

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Umetnost giba
Gib v prostoru (raz-gibani prostor)

IZA SKOK

**Telo v inštalaciji,
inštalacija telesa**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2019

Univerza v Ljubljani



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Umetnost giba
Gib v prostoru (raz-gibani prostor)

IZA SKOK

**Telo v inštalaciji,
inštalacija telesa**

Magistrsko delo

Mentorica: izr. prof. mag. Uršula Teržan

Ljubljana, 2019

PODATKI O DELU

Ime in priimek: Iza Skok

Naslov magistrskega dela: Telo v inštalaciji, inštalacija telesa

Leto: 2019

Število str. : 67

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Študijski program: Umetnost giba

Smer študija: Gib v prostoru (raz-gibani prostor)

Mentorica:izr. prof. mag. Uršula Teržan

Jezikovni pregled: Manca Mirnik, univ. dipl. slov. in nov.

Prevod: Sara Jeromel, dipl. jez. posr. (UN)

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da

- je magistrsko delo (**Telo v inštalaciji, inštalacija telesa**) rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: **9. 9. 2019**

Podpis:

POVZETEK

Magistrska naloga je podaljšek razmišljanja, ki sem ga pričela že z magistrsko predstavo Blitz Kids, o združitvi plesa z umetniško inštalacijo. Osredotočam se predvsem na raziskovanje giba v sožitju z umetniškimi objekti v prostoru ali prostorom samim.

S telesom neprestano sporočamo svoje počutje, notranje boje, položaj v družbi in jih zato lažje razumemo. Ples pa neprestano vzpostavlja odnos med telesom in prostor-časom. Kar se dobro sklada z inštalacijo, ki raziskuje ravno to. Vendar njune združitve ne vidimo skoraj nikoli, če pa že, pa v poudarku na eni umetnosti, druga pa ostane le kot njena podpora ali podlaga.

Za premislek o možni združitvi teh dveh področij umetnosti v nalogi pregledujem pretekle projekte ustvarjalcev, hkrati pa se ustavljam na elementih, ki so skupni ali pomembni za njun skupen obstoj.

Ugotovila sem, da je združitev giba iz plesa in inštalacije možna, vendar mora biti za izbiro takšnega pristopa za podajanje idej glavni namen približati gledalca in ga vzpodbuditi, da vstopi v delo. Poleg tega morata biti elementa inštalacije in plesa neprestano v komunikaciji, da noben ne prevlada nad drugim. Inštalacija pa lahko obstaja tudi iz plešočih teles.

Medprostor gibanja in umetniških eksponatov ponuja nov način doživljanja idej. Postanejo snovne in zato še bolj žive, dojemljive.

Ključne besede: gibalna inštalacija, inštalacija, ples, performans, gledalec

BODY IN INSTALLATION, INSTALLATION OF BODY

ABSTRACT

This thesis is a continuation of my research on an attempt to join together the dance and art installation, which I started with my performance Blitz Kids. It focuses on research of the movement in connection to art pieces in a space or in connection to space itself.

Our bodies constantly communicate our feelings, our internal battles and our position in society and help us understand them better. Meanwhile dance constantly establishes a connection between our bodies and space-time. This works well with the idea of an installation which also researches these themes. But the union of dance and installation is rarely seen, and when it is, one of the two genres is always the main act, and the other serves only as a support act or as background.

I research the union of these two areas of art by looking at past projects by different artists, but I also talk about the common elements that are necessary for these two art forms to coexist.

I came to the conclusion that joining dance and the art installation is possible, but only when the idea is to bring the work closer to the spectator and make the spectator take part in the work. The two elements of dance and the art installation must also constantly be in communication, so that one does not overpower the other. It is also possible to create an installation out of the dancing bodies.

The interspace between movement and art pieces offers a new way to experience ideas. They become material, therefore more alive and more comprehensive.

Keywords: movement installation, art installation, dance, performance, spectator

KAZALO VSEBINE

1 Uvod	9
2 Telo v	10
2.1 Telo v plesu	10
2. 2. Telo v prostoru	11
2. 3. Telo v času	15
2. 4. Telo v performansu	18
3 Odsotnost telesa	21
4 Ples na drugih prizoriščih	24
5 Gledalec v	27
6 Telo kot umetniški objekt	32
7 Koreografija	35
8 Tehnologija v umetnosti	38
9 Zakaj Blitz Kids/Novi romantiki	40
9. 1. Kdo so bili?	41
9. 2. Začetek	41
9. 3. Gibalni material	42
9. 4. Preobrazba/reciklaža	44
9. 5. Vključitev gledalca	45
9. 6. Osvetljava, megla, glasba	46
10 Primeri raziskovanje plesne inštalacije	48
10. 1. Sasha Waltz	48

10. 2. Sandro Masai	50
10. 3. Janine Antoni	50
10. 4. Jean Verille	51
10. 5. Richi Owaki	51
10. 6. Chieh-Hua Hsieh in I-Fen Tung	52
10. 7. Adrien Mondot in Claire Bardainne	52
10. 8. William Forsythe in Rauf Yasut (Rubberlegz)	52
10. 9. Billy Cowie	53
10. 10. Skupno	53
11 Telesa v medprostorih v Sloveniji	54
11. 1. Telborg	54
11. 2. Sorry out of ideas	55
11. 3. Koncept koncepta	56
11. 3. Najlepši trenutki so najkrajši	56
12 Zaključek	58
13 Seznam literature in viri	61

1 Uvod

Sodobni ples se že od nekdanj izmika etiketiranju. Nenehno se išče, tvori nove tehnike, se združuje z drugimi umetniškimi praksami. Sprejme raznolikost plesalčevih teles in se zato prenaša bolj kot nekakšno ljudsko izročilo. Beži iz svojega nejasno začrtanega prostora delovanja v nekonvencionalne umetniške sive cone, ki niso niti še pojmovane.

V magistrski nalogi bom raziskovala ta hibridna polja in poskušala ugotoviti, tudi skozi proces ustvarjanja takšnega dela – svoje magistrske predstave Blitz Kids –, ali je mogoče določiti smer gibalno/plesne inštalacije. Vemo, da se je performans posebej že spojil z inštalacijo, s sodobnim plesom pa se je bolj nekako zlil.

Moje polje zanimanja za konceptualno umetnost je široko, vendar mi najbolj buri domišljijo združitev ustvarjalnega, izraznega giba z inštalacijskimi objekti na raznolikih lokacijah. Torej odmik od klasičnega plesa na odru in postavitve gibajočih teles v odnos sožitja s prostorom ter objekti v njem. Takšne lokacije so lahko zelo različne, npr. prostori tovarn, ulic, muzejev, galerij, hiš, streh, travnikov ...

Vse to ni nič novega, saj so v obdobju 70-ih vse to že raziskovali, vendar združitev inštalacij s plesom skorajda ni bilo. Koreografi so ostajali pri gibu in pustili drugim vizualnim umetnikom, da so podpirali njihova dela z videi, skulpturami, eksperimentalno glasbo, ekstravagantnimi kostumi itd.

Danes pa je mogoče s pomočjo tehnologije ustvariti plešoče objekte, ki so veliko bolj zanesljivi od človeških teles, vendar ostajajo neustvarjalni, mehanični in nesnovni.

V tem obdobju naraščanja robotizacije ljudje vedno bolj čutimo potrebo po umestitvi naravnega, nepopolnega.

Inštalacijski umetniki, ki uporabljajo objekte in prostore za podajanje idej, občutij, vedno bolj vključujejo obiskovalce, torej živa telesa. Postavljajo interaktivne inštalacije, ki ustvarjajo načrtovane koreografije tistih, ki jih uporabljajo.

Vse to bi lahko združili še s plesom v enakovrednem odnosu do drugih umetnosti (glasbe, kostumov, inštalacij, prostora, gledalcev).

V magistrski nalogi bom raziskovala, kaj pomeni telo v prostoru, plesu in v času.

Kako vse to doživlja gledalec in kako ga vključujemo v ta dela? Kaj je koreografija, kakšne tipe koreografij poznamo in ali jo je možno, nujno vpeljati tudi med gledalce?

Raziskavo bom na koncu razčlenila na konkretnem primeru, svoji magistrski predstavi – Blitz kids.

2 Telo v

2.1 Telo v plesu

Človeško telo je struktura, ki nam omogoča preživetje. Hkrati pa nam nudi toliko več; užitek, nenehno učenje, čustva, povezovanje ... In ples. Plešejo tudi živali v času paritvenega obdobja in lahko bi rekli, da flora našega preljubega planeta, če bi pogledali v hitro prevrtenem posnetku naprej, uporablja svojevrstno vnaprej določeno “koreografijo”.

Torej so telesa potenciali sil in hkrati rezultati okolja. Mi smo rezultat celotnega vesolja in smo zgrajeni tako, da te vtise, ki jih prejemo, izražamo preko gibanja. Zato nam je ples tako naraven in fiziološko ugoden, sproščajo se namreč serotonin, noradrenalin in dopamin. Naše misli preidejo v jezik, ki je največkrat gibalni. Pravijo, da se nihče ne more zares pretvarjati, saj je vse razvidno iz gibalne govorice. Vendar tudi ples prehaja v misel. Ples ni nujno pripoved ali podajanje idej. Je lahko le občutek, odzivanje na notranje ali zunanje dražljaje.

Telo je prostor, ki je razdeljen na milijone manjših prostorov. V plesu se razdelijo ti prostori na večje sklope, saj ne moremo sestaviti koreografije npr. samo s črevesjem.

Cunningham je dele telesa dirigiral kot posamezne soliste, Laban pa razvil metodo, imenovano kinesfera: prostor okoli telesa, ki je lahko dosegljiv s telesnimi udi in podpira notranjo arhitekturo telesa v prostoru. Kinesfera postane “vidna” šele pri gibajočem se telesu.

Je prostor kocke in ikozaedra, izdelanega s tremi dvodimenzionalnimi ravninami (vsebuje kotno geometrijo znotraj okrogle). Da malo bolj razložim: Gibi plesalca so postavljeni v prostor. Njegovo telo zahteva tri dimenzije, šest glavnih smeri gibanja (gor–dol, levo–desno, naprej–nazaj) in možnosti

osem krat tri diagonalne. To vse skupaj tvori kristalni lik ali "ikosieder", ki ga Laban (v Teržan, 2003) poimenuje kot »plesni kristal«, geometrijski izum za obrazložitev teorije o prostorski harmoniji. Laban s tem razlaga plesalčevo telo kot simetrično prostorsko telo v človekovi velikosti, v katerem se izvaja gibanje (Teržan, 2003).

Skratka, telo moramo obravnavati kot prostor več prostorov znotraj prostora, kjer telesni udi rišejo nove prostore znotraj prostora, kjer se nahaja.

Sodobni ples se najbolj ujame v to človečnost, naravo nas ljudi. Nikoli se ni zares definiral in gibanje se načeloma ne prenaša iz generacije v generacijo. Niti od plesalca do plesalca ne (vsaj ne čisto zares), saj deluje kot nekaj izvirnega z vsakim telesom, ki je samosvoj izdelek in je nezmožen popolnoma ponoviti gib drugega telesa. Kar pa je tudi čar gibanja. Vesolje ne bi obstajalo, če bi se po velikem poku elementi razporedili v popolnoma natančne presledke. Nepopolnost je vzrok nastanka nas samih.

2. 2. Telo v prostoru

O prostoru in o tem, kako ga lahko uporabim, sem res začel razmišljati, ko sem slišal Einsteinovo izjavo, da v prostoru ni fiksnih točk. Vse v vesolju se ves čas giba. – Merce Cunningham

Prostor je definiran kot nekaj, kar obstaja v neskončnosti in omogoča telesom, da se gibljejo in ustvarjajo dogodke. Ljudje dojemamo prostor kot tridimenzionalen. Plesalci ga pa še posebej raziskujejo.

Od nekdanj se je plesalo praktično kjerkoli. Otroci doma ob petju mame, v vrtcih, na ulici, v lokalih, na trgih ob spremljavi pouličnih glasbenikov ...

Ples kot fizična kultura pa se je premaknil iz plesnih dvoran na odre, kjer so kot najvišje možno plesno umetnino izvajali balet.

Sodobni ples, ki se je pojavil v začetku 20. stol. z Isadoro Duncan, pa je klasični oder začel preizpraševati in raztezati poglede na to, kje se ples mora izvajati.

Novi revolucionarni pogledi na prostor so se začeli razvijati skladno z osvoboditvijo giba, telesa, notranjih površno kategoriziranih kotičkov in osvoboditvijo telesa baletnih čevljev ter tutujev, korzetov.

Isadora Duncan je razvila nov način gibanja po idealih grške lepote. Verjela je, da se mora telo znebiti militantnih poz in se približati čim bolj naravnemu, preprostemu gibanju. Ples je dojemala bolj kot empatijo in ne komunikacijo z občinstvom, kot telo, ki pač – je.

Isadora se je zaljubila v Edwarda Gordona Craiga, modernističnega gledališkega režiserja, scenografa, igralca, ki je definiral odrsko luč za modernistično gledališče. Skupaj z Adolphom Appio sta dosegla plastičnost v gledališču z uporabo svetlobe.

Appia pa je zaslužen tudi za “BLACK BOX”, gledališki minimalistični prostor, uporabljen za predstavitev gledaliških predstav. Ponavadi kvadrataste oblike, s črnimi stenami in tlemi. Sodobni plesalci so z veseljem pograbili ta izredno dostopen odrski prostor, saj jim je omogočal vsemogoče transformacije v scenografiji. Tako se je sodobni ples v 60-ih začel odpirati za še druge vizualne umetnosti v smislu povezovanja in ne samo kot podlaga za plesalce, in meja med njimi se je začela brisati. Vstopil je v polje vizualnih umetnosti kot odgovor na negotovost po hladni vojni. Veliko umetnikov je v takratnem času postavilo telo v središče zanimanja. Predvsem skozi koreografijo.

Vrnimo se malo nazaj. Zanimivo sodelovanje, ki ga moram omeniti, je sodelovanje plesalke in koreografinje Marthe Graham ter kiparja, oblikovalca Isama Noguchija. Skupaj sta ustvarjala neverjetne predstave. Noguchi je o prostoru razmišljal kot o prizorišču, ki ga je potrebno kiparsko obdelati, Martha Graham pa je njegove kreacije jemala kot podaljške svoje anatomije. Verjela je, da scenografija lahko preoblikuje energijo na odru. Kipar pa je skulpturo videl enakovredno plesalcu. Menim, da so te kiparske umetnine delovale že kot nekakšne prve inštalacije v povezavi s sodobnim plesom. Njun uspeh je kurator Noguchijevega muzeja, Dakin Hart, pripisal temu, da sta si delila “sanjski futurizem”. Koreograf in plesalec Merce Cunningham pa je oder decentraliziral (dogajanja ni postavljaj v sredino odra, temveč na rob, ga premikal po obrobju odra ali ga vzdrževal hkrati na več točkah prostora). Skupaj s skladateljem Johnom Cageom je gojil interes za odnos med umetnostjo, tehnologijo in vsakodnevnim življenjem. Oba sta uporabljala naključje kot pomemben del kreativnega procesa.

Plesalka in koreografinja Trisha Brown je sodelovala z vizualnimi umetniki, vendar, zanimivo, je ples ločila od glasbe in prostora. Bila je del revolucionarnega ameriškega umetniškega kolektiva Judson Dance Theater. Ples je odlepila od odra in ga prestavila v

različna urbana okolja (strehe zgradb, pločnike, ulice, parke ...). Spremenila je način dojemanja in razumevanja plesa.

Še ena figura, ki je namenila svoj ustvarjalni tok intenzivnemu združevanju različnih umetnosti kot cilj, je bila koreografinja in režiserka Yvonne Rainer. Učila se je pri Marthi Graham in Merceu Cunninghamu, bila je ena izmed ustanoviteljic Judson Dance Theater v letu 1962. Njen slog je vseboval minimalizem, postmodernizem, konceptualizem in feminizem. Želela je zabrisati mejo med nastopanjem in naravnim gibanjem. Združevala je ples, film, konceptualno umetnost in postmodernizem.

Moj način dela bi lahko opisali kot poskus, da bi skupaj postavila ali prepletla materiale ali vsebine, ki ponavadi ne sodijo skupaj, na primer abstrakten plesni gib z recitacijo politične tirade ali filmsko podobo z dodanim nepovezanim naslovom. Vem, da je občinstvo sposobno slediti dvema ali več vzporednim ali prekinjenim dogodkom, ki se prepletajo in včasih trčijo z nepričakovanimi rezultati, ali trku osebnega in političnega, ki je nepričakovano stopnjevan. Moji filmi se osredotočajo na problem rase, spola in spolne identitete. Kot koreografinja še naprej združujem raznolike vire gibanja z nekaterimi družbenimi ali političnimi temami, ki jih izražam preko jezika. Čeprav moje nedavne koreografije nimajo enotne teme, je kot podtekst in dejstvo pomemben dejavnik staranje. – Yvonne Rainer

60-er leta so bila tako začetek vmesnih prostorov umetnosti, tako imenovane hibridne umetnosti. S tem se je ples začel postopoma seliti na druge uprizoritvene lokacije.

Ulice, muzej, skladišče, zapuščene hiše, terase, galerije, mestne trge, parke, bazene ...

To je bila popolna revolucija. Plesalci so hkrati odklonili dodano estetiko v kostumih, make-upu, scenografiji, celo glasbi. Dovolj je bilo človeško telo in njegovo nenehno iskanje novih gibov, kompozicij, sosledij. Telo se je začelo pojavljati tudi golo, neurejeno.

Takšno, kakršno je: meseno, nepopolno. Spet drugi so iskali popolno spojitev različnih vrst umetnosti. Cunningham je znan po zlitju plesalčevih teles s pomočjo kostumov z ozadjem in hkrati po mimetičnem gibanju živali (npr. predstava *Beach Birds*).

Bilo je obdobje eksperimentiranja, mešanja različnih znanj. Ustvarjalci se niso toliko zmenili za "pravila" svoje umetnosti.

Danes deluje, kot da so se plesalci zopet zaprli v škatlaste črne dvorane in le tu in tam lahko vidimo kakšne ulične intervencije, ki neljubitelje plesa po večini le spotaknejo na poti v službo.

Način, kako oder doživljamo, je odvisen od naše percepcije. Lahko ga vidimo kot prostor, za katerega namen je bil postavljen, lahko ga ne opazimo ali pa ga sprejmemo v neki novi vlogi. Ta "izpraznjen prostor" je paradoksalno "poln" različnih možnosti in gledalčevih pričakovanj. Pred predstavo je samo prostor, ko se "ugasnejo luči" oz. se začne predstava, postane prostor vzdušja in napetega pričakovanja neznanega. Z načrtno postavitvijo objektov na oder/prostor predstavitve dobimo scenografijo, ki je lahko uporabljena ali ne. Ti objekti na odru so definirani s plesalčevim odnosom do njih, ta pa je v stalni skrajni napetosti in konfliktu. Razlik med scenografijo na odru in inštalacijo (ponavadi v galeriji, muzeju) je veliko. Največja pa je ta, da je scenografija del stroja, ki pomaga pri čim bolj popolnemu doživljanju in razumevanju predstave, medtem ko inštalacija deluje sama pri prenašanju umetnikove ideje, sporočila. Inštalacije imajo eno izredno pomembno skupno komponento s plesno umetnostjo, in to je gledalec.

Gledalci so v običajnih teatrah veliko bolj oddaljeni od akterjev, pri muzejskih, galerijskih, zunanjih inštalacijah se lahko delu približajo ali vanj celo vstopijo.

Pri plesnih predstavah so ključnega pomena plesalci, pri inštalacijah pa "hladne" umetnine. Vstop gledalca v dogajanje se mi zdi izredno zanimiv način poskušanja pridobiti tisto nekaj več pri doživljanju ...

Center naše pozornosti in celo dojemanje prostora manipulira ustvarjalec. Vseeno pa vsak gledalec glede na trenutno počutje ali znanje vidi ali doživlja tisto, za kar je pripravljen ali kar ga zanima.

Ples želi vzpostaviti odnos med telesom in prostor-časom. Zavzame enako količino časa in prostora, tako kadar je pri miru, kot kadar je dinamično. Vendar se dinamičnost telesa bolj izraža pri statičnem prostoru in obratno. Lahko bi celo rekli, da je prostor plesni partner plesalca. Umetniška inštalacija pa je smer, ki transformira prostor in našo percepcijo prostora. Lahko so začasno ali dolgotrajno razstavljene v galerijah, muzejih ali na zasebnih lokacijah. Večina jih je oblikovana za točno določen, specifičen prostor.

Prvo pravo raziskovanje plesočega telesa v povezavi z arhitekturo prostora se je dogajalo v Bauhausu v letu 1920. To je bila šola dizajna, arhitekture z raziskovanjem tudi drugih vej umetnosti v Nemčiji. Ustanovil jo je arhitekt Walter Gropius, ki je združil dve šoli, Weimarsko akademijo umetnosti in Weimarsko šolo za umetnost in obrt, v to, kar je poimenoval Bauhaus. Ravnatelj Schlemmer pa je bil prvi, ki je zares raziskoval nasprotje med vizualno ravnjo in prostorsko globino, podrobno skozi njegovo delavnico Stage. V vseh eksperimentalnih plesnih delavnicah in kasneje predstavah so razvijali občutek prostorskega volumna in prostora. Plesna figura pa je bila v osrednji vlogi, od koder se je vsa prostorska geometrija razširila navzven. Torej, zanimal jih je subjekt v središču prostora in pozornosti, ki je zmožen prenašati obliko prostora kot del sebe.

2. 3. Telo v času

Prostor pa ne obstaja brez časa. Fiziki ju celo združijo v prostor-čas, Laban pa je govoril o izmenjavi energij med prostorom, časom in subjektom, plesalcem. Naše dihanje in govor imata naraven ritem in repeticijo. Glasba ima svoj "čas" in prav tako tudi telo v gibanju. Pri plesu čas razdelimo na drobne fragmente in ga ponavadi označimo kar s številkami za lažjo spojitev glasbe in prostora s plesnimi gibi. Koreografija gibanja je razdeljena na enote: sekunde, minute ali ure. Npr. določena sekvenca gibanja traja 20 s, predstava traja 60 min ... Poznamo tudi notranji čas, začuteni čas plesalcev. Gibanje v improvizaciji in npr. čisti tišini se dogaja po plesalčevem notranjem občutku za čas, ritem. V skupini pa morda plesalci niso vedno osredotočeni le na glasbo ali na narekovan tempo.

Plesalci lahko reagirajo (spremenijo hitrost, smer, način izvajanja giba) z notranjim občutkom časa skupine. Torej, plesalci reagirajo drug na drugega oz. na notranji, organski čas skupine, ki naj bi bil načeloma vedno enak, vendar temu nikoli ni tako. Ne glede na izbrani način ali menjavo načinov uporabe časa v plesu sta glavna elementa tempo in ritem. Tempo je način manipulacije časa z izvajanjem gibov hitreje ali počasneje. Ritem pa je mera, razdelitev časa na enote. Npr. 2/4, 3/4, 5/8 enot časa.

Čas pa je kljub vsemu temu relativen in dojemamo ga zelo različno. Samo spomnimo se na težke, počasne minute ob telesni bolečini ali hitro minevanje minut ali celo ur ob gledanju

najljubšega filma, serije. Ples prav tako manipulira čas, ga skoraj zaustavi. Z ali brez glasbe. Od dinamike koreografije in gledalčevega počutja je odvisno, kako bo gledalec ta čas doživel. Od počutja, kondicije, moči plesalca pa, kako bo to časovno obdobje preživel plesalec. Torej plesalci oblikujejo s svojim gibanjem "čas" svojega gibanja, koreografije, urijo notranji občutek za čas in se prilagajajo času drugih plesalcev v prostoru in narekovanemu času glasbe, koreografa, morda celo občinstva.

Kot sem že prej omenila, lahko plesalec uporabi tudi samo svoj notranji ritem ali pa si ga celo sproti izmišljuje, lahko gre proti glasbi ...

Gaston Bachelard je lepo povedal, da plesalec dela s trenutkom, pa tudi "v" trenutku.

V performansu je trajanje ključnega pomena. Lahko bi rekli, da se s časom poigrava oz. da je čas ključni element doseganja dokončne izjave, trditve. Raziskuje telesno vztrajnost in tudi psihično zmožnost ustvarjalca. Marina Abramović je sede vztrajala v svojem performansu kar 736 ur in 30 min, Tehching Hsieh je izvajal svoj performans eno leto v zaporu. Svoje zadnje umetniško delo pa kar 13 let in se je končalo z njegovim izginotjem. Pri nas sem si nedavno ogledala performans Skupaj Marka Mandića in Lee Jurišič, ki je trajal 6 ur.

Podobni ekstremi se pojavljajo tudi v inštalacijski umetnosti. Okoljevarstvena umetnika Christo in Jeanne-Claude sta leta 1976 ustvarila 25 milj dolgo ograjo ki se je imenovala Running Fence.

Vsem tem ekstremom je skupna repeticija v času in prostoru. Preprost material ali dogajanje se z ekstremizmom v času in intenzivnosti spremeni v umetniško delo, ki vsebuje nekaj pomenskega, čudnega, ironičnega, predvsem pa izredno energetskega močnega.

Gledalca prisili v odmaknjen pogled na umetniško delo. Repeticija sproži spopad med njegovim egom in notranjim prostorom, zmožnim sprejemanja novih idej, kritik, kritičnega samozavedanja sebe v odnosu do sveta.

Torej performans, ki uporablja repeticijo kot ključni element podajanja, je enkratni dogodek, saj ni zmožen dejanja kopiraj-prilepi. Vendar je dogodek, ki traja (ponavadi dokler se performer ne izmuči). Plesna predstava pa ima že vnaprej znan časovni okvir (ponavadi med 45 in 90 min), največkrat tudi inštalacija (npr. en teden).

Zame zelo zanimivo vprašanje pa je: Kako zunanji in notranji čas plesne predstave ter plesalcev doživljajo gledalci? Se ga zavedajo? Sami so namreč vsaj pri tradicionalnih

predstavah statični, sedeči na stoli. Kot plesalka ples na odru doživljam skoraj tako, kot da ga sama plešem. Ga lahko tako dojema gledalec–neplesalec? Ga lahko ples brez glasbe pripelje do vsaj približnega doživljanja gibanja plesalcev in želje po plesanju?

Najverjetneje je za to potrebnih veliko pogojev. Trenutno stanje gledalca, ki mora biti zelo naklonjeno trenutku predstave, morda tudi zmožnost vživetja v zgodbo, način podajanje ideje skozi plesalce. In še kaj.

Prednost je v tem, da lahko vidijo plesalčevo celotno telo. Študije so namreč dokazale, da lahko odrasli in prav tako otroci zelo dobro razumejo telesno govorico. To gre plesu vsekakor v prid. Nekateri gibi so skozi stoletja postali prepoznavni po različnih pomenih in so razumljeni takoj, brez posebnega prevajanja. Npr. roke v bokih nakazujejo jezo, odločnost, visoko dvignjena roka z mahajočo dlanjo pa pozdrav itd. Ples sicer takšne “geste” ali jasno razumljene gibe redkokdaj uporablja, vendar jih rahlo predrugači ali poveže z drugimi gibi. Včasih pa uporabi le esenco, to je morda dinamika oz. še bolj natančno energija, ki je vložena v gib ali sklop le teh. Ponavljanje pa vse skupaj le podčrta.

Ker pa sta se v zadnjih letih sodobni ples in performans povezala v neko vmesno vejo umetnosti, pa so se ponavljajoči, izredno jasno razumljeni gibi začeli pojavljati v takšnih delih, ki pa so bolj gibalna kot pa performans, vendar veliko bolj uporabljajo čas kot glavnega akterja v izvoru ideje. Poigravajo se s časom in percepcijo občinstva veliko bolj kot z gibom. To je celo način podajanje ideje.

Vsekakor vidimo, da je čas ključni element gibanja za razumevanje ideje tako v plesu kot v performansu. Ali seveda v teh sivih conah performativnih umetnosti. Statična inštalacija čas uporablja bolj v smislu ponavljajočih elementov.

Čas je lahko moteč element z vsem štejetjem, ki je povezan z njim, a če o tej strukturi razmišljamo kot o prostoru časa, v katerem se lahko zgodi kakršnokoli zaporedje gibov in kakršnakoli dolžina mirovanja, potem štetje postane pripomoček, ki vodi v svobodo, ne element discipline, ki vodi v mehančnost.

Uporaba časa – strukture prav tako v prostor osvobodi glasbo, s čimer povezava med plesom in glasbo postane takšna, da sta oba elementa avtonomna, a povezana v določenih strukturiranih točkah.

Rezultat je svoboda plesa, da počne, kar želi, enako velja za glasbo. Ni treba, da se glasba muči, da bi poudarila ples, ali da ples ustvarja kaos, da bi bil enako kričoč kot glasba. – Merce Cunningham

2. 4. Telo v performansu

Nematerialna umetnost je najmočnejša, ker ne vsebuje ovir; gre samo za energijo in verjamem v energijo.

(Marina Abramović, "Once Upon a Time", *Harper's Bazaar*, 7. feb 2012)

Iz vizualne, konceptualne, minimalistične umetnosti se je performans zares razvil šele v 70-ih letih. Gledalcu je želel ponuditi pristnost akterjeve uprizoritve. S tem, da performer ne igra, temveč preprosto — je. Ponavadi je avtor ali soavtor tega, kar izvaja v enkratnem dogodku, kjer je idejna zasnova pomembnejša od izvedbe. S tem se odmakne od kulturnega kapitala. Kar je skoraj nasprotje plesnim predstavam, čeprav so se danes meje med sodobnim plesom in performansom skoraj izbrisale. Zanimivo je, da izraz plesna inštalacija praktično ne obstaja, medtem ko sta se inštalacija in performans v nekaterih primerih povezala ali celo združila. Izraz "performance installation" nam je znan in vsi vemo, kaj pričakovati.

Ponavadi gre bolj za nekakšno umetniško akcijo s politično zastavljeno idejo, zelo velikokrat skupaj z video umetnostjo.

Performans je najbolj znan po svoji interdisciplinarnosti in hkrati najbolj zanimivih lokacijah, ki nimajo časovne omejitve. Je lahko natančno orkestriran ali improviziran (seveda z vnaprej zastavljenimi izhodišči raziskovanja).

Izraz "happening" se večkrat uporablja kot sinonim umetnosti performansa, vendar so ti happeningi največkrat neformalni in nedorečeni (improvizacija). Dogodke performansa pa večkrat označijo tudi za "akcije", na primer action painting, kjer jaz vidim potencialne podobnosti s plesno inštalacijo. Telo je v tem primeru uporabljeno namesto objekta, slikar je plesalec in risanje po telesu je akcija plesa skupaj z inštalacijo.

S pojavom te veje umetnosti so mnogi videli možnosti uporabe novih materialov in tehnik izražanja, predvsem spojitve različnih vej umetnosti. Drugi pa so bili mnenja, da je performans nastal zaradi pomanjkanja ustvarjalnosti in inspiracije. Narava tega specifičnega izražanja je izzivanje togih umetniških form in kapitalistično naravnane kulture. S svojim načinom so ti dogodki nezmožni ponovitev in s tem tudi ne morejo biti kupljeni, ne morejo zares vstopiti v kulturno industrijo*.

Pri tem pomaga tudi to, da ni vnaprej napisanega scenarija in nikoli ne bo potekal po pričakovanjih gledalcev. S tem dosega tudi osvoboditev od rigidnega načina razmišljanja o tem, kaj je umetnost.

*Kulturna industrija je pojem, ki sta ga prvič predstavila Theodor Adorno (1903–1969) in Max Horkheimer (1895–1973) v knjigi *Dialektik der Aufklärung*. Sprva sta Adorno in Horkheimer razmišljala o pojmu *mass culture* (masovna kultura), vendar sta se nato zaradi večje jasnosti odločila za pojem kulturna industrija.

V sodobni družbi, kot jo vidita Adorno in Horkheimer, je posameznik daleč od svobodnega ali samostojnega. Toliko bolj kot kadarkoli poprej je namreč podrejen nujnim, vnaprej znanim vzorcem, ki so mu vsiljeni preko totalne moči kapitala.

V tej družbi ni pomemben posameznik, vsaj industriji ne, ampak je le drugotnega pomena.

Najpomembnejša sta vedno profit in reprodukcija oziroma večanje tega profita. Industrijo ljudje zanimajo le, v kolikor in dokler so njene stranke, potem pa se vez prekine.

Temu je popolnoma podrejena tudi kultura, ki jo zato avtorja enačita z industrijo. Kultura ni nič več kot posel, je v službi družbeno-ekonomskega sistema, vrvice pa vleče elita oziroma gospostvo; se pravi tisti, ki vladajo družbi. Zaradi teh dejstev je kulturna industrija tudi zaznamovana s podobnostjo, v svojem bistvu je homogena, identična, ponavljajoča, enolična ter seveda nujno predvidljiva. A ta venomer isti vsakdanjik prav ta industrija vedno znova ponuja kot nek novi »raj«. (Adorno in Horkheimer, 2002)

-Wikipedija, prosta enciklopedija

Kot pa sem že omenila, si performans izposoja različne veje umetnosti za lastno ustvarjanje. Zanima me, kaj pa če si ne bi samo izposojal, temveč bi se raje povezal z drugimi zvrstmi. S tem bi bili umetniki seveda primorani sodelovati s kar največjo odprtostjo do vseh prisotnih "žanrov".

Telo nakazuje na človeško prisotnost, kar je izredno pomembna komponenta pri performansu. Gre za povezovalni element med gledalci in umetnikom. Včasih je to tudi edino, ki omogoča poistovetenje, globlje razumevanje. Npr. pri performansu Tilde Swinton v *The Maybe* je njen performans vseboval le njeno speče telo v škatli iz pleksi stekla.

Značilnost performansa je predvsem v repetitiji telesa, ki je zmanipulirano, preoblikovano s strani družbe. Skozi ponavljanje dejanj, gibov, tako kot pri religijskih obredih, je vsak posameznik prisiljen spoznati svoj pravi jaz.

"Nervoza je zasebna religija in religija je univerzalna obsesija nervoze." - De Sade

Telo v performansu tako nujno postane politično telo. Z radikalnimi dejanji s svojim telesom v javnosti jasno poveže Jaz s svetom. Ustvari izčrpen, naporen, kompleksen prostor, ki se z resničnim življenjem zelo dobro povezuje. Performans je praksa, ki je najbolj neposredna in brezkompromisna tako v svoji ideji kot tudi v dejanjih. Obstaja zato, da bi nas osvobodila od

manipuliranja države, vere, tradicije in kapitala. Izhaja iz individualnega (iz telesa) na družbeno (telesa vseh drugih). Gre namreč za individualen in socialen nadzor nad telesi.

Ker ne moremo spremeniti resničnosti, spremenimo oči, ki vidijo resničnost. – Nikos Kazantzakis

V performansu dekontekstualizacija gibov omogoča vpeljevanje novih pomenov. Telo postane orodje odpora. Performans Marine Abramović leta 2004 v muzeju Guggenheim v New Yorku je opisal in komentiral Falk Heinrich v članku *Flesh as Communication – Body Art and Body Theory*:

Marina Abramović je v šestem večeru ponovno prikazala svojo dobro znano predstavo: *Lips of Thomas* (1975).

Pojavila se je na odru, sedla na stol pred mizo, prekrito z belo krpo, in vklopila metronom. Deset minut je jedla med iz kozarca, popila steklenico vina in z britvico praskala petokrako zvezdo. Potem je oblekla vojaško kapo z rdečo zvezdo in poslušala žalostno rusko ljudsko pesem. Odstranila je vojaške škornje in jih položila na ledeni križ pod toplotno svetilko. Po petih minutah se je začela bičati. Ta ritual je ponavljala sedem ur.

Bičanje in praskanje, ki odpira lastno meso, povzroča čustvene reakcije, vključno s fizičnim gnusom in odporom. Dobro vprašanje, ki se poraja pri takšnem skorajda krvavem obredu, je, kaj se zgodi z našo zaznavo okrvavljenega mesa, ko vemo, da je to del ponavljajočega dejanja?

Prejemnik sporočila, torej gledalec, doživi telesno reakcijo ob spremljanju takšne umetnosti in, kot je omenil Falk Heinrich, telo se pojavi kot diskurz, ki ga upravlja meso.

Marine Abramović oz. izvajalca ne vidimo več kot umetnika, osebo, temveč kot umetniško delo. Vendar se skozi repeticijo lahko gledalčev pogled spreobrne. Gledalec lahko doživlja fizična dejanja umetnikovega telesa kot njegova lastna. Bičanje lahko začuti. V takšnem trenutku se zgodi prava izmenjava sporočila. Menim pa, da je še ena možnost. Zaradi srditosti ali nenavadnosti performansa se lahko gledalec popolnoma odmakne od telesa in repeticijo doživlja kot oddaljen um, ki mu počasi razodeva pomen nečesa širšega, globalnega.

3 Odsotnost telesa

Obstajajo pa tudi takšni performansi, kjer so umetniki svoja telesa odmaknili s prizorišča.

Umetniško delo namreč ni nujno le objekt. Je ideja, koncept, ki je lahko pretvorjen v oblikovan objekt, telo ali energijo. S tem se performans zares poigrava.

Odstranitev performativnega telesa ponuja spet nekaj novega. Odpira prostor za gledalce, da vstopijo v dogajanje. Fizično in konceptualno. Z odmikom svojega telesa umetnik odstrani svojo pomembnost in vnaprej določeno naracijo. Daje poudarek na prostor in hkrati na telesa gledalcev. Struktura postane bolj svobodna in vzpostavi se nekakšna improvizacija reakcij gledalcev. Pomembnost obiskovalcev se dvigne in zavedajo se, da lahko vplivajo na potek ali obliko dela. S tem pristopom umetnik da glas ljudem, prav tako pa se na neki ravni globlje in na drugačen način poveže s prejemniki, gledalci. Svojo figuro, ime odstrani iz "vidnega polja" in s tem omogoči gledalcem sprostitev ter posledično njihovo potopitev v idejo. Namreč niso več odtujeni. Podoben učinek vsekakor izzove umetniška inštalacija.

Prostor ni nekaj pasivnega, sam po sebi je lahko objekt kreacije, ki vsebuje neko določeno energijo. Ustvarja napetosti med razstavljenimi objekti in njihove odnose in je celo glavni element prostora. Inštalacije so ponavadi razstavljene v teh točno določenih, prej izbranih prostorih, vsebujejo ogromne konstrukcije, ki so narejene iz različnih materialov, tehnik, zvrsti umetnosti. Inštalacije ustvarjajo nova okolja za gledalce in hkrati vzpostavljajo odnos v arhitekturnem, idejnem in družbenem smislu. Glavni namen je vzbuditi čustva v obiskovalcih in izvabiti iz njih subjektivno percepcijo dela, pri tem pa je ideja pomembnejša od tehnike oz. kakovosti.

Spreobrne osredotočenost od materiala na to, kaj ta uporabljeni material sporoča in kako je “začuten”.

Inštalacijska umetnost je nastala kot protiutež zbirateljski umetnosti, zelo podobno kot performans je večkrat opisana kot eksperimentalna, poglobljena umetnost, ki se poskuša približati širšemu občinstvu s tem, da ni razstavljen samo v galerijah in muzejih, hkrati pa se za izgradnjo del uporabljajo poznani, navadni materiali in priljubljene tehnologije. Poleg tega se upira komodifikaciji umetnosti, tradicionalnemu vrednotenju umetniških del.

Npr. prva inštalacijska razstava je bila leta 1958, francoskega umetnika Yvesa Kleina. Razstavljal je prazno sobo. To je dober primer antagonizma do okolja, nekakšnega trenja z njegovim kontekstom.

Zelo zanimiva in znana inštalacija je bila tista umetnika Richarda Wilsona, 20:50. Sobo je napolnil z motornim oljem. Ko sem prvič videla fotografije te razstave, sem se takoj vprašala, kaj bi se zgodilo, če bi v to sobo postavili živa, gibajoča se telesa?

Kolikor so gledalci del razstave, toliko so akterji različni objekti. Telesa gledalcev so sicer mišljena kot druga stran komunikacije dela, vendar telesa kot dodatek k razstavi navadno niso niti vnaprej premišljena kot nekakšna dodatna možnost.

Telesa bi motila, s svojim gibanjem odvrčala poglede od “glavnine” – inštalacije. Seveda to ne pomeni, da so inštalacije brez plesalcev osiromašene. Toda koliko prostora imamo še za nova poglavja raziskovanja in dopolnjevanja? Inštalacije, ki so že narejene, bi največkrat bile prenasočene z dodatki. Vendar kaj bi se zgodilo, če bi se telo in snov že v začetku spojila?

Kdo bi vodil koga? Bi lahko sodelovala kot partnerja, vsakič bi nekdo podal pobudo in s tem oblikoval oba? Kako bi lahko obstajala, saj objekt največkrat ostaja enak, telo pa je vsakič drugačno? Bi časovno trajala kot razstava ali kot plesna predstava?

Obe zvrsti sta izredno zanimivi, saj imata v principu podoben način podajanja ideje. Do neke mere gledalcu namigujeta, vendar ostajata izredno abstraktni. Obe izhajata iz konceptualne umetnosti, ki se osredotoča na ideje in ne toliko na objekte. Gledajoči zato vedno izhaja iz že naučenih znanj, simbolik in hkrati iz svoje notranjosti. Kako se počuti na dan ogleda, kako na

delo reagirajo drugi v prostoru, kaj je že doživel v svojem življenju in kakšno je njegovo znanje, koliko je odprt za različne medije, koliko se izogiba konfliktnih tem ...

Zavedati se moramo tudi, da je zgodovina obarvala nekatere večkrat ponavljane gibe, plesne "slike" s simboliko, s katero se lahko poigravamo pri plesu, gledališču, filmu, performansu in drugih gibalnih uprizoritvenih umetnostnih in s tem na lahek način podajamo zaželeno informacijo gledalcem. Npr. roke v bokih nam sporočajo odločnost, usta, pokrita z dlanjo nam nakazujejo, da je izgovorjeno laž, dlan, položena na ramo drugega pomeni, da ga tisti, ki je položil dlan, razume in mu je v podporo ...

Z željo po prodaji tudi inštalacijskih del so začeli razmišljati o demontaži že v začetku ustvarjalnega procesa. Veliko umetnikov in kuratorjev želi izdelati inštalacijo, ki jo je možno postaviti na več lokacijah. Tukaj prihaja do trenj, saj je inštalacija ponavadi skonstruirana za specifično lokacijo (prostor je enako pomemben kot delo). Poraja se vprašanje, ali je možno konstruirati delo, ki deluje enako dobro na različnih lokacijah. In ali je zato delo nekoliko okrnjeno, saj mora umetnik s tem vedenjem svojo umetnino prirediti. To je dobro vprašanje tudi za plesne predstave, dogodke. Prostor ima izredno veliko vlogo pri koreografiji, plesalčevem počutju in gledalčevem dojetju dela. Pri spremembah lokacije je ponavadi vedno manj ali več obratov, tek namesto hoja, kakšni elementi se pri majhnem prostoru spustijo ali dodajo pri prevelikem ... Morda se glasba ne sliši dobro ali pa so tla preveč drseča in podobno ...

Inštalacijska umetnost se je organsko razvila iz konceptualne, teatralne linije umetnosti. Vse se je začelo s konceptualnim umetnikom Marcelom Duchampom in njegovo razstavo straniščne školjke med likovnimi umetninami. Glavna ideja njegovega dela je bila čisto preprosta – biti zunaj konteksta. Predhodniki ready-made so bili avantgardni dadaisti, ki so začeli s tem, da so njihova dela vsebovala kaj več kot le estetsko plat in vrhunsko izvedbo. Pridobivali so inspiracije iz performativnih umetnosti. Npr. iz japonske skupine Gutai, ki je postavljala obsežna multimedijska okolja.

Skupina Gutai je bila radikalna umetniška skupina, ustvarjena leta 1954. S svojimi multimedijskimi performansi so poudarjali odnos med telesom in materijo.

Za to skupino je bilo značilno, da so zavračali tradicionalne umetniške sloge za napredek performative v njenem neposrednem izražanju idej. V post vojnem vzdušju so oglaševali svobodo na najbolj inovativne načine z najbolj zanimivimi materiali in pristopi.

Prav izraz – umetniške inštalacije se je začel uporabljati v 70-ih letih prejšnjega stoletja.

Značilnost teh del je bila pozornost na celotnost prostora, ki ga zasedajo, in hkrati na proces gledanja občinstva.

Takratno obdobje družbenih, političnih in kulturnih pretresov je umetnost doživljala preko eksperimentiranja in s hibridizacijo različnih umetniških praks.

Takratni umetniki so bili tudi zainteresirani za nekonvencionalne predstavitve svojih del, ki bi gledalcu omogočile celotno telesno izkušnjo. Leta 1972 sta umetnici Judy Chicago in Miriam Schapiro ustvarili feministično delo Womenhouse, ki je označeno, zanimivo, kot inštalacija in prostor performansa. To je bila prva javna razstava feministične umetnosti.

To delo, prostor sta ustvarili skupaj s skupino študentk z napotki, da morajo ustvariti okolje, v katerem se lahko ženske socialne vloge pokažejo, potencirajo. Prenovile so celotno hišo in dodale v vsako sobo različne ideje. Npr. prva soba je bila celotna pobarvana na “žvečilni rožnato” in polepljena z nečim, kar je spominjalo na jajca na oko ali ženske bradavice ...

Poleg inštalacije pa so dodale tudi različne performanse, ki so celotno idejo podprli. Prvi dan odprtja razstave so sprejele samo ženske obiskovalke. Na koncu si je razstavo ogledalo kar 10 000 radovednežev.

Danes se izraz inštalacija uporablja skoraj preveč svobodno, za skoraj kakršnokoli razstavitev umetniških del. Zelo tanka je namreč meja med razstavljenimi umetniškimi deli in inštalacijo. Inspiracije vleče iz arhitekturne, scenografske, pokrajinske, kiparske, gledališke, filmske, performativne umetnosti.

4 Ples na drugih prizoriščih

S tem, ko so plesalci zavrnil klasičen oder v opernih dvoranah kot nujnost in začeli nastopati v black boxu (črni škatli), so našli veliko novih inspirativnih prostorov za uprizoritve in nove plesne tehnike. Ali pa so celo oder predrugačili tako, da ni spominjal na le tega. Cunningham se je trudil spremeniti plesalce v umetniške objekte in jih zlit z okoljem. Simone Forti je uprizorila nekaj svojih del v galerijah, Trisha Brown je naredila koreografsko delo za streho kurnika, parkirišče, sicer pa je znana po tem, da je velikokrat nastopila pred kamero. Plesalci Judson Dance Theatra so plesali v cerkvi, cerkveni telovadnici, kotalkališču, Steve Paxton je skoreografiral Afternoon in ga odplesal skupaj z Deborah Hey v turističnem klubu v Monticellu. Celó Yoko Ono je priredila večer plesnih kontrakcij v podstrešnem stanovanju. Teh primerov je še veliko.

Do konca 60-ih let so postale galerije, muzeji najpogostejša prizorišča. Predvsem v kombinaciji s performansom ali videoinštalacijami. Telo je postalo objekt in ne toliko instrument za izvajanje težkih variacij. Iskali so nešolane plesalce, saj so s tem pridobili veliko bolj "naravna" telesa, nastopajči so nosili bolj funkcionalna oblačila, koreografi pa so ustvarjali dela za enkratno uprizoritev, saj so bili s tem prisiljeni ostati "sveži" in se ne oklepati starih del.

V 80-ih pa so povezali ples še s filmom. Vse skupaj se je začelo le zaradi preproste rešitve pri ohranjanju del in možnosti distribucije. Šele nato so film začeli dojemati kot še en možen prostor plesa.

Zelo dobra ponazoritev združevanja plesa in inštalacije je v plesnem filmu – Step up 4. V galeriji, kjer so bile razstavljene različne inštalacije neke umetnice, so se plesalci skrili v umetnine s pobarvanim telesom ali pa so bili kar sami objekti, npr. dva plesalca – kipa, ki kar naenkrat oživita.

Ustavili bi se še pri Trishi Brown, saj je ustvarjala dela, ki jih je težko definirati. Izvablajo pa nova vprašanja. Njen zelo znan gibalni dogodek – Walking down a side of a building iz leta 1970 zame deluje kot inštalacija s telesom (ne ravno plesna inštalacija).

Vsekakor gre za konceptualno umetniško delo. Vendar ali bi lahko bila to ena izmed prvih inštalacij, narejenih iz teles plesalcev? Označeno je kot performativno delo, vendar deluje bolj kot nekakšna gibalna akcija. Telo plesalca je tukaj bolj objekt in ne priznan umetnik, ki skozi neko ponavljajoče se gibanje izraža svojo idejo. (Ponavljjanje ni nujnost inštalacije,

performansa ali happeninga, je pa večkrat uporabljen element poudarjanja ideje. Več o tem kasneje.) Gre za plesalca, ki izvaja minimalistično akcijo na steni zgradbe in s tem daje pozornost sicer neopazni arhitekturi običajnega objekta.

On kot oseba je nepomemben in hkrati ne igra nekoga drugega ali se ne izdaja za kaj drugega kot za to, kar je. Dogodek ne traja, dokler frustracija ni izražena, temveč se konča, ko telo konča svojo pot. Sicer se zdi, da gre tukaj bolj za inštalacijo, narejeno iz človeškega telesa, in ne toliko za plesno inštalacijo. Še bolj pa se približa plesni inštalaciji z delom *Walking on the wall at the Barbican*, kjer več plesalcev v galeriji hodi po steni. Medtem ko delo *It's a draw*, kjer nastopa sama Trisha Brown, ki v galeriji in z gibanjem povzroča nastajanje abstraktne slike, ostaja performans.

Inštalacije iz objektov so vseeno ponavadi veliko bolj "trajne", vendar ne vedno ... Dober primer spreminjajoče se inštalacije je *Minimum Monument* brazilske kiparke Nêle Azevedo iz leta 2000. Na kulturno in historično pomembnih lokacijah v večjih mestih (Berlin, Pariz, Santiago in druge) po svetu je postavila na tisoče majhnih ledenih skulptur v obliki človeškega telesa. Inštalacija se je seveda stopila in s tem opozorila na globalno segrevanje.

Imamo pa tudi primere inštalacij, ki uporabljajo oblike telesa kot glavnino svojega načina sporočanja. Jan Fabre, vsestranski umetnik, je znan po svojih kontroverznih inštalacijah, kjer skoraj vedno doda komponento človeškega telesa. Leta 2009 je predstavil svojo razstavo *From the feet to the brain*, kjer so njegove inštalacije umetno narejena človeška telesa. Iz stekla je naredil kosti in lobanjo, srce iz lesa in najbolj opazno delo; telo velikana, delno pokopanega v zemljo, pri čemer mu manjka del kože, mišic. Na lobanji pa stoji kip moškega, ki je izredno podoben samemu umetniku Janu Fabreju.

Menim, da inštalacija, narejena iz teles plesalcev, ali gibalna akcija lahko obstaja le, če plesalci obstajajo kot objekti v prostorih galerij ali muzejev oz. prevzamejo njihov smisel. Zaradi tega se lahko izgubijo nekatere kvalitete (npr. neživi objekt svoje poslanstvo opravlja vedno enako, se ne spreminja, hkrati je lahko razstavljen dlje časa, gledalci se lažje premikajo po prostoru). Plesna inštalacija pa je skupek plesalcev v gibanju in inštalacije, kjer so vsi deležniki v popolnem sožitju in ne bi mogli obstajati sami zase, hkrati pa plesalci ne odvrčajo pozornosti od inštaliranih objektov in ti objekti ne zavirajo plesnega dela (razen če

je to namen v konceptu). Telesa pa v tem primeru ne nadomeščajo umetniških objektov, vendar lahko obstajajo že kot ideja ali pa znane oblike iz življenja (živali, ljudje, reka, stol ...). Niso pa to individuumi, temveč anonimna celota. Delujejo v sklopu skupne ideje in si to delijo z razstavljenimi objekti.

5 Gledalec v

Gibanje je človeku nuja. Vanj nas ne silijo le vsakdanja praktična opravila, ampak naše telo, ki je ustvarjeno za gibanje. Plesno gibanje je človekova želja. V plesu se posvečamo sami sebi in izražanju svoje notranjosti; v nas oživljajo čustva in občutki. Ples nas nosi stran od treznih izkustvenih občutkov, stran od enolične vsakdanjosti (Sachs, 1997)

Telo je več kot le objekt oblikovanja in razstavljanja, je inštrument, ki nam omogoča izražanje naših občutkov. Umetnik zato preusmeri svoje ali družbene probleme skozi telo/objekt na prejemnike – gledalce. Zato morajo biti vključeni že v proces ustvarjanja in s tem projekt nekako zaključiti. Gre za kolektivno doživljanje, samoizpraševanje, premišljevanje o vsakdanji eksistenci, skupno dejanje. Vendar je ta odnos pogojen z odprtostjo obeh. Umetnik ponuja svoje delo gledalcu in na njem je, koliko bo odprt za te informacije, občutke. In obratno. Vendar umetnikovo delo vedno potrebuje gledalčevo prepoznavanje in razumevanje, občinstvo pa pride že s tem namenom na lokacijo umetniškega dela. Želi biti izkoriščeno. Umetnik ga zato popelje v svojo fantazijo, svoj utopični svet, ki se ga trudi narediti vidnega. Vprašanje pa je, do kolikšne mere se komunikacija res lahko vzpostavi? Se lahko zgodi emocionalno sodelovanje?

Vedno obstaja ta zarez med razstavljenim/gledanim in opazujočim. Najbolj očitna je v gledališču, operi in podobnih prostorih, kjer so akterji na odru in gledalci ločeno v parterju, na balkonih. Ali pa v galerijah, kjer piše poleg npr. razstavljenih slike, da se je ne smeš dotakniti. Že prostor in način razstave naredi razstavljenemu nedotakljivo.

Vendar se umetniki trudijo skozi interaktivna umetniška dela ta zid odmakniti in zares postaviti, v najbolj dobresednem smislu, gledalce kot del umetniškega dela.

Inštalcijska umetnost je tak tip umetnosti, kjer gledalec vstopi v umetniško delo in kjer se ta bariera vsaj delno poruši.

V osnovi za čustveno vpletenost poskrbijo: vid, sluh, vonj in vživljanje v plesalčevo telo. Zato vsak gledalec do vsaj neke mere postane čustveno vpleten v dogajanje na odru. Njegove reakcije pa so le odraz človečnosti, možnosti poglobljenega razumevanja.

Pri inštalacijski umetnosti so gledalci pomemben del ustvarjalnega procesa. Kar se do neke mere sklada tudi s performansom, vendar ne s plesnimi predstavami. Telo gledalca je torej del ideje in se lahko premika okoli razstavljenega dela in včasih tudi sodeluje z njim. Inštalacija nekako gledalca umesti v svoj sistem, tako da lahko potem črpa oz. izhaja iz sebe pri doživljanju umetniškega dela.

Ilya Kabakov, ameriški konceptualni umetnik, je izjavil, da je glavni akter umetniških inštalacij gledalec. Vse je narejeno zanj, za njegovo doživetje.

Ključna karakteristika inštalacijske umetnosti je, da gledalca torej naslovi neposredno skozi vsa čutila, ne le skozi vid. Kreira svet prostora umetniških del za gledalca, skupaj pa potem v sožitju zaživita. Alen Ožbolt, eden izmed slovenskih pionirjev umetniške inštalacije, kipar, vizualni umetnik, publicist, scenograf in oblikovalec, mi je zagotovil, da je zelo pomembna manipulacija gledalca. Povedal mi je, kako ga nastopajoči začne "manipulirati", še preden vstopi v prostor, in sicer tako, da mu z načinom oblikovanja inštalacijskega prostora določi smer gibanja, občutke, doživljanja.

Ta veja umetnosti je, tako kot sodobni ples, zelo svobodna. Nikoli ni nihče postavil pravil, trdnega okvirja, v katerem bi se raziskovalo.

Gre za vmesne prostore, ki gledalcu ne olajšujejo prvega stika z delom in ga konstantno držijo v stanju nepripravljenosti in zatorej tudi odprtosti do nepričakovanega, novega.

Nekatere inštalacije nas popeljejo v fantazijske svetove, spet druge pa so izredno minimalistčne in ponujajo šibkejše senzorične "sprožilce". Claire Bishop loči inštalacije po tem, kako jih gledalci doživljajo. Nekatere se osredotočijo na delovanje enega čuta, npr. vonja ali vida ... Priljubljene so tudi tiste, ki želijo gledalcu vzbuditi občutke odtujitve zavedanja lastnega telesa (to so tiste, ki največkrat uporabijo temo in ogledala), ali pa interaktivne inštalacije. Te so najbolj odvisne od gledalcev, saj brez njih niso zaključeno umetniško delo.

Gledalec sestavlja vse prejete dražljaje v doživetje, pri tem pa uporabi svoja znanja in se vedno vsaj delno samoanalizira. Tudi če se tega ne zaveda. Že samo zaradi tega je vedno aktiven, vendar je za razliko od drugih umetniških del razmerje med umetnikom-delom-

gledalcem bolj neposredno. Kritikom je o takšnih razstavah izredno težko pisati, saj preprosto ne morejo zaobjeti vseh ponujenih dimenzij doživetja, zahtevajo prisotnost. Inma Alvarez je zapisala, da že razumevanje konteksta umetnosti vpliva na gledalčeva pričakovanja, prav tako pa tudi individualna in skupna zgodovina. Od vsega tega je odvisno, kako dobro bo gledalec razumel namige, ki mu jih ponuja umetniško delo. Namigi pa so lahko kontekstualni, kulturni in zgodovinsko specifični. Skupaj z obrazno mimiko in telesno govorico samo še poglobijo razumevanje bolj kompleksnih situacij, čustev. Lahko so prikazani v različnih dinamikah, repetativno, stilizirano ali nestilizirano, s tenzijo ali lahkoto, fluidnostjo.

Še ena zelo pomembna komponenta doživljanja takšnih prostorov je, da se zaradi gledalčeve aktivacije njegova percepcija decentralizira. Ne vidi umetniškega dela “od zunaj”, njegov pogled je razpršen. Podobno kot pri sanjah pa gledalci takšno razstavo doživljajo in ne toliko intelektualno razčlenjujejo. Kljub temu pa obstajajo določene asociacije, simboli, analogije, elementi, ki skozi zavedno in nezavedno vplivajo na doživljanje gledalca.

Za boljše razumevanje moramo vsaj površno preleteti “nastanek” in zgodovino inštalacijske umetnosti.

V začetku 60-ih je umetnik Oldenburg začel svoje skulpture razstavljati in prodajati v izložbi trgovine. Tri leta kasneje pa so v galeriji Bianchini razstavili dela pop arta (Andyja Warhola, Roberta Wattsa, Jasperja Johnsa) z imenom razstave: The American Supermarket.

Kurator Paul Bianchinin in njegov partner Ben Berill sta ta umetniška dela razstavila kot hrano v supermarketu. Obiskovalci so s to razstavo lahko doživeli izkušnjo nakupovanja. Oldenburg je posledično naredil inštalacijo – Bedroom Ensemble, kjer so si gledalci lahko njegovo delo ogledali skozi izložbeno okno. Lucas Samaras je kritiziral ta stekleni “zid” med delom in gledalcem in to delo označil kot nepopolno doživetje.

Kasneje je Samaras naredil inštalacijo Room, leta 1964 v Green Gallery, kjer so obiskovalci lahko sodelovali v skupnem doživetju razstavljenih predmetov. Zanimivo pa je, da je umetnik kasneje izjavil, da nobena od teh “sob”, ki jih je ustvaril, ni popolno umetniško delo, saj ne ustvari prostora, s katerim bi se gledalec lahko spojil. Moral bi namreč v prvi osebi doživljati situacijo, v katero je vstopil.

Prva “poimenovana” inštalacija je bila Pyramid/A work in progress, 1971 (Moderna Museet Stocholm). Prostor je bil skoraj skoreografiran, prvič ustvarjen za vstop gledalca in za

njegovo doživljanje, izvabljanje občutkov, misli, idej ... Takrat so bile ZDA v vojni z Vietnamom. Umetniki so se začeli politično angažirati in obsojati umetnost, ki se je temu izogibala. Začeli so ustvarjati takšna umetniška dela, ki so bila nezmožna reproduciranja in prestavljanja. To je bil tudi eden izmed načinov izražanja političnega prepričanja, ne da bi to vnašali v koncept svoje ideje.

Marry Kelly je označila inštalacijsko umetnost kot osvobodeno umetnost, saj gledalec vidi (zaradi svojega vstopa v delo) le dele celote. Inštalacija navadno namreč zaradi več uporabljenih prostorov zahteva premikanje po prostoru. Vsaka soba, objekt ima svojo idejo. Gledalec s "kroženjem" raziskuje delo in sestavlja "širšo sliko". Gre za ideološko iskanje skozi raziskovanje iz osrčja. Gledalec pa lahko dobi občutke manjvrednosti in izključenosti, saj se mu zdi, da umetnik ve več in ga ne pusti do tega znanja. Umetnik je v tem primeru "bog".

Claire Bishop trdi, da mora gledalca umetniška inštalacija sprostiti do tolikšne mere, da jo lahko sprejme in doživi na sublimnem nivoju.

Da mora pritisniti na njegove fantazije, spomine, kulturne asociacije, simbole. Tako lahko gledalcu omogoči večstranske poglede na delo.

Prišlo je obdobje minimalizma, kjer so se minimalistične inštalacijske skulpture približale veliko bolj gledališki kot inštalacijski umetnosti. Objekti so si prostor in čas delili z gledalci in jih niso popeljali v nek drugi svet. Umetniki so se začeli igrati z velikostjo skulptur, kar je izredno močno vplivalo na gledalčevo izkušnjo.

Tony Smith je delal umetniška dela v človeški velikosti, kar je kritik Michael Fried označil za dela odrske prezence in zatorej spodbujanje gledalčevega občutka za performativne umetnosti. Druge gromozanske skulpture so dala gledalcu občutek majhnosti, premoči, saj so ga namreč "zasenčile", majhne pa so ustvarile nekakšno intimo in ptičji, oddaljeni pogled, pregled nad deli.

Minimalizem je še bolj raziskal gledalčevo doživljanje, dojemanje umetniške inštalacije. Se še bolj poigral z njegovim decentriranim pogledom, ga destabiliziral in odmaknil od rigidnega, fiksnege, centralnega, tradicionalnega pogleda. Upiral se je mediaciji in raje podajal doživljanje zelo neposredno, kar je pripeljalo gledalca do točke, kjer se je začel zavedati svoje lastne kreativnosti.

Tukaj naj omenim živo, minimalistično inštalacijo umetnika Acconcija, imenovano Seedbed, 1972. Acconci je v prazni galeriji privzdignil v zadnjem delu sobe tla in postavil na vsako stran zvočnik. Ulegel se je pod privzdignjen del poda in pod tlemi masturbiral. Reagiralo je na zvoke prostora nad njim, torej na obiskovalce galerije.

Umetnik je sebe opisal kot črva pod podom in s tem namigoval na represivno kliničnost minimalističnega gibanja in na galerijski prostor, kjer čustva nimajo vstopa. Bil je mnenja, da dokler je v prostoru umetnik sam, gledalci ostanejo gledalci. Zato je kasneje v delu Command performance postavil stol v prazen prostor in vanj usmeril kamero. Pred stol je postavil monitor, ki je prikazoval snemano v živo. Tako je lahko gledalec postal performer, se spremenil iz pasivnega v aktivnega in prišel v konflikt s samim seboj.

Kljub temu, da ponavadi gledalec/obiskovalec razstavljenе inštalacije vstopi vedno v nek drug svet, mu vseeno inštalacija ne ponuja iluzij. Pokaže mu materialno in duhovno navzočnost v stvarnosti, ga aktivira, kar je popolno nasprotje pasivnim učinkom medijske zabave.

Lissitzky: "Prostor ne obstaja le za vid: ni slika; v njem želimo živeti." str. 81, Claire Bishop, Installation art

Kasneje so se pojavila dela, ki so bila diametralno nasprotje minimalističnim inštalacijam. Povezana s temo. Ta so poskušala telo, vsaj začasno, ločiti od naše zavesti. Umetniki kot Lucas Samaras in James Turrell so ustvarjali situacije, kjer se je domišljija srečala z zunanostjo. Gledalec ne vidi sebe, temveč vidi nekaj, kar mu spremeni percepcijo prostor-časa. Tema v kinu, gledališču, pri plesnih predstavah iztrga fizično telo iz prostora in ga postavi v gledano realnost, hkrati pa se zaveda, da zares ne obstaja niti tam. Vid postane pomembnejši, telo izgine. Zato gledalec pozabi na svojo bit, je pasiven, gluhonem. Pri inštalacijah, kjer uporabijo temo za ta namen, je doživljanje vseeno drugačno. Gledalec se še vseeno premika po prostoru, vendar se ne vidi. Čuti svoje telo in telesa drugih obiskovalcev.

Hkrati se je začela razvijati interaktivna umetnost kot odgovor na ekonomijo postrežbe med leti 1980–1990. Odgovor na virtualni svet, globalizacijo. Najlepše se je spojila z inštalacijsko umetnostjo, saj ta, kot že omenjeno, potrebuje gledalca kot zadnji element v ustvarjalnem procesu raziskovanja.

Prostor ne obstaja samo za oči: ni slika; v njem želimo živeti. Zavračamo prostor kot obarvano krsto za naša živeča telesa. – El Lissitzky

Ples prostor rahlo zanemarja. Raje se ukvarja z notranjimi prostori telesa in odrom. Gledalčevo prisotnost pritegne kot muho luč, da ta skoraj pozabi na svoje telo in resničnost prostora. Vidi in čuti le temo, ki obdaja glavno atrakcijo. Nekateri ustvarjalci z odrskimi lučmi opozorijo na odrski prostor, tako da jih npr. usmerijo proti stropu ali da razsvetlijo celoten prostor.

Vendar se zdi, da je to bolj iz estetskega vidika kot iz potrebe po vključitvi prostora v ustvarjalni proces, tako kot to počne inštalacijska umetnost. Nič od tega ni ne prav ali narobe, zanimivo je le, kaj bi se zgodilo, če se ne bi za vsako delo ogrinjali v temo in bi poskušali vkomponirati elemente prostora, ki niso v naši domeni spreminjanja, v doživljanje. To pomeni, da bi takšne dogodke/predstave težje premikali, saj se vsak prostor ne sklada z idejo, hkrati pa bi tiste razlike spreminjale energijo dela. Seveda je to eden izmed glavnih razlogov, da "black box" obstaja, saj ponuja ravno to, praktično enake pogoje za nešteto predstav po celem svetu.

Kljub vsemu je ples izredno "živa" umetnost, saj so človeška telesa nenatančna v primerjavi z roboti ali statičnimi objekti. Veliko je odvisno od počutja, poškodb, energije drugih nastopajočih in gledalcev. In kar je najpomembnejše, izvajalci vedno težijo k popolnosti v tehniki in nadgrajevanju v občutjih, globinskem razumevanju, izmenjavanju energij ... Posledica tega je, da je vsaka predstava v resnici drugačna prejšnji. Zakaj ne bi potem dovolili, da na koreografijo in izvajanje vplivata še prostor in gledalec? V preteklosti in zdaj so se ter se še vedno takšna raziskovanja dogajajo, vendar le tu in tam, velikokrat morda le iz estetskega vidika ali želje po spremembi okolja.

Če začnemo odpirati prostor, potem začnemo odpirati še druga vprašanja. Kaj pa kostumi, glasba, improvizacija, svetloba, vonjave ... In, najpomembnejše, kaj pa gledalec?

6 Telo kot umetniški objekt

Sodobni ples se ne le ukvarja s telesom, temveč ga razume kot lasten obstoj, kot lasten subjekt. Telo je brezspolno, naravno, nagonsko, hkrati pa disciplinirano, vendar kljub vsemu avtonomno. Delno ga zgradijo in vsekakor preoblikujejo plesne tehnike skozi disciplino, kljub vsemu pa je vsako unikatno, posebno. Zato je videno kot osvobojeno telo, ki se upira ekonomskemu izkoriščanju in industriji kulture. Ne pripoveduje in ne imitira. Izhaja iz sebe in se konstantno upira kodifikaciji. Ker so takšna telesa brez identitete, so anonimna, uprizarjajo zgolj svojo telesnost. Vendar je to možno le, če je plesalčevo telo neosebno v trenutkih nastopanja.

Pred tem je celo zaželeno vključiti osebnost, posebnost vsakega plesalca, in to spojiti z vizijo korografa, režiserja. Po tem je črpanje informacij iz različnih virov zaključeno in telesa ostanejo v času uprizoritve kreacija dolgotrajnega treninga, ustvarjanja, nabiranja materiala. Zaradi tega se sodobni ples z lahko vklaplja v različne umetniške zvrsti. Največkrat s performansom in gledališčem. Vedno več pa tudi z videom, filmom. V več pogledih se sodobni ples in inštalacijska umetnost sklapljata, vendar se nikoli zares ne združita. Problem se morda skriva v tem, da nihče zares ne vidi teles kot umetniških objektov, ki bi jih lahko zares uporabili kot zgolj objekte in objekte/skulpture, hkrati pa bi jih lahko dojemali kot nekaj živega. Vendar je vedno več umetnikov, ki jih ta združitev zanima in zato ustvarjajo umetniška dela, ki se temu približujejo.

Anne Teresa De Keersmaecker, koreografinja, vodja skupine Rosas, je večkrat predstavila svoje koreografije v galerijah. Za primer si lahko ogledamo njeno delo: Dance on Sand. Anne Teresa uporabi svoje telo kot plesoči objekt, ki preoblikuje prostor. V intervjuju je omenila, da ples na pesku ne more biti tako natančen, saj se le ta ugreza. S tem je nakazala, da pesek vpliva na njeno telo, posledično na sestavljeno koreografijo, hkrati pa tudi ona preoblikuje pesek s plesom, premikanjem svojega telesa po prostoru. Uporabila je eno izmed svojih prvih koreografij, ki v pesku ustvarjajo vzorce. Gledalci so nameščeni okoli peska in plesalke ter hkrati tudi na balkonu, ki jim mogoča najboljši možni pogled na sproti nastajajoče delo. Anne Teresa je videti skoraj kot vrteči se čopič, ki svojim vrtenjem ustvarja jasne poteze v podlagi. Koreografinjin način razmišljanja o plesu je zelo primeren za način sestavljanja koreografije inštalacijskega dela. O plesu razmišlja kot o jeziku, ki ga želi postaviti v prostor-čas. Zelo podobno kot skladatelji, ki komponirajo glasbena dela. Ples jo zanima bolj kot strukture, ki jih lahko ustvari s plesalčevimi telesi, in ne toliko njihove zgodbe, ki bi jih lahko skozi telesa

podali. Zelo znana je tudi po tem, da rada uporablja repetitije, ki so sicer zelo značilne za performans.

Work/Travail/Arbeid iz leta 2015 je še eno zelo zanimivo plesno delo koreografinje, ki je osnovano na prejšni celovečerni plesni predstavi Vortex Temporum, prvič predstavljeno leta 2013 z Rosas company. Anne Teresa je iz tega dela, ki je bilo sestavljeno za "black box", izdelala novo delo za "white box", torej galerijo.

V Work/Travail/Arbeid je iz ene ure Vortexa Temporum fragmentirala material na 9-urni cikel, sestavljen iz enournih fraz, različno predstavljenih vsak dan 9 tednov. Poleg plesalcev so nastopili še glasbeniki.

Ples/tišina in glasba sta se menjavali, dokler se nista združili in sčasoma so plesalci sledili po tleh narisanim sledem. Gledalci so se lahko približali plesalcem, saj je prostor nastopa deloval kot inštalacija. Gledalci so imeli pogled ravno tako razpršen (tudi zaradi razpršenosti koreografije na 9 tednov). Zaradi fizično naporega umetniškega dela je De Keersmaeker ugotovila, da plesalci le niso objekti.

Še en primer takšnega raziskovanja je Cunningham v videu Walkaround time ki je v kolaboraciji z režiserjem Charlesom Atlasom v prostor poleg plesalcev postavil še umetniške objekte. Oboji so obstajali v skupnem prostor-času in držali podoben status. Plesalčeva telesa so bila skoreografirana kot objekti in objekti so oponašali telesa. Merce Cunningham je nasploh veliko govoril o "skupnem času", kjer gre za kolaborativni proces obstajanja teles in objektov v enakem prostor-času, kjer gre le za izmenjavanje vlog in kjer so oboji živi. Telo sicer sčasoma samo odpade, vendar ostane manjko.

V 60-ih se je zgodil največji preobrat pri sodobnem plesu, saj so koreografi sistematično iskali nove načine podajanja idej, kontekstualnih možnosti.

Judson Church Dance Theatre so bili znani po tem, da so se želeli čim bolj približati vsakodnevnem življenju s svojimi deli. V procesih raziskovanja so zato uporabljali metodo naključnosti, tehnike iger, razne kolaže, repetitije in variacije. Uporabljali so netrenirane plesalce in minimalistični vokabularij. Predstavljali so človeška telesa v gibanju in dokazovali, da je vsakršno gibanje že ples. Torej ples ni bil več ples z natreniranimi telesi plesalcev, temveč že vsak gib, namenjen performativi in zmožnosti podajanja tistega nekaj več skozi gibanje.

7 Koreografija

Koreografija je jezik plesne umetnosti, ki se poslužuje različnih metod, tehnik ustvarjanja. Tesno se prepleta s trenutnimi družbenimi in političnimi dogajanjem, zato je svobodna, sodobna ... Dela so povečini eksperimentalna, estetska in kritična.

Ni osredotočena le na iskanje, nadgrajevanje plesnih gibov, ampak raziskuje naš obstoj, naš kontekst v družbenem, kulturnem smislu. Je kulturni fenomen, saj se ne osredotoča le na kompozicijo, temveč tudi na odprte koncepte interpretacij. Termin – koreografija zdaj ni več v lasti le plesa, temveč se uporablja tudi v političnih in ekonomskih sferah kot metafora ali estetski, funkcionalni termin (npr. sociolog lahko raziskuje »vsakodnevno koreografijo« ljudi, politik pa lahko govori o koreografiji pogajanj).

Koncept koreografije postaja vedno bolj pogost, saj živimo v kompleksnem omrežju, kjer je potrebna koreografija za organizacijo. Tudi ples ne obstaja ločen od družbe. To pomeni, da sta oba vidika – jezik umetnosti, ki si prizadeva oblikovati nov pogled na realnost, in koreografija v družbi in kulturi – prepletena in oblikovana z različnimi zgodovinskimi praksami in predpostavkami.

Vsako umetniško delo je posledica prejšnjih umetniških raziskovanj, ustvarjanj. Pomembno vprašanje je, kako je zgodovina koreografije in drugih umetniških form vplivala na današnje raziskovanje multidimenzionalnih, interaktivnih plesnih del.

Bauhaus je bila v osnovi akademija za arhitekturo in dizajn. Bila je prva institucija, kjer je bila performativna umetnost nujnost programa. Sprejela jo je kot individualno umetniško formo, ločeno od tradicionalnega teatra in plesa v okviru eksperimentalnih delavnic, ki je študente poskušala "ozdraviti" ekspresionizma. Ker je bila to umetniška šola za arhitekturo in dizajn, so imeli globoko razumevanje za prostor, kar jih je privedlo do raziskovanja prostora v povezavi z ljudmi. Zanimalo jih je, kako geometrične forme vplivajo na mehanično in človeško gibanje. Bauhausovi performerji so se osredotočali na red in disciplino nasprotno od dadaistov in futuristov, ki so bili znani po uporniškemu značaju in delovanju.

Predvsem v času vodstva Oskarja Schlemmerja so poskušali na akademiji rešiti problem pretvarjanja umetniškega dela iz ene umetniške veje v drugo. Zanimal se je predvsem za prostorski dizajn, kako občutiti prostor v vseh dimenzijah.

Gesture Dance (1926/27) je bila plesna predstava, v kateri so uporabili kombinacijo geometrike z vsakdanjimi gestami. Geometrične strukture so poskušali iz slik prevoriti na oder s pomočjo plesalcev.

V *Triadnem baletu*, ki je trajal kar nekaj ur, so poskušali uravnovešati abstraktne koncepte. Trije plesalci so nastopali v treh delih arhitekturne kompozicije. Proces ustvarjanja tega dela je bil nekoliko drugačen od običajnega, takšnega, ki smo ga navajeni. Začeli so z dizajnom kostumov in glasbe. Proces ustvarjanja koreografije se je zgodil šele po že dokončanih kostumih, kar pomeni, da so kostumi in glasba narekovali koreografijo. Plesalci so bili zaradi geometričnih kostumov omejeni v gibanju. S tem so raziskovali tudi razliko med umetnim in naravnim. Plesalci so bili namreč preoblikovani v geometrične premikajoče skulpture. Ta predstava je bila nekaj res izrednega, drugačnega in je bila največkrat nastopana avantgardna predstava. Razširila je definicijo plesa in plesalca. Bauhaus je imel izredno inovativen pristop k oblikovanju. Njihova filozofija je slonela na ineterdisciplinarnem pristopu, raziskovanju različnih umetniških form.

Danes izredno priznan koreograf, William Forsythe, uporablja matematiko, filozofijo in arhitekturo za bogatenje svojih koreografij. Znan je po tem, da je preoblikoval pojem sodobnega baleta in da ustvarja povezavo med vizualno umetnostjo in koreografijo. Pravi, da objekti razširjajo pojem koreografije in plesa in jih razdeli na tri kategorije. Na velike interaktivne inštalacije, manjše taktilne skulpture in video. Vsi pa so združeni v tem, da gledalcu olajšajo gibanje.

Forsythe s postavitvijo neobdelanih teles (teles civilistov) v konstruirana okolja (galerije, muzeji) ustvarja prostore, kjer se intelektualna radovednost prenaša skozi telesa in obratno. Organizira gibanje v prostoru in s tem ustvarja koreografijo.

“S koreografijo občinstvo še vedno sedi pred idejami, medtem ko lahko v namestitvenem okolju krožijo med njimi.” – William Forsythe

Kar je izredno zanimivo pri Forsythu, je ravno sprotno razmišljanje o gledalcu in njegovo vključevanje. Tako kot pri umetniških inštalacijah, zato plesalcev ne vidi kot nujni element koreografije. Njegovo dožemanje koreografije je, da se lahko zgodi s pomočjo človeških teles kot posledica prostora ali pa z animacijo umetniških objektov. Tudi s poigravanjem svetlobe lahko ustvarimo svojstveno predstavo. In ravno ta odnos prostor–obiskovalec in animirani objekti v prostoru–obiskovalci je ena izmed točk zanimanja in ustvarjanja Williama Forsytha.

Njegovo izredno zanimivo delo – *Nowhere and everywhere* sloni na raziskovanju vključevanja obiskovalcev v koreografijo. V prostoru bivše klavnice, ki je preobrazena v “white box”, je obesil ogromno nihajočih kovinskih nihali, ki so animirana. V različnih dinamikah se vrtijo, nihajo, menjujejo smeri in med njimi je ravno takšen razmik, da omogočijo vstop in sodelovanje obiskovalcev.

Njim pa je naročeno, naj vstopijo v svet koreografije nihali, vendar jim je hkrati prepovedano ovirati ali spreminjati gibanje razstavljenih objektov. Ta prostor torej vpliva na gibanje obiskovalcev, saj se morajo izogibati nihalom. Forsythe je s tem “izsili” koreografijo med nihali in obiskovalci.

The Fact of Matter je naslednja njegova interaktivna razstava, kjer ustvari koreografijo iz teles obiskovalcev. Ustvarja odnose med razstavljenim in gibanjem, ki ga zahteva.

V belem prostoru je razstavil bele olimpijske gimnastične obroče, na katere lahko gledalci splezajo in začutijo gravitacijo. Zahtevajo koordinacijo, moč in iznajdljivost. V tem primeru je izvil gibanje s pomočjo statičnih objektov.

Torej, koreografija je kontinuirana oblika, ki izbira in preoblikuje, saj je vsako umetniško delo povzetek vsega že narejenega, obstoječega. Vsak umetnik je torej potrošnik umetnosti.

Vendar s tem, ko ples nima tendence mimetizirati, temveč podajati neko univerzalno resnico, ustvarja od znotraj. Skupaj z drugimi elementi nastaja koreografija enosti, celosti, abstraktnega.

Susan Foster opisuje koreografski način reprezentacije ameriškega avantgardnega plesa v 50. in 60. letih 20. stoletja kot refleksijo, ki izvira iz kritičnega diskurza, drugosti, raznolikosti in iz tem umeščenosti v utelešen, telesni svet. Ples želi razgraditi vrednost gibanja kot simboličnega orodja in poudariti gibanje kot konkretno, telesno funkcijo, kot telesno percepcijo in premišljeno gibanje; bolj

kot ranljivost in razliko namesto idealizma, junaštva in enakosti. Gibanje zdaj pomeni osebo, ki pleše in se giba, in fizične zakone gibanja in gibalne sposobnosti, tako kot koreografija lahko pokaže lastno konstrukcijo, s tem da komentira in odseva lasten proces nastopa (Foster, 1986, 167–185)

Po obdobju 60-ih se je koreografija osvobodila ekspresionizma, nujnosti v sožitju plesa in glasbe oz. celo nadvlade glasbe nad plesom, in se osredotočila veliko bolj na telesno artikulacijo. Pred tem so videli koreografijo kot odprt koncept, ki se z lahkoto podre z vsemi različnimi tehnikami, metodami, ki so jih takrat prakticirali. Po 90-ih pa je zaživel konceptualni ples, kjer je bila povezava med plesom in koreografijo izničena, saj so nove performativne umetnosti delovale z načinom koreografskega razmišljanja. Konceptualni ples je, po Geraldju Siegmundu, več kot le kritika modernizma. Telo dojema ne le kot prostor čustev, temveč ga preizprašuje o njegovi utemeljenosti, resničnosti.

Bojana Cvejić pa kritizira pomen izraza konceptualni ples. Vsako umetniško delo ima namreč koncept, saj temelji na idejah. Razlika je le v tem, da so o teh konceptih začeli razgljajljati in jih konceptualizirati v predmet umetniškega dela. Ne obstaja več kot nekaj samoumevnega. Koncept pa je nujen za razumevanje gibanja.

Koreografija kot odprt koncept pomeni, da ne moremo več vzeti določenih del kot paradigmatiskih primerov, ki bi jih imeli za estetsko idealne. Opustiti moramo izključitev razlik, saj je skoraj vsako delo primer zase, skupno pa jim je pomanjkanje povezav, ki jih lahko ponovimo. Thomas Plischke, Juan Dominquez, Antonia Baehr ... Ti ustvarjalci nimajo skupnega nič več kot dejstvo, da delajo zunaj koncepta zaprte koreografije. A če delo teh koreografov definiramo kot konceptualno in jih izločimo iz polja plesa, je to zaradi napačnega razumevanja, saj njihov proces uporablja telo kot predmet dela. Materialnost nastopa vabi v zaznavanje in čutenje, ki ju ne moremo ločiti od komunikacije. Z drugimi besedami, njihovo delo ni konceptualno, ker ne dematerializira koncepta stran od svojega objekta. (Cvejić, 2008, 53)

8 Tehnologija v umetnosti

Danes je računalnik pogosto umetniškovo orodje na različnih umetniških področjih.

Tehnologijo ustvarjalci najraje uporabijo za interaktivni tip umetniškega dela. Najpogostejša

so: virtualna realnost, digitalna inštalacija in projektno mapiranje. Muzeji in galerije sledijo trendom in ustvarjajo nove prostore, ki podpirajo takšne razstave. Umetniki se lažje igrajo z mejo, ki obstaja med obiskovalci in performerjem (naj bo performer tudi digitalni objekt). Fizična udeležba postaja vedno bolj pomembna. Gledalci hočejo več, želijo izkusiti svet umetnika in oblikovati svoje lastne izkušnje. Tako kot vsaka inštalacija se tudi digitalna ukvarja z dojemanjem prostora. Predvsem gre za ustvarjanje smiselnih interaktivnih izkušenj. Čeprav so takšne inštalacije izredno zanimive, še vedno menim, da je prisotnost fizičnega performerja izredno pomembna. Človeštvo namreč drvi v virtualno resničnost in pri tem pozabimo na našo fizičnost in kaj vse nam omogoča. Kljub temu, da lahko čutimo bolečino, da se staramo, hkrati doživljamo tudi pozitivna občutja. Občutek vetra in sončnih žarkov na koži, okus slane vode, zvok čričkov itd. Z vedno večjim poglobljanjem v tehnologijo svojo telesnost izgubljam. Naša občutja ostajajo nespremenjena, so nevtralna, prazna. Mogoče nas v prvem stiku s takšno inštalacijo presune, saj kaj takšnega še nismo videli. Deluje kot čarovnija. Kmalu nas ne impresionira več in postanemo hladni. Živi performerji, pa nas vedno znova opozarjajo na lastno krhkost, nam nudijo globlji vpogled v človeštvo tako, da ga lahko ponotranjimo, začutimo. Tega nam digitalnost ne omogoča. Vendar nam zaradi svojih sposobnosti nudi vizualni preobrat, ki ga sicer morda ne bi mogli doseči. Skupaj s živim telesom pa lahko gledalec pridobi vse najboljše iz obeh svetov, resničnega in digitalnega.

Združitev je spet nov pristop k ustarjalnemu procesu, kjer se tukaj pridružijo še ustvarjalci iz naravoslovnih ved. Že samo zaradi tega lahko umetnost pridobi nove gledalce.

Za primer: Marko Peljhan, po poklicu sicer gledališki režiser, je konceptualni in intermedijski umetnik, ki svoje delovanje širi na področje znanosti in tehnologije. Njegova hibridna umetniška dela so poznana tudi zunaj slovenskih meja. Njegova dela so bila predstavljena na več Beneških bienalih, na prireditvah sodobne umetnosti, kot sta Manifesta in Ars Electronica, kjer je bil tudi dobitnik zlate Nike ... Njegovo zelo zanimivo delo je Makrolab. Začel ga je razvijati že leta 1994 in je bil razstavljen od 1997 do 2007. Makrolab je raziskovalna postaja, ki je omogočala znanstvenikom opazovanje migracije ptičev, ljudi in

klimatske spremembe. Hkrati pa jo je Peljhan oblikoval tako, da lahko služi tudi kot funkcionalna bivalna enota, v kateri lahko v izolaciji preživiš tudi do tri mesece. Leta 2007 pa je z drugimi umetniki ustanovil mednarodno organizacijo Interpolar Transnational Art and Science Constelattion (I-TASC), ki združuje umetnost in znanost. Skrbi za nadaljnjo umetniško, politično, raziskovalno delo. S to organizacijo so uredili ekspediciji na Antarktiko in Arktiko. Markolab je trenutno v fazi procesa ustalitve objekta v Sloveniji, kjer bo deloval kot laboratorij za študij umetnosti, taktičnih medijev, ekologije, radijskih komunikacij in fizike atmosfere.

V Sloveniji se je vsako leto odvijal festival Break, ki se je ukvarjal z novimi izrazi in tematikami v umetnosti in na katerem je šlo največkrat za vizualne projekte, ki so vključevali gledalca. Veliko del pa se je ukvarjalo z vprašanji vdora tehnologije in znanosti v naš vsakdan. Rtv Slovenija je izdala članek o tem festivalu, ki ga je opisala takole:

“Break torej želi preizprašati ustaljena pojmovanja o svetu in umetnosti, obenem pa spodbuditi nastajanje tistih avtorskih poetik, ki se ukvarjajo z izumljanjem, izmišljanjem, iznajdbami in eksperimentiranjem. V središču je nastajanje vseh različnih novih vrst – kreacij, organizmov, stvorov, strojev, teles in konceptov.”

9 Zakaj Blitz Kids/Novi romantiki

Svet plastike, v katerem živimo, nas počasi požira. Hrana, voda, morje, živali — počasi postajamo plastični tudi mi. Boljši svet, kot so ga romantizirali BLITZ KIDS ali NOVI ROMANTIKI, se je razblinil, svet se spreminja v odlagališče smeti. Utopija se sreča z realnostjo, mi, otroci novih generacij, smo soočeni s kruto resničnostjo plastične prihodnosti. Stojimo pred odločitvijo.

Marca 2018 sem v imela v galeriji Škuc premiero magistrske naloge Blitz Kids.

Že nekaj časa sem razmišljala o postavitvi gibalnega dela v drugačen prostor s spojitvijo scenografskih elementov in plesalcev. Zato sem poskušala združiti svojo idejo s konceptom galerije. Hkrati pa se igrati s časom in percepcijo prostora. Gledalce sem želela popeljati v fantazijski svet, ki posnema resničnega in opozarja na trenutne probleme. Združila sem problematiko uporabe plastike in nasploh potrošnje materialov skupaj s tako imenovanimi Blitz Kids, ki so me pritegnili še posebej zaradi njihove ekscentričnosti, želje po drugačnosti in ideje o boljšem svetu, ki se je na koncu preoblikovala v nastopaštvo ter odtujitev od narave.

9. 1. Kdo so bili?

Gibanje Novih romantikov se je začelo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v Angliji. Izhajali so iz delavskega razreda, bili so praktično brez imetja. Ukvarjali so se z nekakšno reciklažo oblek, saj so zaradi pomanjkanja kupovali oblačila v trgovinah iz druge roke, si jih izposojali, preoblikovali. Izdelki so torej krožili in bili ustvarjalno uporabljeni v različne namene. Velikokrat so se oblačili v znane zgodovinske osebnosti (ne glede na spol idola in tistega, ki ga je posnemal) ali pa so samo tekmovali, kdo bo bolj drzen, bolj nenavadno oblečen. Takrat najbolj znan klub BLITZ je sprejemal samo tiste, ki so bili najbolj izvirno “našempljeni”. Ne glede na spol ali njihovo premoženje, slavo ... Za vzor jim je bil David Bowie in še veliko drugih manjših glasbenih skupin, ki so sledili temu valu.

9. 2. Začetek

Na socialnih medijih sem se ravno tako počutila del nastopaške igre z vsakodnevnim deljenjem najbolj trivialnih novic, s ponujanjem svoje “unikatne” ideje samega sebe in iskanjem odobravanja drugih. Pri tem sem seveda sodelovala že z opazovanjem, komentiranjem, všečkanjem. Vendar sem opazila, da so bile na koncu vse te “unikatne” ideje posameznikov le kopiraj-prilepi drug drugega. Tako kot Blitz Kids. Njihova edinstvenost jih je pripeljala do neverjetne podobnosti, enakosti.

To nenehno razkazovanje se je spremenilo v “gonjo” po materialnih dobrinah in slavi.

Vsak je začel iskati svojo individualnost skozi materialno, s kupovanjem gromozanske količine oblek, dodatkov, ličil in drugih predmetov.

Posledice se kažejo skozi izgubo individualnosti, izkoriščanje poceni delovne sile, onesnaževanje okolja s plastičnimi materiali, zastrupljanje živali in sebe skozi pitno vodo.

Že nekaj časa me je zanimalo, kako bi bilo, če bi prenesla neko idejo v galerijo in bi plesalci postali bolj gibajoči se objekti, ki skupaj s prostorom, inštalacijo, kostumi in glasbo ustvarijo svet idej, popolne fantazije, v katerega padeš in ki spominja ravno toliko na realnost, da lahko zaznaš idejo, kritiko resničnega sveta, problemov. Nisem vedela, kje naj začnem in če bom sploh dobila prostor v galeriji.

Na koncu so nam v galeriji Škuc dovolili zavzeti prostor za tri dni. En dan za postavljanje inštalacije, generalko, drugi dan za premiero dogodka in tretji dan za ponovitev. Kar je izredno malo. Vseeno sem bila zelo vesela, da so nas sploh sprejeli in nisem preveč razmišljala, kaj to dejansko pomeni za koreografijo. Pred in po teh datumih so imeli različni razstavi, tako da tam nismo mogli imeti vaj. Razvijali smo delčke koreografije v plesni dvorani AGRFT-ja in vedno bolj me je skrbelo, kako bom stvari povezala. Kakšna oblika je zdaj to? Performans ni, plesna predstava tudi ne. Želela sem skupaj z ekipo skreirati nekakšno plesno inštalacijo. Ampak kaj to sploh je? Ne more biti razstava, ki traja en teden. Ali že celo samo en dan. Plesalke ne bi zdržale. Ples je živ, telesa so živa in nisem jih hotela postaviti kot kipe v prostor poleg drugih objektov.

Če pa bi plesale, bi skoraj potrebovala strukturo plesne predstave. Vsaj začetek in konec. Ampak kako to narediti, da ne ustvarimo samo še ene plesne predstave, ki bi bila pač tokrat postavljena v galeriji namesto na plesnem odru?

V Škucu smo imeli na voljo malo večji prostor in dva manjša. Prvih deset minut so bile plesalke razporejene v dveh prostorih. Glasbenik je bil v nekakšnem vmesnem hodniku. Obiskovalci pa so lahko krožili po galeriji in si podrobno ogledali svet inštalacij in plesalčevih gibajočih teles. Po desetih minutah se je uvodni del končal in pričel se je glavni plesni del in "reciklaža" z zaključkom.

9. 3. Gibalni material

V koreografiji sem se želela približati njihovemu času, doživljanju plesa – hkrati kot svobodo in razkazovanje.

Blitz kids so povečini v klubih plesali samo z rokami, saj pretiran kostum ni dovoljeval večjega manevrskega prostora za gibanje. Zato sem se odločila poudariti zgornje okončine in se veliko bolj osredotočila na vouge, ki pa se je skoraj vzporedno razvijal v Ameriki. Plesni stil vouge je bil del podobne skupnosti, sicer prav izrecno skupnosti LGBT, ki je zaradi potlačitve prave spolne usmerjenosti izbruhnila in se spremenila v nekakšno “šopirjenje” v plesu, tekmovanju in osvajanju.

Roke so torej prevzele glavno pozornost v koreografiji. Čistost, natančnost gibov, njihova hitrost in predvsem ravna drža s hitrimi ter odločnimi koraki pa so razkrivali nastopaštvo in osvajanje občinstva. Kot rdečo nit giba pa sem izbrala repeticijo skozi celotni dogodek, kajenje. Onesnaževanje sebe in drugih skozi blišč pojave. Popolna brezbržnost do zdravja, samo za “osvajanje” drugih. Plesalke so v nekem trenutku začele hlastati za zrakom in s tem nakazovale na realno stanje okolja in njihovega telesa.

Najpomembnejša pa je bila združitev giba in statične inštalacije. Belina galerije mi je omogočala nevtralni prostor, kjer so lahko tokrat razstavljeni živi nastopači in ne samo statični izdelki umetnikov. Belina jih razkrije in hkrati tudi prostor, ki ga puščajo za seboj. Črn prostor bi osvetlil, poudaril samo plesalce.

V tem primeru je okolje izredno pomembno, saj je nujno izpostaviti ozadje vsega, kar počnemo, posledice naših dejanj. Nenehno kupovanje novih izdelkov za očaranje drugih ima grozne, trajne učinke na naš planet in posledično ogroža tudi naše zdravje. Krivi smo mi sami kot individuumi in, še bolj pomembno, kriv je sistem, ki nas v to manipulira. Zato sta bila galerijski prostor in izbira vključitve gledalcev na “oder” izredno pomembna zame. Vsi smo del te igre nastopaštva, vsi smo krivi, a hkrati smo sami žrtve sistema, ki nas je preoblikoval v poslušne, medle, neobčutljive, nevedne igralce.

Prostor sem si zamislila kot morje odlagališča vsega odvečnega. Plastike, mrež, ki nas lovijo in mrtvijo. Zanimalo me je, kako človeško telo umestiti v pravi kontekst. Plesalci so tekom ustvarjalnega dela postali anonimneži, ki prenašajo sporočilo, idejo na občinstvo. To smo dosegli tudi s kostumi, saj sta kostumografiji, Katarina Šavs in Gea Erjavec, poenotili plesalce z enakimi belimi kombinezoni, plavalnimi srebrnimi kapicami in pobarvanimi dlani z ena-

ko srebrno barvo. Element anonimnega so dosegle plesalke z nevtralnimi izrazi in poenotenjem gibanja s celotno skupino. Postale so tudi del inštalacije, kar je bil zame največji izziv.

9. 4. Preobrazba/reciklaža

Največji problem, ki sem ga imela že od začetka, se mi je zdela preobrazba scenografije v kostume. Vendar sem vseeno želela narediti nekakšno reciklažo znotraj predstave in to je bil en izmed načinov, ki smo ga na koncu s kostumografinjama, Katarino Šavs in Geo Erjavec, in scenografinjo Zalo Zio Lenardić, sprejele za najboljšega.

Bele plastične vrečke, napihnjene z zrakom in povezane med seboj, so imele dovolj volumna, da bi zapolnile velik prostor galerije ter da bi z njihovim premikanjem pridobili učinek valovanja vodne površine. Skupaj s telesi plesalk smo ustvarile nove podobe nekakšnih plastičnih morskih pošasti.

Pri tej transformaciji mi je bilo najpomembneje to, da na koncu telesa izginejo pod plastiko. Volumen teh napihnutih vrečk, ki so bile povezane z laksom, pa nam je to odlično omogočil. Pridobila sem gibalno-inštalacijsko rešitev, ki je jasno izražala svoj namen – plastika nas bo preplavila. Ostala je samo ena postava, ki je bila tako ali tako čez celotno dogajanje zavita v plastiko. Spodnji del telesa je imela "ujet" v trde polivinilaste hlače polkrožne oblike, ki so spominjale na kostum Davida Bowia v vlogi Ziggyja Stardusta, modnega obiskovalca Kansaia Yamamote (David Bowie je bil namreč zgled Blitz Kidsom). Zgornji del telesa pa je bil v celoti pokrit s polivinilom v enem kosu v obliki kroga. Plesalka Eni Vesović je v tem kostumu izvajala minimalne ponavljajoče gibe iz vsakdanjega življenja: pitje kavice, pogled na uro, tipkanje na tipkovnico, spenjanje las ... Njeni gibi so se začeli rušiti paralelno z rušenjem prostora, ko so se druge plesalke začele oblačiti v scenografijo/inštalacijo.

V drugem prostoru smo uporabili bele gradbene mreže iz steklenih vlaken, ki so bile dovolj trde, grobe, da smo lahko iz teh mrež ustvarile nenavadne oblike; velike, trde, narobe obrnjene vreče. Izkoristile smo celoten prostor in jih navezale tudi pod strop. Dve sta se s spodnjim (odprtim) robom dotikali tal, saj sta bili v njiju ujeti dve plesalki.

Vreče so spominjale na mreže za lovljenje rib. Plesalki sta bili ujeti vodni bitji, ki sta se poskušali rešiti iz pasti. Osvoboditev (padec) iz mrež in njuno osvobojeno gibanje kasneje, ki preide zopet v človeško aroganco, smo morali predstaviti v večji prostor (prostor z vrečkami),

saj nam razporeditev prostorov in njihova velikost ni dopuščala drugačne rešitve. Vendar smo ohranili idejno zasnovo, da gre za gibalno-inštalacijski projekt, s tem da z odhodom plesalk prostora nismo pustili praznega ali neosmišljenega. Plesalki sta se iz svojih kostumov izvalili in pustili za seboj inštalacijo, ki je ohranila svojo idejo, svoj namen.

Zaradi prostorske in časovne stiske nisem dovolj izkoristila mreže v smislu kostumov ali giba. Vendar sem se igrala z zelo neraziskanim področjem inštalacije in plesa, kjer nisem imela pravih referenc. Koliko pustiti zadevo v podajanju asociacij, kar je ključno pri inštalacijah, in koliko se spustiti v neko zaokroženo idejo, dramsko celoto, kar je navada dobrih plesnih predstav? Vsekakor se mi sobana z mrežami zdi zelo inspirativna in bi lahko bila spet uporabljena za nov, drugačen gibalni projekt.

Največji problem podviga, ki sem si ga zadala, je vsekakor bil prostor, ki nam ni bil na voljo dovolj časa, da bi lahko razvijale gib v prostoru končne izvedbe in našle inspiracijo ter neposredno povezavo z njim. Kot sem že prej omenila, so inštalacije narejene za točno določen prostor ali vsaj tip prostora.

S plesalkami sem ustvarjala koreografijo v plesni dvorani in dolgo nisem vedela, kje bomo sploh dobile možnost izvedbe. Tako smo prilagodile koreografijo na prostor. Delno je to čar procesa, saj prideš do rešitev, na katere nisi niti pomislil. Po drugi strani pa je to ogromna ovira. Ni dovolj časa, da bi res lahko premislil o vseh možnostih, se odzval specifičnemu prostoru in izpopolnil idejo.

V pogovoru z Matejo Bučar je omenila, da pri svojih projektih v prostor vstopi vsaj dva tedna pred premiero. Izpostavila je tudi problem vadbe oz. ustvarjanja v prostoru, ki je namenjen tudi predstavitvi. Takšni prostori bi morali nujno obstajati in biti na voljo vsaj nekaj mesecev. Alen Ožbolt pa je omenil, da sta z Janezom Jordanom enkrat imela izredno srečo v galeriji Škuc, kjer sta lahko ustvarjala z VSSD (Veš slikar svoj dolg) kar tri mesece.

9. 5. Vključitev gledalca

O gledalcu sem razmišljala skozi proces ustvarjanja. Zavedala sem se njegove pomembnosti pri takšnem dogodku, saj galerija predstavlja prostor, kjer je obiskovalec svoboden v premikanju med umetniškimi predmeti in tudi v tem, koliko časa bo porabil za ogled posamičnega. Vendar dokler nismo dobili potrditve iz galerije Škuc glede možnosti uporabe njihovih prostorov nisem vedela, kje bodo nastopajoči in kje gledalci. Glede na razporeditev

sob v Škucu sem se na koncu odločila za krožno premikanje gledalcev. Vendar smo jih kasneje z glavno akcijo zvabili v največji prostor. Tako sem združila razpršen, nepopoln pogled gledalca skupaj s klasičnim spremljanjem plesne predstave. Moj namen je bil predvsem eksperiment vsega, kar me je zanimalo (vstop gledalca v delo, združitev inštalacije s plesom itd.) in prilagoditev na prostor. Idealno bi bilo, da bi ga imeli ves čas na voljo in bi lahko skoreografirala gledalčevo pot ter dodelala prizore s plesalci.

Menim, da je ravno zato pri gibalno-inštalacijskem dogodku izredno pomembno, da je prostor na voljo ustvarjalcem dovolj časa, da ga lahko raziščejo. Šele takrat se lahko zares pogovarjamo o možnosti gibalne inštalacije. Tako kot umetniki inštalacij uporabijo prostor kot pomemben del svojega projekta in uporabijo gledalčevo prisotnost, preden ta sploh prispe do kraja stvaritve, tako mora tudi koreograf postaviti plesalce v kontekst prostora in inštalacije ter narediti prostor za obiskovalce.

Opazila sem, da če bi vztrajala pri samo repetativnem gibanju, ki sam po sebi nima tako močne ideje, bi gledalci po desetih minutah zapustili prostor nepotešeni. Menim, da je to zelo odvisno od vseh elementov, ki jih združiš in postaviš na ogled obiskovalcem. Vendar je bila moja odločitev za glavno akcijo zelo primerna. Naj še prej omenim, da sem pričakovala počasno kapljanje obiskovalcev v galerijo, kar bi tudi 10 minut ponavljanja bolje osmislilo. Vendar nihče ni dobro vedel, kaj naj pričakuje, ko so prebrali na plakatih, vabilih ali letakih Gibalno-inštalacijski dogodek ob 20:00 uri. In so vsi prišli že pred osmo uro, počakali na povabilo v notranjost in dokaj hitro zaokrožili po prostoru. Zato je bilo v tem primeru 10 minut uvodnega dela skoraj predolgih. Čeprav ponavljanje gibov sporoča neko neprekinjeno, avtomatično življenje brez vsekakršnega razmisleka o posledicah. Glavni del je trajal naslednjih 20 minut in menim, da je bila dolžina ravno pravšnja, saj po končanem dogodku obiskovalci prostora niso zapustili tako kot pri teatru in ostanek inštalacije je ostal v prostoru skupaj z obiskovalci in še naprej podajal svoje sporočilo. V tem primeru ostanek smeti, smrt, prazne mreže, opustošenje.

9. 6. Osvetljava, megla, glasba

Z Nastjo Mihelj in Davidom Orešičem, ki sta poskrbela za osvetljava, sem se pogovorila o konceptu tega dogodka in na podlagi tega smo se odločili za žive barve luči, predvsem

rožnato barvo. Žive barve zato, da smo pridobili občutek disko prostora Blitz Kids, prostora fantazije, razkazovanja drugačnosti. Predvsem smo se odločili tudi za rožnato barvo, saj so v tem času tako v Angliji z Blitz Kids in v Ameriki s skupnostjo LGBT, ki je plesala vogue, prodirali skozi trdo mišljenje proti homoseksualnosti.

Barve luči so obarvale kostume plesalk, saj so bili kostumi bele barve. V prostoru z mrežami pa smo se odločili za kar nevtralnno belo luč, ki je s tem, da je bila usmerjena v mreže, mrežo podvojila. Sence mrež so namreč krasile bele zidove prostora in dale občutek prostora – mreže, ujetosti, kletke. Na začetku glavne akcije so se menjavale tople barve: rožnata, oranžna, zelena, ter nakazovale “šov”, brezbržnost in nezavedanje.

S spremembo prostora v plastiko brez teles ter z ujetim telesom v plastiko (Eni Vesović), pa je sledila sprememba v hladno modro barvo, ki je napovedovala slabo prihodnost, mrtev svet, planet plastike.

Uporaba megle kot dodatnega elementa je bila zame zelo pomembna. Kot sem že omenila, so plesalke na začetku ponazarjale kajenje z gibi kot simbol brezbržnosti in postavljanja pred drugimi. Megla je s tem ponazarjala dim vseh cigaret oz. vsega onesnaženega. Poleg kajenja so plesalke globoko zajemale zrak, da bi vdihnile vsaj nekaj svežega zraka.

Megla je delovala na začetku tudi kot cenzura, ki prekriva dogajanje. Povzroča slabo vidljivost in nam odkriva le tisto, kar imamo čisto pred nosom. Pri vstopu gledalcev v galerijo je bil prostor tako zamegljen, da so bile meje prostora zabrisane, nevidne (vsaj v prostoru, kjer so plesalke “kadile”). Za njimi se je premikalo telo v plastiki, ki je bilo praktično nevidno (seveda zaradi megle) in se je odkrilo šele, ko se je megla nekoliko razkadila ter, ko so gledalci že vstopili v dogajanje.

August Adrian Braatz, sicer filmski in televizijski režiser, je pri tem projektu sodeloval kot skladatelj. Uporabil je prav tako repetitivne elemente znotraj posamečnih sekvenc in jih počasi dekonstruiral. Tako je dosegel sanjsko atmosfero, ki je opozarjala na varljiv občutek varnosti. Zaradi repetitivnosti je ustvaril tonsko inštalacijo, ki se je zelo dobro prilagajala gibalni. Bolj je šlo za atmosfero kot glasbeno podlago. Skoraj tako kot pri filmu. Iz bolj elektronskega občutka je prešel v delu, kjer so plesalke začele z elementi vogue (plesanje z

rokami), v leseno (zvok lesenih palic), dinamično sekvenco, ki njihovo togo gibanje le še dodatno podpre.

Jaz sem dodala pesem: Choo Choo Cha Cha skupine Rinky Dinks kot presek v cikličnem dogajanju. Gre za zelo dinamično, lahkotno melodijo, ki preusmerja pozornost od problemov, ki se nalagajo s časom. Pesem deluje celo kot posmeh vsem gledalcem, ker so na strani kritičnega vpogleda v tisto, kar je vpletenim nevidno. Plesalke so ob tem na začetku plesale brezkrbno in celo priredile "šov" za občinstvo. Gledalci so začutili oddih od napetega, ponavljajočega dogajanja, ki nenehno samo opozarja in jih skoraj ošteva, saj so v realnem svetu sokrivi za onesnaženje. In to je bil tudi namen tega vmesnega dodatka.

Vsi si radi zatisnemo oči, uživamo in pozabimo na posledice. Njihovo gibanje pa je postopoma postajalo negotovo in one v vlogi ljudi so postale odmaknjene, zamišljene.

10 Primeri raziskovanje plesne inštalacije

Zanimanje za gibalne inštalacije se počasi veča. Po svetu se pojavljajo takšna raziskovanja in vedno več umetnikov se ukvarja z več umetniškimi panogami, ki jim nudijo sveže poglede na dožemanje umetnosti. Včasih so se s podobnimi hibridi ukvarjali avantgardni umetniki, sedaj pa je to že del prevladujočega trenda.

Izpostavila bom nekaj umetnikov, ki so po mojem mnenju ustvarili izredno zanimiva in uspešna plesno-inštalacijska dela.

10. 1. Sasha Waltz

Priznana nemška koreografinja Sasha Waltz ("nova Pina Bausch") ustvarja sodobne plesne, gledališko-gibalne, moderno-baletne predstave, kjer uporablja arhitekturne inštalacijske elemente na odru in jih vkomponira v del koreografije. Zato bom predstavila tudi te. Ustvarila pa je tudi plesno-inštalacijska dela.

V predstavi A Dark World of Dance sta skupaj z avantgardnim kostumografom Irisom van Herpnom ustvarila gibajoče, skoraj inštalacijske podobe. Telesa plesalcev so postala premikajoče podobe, objekti stvaritve. Kostumograf jim je dal zunanji videz, koreografinja pa

smiselno gibanje. Gre za multidisciplinarno predstavo, ki vsebuje smiselno in izredno domiselno prepeletanje plesa, kostumografije, scenografije in glasbe v živo. Kljub vsemu ostaja to plesna predstava, saj ostaja na odru in ne vabi občinstva v prostor dogajanja. Obdrži ga na distanci. Zaradi neverjetno domiselne uporabe telesa plesalcev s kostumi in scenografskimi elementi delo ponuja plesno-inštalacijske ideje.

Izredno zanimiv dogodek njenega delovanja je sklop Sashe Waltz – Inštalacijski objekti performansa, predstavljen v Centru umetnosti in medijske tehnologije v Karlsruheju v Nemčiji, 26. septembra 2013. Celotna razstava je vsebovala osem večjih inštalacij; “Vitrine” (video inštalacija iz projekta “Körper”, 2000), “Wolke” (performativni objekti, “noBody”, 2002), “Pigments” (performativni objekti, “Impromptus”, 2004), “Gezeiten” (inštalacija, “Gezeiten”, 2005), “Mediterranean Sea” (video inštalacija, “Dido und Aeneas”, 2005), “Fries” (video inštalacija, “Medea”, 2007), “Hängende” (performativna inštalacija, “Dialoge 09/MAXXI”, 2009), “Stab” (objekti “Sacre”, 2013).

V mojih koreografijah so objekti in dela, ki sem jih razširila v video inštalacije, in več odlomkov iz mojih del, ki oblikujejo in ujamejo gibanje v obliki kipov. Poskušala sem izbrati elemente, ki so na meji med plesom, podobo, telesom in inštalacijo. Zgodbo sem želela dodati objektom – na primer posodi za vodo iz Didone in Eneja ali stekleni zid iz predstave Telo – in odru. Moj cilj je bil, da bi začutili njegovo prostornost, njegovo vlogo, njegov izvor. Dela pokažem delno z izvorno glasbo, saj me zanima, kako lahko spremeni razpoloženje brez prisotnosti plesalcev.

Koreografinja se skozi ustvarjanje del ukvarja z emancipacijo inštalacije in multimedijskih elementov iz odrskega okolja in z umestitvijo le teh kot samostojnih razmišljanj v galerijske prostore, v obliko razstave. Njeno razmišljanje o efemernosti plesnega giba in kako ga lahko ujamemo v muzejskem oz. galerijskem okolju je izredno zanimivo.

Ne verjame v možen obstoj koreografije, narejene po formatu plesne predstave, v neodrskem prostoru, za to ga je potrebno obdelati in prilagoditi. Razmišljanje in pristop k takšnemu delu sta drugačna od plesne predstave ali statične inštalacije. Telesa so zanjo surov material za predelavo v gibajoče skulpture, vsako telo pa s seboj nosi spomine, znanja, občutke.

ZKM (Kulturni in medijski center Karlsruhe) je neverjetno aktiven prostor. Daje mi možnost, da poudarjam določen vidik svojega dela, ki je sicer prisoten v vseh mojih delih, a bi drugače ostal manj

opazen. V plesnem gledališču delamo s časom, ki ga zapolnimo z več intenzivnimi trenutki, česar se ne da ujeti. V Karlsruheju lahko predstavim več trenutkov, lahko usmerim pogled na tiste podobe, ki spominjajo na ikone mojega dela, tako da samo odstranim, kar pride prej in kasneje v moji časovnici. Ples je minljiva umetnost. V muzeju lahko ustavimo čas. Mislim, da je to odlična priložnost. – Sasha Waltz

Razstava vsebuje npr. inštalacijo “Wolke” (Cloud, 2002), ki je bila prikazana v “Center for Art and Media Technology” v Karlsruheju v Nemčiji. Napihnili so ogromen bel balon, po katerem je ustvarjalka plesala. V drugem prostoru so plesalci viseli s stropa, kjer so izredno počasi “plavali” v zraku kot astronauti v vesolju. Dogodek je vseboval tudi inštalacijsko-gibalni performans iz performansa Family Tree, kjer so dlani plesalcev grabile iznakaženo telo ...

10. 2. Sandro Masai

Sandro Masai je v osnovi performer, raziskovalec, ki nenehno išče nove načine izražanja. Njegovo delo My body, your room, je audio-vizualni interaktivni projekt s plesnim performansom, kar bi lahko označili tudi za interaktivno gibalno akcijo ali plesno inštalacijo. Res pa je, da so tokrat gledalci sede nameščeni pred plesalcem kakor pred plesnim odrom. Osnova tega projekta je, da je telo izvor zvoka in svetlobe prostora dogajanja. Želel je raziskati empatijo do soljudi, neposredno razumevanje tujega telesa. S pomočjo tehnologije performer sporoča svoj srčni utrip in dih računalniku, ki te informacije prenese na svetlobo (utripanje luči skladno s srčnim utripom izvajalca) in zvok (povečanje nivoja notranjih zvokov). Performer pa je vplival na svoje telo s pomočjo gibanja, plesa. Namen dogodka je v resnici raziskava o tem, kako lahko interaktivne tehnologije okrepijo empatijsko razmerje med občinstvom in izvajalcem.

10. 3. Janine Antoni

Že trideset let vključuje svoje telo, kiparstvo, slikarstvo, performans v svoja dela in briše meje med življenjem in umetnostjo. Njena mesec dolga razstava, imenovana Paper dance, je bila na

ogled v Contemporary Austin, kjer je med gibanjem preoblikovala papir v različne umetniške predmete. Skozi delo se izprašuje, kaj ji ponuja material in kako ga lahko izkoristi, da postane "živ".

"Resničnost," je povedala Art21, "je, da smo v stiku z mnogimi objekti, a pojma nimamo, kako nastajajo. Moje delo je oblika popravljanja tega. Nekako se lahko umestim v odnos do drugih in do svojega okolja."

"Ideje so ujete v telesu in če vstopim v telo, bodo prišle na površje," pravi.

10. 4. Jean Verille

Arhitektka Jean Verille je ustvarila urbano inštalacijo, imenovano Dance Floor in Montreal. To delo sem vključila pod primere raziskovanja plesne inštalacije kljub temu, da ne vključuje plesalcev ali kakršnih koli drugih performerjev. Preoblikovala je okolico Montreal Museum of Fine Arts z več kot 5000 narisanimi odtisi stopal in izzvabila improvizirane performanse iz obiskovalcev, tudi mimoidočih.

10. 5. Richi Owaki

Richi je video inženir, ki je po koncu študija filma in medijev začel raziskovati fizično ekspersijo. V projektu The Other In You (Drugi v tebi) je v kolaboraciji z YCAM (Yamaguchi center for arts and media) ustvaril inštalacijo virtualne resničnosti, kjer je raziskal idejo plesa in telesa v okolju, ki ga zaznamujejo sodobne tehnologije. Nasploh ga zanima povezava med tehnologijo in telesom, zlasti z izgradnjo orodja, ki premosti prepad med subjektivnim in objektivnim, ki obstaja na področju fizičnega izražanja.

V tem konkretnem delu je gibanje plesalca zajeto s posebnim računalniškim sistemom, ki potem te podatke pretvori za ustvarjanje virtualnih plesalcev, ki so prekriti s črno kožo. Gledalci se ob nastopu prosto gibljejo s čelado na glavi, ki jim omogoča pogled v virtualno realnost. Zaradi tega se jim plesalci lahko zelo približajo, kar sicer ne bi bilo mogoče. Na neki točki celo gledalec "zapusti" svoje telo in vidi sebe od zgoraj. Ta občutek zunaj telesa je edinstvena izkušnja, ki jo ponuja virtualna resničnost.

Telo, ki ga gledalci vidijo, se premika enako kot njihovo telo, vendar imajo občutek, da ni njihovo.

Za Owakija je gledanje plesa dejanje »iskanja drugih v sebi« ali »samega sebe v drugih«. Naslov nakazuje, da nismo ločeni drug od drugega, temveč bolj podaljšek drug drugega.

10. 6. Chieh-Hua Hsieh in I-Fen Tung

Interaktivna plesna inštalacija *You Choreograph* raziskuje povezovanje najrazličnejših najbolj navadnih gibov v koreografijo. Postavili so prostor, kjer se lahko vsak vključi v ustvarjanje. Vloge plesalcev in obiskovalcev se lahko zamenjajo, vsak lahko postane koreograf. Sama sta zapisala, da želita v vsakem mestu, kjer je ta inštalacija predstavljena, povabiti domačine na plesišče in jih vključiti v gibanje. Kdorkoli se opogumi, pa lahko zasije in doživi svojih 5 minut slave. Menita tudi, da je vsak posamezen/skupni gib telesa mogoče skoreografirati v plesne poteze in da smo zatorej vsi plesalci.

10. 7. Adrien Mondot in Claire Bardainne

Če govorimo o plesnih inštalacijah, preprosto ne moremo mimo plesnega performansa *Hakanai*, mapiranega s pomočjo tehnologije. Gre za dialog med plesalcem in aktivno digitalno scenografijo oz. inštalacijo. Plesalka visi med realnostjo in nenehno spreminjajočim se prostorom. Bolj natančno, giblje se v kocki, na katero so projicirani vzorci, grafika. Največkrat spominjajoč na črno-belo kletko. Predstava, ki sta jo zasnovala Adrien Mondot in Claire Bardainne, je 40-minutna raziskava krhkosti, negotovosti.

Plesalka vpliva na prostor, ga spreminja, in obratno. Gre za fluidnost in neverjetno združitev telesa in prostora, umetniškega objekta.

10. 8. William Forsythe in Rauf Yasut (Rubberlegz)

Alihningung je video plesna inštalacija, prvič predstavljena v Gagosian Le Bourget v Parizu. Forsythe je za Moussemagazine povedal, da želi s svojimi gibalnimi inštalacijami (Choreographic Objects) približati ljudem občutek njihovega lastnega fizičnega telesa.

Ustvarjalca sta uporabila telesa dveh izredno fleksibilnih plesalcev in ju prepletla v obliko umetniškega objekta, skulpture. Tako da ne obstajata kot dva telesi, temveč eno. Forsythe delo označi kot "zapletanje" in "optična sestavljanke", kjer se čas in prostor zrušita v gostoto telesne interakcije. Telesi sta tako prepleteni, da je težko določiti, kje se eno telo konča, drugo pa začne. Gre za mikrokoreografijo (izredno minimalistični in počasni gibi), posneto s kamero v beli sobi. Edini gledalec je torej robot – kamera, ki posneto v obliki projekcije v galeriji to podaja človeškim gledalcem. Ti vidijo le to, kar je robot posnel oz. "videl".

10. 9. Billy Cowie

Plesni poet, škotski koreograf Billy Cowie je direktor Danza Contemporanea de Cuba. Je pionir v združevanju plesalcev s 3D projekcijo.

Projekt In the flash je bil premierno predstavljen v Paradiso, Julidans Festival, julija 2007 v Amsterdamu. Gre za le štiriminutno video plesno inštalacijo solo plesa. Dvodimenzionalna projekcija prevara oči gledalcev, tako da verjamejo, da je plesalka v prostoru. Gledalci namreč vstopijo v zaprt, zatemnjen prostor, kjer z uporabo projektorja, kotnega ogledala in 3D očal Cowie ustvari iluzijo fizične plesalke vse do konca videa, ko se ta zopet ponovi.

10. 10. Skupno

S predstavljenimi različnimi primeri približevanja pojmu plesno-inštalacijska razstava/dogodek/akcija sem želela poudariti, kako zelo različna dela lahko nastajajo. To področje raziskovanja je tako odprto, da predstavlja zaradi tega težavo. Kaj vse res lahko deluje in kje že preidemo na neko drugo področje? Do katere mere gre tukaj še za koreografijo, skozi katero podajamo idejo in ali zares vključimo gledalca v kreativno misel? Ali je mogoče gledalca z distance povabiti v delo enako kot to stori inštalacija?

Sasha Waltz je zato izredno zanimiva koreografinja. V svojih plesnih predstavah, ki so vedno ustvarjene v nekakšnem mešanju različnih vej umetnosti, ustvarja skoraj plesno-inštalacijske koščke. Vendar to vseeno niso, saj pri tem ne upošteva gledalca v procesu ustvarjanja in ga ne povabi v delo. Vendar nato te delce izlušči in jih postavi v popolnoma novo okolje, galerijsko ali muzejsko, kjer jih preuredi, da delujejo samostojno in za gledalca. Njene že izdelane ideje za oder, kjer gledalec vidi enake dele oddaljeno z neko predzgodbo in koncem, so zdaj tako predrugačene, da lahko vanje vstopi in jih doživi popolnoma drugače. Tako kot skupina DV8, ki svoje plesne predstave pretvori v plesne filme. Enaka koreografija, plesalci, kostumi so začuteni, razumljeni drugače, tudi če ustvarjalcu uspe obdržati idejo.

11 Telesa v medprostorih v Sloveniji

Mateja Bučar, koreografinja, plesalka in pedagoginja, se že vrsto let ukvarja z avtorskimi predstavami, projektnimi prostori, urbanimi koreografijami, urbanim performansom, predstavo inštalacijo oz. Projekti, kjer večinoma raziskuje prostor in telo ali pa prostore v telesu. Sama pravi, da se izogiba izrazu plesna inštalacija, saj izraz ples s seboj nosi zgodovino, asociacije in gmotno nejasno strukturo, ki vsakemu tudi pomeni nekaj drugega. V začetku njenega ustvarjalnega delovanja izrazov, pojmovanj za takšna novodobna umetniška dela ni bilo, zato si jih je kot ena izmed pionirjev umislila sama. Z vizualnim umetnikom Vladimom Fiškinom aktivno sodelujeta že od leta 1996 in ustvarjata na področju umetnosti-tehnologije. Predstavila bom nekaj njunih izredno zanimivih del.

11. 1. Telborg

Koreografija: Mateja Bučar,

scenografija: Vadim Fiškin,

zvok: Tomaž Grom (Zavod Sploh),

dramaturgija: Katarina Pejovič,

plesalke: Valentina Čabro, Nataša Kos, Marinka Ribič, Mateja Rebolj.

Premiera: 22. 4. 1999, Cankarjev dom, dvorana Duše Počkaj.

Predstava Telborg se je odvila na odru v dvorani Duše Počkaj, vendar je bila vse prej kot klasična plesna predstava. Na spletni strani DUM-a (Društvo umetnikov) je zapisano, da je Telborg kratica za telesa brez organov.

Da je izraz bil izumljen s strani Antonina Artauda, ki je v telesu zaznamoval svoj uporni protest proti zahodnemu gledališču; Gilles Deleuze in Felix Guattari sta okoli njega zgradila teorijo, ki ji je dala avro skrajnosti, zelo primerno in trendovsko za čas, v katerem živimo. Telborg pa je odstranjen iz posebnosti. Ni prostor, niti ni v vesolju. To je "posebno stanje informacij o snovi, energiji; tekoča realnost, ki jo animirajo znotraj sebe samoorganizirajoči procesi, ki predstavljajo pravo neekološko življenje."

Scenografija Vadima Fiškina je spominjala bolj na inštalacijo na odru, ki je v tem primeru bila izredno dobro izkoriščena. Spirale, ki spominjajo na gromozanske posteljne vzmeti, so bile postavljene na oder in so omogočale plesalkam zanimivo prehajanje v različne nivoje višine. Ni šlo za narativno pripoved, to se je pokazalo tudi v ponavljanju gibov, temveč za nenehno iskanje spiral. V drugem delu (oder brez spiral) so iskali nova ravnovesja, nove možnosti, nove forme v medsebojni odvisnosti teles in posameznih udov.

11. 2. Sorry out of ideas

Koncept in realizacija: Mateja Bučar/Vadim Fiškin,

ples in koreografinja: Mateja Bučar,

glasba: Borut Savski / Kurt Buttigieg,

producentka: Sanja Kuveljić.

Premiera: 16. 12. 2008, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana, Slovenija.

Mateja Bučar je označila to delo kot plesni performans, ki je tudi nekako inštalacija.

Torej, Sorry out of ideas je plesno-inštalacijski performans.

V Galeriji Gregor Podnar so performans izvajale sence Mateje Bučar. Snovnega telesa v plesnem gibanju v prosoru ni bilo. To sta z Vladimom Fiškinom dosegla tako, da je Mateja Bučar celotno telo namazala s črno barvo za snemanje njenih senc. Senc seveda nista mogla posneti, saj bi v kader "prileteli" telesni deli plesalke. V montažnem programu sta črna pojavo pretvorila v senco in več teh senc projicirala na bele stene galerije.

Poskušala sta ujeti trenutek v kreativnem procesu, kjer je ideja odsotna ali odsotnost ideje kot vzrok, pogoj za ustvarjanje umetniškega dela.

11. 3. Koncept koncepta

Koreografija: Mateja Bučar,

ples: Magdalena Reiter,

zvok: Sergej Kurjohin, Kurt Buttigieg,

software: Miha Grčar.

Premiera: 16. , 17. 1. 2004 , ŠKUC Galerija, Stari trg 21, Ljubljana.

Delo, označeno kot plesni performans, je premiero doživelo v galeriji ŠKUC. Mateja Bučar je dobila idejo med solo ustvarjanjem, kjer je začutila potrebo po skupnem razmišljanju, ustvarjanju. Ker je bila sama, je začutila odnos med seboj in prostorom oz. stenami prostora. V predstavi je raziskovala prostor s premikajočimi stenami in kako plesalec doživlja takšen prostor. Plesoče stene so bile ustvarjene digitalno, s pomočjo digitalnega mapiranja, in kasneje projicirane na stene galerije. Magdalena Reiter je plesala, se odzivala na plesoče stene, stene pa so komunicirale s plesalko. Digitalna projekcija je imela namreč načrtovane premike, ki so se zgodili, ko je za to dobila ukaze. Ti pa so bili nameščeni na tipkovnico računalnika. Tako se je lahko ustvaril dialog med prostorom in plesalko.

11. 3. Najlepši trenutki so najkrajši

Koncept in izvedba: Leja Jurišić

Otvoritveni dnevi grafičnega bienala 2017.

Želela sem izpostaviti tudi inštalacijski performans Leje Jurišić, kjer se je umetnica na steno galerije prilepila s širokim belim lepilnim trakom. Zatem je obvisela. V tem delu je šlo za odsotnost plesa. Na spletni strani pekinpah.com je o predstavi zapisano:

Ples je odrešitev, a nas odrešitev ne zanima. Ples je življenje, a nas življenje ne zanima.

Detela zre smrti tako pogumno v obraz, da nam v svojih pesmih daje prostor za življenje, s čimer daje plesu čas: "Rad bi se pridružil plesu, ki vzpostavlja enako novost za gib in njegovo doumetje." V instalaciji bo prostor, a v njem ne bo plesa, ker ni čas za plesanje. Vsaj dokler

masa in gravitacija ne bosta premagali PVC-ja. Vsaj dokler ne negiramo tistih, ki negirajo nas. Vse dokler ne smemo biti glasno PROTI in [PRE]ŽIVETI.

- Leja Jurišić

Matejo Bučar sem še posebej izpostavila, saj njena gibalna dela živijo v izredno zanimivem sožitju s prostorom (realnim ali ustvarjenim s pomočjo projekcije). Težko pa jih popredalčkamo, namreč vedno so na meji med telesno gibalnim performansom in inštalacijo. Tisto, kar jih povleče nazaj, da ne postanejo sama sebi namen, je vedno neka preprosta ideja in vidno avtoričino izredno zanimanje in poglobljanje vanjo. Kljub temu, da uporablja tehnologijo, je ta preprosta v svoji obliki. Za osnovo uporablja obliko štirih ploskev prostora, ki se samo prilagodijo na idejo in izbrani prostor.

Performans Leje Jurišić Najlepši trenutki so najkrajši pa sem omenila, ker je avtorica izpostavila izredno zanimiv koncept, ki predeluje odsotnost plesa. Prostora ne zanemarja, ima celo izredno pomembno vlogo v ideji. Ona je seveda tam s svojim telesom, vendar ga zalepi na steno galerije. Deluje, kot da želi svoje telo preoblikovati v statično umetniško delo in pozabiti na svobodo gibanja, saj ta ni zaželena.

Ob toliko zanimivih delih mi je žal, da jih ni več. Umetniki namreč nimajo možnosti nenehnega raziskovanja, saj so vezani na prostor, čas in denar. Za to bi bili nujni prostori, ki bi bili namenjeni izključno takšnim vrstam umetniškega raziskovanja, ki bi hkrati spodbujali spoznavanja različnih umetnikov in njihovo sodelovanje. Muzeji in galerije so povečini izredno togi pri vključevanju živih, hibridnih del. Če pa že odprejo svoja vrata, je to le za dan ali dva med razstavami.

Pogrešam pa tudi obnovitve takšnih dogodkov, predstav, kot sem jih omenila in opisala zgoraj. Zdi se mi čudno, da danes pri vsej tehnologiji težko izbrskaš vsa dela slovenskih umetnikov. Kaj šele, da bi si jih zares lahko v celoti ogledal. Še dobro, da umetniki sami poskrbijo za dokumentacijo svojih del, ki pa so seveda ponavadi slabše posneta in največkrat v zelo kratki obliki. To je razumljivo, saj ima ponavadi tako ali tako ena oseba (največkrat avtor) izredno veliko vlog in zato ni zmožna vseh opraviti zelo dobro.

V Sloveniji imamo vsaj na internetnem omrežju Koreografski imenik in če si iznajdljiv, lahko najdeš kar nekaj zanimivih odlomkov preteklih umetniških del.

12 Zaključek

Kljub temu, da hibridna polja umetnosti že obstajajo, se ples in inštalacija ne mešata zaradi njunih razlik v živem in neživem, kar posledično privede do problemov pri razstavljanju oz. predstavljanju takšnih del. Vendar imata skupno raziskovanje prostor/časa in način podajanja idej. Družbeno-kritična dela namreč prikazujeta v abstraktnem in ne v narativnem.

Sodobni ples se spogleduje s performansom, ta pa z inštalacijo, kjer je gledalec ključen in zato del procesa ustvarjanja. Zato sem mnenja, da bi lahko križanec plesa in inštalacije postal novo oz. še eno sredstvo za približanje gledalca ideji. Zaradi načina, kako inštalacija vpelje obiskovalca v delo, mu počasi odkriva svoje plasti in mu predstavi svoje bistvo kot njegovo. Gibajoče telo pa mu delo samo še bolj približa, saj nastopajoči predstavlja družbo in gledalec razume njegovo telo preko svojega telesa in obratno.

Tako postane on sam bistvo plesne inštalacije. Njegovo telo se lahko svobodno približa ali oddalji od določene ideje. Lahko odide ali ostane dlje časa. Informacije sprejme preko vseh čutil in svoja občutja deli z drugimi. Svobodno se premika med živimi, gibajočimi idejami. Takšen pristop želi gledalca aktivirati in mu vzbuditi pomembnost, mu povzročiti razburjenje v telesu. Tako lažje čustveno participira in komunicira z umetnikom. Saj je umetniško delo v resnici skupno dejanje.

Načini, kako doseči takšen dogodek, so lahko različni. V vsakem primeru pa se morajo razčistiti vloge objektov in subjektov. Med njimi mora steči komunikacija. Nič v delu ne sme biti v podrejenem ali nadrejenem položaju. Vsi elementi morajo biti dopolnilo drugim in vsi morajo podajati isto idejo. Predvsem pa je treba to področje še raziskati in videti, kaj deluje in kaj ne.

Glede na zgodovinska eksperimentiranja umetnikov in glede na lastno raziskovanje menim, da je mogoče postaviti gibajoče telo v inštalacijski prostor in da telo pri tem ne postane samo razstavni objekt ali še slabše, promocija inštalacije.

Sodelovanje pa je seveda možno z raziskovanjem skupnega jezika in iskanjem prednosti, ki jih oba premoreta. Npr. umetniški objekt je zanesljiv, vedno "popoln", izraža nekakšno mistiko v neizrečenem, nezaključenem, vedno preoblikuje energijo v prostoru.

Plešoče telo pa je snovno, zmotljivo, manipulira s časom, krhko, odziva se na občinstvo, prostor in hkrati teži k razvoju, napredovanju, tudi ko je delo že zaključeno in pripravljeno za predstavitev ter ponovitve.

Gibalna inštalacija lahko obstaja na tri načine. Kot animacija umetniških objektov v gibanju, kot spojitev plešočega telesa z inštalacijo in kot inštalacija iz gibajočih teles – objektov. Pri objektih v gibanju je lahko koreografija ustvarjena iz razstavljenih animiranih objektov ali iz gibajočih objektov in obiskovalcev ali pa iz statičnih objektov, ki so namenjeni interaktivnosti, in zato se koreografija bolj zgodi iz obiskovalčeve uporabe prostora, ki je vnaprej predvidena, zarisana. V takšnih primerih se gibalna inštalacija nagiba proti inštalaciji, vendar gre za podoben način razmišljanja o prostor/času kot pri plesu. Gre za dinamiko prostora in manipuliranja časa.

Drug primer je spojitev plešočega telesa, kot ga poznamo pri plesnih predstavah, skupaj z inštalacijo. Ta način je najtežji, saj imajo objekti svoja pravila in sposobnosti kot telesa. Plesalci morajo biti razpršeni po prostoru, zavzeti vlogo razstavljenega telesa in skoraj posvojiti elemente umetniškega performansa, kot so ponovitve, interakcija z občinstvom, umetniškimi objekti ... Inštalacija mora vztrajati pri svoji tihi podaji idej s podporo telesa in ne postati njegov suženj.

Zadnji primer takšnega dela je meni najljubši in menim, da je najbolj vreden pojma gibalna inštalacija. To je inštalacija, sestavljena iz gibajočih teles. V nalogi sta to primera Trishe Brown – Walking on the wall in Anne Terese De Keersmaecker – Dance on Sand. Kjer telo v gibanju preoblikuje prostor in manipulira s časom. Ostaja na abstraktni ravni, nastopajoči se ne izpostavljajo, lahko bi celo rekli, da ostajajo anonimni kakor objekti.

Za vse načine uporabe gibanja, koreografije v prostorih, kot so galerije, muzeji in druga prizorišča, je potrebo upoštevati nekatere elemente.

Gibajoče telo ali objekt mora biti namensko vstavljen v izbran prostor, ki ga z ustvarjalnim procesom nato preoblikuje. Z urejenim gibanjem in razmišljanjem o gledalcu tako ustvari koreografijo.

Z repetitijo in uporabo gest, določenih simbolov vključi gledalca na nivo poglobljanja v delo in ustvarja svoj čas. S porazdelitvijo po prostoru omogoča gibanje gledalcev med idejami in razpršenost pogleda. Z dodatki zvoka, glasbe, luči in kostumov pa dokonča ustvarjen svet idej.

Ne smemo pozabiti na tehnologijo, ki skoraj že nadomešča religijo v vsakdanjem življenju ljudi. Nove generacije živijo praktično večino časa v digitalnem svetu, kar je izredno zaskrbljujoče. Tradicionalne umetnosti v tem pogledu lahko nudijo pobeg iz "ujetosti" umetne realnosti v poustvarjeno, fantazijsko realnost, ki je ravno kritična do vsega, kar je starega in novega ter ponuja ustvarjalno razmišljanje, odmaknjen pogled. Vendar ali lahko privabimo gledalce, ki jim je najbolj udobno izklopiti možgane za nekaj ur v postelji, nazaj v prostor razmišljanja in soustvarjanja? Še posebej, če uporabljamo enake tradicionalne metode, prežvečene že nešteto krat?

Seveda je to še vedno vprašanje finančnih zmožnosti umetniških projektov, ki tako ali tako prejmejo izdatno premalo denarne pomoči, gledalci pa so v resnici majhna skupina ustvarjalcev samih.

Tehnologija je sicer postala v večji meri dostopna tudi za umetnike, vendar digitalno mapiranje in projiciranje z dovolj dobrimi projektorji v našem prostoru, s tako malo finančne pomoči, ni ravno pogosto možno. Kaj šele kakšni drugi napredni pristopi.

Vključitev digitalnega v gibalno inštalacijo in nasploh v umetnost je lahko ključ do ponovnega zanimanja za umetnost, za nove generacije gledalcev. Pri tem je potrebno paziti, da takšna dela ne postanejo prazna, brez idej in samo vizualno privlačna. Pomembno je, da ohranimo raziskovalno noto, ki temelji na ideji, predvsem družbeno kritični, ter da ohranimo kritično držo do tehnologije.

Menim, da je to še neraziskano področje živega in neživega izredno zanimivo in omogoča več umetnikom sodelovanje, skupno raziskovanje še neraziskanega.

Nepopolno s popolnim, hladno s toplim, statično z gibajočim. Predvsem pa se ustvarja nov prostor za gledalca. Kako ga vključiti do te mere, da bo ples fizično začutil in ideje zares doživel?

Ker poleg ustvarjanja zase vsak ustvarjalec ustvarja za druge. Njegov način podajanja idej je le njegov specifični jezik, preko katerega najbolje izrazi sebe in svoje misli.

Najpomembneje je, da ne obstanemo na že preverjenem polju ustvarjanja. Da nenehno raziskujemo in odkrivamo nove zmožnosti kreativnega podajanja idej in da pri tem ne pozabimo na gledalca, ki je ključen. Poleg tega pa je zdaj, zaradi bežanja v digitalno realnost, bolj kot kadarkoli doslej ključno, da vključujemo človeško telo, njegovo gibanje v umetniška dela. Poistovetenje in sočutje nam namreč omogočata poglobljeno razumevanje umetniških del.

13 Seznam literature in viri

Knjige:

Bishop, Claire, 2005: *Installation art*. London: Založba TATE PUBLISHING

Fabre, Jan, 2009: *From the feet to the brain*. Založba KUNSTHAUS BREGENZ

Hočevar, Meta, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Založba KNJIŽNICA MGL

Hrvatín, Emil, 1993: *Ponavljanje, norost, disciplina. Celostna umetnina Fabre*. Ljubljana: Založba MODERNA GALERIJA LJUBLJANA, ZVEZA KULTURNIH ORGANIZACIJ SLOVENIJE

Hrvatín, Emil, 2001: *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Založba MASKA

Jelesijević, Nenad, 2018: *Performans-kritika, Zasuk v odpravo umetnosti*. Ljubljana: Založba KNJIŽNICA MGL

Legin, Katja, 2015: *Dvojnosti Performer in njegovo delo*. Ljubljana: Založba KNJIŽNICA MGL

Louppe, Laurence, 1997: *Poetika sodobnega plesa*. Ljubljana: Založba ZAVOD EMANAT

Zborniki:

MASKA, 2002, *Teritoriji predstave*. Ljubljana: Založba MASKA

MASKA 2005, Scena akcije, scena misli. Ljubljana: Založba MASKA

MASKA, 2009, Uprizarjanje vizualnega, uprizarjanje življenja. Umetnostne prakse od 60. do 80. let v Sloveniji. Poletje. Ljubljana: Založba MASKA

MASKA, 2014, Premiki sodobnega plesa. Ljubljana: Založba MASKA

Članki v zborniku:

Kunst, Bojana, 2002, Strategije subjektivnosti v sodobnem performansu. Ljubljana: MASKA

Praznik, Katja, 2009, Med avantgardo, modernizmom in amaterizmom. Fragmentirana zgodovina sodobnega plesa v Ljubljani 60. in 70. let. Ljubljana: MASKA

Siegmund, Gerald, 2002, Ples pod drobnogledom: vnovično odkritje utelešenega gledalca. Ljubljana: MASKA

Šuvaković, Miško, 2005, Teoretski performans. Ljubljana: MASKA

Vevar, Rok, 2014, Rojstvo festivalov iz duha alternativ osemdesetih: mednarodni programi in festivali (s področja plesa in scenskih umetnosti). Ljubljana: MASKA

Spletni viri

Alvarez I. (2011). The open univeristy. Pridobljeno s:

<https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/35.Inma-Alvarez.pdf>

Art forum. (2015). Pridobljeno s: <https://www.artforum.com/print/201506/anne-teresa-de-keersmaecker-52254>

Billard J. (11. 10. 2017). Art space. Pridobljeno s:

https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/the-body-as-art-contemporary-dance-enters-the-museum-55082

Bishop C. (1. 1. 2005). Tate. Pridobljeno s: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>

Burt R. (15. 8. 2017). Ramsay Burt. Pridobljeno s:

<https://ramsayburt.wordpress.com/category/contemporary-art-and-contemporary-dance/>

Heinrich H. (12. 1. 2012). Contemporary aesthetics. Pridobljeno s:

<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=633>

Kaufman S. (23. 2. 2017). The Washington post. Pridobljeno s:

https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/the-painful-truth-about-those-noguchi-stage-designs/2017/02/23/47e19f94-f853-11e6-9845-576c69081518_story.html?noredirect=on&utm_term=.7bc43e601b36

Kisselgoff A. (4. 3. 1984). The New York Times. Pridobljeno s:

<https://www.nytimes.com/1984/03/04/arts/dance-view-shedding-light-on-diaghilev-and-graham.html>

Meier A. (17. 2. 2016). Hyper Allergic. Pridobljeno s: <https://hyperallergic.com/275355/a-tactile-tour-of-isamu-noguchi-and-martha-grahams-1940s-dance-sets/>

Miller H. (b. d.). Herman Miller. Pridobljeno s: <https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/dance-partners/>

Moma learning. (b. d.). Pridobljeno s: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/dance-on-camera-expanded-choreography/

Monni K. (3. 10. 2015). Uniarts Helsinki. Pridobljeno s: <https://www.uniarts.fi/en/blogs/koreoblogi/kirsi-monni-contemporary-dance-and-self-reflective-relation-it's-history-present>

Timberg S. (20. 2. 2011). Los Angeles Times. Pridobljeno s: <http://articles.latimes.com/2011/feb/20/entertainment/la-ca-noguchi-graham-20110220>

Wide walls. (26. 3. 2017). Pridobljeno s: <https://www.widewalls.ch/bauhaus-school-performance-art/>

