morda takrat bolj kot danes kjerkoli. Oba omenjena primera ne izhajata zaman iz svetlih obdobij družbenega, političnega in, zlasti, kulturnega razcveta. Iz časov, ko performansi trajanja še ni bil tujek svojega časa, ki bi zgolj spominjal, kako daleč stran smo od tistega časa.

LITERATURA

- Foucault, Michele: *Of Other Spaces, Heterotopias*. Architecture, Mouvement, Continuité 5/ 1984. 46-49. <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html> (9. 10. 2015)
- Groys, Boris: *Opazovalec sam na sebi: O gledališču, o "ready madih" in o transcendentalnem subjektu v umetnosti. Intervju z Borisom Groysom* (Carl Hegemann), Maska, 86-87/2004, 52-56.
- Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press, 1996.
- Innes, Christopher: *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. The Routledge, London, 1993.
- Njaradi, Dunja: *Trance in Western Theatrical Dance: Transformation, Repetition and Skill Learning*. http://www.academia.edu/8381153/Trance_in_western_theatrical_dance_Transformation_repetition_and_skill_learning (10. 10. 2015)
- Power, Cormac: *Presence in Play: Critique of Theory of Presence in Theatre*. Editions Rodopi, B. V., Amsterdam – New York, 2008.

Pujol, E.: *Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit*, panel pod vodstvom Kim Skjoldager. Nielsen, University of Copenhagen, 2009.

<http://www.awaitingsaltlakecity.com/public/downloads/Durational%20Notes.pdf>

(9. 10. 2015)

Robinson, Marc: *Robert Wilson, Nicolas Poussin and Lohengrin*. Land/Scape/Theatre. Ur. Fuschs, E., Chaudhuri, U.. University of Michigan Press 2002, 159–185.

Shevtsova, Maria: *Robert Wilson*. Taylor and Francis Ltd. (Routledge Performance Practitioners), 2007.

Shank, Theodore: *Beyond the Boundaries : American Alternative Theatre*. University of Michigan Press, 1982, 2002.

Simmer, Bill: *Theatre and Therapy: Robert Wilson*. Re:Direction: A Theoretical and Practical Guide. Ur.: Cody, R., Schneider, R.. Routledge, 2002.

Wilson, Robert, Eco, Umberto. *Interpretation and the Work of Art* (intervju), 1993. Marranca, B., Dasgupta, G.. Conversations on Art And Performance. The Johns Hopkins University Press, 1999.

<http://www.billwolf.org/015WIL2.htm>

(9. 10. 2015)

<http://asiasociety.org/files/uploads/126files/Festival%20of%20Arts,%20Shiraz-Persepolis%201967-77.pdf>

(10. 10. 2015)

<https://continuo.wordpress.com/2012/09/17/byrd-hoffman-school-of-byrds-the-life-and-times-of-joseph-stalin/>

(10. 10. 2015)

Kritike Fabra:

<http://romaeuropa.net/en/festival-2015-en/mount-olympus-to-glorify-the-cult-of-tragedy-a-24h-performance/>

<http://mountolympus.be/about#Readmore>

<https://news.artnet.com/art-world/jan-fabre-24-hour-performance-311154>

Film:

Bernstein, Katarina-Oto: *Absolute Wilson* (film). New York City, 2006.

Kaiser, Paul: *Ka Mountain*. Visionary of Theatre. 1993–7.

<https://vimeo.com/46089267>

Prispevek skuša nakazati povezavo med sedem dni ali 168 ur trajajočo predstavo Roberta Wilsona *Ka Mountain and Guardenia Terrace*, izvedeno leta 1972 na festivalu Shiraz Arts Festival v Iranu, in nedavno izvedeno 24-urno predstavo *The Mount Olympus* Jana Fabra. V obliki študije primera skuša ugotavljati splošne razloge, ki tičijo v ozadju tega vztrajnostnega uprizoritvenega trenda, in prav s pomočjo njegove kontradiktornosti hitremu pulzu današnjega časa dognati potenciale, ki jih vsebuje. This article seeks to demonstrate the connection between Robert Wilson's seven-day or 168-hour long performance *Ka Mountain and Guardenia Terrace*, performed in 1972 at the Shiraz Arts Festival in Iran, and the recently performed 24-hour performance of *Mount Olympus* by Jan Fabre. In the form of a case study it attempts to identify the general reasons that lie in the background of this persistent performance trend and with the help of its contradictoriness to the fast pace of our age to understand the potential that it contains.

Marko Karlovčec

Trajanja v glasbi

Prispevek je poskus odklepanja tega, kako je moč misliti trajanje v povezi z glasbami. Prek obravnave širokega spektra primerov, ki segajo od grindcora Napalm Death in doom/sludge metala Corrupted, skladateljev La Monte Younga, Jakoba Ullmanna in Morton Feldmana, pa do Johna Coltrana in arktičnih terenskih posnetkov Jane Winderen, se artikulirajo kaotična večglasja ter latentno subverzivne povezave in potencialnosti.

Ključne besede: trajanje v glasbi, doživljanje glasbe, grindcore, death metal, drone, klasični minimalizem, jazz, avantgardna glasba

The article is an attempt to unlock ways to think of duration in connection with music. Through the treatment of a wide spectrum of examples ranging from the grindcore of Napalm Death, the doom/sludge metal group Corrupted, the composers La Monte Young, Jakob Ullmann and Morton Feldman, up to John Coltrane and the arctic field recordings of Jana Winderen, chaotic polyphonies and latent subversive connections and potentialities are articulated.

Keywords: Duration in music, musical experience, grindcore, death metal, drone, minimal music, jazz, avant-garde music

Trajanje je lahko ena izmed koordinat časovno-prostorskega dojetja fenomena glasbe. Časovnosti in prostorski je več, prav tako so glasbe seveda več kot zgolj časovno-prostorski dogodki ali semena za udejanjenje le-teh. O trajanju v glasbi lahko govorimo na potencialno nešteti nivojih, različna dojetja, tematiziranja in prakse trajanja pa pomembno določajo in sooblikujejo naše dojetje in doživljanje glasbe sploh. Prav tako kot doživljanje in dojetje glasbe povratno določa, nemara ne vedno na najbolj očiten način, pogojuje naše koncepte različnih časovnosti, bodisi v kozmoloških in družbeno-političnih, vsekakor pa izkustvenih in mišljenjskih okvirjih. Ta prispevek je poskus in raziskava, kako je moč misliti tematiko trajanja v povezavi z glasbo oz. glasbami.¹

DOLŽINE

V trajanje lahko vstopimo prek različnih ekstremov. V glasbi 20. stoletja se nam jih ponuja kar nekaj, od ekstremno dolgih do ekstremno kratkih, tako na po-

¹ Glasbo dojemam kot ne-dokončen, ne-samoumeven, historično pogojen fenomen, v katerem je vedno vpisana in sprožena več, kot je videti oziroma slišati. Pri tem ciljам na kompleks razmerij moči, družbeno-ekonomskih matric, religioznih in kozmoloških usedlin, kodiranih in impliciranih družbenih premikov ter vsakovrstnih pomenotvornih tropov, ki vsi nakazujejo nekakšen protejski pristop k preučevanju glasbe, v mojem primeru informiran tudi z linijami družboslovja 20. in 21. stoletja, pri katerem ne morem mimo pionirskih prispevkov t. i. frankfurtske šole ter raznolikega zajemanja iz bazenov kulturnih študij, antropologije in filozofije. To perspektivo sem izdatno in referenčno razvijal drugje, v tem članku pa ne gre za enotnost ali striktno teoretsko konsistenco, temveč prej zvestobo raztrešenosti in kaotičnosti, večglasje in latentno subverzijo spletenih povezav in potencialnosti.

dročju koncertne izvajalske prakse, kompozicijske zasnove kot tudi na področju reprodukcijskih medijev. Za marsikoga postavijo absolutni "rekord" pionirji grindcora in death metala Napalm Death, še posebej na zgodnjih izdajah *Scum* ter *The Peel Sessions* med letoma 1987–88. S skladbami, kot so "You Suffer" in "The Kill", ki vsaka zase trajata le eno ali dve sekundi, so znotraj hardcora, punka in razvijajočega se ekstremnega metala predstavljali pomemben mejnik in dvig intenzivnih stopenj znotraj že tako intenzivnih žanrov. Gre za svojevrsten ter znotraj popularne kulture skrajno originalen manever, ki (upoštevajoč tako znotraj- kot zunajžanrsko narativo) razvoj k vedno bolj agresivnim, hitrim in sežetim izraznim oblikam privede do enega možnih "koncev", katerega zgledu so sledili mnogi. Trajanje postane tukaj, skupaj s hitrostjo in glasnostjo, ultimativni indikator urgence in tovrstno grindcore pesemsko formo neizpodbitno tematizira in udejanja kot izbruh, krč, tantrum jeze in političnega besnila, ki je bilo pri pionirskih bendih tistih časov stalnica. A privlačnost in inovativnost tega fenomena je bila prevelika, da bi ostala le znotraj ekstremov nekega žanra ali nemara kot slepa ulica. Porajati so se začele nepričakovane povezave in posledice. Ušesa parajoča intenziteta pa ni zakrila tudi skrajnega formalnega izziva, ki ga je v njihovi glasbi zaznal newyorški avantgardni skladatelj John Zorn. Tako Napalm Death kot na stotine drugih vplivov se je kristaliziralo v unikatnem kompozicijskem forumu, ki ga je konec osemdesetih in v začetku devetdesetih utelešal Zornov projekt/bend Naked City. Znotraj njega je lastno in reflektirano percepcijo v popularni kulturi poprisotil na skrajno krvav in živ način, daleč od varnejših, striktno akademskih kolažnih plunderfoničnih pristopov brez stika z ulico in živim igranjem. Bend je postal zloglasen po svojih ultrakratkih, hiper-nasičenih komadih, diabolično učinkovitih aglomeracijah zvočno/žanrsko/dogodkovnih blokov, na skrajnih mejah zmožnega. Vse to pa informirano z nasičenostjo in globokim poznavanjem tako podtalja kot nadtalja pop kulture ter tudi zasledovanjem osebnega kompozicijskega izraza prek zapuščine historičnih avantgard. Kako obnoviti šundovsko detektivsko novelo v šestih sekundah, kako povzeti specifično S&M prakso v petnajstih, kako naspidirano sprehod po newyorškem "downtownu" zdvijati v dvajsetih? Vse to so vprašanja, ki si jih je zastavljajl Zorn. Obenem pa je poslušalčevo percepcijo in dojemanje ne samo izzival z nekonvencionalnostjo, temveč jo je tudi sčasoma naredil senzibilno za drugačen tip kontinuitete, časovnosti, okultne konsistence vsakovrstnega sosledja odpadkov. Lahko bi dejali, da je prisilo kompaktnosti in kratkosti komercialnega predvajanja, ki je imela takrat že večdesetletno tradicijo, držal za besedo in jo obrnil proti njej sami oz. pokazal notranje drobovje, ki ga nemara nihče ne želi videti.

Na ploščah, kot je *Torture Garden*, ki vsebuje 42 maničnih skladb v trajanju 22 minut in 28 sekund, ali pa na omenjenih zgodnjih izdajah Napalm Death se skrajna in izmuzljiva kratkost lahko prične obnašati tudi kot neke vrste zamrznitev v večnosti, statičnost, odraz samo-na-sebi-stoječega blokovstva. S tem so te glasbe spet bolj sorodne časovno raztegnjeni percepciji hrupnosti in detajlov zvoka, ki jih bomo obravnavali v sledečih primerih, kot pa 3 do 4 minute trajajoči sredinskosti. Ekstremna kratkost je tako lahko paradoksalno bližja ekstremni dolgosti in ne bolj umerjenim, domnevno bolj prebavljivim formam. V sebi implicitno nosi tudi že

obljubo skrajnih dolžin, s takojšnjim pobegom v galvanizirano tišino nam sugerira tudi neskončno dolga trajanja in ekscese. Slednje je Zorn znotraj projekta Naked City, prav tako kot na "Torture Garden", ojačanega še z japonskim vokalistom Yamantako Eyem, odklenil na plošči *Leng Tch'e*.

To, kar je Zorn v glasbenem in atmosferskem smislu poskušal na *Leng Tch'e*, v nekakšnem izoliranem eksperimentu, pa na svoj izredno prepričljiv in globok način že dve desetletji počno japonski Corrupted – legendarna doom/sludge metal zasedba, ki pojem teže in neizprosni trajanj razvija in pošilaj na trg od leta 1994 do danes. Plošča *Paso Inferior* iz leta 1997 vsebuje eno samo štiridesetminutno skladbo, pravi neomajni arhetip njihove izraznosti, ki testira potrpljenje marsikaterega poslušalca. S svojimi štiridesetimi minutami gotovo ni najdaljša možna skladba, a to, kar v njej najdemo, nas prisili redefinirati pojem glasbene neizprosnosti. Počasni in razredčeni doom kitarski motivi iz sosledij nekaj kromatičnih kvintakordov, monolitno in prisotno bobnanje ter moreče, grleno kruljenje distopičnih tekstov v amaterski španščini, znotraj katerih razbiramo podobe represivnega državnega aparata, nekaznovanega nasilja, množic na ulicah ter policijskega nadzora (glej Richardson 2013). Vse to pa skozi celotno trajanje obdano in prerešetano z zidovi kitarskega feedbacka, ki svojim predirnimi, skorajda čistim sinusoidnim piskanjem aludira na neskončna in tesnobna, pa tudi očiščevalna trajanja. Pravzaprav vse v glasbi Corrupted sugerira različne nivoje trajanja in časa, čakanja in upanja, ranjenosti in brezupa. Na plošči *Llenandose de Gusanos* se skladba "Sangre Humanos" začne z mrakobnimi klavirskimi akordi in izpraznjenim, telefonsko posredovanim deklamiranjem, ki se noče in noče končati. Prav tako kot se noče končati kolektivno nabijanje in hropenje, ki v zvočno sliko trešči po dvajsetih minutah. Monotonost je zadušljiva in hkrati vznesena, celota pa kot da nekam napreduje – vendar ni jasno, ali je destinacija zaželeno ali pa je celotna glasba poskus odloga neizogibnega poraza. Vsekakor pri Corrupted srečamo resen spoprijem z dolgim trajanjem in to na mnogoterih nivojih, med katerimi lahko omenimo vsaj vzdržljivost, dramatičnost in poglobljanje doživljajske intenzivnosti.

Poglobljamo se v različne nivoje trajanja vpisanega in sproženega v in skozi glasbo, pri tem pa trčimo tudi ob različne sloje inteligibilnosti, različne stopnje doumljivosti in nedoumljivosti. Nemški skladatelj Jakob Ullmann je avtor presemetljivih, krhkkih, tihih in dolgotrajnih kompozicij, ki skupaj s svojo liminalno blagostjo in konstantnim balansiranjem med tonom in zdrsom v šum s seboj nosijo skrivnostno zakodirane in transformirane izkušnje trajanja in čakanja. Rojen v Vzhodni Nemčiji je bil pomemben del svoje zgodnje odraslosti deležen režimskega nadlegovanja, ki se je sprožilo predvsem zaradi njegovega zavračanja služenja vojaškega roka, pa tudi zaradi protestantskih družinskih korenin in študija cerkvenih orgel. Bil je podvržen trajnemu izpraševanju zloglasne državnovarnostne službe Stasi ter večkrat za kratek čas tudi zaprt. O izkušnji je med drugim dejal: *"Ne moreš si predstavljati, kako se ti spremeni življenje, ko se zaprejo vrata celice. Problem ni v tem, da moraš kaj početi, temveč v tem, da imaš preveč časa. Sekunde postanejo izredno počasne. Mislim, da je to zelo globoko v moji glasbi. V mojih skladbah čas postane zelo*

počasen in tudi ušesa se ti spremenijo, slišiš hrup, predvsem kapljanje vode – bilo je v tistem zaporu, kjer sem bil. Ne vem zakaj, ampak to je tisto, kar slišiš." (Ullmann v Cain 2013, 42) Sicer opozarja, da mu ne ustreza preveliko poudarjanje povezav med tovrstnimi epizodami iz njegovega življenja in njegovim delom – čeprav so resnične. A vsekakor imamo opravka z močno povezavo in vnašanje takih dejstev dela razmislak o trajanju naraščajoče kompleksen. Ullmannovo glasbo bi lahko z nekaj rezerve umestili v postfeldmanovski kontinuum glasb, ki se ukvarjajo s skrajnostmi na področju nežnosti instrumentalnega dotika ter glomazne odprtosti v dolga, pogosto asimetrično in neinteletabilno organizirana trajanja. A izkušnja Mortona Feldmana je bila seveda precej drugačna od Ullmannove in osebno-politične okoliščine, ki so zaznamovale oz. utrdile Ullmannovo zanimanje za dolga trajanja, počasnost in drugačen – nemara zaustavljen ali privzdignjen – potek časa so vredne omembe. So predmet poetične (v smislu *poesis*) transformacije in reapropriacije izkustvenih spremenljivk znotraj lastnega dela. S svojim lastnim svetom razmerij nas istočasno delajo deležne in nam spregovorijo tudi o svetu, ki si ga vsi delimo.

A če se želimo ukvarjati s trajanjem v 20. stoletju, ne moremo mimo megalomanske figure La Monte Younga. Younga se ponavadi uvršča v sicer heterogeno skupino "velikih štirih" ameriškega minimalizma, kjer so mu družbo delali še Steve Reich, Terry Riley in Philip Glass. Od vseh je skozi desetletja pokazal največ apetita za ekstreme, pa tudi za samodržstvo, vsekakor pa je eden tistih, ki ga je sledenje ekstremnim trajanjem odneslo daleč izven konvencionalnih okvirjev na malodane vseh področjih. Bodisi na področju življenjskega bioritma s svojo ženo in umetniško partnerko Marian Zazeelo, s katero bivata v 27-urnih dnevnikih ciklih, bodisi na področju prezentacije svojega dela, katerega zahteve v večini primerov preraščajo običajne zmožnosti prizorišč in situacij. Tako zelo, da se mora večino življenja ukvarjati s takim ali drugačnim mecenstvom, povabili, rezidencami in fundacijami za izvedbo svojih dolgotrajnih (v vseh pomenih) projektov. Kaj bi tudi pričakovali od človeka, ki suvereno izjavi: "*Nimam navdiha za pisanje kratkih skladb.*" (Young v Duckworth 1999, 262) Na velik del njegovega dela lahko pogledamo kot na udejanjanje res divjega zanimanja za dolga trajanja. Ena izmed prelomnih točk je bila kompozicija *Composition n.7*, ki sestoji zgolj iz dvonotnega akorda s pripisom "*to be held for a long time*". (glej Nyman 2002: 84) Preprosta, toda genialna idejna intuicija, kot jih je bilo mnogo, znotraj fluxus gibanja, ki mu je Young kratkotrajno pripadal, in ki so jo nekateri imeli zgolj za šalo, medtem ko sta za dožemanje marsikoga ta zamisel in udejanjenje pomenila višek predanosti in glasbene zavzetosti. Malodane z enim zamahom je Young z označbo "*to be held for a long time*" eksplodiral kakršnokoli uokvirjanje trajanja in dogajanje prestavil na neko drugo raven – raven približevanja večnosti, a tudi konstantne cikličnosti, ki ukvirvlja linearno koncepcijo časa. Trajanje, ki je v svojem impliciranem obsegu potencialno mitomansko.

Od tod naprej je osrednje mesto začela zasedati podpora poimenovana *The Theatre Of Eternal Music*, znotraj katere sta Young in Zazeela, s sodelavci ali brez, razvijala svoje vedno bolj ambiciozne, dolge in izčiščene kompozicije. *The Theatre*

Of Eternal Music je šel skozi različna števila permutacij, ena zgodnejših in izredno zanimivih inkarnacij pa je bila bolj kolektivne narave kot karkoli kasnejšega v njuni režiji. Med letoma 1963 in 1965 so skupino sestavljali Tony Conrad in John Cale na violah, Angus MacLise na tolkalih, Marian Zazeela na glasu ter La Monte Young na glasu in sopranino saksofonu. Igrali so neverjetno vzneseno, meditativno in glasno različico modalnega improviziranja, v kateri so vedno močnejšo vlogo imeli konstantni toni godal, ki so glasbo ovijali v gost, fazno zamikajoč in netemperirano, torej "naravno" uglašen drone. Pri Youngu, in številnih drugih avtorjih specifična koncipiranja trajanja zelo očitno mobilizirajo, uporabljajo in pretvarjajo določene zaloge vednosti. Po zaslugi nekaterih premikov znotraj takratnega minimalizma ter tudi predvsem vrenja v določenih segmentih popularnih glasb, pri katerih se bomo pomudili v naslednjem poglavju, so diskurzi o dolgem trajanju, če niso bili delno že prej, od tokrat neizogibno vezani na določene širše vsebine. T. i. "drone"² je za Younga med drugim bil tesno povezan s tradicionalnimi, tako ljudskimi kot klasičnimi glasbami z različnih koncev sveta, ki so takrat že pospešeno pronicale v kolektivno evro-ameriško-centrično glasbeno zavest. Priča smo neštetim "delnim" razumevanjem in projekcijam, različnim nesporazumom in prilasčanjem, ki so oblikovala zanimive kulturne fenomene, a Young je v teh zadevah vseeno imel precej porekla. Konec petdesetih let je vsrkaval severnoindijsko klasično glasbo na ploščah Alija Akbarja Khana, na UCLA univerzi v Kaliforniji se je spoznaval z etnomuzikološkimi raziskavami in izvedbami japonske gagaku glasbe in javanskega gamelana ter kasneje, od leta 1970 naprej postal dosmrtni učenec indijskega vokalnega mojstra v kirana slogu, Pandita Pran Natha. Vse te glasbe so izhajale iz okolij in situacij, ki so bile tako v praksi kot dojemanju receptorjev na drugih koncih sveta močno prepredene z obrednim vedenjem, vpetostjo v religiozno-kozmološke okvirje in v splošnem z neko specifično vrsto navidezne monotonije, repetitive ter izzivom bolj globokega, pozornega, za marsikoga tudi hipnotičnega in zamaknjene poslušanja. Ti aspekti so ključno informirali delo Younga in takratnih kolegov, hitro pa so jih pripeljali tudi do zanimanj za netemperirane oziroma naravne uglasitve, t. i. "just intonation", ki so ključne v številnih glasbah po vsem svetu z izjemo t. i. evropskih glasbenih tvorb od Bacha naprej, ki je nekako zakoličil temperirano, torej poenoteno, kromatično uglasitev 12 poltonov. Sicer ne očitno povezana s tematiko trajanja, to v Youngovem opusu vseeno je, saj poglobljeno in dolgočasno poslušanje konstantnih tonov in statičnih harmonij s seboj privede tudi povečano dojemljivost za "naravne" intervale, izrasle iz notranjih alikvotnih tonov vsakega tona.

² Pod oznako drone, tujko iz angleškega jezika, pojmujeemo konstantno trajanje tonov ali drugih zvokov znotraj različnih glasb kot njihovo konstitutivno sestavino. Med njimi najdemo denimo tradicijo pravoslavnih pevskih zborov od Rusije do Grčije, kjer basovski glas konstantno vzdržuje osnovni tonalni center, tradicijo severnoindijske klasične glasbe kjer mnogostrunsko brenkalo tanpura ustvarja izredno kompleksen in gosto nastlan drone uglašen v skladu z rago, ki jo igrajo solistični instrumenti, številne prvine obrednih glasb različnih religioznih tradicij itd. V zadnjih desetletjih pa se je drone uveljavil tudi kot obenem žanrska in trans-žanrska označba široke palete glasb, ki se na različne načine ukvarjajo s kontinuiranimi zvočnimi tokovi in prečijo območja eksperimentalne elektronike, improvizirane glasbe, metala, hrupa itd.

Eden osrednjih primerov tesne sopostavljenosti ekstremnih trajanj in netemperirane uglastve je odprto rastoča kompozicija *The Well-Tuned Piano*, ki od leta 1965 naprej v vsaki izvedbi dobiva nove dele. Njeno izvajanje traja najmanj šest ur, klavir pa mora biti uglašen po natančnih Youngovih navodilih in vzdrževan v zaprtem okolju s konstantno temperaturo in vlago. Ne samo, da so dolžine izvedb maratonske, take so tudi priprave, ki k njim vodijo, saj izvedba *The Well Tuned Piano* zahteva več kot tedensko delo na "terenu", tj. koncertnem prizorišču. Še bolj megalomanski in logistično ter finančno zahtevnejši je stalni projekt *The Dream House*, sanjska hiša, zvočno-bivalno okolje, kjer Youngove kompozicije za čiste sinusoidne tone donijo dan in noč. Koncept je doživel več inkarnacij, nekaj let sta v New Yorku Young in Zazeela z glasbeniki in pomočniki ter izdatno mecensko pomočjo upravljala celo poslopje, v katerem so bile sobane polne opreme, povezane z zvočniki, in v katerih so analogno generirani toni brneli tudi takrat, kadar se jim glasbeniki niso priključili z lastnim igranjem in uglaševanjem na frekvence. Danes živi *The Dream House* v obliki stalnih instalacij na dveh mestih v ZDA in Evropi. Sama imena kompozicij oziroma zvočno-vizualnih okolij, ki tam trajajo, prav tako izražajo ukvarjanja z nepredstavljivimi dolžinami in količinami. Tu so *The Tortoise, His Dreams And Journeys, Map Of 49's Dream The Two Systems Of Eleven Sets Of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, itd. Pri Youngu je zanimivo, kako ga je njegova odločitev za raziskovanje in delovanje znotraj skrajnih časovnih trajanj, njegovo vztrajanje pri absolutni umetniški/konceptualni/ekspresivni/spiritualni pomembnosti le-teh pripeljala do malodane komičnih logističnih zapletov, ki po mnenju mnogih, med drugim tudi nekdanjih kolegov, mejijo na megalomanijo in elitizem. Brez izdatnih financ in rezidenc pravzaprav ne more udejanjiti nobenega izmed svojih projektov, doživeti se jih da le na res redkih dogodkih in še redkejših postavitvah sanjske hiše – če izvzamemo kopico fantastičnih, a prereditih posnetkov. A Young preprosto skomigne z rameni in gurujevsko vztraja, da je njegovo delo vredno tudi truda in žrtvovanja poslušalcev. Vendar je sam do zavezanosti nečloveškemu trajanju prišel tudi po drugih poteh, h katerim se bomo vrnili na koncu.

Celodnevne modalne improvizacije in mikrotonalno sinusoidno dromljanje pri Youngu odsevajo tudi tipično naravnost pravoverne prakse severnoindijske klasične glasbe. Tam je ragam pogosto dodeljen del dneva – jutro, dan, večer, noč itd. –, posamezen performans pa po pravilu traja več ur. Določena nestrpna in poslovna tendenca k vsesplošni kompaktnosti trajanj performativnih form, ki jo lahko pogosto najdemo v evroameriškem popkulturnem okolju, je za tovrstno, skorajda v večnost usmerjeno mentaliteto, lahko žaljiva. Kar je tudi dilema, s katero so se sprijemali pionirski indijski izvajalci, ko so to izročilo ponesli v svet. Youngov učitelj Pandit Pran Nath nikoli ni sklepal tovrstnih kompromisov, njegovo vokalno mojstrstvo, kaligrafsko odstiranje najfinejših odtenkov izvajanih rag je zahtevalo popolno in dolgotrajno potopitev v samo srž posameznih tonov. Bil je mojster sloga kirana, ki je za razliko ostalih, v evroameriških okoljih bolj priljubljenih severnoindijskih klasičnih slogov – recimo Maihar gharane, katere predstavnik je bil že ome-

njeni Ali Akbar Khan – dosti bolj nedemonstrativna, za nevajena ušesa nemara celo skopa in asketska. Taka je v svojem izrednem poudarku na posameznih tonih, natančni intonaciji in elegantnih poletih, ki se odstirajo v skrajno upočasnjenem času. Te lastnosti kirano družijo s še eno, baje najbolj starodavno vokalno šolo – dhrupadom. Po slovesu, pa tudi nam dostopnih posnetkih, sta ena najbolj izstopajočih predstavnikov dhrupada brata Mohinuddin in Aminuddin Dagar. Kdor je slišal njune monumentalno počasne vokalne eksplikacije brezčasnih modusov in v neskončnost ponavljanih reiteracij intervalov, lahko potrdi, kako zelo sta čas in trajanje ključna tudi pri recepciji samega dogajanja. Slednje se lahko ob naglem in površnem poslušanju kaj hitro izkaže za skoraj nično, saj je tempo odstiranja res počasen, z veliko predahi ter popolno odsotnostjo površinsko dostopne barvitosti in gostote drugih severnoindijskih slogov. Izmenjujoča se glasovna fraziranja se ponavadi začnejo globoko v grlu, z nizkim tonom, ki se počasi vzpenja jasni in resonirajoči časovni pridržanosti naproti. Njun daljni prednik iz 16. stoletja, Nayak Harridas Dagar, pa je o dhrupad petju dejal: "*Ton: napet lok. Zlogi: resnične puščice. Njihova tarča: ekstaza.* (Dagar v Toop 1995: 188) "

KODA: TRANS

Velik del korpusa t. i. klasičnega minimalizma je povezan z zanimanjem za repetitijo,³ dolga trajanja in z močjo glasbe pri spodbujanju spremenjenih stanj zavesti, točneje tistih, ki se označujejo z oznakami kot sta "trans" in "ekstaza".⁴ Tovrstna stanja se da bolj ali manj natančno tematizirati (glej npr. zbornik *Music and altered states*), a pomembno je poudariti, da se hkrati z izkušnjami akterjev in udeležencev sooblikuje tudi nek govor o teh pojavih, ki vsebuje vrednotenja, uporabo, nemara tudi zlorabo, določenih heterogenih in konstantno mutirajočih zalog vednosti, ki vzporedno in povratno perpetuirajo naperjenost v tovrstne izkušnje. Tako je trans, v grobem od konca petdesetih naprej postal pomembna sestavina imaginarija, govorov o ter seveda praks in doživetij določenih struj na presečišču popularnih, eksperimentalnih in akademskih glasb. Vanje pa je na nek način migriral oziroma se razcvetel tudi s prisvajanjem doživljajskih tropov raznolikih tradicionalnih glasb, pogosto vezanih na specifično obrednost njihov okolij. Trajanje, predvsem podaljšano seveda, je v tem pogledu tista sestavina ali parameter, ki družijo še tako različne glasbe v njihovem naprežanju k zelenemu stanju transa in/ali ekstaze. Precej pogosto gre z roko v roki z repetitijo, lahko pa gre tudi za preprosto dolgoročno izpostavljenost specifičnemu zvočnemu toku (glej Szabo 2006). Prav tako v šamanskih praksah (po klasični antropološki definiciji), denimo na območjih Sibirije in Mongolije, lahko najdemo zelo pragmatično povezanost trajne izpostavljenosti repetitivnim vzorcem in hrupnim dražljajem z doseganjem točno dolo-

³ Zanimivo je razmišljanje Billa Orcutta, ki v zvezi z repetitijo v enem intervjuju citira Gertrude Stein: "*.../ Repetitivnost ne obstaja, gre zgolj za vztrajanje /.../*" (Orcutt v Keenan 2011, 32)

⁴ Pri tem je potrebno poudariti, da so oznake, kot je "spremenjeno stanje zavesti", nujno reduktivne, saj pogosto zabrisujejo njihovo tesno povezanost s telesnimi tehnikami, tako z izrednimi praksami kot tudi osnovnimi skupnostnimi dojemami človeškega kulturno-družbeno-kozmoškega biotopa.

čenega in kontroliranega stanja transa, ki omogoča želeno dejavnost.⁵ Naj gre za bobnanje, ropotanje ali petje od duhov, živali ali rastlin dobljenih pesmi, v teh primerih se nam izrisuje primer glasbene prakse, ki je postavljena v rahlo drugačne "performativne" koordinate. Koordinatni sistem vrednosti in količin določanja in upravljanja s trajanjem je tukaj eksplicitno razprt in podvržen različnim osem, slojem, sestavinam kozmosa – svetu duhov, rastlin, živali, človeških zadev, molekul itd. Trajanje je tako lahko eden izmed parametrov, ki nase prevzame vektor deterritorializacije glasbenega telesa v drugo, širšo kozmično vpetost, ki povratno spreminja vse deležne pri tem postajanju.

NOTRANJE/ZUNANJE EMANCIPACIJE, VZPOSTAVITVE

Do sedaj smo govorili o različnih fenomenih s takoj opaznimi posebnostmi in dolžinah znotraj svojih zasnovanosti in izvajanj, tako ekstremno kratkih kot neskončno dolgih. Vlogo trajanja pa lahko poskusimo odkleniti, misliti in razpreti tudi marsikje drugje, ko lociramo platoje znotraj različnih glasb in vlogo trajanja pri njihovi vzpostavitvi. Omenjene modalne improvizacije The Theatre Of Eternal Music med leti 1963–65 so se dogajale v času, ko so že nekaj let najvznemirljivejše dogajanje v raziskovalni popularni glasbi predstavljale ravno modalne inovacije znotraj jazz in rock kontinuumov.⁶ T. i. "modalni jazz" je bil po eni strani povezan z umikanjem preveliki utesnjenosti v sosledju akordov in njihovem hitrem menjavanju. Le-ti so sicer be-bop inovatorjem ravno omogočali virtuozni in frenetični polet, vendar so dogajanje tudi držali pripeto na standardne evroameriške pesemske vzorce, ki so lahko bili tudi zelo kompleksni. Poleg umika tem omejitvam je kup glasbenikov, med katerimi je daleč najbolj izpostavljen seveda Miles Davis, dejansko zanimalo, kaj lahko naredijo s podaljšanim solističnim igranjem znotraj redkejša akordične klime, nemara celo monotonega enakordnega pulziranja sorodnejšega bluesovskim formam, ki je omogočal drugačen tip ekspresivnih poletov, še posebej izpod prstov velikanov, kot je bil John Coltrane. Slednji je s svojo vsesplošno inovativnostjo, predvsem pa maratonsko dolžino svojih preigravanj ter kasnejšim skokom na glavo v tisto, kar je postalo znano kot free-jazz, pojem trajanja, pa tudi ekspanzije, prestavil na nov, potencialno nedosegljiv plato. Že tako dolgi solistični deli še iz časa v skupini Milesa Davisa so s pospešenim poletom kariere v šestdesetih postali še daljši in nič nenavadnega ni bilo slišati Coltrana, kako ob neusmiljenem priganjanju t. i. "ritem sekcije" s svojim predirnim in vrtoglavim saksofonizmom vztraja pol ure in več – v veliko veselje, ogorčenost in izmučenost vseh prisotnih, vključno z glasbeniki iz zasedbe. Nekoč, v zadnji fazi Coltranove kariere, je kontrabasist Jimmy Garrison po triurnem mrcvarjenju neke "skladbe" enostavno dvignil instrument in odšel. Kasneje mu je Coltrane dejal: *"James, razumem. Tudi zame je težko. Vendar ne morem narediti*

⁵ Za različne primere bralca napotujem k publikacijam *Shamans Through Time* ter *Woman in a Shaman's Body: Reclaiming the feminine in religion and medicine*, ki jih navajam v seznamu literature.

⁶ Glej tudi povezavo z razvojem LP formata ("long-play") plošč v *Cutting Sides: Jazz Record Producers and Improvisation*.

več, kot že počnem.⁷" A videti je bilo, da si prizadeva za vedno več. Za slednike je bil utelešenje gneva, jeze, upora in ljubezni ter odsev nemirov v času boja za človekove pravice, emancipacijo afroameriške skupnosti ter protivojnih protestov. Trajanje je postalo izraz neizpodbitne in neodložljive nuje – številni so govorili o poslanstvu – ter skorajda nečloveškega naprežanja za skupno dobro z vero v zdravilnost glasbe. Ognja, ki je že za časa njegovega življenja, predvsem pa po Coltranovi smrti leta 1967 pridobil mistične in mitološke razsežnosti. A. B. Spellman je v spremni knjižici kulture *Ascension* zapisal, da je glasba na njej kot tista Richarda Wagnerja – v smislu, da se že prične na platoju, ki je večini ljudi nevzdržen, in od tam napreduje še dlje (glej Spellman 1966). Dober dokument t. i. "non-stop koncertov" je albumski komplet *Live In Japan* iz leta 1966, absolutna hrešččca mojstrovina pa zadnji posneti koncert na plošči *The Olatunji Concert*.

Trajanje pa lahko dojamemo tudi kot tistega pomagača in nosilca, ki je omogočal emancipacijo in razrast številnih prvin, tekstur, gostot, zvokov in intenzitet, že stalno prisotnih v jazzovskem idiomu. Določene sestavine, ki so postale ključne za ekspresijo Coltrana in sorodnih saksofonistov, so bile v igranju predhodnikov prisotne vedno v nekakšni dodeljenosti, reducirane na točno določeno mesto takrat sankcionirane glasbene funkcionalnosti (glej npr. Corbett 2004). Bile so okras, poseben efekt ali le kratkotrajno dovoljen višek neke dramaturške povednosti. S tem, ko so se v glasbi osrediščile prvine, kot so visoko ekspresionistični kriki, zrnate texture in netonalno hrupovanje, je bilo ravno njim dodeljeno trajanje tisto, ki je spremenilo zgodbo in pravila igre. Trajanje, in ne zgolj kratkotrajni vznik, je bilo tisti agens deteritorializacije, odprtosti v drugo ter faktor odtujitve določenega segmenta poslušalstva. A obenem tudi izničenje pomembnejše odtujenosti inherentne v podjarmljenju zvoka izčiščenemu glasbenemu tonu prek potopitve v živo nebrzdano materialnost zvočnosti (glej Smith 2004, 228). Potenciranje tistih delov artikulacije, ki se v nekih drugih glasbenih idealih skušajo reducirati na kar najmanjše trajanje.

Svojevrsne emancipirane cone, platoji neskončnih trajanj znotraj ohlapnih pesemskih okvirjev pa so se v tistem času vedno bolj vzpostavljale tudi v porajajočem se in naglo razvijajočem se rock'n'rollu. Ta območja najdemo v fenomenu kitarskega sola, ki je tako kot marsikatera sestavina sprva služil neki dramaturški povednosti s točno določenim mestom. Ščasoma, predvsem s kitaristi, kot je bil Jimi Hendrix, pa je pridobil povsem druge, privzdignjene, večne razsežnosti, ki so jih poslušalci z največjim veseljem opevali v naraščajoče kozmičnih terminih. Nekaj desetletij kasneje se je kot ključna sestavina pričaranja iluzije neskončnega trajanja v službi oblikovanja atmosfere emancipirala tudi tipična repetitivna rockovska motivika, t. i. "riff", v fenomenu drugega vala black metala. Bendi, kot so bili norveški Darkthrone, so vzpostavili posebno monoton, ne-dinamičen in neskončno repetitiven način hipnotičnega igranja naraščajoče disonantnih riffov. Na albumih, kot je *Transylvanian Hunger* iz leta 1994, so vse tipične, malodane sonatno arhitekturne

⁷ Michael Zwerin: *Remembering John Coltrane*; <http://www.culturekiosque.com/jazz/miles/rhemile11.htm> (27.9.2015)

sestavine kompleksnih rock/metal glasb pometli v stran in znotraj enoličnih 5–6 minut trajajočih skladb omogočili močno izkušnjo meditativnega zrenja, ki ne zaozstaja za različnimi drone glasbami, s pomočjo celostnih estetskih seštevčkov tekstov in podobja pa ga približa tudi neke vrste negativno entropičnemu transu.

Gilles Deleuze in Felix Guattari v *A Thousand Plateaus* pišeta, da glasba "molekularizira zvočno materijo in v tem postane sposobna vpreči nezvočne sile, kot sta Trajanje in Intenziteta. *Narediti Trajanje Zvočno*." (Deleuze in Guattari 1996, 378) Leta 1960 je Morton Feldman napisal skladbo *Durations I*. Ena izmed njenih posebnosti je, da na partituri piše: "*Trajanje vsakega zvoka izbere izvajalec*." Z drugimi besedami – skladba nima določenega tempa in taktovnega načina. Ima pa zapisano tonsko vsebino. Neke vrste časovna neodvisnost, ki v izvedbi dela generira tonsko in harmonsko aleatoriko. Skladba, ki nosi v sebi značilno feldmanovsko enigmatičnost, je bila opisana kot "sosledje instrumentalnih slikarskih potez, ki onemogočajo spomin in ki pustijo za sabo serijo raznobarnih vzorcev statične kvalitete na časovnem platnu. Taki vzorci dajejo vtis vsebovanja globoke notranje logike, ki pa, v poslednji instanci, ostane nerazložljiva (z izjemo pogostega zakrinkinga pojava molovske sekunde)."⁸ V skladbi je na delu t. i. asinhroni časovni proces in v skladu s tem lahko razumemo tudi potencial, ki ga sprošča Feldmanova kompozicija, saj "asinhronost prehajanja od enega dela do drugega generira nepredvidljivo bogastvo možnosti glede na intervalni odnos med samimi deli." To, kar *Durations I* torej počne, je, da *naredi trajanje slišno*. Bogastvo možnosti, ki ga generira, pa je posledica molekulariziranja zvočne materije, ki jo naredi zmožno transversalnih povezovanj/postajanj. Trajanje je torej transversala v smislu, da je specifični vektor, ki je nase sprejel specifično vlogo deteritorializaciji.

NEČLOVEŠKA RAZMERJA IN VIRI

Trajanje je tudi količina, ki določa *razmerja* v kompleksni horizontalni liniji tvarin, artikulacij, praznin, razmikov, ritmov, pulziranj, gostot in polnosti. Ne zgoj makrotrajanja, intelegibilne dolžine očitnih dražljajev temveč tudi notranja razmerja zvočnega dogajanja, razdalje med in trajanje tonov, spreminjanje tekstur skozi čas, sosledje intenzitet hrupa. Jana Winderen je zvočna umetnica in ekologinja, ki se ukvarja s terenskimi posnetki skrajnih, predvsem arktičnih geografskih lokacij. S pomočjo podvodnih mikrofonov lahko ujame človeškemu ušesu neslišno zvočno dogajanje, vzporedno s prosto slišnim zvočnim okoljem. Na plošči *Energy Field* lahko tako poleg vetra, ptičev in čofotanja polenovk slišimo tudi brnenje morskih tokov, ki tvorijo neskončno globok in bogat drone, ter pokanje ledu. Slednje je rezultat premikanja ledenih plošč in pravzaprav zvočna posledica drsenja ledenikov – kar da znani angleški prisposobi "glacial pace" dobeseden pomen. Kot pri vsakem poslušanju zvočnega ekosistema, v katerem smo – terenski posnetki imajo še svojstveno moč, da ostrijo našo pozornost nanj – smo v primeru dela Jane Winderen vrženi v svet

⁸ Frank Sani: *Feldman's "Durations I": a discussion*; <http://www.cnvill.net/mfsani1.htm>

nečloveških razmerij (ki seveda ne obsegajo zgolj parametrov trajanja), ki krepijo našo občutljivost za drugo in konstitutivno vpetost našega bivanja. Gre za način, kako je lahko tudi aspekt trajanja agens razjedanja uničujoče antropocentrične perspektive, ki se mora dogoditi na več frontah hkrati. Prisluh drugačni koordinaciji trajanj tako razumem tudi kot priznavanje dignitete drugemu na zelo esencialnem, empatično-perceptivnem nivoju, katerega predmet je lahko izzivalno karkoli – drsenje ledenikov, morske migracije, brnenje planeta. Karkoli je zmožno perforiranja destruktivnosti odtujitve in izolacije. Še en tovrsten primer so v širši javnosti že nekaj časa priljubljeni podvodni posnetki oglašanja kitov, denimo na plošči *Songs Of The Humpback Whale* iz leta 1970. Presunljivo komuniciranje enega ali več kitov grbavcev z nenavadnimi podmorskimi periodami vdihov in odmevov, valovanj tonske višine in presledkov hkrati s skoraj neizogibno skušnjavo antropomorfičnega tolmačenja samotnih klicev in tuljenj, razširjajo telo in percepcijo v drugačne periode trajanj in artikulacij. Na nek način še dlje gre Michael Prime, ki s pomočjo pretvorbe elektromagnetnega polja rastlin v kontrolorke oscilatorskih generatorjev zvoka naredi slišna pulziranja, ritme rastlin, njihove odzive in "dih" prek undulacije osnovnega električnega polja. Slišimo lahko brnenje ali klokotanje gob, fotosintetične odzive ogromnih listov tropskih rastlin ali prisluhujemo "izsekom iz življenja" posameznih rastlin, kako se nek osnovni hrum sčasoma spremeni, ko organizem denimo reagira na dež in prihod vode v prst. Najbolj povedno utelešenje te raztopitve poslušanja v neke vrste rastlinsko zavest nemara najdemo že v naslovu ene izmed njegovih plošč, ki se glasi *One Hour As Peyote* in je dobesedno enourni prisluh spremembam v polju tega kaktusa prek medija zvoka.

Vse to pa nas z nepredvidljivimi tangentami znova povezuje z nekaterimi že omenjenimi pionirji avantgarde 20. stoletja in vpeljuje tudi nekatere nove. La Monte Young je poleg že omenjenih kot temeljne kristalizacijske momente svojega zanimanja za ekstremno dolga trajanja izpostavil dolga meditativna poslušanja čričkov in kobilic, zavijanja vetra, brnenja električnih drogov⁹ ter povezave vsega tega s sržem različnih drone glasb. Omenimo še Angusa MacLisa, fenomenalnega tolkalca v zgodnji inkarnaciji The Theatre Of Eternal Music, ki je navdih za členjenje in nesimetričen pulz našel v poslušanju dežja. Vire za vrednosti tako horizontalne kot vertikalne koordinatne linije svojih kompozicij pa je v enačbah, ki so denimo verjetnostno preračunavale kinetično gibanje plinskih molekul našel tudi Iannis Xenakis.¹⁰ Preučevanje spremenljivk, torej tudi dinamik trajanja, tovrstnih navidez amorfnih in kaotičnih mas, pa je povezal tudi z lastno izkušnjo partizanstva in članstva v grškem odporniškem gibanju med leti 1940–45, ko je kot organizator in udeleženec številnih antifašističnih demonstracij preživel bombni napad, ki mu je zdobil pol obraza in eno oko ter se celo življenje spominjal zvokov vojne in notranje logike premikov paničnih človeških mas.

⁹ Prek analize njihovega brnenja je tudi ekstrahirano stalne tone – C, F, F#, G – ki so postali osnova za nekatere njegove kompozicije, med drugim "The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer".

¹⁰ Glej npr. skladbe "Metastasis" in "Pitoprakta".

- Aldridge, David (ur.) in Fachner, Jörg (ur.). *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on music, painting and the arts*. New York, London: Routledge, 2003.
- Cain, Nick. *East of Eden (intervju z Jakobom Ullmannom)*. The Wire 350/2013, 38–43.
- Corbett, John: *Out of nowhere: meditations on Deleuzian music, anti-cadential strategies, and endpoints in improvisation*. The other side of nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue. Ur. Daniel Fischlin in Ajay Heble. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. 387–396.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix. *A thousand plateaus*. Continuum, London, New York, 1996.
- Duckworth, William. *Talking music: conversation with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American experimental composers*. New York: Da Capo Press, 1999.
- Fischlin, Daniel (ur.) in Heble, Ajay (ur.) *The other side of nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- Huxley, F. In Narby, J. *Shamans Through Time: 500 Years on the Path to Knowledge*. London: Thames & Hudson Ltd, 2001.
- Jarrett, Michael: *Cutting Sides: Jazz Record Producers and Improvisation*. The other side of nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue. Ur. Daniel Fischlin in Ajay Heble. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. 319–349.
- Keenan, David. *Play Dirty (intervju z Billom Orcuttom)*. The Wire 332/2011, 30–33.
- Richardson, Nick. *Out of the east (prispevek o Corrupted)*. The Wire 352/2013, 36.
- Smith, Julie Dawn: *Playing like a girl: the queer laughter of the feminist improvising group*. The other side of nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue. Ur. Daniel Fischlin in Ajay Heble. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. 224–243.
- Spellmann, A. B. *Ascension – the original liner notes* v Coltrane, John. *Ascension* (1966). Impulse!, 2005.
- Sutherland, Roger. *Nove glasbene perspektive*. Ljubljana: LUD Šerpa, 2009.
- Szabo, Csaba: *The effects of listening to monotonous drumming on subjective experiences*. Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions. Ur. David Aldridge in Jörg Fachner. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006. 51–59.
- Nyman, Michael. *Experimental Music*. Cambridge university press, Cambridge, 2002.
- Tedlock, Barbara. *The Woman in a Shaman's Body: Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine*. New York: Bantam Books, 2005.
- Toop, David. *Ocean of Sound: Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail, 2001 (1995).

- Frank Sani: *Feldman's "Durations I": a discussion*; <http://www.cnvill.net/mfsani1.htm> (27. 9. 2015)
- Markos Zografos: *Iannis Xenakis – the esthetics of his early works*; <http://www.furious.com/perfect/xenakis.html> (27. 9. 2015)
- Michael Zwerin: *Remembering John Coltrane*; <http://www.culturekiosque.com/jazz/miles/rhemile11.htm> (27. 9. 2015)

5. IZBRANA DISKOGRAFIJA OMENJENIH IZVAJALCEV

- COLTRANE, John. *Ascension* (1965). Impulse!, 2000.
- COLTRANE, John. *Meditations* (1965). Impulse!, 1996.
- COLTRANE, John. *Live In Japan* (1966). Impulse!, 1991.
- COLTRANE, John. *The Olatunji Concert: The Last Live Recording*. Impulse!, 2001.
- CORRUPTED. *Paso Inferior*. Frigidity Discos, 1997.
- CORRUPTED. *Llenandose De Gusanos*. HG Fact, 1999.
- CORRUPTED. *Se Hacer Por Los Suenos Asesinos*. HG Fact, 2004.
- DAGAR BROTHES. *Dhrupad*. JVC, 1988.
- DARKTHRONE. *Transilvanian Hunger*. Peaceville, 1994.
- FELDMAN, Morton. *Durations I-V*, Coptic Light. Cpo records, 1997.
- NAPALM DEATH. *Scum*. Earache, 1987.
- NAPALM DEATH. *The Peel Sessions*. Strange Fruit, 1988.
- PRIME, Michael. *One Hour As Peyote*. Mycophile Records, 2005.
- SONGS OF THE HUMPBACK WHALE. CRM Records, 1970.
- ULLMANN, Jakob. *Komposition Für Streichquartett / Komposition Für Violine / Disappearing Musics*. Wergo, 1996.
- WINDEREN, Jana. *Energy Field*. Touch, 2010.
- YOUNG, La Monte, ZAZEELA, Marian, MACLISE, Angus, CONRAD, Tony in CALE, John. *Inside The Dream Syndicate Volume I: Day Of Niagara* (1965). Table Of The Elements, 2000.
- YOUNG, La Monte in ZAZEELA, Marian. *The Theatre Of Eternal Music – Dream House 78'17"*. Shandar, 1974.
- YOUNG, La Monte. *Sunday AM Blues / B Dorian Blues / The Well Tuned Piano / Map Of 49's Dream*. RRRip, 1992.
- XENAKIS, Iannis. *Orchestral Works, I. 5*. Timpani, 2008.
- ZORN, John in NAKED CITY. *Black Box-20th Anniversary Edition: Torture Garden/Leng Tch'e*. Tzadik, 2010.

Trajanje je lahko ena izmed koordinat časovno-prostorskega dojetja fenomena glasbe. Časovnosti in prostorskega je več, prav tako so glasbe seveda več kot zgolj časovno-prostorski dogodki ali semena za udejanjenje le-teh. Trajanje v glasbi lahko mislimo na potencialno nešteti nivojih, različna dojetanja, tematiziranja in prakse trajanja pa pomembno določajo in sooblikujejo naša dojetanja in doživljanja glasbe sploh. Prav tako kot doživljanje in dojetanje glasbe povratno določa in, nemara ne vedno na najbolj očiten način, pogojuje naše koncepcije različnih časovnosti, bodisi v kozmoloških in družbeno-političnih, vsekakor pa izkustvenih in mišljenjskih okvirjih. Različni primeri oz. fenomeni prakse kažejo, da specifični avtorji in skupnosti s koordinatami in količinami trajanja mobilizirajo različne zaloge vednosti, transformirajo osebno-politična izkustva, prodirajo v mejna stanja zavesti, kognicije, pa tudi družbeno kohezivnih obrednih aktov. Poleg tega nam trajanje kot eden izmed dejavnikov artikulacije razmerij na nepričakovanih mestih nudi tudi stik z drugostjo, ki po avtorjevem ugotavljanju lahko prispeva k raztapljanju antropocentrične fiksiranosti ter redukcije izkustva.

Duration can be one of the coordinates of a spatio-temporal conception of the phenomenon of music. There are multiple temporalities and spatialities. At the same time music types are more than just spatio-temporal events or seeds for their enacting. Duration in music can be thought of on potentially infinite levels, while different conceptions, conceptualizations and practices of duration determine and co-shape in an important way our conceptions and experience of music in general. But our experience and conception of music also reversely determines, though perhaps in a less obvious way, our conceiving of different temporalities, either in cosmological or socio-political but definitely in experiential and thinking contexts. Different examples or phenomena and practices show that specific authors and communities mobilize different supplies of knowledge, tap into borderline states of consciousness and cognition but also socially cohesive ritual acts, through duration. Duration, seen as an agent of the articulation of relations, also offers a contact, found in unexpected places, with an otherness which, according to the author, can contribute to the dissolving of anthropocentric fixation and reduction of experience.

Leja Jurišić

Divji zahod

Trajanje v sodobni plesni umetnosti

Avtorica razpravlja o vlogi časa in trajanja v sodobni plesni umetnosti. Trajanje je za avtorico članka ne le destiliranje vsebine iz časa in upočasnjevanje učinkovitostnega tempa današnje kulture in družbe, ampak posledično neposredni upor sistem. Družbena vloga sodobne plesne umetnosti je v tem, da kapitalizmu krade čas, da investira v trajanje ravno tam, kjer zanj navidezno nimamo časa.

Ključne besede: čas, trajanje, telo, linearnost, ples, gledališče, performans

The author discusses the role of time and duration in contemporary dance art. Duration is understood not just as the distillation of content from time and the slowing of the efficient pace of today's culture but as a resultant direct resistance to the system. The social role of contemporary dance art is that it steals time from capitalism, that it invests in duration precisely where we seemingly do not have time for it.

Keywords: time, duration, body, linearity, dance, theatre, performance art

ZAČETEK TRAJANJA

Življenje je čas, ki iz dneva v dan traja manj. Telo ima rok trajanja. Čas otrokovega telesa je prepočasen, čas starega telesa je prehitel. Čas je povezan z željo, trajanje z zadovoljstvom. Vse je merljivo za nazaj ali za naprej. Znotraj 'zdaj' ni časa, ki je merljiv, je samo trajanje. Naš družbeni, linearni čas je sistem, je varnost in orientacija. Trajanje je vsebina.

Rebecca Schneider v knjigi *Performing Remains* (2011) poudarja, da je domneva o *naprej korakajočem času*, domneva govornice kapitala, ko govori o razvoju.¹ Skladno s tem J. Mahler pove, da je linearni, tj. *urni čas (clock-time)* nepogrešljiva naprava za discipliniranje (Mahler 2008, 34).² Kapital kot velika perspektivna mašina, ki jo poganja miselnost o mejah, investira v linearno geometrijo točk, ki sproti izginjajo. Bree Hadley v poglavju o manipulaciji časa, ki črpa pri Foucaultu, Elisabeth Grosz in Adrianu Heathfieldu, razlaga linearni čas kot čas, ki ponuja kontrolirane oblike rasti, sprememb, kreativnosti in inovacij. Tak način razumevanja časa potlači samo silo časa, potlači možnost vznika nepredvidenih dogodkov, nepredvidenih misli, akcij in interakcij. Takšna reprezentacija in dožemanje časa v bistvu potlačita izjemnost in vznemirljivost časa in ustvarjata predvideno prihodnost.³ R.

¹ Nielsen, Lara: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* by Rebecca Schneider, Macalester; <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/nielsen> (7.10.2015)

² Mahler, Julia: *Lived Temporalities: Exploring Duration in Guatemala: Empirical and Theoretical Studies*, Transcript, Cultural Studies 26, 2008, 35

³ Hadley, Bree: *During and Enduring: Forced Entertainment and the manipulation of time in performance*, Queensland University of Technology, 2006, PDF, str.2; http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/2501/1/ADSA2006_Hadley.pdf (20. 8. 2015)

Schneider jasno namigne, da bi bil že čas, da zrahljamo to *navado linearnega časa*. Med drugim želi prevlado linearnega časa pretresti in problematizirati v smeri razumevanja časa kot nečesa, kar je polno lukenj, odprtin, presledkov.

Tako R. Schneider kot Hans-Thies Lehmann⁴ za manipulacijo časa oz. za uporabo ali razmislek o času, ki ni več samo linearen, uporabljata besedne zveze, kot so "ko se čas dotakne samega sebe", "ko času naredimo nekaj čudnega", "ko čas skrčimo, raztegnemo, zlomimo, preoblikujemo" ipd. In prav to v praksi dela skupina Forced Entertainment (FE). Hadley tako pravi, da FE, ne da bi jasno pokazali, kam bo vse skupaj šlo, s ponavljanjem, raztegovanjem, oženjem, lomljenjem in ponovnim uokvirjanjem serij akcij v času občinstvo povabijo, da na nov način izkusi odnose med akcijo, akterjem, občinstvom, zgodbo, prostorom in časom. Reakcije performerjev niso programirane vnaprej, ampak razvijajo nepričakovano 'potencialnost' odvijanja časa, tako da občinstvo potegnejo v niz konfrontirajočih, navdušujočih, izčrpujočih, celo dolgočasnih odnosov z delom. (Hadley 2006, 6)

Vodja FE, Tim Etchels,⁵ denimo pove, da so FE leta 1993 prelomili okvir gledališkega časa in začeli delati serijo predstav, poimenovanih *durational performances*. Ti dogodki, ki so trajali 6, 12 ali 24 ur, so izzivali ekonomijo prezentacije ter pozornostne navade njihovega občinstva, četudi so bile uprizoritve redke, kajti prizorišča velikokrat zanje niso imela pogojev, izkušenj ali zaupanja. Takšne predstave so ponujale zaveze in vzpostavljale zahteve, ki so bile podobne tistim iz performansov vizualnih umetnikov ali načinom participacije v predteatralnih formah, kot so karnevali in rituali. A FE niso bili prvi.

Kulturni avtor študije o postdramskem gledališču Hans-Thies Lehman⁶ tako pravi, da se refleksija in analiza gledališkega časa ukvarja s tistim *trajanjem (durée)*, ki ga že konec 19. st. Henri Bergson razlikuje od merljivega, objektiviziranega in objektivirajočega časa (*temps*) (Lehman 2003, 209).

'Čas, ta dvojlava pošast pogube in odrešenja,' (tako piše Samuel Beckett v eseju o Proustu) je bistven za razumevanje prakse in recepcije gledališča, prav takega, ki ni več zavezano predstavljanju dramskega časa. (Lehman 2003, 214)

V analizi Bergsonovega pojmovanja časa stran od enosmerne orientacije merljivega časa se Lehmannu pridruži tudi Julia Mahler, ki v svoji poglobljeni filozofsko-empirični raziskavi *trajanja* v Gvatemali⁷ pravi, da si je Bergson za nalogo zadal ponovno odkriti *živeti čas*. Kaj je *živeti čas*? Če je *urni čas (clock-time)*, ta nepogre-

⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*, Maska, TRANSformacije, Ljubljana, 2003; Schneider, Rebecca: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 2011

⁵ Etchels, Tim: *Time as Frame, On the structure and weight of time on a stage*. <http://blog.berlinerfestspiele.de/time-as-frame/> (20. 7., 18. 8., 10.10.2015)

⁶ Hans-Thies Lehmann: *Postdramsko gledališče* (Maska, 2003)

⁷ Mahler, Julia: *Lived Temporalities: Exploring Duration in Guatemala: Empirical and Theoretical Studies*, Transcript, Cultural Studies 26, 2008, 34–35.

šljiva naprava za discipliniranje, ki jo uporablja industrializem, najbolj abstrakten pomen časa, je trajanje kot *živeti čas* (*lived time*) najbolj osnoven pomen časa. (Mahler 2008, 34–35)

Razmišlja(j)mo torej o nelinearnem času. Bistveno izhodišče zanj je *zaznavanje*. Coosje van Bruggen⁸ nas v prispevku *Sounddance: Bruce Nauman 1988*, z izjavo Johna Cagea, spomni, da gre za to, ali nekaj zaznaš ali pač ne: "Prazen prostor ali prazen čas ne obstajata. Vedno se da kaj slišati ali kaj videti." Kadar smo v našem vsakodnevnem času, zapolnjenem z vsakodnevnimi dejavnostmi, je tak hrup, da težko zaznamo kaj drugega. Ko nam nekdo ali nekaj od zunaj spremeni tempo, spremeni interval konzumacije, nas lahko prisili v to, da se prebijemo skozi svoj lastni šum in začnemo zaznavat drug(ač)e in drug(ačn)o.

Vemo, da se je zaprta časovna struktura drame postopno začela podirati že konec 19. stoletja z deli Ibsena, Strindberga in Čehova. Nato sta režiserja Brecht in Piscator podčrtala realnost predstave kot realnost, ki se dogaja tukaj in zdaj.⁹ Performansi oziroma hepeningi, ki so se v šestdesetih in sedemdesetih 20. stoletja začeli pojavljati na področju vizualne umetnosti, so kritizirali institucional(izira)no razumevanje vizualne umetnosti kot objekta-mrtve stvari, spravljene za zidove (*art as object*), v prid umetnosti, ki se jo doživlja (*art as experience*), kar je začelo vključevati refleksije časa.¹⁰ V sedemdesetih in osemdesetih letih so se pojavili performansi, ki so trajali dolgo. Z njimi je umetnost performansa postala vitalna forma kulturnega upora oziroma odpora proti pravilom časovne regulacije in pospeševanja. Kot pravi Heathfield,¹¹ so ta "trajajoča dela" čas obravnavala kot sugestibilen fenomen, ki ga je gledalcu predočil kot zgolj konstrukt, ki ga je možno spremeniti. Estetika trajanja je z odvajanjem od percepcij časa, ki jih je vsiljevala časovna organizacija znotraj kulture in širše družbe, dala možnost drugačni, marginalizirani časovnosti. (Heathfield 2012, 29)

S postdramskim obratom v gledališču je na dan dokončno prišla manipulacija kontinuiranega časa, ki je pomenila začetek taktik, ki so kasneje prinesle dramaturške strategije z močnim osredotočenjem na soprezenco performerja in občinstva v času in prostoru, ki si ju delita, in v povezavi s tem na čas kot *trajanje* te soprezence.¹² Ni čudno, da je torej Hans-Thies Lehmann zapisal, da je kriza drame okoli preloma stoletja bila kriza časa. Izkušnje kaotične zmede različnih hitrosti in ritmov velemesta, relativnostna in kvantna teorija in spoznanje kompleksne časovne strukture nezavednega so povzročile vedno razločnejše in zaostreno razhajanje med

⁸ Emma Cocker *Sounddance: Bruce Nauman, 1988* v: Lisa Le Feuvre (ur.) *Failure* (Whitechapel Art Gallery 2010)

⁹ Bleeker, Maaik: *Media Dramaturgies of the Mind, / Ivana Mueller's cinematic choreographies*, Performance research, l. 17-5, oktober 2012: On Duration, str. 65;

¹⁰ Shalson, Lara, *On Duration and Multiplicity*, Performance Research 17-5, oktober 2012: On Duration, str. 98;

¹¹ Heathfield, Adrian: *Then Again; Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Amelia Jones, Adrian Heathfield, Bristol, 2012, st 29)

¹² Bleeker, Maaik: *Media Dramaturgies of the Mind, / Ivana Mueller's cinematic choreographies*, Performance research, l. 17-5, oktober 2012: On Duration, str. 65;

časom družbenih procesov, časom gospodarstva, na eni strani, in časom subjektivne izkušnje na drugi.¹³

V prvem desetletju in pol 21. stoletja se v muzejih in galerijah 'razstavlja' vse več umetniških del, katerih bistveni del je *živi performans* (*live performance*). Performansi se odvijajo med celotno razstavo in zanimivo je, da prav (podaljšano) trajanje naredi *live art* smiseln v muzejsko-galerijskem kontekstu. Najbolj priznani svetovni muzeji in galerije so objeli ta format in Marina Abramović, Tino Sehgal ter Santiago Sierra so njegove zvezde.¹⁴

Glede na dejstvo, da je čas danes izjemno regulirana dobrina in je hitrost najpomembnejša vrednota na področju gospodarstva, politike in kulture, Heathfield meni, da je kritičnost, ki jo ima performans do časovnosti, izjemnega pomena v naši pospešeni kulturi, ki izgubljanje časa izenačuje z izgubljanjem denarja.¹⁵ Live art/performansi se mu skozi zgodovino tako kažejo kot eden pomembnejših izzivov za občinstvo, umetniške vrednote in tradicijo umetnosti. In prav performans je tisto, kar danes briše mejo med vizualno umetnostjo, gledališčem in live artom, pravi Heathfield,¹⁶ mi pa bomo v to zabrisano mejišče-presečišče vstavili tudi *so-dobno plesno umetnost*.

Je mar naključje, da sta koreografski zvezdi Jan Fabre in Anne Teresa De Keersmaecker letos ustvarila svoji prvi "trajajoči deli"? Fabre je spomladi namreč premierno uprizoril svojo prvo 24-urno predstavo *Mount Olympus*, De Keersmaecker pa je junija zaključila z razstavo *Travill/ Work*, kjer so plesalci Rosas 9 tednov, 8 ur na dan, plesali v muzeju.

DIVJI ZAHOD TUKAJ IN ZDAJ

Ko pride do denarja, se pri meni čas ustavi. Jaz takrat seštevam in odštevam.
(natakarica, bar Daktari, Ljubljana, 4. 10. 2015)

Že leta 1934 nas pragmatični filozof John Dewey v svoji knjigi *Umetnost kot doživetje* pozove, naj vrednotimo svojo trenutno in lastno izkušnjo srečanja z umetniškim delom. Definicijo umetnosti preusmeri iz predmeta v glagol. Intenziviran sedanji trenutek je sestavni del umetnosti same in ne njen stranski produkt. Umetnost ob kreaciji estetske izkušnje znotraj misli *in telesa človeka-subjekta* "intenzivira občutek zdajšnjosti življenja (*immediate living*)."¹⁷ (Ihle in 2012, 334)¹⁷ Amelia Jones¹⁸ v pogovoru z Adrianom Heathfieldom o usodi performansa tako pravi, da

¹³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramsko gledališče, Maska, TRANSformacije, Ljubljana, 2003, 216

¹⁴ Shalson, Sarah, *On Duration and Multiplicity*, Performance Research 17-5, oktober 2012: On Duration, 98-99;

¹⁵ Heathfield, Adrian, *Alive, LIVE*, 2004 str.10

¹⁶ Heathfield, Adrian, *Live: Art and Performance*; http://www.adrianheathfield.com/books_live.html (20. 9. 2015)

¹⁷ Ihlein, Lucas, *Attending to Anthony McCall's Long Film for Ambient Light*, Perform, Repeat, Record: Live Art in History, ur. Jones, Amelia in Heathfield, Adrian: Chicago, The University of Chicago Press, 2012, str.334

¹⁸ Jones, Amelia in Heathfield, Adrian, pogovor: The Fate of Performance, London, Tate Modern, 2004 <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/amelia-jones-adrian-heathfield-fate-performance> (25. 9.-10. 10. 2015)

pomeni poskus razumevanja *Live Culture*¹⁹ objeti pogoje utelešene eksistence in s tem tudi nujnost bolečine, užitka in smrti. Zavračanje poskusa razumevanja le-te, pomeni anestezirati se zato, da bi uspeli ohraniti iluzijo nesmrtnosti. Izbira je sledeča: otopimo, da bomo ušli strahu in kukali skozi plastično življenje, ali pa se vržemo v kulturo živosti (*culture of livensess*). Odgovor bi moral biti jasen.

Še posebej ob trenutni t. i. begunski krizi. Masa teles, ki pluje in pešači proti in po Evropi. Telesa, ki se med tem zadušijo, potonejo, zgnjijejo. Ostala gredo naprej, ker jim je uspelo priti do tu. Moj poklic je ukvarjanje s telesom, razvijanje njegovih gibalnih potencialov in izraznosti in razmišljanje o fenomenu človekove utelešenosti. Medij, inspiracija in materija poklica koreografinje in plesalke je v prvi vrsti telo. Človeško telo, ki v tem svetu očitno ni vredno nič. Vredno ni nič, pa hkrati vse. Ko te sistem hoče omejiti, odstraniti, ker si nevaren, tega ne more storiti drugače, kot da zapre ali ubije tvoje telo. Če te ne potrebuje, te lahko počasi izstrada. A to je nevarna strategija, kajti lačna telesa hitro postanejo nevarna tistim sitim, ki se zadovoljno in počasi majejo po svetu. Naša so telesa, ki so hkrati ek-sponirana kot "svoje lastno sporočilo in kot svoj *najgloblji tujek*: 'sebi lastno' je *terra incognita*," je zapisal Lehmann (2003, 247). In na teh telesih se odraža in skozi njih odvija časovno organizirana akumulacija finančnega kapitala, akumulacija moči odločanja in akumulacija definiranja in osmišljanja. Gre za specifično organizacijo moči v času.²⁰ Čas je denar. Čas je moč. Življenje je kratko. Dobrodošli na Divjem zahodu. Rečeno z Verwoertom in Marxom:

V času krize sovpadeta dve popolnoma drugačni in kontradiktorni dimenziji časa: čas praznega trajanja in čas absolutne nuje. Na eni strani je sedanjost občutena kot kontinuiteta brez konca in smeri l...l brez paradigme zgodovinske interpretacije sedanji dogodki ne morejo imeti nobene perspektive, samo odvijajo se. Godot nikoli ne pride. Vmes pa mora vsak dogodek, gesta ali izjava, ki je uprizorjena v politični areni, biti takšna, kot da je nastala iz nevrotične spontanosti. Na drugi strani, v času, ki je vedno "zdaj," ni nobene distance do tega, kar se dogaja. V času krize se zgodovinsko pomembni dogodki zdijo izjemno blizu in tako so odločitve vedno videti prisiljene: "Ni prostora za manevriranje," izvršni direktor govori delavcem in jih konfrontira s tem, da naj delajo več za manj denarja ali pa bo delo avtorsano v države z nižjimi plačami. V času krize, v času nuje, nimaš druge možnosti, kot da izbereš med možnostmi, ki ti jih ponujajo tisti na pozicijah, tisti, ki imajo moč. (Verwoert 2014, 37)²¹

Manj časa družba potrebuje v proizvodnji pšenice, živine itd., več časa pridobi za drugo produkcijo, materialno in mentalno. Enako kot v primeru

¹⁹ *Live Culture* je bil dogodek, ki se je marca 2003 zgodil v Tate Modern v Londonu.

²⁰ Fuchs, Christian: *Culture and Economy in the Age of Social Media*, New York: Routledge, 2015 str.100.

²¹ Verwoert, Jan: *The Crisis of Time in Time of Crisis, RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, ur. Domenico Quaranta, Antonio Caronia, Janez Janša, LINK Editions, Brescia, 2014, str. 37.

posameznika so večstranskost njegovega razvoja, njegovo zadovoljstvo in njegova aktivnost odvisne od ekonomiziranja njegovega časa. Na koncu se vsa ekonomija zreducira na ekonomijo časa. (Marx 1857 v Fuchs 2015, 100)²²

Po Fuchsu ima čas v kapitalizmu posebno mesto in specifično ekonomijo. Je dragocena in redka dobrina, ki v obliki dela organizira gospodarstvo. Je sestavni del akumulacije kapitala. Je vgrajena in nepogrešljiva komponenta kapitala. Delniški in kreditni trgi ter ostali finančni derivati, kjer se v imenu bodočih profitov, bodočih plač menjava denarja dogaja za naprej, čas definirajo celo kot svojo glavno kategorijo, kar pripelje do ekonomske pospeševalne logike, ki stremi k produkciji, cirkulaciji in porabi vedno več dobrin v vedno krajšem času. (Fuchs 2015, 101)²³ Korporacije so pomembni politični akterji, nadaljuje Christian Fuchs, vlade se bojijo zgubiti investitorje, zato odločajo v prid kapitalu za ceno slabšanja delovnih pogojev in ogrožanja pravic delavcev. Trg vpliva na politiko kot tudi množični mediji, ki ljubijo hitro senzacijo, kratke izjave in reklame. Na ta način začne zmanjkovati časa za temeljit premislek, politične odločitve postajajo hitre in brez dolgoročne perspektive. Rezultat ekonomske pospeševalne logike je politična pospeševalna logika, ki stremi k temu, da se čim več stvari odloči in organizira v čim krajšem času. Kompresiranje časa pa tako neposredno ogroža socialno državo in človekove pravice.

Če razmišljamo o nenehno *updatani* digitalni tehnologiji, hitro razpadljivih oblekah (H&M, Zara), Facebooku, Twitterju, mobilnih telefonih, takojšnjih novicah itd., hitro razumemo, da gre v digitalni dobi, kot pravi Fuchs (2015, 101), za povečanje in intenzifikacijo izkušenj na enoto časa. Ta očitno rezultira v kulturni pospeševalni logiki, katere ekonomski in moralni imperativ je zgolj ta, da narediš s svojim časom čim več.²⁴ Se je potemtakem treba čuditi, da "trajajoči performansi" Marine Abramović v njenem inštitutu MAI²⁵ gledalca zavežejo s pogodbo? S podpisom se zaveže, da si bo vzel čas, denimo štiri ure, da ne bo zapustil prizorišča, da bo odvrnil vsakodnevne vzorce, da se bo prepustil nekemu drugemu času, upočasnjenemu času in skozi tako novo koncentracijo doživel umetnost performansa, ki je na sporedu. Na koncu gledalec prejme certifikat, da je uspešno opravil 'vzdržljivostni test'. Skratka, gre torej za to, da nam umetnost ne jemlje časa, ampak nam ga daje.²⁶ Toda Shalson se v prispevku za Performance Research zanimivo sprašuje, če se zaradi fokusiranja na čas, ki so ga gledalci preživeli in dobili zato tudi certifikat, ironično ta izkušnja spremeni prav v kvantitativno reprezentacijo tega, čemur se je Marina Abramović želela izogniti.²⁷

²² Fuchs, Christian *Culture and Economy in the Age of Social Media*, 2015 str.100

²³ Fuchs, Christian: *Culture and Economy in the Age of Social Media*, New York: Routledge, 2015, str.100–101.

²⁴ Lara Shalson: On duration and Multiplicity, Performance Research, On Duration 17–5/ 2012 str. 100–102.

²⁵ The Institute for the Preservation of Performance Art, Hudson.

²⁶ Lara Shalson: On Duration and Multiplicity, Performance Research, On Duration 17–5/ 2012, str. 104.

²⁷ Lara Shalson: On Duration and Multiplicity, Performance Research, On Duration 17–5/ 2012, str.105.

Med viri, ki se ukvarjajo s trajanjem v umetnosti, zasledimo, da se za *durational performance* šteje performans ali predstava, ki preseže 3 ure, še najraje pa predstave, ki trajajo 6 ali več ur. Marina Abramovič denimo *long durational performance* definira kot performans, ki traja minimalno 6 ur. Zanimivo pa je omeniti, da koreograf Tino Seghal svoje performanse v muzejih in galerijah, ki trajajo od začetka do konca odpiralnega časa muzeja in minimalno 6 tednov, imenuje razstava. Sama za predstavo ali performans, ki brez premora traja čez običajne časovne okvire odrskih uprizoritev, uporabljam termin *predstava/performans v trajanju*. Termin se mi zdi uporabnejši kot direkten prevod *trajajoča predstava/performans*. Izraz *trajajoči* namreč poudarja dolgotrajnost, linearnost. Izraz *v trajanju* pa je manj definiran kot linearno časovni dogodek, ki bo trajal, in bolj kaže na trajanje kot vsebino – da bomo vstopili v čas, namesto, da nas bo čas prejel ali omejeval.

Kot koreografinjo me trajanje ne zanima toliko kot predmet ali tema obdelave v umetniškem delu, ampak kot nujnost 1.) umetniškega projekta, 2.) odrske realnosti in 3.) človeškega/plesalčevega telesa. Odrsko delo denimo pogosto samo narekuje svoje trajanje. Vsebina projekta in ustvarjen material v procesu začeta kazati, kakšno trajanje ju bo najbolje osmislilo pred občinstvom. Poglejmo si primer performansa v trajanju Zofa.²⁸ Uprizoritveni čas, ki najbolje funkcionira v tem performansu, je minimalno dve uri. Gre za ponavljajoč se vzorec: kratka verbalna izjava (ponavadi politična, provokativna, problemsko naravnana), ki ji sledi replika in glasen smeh. Zelo stroga ponavljajoča se forma, ki je tudi fizično zahtevna, še podaljša dojemanje časa za gledalca in izjemno izčrpuje deluje na performerja. Ljudje lahko odhajajo in se vrnejo. Ali pa se ne vrnejo. Veliko se jih vrne. Nekateri nikoli ne odidejo. Nekateri se nikoli ne vrnejo.

Odločitve, ki jih kot del občinstva narediš pri predstavah v trajanju, torej določajo, kakšno bo tvoje doživetje predstave. Pri *predstavah/performansih v trajanju* je pogosto možno priti in oditi, torej si postaviti svoj začetek in konec predstave.²⁹ V teh primerih gledalec lahko 'vadi' svobodno izbiro in prakticira, kaj pomeni odgovornost, tako do umetniškega dela kot do sebe. Ni se mu treba mučiti, lahko enostavno zapusti dogajanje. Lahko pride nazaj in se prepriča o svoji odločitvi. Če mu predstava ni všeč in vztraja pri doživljanju, je sam odgovoren za to in si na primer lahko prizna, da je rad v polju negativnih čustev, da je v bistvu zadovoljen, ko je nezadovoljen.

A tudi za nastopajočega se marsikaj spremeni. Podaljševanje trajanja odrske realnosti (gre za trajanje, ki ga plesalec ali performer doživljata na odru) prinese rezultate, do katerih sicer ne bi prišli. Z vidika nastopajočega je tako trajanje v funkciji izčrpanja, kot pišejo Forced Entertainment v zborniku LIVE: "Po treh urah je tvoj jezik sproščen, povezave v tvojih možganih pomešane. Utrujenost je

²⁸ Soavtorici in izvajalki: Leja Jurišič in Teja Reba; Scenografija in luč: Petra Veber; Produkcija: Društvo Pekinpah, Žiga Predan; Koprodukcija: Tanzquartier Dunaj; 2010

²⁹ Pri nekaterih performansih v trajanju se gledalec s podpisom pogodbe zaveže, da bo ostal do konca. Glej str. 6.

tu. Njej sledi histerija. Delaš stvari, ki jih nisi pričakoval, nenačrtovane gibe, govoriš in gibaš se brez vnaprejšnjega premišljevanja. V tem stanju si gol, obrambe so padle. Nenamerno izdajaš svoje skrivnosti."

Trajanje je sestavni del naše telesne realnosti, ne v smislu trajanja do smrti, ampak je trajanje sestavni del in vsebina gibanja. Gibanje je neodtujljivo živemu telesu. Telo torej nosi trajanje: ne čas, ki je deljiv na statične enote, ampak čas kot kvaliteto. Kot pravi Deleuze:³⁰ "Kakorkoli delimo ali pod-delimo čas, /.../ gib bo vedno vzniknil s konkretnim trajanjem (*durée*); zato bo imel vsak gib sebi lastno kvalitativno trajanje."

Mirovanje za časa človekovega življenje ni možno. Telo (in s tem človek) se ves čas bori, da ga ne bi vrglo iz vertikale in bi se zvrnilo po dolgem in počez. Ples, ki me intrigira, se ukvarja prav s poskusi zaznave tokov premikov skozi telo, dele telesa, njihove soodvisnosti. Koncentriranje na nekaj zunanjega pušča telo, da se samo prilagaja. Tako puščanje telesa na nek način pomeni izoliranje od njega. Zaznavanje notranjega premikanja in njihove posledice v gibanju, emocionalnem stanju in misli, tudi v mirovanju, pa razdeluje vprašanja fenomena človeka in njegovega telesnega obstoja. Kar me torej fascinira na odru, je telesno, meseno, oživčeno, ranljivo, lepo, krhko. Tako logično, tako realno, tako časovno in tako človeško. In hkrati nelogično, nerealno, nadčasovno in nadčloveško.³¹

Telo misli, čuti in razume skozi svojo celotno sestavo in ne samo skozi cerebralni del. Postavitev telesa in njegovih delov, osmišljevanje njihove funkcije, namena, vpliva na razmišljanje. Razmišljanje, čustva, misel, fokus vplivajo na obliko, postavitev in kvaliteto gibanja telesa in njegovih delov. Mi, ljudje, naša zavest, naše emocije, misli, organi niso shranjeni v telesu kot zaboju, omari, avtu, kombiju, ki nas vozi naokoli.

V sodobni plesni umetnosti je telo začelo govoriti ven iz sebe. Za umetnika na tem področju telo definitivno ni več instrument, stroj, kontejner. Telo je v plesu začelo osmišljati samo sebe. Nanj skoraj striktno ne lepimo več samo lepih oblik in ga potiskamo v estetske ekstreme ali ga postavljamo med znake in osmišljamo, ampak informacije prihajajo ven iz njegovih zmožnosti. Enako velja za ekstreme. In način gibanja in potencialne izraznosti, ki me inspirirajo, izhajajo iz visoke, ostre čutne fizikalnosti, ki se ukvarja s povezavo med telesom, mislijo in čustvi.

Verjetno lahko rečemo, da gre za "dediščino" Trishe Brown, ki je v Slovenijo do naše generacije prišla preko slovenskega koreografa Mateja Kejžarja. Trisha Brown se je v sedemdesetih z gibom ukvarjala arheološko: želela je razumeti, kaj so sestavni deli gibanja, kako nastane, kako se zgodi, kaj točno se dogaja ... Trdila je, da so "naše mišice hendikepirane zaradi družbenih navad."³² T. Brown se je

³⁰ Totaro, Donato: Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project: Part 1, Cinema 1: The Movement-Image, l. 3, Issue 3, 1999. <http://offscreen.com/view/bergson3> (11. 8., 12. 10. 2015)

³¹ Richter, Gerhard, *Notes 1964-1965*, Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, ur. Charles Harrison in Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, str. 759.

³² Eley Peter: The Drawings of Trisha Brown <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> (7. 10. 2015)

telesa lotila decentralizirano in zavzela pozicijo, da gib lahko izvira iz kateregakoli telesnega dela.³³ S tem, ko je dala vsem delom telesa enakopravnost, je spodbila več tradicionalnih idej: staro poimenovanje, da naj gib kot fizično izhaja iz pleksusa, središča fizičnega telesa, da je glava zaradi kognitivnega procesa v možganih nadrejen del telesa. "Telo reši problem, preden se sploh zavedamo, da ga imamo," je še ena njenih znamenitih izjav.

Skoraj petdeset let po tem, vendar niti najmanj v zanemar, Slavoj Žižek afirmira nekaj, kar še zdaleč ni pomembno samo za sodobno plesno umetnost: "Na primer, kadarkoli se vi odločite, da boste nekaj naredili, je to možno detektirati delček sekunde prej – vaše mišice to že vedo! Torej, še preden se vi tega (svoje odločitve) zavedate." To navaja v kontekstu razprav, da želijo nekatere biogenetske in biološke znanosti ovreči obstoj svobodne volje,³⁴ a za nas je v tej izjavi bistveno, da mišice *vedo!*

V celicah telesa je shranjen bivši čas, evolucijski čas, spomin, znanje. Pot, ki jo je evolucijsko prehodil človek. Telo je inteligentno. Fizični, miselni in čustveni procesi so povezani in neločljivi. Mabel E. Todd je v knjigi *Misleče telo*³⁵ že leta 1934 zapisal tole: "Krivdo, večino, vizijo, zlobo, ekstazo in privlačnost izražamo z določeno razporeditvijo rok, nog, ramen glave, vratu. Tako se izkušnje z leti kopičijo v človekovem spominu, nakar jih opomenimo, da se lahko znova izrazijo navzven v obliki giba in telesne drže. Osebnost nenehno vpliva na strukturo – posameznik se nenehno oblikuje z zanikanjem ali potrjevanjem fizičnih vzorcev."

Zdi se, da telo počasi pridobiva nov status. Kot pravi Bojana Cvejić, strategije neodvisnih koreografskih praks zadnjih dvajsetih let izpostavljajo pomembnost "trajanja oz. časa, v katerem se sprememba ustvari in doživi, in postajanja, skozi katerega se telesa in gibanje spreminjajo" (Cvejić, 2015). Predlaga, da je k plesu bolje pristopiti z vidika spreminjanja kot z *vidika izginenja*.³⁶ Geneza plesa je locirana v procesu trajanja veliko bolj kot v dejanju, ki gre preko trajanja ali leži izven njega." (Cvejić, 2015) Sklicuje se na Alva Noe,³⁷ ki na področju kognitivne znanosti plasira nastanek misli in razumevanja v sfero telesa in doživetja, ter trdi, da je precepcija visoko specializirana aktivnost celega telesa in ne samo proces v možganih, kjer pa se sicer brez dvoma pojavi.³⁸

³³ Isadora Duncan, kot pravi Peter Eleey, je na primer zagovarjala nasprotno: da mora gib izhajati iz torza oziroma solarnega pleksusa. <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> (7. 10. 2015)

³⁴ ISPOVIJEST UGLEDNOG FILOZOFA SLAVOJA ŽIŽEKA: Moje svjetske karijere ne bi bilo, da nije bilo maršala Tita, Jutranji list, 10. 1. 2015. <http://www.jutarnji.hr/moje-svjetske-karijere-ne-bi-bilo-da-nije-bilo-marsala-tita/1271211> (7.10.2015)

³⁵ Mabel E. Todd: *Misleče telo*, Emanat, Ljubljana, 2014.

³⁶ V razmišljanju in teoretiziranju o plesu vidik izginenja, efemernosti medija plesa, ki izhaja iz Badioujevih in drugih filozofskih razmislekih o plesu, še vedno prevladuje.

³⁷ Alva Noë is Associate Professor of Philosophy at University of California, Berkeley. He is the editor of *Vision and Mind* (MIT Press, 2002)

³⁸ Bojana Cvejić: KINAESTHETIC WONDERS CHECK IT OUT WITH ME I HOPE YOU FEEL THE SAME WAY, TOO http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_txt.pdf (4. 10. 2015)

"Umetnost pride mimo samo takrat, ko umetniku idejo uspe uspešno utelesiti v eno od umetniških form," pravi Hilton in dodaja, da če hoče obstajati ideja, morata obstajati občutek in intuicija." (Hilton, 2003, 772) A ko je umetniška forma plesna predstava, ki telesa ne uporablja kot mašine za izvajanje elementov, pride do vprašanja, kako pri telesu utelesiti idejo, če pa je ideja tam že utelešena. Ideje sploh ne moremo imeti, če še ni utelešena. Ko poskušamo tako idejo utelesiti, se nujno že razvija naprej. Ko se ukvarjamo s telesom, ko razmišljamo o telesu neposredno in črpamo z njega neposredno, je težko postavljati izjave, *statemente*, ideologije, ker se le-te sproti spreminjajo. Ko smo na koncu procesa in če smo zvesti tudi telesu, nas na premieri nujno pričaka nova ideja oziroma koncept predstave.

TRAJANJE KONCA

Za konec pogledjmo svet poln iznajdb, novitet, izumov, konstantnih neuspehov, konstantnega napora, truda in konstantnega toka: *12am: Awake and looking down*. Gre za 6–12-urno delo Forced Entertainment, kjer "performerji neumorno krožijo skozi neskončne kataloge imen, kostumov, pozicij in odnosov, ujeti v poskuse, ki vedno znova propadajo, da bi našli identiteto, ki bo trajala /.../. Lov za stabilnostjo /.../." (Heathfield 2004, 9). To je svet, ki je prikazan v *12am: Awake and looking down* in me je ves šesturni neposredni prenos po internetu držal pred ekranom do polnoči. Ničesar nisem hotela zamuditi. Ko so okoli 23. ure, po petih urah, že vsi ostali performeji omagali ali se šli namerno spočit, je Cathy Naden sama tekala po odru, se preoblačila, zbirala kartone, zavzemala pozicije in poze v povezavi s tekstom na kartonih, ki jih je kazala publiki. Sama v iskanju identitete. Sama na odru. Tukaj in zdaj. Hkrati nekje daleč. Po petih urah nastopanja. *Vidiš, kako poskuša. Vidiš, kako dela. Vidiš, ko se zaplete. Navijaš, da se bo odpletla. Ker stvar ni postavljena vnaprej, dolgo traja, da najde izhod, dobro idejo.*³⁹ Bilo je napeto. Kot Hitchcockov film. Zdi se skoraj nemogoče. Pa ni. Fantastično je. Mogoče je bilo načrtovano, da nekdo, ali celo prav ona, proti koncu ostane sama. Ne vem. Vseeno je. Take predstave me napolnijo z upanjem.

Pri delu na odru, ki je živi čas izmenjave informacij, hkrati "odigran" in doživet, hkrati vživet in doživet, lahko začnemo razumeti čas, ki se pregiba, ki kroži, dela prostore, kjer nastajajo svetovi ... Čas, ki traja. Čas, ki dela nepredvidljive in nepredvidene stvari. Pogoltne te, vrže ven, lahko ponese po gladini. Ko te na odru čas pogoltne in nato vrže ven, si srečen, da se nisi utopil. In to občinstvo vidi, čuti, razume, hoče.

Vsebina je lahko podana, doživeta samo v času in skozi telo. Če ni časa, se nima vsebina kam naseliti. Če ni telesa, ni oddajnika ali sprejemnika vsebine. Čas je v telesu in telo je v času. Ni telo posoda, čas je posoda. Trajanje kot destiliranje vsebine iz časa in trajanje kot upočasnjevanje tempa je upor sistem. V sodobni plesni umetnosti kapitalizmu krademo čas. Investiramo vase, namesto da bi investirali v sistem.

³⁹ Forced Entertainment, *Durational Performances, LIVE*, Tate Publishing, 2004, str.10.

- Abramović, Marina, *Elevating the Public*, LIVE, Tate Publishing, London 2004, 146, 148
- Agamben, Giorgio: *Resistance in Art*, predavanje, 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c> (13. 10. 2015)
- Agamben, Giorgio: *The Time that Is Left*, University of Verona, Epoché. L. 7, št. 1, 2002.
<http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/the-time-that-is-left/> (10. 10. 2015)
- Berger, Matjaž: Kako je ime umetnosti po koncu postmoderne ali vprašanje o sublimnem (povzetek), 24. forum odličnosti in mojstrstva, Otočec, 2012. http://www.fos.unm.si/media/pdf/forum/berger_zbornik_FORUM_12_web__3_.pdf (13. 10. 2015)
- Bleeker, Maaik: *Media Dramaturgies of the Mind / Ivana Mueller's cinematic choreographies*, Performance research, *On Duration*, 17-5/ 2012, 65.
- Cvejić, Bojana: FROM ODD ENCOUNTERS TO A PROSPECTIVE CONFLUENCE: DANCE- PHILOSOPHY, *Philosophy, Journal*, 1.1, 2015 <http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/29> (13. 10. 2015)
- Cvejić, Bojana: KINAESTHETIC WONDERS CHECK IT OUT WITH ME I HOPE YOU FEEL THE SAME WAY, TOO http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_txt.pdf (4. 10. 2015)
- Deleuze, Gilles: *Cinema 1, The Movement- Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Dewey, John: *Art as Experience*, Penguin Group (USA) Inc., A Perigee Book, 2005
- Dillon, Brian: *Eternal Return// 2003, , Failure*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, The MITT Press, Cambridge, Massachusetts, ur. Lisa Le Feuvre 2010, 123-124.
- Glendinning, Hugo, Heathfield, Adrian, Etchels Tim: *Intangibles, Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ur. Amelia Jones in Adrian Heathfield, 2012, 615.
- Grosz, Elizabeth: *Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming*, *parallax*, 11-2, 2005, 4-13.
- Eeley Peter: IF YOU COULDN'T SEE ME, *The Drawings of Trisha Brown*. <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> (7. 10. 2015)
- Etchels, Tim: *Time as Frame*, *On the structure and weight of time on a stage*
<http://blog.berlinerfestspiele.de/time-as-frame/> (10. 10. 2015)
- Etches, Tim: *When theatre is the time of your life*, *The Guardian*, 27. 2. 2009, <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/feb/27/theatre-time-life> (15. 7.-10. 10. 2015)
- Forced Entertainment, Durational Performances*, LIVE, Tate Publishing, London, 2004, 10.
- Fuchs, Christian: *Culture and Economy in the Age of Social Media*, New York, Routledge, 2015, 100-102.
- Hadley, Bree: *During and Enduring: Forced Entertainment and the manipulation of time in performance*, Queensland University of Technology, 2006, PDF, str.2; http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/2501/1/ADSA2006_Hadley.pdf (10. 10. 2015)
- Heathfield, Adrian, *Alive*, LIVE, Tate Publishing, London, 2004, 10.
- Heathfield, Adrian, *Live: Art and Performance*. http://www.adrianheathfield.com/books_live.html (20. 9. 2015)
- Heathfield, Adrian, Hsieh, Tehching: *I Just Go in Life*, *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ur. Amelia Jones in Adrian Heathfield, 2012, 457.
- Ihle, Lucas, *Attending to Anthony McCall's Long Film for Ambient Light*, *Perform, Repeat, Re-*

- cord: Live Art in History, ur. Jones, Amelia in Heathfield, Adrian: Chicago, The University of Chicago Press, 2012, 334, 346.
- Jones, Amelia: Working the Flesh, LIVE, Tate Publishing, London, 2004.
- Jones, Amelia, Heathfield, Adrian, pogovor: The Fate of Performance, London, Tate Modern, 2004. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/amelia-jones-adrian-heathfield-fate-performance> (25. 9.–10. 10. 2015)
- Kunst, Bojana, Nemogoče telo- Telo in stroji: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega, TRANSformacije, MASKA, 1999.
- Lehman, Hans-Thies: Postdramsko gledališče, Maska, TRANSformacije, Ljubljana, 2003, 209, 211–212, 214–216, 218, 220–222.
- Mahler, Julia: Lived Temporalities: Exploring Duration in Guatemala : Empirical and Theoretical Studies, Transcript, Cultural Studies 26, 2008, 34–35,
- Nielsen, Lara: Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment by Rebecca Schneider, Macalester; <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/nielsen> (13. 10. 2015)
- Pallasama, Juhani: Oči kože: Arhitektura in čuti, Studia humanitatis, Ljubljana, 2007.
- Phelan, Peggy: On Seeing the Invisible: Marina Abramović's The House with the Ocean View, LIVE, Tate Publishing, London, 2004.
- Porter, Ewan, James: Alternative Temporalities of Revolution in the work of Walter Benjamin in Luce Irigaray, doktorska dizertacija, Univerza v Warwick-u, Oddelek za filozofijo, 2001
- Richter, Gerhard: Notes 1964-1965, Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, ur. Charles Harrison in Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, 759.
- Todd E. Mabel: Misleče telo, Emanat, Ljubljana, 2014.
- Totaro, Donato: Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project: Part 1, Cinema 1: The Movement-Image, Volume 3, Issue 3, 1999. <http://offscreen.com/view/bergson3> (11. 8., 12. 10. 2015)
- Sayre, M., Henry: In the Space of Duration, LIVE, Tate Publishing, London, 2004, 42–44.
- Schneider, Rebecca: Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Routledge, New York, 2011, 208.
- Shalson, Lara, On Duration and Multiplicity, Performance research, On Duration, 17-5/ 2012, 98, 100–102, 104–105
- Silobričić, Dobroslav: ISPOVIJEST UGLEDNOG FILOZOFA SLAVOJA ŽIŽEKA: Moje svjetske karijere ne bi bilo da nije bilo maršala Tita, intervju, Jutarnji list, 10.1.2015. <http://www.jutarnji.hr/moje-svjetske-karijere-ne-bi-bilo-da-nije-bilo-marsala-tita/1271211> (7. 10. 2015)
- Staehler, Tanja: Rough Cut: Phenomenological Reflections on Pina Bausch's Choreography. <http://www.janushead.org/11-2/Staehler.pdf> (12. 10. 2015)
- Van Bruggen Coosje: Sounddance: Bruce Nauman// 1988, Failure, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, The MITT Press, Cambridge, Massachusetts, ur. Lisa Le Feuvre 2010, 168.
- Verwoert, Jan: The Crisis of Time in Time of Crisis, RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting, ur. Domenico Quaranta, Antonio Caronia, Janez Janša, LINK Editions, Brescia, 2014, 37.
- Widder, Nathan: From Duration to Eternal Return: Deleuze's Readings of Bergson and Nietzsche, Royal Holloway, University of London, 2011. https://www.academia.edu/2346512/From_Duration_to_Eternal_Return_Deleuze_s_Readings_of_Bergson_and_Nietzsche

Če hočemo govoriti o trajanju, moramo govoriti o času. Če hočemo govoriti o odrskih umetnostih, moramo govoriti o času. A ko rečemo čas, navadno mislimo na čas, ki teče linearno: preteklost, sedanjost, prihodnost. Trajanje predlaga drugačno razumevanje časa. Gre za kvaliteto namesto kvantitete, za vsebino namesto točk na črti, ki vodijo naprej. V gledališču je bil prav tak odnos do časa tisti, ki je prelomil s tradicionalno dramsko strukturo kontinuiranega napredovanja časa. Performansi, happeninigi in live art v šestdesetih in sedemdesetih so denimo poudarjali možnost manipulacije časa kot alternativo kapitalističnemu času, kasnejši performansi z dolgim trajanjem pa so neposredno napadali "pospeševanje" kulture. Če je v postdramskem gledališču čas, ki ga igralci in gledalci prebijejo skupaj, postal eden izmed njegovih ključnih (vz)trajn(ostn)ih elementov, pa je sodobni ples, po drugi strani, napadal čas s spremembo razumevanja telesa: ples ni več "lepil" struktur na telo, temveč je začel črpati vsebino iz zakonitosti telesa samega. Tako se je dojemanje plesa kot efemernega medija v zadnjih dvajsetih letih spremenilo v razmišljanje o mediju, za katerega je bistveno trajanje.

If we want to talk about duration, we must talk about time. If we want to talk about performing arts, we must talk about time. But when we say time, we usually think of time that moves in a linear direction: the past, the present, the future. *Duration* proposes a different understanding of time. It is about a quality rather than a quantity, content as opposed to a progression of points along a line. It was this attitude towards time in theatre that broke with the traditional dramatic structure of continuing advancement of time. Performance art, happenings, and live art in the 1960s and 1970s, for instance, stressed the possibility of manipulating time as an alternative to capitalist time, and later on performance art with a long duration directly attacked the "acceleration" of culture. If in post-dramatic theatre the time that actors and audience spend together became one of its key lasting and persistent elements, then contemporary dance, on the other hand, attacked time by changing the understanding of the body: dance no longer "glued" structures to the body but rather began to draw on content from the laws of the body itself. Thus the understanding of dance as an ephemeral medium in the last twenty years has changed into reflection on a medium for which duration is of the essence.

Razstava Iz petdesetletne zgodovine Dialogov

Univerzitetna knjižnica Maribor, odprtje, 4. novembra 2015



avtorica razstave Jerneja Ferlež



avtorica razstave Mirjana Gazvoda



podžupan MOM Zdravko Lukešič



urednica Dialogov Emica Antončič

Revija je bila namreč že v začetku izhajanja – za razliko od drugih slovenskih primerljivih revij – zastavljena ne le kot literarna revija, ampak tudi kot prostor odzivanja na družbeno stvarnost. Razmerje med enim in drugim je bilo zelo različno – od izrazito literarnih do izrazito poudarjenih na področju kritične misli. Še najbolj je bilo to odvisno od naravnosti vsakokratnega glavnega urednika in uredniških odborov, vsaj deloma pa gotovo tudi od konteksta časa izhajanja. Kakršnokoli je že to razmerje bilo, pa je reviji vedno prinašalo nekakšno primerjalno prednost pred drugimi podobnimi revijami.

(iz govora Jerneje Ferlež)

Ta razstava ni kronološki pregled dogajanja, povezanega s petdesetletno zgodovino izhajanja Dialogov, še manj je vrednotenje njenih razvojnih faz. Ta razstava je poskus izpostavitve nekaterih posebnih, včasih v kakem smislu tudi prelomnih števil ali objav. Izstopajočih seveda v očeh obeh avtoric, ki sva v procesu nastajanja razstave prelistali petdeset letnikov revije, pa tudi odzive na njeno izhajanje v sočasni periodiki.

(iz govora Jerneje Ferlež)



Fotografije: Arhiv UKM

Summary

In the *editorial* titled *European paranoia and the migration crisis* Boris Vezjak observes that paranoia is becoming an ever more real and more powerful psychopolitical state of Europe. The refugee crisis with its never-ending troops of exhausted men, women, and children on the road to a happier future has also challenged European identity and the point of the Schengen border. At the same time it has not only generated feelings of empathy and solidarity but also opened wide the doors to the negative psychology of the masses that no border or barbed wire can stop. The incantation of European values and civilization triggered by the wave of refugees, even before the tragic events in Paris on November 13, is based on the fear that Muslims will completely overrun Europe and dominate it ethnically, socially, and religiously. This endangers our Judean-Christian roots, it is emphasized. Paranoia and the triumphant march of fascist ideas are parallel developments, with each feeding the other, says Vezjak. However, a new anti-Islamist ideology may also expose all the deeper pathologies of European common policies, in which the dividing line between various political orientations is not crucial and is therefore not associated with the right or less closely with the left. Vezjak observes among other things that Slavoj Žižek also recently stressed cultural differences and the fact that the newcomers will need to adapt to European cultural patterns, and in this way stereotyped them in precisely the same way as does the dominant European right today.

Visual arts editor *Nataša Kovšca* interviews Slovenian art critic *Aleksander Bassin*, who among other things has designed many authors' and thematic exhibitions representing Slovenian art abroad. Their discussion focuses on the promotion of Slovenian art in the international arena and the domestic art market, which in fact has never existed.

The *thematic set* of articles is devoted to *duration in the arts*. All art extends in time. Like the apparatus of human consciousness, the material result of artistic creation also *lasts* in a linear progression, either due to its internal temporal length (for instance, in film, music, theatre, opera, dance, etc.), due to material degradation of materials (in architecture, sculpture, painting, film), and even more – and primarily – due to the time that the consumer of the work of art use for its absorption. Nevertheless, temporality itself is rarely accorded *independent* reflection, which can be especially problematic at a time when popular arts are flourishing in late capitalism. In film, for instance, length in a range from 80 to 130 minutes has been established as the standard, which is determined by funding, the laws of the genre, distribution strategy, and showing. Even more extreme and that much more notorious was the introduction of these kinds of norms in the second half of the 20th century for music, where the industry established a rule of three minutes as the global norm. In these ways the duration of a work of art in the industry cog is

today standardized and tailored so as to crawl past a viewer or listener's consciousness. Duration in this kind of environment must give the impression of universality and the result is a complete tailoring according to the characteristics of a person's psychological apparatus: a perfect product for a perfect experience. In capitalism time is everything – and time must be invisible.

When these norms are noticeably and above all *deliberately* violated – for example in the case of films that last five hours or more, or one-minute compositions – these works acquire the label of eccentric exceptions, in which their (often only) characteristics worth noting are length. In this thematic set of articles *Dialogi* through a series of articles explores the questions raised by duration in art at that point at which creative and artistic freedom comes up against external, usually institutional demands. The authors of the articles through various forms of art based on specific examples have reflected on the theoretical and social dimensions of time as the fundamental dimension of artistic works. The ways in which artistic works from the fields of film, theatre, music and dance cope are different but the problems are strikingly similar.

The theme was conceived of and edited by *Matic Majcen*, and articles were contributed by film theoretician *Andrej Šprah*, theatre critic *Nika Arhar*, dramaturge *Nika Leskovšek*, musician *Marko Karlovčec* and choreographer *Leja Jurišič*.