



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

Umetnost giba

Umetnost giba

GAL OBLAK

Manifestacije giba

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. Tanja Zgonc

Ljubljana, 2024

Ime in priimek: Gal Oblak

Naslov magistrskega dela: Manifestacije giba

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 72

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

Program in smer študija: Umetnost Giba, Umetnost Giba

Mentorica: red. prof. Tanja Zgonc

Jezikovni pregled: prof. Barbara Rogelj

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Manifestacije giba* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačano, 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:

Podpis:

ZAHVALA

Svoji družini

za vsa podpora, ljubezen ter vse lepe trenutke, ki smo jih preživeli skupaj.

Niki

za vse, kar mi daje iz dneva v dan.

Svojim najbližjim prijateljem, Timoteju, Aljoši, Vidu,

za vir navdiha ter možnost refleksij in ozemljitve.

Profesorju Matjažu Zupančiču

za izjemno mentorstvo na dodiplomskem študiju ter za vse besede podpore, tako med študijem kot po njem.

Vsem sošolcem na dodiplomskem študiju,

brez njih izkušnja AGRFT ne bi bila niti približno tako izpopolnjujoča, kot je bila.

Profesorici Tanji Zgonc,

ne le za odlično mentorstvo, temveč tudi za učinkovito usmeritev moje ustvarjalne energije tako na dodiplomskem kot podiplomskem študiju.

POVZETEK

V magistrskem delu *Manifestacije giba* opisujem proces nastajanja svoje magistrske predstave *ALT + F4* – gibalni performans, ki poskuša združiti človeka z naravo ter znanost z umetnostjo. Pomen imena predstave izhaja iz računalniškega ukaza, ki deluje kot bližnjica za terminacijo programa. Predstava nosi ta pomen zato, ker se v njej ukvarjam z ultimativnim preizpraševanjem našega trenutnega obstoja, zakaj in kako smo prišli do njega ter kaj zanj nosi prihodnost. V magistrskem delu razlagam metodologijo svojega študija ter vzporedno vzpostavljam svoj teoretični okvir, ki se nanaša tako na ustvarjeno magistrsko predstavo kot načrtovano umetniško usmeritev v moji prihodnosti. Skozi ta okvir oblikujem svoje težno vprašanje – ali je oblika umetniškega manifesta najbolj uporabna oblika umetniškega izraza v našem času? – in ga na koncu magistrske naloge potrdim. V nalogi bom predstavil tudi potek magistrskega študija, ki je potekal skozi individualno delo pod vodstvom Tanje Zgonc; opisal bom svoje introspektivne izkušnje ob izvajanju metodologije buto (Butoh) plesa. Opisoval bom praktično izpeljavo zasnovne ideje magistrskega študija: postavitve abstraktnega mehatronskega objekta v gibalni performans kot soplesalca in dejansko prilagoditev te ideje za uresničitev performansa.

Ključne besede: *ALT + F4*, buto, človek, narava, znanost, umetnost, manifest.

ABSTRACT

In my master degree, *Manifestations of movement*, I describe the process of crafting my master performance *ALT + F4* – a movement performance that tries to fuse man with nature and science with art. The meaning of the name of the performance derives from a computer order, that serves as a shortcut for terminating a program. The performance carries this meaning because, in it, I work with ultimate questioning of our current existence, why and how have we come to it, and what the future holds for it. In my master's degree, I explain the methodology of my study and, at the same time, I establish my own theoretical framework, which applies to my master performance as well as to my planned artistic alignment in my future. Through this framework I develop my thesis – is the form of an artistic manifest the most useful form of artistic expression in our time? – and confirm it at the end of my master degree. In this work, I will present the process of my master that took place in individual work under the guidance of Tanja Zgonc, and I will describe my introspective experiences while executing buto (or Butoh) methodology. I will describe a practical derivation of the core idea of my master study – a construction of an abstract mechatronical object in a movement performance as a co-dancer and the actual compromise of the idea for the realisation of the performance.

Key words: *ALT + F4*, **Buto**, **Man**, **Nature**, **Science**, **Art**, **Manifest**

KAZALO

1	Uvod.....	8
2	Metodologija	9
2.1	Štiri perspektive	10
2.2	Pogled v preteklost	14
2.3	Življenje kot gibanje v času in prostoru	15
2.4	Pogled v prihodnost.....	17
2.5	Osebni pristop.....	19
3	Umetniški proces ustvarjanja magistrske predstave.....	21
3.1	Vaje pozornosti.....	21
3.2	Vaje manifestacij	29
3.3	Vaje limitov	35
3.4	Poskus vpeljevanje mehatronskega soplesalca.....	38
3.5	Multimedijski pristop kot tehnologizacija performansa.....	46
3.6	Poskus heka – abstrahiranje poezije v gledališče	49
3.7	Izdelava koreografije	53
3.8	Opevanje manifestov	58
4	Ocena magistrske teze: manifest kot najuporabnejša oblika umetniškega izraza.....	65
5	Zaključek.....	69
6	Viri in literatura	70
7	Seznam slik in fotografij.....	71

1 Uvod

V svojem zgodnjem mladostniškem življenju sem začutil, da sem poklican za umetnika. Izrazi igralcev, ki sem jih lahko videl v gledaliških predstavah, so me navdušili za ta poklic. Skozi svojo mladost sem oblikoval odnos do sveta, ki je konstruktivno naravnani proti naravi in družbi. Pot me je pripeljala do izobraževanja na dramsko-gledališki gimnaziji (SVŠGL), kjer sem se dobro spoznal z gledališko umetnostjo pa tudi z drugimi uprizoritvenimi umetnostmi, kot sta ples in performans. Pred študijem na AGRFT sem opravil tudi en semester kulturologije na FDV, kjer sem spoznaval pomembne humanistične teorije in prav tako razvijal svoj odnos do sveta.

Glede na to, da za zaključitev dodiplomskega študija ni potrebno pisno diplomsko delo, znotraj magistrskega dela ozaveščam tudi razvoj skozi dodiplomski študij. Dramska igra je zame primarni medij izražanja; je tisto, v čimer sem se najdlje uril do zdaj. Znotraj dramske igre sem iskal možnosti izraza, ki so vedno želeli obstajati na svojih lastnih omejitvah – s tem ne namigujem na ekstremno spakovanje izraza, temveč, kot boste lahko brali v tem delu, na ugotavljanje omejitev izraza kot načina širjenja potencialnosti le tega. To je bilo še posebej razvidno pri predmetu, ki ga je na dodiplomskem študiju vodila prof. Tanja Zgonc, ki je ultimativno poučevala buto. Ugotovil sem, da me iskreno zanima iskanje limitov – svojih in družbenih. Skozi takšno umetnost sem želel iskati svojo konstruktivno uporabnost v času in prostoru. Odločitev, da sem se vpisal na študij Umetnost giba, je temeljila na spoznanju, da le-ta omogoča veliko kreativne svobode pri ustvarjanju avtorskega umetniškega performansa.

V tem magistrskem delu bom opisoval potek ustvarjalnega procesa izdelave magistrske predstave *ALT + F4*, predtem pa bom predstavil metodologijo, s katero sem se prebijal skozi študijski proces. Naslonil se bom na dnevniške zapise, pisne in digitalne, ki so nastajali med študijem. Pozneje bom opisal potek svoje magistrske predstave in bom to vsebino uporabil, da razvijem svojo tezo. Prek drugih avtorjev bom vpenjal referenčne citate, s katerimi bom pomagal argumentirati svojo umetniško pozicijo, ki skozi performativno telesnost vodi v konceptualno označitev mojega magistrskega študija.

2 Metodologija

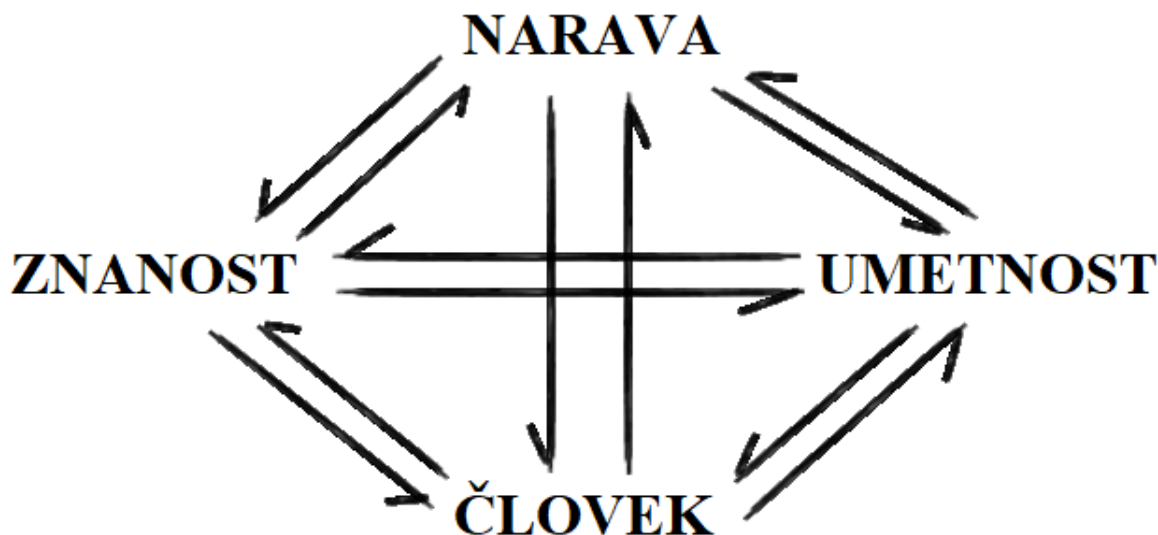
Preden se lahko poglobimo v razlago treh različnih pristopov k magistrski temi, bom v tem poglavju najprej razložil svojo metodologijo dela. Predvsem je pomembno, da predstavim svoj pogled na svet, saj je znotraj umetniškega poklica le-ta ključnega pomena. S pogledom na svet pa se vzpostavi tudi stališče, ki je lahko v določenih ozirih zmotno oz. napačno, lahko pa je tudi pravilno in resnično. Enako pomemben je pogled v »znotraj«, saj je za stališče potrebna osebna identifikacija. Soočanje z ontološko dilemo je skozi proces magistrskega študija prineslo določena prepričanja in dvome – ali je moje stališče, moj pogled na svet legitimen; ali ga lahko upravičeno zagovarjam; ali pa je to, kar zagovarjam, povsem brezsmiselno in brezpredmetno? Dejstvo, da me mučijo dvomi o lastnih stališčih, bi moral jemati kot privilegij, saj to nakazuje na določeno stopnjo samokritičnosti, ki je lahko v umetniškem ustvarjanju zelo uporabna.

Moja identiteta je precej prepletena z družbeno zavednostjo, saj sem bil aktivno in pasivno investiran v družbene problematike, vprašanje človeštva in civilizacije. Pomembno vlogo je pri tem imela uporaba interneta, saj sem rojen v generaciji, ki se je ravno začela, zgodovinsko gledano, spajati z virtualnim prostorom, v katerem informacije po svetu potujejo hitreje kot dobrine med ljudmi. Tako se je velik del moje izobrazbe o svetu zgodil na svetovnem spletu, kjer sem imel dostop do širokega spektra informacij. Te informacije so pomagale ustvariti pogled na svet, kakršnega imam danes, virtualni prostor mi je omogočil večje zavedanje o družbi in sem, tako kot mnogi ljudje moje generacije, skozenj vzpostavljaj svoj referenčni prostor. Tu ne gre zanemariti ostalih oblik izobraževanja in spoznavanja prek različnih medijev v kulturi in umetnosti. Prav zaradi tega osebnega ozadja je bilo mogoče, da sem se odločil za tako osebni pristop k magistrskemu študiju.

Ker je magistrska naloga osnovana na ustvarjalnem procesu predstave *ALT + F4*, je analiza tega procesa eden od glavnih metodoloških pristopov. V nadaljevanju bom predstavil teoretične, praktične, aplikativne in umetniške pristope, ki sem jih uporabljal v študijskem procesu. Začel bom s svojo analizo pogleda na svet s štirih različnih perspektiv. V procesu zasnove magistrske naloge sem ustvaril miselni vzorec, ki zaobjema štiri pojme: narava, človek, znanost in umetnost. Ta miselni vzorec je poskus vzpostavitve teoretičnega ogrodja znotraj magistrskega dela.

2.1 Štiri perspektive

To podpoglavje je poskus definiranja štirih pojmov in odkrivanja bistvenih odnosov med njimi. Ti pojmi so bili štirje glavni stebri teme, ki sem jo obravnaval v predstavi *ALT + F4*, zato jih v svojem magistrskem delu navajam z namenom, da vzpostavim teoretični okvir za razumevanje same vsebine naloge.



Slika 1. Gal Oblak: Teoretska shema magistrske naloge. Vir: osebni arhiv.

Narava je vse, kar poznamo, in je vse, česar ne poznamo. Nič od tega, kar ne poznamo, ni del narave. Narava je sila, je intenca, da se kaj zgodi. Je fenomen, v katerega smo brezpogojno vpleteni kot živa bitja. Je omniprezentna in onnipotentna. Narava je red, ki nam daje iluzijo nereda. Red je tisto, kar vzpostavlja in prekinja odnose med različnimi frekvencami. Te frekvence obstajajo v dimenzijah časa in prostora in se nam kažejo kot različne vrste mas in energij. Zaradi kvantnega stanja vesolja sta vsa masa in energija lahko kadarkoli zreducirani na informacijo. Narava je osnovana na informaciji – biti ali ne biti. Ena in nič. Človek je eden izmed mnogih živih organizmov, ki se je razvil na našem planetu. Tako kot številne druge vrste je družabno bitje, a je na tem planetu edino, ki je doseglo tako visoko stopnjo komunikacije, abstraktnega razmišljanja in zapletene družbene organizacije. To so evolucijske prednosti, ki smo jih pridobili v obdobju 3,7 milijard let v nenehnem boju za preživetje raznovrstnih organizmov. Zaradi teh in drugih

evolucijskih prednosti je bilo človeku odprto okno v medplanetarni in medzvezdni prostor, ki pa dandanes še vedno ostaja kot potencial.

Ena od posledic, ki sta jo prinesla evolucijski nastanek in razvoj prefrontalnega korteksa v človeških možganih, je znanost, ki je odgovorna za večji del civilizacijskega napredka. Brez znanosti, ki je v samem bistvu komputacija informacije, bi bila človeštvu odvzeta možnost zavzemanja najvišje pozicije med vsemi živimi bitji na našem planetu. Znanost je človekov sistematski uvid v materialno stvarnost in je izvor vseh človeških izumov. Je praksa, ki je človeku omogočila edinstven odnos do sveta.

Umetnost, kot jo ljudje obravnavamo, je kulminacija človekove kulture, ki izvira iz skupnega bivanja, komunikacije med ljudmi ter iz človekovega abstraktnega razmišljanja in čustvovanja. Izvor pojmovanja, tako znanosti kot umetnosti, bi lahko pripisali trenutku, ko je človek razvil poglobljen odnos z naravo na duhovni ravni. Umetnost in znanost sta bili sprva vsebovani v ritualnem čaščenju in duhovnemu vpogledu v svet.

Odnos narave do človeka je povsem ambivalenten. Pogosto se zgodi, da človek verjame v pomenljivo razmerje med naravo in človekom, vendar objektivno gledano to ne more držati. Ideja, da sila narave bdi nad človekovim obstojem in mu neposredno daje smisel življenja, izvira iz teoloških vprašanj, ki jih je človek razvil skozi leta. Prepričanje, da je človek superioren ostalim bitjem na Zemlji, prihaja iz antropocentričnega pogleda na svet in je posledica prevlade nad ostalimi organizmi na našem planetu skozi človeško zgodovino. Zakoni narave se ne podrejajo človeškemu življenju. Nekatere razlage božanstva smiselno razlagajo odnos narave do človeka: narava teoretično lahko kadarkoli pretrga vez z človeškim rodом in ga tako rekoč izbriše iz danega obstoja. Narava ima neoporekljivo moč nad življenjem. Iluzorne ideje, da bi človek nekoč prekosil naravo, izhajajo iz omejene perspektive človeka, da lahko izstopi iz naravnega reda stvari, tako da nadzoruje dejavnike okolice in jih manipulira v svoj prid. Manipulacija stvarnega okolja pa izhaja iz naravnih zakonov in je integrirana v vse odnose med stvarmi v vesolju; tako človeku postavlja točko neskončnosti, katere sam ne more nikoli doseči. Vsak poskus, da bi človek »prelisičil« naravo, četudi na videz uspešen, ne spremeni človekove pozicije v odnosu do narave. Človek je s svojim umom vzpostavil unikaten odnos z naravo, saj je edini, ki z njo komunicira na intimen,

duhoven in analitičen način. Vsa druga živa bitja na Zemlji v svojem odnosu z naravo delujejo na preprost in enostaven način, človek pa je ta odnos razplastil v zapleteno delovanje, ki omogoča potencialno neskončno število perspektiv in interpretacij. Človeški um je seveda omejen in je prav tako podrejen zakonom narave, pa vendar je zaradi svoje specifičnosti sposoben dojeti naravo na različne načine. Sposobnost abstraktnega razmišljanja je človeku omogočila vpogled v naravo, ki ga ne premore nobena druga vrsta na našem planetu. Zato je človek edini na Zemlji, ki lahko gleda globlje v vesolje kot katerakoli druga zemeljska vrsta. Človek je zaradi teh različnih pogledov osvojil fenomena znanosti in umetnosti. Zaradi svoje sposobnosti družbenega udejstvovanja je tudi dosegel visoko stopnjo akumulacije informacij, ki služijo kot referenčni material za odnos z naravo.

Znanost je integralni del narave, in čeprav človek misli, da je zaradi posledic naključij postal dovolj inteligen, da je izumil koncept znanosti, je znanost fenomen, ki je prisoten v stvarnosti in ni povezan s človekovim posredovanjem. Znanost je fenomen poskušanja in spoznanja. Čeprav se zdi, da vesolje nima nikakršnega samozavedanja, je skozi naše oči prav to očitno, da narava »poskuša«. Vsi elementi narave obstajajo v medsebojnem odnosu in delovanju. Tako žive kot nežive stvari v tem delovanju izražajo fenomen poskušanja. Življenje je v celotni meri sestavljeno iz poskusov, napak in uspehov in posledično tudi spoznanje – stanje razrešitve in ravnovesja. Prav tako kot življenje tudi neživa materija deluje na enak način. Delci materije in valovanja energije zaradi kvantnega stanja vesolja nihajo med obstojem in neobstojem. Vsak prehod z ničte točke pomeni poskus aktualizacije oz. deaktivizacije, vsak ekstrem tega nihanja pa spoznanje. Matematično gledano, spoznanje lahko opišemo s simbolom enačaja (=). Čeprav je enačaja rezultat človeškega razmišljanja in je opis stvarnosti, kot jo vidi človek, vseeno zatrdno velja, da v naravi obstaja ravnovesje, ki se nam kaže kot konsistentna prezenca materialnega sveta. Znanost kot človeški izum lahko interpretiramo kot zgoščen in zapleten opis naravnih zakonov, ki pa obstajajo le v tesnem odnosu z naravo. Znanost je vektorski proces inteligence, ki se parabolično približuje neskončnosti. To je proces razumevanja naravnih zakonov in kopičenja informacij, ki jih inteligentno življenje uporablja in manipulira znotraj zakonov narave in po svoji lastni volji. Zato velja, da znanost imitira naravo, a ji ne bo nikoli enaka.

Tako kot znanost je umetnost beseda, ki označuje enega izmed človeških izumov, vendar je prav tako resnično, da je umetnost integralni del narave in se nam kaže kot estetika. Umetnost kot

fenomen estetike je posledica naravnih zakonov in jo vsebujejo tako žive kot nežive stvari. Odnos narave do umetnosti je odnos reda in nereda. Zato lahko na naravo gledamo kot na umetniško delo, saj naravni zakoni oblikujejo naravo na način, ki je enak umetniškemu ustvarjanju človeka. Tako kot umetnik ustvari umetniško delo, narava ustvari samo sebe. Umetnost je kanoniziran spev velikega poka. Umetnost kot taka obstaja brez človeškega posredovanja in je vpeta v zakone narave in jim je podrejena. Fibonaccijevo zaporedje je eden od primerov matematičnih opisov fenomena estetike v naravi in čeprav je red tisti, ki je nam še posebej zanimiv in ga cenimo, je nered vesolja enako velik del umetnosti. Sposobnost narave, da ustvarja, uničuje ter v času in prostoru kreira vrsto dogodkov, ki jih nato narava sama izkusi v obliki opazovalca, je dokaz, da je umetnost del narave in ne le človeka. Umetnost nosi celoten potencial stvaritve in izkušanja, ki ga premore narava. Že znotraj naše umetnosti lahko slutimo, da so možnosti izraza in interpretacije neskončne, zato se znotraj umetnosti skriva samo bistvo narave – človeku neulovljiva sila, katero lahko le imitira.

Človek je zaradi svojih mentalnih sposobnosti sposoben razumeti bolj kompleksne procese naravnih zakonov in manipulirati okolico v svoj prid. Zaradi znanstvenih dosežkov ljudi je civilizacija na zdajšnji stopnji mogoča. Materialni rezultat znanosti je tehnologija. Tehnologija je arteficialen podaljšek človeškega telesa in uma. Človek je tesno prepleten s tehnologijo skozi večji del človeške zgodovine. Zaradi narave znanosti, ki je neskončna, ima človek na razpolago eno najmočnejših in najuporabnejših orodij v vesolju. V prihodnosti je velik potencial, da zaradi dovoljšnjega znanja o svetu človek ustvari tehnološko bitje, ki bo sposobno živeti samo od sebe, se reproducirati in širiti skozi vesolje. Dogodek, ko se bo realnost prevesila v to smer, imenujemo singularnost, pri čemer bo človekova tehnologija prevzela vodilno mesto v epohi evolucije življenja na Zemlji. Človek bo moral nato najti nov smisel obstoja ali pa izumreti. Človek je vzpostavil fenomen znanosti na Zemlji in je v tem oziru njen stvaritelj, pa vendar znanost ni last človeka. Znanstvene preboje in spoznanja bo lahko izvajalo tudi kasnejše biološko, tehnološko ali bionično življenje, ki bo takrat le malo podobno današnjemu človeku. Vsekakor pa Homo Sapiens velja kot začetek zemeljske inteligence, ki obvladuje znanost.

Človekov odnos do umetnosti izhaja iz odnosa z metafizičnim. Umetnost je človeku omogočila strukturo, s katero se lahko orientira v svojem življenju. Človek ima čustven odnos z umetnostjo,

čprav jo je sposoben analizirati, kategorizirati in klasificirati. Človeku je umetnost izmuzljiv in spreminjajoč se pojem. Znotraj človeške kulture se velikokrat definira na rigidni in hermetični način, saj je pomen neke umetnosti popolnoma podvržen stanju opazovalca, zato je s trenutnimi sposobnostmi človeške civilizacije nemogoče na empirični način dojemati umetnost skozi enoten teoretični okvir. Umetnost je tudi integralni del civilizacije, saj je pomemben element pri podajanju zgodb, ki so spojno sredstvo družbe. Močnejša je zgodba, bolj je človeštvo povezano okoli nje. S pomočjo umetnosti človek razvija nove abstrakcije, in s tem povzroča kulturne spremembe, ki oblikujejo družbo na način, da se lahko soočajo z duhom časa. Umetnost deluje kot komunikacijsko polje, prek katerega se širijo ideje in omogočajo napredovanje stopenj zavesti ljudi.

Človek potrebuje tako znanost kot umetnost. To razmerje lahko opišemo z vektorjem, katerega dolžina je znanost, usmerjenost pa umetnost. Kulturne revolucije so bile skozi zgodovino velikokrat povezane s tehnološkimi preboji, dosežki in spoznanji. Znanost potrebuje umetnost, da vzpostavi okvir, znotraj katerega lahko človek funkcionalno uporablja vse svoje izume. Brez umetnosti in mitologije, ki iz nje izhaja, bi družba postala brezpredmetna in sama sebi nesmiselna. Stičišče fizike in metafizike je stičišče med znanostjo in umetnostjo. Vsa akumulirana informacija človeštva je gorivo umetniškega ustvarjanja.

2.2 Pogled v preteklost

Pomemben element mojega študija je bil tudi pogled v preteklost, v zgodovino življenja. Brez razumevanja preteklosti ne bi mogel razumeti človekovega mesta v času in prostoru. Z namenom, da ustvarim predstavo, sem vztrajno iskal navdih v zgodovini človeštva. Zgodba o dobi človeka je, ne glede na našo obsedenost s sabo, ena najodmevnejših zgodb v zgodovini našega planeta, saj je človek v tako kratkem času tako spremenil obličje Zemlje, kjer se je kot živalska vrsta postavil nad njo. Moja fascinacija s to zgodbo je bil velik dejavnik, ko sem se odločil za temo svoje magistrske naloge. Zgodba antropocena, kakršno pripoveduje znanost, je najnatančnejši opis naše zgodovine, kar ga imamo. Vse ostale zgodbe zgodovine, ki se jih je človeštvo izmislilo, ne dosegajo takšne stopnje faktične natančnosti, saj so zapletene v mitološke arhetipe in so v sami strukturi naravnane,

da izzovejo intimen odziv posameznika, medtem ko znanstvene perspektive na preteklost združujejo posameznike v objektivnosti. In prav ta zgodba človeštva je obstajala kot velik del moje izvorne vsebine magistrske predstave. Treba se je zavedati, da je gledanje mogoče ne le z vidnim čutilom, temveč tudi z abstrakcijo, kognicijo, fantazijo ipd., torej je gledanje lahko fizikalno, mentalno ali celo duhovno. Vse, kar potrebujemo za gledanje, je opazovalec, glediščna točka oz. perspektiva in okolica.

Pogled v preteklost je eden od načinov, s katerim bom opisoval svoj študijski proces: kako sem sredstvo izražanja kot performer v predstavi našel v gibu. Metodologija buto plesa, ki je glavni študijski pristop moje mentorice prof. Tanje Zgonc, je skozi prakso omogočala bolj intimen, metafizičen pogled v preteklost. Kasneje bom opisoval različne vaje in metode iz študijskega procesa ter povzel razne osebne zapise; nanje bom gledal kot na pretekle dogodke, iz katerih je mogoče izvleči uporabno vrednost, ki bo dodana k magistrskemu delu. S pomočjo avtorja Yuvala Noaha Hararija, izraelskega zgodovinarja, bom poskusil približati zgodovinsko perspektivo. V postopku izdelave predstave sem se na zgodovino referiral kot na najuporabnejšo zgodbo o človekovem izvoru, o njegovem kontekstu. Zgodovina nosi zgodbo življenja, ki se je skozi milijarde let razvilo na našem planetu; v tej zgodbi je nastopalo nešteto edinstvenih in čudaških organizmov, ki so, vsak po svoje, poskušali preživeti in nadaljevati svojo vrsto. Znotraj predstave sem zato pogled v preteklost postavil kot funkcijo, ki je narekovala časovni premik iz preteklosti v sedanjost in nato v prihodnost.

2.3 Življenje kot gibanje v času in prostoru

Gibanje se ne dogaja le v fizičnem prostoru, temveč je prisotno tudi v času. Kljub temu da je točka v času le ena od neskončno možnih gledišč opazovalca, naravni zakoni narekujejo, da se pozicija opazovalca v času neprenehoma premika naprej – iz preteklosti v prihodnost. Gibanje sem razumel na različne načine: gibanje časa in prostora, gibanje skozi čas in prostor, gibanje živih organizmov, gibanje vesolja kot celote, gibanje molekul, atomov in subatomskih delcev, družbenopolitično

gibanje, civilizacijsko gibanje, gibanje človeškega življenja, gibanje virtualne in mehatronske tehnologije, gibanje človeškega telesa, gibanje umetnosti, performerja, predstave, zgodbe itn.

Gibanje v času in prostoru je prav tako eden glavnih motivov moje magistrske predstave, saj je ponujalo stičišče med osebnim gibanjem samega sebe skozi lastno življenje in gibanjem življenja na splošno. Ugotovil sem, da je med enim in drugim malo razlike, saj smo vsi vpeti v gibanje življenja, katerega niso mogle uničiti tudi najhujše katastrofe na Zemlji in ki je skozi neštete generacije na tem planetu postavilo neverjetno razstavo vseh različnih živih bitij. Na internetu sem lahko izbrskal in opazoval vsa različna bitja, naše predhodnike. Opazoval sem vse od mikroskopskih organizmov do gigantskih, skorajda mitoloških bitij. Pomemben dejavnik za izdelave predstave s takšno temo je moja neizmerna fascinacija z vsemi oblikami življenja, in prav zato sem ukvarjal z utelesitvijo različnih organizmov skozi različne psihofizične metode, ki jim je skupna ena stvar – ukvarjanje s sedanjostjo, s prisotnostjo »tukaj« in »zdaj«.

Človeška družba je tudi fenomen, ki sem ga obravnaval v predstavi. Gibanje človeštva skozi prostor in čas je bilo eno od glavnih motivov. Ko sem v času študija mentorici, profesorjem in kolegom poskušal razložiti temo svoje magistrske predstave, sem se dolgo časa zapletal pri definiciji in sem neprenehoma postavljajl vprašanje: »Od kod prihajamo, kaj smo in kam gremo?« To sta dve smernici in ena točka – preteklost, sedanjost, prihodnost. Obravnavanje teh treh elementov je pri izdelavi predstave postajala najpomembnejša naloga.

Kot performer se je treba z izjemno pozornostjo osrediniti na čas in prostor. V performiranju določene vsebine je ključno imeti nadzor nad obema, saj je zaradi narave uprizoritvenih umetnosti performerju potrebna izvedbena natančnost, da lahko v gledalcih vzbudi kar najmočnejša občutenja. V poglavju, v katerem bom natančneje razložil proces ustvarjanja predstave, se bom ukvarjal z metodologijo giba, gibanja skozi čas in prostor, kaj pomeni gibanje, kaj mirovanje, kaj je hitro in kaj počasi. Prav tako bom opisal, kako sem se skozi glasbo, ki sem jo med procesom sam ustvarjal, vpenjal v scenosled predstave, kako sem pod taktirko glasbe vzpostavil časovni okvir, ki je služil kot orientir v gibanju skozi čas predstave.

Skozi sam študij sem se ukvarjal z gibanjem, bolj specifično z manifestacijo giba. Kasneje bom pisal, kako sem se spopadal z različnimi vajami pod vodstvom prof. Tanje Zgonc. Na različne

načine sem poskušal utelešati misli, abstrahirati izbrano temo v gledališče, v ples, v gib in glas. Zato se bom v delu tudi skliceval in nanašal na Antonina Artauda, francoskega avantgardista, Filippa Tommasa Marinettija, italijanskega futurista, Francesca Berardija, italijanskega teoretika, Vsevoloda Majerholda, ruskega režiserja in igralca, ter Jana Fabra, sodobnega vizualnega in gledališkega umetnika. Globok vpliv je pri pisanju tega dela imela pisateljica Wark McKenzie s svojim delom *Hekerski manifest*. Prav tako bom s citati plesalke in teoretičarke Katje Legin vlekel vzporednice v najinih procesih magistrskih študijev ter njene ugotovitve uporabil za lastna sklepanja oz. za referenčno polje pri izdelavi predstave in naloge. Skozi te osebnosti bom lažje približal svoj študij giba(nja) bralcu.

Tako kot sem se ukvarjal s svojim biološkim telesom ter spoznaval njegove sposobnosti in omejitve, sem se skozi študij zanimal tudi za drugačno gibanje – gibanje tehnologije in mehatronike. Zanimanje je tudi preraslo v enega od glavnih ciljev pri postavljanju predstave – na odru uporabiti mehatronski element, neživega robota, ki bi sodeloval v performansu. Zaradi tega sem v času študija tudi stopil v stik z Draganom Živadinovom, slovenskim retrogardističnim umetnikom, v upanju, da bi me lahko usmeril v pravo smer. To zanimanje seveda izhaja iz lastnega interesa po raziskovanju polja v stičišču med znanostjo in umetnostjo. V svojem magistrskem delu bom poskusil izpostaviti, kako je to stičišče zelo pomembno za obstoj umetnosti v prihodnosti.

2.4 Pogled v prihodnost

Metodologija pogleda v prihodnost mora vsekakor biti špekulacija. Prihodnosti nihče ne more natančno napovedati, pa vendar imamo ljudje sposobnost, da gledamo v prihodnost – tako kratkoročno kot daljnovidno. Pogled v prihodnost ne zagotavlja nujne veljavnosti, vseeno pa je mogoče preračunati in predvideti dogodek, ga celo manifestirati v mislih. Ponuja celo možnost vplivanja na prihodnost. Obstaja neskončno število mogočih izidov kateregakoli izmed dogodkov v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Zaradi takšne narave vesolja velja, da je mogoče vplivati na potek dogodkov, če je le opazovalec teh dogodkov dovolj inteligenten, da jih prepozna in razume.

Zaradi teh dejstev je objekt mojega zanimanja tudi prihodnost, predvsem pa prihodnost človeka. Tukaj sem se z ogromno mero spopadal z antropocentrizmom in z zaletavanjem v paradokse, kot je Fermijev paradoks, ki je konflikt med pomanjkanjem jasnih in očitnih dokazov za obstoj Nezemljanov in med neverjetno ogromno možnostjo, da se lahko inteligentno življenje razvije tudi drugod po vesolju. Vesolje je ogromno in v njem obstaja neverjetno število planetov, ki so podobni Zemlji, ki bi lahko gostili kompleksnejše oblike življenja. Vprašanje, ki tu ostaja je – kje so vsi Nezemljani? Razlage in interpretacije tega paradoksa sem v veliki meri poslušal in prebiral na internetu. Čeprav je vprašanje nezemeljskega življenja še vedno postavljeno v polje fantazije, se resni znanstveniki vseeno ukvarjajo s tem problemom in je v znanstvenem naporu človeštva prizadevanje, da postanemo vse bolj in bolj razvita civilizacija, ki bo nekega dne zapustila Zemljo in kolonizirala vesolje in s tem omogočila naši civilizaciji še večji potencial.

Tendence, da kljub svoji sposobnosti gledanja z različnih perspektiv še vedno ne moremo iz okvirov človeškega razmišljanja, so posledica dolge zgodovine evolucije in hermetične narave našega bivanja na Zemlji. Antropocentrizem nam velikokrat onemogoča natančen uvid v prihodnost, zato sem znotraj svoje predstave poskušal do vsebine pristopati na kozmističen način. Pogostokrat sem v življenju opazil, da so družbe in posamezniki neverjetno prepričani v svoj kompleks realnosti, da niso sposobni uvideti drugačne perspektive in so tako brez zavedanja, da so močno vpleteni v izid prihodnosti, kar pa civilizaciji prinaša določeno grožnjo.

V umetnosti lahko prav tako gledamo v prihodnost. Fenomen intuitivnih občutenj lahko privede do točnih napovedi prihodnosti in v umetniških delih je to velikokrat prisotno. Ogromno je del, ki sporočajo nekakšno vizijo prihodnosti, kakršno si je avtor predstavljal. Umetniško delo lahko zaradi tega povzroči reakcijo družbe in jo porine v določeno smer – umetnost vpliva na družbo. Zaradi tega prepričanja imam velik interes, da se osredinim na umetnost, ki ima takšen pomen in naboj. Vpliv na družbo ima lahko ogromne posledice v prihodnosti. Imeti občutek, da lastna dejanja vplivajo na prihodnost družbe, je redkost, pa vendar, ko se ta občutek naseli v posamezniku lahko posledično ustvari izjemne in odmevne reči.

V magistrski nalogi se bom med govorom o prihodnosti družbe skliceval na različne avtorje (že omenjena McKenzie in Harari, pa tudi Jacque Fresco, ameriški futuristični socialni inženir), ki mi

bodo pomagali opisati moj osebni odnos do sveta v prihodnosti, saj so le-ti zelo vplivali name – tako pred študijem kot med njim.

2.5 Osebni pristop

Vsi različni delovni pristopi, ki sem jih že opisal, so predvsem abstrakcija že nabranega znanja predhodnih ljudi v preteklosti – takšno znanje nam ni lastno, vendar ga podedujemo. Pristop, ki je osebni, pa je venomer lasten. Tak pristop dovoljuje umetniku, da lahko vzpostavi unikatno identiteto, ki je nujna za njegov vpliv na družbo. Zato je metodologija osebnega pristopa zmeraj drugačna, razlikuje se od posameznika do posameznika. V osrednjem delu magistrske naloge, v katerem bom opisal potek svojega študija in proces izdelave predstave, se bom zato referiral na lastne izkušnje, zapise, cilje, poskuse, uspehe in napake. Moj namen je bil iz magistrskega študija izveliči kar najbolj uporabno izkušnjo, namenjeno raziskovanju in preizkušanju svojih pogledov na lastno umetniško identiteto. Zdelo se mi je pomembno, da v magistrskem študiju raziskujem izbrane vsebine na karseda osebni način. Avtorji, raziskovalci, znanstveniki in umetniki, na katere se bom referiral, so bili izbrani na način, da podkrepijo posamezne dele magistrskega dela v poljih znanosti, umetnosti in filozofije. Izbira uporabe virov temelji na mojem dolgoletnem zanimanju za te avtorje.

Moje življenjsko ozadje je glavni vzrok, da se ukvarjam s takšno temo v umetnosti. Prav tako je pomemben moj generacijski kontekst. Pomembno se je zavedati, da živimo v času velikih preobratov in sprememb. Celostni razvoj družb po vsem svetu vodi v globalno civilizacijo, vendar lahko zaradi svojih določenih pomanjkljivosti porinemo razvito človeško civilizacijo v njen konec. Zato mislim, da je izjemno pomembno najti način, kako premagati te pomanjkljivosti. Prav ta motivacija je gonilo mojega dosedanjega izobraževanja v življenju. Poudariti moram, da tu ne gre le za institucionalno izobraževanje, ampak tudi osebno izobraževanje na internetu – izumu, ki je spremenil svet. Prav tako sem zelo hitro izrazil zanimanje za igričarstvo, še posebej igre vlog znotraj virtualnega fantazijskega sveta, kjer sem izkusil izrazni medij, ki v sebi nosi umetniški potencial. Vendar internet ter igričarstvo (oz. virtualna realnost) še vedno ne morejo doseči svojega

celotnega potenciala, zato je moje izobraževanje in oblikovanje mojih interesov potekalo tudi zunaj virtualnega prostora.

Družba je bila od zmeraj moj predmet velikega zanimanja. Družba okoli mene je vplivala na moje interese in ideje. Vse, kar kadarkoli počnemo, obstaja v tesnem recipročnem odnosu z družbo. Zaradi tega dejstva sem namerno svoje ideje usmerjal v družbo. Magistrski študij sem vzel kot priložnost, da se ukvarjam z narativnim inženiringom svojih idej. Ta proces je seveda bolj dolgotrajen kot sam magistrski študij, pa vendar je odličen prostor za vzpostavitev nekakšne metode, tehnike, smisla. Na oblikovanje mojih idej so vplivale določene osebe; že v času srednješolske izobrazbe sem se spoznal s takrat aktivno civilno organizacijo *Zeitgeist*, ki je bila usmerjena v družbeni inženiring prihodnosti, v trajnostno družbo in civilno iniciativo za izboljšanje družbenih sistemov. To me je zanimalo zaradi ogleda dokumentarnih filmov *Zeitgeist*, kjer filmi poskušajo razbliniti mitološke dogme in nazadnjaške vzorce, ki ovijajo našo družbo. Prav tako pa je bilo gibanje *Zeitgeist* v svojem času delovanja povezano z močnejšo in bolj znanstveno organizacijo – *Projekt Venus* Jacquea Fresca. Njegovo delo me je zelo pritegnilo in je vplivalo na moj pogled na svet, zato je pomemben navdih za moje umetniško ustvarjanje. Prav tako velik vpliv je imela Wark McKenzie s svojim literarnim delom *Hekerski manifest*. V magistrski nalogi bom uporabil to delo kot referenčno gradivo; skupaj z Francescom Berardijem in njegovo objavo postfuturističnega manifesta bom poskušal priti do odgovorov na vprašanje: »Ali je umetniški manifest eden od najuporabnejših umetniških oblik v današnji družbi?« Ob tem se bom tudi referiral na Marinettijev *Futuristični manifest*. V zadnjih poglavjih magistrske naloge se bom posvetil izražanju lastne umetniške usmeritve v prihodnosti in na podlagi izkušenj magistrskega študija poskušal vzpostaviti osebni umetniški model, predhodnik potencialnega manifesta.

3 Umetniški proces ustvarjanja magistrske predstave

Po diplomi iz dramske igre sem se zaradi velikega zanimanja za gibalne tehnike vpisal na magistrski študij na smeri Umetnost giba, saj sem že med diplomskim študijem izrazil veliko zanimanje za poučevanje prof. Tanje Zgonc in metodologijo plesa buto. Razmišljal sem, katera smer bi mi dovolila izkoristiti kar največji potencial za umetniško rast, in sem po nekaj pogovorih s prof. Zgonc ugotovil, da je ta smer najboljša. V meni je tlela želja, da na avtonomen način postavim lastno uprizoritev – z lastnimi idejami, motivi in estetiko. Med sprejemnimi izpiti sem izdelal načrt magistrskega dela in definiral svoje interese. Zanimalo me je predvsem spajanje znanosti in umetnosti na način, da v uprizoritveno umetnost poskusim vpeljati tehnološke elemente. Že pred samim študijem me je zelo privlačilo delo Dragana Živadinova z njegovim suprematističnim gledališčem; leta 2015 sem imel priložnost videti predstavo *Noordung 1995–2045*, v kateri režiser s štirinajstimi igralci skozi intervale desetih let uprizori to predstavo in kadar nekdo od igralcev v tem vmesnem času premine, ga zamenja mehatronski objekt – umbot. Ta robot je tako rekoč transcendiral človeško podobo in je imel abstraktno podobo, pa vendar je bilo v predstavi čutiti njegov »karakter«. Zanimanje za tehnologijo je eden od mojih zanimanj znotraj uprizoritvene umetnosti, zato sem delo Dragana Živadinova ter drugih umetnikov spremljal zelo podrobno in komuniciral z njimi na intimen način. Zaradi tega sem se v svojem magistrskem delu odločil, da je moj cilj izdelati mehatronski objekt, ki bi obstajal kot moj soplesalec na odru. Skozi študij sem skozi različne pogovore z mentorico, profesorji ter kolegi razmišljal in razpravljal o vseh možnostih, ki so mi bile na voljo. Stopil sem v raziskovanje mehatronskih objektov, laično sem se spoznaval z vsemi možnostmi in omejitvami, ki jih predstavlja grajenje robota. Med študijem sem bil prav zaradi te ideje tudi postavljen pred številne izzive in prepreke, saj je robota, ki ne prinaša dobička, v današnjem sistemu – z majhnimi in omejenimi sredstvi – težko izdelati.

3.1 Vaje pozornosti

Čeprav sem se v svojem študiju zelo osredinil na mehatronski del projekta, sem vsebino razvijal prek buta. V prvem semestru študija sem bil deležen treningov in vaj pod vodstvom mentorice:

skozi različne psihofizične ter ritualne načine smo vstopali v osebno vsebino, ki je izvirala iz telesa. Takrat sem načeloma puščal vsebino svojega projekta ob strani in sem skozi vaje na nevtralen način iskal utelešal gibanje svojih misli ter občutkov, prav tako pa sem skozi individualno delo iskal eksistencialni mir znotraj meditativnih vaj, ki so bile izvajane na različne načine. Vaje so bile namenjene manifestacijam gibov, ki se zgodijo v določenih stanjih psihofizične prisotnosti v prostoru in času. Naloge so vsebovale dalj časa trajajoče osredotočanje na notranji kanal, ki potuje skozi hrbtenico človeka ter vzpostavlja sredinsko os – premico, ki povezuje človeka z neskončno razsežnostjo vesolja. Prav tako so te vaje zahtevale, da se jih opravlja na različnih krajih ter tipih prostora. To je povzročilo različne reakcije uma in telesa, saj sem se odzival drugače na svojo okolico. Opravi sem štiri poskuse te koncentracije nepretrgoma 45 minut, zaprt v zelo majhnem in temnem prostoru, v gozdu, na polju ter v vrvežu mesta. Navedel bom zapise in transkripcije dokumentarnih zvočnih posnetkov, ki opisujejo vaje koncentracije, ter jih bom reflektiral.

Prvi poskus je bil v temnem zaprtem prostoru. Pri tem se je bilo treba stlačiti v kar najbolj majhen prostor:

Zaprl sem se v pralnico, ki je zelo majhna, in se usedem na pralni stroj, kjer sem skrčen ostal za 45 minut. Boril sem se z občutkom, da mi ne bo uspelo opraviti naloge. Bil sem jezen na stvari, ki bi lahko bile, pa niso bile. Na stanje, ki bi lahko bilo, pa ga ni bilo. Občutek sem imel, kot da sem v maternici zaradi vseh vodovodnih cevi okoli prostora. Bolelo me je, ker sem bil tako skrčen. Prostor ne obstaja. Mir. Bila je črnina okoli mene, velikokrat je nisem vzel zase.

(Osebni dnevniški zapis, datum ni naveden)

V tej različici vaje sem izkusil največ telesnega napora, saj je okolica name delovala zelo utesnjujoče, in čeprav je bil ta mali prostor pretežno zapolnjen z mano in predmeti, sem dobil izreden občutek praznine. Prav utesnjenost me je potisnila, da sem asociiral maternico, liminalni prostor med neobstojem in obstojem. Opravka sem imel tudi z egom, z lastnimi mentalnimi ovirami, ki preprečujejo resnično izkušnjo trenutka v času. Znotraj te vaje je tudi prišlo do nekakšne regresije v lastno otroštvo, saj sem se takrat prvič srečal z občutkom klavstrofobije. Spomnim se, da je bila v enem od primerov, ko sem dobil ta občutek, moja reakcija nanj agresivna – ko me je v vrtcu takratni prijatelj zaprl v omaro, da nisem mogel ven, se je v meni oglasila rušilna energija,

agresija, zaradi katere sem potem poškodoval svojega prijatelja. Spomnil sem se na takšne in drugačne občutke lastne panike, za katero zdaj vem, da je produkt mojega ega in je očitno povezana z mojim preživetvenim nagonom. Skozi leta se je intenziteta odziva na majhne zaprte prostore stabilizirala, pa vendar je ta reakcija še vedno navzoča, zato sem v okviru dotične vaje prakticiral notranjo komunikacijo s tem občutenjem. Ugotovil sem, da sem napredoval v smislu obvladovanja svojega ega, da ne pustim, da me panika prevzame in da odločno prekinem z bivanjem v takšnem prostoru. Ugotovil sem tudi, da je bivanje v majhnem zaprtem prostoru zelo uporabno za umetniško poglobitev. Ko je telo omejeno na nekaj, kar je malenkost več od lastnega pozitivnega prostora (prostor, ki ga zajema telo), oz. ko ima telo okoli sebe minimalno količino negativnega prostora, je soočeno z dejstvom, da lastno telo zapolnjuje celotni dani prostor. Ta danost pa je v samem občutenju telesnosti paradoksalna. Fizično telo je zmeraj soočeno s svojo okolico, ki je neznatno večja kot telo samo, zato se telo uravna v skladu s tem dejstvom – je tako rekoč podrejeno okolici, podrejeno fizikalnim zakonom okolice. Ko pa pride do trenutka, ko lastno telo zavzema celoten prostor, so občutenja povsem drugačna: telo postane gospodar danega prostora, volumensko je v demokratični večini. To je trenutek inverzije, je priložnost prilagoditve in razbremenitve podrejene pozicije v svetu. Paradoksalno je, da je zarodek v maternici, čeprav popolnoma odvisen od svoje skrbnice – matere, vseeno gospodar tega prostora. Kot lahko vidimo iz dnevniškega zapisa, se je temu paradoksu moj um upiral. Kljub dejstvom sem se počutil podrejenega, nedovršenega in zatiranega s strani samega sebe.

Sledi dnevniški zapis naslednje vaje, ki sem jo opravljal v gostem gozdu.

Šel sem na Rožnik, postavil sem se v en graben na pobočju hriba, kjer sem opazil majhen potoček pod listjem in muljem. Zemlja je bila mehka. Postavil sem se na naklon ob drevo. Začel sem s koncentracijo in čas je zelo počasi tekkel. Na začetku, na prvi četrtni vaje, sem imel običajen tok misli, razmišljal sem, kaj in kako je vse okoli mene. Konstantno mi je piskalo v ušesih in potem se je enkrat zgodilo, da sem se malo sprostil, da sem prišel v stanje umirjenega diha. Dejansko sem na nek način nehal dihati, sploh se nisem več trudil s tem. Zravvalo me je, telo je kar naenkrat pojenjalo pri izvajanju signalov in občutenj. Prišel sem v stanje nič, v stanje, kjer sem bil v prostoru tukaj in zdaj, ampak so se konstantno poskušale vanj vriniti moje misli; kaj je treba postoriti, kaj se je zgodilo, kaj moram narediti – konstantno nekaj – kaj je naslednji teden in tako naprej. Nato sem se vrnil nazaj v nič. V temu nič sem dobil občutek, da sem drevo; da sem pognal korenine v tla zraven

tega drevesa, kjer sem stal, in pognal krošnjo gor v zrak. Potem se pa je zgodila najboljša stvar, enkrat sem celo zalebdel, bil sem precej višje od tal in sem se kmalu po tem vrnil na tla. Potem je bil še en občutek, da je znotraj mene še eno telo, ki je plesalo nekakšne rotacijske gibe, in sem dobil občutek, da sem giroskop. Znotraj mene je bila težka krogla in robovi mojega telesa so bili robovi krogle in ti elementi so se gibali kot nekakšen giroskop. Iz tega nihanja sem se spet umiril, saj sem imel občutek, da sem preveč delal oz. mislil preveč in da sem preveč aktiven, pa čeprav si tega nisem kaj preveč očitil. Vmes mi je tudi zavibriral telefon in se je s tem oglasila neka anksioznost, da bi moral glede teh signalov svojega telefona kaj ukreniti, prevzela me je moderna mrzlica hitenja. Potem se pa je začela faza, ko je telo začelo signalizirati, da ima dovolj te vaje, da ga bolijo noge, da ga zebe, zato sem začel izvajati notranji ogenj, kar je pomagalo pri krotitvi telesa, ki se pritožuje. Mislim, da se mi je nekje na sredini te izkušnje začelo največ dogajati. To je na meji s psihadeličnim. Ne vem, kaj bom naredil s tem piskanjem v ušesih – to je res grozno. Ne vem, gremo naprej.

(Transkripcija zvočnega posnetka iz osebnega arhiva, 19. 12. 2020)

Ko sem se zaradi študija preselil v Ljubljano, sem prekinil stik z naravo, ki sem ga imel, medtem ko sem odraščal v Logatcu. Naravo je zamenjalo gledališče, črne škatle, družbeni stiki in metropolitansko življenje. V času pandemije korona virusne bolezni sem vse bolj in bolj lezel v nekakšen kokon svojega stanovanja in znotraj njega v virtualni, digitalni svet, ki je lahko le emuliral naravo. Sam nisem opazil prekomernega primanjkljaja, pa vendar so se v meni dogajale reakcije na takšno postopno spremembo življenjske energije. Predvsem se je moje telo polnilo s tesnobo, z depresijo in resignacijo. V času vaje pozornosti v gozdu se je pokazala moja notranja disonanca s samim seboj, in tako so se vzpostavile določene kontradikcije v mojem življenju. Vedel sem, da je za pravi ustvarjalni zanos potrebna notranja složnost, ki pa je v tistem času nisem opazil. Bil sem poln kaotičnih misli, nestrpnosti do sebe in negotovosti. Največji pokazatelj iz slednjega zapisa je to tinitus – fizična disfunkcija, piskanje v ušesih –, posledica prekomernega stresa, tenzije in blokade. Motnje v toku misli so hkrati pokazatelj, da živim v frenetičnem svetu, ki je prenapolnjen z informacijami in v katerem vlada nekakšna skizma, nekakšna kolektivna disonanca misli. Kljub temu da se je izkustvo dogajalo *meni*, sem bil prepričan, da ima takšen tok misli veliko ljudi v današnjem času. Tako sem vedel, da v meni obstajajo jezovi, ki mi onemogočajo dostop do lastnega potenciala. Hkrati pa mi je bilo v vaji dano vedeti, da znotraj mene zares obstaja ta potencial, da ni fiktiven ali celo »ponarejen«. Gibanje drugega telesa me je opozarjalo na ta

potencial. Ugotovil sem, da so misli in miselni vzorci uma *otipljivi*, da kljub svoji neulovljivosti dosejajo manifestacijo, obliko, se *udejanjajo*. Proces udejanjanja misli sem razumel kot manifestacijo. Tako kot je lahko plesalčev gib izveden popolnoma mehanično, brez prisotnosti racionalnega uma (ko gib postane sam sebi namen), lahko misel obstaja brez posredovanja te racionalnosti. Moje fizično mirovanje je omogočalo dostop do takšne misli, pa vendar je zaradi prej omenjene disonance nisem mogel zanesljivo uporabiti. Obračanje miselnega telesa je zame dokaz metafizične narave misli, ki so vpete v fizični svet.

Naslednji transkripcijski zapis opisuje vajo, izvajano na prostranem polju:

Šel sem na polje, tukaj za Bežigradom, za mojo nekdanjo srednjo šolo. Na vseh straneh tega polja so ceste, zgradbe, a prostor je bolj odprt, kot pri prejšnjih vajah. Šum avtomobilov je kmalu izginil. Na začetku je padal sneg, potem je pa pojenjal, imel sem kapo in kapuco na glavi, ker je bil mraz, in sem se počutil, kot da sem v nekakšnem velikem vakuumu. V smislu, da sem v tem prostoru izoliral, vse te impresije iz okolice, ki šumijo – avte, zvok snega, ki pada na moje obleke in ki je kasneje izginil in je nastala nekakšna komora, za določen čas, ampak je bila precej bolj aktivna, zato ker sem moral konstantno držati svoje telo pokonci. Imel sem občutek, da sem steber sredi polja. »Vdih—izdih« sem delal večkrat intenzivno, mislim, da je šlo po intervalih, zelo intenzivno. Ob teh intenzivnih vdihih in izdihih sem delal to vertikalno in kdaj me je pri izdihu kar pognalo kakšen meter, dva višje (imaginativno), kdaj sem pa spustil to delo, ker sem hotel pač samo biti, ker je bilo pač preveč dela in se je dih umiril popolnoma hibernacijsko in takrat se je pojavil mir in kmalu za tem so se pojavile tiste misli, ki jih lahko pripišemo spanju in sanjanju. Grozno, kako neverjetno smo sprogramirani za to, da moramo ves čas delati, da moramo svoj čas ekonomizirati. Ko sem bil v svojem telesu, ko sem se fokusiral nanj, na svoje meso, roke, noge itd., sem ugotovil, da itak moram delat, biti aktiven; moram pošiljat energijo v konice prstov in v noge, zato, da mi ne zmrznejo. In vse te misli, ki so bile, v moji glavi, so se z njimi pojavile skrbi, malo preteklosti, malo prihodnosti, še posebej pa skrbi, povezane z akademskimi obveznostmi; neverjetno, kako me to muči. Kaj bo moja magistrska naloga? Takoj sem začel dobivati ideje, kaj naj počnem, kako bi lahko kaj izgledalo. V bistvu so se mi porodile stvari, ki jih lahko zdaj napišem v sinopsis. In sem si rekel, da ne smem tega delati, ker moram biti tiho v glavi in sem spet šel v telo. In je bil nekakšen cikel – misli, miselnih projekcij in vračanja v telo in miru in nemiru zaradi samega fizičnega stanja kot posledice okolice (sneg, dež, mraz). Ampak moje duhovno počutje je bilo zelo odprto. Vse je dihalo. Neverjetna razlika je, ko si v omari, na pralnem stroju, niti približno ni bilo takšnega

občutka, da sem bil v vakuumu, čeprav bi lahko rekel, da bi se v omari lahko ta občutek pojavil prej, ampak se je tukaj, kjer je bila takšna širina – mislim, da bi bil občutek še večji, če bi stal nekje, kjer bi lahko videl horizont, tukaj ga pa žal ni bilo, ker nisem imel te opcije. Ampak se je zgodila nekakšna breztelesnost. To se je pa pojavilo takrat, ko sem spustil telo, spustil aktivno delo na telesu. Ugotovil sem, da kakorkoli obrneš, ko delaš vertikalo – **delaš**. Iskal sem način, kako bi lahko delal vertikalo, kako bi videl energijo, kako gre iz zemlje v moje noge v moj center in se tam zalupa in se izstrelji ob izdihu gor skozi glavo in hkrati biti brez racia. Imaginacija pride intuitivno, ampak mislim, da pride to v tistih sanjah, kjer pozabiš na telo. Ta breztelesnost se je pojavila v teh mislih, ko pozabiš na telo – zahvaljujoč prostoru, v katerem sem bil.

(Transkripcija zvočnega posnetka iz osebne arhiva, 6. 1. 2021)

Od vseh vaj koncentracije je bila ta vaja najbolj fizično zahtevna zaradi vdiranja mraza v mojo pozornost. V tej vaji sem imel največ opravka z njo in sem zaradi tega tudi dosegel pomembnost pozornosti, tako v zasebnem kot v performativnem prostoru, saj je pozornost tista, ki je odgovorna za natančno izvedbo stanj, gibov ter njihovih pretakanj skozi bivanje in uprizarjanje. Ugotovil sem tudi, da v vsakem bivalnem stanju hkrati uprizarjamo (zase, ali za druge) in prav tako v vsaki uprizoritvi bivamo. Performerjeva naloga je zato podrejena manipuliranju odnosa med bivanjem in uprizarjanjem. Pozornost je orodje, s katero se lahko usmerimo skozi prostor in čas uprizarjanja. Manifestacije misli, gibov, čustev in intenc so popolnoma odvisne od mere performerjeve pozornosti na stvar, ki jo izvaja. Če je pozornost dovolj prisotna, lahko neka akcija pridobi določeno eksistenco, začne obstajati v bivalnem prostoru; nasprotno v primanjkljaju pozornosti akcija dobi povsem umetelno prezenco, namenjeno uprizarjanju, ki pa, paradoksalno, izgubi čar v očeh gledalca. Moje izkušnje teh prepoznavanj lastnih psihofizičnih procesov lahko povežem s citatom Katje Legin:

Performerji, ki prepoznavajo dogajanje, zmorejo slediti impulzom, hkrati pa si v tem procesu upajo sprejemati odločitve. Drugače povedano, so »utelešeni um« (ang. embodied mind), ki svoje fenomenološko telo proizvajajo kot energetsko. Tega ni mogoče ločiti od duha/zavesti, saj je eno z drugim vedno že dano. (50, 51)

Zavedal sem se, da so vse te vaje namenjene preizkušanju moje pozornosti in iskanju načinov, kako jo lahko učinkovito manipuliram. Zato se mi je zdelo smotrno, da se vaja opravlja v tako

fundamentalno različnih prostorih. Primerjava občutij med zaprtim in odprtim prostorom mi je pokazala, da prostor vpliva na čutno zaznavanje in zaradi tega moja pozornost preide v asociativno polje zavesti. S pomočjo imaginacije je zato mogoče pozornost premikati po lokacijah, ki niso lastne le fizičnemu prostoru, temveč tudi metafizičnemu. Telo je zaradi sledenja impulzom postalo energetsko, v trenutkih močne osredotočenosti sta telo in zavest postala neločljiva.

Pomembno je pa tudi dejstvo, da je bilo v tej zadnji vaji prisotnih največ stresorjev – elementov, ki so mojo pozornost odtegovali od naloge, od zaželenega toka misli in občutij. Vaje, v katerih se preizkuša nasilno »motiti« pozornost izvajalca, se v veliki meri obrestujejo in povzročijo krepitev sposobnosti nadzora pozornosti. Na to gledam kot na psihofizično urjenje telesa, v vajah se telo najbolj okrepi takrat, ko je podvrženo bremenilni sili. Skozi vaje sem ugotovil, da je urjenje pozornosti in miselnega toka prav tako pomembno kot urjenje telesa. Za izvedbo uprizoritvenih umetnosti je lahko potrebno oboje. Cilj urjenja določenega materiala je doseči čim višjo stopnjo učinkovitosti, lahkotnosti in ekonomizacije pri izvedbi uprizoritve. Skozi umetniški proces je prisotnih mnogo izzivov, neprijetnih situacij, zagonetk, ki otežujejo izvedbo vsebine. Te moteče elemente mora performer znotraj vaj in urjenja minimalizirati do stopnje, ki ne povzroča nepotrebnih motenj v končni fazi nastopa, če želi vso svojo pozornost usmeriti v izvedbo nekega dela. Če se moteče elemente odstrani in je vsebina dobro osvojena, se performer lahko posveti vsebini na virtuozen način ter iz svoje biti izvabi intimno bistvo umetniškega dela. Prav tako pa se lahko moteči elementi uporabijo performerju v prid, če je potreba po tem prisotna. Motnje psihofizisa so predvsem trenutki, ki jih arhetipsko povezujemo z dramatičnimi dogodki, z dogodki, ki nakazujejo spreminjanje ustaljenega stanja – zaradi tega lahko pričakujemo, da lahko motnje nosijo pozitiven naboj za izvedbo predstave.

Zadnji poskus iz serije vaj pozornosti je potekal na Cankarjevi ploščadi v Ljubljani. Ker je to urbani prostor, ob aktivnem delu dneva, se je izkušnja precej razlikovala od ostalih poskusov:

Postavil sem se med dvema visokima stavbama na Cankarjevi ploščadi. Ena od stvari, ki so različne od prejšnjih poskusov, je, da je bil zdaj prisoten strah. Imel sem občutek treme, kot da bi bil pred nastopom. Strah me je bilo pred tem, da bi me ljudje videli. Strah me je ljudi v tem času, se mi zdi. Zdelo se mi je, da lahko nekdo pride za mano in mi ukrade telefon iz žepa, al pa kaj podobnega. Čas je šel hitreje. Šum mesta, centra Ljubljane me je pokrnil. Res je šlo hitro. Okoli sebe sem začutil

nekakšno kupolo. Mehko, energetska kupolo, al neki. In če je šel kdo dovolj blizu mimo mene na tej ploščadi, je bilo tako, kot da bi me oplazil, kot da bi šel skozi, kot da bi njegovo valovanje šlo skozi moje – to je bil zanimiv občutek. Slabo mi je bilo, pa dihanje sem imel zmanjšano, plitko.

(Transkripcija zvočnega posnetka iz osebnega arhiva, 7. 12. 2021)

Ker je bil to urbani prostor, kjer je veliko mimoidočih ljudi, je ta vaja opozorila še na en pomemben element v performerjevem delu – stik z ljudmi. Ne glede na to, da sem vajo opravljal v javnem prostoru, sem s svojo prezenco pritegnil pogled mimoidočih ljudi ter jih spremenil v gledalce. Zavedal sem se, da je performerjev odnos do gledalca zelo pomemben, saj se v njem skriva njegova eksistenca, njegov ego. Občutki, ki jih ego goji do drugih ljudi, je predvsem povezan s svojo samopodobo. Ljudi merimo po svojih merilih. In tako je bilo videti, da sem v času pandemije, »lockdownov« in velikih svetovnih sprememb izgubil določen del svoje samozavesti. Zato je povsem logično sklepati, da je odnos do mimoidočih na Cankarjevi ploščadi vzbudil občutek strahu, nezaupanja. Čeprav je strah pred neznanimi ljudmi v nas prisoten že od davno, je občutek treme pokazatelj novejšje dimenzije medčloveškega sporazumevanja – civilizirane družbe.

Družba pravil, zakonov in standardov določa naše obnašanje do presenetljivo visokih deležev. V javnem prostoru civiliziranih družb je možnost izražanja majhna, saj nas omejuje družbeni konstrukt primernosti. Seveda se možnost izraznosti razlikuje po različnih družbah, a vendar se naš izraz zares udejani šele skozi družbo. V javnem prostoru si pogostokrat nadenemo maske, ki v sebi nosijo določeno hladnost – to se pogosteje zgodi v večjih urbanih prostorih. Pa vendar vsi v sebi nosimo določeno vrednost, nekakšno eksistencialno jedro, ki je napolnjeno z različnimi čustvi, idejami, prepričanji in vrednotami. Razkazovanje te notranjosti v javnih prostorih v veliki meri ni zaželeno. Zato je moje počutje v tej vaji povzročalo tesnobo, saj sem vedel, da ekshibiram nenormalno vedenje.

Kljub temu da moje vedenje ni bilo vpadljivo za druge mimoidoče, sem zaradi rahle čudaškosti dobil občutek, da sem pritegnil veliko pogledov. Mogoče je šlo samo za moj notranji občutek, le za željo biti gledan. V vsakem primeru so ti pogledi, resnični ali ne, vplivali na moj miselni proces. Prav zaradi te prisotnosti drugih ljudi sem tudi pridobil večje zavedanje svojega intimnega prostora – to je razvidno iz mojega občutenja kupole, ki je bil verjetno moj energetski torus; ves prostor, ki

ga zaseda fizikalni vpliv mojega energetskega telesa, moje elektromagnetno polje. Logično je sklepati, da je v takšnem prostoru prisotna večja aktivnost obrambnih sistemov, ki so zakoreninjeni v strahu. Ta obrambni mehanizem je občutek sramu, ki se je razvil v krščanskih družbah skozi zadnja tisočletja. Občutek, ki je prisoten vsakič, ko človek izpostavi resničen del svojega jedra. Performer pa v svoji esenci mora zavračati takšen občutek, saj mu povsem onemogoči svoje izražanje. Potencial vseh možnih izrazov se zmanjša s prisotnostjo sramu, zato sem ugotovil, da so za performerjevo delo pomembni zdrava samozavest ter trden ego, jasen občutek identitete. Prav to dognanje me je usmerilo v turbulentno iskanje smisla sebe kot performerja, ki ustvarja kulturno vrednost v svojem umetniškem delu.

Ob pregledu vseh vaj sem dognal, da ima prostor velik energetskega vpliv na človekovo delovanje. Na tej točki bi izpostavil časovno razsežnost ter dožemanje le-te. Na vajah, kjer sem bil popolnoma izoliran od sveta, se je čas zame zelo upočasnil, ko pa sem stal v vrvežu civilizacije, je bil izjemno hiter. To je odličen pokazatelj, da količina informacije, ki jo prejmemo, vpliva na naše dožemanje časa. Prav tako sem to izkušnjo dobil v komori Samadhi (v komori s slano vodo, namenjeni lebdenju), v kateri sem s pomočjo deaktivacije vseh čutil dosegel stanja budne zavesti, ki so razbile normalne časovne okvire. Serija vaj pozornosti, ki so bile opravljene v navedenem zaporedju, mi je izrisala nekakšen spekter različnih energetskega stanj, ki so prisotna v teh različnih tipih prostorov. Telo in um sta venomer povezana s svojo okolico, nanju na specifične načine vplivajo lastnosti prostora, zato se mi zdi pomembno, da performer zna uporabiti to znanje v svojem delu.

3.2 Vaje manifestacij

V tem podpoglavju bom opisal vaje, ki sem jih opravljal na začetku magistrskega študija. Navezal se bom na tri različne vaje, ki so mi pokazale nekaj možnih načinov, kako usmeriti svojo ustvarjalno, čustveno in eksistencialno energijo v kreacijo novih gibov. Namen teh vaj je urjenje sposobnosti udejanjanja lastnega giba in različnih notranjih stanj. Čeprav sem na tej točki študija že vedel, kakšna bo tema moje magistrske predstave, so bile te vaje vseeno podrejene materialu, ki se ne naslanja na to izbrano temo. Vsebina giba se je zato rojevala v samem trenutku, na katerega

so vplivale okoliščine trenutnega počutja. Te vaje niso bile neposredno namenjene razvijanju vsebin za namen glavne produkcije, temveč so bile le preizkus (z)možnosti gibalnega izražanja. Vsebina giba je velikokrat izhajala iz improvizacije, ki je bila osnovana na besedi, na občutku – poeziji.

V prvi vaji magistrskega študija sem dobil nalogo, da iz svojega avtorskega besedila gibalno interpretiram vsebino in ustvarim koreografijo, ki jo potem izvedem in posnamem. Besedilo sem napisal pod vtisom vodene vaje *Pogled v ogledalo* pod vodstvom mentorice. Skozi metodologijo plesa buto smo vzpostavljali intimen odnos s svojimi predniki, sodobniki ter potomci – to smo dosegali tako, da smo z gledanjem sebe v ogledalu iskali podobnosti s svojimi predniki in smo se poskusili osredotočiti na esenco svojega gena. To mi je za trenutek spremenilo perspektivo časa in sem se močneje zavedal svoje minljivosti ter vpetosti v večjo zgodbo, ki teče skozi generacije. Sledi avtorski zapis, ki je nastal po tej vaji.

Gube moje babice pod listnato odejo jeseni kličejo k spominu pomladi. Spomin mladosti, ki odzvanja v starost, in nenehno čebljanje s sosedo. Listje se guba pod mojimi nogami in se vrtijo okoli središča veselja – mene. Rad bi se prepustil, pa me je strah neznanega gospoda, ki stoji za mano s svetilko. Ogleduje si moje prostore, kot da bi bili njegovi. Ne morem se prepustiti, pa vendar vztrajam. Ta človek me gleda, kako tečem za lastno senco in jo lovim. To ni moj oče. To ne more biti moja mama. To je nekdo, ki je nevaren. Nevarnost je tukaj, vendar bom raje lovil svojo senco. Nevarnost je tukaj, jaz pa lovim svojo senco. Skrila se je med grobovi pokopališča, na katerem je pokopan moj dedek. Kot puščica se je izstrelila v nebo in pristala na zvoniku bližnje cerkve. Zgrabim jo s svojimi trepalnicami, ona se pa izmuzne med oblake. Sledim ji in čas za naju se ustavi. Nevarnosti ni, jaz pa ne morem ujeti svoje sence. Zmeraj je en dih pred mano. Odgovoren sem za svojo senco in nekoč jo bom ujel.

(Osebni dnevniški zapis, 8. 10. 2021)

Izraz skozi poetično misel je eden od načinov, ki se jih poslužujem, da estetiziram svoje misli in občutja. Pisanje poezije je velikokrat podobno gibalni improvizaciji – skozi mirovanje telesa iz njegovega središča vzniknejo gibi (v primeru poezije besede), ki skozi čas spreminjajo svoj pomen v odnosu z ostalimi gibi (besedami), ki so mu sledile. Začetek improvizacije venomer v sebi nosi največji potencial, ki pa se s časom vse bolj in bolj zapira. Prav tako se je zgodilo v primeru zapisa

tega besedila. Na začetku zapisa je samo besedna manifestacija vtisa, potem se zgodba usmeri v intimno doživljanje samega sebe kot bitja pogojenega s časom. »Jaz« kot izhodiščna točka pri improvizaciji venomer manifestira nezmotljiva dejstva o ustvarjalcu – je osebna izpoved.

Pri ustvarjanju koreografije sem poskušal ostati zvest besedi in njenemu pomenu. Najprej se je pojavila asociativna improvizacija telesa na zapomnjeno besedilo, nato sem znotraj gibov, ki so se mi zdeli intuitivno pravi, iskal nianse ter izrazne različice tega giba, dokler nisem bil zadovoljen z obliko. Ugotovil sem, da se bo dramaturgija koreografije izkristalizirala, ko bosta gib in beseda v meni delovala složno. Tako sem grobo vzpostavitev koreografije pustil na strani in se lotil glasbene spremljave, za katero sem bil do takrat že navajen, da si jo ustvarim sam. Tako sem z nabranimi izkušnjami iz te vsebine poskusil ustvariti glasbeno spremljavo, ki bo služila kot katalizator giba in besede ter bo poglobila moje čutenje vsebine. Izbral sem kombinacijo zvokov, in sicer zvok meniha, ki pometa na dvorišču svojega samostana, ter zvok šepetanja ženske, ki se sprehaja med grobovi. Zvočno podlago sem prav tako ustvaril na asociativni podlagi; poskušal sem vstopati v svojo podzavest oz. privleči na dan, kar je skrito v njej.

Izvedbo koreografije je posnel moj prijatelj Žiga Čibej, katerega sem prosil, da skupaj posnameva izdelek. Dogovorila sva se, da prebere moj tekst, in tam v živo brez snemanja najprej sam pogleda mojo koreografijo, nato pa naj določi način snemanja – to se mi je zdelo pomembno, saj sem hotel, da kakršenkoli novi doprinos k materialu nastopi kot improvizacija z asociacijo. Tako je snemalec začel s premikanjem kamere imitirati moje rotacije telesa oz. je ponudil protiutež le-tej ter tako odtisnil svoj pečat na izdelku, za kar sem zelo hvaležen.

Vaja mi je pokazala enega od načinov, kako lahko manifestiram izdelek, ki je prišel iz igrivega dialoga moje zavesti ter podzavesti. Kreativni proces je večšina, ki se jo lahko neguje ter izboljšuje, zato je ta vaja izjemno uporabna znotraj študija, saj se s tem ustvarjalec spoznava z disciplino dela in kreativno složnostjo tako s samim seboj kot z drugimi. Ko sem si ogledoval končni izdelek, sem lahko analiziral vse svoje napake (te sem namreč opazil najprej) in ugotovil, da je še veliko prostora za napredek, predvsem gibalno – videl sem, da gibi niso izvedeni ne natančno ne povsem premišljeno. To je v meni povzročilo nekakšen konflikt, saj je bil del mene navdušen nad potencialom napredka, drugi del pa je bil povsem tesnoben zaradi videnega, saj ni ustrezalo

pričakovanjem ega. Ta konflikt je bil prisoten z mano skozi celoten študij, z menoj je bil že pred njim; mislim, da bo ostal z menoj še naprej. Moj odnos do življenja je skozi študij doživel turbulentne spremembe in mislim, da se je to preslikalo v moj ustvarjalni proces, kar pa – retrospektivno – jemljem kot povsem naravno kaotično delovanje svoje duševnosti, ki je vpeta v prostor in čas.

Iskanje identitete sebe kot ustvarjalca je bila skrita tema naslednje vaje; znotraj vaje *Zapis imena* smo prek improvizacije, ki je potekala po Zoomu, pod vodstvom mentorice raziskovali, kje in kako v svojem telesu lahko zaznamo svoje »ime«. Gre za intuitivno vajo, pri kateri poskuša telo umu samo signalizirati, kje se nahaja fokus njegove identitete. Jasno je, da v tej vaji predpostavljamo, da nima samo um svoje lastne identitete, temveč jo ima tudi telo. Sprva smo se skozi različne psihofizične in dihalne vaje spustili na raven, kjer je ego bil nežno potisnjen na stran in je dal prostor telesu, da se izrazi samo od sebe in samo pošilja signale umu. Ta zapis je nastal takoj po izvedeni vaji:

Moje ime je v grlu. Bilo je težko kot ogromno kopito. Preden je prišlo ven iz mojega telesa, je poskakovalo v vratu in se dvigalo in spuščalo. Naenkrat sem zagledal svojo zrcalno podobo na stropu ... kot nekakšen kozmični dvojček ... on ni imel težav, kot jih imam jaz. On se ne rabi truditi s svojim telesom, jaz pa. Če sem se dovolj potrudil, je ime šlo ven iz mojega telesa in vstopalo nazaj vame v različnih točkah.

(Osebni dnevniški zapis, 7. 1. 2022)

V tej vaji sem tudi prvič manifestiral vsebino, ki se je na koncu preslikala v koreografijo mojega magistrskega izdelka. Občutek težkega kopita, ki ga nosim na svojih ramenih, je obstal, in tako začrtal določen del končne koreografije. V retrospektivi lahko sklepam, da sem na podzavestni ravni obravnaval svojo srečo, saj je v moji kulturi konjsko kopito simbol sreče. Seveda gre za arhetip, na katerega v času izdelave predstave nisem pomislil, a se zdaj, ko nalogo pišem, izriše kot izvrstna metafora, ki sovpada s temo tega notranjega odnosa. Konflikt s samim seboj je postal ena od ključnih tem, ki sem jih obravnaval v končnem izdelku. Gre za dialog s samim seboj, ujet je v disonanco in osnovan na mojem intimnem odnosu do samega sebe. Vedel sem, da ta konflikt nosi performativni potencial, prav tako pa je mentorica skozi študij bodrila, naj razvijam ta dialog in naj

se ne oddaljujem predaleč od njega, saj bom s tem dosegel največjo eksistencialno resnico sebe kot performerja.

Obravnavanje tako intimne vsebine je takrat zame pomenilo velik napor, saj sem v postcovidnem obdobju doživljal nekakšno krizo identitete oz. notranji konflikt, ki mi je onemogočal optimalno kreativno delovanje in je zaradi tega bil potreben dodaten napor, da so se vsebine pričele manifestirati. Zavedanje svojega potenciala in samozavest sta ključna za kreativnost, saj v nasprotnem primeru ustvarjalec naleti na osebne prepreke, zaradi katerih se pogloblja v frustracijo in obup. Bitka s samokritičnostjo je bila prisotna skozi celoten proces. Sila, ki pa je spodrivala te zadušljive energije, je bila strast do vsebin, ki imajo osebno vrednost (človek-narava, znanost-umetnost). Skozi študij sem bil zavzet, da poskusim v svoji magistrski predstavi čim bolj izraziti te strasti, a jih hkrati obarvam s svojim notranjim konfliktom, ki pa postane za gledalca zanimiv takrat, ko je resničen.

Zadnja od treh navedenih vaj manifestacij se je zgodila proti koncu študija, v pozni pomladi, ko me je prof. Zgonc prišla pogledat na individualno vajo za magistrsko predstavo. Preden je prišla, sem se sam že ogrel, nato pa me je vodila z vajo, ki jo lahko poimenujem »padanje v krogu«:

Danes me je Tanja spravila do limita: nenehna hoja v krogu in potem 10 minut vstajanja in padanja. Hiperventilacija – pljuča so se mi raztegnila. Bil sem obupan, hkrati sem pa vedno, izgleda, imel dosti energije za nadaljevanje. Glavna stvar je, da ne odneham. Nikoli. Večkrat sem začel glumiti, da bi lahko šparal z energijo, pa me je Tanja napizdila. Sam se moram znati napizditi. Potem me je poslala na sredino kroga padati in vstajati še tri minute – jaz sem legit mislil, da bom umrl. Občutek, da bom zlezal skupaj. Ko mi je rekla, naj se ustavim in stojim, me je vleklo proti tlom. Valda, me je napizdila. Sploh nisem bil tok zašvican, kot pa zadihan. Bil sem v stanju nekakšnega šoka, kjer je racio totalno popustil. To ni res – bili so momenti, ko sem si rekel: »Pa pizda, jaz samo javkam.« Jokam, imam občutek da sem tisti nebogljeni otrok. Mala vreča za tepsti. V nekem momentu mi je naročila, naj se moj ego predstavi, da naj pove, kdo je; rekel sem nekaj takšnega: »Zmeri sem dobil vse, kar sem hotel. Dali ste mi vse, kar sem zahteval. Ker če ne, je bila pizdarija. Vedno sem imel občutek, da sem najšibkejši in najslabši. Velikokrat so me vsi zajebavali, ker so verjeli, da je to res. Jaz sem verjel, da je to res. In če me je kdo zajebaval, je bila pizdarija – drl sem se in se delal žrtev, ob trenutkih napora sem se predal, da ne zmorem več. Nobeden se ni hotel igrat z mano. Vse sem

vedno hotel početi na svoj način. Nobeden ni hotel biti moj prijatelj, četudi so oni verjeli, da so, so vedno prišli trenutki, ko sem ostal sam s seboj. Tako sem se naučil biti sam s sabo. Vedel sem, da nimam veliko pravih prijateljev, četudi ni izgledalo tako. Nobeden me ni hotel poslušati in hoteli so me utišati. Niso me hoteli zraven. In mi je bilo hudo. Jaz zato kar naprej govorim. Govorim svega, svašta. Zmeraj hočem imeti odgovor na vsako stvar. Za vsako vprašanje se bom delal, kot da poznam odgovor. Zdi se mi, da sem najpametnejši in da je vredno mene poslušati. Vedem se, kot da sem najbolj down-to-earth oseba in kako sem kao sposoben uvideti svoj ego in kako sem ga vedno pripravljen dati na stran, da bom kao dober človek. Ti bi lahko bilo smešno, če ne bi verjel, da je predvsem grozno in ugonablajajoče. Jaz sem zelo težka oseba, nisem si naredil lahkega sistema! ... in bla bla.« – Tanja me pošlje v svoj lasten material. Itak sem totalno izmučen in me je majica zajebavala. Ampak ta spopad z lastnim egom me je privedel do globljega zavedanja o tem, kaj počnem. Zadeva je lahko preprosta. Bil sem v celici, zgradil sem roke in hrbtenico, se pognal naprej. V krč in obrat na trebuh, na prstih mi poženeta očesi. Mal čudno. Nato oči dejansko odprem in se bolj in bolj gradim, postavim noge in nastopi primat. Skačem po svojem teritoriju. V enem trenutku pride potrebna opica konkubina. Repetiram. To mi je bilo danes fajn ful. Razvijal sem to. V nekem trenutku se spet rodim kot človek. Potem sem šel nazaj hodit v krogu. To je to.

(Osebni dnevniški zapis, datum ni naveden)

V tej vaji, ki je takrat nisem pričakoval, se je pokazalo, da moram v predstavi uporabiti element svojega ega, ki bo polnil vsebine s performativno energijo. Namen vaje je bil tudi – preden pokažem svoj pripravljen gibalni material –, da se izvedbe vsebine lotim na osebni način, saj ta venomer ponuja performativno pristnost. Velik del mojega ustvarjalnega procesa je bilo soočanje z izzivi in mejami, tako s fizičnimi kot psihičnimi. Kot lahko razberemo iz zapisa iz dnevnika, se je moj iracionalni ter čustveni ego glasno prebudil zaradi velikega fizičnega napora, ki ga je predstavljalo hitro padanje in pobiranje iz tal, vsakič ko sem zaslišal mentorčin plosk dlani. Čeprav je bila sama vsebina kasneje izbrisana iz končnega produkta predstave, je še vedno obstajala znotraj procesa; tako je v eni od različic, v kateri sem ustvaril samoizpovedni monolog, ki je temeljil na zapisanem parafraziranju vaje, na koncu še vedno delovalo kot podlaga za odnos do izvajane vsebine. Ugotovil sem, da bi bilo bolje umakniti *en face* izpoved moje osebne preteklosti, saj je to rušilo dramaturgijo konca predstave.

Zanimivo je bilo videti, kako se psihofizično telo odzove na takšna presenečenja, ko mora biti soočeno s svojimi mejami. Takrat se pojavi nekakšna živalska egoistična prazavest, ki je zmešana skupaj z civilizacijskim umom, ki psihofizično telo omejuje na današnjo kulturno paradigmo. To je odlično sovpadalo z mojo gibalno vsebino. Predstava *ALT + F4* je imela močno prisoten samoizpovedni element, ki je nakazan skozi celotno predstavo. S to vajo mi je postalo jasno, da bosta v predstavi hkrati prisotni dva koreografska narativa; zgodba življenja in antropocena ter zgodba »Gal v času korone – bitka z egom in temo«. Razmišljal sem o dveh paralelnih zgodbah, ki bi služili različnim funkcijam uprizoritve. Kronološki aspekt življenja in antropocena je ponudil dramaturški lok koreografije, medtem ko je bil tedanji čas korona izolacije bolj pomemben za energetske vsebine predstave.

Vaje manifestacij so torej bile vse psihofizične vaje, ki so mi pomagale pri ustvarjanju predstave, saj so bile vpete v kreativni tok študija. Gre predvsem za vodene vaje, ki jih je vodila mentorica, zato je pomembno poudariti, da gre pri vseh vajah za moje reakcije na okoliščine. Vsebinska se nikoli ne pojavi iz nič, temveč iz nečesa. Zavedati se je treba, da sama manifestacija vsebin sicer prihaja iz posledično-vzročne stvarnosti, a kljub temu lahko govorimo o manifestaciji, saj obstaja tudi kvantni element stvarnosti, ki navidezno dela nerazložljivo.

3.3 Vaje limitov

Metodologija buto prof. Tanje Zgonc je sodobnoplesna tehnika, ki ji je bila predana od enega od ustanoviteljev buta, mojstra Kazua Ona in njegovega sina Jošita Ona ter še posebno od mojstra Koa Murobušija, neposrednega učenca drugega ustanovitelja buta Tatsumija Hijikate. V svojem kreativnem življenju je uporabljala to znanje za izdelavo sodobnoplesnih predstav, gledaliških koreografij ter pedagoškega dela z študenti na AGRFT. Eden od mojih velikih zanimanj za buto je prav soočanje s svojimi mejami. Fizično naporne telesne poze, zakrčeni telesni udi ter zelo intenzivna pretočna gibanja telesa zahtevajo izjemno telesno vzdržljivost. Soočanje z limitom povzroča preizkušnjo tudi za ego izvajalca, saj je potrebno skozi neprijetnost, bolečino in utrujenost poiskati miren um, meditativno stanje. »Butoh je za Zgončevo tudi način življenja, filozofija in meditacija, ki je z Japonske prišla v Evropo in vplivala na zahodnjaški način življenja. Plesna

zgodba Tanje Zgonc je potovanje skozi prostor, čas in pretakajočo se gibalno energijo.« (Teržan 81)

Najbolj osnovno gibanje buta je t. i. *slow walk*. Študenti ga na učnem programu prof. Zgončeve spoznajo najprej, takoj ko se spoznajo s plesom buto. Gre za umirjeno počasno hojo, kjer se izvajalec premika v skladu s svojim dihanjem, ki pa je povezan z vizualizacijo pretakanja energije skozi hrbtenjačo, ki je povezana tako s središčem Zemlje kot z zenitom vesolja. Izvajalec je močno pritrjen na tla ter z vsakim vdihom s tal rahlo povzdigne eno stopalo in ga z izdihom premakne za ped naprej. Repeticija te počasne hoje v daljšem obsegu časa zahteva fizično vzdržljivost in umsko odločnost ter osredotočenost. Tako kot v klasični meditaciji se v tej vaji lahko pojavi meditativno stanje, v katerem je izvajalec osredotočen na psihofizično nalogo in se ne pusti motiti, ko telo pošilja boleče signale in um sporoča, naj se izvajalec ustavi.

Pri spoznavanju metodologije buto sem se sam srečeval z veliko izzivi ter lastnimi prekinitvami osredotočenosti. Ravno zaradi tega je bilo moje zanimanje tako veliko, saj takšne in podobne vaje urijo performerjevo telo in mu na splošno omogočajo večjo performativno osredotočenost ter psihofizično vzdržljivost. Nadgradnja standardnega gibanja *slow walk* je t. i. *Hirošima slow walk*, pri katerem je izvajalec prepognjen naprej čez svoje telesno središče ter pusti, da zgornji del njegovega telesa visi k tlom. Hoja v takšni pozi je že po petih minutah izvajanja povzročala hude bolečine v spodnjem delu hrbta. Huda telesna bolečina je povzročila neznanski odpor v mojih mislih, ki sem ga skušal premagati in ostati zbran na vizualizacijo in izvedbo. Legin o bolečini piše:

Deli telesa, ki jih, kadar smo zdravi in brez bolečin, ne čutimo, se jih ne zavedamo (izginevanje v ozadje), ob bolečini in bolezni pa kar naenkrat stopijo v našo zavest. Lahko jih čutimo oziroma opazujemo. Opazujemo svoje telo v stanju bolezni ali bolečine kot nekaj tujega in pri tem uvedemo element distance do lastnega telesa. To postane tisto nekaj, kar nismo mi. In naenkrat jaz nisem več telo, ampak imam telo in mi povzroča probleme. (65)

Skozi opustitev takšnih interferenčnih signalov telesa in uma lahko pride tudi do globokega metafizičnega stanja duha, psihadeličnih izkušenj, ki so podobne transu; razširitve asociativne in imaginacijske zmožnosti uma. Gre za performativno introspekcijo, ki omogoča osrediščenje izvajalčevega ega. Legin o introspekciji pravi: »Videc, ki je zajet v to, kar vidi, v bistvu spet vidi

samega sebe. V vsakem videnju je tudi pojem narcisizma. Zato videnje izvajam, a ga hkrati prenašam. Zdi se, kot da me stvari gledajo, in to zajema tudi dejavnost pasivnosti, ki je naslednja stopnja narcisizma.« (24)

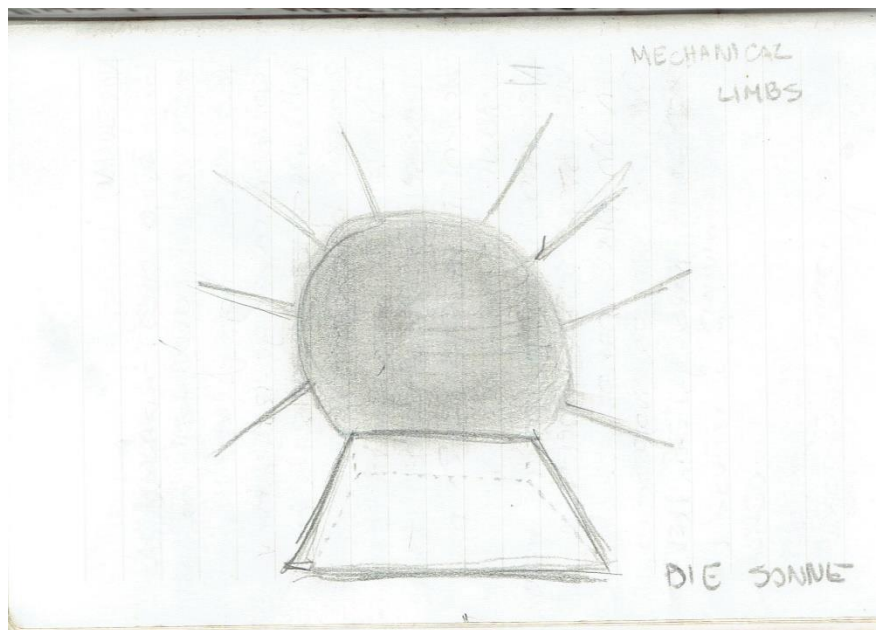
Tako kot Katja Legin opisuje nekakšno raztelesen introspektivno gledišče, sem v svojih izkušnjah gibanja *slow walk* opazil povečano delovanje ega. Prav ta komunikacija z egom, torej stanje narcisizma, dovoljuje performerju ustvariti močno prezenco v prostoru. Mislim, da dobro izvedeno opazovanje samega sebe privede do bolj izčiščenih vsebinskih rezultatov v performativnih praksah. Ko govorimo o mejah, se prav tako pojavi ideja dvojnosti, ki jo Legin opisuje v svojem delu. Meja med zmožnim in nezmožnim bi morala zanimati predvsem vsakega performerja, plesalca, igralca. Če citiram Legin: »K vzpostavljanju fenomenološkega, energetskega telesa pripomore tudi prezenca kot performativna kvaliteta, ki jo ustvarjajo specifični procesi utelešenja. S temi akter svoje telo proizvajajo kot nekaj, kar obvladuje prostor in pritegne gledalčevo pozornost.« (43)

Kljub izrazni raznovrstnosti buta, pri katerem gibanje polnijo interne vizualizacijske sile izvajalca, je ena od vaj v magistrskem študiju, v kateri ni bil zares prisoten plesni element, pač pa zgolj fizična meditativna vzdržljivost. Vaja 'Maraton' izhaja iz prakse menihov Jamabuši, kjer nekateri menihi posvečajo velik del svojega časa hoji po svojih trasah po japonskih gorovjih. Ne gre za imitacijo njihovega dejanja, temveč za mentalno vizualizacijo maratonske trase v osredotočenosti, ki jo spremlja rahlo postopanje na mestu, ki spominja na tek. Za vajo je bilo potrebno, da smo obrnjeni proti zidu in od njega oddaljeni približno en meter. Na vaji smo bili študenti zaradi pandemije prisotni preko Zooma in smo to izvajali doma. Baterija na moji napravi se je izpraznila, zato sem med izvajanjem predčasno zapustil konferenčni klic ter tako nisem mogel dobiti informacije od mentorice, ki nas je opazovala, kdaj naj zaključimo. Zato sem nadaljeval vajo, misleč, da še ne smemo zaključiti s tekom, saj nisem vedel, da me mentorica več ne opazuje. Vajo sem izvajal dobro uro dlje, kot je mentorica načrtovala. Ustavila me je partnerica, ko je prišla domov na poziv mentorice, naj me gre ustavit. Zakaj se nisem ustavil prej? Zdelo se mi je, da tečem dokaj kratek čas; vaja ni bila tako fizično zahtevna, da bi začutil potrebo po ustavljanju. Želel sem si poiskati svoj dejanski limit. Svoj mentalni maraton sem hotel čim bolj natančno preteči, v mislih sem hotel videti vsak meter svojega maratona.

Skozi študij igre na akademiji in prakso buto tako na dodiplomskem kot podiplomskem študiju sem se globoko spoprijateljil z idejo, da mora performer, karkoli že izvaja, zmeraj skozi prakso poiskati svoje limite in se v performiranju le-teh zavedati. Omejitve nikoli niso statične, premikajo se glede na naše psihofizično stanje. Dejstvo pa je, da ima omejitev prav tako duhovno vrednost, saj se subjekt, ko se zaveda svojih limitov, zaveda tudi svoje lastne omejene eksistence ter smrtnosti. V vzhodnjaških praksah je pogosto prisotna ta ideja, vendar kot osvobajajoč pojem, medtem ko na zahodu čutimo neznansko zadušljivo težo naše smrtnosti. Prav tako je to eden od razlogov, da sem izrazil takšno zanimanje za metodologijo buto prof. Tanje Zgonc, saj je ponujala ravno takšno prakso, ki bi s svojo zahtevnostjo bodrila mojo ustvarjalnost. Buto je ples arhetipov, ki z njihovo močjo evocira močna psihofizična stanja, ki sem jih hotel uporabiti v predstavi. Svojo magistrsko predstavo sem hotel uporabiti kot manifest, ki se izriše skozi proces in ki bi nosil naboj potenciala za mojo umetniško prihodnost.

3.4 Poskus vpeljevanje mehatronskega soplesalca

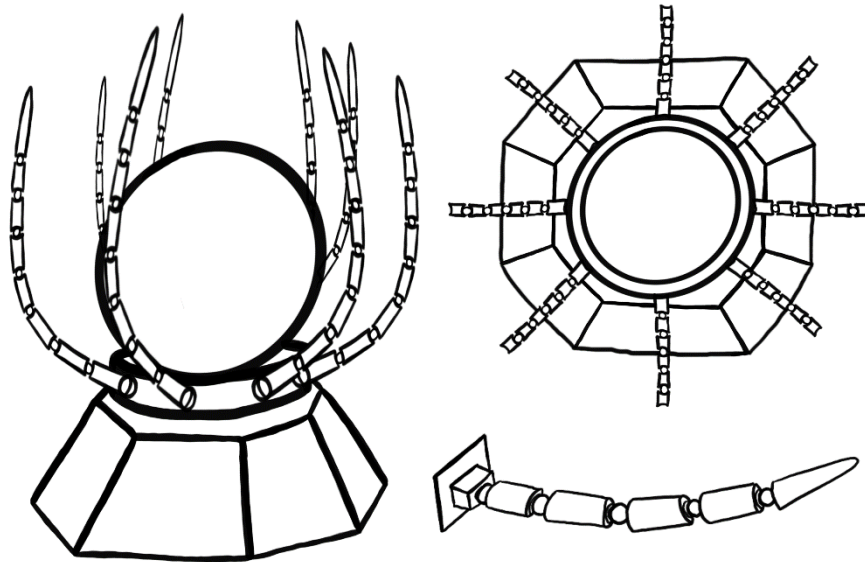
Od prvotne zasnove magistrskega dela sem hotel spajati stroj in plesno telo v performativnem prostoru. Kljub temu da vpeljava mehatronskega objekta v predstavo ni bila uspešna, je bil proces takšnega spoznanja neprecenljiv za moje magistrsko delo. Vedel sem, da je izdelava robota, kljub današnjemu tehnološkemu razvoju, draga. Vedel sem, da s sredstvi, ki jih dobim za izvedbo magistrske predstave, ne bom mogel zgraditi mehatronskega objekta, kakršnega sem si zamišljal. V prvem semestru študijskega leta poskušal vizualizirati podobo mehatronskega objekta:



Slika 2. Fotokopija. Prva skica ideje scenskega konstrukta. Vir: osebni arhiv.

Vseeno pa sem poskušal najti način, kako bi lahko izdelal objekt, ki bi se približal tej moji ideji. Hotel sem, da objekt ni humanoidne oblike, da izraža svojo ne-humanost, tj. objekt *ex machina*. Funkcija tega objekta bi bila hkrati avtonomna, hkrati pa bi služila kot scenografska in performativna komplementacija človeški plesni figuri v prostoru. Skozi metodologijo buto sem razvil koreografijo fenomenologije življenja na Zemlji skozi njeno zgodovino, ki je pripeljala do antropocena, nato sem pa s performativnim mehatronskim objektom želel zajeti podobo prihodnosti na koncu predstave.

Kljub prioriteti funkcionalnosti sem se začel zavzemati za estetsko podobo mehatronskega objekta. V njem sem želel evocirati arhetipsko podobo, ki bi služila funkciji rituala. Odločil sem se za obliko zigurata ali pagode, mogočnih stavb iz začetka človeške civilizacije. V arhaični obliki sem videl prvine naše preteklosti. S svojo stabilno obliko je bila najustreznejša izbira, na katero lahko kasneje dodam tehnološke prvine.



Slika 3. Dino Musić: Druga skica ideje mehatronskega objekta. Vir: osebni arhiv.

Načrtoval sem izgradnjo robotske strukture, ki bi bila položena na zgornjo ploskev pagode. Sestavlja jo baza krožne oblike, iz katere bi bile zgrajeni mehatronski udi. Vsaka mehanična roka bi imela določeno število členov, ki bi se nato kot lovke gibale v negativnem prostoru mehatronskega objekta. Na samo sredino baze sem želel postaviti veliko matirano votlo kroglo, v katero bi postavil luč, ki bi skozi kroglo sijala tople sončne barve. V oblikovanju tega performativnega robota sem hotel spajati arhaično z novodobnim in tehnološkim. Hotel sem ustvariti podobo transhumanistične prihodnosti, v kateri sobivata človek in stroj v uravnovešenem odnosu do narave.

There are no permanent structures in nature. The assumption that the human being is the final product of evolution is based upon narrow self-centered projection. The human being is not a separate self-sufficient entity: we are integrated into and dependent on nature to survive.

(Fresco 47)¹

¹ V naravi ni stalnih struktur. Predpostavka, da je človeško bitje končni proizvod evolucije, temelji na ozki samozagledani projekciji. Človeško bitje ni ločena samooskrbna entiteta. Integrirani smo in odvisni od narave, da preživimo. (Sam. prevod)

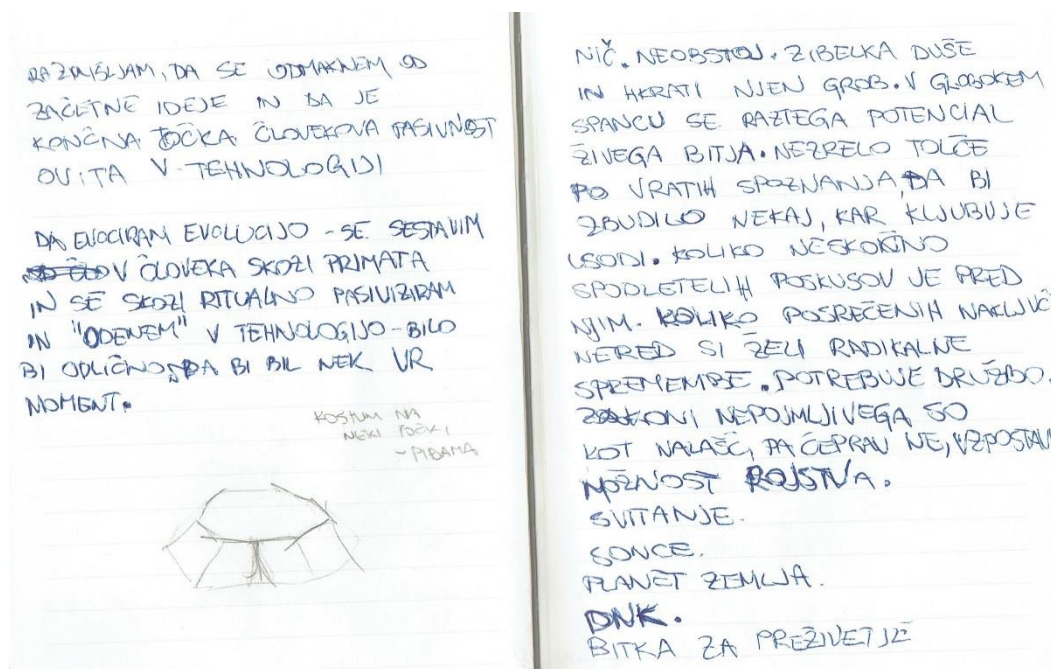
Ideje Jacquesa Fresca so že dolgo odzvanjale v meni in me polnile z navdihom. Stroj, ki bi ga hotel izdelati, bi moral prikazovati idejo avtonomnega tehnološkega objekta, s katerim bi kot performer v predstavi soobstajal in impliciral kompleksne odnose človeka in tehnologije. Nekakšen tehnološki hommage človeku in njegovemu bistvu. Tehnologija je nekaj, kar kljub njeni na videz distopični pojavnosti v začetku 21. stoletja v meni vzbuja globoko upanje za napredovanje človeške vrste v fantastične in nepredvidljive smeri. Fresco pravi: »It is not automated technology or machines we should be wary of, but rather the abuse and misuse of technology by selfish interests.« (46)²

Zavedal sem se, da bo izgradnja takšnega objekta zaradi omejenosti sredstev izjemno zahtevna, saj bi potreboval dodatna koprodukcijska sredstva. Zaradi te prepreke sem se na tej točki študija povezal z Draganom Živadinovom ter sem ga prosil za pomoč. Prišel sem k njemu z visoko letečimi idejami, pa sem bil kmalu postavljen na realna tla. V odgovor na predstavitev mojega projekta mi je pokazal članek, izdan v letni izdaji podjetja Boston Dynamics, v katerem je portretirano njegovo delo ter delo Dunje Zupančič. Zatrdil mi je, da se je 30 let mučil, da je lahko dosegel takšen ekspeze pri vodilnem podjetju robotike in mehatronike. Prepričal me je, da mi z omejitvami, kakršne sem jih imel, ne bo uspelo doseči zadanega cilja in naj zato raje iščem alternative. Prva alternativa, na katero sem pomislil, je bila, da bi zmanjšal stroške izdelave robota tako, da uporabim najcenejše materiale ter mehatronske komponente. Zatrdil mi je, da bo tudi to izjemno težko in mi predlagal, naj poiščem že obstoječ mehatronski objekt, ki bi ga lahko uporabil v predstavi. Predlagal mi je tudi, naj izvedem raziskavo obstoječe mehatronike v Sloveniji. Možnosti za vzpostavitev mehatronskega objekta na odru se je tako drastično zmanjšala – glede na takratno obdobje samoizolacij ter prepovedi prečkanja občinskih mej zaradi pandemije koronavirusa. Poskusil sem kontaktirati nekaj podjetij, a je bilo zaradi nezmožnosti, da bi si potencialne mehatronske objekte ogledal, to neuspešno. Na Fakulteti za računalništvo in informatiko bi lahko izvedel sodelovalni projekt s študenti, ki bi želeli sodelovati v mojem magistrskem projektu, a bi bilo potrebno preveč časovne investicije, da bi lahko uspešno izpeljal proces ustvarjanja predstave. Edino na Inštitutu Jožefa Stefana so mi lahko ponudili malega humanoidnega robota z imenom Mao, ki ga uporabljajo

² Niso avtomatizirana tehnologija ali stroji tisti, katerih bi se morali bati, pač pa zloraba tehnologije za sebične interese. (Sam. prevod)

v svojih predstavah. Vpeljava takšnega humanoidnega robota je bilo v močnem neskladju z mojo prvotno idejo, ki je nisem hotel zares opustiti, saj bi popolnoma spremenilo načrtovano dramaturgijo predstave. Raziskava kapacitet izposoje mehatronskega objekta je v meni povzročala vse večjo frustracijo in negotovost. V tem času sem bil popolnoma zmeden o naslednjem koraku v procesu. Zato sem na predlog mentorice opustil možnost mehatronskega objekta na odru.

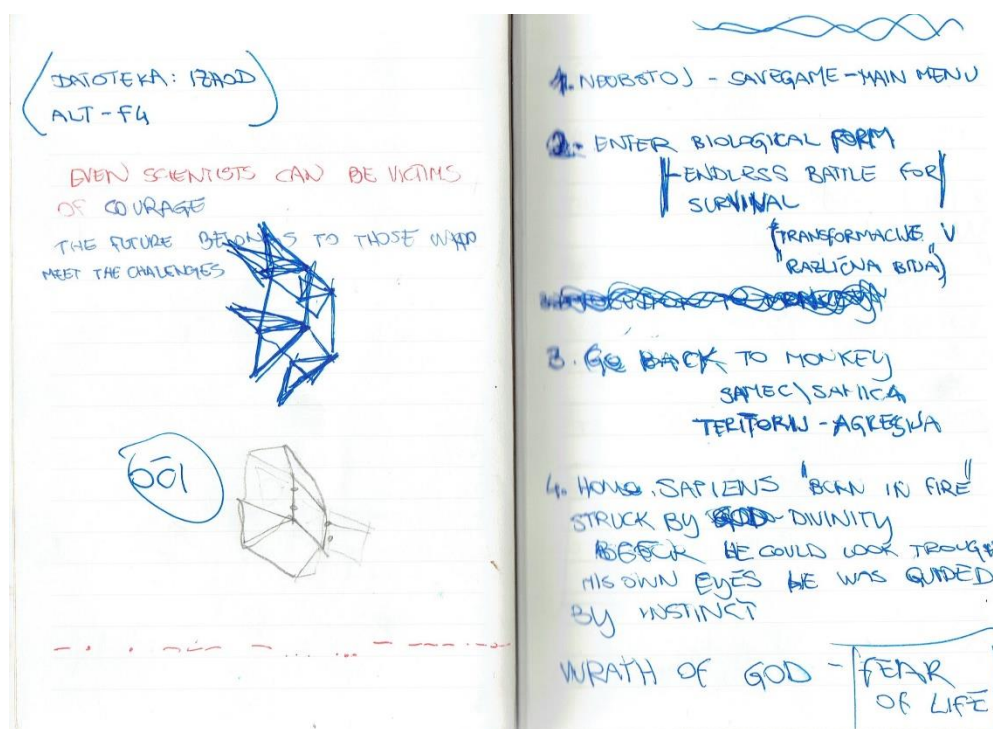
Začel sem iskati alternativen način, kako vzpostaviti scenografski objekt, ki bo služil obstoječi strukturi predstave, in se hkrati nazaj osredotočil na izdelovanje koreografije. Dognal sem, da lahko vseeno uporabim obliko pagode kot scenografski element. Razvil sem to idejo in sprejel določeni odmik od prvotne ideje objekta ex machina ter postavil končno točko predstave na človekovo pasivnost, ovito v tehnologijo. Na tej skici lahko vidimo načrtovanje notranjosti pagode, ki bi služila kot performativni prostor.



Slika 4. Fotokopija. Spodaj levo: skica scenskega konstrukta s frontalno odprtino; poezija. Vir: osebni arhiv.

Navdih za idejo konca je predstavljal tudi takratni način mojega življenja v izolaciji, kjer sem pasivno obstajal pripet na virtualne kanale medmrežja ter računalniških iger. Distopična vizija prihodnosti je v svetu kulturne produkcije znanstvene fantastike pridobivala vse večjo moč, in tako sem smatral, da bi bila lahko smiselna podoba konca predstave. Pesimizem glede prihodnosti me je zaradi aktualnih dogodkov vse bolj in bolj preveval: distopične podobe izoliranih ljudi, ki živijo

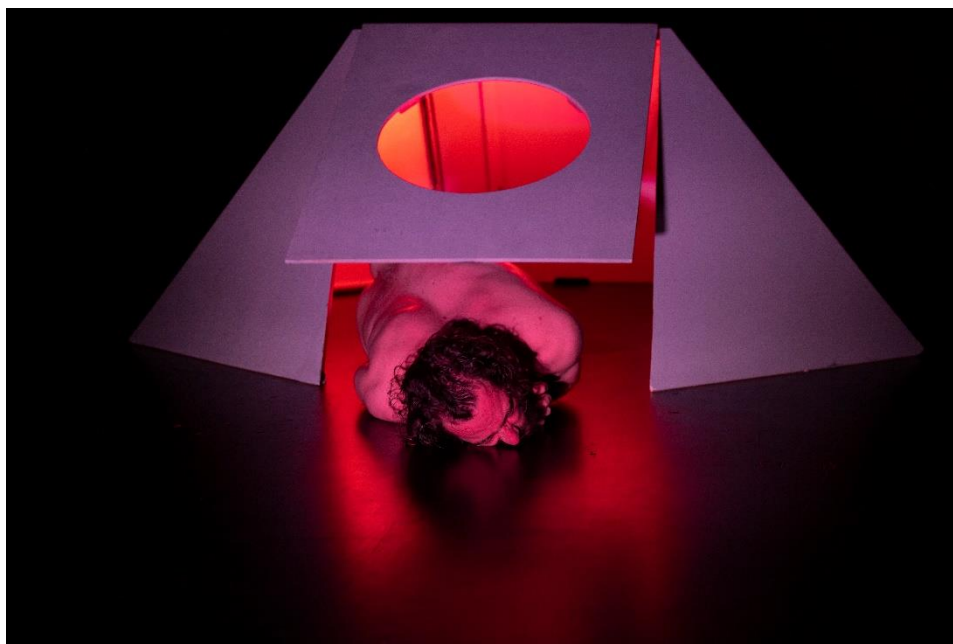
v svojih celicah ter znamenja človeškega življenja kažejo le v virtualnih prostorih, popolna zavlada tehnokratskih elit, željnih moči in nadzora, ki izkoriščajo človeško populacijo in jo spreminjajo v pasivno generiranje dobička, reducirano na računalniški bit; takšne podobe prihodnosti so v današnjem času vse bolj in bolj verjetne. Ko sem izhajal iz teh podob, sem videl potencial tehnološke uporabe v videu, ki sem ga načrtoval z vizualno umetnico Farah S. Kurnik. Hotel sem prikazati kaotični svet virtualnih vsebin, namenjenih eskapistični zabavi, v katerega bi se na koncu preslikal, ko bi moje performativno energetska telo postalo speče in izginjajoče. V ta namen sem uvedel tudi element stola, v katerega bi se pagodna konstrukcija na koncu spremenila. Stol bi služil kot vhodna točka v izginjanje telesa, prek asociacije moderne pasivizacije človeka.



Slika 5. Fotokopija. Skiciranje funkcionalne pagodne konstrukcije ter vzpostavljanje dramaturgije. Vir: osebni arhiv.

Z idejo scenografije sem pristopil k prof. Jasni Vastl, ki mi je pomagala priti do pravega scenografa, Zorana Srđića, ki dela v delavnicah Lutkovnega gledališča Ljubljana. Bil je odlična izbira, saj tudi njega zanima uporaba mehatronskih objektov v performativnih prostorih. Ob najinem srečanju me je prav tako seznanil z referenčnimi avtorji takšnih praks, kot sta Marco Donnarumma, italijanski performer, ki z mehatroničnimi udi, ki so pripeti na njegovo gibalno telo, ustvarja izrazite kiborške podobe, ter Merritt Moore, znanstvenica ter baletna plesalka, ki spaja svoj ples z mehatronskimi

rokami, ki so v prvotnem oblikovanju namenjeni industrijski rabi. Ta dva avtorja sem od takrat naprej začel z zanimanjem spremljati.

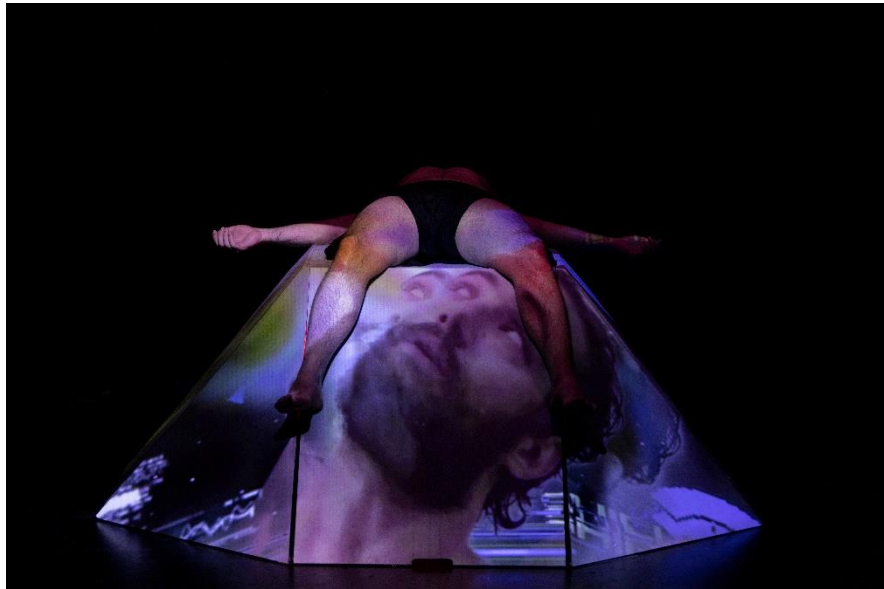


Slika 6. Gal Oblak: ALT + F4. Avtorska predstava, AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.

S scenografom sva tako oblikovala končni izdelek, ki sem ga nato uporabil v dodelovanju celotne koreografije ter mizanscene predstave. Navdušen sem bil nad dejstvom, da je v notranjost pagode mogoče videti skozi krožno okno; tako je objekt dobil še dodatno asociativno podobo nekakšnega vesoljskega plovila, kar je odlično sovpadalo z mojo idejo predstave, hkrati pa je ostal zvest podobi iz same zasnove. V začetku predstave je scenografski objekt uporabljen kot maternica, liminalni prostor med obstojem in neobstojem, iz katerega se rodi življenje. Skozi predstavo scenografija dobiva različne uprizoritvene funkcije: zatočišče primata, piedestal ter na koncu mesto telesnega pojenjanja. Katja Legin opisuje speče performativno telo kot izginjajoče. Prav zato sem bil odločen, da zadnji del koreografije vsebuje to izginjanje: izginjanje v virtualni svet.

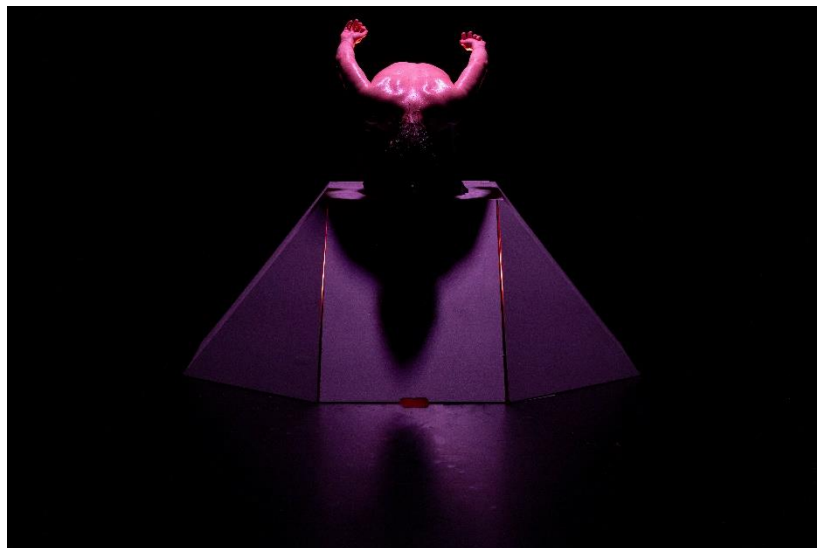
Pri bolezni je morda še bolj očitno, kako se poruši naš »lahko« ekstatičnega delovanja v svetu. To ni povsem enako kot pri recisivnih organih, ki jih ne morem nadzorovati (»ne morem«), ampak je sprememba iz »lahko« v »ne morem več«. V bolezni je človek nemočen. Bolečina je povezana z boleznijo in jo velikokrat napoveduje, ravno tako pa bolezen lahko napoveduje smrt in alienacija

telesa, ki te pojave spremlja, lahko povsem prevzame naš obstoj, saj je le-ta potencialno ogrožen.
(Legin 67)



Slika 7. Gal Oblak: ALT + F4. Avtorska predstava, AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.

Kljub vsem zapletom, ki sem jih doživel pri vzpostavitvi mehatriškega objekta, mi je v predstavo uspelo vpeljati mehanski objekt, ki je s svojo vsestranskostjo uspešno služil namenu predstave. Z njim sem vzpostavil umetniško funkcionalen liturgični objekt rituala.



Slika 8. Gal Oblak: ALT + F4. Avtorska predstava. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT

3.5 Multimedijski pristop kot tehnologizacija performansa

V tem podpoglavju bom govoril o pristopih, ki so služili vpeljevanju tehnologije v performans. Zaradi že omenjenih omejenih sredstev za izdelavo predstave sem se odločil, da bo konec spremljala videoprojeksija Farah S. Kurnik. Na začetku najinega sodelovanja sem jo samo usmeril v želeno smer ter ji prepustil ustvarjalno svobodo, saj sem bil na podlagi preteklih izkušenj z njo in njenim delom prepričan, da bo ustvarila natančen in zanimiv izdelek.

Video je vizualiziran prikaz mojega obstoja v virtualnem svetu, v katerem mrgoli izjemna količina raznih internetnih in zabavnih vsebin. V njem obstaja pluralnost različnih si realnosti, skozi katero potuje moja podoba, ki pa v stilu obraznega buta interpretira izkustvo tega potovanja. Video je okno, skozi katerega vidimo mnogotere svetove virtualne realnosti skozi čustveno prizmo. Z uporabo videoprojeksije v predstavi sem poskusil nadomestiti funkcijo mehatronskega objekta kot reprezentacijo odnosa med tehnologijo in človekom.



Slika 9. Farah S. Kurnik: slika zaslona videoprojeksije v predstavi *ALT + F4*. Na sliki: Gal Oblak. Vir: osebni arhiv.

V ustvarjalnem procesu sem se težko odločil glede interpretacije zadnjega dela predstave, saj sem enakovredno obravnaval tako pesimistično kot optimistično prihodnost. Negotovost glede prihodnosti je neizbežna, zato sem želel vzpostaviti ambivalenten ton, ki bi zajemal obe možnosti. Hotel sem prikazati interpretacijo singularnosti, ko tehnologija preseže človeka, ta pa se spoji skupaj z njo.

Glasbeno spremljavo v predstavi sem v večini sestavil sam s pomočjo programa Fruity Loops. V nekaterih delih predstave pa sem uporabljal že obstoječo glasbo drugih avtorjev (Vid Merlak, Lil Taty) in zvočne efekte. Že na dodiplomskem študiju sem pri izpitih umetnosti giba uporabljal svojo avtorsko glasbo. S kompozicijo glasbene podobe sem velikokrat zarisal dramaturško strukturo koreografije, saj sem med ustvarjanjem razmišljal o koreografiji in glasbi hkrati. Programi za ustvarjanje in zapisovanje glasbe v 21. stoletju postajajo vse bolj in bolj dostopni ter omogočajo uporabnikom širok razpon različnih zvokov in kompozicij. Elektronska glasba, ki se je razširila v drugi polovici 20. stoletja, je postavila popolnoma novo smer razvoja glasbe. Tehnološki napredek omogoča vzorčenje zvokov, ki jih uporabnik lahko manipulira, in tako ustvarja nove zvoke in kompozicije, ki jih ne zmore replicirati noben drug obstoječi inštrument. Z novimi sintetičnimi materiali prav tako nastajajo novi akustični inštrumenti, ki so ali niso lahko podkrepljeni z elektronsko manipulacijo.

Glasba v predstavi *ALT + F4* je sestavljena iz več funkcij: ritem dramaturgije, ritem in intenziteta koreografije, vsebinski narativ, vsebinsko izkustvo performerja in njegova časovna orientacija znotraj predstave. Glasba vzpostavlja dramaturški lok, usmerja gibanje in njegov razpon intenzitet, postavlja premore, ustvarja zvočna naraščanja, ki krepijo čustveno nabite prizore, druge prizore spet pušča v tišini. V predstavi je uporabljen dejanski zvočni posnetek bombardiranja Londona med drugo svetovno vojno, kjer se v ozadju slišijo sirene. V bolj fizično intenzivnem delu predstave se oglasi glasna glasba Vida Merlaka, ki s svojo klubsko ritmičnostjo evocira primarne občutke tako izvajalcu kot gledalcem. Pravoslavni spevi Lil Tatyja so vzpostavljali ritualno in liturgično vzdušje predstave. V začetnem delu predstave sem prevedel svojo poezijo v Morsejevo abecedo, ki sem jo nato vstavil v zvočno podobo. Na koncu predstave sem uporabil nenehen ter nadležen piskajoči šum, kakršnega sliši oseba s tinitusom. To je izhajalo iz osebne izkušnje med pandemijo, ko se je v moji glavi oglasilo intenzivno piskanje in šumenje, ki se ni nikoli končalo. Ker sem želel, da je na koncu gledalcu nelagodno, sem uporabil zvok, ki sem ga zaradi svojega zdravstvenega stanja dobro poznal in za katerega sem vedel, da bo dosegel tak učinek. Vsak zvok v predstavi predstavlja dopolnitev vsebine. Velik delež zvočne kompozicije označuje koreografske in mizanscenske položaje v predstavi, kot izvajalec pa se lahko v njej najdem in z njo dosegam natančno izvedbo.

Uporaba nove tehnologije v umetnosti in performativnih praksah postaja s tehnološkim napredkom vse bolj uporabna in smotrna. Čeprav sem v predstavi *ALT + F4* uporabil le video projekcije ter glasbo, se v prihodnosti odpira mnogo potencialnih tehnoloških pristopov, ki bi jih lahko spojili z že obstoječo umetnostjo. Prav tako ni moj poskus tehnologizacije edini, saj se v performativnem svetu pojavlja vse več izdelkov, ki ne le utilizirajo tehnologijo, temveč na njej tudi temeljijo. V času izdelave magistrskega dela z globokim zanimanjem spremljam razvoj tehnologije virtualne realnosti (v nadaljevanju: VR). Tehnologija ima potencial replicirati izkustva, ki so popolnoma nerazločljiva od dejanske realnosti. Takšen napredek bi uprizoritvenim praksam v prihodnosti omogočil nešteto novih izraznih potencialov. Kot ustvarjalci bomo tako soočeni z novimi izzivi ustvarjanja, saj bo umetna inteligenca kmalu sposobna ustvarjati enake, če ne boljše vsebine. »When automation and cybernation reach their fullest potential, not only industrial workers, but also most professionals will be replaced. It may surprise people when life-like computer-generated images replace actors, entertainers, and television announcers.« (Fresco 44)³

Kot je pisal Jacque Fresco na prelomu tisočletja, bo povsem verjetno, da bodo stroji nekega dne pisali romane, poezijo in glasbo, in tako v trenutnem monetarnem sistemu povsem nadomestili človeške umetnike. Danes lahko uporabljamo programe umetne inteligence, kot sta ChatGPT ter njegova izjemno sposobna videogenerativna različica Sora podjetja Open AI; ti programi uspevajo sestavljati rudimentarne programske kode, generirajo fotorealistične videovsebine, glasbene zapise, poezijo, eseje, romane itn.

Javnost je dokaj razdeljena glede mnenj o umetni inteligenci: nekateri jo podcenjujejo, drugi pa napovedujejo kataklizmične in distopične slike prihodnosti. Umetna inteligenca je v prvi vrsti orodje, ki bo brez dvoma preobrazilo svet, še posebej če govorimo o splošni umetni inteligenci, ki bo sposobna popolne avtonomije ter bo zbrisala mejo med živim in neživim. Kako bomo uporabljali to orodje, je odvisno od nas samih.

Orodja so se izumljala skozi človeško zgodovino in tehnološki napredek je omogočal nove načine umetniškega izražanja. Že samo izum kolesa, ki je omogočil izdelavo voza, je potujočim

³ Ko bosta avtomatizacija in kibernacija dosegli svoj največji potencial, bodo ne le industrijski delavci, temveč večina profesionalcev zamenjani. Ljudi lahko presenetijo, ko bodo navidez življenjske računalniško generirane podobe zamenjale igralce, zabavljake ter televizijske napovedovalce. (Sam. prevod)

gledališčnikom ter zabavljajem omogočil, da so dosegli široko občinstvo. Izum elektrike je omogočil neverjeten potencial gledališkega in filmskega izraza z različnimi osvetlitvami. Mehanizacija omogoča scenografske premike, vrtljivi odri lahko pričarajo bolj izpopolnjeno gledališko iluzijo. VR in umetna inteligenca v sebi nosita potencial novih izraznosti. Leta 2022 sem obiskal Beneški likovni bienale in bil prevzet nad eksponatom iz grškega paviljona z naslovom *Oedipus in Search of Colonus*. Izkustvo tega dela je potekalo izključno prek avdiovizualne VR-predstavnosti. Gledalec je lahko opazoval fotorealistični prikaz okolice ter performerjev v njih z neverjetno natančno reprezentacijo naše osebne izkušnje v fizičnem prostoru. Učinki, ki jih ima ta tehnologija na gledalca, zdaj enačim z učinkom, kakršnega je imela prva filmska projekcija *Prihod vlaka na postajo*, ko so gledalci od strahu bežali iz dvoran, saj niso znali razločiti realnosti od fikcije. Fresco v svojem delu opisuje tehnologijo, ki bi lahko v prihodnosti preseгла zmogljivosti današnje VR-tehnologije:

»Phase array« is the control and manipulation of light to generate three-dimensional images that appear solid. »Teletactile« is the ability to impart the sensation of solidity and touch to a merely transmitted object. This advanced form of telecommunication will create a virtual simulation one can see, feel, hear, smell, and touch. (49)⁴

Gre za polnovredno senzorično izkušnjo, ki bi lahko v uprizoritvenih umetnostih odprla povsem nove izrazne možnosti. Takšne tehnologije bi se poleg vsakdanje uporabe lahko izjemno spojile z različnimi načini umetniškega izražanja.

3.6 Poskus heka – abstrahiranje poezije v gledališče

Abstrakcijo je možno odkriti ali ustvariti, lahko je snovna ali nesnovna, toda abstrakcija je to, kar vsak hek ustvari in potrdi. Abstrahirati pomeni oblikovati stopnjo, na kateri je mogoče sicer različne in nepovezane zadeve spraviti v številne možne odnose. Abstrahirati pomeni izraziti virtualnost

⁴ »Fazni niz« je obvladovanje in manipulacija svetlobe v namen generiranja tridimenzionalnih podob, ki so videti trdne. »Teletaktilnost« je zmožnost posredovanja občutka trdnosti in dotika v preneseni predmet. Takšna napredna oblika telekomunikacije bo ustvarila virtualno simulacijo, ki jo lahko vidimo, čutimo, slišimo, vohamo in se je dotaknemo. (Sam. prevod)

narave, prikazati katerega od pomenov njenih možnosti, aktualizirati odnose iz neskončne odnosnosti, manifestirati mnogovrstnost. (McKenzie 16)

V svojem mladostniškem življenju sem se velikokrat spogledoval s poezijo. Laično sem pisal pesmi ter z njimi ohranjal stik s svojo ustvarjalno kontinuiteto. Prav tako mi je poezija omogočala osmišljanje svojega kreativnega dela. Skozi proces izdelave predstave sem uporabljal več različnih pristopov: koreografija, inštalacija mehatronike oz. scenografija, glasba ter poezija.

V svojih zapiskih sem pri delu velikokrat znotraj mehničnega zapisovanja idej začutil pesniški navdih, ki je zapisovanje idej spremenil v zapis poezije. Drugič je pesniški navdih prišel sam od sebe, sredi noči, brez posebnega vzroka. Velikokrat se je tudi zgodilo, da je poezija prišla v obliki vtisa z nekaterih vaj, ki sem jih opravljal pri mentorici. Pisanje te poezije ni bilo namenjeno končnemu izdelku, bila je samo inspirativna refleksija na vsebine, o katerih sem razmišljal. Šele retrospektivno sem ugotovil, da sem v poeziji zarisal tekst, ki sem ga nato uporabil v predstavi. Skozi svoje ustvarjalno delo sem manifestiral poezijo, ki sem jo kasneje sestavil v uprizoritveno smiselno ureditev. Poezija je bila logičen nadomestek osebnoizpovednega besedila, ki je bil prisoten v prvi verziji predstave. S poezijo sem gibalni uprizoritvi tako dodal manifestalno kvaliteto, saj je besedilo skozi deklarativen ton govora doseglo močan vrhunec uprizoritve ter tako osrediščilo njeno bistvo. V tej pesmi združujem imperativne krutosti potrebe po nenehnem razvoju, vzpostavitev kredo novega človeka, duhovno povezanega z naravo, ter vključevanje umetnosti in tehnologije v skupni odnos s človekom in naravo:

Vsi rituali so investicija, a nekatere investicije se izplačajo.

Jaz sem iskalec varnosti in udobja.

Postavljam stebre v čas in zaznamujem preteklost

v svojih neskončnih zamahih.

Jaz sem vse.

Makova polja, železni ostružki, .mp3 datoteke,

izmenični tok, celično dihanje, kamni, države.

Vse.

Potrebno je preživeti.

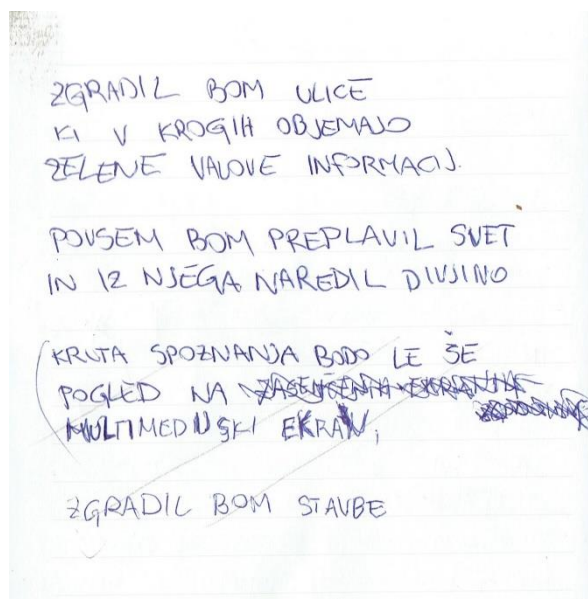
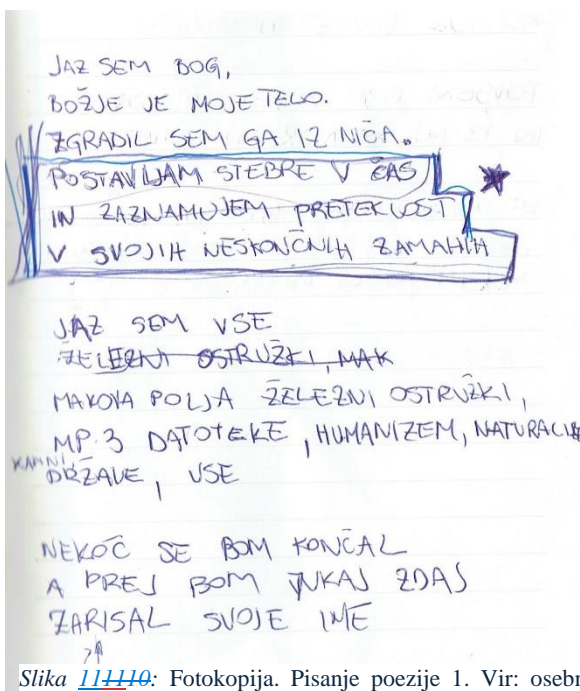
Potrebno je ubijati.

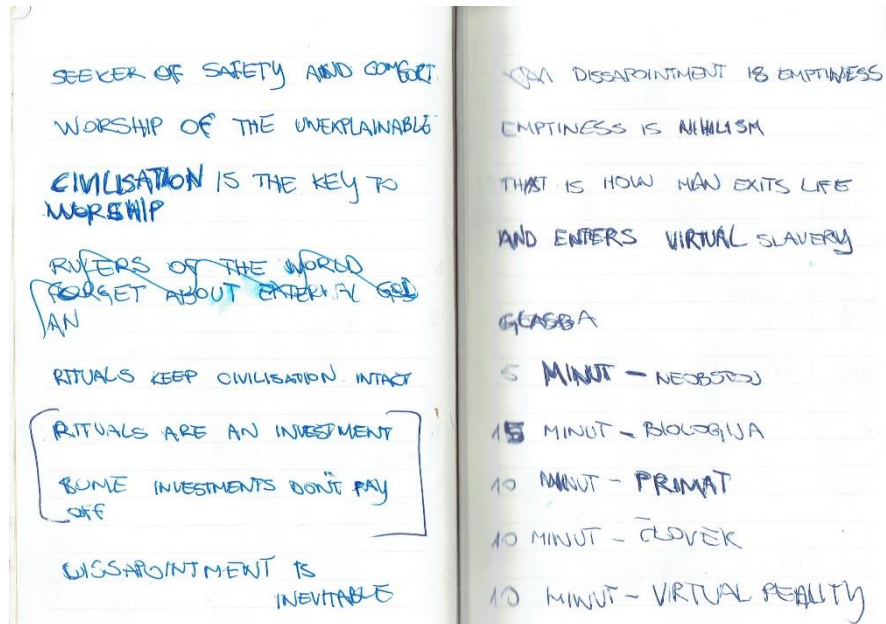
Razvoj je nemogoče ustaviti.

Utrip srca se mora nadaljevati.

Za vsako ceno!

(Tekst iz predstave ALT + F4)





Slika 12. Pisanje poezije 3. Vir: osebni arhiv.

Ob pisanju tega poglavja sem se zavedel podobnosti svoje intence, vsebovane v ustvarjeni poeziji za predstavo, z intenco Srečka Kosovela, ko je pisal pesmi, zbrane v delu *Integrali '26*. Podobnost vidim v metaforizirani družbeno angažirani misli. V pesmi *MEHANIKOM!* Kosovel izrazi močne deklarativne misli, ki izkazujejo njegovo pozicijo v njegovem času ter odnos do krutosti časa in mehaničnosti. V manifestu kaže na prihod novega človeka ter narekuje sebi ter svojim bralcem usmeritev ukrepanja – napoved boja vsem mehanizmom. Skozi metafore se naslanja na idejo, ki omogoča napredovanje družbe v času, ko jo pestijo vojna, vsesplošna beda in hladna sistematizacija družbenih sistemov, ki je privedla do grozljivih dogodkov v 20. stoletju. S pesmijo označuje družbenopolitično in družbeno aktivno pozicijo. Kot umetnik je bil prepričan, da lahko s stvaritvami vpliva na svoje bralce do



Slika 13: Srečko Kosovel: *MEHANIKOM!*, *Integrali '26*. (102). Fotokopija.

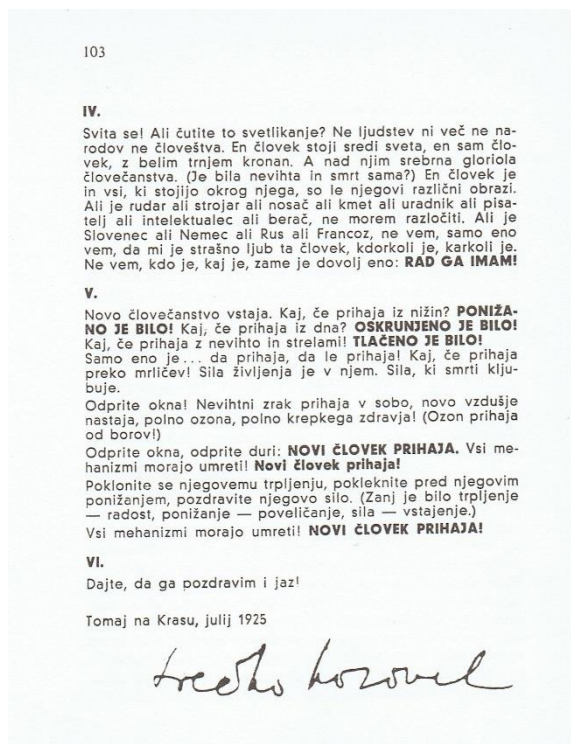
te mere, da v njih spodbudi željo, ki je enaka njegovi – ukrepanje proti fašističnim tendencam družb v tistem času.

Pomembno se je zavedati, da je na empiričen način skoraj nemogoče uvideti spremembo v družbi, ki jo je imel Kosovel s svojim delom, saj nam za to manjka metodološki pristop, ki bi bil sposoben meriti vpliv na duh časa. Gre za metafizičen in abstrakten pojav, ki se ga mnogi zavedajo še le v svoji retrospektivnosti. Kosovel s svojo preroško čuječnostjo zarisuje idejne prototipe upiranja vsem krutim sistemskim označevalcem, katerih cilj je bil zaslužnjenje človeškega duha.

Z navajanjem Kosovela se s svojo poezijo nikakor ne skušam približati kvaliteti in moči njegove poezije. Skozi pisanje naloge pa sem uvidel vzporednice intenc: s Kosovelom si delim globoko željo po odpravi disonanc v lastnem duhu časa. Kljub osiromašeni obliki moje manifestalne poezije v predstavi lahko vzporednost potrdim z njeno deklarativnostjo, ki skuša orisati osebno intenco, katere želja je postati kolektivna. Prav tako je vzporednost razvidna v navideznem navajanju globokih resnic, fizičnih ali metafizičnih. Pri obeh primerih gre za sporočanje bralcu/gledalcu, da si delimo intence na intuitivni ravni.

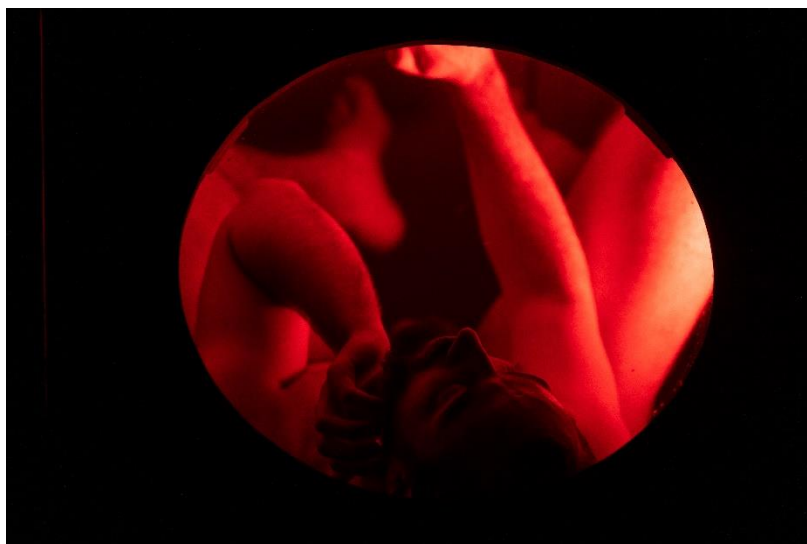
3.7 Izdelava koreografije

V tem podpoglavju bom podrobneje opisal potek in proces izdelave koreografije predstave *ALT + F4* ter predstavil, kako sem vsebino predstave interpretiral. Poglavitno izrazno sredstvo predstave je bil gib. Glavni dramaturški lok predstave je potekal skozi zgodbo zgodovine življenja na Zemlji, od samega začetka, ko se je v liminalnem trenutku časa iz nežive materije ustvarilo življenje v obliki majhnih molekularnih struktur, ki so začele izvajati osnovne življenjske procese, do



Slika 14: Srečko Kosovel: *MEHANIKOM!*, *Integrali '26.* (103) Fotokopija.

sedanjega časa človeške civilizacije, ki stoji pred velikimi spremembami, ter do projekcije prihodnosti, ki v svoji negotovosti nosi potencial mnogoterosti.



Slika 15: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.

V samem začetku predstave sem bil postavljen znotraj pagode, kjer sem utelešal neobstoje, stanje pred rojstvom oz. divergenco od nežive snovi. Zgodba nato potuje skozi fiktivni čas evolucije življenja, kjer v eni odrski sekundi preteče na milijone let fiktivnega časa. S telesom sem utelešal različne oblike življenja, ki sem jih asociativno ustvaril na podlagi metodologije buto Tanje Zgonc; z zapisovanjem asociativnih besed sem tako interpretiral različne faze evolucije. Inspiracijo sem črpal iz videomateriala na internetu; referiral sem se na vizualizacijske modele aktivnosti encimov, odgovornih za replikacijo DNK. Po molekularni stopnji sem utelešal enocelične organizme, ki sem jih prav tako opazoval prek mikroskopskih videoposnetkov na internetu in sem jih poskušal posnemati, kar je privedlo do učinkovite interpretacije skozi buto kontrakcije in energijske pretoke.

Iz enoceličnega organizma sem se skozi gibalno interpretacijo spremenil v večcelični organizem črva brez oči. V tem delu sem uporabljal plazenje in polzenje po prostoru (namenska težavnost gibanja se je vzporedno referirala na interpretacijo osebne pasivnosti in neaktualizacije med pandemsko izolacijo). Nato sem skozi gibalno interpretacijo »zgradil hrbtenico« ter postal plazilec, ki končno odpre oči. Tukaj mi je spet pomagala metodologija plesa buto, saj je obrazni izraz v svoji

krčevitosti omogočal ustrezno interpretacijo in vživetost v eksistenco plazilca. Skozi plazilskost sem tudi evociral bit plenilca, katerega življenjska strategija je privedla do ohranitve plenilskega modusa vse do danes.

Nato sem se spremenil v insekt, pri čemer sem s franetičnimi gibi ter intenzivnimi pretoki ustvarjal svojo koreografijo. Iz hrošča sem se nato spremenil v vretenčarsko zver, tukaj sem uporabljal formo tigra, ki je zelo prisotna v metodologiji buto in ki ima močno osredotočenost na ekspresivni aktivnosti hrbtnega predela. Koreografijo zveri sem zastavil kot naskakovanje plena in pa serijo kontroliranih in frekventnih padcev.



Slika 16: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.

Do zdaj opisana koreografija je v sebi nosila paralelno zgodbo mene kot performerja – človeka, ki se trudi premagati svoje lastne meje in zaradi tega doživlja hude napore; v tem elementu je skrit tudi izbrisani samoizpovedni monolog stremljenja lastnega ega. Tranzicije različnih življenjskih vrst sem podkrepil z zvočnim efektom, ki mi je hkrati nakazoval orientir znotraj predstave, hkrati pa predstavljal smrt organizma, katero sem pospremil z intenzivno kontrakcijo. Skozi smrt zveri pa sem se plesno vzpostavil kot primat, ki se začenja zavedati samega sebe, svojih udov ter bolj cerebralno dojema svojo okolico, pri čemer nastopijo prvinska čustva: strah, agresija in teritorialnost. Kot primat sem uporabil pagodo kot brlog. Zatočišče, ki ga primat varuje. Ples primata je izhajal iz individualnih improvizacij, ko sem fizično iskal reprezentativno interpretacijo opičnjaka, ki sem jo podkrepil z izvajanjem repetitive, še posebej v sklepnem delu primata, ko se

v njem prebudi spolna sla, ki je evolucijsko odgovorna za reprodukcijo vrste. V tem delu tudi izvajam neverbalno vokalizacijo, ki nakazuje na prvo formiranje jezika kot komunikacijskega sredstva. Za podtekst izvajanja teh primalnih vokalizacij sem izbral izbrisani samoizpovedni monolog svojega ega.

Nato sem utelesil podobo samice, ki prestaja bolečine rojstva. Zatem sem uprizarjal gibalno interpretacijo brutalnega nasilja primatov, pri čemer primati drug drugega z rokami trgajo na kose. Repetitivno sem izvajal intenzivne padce in vstajanja – do točke popolne izčrpanosti, ko nisem fizično nisem mogel več vstati. Temu je sledila interpretacija ognja, ki sem jo pospremil z asociacijo nekontroliranega otroškega tantruma, intenzivnim opletanjem in obračanjem po tleh plesnega poda. To je fizično najbolj zahteven del predstave, saj je zaradi izmučenosti telo dosegalo svojo mejo in sem ga lahko potisnil čez samo z iracionalnim pretiravanjem teh regresivnih čustev. V veliki meri svoje koreografske konfiguracije predstave sem se naslanjal na lastne izkušnje iz intenzivnih delavnic pod vodstvom skupine Jan Fabre Teaching Group, kjer sem se spoznaval z vživljanjem v biologijo, psihologijo, fiziologijo in fizionomijo različnih živali v najrazličnejših življenjskih situacijah. Ugotovil sem, da prav ta praksa sinergično sovпада z metodologijo buto prof. Tanje Zgonc, saj obe praksi omogočata globoko manipulacijo svojega energetskega telesa, ki je hkrati tudi performativno in učinkuje konkretno vse do svojega psihofizičnega limita, ko začne razpadati pred očmi gledalcev.

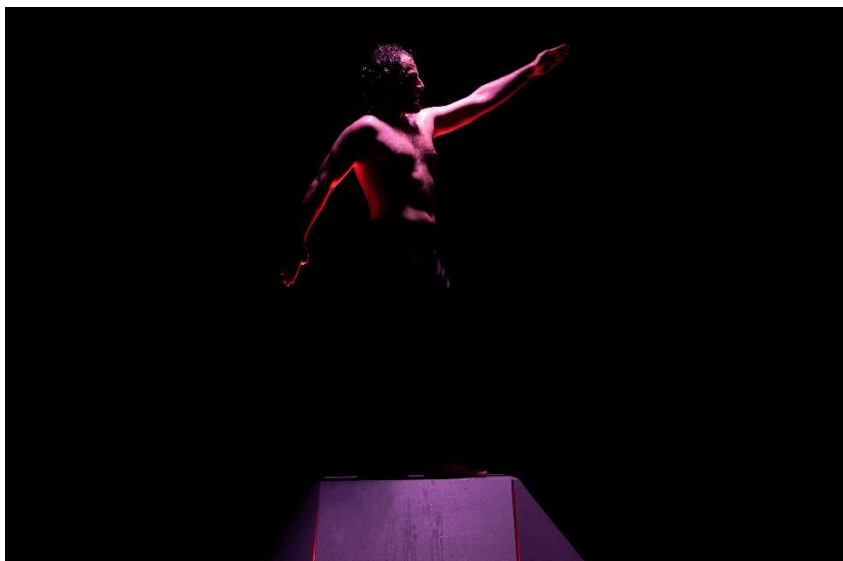
Nato se zgodi umiritev in začnem uprizarjati človeka, ki je prišel v stik s svojim Bogom. Zadušljivo sem ponavljal: »*Adonai ... Adonai ...*«, vse do trenutka, ko sem se zavedal svoje dejanske golote, našel pripravljen hlačni kostum ter si ga nadel. Nato sem se po kolenih premikal v globino odra, kjer sem zamahoval z rokami in pri tem interpretiral bojne gibe. Navdih zanje prihaja iz videoigric, to je bil dodaten osebni asociativni element. Iz interpretacije nasilja v človekovem dolgem obdobju vojskovanja, pospremljenem z zvokom bombardiranja Londona, je sledil ritualni liturgični del, kjer sem splezal na pagodo in zavzel pozicijo človeka na piedestalu.

Osredinil sem se v občutek prežarčenja: imaginativno sem si predstavljal, kako se moje energetsko telo elongira v neskončnost vzdolž moje hrbtenične osi. V naslednjem trenutku sem se popolnoma prepustil ritualnosti akcije; telesni pot sem zbiral v svojih rokah ter ga metal vsem bogovom

zgodovine nad mano kot gesto daritve življenju. V slikah zapiskov se lahko razbere podrobno orientacijo čustvenih procesov znotraj ritualnega gibanja.

Po končanju ritualnih gest darovanja, ki se izkažejo za neuspešna, se začne manifestalni del performansa; govorni tekst je zapisan v prejšnjem podpoglavju. Govor sem pospremil z natančnimi in preudarnimi fizičnimi gestami, ki so bili inspirirani z Mejerholdovo biomehaniko ter interpretacijo idej Jacquesa Fresca. Zavzamem pozicijo umetniškega arhitekta performerja. Po končani tekstovni eksplikaciji se sesedem na tla ter počasi v okviru desetih minut poniknem v speče telo, raztegnjeno čez pagodo, medtem ko se name in na pagodo projicira video virtualnih svetov do zatemnitve.

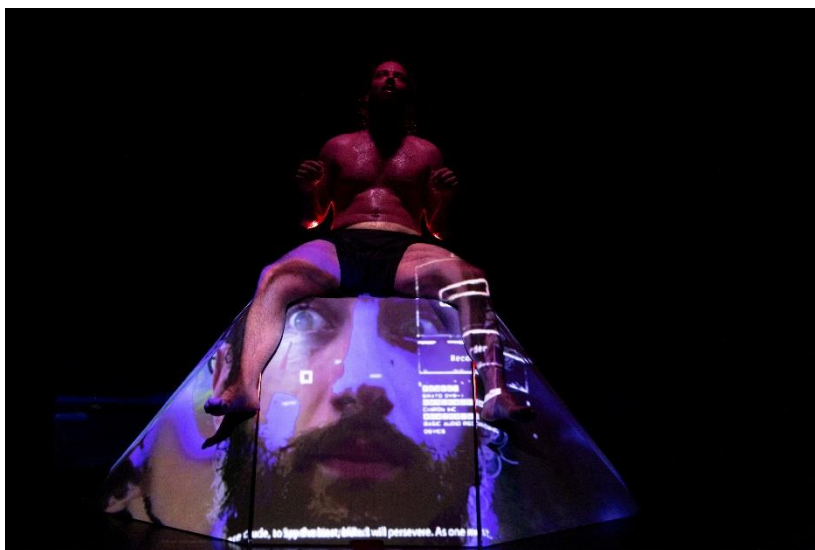
Skozi proces izdelave predstave sem se tudi zavedal fenomena krutosti, ki ga je izrazil Antonin Artaud. Utelešanje krutosti je bila ideja, ki se je ves čas nahajala v ozadju ustvarjanja. Krutost je fenomen, ki spremlja celotno predstavo. Zaznamo ga lahko tudi kot inherenten element buta. Utelešanje smrti, kot jo prakticira gledališče Jana Fabra, je po mojem mnenju v direktni povezavi z Artaudovskim gledališčem.



Slika 17: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.

Koreografija je bila sestavljena iz dveh narativov. Interpretiral sem zgodbo življenja (kot glavni dramaturški lok koreografije), medtem ko sem skozi celotni čas predstave ostal pozoren na osebni odnos do koreografske in performativne vsebine, ki je pomenila bitko z egom. Tako sem spojil

zgodbo, ki sem jo hotel povedati, skupaj z osebnim stališčem do vsebine, kar je dodalo prepričljivost gibalni izvedbi.



Slika 18: Gal Oblak: *ALT + F4*. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.

3.8 Opevanje manifestov

V času pred akademskim študijem sem se spoznal z delom avstralske transspolne avtorice Wark McKenzie. Ob branju *Hekerskega manifesta* so me navdihovale ideje tega dela. Predvsem sem razvil močan interes do vplivnosti manifestov na družbo in kulturni razvoj. Ideja heka, kot jo opisuje McKenzie, mi je postavila močno miselno ogrodje za moje umetniško ustvarjanje. Prepričan sem, da je pravi umetnik v funkciji hekerja, ki iz starih abstrakcij ustvarja nove in išče načine, kako izpostaviti virtualnost narave.

Virtualno se določa, proizvaja in osvobaja prek abstraktnega. Virtualno ni samo latenten potencial, ki bi bil latentno prisoten v materiji, to je potencial potenciala. Hekati pomeni proizvesti abstraktno ali uporabiti abstraktno za potrebe informacij in izraziti možnost novih svetov, takšnih onkraj nujnosti. (McKenzie 18)

Kot omenja McKenzie v svojem delu, za hekerja ni nujno, da se zaveda svojega hekanja. Prav tako v svojem delu razširi pojem heka na številne družbene panoge (na splošno v današnji družbi velja, da hek obstaja le kot računalniški hek) in ga zariše v širšem smislu, ki pa hkrati namiguje na

nekakšen novodobni razredni boj, ki je v obdobju informativne dobe pridobil dva nova razreda: hekerski razred ter vektorialni razred.

Vsi razredi se bojijo te neizprosne abstrakcije sveta, od katere je odvisno njihovo bogastvo. Vsi, razen enega: hekerskega razreda. Mi smo hekerji abstrakcije. Proizvajamo nove koncepte, nova opažanja, nove vtise, shekane iz surovih podatkov. Katerikoli kod pohekamo, naj gre za programski jezik, poetični jezik, matematiko ali glasbo, krivulje ali barve, smo mi tisti, ki abstrahiramo nove svetove. Naj se predstavljamo kot raziskovalci ali avtorji, umetniki ali biologi, kemiki ali glasbeniki, filozofi ali programerji, vsaka od teh subjektivitet je zgolj drobec razreda, ki se še vedno, bajt za bajtom, čedalje bolj zaveda sebe kot takšnega. (McKenzie 13)

McKenzie z vpeljavo novega razrednega boja vzpostavlja novo možnost upora proti vladajočemu razredu – v tem primeru vektorialnemu razredu. Hekerski razred je tisti, kateremu je dana možnost osvoboditve nujnosti.

To, kar dela naše čase drugačne, je, da se na obzorju kažejo možnosti za nov, že davno zamišljen svet – svet, osvobojen nujnosti. Proizvodnja abstrakcije je dosegla prag, ko lahko enkrat za vselej stre okove, ki držijo hekanje trdno prikovano na zastarele in nazadnjaške razredne interese. Debord: »Svet že sanja o takem času; mora se ga še zavedati, da ga bo lahko dejansko živel.« (McKenzie 17)

Nujnost razumem kot eksistencialno nujnost, ki je odgovorna za preživetje vsakega subjekta. Nujnost je stanje, v katerem nismo v kaj prisiljeni, temveč obstaja kot življenjski imperativ, ki obstaja znotraj materialnega ter informacijskega pomanjkanja, pa tudi znotraj eksistencialne ogroženosti. Hek je proces, ki ustvarja nove abstrakcije, ki nosijo v sebi zmožnost osvobajanja družbe iz spon vektorialnega razreda, ki poskuša usmeriti nenehno hekanje v smer, v kateri le napreduje z nadvlado tega razreda ter ohranja nujnost nujnosti. V predstavi *ALT + F4* poskušam z različnimi pristopi doseči dejanje umetniškega heka, kjer prek osebnega stališča lastne vizije prihodnosti estetiziram željo po resničnem družbenem napredku, ki preide mejo nujnosti. Z natančno obravnavo zgodovine življenja, z interpretacijo sedanjosti ter projekcijo prihodnosti poskušam ustvariti širok kontekst človeškega obstoja, ki dovoljuje učinkovit vpogled v možnost

resnično boljšega sveta; ali kot pravi Jacque Fresco: »The only limitations of the future of humankind are those we impose upon ourselves.« (116)⁵

Z magistrskim študijem sem hotel zajeti informacije, ki so skozi življenje vplivale name kot na umetnika človeka, ki ne želi samo ustvarjati zaradi ustvarjanja samega, temveč svojemu ustvarjanju dodeljuje hekersko funkcijo, ki vzpostavlja družbeno odgovorno pozicijo ter prepričanje, da umetnost ima vpliv na svet in družbo. Ta ideja je v meni obstajala od samega začetnega klica po umetniškem življenju, vendar sem bil na svoje presenečenje na dodiplomskem študiju soočen s popravkom, da kdor verjame, da lahko umetnost spremeni svet, se globoko moti. Ta ideja izhaja iz generacijske linije gledaliških ustvarjalcev, ki so s svojo izkušnostjo dognali abotnost družbenoodgovornega gledališča, saj so v zgodovini gledališča prisotni dokazi, da velika gledališka družbenopolitična gibanja in smernice niso imeli zelenega vpliva na družbo (npr. Brechtovo gledališče, Living Theatre ipd.). Sprva sem to idejo vzel in jo kontempliral, naposled pa sem dognal potencial prihodnosti: če poskusi ne uspejo, moramo poskusiti znova in drugače. Z vsakim trenutkom nam je dana možnost preseganja zgodovine in v tem krutem svetu ne smemo izgubiti upanja, zato ostajam zvest ideji, da umetnost vpliva na družbo. Hek razumem kot možnost preseganja zgodovine. Zato sem v središče svoje magistrske ideje postavil umetniški manifest, prisoten tako v predstavi kot v magistrskem delu (gl. poglavje 2.1), ki služi kot orodje hekanja. McKenzie ponuja perspektivo hekanja, ki resnično vpliva na potek zgodovine: »Hek se dotakne virtualnega – in preobrazi dejansko.« (49) Slika miselne sheme v nadaljevanju je nastala med pisanjem tega dela in predstavlja lastno perspektivo na temo svoje magistrske predstave.

⁵ Edine omejitve človeštva v prihodnosti so tista, ki si jih bomo sami vsilili. (Sam. prevod)

PRETEKLOST => ABSTRAKCIJA

SEDANJOST => RITUAL

PRIHODNOST => HEK

Slika 19: Miselna shema magistrske naloge. Vir: osebni arhiv.

Manifesti se v sodobni zgodovini pojavljajo vse bolj pogosto, saj s svojimi inherentnimi lastnostmi dosegajo močno kulturno prodornost. Najbolj znan manifest je zagotovo *Komunistični manifest* Karla Marxa in Friedricha Engelsa, ki je vzpostavil okvir komunističnega gibanja po vsem svetu; gibanje ima ogromen vpliv na družbe sveta še do danes, navkljub svoji krvavi neuspešnosti. Vredno je omeniti manifestno delo Adolfa Hitlerja, *Moj boj*, ki prav tako nosi v sebi krivdo groze 20. stoletja. V zgodovini umetnosti je najbolj odmevni *Futuristični manifest*, ki je nastal kot prekurzor italijanskega fašističnega gibanja v 20. stoletju. Futuristi so začetniki umetniških avantgard 20. stoletja (če izvzamemo intimno ekspresionistično gibanje), ki so z Marinettijevim manifestom korenito spremenili umetniške smernice družb. Deklarativnost Marinettijevega manifesta je dosegla močno spremembo tako v umetnosti kot v družbi. Avantgarde 20. stoletja so odpirale prostor in čas za kasnejši razvoj postmodernizma, ki pa v sebi skriva naboj novih, še neznanih avantgard, ki se bodo razkrile v prihodnosti. Sledi citat Marinettijevega manifesta:

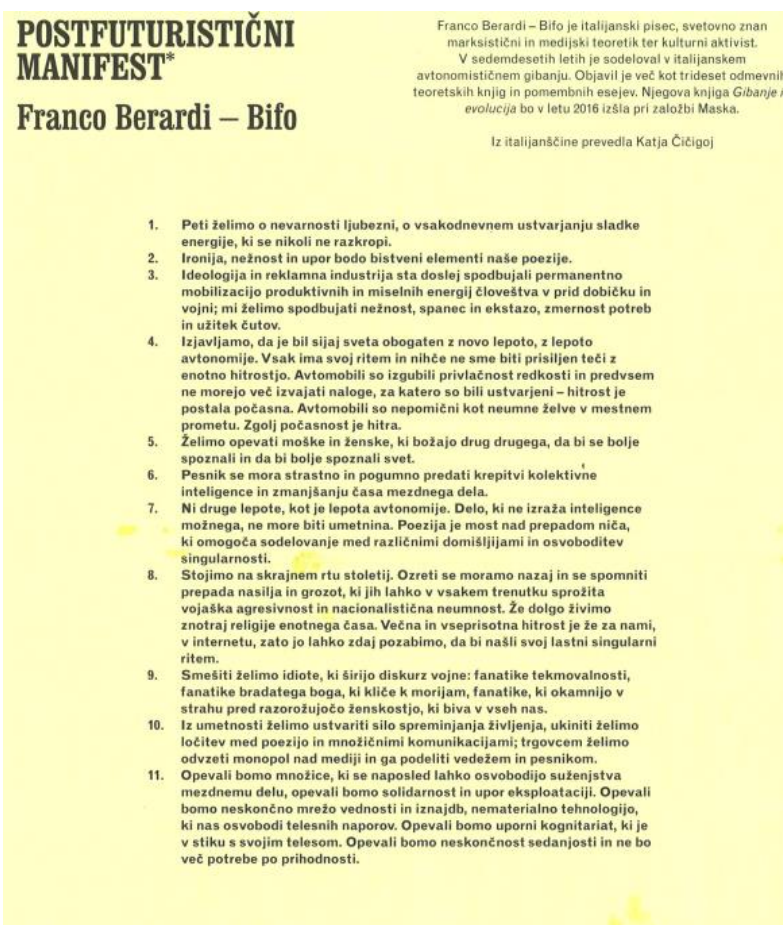
1. Opevati hočemo ljubezen do nevarnosti, navajenost na energijo in neustrašnost.
2. Pogum, drznost in upor bodo bistveni elementi naše poezije.
3. Do zdaj je književnost poveljevala zamišljeno negibnost, zamaknjenost in sen. Mi hočemo poveljevati agresivni nemir, vročično nespečnost, hiter korak, salto mortale, klofuto in udarec s pestjo.

4. Izjavljamo, da je razkošje sveta obogatila nova lepota: lepota hitrosti. Dirkalni avtomobil s pokrovom, ki ga krasijo debele cevi, podobne kačam z eksplozivno sapo ... rjoveč avtomobil, za katerega se zdi, kakor da leti na topovski krogli, je lepši od samotraške Nike.
5. Slaviti hočemo človeka za volanom, katerega namišljena os prečka Zemljo, prav tako izstreljeno po krožnici svoje orbite.
6. Pesnik se mora razdajati z zanosom, razkošjem in radodarnostjo, da bi povečal navdušeno gorečnost temeljnih prvih.
7. Lepote ni več, razen v boju. Nobeno delo, ki nima agresivnega značaja, ne more biti umetnina. Poezija mora nastajati kot besen napad na neznane sile, ki morajo oslabeti in se podrediti človeku.
8. Smo na skrajnem rtu stoletij! ... Zakaj bi se ozirali, če hočemo razbiti skrivnostna vrata Nemogočega? Čas in Prostor sta umrla včeraj. Že živimo v absolutnem, saj smo ustvarili večno vsepričujočo hitrost.
9. Slaviti hočemo vojno – edino higieno sveta –, militarizem, patriotizem, uničevalna dejanja anarhistov, lepe ideje, za katere se umira, in zaničevanja žensk.
10. Porušiti hočemo muzeje, knjižnice in vseh vrst akademije in se boriti proti moralizmu, feminizmu in proti vsakršni preračunljivi in koristoljubni strahopetnosti.
11. Opevali bomo velike množice, ki jih podžiga delo, užitek ali upor: opevali bomo pisana in hrupna plimovanja revolucij v modernih prestolnicah; opevali bomo donečo nočno vnemo orožarn in gradbišč, ki jih obsevajo nasilne električne lune; nenasitne železniške postaje, ki požirajo kadeče se kače; tovarne, ki so z zvitimi nitmi svojega dima obešene na oblake; mostove, podobne velikanskim telovadcem, skakalcem čez reke, ki z noži pobliskavajo proti soncu; avanturistične parnike, ki ovohavajo obzorje; širokopasne lokomotive, ki topotajo po tirih kakor ogromni jekleni konji, obrzdani s cevmi, in gladki let letal, katerih propeler plapolata v vetru kot zastava in spominja na ploskanje navdušene množice. (37,38)

Retrospektivno se lahko zavedamo, da Marinetti v manifestu orisuje stvari, ki jih na strašljivo luciden način lahko povezujemo z destruktivnimi grozodejstvi v prvi polovici 20. stoletja. Ne glede na raznoliko vplivnost različnih dejavnikov lahko trdimo, da je *Futuristični manifest* očitno vplival na kulturne smernice evropskih družb. Kljub temu da je vzročno-posledični odnos med umetniškim manifestom in militarističnim kaosom družbe neočiten, lahko vseeno uvidimo metafizično povezavo med njima: manifest lahko razumemo kot preroško delo.

Natanko sto let po izdaji *Futurističnega manifesta* italijanski marksistični filozof Francesco Berardi – Bifo izda *Post-futuristični manifest*. V njem implicitno odgovarja Marinettiju z lastnim manifestom. Je reakcija na 100. obletnico izdaje Marinettijevega manifesta na umetniški akademiji v Carrari leta 2009, izvemo v reviji Maska, kjer je bil *Post-futuristični manifest* poobjavljen.

V petnajstih letih od izdaje post-futurističnega manifesta se ni pojavilo nobeno umetniško post-futuristično gibanje, povezano s tem manifestom. Predpostavljam, da se razlog skriva v pluralistični kvaliteti postmodernizma: kjer sta cilj mnogoterost in raznovrstnost, se moč vpliva posameznih idej zmanjša. Berardijev manifest je nastal v času postmodernizma, kar je tudi razvidno od vsebine manifesta, najbolj izrazito v njegovi zadnji točki. Drugi razlog za ne-obstoj takšnega bi lahko bilo dejstvo, da je manifest le reakcija 100. obletnico *Futurističnega manifesta* in je nastal kot



Slika 20: Francesco Berardi - Bifo: *Postfuturistični manifest*. Revija Maska. Fotokopija.

zavračanje fašističnih ideologij, ne pa kot avtonomni poziv k ideološki mobilizaciji, kot je to izrazilo futuristično gibanje. Alternativni argument pa bi lahko bil, da se 21. stoletje še ni končalo in bo svet morda še priča dokazu preroške vrednosti post-futurističnega manifesta. Kot pravi Harari: »Vendar je največja stalnica zgodovine prav to, da se vse spreminja.« (73, Homo deus) Torej so spremembe tiste, ki nosijo nosilno vlogo razvoja.

4 Ocena magistrske teze: manifest kot najuporabnejša oblika umetniškega izraza

Glede na to, da uporabnost umetnosti težko izmerimo, je odgovarjanje na tezo vprašanje magistrske naloge dokaj zahtevno. Uporabnost snovnega ali nesnovnega objekta je vedno definirana s potrebami subjekta. Današnji svet, nasičen z informacijo, postaja vse bolj in bolj pluralističen; zaradi pospeševanja informacije dosega kritično točko, kjer se bo pokazala enotna potreba človeške družbe po osvoboditvi nujnosti. V času, ko nam grozi vrsta eksistencialnih problemov – kot so podnebne spremembe ter nepovratno onesnaževanje našega planeta, uničenje biodiverzitete in ekosistemov, ki podpirajo naše življenje, ponovni vsesplošni porast krvoločnih ideologij, vse večje poseganje gigantističnih vektorialnih velesil, ki porivajo populacije v vse bolj očitno sodobno suženjstvo, podkrepljeno z vsesplošnim nadzorom s pomočjo tehnologije, neustavljivo drvenje proti novi svetovni vojni, ki lahko z večjim termonuklearnim spopadom popolnoma uniči našo civilizacijo ter izbriše ves napredek – postaja vse bolj pomembno odkrivanje univerzalne civilizacijske potrebe našega časa. Ni dovolj potreba po preživetju, prav tako ne potreba po ustvarjanju novega in ne zaustavitve globalnega systemskega kolesja, temveč je treba odkriti potrebo po ureditvi prihodnosti skozi našo sedanjost. Sedanjost je edina, na katero lahko resnično vplivamo.

Kot umetnik sem nezadoščen s cinično ironizacijo in nezavednim elitizmom v današnji kulturni produkciji mladih metropolitanskih generacij umetnikov, ki opevajo le eskapizem in ujetost v nezmožnosti korenitih sprememb. Takšno umetnost vidim kot povsem neuporabno za dejanske potrebe naše družbe. Tako kot v vseh sferah družbe tudi v umetnosti potrebujemo jasno, odločno in globoko premišljeno složno delovanje umetnic in umetnikov. Dandanes doživljamo krizo umetnosti, ki jo je podjarmil kapitalistični monetarni sistem stalne reprodukcije. Umetnost ne more več obstajati le v svoji katarzični in zabavljaki funkciji. Umetnost mora uveljaviti svoj potencial uporabnosti, da odigra svojo vlogo pri svetovni odpravi nujnosti ter prihodu družbene in ekološke uravnovešenosti. Umetnost mora pridobiti funkcijo širjenja idej in informacij, katerih namen je motivirati družbo v složnost pri reševanju resničnih in dejanskih problemov, s katerimi smo soočeni. Le soočanje svoje publike z družbenimi problemi ljudi odvrča od resničnega ukrepanja: umetnost mora začeti ponujati tudi rešitve na družbene probleme, ne le katarze.

Preden bo svet lahko odpravil nujnost, moramo odpraviti zomboidno stanje družbe, ki v svoji prekarnosti spi, medtem ko drvimo v propad. Če bo politika prebudila družbo, jo bo najverjetneje prebudila v stanje, podobno dogodkom v 20. stoletju, čeprav je bolj verjetno, da si želi spečo populacijo. Javno nezaupanje v znanost zaradi političnih odločitev vse bolj in bolj upada, saj znanost prav tako okupira vektorialni razred. Znanost, naravoslovna in humanistična, v sebi nosi največji potencial za družbeno osvoboditev nujnosti. »Most writers of the twentieth century who presented a vision of the future were blinded by national ego or self-centeredness, and didn't grasp the significance and meaning of the methods of science as they might be applied to the social system.« (Fresco 7)⁶

Fresco se je v svojem življenjskem delu zavzemal za odpravo nepotrebne vraževernosti družbe, ki izhaja iz dogmatičnih ver in religij. Marxova trditev, da je religija opij ljudstva, vsekakor drži, saj znova in znova lahko vidimo, kako ideološki konstrukti religije zaviralno vplivajo na evolucijo družbe. A kljub Frescovemu predlogu o odpravljanju takšnih idej vseeno predstavi duhovnost kot pomemben del družbene evolucije. Duhovnost mora, kot pravi, obstajati kot način vzpostavljanja poglobljenega, zdravega in trajnostnega odnosa človeka s svojo okolico – naravo. »It has taken many years to realize that the human being is subject to the same laws of nature that govern planets, stars, and living and nonliving systems. Setting human behavior apart from these laws is arrogant, erroneous and dangerous.« (Fresco 70)⁷

Fresco ponuja možnost racionalnega pogleda na svet, ki je podvržen natančni obdelavi podatkov, ter inteligentnemu sklepanju. Ta pogled zavrača ideje, ki ločujejo človeka od narave, in prav zato se v svoji magistrski nalogi sklicujem na Frescovo perspektivo, ker ponuja rešitve skozi socialni inženiring – znanost, ki je v naši preteklosti in sedanjosti zapostavljena in celo zlorabljena v sebične namene. V svojem delu Fresco piše o vzrokih zanikanja našega razvoja: »As long as superstition and ignorance prevail, humanity will fall short of eradication of war, poverty and hunger.« (69)⁸

⁶ Večina piscev dvajsetega stoletja, ki so predstavili vizijo prihodnosti, so bili zaslepljeni z nacionalnim egom ali samozagledanostjo in niso zaobjeli pomembnosti in pomena znanstvenih metod, kot bi jih lahko uporabili v družbenem sistemu. (Sam. prevod)

⁷ Zahtevalo je veliko let, da smo dognali, da je človeško bitje podrejeno istim zakonom narave, ki podrejajo planete, zvezde, žive in nežive sisteme. Postavljanje človeškega obnašanja mimo teh zakonov je arogantno, zmotno in nevarno. (Sam. prevod)

⁸ Dokler bosta vraževerje in nevednost prevladovala, bo človeštvo zaman uničevalo vojno, revščino in lakoto. (Sam. prevod)

Komunizem je v dvajsetem stoletju poskusil z odpravo takšnih idej, vendar je to storil z brutalno hladno prohibicijo, kar je naredilo več škode kot dobrega. Če želimo resnično izločiti neuporabne, škodljive in celo nevarne ideje, ki smo jih podedovali iz preteklosti, bomo morali znanstveno preudariti, čemu služi duhovnost in kaj je v resnici njeno bistvo in njen namen.

Družbene vrednote prihodnosti povsem verjetno ne bodo enake sedanjim družbenim vrednotam. Ideja, da lahko vplivamo na vrednote prihodnosti je popolnoma zmotna in škodljiva, saj si vsaka generacija ljudi v naši evolucijski verigi postavlja svoje vrednote, primerne duhu časa, v katerem živijo.

Tako v predstavi *ALT + F4* kot v tej magistrski nalogi sem izrazil svoje prepričanje o uporabnosti manifesta kot enega najuporabnejših izraznih oblik za umetnost današnjega časa. Manifest mora zmeraj obstajati kot najava dejanj, namer in kot vzpostavitev usmeritve le-teh. Z distribucijo manifesta se omogoča širjenje te usmeritve, in tako povzroča viralnost določenih dejanj; kot pravi McKenzie: »Vektor je virusen.«(169) Zavedati se je treba moči manifestov, saj je zgodovina pokazala, kako lahko le-ti izboljšujejo ali uničujejo našo družbo; pri tem se sklicujem na mnogotere umetniške manifeste, ki so smiselno usmerjali umetniška in družbena gibanja, pa tudi na manifeste, ki so ovekovečili hude zločine proti človeštvu. Prav zaradi te dvoreznosti se sklicujem na Frescov pragmatizem: pri izdelavi manifesta, ki je pospremljen z dejanji, moramo biti izjemno previdni in preudarni glede svojih namenov in dejanj ter inteligentno predvideti njihove posledice, če želimo pozitivno vplivati na družbo in na njen razvoj. Prav zaradi dokaza moči manifesta kot oblike izraza in hkrati kot heka lahko na svoje težno vprašanje podam naslednji odgovor: V današnjem času potrebujemo več umetniških manifestov, skrbno sestavljenih in izvedenih za namen pozitivnega napredovanja naše družbe, ki se vedno znova najde v prekarnih okoliščinah. Nobena druga oblika umetniškega izraza ne ponuja tako razsežno uporabnost kot manifest, saj noben drug umetniški izraz tako ne eksplicira namena in usmeritve v družbi.

Glavni cilj mojega magistrskega študija je, da kot umetniški ustvarjalec vzpostavim svojo osebno usmeritev. Skozi študij in svoj umetniški razvoj si poskušam zamišljati umetnost, ki je s svojo estetiko uporabna in družbenokoristna, ki vsebuje štiri stebre mojega magistrskega študija: človeka, naravo, znanost in umetnost. Retrospektivno svoj magistrski študij jemljem kot osebni manifest –

deklaracijo usmeritve dejanj v prihodnost. Manifest enačim s hekom, ki ustvarja novo avtonomno abstrakcijo. Če citiram Wark McKenzie:

Hekati pomeni zavračati reprezentacijo, izzivati stvari, da se izrazijo drugače. Hekati vedno pomeni proizvajati kakšno razliko v proizvodnji informacije. Hekati pomeni spodkopavati objekt ali subjekt s takšnim ali drugačnim preobraženjem proizvodnega postopka, s katerim objekti in subjekti sploh nastajajo ter na temelju reprezentacij prepoznavajo drug drugega. Hek se dotika nereprezentabilnega – resničnega. (121)

Svojo magistrsko tezo potrjujem ter ponujam teorijo, ki prepozna dejansko možnost, da bo manifest kot oblika umetniškega ustvarjanja v neki točki prihodnosti imel močan vpliv na družbo. Protiargument, ki trdi, da umetnost ne mora spreminjati sveta, v katerem živimo, izhaja iz dokaza dosedanje neuspešnosti takšnih dejanj. Če ljudem ob nekaj poskusih nekaj ni uspelo, pa še ne pomeni, da je to nemogoče.

5 Zaključek

V svojem relativno dolgotrajnem obdobju podiplomskega študija sem skozi izdelavo predstave ter s studioznim pristopom pridobil ogromno novih veščin in perspektiv, hkrati pa sem dalje uril svoje že obstoječe. V sebi sem odkril potencial, ki ga lahko še naprej odpiram in s katerim spodbujam svojo umetniško ustvarjalnost, za katero si želim, da bo ena glavnih stebrov moje življenjske kariere. Ugotovil sem, da je bila odločitev za izbiro gibalne smeri nadvse humanistično dobičkonosna. Moja glavna cilja študija sta bila izdelava predstave, ki bo služila kot prekurzor mojemu nadaljnjemu ustvarjanju, ter poglobljanje v svoje gibalne sposobnosti. Skozi pisanje naloge sem zasledoval artikulacijo manifesta, ki še pride. Zaradi narave vsebine mojega magistrskega dela prav tako sklepam, da bom za dosego svojih nadaljnjih ciljev potreboval mobilizacijo svojih umetniških kolegov, katere, po končanem pisanju magistrskega dela, lahko nagovarjam z večjo jasnostjo in prepričljivostjo. Magistrsko delo predstavlja korenito vzpostavitev mojih umetniških interesov, ki jih nameravam zasledovati v prihodnosti. Zaradi študija, ki je bil gibalne narave, se bom tudi zavzemal za urjenje psihofizičnih veščin v uprizoritvenih umetnostih.

Čas podiplomskega študija je bil zame čas pridobivanja znanja, veščine in tehnike (pridobivanje »cveta veščine«) – s fokusom na delu performerja. Širši in bolj celosten pogled na uprizoritveni medij in njegove specifikke ter količina novih informacij in znanj pa so me pripeljali tudi do zmedenosti, negotovosti in frustracije. (Legin 239)

Ob večkratnem branju *Dvojnosti* med študijem sem prepoznal veliko vzporednic s podiplomskim študijem Katje Legin. Njeno delo mi je dajalo motivacijo, da vztrajam in da iščem svojo lastno psihofizično izraznost. Menim, da sem skozi študij Umetnosti giba pridobil poglobljeno znanje, ki ga lahko uporabljam tako v projektnem delu na slovenskem gledališkem prizorišču kot v svojih lastnih avtorskih projektih. Kljub temu da se mi je med študijem delo tudi upiralo, se ob koncu zavedam minljivosti občutkov negotovosti in frustracije – skozi vztrajno delo lahko umetnik prebije osebne blokade in izrazi potencial svojega notranjega sveta, ki želi sijati v svet. Skozi upanje v boljši svet lahko umetnik v svojem delu manifestira gibanje časa in prostora, in tako pozitivno vpliva na družbo. Takšen vpliv si želim imeti tudi sam.

6 Viri in literatura

AGRFT Arhiv. Slike predstave *ALT + F4*. Foto: Željko Stevanič. AGRFT, 2022.

Berardi, Francesco. »Post-futuristični manifest« *Maska* letn. 31, št. 177-178, 2016, str. 36.

Fresco, Jacque. *The best that money can't buy: beyond politics, poverty, & war*. Venus, Florida, ZDA: Global Cyber-Visions, 2002. [e-knjiga: <https://thezeitgeistmovement.se/files/Books/The-Best-That-Money-Cant-Buy.pdf>]

Harari, Yuval Noah. *Homo deus. Kratka zgodovina prihodnosti*. Prev. P. Mertelj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2018.

Harari, Yuval Noah. *Sapiens. Kratka zgodovina človeštva*. Prev. P. Mertelj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2019.

Kosovel, Srečko. *Integrali '26*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003, str. 102-103.

Legin, Katja. *Dvojnosti: performer in njegovo delo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2015. (Knjižnica MGL, 164.)

Marinetti, Filippo Tommaso. »Ustanovitev in manifest futurizma« Prev. L. S. Taufer. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* letn. 92, št. 1, 2012/13, str. 37-38.

McKenzie, Wark. *Hekerski manifest*. Prev. A. Rekar. Ljubljana: Maska, 2008

Oblak, Gal. Osebni arhiv. Dnevniški zapisi, zvočni posnetki, slike in risbe, dostopno pri avtorju.

Teržan, Uršula. *Sodobni ples v Sloveniji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2003. (Knjižnica MGL, 137.)

7 Seznam slik in fotografij

Slika 1. Gal Oblak: Teoretska shema magistrske naloge. Vir: osebni arhiv.	10
Slika 2. Fotokopija. Prva skica ideje scenskega konstrukta. Vir: osebni arhiv.	39
Slika 3. Dino Musić: Druga skica ideje mehatronskega objekta. Vir: osebni arhiv.	40
Slika 4. Fotokopija. Spodaj levo: skica scenskega konstrukta s frontalno odprtino; poezija. Vir: osebni arhiv.	42
Slika 5. Fotokopija. Skiciranje funkcionalne pagodne konstrukcije ter vzpostavljanje dramaturgije. Vir: osebni arhiv.	43
Slika 6. Gal Oblak: ALT + F4. Avtorska predstava, AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	44
Slika 7. Gal Oblak: ALT + F4. Avtorska predstava, AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	45
Slika 8. Gal Oblak: ALT + F4. Avtorska predstava. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	45
Slika 9. Farah S. Kurnik: slika zaslona videoprojkcije v predstavi ALT + F4. Na sliki: Gal Oblak. Vir: osebni arhiv.	46
Slika 11. Fotokopija. Pisanje poezije 2. Vir: osebni arhiv.	51
Slika 10: Fotokopija. Pisanje poezije 1. Vir: osebni arhiv.	51
Slika 12. Pisanje poezije 3. Vir: osebni arhiv.	52
Slika 13: Srečko Kosovel: MEHANIKOM!, Integrali '26. (102). Fotokopija.	52
Slika 14: Srečko Kosovel: MEHANIKOM!, Integrali '26. (103) Fotokopija.	53
Slika 15: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	54
Slika 16: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	55

Slika 17: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	57
Slika 18: Gal Oblak: ALT + F4. Avtorski projekt. AGRFT, 2022. Na fotografiji: Gal Oblak. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv AGRFT.	58
Slika 19: Miselna shema magistrske naloge. Vir: osebni arhiv.....	61
Slika 20: Francesco Berardi - Bifo: Postfuturistični manifest. Revija Maska. Fotokopija.	63