

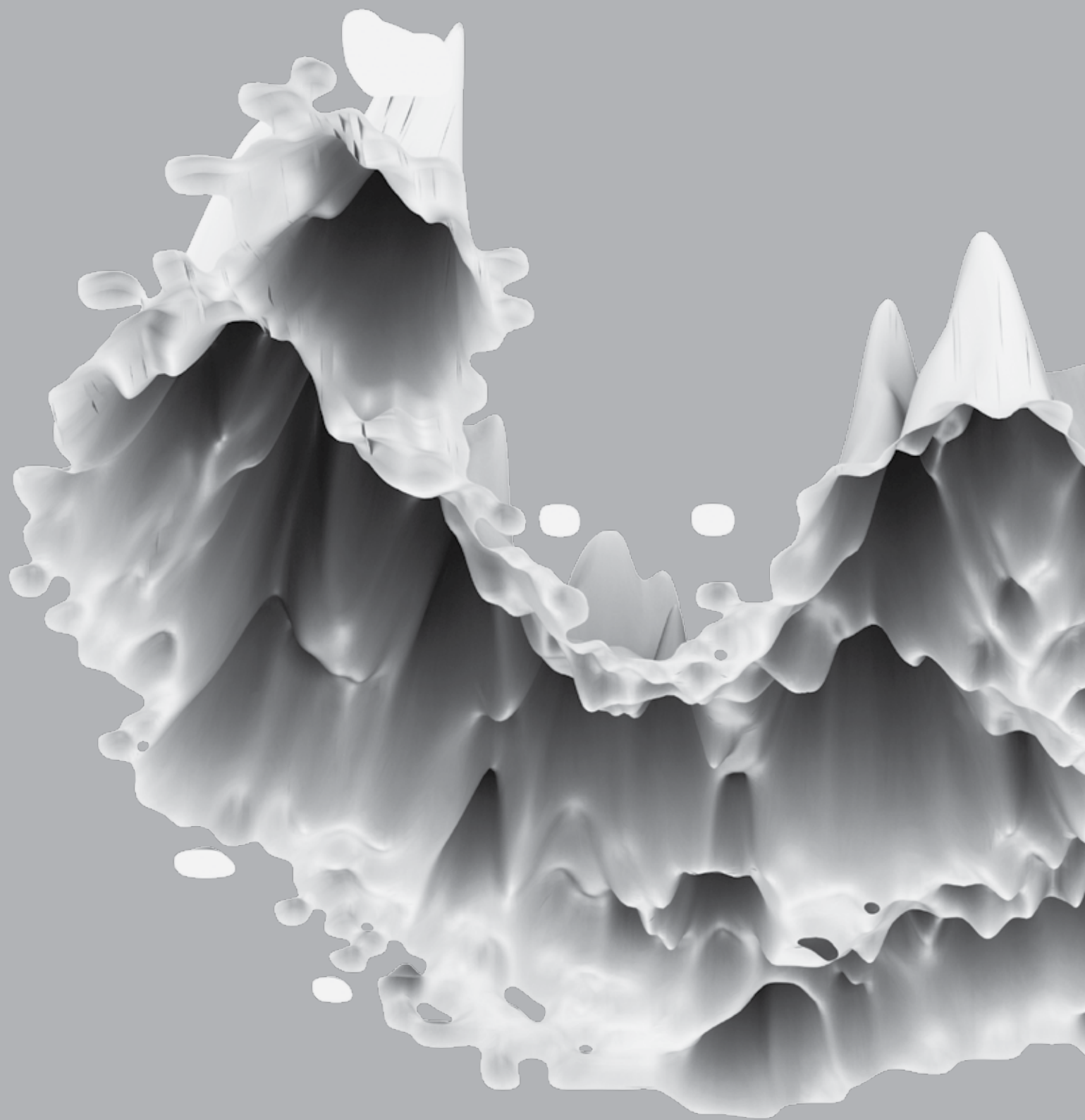
.maska



9 771318 050001

7€ 149-150 JESEN/AUTUMN 2012

**PROJEKTIVNA ČASOVNOST
/ PROJECTED TEMPORALITY
/ LA TEMPORALITÉ PROJECTIVE**



AMELIA KRAIGHER

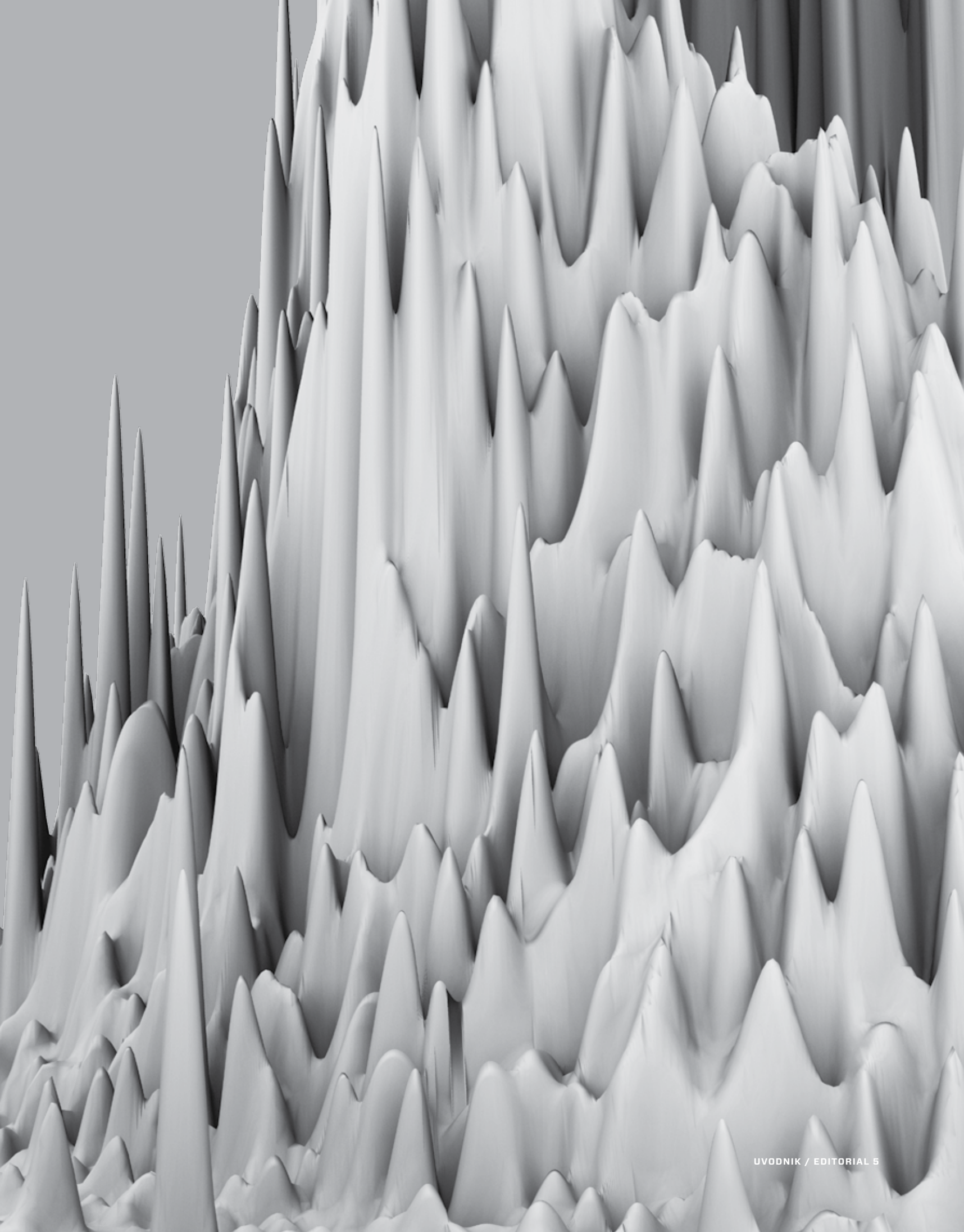


V jesenski številki Maske se posvečamo trem izbranim umetniškim projektom in akcijam, v katerih se umetnice in umetniki (spet) bolj aktivno, bolj kontekstualno in tudi bolj kritično ukvarjajo s sodobnim trenutkom; nekateri celo tako, da izstopajo iz okvirov danega in utečenega umetnostnega sistema in s tem prevprašujejo in širijo pojem političnega v sodobni umetnosti: študentje Akademije za gledališče, radio, film in televizijo so z maratonskimi branji Cankarjevih *Hlapcev* pred slovenskim parlamentom uprizorili jasen protest proti finančnim rezom v visokem šolstvu oziroma proti tako imenovanim varčevalnim ukrepom oblastnikov; umetniška skupina *Beseda je orožje, vzemi jo iz ust*, ki je zavzela virtualne prostore slovenskih medijev, s spletnimi objavami poezije razgalja apolitičnost nepregledne množice spletnih komentarjev in forumov in odpira možnosti za številne emancipatorne učinke njihovih performativnih branj; bralna uprizoritev drame *Oni živijo* Maje Pelević in Milana Markovića pa je pokazala, kako lahko umetniki mimo utesnjenih produkcijskih pogojev okupirajo prostore politike in jih spremenijo v vrhunsko gledališko izkušnjo. Obsežen tematski blok *Projektivna časovnost* je tokrat uredila dr. Bojana Kunst, ki je s povabljenimi avtorji prispevkov v središče zanimanja postavila razmerje med delom umetnika in časom, še posebej pa vprašanje, pod kakšnimi časovnimi pogoji danes delajo sodobni umetniki in kako ti določajo sodobno produkcijo umetnosti. Jubilejna dvojna številka Maske je nastala v sodelovanju s francoskim centrom za umetniške raziskave Les Laboratoires d'Aubervilliers blizu Pariza, zato je tokratni tematski blok trijezičen.

AMELIA KRAIGHER

TRANSLATED BY
POLONA GLAVAN

The autumn issue of *Maska* focuses on three selected art projects and actions in which artists (again) deal with the present moment in a pronouncedly active, contextual and critical manner; some do it to such an extent as to transcend the borders of the given and established art system, thus questioning and broadening the notion of the political in contemporary art: with a reading marathon of Cankar's play *Hlapci* [Servants] in front of the Slovenian parliament, students of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television staged a clear protest against financial cutbacks in tertiary education, or against the so-called austerity measures of those in power; through online poetry publications, the art team Word Is A Weapon, Draw It From Your Mouth [Beseda je orožje, vzemi jo iz ust], which took over the virtual spaces of Slovenian media, exposes the apolitical quality of the incomprehensible and incomprehensive mass of online comments and forums and opens the possibilities for numerous emancipative effects of their performative readings; the reading performance of the play *They Live* [Oni žive] by Maja Pelević and Milan Markovič has shown how artists can occupy the spaces of politics regardless of the cramped production conditions and turn them into a first-class theatre experience. You will also find in this issue of *Maska* a comprehensive themed section entitled *Projective Temporality*, edited by Dr. Bojana Kunst, who commissioned a series of contributions focusing on the relationship between artists' work and time, especially on the issue of the temporal conditions of contemporary artists' work and their influence on the contemporary production of art. This jubilee double issue of *Maska* was produced in cooperation with the French centre of artistic research Les Laboratoires d'Aubervilliers near Paris; hence the trilingual themed section.



Maska N. 145-146
361.256 characters

Maska N. 147-148
454.732 characters

Maska N. 149-150
739.187 characters



1 UVODNIK / 2 EDITORIAL / Amelia Kraigher

LJUBEZEN IN DRŽAVA / LOVE AND SOVEREIGNTY

6 NABRUSITE KOSE! / 10 SHARPEN YOUR KNIVES! / Simon Kardum

14 V PARADOKS / 22 INTO THE PARADOX / Nenad Jelesijević

28 PARTY TIME / 40 PARTY TIME / Nika Arhar, Nika Leskovšek

PROJEKTIVNA ČASOVNOST / PROJECTED TEMPORALITY

52 UVODNIK / 54 EDITORIAL / Bojana Kunst

56 ČAS PROJEKTA / 64 THE PROJECT HORIZON: ON THE TEMPORALITY OF MAKING / Bojana Kunst

72 »URA PRINESE, ČESAR ČAS NE MORE« ŠTOPANO RAZMIŠLJANJE O NEKEM GRŠKEM PREGOVORU / 84 "AN HOUR BRINGS WHAT TIME CANNOT": TIMED THOUGHTS ON A GREEK SAYING / Danae Theodoridou

96 KOREOGRAFIJE ZUNANJEGA: O MUSÉE DE LA DANSE BORISA CHARMATZA / 104 CHOREOGRAPHIES OF THE OUTSIDE: ON BORIS CHARMATZ'S MUSÉE DE LA DANSE / Noémie Solomon

112 PERFORMANTNI ČAS ALI ČAS PERFORMANSA? BORBA ZA TRAJANJE KOT BORBA ZA DOGODEK / 116 PERFORMANCE TIME OR TIME OF PERFORMANCE? THE STRUGGLE FOR DURATION AS STRUGGLE FOR THE EVENT / Boyan Manchev

120 KONČNO SKUPAJ O PRAVEM ČASU / 126 FINALLY TOGETHER ON TIME / Bojana Kunst, Ivana Müller

132 NESTANOVITNI ZDAJ. NESPREMENLJIVI ČAS IN SPREMENLJIVA SUBJEKTIVITETA V SODOBNEM PERFORMANSU / 138 NOW OUT OF JOINT. INVARIABLE TIME AND VARIABLE SUBJECTIVITY IN CONTEMPORARY PERFORMANCE / Bojana Bauer, Myrto Katsiki

144 OSVOBAJAJOČI NEPOVRATNI IZBRISI: UMETNOST, PLASTIČNOST IN SPOMIN / 150 LIBERATING IRREVERSIBLE DELETIONS: ART, PLASTICITY AND MEMORY / Pia Brezavšček

156 V ČRNEM BREZNU ČASNOSTI. O ZVOČNEM KOMADU 50 KILOMETROV KARTOTEK SKUPINE RIMINI PROTOKOLL, BERLIN 2010 / 159 IN THE BLACK ABYSS OF TEMPORALITY. ON THE AUDIO PIECE 50 AKTENKILOMETER BY RIMINI PROTOKOLL, BERLIN 2010 / André Schallenberg

MASKA Časopis za scenske umetnosti / Performing Arts Journal

Ustanovljen 1920 / Since 1920

Letn. / vol. **XXVII**, št. / No. **149-150** (jesen 2012 / autumn 2012)

ISSN 1318-0509

Izdajatelj: **Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost /** Published by: **Maska, Institute for Publishing, Production and Education | Metelkova 6, 1000 Ljubljana, Slovenia** | Telefon / Phone: **+386 1 4313122** | Fax: **+386 1 4313122** | E-pošta / E-mail: **info@maska.si** | **www.maska.si** | Za založnika / For the publisher: **Janez Janša**

Odgovorna urednica / Editor-in-chief: **Amelia Kraigher** | Uredniški odbor / Editorial Board: **Pia Brezavšček, Katja Čičigaj, Zala Dobovšek, Ida Hirsensfelder, Janez Janša, Jedrt Jež Furlan, Simon Kardum, mag. Diana Koloini, Andreja Kopač, dr. Bojana Kunst, dr. Aldo Milohnič, dr. Barbara Orel, Alja Predan, mag. Martina Ruh-sam, Ana Schnabl, Miha Turšič, Rok Vevar** | Stalni sodelavci revije / Contributing Editors: **Nika Arhar, dr. Nenad Jelesijević, Nika Leskovšek, dr. Mojca Puncer** | Mednarodno uredništvo / International Advisory Board: **Inke Arns, Maaïke Bleeker, Eda Culez, Ivana Ivković, Marija Karaklajič, Marko Peljhan, Nataša Petrešin-Bachelez, Luk Van Den Dries, Ana Vujanović**

Vizualizacija vsebine / Content Visualisation: **Miha Turšič** | Slovenska lektura / Slovene Language Editors: **Melita Silič, Amelia Kraigher** | Angleška lektura / English Language Editor: **Eric Dean Scott** | Francoska lektura / French Language Editors: **Virginie Bobin, Alice Chauchat, Aurélie Foisil, Nataša Petrešin-Bachelez** | Tisk / Print: **Cicero** | Naklada / Copies: **500**

Cena dvojne številke (za Slovenijo): **7 €** / Price of double issue (international): **8 €** | Letna naročnina za posameznike: **21 €**, letna naročnina za institucije: **31 €** (v ceno je vključen DDV, poštnina ni vključena v ceno) | Annual international subscription: Individual rate **47 €**, Institutional rate **60 €** (Package and postage not included) | Poslovna sekretarka / Secretary: **Ana Ivanek** | Distribucija in naročnina / Subscription and distribution: **ana.ivanek@maska.si** | Transakcijski račun / Account number: **02010-00165250861**

Masko leta 1920 ustanovi Ljubljanski pododbor Udruženja gledaliških igralcev Kraljevine SHS. Leta 1985 Zveza kulturnih organizacij Slovenije obudi njeno izdajanje pod imenom Maske. Leta 1991 Maska ponovno dobi izvorno ime in soustanovitelj: Institutum Studiorum Humanitatis.

Dosedanje glavne in/ali odgovorne urednice in uredniki: Rade Pregarc (1920-21), Peter Božič in Tone Peršak (1985-90), Maja Breznik (1991-93), Irena Štaudohar (1993-98), Janez Janša (1998-2006), Katja Praznik (2007-2009) in Maja Murnik (2011). Maska je članica Društva Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev na področju umetnosti in kulture ter članica mreže Team Network (Transdisciplinary European Art Magazines). Druge revije, članice Mreže: Alternatives Théâtreales (Belgija), Art'O (Italija), Ballet-Tanz (Nemčija), Danstidningen (Švedska), Highlights (Grčija), Mouvement (Francija), Obscena (Portugalska), Scènes (Belgija), Stradda (Francija). www.team-network.eu. Po 7. točki 25. člena ZDDV je davek na časopis obračunan po stopnji 8,5%. Revijo sofinancira Javna agencija za knjigo RS. / The journal is supported by the Slovenian Book Agency.

Izvedba tega projekta je financirana s strani Evropske komisije. Vsebinska publikacije je izključno odgovornost avtorja in v nobenem primeru ne predstavlja stališč Evropske komisije. / This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.



Kultura



Številka je izšla v okviru projekta TIME SCAPES. / This issue is published in the frame of the project TIME SCAPES.



NABRUSITE KOSE!

SIMON KARDUM

Pod krinko zategovanja pasu vsepovprek in brez premisleka in v skladu s propagandističnimi prijemi, ki v pleme-narod-družbo vnašajo razprtije in egoistično skrb za individualne usode slehernika, se je v borih nekaj mesecih zgodilo tisto, kar je bilo že napovedovano. Ljudstvo je zaradi zastraševalnih in učinkovitih ukrepov črnih boljševikov izgubilo solidarnostni čut, se odpovedalo instrumentom pravne države in se pričelo združevati le na podlagi edinega še preostalega skupnega imenovalca. Vse, kar sploh še zanima posamezne cehe, je strnjeno v enačbi: kako zaščititi svoje sebične interese. Interesne skupine, vključno z razcepljenimi sindikati, ščitijo že podedovane pravice in se ob tem ne vprašujejo o kratkoročnih in dolgoročnih učinkih, ki se razširjajo na polje socialnih pravic celotnega družbenega sistema. Slovenska ustava kot družbena pogodba ne deluje (več), tudi v tistih določbah ne, ki govorijo o socialni in pravični državi, kaj šele v delu, posvečenemu pravici do dela. Nasprotno. Slovenska politična kasta se soglasno strinja, da prihodnost te države tiči v uravnoteženju javnih financ, kar bo zdesetkalo dostopnost javnih dobrin. Verjamejo v zlato fiskalno pravilo. Kar ne pomeni nič drugega kot napoved nedialoškega, izključevalnega sistema odločanja in partitokratski prevzem javnih zadev, ki v celoti prehajajo v izrecno last in posest politike. Natančneje: strank. Še natančneje: Janševe vlade.

Prilaščanje družbenega bogastva in uničevanje javnega servisa z zahrbtno namero njegove privatizacije, ima, kot smo že okusili, še posebne strateške namene na področjih kulture, umetnosti, znanosti, izobraževanja in medijev. Predsednik vlade Janez Janša je namreč uvidel lastno zmoto iz prejšnje vladavine, saj je stavil na

P rilaščanje družbenega bogastva in uničevanje javnega servisa z zahrbtno namero njegove privatizacije, ima, kot smo že okusili, še posebne strateške namene na področjih kulture, umetnosti, znanosti, izobraževanja in medijev.

- kot se je izkazalo kasneje - neobstoječo paralelno elito izobražencev, razumnikov, ustvarjalcev, menedžerjev in mnenjskih voditeljev. Vzrok za to, da je s svojo stranko in tiho privolitvijo koalicijskih partnerjev tako krvoločno popadel prav javni sektor, ne tiči le v priljubljeni mantri o vitki vladi in vitkih (še vitkejših) državljanih. Intelektualna elita gre Ivanu Janši¹ tako zelo na živce, da jo preprosto mora onemogočiti, onesposobiti in uničiti. Zato njegovi plebejski vojščaki in celo nekateri ugledni strokovnjaki, kot denimo ekonomist Matej Lahovnik, eden iz četice resetatorjev države,² govorijo o parazitih,

1 Šele v zadnjih letih je slovenska javnost izvedela, da je uradno ime Janeza Janše Ivan Janša. Gre za dve različici istega imena, vendar različica Janez velja za izrazito slovensko, različica Ivan pa je uveljavljena v hrvaščini, čeprav se pojavlja tudi v južni Sloveniji. Janševo javno nastopanje pod imenom Janez je morda povezano s tem, da svojo politično kariero gradi na liku nacionalnega osamosvojitelja in pravega Slovence. (op. ur.)

2 Mateja Lahovnika je v politiko povabil liberalni predsednik vlade Janez Drnovšek (1950-2008), in sicer je leta 2004 postal minister za gospodarstvo. Zatem je bil v obdobju 2004-2008 poslanec Državnega zbora in v letih 2008-2010 spet gospodarski minister, vse to kot član liberalnih strank in vlad. Leta 2010, ko je bila takratna vlada Boruta Pahorja že močno nepriljubljena, je odstopil z mesta ministra. Po lastni razlagi iz protesta zoper vmešavanje Gregorja Golobiča, predsednika njegove politične stranke, v podjetja in državni lasti, medtem ko Golobič in nekateri opazovalci ocenjujejo, da je bil Lahovnikov odhod posledica tega, da je imela njegova stranka trajnostno naravnani program, minister Lahovnik pa je zagovarjal in omogočal gradnjo 1,3 milijarde evrov drage in nerentabilne termoelektrarne v Šaleški dolini, od koder prihaja sam. Ob začetku delovanja Pahorjeve vlade (2008-2011) so se gradbena dela na sporni termoelektrarni šele začela, že takrat pa je bilo znano, da je pogodba z dobaviteljem tehnološke opreme omogočila velike podražitve investicije, vendar Lahovnik ni storil ničesar, da bi ustavil investicijo in raziskal sume oškodovanja javnih financ. Do konca njegovega opravljanja ministrske funkcije je proces gradnje termoelektrarne tako napredoval, da ga ni bilo več mogoče ustaviti brez velikkanske finančne škode. Po odstopu se je Lahovnik pridružil kritikom neučinkovitosti Pahorjeve vlade in se vključil v skupino neoliberalnih ekonomistov in poslovnežev (peticija »Resetirajmo Slovenijo!«, zato »resetatorji«), ki je prva pozvala k predčasnim volitvam. Do teh je prišlo, ker je Pahorjeva vlada izgubila referendum o pokojninski in o delovnopравни reformi, ki so ju zrušili sindikati in desnica z Janšo na čelu. Mednarodnofinančni rezultat Janševega rušenja Pahorjevih reform je bilo poslabšanje bonitetnih ocen Slovenije in dvig cene zadolževanja slovenske države in bank. Prav ta položaj je tisto, kar sedanja Janševa vlada očita svojim predhodnikom in v imenu česar izvaja »nemški« program krčenja javne porabe. Nekateri od »resetatorjev« so pred volitvami konec leta 2011 ustanovili novo politično stranko z izrazito neoliberalnim programom, ki je januarja 2012 vstopila v desno vladno koalicijo Janeza Janše in dobila mesto finančnega ministra. Politika te stranke in te vlade temelji na

drhali, krvoselih in, jasno - rdečkarjih. Logično, kdor zastopa razsvetljenske ideale, stavi na svoboščine in se javno zavzema za manjšinske in ranljive skupine, ni ukrojen po desničarskih in neoliberalnih merah.

Janez Ivan Janša se je torej odločil prečistiti in očistiti državo/družbo. V imenu neideoloških ukrepov pa se je lotil slovenske ideološke nadstavbe. Poglejmo si поблиže ta njegov taktični premik. Z zakonom o vladi je v superministrstvo za ideološka vprašanja najprej združil vse deležnike. Potem se je lotil reorganizacije in rekadrovanja državnega organa, ki mu načeljuje predstojnik resetator Žiga Turk. Nato je v vladi s svojo stranko S(D) S povozil koalicijske kimavce. Nato je onesposobil razdrobljeno, opravilno nesposobno in narcisistično opozicijo. Nato je sledil popularni oziroma propagandistični varčevalni ukrep, ki je prizadel javni sektor in tam zaposlene. Mimogrede: jasno je, da javnofinančne rezerve v finančnem sektorju so, in sicer v masi plač. Takole, čez palec, vsaj 20-odstotne. Z enim samim členom interventnega zakona, torej ne z zniževanjem plač in dodatkov in tudi ne z ukinjanjem socialnih pravic prebivalstvu, bi dosegel svoj cilj. Z obveznim upokojevanjem polnozaposlenih za nedoločen čas.³ Če bi k temu dodal še po-

krčenju socialne države, na neoliberalizmu za delavce in uporabnike socialne države in na klientelističnem plenjenju za člane vladajoče elite. Njihova uradna doktrina je umik države iz lastništva podjetij, dejanska praksa pa strankarsko prevzemanje nadzora nad podjetji in nad javnimi ustanovami. Med drugim najavljajo privatizacijo javnega sektorja, ki bi utegnila biti izpeljana tako, da bi se z njo okoristili člani vladajočih strank. Matej Lahovnik je bil za svoj prestop v desni tabor in za ideološko upravičevanje neoliberalnega programa, za katerim se skriva partitokratska protitržna primarna akumulacija kapitala in moči v podjetjih in javnem sektorju, nagrajen z mestom predsednika nadzornega odbora največjega slovenskega podjetja Mercator, ki je tudi v posredni državni lasti. (op. ur.)

3 Nedavno sprejeti zakon, ki uveljavlja serijo varčevalnih ukrepov na najrazličnejših področjih, med drugim odreja prisilno upokojevanje tistih zaposlenih v javnem sektorju, ki izpolnjujejo minimalne pogoje za upokojevanje. Ta člen zakona je trenutno v presoji na ustavnem sodišču. (op. ur.)

daljšanje zamrznitve plač, ne bi doživel stavkovnega vala. Ubral je, kot vemo, drugačno taktiko. Taktiko razgrajevanja države. Naj nadaljujem: nato je 8. marca JJ sprejel znameniti nezakoniti sklep o prepovedi sklepanja avtorskih in svetovalnih pogodb v javnem sektorju, katerega posledica je bila najprej poslušnost podsistemov, nato resna krnitev programskih vsebin v institucijah in povezano ukinjanje instituta samozaposlenih v kulturi in medijih ter nazadnje in najbolj usodno – posledica premišljenega načrta je bil politični nadzor nad neodvisnostjo znanstvenih, izobraževalnih, kulturnih in medijskih ustanov. Hkrati je namreč vodja črnih boljševikov prevzel vlogo velikega cenzorja. To, da bodo vlada ali lokalni oblastniki odločali o tem, katera konkretna avtorska pogodba sme ali ne sme skozi cenzorsko sito, je uvod v neoliberalni totalitarizem. V bastarda med podivjanim finančnim kapitalizmom, stalinizmom in fašizmom. Kadrovske čistke ne le na položajih, temveč tudi na najnižjih ravneh bodo postale vidni simptom totalitarne paradigme. Stalno opravilo. Nekakšen work in process. Dogajanje. Event without End. Eventing.

Stalna grožnja z rebalansi proračuna in zmanjševanjem sredstev za delo(vanje) je posredne proračunske uporabnike in nevladne organizacije (tudi po njihovi lastni krivdi) potisnila v defenzivo. In pahnila v defetizem. Zelo redki so, ki si upajo dvigniti javni glas. Scena si zatiska ušesa in zapira oči. Ne sliši, ne vidi, vohati pa se ji še komaj da. No. Vohljati že. Denunciantstvo je spet postalo popularno ljudsko opravilo. Celó samoovajanje v takih časih pri preračunljivcih in karieristih s političnimi botri v ozadju nekaj šteje. Če ne kar ogromno. Taki plezalci/plazilci so se dali nespretno identificirati v nedavnem primeru Janez Janša vs. Janez Janša. Projekt treh umetnikov z imenom Janez Janša, ki med drugimi fokusi izpostavlja tudi osebno ime kot znamko, je v poskusu realizacije naslednje etape izvirnega »performansa-instalacije-filma«, postprodukciji dokumentarnega filma, prvi doživel vzhodnoevropsko različico stalinizma v novi preobleki. Bodimo natančni: če smo včasih vlekli vzporednice z jugoslovansko Udbo, romunskim Securitatejem in vzhodnonemškim Stasijem, nam danes tega ni več treba početi. Vzorčenje je enostavno in zgledi so blizu. V putinovski Rusiji in orbansko-vski Madžarski. Najlepši in najbolj očem viden zgled pa je kar doma. V janševski Sloveniji.

Bilo bi smešno, če ne bi bilo resnično. A dogodek je res top. Slaba šala se je odvila nekako takole. Janševsko zavedni tonski delavec, zaposlen v nacionalnem filmskem servisu, Viba filmu, je pretresen nad dvosekundnim

prizorom, ki naj bi prikazoval heretično povezavo med pornografsko (homoerotično) vsebino in predsednikom vlade, o tem obvestil svojega delodajalca, torej direktorja, ki ga imenuje (ali pač razrešuje) Vlada RS. Direktor je o neljubem dogodku, ki ga ni niti videl, je pa zanj slišal, obvestil svojega delodajalca, ministrstvo, pristojno za kulturo. Ministrstvo je za podrobno poročilo na to temo zahtevalo poročilo od Filmskega centra, samostojnega sofinancerja produkcije. Direktor centra je v podrobni tovariški samokritiki (odzivnem poročilu) nedvoumno ugotovil, da ni nikjer zasledil katerega koli vprašljivega prizora, kaj šele takega, ki bi žalil lik in delo tovariša Janeza Janše. Ministrstvo je nazadnje od producentov zahtevalo izčrpno vsebinsko in finančno poročilo o realizaciji projekta in slabo šalo premestilo v polje izvajanja pogodbenih obveznosti in sumljivega poslovanja. Umetniki so se vmes znašli po svoje in sprožili mednarodno donatorsko akcijo za dokončanje filma. Gesta na mestu. Je bil opisani dogodek dovolj zgovoren?

Če se vam zdi, da ne, sledi še bolj bizaren. Aprila se z javnim pismom medijem in »pristojnim« ustanovam (beri ministrstvom) oglasi Inštitut za raziskave in razvoj Utrip. V tej okrožnici, poslani tudi vsem osnovnošolskim in srednješolskim organizacijam, zasebni inštitut, ki je od leta 2006, ko je bil ustanovljen, iz proračunskih sredstev za svoje delovanje na področju preventive zasvojenosti prejel 160.365 evrov, ugotavlja, da je zastraševanje otrok in mladostnikov v predstavi *Zlati šuš* Lutkovnega gledališča Ljubljana, neprimerno. Predstava naj bi namreč po njihovem meritornem mnenju slabo vplivala na mladostnike. Kontra učinek tovrstnih umetniških del inštitut primerja z zloglasnim in kulturnim filmom *Mi, otroci s postaje Zoo*. V svojem dušebrižniškem zapisu pribijejo še, da je tisto, kar lahko storijo v zelo kratkem času, le to, da »postavijo križ čez pristope, kot je tudi gledališka predstava *Zlati šuš*«. In še: vsem pristojnim priporočajo odrekanje vsakršne podpore. Kar pomeni tudi finančne. Zveni ameriško? Konservativno? Krščansko? Pogrebno? Vse hkrati. Zveni po inkvizicijskih moralnih popadkih kakega Huberta Požarnika⁴ izpred nekaj let. In spominja na odstranitev neprimerne kiparske upodobitve pokojnega disidenta in liderja socialdemokracije, Jožeta Pučnika,⁵ iz priložnostne zbir-

4 Postkomunistični desni publicist, znan po svoji ostru protikomunistični retoriki, ki je komentiral in podajal nestrokovne pobude na različnih področjih, tudi na področju šolstva. Pri tem se je pogosto skliceval na »prave vrednote«, ki pa so bile vselej povezane s tem, da njegova ideološka opcija osvoji oblast ali hegemonijo na nekem področju. (op. ur.)

5 Jože Pučnik, protikomunistični disident in predsednik koalicije Demos, ki je zmagala na prvih pokomunističnih volitvah leta 1990, je bil prvi predsednik Slovenske socialdemokratske stranke. Nasledil ga je Janez Janša in stranko, potem ko ni bila sprejeta v evropsko zvezo socialdemokratskih strank, preimenoval na desno in jo preimenoval v Slovensko demokratsko stranko. (op. ur.)

To, da bodo vlada ali lokalni oblastniki odločali o tem, katera konkretna avtorska pogodba sme ali ne sme skozi cenzorsko sito, je uvod v neoliberalni totalitarizem. V bastarda med podivjanim finančnim kapitalizmom, stalinizmom in fašizmom. Kadrovske čistke ne le na položajih, temveč tudi na najnižjih ravneh bodo postale vidni simptom totalitarne paradigme. Stalno opravilo. Nekakšen work in process. Dogajanje. Event without End. Eventing.

ke Muzeja novejše zgodovine. Ne pozabimo. Kip je dal odstraniti tedanji janševski kulturni minister, Vasko Simoniti. Četudi bo ljubljanskemu lutkovnemu gledališču, katerega produkcija je odkrito spregovorila o nevarnosti drog, nastala poslovna (pa še kakšna) škoda, je na cenzorsko pismo institucija odgovorila načelno in v danem trenutku smiselno. Okrožnico LGL šteje za »resen poseg v naše delo ter v ustavno zagotovljene svoboščine in civilizacijske pridobitve«. Zelo jasno tudi povedo, da za uprizarjanje predstave ne potrebujejo nikakršnega dovoljenja zasebnih inštitutov. In potem je eno od ponovitev obiskala neka Fanči, odposlanka vlade.⁶ In še nekaj vladnih strokovnjakov za tegobe najstnikov.

Se vam zdita opisana dogodka za na konec ali na začetek zgodbe? Prepričan sem, da sodita v prolog sodobne drame o janšizmu. Ki je postala golo dejstvo. Zato je edini angažirani umetniški in državljanski odgovor lahko le v strategiji javne demistifikacije oblastnih ukrepov. V razkrinkavanju in razgaljanju prilaščevalnih tehnik. V nastavljanju laibachovskih zank, če hočete. Prav takšnih, kot sta se jih v Srbiji poslužila Maja Pelević in Milan Marković, ko sta s pomočjo največjega propagandista v zgodovini, dr. Josepha Goebbelsa, uspela nategniti prav vse srbske stranke (partije) in jim dokazati, da so si prilastile duše, telesa in usode lastnih državljanov. To je bil dogodek vseh dogodkov. Čisti užitek.

Simon Kardum je strateg kulturnih politik, kritik in publicist. 1997–2005 je bil zaposlen na Ministrstvu za kulturo RS kot svetovalec ministra za uprizoritvene umetnosti, vodja Oddelka za umetnost in sektorja za kulturno-umetniške programe ter v. d. generalnega direktorja Direktorata za umetnost. Zaradi nestrinjanja s kulturno politiko vlade Janeza Janše je 2005 odpovedal delovno razmerje in postal samostojni novinar. Od 2009 je direktor Centra urbane kulture Kino Šiška v Ljubljani.

⁶ Aluzija na popularno pravljico Tomija Ungererja *Trije razbojniki* (1963) se na tem mestu ponuja kar sama od sebe. (op. ur.)

SHARPEN YOUR KNIVES!

SIMON KARDUM

TRANSLATED BY
ŠPELA DRNOVŠEK ZORKO

In the guise of indiscriminate belt-tightening, without any reflection, and in accordance with propagandist means that introduce dissension and an egoistical concern of every person for their individual fate into the tribe-nation-society, a few scant months saw the occurrence of what was already forecast. Due to the scare-mongering and effective actions of the black Bolsheviks, people have lost their sense of solidarity, given up the instruments of a legal state and have begun to unite only on the basis of the last remaining common denominator. All that now interests each individual clique has coalesced into one equation: how to protect one's own selfish interests. Interest groups, including the divided unions, protect their inherited rights and do not question the short and long-term effects that are spreading into the domain of the social rights of the entire societal system. The Slovenian constitution as a social contract does not function (any longer), not even in those clauses pertaining to the welfare state and the just state, let alone in the section dedicated to the right to work. On the contrary. The Slovenian political caste unanimously agrees that the future of this country lies in balancing public finances, which will deplete access to public resources. They believe in the golden fiscal rule. Which means nothing other than the foreshadowing of a non-dialogical, exclusionary system of decision-making, and an autocratic partisan takeover of public affairs, which are moving wholly into the explicit possession and domain of politics. More precisely: of parties. Even more precisely: of Janša's government.

The appropriation of societal wealth, and the destruction of the public sector with the insidious aim of privatising it, have, as we have already seen, particularly strategic aims in the fields of culture, art, science, education and

That the government or local administrators will decide which concrete freelance contract is allowed, or is not allowed, through the censor's net, is a prelude to neoliberal totalitarianism. To a bastard mix of runaway financial capitalism, Stalinism and fascism. Staff purges, not only in high positions but also on the lowest levels, will become the visible symptoms of a totalitarian paradigm. A constant task. Some sort of work-in-progress. A happening. An event without End. Eventing.

media. The Prime Minister, Janez Janša, has in fact recognised the error he made in his previous rule, when he bet on a – non-existent, as it later turned out – parallel elite of educated people, intellectuals, artists, managers and opinion shapers. The reason he has so ruthlessly attacked the public sector with his party and with the quiet consent of his coalition partners does not lie merely in the popular mantra of a lean government and lean (even leaner) citizens. The intellectual elite irritates Ivan Janša¹ to such an extent that he simply must disable, disempower and destroy it. This is why his plebeian soldiers, and even some prominent experts, such as, for instance, Matej Lahovnik, one of a number of reseters of the state,² talk of parasites,

rabble, bloodsuckers and of course – the reds. This is only logical: anyone who represents enlightened ideals, who has a stake in liberties and publicly stands for minority and vulnerable groups is not tailored according to right-wing and neoliberal lines.

Janez Ivan Janša has thus decided to purify and cleanse the country/society. In the name of non-ideological methods, he is taking on the Slovenian ideological superstructure. Let us examine his tactical shift. With the law on government, he first combined all the stakeholders in a superministry for ideological questions. He then tackled the re-organisation and departmental re-structuring of the state sector, which is supervised by chief reseter Žiga Turk. Then, he used his party, S(D)S, to bulldoze the coalition yes-men in the government. Then he disempowered the fractured, functionally incapable and narcissistic opposition. Then followed the popular, or, rather, the propagandist austerity measure, which affected the public sector and those employed by it. Incidentally: it is clear that there are in fact reserves of public resources in the finan-

1 Only in recent years has the Slovenian public discovered that Janez Janša's official name is Ivan Janša. They are both versions of the same name, but the variant Janez is held to be expressly Slovenian, while the variant Ivan can be found in Croatian, despite also appearing in southern Slovenia. Janša's public appearance with the name Janez is perhaps linked to the fact that he has built his political career on the role of the national liberator and a true Slovenian (ed. note).

2 Matej Lahovnik was invited into politics by the liberal Prime Minister Janez Drnovšek (1950–2008), and became the Minister for Economics in 2004. In the period 2004–2008, he was a Member of Parliament, and in the years 2008–2010 once again became the Minister for Economics, all as a member of liberal parties and governments. In 2010, when the then government of Borut Pahor was already highly unpopular, he resigned from the post of minister. According to his own explanation, he did so out of protest at the meddling of Gregor Golobič, the president of his political party, in state-owned companies. Golobič and several observers see Lahovnik's departure as a consequence of the party's sustainability-oriented programme, when Lahovnik himself defended and supported the construction of an unprofitable, 1.3 billion-euro thermo-electric plant in the Šaleška valley, where he himself is from. At the start of Pahor's government (2008–2011), construction on the contentious plant had only just begun; even then it was well known that the contract with the supplier of technological equipment was only made possible by a sizeable increase in the investment, yet Lahovnik did nothing to halt the investment and investigate suspicions of damage to public funds. To the end of his function as a minister, the process of constructing the thermo-electric plant progressed to the point where it was impossible to halt it without enormous financial damage. After his resignation, Lahovnik joined critics of the ineffectiveness of Pahor's government and became involved with a group of neoliberal economists and businesspeople (the petition "Let's reset Slovenia!", thus "reseters"), which was the first to call for early elections. These occurred because Pahor's government lost the referendum on pension and employment reform, which was gutted by unions and the right-wing, headed by Janša. The international financial result of Janša's demolition of Pahor's reforms was the weakening of Slovenia's credit

rating and an increase in the debt of the Slovenian state and its banks. This position is precisely what Janša's government is accusing its predecessors for fostering, and the justification for its "German" programme of decreasing public spending. Some of the "reseters" established a new party with an explicitly neoliberal programme before the elections at the end of 2011, which, upon entering Janez Janša's right-wing ruling coalition in January 2012, received the post of the finance minister. The politics of this party are based on shrinking the welfare state, neoliberalism for workers and users of the welfare state and clientelistic pillaging for members of the ruling elite. Their official doctrine is the exit of the state from the ownership of business, while their actual practice is the partisan seizure of control of businesses owned by the state and of public institutions. Among other things, they announce the privatisation of the public sector, which could be carried out to the benefit of members of the ruling parties. For his transfer into the right-wing camp, and for his ideological justification of a neoliberal programme that conceals an autocratically partisan, anti-market, primary accumulation of capital and power in business and the public sector, Matej Lahovnik was rewarded with the position of chairman of the board of Slovenia's largest company, Mercator, which is also in direct possession of the state (ed. note).

cial sector, in the form of a mass of wages. Off the cuff, so to speak, at least 20%. He could achieve his goal with one single clause in an interventionist law – not by reducing wages and benefits, and not by abolishing the social rights of the population. With the compulsory retirement of those employed full-time for an indefinite period.³ Had he supplemented this with an extension of the wage freeze, he would not have been met by a wave of strikes. As we know, he employed a different strategy. The strategy of dismantling the state. Let me continue: then, on March 8th, JJ passed the famous non-constitutional agreement that prohibited the use of freelance contracts in the public sector, which resulted first in obedience from the sub-systems and later in the serious impoverishment of the programmatic content across institutions, the associated abolishment of the category of self-employed in the field of culture and media and – finally and most fatefully – the consequence of this premeditated plan was political control of the autonomy of scientific, educational, cultural and media institutions. As it stands, the leader of the black Bolsheviks simultaneously assumed the role of the grand censor. That the government or local administrators will decide which concrete freelance contract is allowed, or is not allowed, through the censor's net, is a prelude to neoliberal totalitarianism. To a bastard mix of runaway financial capitalism, Stalinism and fascism. Staff purges, not only in high positions but also on the lowest levels, will become the visible symptoms of a totalitarian paradigm. A constant task. Some sort of work-in-progress. A happening. An event without End. Eventing.

The constant threat of rebalancing the budget and decreasing the resources available for work(ing) put indirect users of the budget and non-governmental organisations on the defensive (which was also their own fault). And thrust them into defeatism. There are very few people who dare raise their voice in public. The scene is plugging its ears and shutting its eyes. It does not hear, does not see, and it can barely be bothered to smell. Well. It does sniff out. Denunciation has once again become a popular folk activity. Even self-confession counts for something in times like these, among the calculating and among careerists with political godfathers in the background. If not an enormous amount. Such climbers/crawlers clumsily gave themselves away in the recent case of Janez Janša vs. Janez Janša. The project by three artists named Janez Janša, which among other emphases also highlights the name as a brand, was, during the realisation of the next stage of an original “performance-installation-film”, the

³ The recently passed law, which introduces a series of austerity measures across a variety of fields, dictates among others the forced retirement of all those employed in the public sector who meet the minimum requirements. This clause is currently under consideration by the constitutional court.

post-production stage of a documentary film, subject to the first experience of an Eastern European variant of Stalinism in a new guise. Let us be precise: if we once drew comparisons with the Yugoslav Udba, the Romanian Securitate and the East German Stasi, we no longer need to do so today. The pattern is simple and the models are in close proximity. In Putin's Russia and Orban's Hungary. And the most beautiful and most visible model of all can be found precisely at home. In Janša's Slovenia.

It would be funny, were it not true. But the incident is truly stellar. The bad joke unfolded somewhat like this. The Janša-conscious sound engineer employed by the national film service Viba Film was shocked by a two-second scene supposedly portraying a heretical link between pornographic (homoerotic) content and the Prime Minister, and informed his employer, the director of the service, who is appointed (and dismissed) by the Slovenian government. The director informed his own employer, the ministry responsible for culture, about this unfortunate incident, which he had not even seen but of which he had heard. For an exhaustive account of the subject, the ministry demanded a report from the Film Centre, the independent co-financier of the production. In a detailed collegial self-critique (the resulting report), the director of the centre unambiguously concluded that he found no trace of any questionable scene, let alone one that would offend the character and work of the comrade Janez Janša. The ministry finally demanded from the producers an exhaustive report on the content and finances of the project, and moved the bad joke into the field of contractual obligations and suspicious business practices. In the meantime, the artists went their own way and initiated an international donation drive in order to finish the film. The right gesture. Does the incident I have described say enough?

If you feel it does not, there follows another one even more bizarre. In April, the Institute for Research and Development “Utrip” wrote a public letter to the media and to “corresponding” institutions (read: ministries). In this circular, which was also sent to all primary and secondary educational organisations, the private institute, which has, since its inception in 2006, received 160,365 euros from the state budget to further its work on addiction prevention, found the frightening of children and young people in the performance *Zlati šus*, staged by the Ljubljana Puppet Theatre, inappropriate. According to their substantive view, the performance is a bad influence on young people. The institute compares the contrary effect of such artistic works to the infamous cult film *We Children from Bahnhof Zoo*. In this moralising letter, they also add that the only

There are very few people who dare raise their voice in public. The scene is plugging its ears and shutting its eyes. It does not hear, does not see, and it can barely be bothered to smell. Well. It does sniff out. Denunciation has once again become a popular folk activity. Even self-confession counts for something in times like these, among the calculating and among careerists with political godfathers in the background. If not an enormous amount. Such climbers/crawlers clumsily gave themselves away in the recent case of Janez Janša vs. Janez Janša.

thing they can do in the very short term is to “put a halt to approaches such as the theatre performance *Zlati šus*”. And more: they counsel all those with any jurisdiction to withdraw their support. Which also means financial support. Does this sound American? Conservative? Christian? Funerary? All those things at once. It has the whiff of the inquisitional moral fits of someone like Hubert Požarnik⁴ from several years ago. And it also resembles the removal of an inappropriate sculptural depiction of the late dissident and social-democratic leader Jože Pučnik⁵ from the collection of the Museum of Contemporary History. Let us not forget. The statue was removed by Janša’s then Minister for Culture, Vasko Simoniti. Even if the Ljubljana Puppet Theatre, whose production spoke openly about the dangers of drugs, experiences financial (or any other) damage, the institution issued a principled and in the current moment reasonable response to this censorial letter. The theatre considers the circular “a serious intervention into our work and into the constitutional right to autonomy and civilisational gains.” They also very clearly state that they do not require permission from a private institute to stage their performance. And then someone called Fanči, a delegate from the government, attended one of the perfor-

mances.⁶ And so did several other government specialists for teenage problems.

Would you place the two incidents described here at the beginning or the end of the story? I am convinced that they belong to the prologue of the contemporary drama about Janšism. Which has become pure fact. This is why the only engaged artistic and civic response lies in the strategy of publicly de-mystifying the government’s actions. In the unmasking and baring of the techniques of appropriation. In setting Laibach-esque traps, if you like. Precisely like the ones used by Maja Pelević and Milan Marković in Serbia, when they managed, with the aid of the greatest propagandist in history Dr. Joseph Goebbels, to con absolutely all the Serbian parties and to prove to them that they had possessed the souls, bodies and fates of their own citizens. Now that was the event of all events. A sheer pleasure.

Simon Kardum is a cultural policy strategist, critic and publicist. Between 1997 and 2005, he was employed at the Ministry of Culture RS as Adviser to the Minister, specialising in performing arts, Head of Department for Art and of the Sector for Culture-Art Programmes, and Acting General Director of the Directorate for Art. Due to his disagreement with the cultural policy of Janez Janša’s government, he resigned from his position in 2005 and became a freelance journalist. Since 2009, he has been General Manager of Kino Šiška Centre for Urban Culture in Ljubljana.

4 A post-communist right-wing journalist, known for his stinging anti-communist rhetoric, who commented and offered his non-expert opinion on a number of subjects, including in the field of education. There, he frequently resorted to citing “true values”, which were in some way always linked to his ideology gaining power or hegemony in a particular field (ed. note).

5 Jože Pučnik, an anti-communist dissident and president of the Demos coalition, which won the first post-communist elections in 1990, was the first president of the Slovenian Social Democratic Party. He was succeeded by Janez Janša, who, after the party failed to be accepted into the European association of social democratic parties, shifted the party to the right and named it the Slovenian Democratic Party (ed. note).

6 The allusion to Tomi Ungerer’s popular fairy tale *The Three Robbers* (1963) proposes itself (ed. note).

V PARADOKS

NENAD JELESIJEVIĆ

Ali je poezija po Auschwitzu mogoča? Ali je še mogoče peti v sodobnih družbenih pogojih, ki jih, če nekoliko radikaliziramo, presneto dobro odraža patološko taboriščno geslo »Arbeit macht frei«? Verjame mo v pritrdilni odgovor, ki pa s sabo neizogibno potegne nova vprašanja, predvsem pa vprašanje konteksta sodobnega *poiesisa* v smislu njegovega morebitnega emancipatornega učinka.

Dilemo o petju ali molčanju, ki jo je Theodor Adorno nekoč pesimistično rešil, smo na tej najnovejši kapitalistični prelomnici - ki se kaže skozi vzporedne boje bodisi za opcijo »nazaj v srednji vek« ali pa »zasuk k (novi) afirmaciji skupnega« - priklicali iz povsem očitnega razloga. V zadnjem času se namreč zdi, kot da vstopamo v obdobje, v katerem se umetnice in umetniki (spet) začenjajo bolj aktivno, bolj kontekstualno in tudi bolj kritično ukvarjati s sodobnim trenutkom; nekateri celo tako, da izstopajo iz okvira umetnostnega sistema. Ti uporniški inputi se, kakopak, dogajajo tudi zato, ker jih obstoječi, čedalje bolj amerikanizirani produkcijski pogoji vse bolj eksistenčno ogrožajo, saj večino akterjev v polju umetnosti pospešeno prekarizirajo. Kljub temu so radikalnejši umetniški glasovi v smislu refleksije sodobnega trenutka še vedno precej redki, glede na vse razsežnosti tako imenovane krize, ki pravzaprav ni nič drugega kot permanentno stanje sodobnega kapitalo-parlamentarizma. Če smo doslej močno pogrešali več aktivistov med umetniki, jih pogrešamo še vedno! Prišlo pa je do določenega tektonskega premika med aktualnimi študentkami in študenti AGRFT v Ljubljani, ki so se nedavno organizirali v akciji večurnega skupinskega branja Cankarjevih *Hlapcev* pred parlamentom Republi-

ke Slovenije.¹ Povezovalna nit te heterogene in ad hoc študentske iniciative je bilo klasično dramsko besedilo, s katerim so udeleženci branja izražali protest proti finančnim rezom v visokem šolstvu oziroma proti tako imenovanim varčevalnim ukrepom oblastnikov. Bralni protest ni izražal specifičnega artikuliranega mnenja o razmerah v družbi, temveč je v nekoliko romantičnem duhu na simbolnem kraju naslavljal državno upravljavsko strukturo, od katere ima pravico pričakovati, da bo servisirala določene družbene potrebe. Zdi se, da je bila sama socializacija udeležencev v odprtem prostoru na velikem trgu najpomembnejši dosežek tega bralnega performansa, saj je bil priklic Cankarjeve umetnosti v kontekstu razkrojenega pomena parlamenta, krize, aktivističnih skupščin pred ljubljansko borzo in številnih drugih protestov, ki so se v zadnjih nekaj mesecih zvrstili v Sloveniji, prej povod za združevanje v morebitnem nadaljnjem skupnem boju kakor poziv k razumnemu vedenju oblastnikov. Prav vidik socializacije je bil v tem primeru ključnega emancipatornega pomena, saj so protagonisti skozi akcijo določili nek skupni prostor in se s svojimi telesi postavili vanj, v skupno performativno formacijo, da bi – vsaj v tej posredni, nekoliko satirični obliki – pokazali svoje nestrinjanje z uzurpacijo izobraževalnega sistema. Dejstvo, da so se pri tem opirali prav na dramsko besedilo Ivana Cankarja, ki je politično idejo proletariata v boju zoper meščansko ureditev postavil kot odgovor na (svoje) nestrinjanje z zmago klerikalcev na volitvah leta 1907, je dogodku dalo širši pomen, tako rekoč širši pogled prek stavbe parlamenta na nasprotni strani ulice, in sicer v smislu odpiranja perspektive onkraj trenutnega parlamentarnega ustroja, v katerem je največja žrtev izkoriščanja prav sodobni proletarijat, torej tudi študentski prekariat.

Treba je tudi opozoriti, da je problem razumevanja umetnosti v sodobni družbi veliko pomembnejši od njene finančne podhranjenosti, ki izhaja iz instrumentalizacije človeške ustvarjalnosti v smislu njenega podrejanja diktatu trga oziroma vsakršnemu administriranju v kontekstu kulturne industrije. V resnici gre za potrebo po spremembi same paradigme umetnosti, ki je kot del družbe tudi del njene krize. Če nekoliko banaliziramo, umetnost je – kot regulirana dejavnost, kot umetnostni sistem, kot estetizirana standardizirana ustvarjalnost – kapitalistična, kolikor je kapitalističen

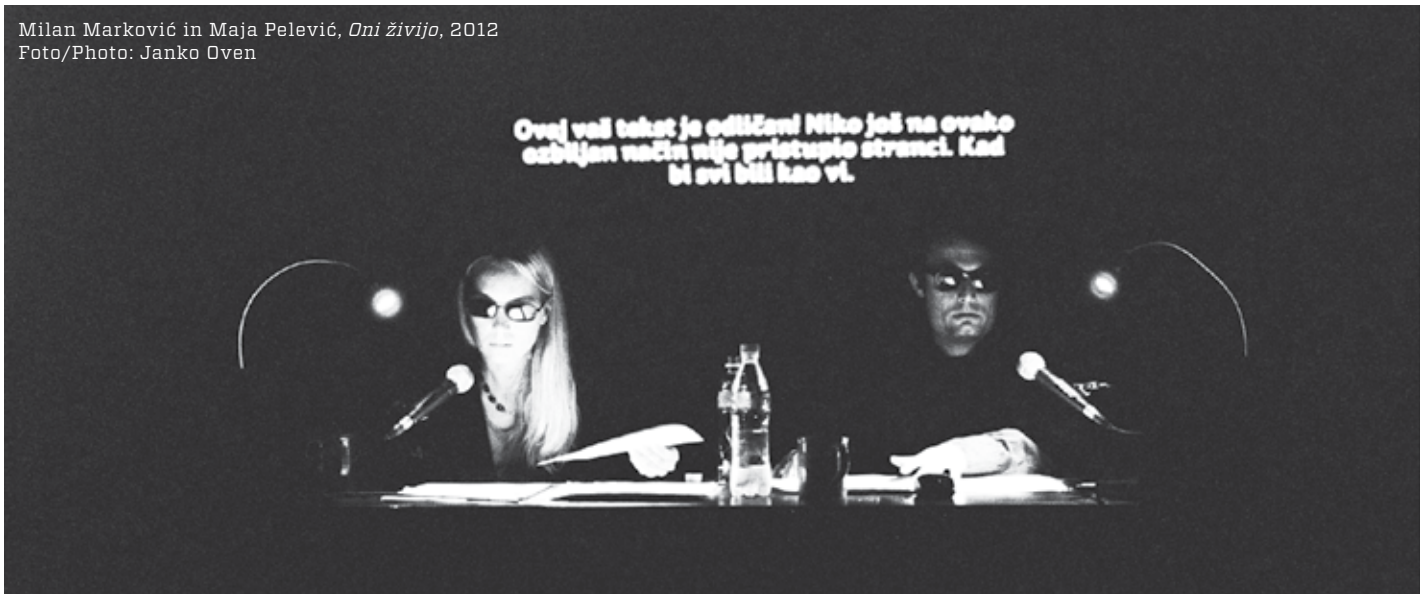
izobraževalni, zdravstveni ali kakšen drugi družbeni podsistem. Ob vsem tem imamo opraviti s fantomskim nadsistemom po imenu kultura, ki umetnost prej vsebuje kot afirmira. Umetnost je v kulturi močno upravljana (o tem so obširno pisali T. W. Adorno, J. Baudrillard in W. F. Haug) in kulturni menedžerji nam tako sporočajo, da je v tem kontekstu, v tej konstelaciji treba vsakršno misel o njeni avtonomiji absolutno odmisлити! Takšne razmere na robu že izpetega neoliberalizma dobesedno kličejo po bolj artikuliranem upor, ki je nujni izhodiščni emancipatorni zastavek za nadaljevanje prispevka, v katerem se bomo posvetili dve-ma povsem svežima primeroma (pogojno) umetniških praks oziroma posegov v realno.

RESNIČNOSTNA DRAMA

Prvi primer poskusa subverzije z roba umetnosti se je udejanjil v Srbiji. Dramatika in dramaturga Maja Pelević in Milan Marković sta se februarja 2012 včlanila v sedem tamkajšnjih političnih strank z namenom, da bi dokazala, da je s članstvom v stranki najlažje priti do zaposlitve. Domnevala sta, da imaš kot član stranke veliko več možnosti za zaposlitev in da brez strankarske podpore ne moreš biti umetniški direktor in celo ne dramaturg, za kar sta hotela dobiti materialne dokaze. V kratkem času so ju sprejeli v vse izbrane stranke in nekaj strankarskih odborov, in sicer ob »simbolični« pomoči samega Josepha Goebbelsa. Pelević in Marković sta namreč vodilnim v strankah poslala besedilo z naslovom *Ideja, strategija, gibanje* in ga predstavila kot nekakšen program marketinške strategije strank pri pridobivanju volilnih glasov. To besedilo pa je dejansko vsebovalo samo spis *Znanje in propaganda* nacističnega PR stratega Goebbelsa iz leta 1928, v katerem sta spremenila le tri besede: namesto imena »Hitler« sta napisala ime predsednika ciljne stranke, besedo »nacionalsocializem« sta zamenjala z besedo »demokracija«, besedo »propaganda« pa z aktualnejšim izrazom »politični marketing«. Vodilnim v strankah je bilo besedilo tako zelo všeč, da sta protagonista, ki sta se predstavila s pravo identiteto, čez noč postala člana svetov za kulturo večine strank, v katere sta se včlanila, ponekod pa sta se celo znašla na kadrovskih seznamih za vodilna mesta v beograjskih gledališčih. Dramaturga sta na podlagi te precej groteskne izkušnje napisala dramsko besedilo *Oni živijo* (*Oni žive*), v katerega sta vključila prepise pogovorov s politiki ter organizirala javno branje v Domu omladine v Beogradu, potem ko ju je Jugoslovensko dramsko pozorišče (JDP) po navedbah

1 Akcija se je odvijala 3., 9. in 10. maja 2012 med 8. in 20. uro na Trgu republike v Ljubljani. V njej so sodelovali študenti, profesorji in delavci AGRFT, študenti ALUO ter različni podporniki, lahko se ji je pridružil kdor koli. O akciji so poročali številni mediji, tudi Radio študent (*Narod si bo pisal sodbo sam*, Luka Tetičkovič, <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=31898&query=hlapcev>, dostop 24. 5. 2012).

Milan Marković in Maja Pelević, *Oni živijo*, 2012
Foto/Photo: Janko Oven



avtorjev² zavrnilo zaradi »pomanjkljive umetniške relevantnosti in provokativnosti«. 6. maja 2012 sta z bralno uprizoritvijo omenjenega besedila na pobudo dramatičarke in dramaturginje Simone Semenič³ gostovala v ljubljanskem gledališču Glej v okviru festivala Preglej na glas.

Primer sodi med tiste subverzivne posege, ki izhajajo iz nekega osebnega stanja. Protagonista sta si, zahvaljujoč neugodnemu eksistenčnemu položaju, v katerem sta se znašla (kljub referencam in prizadevanjem sta imela le majhne možnosti za zaposlitev), omislila specifično reakcijo na družbene razmere, v katerih živita in v katerih je večina (tudi umetnic in umetnikov) pahnjena v radikalno prekarne življenjske pogoje. Subverzivni poseg tandema Pelević-Marković jasno sporoča: »Če niste član stranke, niste nič. Včlanite se v stranko, to je vaša edina možnost.« Mimogrede, podobnost s socializmom je povsem očitna – tudi takrat je bila ideološka kompatibilnost, t. j. pripadnost zvezi komunistov, zaželena. A kako bomo vsi, ki se z zapovedjo ideološke poenotenosti ne strinjamo, razvezali demokracijo in parlamentarizem, je stvar umetnosti onkraj umetnosti. Razveza namreč terja nujni vstop v polje nove umetnostne paradigme. Tandem Pelević-Marković nam je s svojim zvitim posegom v predstavniško demokracijo nazorno pokazal, kako krhka je v resnici njena stavba, še bolj pa nas je spomnil na dejstvo, da politike in umetnosti preprosto ne moremo razvezati. Rekli bi, da sta člana tandema na svojstven način predvsem odstranila dokaj šibke pregrade med umetnostnim sistemom in

kulturo (ideološkim aparatom kapitaloparlamentarizma); to je prav tiste pregrade, ki ustvarjajo lažni vtis o umetnostni avtonomiji oziroma nekakšni umaknjenosti umetnosti in njenih protagonistov v nek varen in izoliran prostor sublimnega, iz katerega občasno prihajajo takšni in drugačni umetniški impulzi. Prav odstranitev teh sistemskih pregrad v specifičnih lokalnih pogojih je bil njun morda najpomembnejši prispevek. Za to sta uporabila določeno mimikrijo in govorila jezik, ki ga pripadniki establišmenta najbolje razumejo – jezik propagande. Nasloвила sta profesionalne politike, ki so se odzvali pričakovano, v sebi lastnem, menedžerskem slogu. S tem sta zaznala nevrvalgično točko Sistema, ki mu domnevno gre za demokracijo, v resnici pa mu gre za nadaljevanje in posodabljanje starih ter vzpostavitev novih, čim bolj trajnih hierarhij oziroma sistemov vladanja.

Do vstopa v politično pa je v tem primeru prišlo posredno in v precej omejenem obsegu. Protagonista sta namreč izvedla celotno akcijo, jo ob tem na specifičen način dokumentirala in potem primer javno predstavila; z javno predstavitvijo je primer seveda vstopil v politično. Vprašanje, ki se tu zastavlja, je: koliko in ali sta (lahko) protagonistata pri tej predstavitvi izstopila iz zavetja umetnostnega sistema? V kolikšni meri je to bilo mogoče? Sprva sta želela svoj tekst predstaviti v JDP, vendar sta tam doživela (logično) zavrnitev. JDP je seveda lokalna utrdba institucionalnega gledališča, umetnostni sistem *per se*. Njuna predstavitev je potem našla zatočišče drugje, v drugih in drugačnih institucijah, a kljub temu še vedno institucijah. Ob dejstvu, da je predstavitev dostopna na internetu – torej prosto dostopna potencialno vsakomur –, se celostna politič-

² <http://onizive.wordpress.com/home/> (dostop 21. 5. 2012). Na tem naslovu je dosegljiv tudi video posnetek javnega branja besedila *Oni živijo*.

³ O dogodku sem pisal v kratkem prispevku *Resničnostna drama* (Radio Študent, 4. 5. 2012), ki prinaša tudi pogovor z Markom Bulcem, umetniškim vodjem Gleja: <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=31808> (dostop 17. 5. 2012).

V zadnjem času se zdi, da vstopamo v obdobje, v katerem se umetnice in umetniki (spet) začenjajo bolj aktivno, bolj kontekstualno in tudi bolj kritično ukvarjati s sodobnim trenutkom; nekateri celo tako, da izstopajo iz okvira umetnostnega sistema.

na slika dogodka nedvomno dopolni. Izkoristiti je bilo treba čim več možnih komunikacijskih kanalov, da bi dogodek postal čim bolj viden. Propaganda je torej bila nujni pogoj vstopa v politiko. Protest proti restriktivnim produkcijskim pogojem je propagando uporabil, prvič, ko se je vzpostavljalo kot protest (subverzija) ter, drugič, ko se je podajal v prostor političnega (v javnost, tudi ob posredovanju različnih institucij ter v skupni prostor medmrežja). Propaganda je primer naredila viden. Postal je viden in (tudi) s tem dobil težo subverzivnega posega. Drama, ki se je pri tem odvila, je v resnici razkrita druga plat drame institucionalnega gledališča in s tem tudi »kulture« v Srbiji, razgrnjeni koruptivni vzorec kulturniškega menedžmenta (ki je interesno povezan s strankarskimi logi) pa je v bistvu sindrom, ki ga v tej ali oni obliki lahko detektiramo v vsakem okolju kot splošni sindrom »kulturne politike«, ki upravlja skorumpirani umetnostni sistem. V resnici so se razkrile vertikalne upravljaljske strukture v vsem svojem sijaju. Ali bo razkritje naposled afirmativno? Bo morda spodbudilo vzpostavitev prihodnjih horizontalnih vezi med protagonisti umetnosti in vsemi tistimi, ki jih njihova umetnost tako ali drugače naslavlja?

KRATKI REZI

Za razliko od resničnostne drame dvojca Pelević-Marković, pri kateri imamo opraviti z vztrajnostjo v procesu specifične intervencije v realpolitiko, je skupina v Ljubljani živečih umetnic in umetnikov, ki večinoma delujejo na področju gledališča, sodobnega plesa in pesništva, pred kratkim sprožila drugačno obliko posega v politično z umetniškimi sredstvi, spet z besedo

kot osnovnim orodjem, natančneje s poezijo. Skupina se je odločila za okupacijo spletnega (virtualnega) prostora, ki jo udejanja s povsem preprostimi sredstvi – s pesmimi, ki jih objavlja v različnih spletnih medijih, in sicer v prostorih, namenjenih odzivom bralcev.⁴ Internetni informativni mediji, ki so dandanes v večini primerov korporativni (tudi tisti, ki naj bi bili javni, kot je RTV Slovenija, večinoma delujejo v skladu s korporativno logiko),⁵ dominirajo in gospodarijo nad in z informacijami, ki jih prikrajajo in distribuirajo kontrolirano in velikokrat v opolzkih kontekstih, zgolj povzemajoč vire nekaj globalnih dominantnih agencij, po istem kopitu, ob nešteti propagandnih sporočilih itn. V teh razmerah korporativno vladanih in korporativno okupiranih informacijskih kanalov ostaja le malo prostora za odprte informacijske koncepte in neprofitne pobude. Korporativni mediji medtem ustvarjajo privid demokratičnosti in dvosmernosti komunikacije predvsem skozi internetne forume, prostore za komentarje ter svoje Twitterje in Facebooke. Na forumih se ob obilju raznovrstnih ža-

4 Med številnimi dosedanjimi objavami navajamo zgolj en spletni naslov iz vsakega od naslednjih medijev (pri branju bodite pozorni na prostore, namenjene komentarjem bralcev): Demokracija (<http://www.demokracija.si/v-fokus/slovenija/11448-maja-suni-prepriana-sem-da-je-predsednik-tuerk-e-kako-premagljiv#comment-10321>), Dnevnik (<http://www.dnevnik.si/novice/slovenija/1042523535>), Delo (<http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/portret-tedna-branimir-strukelj.html>), MMC RTV Slovenija (<http://www.rtvsl.si/slovenija/sustersic-ljudem-je-tezko-razloziti-da-so-nekateri-socialne-pravice-v-sloveniji-visoke/280984#comments>), Požareport (<http://www.pozareport.si/?id=politika&View=novica&novicaID=18272&type=comm&search=week>), 24 ur (<http://24ur.com/novice/slovenija/vlada-bo-pripravila-predlog-za-resevanje-spore.html>), Reporter (<http://www.reporter.si/slovenija/sustersic-pustimo-si-enostavne-stvari-za-konec/8934#comment-27479>) (dostop 23. 5. 2012).

5 To veliko pove o spodletelem konceptu javnega, za katerim se v resnici skriva uzurpirano skupno. Z javnim tako upravlja neka državna oziroma administrativna in pravnoformalna upravljaljska struktura, ki omogoča navidezno demokratičnost, vendar ji ne uspe vzpostaviti nič več kot klasični vertikalni upravljaljski (u)stroj, ki v resnici živahno sodeluje s profitnim sektorjem in mu pridno streže (eden od dokazov za to je ogromna količina reklam v javnih medijih). Skupno pa ultimativno zahteva direktno (živo) demokracijo, da bi lahko bilo artikulirano.

Akcija študentov AGRFT in ALUD,
Branje hlapcev pred parlamentom, 2012
Foto/Photo: Peter Hvalica



Zdi se, da nas poleg njunih drugih implikacij oba obravnavana primera napotujeta k razmisleku o izstopu iz institucij, iz tistega institucionalnega, predstavniškega okvirja, ki določa sodobno kapitalistično produkcijo umetnosti kot vladano po eni in izkoriščevalsko po drugi strani.

ljivih in sovražnih izjav tako znajde ogromno neizpetih frustracij »malega človeka«, ki v sili naseda ukani navidezne odprtosti, ter profesionalnih politikov in njihovih spremljevalcev. V teh virtualnih prostorih potekajo najrazličnejša prerekanja, boji med »levimi« in »desnimi«, »rdečimi« in »črnimi«, med moškimi, ženskami in drugimi spoli itn. »Pesniška skupina« se je s svojim projektom *Beseda je orožje* odločila poseči prav v to polje besednih bojev. Bolj kot da bi vdiral, njihov poseg spreminja vsebino in formo teh forumov tako, da jih prekinja in reže. Ti rezi-prekinitve so različne izbrane pesmi, ki se subtilno, skorajda nežno (a odločno) odmaknejo od vsakokratne bolj ali manj žgoče forumske debate. Zdi se, da nam ti kratki rezi sporočajo nekaj resnega, obenem pa se ne moremo izogniti vtisu o njihovi romantični plati ter zamaknjenosti v misel. Kaj je političnega v tem odmiku od običajnega forumskega – skoraj po definiciji antipolitičnega – komentiranja in debatiranja? To, da je poseg nekoliko militanten v svoji formi. Zdi se, da se protagonisti posega ne zmenijo za konkretno temo, v katero sem in tja vskočijo, temveč želijo pokazati na nesmiselnost forumskih pogovorov kot takšnih, morda pa tudi na nesmiselnost določenih novic in člankov. Morda pa gre za poskus, da bi si vzeli (zasedli) tisto, kar menijo, da jim pripada, pa tega ne morejo doseči po drugih ustaljenih poteh: večjo prisotnost v javnosti, občutnejšo prisotnost umetnosti v skupnem (medijskem) prostoru, večje spoštovanje v družbi? Je morda v objavljenih pesmih nek nadomestek za tisto politično, ki ga sicer močno primanjkuje v parlamentu, medijih, v šolah in na fakultetah, v umetnostnih institucijah? Ali pa tudi romantično sklicevanje na težo poetične besede? Pojavlja se vtis dramskega patosa, ko objavljene pesmi beremo sredi vseh (ne)mogočih komentarjev, ki jih ob-

krožajo. Vendar ta patos vnaša nekaj ironije, humorja in igrivosti v vse »težke« teme, ki jih protagonisti akcije po svoje ignorirajo, čeprav se nanje vseeno odzivajo v prav posebnem slogu. Tako ustvarjajo prostor odmika ali pa prostor za simbolno varen umik pred plazom velikokrat praznega govorjenja/nemišljenja. Dejstvo, da so se pobudniki akcije pod svojimi intervencijami podpisali z resničnimi imeni in priimki, vnaša pomembno razliko v virtualne prostore forumov, za katere je sicer značilna anonimnost nešteti bolj ali manj pomenljivih vzdevkov. Resnična imena pomenijo resnične, verodostojne posameznice in posameznike, beremo pa jih lahko kot željo po pristnosti oziroma afirmacijo transparentnosti v brezosebnem morju vsebin, ki drugače utelešajo predvsem vsakovrstne konflikte.

Beseda je orožje, za razliko od primera Oni živijo, popolnoma zaobide ustaljene institucionalne poti in za svojo predstavitev – za svoj komunikacijski kanal – poskrbi sama. Prav v tej popolni ali vsaj precejšnji odprtosti dostopa je mogoče ugledati emancipatorni potencial tega posega. Gre za direktni, neposredniški tip performativnega dejanja, v katerega lahko kdor koli vstopi kadar koli, če pri tem nekoliko parafraziramo Jacquesa Rancièra. Sledeč njegovemu razumevanju politične umetnosti gre v tem primeru tudi za načrtovanje soočena heterogenih elementov (forma pesmi + forma komentarja), ki omogoča prelom v našem zaznavanju stvari, razkritje določene, za vsakdanjo dejanskostjo skrite povezave.⁶ Relevantnost objavljenih pesmi je prepuščena vsakokratnemu individualnemu razumevanju in morebitnim kontekstualnim asociacijam gle-

6 Cf. Jacques Rancièra, »Politika estetike«, Maska, št. 88-89, str. 3-9.

de na njihovo vsebino. Zanimivo bo opazovati nadaljnji potek posega: nemogoče je predvideti, ali se bo morda širil (v smislu povečevanja števila ljudi, ki objavljajo pesmi) oziroma v kakšni meri bo prihajalo do nadaljnjih interakcij vpletenih singularnosti. Vendar je ne glede na nadaljnji razvoj evidentno, da so njegovi protagonisti vzpostavili neko simbolno distanco do realpolitike. Njihovo dejanje, čeprav bi ga lahko prej označili za dadaistično kot anarhistično, premetava običajne pomene javnega kraja (konkretno internetnega foruma), ki je v kapitaloparlamentarizmu odtujen, družbeni vpliv njegovih akterjev pa je večinoma zveden na zgolj impotentni izliv zatrte politične energije. Objavljene pesmi – vsaj ko gre za (kon)tekst, v katerem so se znašle – najbrž niso zares odstrle skupnega, saj je vprašanje, koliko bi kaj takega na tem virtualnem kraju sploh bilo mogoče. So pa nekoliko premaknile težišče antipolitičnih debat: iz virtualnega vakuuma (v katerem šteje vse in nič) na neko nevtrarno (tudi nekoliko nadrealno) točko, in sicer v pomenu tudi pesmi (mi, umetniki / misel / refleksija / poezija / eksperiment) s(m)o tukaj-zdaj! Vendar je to »nadrealno« (tisto neobičajno za siceršnjo formo oziroma potek foruma) v resnici bolj realno kakor vsa virtualna navlaka običajnega komentatorskega govorjenja brez resničnih političnih vezi. Je bolj realno, ker za pesmimi stoji določena politizirana misel, refleksija, poglobljeni miselni eksperiment. Pri tem gre za avtorsko, individualno misel posameznih pesnic in pesnikov. Ta individualna misel sedaj lahko vstopi tudi v polje kolektivnega, zahvaljujoč pogojni odprtosti medija in načinu samega posega. Od te točke do misli-prakse niti ni več tako daleč. Rekli bi, da so se pesmi znašle na forumih v vlogi nastavljenega ogledala (ali orožja, kot jim pravijo protagonisti projekta), vendar ne ogledala neki fiktivni Družbi, temveč vsem tistim, ki jih želijo prebrati ali pa zgolj zaznati. Lahko pa jih uzremo tudi v vlogi materiala-pomena, na katerega se vsakdo lahko naveže z nadaljnjo lastno intervencijo. Pesmi so motnja vsakdanjih razmer, so motnja ustaljeni normalnosti, ki jo denormalizirajo. Da je temu tako, nam ne nazadnje potrjujejo primeri cenzuriranja nekaterih objav.⁷ Pesmi akcije Beseda je orožje potemtakem funkcionirajo tudi kot simbolična povezovalna snov tistega družbenega, ki je je drugod umanjalo, kot prepoznavni znaki ogroženega intelektualnega in kreativnega potenciala posameznic in posameznikov, živečih v kapitalistični puščavi, kot spletna oaza (znakov) družbenega in koščkov (potencialnega) skupnega.

7 Objave so bile umaknjene v Reporterju in Delu, vključno s preklicem uporabniškega imena za vstop v internetni vmesnik za komentiranje.

ODMISLITI UMETNOST, DA BI SE Z NJO LAHKO UKVARJALI

Zdi se, da nas poleg njunih drugih implikacij oba obravnavana primera napotujeta k razmisleku o izstopu iz institucij, iz tistega institucionalnega, predstavniskega okvirja, ki določa sodobno kapitalistično produkcijo umetnosti kot vladano po eni in izkoriščevalsko po drugi strani. Pri tem ne gre toliko za premislek o resursih, ki so vsekakor žrtve sodobnih rentniških odnosov ter vladavine dolga, temveč za to, da se vedno znova odpira stara frustracija oziroma stališče: institucije so slabe, vendar brez njih ne gre. Ta dilema pa je prav gotovo lažna. Ne gre za odpravo potrebe po institucijah kot oblikah združevanja ljudi zaradi zadovoljevanja določenih potreb, temveč za odpravo njihove sedanje uzurpacije s strani zasebnih vzvodov oziroma problematičnih načinov upravljanja, vodenja, organiziranja. Ali jih sploh potrebujemo in v kakšni obliki je vedno stvar konkretne sprotne demokratične (nepredstavniske) odločitve. Zavračanje predstavnštva (predstavniske demokracije), ki je danes še kako živo in pri katerem vztraja tudi globalno gibanje Occupy, pomeni tudi potrebo po drugačnih institucijah (drugačnih oblikah organiziranja), takšnih, ki bodo imele skupno kot zastavek in ne kot izgovor za njihovo uzurpacijo. Izstop iz institucij umetnostnega sistema danes zahteva ekstremna odpovedovanja, v resnici pa je edina možna izbira za tiste protagoniste umetnosti, ki zagovarjajo emancipatorno politiko. Umetnost, ki iz te pozicije izhaja, preprosto je politika oziroma mora biti politika. Vsa ostala umetnost pa – hote ali nehote – zastopa antipolitiko pod imenom umetnostni sistem in s tem tudi sama postane antipolitika. Za protagoniste naših primerov je dilema umetnost ali politika najbrž lažna dilema, a tudi če to ne drži, imajo njihova dejanja oziroma performativni posegi vsekakor politični učinek, torej so politični. Zato lahko sklenemo z ugotovitvijo, da sta oba posega, tako z umetniškimi kot tudi neumetniškimi sredstvi, odprla specifični prostor političnega v smislu na videz benignega protesta zoper izkoriščevalske produkcijske razmere ali vsaj s temi razmerami v mislih. Simbolna vrednost protesta se je uveljavila predvsem skozi odpiranje prostora političnega za vse, ki želijo vanj vstopiti. Od tu naprej je od vseh vpletenih protagonistov (ne le od umetnikov-pobudnikov in »profesionalnih« gledalcev) odvisno, ali bo inicialni protest (pogojno: umetniški dogodek) »prerasel« v neko drugo in drugačno emancipatorno dejanje, v nek prostor skupnega, ki ima ne nazadnje lahko povsem nove, drugačne kvalitete, vključno z morebitnimi – a ne nujno tudi – umetniškimi. Umetniški

dogodek v tej zvezi nikdar ni neko teleološko in sveto dejanje, ki naj bi v vsej svoji sublimnosti prinašalo določeno katarzo, temveč je to kreativni performans na meji dovoljenega, ki šele skozi kršitev prepovedi odpre/ustvari prostor emancipacije. Njegovo »sublimno« lahko razumemo kot idejo prepovedanega posega v dovoljeno, kot kršitev prepovedi, ki stoji za nekim estetiziranim emancipatornim dejanjem in mu je tudi imanentna. Ko se ta razsuje/razprši v politično, v prostor političnega – z drugimi besedami, ko se emancipatorna ideja artikulirano, skozi (ne)umetniško govorico razpre v skupnem –, takrat se zgodi resnična socialna interakcija, resnična politizacija.

Pri obeh obravnavanih primerih imamo opraviti s spreobrnjeno (ne)umetniško govorico: dramaturgija se je iz gledališča preselila v »politični marketing« in s tem postala nekaj povsem drugega kot dramaturgija, pesmi pa so v kontekstu premišljene intervencije v specifično virtualno okolje postale nekaj čisto drugega kot pesmi. Umetnost je pač precej očitno prešla v stvarno življenje in postala nekaj drugega kot umetnost. Tovrstni transferji nam sporočajo, da je v luči emancipatorne politike treba vedno znova poseči v umetnost-kot-smo-je-vajeni, jo »razumnostiti«, vrniti v prostor političnega, jo »spolitizirati«. Pravzaprav je treba sprejeti naslednji paradoks: odmisli umetnost, da bi se lahko z njo ukvarjali, da bi jo prakticirali v skupnem, da bi spremenili paradigmo posvečenosti (in s tem totalitarnosti) nekega ustvarjalnega početja, da bi ne nazadnje zavrnili izključevalni in totalitarni zvezdniški sistem, ki je sopomenka kapitalizma. Vedno omogočimo vstop vsem, da bo poezija po Auschwitzu še bolj glasna.

Nenad Jelesijević preučuje kritične umetnine ter povezave med umetnostjo in aktivizmom. Dela kot kritik, publicist in raziskovalec. Je član (ne)umetniškega tandema KITCH. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualne kulture.

INTO THE PARADOX

NENAD JELESIJEVIĆ

TRANSLATED BY
POLONA PETEK

Is poetry after Auschwitz still possible? Is it still possible to write poetry in contemporary social conditions, which, if we radicalise them a bit, are reflected damn well in the pathological concentration camp slogan Arbeit macht frei? We believe the answer is yes; however, inevitably, this answer raises new questions and, above all, it sets in the foreground the issue of the context of contemporary poiesis in the sense of its possible emancipatory effect.

At this latest capitalist turning point - which manifests itself in parallel struggles, either for the option of going back to the middle ages or for a turn towards (a new) affirmation of the common - we evoke the dilemma about poetry and silence, which was once solved pessimistically by Theodor Adorno, for a perfectly obvious reason. It seems that we are entering a period in which artists are beginning (again) to deal with the present moment in a more active, more contextual and even more critical manner; in so doing, some of them are even leaving behind the framework of the art system. These rebellious inputs are, of course, also happening because artists are increasingly existentially threatened by the existing, ever more Americanised conditions of production; namely, the majority of actors in the field of art are quickly becoming precarious workers. Despite this fact, the more radical artistic voices reflecting upon the present moment are still fairly scarce, considering the scope of the so-called crisis, which in fact is nothing but a permanent state of affairs in contemporary capitalist parliamentarism. Up to now, we have sorely missed more activists among artists, and we are missing them still! However, there has occurred a tectonic shift among current students of theatre arts in Ljubljana, who

have recently become organised in an action that lasted several hours and in which they read collectively from Cankar's drama *Hlapci* in front of the Slovenian parliament building.¹ The common thread of this heterogeneous and ad hoc student initiative was a classical dramatic text, with which the participants expressed their protest against financial cuts in higher education and against the so-called austerity measures introduced by the powers that be. The reading protest did not express a specific and articulate opinion about the conditions in society; rather, in a symbolic place and in a somewhat romantic spirit, it addressed the administrative structure of the state, from which we are entitled to expect that it would provide for certain social needs. It seems that the very socialisation of the participants in the open space of the streets was the most important achievement of this reading performance, for the evocation of Cankar's art – in the context of the deteriorated meaning of the parliament, the crisis, the activist rallies in front of the stock exchange building in Ljubljana and many other protests that have taken place in Slovenia over the past few months – was more an occasion to unite for further collective struggle rather than a call to the powers that be to act reasonably. Precisely the dimension of socialisation was key as regards emancipation in this case, for, through this action, the protagonists determined a common space and entered it with their bodies, thus creating a common performative formation in order to show – at least in this indirect and somewhat satirical manner – their disagreement with the usurpation of the education system. The fact that they chose a dramatic text by Ivan Cankar, who posited the political notion of the proletariat fighting against the bourgeois order as an addendum to (his own) disagreement with the clerical victory in the 1907 election, furnished the event with a broader meaning, a broader vista, so to speak, reaching beyond the parliament building on the other side of the street and opening up a perspective beyond the current parliamentary structure in which the greatest victims of exploitation are precisely the present-day proletarians, including precarious workers among students.

We should also note that the problem of understanding art in contemporary society is far greater than its financial deficiency, which basically stems from the instrumentalisation of human creativity in the sense of

its subservience to the dictates of the market or, in fact, to any kind of administration in the context of cultural industry. In fact, what we are dealing with is a need to change the very paradigm of art, which, as part of society, is also part of its crisis. If we rephrase this in a slightly banal manner, art – as a regulated activity, as art system, as aestheticized standardised creativity – is just as capitalist as the education, health or any other social subsystem. In addition to this, we are also dealing with a phantom suprasystem called culture, which contains rather than affirms art. Within culture, art is highly managed (as T. W. Adorno, J. Baudrillard and W. F. Haug have amply demonstrated) and cultural managers thus make clear to us that, in this context, in this constellation, any idea about the autonomy of art should be absolutely dismissed! Such conditions at the margin of the already played out neoliberalism literally call for a more articulate kind of rebellion, and this is the requisite starting point for and emancipatory stake in the remainder of this text, in which we will devote our attention to two fresh examples of (conditionally) artistic practices or interventions in the real.

REALITY DRAMA

The first example of attempted subversion from the margin of art was realised in Serbia. In February 2012, the playwrights and dramaturges Maja Pelević and Milan Marković became members of seven political parties with the intention of proving that membership in a party offers the easiest way to get a job. They assumed that, if you were a party member, your chances of employment increased significantly and that, without party support, you could not be an artistic director or even a dramaturge, and they wanted to obtain material evidence to confirm this. In a very short period of time, they were accepted into all seven selected parties and put on a few party committees, thanks to “symbolic” assistance by Joseph Goebbels (no less). Namely, Pelević and Marković sent a text entitled *Idea, Strategy, Movement* to the leaders of the seven parties; in this text, they presented a programme of sorts, which would equip the party with a marketing strategy for gaining votes. Their programme included the 1928 text *Knowledge and Propaganda* by the Nazi PR strategist Goebbels, in which they changed only three words: instead of “Hitler”, they inserted the name of the president of each party, instead of “National Socialism”, they put in “democracy”, and they replaced the word “propaganda” with a more contemporary term, “political marketing”.

¹ The action took place on 3, 9 and 10 May 2012, between 8 am and 8 pm, in Trg Republike in Ljubljana. The participants included students, lecturers and workers from AGRFT, students from ALUO and various supporters; anyone could join in. Numerous media reported about the action, including Radio Student (Narod si bo pisal sodbo sam, Luka Tetičkovič, <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=31898&query=hlapcev>, last accessed on 24 May 2012).

The leaders of the parties liked the text so much that the two protagonists, who introduced themselves with their real identities, immediately became members of cultural boards and councils in the majority of the selected parties, and in some of them they were even shortlisted for the leading positions in Belgrade theatres. On the basis of this rather grotesque experience, the dramaturges wrote a dramatic text entitled *They Live* [Oni žive], in which they included transcripts of conversations with the politicians, and they organised a public reading of the text at Dom Omladine in Belgrade, after they had been turned down by Jugoslovensko Dramsko Pozorište (JDP) on account of “lack of artistic relevance and provocativeness”, as the artists report.² On the initiative of the dramaturge and playwright Simona Semenič, a reading performance of this text was staged at the Glej Theatre in Ljubljana on 6 May 2012, as part of the festival PreGlej na glas!³

This example belongs to the group of subversive interventions that stem from a personal situation. Due to the unfavourable existential situation in which the protagonists found themselves (regardless of their references and efforts, their chances of finding employment were rather meagre), they conceived a specific response to the social conditions in which they live and in which the majority of people (including artists) are plunged into radically precarious living conditions. The subversive intervention of the Pelević-Marković duo sends a clear message: “If you are not a member of a party, you are nothing. Become a member, this is your only chance.” By the way, the similarity with socialism is palpable – ideological compatibility, i.e. membership in the communist party, was wanted then as it is now. However, the question of how those of us who do not agree with the decree of ideological uniformity are going to divorce democracy from parliamentarism belongs to art beyond art. Namely, this divorce necessitates the entry into the field of a new artistic paradigm. With their cunning intervention into representative democracy, Pelević and Marković have shown us clearly how fragile its structure actually is, and even more forcefully, they have reminded us of the fact that politics and art simply cannot be divorced. We could say that, above all, and in an idiosyncratic manner, the pair removed the fairly weak barriers between the art system and culture (the ideo-

logical apparatus of capitalist parliamentarism), that is, the very barriers that create the false impression of artistic autonomy, an impression of the withdrawal of art and artists to a safe and isolated space of sublimity, from which various artistic impulses emerge every now and then. Precisely the removal of these systemic barriers in specific local conditions may have been their most important contribution. To achieve this, they used a certain mimicry and the language that the members of the establishment understand best – the language of propaganda. They addressed professional politicians, who responded as expected – in their characteristic, managerial style. In so doing, the artists identified a neuralgic point of the System, which ostensibly fosters democracy but which in truth, however, only strives to maintain and update old hierarchies and systems of governance and to establish new ones, which should be as lasting as possible.

In this case, the entry into the political occurred indirectly, and on a fairly limited scale. Namely, the protagonists carried out the entire action, they documented it in a specific way and, finally, they publicly presented their case; with public presentation, the case, of course, entered the political. The question that arises here can be articulated as follows: To what extent, if at all, were the protagonists able to retire from the haven of the art system? Was this possible? Initially, they wanted to present their text at JDP; however, (logically) they were turned down. JDP is, naturally, the local fortress of institutional drama, the art system as such. Their presentation then took shelter somewhere else, in other, different institutions, albeit however, still institutions. Given the fact that the presentation is available online – that is, it is freely accessible to anyone – the political image of the event as a whole becomes complete. All available communication channels had to be used to make the event as visible as possible. Propaganda was thus the precondition for entry into politics. The protest against restrictive conditions of production used propaganda, firstly, to establish itself as a protest (subversion) and, secondly, to enter the space of the political (the public, also mediated by various institutions, and the common space of the Internet). Propaganda rendered the case visible. It became visible and (thus) gained the weight of a subversive intervention. The drama that unfolded along the way actually reveals the other side of the drama of institutional theatre and thus also “culture” in Serbia, whereas the corruptive mould of cultural management (whose interests are entwined with party circles) is in fact a syndrome, which, in various incarnations,

2 <http://onizive.wordpress.com/home/> (last accessed on 21 May 2012). Video footage of the public reading of the text *They Live* is also available at this URL.
3 I reported about the event in a short text entitled Reality Drama (Resničnostna drama, Radio Študent, 4 May 2012, <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=31808>, last accessed on 17 May 2012), which also includes a conversation with Glej's artistic director Marko Bulc.

can be detected in any milieu as a general syndrome of “cultural politics” managing the corrupt art system. As a matter of fact, the vertical structures of management were revealed here in all their glory. Will this revelation, at last, be affirmative? Will it, perhaps, encourage the future establishment of horizontal links between the protagonists of art and those addressed by their art in one way or another?

SHORT CUTS

In contrast to the Pelević-Marković reality drama, in which we are dealing with persistence in the process of specific intervention into real-politics, a group of artists based in Ljubljana, who mainly work in the fields of theatre, contemporary dance and poetry, has recently initiated a different kind of intervention into the political by artistic means, using words, or more precisely, poetry as their principal tool. The group decided to occupy online (virtual) space by very simple means – poems, published in various online media, in the sections allocated to readers’ responses.⁴ Online news media – nowadays, the majority of them are corporations (even those that are meant to be public, such as RTV Slovenija, usually function according to corporate logic⁵) – dominate and control information, they shape and distribute it in a controlled manner and often in obscene contexts, merely summarising formulaically the sources of a handful of globally dominant agencies and interspersing the news with numerous propaganda messages, etc. In such conditions, when information channels are being managed and occupied by corporations, there remains little space for open information concepts and non-profit initiatives. In the meantime, corporate media are producing phantom democracy

and the illusion of two-way communication, mainly by means of online forums, spaces allocated for readers’ commentaries, and their Twitter and Facebook profiles. Thus, in addition to the profusion of various offensive and hostile statements, the forums also feature numerous examples of withheld frustrations of the “common man”, who has failed to see the ruse of apparent openness, and that of professional politicians and their companions. Unfolding in these virtual spaces are the most diverse quarrels and fights between the “left” and the “right”, the “red” and the “black”, men, women and other genders, etc. With their project *Word Is A Weapon* (Beseda je orožje), the “Poetic Group” decided to intervene precisely in this sphere of verbal battles. Rather than invading them, their intervention changes the content and the form of these forums by interrupting and cutting them off. These cuts/interruptions consist of various selected poems, which subtly, almost gently (and yet, firmly), depart from the given and more or less burning topic of the forum debate. It seems that these short cuts send us an important message; yet, at the same time, it is difficult to shake off the impression of their romantic nature and their thoughtful rapture. What makes this departure from the usual – and, almost by definition, anti-political – kind of comments and debates in online forums political? The fact that the intervention is somewhat militant in its form. It seems that the protagonists of this intervention disregard the topic at hand, although they do touch upon it every now and then; rather, they want to point out the meaninglessness of forum conversations as such and perhaps also the meaninglessness of certain news items and articles. Or is this perhaps simply an attempt to claim (occupy) what, as they believe, belongs to them but which they cannot reach via more conventional routes – a greater presence in public, a more palpable presence of art in the common (media) space, greater respect in society? Do the published poems perhaps contain a substitute for the political that is sorely lacking in the parliament, media, schools and faculties art institutions? Are they also perhaps a romantic appeal to the weight of poetic language? What emerges here, while we are reading the published poems amidst all those (im)possible commentaries, is an impression of dramatic pathos. However, this pathos inserts a bit of irony, wit and playfulness into all of those “heavy” topics that the protagonists of the action somewhat ignore while also responding to them in a very peculiar manner. Thus, they create a space of distance, a space for a symbolically safe escape from the avalanche of (often vacuous)

4 Given the numerous publications, we only cite one URL from each of the following media (please note that these spaces are intended for readers’ commentaries): Demokracija (<http://www.demokracija.si/v-fokusu/slovenija/11448-maja-suni-prepriana-sem-da-je-predsednik-tuerk-e-ka-ko-premagljiv#comment-10321>), Dnevnik (<http://www.dnevnik.si/novice/slovenija/1042523535>), Delo (<http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/portret-tedna-branimir-strukelj.html>), MMC RTV Slovenija (<http://www.rtvlo.si/slovenija/sustersic-ljudem-je-tezko-razloziti-da-so-nekatere-socialne-pravice-v-sloveniji-visoke/280984#comments>), Požareport (<http://www.pozareport.si/?Id=politika&View=novica&novicaID=18272&type=comm&search=we ek>), 24 ur (<http://24ur.com/novice/slovenija/vlada-bo-pripravila-predlog-zaresevanje-spora.html>), Reporter (<http://www.reporter.si/slovenija/su%u0161ter%u0161ic-pustimo-si-enostavne-stvari-za-konec/8934#comment-27479>) (last accessed on 23 May 2012).

5 This says a lot about the failed concept of the public, which actually conceals the usurped common. The public is thus managed by a state or administrative de jure management structure, which facilitates apparent democracy; however, it has failed to establish anything beyond the classical vertical management structure/apparatus, which in fact collaborates briskly with the profit-making sector and services it diligently (one piece of evidence supporting this claim is the enormous amount of advertisements in public media). In contrast, the common requires direct (live) democracy to be able to articulate itself at all.

speech/non-thinking. The fact that the initiators of the action signed their interventions with their real names and surnames introduces a significant difference into the virtual spaces of online forums, which are usually characterised by the anonymity of numerous more or less evocative nicknames. Real names mean real, credible individuals, and we can read them as the desire for authenticity or as the affirmation of transparency in the impersonal sea of contents, which otherwise embody all kinds of conflicts.

Unlike *They Live*, *Word Is A Weapon* bypasses all established institutional routes and ensures its presentation – its communication channel – totally by itself. And it is precisely in this total or, at least, considerable openness of access that we can discern the emancipatory potential of this intervention. This is a direct, non-mediated kind of performative act that anyone can enter at any time, if we paraphrase Jacques Rancière. Following his understanding of political art, we can also see this example as a case of planning a confrontation between heterogeneous elements (the form of the poem + the form of the commentary), which enables us to break with our established way of perceiving things and it reveals certain connections concealed by everyday reality.⁶ The relevance of the published poems is left to different individual understandings and to the possible contextual associations derived from their content. It will be interesting to observe further developments of this intervention: it is impossible to predict whether or not it will spread (in the sense of more and more people publishing such poems) or to what extent further interactions between the involved singularities will occur. However, regardless of further developments, it is evident that its protagonists have established a symbolic distance from real-politics. Their act, which could be more easily described as Dadaist rather than anarchist, recasts the usual meanings of public space (specifically, online forum), which has become alienated in capitalist parliamentarism, while the social impact of its agents is mostly reduced to impotent outbursts of suppressed political energy. The published poems – at least as far as the (con)text in which they appear is concerned – probably have not really unveiled the common, for it is uncertain to what extent this would even be possible in this virtual space. They have, however, shifted the centre of anti-political debates: from a virtual vacuum (where everything and nothing counts) to a neutral (and also somewhat surreal) point, also in the

sense of poetry (we, artists / idea / reflection / poetry / experiment) being here-now! And yet, this “surreal” (that which is different from the usual form and course of online forums) is in fact much more real than all that virtual clutter of the usual commentating speech without true political ties. It is more real because the poems are backed by a politicised idea, a reflection, an in-depth mental experiment. What we are dealing with here is the authorial, individual idea of specific poets. This individual idea can now also enter the sphere of the collective, thanks to the conditional openness of the medium and the mode of the intervention itself. And it is not that far from this point to idea/practice. We could say that the poems in forums assume the role of a mirror (or a weapon, as the protagonists of the project call them); however, this mirror is not held up to a fictitious Society but rather to those who want to read or, at least, register them. We can also see them in the role of material/meaning that anyone can relate to with their own further intervention. The poems constitute a disruption of everyday conditions; they disrupt the established normality, which they de-normalise. After all, this has been confirmed by some of the publications being censored.⁷ The poems of the action *Word Is A Weapon* thus also function as a symbolic binding agent for the social, which is missing elsewhere; they are signposts marking the endangered intellectual and creative potential of individuals living in the capitalist desert; they form an online oasis (of the signs) of the social and the fragments of the (potential) common.

TO THINK AWAY ART TO BE ABLE TO DO IT

It seems that the two discussed cases, apart from their other implications, direct us towards a reflection about withdrawing from institutions, about exiting the institutional, representative frame, which determines contemporary capitalist production of art as managed, on the one hand, and exploitative on the other. This is not so much a reflection about resources, which have certainly fallen prey to contemporary rent relations and the reign of debt; this is more about the old frustration, the old adage, reappearing time and again: institutions are bad, but we cannot do without them. This is certainly a false dilemma. This is not about eliminating the need for institutions as forms of bringing people to-

6 Cf. Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics*, Ljubljana: Maska, 2004, Nos. 88/89, pp. 10-16.

7 The publications have been removed in Reporter and Delo, and this sanction also included the revocation of the username required to enter the online interface for commentaries.

gether to meet certain needs; rather, this is about doing away with their current usurpation by private lever and the problematic modes of their management, administration and organisation. The answer to the question of whether or not we need institutions at all and, if yes, what form they should take is always a matter of specific democratic (non-representative) decisions that happen along the way. The refusal of representation (representative democracy), which is very alive nowadays and which the global Occupy movement also insists upon, entails the need for different institutions (different forms of organisation), which will take the common as their stake rather than as an excuse for their usurpation. Nowadays, a withdrawal from the institutions of the art system requires extreme kinds of renouncement, while it is in fact the only possible choice for those protagonists of art who endorse emancipatory politics. Art stemming from this position simply is or must be politics. On the other hand, all other art, intentionally or inadvertently, represents anti-politics called the art system, and thus it becomes anti-politics itself. For the protagonists of our examples, the dilemma art or politics is probably false; but even if this is not the case, their actions and their performative interventions certainly do have a political effect; therefore, they are political. We can conclude by establishing that both interventions – using artistic as well as non-artistic means – have opened up a specific space of the political in the sense of an apparently benign protest against exploitative production conditions, or at least of the bearing of these conditions in mind. The symbolic value of the protest established itself predominantly by opening up the space of the political to anyone who wants to enter it. From this point onwards, it depends on all involved protagonists (not only on the artists-initiators and “professional” viewers) as to whether or not the initial protest (conditionally, the art event) will “grow” into another, and different, emancipatory act, into a space of the common, which, after all, may have entirely new, different qualities, including the potentially – but not necessarily – artistic ones. The art event in this context is never a teleological and sacred act, whose sublimity would bring about a catharsis; rather, it is a creative performance at the edge of the permissible, whose transgression of the prohibition opens up/produces the space of emancipation. Its “sublimity” can be understood as the idea of the forbidden intervention into the permissible, as transgression of the prohibition, which underpins an aestheticised emancipatory act and which is also immanent to it. When it dissipates/dissolves into the political, into the space of the political – in other words,

when an emancipatory idea articulates itself through (non)artistic speech in the common – then genuine social interaction, genuine politicisation occurs.

In both discussed cases, we are dealing with a reversed (non)artistic speech: dramaturgy has moved from the theatre into “political marketing” and thus become something entirely different from dramaturgy; whereas the poems, in the context of deliberate intervention into a specific virtual environment, have become something entirely different from poetry. Art has thus, rather unmistakably, entered real life and become something other than art. These kinds of transfers inform us that, in the light of emancipatory politics, art-as-we-know-it must be constantly disrupted, “de-artified”, returned to the space of the political, “politicised”. In fact, we need to embrace the following paradox: we need to think away art to be able to do it, to practise it in the common, to change the paradigm of exaltation (and thus totalitarianism) of creative endeavour, to be able to repudiate the exclusionary and totalitarian star system, which is the synonym of capitalism. We should always enable access to everyone, to render poetry after Auschwitz even louder.

Nenad Jelesijević focuses on exploring critical works of art and reflects upon the links between art and activism. Since 2003, he has worked as a critic, publicist and researcher. He is a member of the (non)artistic duo KITCH. He has a PhD in Philosophy and Theory of Visual Culture.

PARTY TIME

**NIKA ARHAR IN
NIKA LESKOVŠEK**

Ljubljana, 17. 6. 2012

Konec aprila 2012 smo se na Maski dogovorili, da narediva intervju z mladima srbskima dramatikoma, ki sta si drznila dregniti naravnost v osje gnezdo srbske kulturne politike v njenem najbolj ranljivem trenutku. Kar se je sprva zdel fascinaten izziv, je preraslo v pravo zagonetko. Projekt je zaradi »politične subverzivnosti« v primežu medijske pompoznosti od Beograda do Ljubljane nenadoma dobival vse bolj nenadzorovane oblike ali, po drugi strani, morda prav s tem, paradokсно, šele manifestiral svojo pravo naravo. Sodelovanje z avtorjema med njunim gostovanjem v Sloveniji je utopični poskus razvozlavanja gordijskega vozla glede interpretacije umetniškega projekta samo še bolj zadržnilo, vsi pa smo v tej drami naenkrat (ne) hote igrali neko vlogo. Kdo je pravzaprav glavni akter v generiranju pomena umetniškega dela, ki že samo po sebi razpira mreže dvoumnih paradoksov naše družbe?

»Če niste član stranke, ste nič.
Včlanite se v stranko.«

PROLOG

Petek, 4. 5. 2012, 13:00 (Siol)
Beograd.

*V Srbiji bodo v nedeljo predsedniške, parlamentarne in lokalne volitve, poleg tega pa še pokrajinske volitve v Vojvodini. Glavni tekmici za zmago sta koalicija okrog doslej vladajoče Demokratske stranke (DS) predsednika **Borisa Tadića** ter Srbska napredna stranka (SNS) nacionalista **Tomislava Nikolića**.*

Pred tokratnimi volitvami sta oba napovedovala reforme, boj proti korupciji, naložbe in nova delovna mesta. Kako nameravata naštetu doseči, nista pojasnila, njuna tabora pa sta se v predvolilni kampanji, ki ni še nikoli prej trajala tako dolgo, raje odločila za blatenje druge strani.

Nedelja, 6. 5. 2012 (STA)
Ljubljana.

V gledališču Glej se bosta ob 20. uri na bralni uprizoritvi Oni žive predstavila srbska dramatika in dramaturga Maja Pelević in Milan Marković, ki sta se februarja za devet dni včlanila v sedem srbskih političnih strank. Njihovim voditeljem sta poslala rahlo spremenjeno nacistično propagandno besedilo in naletela na presenetljiv odziv. / .../ Dvojec je bil kmalu povabljen v strankarske odbore, čeprav je v resnici poslal besedilo Hitlerjevega ministra za propagando Josepha Goebbelsa Znanje in propaganda iz leta 1928, v katerem so bile zamenjane le tri besede.

Kot je poročal spletni portal Siol, avtorja ob tem sporočata: »Če niste član stranke, ste nič. Včlanite se v stranko.«

Nedelja, 6. 5. 2012; Goebbels navdušuje srbske politične stranke (MMC RTV SLO)

6. 5. 2012 ob 11:46
wpnc: Po moje bi bil ta govor naši vodilni vladni stranki pisan na kožo (- 4 glasovi)

6. 5. 2012 ob 11:55
skyleen: Glede na članek pa bi ga vzele za svojega vse ... Ampak ok, oni so Srbi, mi smo Slovenci ... (- 5 glasov)

6. 5. 2012 ob 13:10
objektivc: Tem Srbom se je dobesedno odtrgal. (+ 5 glasov)

6. 5. 2012 ob 13:31
tinko101: Kdor misli, da bi bilo pri nas kaj bistveno drugače, je naiven. (+ 5 glasov)

6. 5. 2012 ob 14:48
myname 007: Spet smo v letu 1939. Jovo na novo? (+ 1 glas)

ZBOROVSKA STAJANKA ODA RADOSTI¹

PARIZ, LONDON, MADRID, BIG BEN
BERLIN, RAŠKA, NOVI SAD
BAJAGA, BEOGRAD, STONSI
BUDIMPEŠTA, DUNAV, PRAG
NOLE, ANA, JECA, ANDRIĆ
TESLA, NJEGOŠ, HILANDAR
KAJMAK, DRINA, SAVA, DALI
RIM, ŠEKSPIR, RAKIJA
PUPIN, BERGMAN, MOLIJER
ŠUMADIJA, ŠAMPANJAC
ŠLJIVE, VARDAR, BARSELONA
KARNEVAL, VENECIJA
PREVER, BOVI, RAJNA, SENA
FRUŠKA GORA, AVALA
BAJERN, INTER, ČELZI, REAL
BETOVEN, SRBIJA

¹ *Oda radosti* je nastala v podmladku Demokratske stranke iz mesta Prokuplje v južnem delu Srbije, promocijski video je dostopen na https://www.youtube.com/watch?v=D_4WkvKWMW4. Besedilo sta Maja Pelević in Milan Marković po bralni uprizoritvi *Oni živijo* (*Oni žive*) v Gledališču Glej 6. aprila 2012 v okviru festivala Preglej na glas razdelila občinstvu, ki ga je skupaj z njima zapelo na melodijo evropske himne (op. ur.).

Maja Pelevič in Milan Marković
Foto/Photo: Nada Žgank



1. DEJANJE - IDEJA

Maja: *To počnem zato, da bi se počutila živo ... Mislim, da z javnim družbenim delovanjem upravičujem svoje lastno bivanje.*

VOLITVE V SRBIJI: O POLITIČNIH OPCIJAH MED NIKOLIČEVO IN TADIČEVO STRANKO

Država se sooča z rekordno 24-odstotno brezposelnostjo, mesečna plača v povprečju znaša okoli 350 evrov, Beograd pa pesti tudi visok zunanji dolg v višini 45 odstotkov BDP, ki naj bi še naraščal. Zadolžena so tudi podjetja, številna so šla v stečaj, v pokojninski blagajni zeva luknja. Medtem cveti siva ekonomija, industrijo so uničile škandalozne privatizacije, s katerimi so se okoristili redki oligarhi. (Siol, 4. 5. 2012)

Joseph: *Vsako gibanje se začne kot stranka. To ne pomeni, da se poslužuje metod parlamentarnih strank. Stranke vidim kot delo ljudi. Ko se ideja širi, postaja v skupnosti splošno sprejeta, skupnost pa ji daje praktično podobo. Stranka naj ima potrebo po organizaciji. Močna organizacija se razvija, stranka pa se je pripravljena bo-*

riti za svoje ideale. (Znanje in propaganda, 1928)

Maja: Te volitve so povsem nesmiselne, saj ni več nobene možnosti za dejanske spremembe. Napredna in demokratska stranka politično zastopata skorajda identični poziciji, leve opcije pa ni. Ne glede na to, kdo zmaga na volitvah, bo situacija ostala bolj ali manj enaka.

Milan: Dejstvo, da sva se včlanila v stranke, nima zveze z najinim političnim prepričanjem. Ne verjamem v parlamentarno demokracijo. Če bi hotel delovati politično, se ne bi vključil v stranko. Verjamem v neke druge vidike političnega delovanja. Ne verjamem ne v državo ne v narod, čutim pa odgovornost do družbe in ljudi, ki tu živijo.

Milan: Mislim, da je prav poenotenost političnega prizorišča vzrok vzpona samonikle desnice, samoorganiziranih gibanj, ki prepoznavajo brezidejnost in apolitičnost, marketing brez vsebine kot način doseganja uspeha na »tržišču«. Tudi v dramskem tekstu kritizirava predvsem neobstojeve platforme v Srbiji. Levica je obmolknila s padcem berlinskega zidu, prazno polje pa zaseda nacionalistična desnica (Dveri), ki je prevzela socialna vprašanja, ter tržna desnica (LDP) z vprašanji človekovih pravic.

Povsod po svetu je stanje podobno, v Srbiji pa je že kar banalno očitno. Prav((i)č)nega političnega delovanja ni veliko; vse izrazito obvladujejo tržni sistem, politične in sorodne interesne skupine, kar ustreza bistvu parlamentarne demokracije, kot deluje v večjem delu sveta.

MAJA PELEVIĆ IN MILAN MARKOVIĆ »V ISKANJU NIČELNEGA TEKSTA«² S POMOČJO JOSEFA GOEBBELSA

Joseph: *Moj moto je enostaven: s »protistrupnimi« ukrepi se lahko ukvarjate deset let, a že samo en odlok s strani Ministrstva za kulturo lahko uniči vaš posel. Če porabite deset let za osvajanje gibanja, bi moralo gibanje osvojiti Ministrstvo za kulturo. Vse ostalo bi moral biti mačji kašelj.* (Znanje in propaganda, 1928)

Milan: Najprej sva se odločila, da se včlaniva v različne politične stranke. Tajništvom posameznih strank sva - izključno z življenjepisi, brez uporabe »vez in poznanstev« - izrazila željo po aktivnem sodelovanju pri delovanju stranke. V nekaj dneh so naju poklicali in naju vključili v pet svetov za kulturo na državni ravni. Kasneje so želeli, da pripraviva program za kulturo v okviru politične kampanje stranke, kar je obsegalo veliko priprav, in zavedla sva se preobrata - naenkrat sva midva postala tista, ki sta izkoriščana. Goebbelsov tekst je fenomenalno ustrezal najinim potrebam, saj na prvi pogled učinkuje na podoben način kot večina strank danes v Srbiji - z imaginarne neideološke pozicije.

Maja: Goebbelsov tekst se ne ukvarja s kulturo ali kulturno politiko, ampak s političnim marketingom, propagando. V njem so stranke prepoznale ustrezne strategije za lastno uporabo.

Milan: V tekstu je prisotna hvalnica vodji, potreba, da se ideja infiltrira v družbo in podobno strašljive stvari, a na prvi pogled ni mogoče prepoznati nikakršnega sovražnega govora, čeprav gre za tekst enega poglavitnih ideologov nacizma. Tekst se nama je zdel super prav zato, ker pokaže, kako je prav ideologija, ki je ne dojemamo kot ideologijo, najnevarnejša. Edini potencialni problem teksta je njegova naivnost - opisane strategije so do danes precej napredovale.

Odziv člana stranke na programski tekst prek elektronske korespondence:

2 »V iskanju ničelnega teksta« je podnaslov drame Maje Pelević in Milana Markovića *Oni živijo*.

»Draga Maja in Milan, tekst sem prebral in posredoval naprej. Mislim, da sta dokazala, da se popolnoma zavedata vloge angažiranih ljudi v konceptu angažirane kulture, ki ni podobna tisti v službi prejšnjih avtoritarnih sistemov.«

POST: DELOVANJE BIOPOLITIKE V PRAKSI UMETNIKOVEGA ZASEBNEGA ŽIVLJENJA IN VPRAŠANJE LEGALNOSTI

Po premierni javni bralni uprizoritvi *Oni živijo* (*Oni žive*) v Domu omladine, Beograd, 8. 4. 2012:

Nikoli nisem slišal zanju (Milana Markovića in Majo Pelević op. a.) in nikoli ju nisem srečal. Nič nisem slišal o programu. Zanju bi bilo bolje, če bi počela kaj konkretnega, pomagala otrokom ali starejšim. (Nebojša Stefanović, član Nikolićeve stranke SNS, za beograjski časnik Kurir, 11. 4. 2012)³

Prvič slišim o tem. Ne vem, če sta se včlanila v stranko v enem od svetov. /.../ A mene noben od njiju ni kontaktiral. (Aleksandar Šapić, Tadićeve stranka, DS, za beograjski časnik Kurir, 11. 4. 2012)

Milan: Uradno postaneš aktivni član stranke šele po dveh tednih od podpisa pristopne izjave; ob podpisovanju torej realno še nisva bila člana drugih strank. Mislim, da vpis v sedem strank hkrati ni legalen, a da nevarnost tožbe ne obstaja. Najnevarnejše je, da te izključijo iz stranke.

Maja: Pričakovala sva, da naju bodo po uprizoritvi zelo hitro izključili iz strank in da bo s tem dogodka - v osnovnem smislu včlanitve in izključitve - tudi konec. Primerilo pa se je prav nasprotno, saj sva s strani strank doživela skoraj popolno ignoranco. Edino Demokratska stranka Srbije (DSS) naju je tri dni po uprizoritvi izpisala, iz Liberalno demokratske stranke (LDP) pa so se osebno z negativnimi komentarji odzvali le posamezniki.

Joseph: *Dobro skupnosti moramo postavljati nad svoje osebno dobro. V tem primeru moram imeti zagotovilo države, da je zmožna zaščititi moje privatno življenje.* (Znanje in propaganda, 1928)

Milan: Drugih posledic za najino zasebno življenje po

3 http://www.b92.net/eng/news/society-article.php?yyyy=2012&mm=04&dd=11&nav_id=79725

mojem mnenju ne bo. Umetnost ima v družbi imuniteto, tako politično kot pravno, kar je seveda ideološko problematična pozicija, a hkrati ponuja možnost, da to izkoristimo.

Maja: Čeprav naju zakon ščiti, sem prepričana, da v določenih institucijah ne bova dobila dela – nedvomno vsaj v JDP v času mandata sedanje uprave. Zaradi neke druge umetniške provokacije v Ateljeju 212 nekaj časa nisem mogla dobiti niti vstopnice za predstavo, zato poznam delovanje po načelu podobnem »maščevanju«.

UMETNIŠKA TRŽNICA V ČASU GLOBALNE KRIZE?

Srbija velja za eno najbolj skorumpiranih držav na svetu. Po ocenah Srbskega združenja delodajalcev letno v javnih razpisih izgine več kot milijarda evrov. Številni politiki in strankarski veljaki so v kratkem času prišli do velikega premoženja. Očitki o korupciji poleg tistih o odgovornosti za gospodarsko krizo letijo tudi na Tadićevo DS, doslej vladajoče stranke pa obvladujejo tudi medije in oglaševalsko industrijo. (Siol, 4. 5. 2012)

Joseph: *O gledališču ne govorim z vidika zabave ali elegance, ampak se sprašujem, če je dobro za moj narod, če je zanj koristno, če krepi skupnost? (Znanje in propaganda, 1928)*

Maja: Najin projekt je nastal spontano, iz iskrenega nezadovoljstva s položajem, v katerem politični centri moči zasedajo in kontrolirajo kulturno sceno. Samo v kulturnem sektorju lahko oblast na vodstveni položaj postavi nekvalificiranega človeka z mislijo, da se bo že nekako znašel. Z delovnimi mesti v kulturi se trguje kot na tržnici. Odgovornost umetnika je, da širi svoje polje delovanja in poskuša kazati ali vplivati na probleme kulturne politike v določeni družbi, kar je skoraj vedno refleksija globljih problemov te družbe.

Milan: Ko razmišljam o položaju umetnosti, razmišljam globalno, o celotni družbi; brez razmisleka o razlogih za nastanek globalne svetovne ekonomske krize in brez dvoma v njeno samoumevnost ne moremo razmišljati o korupciji, strankarskem sistemu, o pomanjkanju denarja za kulturo in vsem drugem. Umetniško-kulturna scena je le majhen del družbe, kar se dogaja na ravni celotne družbe, pa je še veliko bolj odvratno. V Srbiji obstaja ne vem koliko milijonov lačnih ljudi, situacija je katastrofalna, politika pa je zožena le na menedžment. Zato me v osnovi ne zanima, kdo bo direktor Ateljeja

212 – oz. me to zanima le, kolikor zadeva moje delo, od katerega živim – ker dejansko ne rešuje nobenega od problemov. Zame osebno je problem v prepoznavanju in imenovanju problema.

Maja: Pri tej stopnji korupcije, ignorance in neprevzemanja odgovornosti je dialog nemogoč. Potrebujemo umetnost, ki noče (več) biti poslušna, ki ne bo (več) pazila na svoj ugled, na svoja »delovna mesta« in prihodnost; umetnost, ki se bo končno izjasnila – jasno, glasno in ne glede na posledice.

O MOŽNOSTIH UPORA V DRUŽBI POSLUŠNOSTI

Vse več je siromašnih in brezperspektivnih. Človekove pravice in rasna enakost ne obstajajo. Ustvarili so represivno družbo, mi pa jim pri tem nevede pomagamo. Njihova borba za prevlado sovpada z uničenjem zaveze in do drugih. Omejeni smo na osebne koristi. Držijo nas v stanju uspavanosti, sebičnosti in omotičnosti. (John Carpenter, Oni živijo, znanstvenofantastična grozljivka, 1988)

Joseph: *Propaganda (politični marketing, op. Maja in Milan)⁴ mora biti popularna in ne intelektualna. Pronicljivost propagande (političnega marketinga, op. Maja in Milan) ni pomembna, to ni njen cilj, pomembno je, da vodi k uspehu. Propaganda (politični marketing, op. Maja in Milan) je dobra takrat, ko ji v nekem obdobju uspe vzdigniti in navdušiti narod za neko idejo. (Znanje in propaganda, 1928)*

Milan: Politična in posledično tudi kulturna scena sta v veliki meri pacificirani. Budget za kulturo je izredno okleščen, velika gledališča, npr. JDP, so pred zaprtjem, vendar se nihče ne pritožuje in nihče ne ukrepa.

Maja: V Srbiji in Beogradu so ljudje naučeni, da molčijo, poleg tega pa so tudi zelo leni, sploh pri stvareh, v katerih ne vidijo trenutnega dobička. Mislim, da je prav ta vrsta državljanske poslušnosti in pasivnosti uničila cele generacije mladih, pa tudi vsako provokativno umetnost.

Maja: V osnovi gre za sistemski problem, ki ga posame-

⁴ Pelevičeva in Marković sta v Goebbelsovem besedilu ime »Hitler« spremenila v ime vodje posamezne stranke, besedo »nacionalsocializem« sta zamenjala z njeno ustrezno usmeritvijo, »propagando« s pojmom »politični marketing« in besedo »narod« v tekstu, ki je bil poslan levo usmerjenim političnim strankam, z besedo »družba«.

zna akcija ne more zmotiti. Destabilizacija sistema bi morala biti kontinuirana, a bojim se, da naša družba na to še ni pripravljena.

Milan: Če govorimo o političnih učinkih umetniških projektov - ne verjamem, da bi ta projekt lahko drastično spremenil sceno in politiko v Beogradu. Ne verjamem v moč individualne akcije; akcija s pozicije razsvetljenkega umetnika kot intelektualca izven scene, ki odkriva velike resnice in hoče biti politična avantgarda, je zame prešla že s šestdesetimi leti. Sam ne morem delovati izven konteksta, izven scene (neodvisne, umetniške, politične), ki ima moč, da ukrepa in poziva na skupnostno akcijo ali pa ne. Mnogi so naju spraševali, kako bova ukrepala naprej, a sem jim odgovoril z vprašanjem: Kaj boste ukrenili vi? Zanimajo me predvsem občutki, ki jih je v posameznikih sprožila uprizoritev. Mislim, da je nelagodje pri gledalcih lahko motivacija za družbeni konflikt. Takšno je moje osebno mnenje in moj osebni cilj.

Milan: S svojim profesionalnim delom in v skladu z osebnimi nazori skušam delovati politično in se trudim vsaj minimalno vplivati na izboljšanje družbe. S svojimi projekti želim artikulirati potrebo po ustvarjanju novih alternativ. Danes nihče več ne verjame v kapitalizem - vsi pravijo, da sistem ni dober, a da boljši ne obstaja. Mislim, da moramo razmišljati o alternativah - te se že dogajajo po svetu: študentski protesti po Evropi, neprestane revolucije, zasedbe Filozofske fakultete v Beogradu, Ljubljani, na Hrvaškem itn. Vse te dogodke gledamo fragmentarno, globalni pogled pa bi razkril, da gre za nekaj večjega kot v letu 1968 - da Evropa skoraj gori.

DRAMATIZIRANJE

Nika: Kar sta naredila Milan Marković in Maja Pelević, odpira ogromno družbenih problemov in tudi vprašanj o učinku njune akcije. Ne vem, zakaj bi morala avtorja dodatno interpretirati projekt, če se njegova pomenska struktura generira sama.

Nika: Vprašanje pa je, kakšno vlogo pri vsem tem imata onadva? Kakšno midve, ki sva z avtorjema naredili intervju? Mediji, JDP, politične stranke, gledališča in festivali, ki se zanimajo za njun projekt?

Nika: Hočeš reči, da bi izpostavila vprašanje, kdo odpira vprašanja in komu? Kdo tu koga »uporablja«?

Nika: Pa tudi na kakšen način in zakaj? Z najine pozicije se mi zdi problem, kako naj zastaviva intervju - vsebinsko in formalno.

Nika: Še vedno lahko narediva običajen intervju z vprašanji in odgovori. Ljudje spoznajo projekt, njuno razmišljanje, preverjajo svoja stališča vzporedno z njunimi in se strinjajo ali pač ne.

Nika: Na nek način je klasična forma intervjuja v konfliktu z vsebino, po drugi strani s takšno formo samo potrjujeva kritizirano ideologijo in izničujeva njun celotni projekt, o katerem govoriva.

Nika: Hočeš reči, da bi se s tem podredili pričakovani formi, ki zgolj reproducira predstavitev, servirano za konzumacijo.

Nika: Vprašanje je, kaj želiva z intervjujem ...

Nika: Vsaj pogovarjava se o izbirah strategij in načinih prezentacije ...

Nika: Po mojem bi bilo fino na nek način izpostaviti način medijskega vpisa v konstrukcijo razumevanja projekta, v tem smislu tudi problematičnost najine vloge v predstavljanju projekta ...

2. DEJANJE - STRATEGIJA

NAČRT

Maja: Projekt je nastal kot odgovor na naročilo teksta gledališkega časopisa *Scena*⁵ o stanju kulturne politike v današnji Srbiji. Izhajala sva iz ideje, da se včlaniva v stranke in v Sceni objaviva fotografije pristopnih izjav, naenkrat pa sva se znašla sredi dogajanja, ki se je začelo razvijati v nepričakovani smeri.

Proces dela:

- Intervju z Milanom in Majo
- Uprizoritev *Oni živijo* v Ljubljani (festival Preglej na glas) na dan volitev v Srbiji
- Ankete napovedujejo zmago Tadića
- Neodločen izid volitev
- Obdelava materiala
- Intervju z Milanom individualno

⁵ Scena je revija za gledališko umetnost iz Novega Sada, člana uredništva sta tudi Pelevićeva in Marković.

- Nikolić zahteva razveljavitev volitev zaradi obsežne volilne prevare⁶
- Uprizoritev Janeza Janše, Janeza Janše in Janeza Janše: Več nas bo, prej bomo na cilju
- Urejanje materiala
- Več nas bo, prej bomo na cilju
- Drugi krog volitev v Srbiji
- Več nas bo, prej bomo na cilju
- V Novem Sadu za volilni glas ponujajo 23 evrov
- Uprizoritev avtorskega projekta Simone Hamer Kladivo ali pinceta
- Intervju z Majo individualno
- Prevajanje in oblikovanje materiala
- Novi srbski predsednik je Tomislav Nikolić (SNS)

KDO UPORABLJA KOGA IN ZAKAJ? TRŽIŠČE IDEJE

Performans je zanimiv predvsem v okviru dejstev, da to leto mesto (Beograd - op. ur.) ni prispevalo denarja za gledališče, kar se mi zdi neke vrste genocid, odsotnost za-vesti o pomenu kulture, saj je neproizvajanje predstav v večmilijonskem mestu naravnost grozno. Gre za vprašanje odločitve, ali hoče mesto umetnost afirmirati. (Oliver Frljić, hrvaški režiser, Scena)

Milan: Projekt funkcionira praktično izven tržišča. Zanj ni obstajal budžet, za uprizoritev nikoli nismo pobirali vstopnine in je tudi v morebitnih prihodnjih ponovitvah ne bomo, kar v času, ko sredstev za kulturo v Srbiji tako rekoč ni, učinkuje kot dokaz, da lahko naredimo predstavo brez financ. Glede na načine širjenja in prevzemanja ideje na tržišču bova ta kontekst verjetno vključila tudi v nadaljevanje predstave.

Maja: V splošnem se premalo pozornosti posveča procesu ustvarjanja dela, v »mainstream« uprizoritveni produkciji pa je proces še toliko bolj postavljen v drugi plan. Delo pri tem projektu je bilo dragoceno predvsem zato, ker je potekalo izven kakršnega koli tržnega sistema in zato omogočalo absolutno kontrolo nad časom in končnim produktom. Tudi izvajanje izven prostora umetnosti – kot destabilizacija običajnega načina funkcioniranja znotraj skupnosti – vodi v svobodo umetniškega delovanja ter sproža prevpraševanje pozicij izvajanja samega.

To je kot v liberalnem kapitalizmu: umetnost sicer lah-

⁶ V dokaz za to trditev je, po poročanju Financ, pred novinarje prinesel vrečo s tri tisoč volilnimi lističi, ki naj bi jih našli v smeteh (http://www.finance.si/352248/Nikoli_zaradi_prevare_zahteva_razveljavitev_volitev).

ko ponudi alternativo, ampak je trenutno ne more realizirati. Mislim, da se v tem sistemu lahko proizvajajo določene zahteve, lahko se zgodi določena ekonomska redistribucija, ki bi proizvedla določene zahteve, in to se mi zdi pomembno. (Oliver Frljić, hrvaški režiser, Scena)

MED UMETNIŠKIM IN POLITIČNIM

Milan: Strategije najinega dela so bile umetniške. Seveda projekt nosi jasne politične nazore ter razmišlja, deluje in učinkuje v polju političnega, ampak v celoti gre za umetniško delo. V nobenem trenutku nisva projekta predstavljala kot politično gledališče in pred uprizoritvijo nisva vključevala medijev – če bi govorila o politični predstavi, bi ta izgubila vsaj 90 % svoje moči.

Zdi se mi, da bi cela akcija zelo dobro odmevala, če ne bi njene ambicije ostajale znotraj okvirov umetniškega, na čemer vztrajata avtorja, ampak v družbenem. Pravzaprav je to politični projekt. (Anja Suša, srbska režiserka, Scena)

Maja: Večina najinih pogovorov se je nanašala na umetniški nivo projekta, nisva se pogovarjala, ali naj se včlaniva v stranko in v katero, ampak predvsem o dramskem tekstu. V procesu odločanja, prevpraševanja in iskanja soglasja sva pristala na veliko kompromisov na osebni, politični in estetski nivoju in prav proces je bil zame najdragocenejši.

Milan: Za naju je bil to predvsem odličen dramaturški trening. Potek dela ni bil vnaprej določen, nisva vedela, kakšen bo končni produkt (če sploh bo), odnosi so se neprestano spreminjali, kar je terjalo hitre odločitve in neprestano spreminjanje strukture dela, konflikte in nestrinjanja med nama pa je bilo treba reševati z veliko mero tolerance in razumevanja.

KAJ VSE JE MATERIAL?

Milan: Uporabila sva materiale, ki so se nama zdeli najbolj zanimivi in uporabni za najin projekt, vse pa je dostopno tudi na blogu.⁷ Vsi teksti so v največji možni meri absolutno avtentični. Dramatizacije sestankov sva pisala po spominu. Nič ni fiktivno. Tudi v najinih pogovorih prek skypea ni nič dopisano, z izjemo kratkih poetičnih delov.

⁷ <http://onizive.wordpress.com/>

Maja: Sprva sva se dolgo ukvarjala s samo strukturo, nato pa je prav struktura postala način izvajanja – besedilo se v največji meri ukvarja prav s tem. Skorajda tik pred najavljenim prvim branjem sva vanj vključila še druge materiale: dramatizacije sestankov, video in drugo.

Milan: Del materiala je postal tudi proces, kar odpira številna vprašanja o tem, kaj vse je material: je material to, kar smo dobili na sestankih; to, kar sva izvedla? V primeru ponovitev na drugih festivalih material postane tudi kontekst oz. njegova sprememba. Projekt je nastal in še vedno ves čas nastaja v izmenjavi – s člani političnih strank, ustvarjalci z zunajinstitucionalne scene, s katerimi sva se pogovarjala med delom na projektu. Njihove reakcije so sestavni del materiala in težko je določiti, v kolikšni meri so te reakcije del projekta in v kolikšni meri le njegov produkt.

Maja: Integralna verzija teksta z bloga z vsemi fotografijami pristopnih izjav je zdaj objavljena v Sceni,⁸ čeprav se pravzaprav do konca ni vedelo, kakšen bo ta tekst o kulturni politiki. Čeprav bi bila takšna »intervencija« v večji meri pričakovana za časopise, kot so TKH – Teorija koja hoda, Maska ali Frakcija, se mi zdi zelo pomembno, da je tekst objavljen v »mainstream« gledališkem časopisu.

Markovičev argument je, da je edino dejanje izvajanja pri tem projektu sama včlanitev v sedem strank v sedmih dneh (vsaka analogija s Stvarjenjem sveta je povsem slučajna) in da ga ne zanima vizualna in zvočna dokumentacija umazanega strankarskega perila, do katerega smo prišli s tem »izvajanjem«, ker to cel projekt premika iz umetniških v vode senzacionalističnega žurnalizma.

Zato je tudi dobro, da se je »umetniški pragmatizem« Maje Pelević uprl »teoretskemu čistunstvu« Milana Markovića. Tako je nastalo zelo pomembno umetniško dejanje, ki je teoretično utemeljena razprava o možnostih in omejitvah umetniške subverzije kot tudi slikovit dokument o mlaki srbskega strankarskega življenja. (Ivan Medenica, Politika)

KONFLIKTNOST V DRAMSKI FORMI

Maja: Pri ideji bralne uprizoritve nama je bil pomemben dobesedni pomen »javnega branja« – prenos nečesa v javno sfero in branje dramskega teksta. Besedilo sva

oblikovala v klasični dramski formi (z dejanji, prologom, epilogom, intermezzi ...), tako da je vsebina na nek način v konfliktu s formo.

Milan: Predvsem se mi je zdelo zanimivo, kako vzpostaviti konflikt med dvema že vzpostavljenima in že v izhodišču problematičnima diskurzoma. Občinstvo bi lahko zgolj povabila na tiskovno konferenco, a mislim, da s predstavitvijo v formatu bralne uprizoritve ne napadava zgolj parlamentarnega sistema, kakršen funkcionira v Srbiji, ampak tudi formo drame in umetnosti. Poglavitno se mi zdi, da iz konzervativne in zaprte institucionalne forme, kakršna je bralna uprizoritev dramskega teksta, narediva nekaj povsem drugačnega, ne da bi ji odvzela uprizoritveno dimenzijo; na prizorišču ostajava prisotna sama, tako da projekt ostane oseben, a z odrsko prezenco, ki ni privatna. Motiviralo me je predvsem igranje s pričakovani občinstva, kar je bilo mogoče predvsem v Beogradu, ko je bil dogodek napovedan le kot javno branje novega, sodobnega dramskega teksta, ljudje pa niso poznali vsebine drame oz. konteksta projekta.

Usode umetnikov so pustile najmočnejši pečat v umetniških interpretacijah v tistih delih, kjer je dramski konflikt izhajal iz konflikta avtorja in sistema. Oni živijo predstavlja najnovejšo generacijo te dramaturgije, kjer se na obeh straneh nahajajo umetniki in kjer se resno zastavlja vprašanje, ali stranke nadzorujejo umetnike ali je obratno. Podobno si lahko, ko gledamo branje, ki sta ga izvedla Maja Pelević in Milan Marković, vsaj mi, ki smo del miljeja, zastavimo vprašanje, kdo tu koga gleda, mi njih ali oni nas? In to je eno od osnovnih vprašanj, ki se zastavljajo v sodobnem gledališču. (Dimitrije Vojnov, Scena)

CENZURA KOT OBTOŽBA UMETNIŠKE NERELEVATNOSTI

Maja: Za javno branje dramskega besedila sva se v JDP⁹ že dogovorila z umetniškim vodjem, manj kot teden dni pred bralno uprizoritvijo pa naju je poklicala v. d. direktorice Tamara Vučković, saj je slišala, da gre za »nekaj sumljivega«. Po prebranem besedilu je uprizoritev zavrnila zaradi »estetske nerelevantnosti, neoblikovanega teksta in pomanjkanja provokativnosti«.

Milan: Bistveno je bilo, da bi projekt uprizorila v Jugo-

8 <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1212.pdf>

9 Javno branje Oni živijo bi moralo biti uprizorjeno v JDP 17. marca 2012. Potem ko je bilo naknadno umaknjeno s programa, je bilo – kot že omenjeno – uprizorjeno 8. 4. 2012 v Domu omladine v Beogradu.

slovanskem dramskem gledališču, saj se mi zdi nujno, da je tak projekt postavljen v kontekst institucije kot elitističnega prostora, kjer se od umetnikov pričakuje določen konformizem, ne pa subverzija pričakovanj. S predstavitvijo v Domu omladine – centru za kulturno dekontaminacijo je projekt izgubil del učinka.

Milan: Cenzura je s tem postala tudi del najinega materiala. V Beogradu sem že drugič doživel cenzuro z enakimi argumenti. Umetniška relevantnost sicer res ni univerzalna, a bolj kot sama vsebina ugovora je pomembno, kdo ga izreka. Mislim, da tako argumentirana cenzura razkriva morda ne ravno implicitnega razumevanja politične relevantnosti projekta, zagotovo pa politično nestrinjanje.

Maja: V začetku sem verjela, da je to način politične cenzure, sedaj pa razumem, da v osnovi razlogov zavrnitve leži dejansko nerazumevanje kakršne koli nekonvencionalne dramske forme, ki je sicer v sodobnem gledališču običajna. Ko se takšna oblika nerazumevanja znajde v gledališču, ki je nastalo z namenom promocije novih gledaliških tendenc, je jasno, da v srbskih gledaliških in na sploh v vseh segmentih družbe vlada konformizem, ki nove gledališke izraze obravnava kot »nekakšne alternativne eksperimente«, ki nimajo možnosti enakopravnega obstoja v institucijah.

DRAMATIZACIJA

Nika: Menda ne misliš, da bo prispevek o srbski psevdosenzaciji v Maski subvertiral kakšna pričakovanja bralcev.

Nika: To bi bilo smešno, sploh v primeru, če bi intervju dejansko temeljil na nekem dramskem besedilu mladih srbskih dramatikov.

Nika: Zakaj raje ne objaviva kar celega njunega teksta?

Nika: To bi lahko bilo sporno – pozabljaš, da gre za estetsko nerelevanten material

Nika: Pa če mu dopiševa kakšen takisto »uradno« estetsko nerelevanten slovenski tekst?

Nika: Kar počneva zdaj, je teater.

Nika: Ne misli si, da si se s to izjavo izmuznila kakšni ideološki poziciji.

Nika: Kar je pomembno, je, da vidimo, kje se nahajamo vsi mi.

PISALI SO ...

Vulgarne, vsebinsko nekonsistentne in v maniri gostilniške dikcije zastavljene debate o veleničnih srbske kulturne produkcije, kjer mora biti propaganda popularna in ne intelektualna, kjer bo veljal le še zakon naravne selekcije, napredovanje posameznika (kulturnika) pa bo temeljilo na subjektivnih priporočilih, v bralno uprizoritev vnašajo domet tragikomičnosti in upajoč pomislek, da je to morda vendarle mokumentarno gradivo in ne dejanski preris resničnosti. (Zala Dobovšek, Delo, 8. 5. 2012)

Kljub že preizkušeni formuli pa dejstvo, da je raven politične (in druge) inteligence strank tako nizka, da jo lahko preslepimo s tako preprosto akcijo, že kar samo kliče po norčevanju. Pomemben je tudi moment razkrivanja javne laži, dejstev, ki jih vsi poznamo, a jih ne izgovorimo znotraj javnega diskurza. /.../ A že elektronska korespondenca, ki jo pokažeta Pelevićeva in Marković, sname krinke in odvijte celofan. Strankarski veljaki, tudi podpisani z imenom in priimkom, ponujajo in kupujejo položaje, kot bi prodajali sir na tržnici.

Pa vendarle ideja, ki sta jo uporabila Pelevićeva in Marković, ni nova. V predstavi to »priznata« tudi sama (»Vzeli ste nam idejo,« ju obtožujejo kolegi), podobne subverzivne vstope v polje političnega pa poznamo tudi pri nas, kot je bilo na primer preimenovanje treh umetnikov v Janeze Janše, ki mu je sledila še njihova včlanitev v SDS, ali pa pred davnimi leti NSK-jevski plakat za dan mladosti. (Iva Kosmos, Dnevnik, 8. 5. 2012)

Eden najbolj odmevnih primerov v polpretekli zgodovini, ko je kakšna umetniška strategija uporabila korpus fašističnih režimov, je plakatna afera iz 1987. /.../ Zaradi lova na čarovnice je Mladina objavila Klic k razumu, ki so ga podpisali mnogi intelektualci, med njimi tudi obramboslovec Janez Janša, kar pa pogona ni ustavilo. Plakat so morali umakniti. Ni se pa umaknil obramboslovec Janša, ki leta 2012 že drugič sedi na stolčku mandatarja. V letu 2007 je med umetniškimi »kolegi« dobil tri nove soimennjake. Slednji so akt preimenovanja kronali s številnimi umetniškimi projekti; nazadnje s filmom Več nas bo, prej bomo na cilju.¹⁰ Najbolj očitna primerjava s projek-

¹⁰ Več nas bo, prej bomo na cilju je dokumentarna predstava treh umetnikov Janezov Janš iz leta 2010, njihov dokumentarni film o imenih in preimenovanjih pa nosi naslov Jaz sem Janez Janša in je bil premierno prikazan jeseni 2012 na Festivalu slovenskega filma v Portorožu (op. ur.).

tom Oni žive je na ravni včlanitve v politično stranko in v dramtizaciji dogodka, kot ga je denimo uporabil režiser Janša v predstavi Slovensko narodno gledališče. /.../ Kljub temu je dejanje Maje in Milana kompleksnejše od SNG; tudi zaradi konteksta, v katerem se je znašla Evropa oziroma evropska politika na eni strani, in kot jo narekuje informacijska e-tehnologija na drugi. Na eni strani imamo tako skupno evropsko telenovelo o nujnem zagotavljanju pasu po scenariju Nemke brez otrok Angele Merkel, na drugi strani pa facebook generacijo mladih, za katero je komuniciranje po družabnih omrežjih postalo že dejanje samo. (Andreja Kopač, sigledal.org, 9. 5. 2012)

3. DEJANJE - GIBANJE

MEDIJSKI MENEDŽMENT

Zelo me zanima, kako bodo mediji poročali o tem, ker pri nas mediji, ki bi se resno ukvarjali s kulturo, ne obstajajo. (Anja Suša, srbska režiserka, Scena)

Milan: Na začetku projekta sva bila prepričana, da ne bo nihče reagiral. Po bralni uprizoritvi v Domu omladine se je projekt znašel v vseh medijih, česar zares nisva pričakovala in na to niti nisva bila pripravljena. Reagirala sva spontano, brez strategij, in pri tem naredila veliko napak.

Maja: Ko so mediji zgrabili dogodek, nama je bilo pomembno, kaj bova spustila v medije, do katere mere se bova ukvarjala z interpretacijo lastnega dela in do katere mere bova uporabljala medije, da izraziva tisto, kar nama je bilo pri projektu pomembno. Razmišljala sva, da se medijem sploh ne bi odzvala, saj so vsi materiali in posnetek bralne uprizoritve dostopni, a nisva želela, da mediji s selekcijo in lastnimi interpretacijami projekt zmanipulirajo do popolnoma drugačnega pomena. Zato sva, da bi se ubranila nepričakovanega medijskega cirka, tekst z odgovori na pogosta vprašanja (Kako se je to zgodilo? Kaj sta delala? Zakaj Goebbels? Kakšen je bil vajin cilj?) poslala vsem medijem ter zavrnila izjave za srbske televizije. Ker so se pojavljale različne interpretacije, da najin projekt financira struja, ki se zavzema za bele lističe, se nama je zdelo pomembno poudariti, da ne propagirava nič povezanega z volitvami, ampak da je to najin osebni umetniški projekt, ki se veliko bolj ukvarja z današnjo kulturo kot pa z volitvami 2012.

VZNIK DISKURZA MED UMETNIŠKO IDEJO IN ODZIVI DRUŽBE

Milan: Tako kot vsak tekst je tudi ta v največji meri odvisen od bralca in referenc, s katerim ta operira. Skupina obiskovalcev bralne uprizoritve je bila zelo pisana, veliko je bilo ljudi, ki se z gledališčem ne ukvarjajo profesionalno. Tudi reakcij z umetniške scene po bralni uprizoritvi ni bilo veliko, le nekaj posameznikov je odreagiralo pozitivno. Super se mi je zdelo, da je projekt nekatere opogumil, da na javni tribuni o kulturi niso ostali tiho, ampak so se obnašali »neprimerno«. V medijih so se pojavljali zgolj hitroodzivni novičarski senzacionalistični zapisi, ki so poudarjali uporabo Goebbelsovega teksta in včlanitev v stranke, skoraj v celoti pa so umanjale reakcije s strani institucij in političnih strank. Po drugi strani je projekt v toku naslednjih tednov zavzel zelo veliko javnega govora. Neverjetno se mi zdi, da je najin blog v dveh do treh dneh dosegel 30.000 obiskov.

Maja: Glede na medijske reakcije lahko rečem, da je največji interes vzbudil prav minister za propagando tretjega rajha. Šele z neke časovne distance so začeli nastajati teksti, ki so poskušali kontekstualizirati performans v širšem smislu. V Jugoslovanskem dramskem gledališču pa se je zgodilo prav to, s čimer se ukvarjava v projektu – strankarska cenzura.

Milan: V tem smislu projekt še ni dokončan. Odzivi, ki so se zgodili po predstavitvi, bodo najverjetneje vključeni v nadaljevanje projekta, ki bo tematiziralo neke vrste poskus apropiacije, komercializacije celotne ideje.

MEDIJI - ŽIVLJENJE KOT SLABA PARTIJA ŠAHA: DOBRE POTEZE IN NEGOTOVI IZIDI

Milan: Vsekakor se za odnose z mediji nisva dovolj pripravila. Nekateri posamezniki z umetniškega področja so bili precej kritični do projekta prav zato, ker so mnenje izoblikovali izključno na podlagi poročanja medijev. Možno je, da so do ljudi prihajale povsem negativne ideje, a bistveno se mi zdi, da sva uspela vse materiale predstaviti javno. Zaupam ljudem, da so dovolj inteligentni in pošteni, da so zmožni sami izoblikovati svoje mnenje.

Maja: Bolj kot v medijih in njihovi manipulativnosti vidim problem v tem, da ljudje materiala ne obravnavajo kot izhodišče za nadaljnje delo. Večina je projekt dojemala kot enostavno in zaključeno performativno de-

nje, ki se ne bo več ponovilo, saj naj to ne bi bilo več mo-goče, nekateri kasneje objavljeni teksti pa so proizvajali lastne interpretacije in s tem pozivali na nadaljnje izva-
janje tega, kar sva midva začela.

Milan: Seveda nihče ne more nadzorovati interpretacij svojega dela, vendar vsaj v času poteka dela nisem želel izgubiti kontrole. Čeprav sva postavila figure v prostor in čakala, kako se bodo obrnile, nisva nikoli prenehala igrati šaha. Med včlanitvijo v stranke in javnim branjem sva morala narediti veliko potez.

VPRAŠANJE STRATEGIJ

Milan: Goebbelsov tekst govori tudi o načinih, kako skozi politični marketing uspešno doseči zastavljeni cilj, sam pa bi izpostavil predvsem vprašanje, kdo uporabi določene strategije. Najin cilj ni prevzemanje družbene moči z namenom doseganja ekonomskega cilja. Tako znotraj ume-
tnosti kot politike obstajajo različne ideološke pozicije, osnovno vprašanje pa je, s kakšnim namenom uporabljati posamezne strategije. Uporaba elementov posamezne strukture za njeno subverzijo se mi zdi legitimna.

Maja: Danes lahko vse funkcionira kot eksces in kot pravi Žižek, je najradikalnejša stvar, ki jo lahko naredite, ta, da ne naredite nič.

Milan: Mislim, da moramo ves čas iskati načine aktivnosti, in tudi pasivnost s tega vidika razumem kot aktivni način odmika, v katerem lahko opazujem, kako stvari zares funkcionirajo. Vendar niti najina uprizoritev niti izvajanje pred njo zame niso eksces. Res lahko dosega bolj ali manj šokantne efekte, a v osnovi gre za skrajno konzervativno dejanje javnega branja dramskega teksta. Edina šokantna stvar pri vsem skupaj je enostavnost, s katero sva lahko izpeljala celoten projekt, presenetila pa me je tudi hitrost, s katero so se odvijali dogodki.

OSEBNO POTOVANJE V SO-DELOVANJE: RADIKALNA GOVORICA V (INTIMNEM) DIALOŠKEM PROCESU

Maja: V času volitev na socialnih mrežah, kot je Facebook, vsi zgolj predstavljajo svoje mnenje kot merodajno ter pljuvajo po drugih, dialog pa je popolnoma odsoten. Svet je razdeljen na fragmentarne dele, ki se borijo drug proti drugemu. Zato proces skupnega dela, ki je od naju zahteval konsenz in prikaz obeh pogledov, razumem kot pozitivno alternativo.

Milan: Ustvarjanje novega je veliko težje, saj je cel svet treba zgraditi od začetka, vendar se prav na ravni procesa dogaja nekaj pozitivnega. V kolektivnem delu, ki zahteva dogovarjanje in usklajevanje različnih pogledov ter mnenj, moramo vse konflikte, tudi lastne, pripeljati na površino, ne pa da nekdo drug namesto nas govori o njih ali da se ponovijo. Do izraza je prišla predvsem razlika v najinih osebnih estetskih in ideoloških naravnostih, a na koncu sva vendarle našla nekaj skupnega. Politično je vedno bolj način procesa; ne samo, kje začneš, ampak tudi kam hočeš priti, torej kaj ti predstavlja ideal in kako priti do njega. V tem smislu ni šlo samo za formalni eksperiment.

ONI ŽIVIJO?

Maja: Prav zaradi procesa najinega skupnega dela *Oni živijo* ni samo še ena od predstav na tržišču. Izvajanje je pri projektu potekalo že pred bralno uprizoritvijo, po mojem mnenju pa *Oni živijo* živi še naprej skozi reakcije posameznikov in najina prevpraševanja, kako nadaljevati s projektom, zato se proces nadaljuje, četudi ga morda ne bova več javno predstavljala. Strinjava se, da morava v primeru ponovnih izvajanj bralne uprizoritve vedeti, kako lahko nov kontekst vpliva oz. dopolni projekt in kako se lahko projekt nanaša na družbene okoliščine ljudi, pred katerimi se branje odvije.

Milan: V procesu dela se mi je zdelo ključno najino razmišljanje o pomenu javnega branja, sedaj pa se predvsem ukvarjam z vprašanjem, ali gre le še za en proizvod na tržišču. Glede tega sem nekoliko zmeden, morda tudi zaradi zasebnega militarističnega ozadja, v katerem se akcija izvaja zaradi političnega učinka, po izvedbi pa nima več življenja. Sprva nisem želel nadaljnjih ponovitev predstave, sedaj pa ugotavljam, da je moja ideja o nečem, kar bi bilo drugačno od katere koli druge predstave, enostavno iluzija. To je predstava – ne glede na predzgodovino –, čeprav z njo ne služiva in ima morda drugačne posledice. V Beogradu je uprizoritev lahko delovala na več nivojih – ne le na nivoju strank, ampak tudi na nivoju pričakovanj publike, zdaj pa naju festivali vabijo prav zaradi tega, kar sva napravila. Komunikacija s festivalom, kot je festival Borštinkovo srečanje, kamor so povabili projekt, je podobna komunikaciji s političnimi strankami – seveda ne na nivoju korupcije, a spodbuja vprašanje, kdo se s kom okorišča in zakaj? Najti morava primeren način, da to izpostavimo. Zame je bistveno, da ne gre zgolj za uprizoritev, za prezentacijo že izvedene ideje, ki jo publika zgolj konzumira, ampak

da se v dvorani nekaj dogaja, da se vzpostavi konflikt, da se zgodi nekaj, česar nismo pričakovali, na kar nismo pripravljeni, nekaj, za kar niti sam ne vem, kako bo delovalo. To je zame osnovni motiv nadaljnjih uprizoritev.

pagandista Josepha Goebbelsa Znanje in propaganda iz leta 1928, poimenovala pa sta ga *Ideja - Strategija - Gibanje*.

EPILOG

BEREM

berem časopise
strokovne revije, internetne objave
berem časopise in se sprašujem
kam je izginil konflikt
berem te fiktivne članke
ki me pragmatično prepričujejo
da razmišljam zaradi njih
da bi razmišljal zaradi sebe
delajo mi uslugo
a konflikta še naprej ni
in poslušam neke druge ljudi
prave, realne ljudi
ki razmišljajo
a v vsakem primeru konflikta ni
in gledam ljudi
ki imajo potrebo
da jim nekdo reče ali napiše nekaj
in ljudje prikimavajo ali odkimavajo
ampak konflikta še vedno ni
berem časopise
strokovne revije, internetne objave
v katerih pišejo ljudje
ki razmišljajo tako ali drugače
v kulturi ki ne ve ali bo še obstala
v državi ki kulture ne potrebuje
a konflikta še vedno ni

ZAČETEK

Od 13. do 21. februarja 2012 sta se Milan Marković in Maja Pelević, srbska dramaturga in dramska pisca, včlanila v Demokratsko stranko Srbije, Združene regije Srbije, Socialdemokratsko stranko, Demokratsko stranko, Liberalno demokratsko stranko, Srbsko napredno stranko in Socialistično stranko Srbije. Kmalu za tem so ju povabili v večino kulturnih svetov strank, v nekaterih strankah so jima obljubili tudi vodilne položaje v kulturnih institucijah, od njiju pa so želeli tekst za predvolilno kampanjo. Strankam sta poslala tekst Hitlerjevega pro-

Nika Arhar, kritičarka in publicistka. Ni včlanjena v nobeno politično stranko.

Nika Leskovšek, kritičarka in dramaturginja. Ni včlanjena v nobeno politično stranko.

PARTY TIME

**NIKA ARHAR AND
NIKA LESKOVŠEK**

TRANSLATED BY
SUNČAN STONE

Ljubljana, 17th June 2012

At the end of April 2012, we arranged with Maska to conduct an interview with two young Serbian playwrights who dared to poke into the very epicentre of Serbian cultural policy at its most vulnerable moment. What seemed a fascinating challenge at first glance slowly grew into an enigma. Due to its “political subversity”, the project has found itself in the clamps of the media everywhere from Belgrade to Ljubljana and has suddenly obtained numerous uncontrolled forms, or maybe this was paradoxically what it needed to manifest its true nature. In an utopic attempt to untie the Gordian knot surrounding the interpretation of their art project, our cooperation with the two artists (during their stay in Slovenia) only tightened the knot, and all of us suddenly and (un)willingly obtained a role in this play. Who is the main actor who generates the meaning of the work of art, which in itself opens ambiguous paradoxes within society?

“If you are not a member of a political party, you are nothing. Join a political party.”

PROLOGUE

Friday, 4th May 2012, 1 pm (Siol)
Belgrade.

*This Sunday presidential, parliamentary and local elections will be held in Serbia, and regional elections will be held in Vojvodina. The main competitors are the coalition surrounding the currently governing Democratic party (DS) led by the president, **Boris Tadić**, and the Serbian Progressive Party (SNS) led by the nationalist **Tomislav Nikolić**.*

Prior to these elections, both parties announced reforms, promised to fight corruption, increase investments and create new work posts. They did not explain how they intended to achieve all of these promises, and in their election campaigns, which were the longest in history, both camps opted for smear campaigns.

Sunday, 6th May 2012 (STA)
Ljubljana.

*At 8 pm tonight, Glej Theatre will host the reading of *They Live* by Serbian playwrights and dramaturges Maja Pelević and Milan Marković, who joined seven Serbian political parties in nine days in February. They sent the party leaders a slightly modified Nazi propaganda text and encountered a surprising response. /.../ The two of them were soon invited into party committees, even though the text they submitted was *Knowledge and Propaganda*, a text written by Hitler's Minister of Propaganda Joseph Goebbels in 1928, in which only three words were changed.*

As reported by the Siol web portal, the artists stated: "If you are not a member of a political party, you are nothing. Join a political party."

Sunday, 6th May 2012; Goebbels enthrals Serbian political parties (MMC RTV SLO)

6th May 2012 at 11:46 am
wpnc: I think that this speech would suit our ruling government party perfectly (- 4 votes)

6th May 2012 at 11:55 am
skyleen: According to the article, almost all would accept it as theirs... But ok, they are Serbs, we are Slovenes... (- 5 votes)

6th May 2012 at 1:10 pm
objektivc: These Serbs have gone bonkers. (+ 5 votes)

6th May 2012 at 1:31 pm
tinko101: If you think the situation is any different in Slovenia, you are just being naive. (+ 5 votes)

6th May 2012 at 2:48 pm
myname 007: Back in 1939. Again? (+ 1 vote)

CHOIR STOP ODE TO JOY¹

PARIS, LONDON, MADRID, BIG BEN
BERLIN, RAŠKA, NOVI SAD
BAJAGA, BELGRADE, THE STONES
BUDAPEST, DANUBE, PRAGUE
NOLE, ANA, JECA, ANDRIĆ
TESLA, NJEGOŠ, HILANDAR
KAJMAK, DRINA, SAVA, DALI
ROME, SHAKESPEARE, SCHNAPPS
PUPIN, BERGMAN, MOLIERE
ŠUMADIJA, CHAMPAGNE
PLUMS, VARDAR, BARCELONA
CARNIVAL, VENICE
PREVERT, BOWIE, RAJNA, SENNA
FRUŠKA GORA, AVALA
BAYERN, INTER, CHELSEA, REAL
BEETHOVEN, SERBIA

1 *Ode To Joy* emerged among the Democratic Party youth in the town of Prokuplje in Southern Serbia. The promotional video can be viewed at https://www.youtube.com/watch?v=D_4WkvKWMW4. After the reading of *They Live* in Glej Theatre on 6th April 2012 (within the festival Preglej na glas), Maja Pelević and Milan Marković handed out the text to the audience, and then they all together sang the song to the melody of the European Union hymn [editor's note].

ACT 1 - THE IDEA

Maja: *I do this to feel alive... I think I warrant my existence through public social participation.*

ELECTIONS IN SERBIA: ON THE POLITICAL OPTIONS BETWEEN NIKOLIĆ'S AND TADIĆ'S PARTIES

The country is facing a record 24% unemployment rate, the average monthly salary is approximately 350 euros, and Belgrade is also burdened by high foreign debt amounting to 45% GNP, and rising. Companies are also in debt, several have declared bankruptcy, and there is a huge hole in the retirement funds. Grey economy is on the rise, the industry was destroyed by scandalous privatisations, from which a few oligarchs have profited greatly. (Siol, 4th May 2012)

Joseph: *Each movement begins as a party. That does not mean it has to follow the methods of parliamentary parties. We see a party as a part of the people. As an idea spreads, becoming a worldview that spreads to the community, the community will want to give the idea practical form. The party will feel the necessity to organize. Gradually, a strong organism develops, a party ready to fight for its ideals.² (Knowledge and Propaganda, 1928)*

Maja: These elections are absurd, for there is no longer any chance for any actual changes to take place. The progressive and democratic parties represent almost identical political positions, and the left option no longer exists. The situation will remain more or less the same regardless of who wins the elections.

Milan: The fact that we joined various political parties has no relation to our political convictions. I do not believe in parliamentary democracy. If I truly wanted to operate politically, I would never join a party. I believe in some other aspects of political participation. I do not believe in the state or nation, but I do feel a certain responsibility to the society and the people who live here.

Milan: I think that it is the unification of the political scene that has led to the rise of the right, the self-organised movements that recognise the lack of ideas and apoliticalness, marketing with no content as a way of achieving success on the “market”. In the play, we

especially criticise the non-existence of the political left in Serbia. The left fell silent with the fall of the Berlin Wall, and the empty space was taken over by the nationalist right (Dveri), who took over the social issues, and the market-oriented right (LDP), who started dealing with people’s rights.

A similar situation can be found throughout the world, but it is blatantly obvious in Serbia. There is not a lot of just political participation; everything is explicitly governed by market systems, political and similar interest groups, and this fits the essence of parliamentary democracy as found throughout most of the world.

MAJA PELEVIĆ AND MILAN MARKOVIĆ “IN SEARCH OF THE ZERO TEXT”³ WITH THE HELP OF JOSEPH GOEBBELS

Joseph: *My reply is simple: You can spend ten years giving the antidote to the poison that is produced by a badly led cultural establishment, but a single decree from the Ministry of Culture can destroy all your work. If you had spent that ten years winning fighters for the movement, the movement would have conquered the Ministry of Culture! Everything else is mere piecemeal. (Knowledge and Propaganda, 1928)*

Milan: At first, we decided to join various political parties. We notified the secretaries of the individual parties as regards our wish to actively participate in their party. We also sent them our biographies as we decided to approach this project without using “connections and acquaintances”. After a few days, they called us and included us in five councils for culture on the national level. Later on, we were asked to prepare a programme for culture within the frame of the party’s political campaign. This included a lot of preparation, and we realised that we had experienced a turnaround – suddenly the two of us were being exploited. Goebbels’s text fitted our needs phenomenally well, for at first glance it operates similarly to most parties in Serbia today – from an imaginary non-ideological position.

Maja: Goebbels’s text does not deal with culture or cultural policy, but with political marketing, propaganda. The parties recognised useful strategies they could use in this text.

² All English quotes from Joseph Goebbels’s Knowledge and Propaganda are taken from <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/goeb54.htm> (note by translator).

³ “In search of the zero text” is the subtitle of the play *They Live* by Maja Pelević and Milan Marković.

Milan: The text includes praise for the leader, the need for the idea to infiltrate itself into society and similar scary things, but at first glance it is impossible to recognise any kind of hate speech, even though this is a text by one of the main Nazi ideologists. We thought the text was great because it clearly shows that the ideology that is not perceived as ideology is the most dangerous of them all. The only potential problem of the text lies in its naivety – since 1928, the described strategies have evolved a long way.

A response to the submitted programme, from a party member, via e-mail:

“Dear Maja and Milan, I have read the text and forwarded it. I think that you have proven that you are aware of the role of the engagement of people in the concept of engaged culture, which is not similar to that found in the service of the previous authoritarian systems.”

POST: BIO-POLICY IN THE PRACTICE OF THE ARTIST’S PRIVATE LIFE AND THE ISSUE OF LEGALITY

Following the public reading of *They Live* in Dom Omjadine, Belgrade, 8th April 2012:

I have never heard of them [Milan Marković and Maja Pelević, author’s note], nor have I ever met them. I have not heard anything about their programme. It would be better if they did something concrete, like help children or the elderly. (Nebojša Stefanović, a member of Nikolić’s SNS party, for the Belgrade newspaper Kurir, 11th April 2012)⁴

This is the first I’ve heard about it. I don’t know whether they joined the party in one of the councils. /.../ But neither of them contacted me. (Aleksandar Šapić, Tadić’s DS party, for the Belgrade newspaper Kurir, 11th April 2012)

Milan: Officially, you become an active member of the party only two weeks after you sign the application form; when we signed the forms, we were therefore not officially members of the other parties. I think that it is illegal to become a member of seven political parties at the same time; however, I don’t think we are going to be prosecuted. The most dangerous thing that can happen to us is that we will be thrown out of the party.

⁴ http://www.b92.net/eng/news/society-article.php?yyyy=2012&mm=04&dd=11&nav_id=79725

Maja: We expected to be thrown out of the parties soon after the public reading and that this would bring the event to an end – in the basic sense of joining and being thrown out. However, this did not happen, for we experienced almost total ignorance by the parties. Only the Democratic Party of Serbia (DSS) took us off its rolls three days after the reading, while in the Liberal Democrat Party (LDP), only individuals reacted with negative comments.

Joseph: *We have to put the good of the state above our personal good. But then I also need to have the guarantee that such a state will be able to protect my personal life.* (Knowledge and Propaganda, 1928)

Milan: I don’t think there will be any other consequences for us privately. Art has political and legal immunity within society. Of course, this puts one in an ideologically problematic position, but at the same time it offers an opportunity that needs to be exploited.

Maja: Even though we are protected by law, I am convinced that we will not find employment in certain institutions – certainly not in JDP⁵ under the current mandate. As a result of a different artistic provocation that took place in Atelje 212, I couldn’t even get theatre tickets for a while, so I could say I am acquainted with this “revenge” mechanism.

ART MARKET IN THE TIME OF A GLOBAL CRISIS?

Serbia is one of the most corrupt countries in the world. According to the estimates of the Serbian Association of Employer, more than one billion euros disappears through public tenders every year. Numerous politicians and influential party members have acquired great wealth in a short period of time. Accusations of corruption do not fall merely upon those responsible for the economic crisis, but also on Tadić’s DS, and the parties who have ruled until now also had control over the media and the marketing industry. (Siol, 4th May 2012)

Joseph: *I therefore do not evaluate the theatre from the standpoint of whether it is elegant or amusing, rather I ask: Is it good for my people, is it useful for them, does it strengthen the community?* (Knowledge and Propaganda, 1928)

Maja: Our project emerged spontaneously, due to our

⁵ The Yugoslav Drama Theatre [note by translator].

sincere dissatisfaction with the way in which the key political centres of power hold and control the cultural scene. Only in the cultural sector can the government put an unqualified person into a leadership position and think that he will manage somehow. They sell and buy work posts in culture as if it were a marketplace. It is the responsibility of the artist to spread his field of operation and try to show or influence the problems of the cultural policy in a certain society, for these are almost always a reflection of the deeper problems of society.

Milan: When I consider the position of art, I think globally, I consider society as a whole; without considering the reasons for the emergence of the global economic crisis and without doubting its self-evidence, we cannot think about corruption, the party system, the lack of money for culture and all the rest. The art and cultural scene is merely a small segment of society, and the events taking place on the level of society as a whole are much worse. There are millions of hungry people in Serbia, the situation is catastrophic, and politics are narrowed down to management. This is why I am generally not interested in who will be the director of Atelje 212 – or rather I am interested to the extent as to which this will influence my work which butters my bread – as this will in reality not solve any of the problems. For me, the problem lies in recognising and naming the problem.

Maja: It is impossible to establish a dialogue with this level of corruption, ignorance and failure to accept responsibility. We need art that no longer wants to be obedient, that will no longer take care of its reputation, its “work posts” and its future, art that will finally state itself clearly, regardless of the consequences.

ON THE POSSIBILITIES OF REBELLION IN AN OBE- DIENT SOCIETY

*The under-class is growing. Human rights are non-existent. In their repressive society, we are their unwitting accomplices. Their intention to rule rests with the annihilation of consciousness. We have been lulled into a trance. They have made us indifferent. We are focused only on our own gain. They are safe as long as they are not discovered. That is their method of survival. Keep us asleep. Keep us selfish. Keep us sedated.*⁶ (John Carpenter, *They Live!*, science-fiction thriller, 1988)

⁶ The English transcription from the film is taken from http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/t/they-live-script-transcript-carpenter.html [note by translator]

Joseph: *Propaganda [political marketing, note by Maja and Milan]’ should be popular, not intellectually pleasing. It is not the task of propaganda [political marketing, note by Maja and Milan] to discover intellectual truths. It does not matter how clever it is, for the task of propaganda [political marketing, note by Maja and Milan] is not to be clever, its task is to lead to success. Propaganda [political marketing, note by Maja and Milan] shows that it is good if over a certain period it can win over and fire up people for an idea.* (Knowledge and Propaganda, 1928)

Milan: The political and consequentially the cultural scenes are to a great extent pacified. The cultural budget has suffered extreme cuts, large theatres, for example JDP, are about to be closed; however, nobody is complaining or doing anything about it.

Maja: In Serbia and Belgrade, people are taught to be quiet, and they are also very lazy, especially for things that do not show potential for immediate profit. I think that it is this kind of civil obedience and passivity that has destroyed entire generations of youngsters, as well as any provocative art.

Maja: Basically we are dealing with a systemic problem that cannot be disturbed by an individual action. The destabilisation of the system needs to be continuous; however, I am afraid that our society is not ready for this yet.

Milan: If we are discussing political effects of art projects – I do not believe that this project could drastically change the scene and politics in Belgrade. I do not believe in the power of individual action; an action by an enlightened artist in the role of an intellectual outside of the scene, who is discovering great truths and wants to represent the political avant-garde, belongs to the 1960s. I cannot operate on the outside of the context, outside of the scene (independent, art, political) that has the power to take measures and call on community action. We have been asked by many as regards the continuation of our project, but I’ve always replied with the question: What will you do? I am predominantly interested in the feelings that the reading has created within individuals. I think that the unease in the viewer can represent the motivation for a social conflict. This is my personal opinion and goal.

⁷ In Goebbels’s text, Pelević and Marković changed the name “Hitler” into the name of the head of the individual party, substituted the term “national socialism” with the appropriate orientation, “propaganda” with “political marketing” and in the texts that were sent to left-oriented political parties, the word “nation” was substituted by the word “society”.

Milan: Through my professional work and in accordance to my personal beliefs, I try to operate politically and at least minimally influence improvements in society. With my projects, I wish to articulate the need for creating new alternatives. Today, nobody believes in capitalism anymore – they all say that the system does not work, but that it is the best we have. We need to think about the alternatives – these are already taking place all over the world: student protests throughout Europe, constant revolutions, Occupation of the Faculty of Arts in Belgrade, Ljubljana and Croatia and similar. We observe all of these events fragmentarily, but a global view would reveal that this is something larger than the events of 1968 – we could almost say that Europe is on fire.

DRAMATISING

Nika: The action by Milan Marković and Maja Pelević touched upon an array of social problems as well as posed a lot of questions as regards the effect of their action. I am not sure why the artists would need to additionally interpret the project, as its meaning generates itself.

Nika: But the question is what was their role in all of this? What is our role, now that we have conducted an interview with the artists? What is the role of the media, JDP, political parties, theatres and festivals who are interested in their project?

Nika: You mean you would like to pose the question as to who poses the questions and to whom? Who is “using” who here?

Nika: As well as in what way and why? We seem to have a problem as to how to set the interview – as regards its contents and form.

Nika: We could conduct a normal interview with questions and answers. People would get acquainted with the project, their thoughts, compare their viewpoints to those of the artists’ and decide to either agree or disagree with them.

Nika: In a way, the classic form of the interview would be in conflict with the contents, and on the other hand, the use of this form would affirm the criticised ideology and annul their entire project.

Nika: You want to say that with this we would submit ourselves to the expected form which merely reproduces the

presentation that is openly served for consumption.

Nika: We need to ask ourselves what do we wish to achieve with the interview...

Nika: Well, at least we are discussing how to select a strategy and the ways of presentation...

Nika: I think it would be good to somehow expose the way in which the media is a part of the project, for in this way we could also expose the difficulties of our roles while presenting the project ...

ACT 2 - STRATEGY

PLAN

Maja: The project emerged as a response to the demand for a text by the theatre newspaper *Scena*.⁸ The text was supposed to deal with the situation of cultural policies in Serbia today. We started with the idea of joining a number of political parties and publishing the photographs of application forms in *Scena*, and then we suddenly found ourselves in the midst of events that took an unexpected turn.

Work process:

- Interview with Milan and Maja
- Public reading of *They Live* in Ljubljana (festival *Preglej na glas*) on election day in Serbia
- Surveys predict that Tadić will win the elections
- A tie in the elections
- Processing the material
- Interview with Milan – individually
- Nikolić demands for the election results to be annulled due to a vast voting scam⁹
- Performance by Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša: *The More of Us There Are, the Faster We Will Reach Our Goal*
- Organising the material
- The More of Us There Are, the Faster We Will Reach Our Goal
- Second round of elections in Serbia
- The More of Us There Are, the Faster We Will Reach Our Goal

⁸ *Scena* is a magazine for theatre from Novi Sad. Pelević and Marković are also on the editorial board.

⁹ The newspaper *Finance* reported that in order to prove his statement, he brought a bag with three thousand vote ballots that were supposedly found in the trash. (http://www.finance.si/352248/Nikoli_zaradi_prevare_zahteva_razveljavitev_volitev).

- In Novi Sad, 23 euros are offered per vote
- Presentation of Simona Hamer's project *Hammer or tweezers*
- Interview with Maja - individually
- Translation and layout of the material
- The new Serbian president is Tomislav Nikolić (SNS)

WHO USES WHO AND WHY? A MARKET OF IDEAS

The performance is especially interesting when we consider that this year the city [Belgrade - editor's note] did not contribute any money to the theatre, which is in my opinion a form of genocide, the absence of the notion of the importance of culture, for not producing shows in a city of millions is simply appalling. We are facing the decision whether the city wishes to affirm art or not. (Oliver Frlić, Croatian director, Scena)

Milan: The project practically functions outside the market. It did not have a budget, we never sold tickets for the shows and we will not sell them at any eventual future presentations. At a time when there are practically no funds for culture in Serbia, this is proof that we can create a performance without any funds. Taking into account the ways of spreading and taking over ideas on the market, we will most likely include this context in the continuation of the project.

Maja: In general, not enough attention is paid to the process of creating a piece of work, and in "mainstream" performance production, this process is set even further into the background. The work on this project was valuable especially because it took place outside of any kind of marketing system and thus enabled absolute control over the time and the final product. Performing outside the space of art - as an act of destabilising the usual manner of functioning within a community - leads to the freedom of artistic operation and sets off the questioning of the position of the performance itself.

This is just like in liberal capitalism: art can offer an alternative; however, it is currently incapable of realising it. I think that in this system certain demands can be produced, a certain economic redistribution that will lead to certain demands might take place, and this is important. (Oliver Frlić, Croatian director, Scena)

BETWEEN THE ARTISTIC AND POLITICAL

Milan: The strategies used in our work were artistic. Of course, the project carries clear political views and it operates, thinks and works in the field of the political, but it is entirely a work of art. We did not present the project as political theatre for a single moment and prior to the public reading we did not include the media - if this were a political performance, it would mean a loss of at least 90% of its power.

It seems that the entire action would resound excellently if its ambitions would not remain within the frame of the artistic (at the persistence of the two authors), but spread into the social sphere. In fact, this is a political project. (Anja Suša, Serbian director, Scena)

Maja: Most of our discussions were connected to the artistic level of the project; we did not discuss whether we should join a party and which one, instead we discussed the text. In the process of decision making, inquiring and searching for agreement, we ended up with a number of compromises on the personal, political and aesthetic levels and it was this process that has proven to be the most valuable to me.

Milan: For us, this was mainly an excellent exercise in dramaturgy. Our work plan was not defined in advance and we did not know what form the end product would take (if it would see the light of day at all), the relations changed constantly and this demanded fast decision making and constant changes in the work structure, while the conflicts and disagreements had to be solved with a great measure of tolerance and understanding.

WHAT CONSTITUTES AS MATERIAL?

Milan: We used any material that we found interesting and useful for our project, and all of it can be found on our blog.¹⁰ All texts are authentic to the greatest possible extent. The dramatisations of the meetings were written from memory. Nothing is fictitious. With the exception of a few short poetic parts, nothing was added to our Skype chats.

Maja: At first we spent a lot of the time on the structure, but then the structure became the manner of execution - the text mainly deals with this issue. Just before the first

¹⁰ <http://onizive.wordpress.com/>

announced public reading, we introduced other materials into it: dramatisations of meetings, video and other.

Milan: A part of the material became the process, and this opened up numerous issues as regards what can be considered as material: is material what we obtain at meetings; what we performed? In the event of repeats at different festivals, the material becomes the context or the changing of it. The project emerged and is still emerging through an exchange – with members of political parties, artists from the non-institutionalised scene, with whom we have been holding conversations while working on the project. Their reactions are a constituent part of the material and it is hard to define to what extent these reactions are a part of the project and to what extent are they merely its product.

Maja: The integral version of the texts found on the blog, together with all photographs of the various application forms, has now been published in *Scena*,¹¹ even though we did not know till the very end what this text on cultural policy would look like. Even though such an “intervention” would be expected from magazines such as *TKH – Teorija koja hoda, Maska* or *Frakcija*, I think it is important for the text to be published in a “mainstream” theatre newspaper.

Marković’s argument is that the only performance act in this project is the act of joining seven parties in seven days (any analogy with the creation of the world is merely coincidental) and that he is not interested in the visual and sound documentation of the dirty party laundry that was reached with this “act”, because this moves the entire project from the art field towards sensationalist journalism.

This is why it is good that the “artistic pragmatism” of Maja Pelević rebelled against the “theoretical puritanism” of Milan Marković. This is how an important work of art emerged, a theoretically based discussion on the possibilities and limitations of artistic subversion as well as a picturesque document on the swamp that we call Serbian political life. (Ivan Medenica, Politika)

THE CONFLICTS IN THE DRAMA FORM

Maja: In the idea of a public reading, this was exactly what was important to us – the public reading – a transfer

of something into the public sphere and the reading of a dramatic text. We formed the text in a classical play form (with acts, a prologue, an epilogue, intermezzos ...), which means that the contents are in conflict with the form.

Milan: I thought it was especially interesting when we tried to establish a conflict between two already established and from the very start problematic discourses. We could have invited the audience to a press conference, but I think that with the presentation in the form of a public reading we not only attacked the parliamentary system in Serbia, but also the form of drama and art. I think it is important to create something different from the conservative and closed institutionalised form, such as a public reading of a play, without taking away its performance dimension; it is only the two of us on stage, thus the project remains personal, but with a stage presence that is not private. I was especially motivated by the toying with the expectations of the audience, which was possible in Belgrade, because the event was announced merely as a public reading of a new, contemporary play, and people did not know the contents of the play or the context of the project.

The fates of artists have left a strong mark on the artistic interpretations of those works in which the dramatic conflict originated from the conflict between the artist and the system. They Live represents the newest generation of this dramaturgy, in which artists find themselves on both sides and in which the question as to whether the political parties control the artists or vice versa is posed in a serious tone. As we watch the reading performed by Maja Pelević and Milan Marković, we can – at least the ones who are a part of the same milieu – pose the question, who is watching who here, are we watching them or are they watching us? And this is one of the basic questions posed in contemporary theatre. (Dimitrije Vojnov, Scena)

CENSORSHIP AS AN ACCUSATION OF ARTISTIC IRRELEVANCE

Maja: We arranged to stage the public reading of the play with the artistic director of JDP,¹² but with less than a week to go we were called by the director Tamara Vučković, for she had heard that there was “something fishy” about the performance. Once she read the text, she cancelled

¹¹ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1212.pdf>

¹² The public reading of *They Live* should have taken place in JDP on 17th March 2012. As it was removed from the programme as an afterthought, it took place – as previously mentioned – on 8th April 2012 in Dom Omladine in Belgrade.

the public reading due to “aesthetic irrelevance, the unformed text and lack of provocation”.

Milan: It was essential for us to perform the public reading in the Yugoslav Drama Theatre, for I think it is essential for such a project to be set in the context of an institution as an elitist space in which the artists are expected to show a certain conformism and not subversion of expectations. With its presentation in Dom Omladine – the Centre for Cultural Decontamination, the project lost a part of its strength.

Milan: With this act, censorship became a part of our material. This was the second time I experienced censorship in Belgrade with the same arguments. Artistic relevancy is truly not universal, but more than the contents of the objection, it is important who is the one objecting. I think that censorship based on such arguments reveals a lack of implicit understanding of the political relevancy of the project, and for certain political dissent.

Maja: In the beginning I believed that this was a form of political censorship. Now I understand that the reasons for rejecting our public reading are based in the failure to understand any sort of non-conventional drama form that is otherwise commonly found in contemporary theatre. When such failure to understand a different form is revealed in a theatre that emerged with the intent to promote new tendencies, it becomes evident that conformism is in charge in Serbian theatres as well as other segments of society, and this treats new theatre expressions as “some sort of alternative experiments” that have no place in institutions.

DRAMATISATION

Nika: Surely you don’t think that a text on the Serbian pseudo-sensation printed in *Maska* will subvert any expectations of the readers.

Nika: That would be ridiculous, especially if the interview was actually based on a play by a couple of young Serbian dramaturges.

Nika: Why don’t we just publish their text in its entirety?

Nika: That would be disputable – don’t forget that we are dealing with aesthetically irrelevant material

Nika: What if we accompany it with an “officially” aesthetically irrelevant Slovenian text?

Nika: What we are doing now is theatre.

Nika: Don’t even think that you have managed to escape an ideological position with this statement.

Nika: It is important for us to see where we all stand.

THEY WROTE ...

The vulgar and inconsistent contents, the debate set in public diction on the grand plans of the Serbian cultural production where propaganda needs to be popular and not intellectual, where only the law of natural selection is in order, and the promotion of the individual (in the field of culture) is based on subjective references, introduces a tragicomic note into the public reading with the hope that people will think this is a documentary and not actual coverage of reality. (Zala Dobovšek, Delo, 8. 5. 2012)

Regardless of the tried-out formula, the fact that the level of political (and other) intelligence of the various political parties is so low that it can be fooled by such a simple action simply calls for mockery. Also important is the moment in which the public lie is revealed, the facts that we all know but do not express in a public discourse. /.../ But already the electronic correspondence, shown by Pelević and Marković, takes off the masks and unwraps the foil. Important party members, signed with their names and surnames, offer and purchase positions as if they were selling cheese on a market stall.

And yet the idea used by Pelević and Marković is not new. They “admit” to this in their performance (their colleagues accused them that they had stolen their idea). Similar subversive descents into the field of the political are also known in Slovenia, for instance, the renaming of three artists into Janez Janša, which was followed by them joining SDS,¹³ or years ago, the NSK poster for the Day of Youth. (Iva Kosmos, Dnevnik, 8. 5. 2012)

One of the most resounding cases in the recent past, in which an artistic strategy used a corpus of fascist regimes, was the 1987 poster affair. /.../ Due to the witch-hunt, the magazine Mladina published a Call to Reason that was signed by a number of intellectuals, including the expert in defence studies Janez Janša; however, not even this could stop the hunt. The poster had to be withdrawn. However, the expert in defence studies Janša did not retreat

13 Slovenian Democratic Party, led by Janez Janša, the current Prime Minister of Slovenia [note by translator].

and he is currently the Slovenian prime minister for the second time. In 2007, he got three new namesakes from the ranks of artist “colleagues”. Once they changed their names, they continued with numerous art projects; the last one being a film entitled *The More of Us There Are, the Faster We Will Reach Our Goal*.¹⁴ *The most obvious comparison with the project They Live is to be found on the level of joining a political party and the dramatisation of the event, as used by the director Janša in the performance Slovene National Theatre. /.../ However, Maja and Milan’s act is more complex than SNG; also because of the context in which Europe and European politics have found themselves on the one hand and as dictated by informational e-technology on the other. On the one hand, we have a joint European soap opera explaining how the belt needs to be tightened in accordance to the scenario of the childless German Angela Merkel, and on the other, we have the young Facebook generation, for whom communication through social networks is already an act in itself.* (Andreja Kopač, sigledal.org, 9. 5. 2012)

ACT 3 - MOVEMENT

MEDIA MANAGEMENT

I would really like to see how this will be covered in the media, as there is no media that would seriously deal with culture in Serbia. (Anja Suša, Serbian director, Scena)

Milan: When we started with the project, we were convinced that nobody would react. However, after the public reading in Dom Omladine, the project was splattered across the media, and we were not ready for this. We reacted spontaneously, we did not have a prepared strategy, which is why we made a lot of mistakes.

Maja: When the media grabbed hold of this event, we thought it was important as to what would we let into the media, to what level were we going to deal with the interpretation of our own work and to what extent would we use the media to express what was important for us. At some stage, we thought that we would not even react to the media, for all materials and a recording of the public reading were publicly accessible; however, we did not wish for the media to manipulate the project and pass on

a totally different meaning through their selection and interpretation. In order to restrain from the unexpected media circus, we sent a text with the responses to the most frequently asked questions (How did this happen? What did you do? Why Goebbels? What was your intention?) to all media and refused to give any statements for Serbian television stations. Of course, numerous interpretations emerged, some of which stated that our project was financed by the political current that favoured white papers, which led us to emphasise that we do not propagate anything connected to the elections but that this was our personal artistic project, which is much more involved in the culture today than in the 2012 elections.

THE APPEARANCE OF THE DISCOURSE IN THE MIDST OF THE ARTISTIC IDEA AND THE RESPONSES FROM SOCIETY

Milan: As with all texts, this one also depends on the reader and the references he operates with. The visitors of the public reading formed a mixed group that included a lot of people who do not deal with theatre professionally. There were also not a lot of reactions from the art scene after the reading, only a few individuals and they all reacted positively. I thought it was great that the project encouraged some to speak their voices at a public tribune on culture, i.e. that they behaved “inappropriately”. The media responded merely with fast and sensationalistic responses that emphasised the use of Goebbels’ text and us joining the various political parties, but almost no reactions were shown by institutions or political parties. On the other hand, the project was often publicly debated over the next few weeks. I find it unbelievable that our blog reached 30,000 visits in two or three days.

Maja: Looking at the media reactions, I can say that most of the interest was generated by the Minister of Propaganda of the Third Reich. Only after a certain amount of time had passed did they try to contextualise the performance in a broader sense. In the Yugoslav Drama Theatre, party censorship took place – which is exactly what we are dealing with in our project.

Milan: In this sense, the project remains unfinished. The responses that took place following the presentation will most likely be included in the continuation of the project, which will discuss the attempt of appropriation, commercialisation of the idea.

¹⁴ *The More of Us There Are the Faster We Will Reach Our Goal* is a 2010 documentary performance by three artists named Janez Janša; their documentary film on names and the renaming process carries the title *My Name is Janez Janša* and premiered in autumn 2012 at the Slovene Film Festival in Portorož [editor’s note].

MEDIA - LIFE AS A BAD GAME OF CHESS: GOOD MOVES AND UNCERTAIN RESULTS

Milan: We were certainly not prepared for any relations with the media. Certain individuals from the art scene were critical towards the project because their opinions were formed exclusively from media reports. It is possible that people received only negative ideas, but I think it is important that we managed to present all materials publicly. I trust people to be honest and intelligent enough to form their own opinions.

Maja: I think that the problem does not lie so much in the media and its manipulation, but in the fact that people do not consider the material to be a starting point for future work. Most grasped the project as a simple and finished performance that would not be repeated, as this was supposedly no longer possible. Some later texts came up with their own interpretations and, with this, called for future performances of what we have started.

Milan: Of course, nobody can control the interpretations of their work, but I wanted to stay in control for at least as long as the project was still running. Even though we placed the figurines into their positions and were waiting to see in which direction they would turn, we never stopped playing chess. We had to make quite a few moves between the time when we joined the parties and the public reading.

THE QUESTION OF STRATEGIES

Milan: Goebbels' text also speaks about how to successfully achieve the set goals through political marketing, but I would like to pose the question as to who uses certain strategies. Our goal is not to take over social power with the intent of reaching an economic goal. There are various ideological positions within art and politics, but the basic question deals with the intent behind the individual strategies. I consider the use of elements from individual structures to be legitimate for its subversion.

Maja: Nowadays, everything can function as an excess and, as Žižek stated, the most radical thing you can do is to do nothing.

Milan: I think that we have to constantly seek activities, and I even understand passivity as an active way of retreating so that I can observe how things truly function from a distance. However, I do not consider our perfor-

mance or the actions before it to be an excess. It is possible that it achieved more or less shocking effects, but in its core it is a purely conservative act of publicly reading a play. The only shocking thing was the simplicity with which we carried out the entire project, and the speed with which the events took their course.

PERSONAL JOURNEY INTO CO-OPERATION: RADICAL SPEECH IN AN (INTIMATE) DIALOGUE

Maja: During the elections, everybody on social networks (such as Facebook) represented their own opinions as relevant and bad-mouthed others, and this by no means represents a dialogue. The world is divided into fragmented parts that fight each other. Thus, I understand the process of collective work - which demanded a consensus from the two of us as well as the presentation of both views - as a positive alternative.

Milan: Creating something new is much harder as the entire world needs to be constructed from the very beginning. However, it makes something positive happen on the level of the process. In collective work, which demands the harmonisation of various views and opinions, we have to bring all conflicts to the surface, including our own, and not allow somebody else to talk about them instead of us or let them be repeated. Especially visible was the difference in our personal aesthetic and ideological orientations, but in the end we found something in common. Politically, it was always a part of the process; not only the starting point but also the goal, the ideal and how to reach it. In this sense, this was not merely a formal experiment.

THEY LIVE?

Maja: It is because of the process behind our collective work that *They Live* is not merely another performance on the market. In this project, the performance had already taken place prior to the public reading, and in my opinion, *They Live* continues to live through the reactions of individuals and through the questioning as to how to continue with the project; thus the process continues, even though we might not perform it publicly anymore. In the event that the public reading will be repeated, we have to be aware of how the new context will influence or add to the project and how the project will refer to the social circumstances of the people who will witness the reading.

Milan: During the work process, I thought that our opinions as regards the meaning of the public reading were of key importance, but now I am mainly dealing with the question whether this is merely another product on the market. I am a bit confused as regards this, maybe because of the military background in which the action is performed due to its political effect but has no life following the performance. At first, I did not want any repeats of the readings, but now I see that my idea of something that was different from any other performance is merely an illusion. Regardless of the history that led to it, this is a performance even though we are not making any money from it and it might have different consequences. In Belgrade, the performance could operate on multiple levels - not only on the level of political parties, but also on the level of public expectations. We have also been invited to various festivals because of what we have done. Communication with a festival such as *Borštnikovo srečanje*, to which our project has been invited, is similar to the communication with political parties - of course, not on the level of corruption, but it encouraged the question, who is using who and why? We have to find an acceptable way of exposing this. I consider it essential for this not to revolve merely around the performance, i.e. the presentation of an already performed idea, which is merely consumed by the public, but that something happens within the hall, that a conflict is established, that something unexpected happens, something we are not prepared for, something that not even I know how it will work. For me, this is the basic motif of the future performances.

EPILOGUE

I READ

I read newspapers
 scientific magazines, Internet publications
 I read newspapers and I wonder
 where did the conflict go
 I read these fictitious articles
 that pragmatically try to convince me
 to think because of them
 to think on my behalf
 they are doing me a favour
 but the conflict is still nowhere to be seen
 and I listen to other people
 real people
 thinking people

but the conflict is still nowhere to be seen
 and I observe people
 who have the need
 for somebody to say or write something for them
 and they nod yes or no
 but the conflict is still nowhere to be seen
 I read newspapers
 scientific magazines, Internet publications
 in which people who think
 in one way or another write
 in a culture that does not know whether it will remain
 in a country that does not need culture
 but the conflict is still nowhere to be seen

BEGINNING

Between 13th and 21st February 2012, Milan Marković and Maja Pelević, Serbian dramaturges and playwrights enrolled into the Democratic Party of Serbia, the United Regions of Serbia, the Social Democratic Party, the Democratic Party, the Liberal Democratic Party, the Serbian Progressive Party and the Socialist Party of Serbia. Soon afterwards, they were invited to join various cultural councils in most of the parties, and in some parties they were even promised leading positions in cultural institutions if they would write a text for the parties' election campaigns. They sent *Knowledge and Propaganda*, a text written by Hitler's Minister of Propaganda Joseph Goebbels in 1928 (which they renamed *Idea - Strategy - Movement*) to all of the parties.

Nika Arhar, critic and publicist. Is not a member of any political party.

Nika Leskovšek, critic and dramaturge. Is not a member of any political party.

PROJEKTIVNA ČASOVNOST

UVODNIK

BOJANA KUNST

Pričujoči trijezični tematski blok je nastal kot ena od ustvarjalnih posledic krajše dvomesečne raziskave *Se nadaljuje. Prilastitev časa v sodobni predstavi*, ki sem jo od oktobra do decembra 2011 izvedla v pariškem rezidenčnem centru Les Laboratoires d'Aubervilliers.¹ K tej raziskavi sem povabila štiri umetnike in teoretike (Danae Theodoridou, Ivana Müller, Boyan Manchev, Igor Štromajer), da bi skupaj z njimi našla različne načine, kako govoriti o časovnosti dela v umetnosti. V središču našega zanimanja je bilo razmerje med delom umetnika in časom, še posebej pa nas je zanimalo vprašanje, pod kakšnimi časovnimi pogoji danes delajo sodobni umetniki in kako ti določajo sodobno produkcijo umetnosti. Vprašanje o časovnosti stoji namreč v središču ekonomskih in globalnih pogojev umetniškega dela, obenem pa se tesno prepleta tudi z občutkom življenja in njegovih možnosti, je torej pomembno estetsko in politično vprašanje. Obenem pa je čas del ontologije predstave, kar mu daje še posebno mesto v oblikovanju kritičnega odnosa do fleksibilnosti in pospeševanja sodobnega dela. Predstava se tako lahko pokaže kot izjemno pomembno kritično polje časovnih politik in ponudi možnost eksperimentiranja z drugačnimi oblikami časovnega zaznavanja, obenem pa lahko prav skozi vprašanje časa reflektira tudi pogoje lastne umetniške produkcije, ki je v zadnjih desetletjih zlita s fleksibilnim in prekarnim delom. V raziskavi sem skozi štiri intenzivna srečanja odprla različne teme o razmerju med umetniškim delom in časom ter hkrati tudi skupaj s povabljenimi avtorji preizkusila različne časovne formate. Besedila, objavljena v tematskem

¹ Raziskava je bila finančno podprta s strani francoskega Nacionalnega inštituta za zgodovino umetnosti, program Umetnost in mondializacija, ter s strani rezidenčnega centra za umetniške raziskave Les Laboratoires d'Aubervilliers v Parizu.

V središču našega zanimanja je bilo razmerje med delom umetnika in časom, še posebej pa nas je zanimalo vprašanje, pod kakšnimi časovnimi pogoji danes delajo sodobni umetniki in kako ti določajo sodobno produkcijo umetnosti.

bloku, so deloma nastala v sami raziskavi ali kot njena posledica (npr. tekst Danae Theodoridou ali pa dialog med Ivano Müller in mano) in jih zaznamuje performativni slog pisanja. Druga besedila pa na bolj teoretski ali pregleden način odpirajo vstop v časovnost in različne načine, kako sodobna koreografska in gledališka dela upravljajo s časovnostjo, še posebej pa, kako se skozi svojo časovnost skušajo upreti generalni kapitalizaciji časa in se tako vzpostaviti tudi kot kritično utelešenje časovne percepcije. Čeprav se prispevki dotikajo različnih tematik in so tudi napisani na različne načine, pa jih družijo zelo pomembna rdeča nit: vsi nam pokažejo, kako ne moremo spregovoriti o času, ne da bi pri tem spremenili tudi časovnosti prakse umetnosti oziroma načinov, kako umetnost ustvarjamo, jo zaznavamo in se je ne nazadnje tudi spominjamo.

Na koncu tega kratkega uvodnika bi se najprej rada zahvalila avtorjem prispevkov in njihovim prevajalcem, prav tako pa tudi lektorjem, ki so s prevodi v tri jezike opravili veliko delo. Pristrčno se zahvaljujem tudi umetniškemu vodjem Les Laboratoires d'Aubervilliers: Alice Chauchat in Grégory Castéra, še posebej pa za vso podporo in prijateljstvo Nataši Petrešin-Bachelez, s katero sva tesno sodelovali in delali na tem obsežnem tematskem bloku tudi po opravljeni raziskavi. Hvala tudi ostalim sodelavcem centra Les Laboratoires d'Aubervilliers, delati pri vas in z vami je bil zares časovni privilegij. Zahvaljujem se tudi urednici Maske Amelii Kraigher za ustvarjalno sodelovanje in direktorju Maske Janezu Janši za podporo trijezični številki. Na koncu bi se rada zahvalila še partnerjem projekta: francoskemu Nacionalnemu inštitutu za zgodovino umetnosti, še posebej gospe Zahiji Rahmani, direktorici

programa Umetnost in mondializacija, za tenkočutno razumevanje projekta ter francoski reviji za sodobni ples Mouvement in njenemu uredniku Jean-Marcu Adolphu, ki prav tako sodeluje pri francoskem delu pričujoče publikacije.

PROJECT TEMPORALITY EDITORIAL

BOJANA KUNST

TRANSLATED BY
ŠPELA DRNOVŠEK ZORKO

This trilingual thematic bloc came into being as a creative consequence of a short-term, two-month-long research project entitled *It Continues. The Appropriation of Time in Contemporary Performance*, which I carried out between October and December 2011 in the Parisian residency centre Les Laboratoires d'Aubervilliers.¹ I invited four artists and theorists to contribute to this piece of research (Danae Theodoridou, Ivana Müller, Boyan Manchev, Igor Štromajer) in order to locate, in concert, various ways of speaking about the temporality of a work in art. The central focus of our interest was the relationship between the work of the artist and time, particularly the question of the conditions of time under which contemporary artists work today and how these determine the contemporary production of art. The question of temporality in fact lies at the very centre of the economic and global conditions of artistic labour, while also being closely intertwined with the sense of life and its possibilities, and thus poses an important aesthetic and political question. Simultaneously, time is part of the ontology of the performance, which gives it an additional position in shaping a critical relationship toward flexibility and the acceleration of contemporary work. The performance can thus show itself to be an exceptionally important critical field of temporal politics and to offer the possibility of experimenting with different forms of temporal perception, while it can also, through the question of time, reflect the conditions of its own artistic production, which has in the past decades become fused with flexible and precarious labour. During this research, I drew on four intensive

¹ The research project was financially supported by the French National Institute of Art History's Art and Globalisation programme, and by the Les Laboratoires d'Aubervilliers residency centre for artistic research in Paris.

The central focus of our interest was the relationship between the work of the artist and time, particularly the question of the conditions of time under which contemporary artists work today and how these determine the contemporary production of art.

meetings to open up various themes in the relationship between artistic work and time, and simultaneously, in cooperation with the invited artists, tested various temporal formats. The texts published within this thematic bloc came into being partially within the research project itself or as its consequence (e.g. the text by Danae Theodoridou, or the dialogue between Ivana Müller and myself), and are marked by a performative style of writing. Other texts clear the way, by more theoretical or accessible means, toward temporality and the way in which contemporary choreographed and theatrical works deal with temporality, especially how they attempt to resist, through their own temporality, the general capitalisation of time and establish themselves as a critical embodiment of temporal perception. Even though these contributions touch upon various themes and are written in differing styles, they are linked by a very important red thread: they all show that we cannot speak of time without also changing the temporality of practicing art, or rather, the means by which we create art, perceive it, and finally also remember it.

In conclusion of this brief editorial, I would first like to thank the contributing authors and their translators, as well as the proofreaders who carried out a significant piece of work following translation into three languages. I also want to sincerely thank the three artistic directors of Les Laboratoires d'Aubervilliers: Alice Chauchat and Gregory Castéra, and especially Nataša Petrešin-Bachelez, with whom I worked closely on this extensive thematic bloc even after the project had concluded, for all of her support and her friendship. Thank you also to the other contributors at Les Laboratoires d'Aubervilliers; it was truly a temporal privilege to work

alongside and with you. I further want to thank the editor of *Maska*, Amelia Kraigher, for her creative cooperation, and *Maska's* director Janez Janša for supporting a trilingual issue. Finally, I want to thank the partners of the project, the French National Institute of Art History, and in particular Ms. Zahia Rahmani, the director of the Art and Globalisation programme, for her responsive understanding of the project, as well as the French contemporary dance journal *Mouvement* and its editor Jean-Marc Adolphe, who is also involved in the French section of the present publication.

ČAS PROJEKTA

BOJANA KUNST

PREVOD IN PRIREDBA
BOJANA KUNST IN
ALEKSANDRA REKAR

Vpričujočem besedilu se bom posvetila neki skrajda banalni, zaradi njene vsakodnevne uporabe že malodane pogrošni besedi, ki jo imamo danes skrajda vsi na jeziku, kadar ustvarjamo in delamo. Tako umetnike kot tiste, ki delajo v ustvarjalnih poklicih, tako politike kot znanstvenike družijo skupna beseda, s katero dandanes zelo radi opisujemo to, kar počnemo – to, kar počnemo, delamo tako, da delamo projekte. Na prvi pogled se ta beseda seveda zdi neskončno raztegljiva; uporabljamo jo za opise številnih različnih dejavnosti, tako za poimenovanje velikega umetniškega dogodka kot za opis sfiženih lokalnih sanj, naj gre za raziskovalno dejavnost ali sumljive gradbeniške implementacije, projekt cenzure ali projekt nevladnih organizacij – projekt je navidez tako nevtralna beseda, da postane neskončno uporabna, njena uporaba pa naj ne bi, prav zaradi te navidezne praznine, brisala številnih razlik, ki obstajajo med posameznimi projekti. In vendar, kot piše Foucault, je lahko že silovito povečana frekvenca uporabe kakega pojma skozi različne družbene kontekste in početja vzrok za določeno nelagodje in prav je, da se – prav zaradi tega nelagodja in lahkotnosti, s katero beseda projekt seda na številne različne dejavnosti, še posebej pa se kaže kot ultimativni horizont delovanja kot »ustvarjalnosti« – z njo spopademo malce natančneje. V tem predavanju bom pozorna predvsem na mesto projekta v umetnosti, z analizo te besede pa bom poskušala razkriti nekatere značilnosti, ki so tesno povezane s spremembami v sodobnih načinih dela v umetnosti.

Umetniki, kreativni delavci in tako ali drugače ustvarjalni ljudje so danes nenehno vpleteni v projekte, pravzaprav v kar več projektov hkrati; prehajajo iz implementacije enega projekta v dokončanje drugega, delo

obstaja skozi neskončno nizanje projektov, od začenja do dokončanja projekta v prihodnosti, globoko smo vpleteni v dokončanje projektov in začenjanje novih. Poleg teh potekajočih projektov pa seveda obstaja še na tisoče tistih nikoli uresničenih, zamišljenih za prihodnost, ki pa niso dobili zagona za implementacijo, za finančno (ali bolje rečeno, ekonomsko) izravnavo med zamisljivosti in kalkulacijo prihodnosti. Skratka, zdi se, da v umetnosti in kreativnih poklicih še nikoli prej ni bilo tolikšnega poudarka na zamišljanju prihodnosti oziroma na eksperimentiranju, izmišljanju in oblikovanju predlogov prihodnosti, torej na spodbujanju in treniranju sposobnosti zamišljanja tega, kar naj bi se šele zgodilo. Kljub tej usmerjenosti ustvarjalnih ljudi v zamišljanje prihodnosti pa živimo prav v času, ki ga radikalno zaznamuje nemoč zamišljanja drugačnih načinov političnega ter ekonomskega življenja in delovanja, kot je ta, ki ga poznamo, težava z mišljenjem prelomov in potencialnih sprememb, ki se zrcali tudi v umetnosti in občutenju nemoči, kadar umetnost skušamo misliti v razmerju do političnega. Živimo torej v času, o katerem Stefano Harney in Valentina Desideri pravita, da smo v njem nekako otrpnjeni v prihodnosti oziroma boljše, naš odnos do prihodnosti je otrpnil naše pojmovanje dela. »Pod kapitalizmom je prihodnost odprto polje pred nami, ki jo lahko oblikujemo in gradimo skozi delo. Ker smo obsojeni na to, da imamo prihodnost, smo obsojeni na delo, če pa si obsojen na delo, si obenem tudi obsojen na to, da imaš prihodnost. Če želiš uresničiti svoje sanje, moraš torej delati (seveda vselej ob predpostavki, da te sanje pripadajo prihodnjemu in ne sedanjemu času). Če se želiš izogniti delu, moraš delati, kolikor je le mogoče, kajti najti moraš načrt, strategijo, kako to doseči. Karkoli že izbereš, delaš in strateško deluješ proti cilju, zato delaš produktivno. Da bi lahko spremenili to dominantno usodo, ki si želi nadzirati prihodnost in tako ostaja na območju znanega, je treba sabotirati ta dvojni stroj dela in prihodnosti.«¹

Na tem mestu se bom navezala na predstavo Xavierja Le Roya iz leta 2010, *Produkt drugih okoliščin* (*The Product of Other Circumstances*), ki zelo dobro poseže v ta »dvojni stroj dela in prihodnosti«. Produkt drugih okoliščin že v naslovu vsebuje referenco na eno zgodnejših predstav tega francoskega koreografa, *Produkt okoliščin* (*The Product of Circumstances*, 1999), ki danes velja za eno ključnih del sodobnega plesa. V prvem Produktu okoliščin iz leta 1999 Xavier Le Roy skozi svojo osebno zgodbo razgrne, kako je po doktoratu iz bio-

genetike postal koreograf. Predstava neposredno razpre spremenjene načine dela v plesu, razširi polje plesa v druge načine človeške dejavnosti in gibanja ter obenem temeljito prevrednoti pozicijo koreografskega dela. V *produktu drugih okoliščin* se Le Roy po dveh desetletjih umetniškega ustvarjanja znova znajde v performansu, a tokrat je ta odziv na povabilo kolega/koreografa Borisa Charmatza, ki ga povabi, naj v dveh tednih ustvari butoh predstavo. V *Produktu drugih okoliščin* tako spremljamo Le Royjev delovni proces; predvsem to, kako se seznanja z butoh plesom, kakšno gradivo gleda in kako ga potem izvede znotraj časovnega okvira, ki mu je na voljo in ki ga je sprejel kot izziv. Predstavo je mogoče brati skorajda kot razstavo spremenjenih načinov dela, ki vstopijo v dandanašnje koreografsko delo (iskanje informacij na internetu, Wikipedija, drugačni modeli znanja, nabiranje gradiva), kot to, kar Bojana Cvejić označi kot nematerialno delo v sodobni predstavi, ki obenem temeljno spremeni časovno in telesno razsežnost dela v plesu. Toda pri tej predstavi ni toliko zanimivo izhodišče, ki ga Le Roy poda na začetku – da je namreč možno v dveh tednih postati butoh plesalec –, pač pa predvsem izjava, da zaradi pomanjkanja časa predstavo ustvarja v svojem prostem času, zunaj urnika profesionalnih projektov, ker si je to pač vedno želel in bo to tudi poskusil. Toda ali je to, kar umetnik dela zunaj svojega profesionalnega časa, še mogoče poimenovati umetnost? Ali drugače, ali je sploh mogoče delati zunaj profesionalnega časa? Nas nemara Le Roy že na začetku zavaja z napačno trditvijo, saj je prav umetnik tisti idealni sodobni delavec, v čigar delu popolnoma izgine razlika med delovnim in prostim časom? Mar ni vse, kar umetnik počne, vedno in povsod, umetnost? Danes ne velja več, da je vse, kar je zunaj profesionalnega časa, stvar amaterizma, pač pa je nemara prav nasprotno: vse, kar počne umetnik, je amaterizem, še posebej pod narekom časovno pospešenih pogojev sodobne produkcije, nenehne fleksibilnosti in nomadstva umetnika. Če želi umetnik pod tem pritiskom pospešenosti časa narediti to, kar si želi, mora svoje delo imeti rad in popolnoma uživati v tem, česar sicer še ne ve, kar pa zagotovo mora priti. Časovna pospešitev, naučiti se butoh v dveh tednih, naj bi bila amaterska, saj je butoh praksa, ki zahteva izjemno dolgotrajno in vztrajno delo. Toda obenem je prav časovna pospešitev dela in ustvarjanja ena od bistvenih značilnosti implementacije projektov na polju umetnosti in kulture. Danes umetnik nima hobija, saj je ves njegov čas posvečen umetnosti. Vse, kar počne, je umetnost, obenem pa je njegova dejavnost vse bolj amaterska, saj pravzaprav nima več časa. Če želi obstati na umetniškem trgu, mora namreč udeležati projekte

1 Stefano Harney in Valentina Desideri: *Fate Work. A Conversation*. Še ne objavljen tekst, privatni zapiski.

v prihodnosti in skrbeti za nove, ki prihajajo, nenehno vzdrževati povezavo med delom in prihodnostjo.

Prav ta intrigantna povezava med delom in prihodnostjo podlaga ekscesno uporabo besede projekt v sodobnih umetniških in ustvarjalnih poklicih; gre namreč za specifično časovno razsežnost dela in ustvarjanja, ki jo bom na tem mestu imenovala »projektivna časovnost«. Umetniški procesi ustvarjanja in sodelovanja so uklesani v projektivno časovnost, projekt postane ultimativen horizont ustvarjanja. Projekt je množica singularnih del, ki pa nastajajo kot kontinuiteta neskončnih dopolnitev, saj kot horizont nikoli ne more biti ultimativen dosežen ali presežen, vedno znova je treba začeti znova, vsaki dopolnitvi sledi radikalni prelom, drugačnost vnovičnega projekta, ki ga čedalje bolj zahteva tudi umetniški trg. Edini, ki se v določeni meri izognejo tej zahtevi po nenehni drugačnosti, so mladi ustvarjalci oziroma tako imenovana mlada umetniška sila na polju plesa in performansa, ki niso zanimivi zaradi dopolnitev, temveč zaradi še nedokončanega, tega, kar se še oblikuje pred našimi očmi – in prav zato je njihovo delo vpeto v mreže rezidenc, del v nastajanju, prikazovanje procesov, odprtih struktur; mladi ustvarjalci naj bi imeli vlogo razkritja potencialnih vrednosti, ki jih trg še ni prepoznal, vendar jih nenehno išče. Pri tem pa je absurdno, da gre pogosto za nekakšno cenovno nižjo delovno silo, ki jo je treba kar se da dolgo ohraniti v stanju »eksperimentalne prekarnosti«; prav zato smo v zadnjih letih po evropskih festivalih srečali številne mlade umetnike, katerih mladost se kar ni smela končati. Problematičnost tovrstne »navidezne« odprtosti je v tem, da je kljub navidezno drugačni dinamiki dela (bolj raziskovalni, odprti procesi) docela podrejena projektivni časovnosti ustvarjanja, tej okoreli navezavi med delom in prihodnostjo, ki ne proizvaja sprememb v načinih bivanja in ustvarjanja, pač pa je predvsem povezana z administriranjem kontekstov prihodnosti in prepoznavanjem bodočih vrednosti na umetniškem trgu. V tej projektivni časovnosti je na delu nekaj uničujočega: čeravno se skozi odprejo številne možnosti, pa se ne odprejo tudi razlike. Na koncu dokončanje projekta vedno stoji kot ultimativen horizont dela. Prihodnost je projicirana kot ekvivalentna oziroma nekako v sorazmerju s sedanostjo, predstavljena je kot kontinuiteta s sedanostjo, ki pa je kot taka v projektu že predvidena. Prihodnost projekta je torej retrospektivna, saj je dokončanje v njej že implementirano.

Besedo projekt moramo torej misliti prav skozi časovnost, ki jo implicira, skozi to časovno razsežnost, ki se

v njej projicira. Prav ta časovna razsežnost je vzrok, da je delo umetnosti in drugih kreativnih industrij mogoče analizirati v tesni povezavi s produkcijskimi procesi kapitalizma, obenem pa skozi opazovati izginjanje konstitutivnega mesta umetnosti v družbi, ki je tesno povezano z drugačnimi načini časovnosti in zaznavanja. Prav ta časovna razsežnost je tudi vzrok za izginjanje razlik med posameznimi projekti, ki se v sodobnem svetu pogosto dogajajo z izkoriščano fleksibilno delovno silo, pri tem pa imajo v središču politične in družbene učinke. Ta projektivna časovnost vpliva tudi na pospeševanje imaginativnega in kreativnega dela, na nenehno spodbujanje transformacije in novih, še bolj radikalnih individualizacij subjekta, pri čemer, kot pravi Maurizio Lazzarato, prav danes, ko ima kreativnost središčno vlogo v delu, obenem še nikoli ni bila tako standardizirana. Kot primer tega pospeševanja individualizacije produkcijskih subjektov in vsesplošnega naraščanja projektivnega dela lahko vzamemo razvoj slovenske neodvisne produkcije v zadnjem desetletju oziroma kulturno-političnega modela samostojnih umetnikov/administratorjev/menedžerjev, ki ga lahko gledamo tudi kot nekakšen tranzicijski rezultat političnega boja za podporo neinstitucionalni kulturi. Na tem mestu je treba razumeti, da ne gre za to, da bi bilo treba ločevati med umetniškim in organizacijskim delom, pač pa predvsem za produkcijo subjektivnosti, ki je v središču tega modela: za individualizacijo umetniških načinov in različnosti, za vzpostavitev kompetitivnih monad, ki v razdrobljenem sistemu kulturnih podpor in subvencij enumerirajo projekte. Problem je v tem, da pri tovrstnem načinu dela časovnost docela vstopi v službo izpolnitve projekta; razmerje med delom in prihodnostjo je statično, s tem pa so onemogočene druge oblike sodelovanja, vzpostavljanja povezav, vztrajnosti v času in prostoru, raziskovalna obdobja, ki segajo onkraj administrativno določenih obdobj vrednotenja. Nepredvidljiva dinamika in energetski tokovi ustvarjalnosti so standardizirani, napetosti in intenzitete so umirjene in podrejene izpolnjevanju obljubljenih obveznosti. Obenem pa je umetniški poklic popolnoma nestabilen, fleksibilen in v popularnem javnem mnenju tesno povezan z lenobo. Umetniki so, protislovno, postali požeruhi javnega denarja, sodobni delovni lenuhi, večni amaterji, čeprav so hkrati model za sodobno življenje, moč umetniškega življenja podeljuje vrednost celotnim delom mesta (procesu gentrifikacije v sodobnih urbanih središčih). Umetniki naj bi namreč v svojem življenju uživali, bili fleksibilni, vlagali vanj svoje življenjske sile in potencialne. S svojim delom pravzaprav kažejo podobo drugim načinom dela, ki imajo v središču predvsem produkcijo

Tako umetnike kot tiste, ki delajo v ustvarjalnih poklicih, tako politike kot znanstvenike družijo skupna beseda, s katero dandanes zelo radi opisujemo to, kar počnemo – to, kar počnemo, delamo tako, da delamo projekte.

subjektivnosti. Proizvodnja subjektivnosti stoji v središču sodobnega kapitalizma ali, kot piše Lazzarato, proizvodnja subjektivnosti je največji učinek kapitalizma, »edino vseobsegajoče blago, ki ga danes proizvajamo, zato ker je prepletena s proizvodnjo vsakega blaga«. ² Lazzarato s proizvodnjo subjektivnosti meri na standardizacijo družbenih, afektivnih in skupnostnih vidikov sodobnega človeka, ki stojijo v središču kapitalistične proizvodnje in pomembno prispevajo k ustvarjanju kapitalistične vrednosti, njihova posledica pa je radikalna individualizacija in obenem homogenizacija subjektivnosti. V sodobni družbi je velik poudarek na ustvarjalnosti, domišljiji in dinamičnosti, obenem pa te človeške sile še nikoli niso bile tako standardizirane kot zdaj, še nikoli tako prepletene s tem, kar Foucault opiše kot vladnost subjektivnosti. Prav zato Franco Berardo Bifo, ki tudi pripada italijanski veji refleksije filozofije politike in proizvodnje, piše, da je dandanes na delu predvsem duša, ki jo Bifo razume materialistično – »kar lahko telo še naredi, to je duša«. ³ Postfordistični načini dela oziroma to, kar Bifo imenuje »semiokapitalizem«, v središče postavi misel, jezik in ustvarjalnost kot primarna orodja proizvodnje vrednosti. Nenehno eksperimentiranje s subjektivnostjo (z njeno imaginacijo, kreativnostjo, časom), spremembe v načinu dela, ki delo čedalje bolj približujejo politični dejavnosti (Virno), in ponotranjanje mikrodinamik moči (Deleuze) stojijo v središču sodobnega proizvodnje kapitalistične vrednosti. Ta teza postane še posebej zanimiva, če jo povežemo s sodobno umetnostjo, zlasti z njenim razvojem v drugi polovi-

ci 20. stoletja, ki se dogaja prav v središču upora proti standardizaciji modernega življenja ter prevrednotenja odnosa med umetnostjo in življenjem. Sodobno mesto umetnosti je globoko protislovno, ker na eni strani stoji blizu oziroma je tesno povezano s sodobnimi modusi proizvodnje subjektivnosti, deluje kot ustvarjalna, afektivna in družbena moč, ki se vse bolj staplja z drugimi oblikami kreativne proizvodnje. Na drugi strani pa še vedno obstaja verjetje v emancipatorno in avtonomno utopično moč umetnosti. Zdi se, da bolj kot je umetnost politična in družbeno angažirana, bolj je pravzaprav izolirana od svoje družbene in politične moči.

Prav ta abstrakcija oziroma navidezna praznina besede projekt je tudi eden od razlogov, zakaj je treba narediti poskus premisleka o tem pojmu. Beseda mora biti postavljena na tnilo prav zaradi svoje nevarne neodvisnosti in vključevanja vsega v edinstveno temporalno dinamiko produkcije: projektivno časovnost. Projektivna časovnost ima namreč številne problematične konsekvence za načine življenja vseh, ki so vpleteni v projekte, jih izvajajo, predlagajo in dopolnjujejo; na tem mestu sem pozorna predvsem na umetniško in kulturno delovanje. Njegova abstraktna prisotnost absorbira izkušnjo umetniškega dela in ustvarjanja, to izkušnjo pa spreminja v enotno: kot da je projekt edina časovnost ustvarjalnosti. Poleg tega vpliva tudi na subjektivnost oziroma na razumevanje subjektivnosti, ki je vpletena v dokončanje projekta. ⁴ Gre za to, da je subjektivnost

2 Maurizio Lazzarato: Interview, Bojana Cvejić, Ana Vujanović: *Exhausting Immaterial Labour in Performance*, TKH, Journal les Laboratoires, št. 17, 2010.

3 Bifo se tukaj sklicuje na znamenito izjavo Spinoze: pomembno je vedeti, kaj lahko telo še naredi. Glej Franco Berardi Bifo: *The Soul At Work, From Alienation to Autonomy*, Semiotexte, 2009, str. 21.

4 Nizanje projektov je povezano s pospeševanjem časa (ki ga nemški sociolog Hartmut Rosa dobro ponazori z dvema prispodobama). Če je bila kulturna podoba osvobajajoče in pospešene hitrosti 20. stoletja motor, je to po njegovem mnenju zdaj hrček, ki poganja svoje kolo v kletki. Obenem dobro vemo, kaj se zgodi z motorjem, s tem simbolom odprte svobode, če ga poganjamo preveč na mestu. Glej: "Full Speed Burnout? From the Pleasures of the Motorcycle to the Bleakness of the Treadmill: The Dual Face of Social Acceleration", *International*

nenehno vpletena v dopolnitev, sodobne subjektivnosti pa so vsota različnih projektov, bodisi zasebnih, javnih, družbenih ali intimnih. Ta temporalnost tako vpliva na ritem transformacije subjektivnosti, ki mora biti ves čas fleksibilna in spreminjajoča se, obenem pa se mora prav ta spreminjajoča se in fleksibilna delovna sila, prav ta poraba kreativnih energij nenehno gibati proti finalizaciji, dokončanju tega, kar je obljubljeno v sedanjosti, proti realizaciji možnosti (ki niso sprememba) in implementaciji. Na tem mestu se sama od sebe vsiljuje primerjava z neko aktualnejšo in trenutno izjemno perečo družbeno razsežnostjo, in sicer z vlogo dolga v naših ekonomskih, političnih in družbenih razmerjih, kajti tudi dolg je navsezadnje strategija upravljanja s časovnostjo subjektov. Kako projekt deluje kot dolg in kako je mogoče to krivdo dolžništva vendarle obrniti v afirmacijo lastne umetniške subjektivnosti, pa čeprav skozi moralno sporno oportunistično držo, nam dobro pokaže predstava Ivane Muller *60 minut oportunitizma (60 Minutes of Opportunism, 2010)*. V tej predstavi Ivana Muller poudari obljubo, ki jo je dala producentu, da bo namreč nastopila sama in v živo, česar še nikoli ni storila. Vrednost tega nastopa je seveda povezana z vrednostjo, ki jo lahko ima tako dejanje znane umetnice za trg, obenem pa so pričakovane vrednosti tesno povezane tudi z izbiro umetnika, ki mora projicirati to, kar še pride, prav v sorazmerju z vrednostmi prihodnosti. Ivana Muller v tej predstavi pokaže na kompleksnost izbire, ki jo mora opraviti umetnik; ta je danes vedno v položaju, da mora sprejemati oportunistične odločitve in z njimi poplačati dolg pričakovanja, ki je v projektivni temporalnosti vedno na delu. Namesto da bi se neposredno nanašala na te probleme, to oportunistično gesto razišče kot serijo performativnih elementov, ki ji omogočijo, da izpolni obljubo (in poplača dolg), obenem pa seže veliko dlje od meje izpolnjene obljube.

V pospeševanju projektov in aktivnosti njihovega vnovičnega začetka in implementacije se tako sprememba nepričakovano zgodi le v trenutku krize, izčrpanja, odmika oziroma umika. Problematičnost tovrstnega gibanja proti dokončanju in konzumaciji predloga je v dejstvu, da pravzaprav ne govorimo o kronološki časovnosti, kjer bi eno sledilo drugemu oziroma o narativu (utopičnem, distopičnem ipd.), tudi ne o napredovanju oziroma napredku, pač pa bolj o uravnovešenosti med prihodnostjo in sedanjostjo, v kateri je projicirano to, kar ima še priti. Tovrstna uravnovešenost, ki pravzaprav

Journal of Motorcycle Studies, Vol. 6. št. 1, poletje 2010, http://ijms.nova.edu/Spring2010/IJMS_Artcl.Rosa.html/.

zamrzne čas v množico dopolnitev, pa ima pogubne posledice za subjektivnost in same skupnosti, znotraj katerih nastajajo umetniški predlogi. Umetnik je čedalje bolj umaknjen od kontekstov dela, sami konteksti dela se zdijo enaki (kot da ni globokih razlik med njihovimi artikulacijami), razlike med različnimi ustvarjalnimi skupnostmi pa postanejo nevidne, s čimer je onemogočena tudi njihova politična moč.

V tem načinu dela, ki je tako tesno povezan s predlogi in projiciranjem časa, ki ima še priti, se zgodi še nekaj protislovnega in zanimivega tudi za analizo: časa v sedanjosti pravzaprav zmanjka, nenehno ga primanjkuje, nimamo ga. Ni naključje, da je vsakodnevna paradigma »nimam časa« tako povezana z organizacijo časa, z načrtovanjem časa in dela v prihodnosti, s projektivno časovnostjo, ki utrjuje delo v prihodnosti, ki ima še priti, medtem pa sedanjosti odvzame njen čas, čas, ki ga lahko ob pomoči Bergsona opišemo kot trajanje. Več možnosti projekt odpira za prihodnost, več časa je posrskano iz sedanjosti; za sedanjost se zdi, kot da ne traja. Več kot je mogoče projicirati v prihodnost, več kot je treba dopolniti možnosti, manj časa nam je na voljo za trajanje in vztrajanje, za vzpostavljanje, omogočanje ter grajenje družbenih, političnih in skupnostnih razmerij (ki so predvsem časovna in ne le prostorska). Projekt tako postane ultimativni horizont izkušnje. Nič nenavadnega ni, da se še ena od pogosto uporabljenih besed v kulturni in ustvarjalni produkciji nanaša na dinamiko te časovnosti: to je seveda beseda rok ali deadline. Na koncu projekta stoji smrtna črta, trenutek čiste dopolnitve, konzumacije kreativnega življenja brez izkušnje, ki bi temu sledila. Na drugi strani to napetost narahlo olajša dejstvo, da se ne glede na napetost življenje vendarle nadaljuje, saj je še toliko projektov, ki jih je treba dopolniti; horizont se tako le malce odmakne, ko se ga hočemo dotakniti. Tako je prihodnost radikalno zaprta v svojih neskončnih možnostih, možnost eksperimentiranja s sedanjostjo pa onemogočena. Problem je v dejstvu, ker je v projektivni časovnosti možnost prihodnosti pravzaprav v ravnovesju s trenutnimi razmerji moči. In prav trenutna razmerja moči nam dajejo iluzijo, da je mogoče predvideti nepredvidljivo; prihodnost se tako zdi čedalje bolj preračunana. V tem smislu je projektivna časovnost neposredno vezana na časovno strukturo dolga, o kateri piše tudi M. Lazaratto, ki pravi, da dolg ni bil zaman že od nekdanj pojmovan kot kraja časa. Sistem dolga mora namreč nevtralizirati čas, saj je treba dati na stran sleherno potencialno deviantno obnašanje dolžnika. Ekonomija dolga je torej ekonomija časa in subjektiviziranja na zelo poseben način, problem pa je v

Danes umetnik nima hobija, saj je ves njegov čas posvečen umetnosti. Vse, kar počne, je umetnost, obenem pa je njegova dejavnost vse bolj amaterska, saj pravzaprav nima več časa. Če želi obstati na umetniškem trgu, mora namreč udeležati projekte v prihodnosti in skrbeti za nove, ki prihajajo, nenehno vzdrževati povezavo med delom in prihodnostjo.

tem, da je v tem načinu prihodnost relativizirana na trenutne situacije moči – ravnovesje s prihodnostjo je namreč mogoče doseči le v ravnovesju s tem, kar obstaja.⁵

Kako torej delati umetnost na način, da se upre projektu? Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, je treba predvsem premisliti, kako je javna razsežnost (skupnostna razsežnost) umetniškega dela v projektu projicirana in ne zamišljena. Kaj mislim s tem? V projektivni časovnosti je javnost že vnaprej vzpostavljena glede na trenutna razmerja moči, kot nekakšno ravnovesje med tem, kar počnemo v studiu, in prihodnjo recepcijo v javnosti. S tem javnost umetniškega dela postane še en dejavnik oziroma potrditev, da je umetnost pomemben del sodobne ekonomije, pozablja pa se, da je umetniška praksa javna predvsem zato, ker je bila vedno antagonistična praksa ustvarjanja in delovanja v času, tista dejavnost časovne vztrajnosti, ki je javna prav zato, ker vedno znova zahteva drugačno razporeditev v času in prostoru: vedno znova premešča skupnostne načine gledanja, poslušanja ali zaznavanja.

Za konec želim predlagati več načinov, kako razmišljati o izpahnjem času, kako preobraziti časovnost projekta in ga odpreti sedanosti.

1. NE EKONOMSKIM SPEKULACIJAM O PRIHODNJI VREDNOSTI UMETNOSTI.

V času, ko je položaj sodobne umetnosti in gledališča v številnih evropskih državah radikaliziran,

zlasti ko gre za negativno nastrojenost do njune vrednosti in vloge v javni sferi, v času, ko se vse bolj krepi mnenje, da država ne bi smela podpirati umetnosti, ker da nima nikakršnega vpliva na javnost, je toliko bolj intrigantno razmišljati o možnih »politizacijah« umetnosti. Zanimivo je, da se je po dveh desetletjih »politične umetnosti« ter nenehnega prestopanja meje med umetnostjo in življenjem umetnost znašla v položaju, ko se sooča z globoko krizo, ko gre za artikuliranje lastne vrednosti in družbene vloge. Čeprav smo se v zadnjih dveh desetletjih srečevali s številnimi angažiranimi, političnimi in kritičnimi projekti, ostajajo ti projekti zaradi svoje psevdoaktivnosti brez učinka. Ni jim uspelo prodreti in poseči v javno sfero ter tozadevno oblikovati in zahtevati svoj lastni jezik. V tem primeru je bila sodobna umetnost predmet populističnih očitkov, ki so jo označevali za »levičarski elitizem« in dejavnost, ki ni v javnem interesu, ki je brez sleherne omembe vredne vloge ali vpliva, država pa medtem podpira umetnike, da lahko lagodno živijo v svoji dozdevni »lenobi«, zaščiteni pred samoregulatornim in dinamičnim trgom. Čeprav je v tem mogoče prepoznati vnovično oživitev nekaterih klasičnih argumentov, ki pripadajo moralnemu registru (zlasti tisti, da umetniki ne delajo), jih velja še skrbneje premisliti. Pomembno je prepoznati, da so argumenti, usmerjeni proti subvencioniranju umetnosti, del populistične in neoliberalne retorike, ki cilja na popolno prevrednotenje, celo izbris sleherne artikulacije skupnostnega in skupnosti v sodobni družbi. Po tem populističnem korporativnem jeziku je treba umetnost prepustiti odločitvam »svobodnih« posameznikov na trgu, ki bodo odločali (kupovali), kaj jim bo všeč oziroma kaj jim bo najbolj ustrezalo v skladu s svojimi lastnimi hotenji (pri čemer dozdevna racionalnost tovrstne izbire

⁵ Maurizio Lazzarato: *The Making of Undebted Man, Essay on Neoliberal Condition*, MIT Press, 2012.

ni nikdar postavljena pod vprašanj). Na ta način je umetnost zožena na to, da je zgolj posledica individualne izbire in ne nekaj, kar bi bilo skupno dobro. Še več, v luči populistične retorike je sleherno podpiranje in kultura skupnega dobrega razumljena kot politični elitizem angažiranih levičarskih krogov. Problem je zapleten – na eni strani tovrstni populistični argumenti zahtevajo radikalno prevrednotenje javnega, na drugi pa kažejo na bistvo problematične politizacije umetnosti v zadnjih dveh desetletjih. Četudi je umetnost iz tega obdobja ves čas zanimalo politično delovanje, je bila skupaj s tem zanimanjem radikalno ločena od politične javne sfere. Številni ljudje, ki so dejavni na umetnostnem polju in se dandanes srečujejo s političnimi pritiski ter z radikalnimi finančnimi rezi na področju subvencij in vseh drugih oblik podpore, namenjenih umetnosti, enačijo skupni interes in ekonomsko vrednost. Nekateri argumenti, ki govorijo v prid podpiranja umetnosti, se nanašajo na to, da umetnost oblikuje pomemben del ekonomije in sodobnih kreativnih industrij. Čeprav je pri političnem argumentiranju v določeni meri možno uporabiti nasprotnikov jezik, pa je ta argument v celoti napačen in ne potrjuje vrednosti umetniške dejavnosti kot take. Umetnost nima ekonomske vrednosti prav zato, ker nikoli ne moremo ovrednotiti pobud za »biti-skupaj«, ki se generirajo neodvisno od obstoječe mreže moči. Zagovarjanje umetnosti z uporabo jezika ekonomije je še ena slaba posledica njene projektivne časovnosti: nemara prihaja čas, ko bo najradikalnejša politizacija umetnosti v radikalnem odmiku od sleherne ekonomske vrednosti, s čimer se bo razkrila nova artikulacija človeške imaginacije in ustvarjalnosti. Taka ločitev obenem prinaša nevidnost, vendar tudi potencialno moč, katere vidnosti še ni mogoče zaznati. Ali natančneje: že samo politizacijo umetnosti iz zadnjih dveh desetletij je mogoče brati kot nekakšen simptom izginjanja javne sfere ali, kot pravi Boris Buden, kot dejstvo, da družba izginja. Umetnost se ukvarja z družbenimi problemi in je nenehno psevdoaktivna, ker družbeno izginja in ker živimo v času popolne nemoči, ko gre za vzpostavljanje takšnih stvarnosti, v katerih bi bilo mogoče artikulirati človeške skupnosti. Gledano s te perspektive bi morali tudi na novo premisliti družbeno in politično vrednost umetnosti, ki je tesno povezana s percepcijo, s prepoznavanjem in z vzpostavitvijo vidnosti tega, kar imamo zdaj in kar nam bo skupno.

2. DA PRISVAJANJU SEDANJOSTI.

Da vztrajanju v sedanjosti, trajanju in vzdržljivosti. Za umetnost in delavce s polja umetnosti je nujna zahteva po največji možni meri trajnosti in kontinuitete ter po zasedbi prostora sedanjosti. To, kar je skupno, je namreč to, kar je zdaj in ne to, kar bo v prihodnosti. Med pomembna vprašanja potemtakem spada tudi to, kako ustvarjati moduse, ki bodo podpirali sedanjost in ji vrnili časovno vrednost, njeno kompleksnost in zaveznitvo z drugimi. Kakšna naj bo struktura, ki bo odprta za to zaznavno kompleksnost sedanjosti? Kako misliti o političnih strukturah, estetskih oblikah in kulturnih gibanjih, ki se upirajo potrebi po nenehnem začenanju znova, ki se upirajo skušnjavi po nenehnem opuščanju tega, kar so že dosegle? Umetnostna praksa mora razgrniti »skupnostnost sedanjosti in ne tistega, kar ima še priti.«⁶ Kako naj sebe in svoj položaj ohranimo v sedanjosti? To, kar je treba oplemenititi, ko se bo ta praksa razgrnila, je namreč prav skupnost v sedanjosti in ne tisto, kar ima še priti. S tem bi bilo mogoče ograditi javno razsežnost sedanjosti: njeno konfliktno, zapleteno in antagonistično razsežnost, tisto, ki jo je agresivno napadla projektivna kultura. Pospeševanje produkcije ločuje umetnost od njene javnosti, kajti umetnost v razmerah neoliberalne in populistične politike ne bi sme biti več del javnega interesa.

3. DA ZA VZETI SI ČAS.

Pričujoči predlog se nanaša na različne oblike dela, ki jih je ostro napadla sodobna družba in ki jih je težko znova uporabiti, kajti zdijo se tako zelo privilegirane: lenoba, neučinkovitost, to, da si za stvar vzameš čas, da zamujaš, da obtičiš, izgubljen v kompleksnosti, da tvegaš vidnost, da se upiraš temu, da bi bil globalen, da se upiraš temu, da bi počel vse in bil povsod. O tem bi veljalo razmišljati kot o obnovi »lene in nedelavne« potencialnosti umetnika, vendar bolj kot zavedanju bartlebyjanskega momenta, ki spada k umetniškemu delu in trudu. V jedru »raje ne bi« je namreč specifična potencialnost. Zaključim lahko s kratko referenco na delo Mladena Stilinovića, konceptualnega umetnika s Hrvaške, ki je na začetku devetdesetih let 20. stoletja objavil besedilo *Hvalnica lenobi* (*The Praise of Laziness*).⁷ V tem manifestu pojasnjuje, da lahko umetniki iz vzhodne Evrope delajo kot umetniki, ker so

6 Valentina Desideri in Stefano Harney: »Fate Work. A Conversation«, še neobjavljeni zasebni zapiski.

7 Mladen Stilinović: »The Praise of Laziness«, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2207.HTM/>.

V socializmu je namreč lahko leni umetnik pokazal na hipokrizijo v jedru sistema, ki je povelečeval delo: če so umetniki v socializmu hoteli ostati umetniki, so dejansko morali ostati brez dela. Če zdajšnji umetniki hočejo biti umetniki, ne smejo ostati brez dela, pač pa morajo nenehno delati.

lahko leni, umetniki na Zahodu pa so ves čas tako zaposleni z organiziranjem, distribucijo in širjenjem svojega dela, ves čas imajo toliko opraviti z institucijami, da si lenobe sploh ne morejo privoščiti. Ta manifest je zanimivo prebirati z današnje perspektive in pri tem priti do nekaterih sklepov. Stilinović dejansko pokaže, da so pod komunizmom obstajale drugačne produkcijske oblike ustvarjanja umetnosti, takšne, ki niso bile povezane s trgov. Toda obenem so bili umetniki lahko leni, saj so se zavedali, da je to, kar ustvarjajo, v resnici nič, nekaj brez vrednosti. Danes lahko to besedilo beremo tudi kot poskus zaviranja kapitalističnega eksperimentiranja s časovnostjo dela. Morda pa zdajšnji umetniki toliko delajo zato, da ne bi imeli več časa razkrivati resnično lenih ljudi v jedru kapitalističnega produkcijskega načina. V socializmu je namreč lahko leni umetnik pokazal na hipokrizijo v jedru sistema, ki je povelečeval delo: če so umetniki v socializmu hoteli ostati umetniki, so dejansko morali ostati brez dela. Če zdajšnji umetniki hočejo biti umetniki, ne smejo ostati brez dela, pač pa morajo nenehno delati. Ne samo to, do svojega dela morajo biti nenehno kritični. Umetniki morajo dejansko iz svojega dela nenehno preganjati sleherno neuspešno ali leno potezo, vendar pa s tem izgubijo potencialnost za to, da bi podržali zrcalo resnično lenim ljudem v jedru kapitalizma. Kot je dejal Aaron Schuster, je problem v tem, da si je neoliberalizem naposled prisvojil lenobo: postmoderna etika je tolerirana vódena lenoba.⁸ Lenoba je dejansko nova delovna etika tistih, ki špekulirajo in snujejo vrednost prihodnosti. Tu imamo opraviti s protislovnim položajem: umetnik dela nenehno in brez premora, obenem pa je s populističnega neoliberalnega

gledišča viden kot eden od ključnih parazitov družbe, njegovo delo je znova brez vrednosti kot v socializmu. Toda tokrat delo ni brez vrednosti zato, ker bi bilo tako cenjeno, marveč zato, ker sta lenoba in špekuliranje v jedru sodobne neoliberalne ideologije. S tem protislovjem smo se znova vrnili k dejstvu, da je dandanes v naši družbi opaziti stremljenje po tem, da bi umetnika izvrgli iz javne sfere. Spet imamo opraviti z nadvse resnimi poskusi, da bi umetnost izključili iz javne sfere. Lenobno špekuliranje in projekcija prihodnosti sta namreč možna le, če je obenem izbrisano javno dobro, če je obenem zmanjšan pomen antagonistične in kompleksne javne sfere, prostor pa dobiva finančna moč projekcije. Umetnost je izvržena iz javne sfere, ker obstaja interes za to, da ne bi bila več del javnega. Umetnost je strukturirana in upravljana ter uokvirjena s časom projekta, tako da ne more več vztrajati v sedanosti in artikulirati kakega drugega dejavnika skupnega. Razvrednotenje umetnosti je dejansko del splošnega kapitalističnega interesa, da bi vsi delali zgolj za svoj zasebni interes, kar je seveda največja od vseh lenob.

Bojana Kunst je filozofinja, dramaturginja in teoretikarka sodobnih scenskih umetnosti. Je docentka za filozofijo kulture na Univerzi na Primorskem, med letoma 2009 in 2012 je bila gostujoča profesorica na Univerzi v Hamburgu, od jeseni 2012 dela kot redna profesorica na Inštitutu za uporabne gledališke znanosti na Univerzi v Giessnu. Je članica uredniških odborov revij *Maska* in *Performance Research*.

⁸ Aaron Schuster o vlogi lenobe v neoliberalizmu govori tudi v intervjuju za *Dnevnik*: "Zelo težko je početi nič", *Dnevnik*, 4. 10. 2010.

THE PROJECT HORIZON: ON THE TEMPORALITY OF MAKING

BOJANA KUNST

In recent decades, probably one of the most commonly used words among artists, producers and other cultural workers is the word project. Artists, scientists, politicians, producers and all others who work in the so-called creative sector all are united through one word with which they/we often name what we do: we do projects. This word seems to be not only endlessly extensible and abundant (it can describe whatever), but also overwhelming and overflowing: we are all involved in projects, probably several of them at the same time and in different places, we are implementing the finalisation of old projects and starting new ones, continuously taking part in the relentless projective movement of production (and creation).

However, as Foucault said somewhere, the sheer frequency of the use of a particular notion or word can also be a reason for anxiety: the anxiety that springs precisely from the (sometimes unbearable) lightness with which the word project takes over the denomination of different activities and occupations. Of course, the plain banality and everydayness of the use of the term project speaks to the fact that this term is often used as an empty signifier, a concept that doesn't imply anything in particular, denominating nothing, adding nothing to what we actually do. It could be said that this term is being used pragmatically for a myriad of makings and doings. Am I then not inclining to squeeze too much out of a sheer pragmatic application of this particular word to artistic work? I'm not so sure about that. An abstraction of language is at work in the word project, because the sheer signification of the word is never questioned: and that signification is related directly to the peculiar temporality that is implied in its use. Project always de-

nominates, not only as a specific term, but also a temporal attitude or temporal mode, where the completion is already implied in the projection of the future. A lot of what artists and workers in the field of culture do today seems to be caught in this unaddressed and never approached projective time. In the projective time in which artists are moving through realised and many unrealised projects, they have to constantly imagine the future yet to come. However, that imagination always depends on a successful calculation between the present and the future; the project can only be finished (or better to say: the projection can only be completed) if there is a successful financial implementation that helps the promise to be realized in the end. The main paradox here is that artists are constantly challenged to imagine the future, to form proposals for the future, and they rehearse and practice constantly how to imagine that which has yet to come or which has yet to happen. However, even though so many creative people are dealing with the imagining of the future with the creating of proposals for the future, we are at the same time living in a time that is deeply characterised by the impotence and impossibility of imagining and creating modes of political and economic life different from the ones that are already known. Stephano Harney and Valentina Desideri, in their discussion *Fate Work*, talk about the future that somehow has fixed us, our current relation to the future has fixed our notion of work. “Under capitalism, the future is an open field ahead of us that we can shape and construct through our work. Since we’re condemned to have a future, we’re condemned to work, and at the same time, if you are condemned to work, you are condemned to have a future. So if you want to realize your dreams you have to work (always assuming that those dreams are something that belong to a future scenario and not the present one). If you want to avoid work, you have to work as hard because you have to find a way, you have to have a plan, a strategy. Whatever you choose, you will be working and you will be acting strategically towards a goal, and therefore you’ll be productive. In order to change this dominant fate that wants to control the future, and therefore stays in the realm of the known, you have to sabotage this double machine of work and future, so that it stops functioning for a while and so that a space is opened up (a present), and later, the future will come.”¹

I would like to illustrate the problematics around the project with a concrete example, Xavier Le Roy’s perfor-

mance *Product of Other Circumstances* (2010), which, in a very good way, embodies the “double machine of work and future”. With the title, Le Roy clearly refers to the *Product of Circumstances*, the seminal work from 1999 that has been so strongly canonised in recent years that it almost belongs to history. In the performance *Product of Other Circumstances*, Le Roy again comes onto the stage with a lecture performance. He explains that the show arose from an invitation by his colleague Boris Charmatz to make a Butoh performance in two weeks’ time. In the performance, Le Roy displays his working process for this show, the way in which he gets informed about Butoh dance, and what kind of material he was able to find and collect on the Internet (since this is the fastest way we get information nowadays) and other sources. He also performs some scenes from Butoh performances, together with his commentary about what he’s been learning, about his getting acquainted with the style and a fast overview of Butoh history. At the end of the performance, a discussion with the audience follows. The show can be read from many entry points, but one is especially interesting for us, and this entrance is exactly through other circumstances. In the show, it can be very clearly seen how contemporary choreographers are mostly working today (with a collection of dispersed, immaterial and interconnected knowledge that has to be quickly, easily acceptable, movable by itself, etc.). However, there is another point that can bring us deeper into the other of circumstances. Namely, Le Roy says at the beginning of the show that he does this show (because of the lack of time) outside his professional activity: he is making the show in his free time, outside the professional schedule of the projects he has to do, he is actually then really making the performance as an “amateur”. At the same time, he is actually destined to stay an amateur from the outset, since he is just learning the practice of Butoh, which demands continuous long-term work and is strongly connected to life practice. The fact that he has to do this work outside “professional time” evokes many different interesting problems that are all somehow connected to the question: “What actually constitutes an artist’s work?” Is what an artist does outside his professional time still possible to name as art? Maybe that’s the wrong question and we should rather ask: Is it at all possible for an artist to work outside his or her professional time? It seems that Le Roy’s claim about working in his free time is at the outset already nonsense, since there exists a great difficulty in dividing between an artist working and an artist living. Moreover, an artist today is the ideal worker, the one in whose profession the difference between

1 Stefano Harney, Valentina Desideri: *Fate Work: A Conversation*, as yet unpublished, private notes.

free and professional time (leisure and labour time) totally disappears: is not everything that an artist does, everywhere and whenever, a work of art? That position, of course, on one side, repeats the wishes of the artists from the 1960s about bringing art and life closer, albeit under completely different economic and political circumstances. The artist is today an ideal worker, flexible, all the time erasing the limits between professional and free time, changing from project to project. However, at the same time, he has to love his work thoroughly and be really engaged with it, as with life. The paradox then is that the notion of amateurism and professionalism is totally blurred; what is outside working hours is not any longer amateurism because an artist has to behave as an amateur all the time, having only short time periods from preparing work, being engaged in many different small projects at the same time. Under the pressure of the accelerated conditions of contemporary production, flexible modes of working and nomadic life, we can only survive in the first place if we love our work, like what we do. However, the fact that we love the work is not related to the continuity of the present but actually only to the future (and in this way, artists are professionals, always thinking about what has yet to come). It is, namely, important to love what it will come, what you still don't know, and not lose time with the chaotic singularities of the present. Learning *Butoh* in 14 days is only possible with temporal acceleration, and because *Butoh* is only possible with long-term and dedicated work, Le Roy's activity seems to be unprofessional. However, that is the only possible way to work in contemporary art production, following temporal acceleration is the only way in which to stay professional. In that sense, an artist cannot be non-professional, because all his time is dedicated to art, everything that he does is art. However, at the same time, his activity is more and more amateurish because he/she doesn't have time anymore to busy himself with the thing itself, with the present itself, but has to constantly take care of the projects that are still to come, has to constantly maintain the correspondence between the work and the future, if he wants to stay visible in the artistic market. What we have then is the professional attitude of the artist, but the time that is left to him for working enables him to work only as an amateur.

II.

The intriguing relation between work and the future underlines the overwhelming use of the word project in ar-

tistic work as well as in other creative work in general. This overwhelming denomination, which is used for all kinds of cultural products and artistic works, contains, namely, a peculiar temporal dimension that has never been stressed or questioned as such. In this talk, I would therefore like to reflect upon how this peculiar temporality is framing contemporary artistic processes of making, collaborating and creating: project has turned out to be the ultimate horizon of making today. Project is then also a name for a multitude of singular works, which are coming into existence as a continuity of endless additions (supplements); however, the ultimate horizon of the project can never be reached or exceeded. In this peculiar continuity, it is always important to start again; after each completion, there is always a breakthrough in which something different has to appear. There is something very perplexing at work here: regardless of the myriad possibilities it opens, it nevertheless projects its own completion as the ultimate horizon of work. This projective temporality somehow opens many possibilities, but at the same time, it is not producing the differences among them: at the end always comes a completion of already projected possibilities.² This is, of course, a paradox, because I've just said that in this continuity, we always have to start again; however, this new start is not about differences but about another promise to the future, another implementation of debt to that which has yet to come (and this is also the reason for the exhaustion of the subjectivity that works like that). In such a temporal dimension, we can also find a link between the work of artists and other creative forces with the productive processes of capitalism. With the help of that analysis, we can also observe how, through the new modes of working, art is losing its constitutive role in society. The role of art, namely, is closely related to the inventive and imaginative temporal dimensions of being and perceptive complexity, which are difficult to maintain through the projective modes of working. Such projective temporality also influences the acceleration of imaginative and creative work, and, in this race to reach the horizon, demands continuous transformation to reach a new, even more radical individualisation of the subject. As Maurizio Lazzarato has said, creativity has a central role in society today, but at the same time, it has never been so standardised as today. This can be related to the fact that production of subjectivity is at the core of contemporary capitalism. "Moreover, in the current economy, the production of subjectivity reveals

² We can also reflect upon the project with the help of Gilles Deleuze and his conceptualisation of the difference between virtual and possible: the project can only disclose the possible, it does not belong to the virtual, the possibility is already implemented in it. In that sense, it does not belong to the realm of change.

itself to be the primary and most important form of production, the ‘commodity’ that goes into the production of all other commodities.”³ With the production of subjectivity, Lazzarato is describing the standardisation of social, affective and communal sides of the contemporary human being, which belong to the capitalistic production of value today. The consequence of the standardisation of those forces (or human potentialities, of which Agamben speaks) is the radical individualisation and homogenisation of subjectivity. This is, of course, closely connected with contemporary post-Fordist modes of working: where language and creativity (but also movement and lifelong learning) are the primary means of the production of value.

These findings can be directly related to some characteristics of contemporary performance production. In the last decade or so, we can witness an enormous growth of interest in young performance work with the development of numerous forms of support (networks, residencies, educational formats, etc.), and there are numerous good reasons why this is so. However, if we try to analyse this through dynamics of contemporary production and the perspective of the kind of labour that artists do, we arrive at some interesting insights. What is interesting about the status of young artists on the market is that they are not so intriguing because of their already finished projects, but because of the “promise” they embody with their “young practice”: their work is actually still yet to come. No wonder that their work today is mostly produced through numerous residencies, open processes, showings, works-in-progress, where unfinished, still uncompleted work (it does, however, have to be promising work) is shown and exchanged, their value circulated and, through this exchange, also affirmed. This tells us first something about the instability of contemporary artistic value that has to be mediated and tested continuously; and in the second place, it tells us a lot about the work young artists do today on the market and, together with that, also about their role. Artists are participating in the production of subjectivity (a promising one, an experimental one, a challenging one, a daring one), which at the same time is, with all its imaginative and creative force, constantly in a state of “experimental precarity”: a working force that is not actually well paid, which has to constantly be on the move (travelling from residency to residency). It has to share the process of transformation with its audience and be always prepared for lifelong learning. What is

interesting here is exactly to recognize how “openness of the work” is not necessarily connected to complexity and duration but is subjected to a rigid relation between work and the future, is subjected to the administration of the future and recognition of the values that have yet to come. It would be very interesting to analyse, using the example of young performance artists, how “experimental openness” can be administrated through projective temporality and how radicalism of experiment and research is already implemented in that which it has to become. To that, we can also add the temporal acceleration of productive subjects that can be found in the way in which artists today are positioned in society: mostly as autonomous productive monads who are highly individualised and self-administrated and who are all competing on the market with the enumeration of projects.

The problem lies in the fact that projective temporality of work has multiple baffling consequences on the lives of the those who are involved in the continuous creation of projects in the cultural and artistic field. It seems that its abstract omnipresence is literally absorbing the experience of artistic work and work making, and at the same time forming the peculiar temporality of subjectivity that is involved in the completion of it. Enumeration of projects is therefore connected with the acceleration of time. Projective temporality is namely closely intertwined with the subjective experience of time; it can be argued that contemporary subjectivities are more and more experienced as the simultaneity of many projects, be they private, public, social, intimate ones, etc. It seems as if temporality of the project is also influencing the rhythm regarding the transformation of subjectivity, which has to be flexible yet at the same time moving towards an accomplishment, a realisation, an implementation. Such a changing and flexible working force has to constantly move towards finalisation, towards the accomplishment of that which was promised in the present, towards the realisation of possibilities.

On that point, the comparison with another problematic social dimension of today can be very useful: we can compare the dynamic of projective temporality with the role of debt in the economic, social and political relationships of today. Debt is, as we know, a strategy of managing the temporality of subjectivity – and the project itself very often functions exactly as debt (sometimes the word “promise” is more valued in the cultural and artistic sectors since it has to do more with generosity). In a very interesting way, this debt

3 Maurizio Lazzarato: *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*, MIT Press, 2012, p. 16

structure was addressed in Ivana Muller's performance *60 Minutes of Opportunism* (2010), where she addresses the fact that the performance came from a promise she had given to the producer: that she would perform alone and live on stage. The wish of the producer is, of course, connected with the value such an act by a well-known artist can have for the market; however, at the same time, expected values are also closely intertwined with the choices artists are making when projecting what has still to come. Ivana Muller shows the complexity of choice for the artist, who is always somehow forced to do opportunistic gestures in order to repay the debt of expectation. However, in the performance, she changes the opportunistic choice in the continuation of performative gestures, which enables her to create much more and go much broader than merely repaying the debt.

The projective temporality of work and activity is also intertwined with the acceleration of that same activity, where the unexpected happens only because of the outburst of crisis, exhaustion and withdrawal; only in the moment of break, of total exhaustion, can perhaps the difference appear. The main problem of such continuous movement toward completion and consummation is in the fact that we are not talking here about chronological temporality, where something is following something else from before, and nor is it a narrative line. A project is also not a progression; we are constantly projecting, but we don't actually move anywhere, because with projective temporality, no difference is produced. What do I mean by that? In a project, we can talk about an equilibrium between the present and future, a balance between the present and future, in the sense that that which still has to come is already projected in the present. In that sense, in that balance, the possibility of the future is only coming out of the balance with the current power structures: projective temporality is never related to the time out of joint, to the now without a future. It is precisely current power structures that also give us the belief that it is possible to foresee what is actually unforeseen.⁴

This balance is precisely the reason for that – that the time of the present is somehow disappearing. This not only means that we have less and less time for work be-

cause we are so occupied with what has yet to come, but also that, with projective time, artists and other cultural workers are actually more and more abstracted from the current context of work. All contexts of work seem to be the same (they are more and more managed in the same managerial way), the differences between communities and collaborative complexities have become invisible and, with that, their political power is dis-empowered as well. Subjectivity is, with the projective mode of working, abstracted from the present social, cultural and political contexts of work, from their antagonistic and multiple complexity. At the same time, there is a real deprivation of time in contemporary modes of working – an actual one, not only a theoretical one: we actually never have time. What is lacking is the actual time of the present; we don't have a present (only the future), there is a constant dispossession of duration at work in our society. Such a lack of time can also be detected in the current discussions about crisis and austerity measures, where austerity acts as a process of purification of the present, the present should be squeezed out (the belt should be tightened). Only when we reduce the present of life will it be possible to blossom again.

Constant lack of time is a kind of paradox, especially when concerning the possibilities a project ought to imply for the future. It seems that the more there is to a project in the future and the more possibilities there are to be completed, the less time there is at our disposal to maintain and endure, to endure in the present (or in many different presents) and, with that, also less time to enable social, collaborative, political or intimate relations. The only way in which we can have a relation to our present is through its administrative and managerial regulation, which is combined with the constant evaluation and re-evaluation of what we have done, with the goal of reaching something that is on the horizon of the project. In that sense, the project becomes the ultimate horizon of our experience. Ironically, one of the words most used in cultural production to complete the project (especially in the academic sphere, but also more and more in the arts) is deadline. At the end of the project, there seems to stand a mortal limit, a pure completion, a consummation of creative life, with no after experience. At the same time, an illusory feeling that everything continues on into eternity is lightening this tension a bit, because there are so many projects to complete. In this projective endlessness, there are many mortal limits to be crossed, and at the same time the future is radically closed off. Time-deprivation is therefore cancelling the imagination and creation of

⁴ We can again make the comparison with debt; debt namely is calculated future. It is no coincidence that debt is understood as the stealing of time, because debt has to neutralize time, since every possible deviation of the debtor has to be put aside: debt is then changing society into a society without time. In Lazzarato: *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*, MIT Press, 2012.

radical gestures and disabling all experimentation with an enduring present. In that sense, it is directly related with artistic and aesthetic practice: because it is diminishing complexity, perceptual manifoldness, availability towards nothingness and sustainability of antagonisms.

Temporality of the project is closely related to the role of time as one of the primary objects of capitalistic production of value and privatisation. Temporality is at the core of producing difference, it is the material of social and aesthetic change. It is precisely this potentiality that is today diminished, due to the administrative accomplishment of possibilities and as projective speculation of that which has yet to come, in, however, equilibrium with the present. In that sense, art production and creation has to rethink exactly the relation between temporality and its production and find new ways in which to push the time out of joint, out of the speculative balance between that which is and that which has yet to come.

To end, I would like to propose several ways of how to reflect on the possible time out of joint, how to transform the temporality of the project and open it to the present.

1. NO TO ECONOMIC SPECULATION ABOUT THE FUTURE VALUE OF ART.

At a time when the position on contemporary art and theatre is being radicalized in numerous European states, especially in terms of the negative attitude towards its value and role in the public sphere, at a time of the growing opinion that art should not be supported by the state because it has no effect on the public, it is all the more intriguing to think about the possible “politicisations” of art. Interestingly, after two decades of “political art” and the constant transgression of the border between art and life, art has found itself facing a deep crisis in terms of articulating its value and social role. Although we have been confronted with numerous engaged, political and critical artistic projects over the last two decades, these projects remain without effect because of their pseudo-activity. They have not broken through and intervened in the public sphere in terms of shaping and demanding their own language therein. In this case, contemporary art has been subject to populist reproaches denoting it as “leftist elitism” and an activity that has no public

interest, role or influence to speak of, with artists supported by the state and comfortably protected in their alleged “laziness” from the self-regulating and dynamic market. Although one can recognise some classic arguments resurfacing that belong to the moral register (especially the one about artists not working), they need to be re-thought more carefully. It is important to recognise that the arguments against subsidizing art are part of the populist and neoliberal rhetoric aiming to profoundly re-evaluate and even erase any articulation of the communal and community in contemporary society. In this populist corporate language, art should be left to the decisions of “free” individuals on the market who will choose (buy) what they like or what suits them best, making connections in accordance with their own individual desires (in which the seeming rationality of choice is never questioned). In this way, art is reduced to being the result of individual choice rather than being something in the common good. Even beyond this, in the light of populist rhetoric, any support and cultivation of the good is viewed as political elitism by an engaged leftist circle. The problem is complex; on the one hand, this populist argument demands a radical re-evaluation of the public and, on the other, points out the essence of the problematic politicisation of art over the last two decades. Although the art of this period has been interested in political activity all along, it has been radically detached from the political public sphere despite this interest. Many people active in the art field who nowadays face political pressures and radical financial cuts to art-related subsidies and support on all fronts often see common interest as equating economic value. Part of the arguments for the support of art is often that art forms an important part of the economy and contemporary creative industries. Although it is possible up to a point to use the opponent’s language wisely in political argumentation, this argument is entirely wrong and does not affirm the value of artistic activity as such. Art does not have an economic value precisely because we can never evaluate the suggestions for modes of being together, which are generated regardless of the existing web of power. Affirming art by using the language of the economy is another unfortunate consequence of its projective temporality: perhaps the time is coming when the most radical politicisation of art will be that of radical detachment from any economic value so that new articulations of the human imagination and creativeness can be revealed. This detachment also brings invisibility, but also a potential power whose visibility cannot be seen as of yet. To put it more precisely: the very politicisation of art over the

last two decades can be read as a sort of symptom of the disappearing public sphere or, according to Boris Buden, the fact that society is disappearing. Art deals with social problems and is constantly pseudo-active because the social is disappearing and we live in a time of radical powerlessness in terms of establishing the kind of realities in which people's communities would be articulated. Through this perspective, we also need to rethink the social and political value of art, which is closely connected to the perception, recognition and establishment of the visibility of what we now have and will have in common.

2. YES TO APPROPRIATION OF THE PRESENT TIME.

Yes to persistence in the present, to duration and endurance. Of primary importance for art and workers in the artistic field is to demand endurance, continuity and to occupy spaces of the present as much as possible. What is common is namely what is now, and not what will be in the future. Among the important questions then are: How to create modes with which to support the present, how to give it back its temporal value, its complexity and complicity with others? What would be the structures that would open this perceptual complexity of the present? How to think about political structures, aesthetic modes and cultural movements that resist the need to constantly start from the new, which resist the temptation to constantly abandon what they have already achieved? The practice of art has to unfold the "commonality of the present and not what has yet to come."⁵ How do we maintain ourselves and our positions in the present? What has to be enriched when practice unfolds is namely exactly the commonality in the present and not what has yet to come. With that, the public dimension of the present can also be enclosed: its conflictual, complex and antagonistic dimension that is, through projective culture, under strong attack. The acceleration of production is separating art from being public, because that's something art should actually not be in neoliberal and populist politic. Yet art should be precisely a part of the public interest.

5 Valentina Desideri, Stefano Harney: Fate Work: A Conversation. As yet unpublished, private notes.

3. NO TO "EXCELLENT" LABOUR AND THE COMPLETION OF PROJECTS.

This proposal concerns different modes of working that are heavily under attack in contemporary society on one side and difficult to be reused again, because they seem to be so privileged: laziness, inefficiency, taking time, being late, being stuck, lost in complexity, risking visibility, resistance to being global, resistance to doing and being everywhere. This should not be so much thought of as the restoration of the "lazy and non-working" potentiality of the artist, but more as an awareness of the Bartlebyian moment going together with artistic work and labour. There is namely a specific potentiality that is at the core of "I would prefer not to". I can conclude with a short reference to the work of Mladen Stilinović, who, at the beginning of the 90s, published his text *The Praise of Laziness*.⁶ In this manifesto, he explains that artists from the east of Europe can work as artists because they can be lazy, and artists in the West have to all the time be busy with organising, distributing and disseminating their work, they have to constantly deal with institutions in such a way that they cannot afford to be lazy. It is interesting to read this manifesto again from today's perspective and to draw some conclusions from it. Stilinović is actually showing that under communism there were different production modes of doing art, which were not connected to the market. But at the same time, artists could be lazy because they were aware that what they produce is actually nothing, it has no value. Today, we can also read this text as an attempt to put the brakes on the capitalistic experimentation with temporality of work. Maybe because artists today are working so much, they don't have time anymore to expose the real lazy people at the core of the capitalist mode of production. Lazy artists namely could, in socialism, show the hypocrisy at the core of the system that was glorifying work: if the artists in socialism wanted to stay artists, they actually had to stay without work. Today, artists cannot stay without work if they want to be artists but have to work continuously. Not only that, they have to be continuously critical towards their work. Artists must actually constantly banish every unsuccessful and lazy gesture from their work; however, with that, they no longer have the potentiality of showing the mirror to the real lazy people at the core of capitalism. The problem is namely, as Aaron Schuster said, that neoliberalism actually finally appropriated laziness for

6 Mladen Stilinović: *The Praise of Laziness* (<http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2207.HTM>).

itself: post-modern ethics is tolerated guided laziness.⁷ Laziness is actually the new working ethics for the ones who are speculating and projecting about the value of the future. We have a paradoxical situation here: the artist is working continuously and without a break, and at the same time, he is, from the populist, neoliberal perspective, perceived as one of the main parasites of society, his work is again without value, as it was in socialism. However, this time it is without value not because work is so cherished, but because actually laziness and speculation are at the core of contemporary neoliberal ideology. With that paradox, we are again back to the very serious fact that there is today a tendency in our society to expel the artist from the public sphere. Lazy speculation and projection of the future is namely possible only when, at the same time, the public good is erased, when, at the same time, the antagonistic and complex public sphere is diminished and there is place given to the financial power of projection. Art is expelled from the public sphere because there is an interest in it not being part of the public. It is structured, managed and framed in the temporality of the project so that it cannot any longer endure in the present or articulate any other moment of the common. The devaluation of art is actually part of the general capitalistic interest that we all work only for our own private interest, which is, of course, the greatest laziness of all.

Bojana Kunst is a philosopher, dramaturge and theorist of contemporary performing arts. She is Assistant Professor in philosophy of culture at the University of Primorska; from 2009 to 2012, she was Guest Professor at the University of Hamburg; and since autumn 2011, she has been Professor at the Institute for Applied Theatre Studies at the University of Giessen. She is a member of the editorial boards of *Maska* and *Performance Research*.

⁷ Aaron Schuster is talking about the role of laziness in neoliberalism in his interview: "Zelo težko je početi nič", *Dnevnik*, Oct. 4, 2010.

»URA PRINESE, ČESAR ČAS NE MORE« ŠTOPANO RAZMIŠLJANJE O NEKEM GRŠKEM PREGOVORU

DANAE THEODORIDOU

PREVEDEL
PAVEL KOLTAJ

UVOD

Vtorek, 3. aprila 2012 sem se - med obiskom svoje družine v Solunu - odločila, da dobesedno vzamem grški pregovor »Ura prinese, česar čas ne more« (osa fernei i ora den ta fernei o chronos). Zato si jemljem eno uro - razlikujem jo od celote časa -, v kateri bom drugo za drugo preštela njenih šestdeset minut in obenem snemala svoj glas, ki bo potoval skozi njih. Početja se lotavam polna upanja, da se bo ob koncu te ure uresničila obljuba pregovora: vedela bom nekaj več o času; ta ura mi bo prinesla nekaj, česar mi čas ne more. V nadaljevanju boste priča štetju ure (od 2:59 do 3:59 zjutraj po lokalnem času), njenih šestdeset minut (temno sive barve), njenih 3.600 sekund (svetlo sive barve), njenih besed in premorov, njenih »praznih časov«.

Takoj ko si zamisliš neko idejo in začneš delati na njej, seveda odkriješ, kako se vsi ostali ukvarjajo z natanko istim vprašanjem; to mi je nekoč odlično razložila Ivana Müller in še kako drži. Mislim, da gre za čudovito vrsto sinhronosti ... Zato želim poleg ure, ki jo boste čez nekaj časa tudi sami preživeli, nekaj vrstic nameniti še nekim drugim uram, uram, ki so prišle po prvi in so se zgodile drugje.

Naslednje vrstice so namenjene uram, ki si jih nekaj dni kasneje jemljem za branje Timovega elektronskega sporočila. »Pravkar sem končal besedilo v priponki, ki se ti bo morda zdelo zanimivo,« pravi; ko pa odprem Wordov dokument, vidim, da le »izgovarja številke« - sam zapiše, da se spušča po domačih stopnicah, odšteva - »ne gre toliko za merjenje časa kot za zavestno, spekulativno dejanje iznajdbe, priklica oziroma materi-

alizacije časa.« Gre za skico abstraktnega teoretskega okvirja, ki vstavlja zaznamke v potek dogodkov; proces numeričnega označevanja/poimenovanja, za katerega se zdi, da hkrati strukturira in upočasnjuje dogodke, pri čemer pozornost usmerja na ustvarjanje »trenutkov«, ustvarjanje nečesa iz nič.¹ Bolj natančnega opisa tega, kar sledi, nisem našla ...

Uvodne vrstice so namenjene tudi uram, v katerih se vračam k materialu s srečanja regionalne raziskovalne skupine organizacije PSi (Performance Studies International), pod imenom Encounters in Synchronous Time (Srečanja v sinhronem času), ki smo ga lanski november organizirali v Atenah. Čudovito potovanje nazaj v čas. In ponovno osupnem, ko tam naletim na »zavrjnjeni čas« avtorice Rapti Eleftheria, odgovor na delo *Double translations (Dvojni prevodi)* Karen Christopher in Lite Walkey.² Gre za mešanico sedanjosti in vpričnosti, kot pravi sama. Merjenje časa s pomočjo mešanja enot časa. Dogodek, ki se odvija skozi čas, skozi minevanje časa, skozi štetje časa, skozi ustvarjanje časa. Čas, ki se z razkrivanjem hkrati uprizarja. Vabilo k občutenju teže časa, vabilo k potovanju skozi odvijanje časa. Eleftheriajeva reče: »Z odvijanjem sedanjosti se vpričnost predaja srečanju.« Pravi, da gre »za dve minuti«.

Uvod je namenjen tudi uram, ki si jih jemljem za pripravo na delavnico iz dramaturgije, ki se ima zgoditi v zasedenem gledališču v Atenah, kjer se umetniki srečujejo in si izmenjujejo svoja dela, misli in zadržke glede bolj ali manj ustvarjalnih kriz; uram, ko berem čtivo *6 MONTHS 1 LOCATION (6 MESECEV, 1 PROSTOR)* – smem trditi, da gre za prav tako ustvarjalno zasedbo prostora z namenom deljenja idej, del in zadržkov? Namenjen je vprašanju, ki ga je v okviru projekta postavila Bojana Cvejić ob 16:22 – »Vam lahko podarim čas?«³

Lahko?

Upam, da sledi tovrstno darilo.

1 Tim EtcHELLS, »When I Say the Numbers... Some Notes on Time in Performance«. Esej, objavljen v katalogu revije Berlin Festspiele: Theatertreffen Journal, 2012.
2 Eleftheria Rapti, »This is time turned down«, <http://writersinresidency.wordpress.com/eleftheria>, 28. 4. 2012.
3 Projekt *6 MESECEV, 1 PROSTOR* se je odvijal med julijem in decembrom 2008 v koreografskem centru v Montpellieru in od maja do junija 2009 v prostorih performingARTSforum v vasi St. Erme. V njem je sodelovalo 17 umetnikov, ki so za razliko od običajne samostojne neodvisne produkcije odkrivali, kaj pomeni ustvarjati pod »posebnimi pogoji« raziskovanja in izobraževanja.

1 1, 2,
Čas zdaj teče.

3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
(prazen čas)

21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 54,

Zdi se mi, da imam ob pričetku štopanja te ure v glavi že določene misli. Kar hočem reči, je, da v to uro vstopam z določenimi vnaprejšnjimi idejami, ki jih želim ponesti vanjo; mogoče gre za neke vrste pripravo na vstop.

55, 56, 57, 58, 59, 60,
(prazen čas)

2 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 3 1, 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8, 9,

Razen tega nimam nobene ideje o tem, kam me bo ponesel čas. Vem le to, da se v tej uri ne bo zgodilo nič posebnega. Moje vnaprejšnje misli, moja varnostna mreža se bo izčrpala, najbrž se bodo pojavile kakšne nove ideje, sicer pa se ne bo zgodilo nič posebnega. Najverjetneje bo po koncu ure vse ostalo približno enako kot pred njo. Kljub temu pa bom, če je pregovor resničen, vedela nekaj več o času, nekaj, kar mi sam čas ne more dati, ta ura pa mi lahko.

10, 11, 12, 13, 14,
(prazen čas)

15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 4 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,

Prva vnaprejšnja misel se nanaša na podobo z naslovom Podoba ure, ki sem jo videla pred časom. Na njej sta bili upodobljeni dve roki, obrnjeni druga proti drugi, pet prstov ene roke se je dotikalo pet prstov druge, med njimi je bilo nekaj prostora, nekakšno gnezdece, iz katerega je žarela močna bela svetloba. Podoba je bila reklama za delavnico, ki je obljubljala, da bo spremenila naše umetniško ustvarjanje, obljubljala je opuščanje ustaljenih načinov in prenovo ustvarjalnih metod.

28, 29, 30, 31,
(prazen čas)

32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,

Kar se mi zdi nenavadno, ni toliko obljuba prenove,
ponovnega odkritja nečesa novega (najbrž je to v kapi-
talističnem načinu mišljenja nekaj običajnega), temveč
ideja ustvarjanja podobe ene ure.

60, **5** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
(prazen čas)

8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,

Kakšna bi bila videti? Če bi fotografirala eno uro, kakšna
bi bila videti? Ob tem seveda takoj pomislim na delo
Theatres (Gledališča), japonskega umetnika Hiroshija
Sugimota, ki je s svojim fotoaparatom skušal zajeti

38, 39, 40, 41,
(prazen čas)

42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, **6** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,

cel film. Pritisnil je na sprožilec in slikal cel film, ki je
trajal približno eno uro, mogoče malo dlje, mogoče malo
manj, ampak to je približno povprečna dolžina filma. Za-
jel je film, ustvaril je podobo belega, navidez praznega
zaslona, ki pa je bil poln vsega, poln celega filma. Bi lahk-
o bila to podoba ene ure? Ure polne časa? Ure, ki v sebi
skriva ves čas in prinese, česar čas ne more?

41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
(prazen čas)

54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **7** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26,

V uri, ki jo pravkar preživljam, čakam na to spozna-
nje. Med tem snovnim kosom časa, ki si ga jemljem tu-
kaj in zdaj, ki ga preživljam s svojim glasom, s svojim
telesom. Na kaj čakam?

27, 28, 29,
(prazen čas)

30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47,

Kaj je tisto, česar mi čas ne more dati in kar bom
vedela ob koncu te ure?

48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **8** 1,
(prazen čas)

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **9** 1, 2, 3, 4, 5, 6,
7, 8, 9, 10,

Zamišljam si sliko tega procesa, te ure; sebe, kako
sedim v dnevni sobi naše družinske hiše v Solunu, hiše,
ki je ne obiskujem več pogosto – mogoče enkrat ali dva-
krat na leto – in čakam, da v tej uri spoznam nekaj o
času; zavedam se, da se ob koncu te ure ne bo zgodilo
nič posebnega, hkrati pa se zavedam tudi, da ura prine-
se tisto, česar čas ne more.

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
(prazen čas)

54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **10** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22,

Opažam, da čas teče počasneje, če ga štejem. Če ga
jemljem praktično, snovno; čas zdaj mineva počasneje.
Predhodne sekunde so predstavljale premor.

23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38,
(prazen čas)

39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
Besedi »premor« sledi kratek premor, temu pa vzdih.
Kako naj jih zapišem?

49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **11** 1, 2, 3,
4, 5, 6,
(prazen čas)

7, 8, 9,
Kako naj zapišem tega?

10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
(prazen čas)

19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,

Koliko papirja šteje čas?
Kako naj berem počasnost? Kako naj berem premor?

44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
(prazen čas)

59, 60, **12** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,

Kako naj berem oziroma kako naj zapišem težavnost? Časa, ki se ga zavedam, sekund in minut, ki minevajo. Gledam jih in zapisujem: enajst, osemnajst, enajst, devetnajst, enajst, dvaindvajset, enajst, petindvajset.

26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
(prazen čas)

36, 37, 38, 39, 40, 41,
Kaj želim spoznati v tej uri?

42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
(prazen čas)

53, 54, 55, 56, 57,
Katero spoznanje prinese, ki ga čas ne more?

58, 59, 60, **13** 1, 2,
(prazen čas)

3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53,

Vnaprejšnje misli se mi še vedno motajo po glavi in ovirajo proces minevanja ure brez vnaprejšnjih misli – je to mogoče? Kako naj preživim uro v jasnem, odprtem, neposrednem odnosu do nje, ne da bi po njenem koncu nekaj pričakovala od nje; in ne da bi ji vsiljevala ideje od prej, da sva v resnici sami z uro. Povedala bom vnaprejšnje misli ...

54, 55,
(prazen čas)

56, 57, 58, 59, 60, **14** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,
13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
... morda se mi jih uspe znebiti in lahko srečam to uro, uro, ki prinese, česar čas ne more. Ena misel se nanaša na besedilo grškega pesnika Loleka; besedilo pesmi gre približno takole: »Želim si, da bi živel tako počasi kot starec, ki se trudi zlesti iz avta.«

29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
(prazen čas)

38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **15** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30,

Kot bi šlo za počasen posnetek, ampak ne čisto zares. Nanaša se na zelo organski tempo, ne gre za gibanje počasnega posnetka, ki običajno opisuje počasnost, vsiljeno drugačnemu tempu gibanja, temveč za gibanje samo, naravno gibanje telesa, ki preživlja uro, preživlja čas tako, da vse njegove faze postanejo nadvse zavestne ...

31, 32, 33, 34,
(prazen čas)

35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
Resnično preživljanje časa: roke, noge in boki, ki se trudijo spraviti iz avta.

49, 50, 51, 52,
(prazen čas)

53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **16** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60 **17** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, **18** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20,

Druga misel se nanaša na posameznike iz našega občinstva v Parizu. Vsako polno uro so imeli priložnost, da se pridružijo našemu procesu; pridružili so se nam lahko ob štirih, petih, šestih, sedmih ali osmih in z nami potratili eno uro. Predstavljam si, da so tudi organizatorji dogodka nezavedno oziroma nezavestno vedeli, da ena ura lahko prinese, česar čas ne more, in to posredovali članom občinstva. Spominjam se ur, ki smo jih preživeli skupaj, kaj smo spoznali? Spoznali smo francoske pesmi, spoznali smo, kako ostati skupaj dolgo časa tiho, spoznali smo, kako skupaj poslušati glasbo, spoznali smo, kako brati potihem, spoznali smo, kako si deliti zapiske, in spoznali smo, kako spremeniti svoj tempo, na nek način smo spoznali, kako postati starec, ki se trudi zlesti iz avta. In čeprav nismo nikoli pojasnili spoznanja iz tiste ure, jo je večina obiskovalcev želela razvleči, jo ponoviti, ponoviti spoznavanje, ponoviti spoznanje; odpovedovali so zmenke, prelagali so druge obveznosti, samo da bi z nami ostali še eno uro in nato še eno. Pet, šest, sedem, osem, devet zvečer. Ena ura, dve uri, tri ure, štiri ure, pet ur ...

21, 22, 23,
(prazen čas)

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 39, 40, 41,

... delili smo si čaj, kavo, piškote in čtivo v jeziku, ki ga nismo poznali. Takšna potrata. Branje reči, ki jih ne razumeš. Spoznavanje branja. Neke pesmi.

42, 43, 44, 45, 46,
(prazen čas)

47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
19 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,

V grščini. Takšna potrata. Zakaj bi si kdo sploh želel nadaljevati to potrato časa? Zakaj bi kdo sploh želel še eno uro te potrate? Je to tisto, kar lahko prinese ena ura? Potrato? Neke druge vrste vrednoto? Vrednoto neuporabnosti?

16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34,
(prazen čas)

35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **20** 1, 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,

Naslednja vnaprejšnja misel se nanaša na dejstvo, da če v kakšnem besedilu berem »5, 6, 7, 8«, če berem »ena ura, dve uri, tri ure, pet ur«, takoj preskočim stavek. Moje oko bere »1-5«, bere »od 1 do 5« in takoj »razume« idejo: gre za štetje, gre za številke, ki si sledijo druga za drugo, to je vse, zdaj lahko berem naprej.

20, 21, 22, 23, 24,
(prazen čas)

25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **21** 1, 2, 3,

Kaj pa, če tega ne bi počela? Kaj če bi brala: ena, dve, tri, štiri, pet? Kaj če bi šla skozi vsako številko? In kaj, če bi izkusila praznino med ena in dve, med dve in tri?

4, 5, 6, 7,
(prazen čas)

8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,

Bi ravnala enako? Bi ponovno preskočila cel stavek, ker vem, kaj počne? In če ne?

21, 22, 23, 24, 25,
(prazen čas)

26, 27, 28,
Čutim, da se tempo nekoliko spreminja.

29, 30, 31,
(prazen čas)

32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
22 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,

Morda zato, ker se moje vnaprejšnje misli končujejo. Sedaj sva sami z uro, ki si jo jemljem, z uro, ki me vodi skozi čas. Kaj pravi? Kako bi naju kdo fotografiral? Mene in uro, ki si jo jemljem tu v Solunu. Sedaj teče enaindvajseta minuta ure. Ostaja jih še skoraj štirideset.

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
(prazen čas)

53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **23** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, **24** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,

Gre za počasnost? Sprašujem se. Je to tisto, na kar merim? Si zaradi tega jemljem to uro? Ker upam, da se bodo stvari upočasnile? Ali pa zaradi tega, ker verjamem, da moram v tej uri spoznati, kako upočasniti čas v kulturnih in življenjskih okoliščinah, ki ne dopuščajo tovrstne počasnosti? Ali gre za samo eno lastnost izkušanja, za jemanje, morda celo tratenje časa? Nimam tega občutka. Kako hitro bi si torej lahko vzela to uro? Lahko bi si jo vzela podobno kot v primeru dela *50'00"* – *Short Stories (50 minut – kratke zgodbe)*, še enega snovnega kosa časa, ki sem si ga vzela s štirimi izvajalci svoje predstave, v okviru katerega so se prebijali skozi petdeset minut časa in se trudili, da bi vanje stisnili čim več zgodb; čas prebijanja skozi, v tistem primeru čim hitrejšega, čim bolj čuječega; trudili so se spoznati, povedati in prebrati vse.

30, 31, 32, 33, 34,
(prazen čas)

35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
Kaj spoznamo o času v takem primeru? In če se vpra-

šanje ne nanaša na konkretni tempo, na kaj se potem nanaša?

49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **25** 1,
(prazen čas)

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,

Kakšno je naše barantanje s časom? Kakšno težavo imamo z njim? Kaj želimo od njega?

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
(prazen čas)

18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,

Kaj mi sedaj počne ta ura? Zdaj mineva štiriindvajset minut in štiriindvajset sekund. Kaj mi počne teh štiriindvajset minut? Kaj so mi naredile? Kaj mi bo naredilo preostalih šestintrideset minut te ure? Nisem ne počasna, ne hitra. Sem s časom.

58, 59, 60, **26** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
(prazen čas)

29, 30, 31, 32, 33, 34,

Zadeva postaja težja. Si želim, da bi se končala prej?

35, 36, 37,

(prazen čas)

38, 39, 40,

Ne vem.

41, 42, 43, 44, 45, 46,
(prazen čas)

47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
27 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,

To uro si sedaj zamišljam napisano na papir. Zamišljam si svoj glas, svoje telo – trenutno sedi na kavču v dnevni sobi hiše, ki jo redko obiščem – zapisano na papir.

17, 18, 19, 20, 21,
(prazen čas)

22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,

Zamišljam si strani papirja, podoba te ure in belo svetlobo, ki žari iz njih, kot na tisti sliki ...

36, 37, 38, 39, 40, 41,
(prazen čas)

42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, **28** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35,

... z gnezdrom iz stikajočih se rok, iz katerega izhaja svetloba. Pričujoči tekst je druge vrste gnezdo, v sebi drži uro. Prinaša, pošilja jo prek beline – beline zaslona, na katero je bil tekst najprej napisan, belino strani, s katere boste brali, ko to pisanje postane nek tekst.

36, 37, 38,
(prazen čas)

39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,

Čas teh strani, čas zapisovanja, čas vašega branja.

48, 49, 50, 51, 52, 53,
(prazen čas)

54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **29** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,

Je to nekaj novega? Je to nekaj, s čimer ponovno odkrivam svojo umetniško prakso? Mislim, da ne. Gre za nekaj potratnega, nekaj pogosto ponavljajočega se, nekaj profanega, morda celo dolgočasnega, takega, kar nam ne pove nič.

22, 23, 24,
(prazen čas)

25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 44,

Čas, ta ura ... Preseneča me dejstvo, da med to uro toliko govorim. Pričakovala sem, da bo manj govorjenja in veliko več tišine.

45, 46, 47,
(prazen čas)

48, 49, 50, 51,

Mogoče bo kasneje tako, mogoče pa tudi ne.

52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
(prazen čas)

60, **30** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,

Nenadoma sem dobila občutek, da bi lahko spala. Dejansko bi lahko med to uro spala pet minut.

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33,
(prazen čas)

34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **31** 1, 2,
Kaj, če bi poskusila? Kako bi bilo to videti na papirju?
To bi bil prijeten spanec, spala bi, vi, moji namišljeni
bralci, pa bi bili okoli mene. Kakšen je videti tekst, ki
spi?

3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
(prazen čas)

37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54,
Sedaj sem si vzela polovico svoje ure. Če je pogovor
resničen, bi morala do sedaj spoznati polovico pričako-
vanega spoznanja.

55, 56, 57, 58, 59, 60
(prazen čas)

32 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
Kaj vem, kaj več vem o času kot pred pol ure?

10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
(prazen čas)

32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
Vem, kako biti ...

39, 40, 41, 42, 43, 44,
(prazen čas)

45, 46, 47, 48, 49, 50,
... bolj potrpežljiva z njim.

51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **33** 1, 2, 3, 4, 5, 6,
7, 8,
(prazen čas)

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
Vem, kako vanj sprazniti svoje misli, zaradi česar je
to uro moje telo lažje.

19, 20, 21, 22, 23,
(prazen čas)

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
Vem, kako spati v njem, kako se prepustiti njegove-
mu minevanju.

32, 33, 34, 35, 36,
(prazen čas)

37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
Kaj se bo zgodilo v naslednje pol ure? Kakšna so
moja pričakovanja?

45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
(prazen čas)

52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **34** 1, 2, 3,
Ali čakam na dobro zamisel? Na nekaj zanimivega,
inovativnega, novega? Res sem pričakovala, da bo v tej
uri manj besed.

4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
(prazen čas)

17, 18, 19, 20,
Količina govorjenja me preseneča.

21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
(prazen čas)

30, 31, 32, 33,
Nisem prepričana, če ima učinek.

34, 35, 36, 37,
(prazen čas)

38, 39, 40, 41,
Če ima ta ura učinek.

42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
(prazen čas)

51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **35** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,
Kakšna bo naslednja ura? Tista, ki pride, ko se ta
konča. Kaj bom počela, ali bolje, kako bom počela stvari
s svojim novim spoznanjem o času?

9, 10,
(prazen čas)

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
O jemanju časa, o njegovem tratenju, o njegovi pra-
znosti in njegovi polnosti? Bomo videli ...

25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
(prazen čas)

47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
36 1, 2, 3,

V zvezi s časom bi si rada nekaj zaželela. Nisem povsem prepričana, kakšna naj bi bila ta želja, vendar si želim zdaj zaželeli nekaj v v zvezi s časom.

4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 25,
(prazen čas)

26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,

Ne vem, kam me to pelje. Težko je. Mislim, da so predvsem v drugi polovici te ure pomembnejši kot tisti v prvi polovici.

40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
(prazen čas)

50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **37** 1, 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8,

Še petindvajset minut. Odkar se je končala prva polovica ure, je minilo šele pet minut. Zdelo se mi je veliko, veliko dlje, čutiti je bilo, da traja veliko dlje.

9, 10, 11,
(prazen čas)

12, 13, 14, 15, 16,
Kaj bom počela v naslednjih petindvajsetih minutah?

17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33,
(prazen čas)

34, 35, 36, 37,
Mislim, da se nenadoma bojim ...

38, 39, 40, 41,
(prazen čas)

42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, **38** 1, 2,
... bojim se tistih razsežnosti časa, ki jih običajno ne maramo, dolgočasje, izgube interesa, neuporabnosti.

3, 4, 5, 6, 7,
(prazen čas)

8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 44,

Bojim se, da bo naslednjih petindvajset minut še bolj potratenih kot prvih petintrideset. Je to mogoče? Je mogoče nekaj, kar tratimo, tratiti še bolj? Kako izmeriti potrato? Če vrednost časa najpogosteje merimo glede na učinkovitost, kako lahko merimo vrednost tratenja časa?

45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
(prazen čas)

52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **39** 1,

Kakšna bi bila videti ura, ki bi bila bolj potratena kot neka druga?

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
(prazen čas)

16, 17, 18, 19,
Kaj želim s tem tratenjem?

20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
(prazen čas)

28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,

Že vidim past. S to izkušnjo želim nekaj »spoznati«. Na začetku ure sem dejala, kako vem, da se ob koncu ure ne bo zgodilo nič posebnega in kako vseeno želim, da mi ta »nič posebnega« nekaj pomeni ...

52, 53, 54,
(prazen čas)

55, 56, 57, 58, 59, 60, **40** 1, 2, 3, 4, 5,
... da mi prinese spoznanje nečesa, česar mi celota časa ne more dati. Vendar pa bi to dejansko lahko bila neuporabna izkušnja ...

6, 7, 8,
(prazen čas)

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 58, 59, 60, **41** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,
13, 14, 15, 16,

... jemanja ure za prazen nič; postavljanje besed na papir za prazen nič.

Kaj želim, zakaj še vedno preživljam to uro, čakam čas, in zakaj vi še vedno prebirate ta zapis, to podobo ure, čakanje na nekakšno spoznanje o času.

17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
(prazen čas)

28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
57, 58, 59, 60, **42** 1,

Ta čas ... oh! Še ena vnaprejšnja misel, stavek, ki sem ga pred kratkim prebrala, se glasi: »Negacija časa ni možna.« Stavek pravi, da časa ni mogoče zanikati.

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
(prazen čas)

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,

Sedaj teče enainštirideseta minuta ure, še skoraj dvajset minut, pride jih še devetnajst;

25, 26, 27, 28, 29,
(prazen čas)

30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, **43** 1, 2, 3, 4, 5,

Pridi ura, pridi s svojimi devetnajstimi minutami in preteči moje telo. Ko zapisujem te besede, sem uro starejša, čas teče skozi mene, preživljam njegove sekunde in minute.

6, 7, 8, 9,
(prazen čas)

10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
Skupaj ... preživljava ... tratenje ... tišine.

18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
(prazen čas)

30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, **44** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,

Kaj pa, če posnetek ne bo deloval? Kaj pa, če ga bom kasneje hotela poslušati, pa ne bo deloval? Spet se mi je to zgodilo, stvar se ponavlja. Ko sem si prvič vzela eno uro, je kasneje nisem mogla poslušati. Mislim, da je bila težava v snemalniku - moj glas se ni posnel.

Popolna potrata časa. Na video posnetku sem lahko videla svojo podobo, lahko sem jo gledala celo uro, toda bila je nema, nobenega glasu, ena ura brez besed; eno uro sem odpirala in zapirala usta ter premikala ustnice, povedala pa nisem ničesar. Kašna potrata. Preživljanje ure ...

44, 45, 46, 47,
(prazen čas)

48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **45** 1,
2, 3, 4, 5, 6,
... štetje njenih šestdesetih minut, potem pa neuspeh. Že drugič je tako.

7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
(prazen čas)

16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
Zdaj mineva štirinštirideseta minuta, tri minute je, odkar sem zadnjič preverila čas. Čas zdaj mineva še težje. Zavedam se svoje želje, da bi naslednjih šestnajst minut preteklo kot voda, da bi stekle skozi moje telo in izginile v času.

47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
46 1, 2, 3, 4, 5, 6,
(prazen čas)

7, 8, 9, 10,
Kako lahko teh šestnajst minut prelijem na papir?

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
(prazen čas)

19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
Kako si lahko predstavljamo šestnajst minut, ki tečejo kot voda, čas, ki leti?

41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 58, 59, 60, **47** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,
(prazen čas)

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
Čakam, času pustim teči, čakam, da mine. Ostala sem brez besed.

21, 22, 23, 24,
(prazen čas)

25, 26, 27, 28,
Kaj sem spoznala?

29, 30, 31,
(prazen čas)

32, 33, 34, 35, 36,
Da je čas precej večji, kot sem si predstavljala.

37, 38, 39,
(prazen čas)

40, 41, 42,
To sem menda spoznala.

43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
(prazen čas)

56, 57, 58, 59, 60, **48** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
Že sem začela razmišljati o stvareh, ki jih bom počela po koncu te ure. Obiskala bom kakšne prijatelje. Šla bom na sprehod, danes je sončno in precej topleje.

10, 11, 12, 13,
(prazen čas)

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
Spremenila bom položaj hrbta, malo se bom razgibala, šla bom proč od snemalnika. Ali to pomeni, da mi je ta ura mučna? Mislím, da ne.

31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
(prazen čas)

47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **49** 1, 2, 3, 4,
Mislím, da bo to ena od zelo, zelo, zelo redkih ur, morda edina ura v mojem življenju, za katero bom do minute natančno vedela, kaj sem počela. Mogoče bi si lahko zapomnila ...

5, 6, 7, 8,
(prazen čas)

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
... celo vsako sekundo, jo preživela. Kakšna je videti?

18, 19, 20, 21, 22, 23,
(prazen čas)

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,

Teče osemindesetdeseta minuta. Čudno, zdi se mi, da preverjam čas vsake štiri minute. Kaj to pomeni?

41, 42, 43, 44, 45,
(prazen čas)

46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **50** 1, 2, 3, 4, 5,

Še dvanajst minut. Mogoče spoznanje o času, ki ga prinaša ta ura, pride šele čisto na koncu ...

6, 7, 8, 9, 10,
(prazen čas)

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,

... v obliki nenadnega spoznanja, ki se je kopičilo zadnjo uro in do katerega bom prišla devetinpetdeseto minuto ali pa prav zadnjo sekundo šestdesete minute. Bomo videli.

37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
(prazen čas)

45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
Sedaj si poskušam predstavljati papir, na katerem bo to čakanje. Bo prazen?

54, 55, 56, 57,
(prazen čas)

58, 59, 60, **51** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,

Bi vam kaj pomagalo, če na mesto čakanja vstavim prazen list? Če bi napisala »čakanje« in potem pustila pet praznih vrstic ali pa šest, sedem, osem, devet, deset, mogoče celo stran?

24, 25, 26,
(prazen čas)

27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,

Ali bi vam bilo lažje, če bi si zamislili in predstavljali počasen tempo mojega govorjenja? Bolj ko mineva ura, počasnejši postaja. Zelo počasi izgovarjam eno besedo za drugo. Je tako bolj razumljivo?

51, 52, 53, 54,
(prazen čas)

55, 56, 57, 58, 59, 60, **52** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,

Je tudi vaše branje postalo počasnejše? Se prebijate skozi moje besede počasi, zlog za zlogom? Ali ne? Je to sploh pomembno?

26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
(prazen čas)

35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **53** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,

Kako naj prislikam svoj počasni tempo? V čem je sploh smisel počasnosti? Tukaj se moja ura konča. Čudno, preživljanje časa se mi je prej zdelo tako težavno, zdaj, ob koncu pa se mi zdi, da je čas kar zbežal mimo mene, tako nenadno. Mogoče je to tisto, kar moram spoznati – sedaj, v dvainpetdeseti minuti mi je bolj jasno, kaj moram spoznati o času v tej uri: njegove razsežnosti ...

29, 30, 31,
(prazen čas)

32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
... njegovo počasnost, hitrost, njegovo bežanje, premore, tišine; razsežnosti časa.

43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
(prazen čas)

51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
Kaj želimo od njega, o čem se pogajamo?

59, 60, **54** 1,
(prazen čas)

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
Ali ni vseeno? Tako je zato, ker se ura zaključuje, bi lahko rekla, toda mislim, da ni to. Ne gre za to.

19, 20, 21,
(prazen čas)

22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
Gre za naše preživljanje časa in njegovo pretakanje skozi naše telo.

31, 32, 33,
(prazen čas)

34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **55** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **56** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,

Kakšne vrste razodetje želimo, da mu pritiče? Nena doma postajam preveč nestrpna, hkrati pričakujem in se bojim, da me bo konec te ure ujel sredi misli, da me bo prekinil. Že sem, že sem v ritmu preostalih ur, ur, v katerih me nenehno skrbi nekaj prihodnjega, kar se ima zgoditi; skrbi me, da ne ostajam pri tej uri. Zanima me, če je lahko preostalih šest minut drugačnih, in zanima me, če so lahko tudi ure v prihodnosti drugačne? Brez pričakovanja, brez načrtovanja, biti pri uri, z uro, tritati čas. Kaj menite? Sprašujem se, če ste sploh prišli do petinpetdesete minute moje ure. Mogoče ste obupali že mnogo prej, že na polovici ure, mogoče še prej ... obupali.

Ker vse to nima smisla, ker gre za potrato.

35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
(prazen čas)

47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
Še štiri minute imam z vami v tej uri.

59, 60, **57** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
(prazen čas)

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
Molčim. Ne predstavljam si vas.

25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
(prazen čas)

38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **58** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,

Saj je vseeno. Ne želim hliniti zaupnosti z vami. To uro želim porabiti za to, da jo preživim, podobno kot sami pravkar prebirate to besedilo, te strani, brez pričakovanj, zgodilo se ne bo nič posebnega. V preostalih dveh minutah in štiridesetih sekundah se ne bo v nas nič spremenilo. Ali pa se bo. Podoba te ure bo pravkar končana.

38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
(prazen čas)

53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, **59** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,

Zdelo se mi je, da je ne bo nikoli konec in zdela se mi je neopazna in pretakala se je skozi moje telo, ta ura spoznavanja s časom.

12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,

(prazen čas)

29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,

Spet razmišljam o besedilu, ki bo nastalo iz te ure. Res čudno, zadnji trenutek, zadnja minuta in pol je še bolj, še bolj počasna, sploh ne mine. Razmišljam o besedilu ...

54, 55, 56,

(prazen čas)

56, 57, 58, 59, 60, **60** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,

... in o tem, da boste lahko dokončali to uro, kot jo pravkar dokončujem sama.

Kaj se je zgodilo? Kaj ste spoznali o času?

10, 11, 12, 13, 14,

(prazen čas)

15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,

Res smo že zelo, zelo blizu konca. Triindvajset, štiriindvajset, petindvajset, šestindvajset, sedemindvajset, osemindvajset, devetindvajset, trideset, enaintrideset, dvaintrideset, triintrideset, štiriintrideset, petintrideset, šestintrideset, sedem ...

40, 41, 42,

(prazen čas)

43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60

Luč na moji štoparici je izključena.

Nisem prepričana, ali bom uspela končati natančno ob uri. Lahko se zavleče v naslednjo uro ...

... mojega časa, ki vstopa v neskončen, končen čas, čas ...

... ki se je že iztekel ...

Danae Theodoridou je gledališka umetnica in raziskovalka iz Londona. Na univerzi Roehampton zaključuje svoj praktično-raziskovalni projekt o dramaturški zgradbi eksperimentalnih gledaliških in plesnih del. V Veliki Britaniji, Grčiji in drugod ustvarja in v živo predstavlja samostojna ter skupinska dela in zapise. Poučuje na različnih univerzitetnih oddelkih v Londonu, tako na dodiplomski kot podiplomski stopnji.

“AN HOUR BRINGS WHAT TIME CANNOT” TIMED THOUGHTS ON A GREEK SAYING

DANAE THEODORIDOU

INTRODUCTION

On Tuesday, April 3, 2012 - while visiting my family in Thessaloniki, Greece - I decide to take the Greek saying “An hour brings what time cannot” (osa fernei i ora den ta fernei o chronos) literally. I thus take one hour - I distinguish it from the whole totality of time - and count its sixty minutes one by one as I record my voice passing through them. I do that full of hope that at the end of this hour the promise will come true: I will know something more about time; this hour will bring me something that time cannot bring. It is the counting of that hour (from 2:59 pm to 3:59 pm, local time), its sixty minutes (in dark gray), its 3,600 seconds (in light gray), its words and pauses, its “empty times”, that you will witness below.

And of course, as Ivana Müller has once so aptly told me, it is as soon as you articulate an idea and start working on it that you realize that everyone else is dealing with exactly the same issue. A marvelous kind of synchronicity, I guess... Apart from the hour that you will pass through, too, in a while, I would thus like to dedicate some lines here to refer to some other hours, hours that came after that first one and at another place:

This is to hours taken in Athens, some days later, wherein I read Tim’s email: “I just completed the attached text... which might be interesting for you to read,” he says... and I open a Word document only to see him “saying the numbers”; descending a familiar staircase, as he notes, counting down; “not so much a measuring of time as the conscious speculative act of its invention, invocation or materialization,” he calls it. A sketching of

an abstract framework that makes notches on unfolding events; a process of numerical marking/naming that seems both to structure and slow those events, drawing attention to creating “moments”, making something of nothing.¹ I could not find a more accurate description of what is to follow here..

Or, this is to hours wherein I go back to the material of the P*Si* regional research cluster that we held in Athens last November, Encounters in Synchronous Time. A wonderful trip back in time. And I am once more amazed to encounter there Eleftheria’s “turned down time”, a response to Karen Christopher and Lito Walkey’s *Double Translations*.² A composition of the present and of presence, as she calls it. A measuring of time by composing units of time. An event that unfolds through time, through the passage of time, through the counting of time, through the creation of time. A time that performs itself as it tells itself. An invitation to feel the weight of time, an invitation to pass through the unfolding of time. “And as the present unfolds, presence dedicates itself to the encounter,” Eleftheria says. “This is two minutes,” she says.

And this is also to hours wherein I prepare for a workshop on dramaturgy to take place in an occupied theatre in Athens, where artists meet to share their work, thoughts and concerns on all kinds of more or less creative crises; hours wherein I read the publication of *6 MONTHS 1 LOCATION* – an equally creative occupation of a space in order to share ideas, works and concerns, should I dare say? And this is to Bojana Cvejić’s question posed, within the frame of this project, at 4:22 pm – “Can I give you time presents?”³

Can I?

Here is what I hope to be one of them.

101,02,
The time starts now.

03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,
(empty time)

21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,
38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,

It seems that as I start to time this hour, I already have some ideas from beforehand. I mean I enter the hour with some preexisting ideas, some thoughts I want to carry into this hour; a kind of preparation for the entrance maybe.

55,56,57,58,59,60
(empty time)

201,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,301,02,03,04,05,06,07,08,09,

After that, I have no idea where time will take me. The only thing I am sure of is that at the end of this hour not much will have happened. My preexisting thoughts, my safety net, will have been exhausted, some other ideas will probably have appeared but nothing much will have happened. It is most likely that things will be pretty much the same as they were one hour ago. Nevertheless, if the saying is right, I will know something more about time, something that time itself could not teach me; whereas this hour will.

10,11,12,13,14,
(empty time)

15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,401,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,

The first preexisting thought is of an image I saw some while ago, which had the title “an image of an hour”. Two hands facing each other and the five fingers of the one hand were touching the five fingers of the other hand, leaving a small gap between them, something like a small nest, and from that nest a bright strong white light was coming out. The image was for a workshop that promised to change your artistic practice, to abolish its habitual modes and renew your creative methods.

28,29,30,31,
(empty time)

1 Etchells, Tim. “When I Say the Numbers... Some Notes on Time in Performance”. Forthcoming essay to be published in the catalogue of Berlin Festspiele magazine: Theaterreflex Journal, 2012)

2 Rapti, Eleftheria. “This is time turned down”, 28 April 2012 <<http://writersin-residency.wordpress.com/eleftheria/>>

3 The project *6 MONTHS 1 LOCATION* took place from July to December 2008 in the Choreographic Center in Montpellier, and from May to June 2009 in performingARTSforum, St. Erme, with the contribution of 17 artists who explored what it means to work under “special conditions” of research and education, different from the usual freelance independent production.

32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,

What strikes me is not so much the promise of rene-
wal, of reinvention, of something new (this, I guess, is
more or less a common tendency in capitalistic modes
of thinking), as the idea of creating the image of an hour.

60,501,02,03,04,05,06,07,
(empty time)

08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,
26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,

How would it look? If I were to photograph an hour,
what would it look like? And of course, from that, I im-
mediately think of *Theatres*, the work of the Japanese
artist Hiroshi Sugimoto, who tried to capture with his
camera

38,39,40,41,
(empty time)

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,5
7,58,59,60,601,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13
,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,
31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,

a whole film. He opened the lens and took a picture
of a whole film lasting approximately one hour, maybe
a bit longer, maybe a bit less, but that's more or less the
average film duration. Capturing it, producing images of
white, seemingly blank screens, full of everything, full
of the whole movie. Could this be the image of an hour?
An hour full of time? An hour that holds the whole time
in it and is able to bring what time cannot?

41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,
(empty time)

54,55,56,57,58,59,60,701,02,03,04,05,06,07,08,09,1
0,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,

I am waiting for this knowledge to come to me during
this hour, now. During this material piece of time that I
take here and now, pass through with my voice, with my
body. What I am waiting for?

27,28,29,
(empty time)

30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,

What will I know at the end of this hour that time
could not teach me?

48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,801,
(empty time)

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,
20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,
38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,
56,57,58,59,60,901,02,03,04,05,06,07,08,09,10,

I imagine the picture of this process, of this hour;
me sitting here in the living room of my family house
in Thessaloniki in Greece, a house I don't often visit
anymore - maybe once or twice a year - waiting for this
hour to teach me something about time, knowing that
nothing much will happen at the end of this hour but
also knowing that hour does bring what time cannot.

11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
47,48,49,50,51,52,53,
(empty time)

54,55,56,57,58,59,60,1001,02,03,04,05,06,07,08,09,1
0,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,

I notice that time passes more slowly when you count
it. When you take it practically, materially; time passes
more slowly now. The previous seconds were a pause.

23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,
(empty time)

39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,

There is a small pause after the word "pause" and
there was a sigh. How can you write these?

49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1101,02,03,04,
05,06,
(empty time)

07,08,09,
How can you write this one?

10,11,12,13,14,15,16,17,18,

(empty time)

19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,
36,37,38,39,40,41,42,43,

How does the time of the paper count?
How do you read slowness? How do you read the pause?

44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,
(empty time)

59,60,1201,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,

How do you read, how do you write rather, the difficulty? Of the conscious time, of the seconds and of the minutes that pass. I am seeing them as I record:

eleven eighteen, eleven nineteen, eleven twenty-two, eleven twenty-five.

26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,
(empty time)

36,37,38,39,40,41,
What do I want to learn from this hour?

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,
(empty time)

53,54,55,56,57,
What does it teach that time cannot teach?

58,59,60,1301,02,
(empty time)

03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,

The preexisting thoughts still come into my head, setting obstacles in the way of the process of passing through the hour free of any preexisting ideas - is that possible? How can I pass through this hour in a clear, open, direct relationship to it, without expecting something from it once it's gone; or without imposing ideas from before on it, being really me and the hour. I will say those preexisting thoughts...

54,55,
(empty time)

56,57,58,59,60,1401,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,

...in case I can empty my head of them and then meet this hour, this hour that brings what time cannot. One thought is of a lyric of a Greek songwriter, Lolek; the lyric goes something like this: "I wish I had a life that moves so slow, like an old man trying to get out of a car."

29,30,31,32,33,34,35,36,37,
(empty time)

38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1501,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,

It's like slow motion, really, but not exactly. It refers to a pace that is very organic, it's not slow motion in the sense that "slow motion" usually describes an imposed slowness on an otherwise different pace of movement, but is the movement,

the natural movement of a body that passes through the hour, through time in such way that all its phases become quite conscious...

31,32,33,34,
(empty time)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
...really passing through time: the hands, the legs, the hips, trying to get out of a car.

49,50,51,52,
(empty time)

53,54,55,56,57,58,59,60,1601,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1701,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1801,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,

And then the other thought is of our audience members in Paris. They were given the option to enter our process every hour on the hour; they could join us at four, five, six, seven or eight o'clock and waste some time with us for an hour. I suppose that without knowing it probably or without consciously choosing it, the organizers of the event knew too that an hour can bring what time cannot, suggesting that to our audience members. I remember those hours we spent together, what did we learn? We learned French songs, we learned to stay silent together for a long while, we learned to listen to music together, we learned to read silently, we learned to share writings, and we learned to change our pace, to become in a way old men trying to get out of the car. And although we never stated that knowledge learned in that hour, most of them wished to expand the hour, to take it again, to learn again, to repeat the knowledge, cancelling dates or postponing other commitments in order to stay with us for another hour and then for another one. Five, six, seven, eight, nine o'clock. One hour, two hours, three hours, four hours, five hours...

21,22,23,
(empty time)

24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,
...sharing tea and coffee and biscuits and readings in
a language we don't know. Such a waste. Reading stuff
you don't understand. Learning to read. A poem.

42,43,44,45,46,
(empty time)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1901,02,0
3,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,

In Greek. Such a waste. Why would one want to
expand this waste of time? Why would one want to take
one more hour of such waste? Is this what an hour can
bring? The waste? Another kind of value? The value of
the useless?

16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,3
3,34,
(empty time)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,5
2,53,54,55,56,57,58,59,60,2001,02,03,04,05,06,07,08,0
9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,

Another preexisting thought is that if I were to read in
a text "5,6,7,8", if I were to read "1 hour, 2 hours, 3 hours,
5 hours", I would immediately skip the sentence. My eye
can read "1-5", can read "from 1 to 5" and it can immediate-
ly "catch" the idea: it's counting, they are numbers next to
each other, that's what it is, I can read further now.

20,21,22,23,24,
(empty time)

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,
42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,
60,2101,02,03,

What if I didn't do that though? What if I read: one
two three four five? What if I go through each number?
And what if I experience the gap between one and two,
between two and three?

04,05,06,07,
(empty time)

08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,

Would I do it again? Would I skip the whole sentence
again because I know what it is doing? What if not?

21,22,23,24,25,
(empty time)

26,27,28,
I feel the pace changing a bit.

29,30,31,
(empty time)

32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2201,02,03,04,05,
06,07,08,09,10,11,12,13,

Maybe it is because my preexisting thoughts are fi-
nishing. Now it is me and the hour I am taking, the hour
that takes me through its time. What does it say? How
would one photograph us? Me and the hour I am taking
here in Thessaloniki. It is now the twenty-first minute of
this hour. Almost forty more to come.

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31
,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49
,50,51,52,
(empty time)

53,54,55,56,57,58,59,60,2301,02,03,04,05,06,07,08,
09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,2
8,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,4
6,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2401,02,0
3,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,2
2,23,24,25,26,27,28,29,

Is it about slowness? I wonder. Is this what I am
aiming for? Is this why I am taking this hour? Because
I hope that things will be slower? Or because I believe
that what we need to learn from the hour about time is
how to slow it down in a culture and in living conditions
that don't allow such slowness? Is it only about one
quality of experiencing, taking and maybe even wasting
time? I have the feeling no. How fast then could I take
this hour? I could take it in a way similar to that of
50'00" - Short Stories, another material piece of time I
took there with the four performers of my show, where
they were struggling during those fifty minutes to fit in
as many stories as possible; a time of struggling, in that
case, as fast as possible, as alertly as possible, to learn,
to say, to read everything.

30,31,32,33,34,
(empty time)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
What do we learn about time in that case? And if the

question is not about a specific pace, then what is it about?

49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2501,
(empty time)

02,03,04,05,06,07,08,09,10,

What is our negotiation with time? What is our issue with it? What do we want from it?

11,12,13,14,15,16,17,
(empty time)

18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,

What does this hour do to me now? Twenty-four minutes and twenty-four seconds now. What do these twenty-four minutes do to me? What have they done? What will the rest of the thirty-six minutes of this hour do to me? I am not slow and I am not fast. I am with time.

58,59,60,2601,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
(empty time)

29,30,31,32,33,34,

It is getting harder. Do I wish that it would finish earlier?

35,36,37,
(empty time)

38,39,40,
I don't know.

41,42,43,44,45,46,
(empty time)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2701,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,

I imagine now this hour written on paper. I imagine my voice, my body - now seated on the couch of the living room of a house I rarely visit - written on paper.

17,18,19,20,21,
(empty time)

22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,

I imagine those pages, the image of this hour, and the white light that comes out of them, like in that picture...

36,37,38,39,40,41,
(empty time)

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2801,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,

...of the nest made by two hands touching each other and the light that comes out of them. This paper is now another kind of nest, holding the hour in it. Bringing, delivering through its whiteness - the whiteness of the screen that the text was first written on, the whiteness of the page that you will be reading from when this becomes a text.

36,37,38,
(empty time)

39,40,41,42,43,44,45,46,47,

The time of these pages, the time of this recording, the time of your reading.

48,49,50,51,52,53,
(empty time)

54,55,56,57,58,59,60,2901,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,

Is this something new? Is this something that re-invents my practice? I don't think so. It is something wasted, it's something very much repeated, it is something mundane, it might be something boring, even something that has nothing to say to us.

22,23,24,
(empty time)

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,

The time, this hour... I am surprised by the fact that I talk so much during this hour. I expected it to be less talkative and much more silent.

45,46,47,
(empty time)

48,49,50,51,
Maybe it will be later, maybe it won't.

52,53,54,55,56,57,58,59,
(empty time)

60,3001,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
I suddenly have the feeling that I could sleep now. I could in fact sleep for five minutes during this hour.

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,
(empty time)

34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,3101,02,

What if I tried that? How would it look on the paper? It would be a nice sleep, sleeping with all of you around me, its imaginary readers. How does a text that sleeps look like?

03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,
(empty time)

37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,
I have now taken half of my hour. If the saying is correct, I should now have acquired half of the knowledge expected.

55,56,57,58,59,60
(empty time)

3201,02,03,04,05,06,07,08,09,
What do I know, what do I know more than I did half an hour ago about time?

10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,
(empty time)

32,33,34,35,36,37,38,
I know how to be...

39,40,41,42,43,44,
(empty time)

45,46,47,48,49,50,
...more patient with it.

51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,3301,02,03,04,05,06,07,08,
(empty time)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,
I know how to empty my thoughts in it, leaving my body lighter within the hour.

19,20,21,22,23,
(empty time)

24,25,26,27,28,29,30,31,
I know how to sleep in it, letting myself go in its passing.

32,33,34,35,36,
(empty time)

37,38,39,40,41,42,43,44,
What will happen in the next half hour? What are my expectations?

45,46,47,48,49,50,51,
(empty time)

52,53,54,55,56,57,58,59,60,3401,02,03,
Am I waiting for a good idea to come up? For something interesting, innovative, new? I really expected this hour to have fewer words.

04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,
(empty time)

17,18,19,20,
Its verbal quantity surprises me.

21,22,23,24,25,26,27,28,29,
(empty time)

30,31,32,33,
I am not sure if it works.

34,35,36,37,
(empty time)

38,39,40,41,
If this hour works.

42,43,44,45,46,47,48,49,50,
(empty time)

51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,3501,02,03,04,05,06,07,08,
What will the next hour be like? After this hour has finished. What will I do, or rather, how will I do it, with my new knowledge about time?

09,10,
(empty time)

11,12,13,14,15,16,17,18,19,20, 21,22,23,24,

About taking it, wasting it, about its nothingness and about its everythingness? Let's see...

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41, 42,43,44,45,46,

(empty time)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**36**01,02, 03,

I would like to make a wish about time. I am not sure exactly what this wish would be, but I would like now to wish something about time:

04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21, 22,23,24,25,

(empty time)

26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,

I don't know where I am going with this. It's hard. I think the pauses in this second half hour are more than those in the first one.

40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,

(empty time)

50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**37**01,02,03,04,05, 06,07,08,

Twenty-five more minutes to go. It has been only five minutes since the first half of the hour ended. It looked like much, much longer, it felt like longer.

09,10,11,

(empty time)

12,13,14,15,16,

What will I do in the next twenty-five minutes?

17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,

(empty time)

34,35,36,37,

I think that I am suddenly feeling scared...

38,39,40,41,

(empty time)

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58, 59,60,**38**01,02,

...scared of those qualities of time that we usually

don't like, of boredom, of loss of interest, of uselessness.

03,04,05,06,07,

(empty time)

08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26 ,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,

I am afraid that the next twenty-five minutes will be even more wasted than the first thirty-five. Is this possible? Is it possible to waste and then waste more? How could we measure waste? I mean, if the value of time is most often measured, let's say, through its productivity, how can the value of its waste be measured?

45,46,47,48,49,50,51,

(empty time)

52,53,54,55,56,57,58,59,60,**39**01,

What would an hour that were more wasted than another one be like?

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,

(empty time)

16,17,18,19,

What do I want to do with this waste?

20,21,22,23,24,25,26,27,

(empty time)

28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44, 45,46,47,48,49,50,51,

I already see the trap. I want to "learn" something from this. I said at the beginning of the hour that I know that not much will have happened by the end of it and that nevertheless I want this "not much" to mean something to me...

52,53,54,

(empty time)

55,56,57,58,59,60,**40**01,02,03,04,05,

...to teach me something that the whole totality of time cannot do. But this could indeed be a useless experience....

06,07,08,

(empty time)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26, 27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,

45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**41**01,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,

...of taking an hour for nothing; of setting its words on paper for nothing.

What do I want, why do I still pass through the hour, waiting for time, why do you still pass through this reading, through this image of the hour, waiting to learn something about time.

17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,
(empty time)

28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**42**01,

That time... O! Here is another preexisting idea, a phrase I recently read: "the negation of time is an impossibility." It's impossible to negate time, the phrase says.

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
(empty time)

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,

Forty-first minute of the hour now, almost twenty, nineteen more to come;

25,26,27,28,29,
(empty time)

30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**43**01,02,03,04,05,

Come hour, come with your nineteen minutes, pass through my body. I am one hour older as I record these words, the time passes through me, I pass through its seconds and minutes.

06,07,08,09,
(empty time)

10,11,12,13,14,15,16,17,

Together... we pass... wasted... silence.

18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,
(empty time)

30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**44**01,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,

What if this recording doesn't work? What if I try to listen to it later and it doesn't work? It has happened again, this is a repetition. The first time I took the hour, I was not able to hear it. A problem with the recorder, I guess - my voice was not recorded. A total waste of time. I could see my image in the video, I could see the image for an hour, but mute, no voice, no words for an hour; myself opening and closing, moving my lips, saying nothing for one hour. What a waste. Passing through this hour...

44,45,46,47,
(empty time)

48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**45**01,02,03,04,05,06,

...counting its sixty minutes, passing through them and failing. This is the second time.

07,08,09,10,11,12,13,14,15,
(empty time)

16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,

Forty-four minutes now, three minutes since the last time I checked. Time now passes even more difficultly. I know that I secretly wish for the next sixteen minutes to pass like water, flow through my body and disappear in time.

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**46**01,02,03,04,05,06,
(empty time)

07,08,09,10,
How can I flow these sixteen minutes on paper?

11,12,13,14,15,16,17,18,
(empty time)

19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,

How can you imagine sixteen minutes flowing like water, time flying away?

41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**47**01,02,03,04,05,06,07,08,
(empty time)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,

I am waiting, I am letting time pass, waiting for it to end. I am left without words.

21,22,23,24,
(empty time)

25,26,27,28,
What have I learned?

29,30,31,
(empty time)

32,33,34,35,36,
That time is much bigger than I thought it was.

37,38,39,
(empty time)

40,41,42,
I think I've learned that.

43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,
(empty time)

56,57,58,59,60,4801,02,03,04,05,06,07,08,09,
I already think of the things I will do after this hour. I will go meet some friends. I will go out for a walk, it is sunny and much warmer here today.

10,11,12,13,
(empty time)

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,
I will change my back's position, I will move around a bit, away from this recorder. Does this mean that it was torture, this last hour? I don't think so.

31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
(empty time)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,4901,02,
03,04,

I think this might be one of the very, very, very few, maybe the only, hours of my life that I really know what I did from minute to minute. I think I could even remember it...

05,06,07,08,
(empty time)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,
...second by second, passing though it. What does it look like?

18,19,20,21,22,23,
(empty time)

24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,
Forty-eight minutes now. It is weird, I notice now that I seem to check the passing of time every four minutes. I wonder what this says.

41,42,43,44,45,
(empty time)

46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5001,
02,03,04,05,
Twelve more minutes to come. Maybe this knowledge about time that the hour brings is not brought until its very final completion...

06,07,08,09,10,
(empty time)

11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
29,30,31,32,33,34,35,36,
...like a sudden revelation of the knowledge that was piling up all this last hour and will reveal itself to me at the fifty-ninth minute, or maybe right at the final second of the sixtieth minute. Let's wait.

37,38,39,40,41,42,43,44,
(empty time)

45,46,47,48,49,50,51,52,53,
I now try to imagine the paper of this waiting. Will it be blank?

54,55,56,57,
(empty time)

58,59,60,5101,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,
,15,16,17,18,19,20,21,22,23,

Would it help you if I were to leave a blank page representing this waiting? If I wrote the word "wait" and then I left five, six, seven, eight, nine, ten lines, one page blank for this wait?

24,25,26,
(empty time)

27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,
44,45,46,47,48,49,50,
Would it work better for you to imagine, to picture my

slow pace of talking? It gets slower as the hour passes. The words are being uttered one after the other slowly. Does this help to read it?

51,52,53,54,
(empty time)

55,56,57,58,59,60,5201,02,03,04,05,06,07,08,09,10,
11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,

Does it slow down your reading as well? Do you pass through my words, through their syllables slowly, one after the other? Or not? And if not, does it matter?

26,27,28,29,30,31,32,33,34,
(empty time)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5301,02,03,04,05,
06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,
,24,25,26,27,28,

How can I picture my slow pace? What is it about slowness anyway? Here my hour comes to an end. It is weird how while I was going through it earlier, I found it difficult, but now that it reaches its end, it feels like it flew so quickly, so suddenly. Maybe that's what I have to learn from it - now, on the fifty-second minute, it becomes more obvious what I have to learn about time in this hour: its qualities...

29,30,31,
(empty time)

32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,
...its slowness, fastness, its flying, its pauses, its silences; qualities.

43,44,45,46,47,48,49,50,
(empty time)

51,52,53,54,55,56,57,58,
What do we want from it, what do we negotiate?

59,60,5401,
(empty time)

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,
What does it matter? I could say that it is maybe because it is finishing, but I don't think it's that. It is not about that.

19,20,21,

(empty time)

22,23,24,25,26,27,28,29,30,

It is about our passing through it and its passing through our body.

31,32,33,
(empty time)

34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,
51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5501,02,03,04,05,06,07,
08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,
27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,
45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5601,0
2,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15, 16,17,18,19,20,2
1,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,

What kind of relation do we want to have to it? I am suddenly getting too impatient, anticipating and fearing at the same time that the end of this hour will find me in the middle of a thought, will interrupt me. I am already, I am already in the rhythm of the rest of the hours, hours of endlessly worrying about something that will come, that is to come; I worry that I am not staying in this hour. Let's see if I can change that for the rest of the six minutes that remain and let's see if I can change it for the rest of the hours that are to come. Not anticipating, not projecting, being in the hour, with the hour, wasting time. What do you think? I wonder if you ever reached this fifty-fifth minute of my hour. Maybe you have gone already much earlier, already by the half hour or even earlier maybe... gone.

Because this doesn't make sense, because this is a waste.

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
(empty time)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,
Four more minutes with you, here in this hour.

59,60,5701,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
(empty time)

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,
I am silent. I don't imagine you.

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,
(empty time)

38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,
55,56,57,58,59,60,5801,02,03,04,05,06,07,08,09, 10,11,

12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,
31,32,33,34,35,36,37,

It doesn't matter. I don't want to fake an intimacy with you. I just want to spend this hour going through it as you go through this text now, through these pages, no expectations, nothing much will change. The rest of the two minutes and forty seconds that are to come will change nothing in us. Or maybe they will. The image of this hour is about to be completed.

38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,
(empty time)

53,54,55,56,57,58,59,60,5901,02,03,04,05,06,07,08,
,09,10,11,

It felt endless and it felt tiny and it passed through my body, the hour, teaching me about time.

12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
(empty time)

29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,
46,47,48,49,50,51,52,53,

I again think of the text that will come out of this hour. So weird, the last one moment, one minute and a half, it's even, even more slow, it doesn't pass. I am thinking of that text...

54,55,56,
(empty time)

56,57,58,59,60,6001,02,03,04,05,06,07,08,09,
...and of you being about to complete, as I am about to complete, this hour here.

What has happened? What did you learn about time?

10,11,12,13,14,
(empty time)

15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,
,33,34,35,36,37,38,39,

We are really, really near the end. Twenty-three, twenty-four, twenty-five, twenty-six, twenty-seven, twenty-eight, twenty-nine, thirty, thirty-one, thirty-two, thirty-three, thirty-four, thirty-five, thirty-six, thirty...

40,41,42,
(empty time)

43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60
The light of my timer is off.

I am not sure I will finish this exactly at the end of this hour. It may go into the next hour...

...of my time, entering the infinite, finite time, the time...

...this is already finished...

Danae Theodoridou is London-based performance artist and researcher. She is currently completing her practice-as-research project on the dramaturgical structures of experimental theatre and dance works, at Roehampton University. At the same time she has been creating and presenting solo and collaborative live works and writings in the UK, Greece and elsewhere and she has been teaching in various University Departments in London both at undergraduate and postgraduate level.

KOREOGRAFIJE ZUNANJEGA O MUSÉE DE LA DANSE BORISA CHARMATZA

NOÉMIE SOLOMON

PREVOD

PREVEDLA POLONA GLAVAN

Zdaj pa bi spregovoril o prostoru zunaj [du dehors]. Prostor, v katerem živimo, s pomočjo katerega smo povlečeni iz nas samih, v katerem se pravzaprav odvija erozija našega življenja, našega časa in naše zgodovine, ta prostor, ki nas gloda in najeda, je sam na sebi tudi nek heterogen prostor.

-Michel Foucault¹

Vtem eseju obravnavam Musée de la danse Borisa Charmatza, večplastno platformo, ustanovljeno leta 2009, ko je ta plesalec in koreograf prevzel vodstvo Centre national chorégraphique de Rennes et de Bretagne kot heterogen prostor. Zasledujem nekatere eksperimentalne sestave, ki združujejo vrsto različnih elementov (telesa, geste, besede, partiture, zvoke, tehnike, čase, ideje), pri tem pa svoje polje dejavnosti umeščajo v tesno povezavo z zunanjim – pri koreografskih eksperimentih namreč plešoča telesa povlečejo iz njih samih, razpletajo in na novo izumljajo plesne tehnike in zgodovino. Trdim, da se s sopostavljanjem plesa in muzeja kot uglašeni, a različnih dispozitivov sprožajo nove funkcije plešočin in opazujočin teles na vsem sodobnem prizorišču. Če izhajamo iz Foucaultove analize, lahko muzej v resnici vidimo kot privilegirano prizorišče za prikaz tega, kako kultura organizira umetnost in znanje, kako izpostavlja red stvari prek kompleksnih sistemov zbiranja, organiziranja in označevanja. Po drugi strani

1 Foucault, »Des espaces autres«, je predavanje iz leta 1967, prvič objavljeno v knjigi *Architecture, Mouvement, Continuité* (1984). »C'est de l'espace du dehors que j'aimerais parler maintenant. L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène.« V *Aesthetics, Method, and Epistemology*, prevedel Robert Hurley in uredil James D. Faubion (New York: The New Press, 1998), str. 177-178.

pa eksperimentalni muzej kot specifična heterotopija – »časa, ki se nalaga v nedogled«, če navedemo Foucaulta² – upodablja možnost večkratnih, nasprotujočih si odnosov med stvarmi in koncepti: predstavlja prostor različnosti, izkušnjo številnih preskokov in vrzeli med stvarmi in načini, ki se navezujejo na vidnost in razločnost. Če se strinjamo s Foucaultom, da pomen ni naložen v stvareh, potem tudi umetnost ne biva v svojih predmetih: plesni muzej lahko tako dojemamo kot dispozitiv, ki deluje prav v tej vrzeli in razkriva premike med umetnostjo in njenimi telesi. Ker sledim intenzifikaciji plesne geste kot načinu sestavljanja – temu, kar lahko izzove, preobrne in iznajde smisel –, načrtavam poteke Musée de la danse izven disciplinarnega režima, kot tisto, kar na plesno področje prinaša raznolikost, preobrazbo in heterogenost.

MANIFEST (ALI KAKO SE ZNEBITI SREDIŠČ)

Naslavljanje Musée de la danse pomeni performativno dejanje; poziv k temeljitemu preoblikovanju Centre national chorégraphique, ključne institucionalne strukture, ki skrbi za promocijo, regulacijo in distribucijo plesa na območju Francije in celotne Evrope. Charmatz v svojem ustanovnem manifestu izpostavlja to, kar sproža njegovo gesto od-imenovanja. Njegov manifest bi lahko brali kot serijo kritičnih predlogov o delovanju lingvistične moči v povezavi s konstitucijo plesa. Najprej je treba umakniti besedo »središče«: če lahko plesno disciplino zasledimo v načinih, na katere je plesalcem dodelila in vsilila »središče« in s tem sistematično prenesla njihove gibe nazaj v svoje tehnopolitične koordinate, so sodobni plesalci od takrat eksperimentirali s številnimi načini premikanja po tem ponotranjenem in fikcionaliziranim središču in proč od njega, s tem pa ustvarili paleto točk, linij in krivulj, od katerih in skozi katere lahko prehaja gibanje. Z odstranitvijo besede »središče« tako ustvarimo temeljni pogoj za izgradnjo nove platforme za plesno ustvarjanje, kajti, kot pravi Charmatz, »je prostor za ples le v praznini telesa, ki mu je bilo središče odvzeto.«³ Charmatz nato poziva k izbrisu besede »koreografski« v korist izraza »plesni«: kot nekaj, kar je hkrati več in manj od koreografije, je ples tisto, kar lahko prekrije, preseže in pritiska na koreografski okvir. Da bi se zaprti in institucionalizirani prostor koreografskega lahko odprl, si Charmatz s svojo dvodelno gesto prizadeva dati plesu več pros-

tora, pri tem pa njegovo obliko in vsebino obravnava s širše perspektive. Charmatz, ki se v prvi vrsti opredeljuje kot plesalec, trdi tudi, da bi morali takšno institucionalno strukturo bolj kot koreografi »usmerjati« plesalci. Plešoče telo dejansko hkrati ustvarja in uteleša plesno delo: je tisto, ki izvaja ples, katerega telo preči in ustvarja umetnino, medtem ko se z njim nenehno ukvarjajo mnogi drugi (koreografi, starši, učitelji itn.). Ob Charmatzovem predlogu o krepitvi figure plesalca v tej institucionalni vlogi bi lahko trdili, da je plešoče telo kot središče in krivulja sil bolj sposobno akutno in afektivno pretresati, preizkušati in na novo iznajti modalitete ustvarjanja, prenašanja in dokumentiranja gibanja. Ob teh možnostih delovanja popusti institucionalni primež, v katerem se nahaja lik koreografa-režiserja. Zaradi premika od koreografije k plesu torej potrebujemo radikalno razširitev meja plesne discipline: »To, kar sestavlja ples, bi moralo segati bistveno dlje od omejenega kroga tistih, ki ga strukturirajo v vsakdanjem življenju, in se odpreti antropološki razsežnosti, ki radoživo razstreljuje meje, postavljene s strogo koreografskim poljem.«⁴ Končno, in tudi pomembno za Charmatza, izraz »državni« ne pomeni le zbledelega političnega projekta, temveč sploh ni več potreben oziroma dejaven na področju sodobne umetnosti. Plesno dogajanje na evropskem odru ob rojstvu enaindvajsetega stoletja mora hkrati prihajati iz in segati proti prostoru, ki je »najmanj lokalno-globalno-regionalno-evropski-mednarodno-bretonski-transkontinentalno-južni.«⁵ Charmatzova zasnova sodobne umetniške pokrajine dodobra poveže paleto prostorske in posamičnosti, s tem pa razveže nacionalistični vzgib institucije. Tako imenovanje Musée de la danse na francoskem koreografskem področju predstavlja močno razdiralno gesto, saj razbije površino koreografske institucije, hkrati pa odpira načine, na katere se plešoče telo navezuje na širšo umetniško, družbeno in politično sfero. V tem pogledu Charmatz sklene manifest z vrsto zapovedi za plesni muzej – namreč desetimi –, ki delujejo kot koreografska spodbuda za prihajajoče eksperimente. Ples, ki ga Charmatz s tem zastavi, bo nastal s pomočjo – in v obliki – »mikromuzeja«, »muzeja umetnikov«, »ekscentričnega muzeja«, »sestavljenega muzeja«, »provokativnega muzeja«, »transgresivnega muzeja«, »prepustnega muzeja«, muzeja »kompleksnih temporalnosti«, »koooperativnega muzeja« in »neposrednega muzeja.«⁶ Z množanjem imen in pridevnikov se pluralizira prostor dejavnosti muzeja: to pomeni prerazporeditev njego-

2 Foucault, »Des espaces autres«, v *Aesthetics, Method, and Epistemology*, str. 182.
3 Charmatz, »Manifeste pour un Musée de la danse«, <http://www.borischarmatz.org/lire/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.

4 Charmatz, »Manifeste pour un Musée de la danse«
5 Charmatz, »Manifeste pour un Musée de la danse«
6 Charmatz, »Manifeste pour un Musée de la danse«

Boris Charmatz, *Expo Zero*, 2009
Foto: Adeline Kreil



vih vlog po sodobni kulturi. Z združevanjem različnih funkcij in možnosti, ki jih ponuja presek med področjem muzeja in plesa, ima manifest obliko heterogene partiture, ki jo je treba izvesti.

PREZGODNJI EKSPERIMENTI

V prvih dveh letih obstoja so v Musée de la danse ustvarili več manifestacij, s katerimi so se lotili širokih vidikov koreografskega področja. Préfiguration, prvi dogodek, prirejen aprila 2009, ima namen »zavarovati čas« oziroma nekoliko natančneje »zadušiti čas« prek cele noči, napolnjene s scenskimi deli, ki so upočasnjena, zamrznjena, ponovljena in razdrobljena, vključno z glasbenim koncertom, buto predstavo, džezovskim tečajem in bretonskim kanonom. To celonočno dogajanje si kot svojevrstno odprtje Musée de la danse prizadeva preplesti prostor, projekt, občinstvo, koreografe in plesalce. Z izvajanjem radikalne upočasnitve gibanja lahko dogodek obravnavamo kot poskus spajanja na videz nasprotujočih si pogojev plesa in muzeja, dokler se njune različne kode, tehnike in interesi ne zadržnejo v vozlu – ki se nato spet počasi razplete. Gilles Amalvi, pisec in dramaturg, ki bo spremljal vsako manifestacijo v muzeju, opiše ta dogodek, ki se ravna po besedah Henrija Michauxa: »Kadar se upočasnimo, začutimo utrip stvari.«⁷ Program lahko vidimo, ko ustvarja prostor za sprejemanje tišine, ko daje čas za videnje in razumevanje vidnega: povedano drugače, noč kliče k temu, da čas izkusimo skozi gibanje in kot gibanje. Préfiguration – ki pride pred ali

na pragu figuracije – tako raziskuje pogoje/možnosti za presek časa dogodka in časa refleksije, časa učenja in časa izvajanja. Ritem džezovskega tečaja je na primer radikalno upočasnjen, tako da je virtuoznost, pogosto povezana s hitrostjo izvajanja, nevtralizirana: vsakdo lahko vskoči in se tej nadvse specifični tehniki približa z različnih perspektiv in izhodišč. Ali pa *melting of the individual*, skupinski poziv plesalcem in gledalcem, naj se razpustijo: v partituri je dejansko odrejeno dolgo sesedanje posameznikov, »od navpičnega položaja do najbolj nepremičnega ležanja [*étalement*].«⁸ To se razvija v trajajočem plesu vseskozi padajočih teles, v katerem se okončine, mišice, kite, živci in čuti v eksistencialnem okolju postopoma odpovedujejo svojim funkcijam in se predajajo gravitaciji, tlom. To, kar se pojavi skozi paleto umetniških eksperimentov, ki akumulirajo in razpršujejo eklektične geste, ni toliko razdrobljena in kaotična celota kot platforma različne problematike premikajočega se telesa in njegovih načinov pojavljanja in izginjanja glede na institucijo. Ta problematika se je nato razvila v naknadnih projektih Musée de la danse, se odprla v niz časovnih izkopavanj na pragu med izvedbo in arhivom, v procese ustvarjanja in prenosa, zgodovino in prihodnost plesa. Upočasnjevanje tu deluje kot tehnološka naprava, ki mobilizira, infiltrira in obrača telesa navzven, ko ta eksperimentirajo z vrsto vprašanj in metodologij. Upočasnjevanje, ki plešoče telo privede bližje statičnemu stanju tradicionalnega muzeološkega predmeta, lahko obravnavamo kot to, kar izpostavi vmesno, nekakšen most med plesom in muzejem. Upočasnjeni plesalci pri Crash Danceu

⁷ Henri Michaux, *La Ralentie* [1937] v Plume, pred tem pa v *Lointain intérieur* (Pariz: Gallimard, 1998), str. 573. »Ralentie, on tâte le pouls des choses.«

⁸ »La fonte de l'individu«. Takšen je tudi naslov članka, ki ga je Charmatz objavil v *Ec/artS* 1 (1999), ponatisnili pa so ga v Charmatz in Isabelle Launay, *Entre-tenir. À propos d'une danse contemporaine* (Pariz: Centre national de la danse, 2002), str. 47–48.

Naslavljanje Musée de la danse pomeni performativno dejanje; poziv k temeljitemu preoblikovanju Centre national chorégraphique, ključne institucionalne strukture, ki skrbi za promocijo, regulacijo in distribucijo plesa na območju Francije in celotne Evrope. Charmatz v svojem ustanovnem manifestu izpostavlja to, kar sproža njegovo gesto od-imenovanja. Njegov manifest bi lahko brali kot serijo kritičnih predlogov o delovanju lingvistične moči v povezavi s konstitucijo plesa.

se tako preobrazijo v kipe in zlijejo z okolico, predmeti pa nato počasi zadrhtijo in začnejo plesati. Vprašanje razpustitve se z vso silo pojavi že v tej zgodnji fazi Musée de la danse, kot je videti iz besedne igre, ki jo je predlagal eden od povabljenih umetnikov, Éric Duyckaerts, in ki v francoščini eksperimentira s predpono »de«, da bi dejavno pretresla in iznašla pomen. Amalvi poudari vprašanje, ki ga zastavi ta igra, problem, ki ga v prihajajočih delih vidi kot podrejenega in hkrati bistvenega: »Le Musée de la danse est-il un démusée de la danse ou un musée de la dédanse? - Je Muzej plesa nemuzej plesa ali muzej neplesa?«⁹ Če pritiskamo na disciplinarne strukture muzeja in plesa, začnejo ta dejanja razpuščanja preizkušati - raztegovati, luknjati, raztapljati, prekrivati - lastne meje. Musée na pragu figuracije tako postavlja eksperimentalni dispozitiv, ki hkrati predstavlja mogoče oblike in vsebine, razbija pa samo osnovo, ko vztrajno aktivira nove funkcije plešočega telesa.

Expo zéro, druga serija dogodkov, ki sestavljajo Musée de la danse, še globlje raziskuje pogoje/možnosti plesnega muzeja, tega, kar ta zmore. Če je Musée de la danse delovanje, ki se udejanja preko vsake od svojih manifestacij, je expo zéro njegova »mise au point«, kot predlaga Amalvi, torej fokusiranje njegove metodološke leče, uglaševanje nekaterih vprašanj izvajanja in postavljanje okvira okrog potencialnega teritorija. Charmatz povabi številne udeležence s heterogenih področij, od katerih ima vsak specifičen odnos do izraza »ples« oziroma »muzej«, in jim zastavi naslednja vprašanja: »Kako si sami predstavljate muzej plesa? Kako bi ga

aktivirali?«¹⁰ Vsak udeleženec nato predlaga nekaj načinov obravnavanja skupnega projekta in njegovih specifičnih tem tako, da ustvari lastni in subjektivni »muzej plesa«, napolnjen s številnimi idejami in gestami, s tem pa prispeva tudi k skupni razpravi o tem, kako bi lahko tak muzej deloval kolektivno. Serija tako ustvarjenih dogodkov je trajala ves teden: prvih pet dni so porabili za raziskovanje in izboljševanje nekaterih jasnih predlogov, pa tudi nekaterih splošnih smernic projekta, zadnja dva dneva pa so povabili občinstvo, naj sodeluje v vrsti predstav, razprav in eksperimentalnih situacij. Prvi del expo zéro so tako sestavljale ideje, ki so jih opisovali, pretresali, zavračali, pozabljali, križali in preoblikovali. Eksperimentirali so z raznovrstno problematiko in načini njenega predstavljanja in izpostavljali plešoče telo v različnih situacijah: izvajanje odlomkov iz danega repertoarja, naštevanje seznamov, mrmranje refrenov, pripovedovanje zgodb, pohajkovanje po še vedno praznem prostoru, kjer gostuje muzej. S temi predlogi si prizadevajo izgraditi večplastno ravnino za raziskovanje, na kateri lahko nastopajoča, razmišljajoča in govoreča telesa uprizarjajo alternativne in mobilne strategije reprezentacije; na kateri se pojavijo različne discipline, teritoriji in geste, ki neomejeno krožijo med udeleženci. Če se naslonimo na Amalvijevo poročilo o tem dogodku, lahko odpremo vrsto vprašanj, ki se pojavljajo v uvodni fazi: Kako narediti vidno plesalčevo pot gibanja s pomočjo »gest koreografa, za katerega je

10 Udeleženci prve izdaje *expo zéro* so bili: Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustn Linyekula, Tim Etchells, Janez Janša, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari, Nathalie Boulouch. Interaktivni dokument o tem dogodku je na voljo na: <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-visite-interactive>.

Po prvi verziji v Rennesu septembra 2009 so naslednje priredili v Saint-Nazaire (2009), Singapurju (2009), Utrechtu (2010) in New Yorku (2011), vsakič z drugo skupino udeležencev in vprašanj.

9 Gilles Almavi, »Préfiguration: Étrangler le temps«, <http://www.museedeladanse.org/projets/prefiguration>.

plesal,« ali s pomočjo spominov, naloženih v njegovem plešočem telesu oziroma v njegovo plešoče telo? Kako doseči, da bodo številni »glasovi odmevali v praznih sobah Garaže?« Kako vzpostaviti arhiv na tem novem, »praznem območju?« Kako odkriti, kaj že naseljuje ta prostor in njegova telesa? Kako napolniti prostor, medtem ko ga puščamo praznega; kako izbrisati gibanje, medtem ko puščamo sledi? Kako ustvariti obliko narativa za vse muzeje, ki jih snujejo tukaj in zdaj, in kako »tajno vključiti tiste, ki se niso znašli v njih?«¹¹ Tu bi bili lahko priča oblikovanju silovitih estetskih paradoksov, katerih konstitutivne napetosti bodo delovale kot sprožilne in razdiralne sile v prihajajočih eksperimentih.

Občinstvo ob vstopu v gledališče expo zéro zadnja dva dneva zagleda zares eklektično podobo, ki predstavlja mogoče odgovore na ta raznolika vprašanja. Na primer: Boris Charmatz z zaprtimi očmi več ur in s pomočjo niza prostih asociacij pripoveduje, kaj se je dogajalo v prvih nekaj dneh projekta – pri tem pa naredi vidne ideje in gibe, ki so si jih izmenjali, vključno z lastnimi utopijami in razočaranji. Ali pa Janez Janša in Tim Etchells, ki drug ob drugem navajata in razvrščata primere nemogočih ali neverjetnih muzejev plesa (muzej, v katerem se obiskovalci ne bi mogli premikati, temveč bi jih premikali drugi; muzej, v katerem bi bili obiskovalci oblečeni v toge potapljaške obleke, zaradi katerih bi bilo gibanje ovirano itn.). Ali pa Faustin Lynekula, ki pripoveduje svojo zgodbo, medtem ko pohajkuje po muzejskih hodnikih in z zaprtimi očmi prepeva uspavanko, kot čarovnijo za vzpostavitev varnega teritorija. Ali pa Raphaëlle Delaunay, ki v studiu izvaja vrsto plesnih odlomkov in potuje od Pine Bausch do Michaela Jacksona, kar prekinja z vajami raztezanja in stanja na prstih, včasih pa gledalce povabi, naj kakšno sekvenco izvedejo skupaj z njo – vztrajen, trajajoč ples, ki se razpira v golih oblikah utrujenih, zadihanih pavz, ki nenehno poudarja napore plesalke. Ali pa znova Janša, ki gledalce vabi, naj upoštevajo njegova navodila in izvedejo »komunistično kontaktno improvizacijo«. Ali pa znova Charmatz, ki skupini ljudi predlaga, naj ustvarijo »zvezan kip«, v katerem so vsi privezani drug na drugega z vezmi iz blaga, tako da več minut ali ur ostanejo v intimnem, a prisilnem položaju. Ali pa še enkrat Charmatz, ki govori o določenih gibih, ki jih je v karieri znova in znova izvajal, na primer gibih Isadore Duncan in Vaclava Nižinskega, gibih, ki jih umetnik noče več izvajati – pa jih kljub temu znova izvaja pred drugimi, kot način osvobajanja od njihove oblike, teže in pomena. S pomo-

čjo številnih diskurzivnih in gestičnih eksperimentov dobimo nekaj koristnih paradoksov kot mogočih načinov za ustvarjanje skupnega prostora za razmišljanje in ples: za združevanje idej in teles. Te paradokse v zvezi s plesnim muzejem in njegovimi načini delovanja lahko vidimo, ko razkrivajo odstranitev plesa, razpletanje nekaterih tesnih disciplinarnih vezi. V tem pogledu lahko vidimo nekaj atipičnih idej, ki se pojavljajo kot duševne vaje za obračanje plesa od znotraj navzven: na primer predlogi za nagačenje koreografske predstave, uprizoritev študijskega dopusta Stevea Paxtona ali razstavo enega kilometra arhiva. »Bi paradoks lahko deloval kot okvir?« se sprašuje Amalvi. Expo zéro kot eksperimentalna podlaga za Musée de la danse uporablja mobilno konstelacijo idej, gest, izjav in afektov: uokvirja nov teritorij, prestopa meje, ki jih je pravkar postavil, in odpira neko področje. Expo zéro tako vzpostavi pot gibanja za Musée de la danse, ki niha med (pre)figuriranjem telesa in njegovim radikalnim odpiranjem proti zunanemu.

ETIČNE DISPOZICIJE

Ko je čas, da pobegnemo pred pravili, je predstava način, na katerega pobeglo izgine.

Predstava je kadarkoli in vseskozi zatočišče za izginitulo.

–Fred Moten¹²

Plesni muzej lahko še natančneje začrtamo s pomočjo različnih estetskih, družbenih in političnih vektorjev dejavnosti. Na radikalno odpiranje [désenclement] plesa proti drugim področjem pa se silovito sklicuje tudi Charmatz v svojem manifestu. Ko Charmatz poudarja ples na račun koreografije, si prizadeva, da bi se rešil disciplinarnih meja, ki usmerjajo plesno institucijo, in plesalčeva dejanja povezal z različnimi življenjskimi področji. Za to pa je potrebna intimnost med umetnostjo in njenimi kulturnimi okviri produkcije in recepcije: ta si ne predstavlja le plesalca kot umetnika, temveč poudarja tudi umetniško ustvarjanje, ko posega po etičnih vprašanjih. Sodobni plesalec mora biti zato engagé, torej zavedajoč se kulturnega okolja, v katerem se plesni subjekt razvija, pa tudi odgovoren za to, kar izvaja. Kot smo že omenili, Charmatz v tem pogledu predlaga razširitev obsega plesa »na antropološko razsežnost, ki radoživo razstreljuje meje, postavljene s strogo koreografskim poljem.«¹³ Ta premik k »antropološki

11 Amalvi, »expo zéro«, <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-par-gilles-amalvi>

12 Fred Moten, *Performance Matters*, <http://www.thisisperformancematters.co.uk/>
13 Charmatz, »Manifeste pour un Musée de la danse«.

Zizvajanjem radikalne upočasnitve gibanja lahko dogodek obravnavamo kot poskus spajanja na videz nasprotujočih si pogojev plesa in muzeja, dokler se njune različne kode, tehnike in interesi ne zadržgnejo v vozeli – ki se nato spet počasi razplete.

razsežnosti« plesa lahko vidimo kot impulz, da njegovo obliko in vsebino zajamemo prek – in v obliki – načinov, na katere je gibajoče se telo predstavljeno, pripovedovano, mobilizirano in podrejeno v različnih zgodovinah in kulturah. Ta antropološki pristop je seveda osrednjega pomena za muzejsko institucijo, katere zgodovinski razvoj lahko zasledujemo prek številnih poskusov identifikacije, dokumentiranja, reprezentacije in organizacije vrste človeških praks in artefaktov. Tako lahko vidimo afektivni presek plesa in muzeja skozi kritično lečo antropologije, ko si prizadeva za navezovanje in refleksijo na ustrezne prakse obeh institucionalnih subjektov. S plesne perspektive »antropološka razsežnost« dejansko pomeni tako širitev plesa kot objekta fokusa in tistega, na kar se lahko nanaša, ob hkratni mobilizaciji njegovih oblik kot metodološke leče, skozi katero obravnavamo ocenjevanje teles. Ta edinstven in obsegajoč pristop dobiva določen pomen v kontekstu evropskega eksperimentalnega plesa in performansa, za katerega so večkrat dejali, da daje prednost formalnim pomislekom na račun obravnavanja kulturne politike.¹⁴ Pri muzeju ta mobilizacija antropologije deluje kot opozorilo na njegovo zgodovino in dediščino, pri tem pa poziva k načinom množenja njegovih praks, torej postavljanja predmetov v gibanje, medtem ko so na ogled postavljeni subjekti, ki so jih prevladujoči institucionalni diskurzi spregledali ali zaobšli. Ob takšni artikulaciji plesa, umetnosti, antropologije in muzeja lahko rečemo, da Musée de la danse aktivira vrsto etičnih linij za kreativne in kritične prakse in se odpira marginaliziranim subjektom in pojavom.¹⁵

14 Sama bi vsekakor trdila, da je razkol med oblikami in politiko lažen in da so plesni eksperimenti, ki jih analiziram, sami po sebi politični.

15 Kar zadeva odnos med muzejem, umetnostjo in antropologijo, glej »Diskurz muzeja« Mieke Bal, ki izpostavlja zanimivo dinamiko v tem, kar avtorica imenuje

In ko Charmatzova pobuda sproža vrsto povezav med umetniškimi disciplinami – pa tudi med njihovimi lastnimi poklicnimi vlogami (umetniki, arhivarji, kustosi, fotografi, pisci, osvetljevalci itd.), mediji, občinstvi in modalitetami kompozicije in dokumentacije –, se dejansko pomika prek estetskih tem, da mobilizira ples in muzej kot heterogena in obsegajoča dispozitiva. Tako lahko rečemo, da Musée de la danse raziskuje načine, na katere te institucije dodeljujejo specifične funkcije umetnikom, gledalcem in umetninam, pri čemer reorganizirajo načine ustvarjanja znanja in izkušenj. Kot v svojem manifestu nakaže Charmatz, je plesni muzej v prvi vrsti in predvsem živ muzej: kot tak predstavlja dinamično platformo, na kateri lahko umetnost, njena številna dela in izvajalce pretresamo, izkušamo, aktiviramo in preoblikujemo.¹⁶ Tukaj se s svojskim sopostavljanjem

»nova muzeologija« ob koncu dvajsetega stoletja, namreč razkol med pojmovanjem »etnografskega in zgodovinskega« muzeja in umetnostnega muzeja. Če humanistka kaže vse večje zanimanje za muzeje (muzej, ki zahteva interdisciplinarno analizo, izpostavlja estetsko razpravo in je v prvi vrsti družbena ustanova, se dejansko zdi nadvse primeren tako za predmet preučevanja kot za način humanistične analize), se Balovi to zanimanje zdi usmerjeno predvsem k etnografskemu muzeju. Balova locira ta specifični fokus, ko se pojavi iz vse večje samokritičnosti antropologije. »Kot družbena disciplina, ki je očitneje od drugih nastala iz nič več sprejemljive politične prakse – imperializma in kolonializma – je antropologija danes najbolj samokritična disciplina« (str. 201). Ko Balova trdi, da antropologija »nima nobenega zanimanja za estetiko« (str. 202), ugotovi, da s tem navadno spregleda problematiko, specifično za umetnostni muzej, in načine, na katere muzejske razstave posredujejo umetnost. Če pa je etnografski muzej institucija z najočitnejšim političnim nabojem, ker sproža vprašanja kulturne lastnine in spomina, nadaljuje Balova, tudi umetnostni muzej v srcu nosi »problematiko muzeja«, »kulturnega imperializma«, tako da ga je treba podobno kritično oceniti (str. 204). Glej Mieke Bal, »The Discourse of the Museum«, v *Thinking About Exhibitions*, ur. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson in Sandy Nairne (London: Routledge, 1996), str. 201–218. Podobno kot etnografski muzej hrani in razstavlja kulturne artefakte, tudi umetnostni muzej dejansko razporeja umetnine, namreč organizira njihov odnos do vidnosti, znanja in spomina. Trdim, da *Musée de la danse* dejavno ukinja to hipotetično ločnico med etnografskim in umetnostnim muzejem, tako da postavlja linije artikulacije med njunima različnima metodologijama in predmeti raziskovanja.

16 Dinamični, relacijski vidik muzeja lahko beremo v povezavi s hkratnimi pomisleki in praksami v muzeoloških vedah, kot ponazarja zlasti Nicolas Bourriaud

plesa in muzeja loteva trajnosti in vzdržljivosti umetniških objektov, medtem ko poudarja načine, na katere njegove konstitutivne geste (izvajalcev, gledalcev, koreografov in kustosov) razporedijo te predmete v prostoru. S to konjunkcijo povežemo pomisleke iz časovnega in prostorskega reda, da preizkusimo in na novo iznajdemo načine razporejanja umetniških del okrog pragov vidnosti in pomembnosti. Primer tega je zgoraj opisana *Préfiguration* z dekonstrukcijo del in tehnik na neskončno število momentov, v katerih mora gledalec-izvajalec na novo iznajti to, kar vidi in kar to lahko pomeni; ali *brouillon*, ki plesalcem omogoči izbiro, kaj in kako je pomembno v prostoru muzeja.¹⁷ Kot pravi André Lepecki, ko opisuje različna scenska dela, razstavljenega v muzejskih prostorih: »Ples je to, kar umetnosti omogoča pobeg iz smrtne pasti.«¹⁸ Iz Charmatzove ponovne oživitve muzeja je jasno, da se mora muzej, kadar ima opravka s plesnimi praksami, rešiti statičnih odnosov, ki so se pogosto nakopičili v njegovem prostoru, povezanem s predmeti: povedano drugače, postati mora »živ« muzeološki prostor, ki lahko seka in ponovno iznajde pretekle, sedanje in prihodnje geste. V podobnem slogu se je Peggy Phelan lotila »gostih linij povezav in napetosti« med likovno umetnostjo in plesom po različnih kulturah in njihovih poudarkov na gibanju kot tistem, kar »ruši ideološko domnevo, da je središče trajno, stabilno, varno.«¹⁹ Kot sem že trdila, lahko to beremo kot poziv, naj normativna muzejska institucija posveti več pozornosti gibalnim praksam, saj si te vztrajno prizadevajo spodkopavati fiksnosti središč - pri predmetih, telesih in njihovih institucijah. To razsrediščenje, ki se odvija na križišču plesa in muzeja, lahko vidimo kot nekaj, kar sproža etični impulz; Musée de la danse tako ustvari svojski dispozitiv, ki združuje in usklajuje heterogene elemente, s čimer preizkuša odnose moči, vidnosti in razločnosti. Charmatz poleg tega v manifestu omeni stavek, ki ga je slišal na radiu in ki mu po njegovih besedah znova in znova odzvanja v mislih: »V Franciji je sto osemnajst muzejev lesenih cokel, a niti enega muzeja suženjstva.«²⁰

v *Esthétique relationnelle*, ki zasleduje načine, na katere sodobni umetniki aktivirajo dialoge na področju umetnosti in njenih številnih akterjev z namenom, da pretresejo in na novo opredelijo vlogo umetnosti v družbi tako, da potujejo po prostoru muzeja in zunaj njega.

- 17 *brouillon* je začasni razstavní projekt, ki je bil udejanjen junija 2010 in v katerem so bili plesalci odgovorni za obešanje umetnin in eksperimentiranje z njimi na razstavnem prostoru.
- 18 André Lepecki, »Zones of Resonance: Mutual Formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s« v *Move: Choreographing You*, Exhibition Catalogue (London: Hayward Gallery, 2010), str. 157.
- 19 Peggy Phelan, »Moving Centers«, v *Move: Choreographing You*, Exhibition Catalogue (London: Hayward Gallery, 2010), str. 22.
- 20 Charmatz, »Manifeste pour un Musée de la danse«. Neprijeten odnos med sodobno Francijo in njeno zgodovino suženjstva in kolonializma bi lahko izmerili z odsotnostjo oziroma slabo vidnostjo kolektivnega dela spomina glede teh vprašanj, v katerem bi bil muzej lahko pomemben pojav. V začetku leta 2011 so različni zgodovinarji in intelektualci podpisali predlog za spremembo Hotela

V Franciji ni muzeja suženjstva in ni muzeja plesa: Charmatz tako postavi ples med manjšinske prakse, ki so v državnih institucijah preslabo zastopane. Če se bojimo soočiti nasilno in podrejšajočo realnost suženjstva z marginalizacijo plesnih praks, pa moramo nekaj povedati o načinih, na katere so mehanizmi podreditve, bistveni za samo plesno disciplino, omejili in filtrirali vidnost plešočega telesa v kulturi s potlačitvijo nekaterih gibov in načinov delovanja. V tem pogledu bi lahko trdili, da je edinstven odnos plesa do časa prispeval k oblikovanju njegovega obrobne položaja po področjih znanja: številne kulturne institucije, vključno z muzejem, so plešoče telo spregledale ali pa ga niso opazile in promovirale, saj ga vidijo kot nekaj ubežnega, nestabilnega ali nedoslednega. Charmatzov Musée de la danse pa namesto tega, da bi slavil ples kot nekaj vseskozi obrobne, mladega in nedojemljivega, misli in izkuša paradoksalno presečišče plesa in časovnosti: loteva se številnih plesnih zgodovín, ki se izvajajo; sedanje geste seka z globino njihove preteklosti in resonancami, ki šele pridejo; ustvarja sestave teles različne izkušnosti in starosti - ne glede na to, ali so profesionalna ali amaterska, izkušena ali začetniška, mlada ali starajoča se. Ta vprašanja še posebej ponazarja rebuto z ustvarjalnim in vseobsegajočim preučevanjem žanra buto in razpiranjem časovnosti, ki ga ta ponuja: rebuto s filtriranjem in sprožanjem tega, česar ne smemo pozabiti, pa tudi tega, kar je treba šele iznajti, dejansko oblikuje prostor za številne spomine in prihodnje ponovitve plesa.²¹ To je temeljna gesta: področju plesa omogoča, da zbere in na novo iznajde svoje narative in telesa skozi zgodovino, s tem pa pridobi razločnost in vidnost skozi kulturo. Kot trdi José Esteban Muñoz v delu *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics (Dezidentifikacije: Mavričnost in izvajanje politike)*, obstaja dejanska nevarnost omejevanja izvajanja na sedanost, saj lahko strukturira in zapečati izkušnjo manjšinskih tem: če nekaj obstaja zgolj v sedanosti, to lahko pomeni, da nima dostopa do zgodovine ali prihodnosti.²² V tem procesu to, kar Muñoz imenuje »breme živosti«, zasenči in uvršča subjekte v živ dogodek, s tem pa »takšne osebnosti evakuira iz zgodovine.«²³ Na podoben način kot mavrične predstave, o katerih razpravlja Muñoz, lahko plesne prakse, ki jih predlaga Charmatz, vidimo tako, kot da jih »omadežuje

de la Marine, prestižne stavbe, ki je naprodaj na Place de la Concorde, v Muzej suženjstva in kolonizacije. Projekt je naletel na ostro nasprotovanje in izvoljeni uradniki so ga hitro zavrnili.

- 21 Tedenski nizi dogodkov z naslovom *rebuto*, ki so potekali oktobra 2009, so opozarjali na odnos plešočih teles do zgodovine in modernosti s pomočjo temeljitega, svojevrstnega raziskovanja buta.
- 22 José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).
- 23 Muñoz, *Disidentifications*, str. 198.

S pomočjo številnih diskurzivnih in gestičnih eksperimentov dobimo nekaj koristnih paradoksov kot mogočih načinov za ustvarjanje skupnega prostora za razmišljanje in ples: za združevanje idej in teles.

ukaz, naj 'nastopajo' vladajočemu sloju v zabavo.«²⁴ Da ubežimo kanalom živosti, potrebujemo dostop do širših zgodovinskih narativov: izvajalske prakse morajo »svet« na novo iznajti, tako da razkosajo in preoblikujejo normativne diskurze. Te manjšinske predstave tako predstavljajo politično nujnost s poudarjanjem afektivnega poziva k delovanju, takšnemu, ki »gleda v preteklost, da kritizira sedanost, in pomaga, da si predstavljamo prihodnost.«²⁵ Če se naslonimo na vse to, lahko obravnavamo predstave, izvedene v okviru Musée de la danse, ko plešoče telo pahnejo proč od prehodne, nepomembne snovnosti in s tem eksperimentirajo z načini, na katere lahko telo širi nove časovnosti in sproža lastne zgodovine. Poleg tega in skupaj z Deleuzom in Guatarrijem lahko te manjšinske prakse primerjamo s položajem tujca, vsiljivca, ki se dotika prevladujočih oblik urejanja umetnosti in oblikovanja znanja.²⁶ Charmatz v tem pogledu mobilizira muzeju lastne prostore, jezike in kode, da izvede eksperimentalne sestave. V okviru kuratorske in koreografske strategije lahko tak sestav nasledijo specifična plesna dela, saj ta združijo niz gest, besed, afektov, izjav, predmetov in teles, s tem pa ustvarijo alternativne procese subjektifikacije, nove oblike nastajanja. Če se naslonim na Motenov vpogled, lahko trdim, da Musée de la danse ne deluje zgolj kot zatočišče ubežnih predstav, temveč tudi pritiska na normativne institucije, naj začrtajo nove temelje za vzpostavitev dialogov z gibajočimi se telesi in načini, na katere ti postanejo smiselni.

24 Muñoz, *Disidentifications*, str. 187.

25 Muñoz, *Disidentifications*, str. 25.

26 Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, prev. Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, [1975] 1986). Avtorja manjšinsko literaturo opisujeta kot literaturo, ki izvaja deterritorializacijo večinskih ali prevladujočih oblik jezikov in sistemov proizvajanja znanja, poudarja politično pred posamičnim in oblikuje kolektivno izjavo.

Ko ti eksperimentalni sestavi prevzamejo etiko plešočega telesa, da določijo in na novo opredelijo pragove vidnosti in pomembnosti, s tem ustvarijo silovite artikulacije med plešočim telesom in njegovimi zunanostmi. Skratka, to, kar sproža Musée de la danse, je bistveno gibanje plesa izven njega samega.

Noémie Solomon je študentka Mellonovega sklada za podoktorski študij na Akademiji umetnosti Univerze McGill. Doktorirala je na oddelku študij performansa na Univerzi v New Yorku. Pri svojem delu na področju sodobnega plesa in performansa obravnava vprašanja tehnike in subjektivitete, koreografije in metodologij.

Literatura

- Almavi, Gilles. "Préfiguration: Étrangler le temps". <http://www.museedeladanse.org/projets/prefiguration>.
- Bal, Mieke. "The Discourse of the Museum". V *Thinking About Exhibitions*. Uredili Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, 201-218. London: Routledge, 1996.
- Bourriaud, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Dijons: Les Presses du réel, 1998.
- Canguilhem, Georges. *The Normal and the Pathological*. Prevedla Carolyn R. Fawcett. New York: Zone Books, (1966) 1991.
- Charmatz, Boris. *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*. Pariz: Les Prairies Ordinaires, 2009.
- . "Manifeste pour un Musée de la danse". <http://www.borischarmatz.org/lire/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.
- Charmatz, Boris in Isabelle Launay. *Entretien. À propos d'une danse contemporaine*. Pariz: Centre national de la danse, 2002.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Prevedla Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1975) 1986.
- Foucault, Michel. "Des Espaces autres" (1967). *Architecture / Mouvement / Continuité* 5 (oktober 1984): 46-49.
- . *The Order of Things: An Archeology of the Human Science*. Prevedel Alan Sheridan. London: Routledge, (1966) 2002.
- Michaux, Henri. *La Ralentie [1937]*, v *Plume*, pred tem *Lointain intérieur*. Pariz: Gallimard, 1998.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

CHOREOGRAPHIES OF THE OUTSIDE ON BORIS CHARMATZ'S *MUSÉE DE LA DANSE*

NOÉMIE SOLOMON

I would like to speak now of the space outside [*du dehors*]. The space in which we are living, by which we are drawn outside ourselves, in which, as a matter of fact, the erosion of our life, our time, and our history takes place, this space that eats and scrapes away at us, is a heterogeneous space in itself.

-Michel Foucault¹

In this essay, I consider Boris Charmatz's *Musée de la danse*, a multifaceted platform initiated in 2009, when the dancer and choreographer took over the direction of the Centre national chorégraphique de Rennes et de Bretagne, as a heterogeneous space. I follow some of the *Musée's* experimental assemblages that put together a range of elements (bodies, gestures, words, scores, sounds, techniques, times, ideas) while locating its field of activity in close relation to the outside - that is, as the choreographic experiments draw dancing bodies outside themselves, unravel and reinvent dance techniques and histories. I argue that the juxtaposition of dance and the museum as resonant yet distinct *dispositifs*² activates new functions for moving

1 Foucault, "Des espaces autres" was a lecture given in 1967 and first published in *Architecture, Mouvement, Continuité* (1984). "C'est de l'espace du dehors que j'aimerais parler maintenant. L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène." In *Aesthetics, Method, and Epistemology*, trans. Robert Hurley and ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 1998), 177-178.

2 Here, the use of the word *dispositif* over its common English translation "apparatus" is instrumental: not only does "apparatus" seem to underscore the mechanical and totalizing aspect of the term at the expense of that which is proper to a "disposition" - both as arrangement and tendency - but it also emphasizes the initial, firm conditions set up by a machinery, thus somewhat overlooking the agency or possible trajectories of its many constituents. After Foucault, I use *dispositif* as a "thoroughly heterogeneous ensemble"; as "the system of relations that can be established between these elements." See Foucault, "The Confession of the Flesh," in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*

and spectating bodies across the contemporary scene. Drawing from Foucault's analysis, one might indeed view the museum as a privileged site for the display of how culture organizes art and knowledge, the ways in which it exposes *orders of things* through complex systems of collecting, organizing and labeling. Conversely, as a specific heterotopy – one of “time that accumulates indefinitely”, in Foucault's words³ – the experimental museum enacts the possibility for multiple, contesting relations between things and concepts: it constitutes a space of difference, an experience of the many shifts and gaps between things and the ways in which they relate to visibility and legibility. If one agrees with Foucault that meaning is not deposited *in* things, then, similarly, art does not reside in its objects: the dancing museum can thus be grasped as a *dispositif* operating in this very gap, exposing movements between art and its bodies. By following the intensification of the dancing gesture as a mode of assemblage – as that which can challenge, invert and invent sense – I therefore map the *Musée de la danse*'s trajectories at the outside of the disciplinary regime, as that which brings variation, metamorphosis and heterogeneity into the dance field.

A MANIFESTO (OR HOW TO GET RID OF CENTERS)

The titling of the *Musée de la danse* constitutes a performative act; a call to profoundly transform the Centre national chorégraphique, a pivotal institutional structure that promotes, regulates and distributes dance across the French and European territory. In his inaugural manifesto, Charmatz exposes that which prompts his gesture of un-naming. One could read his manifesto as a series of critical propositions on the operations of linguistic power as it relates to the constitution of dance. First, the need to remove the word “center”: if the dance discipline might be traced through the ways in which it has assigned and imposed a “center” onto the dancers, systematically bringing their motions back to this techno-political coordinate, the contemporary dancer has since experimented with many ways of moving across and away from this interiorized and fictionalized cen-ter, creating a variety of points, lines and curves from and through which movement can pass. This removal of the word “center” thus constitutes a vital condition for building a new platform for dance creation, for, as Charmatz puts it,

only “in the void of a body expropriated of its center,” is there “room for dance.”⁴ Then, Charmatz calls for the erasing of the word “choreographic” to the benefit of “dance”: as both more and less than choreography, dance is that which can overflow, exceed and press upon the choreographic framework. In order for the enclosed and institutionalized space of the choreographic to open up, Charmatz's twofold gesture seeks to give dance more room while considering its forms and contents from a broader perspective. Defining himself as a dancer first and foremost, Charmatz further argues that such an institutional structure should be “directed” by dancers rather than choreographers. Indeed, the dancing body both creates and embodies the work of dance: it is the one who *performs* dance, whose body traverses and constitutes the artwork, while being constantly worked upon by many others (choreographers, parents, teachers, etc.). One could argue, following Charmatz's proposition on the empowerment of the figure of the dancer in this institutional role, that, given its existence as a locus and nexus of forces, the dancing body is better able to acutely and affectively question, challenge and reinvent the modalities of creating, transmitting and documenting movement. These potentials for agency release the institutional grip of the figure of the choreographer-director. This move from choreography to dance thus calls for a radical extension of the boundaries of the dance discipline: “What makes a dance should go well beyond the restricted circle of those who structure it in everyday life, and open itself up to an anthropological dimension that joyfully explodes the limits induced by the strictly choreographic field.”⁵ Finally, and consequently, for Charmatz, the term “national” not only signals a faded political project, but it is also no longer needed or active in the contemporary artistic field. A danced action on the European stage at the dawn of the twenty-first century must both come from and reach toward a space that is “at least locaglobalregioneuropeinternationabre tontranscontinensouth.”⁶ Charmatz's conception of the contemporary artistic landscape closely assembles a range of spatialities and singularities, thus unraveling the nationalist impulse of the institution. The titling of the *Musée de la danse* therefore constitutes a powerful gesture of unworking in the French choreographic landscape, as it tears the surface of the choreographic institution while opening up the ways in which the dancing body relates to a broader artistic, social and

1972-1977, ed. Colin Gordon (London: Harvester, [1977] 1980), 194-228.

3 Foucault, “Des espaces autres”, in *Aesthetics, Method, and Epistemology*, 182.

4 Charmatz, “Manifeste pour un *Musée de la danse*”, <http://www.borischarmatz.org/lire/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.

5 Charmatz, “Manifeste pour un *Musée de la danse*”

6 Charmatz, “Manifeste pour un *Musée de la danse*”

Boris Charmatz, *melting of the individual*
Foto/Photo: Fred Kihn



political sphere. In this regard, Charmatz's manifesto concludes with a series of commandments for the dance museum - ten, that is - which serve as a choreographic prompt for the experimentations to come. The dance thus stated by Charmatz will emerge through - and as - a "micro-museum", a "museum of artists", an "eccentric museum", an "incorporated museum", a "provocative museum", a "transgressive museum", a "permeable museum", a museum of "complex temporalities", a "cooperative museum" and an "immediate museum".⁷ Here, the proliferation of names, of adjectives, pluralizes the space of action for the museum: it constitutes a re-scoring of its roles and potentials across contemporary culture. Folding together an array of functions and possibilities offered by the intersection between the fields of the museum and that of dance, the manifesto thus emerges as a heterogeneous score that needs to be performed.

UNTIMELY EXPERIMENTS

In its two first years of existence, the *Musée de la danse* created several manifestations tackling broad aspects of the choreographic field. *Préfiguration*, the first event held in April 2009, proposes to "shelter time", or, perhaps more precisely, to "strangle time" through a whole night peopled by performance works that are slowed down, suspended, repeated and broken down, including a music concert, a Butoh performance, a jazz class and a Breton round, among others. As an idiosyncratic beginning for the *Musée de la danse*, this nightlong happening seeks to weave together the place, the project, the audience, the choreographers and the dancers. By performing a radical slowing down of movement, the event might be seen as an attempt to press together the apparent contradictory terms of dance and the museum until their respective codes, techniques and concerns become attached in a knot - which will in turn slowly be untied. Gilles Amalvi, the writer and dramaturge who will accompany each of the museum's manifestations, describes this event as it is guided by Henri Michaux' words: "Slowed-down, one

7 Charmatz, "Manifeste pour un *Musée de la danse*"

feels the pulse of things.”⁸ The program can be seen as it creates a space to embrace stillness, to give time to see and to understand that which one sees: in other words, the night calls for experiencing time through and *as* movement. *Préfiguration* – prior to, or at the threshold of, figuration – thus explores the conditions of possibility for intersecting the time of the event and that of reflection, the time of learning and that of performing. For instance, the rhythm of the jazz class is radically slowed-down, so that virtuosity, often linked to the speed of the performance, is neutralized: everyone can step in, approaching this highly specific technique from diverse perspectives and backgrounds. Or the *melting of the individual*, a collective proposal for dancers and spectators to undo themselves: the score indeed prompts a long collapse of individuals, “from the vertical position until the heaviest laying down [*étalement*].”⁹ This unfolds in a lingering dance of ever-falling bodies, in which limbs, muscles, tendons, nerves and senses gradually let go of their function in an existential surrendering to gravity, to the ground. Through a range of artistic experimentations that accumulate and scatter eclectic gestures, what emerges is not so much a dispersed and chaotic whole, but rather a plane made of multiple problematics regarding the moving body and its modes of appearing and disappearing in relation to the institution. These problematics will unfold in the subsequent projects of the *Musée de la danse*, opening up onto a series of temporal excavations at the threshold between the performance and the archive, the processes of creation and those of transmission, dance histories and their futures. Deceleration operates here as a technological device that mobilizes, infiltrates and turns the bodies inside out as they experiment with a range of questions and methodologies. Bringing the dancing body closer to the static condition of the traditional museological object, deceleration might be seen as that which exposes an in-between, a bridge between dance and the museum. The slowed-down dancers of *Crash Dance* thus transform into sculptures, sharing affects with the surrounding setting as the objects gradually quiver and begin to dance. Already, at this early stage of the *Musée de la danse*, the question of undoing emerges forcefully, as shown in a language game proposed by one of the invited artists, Éric Duyckaerts, and which experiments with the use of the prefix “de”

in the French language in order to actively question and invent meaning. Amalvi notes one question that arises from this play, a problem that he sees as both subsidiary yet pivotal in the work to come: “*Le Musée de la danse est-il un démusée de la danse ou un musée de la dédanse?* – Is the *Museum of dance* an unmuseum of dance or a museum of undance?”¹⁰ Exerting pressure on the disciplinary structures of the museum and of dance, these acts of undoing begin to challenge – to stretch, puncture, dissolve, overlap – their respective borders. At the threshold of its figuration, the *Musée* thus sets up an experimental *dispositif* that simultaneously outlines its possible forms and contents, while undoing its very ground, as it persistently activates new functions for the dancing body.

Expo zéro, the second series of events that compose the *Musée de la danse*, pushes further the investigation into the conditions of possibility for a museum of dance, for that which it can do. If the *Musée de la danse* is an operation that actualizes itself through each of its manifestations, then the *expo zéro* would be its “*mise au point*”, as Amalvi proposes, that is the focusing of its methodological lens, the tuning of some operating questions and the setting up of a frame around a potential territory. Charmatz invites a number of participants from heterogeneous fields, each of whom has a specific relation to the term “dance” or that of “museum”, and asks them the following questions: “What would be a museum of dance for you? How to activate it?”¹¹ Each participant then proposes a number of ways to relate to the common project and its specific issues by generating a singular and subjective “museum of dance” filled with a number of ideas and gestures, while feeding a common discussion on how such a museum might function collectively. The series of events produced lasted a whole week: the first five days were employed to research and elaborate some distinct proposals as well as some general lines for the project, and the last two days welcomed an audience to engage in a series of performances, discussions and experimental situations. Therefore, the first part of *expo zéro* was made up of ideas that were depicted, debated, discarded, forgotten, crossed and transformed.

8 Henri Michaux, *La Ralentie* [1937] in *Plume*, preceded by *Lointain intérieur* (Paris: Gallimard, 1998), 573. “Ralentie, on tâte le pouls des choses.”

9 “*La fonte de l’individu*”. This is also the title of an article published by Charmatz in *Ec/artS 1* (1999) and reprinted in Charmatz and Isabelle Launay, *Entretien. À propos d’une danse contemporaine* (Paris: Centre national de la danse, 2002): 47–48.

10 Gilles Almavi, “*Préfiguration: Étrangler le temps*”, <http://www.museedeladanse.org/projets/prefiguration> (*my translation*).

11 The participants of the first edition of *expo zéro* were: Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustn Linyekula, Tim Etohells, Janez Janša, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari, Nathalie Boulouch. An interactive document of the event is available online at: <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-visite-interactive>.

Following this first version in Rennes in September 2009, further editions would subsequently take place in Saint-Nazaire (2009), Singapore (2009), Utrecht (2010) and New York (2011), each time with a different set of contributors and questions.

It experimented with a series of problematics and their modes of presentation, exposing the dancing body in diverse situations: performing excerpts of a given repertory, enumerating lists, humming refrains, telling stories, wandering back and forth through the still empty space that hosts the museum. These propositions seek to build a multi-faceted plane for research in which performing, thinking and speaking bodies can enact alternative and mobile strategies of representation; in which different disciplines, territories and gestures would arise and circulate openly amongst the participants. Drawing on Amalvi's rendition of the event, one might outline a range of questions that emerge in this preliminary phase: How to make visible a dancer's trajectory through "the gestures of a choreographer for whom s/he danced," or through the memories that are piled up in/onto her/his dancing body? How to make a number of "voices resonate in the empty rooms of the Garage?" How to state an archive in this new, "blank territory"? How to find what is already peopling this space and its bodies? How to fill up the space while leaving it empty; how to undo movement while leaving traces? How to create a form of narrative for all of the museums that are being invented here and now, and how to "clandestinely include those who did not find their way in?"¹² Here, one might witness the formation of forceful aesthetic paradoxes whose constitutive tensions will operate as triggering and unworking forces across the experimentations to come.

As possible answers to these diverse interrogations, what the audience sees when entering the theatre of *expo zéro* during the last two days is a truly eclectic picture. For instance: Boris Charmatz, eyes closed, narrating for several hours and through a series of free associations what took place during the first days of the project – thus making visible the ideas and movements that were exchanged, including his own utopias and disappointments. Or Janez Janša and Tim Etchells, sitting side-by-side, listing and cataloging examples of impossible or unlikely museums of dance (a museum in which visitors could not move but would be moved around; a museum where the visitors would be dressed in rigid diving bell suits obstructing their motions; etc.). Or Faustin Linyekula telling his own story while entering and wandering through the corridors of the museum, singing, eyes closed, a lullaby as a magical act to create a safe territory. Or Raphaëlle Delaunay performing a series of dance excerpts in a studio, moving

from Pina Bausch to Michael Jackson, punctuated by stretching and pointe exercises, sometimes inviting the spectators to perform certain sequences along with her – a sustained, durational dance, which unfolds in sheer shapes or tired, out-of-breath pauses, ceaselessly enlightening the labor of the dancer. Or Janša again, inviting the spectators to follow his instructions and realize a "communist contact improvisation" session. Or Charmatz again, who proposes a group of people to create a "binding sculpture" in which everyone is tied to each other by means of fabric ties, holding together an intimate but strained position for minutes or hours. Or Charmatz yet again, speaking of certain movements performed over and over throughout his career, for instance those by Isadora Duncan and Vaslav Nijinski, movements the artist does not want to perform again – and yet performs them again, in front of others, as a way of getting rid of their forms, weights and meanings. Via numerous discursive and gestural experimentations, some useful paradoxes emerge as possible ways of creating a common space for thinking and dancing: for assembling ideas and bodies together. These paradoxes around the dance museum and its modes of functioning might be seen as they expose the unworking of dance, unraveling some of its tight disciplinary binds. In this regard, one might see some of the atypical ideas which emerge as mental exercises that turn dance inside out: for instance, the proposals for stuffing a choreographic piece, producing the sabbatical year of Steve Paxton or exhibiting one kilometer of archives. "Might a paradox function as a frame?" asks Amalvi. As an experiential ground for the *Musée de la danse*, what *expo zéro* does is to deploy a mobile constellation of ideas, gestures, statements and affects: it frames a new territory, crosses the borders it has just established and opens up a field. *Expo zéro* thus sets up a trajectory for the *Musée de la danse* that oscillates between the (pre)figuring of a body and its radical opening up toward the outside.

ETHICAL DISPOSITIONS

When it's time to escape regulation, performance is how the fugitive disappears.

Any time, all the time, performance is a refuge for the disappeared.

–Fred Moten¹³

¹² Amalvi, "expo zéro", <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-par-gilles-amalvi>

¹³ Fred Moten, *Performance Matters*, <http://www.thisisperformancematters.co.uk/>

Via numerous discursive and gestural experimentations, some useful paradoxes emerge as possible ways of creating a common space for thinking and dancing: for assembling ideas and bodies together.

The dance museum can further be mapped through various aesthetic, social and political vectors of activity. And indeed, the radical opening up [*désenclavement*] of dance toward other fields is forcefully evoked in Charmatz's manifesto. Again, by emphasizing dance over choreography, Charmatz seeks to get rid of the disciplinary borders that govern the dance institution and to connect the dancer's acts to diverse areas of life. What this calls for is a necessary intimacy between art and its cultural frameworks of production and reception: it not only imagines the dancer as artist, but it underscores artistic creation as it reaches toward ethical matters. The contemporary dancer must then be *engagé*, that is, aware of the cultural environment in which the dancing subject evolves, as well as responsible for that which it performs. In this regard, and as mentioned above, Charmatz proposes to extend the scope of dance "to an anthropological dimension that joyfully explodes the limits induced by the strictly choreographic field."¹⁴ This move toward an "anthropological dimension" of dance might be seen as an impulse to apprehend its forms and contents through – and as – the ways in which the moving body has been represented, narrated, mobilized and subjected across histories and cultures. This anthropological approach is, of course, central to the museum institution, whose historical development can be traced along its many attempts to identify, document, represent and organize a range of human practices and artifacts. The affective intersection of dance and the museum through the critical lens of anthropology might thus be seen as it seeks to connect and reflect upon the respective practices of both institutional entities. Indeed, from a dance perspective,

an "anthropological dimension" means both a widening of dance as an object of focus and that which it can relate to, while mobilizing its forms as a methodological lens through which to consider how moving bodies are assessed. This singular and encompassing approach takes on a particular significance in the context of European experimental dance and performance, which has often been said to privilege formal concerns at the expense of addressing cultural politics.¹⁵ For the museum, this mobilizing of anthropology both functions as a reminder of its charged history and legacy, while also calling for ways to multiply its practices, that is, to set its objects in motion while making visible the subjects who have been overlooked or bypassed by dominant institutional discourses. By thus articulating dance, art, anthropology and the museum, the *Musée de la danse* can be said to be activating a series of ethical lines for creative and critical practices, openings to marginalized subjects and phenomena.¹⁶

15 Clearly I would argue that the dichotomy between forms and politics is a false one, and that the dance experiments analyzed here are inherently political.

16 On the relation between the museum, art and anthropology, see Mieke Bal's "The Discourse of the Museum", which points to an interesting dynamic in what the author calls "new museology" at the end of the twentieth century, namely a split between a consideration of the "ethnographic and historical" museum and the art museum. If humanities display a growing interest for the museum (indeed, the museum, requiring an interdisciplinary analysis, exposing the aesthetic debate and being primarily a social institution, seems particularly fitted as both an object of study and a mode of analysis for the humanities), Bal sees this interest as predominantly directed toward the ethnographic museum. Bal locates this specific focus as it arises out of anthropology's growing self-critical awareness. "As the social discipline that, more obviously than others, emerged out of a political practice no longer acceptable – that of imperialism and colonialism – anthropology is today the most self-critical discipline" (201–201). Claiming that anthropology "has no vested interest in aesthetics" (202), Bal notes it thus tends to overlook problematics specific to the art museum and the ways in which museum exhibitions mediate art. However, Bal goes on to argue that if the ethnographic museum is the most obviously politically charged institution, raising questions of cultural properties and memories, the art museum also holds at its core the "problematic of the museum," that of "cultural imperialism," and should thus undergo similar critical assessment (204). See Mieke Bal, "The Discourse of the Museum", in *Thinking About Exhibitions*, ed. by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (London: Routledge, 1996), 201–218. Indeed, in a similar way that the ethnographic museum con-

14 Charmatz, "Manifeste pour un *Musée de la danse*".

And indeed, as it prompts a series of correspondences across artistic disciplines – as well as across their respective professional roles (artists, archivists, curators, photographers, writers, light designers, etc.), media, audiences and modalities of composition and of documentation – Charmatz’s initiative moves through aesthetic matters to mobilize dance and the museum as heterogeneous and encompassing *dispositifs*. The *Musée de la danse* might thus be said to be investigating the ways in which these institutions assign specific functions to artists, spectators and artworks, reorganizing the ways in which they produce knowledge and experience. As Charmatz suggests in his manifesto, the dance museum is first and foremost a living museum: it thus constitutes a dynamic platform across which art, its many works and actors, can be questioned, experienced, activated and transformed.¹⁷ Here, the singular juxtaposition of dance and the museum tackles the durability and the permanence of art objects, while putting emphasis on the ways in which its constitutive gestures (those of the performers, the spectators, the choreographers and the curators) dispose these objects in space. This conjunction allies considerations from a temporal and spatial order to challenge and reinvent the ways in which artworks are disposed around thresholds of visibility and signification. On this, see, for instance and as described above, *préfiguration*, deconstructing the works and techniques into an infinity of moments across which the spectator-performer needs to reinvent what s/he sees, and what it might mean; or *brouillon*, enabling the dancers to choose what and how things should matter within the space of the museum.¹⁸ As André Lepecki puts it when describing different performance works that are displayed in museum spaces: “dance is what allows art to escape from its deathtrap.”¹⁹ What is clear from Charmatz’s revivification of the museum is that when dealing with dance practices, the museum must get rid of the static relations that have often sedimented within its object-related space: in other words, it must become a “living” museological space, one that can intersect and reinvent past, present and future

erves and exhibits cultural artifacts, the art museum disposes artworks, that is, organizes their relation to visibility, knowledge and memory. I argue that the *Musée de la danse* actively collapses this hypothetical distinction between the ethnographic and art museum by proposing lines of articulation between their diverse methodologies and objects of research.

- 17 The dynamic, relational aspect of the museum might be read in correspondence with concurrent concerns and practices in museological studies, particularly as it is exemplified in Nicolas Bourriaud’s *Esthétique relationnelle*, which tracks the ways in which contemporary artists activate dialogues across the field of art and its many actors to question and redefine the role of art in society by traveling within and outside the space of the museum.
- 18 *brouillon* is a temporary exhibition project that materialized in June 2010 in which dancers were responsible for hanging and experimenting with artworks in the exhibition space.
- 19 André Lepecki, “Zones of Resonance: Mutual Formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s”, in *Move: Choreographing You*, Exhibition Catalogue (London: Hayward Gallery, 2010), 157.

gestures. In a parallel vein, Peggy Phelan has addressed the “dense lines of connection and tension” between the visual arts and dance across cultures and their emphasis on movement as that which “punctures the ideological assumption that the centre is permanent, stable, secure.”²⁰ As I have argued above, this can be read as a call for the normative museum institution to pay closer attention to movement practices, as these persistently seek to undermine the fixity of centers – of objects, bodies and their institutions. This de-centering that takes place at the conjunction of dance and the museum can be seen as enacting an ethical impulse; the *Musée de la danse* therefore creates a singular *dispositif* that assembles and mediates heterogeneous elements to question relations of power, visibility and legibility.

Furthermore, Charmatz mentions in his manifesto this sentence, heard on the radio, which he says resonates with him over and over again: “There are in France one hundred and eighteen museums of the wooden clog, but not one museum of slavery.”²¹ There is in France no museum of slavery, and no museum of dance: Charmatz thus aligns dance as a minoritarian practice, one that is underrepresented by republican institutions. If one should be careful not to subsume the violent and subservient realities of slavery with the marginalization of dance practices, there is something to be said here about the ways in which the mechanisms of subjection constitutive of the dance discipline itself have limited and filtered the visibility of the dancing body across culture, suppressing some of its movements and agencies. In this regard, one might argue that dance’s singular relationship with time has contributed to the shaping of its marginal position across fields of knowledge: indeed, numerous cultural institutions, including that of the museum, have overlooked or failed to register and promote the dancing body, as it is seen as fleeting, precarious or inconsistent. And yet, rather than celebrating dance as that which is always ephemeral, young and ungraspable, Charmatz’s *Musée de la danse* proposes to think and experience the paradoxical intersection of dance and temporality: to address the many dance histories that are performed; to intersect a present gesture with the depth of its past and the resonances to come; to create assemblages of bodies

20 Peggy Phelan, “Moving Centers”, in *Move: Choreographing You*, Exhibition Catalogue (London: Hayward Gallery, 2010), 22.

21 Charmatz, “Manifeste pour un *Musée de la danse*”. One could measure the uncomfortable relation between contemporary France and its history of slavery and colonialism by the absence or poor visibility of a collective work of memory around such issues, in which a museum might be an important phenomenon. In early 2011, diverse historians and intellectuals signed a proposal to turn the Hotel de la Marine, a prestigious building for sale on the Place de la Concorde, into a Museum of Slavery and Colonialization. The project was met with fierce opposition and swiftly dismissed by elected officials.

of diverse experiences and ages – whether professional or amateur, experienced or debutant, young or aging. These issues are particularly exemplified in *rebutoh*, with its creative and encompassing examination of the Butoh genre and its unfolding of temporalities: filtering and activating that which should not be forgotten as well as what still needs to be invented, *rebutoh* indeed shapes a space for dance's many memories and future iterations.²² This is a vital gesture: it allows the field of dance to accumulate and reinvent its narratives and bodies across history, and thus to gain legibility and visibility across culture. As José Esteban Muñoz argues in *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, there is actual danger in confining performance into the present since it may structure and lock the experience of minoritarian subjects: to exist only in the present may mean to have no access to history or futurity.²³ In this, what Muñoz names the “burden of liveness” shadows and relegates subjects to the live event and thus “evacuates such personages from history.”²⁴ Somewhat like the performances by queers of color Muñoz discusses, the dance practices put forth by Charmatz might be seen, as they are “tainted by a mandate to ‘perform’ for the amusement of a dominant bloc.”²⁵ To escape the channels of liveness necessitates an access to larger historical narratives: performance practices need to reinvent “the world” by dismembering and reshaping normative discourses. These minoritarian performances thus figure a political urgency by stressing an affective call for action, one that “looks into the past to critique the present and helps imagine the future.”²⁶ Drawing from these accounts, one might examine the performances enacted by the *Musée de la danse* as they cast the dancing body away from a transient, insignificant materiality to experiment with the ways in which it can stretch new temporalities and activate its own histories. Furthermore, and along with Deleuze and Guattari, these minoritarian practices can be likened to the position of the foreigner, the outsider, as it touches dominant forms of ordering art and shaping knowledge.²⁷ In this view, what Charmatz does is to mobilize the spaces, languages and codes proper to the museum to perform experimental assemblages. As a curatorial and choreographic strategy,

the assemblage can further be followed within the specific dance works, as these pull together a string of gestures, words, affects, statements, objects and bodies to create alternative processes of subjectification, new forms of becoming. Hence, drawing on Moten's insight, I would argue that the *Musée de la danse* not only functions as a shelter for fugitive performances, but that it also presses upon normative institutions to outline new grounds on which to engage dialogues with moving bodies and the ways in which they make sense.

By taking on the ethics of the dancing body to waver and redefine thresholds of visibility and signification, these experimental assemblages create forceful articulations between the dancing body and its exteriorities. In short, that which the *Musée de la danse* prompts is the vital movement of dance outside itself.

Noémie Solomon is a Mellon Postdoctoral Fellow in the Faculty of Arts at McGill University. She was recently awarded her PhD from the department of Performance Studies at New York University. Her work in contemporary dance and performance explores issues of techniques and subjectivities, choreographic notations and methodologies.

Works Cited

- Almavi, Gilles. “Préfiguration: Étrangler le temps”. <http://www.museedeladanse.org/projets/prefiguration>.
- Bal, Mieke. “The Discourse of the Museum”. In *Thinking About Exhibitions*. Edited by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, 201-218. London: Routledge, 1996.
- Bourriaud, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Dijons: Les Presses du reel, 1998.
- Canguilhem, Georges. *The Normal and the Pathological*. Translated by Carolyn R. Fawcett. New York: Zone Books, (1966) 1991.
- Charmatz, Boris. *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2009.
- . “Manifeste pour un Musée de la danse”. <http://www.borischarmatz.org/lire/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.
- Charmatz, Boris and Isabelle Launay. *Entretien. À propos d'une danse contemporaine*. Paris: Centre national de la danse, 2002.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1975) 1986.
- Foucault, Michel. “Des Espaces autres” (1967). *Architecture / Mouvement / Continuité* 5 (October 1984): 46-49.
- . *The Order of Things: An Archeology of the Human Science*. Translated by Alan Sheridan. London: Routledge, (1966) 2002.
- Michaux, Henri. *La Ralentie* [1937], in *Plume*, preceded by *Lointain intérieur*. Paris: Gallimard, 1998.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

22 Taking place in October 2009, the weeklong series of events entitled *rebutoh* called attention to the relation of dancing bodies with history and modernity via a thorough, idiosyncratic exploration of Butoh.

23 José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

24 Muñoz, *Disidentifications*, 198.

25 Muñoz, *Disidentifications*, 187.

26 Muñoz, *Disidentifications*, 25.

27 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, [1975] 1986). The authors describe minor literature as that which performs a deterritorialization of major or dominant forms of languages and systems of knowledge production, emphasizes the political over the individual and constitutes a collective enunciation.

PERFORMANTNI ČAS ALI ČAS PERFORMANSA? BORBA ZA TRAJANJE KOT BORBA ZA DOGODEK¹

BOYAN MANCHEV

PREVOD

POLONA GLAVAN

PERFORMANTNI ČAS PROTI ČASU PERFORMANSA

Danes je vsem jasno: svet, »naš« svet, doživlja radikalno in morda nepovratno transformacijo. Svet se nam spreminja pred očmi. Transformacija dejansko tiči prav v bistvu sodobnega stanja: je končni cilj gospodarske in politične krize, ki jo preživljamo. Pojavljajo se domnevno nove oblike gospodarske proizvodnje in izmenjave; tudi politično in estetsko področje zaznamuje radikalna transformacija, ki postavlja pod vprašaj sodobni koncept njune avtonomnosti.

Simptom te transformacije je obsedenost s pojmom *performance*.² To je prvi razlog za to, da je performans danes nujnega pomena. Resnična obsedenost s pojmom ali vsaj s podobo *performance* usmerja današnji politični, ekonomski in medijski diskurz. Pa vendar ta obsedenost ni zgolj retorično čudaštvo; ima globoko *strukturno* motivacijo. Zakaj torej *performanca*? V prvi vrsti bi lahko predlagali etimološko razlago: angleška ustreznica *performance*, ki izhaja iz latinskega izraza *per-formare*, označuje prav izpolnitev, totalno udejanjenje oblike. Zato lahko *performanco* v ekonomskem pomenu razumemo kot stanje mobilizacije kapitala oziroma njegovega produktivnega potenciala, kar omogoča zaseg in izkoriščanje potencialnosti kot potencialnosti: gre za radikalno novo obliko produkcije, ki presega normativne sodobne ideje dela, tako postopka delovne sile kot proizvoda oziroma pojma *oeuvre*. *Performanca* nadomesti produkcijo v strogem pomenu besede:

¹ Prva različica tega besedila je bila predstavljena na javni prireditvi *Performing Idea* v galeriji Whitechapel in studiih Toynbee v Londonu (2.-9. oktober 2010). Daljši članek, ki temelji na istem gradivu, je bil objavljen v italijanščini pod naslovom »Il tempo performance o il tempo della performance? La lotta per la durata come lotta per l'evento«, v *Art'O_Cultura e politica delle arti sceniche*, 30, 2011, str. 80-86, prevedla Giulia Palladini.

² Avtor uporablja angleško besedo »performance« v več pomenih, ki jih je v slovenskem jeziku težko zajeti. Odločili smo se, da jo prevajamo z izrazom »performanca«, kadar meri na njen širši ekonomski in družbeni kontekst, z besedo »performans« pa takrat, ko govori o performansu kot umetniški praksi (op.ur.).

novemu kapitalizmu gre za produktivnost in ne več za produkcijo, performira in ne več proizvaja. Temelji na domnevi o popolnem udejanjenju potencialnih oblik življenja do popolnega izčrpanja njihove potencialnosti. Domnevno brezmejna transformacija oblik življenja in načinov subjektivizacije – ali bolje, produkcija prožne subjektivnosti, ki jo je mogoče prilagoditi heterogenosti in razvejanosti trga – tako deluje kot glavna lastnost performantne družbe globalnega kapitalizma, družbe gospodarske in ekonomske *performance* ter finančnega trga in borze. Zato je performantni kapitalizem³ *biokapitalizem*: življenjske oblike spreminja v blago. Na ta način se samo življenje z odvzemom oblik življenja skrči na proizvodnjo blaga, na standardizacijo kot blago. Performantni kapitalizem je perverzni kapitalizem: prostituira življenje.

* * *

Navdihnjeni pridigarji novih performantnih ekonomskih form (oziroma »per-form«) skačejo od navdušenja ob »ustvarjalnem delu« umetnika kot modelu novega tipa dela in načinov proizvodnje. Za pripadnike »ustvarjalnega razreda« – domišljave ustvarjalce gospodarske rasti, ki včasih obiskujejo celo umetniške predstave – je delo nekaj, česar ni mogoče razlikovati od prostega časa. Le pogledite jih v trendovskih kavarnah in barih po razcvetajočih se svetovnih velemestih: vsi delajo brez odmora. Ločnica med delovnim in prostim časom postaja vse bolj nestalna.

Da, performantni kapitalizem med svojim neomejenim izvajanjem vsrkava čas življenja. Zato je vprašanje trajanja neločljivo povezano z vprašanjem proizvodnje. Performantni kapitalizem ukinja tradicionalno ločnico med delovnim in prostim časom. Pretvarja se, da osvobaja čas, tako da pretvarja ontološke premise človeškega doživljanja življenja. Prvi korak biokapitalističnega delovanja je skrčenje časa na blago. S tem si prilasti delovno silo in njen čas: zdaj ju je mogoče proizvajati. Čas se proizvaja in prodaja kot izdelek, tako kot sama delovna sila. Tako prosti čas danes razumemo kot čas za trošenje, vzorčni način časa kot – blaga. Kot tak postane dokončno zagotovilo preživetja kapitalizma in gonilna

sila samopovzročene izkoriščanja. (Tako nam postaja jasno, da je danes ena najpomembnejših kritičnih nalog uprizoritvenih umetnostih nasprotovanje lahkotnim vizijam prostega časa, ki nas počasi zasušnjuje, nas zapira v kokon infantilne podobe sveta popolnega uživanja, torej popolne potrošnje).⁴

Kot poskus morebitnega preboja začaranega kroga proizvodnje in *prisilne zabave* bom skušal radikalizirati razlikovanje Andréja Gorza med delom zavoljo proizvodnje produkcije in *avtonomnim* delom, ki je po Gorzu družbeno najbolj dragoceno delo, saj edino lahko zagotavlja konsistentnost družbenega obstoja.⁵ Gorzovo tezo bom skušal razširiti in radikalizirati, tako da bom potegnil ostro ločnico med dvema ontološkima modalnostima časa in tako na eno stran postavil preveč kvalificiran in popredmeten čas – čas z več lastnostmi, pester, popolnoma zapolnjen čas, čas dela in razvedrila, vklejen v perverzne psevdodialektične okove dela in prostega časa –, na drugo pa anarhični prosti čas, *čas brez lastnosti*. Prvega bom poimenoval *performantni čas*, drugega pa *čas performansa*.⁶

Paradoks danes tiči v dejstvu, da politični subjekti niso prisiljeni le v prodajo, temveč tudi poplačilo, odkup delovne sile v proizvodnjo in storilnost z namenom produkcije, da bi lahko sprostili čas za svoje avtonomno delo. In kot tisti, ki se danes za razliko od Richarda Floride in podobnih ukvarjajo z umetniškim delom, vedo iz izkušnje: »ustvarjalno« skrčenje dela na ustvarjanje izhaja iz perverznega razumevanja umetniškega dela kot nekakšne pritožne izkušnje, brez znakov omejevanja, izkoriščanja, fizičnih naporov, razumskega doživljanja snovi.

Prav iz tega razloga pa se danes uprizoritvena umetnost in sodobni ples zdita kot polje vzorčnega estetskega boja. Kakšne so razsežnosti tega boja? Ta boj je boj za čas in njegovo dejansko obliko si bom drznil poimenovati *trajanje*.

ODRSKI ČAS IN TRAJANJE

Znamenom razvijanja svoje hipoteze uvajam kratko *ad hoc* tipologijo vrst časa, ki delujejo pri

3 Odločili smo se, da se bomo pri slovenskem prevodu pričujočega besedila iz angleščine zgledovali tudi po njegovem francoskem prevodu in naredili razločitev med pojmi »performans« in »performanca« ter s tem pokazali na njune vsebinske in pomenske razlike. Pridevnik »performanten« seveda meri na asociativno povezanost in pomensko sorodnost z angleško besedo »performance« v pomenu performansa, vendar sodi v sfero tehnike in organizacije: označuje nekaj ali nekoga, kar/ki dosega visoke rezultate, učinke (»performance« oz. slov. »performansa«), kar je zmožljivo, storilno. Ne meri torej na performans (čeprav je realni učinek seveda tudi ena bistvenih značilnosti performansa), ampak na visoko zmožljivost in učinkovitost. Za pripombe in premisleke ob prevodu se zahvaljujemo Suzani Koncut in dr. Aldu Milohniću (op. ur.).

4 Na tem mestu se avtor nanaša na performans kot umetniško delo (op. ur.).

5 Glej: André Gorz, *Critique of Economic Reason*, London: Verso, 1990.

6 Tukaj je potrebno ponovno opozoriti na prevod angleške besede »performance«. Avtor uporablja besedni zvezi »performance time« in »time of performance«, kar prevajamo kot »performantni čas« in »čas performansa«, tudi zato da bi pokazali na razliko med storilnostno obliko časovnosti, ki stremi k učinkovitosti, in časovnostjo brez kvalitet (op. ur.).

izvajanju oziroma tipologijo razsežnosti trajanja. Na odru imamo vedno več kot eno vrsto časa oziroma trajanja.

1. Prvo vrsto bom poimenoval *fizični čas*. To je čas performansa (predstave), ki se odvija v danem prostorsko-časovnem kontinuumu: performans (predstava) »na odru«.

2. Drugo vrsto lahko označimo kot *transcendentni čas*: to je idealni čas gledališke ali koreografske delitve, »besedila«. Tudi pri enkratni predstavi - improvizaciji ali dejavnosti, ki ni zapisana vnaprej - lahko sklepamo na prisotnost latentnega transcendentnega časa kot psihološke predstrukture predstave, kot »cerebralnega« predteksta.

3. Tretji čas je *fenomenološki čas*: to je čas izkušnje in sprejemanja predstave pri gledalcih (pa tudi samih izvajalcih kot gledalcih).

4. Četrta »časovna vrsta« je *družbeni čas*: opredeljuje kulturno dinamiko časa, medosebne vzorce, po katerih se določa in orientira *fenomenološki čas*.

5. Peti časovni tok je *politični čas*: to je predvsem čas institucije, kjer se predstava odvija (»institucijo« je treba tu razumeti dobesedno kot kulturno institucijo, pa tudi v bolj abstraktnem pomenu kot družbeno agencijo, ki imanentno določa ritem predstave).

6. Šesti čas je *estetski*: tesno je povezan s prejšnjim in zadeva zgodovinske opredelitve določene umetniške oblike ali žanra, ki vedno temelji na posebnem načinu samonanašalnosti in modelu zasnove sveta (ali svojega sveta), ob tem pa predpostavlja različne ritme in strukturne fenomenologije časa.

7. In ne nazadnje imamo tudi čas samega dogodka. Naj tvegam in ga poimenujem *ontološki čas*? Ali *čas brez lastnosti*?

Kaj je čas dogodka? Odgovor je: čas dogodka je učinek drugih časovnih vrst - transcendentnega, fizičnega, fenomenološkega, družbenega, političnega in estetskega - ne da bi bil pri tem njihova vsota. Tako je zato, ker njihovo skupno možnost in sočasnost zagotavlja dinamika, ki jih obdaja in preobrača; to je imanentna napetost več časov. Gre torej za njihovo intenziteto, njihovo *učinkovitost*. Če je čas dogodka učinek drugih časov, to velja samo v tem pomenu: je njihov učinek v pomenu njihove učinkovitosti - dogodek je njihova *sila*.

Čas dogodka ni preprosto relacijska entiteta (ki predvideva, da se nekaj zgodi, ker stvari sovpadajo ali ker je izpolnjen nek niz pogojev). Dogodek ni homogena entiteta; ne obstaja neko bistvo dogodka. Dogodek je sestava sil, intenzitet; ne gre za to, da bi mogoči niz postal določen, temveč da bi postal nedoločen, kar razdejanja stvarne ureditve. Dogodek je anarhična sila. Ne gre za produktivno, temveč za potrjujočo silo. Kot tak je dogodek *izraz časa*: ne kot prekinitev časa, temveč kot izraz njegove notranje sposobnosti transformacije.

Zato čas dogodka kaže na emancipacijski potencial performansa (predstave): njegovo uporno moč, ki pomeni tudi njegovo obliko *obstojnosti* v neoliberalnem globaliziranem toku.⁷ Zato lahko postavimo naslednjo delovno definicijo pojma trajanja: *trajanje* je veliko več kot fizična lastnost ali razsežnost (fizičnega) časa. Trajanje je odnos, pogosto napet ali intenziven, med različnimi *časovnimi vrstami*. In ker smo čas dogodka opredelili kot kompozicijsko entiteto - učinkovitost ali silo drugih časov -, je vprašanje *trajanja* neposredno povezano z vprašanjem *časa dogodka*. Trajanje je kompozicijski način dogodka. V svojem filozofskem delu ga imenujem *obstojnost*: obstojnost dogodka v procesu preobrazbe.⁸

Če performans v nasprotju z njegovim ekonomskim modusom obravnavam kot prakso sestavljanja dogodkov, tega ne počnem zato, da bi ga podobno kot Peggy Phelan idealiziral kot nekakšno privilegirano ali celo utopično idealno področje odvijanja dogodka (kot potrjuje že banalizirana estetska raba besed *happening* in *event*), temveč zato, da bi poudaril poskus preboja logike in retorike permanentne produkcije in tekoče transformacije, prevladujoče v »ideologiji« novega performantnega kapitala, ki nas danes obseda. Drugače povedano, performans (predstava) lahko na ravnini dejanske transformacije omogoči praktično izkustvo vprašanja: *kako vztrajati? Kako vztrajati* v nenehnem gibanju - v biopolitični estetski fluidnosti in absorpciji življenja - ne da bi izničili možnost dogodka? *Kako vztrajati v dogodku?* Kako vzdržati v trajanju? Kakšno naj bo trajanje (trajanja) performansa? Če je vprašanje performansa danes še vedno pomembno, gre za vprašanje tako snovi kot trajanja. To, kar je danes pomembno, kar danes obstane, je trajanje snovi, snovi življenja. Performans bi moral postati prostor, kjer lahko snov vztraja v zoperstavljanju

7 Avtor na tem mestu uporablja besedo »performance« v pomenu uprizoritvene umetnosti (op. ur).

8 Glej na primer moje besedilo »Razpuščanje teles-subjektov: za vztrajni upor. Performantni kapitalizem in ontologija sedanosti«, ki bo objavljeno v naslednji *Maski* (št. 151-152) in v katerem postavljam konceptualne temelje na tem mestu formuliranim tezam.

poskusom njenega krčenja na prožno sredstvo za izkoriščanje. Čas performansa proti performantnemu času. Uprizoritvene umetnosti so pomembne kot snov performansa, kot trajanje (obstajanje) performansa, kot obstojnost performansa kot snovi.

Tako je lahko v dobi neoliberalnega kulta *performance*, ki razumno snov skrči na surovino za izkoriščanje ali na material za produkcijo oblik življenja kot blaga, performans (predstava) pomemben kot potrjujoče protidejanje, ki na novo odpira potencial smisla, razpušča popredmetena telesa, preobraža standardizirane načine produkcije subjektivnosti, izumlja nova emancipacijska orodja, nove tehnike in življenjske oblike, daje nove izraze čustev - bes, resnični užitek ali užitek, ki se ga ne da okrniti. Performans (predstava) je danes pomemben kot čutna snov *performance*.

Boyan Manchev je filozof, profesor na Novi bolgarski univerzi in na Univerzi za umetnost v Berlinu. Je tudi nekdanji programski direktor in podpredsednik Collège international de philosophie v Parizu. Njegova najnovejša dela so *Logic of the Political* (Sofija, 2012), *Miracolo* (Milano, 2011), *L'altération du monde: Pour une esthétique radicale* (Pariz, 2009), *La Métamorphose et l'Instant - Désorganisation de la vie* (Pariz, 2009).

PERFORMANCE TIME OR TIME OF PERFORMANCE? THE STRUGGLE FOR DURATION AS STRUGGLE FOR THE EVENT¹

BOYAN MANCHEV

TRANSLATION
POLONA GLAVAN

PERFORMANCE TIME VS. TIME OF PERFORMANCE

Today, we all know: the world, “our” world, is living through a radical and perhaps irreversible transformation. The world is altering before our eyes. Indeed, transformation is the very core of the contemporary condition: the ultimate horizon of the economic and political crisis we are going through. Pretended new forms of economic production and exchange are emerging; the fields of the political and the aesthetical are also affected by a radical transformation, putting into question the modern concept of their autonomy.

The symptom of this transformation is the obsession with the notion of *performance*. This is the first reason why performance urgently matters today. A true obsession with the notion or at least with the image of performance governs today’s political, economic and media discourses. Yet, this obsession is not only a rhetorical oddity; it has a profound *structural* motivation. So why performance? In the first place, we could suggest an etymological reason for this: *per-formance*, coming from the Latin *per-formare*, would designate precisely the fulfilment, the total actualisation of the form. Therefore, performance, in economic terms, could be understood as a state of mobilisation of capital, respectively, of its productive potential, which makes possible the operation of capture and exploitation of potentiality as potentiality: it is a radically new form of production, which exceeds the normative modern ideas of work, of both labour and product, respectively, *oeuvre*. Performance takes the place of production in the strict sense of the term: new capitalism is performing, it is not producing anymore. It is

¹ The first version of this text was presented at the *Performing Idea* public programme, Whitechapel Gallery and Toynbee Studios, London (2-9 October 2010). A longer article based on the same material was published in Italian under the title “Il tempo performance o il tempo della performance? La lotta per la durata come lotta per l’evento”, in *Art’O_cultura e politica delle arti sceniche*, 30, 2011, p. 80-86, transl. by Giulia Palladini.

based upon the presumption of the total actualisation of potential forms of life until the complete exhaustion of their potentiality. Thus, the pretended limitless transformation of forms of life and modes of subjectivation – or rather, the production of a flexible subjectivity adaptable to the heterogeneity and diversification of the market – appears as the main feature of the performing society of global capitalism, the society of economic performances and stock exchanges. That is why performance capitalism is *biocapitalism*: it commodifies forms of life. In that way, life itself, through the appropriation of forms of life, is reduced to commodity production, to standardisation as commodity. Performance capitalism is perverse capitalism: it prostitutes life.

* * *

The inspired preachers of the new performative economic forms (or “per-forms”) are all exalting in common excitement the “creative work” of the artist as the model of the new type of labor and modes of production. Clearly, for the members of the “*creative class*” – the fancy creators of economic growth, who sometimes even attend art performances – work is something not clearly distinguishable from leisure time. Look at them in the designer cafes, bars and lounges all over the exploding cities of the globe: they are all working, with no break. The borderline between working and leisure time becomes more and more fluid.

Yes, in the duration of its limitless performance, performing capitalism absorbs time of life. Therefore, the question of duration is inseparable from the question of production/performance. Performing capitalism abolishes the traditional modern distinction between working time and leisure time. It pretends to liberate time by transforming the ontological premises of the human experience of time. The first step of the biocapitalist operation is the reduction of time to commodity. Labor force and its time are thus appropriated: they have become producible. Time is produced and sold as a product, like labor force itself. As a result, leisure time is understood today as time for consumption, the exemplary mode of commodity-time. As such, it becomes the ultimate guarantee of capitalism’s survival and the driving force of self-inflicted exploitation. (Therefore, we can begin to see here that one of the crucial critical tasks of performance today is to oppose the easy visions of leisure time, enslaving us softly, closing us in the cocoon of the infantile imagery of a world of total enjoyment, that is to say, of total consumption.)

In order to experiment with making a possible break in the vicious circle of production and *forced entertainment*, I will propose to radicalize André Gorz’s distinction between labor for the sake of production and *autonomous* labor, which is, according to Gorz, the most socially valuable work: only it can guarantee the coexistence of social existence.² I propose to extend and radicalise Gorz’s thesis by making a radical distinction between two ontological modalities of time, and thus oppose, on the one hand, overqualified commodified time – a time with multiple qualities, an eventful, totally filled-up time, a time of work and entertainment gripped in the perverse pseudo-dialectical bond of labour and leisure – and, on the other hand, an anarchic free time, a *time without qualities*. I will call the former *performance time* and the latter *time of performance*.

The paradox today lies in the fact that political subjects are forced not only to sell but also to pay back, to buy their labor force, to produce and/or to perform, in order to liberate time for autonomous work. And, as those who do artistic work today, unlike Richard Florida and company, are the first to know from experience: the “*creative*” reduction of labor to creation proceeds from the perverse understanding of artistic work as a sort of a leisure experience, with no sign of constraint, exploitation, physical effort, sensible experience of matter.

Yet, precisely for that reason, performance art and contemporary dance appear today as a field of exemplary aesthetic struggle. What are the dimensions of this struggle? This struggle is the struggle for time and I will risk naming its actual form *duration*.

TIMES OF STAGE AND DURATION

In order to go further with my hypothesis, I will propose a brief *ad hoc* typology of times operating in performance, respectively, of dimensions of duration. There is always more than one time, respectively, duration, on stage.

1. I will call the first time *physical* time: this is the time of the performance taking place in a given space-time continuum – the performance “on stage”.
2. The second type could be designated as *transcendent* time: this is the ideal time of the theatrical or choreo-

² See André Gorz, *Critique of Economic Reason*, London: Verso, 1990.

graphic partition, of the “text”. Even in the case of a singular performance – an improvisation, a non-composed action – we could suppose the presence of a latent transcendent time as the psychological pre-structure of the performance, as the “cerebral” pre-text.

3. The third time is the *phenomenological* time: this is the time of the experience and the reception of the performance by the spectators (and by the performers *as* spectators themselves).

4. The fourth “time species” would be the *social* time: it designates the cultural dynamics of time, the transpersonal patterns through which the phenomenological *species* of time is determined and oriented.

5. The fifth time stream is the *political* time: it is, first of all, the time of the institution where the performance takes place (“institution” here is to be understood in the literal meaning of a cultural institution, but also in the more abstract sense of a social agency immanently determining the rhythm of the performance).

6. The sixth time is the *aesthetical*: it is closely related to the previous one and concerns the historical determinations of a given art form or genre, which is always based upon a specific way of technical self-referentiality and a model of conceiving the world (or of its world), presupposing different rhythms and structural phenomenologies of time.

7. And last but not least comes the time of the event itself. Shall I risk calling it the *ontological* time? Or *time without qualities*?

What is the time of the event? The answer is: the time of the event is an effect of the other time species – transcendent, physical, phenomenological, social, political, and aesthetical – without being their “sum”. This is so because it is the dynamics surrounding and subverting them that assure their common possibility and their simultaneity; it is the immanent tension of the multiplicity of times. Therefore, it is their intensity, their effectiveness. If the time of the event is an effect of the other times, it is in this sense only: it is their effect in the sense of their *effectiveness*, of their efficiency – the event is their *force*.

The time of the event is not simply a relational entity (which would suppose that something happens because things coincide or because some set of conditions is ful-

filled). The event is not a homogeneous entity; there is not a substance of the event. The event is a composition of forces, of intensities; it is not a becoming-determinate of the potential set but a becoming-indeterminate, which de-actualises the factual orders. The event is an anarchic force. It is not a productive but an affirmative force. As such, it is an *expression* of time: not as an interruption of time but as the expression of its intrinsic transformability.

That is why the time of the event indicates the emancipatory potential of performance: its force of resistance, which also means its form of *persistence* in the neoliberal globalised stream. Therefore, we could propose the following working definition of the notion of duration: *duration* is much more than a physical quality or dimension of (physical) time. Duration is the relation, often tense or intense, between the different *time species*. And since the time of the event was defined as a compositional entity – the effectiveness or the force of the other times – therefore the question of *duration* is directly connected to the question of the time of the *event*. Duration is the compositional mode of the event. In my philosophical work, I am calling it *persistence*: the persistence of the event in metamorphosis.³

If I suggest considering performance, in opposition to its economic mode, as the praxis of composition of events, it is not in order to idealise it once more, in the line of Peggy Phelan, as a sort of privileged or even utopian ideal field for the happening of the event (as attested to by the already banalised aesthetic use of the words *happening* and *event*), but in order to emphasise the attempt to break through the logic and the rhetoric of permanent production and of liquid transformation, which dominates the new performing capital’s “ideology” falling on us these days. In other words, what performance might enable in the horizon of actual transformation is to experience in practice the question: *How to persist?* How to *persist* in the permanent movement – in the biopolitical aesthetic fluidity and absorption of life – without abolishing the possibility of the event? *How to persist in the event?* How to endure in duration? What duration(s) for performance? If the question of performance still matters today, it is both as a question of matter and of duration. What matters, what endures today, is the duration of matter, the matter of life. Performance should become the place for matter

3 See, for instance, my text in the next issue of *Maska*, which sets the conceptual fundamentals for the theses formulated here: Boyan Manchev, “Disorganisation of the bodies-subjects: for a persistent resistance. Performing capitalism and ontology of the present”; to be published in *Maska* nos. 151-152, winter 2012.

to persist, against its reduction to a flexible resource of exploitation. Time of performance against performance time. Performance matters as matter of performance, as duration (endurance) of performance, as persistence of performance as matter.

Thus, in the era of the neoliberal cult of performance, which reduces sensible matter to exploitable resource or to a matter of production - production of forms of life as commodity - performance (art) could only matter as an affirmative counter act, reopening the potential of sensible matter, disorganising commodified bodies, transforming the standardised modes of production of subjectivity, inventing new emancipatory tools, new techniques and forms of life, giving new expression of emotions - rage, true pleasure or irreducible joy. Performance matters today as the sensible matter of performance.

Boyan Manchev is philosopher, Professor at the New Bulgarian University and at the University of the Arts (Berlin). He is also former Director of Program and Vice-President of the International College of Philosophy in Paris. Among his last books are *Logic of the Political* (Sofia, 2012), *Miracolo* (Milano, 2011), *L'altération du monde: Pour une esthétique radicale* (Paris, 2009); *La Métamorphose et l'Instant - Désorganisation de la vie* (Paris, 2009).

KONČNO SKUPAJ O PRAVEM ČASU

**BOJANA KUNST IN
IVANA MÜLLER**

PREVOD
ALENKA KLABUS VESEL

UVOD

Končno skupaj o pravem času je scenarij pogovora med Bojano Kunst in Ivano Müller o zamisli, kako skupaj deliti »Čas«. Ta performativni »pas de deux« je razmišljanje o sodelovanju med filozofinjo in umetnico, ki traja in se razvija že več let: začelo se je leta 2003, ko se je Bojana Kunst pojavila na videu v predstavi Ivane Müller *Kako težke so moje misli* (How Heavy Are My Thoughts), nazadnje pa sta sodelovali na predavanju Bojane Kunst *Prognosis On Collaboration* leta 2010 v Berlinu: prispevek Ivane Müller je bilo pismo, naslovljeno na Bojano Kunst, ki je bilo prebrano v sklopu tega predavanja.

Srečanje fizično prisotne Kunstove in virtualno prisotne Müllerjeve prikazuje »Čas« kot nekaj neizbežnega, hkrati pa ni samoumevno, da ga »imamo«, imamo pa zato možnost, da ga »po-ustvarimo«. Poigrava se z idejo, da je delati skupaj proces, v katerem se naučimo na različne načine spreminjati čas in v katerem se »predajamo« sodelovanju ne samo v času »projekta«, ampak še toliko bolj izven njega.

To performativno predavanje ponuja različne neinstucionalne načine, ki omogočajo, da se razvije sodelovanje prav zato, ker ni tega Časovnega/Prostorskega okvira, in jih sodelavki lahko skupaj doživljata znotraj projekta. To so različne variante naključnih srečanj, odmori za kavo, dolgi pogovori na skypu, naročanje besedil, video sporočila, izmenjavanje elektronskih sporočil. Čeprav predavanje izhaja iz osebne izkušnje, se ukvarja z univerzalnim »problemom« Časa in njegove »kapitalizacije« v sodobni družbi in z različnimi strategijami,

s pomočjo katerih tisti Čas, ko nismo skupaj, si pa želimo, da bi bili, lahko ustvari presenetljivo kreativne »brez(časovne) okvire«.

Predavanje je nastalo v času bivanja v Les Laboratoires d'Aubervilliers (novembra 2011 v Parizu) in bilo izvedeno v času konference Performance Studies International v Atenah (novembra 2011), bo pa tudi del programa Encounters v gledališču Frascati v Amsterdamu (novembra 2012).

KONČNO SKUPAJ O PRAVEM ČASU

(Prideva na prizorišče: štejeva korake, se hkrati usedeva, nastavljava uro na prenosnih telefonih.)

B: Dve uri?

I: Ne, bodiva stvarni. Reciva 45 minut.

B: Ampak obljubili sva, da bo trajalo dlje.

I: Bova videli. Če ne bo dovolj, lahko mene mirno predvajaš še enkrat.

B in I: Živjo. Živjo.

I: No, pogovarjajva se o Obljubi.

B: Najina obljuba, da bova skupaj ob pravem času, ima dolgo zgodovino. Mislim, da se je začelo pred osmimi leti, ko sem se jaz v 38. minuti enega tvojih nastopov pojavila na videu.

I: Ja, se spomnim. Srečali sva se skoraj po naključju, končalo pa se je tako, da sem naredila s tabo intervju o odnosu med telesom in umom. In nazadnje sem video posnetek tega intervjuja vključila v svoj nastop.

B: Od takrat večinoma drživa obljubo, da bova odslej vedno skupaj ob pravem času.

I: Tisto, kar nama pravzaprav pomaga, da drživa obljubo, so povabila raznih institucij, kot je na primer tale, naj pripraviva »projekt« ... In čeprav je bila največkrat povabljen samo ena od naju, komaj kdaj obe skupaj, se nama je skoraj zmeraj posrečilo tako ali drugače vključiti v »projekt« še drugo in izrabiti »ta projekt« kot priložnost, da preprosto prideva skupaj in nekaj časa tega projekta ukradeva druga za drugo.

B: Ta možnost »samo« biti nekaj časa skupaj je izhajala iz obljube, ki sva jo dali instituciji, da bova naredili produkcijo ... in sva jo navsezadnje tudi zmeraj naredili.

I: V tem smislu torej v najinem primeru kraja časa nikoli ni bila pravo kriminalno dejanje, kar kraja običajno je, bila je legalna.

B: Ja, bila je legitimna pod enim pogojem: vsakič, ko sva ukradli nekaj časa, sva morali vsaj majhen delček tega,

kar sva ukradli, podeliti z občinstvom.

I: Ko to praviš, se počutim malo kot kakšen Robin Hood.

B: Ja, saj po svoje tudi si, ampak v njegovi sodobni različici. Stari Robin je kradel bogatim, da je dajal revnim, sodobni Robin pa tisto, kar ukrade, preprosto prelaga iz enega žepa v drugi.

I: Dobro, razumem. Ampak najin primer je rahlo čuden: medtem ko sva skupaj kradli čas, nisva bili nikoli ali skoraj nikoli na istem kraju ob istem času.

B: Ja, res je. Nekoč so na primer pričakovali, da se bova skupaj pojavili na predavanju o »Prihodnosti sodelovanja« v Berlinu – tako kot so pričakovali, da se bova skupaj pojavili tukaj – ampak nazadnje sem bila jaz tam, tako kot sem zdaj tukaj, ti pa si bila nekje drugje, tako kot si nekje drugje zdaj. In si se v resnici pojavila na predavanju samo kot glas, ki se je izrazil skozi pismo, ki si mi ga pisala.

I: Ja, in ko že govoriš o glasu, pisma v Berlinu niti brala nisem jaz, ampak moj umetniški kolega.

B: Mislim da ni bil izbran glede na spol. Preprosto bil je tam.

(Vstaneva – 30 sekund.)

I: Jaz sem štela do 30. Pa ti?

B: Jaz sem pozabila šteti. Samo čakala sem, kdaj boš ti sedla.

I: No, ko že govoriva o neobičajnih načinih delanja skupaj ... v eni mojih predstav si bila nekoč skrita kot avtorica besedila v sencí ...

B: In samo tisti, ki so natančno prebrali večerni spored, so vedeli, da sodelujem pri »projektu«.

I: Ja, nekako si bila nevidna, a prisotna. Neke vrste *éminence grise* predstave.

B: Da nadaljujem, kako vse še sodelujeva, ko delava skupaj: veliko časa preživiva na skypu, v glavnem po devetih zvečer. Izven uradnega delovnega časa, in ko najini otroci spiyo.

I: Da se razumemo, nič romantičnega ni v tem.

(Gledalcem.)

V bistvu gre za skupek metod, ki sva jih z Bojano namereno ali nenamerno razvili, da lahko delava skupaj neprekinjeno že osem let.

B: In zdaj imava po vseh teh letih končno priložnost, da sva skupaj na istem kraju ob istem času ... in, zanimivo res, tukaj sva, da uprizoriva dialog o času.

I: In kot zmeraj drživa obljubo: to delava prav tukaj in prav zdaj. Ampak če sva povsem odkriti, kot lahko vidite, v bistvu nisva zares skupaj na istem kraju in ob istem času ...

B: Mogoče je pomembno povedati ... Dejstvo, da ni mogo-

če, da bi bili zares skupaj, je kot že tolikokrat posledica zelo banalnega spleta naključij.

I: Misliš na to, da sem jaz zanosila in da si ti dobila novo službo.

B: Ja, tako nekako. Najini življenji zmeraj sestavljajo številne začasnosti, ki jih je včasih težko premostiti ... In zmeraj se je treba odločati, ker preprosto ne moreva biti na različnih krajih ob istem času.

I: Ampak čudovito pri tem, da »ni mogoče« biti skupaj na istem kraju ob istem času dlje kot štiri dni zapored, pa je, da zaradi tega to za naju postane resen »problem«. In ko imava problem, se nama obeta tudi projekt, nekaj, kar imava skupno, za kar morava skupaj skrbeti, nekaj, česar po vsej verjetnosti nikoli ne bova mogli razrešiti. In dokler tega problema ne razrešiva, imava prihodnost. Prihodnost skupaj ... z vami.

(Pavza: vstaneva, narediva korak, se obrneva druga proti drugi.)

B: Tokrat bom mogoče štela. Lahko, da bom goljufala.

(Potem greva nazaj k stoloma.)

I: Dobro.

B: Dobro, kar se tiče obljube, tukaj je krajši seznam časov, ki so potrebni za izpolnitev obljube biti Končno Skupaj O Pravem Času.

B: Dvanajst korakov, da prideva do stola.

I: Tri korake, da izgineva.

B: Sedem dni, da napiševa ta dialog. In 45 minut, da ga uprizoriva.

I: Devet mesecev, da ustvariva življenje.

B: Nikoli več kot sedem dni odsotnosti od doma.

I: Osem let sodelovanja, da sva prišli do sem.

B: 376 ur dela, za katere nama ni nihče nič plačal.

I: 36 ur dela, ki sva jih uradno našteli in za katere sva bili plačani.

B: Mogoče sem bila jaz tokrat plačana malo več kot ti.

I: Za delo ne več kot osem ur na dan in po možnosti ne dlje kot do šeste ure popoldne.

B: Mogoče občasno po deveti zvečer ... na skypu.

I: 45 minut od doma do sem, oziroma natančneje 16 postaj z metrojem, s trikratnim prestopanjem.

B: Štiri ure od doma do sem oziroma natančneje 700 milj z letalom, brez prestopanj, plus še nekaj voženj s taksijem.

I: Osemnajst kil raznovrstne hrane, kar pomeni, če sva prav izračunali, dva dni neprekinjenega prehranjevanja.

B: Pet litrov kave, kar nanese tam okrog 1634 minut odmorov za kavo ..., če ne štejeva hoje na stranišče, ki sledi.

I: 530 ur branja, v glavnem na letalih, vlakih in drugih prevoznih sredstvih.

B: 2093 minut avdio-vizualnih gradiv, pregledanih na osebem računalniku, tvojem ali mojem.

I: Neštete ure, preživete na internetu.

B: Skupno najmanj 15 dni, ko sva mislili, da bova delali skupaj, pa sva odpovedali.

I: Ure predstav, ki sva jih izvedli skupaj – nobene.

B: Knjige, ki sva jih napisali skupaj – nobene.

I: Predlogi, ki sva jih zasnovali skupaj – veliko.

B: Minute skupnega pojavljanja v javnosti – nobene.

I: Si vzameva odmor?

B: Prav, dajva.

(Dve minuti odmora.)

(Odmor: drživa se za roke, potem greva nazaj k stoloma.)

I: Dobro, pogovarjajva se o Rokih.

B: Kako osebni pa bova?

I: Mislim, da sva glede tega lahko precej osebni, saj smo, kar se tiče rokov, vsi v bolj ali manj podobnem položaju. V najinih elektronskih poštah sva v mapi Poslano pogledali, kolikšen je odstotek elektronskih sporočil, ki se začenjajo z:

I: Oprostite, da odgovarjam šele zdaj.

B: Oprostite za krajšo zamudo.

I: Oprostite, ker vam tako dolgo nisem odgovorila.

B: V prilogi vam končno pošiljam besedilo, za katerega ste me prosili pred nekaj tedni.

I: Res upam, da še nisem prepoznala.

B: Res upam, da vam svoj odgovor pošiljam še pravi čas.

I: Iskreno upam, da moj pozni odgovor ni ogrozil vašega projekta, ampak ta teden sem bila zelo zaposlena.

B: Opravičujem se, ker se nisem oglasila.

I: Opravičujem se, ker sem bila odsotna.

B: Se opravičujem, ampak nekaj dni sem bila na dopustu.

I: Se opravičujem, ampak zadnje čase sem veliko na poti.

B: Oprostite, ampak zadnje čase se utapljam v delu.

I: Ali preprosto ...

B: ... žal mi je, spet zamujam.

I: In tako sva ugotovili, da se več kot 30 % elektronskih sporočil, ki sva jih poslali v zadnjih nekaj letih, začjenja z opravičilom ali z ugotovitvijo, da imava težave z roki.

B: Se zaradi tega počutiš krivo?

I: Lahko bi se, če ne bi v najinih poštnih predalih pogledali še v mapo Prejeto in ugotovili, da se veliko elektronskih sporočil, ki jih prejemava, prav tako začjenja s podobno formuliranimi stavki. In če sem povsem odkrita, sem

bila potolažena, ko sem ugotovila, da imajo težave z roki tudi drugi. In ne samo to, v olajšanje mi je bilo, ko sem spoznala, da drugi večkrat čakajo mene, kot pa jaz čakam druge.

B: Si to dejstvo na nek način doživljala kot osebni uspeh?

I: Misliš, da bi se morala počutiti uspešno, zato ker imam manj časa kot drugi?

B: Ja, to pomeni, da je tvoj družbeni položaj boljši, da imaš mogoče več »projektov« in da daješ prednost nečemu ali komu drugemu in ne tistim, ki te čakajo. Zato sva s tem, ko sva zaposleni, zmeraj manj usklajeni z drugimi.

I: Usklajeni sva samo med s sabo.

B: Nikoli nisva povsem v »sedanjosti« z drugimi.

I: Ekskluzivni sva.

B: Postajava elita.

I: Pripadava »projektivni prihodnosti«.

B: Postajava projekt.

I: Počasi torej postajava blagovna znamka.

B: Ne smeva preveč moralizirati okrog tega. Glede na okoliščine, v kakršnih delava, je to, da se ne drživa rokov, tudi neke vrste igra. Sva kot majhni otroci, ki za to, kar delajo, kar naprej zahtevajo več časa. Časa pa ne podaljšujeva zato, ker bi pri tem uživali, ampak zato, ker tudi vsi, s katerimi se igrava, poznajo pravila igre. Reciva, da so pravila igre naslednja:

Pravilo številka 1: Veš, da lahko zamujaš, zato ker tudi drugi pričakujejo, da boš zamujal.

I: Primer: če ti rečejo, da moraš oddati besedilo 25. januarja, veš, da ne računajo nate pred 30. januarjem. To pomeni, da imaš v resnici čas, da ga pošlješ do 5. februarja, kar pomeni, da ga boš nazadnje poslal 7. februarja.

B: In dobro se boš počutil, ko bo besedilo končno poslano.

I: Najbrž boš to doživljal kot svoj dosežek.

B: Vsi tvoji občutki krivde bodo nemudoma izpuhteli.

I: In vzel si boš krajši odmor, preden se boš začel spopadati z naslednjim rokom.

B: Pravilo številka 2: Veš, da tvoje zamujanje ne bo imele usodnih posledic.

I: Primer: V svetu korporacij lahko, če se ne držiš roka, izgubiš službo. Glede na naravo našega dela je bolj malo verjetno, da te bodo izključili iz projekta samo zato, ker zamujaš. Malo zamujanja pravzaprav celo potrjuje, da smo kot kreativni ustvarjalci svobodni in se ne podrejamo prevladujočim vzorcem uspešnosti in nenehnemu pehanju za rezultatom.

B: Seveda ne smemo pozabiti, da to svobodo plačujemo.

I: S tem, da smo zelo slabo plačani.

B: Zato smo zmeraj dolžni čas, drugim dolgujemo čas, ampak ta dolg tako vsaj kroži med nami, kar je dobro,

zato ker ga na koncu nihče ne obdrži v svoji lasti. In to nas povezuje v nekakšno skupnost, skupnost tistih, ki zmeraj zamujajo, niso pa dolžni zmeraj vrniti vsega časa, ki se jim ga je posrečilo ukrasti.

(Kratek premor: kozarec vode, premor kot na predavanju.)

B: Umetniško ustvarjanje je, kot vsi vemo, samo po sebi neučinkovito, kljub temu pa vsi na umetniškem trgu pričakujejo, da bomo delali učinkovito in ustvarili izdelek.

I: Se ti ne zdi, da ljudi tukaj napeljujeva k temu, naj zamujajo, da bodo svobodni?

B: Ne, mislim, da jih k ničemur ne napeljujeva. Mislim, da ti ljudje že imajo povsem jasno izoblikovano osebno mnenje o tem. Na zamujanje lahko gledamo kot na dejanje upora proti prevladujočim načinom izkoriščanja. Ampak tak upor se lahko sproži na različne načine. Na primer: Zamujam, zato se upiram. V tem najdem odlično opravičilo sama zase: najprej zamujam, potem se pa upiram. Na svoje ustvarjanje gledam kot na privilegij. V tem primeru sem, ko zamujam, zmeraj pasivna. Svoje zamujanje opravičujem z uporom.

I: Ta upor si potemtakem lahko razlagamo kot skrajno obliko lenobe?

B: Nekateri si ga bodo mogoče res. Lahko pa rečemo tudi drugače: Upiram se, zato zamujam. S tem izražam, da nočem biti izkoriščana v začasnosti umetniškega trga, ki temelji na izdelku. To bi bila potem aktivna pozicija. Ampak zanjo moram iznajti drugačne načine ustvarjanja, v katerih bom lahko zamujala in se upirala. Pri tem pa naletimo na protislovje. Trgu je v bistvu vseč ravno to, da sem aktivno udeležena v ustvarjanju upora. Da sem revolucionarna.

I: Ampak isto bi lahko povedali še drugače: Zamujam preprosto zato, ker zamujam. In tako izkazujem svojo neuspešnost pri doseganju načinov proizvodnje, kakršne se od mene pričakuje bolj in bolj. Ne morem slediti. Nočem slediti. V bistvu je nemogoče slediti. Dokler nas je veliko, ki nam spodleti na enak način, se mi ne more nič hudega zgoditi. Zato, se mi zdi, vsi igramo to igro. Pri kraji časa podpiramo drug drugega.

(V virtualnem svetu se pojavi še nekdo.)

3. No, pa se pogovarjajva o Grčiji.

B: Misliš o tem, kako sta v Stari Grčiji obstajala dva pojma časa, kairós in kronos. Kairós je pomenil trenutek, ki ga moraš pograbit, kronos pa je pomenil kontinuiteto časa.

I: Ne, ne o tem, pogovarjajva se o sodobni Grčiji. Pogovarjajva se o najinem predavanju v Atenah prihodnji teden.

B: *Prav. Mislim, da bi bilo dobro, če najprej pojasniva tukajšnjo situacijo. Ampak za to bom potrebovala malo več časa, zato te bom dala na pavzo. Samo za nekaj časa, upam, da nimaš nič proti. Eden od razlogov, da je Ivana na zaslonu, jaz pa tukaj sedim v živo, je, da Ivana ni mogla odpotovati v Atene. Kljub temu sva obe želeli držati obljubo, ki sva jo dali organizatorjem tukajšnje konference. Z izpolnjevanjem te obljube sva si ustvarili problem, istočasno pa nadaljujema z najino tradicijo, da se javno nikoli ne pojavljava skupaj ob istem času na istem kraju. Prejšnji teden sva se za štiri dni sestali v Parizu, da bi skupaj delali na najinih raziskavah v Les laboratoires d'Aubervilliers. Sva pa izkoristili to priložnost za uspešno izrabo ukradenega časa in pripravili dva javna nastopa. Prvi se je zgodil v nedeljo in Ivana se je znašla v zares težkem položaju, ves večer je namreč morala sedeti za zaslonom, da bi pred občinstvom ohranila iluzijo, da je ni tam. Tega ni delala samo z mislijo na pariško občinstvo, ampak tudi zato, ker je vedela, da ne bo mogla odpotovati v Atene, tako da je imela v mislih tudi vas. Kot lahko vidite, je vse skupaj zelo zapleteno in samo dokazuje, da morajo umetniki pogosto sklepati preračunljive kompromise, da bi bili prisotni v sodobnem času. Isto velja za teoretike, v tem primeru zame. Da bi ohranili iluzijo, kako sva skupaj o pravem času, moram tako na tem prizorišču nastopati sama, čeprav sploh nimam pojma, kako naj to počnem. Najbrž bi se počutila precej bolje, če bi bila skrita za zaslonom, ne pa da že dve minuti gledam tebe zamrznjeno na zaslonu.*

(Ivana spet na zaslonu – dve minuti odmora, jaz samo sedim.)

I: Mogoče bi morali spregovoriti o razlikah med nama pri tem, ko si skupaj prizadevava za to iluzijo istega kraja ob istem času. Kot prvo, če že govoriva o času, bi se jaz lahko primerjala s kronosom, ker bom jaz ostajala v tem časovnem načinu, vse dokler me bodo lahko reproducirali. Takšna bom ostala za večno. Nikoli se ne bom postarala. Večno bom ostala noseča. In vedno ti bom na voljo, da me vključiš in predvajaš moj posnetek znova in znova. Nikoli ne bom pozabila svojega besedila in moj nastop bo vedno enako kakovosten. Nikoli ne bom mogla z ničimer presenetiti, se bo pa name vedno mogoče zanesti.

B: Prav, Ivana. Če se ti vidiš kot kronos, potem se mogo-

če jaz, z veliko domišljije, lahko vidim kot kairos. Živa sem, sem vmesni čas med dvema tvojima stavkoma, zmeraj moram ujeti pravi ali primerni trenutek, da spregovorim, obvladovati moram čas svojega govorjenja (ne prehitro, ne prepočasi), ker moram zmeraj loviti iztočnico. Z vsakim najinim predavanjem se spreminjam, se staram, nikoli se ne bom mogla do potankosti ponoviti, zmeraj bom imela možnost spreminjati besedilo, zato ker nastopam v živo. Minljiva sem, znam pa presenetiti. In če razmišljam o sebi na ta način, spoznavam, da sem zelo blizu nekaterim načinom sodobne produkcije, danes poimenovane kot postfordistične, v kateri moraš z lastno kreativnostjo ujeti pravi trenutek, ne smeš biti večer, ne smeš trajati, kar naprej se moraš spreminjati in nikoli se ne smeš ponavljati.

I: Ja, mogoče imaš prav. Gledano z mojega stališča pa se mi zdi, da tvoje delovanje bolj sledi fordistični ekonomiji. Fizično si prisotna, kar pomeni, da si tam. Delaš in si plačana. Jaz pa, nasprotno, nisem zares tukaj, vsak trenutek lahko izginem (Ivanina podoba izgine), moje delo je nematerialno in zanj nisem plačana (Ivanina podoba se vrne). Zato sem pravzaprav bolj jaz tista, ki deluje v kontekstu postfordistične ekonomije. In če premišljujem o naju kot o komičnem duetu, bi najbrž lahko nastopali v šovu z naslovom Kronos in kairos, paradoksalno srečanje v sočasnosti.

B: Ja, in to bi bila najbrž stand-up komedija.

(I in B »skupaj vstaneta« in sredi prizorišča ustvarita »ENO TELO«.)

B in I: HVALA.

(Zazvoni budilka na prenosnem telefonu.)

Ivana Müller je koreografinja, umetnica in avtorica besedil. V njenih delih se kot teme vedno znova pojavljajo telo in njegove reprezentacije, samoizumljanje, prostor imaginarnega in domišljije, pojem avtorstva in odnos med ustvarjalcem in gledalcem. Leta 2007 je za svoj opus prejela nagrado Charlotte Koehler Sklada princa Bernharda (Nizozemska), za predstavo *While We Were Holding It Together* pa tudi nagradi festivala Impulse in Goethejevega inštituta.

FINALLY TOGETHER ON TIME

**BOJANA KUNST AND
IVANA MÜLLER**

INTRODUCTION

Finally *Together On Time* is a scripted conversation between Bojana Kunst and Ivana Müller around the idea of sharing “Time” together. This performative “pas de deux” reflects on the collaboration between the philosopher and the artist that has developed throughout the years, starting in 2003 with Bojana Kunst’s video appearance in Ivana Müller’s piece *How Heavy Are My Thoughts* and most recently in their collaboration in Bojana Kunst’s 2010 lecture *Prognosis On Collaboration* in Berlin, to which Ivana Müller contributed via a letter addressed to Bojana Kunst, which was read as a part of that lecture.

This Encounter between the physically present Kunst and virtually present Müller treats “Time” both as something inevitable and something that we don’t automatically “have”, and which we therefore have the opportunity to “re-make”. It juggles with the idea that working together is a process in which we learn to modulate time differently, and in which we “give ourselves” to collaboration not just during the time of “the project” but mostly outside of it.

This performative lecture proposes different un-institutional ways through which a collaboration can develop due to the lack of the Time/Space frame that the two collaborators can share within a project: different modes of accidental meetings, coffee breaks, long Skype talks, commissions of texts, video messages, e-mail exchanges. Although the lecture starts from the personal experience, it deals with the universal “problem” of Time and its “capitalization” in contemporary society and with different strategies through which the Time in

which we are not together, but desire to be, can produce surprisingly creative “(un)temporary frames”.

The lecture was developed during a residency in Les Laboratoires d’Aubervilliers (November 2011, Paris) and was presented during the *Performance Studies international* conference in Athens (November 2011) and will be presented as a part of *Encounters* in Frascati Theatre in Amsterdam (November 2012).

FINALLY TOGETHER ON TIME

(coming into the space: counting steps, sitting down synchronously, setting the mobile-phone clocks)

B: Two hours?

I: No, let’s be realistic. Let’s do 45 minutes.

B: But we promised that it would be longer.

I: Let’s see. If it is not enough, you can always re-play me.

B & I: Hello,
Hello.

I: So, let’s talk about the Promise.

B: Our promise of Coming Together has a long history.

I think it started eight years ago, when I appeared as a video in the 38th minute of one of your shows.

I: Yes, I remember that. We met almost by chance and I ended it up interviewing you about the relationship between body and mind. And finally, I made the video of that interview a part of my performance.

B: From then on, basically, we have kept on promising to Come Together ever since.

I: And actually, what has helped us in keeping that promise were the invitations from different institutions, like here, for example, to make “a project”...

And although most of the time it was either you or me that was invited, hardly ever together, we always managed in some way to involve each other in “the project” and use the “the project” as an opportunity to simply come together and to steal some time from that project for our exchange.

B: The possibility for us to “just” spend time together came from a promise we would give to an institution to create a product... which in the end we always did.

I: So, in that sense, the stealing of time, in our case, was never really a criminal act, like stealing usually is, it was legal.

B: Yes, it was legitimized by one condition: that every time we’d steal some time, we’d have to share at least a

little bit of what we’d stolen with the public.

I: Now you’re making me feel a little bit like a Robin Hood.

B: In a way, you are, yes, but in his contemporary version. The old Robin was stealing from the rich to give to the poor, and the contemporary Robin is simply distributing what he’s stolen from one of his pockets to the other.

I: Ok, I get it.

But in our case, weirdly enough, while stealing time together, we were never, or hardly ever, in the same place at the same time.

B: Yes, that’s true. For example, we were once expected to appear together in a lecture on “The Future of Collaboration” in Berlin

- like we were expected to appear together here -

but finally, I was there, as I am here now,

and you were somewhere else, as you are somewhere else now.

And you actually appeared in the lecture only as a voice that came through a letter that you had written to me.

I: Yes, and speaking of the voice, the letter in Berlin wasn’t even read by me but by a fellow male artist.

B: I don’t think this choice was based on gender. He was simply there.

(stand up - 30 seconds)

I: I counted to 30. What about you?

B: I forgot to count. I was just waiting for you to sit down.

I: Well, speaking of unconventional ways of working together... you were once hidden in one of my performances as a ghost writer...

B: And only the people who carefully studied the evening’s program realized that I was a part of the “project”.

I: Yes, you were in a way invisible, but present. A kind of “éminence grise” of the performance.

B: And speaking more of collaborative ways of working, we spend a lot of time on Skype, mostly after nine in the evening.

Outside official working hours, and when our kids are sleeping.

I: Just to be precise, none of this is about being romantic.

(to the spectators)

All of this is, in fact, a catalogue of methods that Bojana and I have intentionally or un-intentionally developed as a way to work together continuously over the last eight years.

B: And, finally, after all these years, this is our chance to

be together in the same space and the same time... and interestingly enough, we are here today to perform a dialogue on Time.

I: And as always, we have kept the promise: we are doing it right here and right now. But to be perfectly honest, as you can see, we are actually not exactly together in the same space and the same time...

B: Maybe it is important to say...this impossibility of being together for real was, once again, a result of a very banal set of coincidences.

I: You mean me getting pregnant and you getting a new job.

B: Yes, something like that.

Our lives are always made of multiple temporalities that are sometimes difficult to overlap...

And one always has to make choices because we simply cannot be in different places at the same time.

I: But then, the wonderful thing about this “impossibility” of us being together in the same space at the same time for longer than four days in a row is that it gives us a real “problem”.

And when we have a problem, we also have a promise of a project, something that we can really share, that we have to take care of together, and something that we will potentially never manage to solve.

As long as we don’t solve it, this problem gives us a future.

A future together... with you.

(pause: we stand up, make one step, turn towards each other)

B: This time I might count. I can trick you.

(afterwards go back to chair)

I: OK

B: OK, speaking of the promise, here is a small inventory of times necessary to complete a promise of being Finally Together On Time.

B: Twelve steps to reach the chair.

I: Three steps to disappear.

B: Seven days to write this dialogue. And 45 minutes to perform it.

I: Nine months to create a life.

B: Never more than seven days staying away from home.

I: Eight years of collaboration to come to this point.

B: 376 hours of work for which nobody paid us.

I: 36 hours of work that we officially counted and that we did get paid for.

B: Maybe this time I got paid a little bit more than you.

I: Working no more than eight hours a day and preferably no later than six o’clock in the afternoon.

B: Maybe occasionally after nine in the evening... on Skype.

I: 45 minutes from home to this place, or more precisely 16 metro stations, with three changes.

B: Four hours from home to this place, or more precisely 700 frequent flyer miles, flying nonstop, plus some taxis.

I: Eighteen kilos of food of different sorts, which, if we calculated correctly, comes to two days of non-stop eating together.

B: Five liters of coffee, which represents more or less 1,634 minutes of “coffee breaks”... if we don’t include going to the toilet afterwards.

I: 530 hours of reading, mostly on planes, trains and other public transportation.

B: 2,093 minutes of audio-visual material, viewed either on your or my personal computer.

I: Countless hours of time spent on the Internet

B: In total, at least 15 days on which we were supposed to work together that we canceled.

I: Hours of shows made together - none.

B: Books written together - none.

I: Proposals made together - plenty.

B: Minutes of synchronous public appearances - none.

I: Should we take a break?

B: Ok, let’s do that.

(two minutes of break)

(break: holding hands; after that, go back to chairs)

I: OK, so let’s talk about the Deadline.

B: How personal shall we get?

I: I think we can get quite personal here, because we are all in a more or less similar situation here when it comes to deadlines.

We have been looking at the percentage of emails in the Sent sections of our mailboxes that start with:

I: Sorry for the late reply.

B: Sorry for the slight delay.

I: Sorry for getting back to you so late.

B: Herewith I am finally sending you the text you asked me for some weeks ago.

I: I do hope I am still in time.

B: I do hope the sending of this email still makes sense.

I: I sincerely hope that this late reply hasn’t caused any damage to your project, but I had a very busy week.

B: I apologize for my silence

I: I apologize for my absence

B: I apologize, I took some days off on holiday.

I: I apologize, I have been traveling a lot lately.

B: Sorry, but I have lately been overwhelmed with my work.

I: Or simply

B: Sorry, late again.

I: So we realized that more than 30% of the emails we've sent in recent years start with being sorry or being aware of messing up with deadlines.

B: Does this make you feel guilty?

I: It might have if we hadn't have taken a look at the Inbox sections of our mailboxes, where we realized that a great amount of the emails that we receive also start with these similar types of sentences.

And to be perfectly honest, I was soothed to find out that other people also mess up with their deadlines.

And also, I felt relieved when realizing that others wait for me more than I wait for others.

B: Did you perceive this situation, in some way, as a personal success?

I: Do you think that I should feel successful because I have less time than the others?

B: Yes, that means that you are in a better social position, maybe, that you have more "projects" and that you give priority to something or somebody else and not to those who are waiting for you.

This is why being busy gradually excludes us from being synchronous with others.

I: We become synchronous only with ourselves.

B: We are never exactly in the "present" with others.

I: We are exclusive.

B: We become elite.

I: We belong to the "projective future".

B: We become a project.

I: We then slowly become a brand.

B: We should not become too moralistic about this.

The way we go around with deadlines in the context in which we are working, it is also some kind of a game. We are like small children, constantly wanting more time for what we do.

But we are not extending time because we enjoy it but because everybody we play with is familiar with the same rules.

Let's say that the rules of the game are the following:

Rule number 1: You know you can be late because others, too, expect you to be late.

I: Example: If they tell you that you should deliver a text on the 25th of January, you know that they are not counting on you before the 30th of January. That means that you, in fact, have up until the 5th of February to deliver it, which means that you will finally send it on the 7th of February.

B: You will feel good about it when the text is finally sent.

I: You will probably experience it as an achievement.

B: All of your guilt feelings will disappear at once.

I: And you will take a little break before you start attacking another deadline.

B: Rule number 2: You know that the consequences of your being late are not going to be very dramatic.

I: Example: In the corporate world, you can lose your job if you miss your deadline. In our working context, it is very unlikely that you will get kicked out of the project just for being late. In fact, being slightly late might confirm our freedom as creative workers to escape dominant patterns of efficiency and the constant delivering of a result.

B: Of course, we should not forget that we do pay for that freedom.

I: By being paid very badly.

B: So we are always in debt time, we owe time to others, but at least our debt is circulating among us, which is good, because in the end, nobody keeps that time in his or her possession. And this makes us a kind of community, a community of those who are always late, and don't need to always return what time they have succeeded in stealing.

(short break: glass of water, a break like in a lecture.)

B: As we all know, artistic practice is inherently non-efficient, although everybody in the arts market expects us to work effectively to deliver a product.

I: Do you think that we are suggesting here to people that they be late in order to be free?

B: No, I don't think that we are suggesting anything. I think people here already have a very clear personal opinion about that.

To be late could be seen as an act of resistance towards dominant modes of exploitation. But such resistance could be motivated very differently.

For example: I'm late, therefore I resist. With that, I find a perfect excuse for myself: first I'm late and then I resist. I see my practice as privileged. In this case, I'm always late in a passive way. I'm justifying my lateness with resistance.

I: Can this resistance be seen then as the ultimate form of laziness?

B: For some it could be. But there is other way to say it: I resist, therefore I'm late. With that, I express that I don't want to be exploited in the temporality of the product-based art market.

This would then be an active position. But for that, I

have to invent other modes of production in which I can be late and resist.

And here we have a bit of irony. What the market actually loves is me being actively involved in the production of resistance. Me being revolutionary.

I: But the same thing could also be said in yet another way: I'm late simply because I'm late. Here, I'm expressing my failure in fulfilling the productive modes, which are expected from me more and more.

I cannot follow. I don't want to follow. It is actually not possible to follow. As long as there are many of us who have failed in the same way, nothing bad can happen to me. That's why, I guess, we are all playing this game. Supporting each other in the stealing of time.

(appearance of somebody else in a virtual world)

3. So, let's talk about Greece.

B: You mean that in ancient Greece there were two concepts of Time, Kairos and Kronos, where Kairos means the moment that you have to grasp, and Kronos is related to the continuity of time?

I: No, I mean, let's talk about contemporary Greece. Let's talk about our lecture in Athens next week.

B: *Ok. I think it would be good if we first explain the situation here. But I will need more time to do that, so I will pause you. It will be only for a while, hope you don't mind. One of the reasons Ivana is on the screen and I'm sitting here for real is that she could not travel to Athens. Nevertheless, we both wanted to keep the promise, which was given to the organizers of the conference here. In fulfilling that promise, we created a problem for ourselves and at the same time are continuing with our tradition of never appearing publicly together at the same time in the same place. Last week, we met for four days in Paris, to work together on our research at Les Laboratoires d'Aubervilliers. But we used this opportunity for the efficient management of stolen time and actually produced two public appearances. The first one happened last Sunday, which indeed put Ivana in a difficult position, as she had to sit behind the screen all evening in order to preserve the illusion for the audience of her not being there. She was doing this not only because she was keeping in mind the audience in Paris, but also because she knew she would not be able to travel to Athens, so she was keeping you in mind as well. As you can see, it is altogether very complicated and it just goes to show that artists often need to make opportunistic compromises in order to be present in con-temporary times. The same goes for theoreticians, in this case, myself. In order to*

maintain the illusion of being together on time, I have to actually perform here alone on stage, even though I don't have a clue how to perform. I would probably feel much better being hidden behind the screen instead of watching you now still on the screen for two minutes.

(Ivana back on screen – two-minutes break, I'm only sitting).

I: Maybe we should talk about our differences in being engaged together in this illusion of the same space at the same time.

First of all, if we talk about time, I could perhaps compare myself with Kronos, because I will last in this temporal mode as long as I can be reproduced. I will stay like this forever. I will never age. I will stay pregnant forever. And I will always be at your disposition to play me and replay me over and over again. I will never forget my lines and my quality of presence will always stay the same. I will never be able to surprise, but I will always remain reliable.

B: Ok, Ivana. If you see yourself as Kronos, I could then maybe, with a lot of imagination, see myself as Kairos. I'm live, I'm time in-between two of your sentences, I always have to catch the right or opportune moment to speak,

I have to master my speaking time (not too fast, not too slow), because I always have to hit my cue. Every time we do this lecture, I will always change, I will age, I will never be able to repeat myself exactly, I will be in a position to change my text, because I'm life.

I'm fragile, but I can surprise.

And if I think about myself in this way, I realize that I come very close to some modes of contemporary production, which are nowadays also known as post-Fordist, where, with your creativity, you have to catch the right moment, you should not last forever, you should not endure, you should always change, and you should never repeat yourself.

I: Yes, you could be right. But at the same time, from my perspective, I can see you more as functioning in the Fordist economy. You are physically present, which means that you are there. You do the work and you get paid. Me, on the other hand, I'm not really here, I can disappear any moment (*Ivana disappears from the image*), my work is immaterial and I'm not getting paid (*Ivana comes back to the image*).

That actually makes me, in fact, operate more in the context of post-Fordist economy.

So in a way, if I think about us as being a comedy duo:

we would probably perform in a show called: “Kronos and Kairos, a paradoxical encounter in synchronous time”.

B: Yes, and this would probably be stand-up comedy.

(I & B: “stand up together” to create “ONE BODY” in the middle of the stage)

B & I: THANK YOU

(the alarm on the mobile phone rings)

Ivana Müller is a choreographer, artist and author of texts. Some of the recurring subjects in her work are body and its representation, self-invention, place of imaginary and imagination, notion of authorship and the relationship between performer and spectator. In 2007 she received the Charlotte Koehler Prize from the Prins Bernhard Funds (NL) for her oeuvre, as well as Impulse Festival and Goethe Institute Prize for her piece *While We Were Holding It Together*.

NESTANOVITNI ZDAJ NESPRE- MENLJIVI ČAS IN SPREMENLJIVA SUBJEKTIVITETA V SODOBNEM PERFORMANSU

**BOJANA BAUER IN
MYRTO KATSIKI**

PREVOD
TANJA PASSONI

Moški, ki stoji na naključno izbranem mestu sredi krožnega prostora, obkoljen z občinstvom, dvigne roki. Gibi so počasni in med dviganjem rok gledalec dobi občutek, kot da plesalčevo telo opusti pričakovano namero. Zdi se, kot da se en del telesa spušča, drugi pa razteza po prostoru nazaj in naprej. Ta nenavadni občutek se še kar nadaljuje, medtem ko stopa nekaj korakov vzdolž roba kroga. Telo se pomika naprej, ne da bi nakazovalo jasno usmeritev. Sledijo druga, preprosta dejanja, kot je topotanje po tleh z nogo, pogled vs-tran, počepanje ali petje, ki jih spremlja niz bolj ali manj zlahka prepoznavnih kretenj, gestikulacij, gibov, zvokov itn. Ves ta čas plesalec uprizarja gibanje, s katerim ne nakazuje jasne smeri ali stanja, ampak je ves čas odprt za vse. V nekem trenutku spravi telo v stanje, ki obeta dolg skok naprej, da bi med skokom preuredil koordinacijo telesa. Toda kar vidimo, ni ne spodleteli skok ne realizacija novega giba, ampak nekaj vmes. Gledamo ga, kako nenehno preureja vsak nov gib, ki ga zaznamo v izhodišču in ki se nikoli zares ne udejanji. Plesalčeva drža se nenehno spreminja, spreminja se njegovo afektivno in perceptivno delovanje, njegov pogled, projekcija gibov ali glasu.

Plesalec, ki ga obravnavamo, je Laurent Pichaud med uprizoritvijo svoje solistične predstave *Pu*. Gre za priredbo solističnega dela Deborah Hay z naslovom *Room*.¹

¹ Delo *Pu* je nastalo kot del francoske priredbe projekta *O'O* Deborah Hay. Projekt *O'O* je skupinsko delo, ki temelji na solistični predstavi Hayjeve z naslovom *Room* (2005), ki jo je razvila iz svojega dela *The Match* iz leta 2004. Leta 2006 je Hayjevo skupina CNDC Angers povabila, da skupaj s sedmimi performerji/koreografi iz Francije (Nunno Bizarro, Corinne Garcia, Emmanuelle Huynh, Jennifer Lacey, Catherine Legrand, Laurent Pichaud in Sylvain Prunenec) sodeluje pri francoski priredbi dela *O'O*. Naučili so se njeno solistično predstavo *Room* in nato na podlagi priredbe vsakega sodelujočega posameznika ustvarili skupinsko delo *O'O*. Te priredbe so bile predstavljene kot samostojni performansi leta 2006 v pariškem Centre National de la Danse.

Gledalec v plesu zazna, kako nedoločno razporejanje teže in usmerjanje telesa ter smer gibov ustvarjajo nekakšno disfunkcijo v kinetični podobi telesa. Ko plesalec na primer naredi korak, celo fizično telo spremeni lokacijo v prostoru. Toda, kot smo opisali zgoraj, ne daje občutka, da se telo nagiba v eno samo smer – to pomeni, da ne vidimo samo kinetičnega telesa, ampak »zaznamo« njegovo raztezanje. Telo prekine svojo enovitost in s tem radikalno spremeni ustaljene parametre telesa v gibanju: preobrazbo oblik in njihovih trenutnih izrazov. Če je po besedah Susan Foster koreografsko telo običajno definirano kot tisto telo, pri katerem so »gibi telesa vsebovani v posamezni obliki in omejeni na posamezni trenutni izraz« (Foster 2000: xiv), smo tukaj soočeni z gibi, ki so nenehno ne-vsebovani. To pa odločilno vpliva na časovno izkušnjo pri gledanju te plesne predstave: spreminjanje oblike in premeščanje telesa po prostoru se ne ujema s pripadajočim občutkom za čas. Pomnoženi in zmedeni »občutki« za smer, ki so na delu pri plesalčevi telesnosti, se odlično podajajo našemu zaznavanju minevanja časa med predstavo. Gre za nekakšno obliko trčenja med subjektivno in objektivno časovnostjo. To trčenje pa ne le razločuje med tema časovnostima, ampak deluje tako, da ustvarja nove priredbe in nove entitete. Tukaj ni zunanega časovnega okvirja, kot je glasba, ki ima ritem in kadenco. Pichaudove premestitve v prostoru in preobrazbe figur so nenavadne in zavračajo ustaljene vzorce. Še pomembneje pa je, kot smo že poskušali nakazati, da Pichaud razkrije svoj perceptivni mehanizem (ang. *workings of perception*) in s tem odpira različne ravni časovnosti v organizaciji gibanja.

S pojmom »perceptivni mehanizem« se sklicujemo na pojem predgibanja (ang. *pre-movement*) Huberta Godarda, ki ga definira kot »[r]azmerje do teže ali, z drugimi besedami, do težnosti, [ki] že vsebuje neko razpoloženje in s tem 'delovanje' v svetu. Predgibanje razumem kot odnos do teže in težnosti (...)« (Godard 2002: 236). Občutek večsmernosti – ki ni izražena prek oblike telesa in zato ni neposredno zaznavna, ampak le »slutena« – izhaja iz tonusa v predgibanju. Tonus, ki je v ozadju Pichaudovega gibanja, je stanovit, ne spreminja napačnosti in izraža nespremenljivo časovnost. V tem smislu ni več dinamično-senzorična podlaga kinetičnega telesa, ampak postane v sebi zaznaven kot neizmerljiv tok. Zgodi se časovna »neenačba«. Da bi tok povezali s časom, ki mineva, potrebujemo predhodno določeno časovno strukturo (ki je običajno subjektivna). Toda tukaj se kinetično telo, ki bi lahko s svojim ritmom, kadenco in trajanjem giba zagotovilo tako strukturo, nikoli ne uresniči. Nenehno spreminja obliko, ne da bi kdaj do-

seglo popolno figuro, kot blebetavec, ki neprekinjeno govori in ničesar ne zapiše, s tem pa omogoči nastanek paradoksnega, čistega toka. Ko gledamo Pichaudovo predstavo, smo dejansko oropani časovnih enot. Zgodijo se številne stvari, vendar ne hkrati. Brez razpoznavnega znaka izgubimo občutek za čas in osnovne funkcije spomina: preteklost se razblini, prihodnosti pa si ne moremo predstavljati. Čas je razpršen, začasno zaustavljen in razširjen.

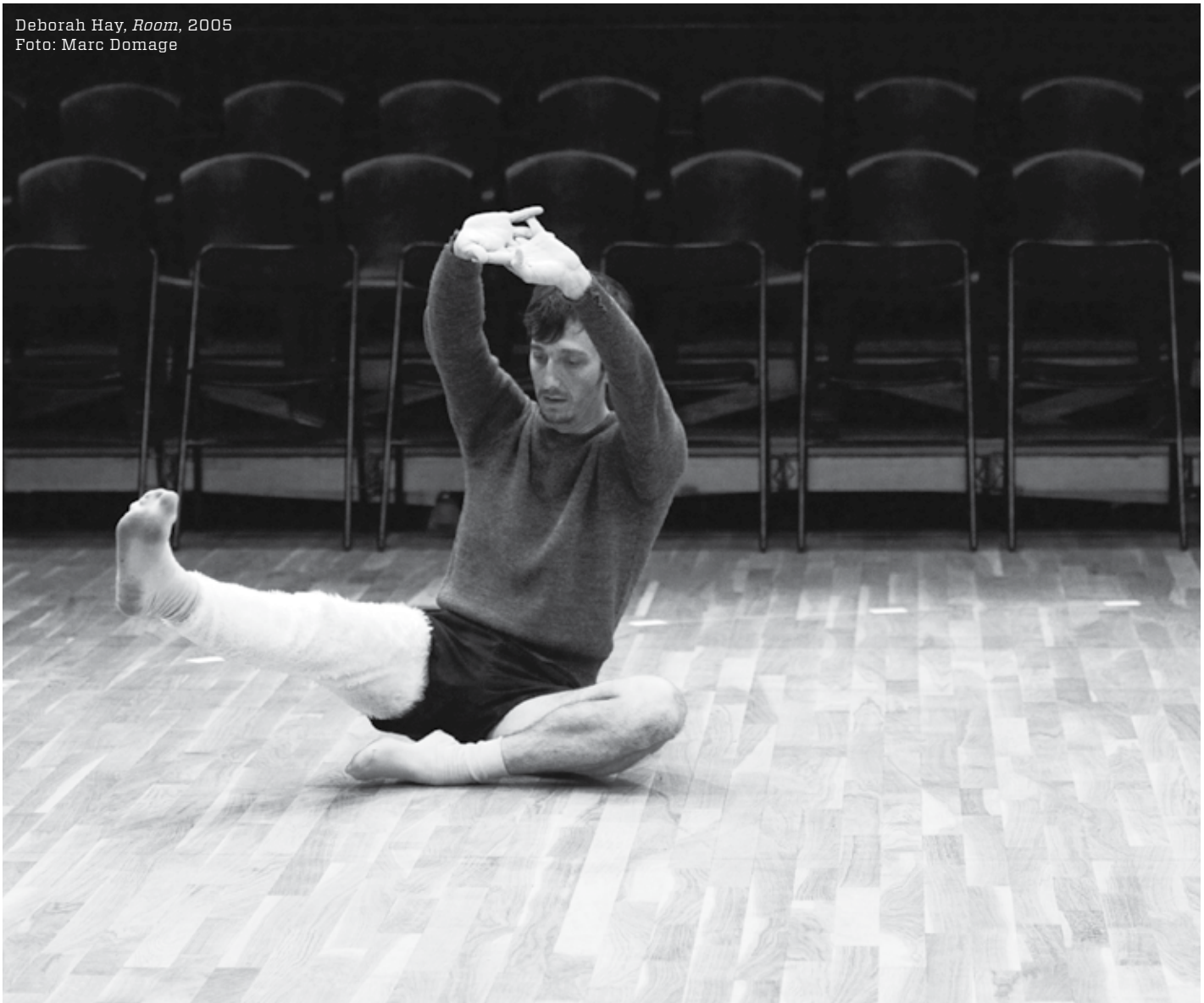
Prepuščeni smo sedanjemu trenutku, kot bi bili ujeti v neki nestanovitni zdaj, kakor ga pojmuje Hayjeva in ki velja za temeljno prvino njenega dela: »Moje telo je do zdaj vključevalo stvarno in domišljjsko prisotnost moje zgodovine in pretekli zdaj in znova pretekli zdaj. *Zdaj* je neposredno branje več izkustev hkrati; je spektakel brez motiva ali posledic« (Hay 2001). Hayjeva pojmuje sedanji trenutek kot nekaj, kar vključuje preteklost do zdaj, torej edinstveno točko v sedanosti, in kot nekaj, kar nastane iz več hkratnih preteklih in zdajšnjih dogodkov, ki tvorijo izkušnje. Če se definicija Hayjeve zdi še tako nenavadna, je percepcija tega zdaj, ki se dejansko dogaja, še toliko bolj zapletena. Plesalec izraža zmožnost biti v času neomejenih možnosti, v katerem se lahko udejanji vsaka dana konfiguracija. Za tistega, ki gleda tak »ples«, je to pravi perceptivni izziv, saj pogosto ne razume, kaj počne telo, ampak opazi le goli učinek njegovega delovanja. Gledalec je deležen igrivega uživanja v pričakovanju, da bo nekaj vendarle prišlo.

Če povzamemo ta opis, lahko zapišemo, da je spreminljivost plesalca-subjekta »obratno sorazmerna« njegovi časovnosti, ki je konstantna. Ta konstantnost pa nikakor ne zagotavlja triadnega modela časa, ki ga tvorijo preteklost, sedanost in prihodnost. Prej je rezultat perceptivnega mehanizma, pri katerem so merila, na podlagi katerih zaznavamo čas, ki mineva, nestanovitna. Prav ta nestanovitnost, ki je značilna tudi za figuro Möbiusovega traku, omogoča subjektu, da nenehno spreminja svojo konfiguracijo.

Tukaj gre za odnos med časom in subjektiviteto, ki temelji na intimnosti zaznavanja. Problem, ki smo ga le deloma začrtali, se lepo poda obsedenosti s časom in njeno vse večjo kapitalizacijo, ki je tako značilna za 20. stoletje. Področje prakse, ki nas tukaj zanima – namreč ustvarjanje performansa in njegova študija –, pa je prav tako zaznamovalo ta vprašanja.

Ko govorimo o problemu sedanosti v kontekstu performansa, ne moremo mimo eseja Peggy Phelan z na-

Deborah Hay, *Room*, 2005
Foto: Marc Domage



slovom *The Ontology of Performance* (Ontologija performansa), v katerem je performans umestila v čisto sedanost prek negativnega prizvoka izginjanja (Phelan 1993: 146). Kot tak je performans postal politično gibalno, saj pomeni odpor proti kapitalizmu, ki organizira naša življenja, omogoča kroženje znakov in predmetov, jih vrednoti in iz njih ustvarja fетиše. Vendar je čas, ko je obstajanje performansa v sedanosti pomenilo bojišče v kulturi objektov, zbirateljskih predmetov, imetja ter njihovega kroženja in izmenjave, danes za nami. Od takrat do danes je performans neizogibno postal časovna oblika kapitalizma. Kako je do tega prišlo? Medtem ko so se performativna umetnost, gledališče in ples vse bolj zavedali svoje performativnosti in s tem samorefektivnosti, eksperimentalnosti, kritičnosti in produktivnosti, ki omogočajo ustvarjanje novih oblik subjektivitete, časovnih oblik in tako naprej, se je kapitalizem

razvil v kompleksni časovni stroj. Ob novih družbenih, fizičnih, kulturnih dispozitivih je tezi Phelanove – kljub temu, da je v času njenega nastanka predstavljala še kako pomembno gesto teoretskega aktivizma – dvakrat spodletelo.

K prvemu spodrseljaju lahko pristopimo z ugovorom na naše razmišljanje, in sicer da Phelanove ne zanimajo notranje časovne strukture performansov, ampak prej ontologija performansa kot oblike izpostavljanja (ang. *exposure*). Toda radikalna sedanost je kot taka predstavljiva le, če ovrednotimo prej in potem. Kar ugotovimo z našim opisom Pichauda – k temu se bomo podrobneje vrnili pozneje – je, da izpostavljanje, to je čas, preživeti v soprisotnosti, postane očiten v odnosu do tistega, kar strukturira to subjektivno časovnost onkraj oznak prej in potem. Kar smo opisali kot čisti tok

in zaznavanje razširjenega časa, daje gledalcu nekakšen intuitivni občutek, da gleda subjekt, ki »deluje« na nekaj in hkrati tisto nekaj »deluje nanj«. Možnost spoznanja, da oblikovanje spremenljive subjektivitete poteka neprenehoma onkraj trenutka izpostavitve spremeni vrednost izpostavitve same znotraj »sedanjega trenutka«. To pa nima nobene zveze z obliko »dela v nastajanju«, saj je Pichaudov performans zelo natančno zasnovan.

Kako ta trditev izpodbija teorijo Phelanove? Želimo namreč povedati, da je ta oblika izpostavljanja spremenljive subjektivitete nekaj, kar se utegne slišati zelo domačno v vsakdanjem življenju. Ali niso taki natančno pripravljene in uprizorjeni trenutki izpostavljanja v našem nenehnem osebnem razvoju, na primer naši razgovori za delo? S tega stališča bi lahko dejali, da časovni pogoj performansa, ki se odvija v sedanjosti, ne pomeni odpora zoper kapitalizem, saj kapitalizem »operira« v »sedanjosti«, v razširjenem času brez znakov preteklosti ali prihodnosti.

Drugi spodrseljaj smo že nakazali in se nanaša na naravo kapitalizma. Phelanova je podala dokaj konservativno marksistično razlago kapitalizma. Opisala ga je kot nekaj, kar pretežno temelji na posedovanju predmetov in njihovem ohranjanju za prihodnost, z drugimi besedami kot ekonomijo varčevanja in menjave. Čas v tem primeru še vedno temelji na modernističnem premiku od preteklosti prek sedanjosti v prihodnost, torej poteka kronološko. Phelanova ne zazna obrata od industrijske organizacije delitve časa k organizaciji, v kateri stroji, fizični in abstraktni, pridobijo oziroma multiplicirajo svojo lastno časovnost.

Pri kapitalizmu, kot ga poznamo danes, ne gre za posedovanje predmetov. Prej gre za sistem, ki poseduje subjekte in jih vklenja v sedanjost. Subjekti ne živijo več rutinsko. Kot trdi Paolo Virno, danes prevladuje praksa, ki ne narekuje rutine, ampak pripravljenost na spremembe. Po Virnovem mnenju se večina naših spretnosti in tisto, kar gradi našo identiteto, oblikuje v vmesnem prostoru: med službo, šolo, srečanji, dnevnimi opravili ... »Biti vaje mobilnosti, biti zmožen izpeljati povsem nepredvidene pogovore, biti sposoben prilagoditi se različnim nalogam, biti prilagodljiv pri sprejemanju zdaj enih zdaj drugih pravil« (Virno 2004: 85). Ta spremenljivost je postala trajna in ustaljena. Podoben paradoks lahko opazimo v načinu, kako podobno dojemamo in živimo čas. Prilagodljivi, mobilni subjekti so soočeni z veččasovnostjo družbenih in tehnoloških naprav, ki so vse hitrejše. Pri tej »vmes-nosti« ne vemo, ali

je nekaj končano, ko se začneja nekaj drugega. Tak čas, ki izgubi kronološkost, pa določa razširjena sedanjost. »Razširjena sedanjost« zato, ker smo v nenehnem boju s trenutnimi zahtevami. Čeprav se možnosti v prihodnosti množijo in končajo v prekarnosti, smo vklenjeni v dnevno opravljanje več opravil hkrati in v zmanjševanje »mrtvega časa«. Zadovoljni smo že, če nam uspe opraviti vsa opravila med pranjem perila, projektnim delom, prebiranjem elektronske pošte in kuhanjem, obenem pa nas preganja občutek krivde, če nekemu opravilu posvetimo preveč časa. To nenehno časovno sovpadanje je paradoksalno, saj je popolnoma nestrukturirano in hkrati poudarjeno v novem odnosu do vsakega opravila, ki ga opravljamo. To, kar doživljamo kot »naš« čas, je vezano na različne tehnološke in družbene naprave oziroma si ga te naprave prilastajo. Italijanski politični mislec in fizik Franco Piperno je stvari postavil takole: »Neznatna razširitev sedanjosti iztirja moderno časovno miselnost, psihični stroj, ki temelji na triadi preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Čas se pokaže kot jezikovna konvencija, kot verbalna konstrukcija, kot nestalna značilnost stvarnosti. To spoznanje pa omogoča novo družbeno svobodo: svobodo, da ponovno definiramo čas, spremenimo njegov pomen« (Piperno 1996: 123).

V tem pogledu – če se vrnemo k našemu vprašanju performansa – status performansa kot objekta ni toliko pomemben, kolikor je pomembno to, kar ta proizvede: subjektiviteto in časovnost. Eksperimentiranje s časom, s katerim so se ukvarjali gledališki ali plesni performansi od leta 1960 dalje – kot so raztezanje, ponavljanje, upočasnitev ali pospeševanje, podaljšanje trajanja itn. – ne nudi več posebnih izkušenj, saj je splošni pogoj časovnosti podrejen novim definicijam in izkušnjam. Če, kot trdi Piperno, splošno spoznanje ponuja novo družbeno svobodo »vsakomur«, ne gre za vprašanje, ali se performans lahko upre kapitalizmu ali ne. Prej gre za raziskovanje specifičnih lokalnih taktik, ki utegnejo biti na delu.

Kako daleč lahko torej privedemo analogijo med dnevnim opravljanjem več opravil hkrati in Pichaudovo večsmernostjo? Na kateri točki se začneta razlikovati in do kakšne mere? Ali nam opazovanje plesalca v delu Hayjeve res ne nudi nič več kot le nesmiselni užitek v gledanju subjekta, ki se nenehno rekonfigurira? Ali bi se nemara morali poglobiti v opisani performans in v sam izraz »rekonfiguracija«?

Oglejmo si pogoje produkcije in ustvarjanja v delu Hayjeve, ki nam bodo pomagali odgovoriti na vprašanje, kaj je tisto, kar strukturira subjektivno časovnost, ki jo

Pichaud, kot smo prej nakazali, ustvari onkraj oznak prej in potem. Sredi poznih devetdesetih let prejšnjega stoletja se je Deborah Hay osredotočila zgolj na solistična dela, leta 1998 pa je začela s projektom Solo Performance Commissioning Project (SPCP), ki še vedno poteka. Projekt temelji na preprosti in edinstveni logiki: dvajset plesalcev naroči isto solistično delo Hayjeve, ki jih nato vodi pri njegovi uprizoritvi med 10-dnevnim rezidenčnim bivanjem. Po tem času vsak udeleženec podpiše pogodbo s Hayjevo, da bo tri mesece pred prvim javnim nastopom opravljaj vsakodnevno individualno prakso.

Iz celostne strukture projekta je razvidna razširjena mreža, znotraj katere si mora vsak udeleženec po svoje organizirati čas. Plesalec se mora zavezati dnevni praksi, ustvariti mora pogoje za dnevno srečanje s samim seboj in delovnim gradivom. Urediti mora tudi osebno gradivo, spominsko gradivo o lastnem telesu, ki ga ima pri sebi med vajami, in poiskati načine za priredbo gradiva Hayjeve. Glavni namen projekta je aktivirati več subjektov, ki se usposabljaajo za nenehno rekonfiguracijo samih sebe.

Projekt SPCP izhaja iz prakse in koreografije, kakor ju pojmuje Hayjeva. Hayjeva z izrazom praksa opiše kreativni pristop med koreografiranjem in uprizarjanjem solističnega dela, ta »koreografska praksa« pa že od vsega začetka vključuje idejo prenosa dela na drugega in še natančneje tisto, kar Hayjeva imenuje »priredba«. Z drugimi besedami bi lahko zapisali, da koreografija-kot-praksa-kot-prenos-kot-priredba, kakor to označi Hayjeva, vključuje njeno željo po neskončni multiplikaciji edinstvenosti njenega solističnega dela.

Hayjeva omogoči priredbo svojega prvotnega solističnega dela prek navodila in vprašanja, včasih tudi niza vprašanj, ki se vedno začnejo s »kaj če ...«. Navodilo nudi konfiguracijo prostora, časa in dejanja, natančne točke v prostoru, kjer je treba razviti in izvesti določeno serijo dejanj. Med procesom prenosa skoraj nikoli ne pokaže gibov. Gradivo o gibanju, ki je opisano v navodilu, je največkrat drzno preprosto, strnjeno v navodila o gibih, kot so dvig rok, pogled v določeno smer, sprehajanje naokoli, topotanje po tleh z nogo, izstop iz prostora, kjer se odvija predstava, in ponoven vstop vanj. Vsako navodilo sproži hipotetično vprašanje »kaj če«, ki po mnenju Hayjeve deluje kot smernica, ki nastopajočega usmerja skozi ples. Vprašanje za delo *Room* se na primer glasi: »Kaj, če bi vsaka celica mojega telesa imela možnost, da dobi, kar potrebuje; medtem ko vabi h gledanju, se odloča, da opusti vzorec gledanja v eno samo smer, upo-

rabljajoč mojo percepcijo prostora in časa kot orodji, s katerima bi opazila povratno informacijo iz moje prakse znotraj celotne teorije o jajcu?«

Hayjeva ne zastavlja vprašanj »kaj če«, da bi nanje dobila odgovor, ampak da bi jih vsak plesalec med predstavo »uporabil« na svojem področju perceptivnega delovanja. Z njihovo hipotetičnostjo in odprtostjo vabi k nenehnemu preizpraševanju njihove moči in pušča prostor reinveciji gradiva, hkrati pa se izogiba temu, da bi moč teh vprašanj zvedla na en sam odgovor. »Kdor išče odgovor,« trdi Hayjeva, »zoži brezmejnost vprašanja« (Hay 2004). Proces priredbe tako postane nenehno raziskovanje možnosti, ki izhajajo iz vprašanja »kaj če«. Pri reinveciji gradiva ne gre za proces iskanja odgovora, ampak za nenehno »udejanjanje« vprašanja, zato performans ustreza takemu procesu zastavljanja vprašanj brez odgovora. Gradivo Hayjeve o kinetiki se ujema z njenim načinom zastavljanja vprašanj, njeni gibi pa se uvrščajo v tri glavne kategorije, ki jih pojasni takole: »Gibi, ki jih ni mogoče izvesti, ki spravljajo v zadrego ali pa so navzven videti bedasti, čeprav so neznosno preprosti.« Po enaki logiki so tudi zastavljena vprašanja »brez odgovora ali zares nerazumljiva, hkrati pa pronicljivo neposredna« (Hay 2007).

Hayjeva ne prenaša svojega solističnega dela kot originalno in »zaprto« koreografijo, ampak predlaga njegovo priredbo in vztraja pri natančnem razumevanju navodila: plesalci smejo izpustiti gradivo, ne smejo pa vnašati novih elementov vanj ali navodil o gibih. Vsak plesalec lahko predlaga svojo glasbo, kostume, pripomočke ali oblikovanje luči. Tak pristop omogoča spremembe, ki so posledica izkušenj in zanimanj vsakega plesalca posebej med tem procesom. Specifični elementi solistične predstave, ki izhajajo iz zastavljenih vprašanj, se v posamezni priredbi uresničijo na kar najbolj raznolike načine. Med prenosom Hayjeva svojo različico plesa označi za »svojo lastno priredbo«. Upira se definiciji svoje začetne solistične predstave kot »originalne« različice. Na ta način se poigrava z idejo o edinstvenem izvoru in s tem odpira pot izražanju več edinstvenosti hkrati.

To, kar predlaga Hayjeva, bi lahko opisali kot matrico ali strukturo, znotraj katere se nekaj razvije, kot organizacijsko strukturo, v kateri se prek istega posameznika izrazita dve ali več linij ukazov. Del tistega, kar se razvije v tej matrici, bi lahko opisali kot potekajoč proces »razveze« (ang. *dis-attachement*), kjer gre pravzaprav za udejanjanje njenih hipotetičnih vprašanj brez odgovora. Zdi se, da vprašanje »kaj če«, ki ga uporablja za izvajanje

navodil, razdre kinetične in zaznavne vzorce, ki so nezogibno prisotni v načinu delovanja vsakega posameznega nastopajočega med procesom priredbe. Vprašanje »kaj če« sili k opustitvi domačnega. Po Hayjevi so razveza trenutki, ko se ustaljeni elementi premestijo, uničijo, ko izgubijo enotnost. To so vmesni trenutki, ko se za kinetičnim in zaznavnim nagibom izgubi vsaka sled. Bistvo celotne prakse Hayjeve je ideja o poigravanju s prevladujočim naučenim obnašanjem, kar sproža nenehen proces preobrazbe: »Vprašanja uporabljam zato, da se opomnim, da moram širiti zavest in ne zapasti v vzorec lastnega miselnega procesa« (Hay 2006). Po Hayjevi si vsak plesalec z vprašanji pomaga pri preurejanju »perceptivnega odnosa do sebe, občinstva, prostora, časa in nemudne ozaveščenosti o vsaki od teh sestavljenih izkušenj« (Hay 2007), ki se zgodi prek aktivnega opuščanja ustaljenih vzorcev. »Ples je, ne da bi to bil moj namen, postal sredstvo študije in uporabe odcepitve (ang. *detachment*). Pravzaprav mi je bliže izraz razveza, ker vključuje aktivnejšo vlogo opuščanja.« In nadaljuje: »Po mojem mnenju je ravnovesje med lojalnostjo in razvezo od te lojalnosti – tako s čutnega kot koreografskega stališča – tisto, ki ohranja plesno prakso živo« (Hay 2011).

Kratka analiza praktičnega dispozitiva Hayjeve nam daje nekaj več iztočnic. Te nam omogočajo, da se vrnemo k našima pojmom »izguba kronologije« in »nestanovitni zdaj«, ki smo ju zaznali v izkušnji Pichaudovega solističnega dela in umestili v analogijo s časovnostjo poznega kapitalizma, ki uteleša delovanje sodobnih subjektov. Kot smo nakazali, bi našo skrb lahko strnili v vprašanje: Ali gre pri vsem tem resnično samo za to?

Namesto odgovora, ki bi ga dobili na podlagi špekulativnega pristopa in diskurzivne analize, bomo ponudili preprosto empirično opazko: naš vsakodnevni »nestanovitni zdaj« je poln hlepenja in stresa, Pichaudova predstava pa ne vzbuja tega občutka. Med gibanjem je Pichaud vselej nekje vmes med tistim, kar je, in novim, ki bi lahko prišlo. Pri tem je pogojnik ključen, kajti prihod ni posebej poudarjen. Tu ni nekega ustreznega zaključka ali preloma. Ni pomembno, kako priti, ampak kako ne priti do nečesa. Za tem prepuščanjem, ki ga izpostavlja Hayjeva, pa se skriva nekaj več kot le budistično načelo, ki se glasi: »Pot je pomembnejša od cilja«. Prej kot za rekonfiguracijo gre pri razvezi za odfiguracijo (ang. *un-figuration*) ali ne-definiranje (ang. *un-defining*). Zato Pichaud nikoli ne udejanji svoje prilagodljive in spremenljive subjektivitete, ampak to potencialnost spremenljivosti in prilagodljivosti vselej ohranja. Ne tekmuje z razširjenim časom, ker stalnost

njegovega toničnega ozadja, to je njegova afektivnost, ni le podrejena temu času, ampak ta čas tudi ustvarja. Z drugimi besedami, razveza tiči v samem osrčju izgube kronološkosti. In tako kot Moebiusov trak je tudi Pichaud prav zaradi tega lahko razvezan od učinkov časovne nestanovitnosti.

Kot smo videli, ne obstaja jasna ločnica med plesalčev in »našo« splošno subjektiviteto. Ta performans ne ponuja alternativnega modela ali razločne kritike. Onemogočanje nekaterih oblik časovne organiziranosti gibanja nikakor ne prinaša vznemirjenja, ki ga povzroča množica namišljenih ur, ki nas spremljajo pri našem vsakdanjem opravljanju več opravil hkrati. Nemara razveza ne nazadnje pomeni razvezo od vrednosti časa, našega lastnega organskega časa in časa, ki ga uravnavajo različni mehanizmi. To pa je nedvomno še lažje izvedljivo občasno v polavtonomnem kontekstu umetnosti, toda to je predmet druge razprave. Če to delo uteleša kompleksnost sodobne subjektivizacije v odnosu do kapitalizacije, potem na lokalni ravni proizvaja tudi čas, ki ni ne ohranjen niti preživet, ampak je preprosto samo na razpolago.

Bojana Bauer je plesna in gledališka teoretičarka ter dramaturginja. Je doktorska študentka na VIII. univerzi v Parizu in raziskovalka pri FCT-mctes na Portugalskem.

Myrto Katsiki je raziskovalka plesa, plesalka in doktorska študentka na Oddelku za ples VIII. univerze v Parizu, poučuje pa tudi koreografsko analizo v programu Essais, CNDC Angers.

Literatura

- Susan Leigh Foster, Foreword in Deborah Hay, *My Body, The Buddhist*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.
- Hubert Godard, »Le geste et sa perception« in Isabelle Ginot and Marcelle Michel, *La danse au 20e siècle*, Paris: Larousse / VUEF, 2002.
- Deborah Hay (2001), »What If Now Is?«. http://www.deborahhay.com/scores_whatif_0_s_0.html
- Deborah Hay (2004), »A Lecture on the Performance of Beauty«. http://www.deborahhay.com/scores_lecture_beauty.html
- Deborah Hay (2006), *Deborah Hay, Not as Deborah Hay*: A documentary by Ellen Bromberg.
- Deborah Hay (2007), »How Do I Recognize My Choreography?«. http://www.deborahhay.com/Notes_how_do_i.html
- Deborah Hay (2011), <http://www.deborahhay.com/>
- Peggy Phelan, »The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction« in *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge, 1993.
- Franco Piperno, »Technological Innovation and Sentimental Education« in Paolo Virno and Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.
- Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Los Angeles: Semiotext(e), 2004.

NOW OUT OF JOINT INVARIABLE TIME AND VARIABLE SUBJECTIVITY IN CONTEMPORARY PERFORMANCE

**BOJANA BAUER AND
MYRTO KATSIKI**

Standing in what seems to be a randomly selected spot in a circular space surrounded by the audience, a man raises his arms. He makes this gesture rather slowly and while his arms go up, the expected intention of ascending seems to abandon his body. Part of him seems to be going down and another part to expand in the space behind him, while the space ahead also receives some attention. This peculiar sensation continues as he takes a few steps along the edge of the circle. The body advances, but the sense of direction is not there. Other simple actions follow, such as tapping the floor with one foot, looking away, crouching or singing, together with a series of less easily recognizable gestures, gesticulations, movements, sounds, etc. All the while, the dancer appears to be exercising a kind of not picking one direction, or one state, but being permanently open to all at once. In one instance, he builds up the momentum in his body that promises a large jumping step forward, only to engage in reorganizing the coordination of his body midway through the jump. What we see is neither an aborted jump nor a realization of a new movement, but something in between. We watch him constantly reorganizing each new movement, we can detect each movement arriving at its point of departure, only to never fully depart. His posture incessantly reconfigures, he modifies his affective and perceptive activity, his gaze, the projection of his movements or of his voice.

The dancer we are describing is Laurent Pichaud performing his solo *Pu*, which is an adaptation of Deborah Hay's solo score entitled *Room*.¹ What becomes percep-

¹ *Pu* was developed as part of the French adaptation of Deborah Hay's *O'D* project. The *O'D* project is a group piece based on Hay's solo *Room* (2005), which

tible in his dance is that the ambiguities in distribution of weight and in the orientation and direction of gestures create something like a dysfunction in the kinetic image of the body. When we see the dancer taking a step, for example, it is the whole physical body that changes the location in space. But, as we described above, there is no sense of one direction for the whole body – which would mean that we are not seeing only a kinetic body. We “sense” that this body is diffusing. It is disrupting its unity, radically modifying the usual parameters of the moving body: metamorphosis of shapes and their temporal phrasing. If, according to Susan Foster, a choreographic body is conventionally the one where “the body’s actions are embedded in each shape and limited to each temporal phrasing” (Foster 2000: xiv), here we are facing a case of actions being continuously dis-embedded. This has its most striking consequence on the temporal experience while attending this dance: the changes of shape and displacement of the body in space don’t amount to a corresponding sense of time. Multiplied and disorienting “senses” of direction that are at work in the dancer’s corporeality tap into how we feel time passing while watching it. There is some form of collision of subjective and objective temporalities that doesn’t simply expose them as different but rather operates through producing new arrangements and creating new entities. There is no external temporal frame, such as music, that would provide rhythm and cadency. Pichaud’s displacements in space and transformations of figures are irregular, refusing to settle into identifiable patterns. But most importantly, as we tried to suggest, Pichaud reveals the workings of his perception and thus brings about different layers of temporality in the organization of his movement.

By the notion of “workings of perception”, we are referring to Hubert Godard’s concept of pre-movement, described as “[t]he relation with the weight, in other words, with gravity, [that] contains already a mood and hence a ‘work’ on the world. We call pre-movement the attitude towards the weight and gravity (...)” (Godard 2002: 236). The feeling of multidirectionality that is not realized in the body’s shape and thus directly observed, but somehow “sensed”, stems from the tonus in

is a further development of her 2004 piece *The Match*. In 2006, Hay was invited by the CNDC Angers to work on the French adaptation of *D’D* in collaboration with seven performers/choreographers based in France (Nunno Bizarro, Corinne Garcia, Emmanuelle Huynh, Jennifer Lacey, Catherine Legrand, Laurent Pichaud and Sylvain Prunenec), who learned her solo *Room* and then created the group piece *D’D* based on their individual adaptations. These individual adaptations were presented as autonomous performances in 2006 at the Centre National de la Danse, Paris.

the pre-movement. The tonic background of Pichaud’s movement is constant, it doesn’t change its tension and it has an invariable temporality. In that sense, it is not any longer a dynamic-sensorial bedrock of the kinetic body, but becomes perceivable in itself as an unmeasurable flow. And this is how the temporal “non-equation” happens. In order to associate the flow with the time passing, we need a pre-determined temporal structure (usually objective). But here, the kinetic body that could, with its rhythm, cadence and duration of gesture, provide such structure never comes to realization. It reconfigures constantly, without ever achieving a full figure, like a constant blabber that doesn’t mark, allowing a paradoxical, pure flow to deploy itself. Watching Pichaud performing, we are essentially robbed of time units. Many things take place at once, but not at the same time. Without landmarks, we lose the sense of chronology and basic functions of memory: the past dissipates, and we can’t project the future. Hence the time becomes diffuse, suspended and dilated.

We are left within the present moment, as if trapped in a now that jumps out of joint, echoing Hay’s conception of it, which seems to be structural of her work: “My body included a real and imagined presence of my history until now, and then now, and then now. Now was the immediate reading of juxtaposed experiences; a spectacle without motive or consequence” (Hay 2001). Hay conceives of the present moment both as something that includes the past until now, hence as a single point in the present, and as something that is created out of juxtaposed multiple thens and nows as experiences. As much as Hay’s definition sounds vertiginous, the perception of it actually happening is even more so. The dancer seems to display the capacity of staying in a time of unlimited possibility, in which any given configuration might actualize. The perception of the one attending such a “dance” is challenged, often failing to understand what this body is doing, only noticing the bare potency of its doing it. But we also engage in a somewhat playful enjoying of the promise of emergence.

Let’s summarize this description for now by saying that the variability of the dancer-subject seems to be “inversely proportional” to its temporality, which stays constant. But this constancy is not the security of the triadic model of time structured as the past, present and future. It is the result of the workings of perception where measures that make us feel the time passing are disjointed. And like in the Moebius strip figure, this disjointment allows the subject to continue its incessant reconfiguration.

What we have here is the relation between time and subjectivity that invests the intimacy of perception. The problem that we are starting to outline seems to join the twentieth century's general obsession with time and its increased capitalization. The area of practice that interests us, i.e. performance making, as well as performance studies, didn't fail to leave its own mark regarding these issues.

When talking about the problem of the present in the context of performance, it is inevitable to mention Peggy Phelan's essay "The ontology of performance", which inscribed the performance into the pure present through the negativity of disappearance (Phelan 1993: 146). As such, performance became a political agent by offering resistance to the way capitalism organizes our lives, makes signs and objects circulate, gives them value and fetishizes them. But that time when performance's existence in the present was a battlefield in the culture of objects, collectibles, possession and their circulation and exchange has seemed to have resolved. Since then, performance may have now become the sine qua non temporal form of capitalism. How did this happen? While performance art, theatre and dance certainly became more aware of their conditions as performance and thus self-reflective, experimental, critical and productive of new forms of subjectivities, temporal forms and so on, the face of capitalism itself has evolved into a complex temporal machine. In the face of the new social, physical, cultural dispositifs, Phelan's thesis, as much as it was important as a gesture of theoretical activism when produced, failed twice.

The first failure can be approached through an objection that could be made to our reasoning, namely, that Phelan is not concerned with internal temporal structures of performances but with the ontological condition of performance as exposure. But the radical presentness is conceivable as such only if we give value to a before and after. What comes through our description of Pichaud, and we'll come back to it in more detail later, is that the exposure, i.e. time spent in co-presence, becomes transparent towards what is structuring this subjective temporality beyond the marks of the before and after. What we described as pure flow and dilated sense of time gives the spectator a somewhat intuitive sense that he's attending a subject simultaneously "working on" and being "worked on by" something. The potential of knowing that the formation of variable subjectivity is ongoing beyond the moment of exposure changes the value of the exposure within the "present

moment". And this has nothing to do with the "work-in-progress" format. Pichaud's performance is staged with meticulous conception.

How does this challenge Phelan's theory? What we are trying to convey here is that this form of exposure of variable subjectivity is something that can ring as familiar in everyday lives. Isn't it what happens nowadays with job interviews, for example, carefully prepared and performed moments of exposure in our ongoing self-development? From this, one could argue that the temporal condition of performance as being in the present doesn't seem to resist capitalism, as the capitalism "operates" in the "present", dilated time with no past or future markers.

The second failure is already announced here and it concerns the nature of capitalism itself. Phelan envisioned a rather conservative Marxist conception of capitalism when she describes it as something that is mostly based on possessing objects and preserving them for the future, in other words, as an economy of saving and exchange. The time here is the one that still rests on the modernist movement from past to present to future, that is, still respects chronology. Phelan thus fails to detect the shift from industrial organization of the division of time to the one where machines, physical as well as abstract ones, gain a temporality, or rather, multiply temporalities of their own.

Capitalism as we know it today is not about possessing objects, but is rather a system that possesses subjects and locks them in the present. Subjects do not any longer live only by the clock. As Paolo Virno states, the practice of not having a routine and of training in variability are of use today. According to Virno, most of our skills, and most of what comes to be one's identity, are formed in the space in between: in between jobs, schools, encounters, daily tasks... "To be accustomed to mobility, to be able to keep up with the most sudden conversations, to be able to adapt to various enterprises, to be flexible in switching from one set of rules to another" (Virno 2004: 85). This variability itself attains a status of constancy and regularity. A similar paradox can be observed in the way time is understood and lived. One actually goes hand in hand with another. Flexible, mobile subjects deal with multiple times of social and technological devices, in ever increasing speed. In this "in between-ness", we don't know if something is finished, when the new thing is starting. This time, as it loses chronology, is defined by a dilated present. "Dilated present" because we are

always engaging in momentary demands. Even as future perspectives multiply and turn into precarious horizons, we are locked into a daily management of multitasking, of minimizing the “dead time”. We are very pleased if we have successfully managed to multitask between doing laundry, writing a project, reading emails and cooking, to the point of feeling guilty if we dedicate too much time to only one task. This constant overlapping of time durations is paradoxical as it is completely deconstructed yet punctuated anew in relation to each task being performed. In this, what we experience as “our” time is connected, or appropriated, by different devices, technological and social ones. Italian political thinker and physicist Franco Piperno puts it this way: “The gigantic dilation of the present unhinges the modern temporal mentality, the psychic machine that is structured on the triad of past, present and future. Time unveils itself to be a linguistic convention, a verbal construction, not a fixed quality of reality. This disenchantment authorizes a new social freedom: the freedom to redefine time, to change the meaning of the word time” (Piperno 1996: 123).

In that sense, if we come back to our question of performance, it is not performance’s status as object that matters, but rather what it produces as subjectivity and temporality. The experimentations with time that theatrical or dance performances have been engaging in since the 60s, such as extension, repetition, slowing down or speeding up, prolonging the duration and so on, do not any longer provide for exceptional experiences, as the general condition of temporality is subject to new definitions and experiences. If, as Piperno states, the general disenchantment offers new social freedoms to “everybody”, then it is not a matter of asking if performance can resist capitalism or not, but only of locally examining specific tactics that might be operant.

How far can we go then with the analogy between daily multitasking and Pichaud’s multidirectionality? Where do they start to differentiate and to what effect? Does watching a dancer in Hay’s work do little more than provide us with the redundant pleasure of seeing a subject that constantly reconfigures itself, or shall we look closer at the performance we described, as well as at the term “reconfiguration”?

Let’s look at the conditions of production and creation of Hay’s work, which we believe can help us to unfold the question of what is structuring the subjective temporality Pichaud produces beyond marks of before and

after, as we have suggested. In the mid to late 1990s, Deborah Hay focuses exclusively on solo works and, in 1998, she initiates the ongoing Solo Performance Commissioning Project (SPCP). This project follows a simple but quite unique logic: 20 dance artists commission the same solo work from Hay, who then coaches them in the performance of the solo during a ten-day residency. At the end of the residency, each participant signs a contractual agreement with Hay to do a daily individual practice of the solo for a period of three months before the first public performance.

What we see from the overall structure of the project is an expanded network where each participant has to organize his own time. The dancer has to commit to a daily practice, he needs to create conditions for the daily encounter with himself and the “Hay material”. He also needs to organize his own personal material, the memory kit of his own body he carries through his training, and furthermore, he needs to find ways to adapt Hay’s material. What the overall project does is that it activates multiple subjects that seem to be trained at constantly reconfiguring themselves.

The idea behind the SPCP seems to follow Hay’s conception of practice, and furthermore, of choreography. Hay uses the term practice to describe her creative approach while choreographing and performing a solo work, and this “choreographic practice” includes from the very beginning the idea of the transmission of the work to others and, more precisely, what Hay calls its “adaptation”. In other words, one could argue that Hay’s conception of choreography-as-practice-as-transmission-as-adaptation implies her desire for constantly multiplying the singularity of her solo works.

Hay opens up the initial solo to the adaptation through a score and a question or sometimes a set of questions that always start with a “What if...”. The score gives the space-time-action configuration, the exact points in space where specific blocks of actions should be developed and executed. During the transmission process, she almost never demonstrates movement. Most of the times, the movement material described in the score is provocatively simple, condensed into action directives like raising the arms, looking in a specific direction, walking around, patting the floor, leaving and reentering the performance space. Each score is activated by a hypothetical “What if” question that functions, according to Hay, like a rudder helping the performer navigate through the dance. For example, the

question for *Room* is: “What if every cell in my body has the potential to get what it needs while inviting being seen choosing to surrender the pattern of facing a single direction using my perception of space and time as the tools to notice the feedback from my practice within the wholegg theory?”

Hay’s “What if” questions are not conceived to be answered but rather to be “applied” by each dancer to his perceptual field of activity while performing. Their hypothetical, open mode of construction invites a constant inquiry of their potency that will give place to the re-invention of the material, avoiding at the same time reducing this potency into a single answer. “To seek an answer, Hay notes, is to narrow the immensity of the question” (Hay 2004). The adaptation process becomes the constant exploration of the “What if” potential. The re-invention of the material is not an answering process but the constant “practicing” of the question and so the performance corresponds to this answerless questioning process. Hay’s kinetic material seems to resonate with the way she conceives of the questions: her movements fall mainly into three categories, and putting it in her own words: “movements that are impossible to realize, embarrassing to do or idiotic to contemplate and maddeningly simple.” Following somewhat the same logic, the questions she proposes are “unanswerable, or impossible to truly comprehend, and, at the same time, poignantly immediate” (Hay 2007).

Far from transmitting the solo as an original and “closed” choreography, Hay proposes its adaptation, insisting in a disciplined understanding of the score: dancers are allowed to leave out material, but they are not permitted to bring in new elements or movement directives. Each one can propose his own music, costumes, props or lighting design. This approach allows for modifications that result from each dancer’s own experience and interests during the process. Specific elements of the solo emerging from the questions give place to multiple activations in the different adaptations. During the transmission, Hay calls her version of the dance “her own adaptation”, resisting establishing the initial solo as the “original” version, outplaying the idea of a unique origin and from there opening the path to multiple singularities to emerge.

What Hay proposes could be described as a matrix, a structure within which something develops, an organizational structure in which two or more lines of command run through the same individual. Part of

what develops in that matrix could be described as an ongoing “dis-attachment” process, which is actually the application of Hay’s hypothetical unanswerable questions. The “What if” applied to activate the score seems to unsettle kinetic and perceptive patterns that inevitably emerge in each performer’s individual mode during the adaptation process. The “What if” urges the familiar to leave its ground. What Hay calls dis-attachment is these moments where settled elements are being displaced, disrupted, losing their unity, these in-between moments where kinetic and perceptive proclivity loses track. Central to Hay’s entire practice is the idea of outplaying the predominance of learned behaviour, triggering an ongoing transformative process: “I use the questions as a way of reminding myself to enlarge my consciousness and not to fall back into the pattern of my own thinking process” (Hay 2006). According to Hay, each dancer applies the questions to reorganize “his perceived relation to himself, the audience, space, time, and the instantaneous awareness of any of these combined experiences” (Hay 2007) through an active letting go of familiar patterns. “Without it being my intention, dance has become the medium of the study and application of detachment. Actually, I prefer the term dis-attachment because it implies a more active role of letting go.” And she continues: “The balance between loyalty and dis-attachment to that loyalty, sensually and choreographically, is how the practice of dance remains alive for me” (Hay 2011).

This brief analysis of Hay’s dispositif of practice gives us some more elements that can allow us now to go back to our notions of “loss of chronology” and “disjointed now” that we’ve detected in the experience of Pichaud’s solo and brought into analogy with the temporality of late capitalism that epitomizes the functioning of contemporary subjects. And as we announced, our concern could be simply phrased by saying: is that all there is to it?

Rather than answering through speculative approach and discourse analysis, we’ll offer a simple empirical observation: our daily “now out of joint” is filled with anxiety and stress. Watching Pichaud perform isn’t. While he moves, he is always in between what was there and the new thing(s) that could emerge. Only, this “could” is crucial; as the arriving is not stressed, there are no convenient closures and landmarks. In a way, what matters is not how to arrive but rather how not to arrive. But Hay’s letting go is more than a Buddhist-inspired “the path is more important than the goal”. Defined as

dis-attachment, it works less as re-configuration than as un-figuring, or un-defining. Hence, Pichaud is never compelled to realize his flexible and variable self. He's only potentially variable and flexible. He doesn't struggle with dilated time because the constancy of his tonic background, i.e. his affectivity, isn't only subjected to it but also produces it. In other words, the dis-attachment is at the origin of the loss of chronology and, again, like in a Moebius strip, this is why he can be dis-attached from the effects of temporal disjointment.

We can see that there is no radical split between the performer's subjectivity and "our" general subjectivity. This performance isn't offering an alternative model, or a clear critique. The inhibition of certain types of temporal organizations of movement doesn't slip into the anxiety of multiplied imaginary clocks that inhabit our daily multitasking. The dis-attachment functions perhaps ultimately as a dis-attachment from the value of time, our own organic time as well as the one regulated by various apparatuses. This surely is still easier to exercise occasionally in the semi-autonomous context of art, but that is another discussion. If this work epitomizes the complexity of contemporary subjectivation in relation to capitalization, it also locally produces a time that is neither saved nor spent, but only simply available.

Bojana Bauer is a dance and performance theorist and a dramaturg. She is a PhD candidate at Paris 8 University, France and a researcher at FCT-mctes, Portugal.

Myrto Katsiki is a dance researcher and dancer. She is currently carrying out a PhD at Paris 8 University, Dance Department and teaches choreographic analysis at the Essais program, CNDC Angers.

References

- Foster, Susan Leigh (2000), Foreword in Deborah Hay, *My Body, The Buddhist*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Godard, Hubert (2002) "Le geste et sa perception" in Isabelle Ginot and Marcelle Michel, *La danse au 20e siècle*, Paris: Larousse / VUEF.
- Hay, Deborah (2001) "What If Now Is?" http://www.deborahhay.com/scores_whatif_0_s_0.html
- Hay, Deborah (2004) "A Lecture on the Performance of Beauty." http://www.deborahhay.com/scores_lecture_beauty.html
- Hay, Deborah (2006) *Deborah Hay, Not as Deborah Hay: A documentary* by Ellen Bromberg.
- Hay, Deborah (2007) "How Do I Recognize My Choreography?" http://www.deborahhay.com/Notes_how_do_I.html
- Hay, Deborah (2011) <http://www.deborahhay.com/>
- Phelan, Peggy (1993) "The ontology of performance: representation without reproduction" in *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.
- Piperno, Franco (1996) "Technological Innovation and Sentimental Education" in Paolo Virno and Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Virno, Paolo (2004) *A Grammar of the Multitude*, Los Angeles: Semiotext(e).

OSVOBAJAJOČI NEPOVRATNI IZBRISI UMETNOST, PLASTIČNOST IN SPOMIN

PIA BREZAVŠČEK

IZGINJAJOČE SKULPTURE

»Tekom treh dni bo okrog dvajset kvadrastih prostorov iz ledenih kock (v izmeri 30 čevljev dolžine, 10 širine in 8 višine) postavljenih naokrog po mestu. Zidovi bodo brez odprtin. Puščeni bodo, da se stopijo.«

Tako obvestilo je bilo oktobra 1967 izobešeno na več mestih v Los Angelesu in okolici. Spodaj je bilo pripisano vabilo k pomoči pri postavitvi teh čudnih konstrukcij. Poziv k prostovoljnemu delu, kjer se celó produkt tega dela prav kmalu stopi v navadno lužo, zgolj razmoči beton ali celo izhlapi v nič, je najmanj ne-navaden. Seveda gre za opis happeninga *Fluids* Alana Kaprowa. Umetniška dela, ki vključujejo led in proces njegovega taljenja, pa imajo tudi že predzgodovino; kanadski umetnik Iain Baxter je leta 1964 na ogled postavil dve toni ledu in ju preprosto pustil, da se počasi stalita. Pri zgovornem dogodku *Fluids* je razvidna za umetniške tendence časa značilna gesta, ki razteguje vprašanje tradicionalnega objektnega statusa umetnine, odlikovane s stabilnostjo in trajnostjo praktično večnega artefakta, ki mu je zato lahko podeljena (tržna) vrednost in mesto v arhivu kulturne dediščine oziroma muzeju. Taleči se led kot umetniško delo postane že kar smešno dobesedna parafraza znamenitega eseja Lucy Lippard *Dematerializacija umetniškega objekta*.¹ Umetnina zdaj ni več nujno nespremenljiva. Resda takšna ni bila nikoli, saj so materialni nosilci vedno podvrženi postopnemu propadu, »patinastim« spremembam. Zato kontinuirani trud restavradorjev pri ohranjanju istovetnosti umetnine, njihov nenehni boj z zobom časa, napor

¹ Izvirni naslov dela Lucy Lippard je *Six Years: Dematerialization of Art Object from 1966 -1972*, University of California Press, 1997.

pri ohranjanju zgodovinske sledi, »prapisave«, ki naj bi bila sama, še posebej v primeru umetnosti, nadzgodovinska. Restavratorji so v borbi s časom nekakšni derridajevski dekonstruktorji, ki s stalnimi modifikacijami oživljajo mrtvo črko pisave (v najširšem pomenu, ki vključuje koreografijo, skulpturo, hardware, genski zapis itn.),² ki sled ohranjajo neprekinjeno, nepostarano, večno. S tem pa prek interpretativnih branj ter kanonizacij in rekanonizacij omogočajo ponovna pisanja.

Nasprotno pa je v happeningu *Fluids* minljivost že vračunana ter predstavlja celo ključni in konstitutivni del umetnine-dogodka. Material, ki gradi umetnino, je namerno izjemno občutljiv in podvržen zunanjim vplivom. S tem, da je umetnina časovna, si prisvaja celoto dogodkov v času njenega dogajanja, ki jih je praktično nešteto. Postane neponovljiva rezina časa, ki zajema tako akcijo konstrukcije kot unikatno časovnost postopne razpustitve ledenih kock. Kot bistveno časovna popolnoma uhaja arhiviranju in ujetju v objekt. Zgolj delci dogodka se lahko skladiščijo v spominu posameznikov, nikoli pa celota, saj je bilo zaradi razpršenosti in dolgotrajnosti že samo doživljanje dogodka v njegovi totalnosti nemogoče. Neobvladljive celosti, ki že v zasnovi uhaja, ne nadomesti niti takšna ali drugačna dokumentacija, ta pomožna metoda pri arhiviranju konceptualne in performativne umetnosti, niti rekonstrukcije, ki nujno ustvarjajo nek drug dogodek. Izmužljivi ostanek, neko dopolnilo, ostaja. *Fluids* je predmetni performans, ki je možen samo kot enkrat, saj zaobsega čas; kakor ples, kakor glasba. Taka ranljiva skulptura gnetljivost in procesnost postopka, ki sta bili prej lastni samo delu v nastajanju, zdaj razširi v svoji bistveni lastnosti. Minljivost procesa nadomesti poprejšnjo trajnost objekta. Ne le, da ledene stene ob gradnji pasivno prejemajo obliko, zdaj se tudi aktivno samotransformirajo. Dobijo mero avtonomije, ki jih oddvaja od avtorja. Vanje je že ob nastanku vpisana potencialnost transformacije. Nedvomno pa so v skupni »brezsmiselni« delovni akciji aficirani in tako spremenjeni tudi so-delavci, kasneje pa tudi naključni ali nenaključni opazovalci taljenja. Happening *Fluids* Alana Kaprowa se neponovljivo zgodi, s tem pa razlije, raztelesi, uniči, samoizbriše. Ko se zidovi stopijo, ne gre za preobrazbo, ampak izničenje, pokaže se ničnost sten in nič, ki ga skrivajo. Vse se je odvijalo že med dogodkom, sled je izbrisana.

Pred kratkim je bila v slovenskem prostoru inscenirana nekakšna nadgrajena in rekonceptualizirana parafraza

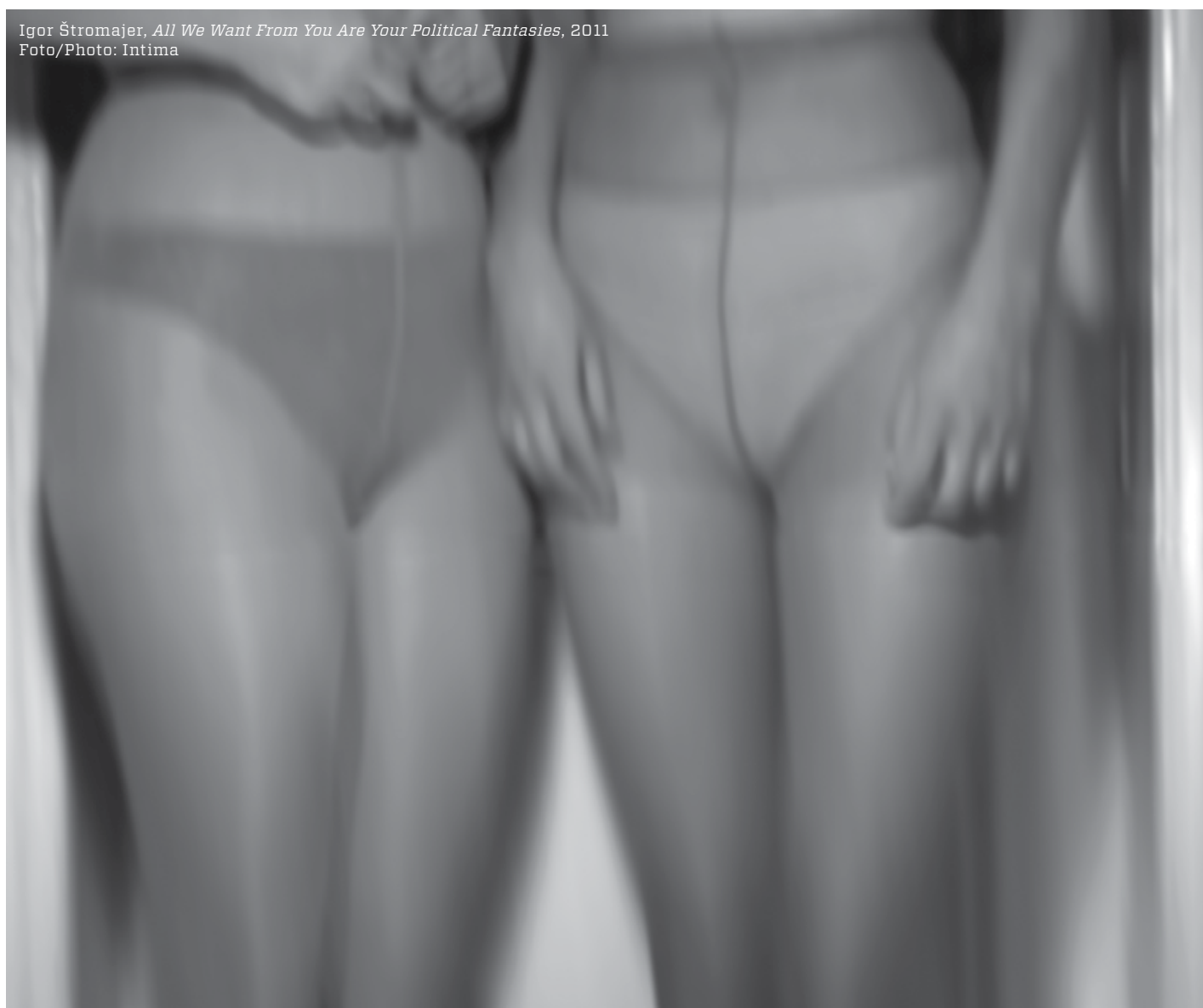
za performans *Fluids*. Gre za delo *Zidova objokovanja* Janeza Janše. Ta je na Slomškovem trgu v Mariboru postavil dva zidova, sestavljena iz ledenih kock, zamrznjenih iz vode, obarvane z rdečim ali črnim barvilom. Črni ledeni kubi so sestavljali približno tri metre visok in kakih pet metrov širok ovalni zid, rdeči pa zrcalnega drugega, postavljenega nasproti prvemu, da sta skupaj tvorila pretrgan krog. Gre za očitna simbola dveh ideoloških polov slovenske politike. Med njima je stal ribnik v obliki zemljevida Slovenije, ki se je s postopnim taljenjem obeh polov počasi polnil s rjavkasto, mlakužasto vodo. Nasprotno kot pri happeningu *Fluids*, kjer je ledeni zid nekakšen objekt, ki ne predstavlja nič drugega, kakor to kar je in se kot tak prepusti vremenskim pogojem, ki nepreklicno zarežejo v njegovo ledeno telo, pa sta zidova v inštalaciji Janeza Janše igralca, ki svoje ledeno telo posojata funkciji reprezentacije neke zelo jasne vloge, ki nosi simbolni pomen. Scenarij je očiten, docela ga narekuje prostorska konstelacija in omogoča »igralcema« kar največjo »spontanost« v procesu. Ledena igralca se ekspresivno razjokata nad stanjem stvari v državi, pri tem pa se njuni telesi transformirata in združita v rjavo vodo, ki postane nova reprezentacija mlakužastega stanja države. To je ustvarila prav neučinkovitost politike, ki je s topljenjem proti sredini z obeh smeri pravzaprav izgubila prepoznavne barve in svoje distinktivne pozicije. Gledališki režiser Janša uprizori predstavo, pri kateri glavne vloge namesto ljudi povsem suvereno prevzamejo ledeni bloki. To je mogoče zaradi modalnosti, vpisane v agregatno variabilnost ledu v toplem okolju. Možnost spremembe, ki jim je lastna, je lahko v nadzorovanih okoliščinah nadvse ekspresivno izkoriščena. Tu ne gre več za enkratno performativno izničenje, ampak za serijo metamorfoz, za dajanje in prejemanje oblike hkrati, za samodejno predstavo, ki jo požene en sam zunanji faktor, temperatura ozračja, ki pa je ravno prav nepredvidljiv, da neponovljivo popelje predstavo h koncu. Kot v gledališču pri ponovitvi nobena repriza ne bi bila povsem identična. Tok časa je serija neponovljivih metov kock.

PLASTIČNOST

Filozofinja Catherine Malabou iznajde koncept »plastičnost« v navezavi na svoje branje Hegla in ga postavi za »poškodovani temeljni kamen«³ njegove filozofije in širše, za »privilegirano dopolnilo/shemo naše epohe, [ki] prekinja sled sledi, da bi jo nadomestila

2 Glej: Catherine Malabou, »Gramatology and plasticity« v: *Changing Difference*, Polity Press, 2011, str. 52.

3 C. Malabou, »Branje: Poškodovani temeljni kamen ali rana, ki se zapira?« v: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Ljubljana: Krtina, 2011, str. 9-18.



z oblikovanjem oblike ...«.⁴ Malabou želi prekiniti z dekonstrukcijo, kakor jo predstavi Jacques Derrida, čigar učenka je bila. Ta je vse premalo plastična, ne anticipira možnosti popolne eksplozije, metamorfoze sledí v nekaj popolnoma drugega. Vztrajanje pri palimpsestnih nanosih, večnem razlikovanju in odlaganju pisave, ni dovolj. Treba je misliti tudi modalnost, ki jo nosi negativno, treba je misliti spremembo razlike, ne le njeno večno premeščanje, temveč totalno transformacijo, nov začetek, saj »[o]blast ne more nič zoper možno«.⁵ Po Malabou se plastičnost »nanaša na dvojno zmožnost sprejeti obliko (glina je plastična) in dati obliko (kot v »plastičnih«⁶ umetnostih in plastični kirurgiji).«⁷

⁴ C. Malabou, »Grammatology and plasticity«, v: *Changing Difference*, str. 63.

⁵ C. Malabou, »Spremeniti razliko: Možnost ženske, nemožnost filozofije«, v: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 187.

⁶ V francoščini »upodabljajočih« umetnosti.

⁷ C. Malabou, »Grammatology and plasticity«, v: *Changing Difference*, str. 63.

Plastičnost pa je tudi plastični eksploziv, deflagracija, kot negativnost, ki prinaša nove možnosti in je bistveno afirmativna. Če bi želeli zajeti oba pomena plastičnosti v njeni formaciji in hkrati deformaciji, bi jo morda dobro opisale prav ledene inštalacije kot forme, ki jih obdaja oblak možnosti lastne transformacije, neka časovnost in neka razlika. Plastičnosti pa ne gre zamenjati z elastičnostjo ali fleksibilnostjo, kjer je predpostavljena nekakšna možnost reverzibilnosti, neskončna prilagodljivost in celo upogljivost glede na dane pogoje.⁸ Plastičnost je sicer zmožnost transformacij, a brez poti nazaj; ko je blok marmorja enkrat obdelan, se ne more več povrniti v prvotno stanje. Četudi bi ponovno zamrznili raztopljeni led oziroma mlakužasto vodo iz inštalacije Janeza Janše, ne bi mogli več razločiti rdeče in črne

⁸ C. Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, New York: Fordham University Press, 2008, str. 12-15.

tekočine. V svoji modalnosti plastičnost torej predstavlja bistveno transformatorno in ne preprosto reproduktivne kategorije (kakršna je npr. prisilna fleksibilnost akterjev na sodobnem trgu dela). Hkrati pa to ni preprosta ponovitev, ki razlikuje, ampak je sposobnost »spremeniti razliko – kontinuirano, brez meja, brez dogodka in brez negativnosti«,⁹ ne oziraje se za fantomi,¹⁰ izločenimi s selekcijo, ki šepetajo »lahko bi bilo drugače«. Plastičnost ne gleda nazaj.

Malabou s svojo plastičnostjo spreminja misel različke, ki je pri Derridaju, ki ga tu povezujemo z restavratorskim in palimpsestnim interpretacijskim delom, zreducirana na svojo grafično funkcijo, je vedno proizvod pisave (spet v najširšem pomenu). Malabou odločno pravi: »Plastičnost imenujem natanko *upiranje razlike svoji grafični redukciji*. Ali če hočete, tisto, kar je v razliki prisotno, vendar se tudi ne zapiše. Nekaj, kar ni prisotno, kar ni odsotno, kar ni zapisano.«¹¹ Tisto dopolnilo, ki se upira (zgodovinskemu) zapisu, slédi pisave, je v primeru trajajočih dogodkov prav tisti ostanek, ki se ne uklanja arhivskemu zajetju celote, virtualna avra, ki omogoča nadaljnjo plastičnost, privzetje novih oblik. Umetniški dogodki (happening, performans, ples, glasba, gledališče) nikoli niso statične točke, ampak fluidi, ki kot črna luknja vase posrkajo še vso časovnost, v kateri so vsebovani. Zato ostajajo izmuzljivi, neoprijemljivi, a nasičeni s potencialnostjo, z nekim dopolnilom. Na nas pa je, da nato temu ostanku damo obliko.

Resda plastičnost kiparske plastike pri Malabou nastopi bolj kot »plastični« oris pojma plastičnosti, kar pa ne pomeni, da tudi umetnost sama ne more biti plastična v širšem, konceptualnem pomenu besede. Zdi se, da je temu tako prav v dogodkovnih delih, ki v ozir vzamejo lastno časovnost in s tem posredno tudi lastno nastalost in možnost nadaljnega oblikovanja in učinkovanja. Če je restavratorsko ohranjanje objekta v njegovi nadzgodovinskosti dekonstrukcijsko ohranjanje njegove sledi z neprestanim razlikovanjem in brisanjem, pa plastičnost želi dekonstrukciji dati obliko in zavrača »ponovitev ali pastiš geste, ki ne more več producirati razlike.«¹² »Plastičnost seže onkraj mrtve črke pisave, onstran same meje med življenjem in smrtjo in nima z nesmrtnostjo nič skupnega.«¹³ Plastični arhivarski princip ne verja-

me v nespremenljivost in večnost tudi najbolj kanonsko uveljavljenih umetnin. Nobene nesmrtnosti ni več, niti v umetnosti. Nobena, niti najbolj ustaljena vrednostna kanonska mreža ni večna in nespremenljiva. Prav tako kot pri plastičnosti naših možganov, pri katerih se sinaptične povezave nevronov ves čas premeščajo oziroma so tega vsaj sposobne, je tudi tu vsaj v možnosti prisotna popolna transformacija, eksplozija, ki ustaljene povezave izbriše in sheme popolnoma reorganizira. Catherine Malabou misli biologijo in zgodovino zvezno, historični spomin in naši možgani imajo identično, mrežno strukturo, ki je bistveno plastična; oblikuje in je oblikovana.

POTENCIAL IZBRISA

Plastičnost v svojem širokem pomenu vsebuje tudi destrukijsko plastičnost. Ta »začne delovati z izčrpanjem možnosti, ko virtualnega že davno ni več.«¹⁴ V tem pa ima kot pozaba, kot preseganje travme, tudi regenerativno zmožnost. Možganske funkcije so se ob možganski kapi sposobne popolnoma reorganizirati, pozabiti na pretekle povezave. Taka pozaba, eksplozija oz. izbris pa so v svoji funkciji ozdravitve afirmativna negativnost. »Destrukcijska plastičnost nam ravno prepoveduje predstavljati si drugo možnost, pa čeprav gre za možnost *a posteriori*, nič nima s trdovratno in neozdravljivo željo po spremembi tistega, kar se je zgodilo, po vključitvi fantazme o drugačni zgodovini v zgodovino samo; ne ujema se z nobeno nezavedno taktično strategijo odprtja, zavrnitve obstoječega v imenu tistega, kar bi lahko bilo ali kar bi utegnilo biti.«¹⁵ Destrukcijska plastičnost ne piše alternativne zgodovine, ki vseeno predstavlja nek resentment, prebujanje fantomov, ampak odpira modalnost prihodnosti.

Eksplozivna funkcija plastičnosti je strategija, ki se jo je nedavno poslužil internetni umetnik Igor Štromajer v svojem *Izbrisu (Expunction)*. Več kot mesec dni je s svojega strežnika dnevno odstranjeval po enega izmed svojih net-art projektov, ki jih je ustvaril med leti 1996 in 2007. Sama angleška beseda naslova (*expunction, to expunge*), ki si jo je Štromajer izbral za ta akt, nakazuje, da pri tej akciji ne gre za neko morda nasilno destruktivno dejanje resentimenta (glede na konotacije izraza iz pravnega vokabularja, ki naznačuje izbrisanje zastaranih oziroma nerelevantnih kriminalnih kartotek), temveč za obračun s preteklostjo, ki ne rezonira

9 Eva D. Bahovec, »Od Hegla do ženske«, spremna beseda v: C. Malabou, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 195.

10 C. Malabou, »Večno vračanje in fantom razlike«, v: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 111-124.

11 C. Malabou, »Feniks, pajek in močerad«, v: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 32.

12 C. Malabou, »Gramatology and Plasticity«, *Changing Difference*, str. 66.

13 E. D. Bahovec, »Od Hegla do ženske«, spremna beseda v: C. Malabou, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 195.

14 C. Malabou, »Verneinung: Freudovsko zanikanje kot problem negativnosti«, v: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, str. 135.

15 Ibid.

več in bi morda s sledjo zapisa škodovala prihodnosti obravnavanca. *Izbris* Štromajerja je natanko tak, regenerativen, četudi ne gre za izbris kriminalnih, ampak umetniških dejanj. Nekateri net-art projekti, stari pet ali celo petnajst let, zaradi specifične programiranosti za nekatere danes neobstoječe brskalnike v novih internetnih protokolih preprosto ne funkcionirajo več, nekatere zanje ključne povezave ne obstajajo ali niso operativne, s tem pa uhaja tudi vsebina teh del. To niso zgolj, kot pravi Štromajer, vsebine, ki jih je mogoče zapeči na CD, saj je njihova bistvena funkcija interaktivnost in vpetost v mrežo v določenem času. Ker je medmrežje živ, nenehno spreminjajoč se organizem, danes ne obstaja več ista mreža kot pred petimi leti.

Medmrežje je bistveno plastično, zanj je značilna mrežna struktura, v kateri se povezave ves čas premeščajo, rastejo nove, nekatere pa zamirajo, kakor pri t. i. dolgotrajni depresiji možganskih sinaps, ko npr. dolgo časa ne opravljamo neke naučene dejavnosti. Medmrežje deluje kot družba, računalnik pa je po plastičnosti mogoče primerjati z možgani posameznika. Kot pravi ameriški filozof Daniel C. Dennett, tudi računalniki niso zgolj stroji, ampak so prav kakor naši možgani »virtuozi producenti prihodnosti, sistem, ki lahko misli naprej, se izogiba rutinski sledi v svoji lastni aktivnosti, rešuje probleme, preden nanje naleti, in prepoznava čisto nove glasnike dobrega in slabega«. ¹⁶ Tudi stroj lahko preferira dogodke pred zakoni, plastičnost je ravno »dogodkovna dimenzija mehničnega«. ¹⁷ V spominskem disku računalnika je ogromno prostora za plastičnost, ki ni le računajoča fiksna in trdo ožičena arhitektura. Računalnik ni zgolj »sekvenca simbolov, ampak večdimenzionalni zemljevid, mreža«. ¹⁸ Prav tako pa so strukturirani naši možgani, za katere je značilna nevronska plastičnost. Možnost sprejemanja in dajanja oblike v mrežni strukturi, njena nenehna nadgradnja in transformacija je tudi lastnost, bistvena za medmrežje.

Restavratorske programerske tehnike, ki so jih razvili v nekaterih muzejih, se sicer trudijo ohranjati določene net-art projekte žive tako, da jih reprogramirajo oziroma restavrirajo za trenutno inertno okolje, vendar s tem izgubljajo neko specifično estetiko in vsebino, saj so bili ustvarjeni za nek specifičen kontekst, predpostavljajo neko minulo časovno rezino. Zato se je Štromajer odločil, da nekatera svoja dela preprosto pusti umreti oziroma jih usmrti, saj v obliki, v kateri obstajajo, četu-

di kontinuirano posodabljeni, niso nič drugega kot živi mrtveci. Za njihovo ohranitev v nespremenjeni obliki bi bilo potrebno rekonstruirati tudi celotno mrežo, kar pa je praktično nemogoče. Seveda pa fragmenti ostajajo. Tudi Štromajer ob izbrisu s svojega strežnika take spominske fragmente zbira, snema filme projektov v originalnem okolju, dela *screenshote*, vsega pa tako ni moč izbrisati iz svetovnega spleta, usedline ostajajo. Ko izbrisano dokumentira, pravzaprav ustvarja točkovne iniciatorje spominov, ki lahko eventualno o projektu povedo več kakor dejansko pri življenju umetno ohranjeno net-art delo, ki danes pač ne rezonira. Ko Štromajer opazi, da ponovitev ali pastiš geste dela, ustvarjenega npr. leta 1996, ne more več producirati razlike, torej nečesa relevantnega tukaj in zdaj, se odloči za njegovo evtanazijo. Šele ob izčrpanosti nekega virtualnega realnega dela sledi njegova destrukcija, ki pa je docela afirmativna.

Tak izbris sledi, za katero ostanejo samo še fragmenti, partikularni spomini, vrača potencialnost v same projekte. Ti so lahko zdaj končno mišljeni skupaj z dodatkom odsotnosti, ki pa ne pomeni neke izgube, ampak šele ovije realni objekt z virtualnim objektom. Kakor pravi Gilles Deleuze: »Virtualni objekt določa čista preteklost,« pri čemer je čista preteklost »sodobna svoji lastni sedanosti, kot predobstoječa sedanost, ki preteče in ki naredi, da vsaka sedanost preteče.« ¹⁹ Virtualni objekt torej pomeni nasprotje kontinuiteti sledi, ki bi s seboj nosila celoto svoje realne preteklosti; na ta način se virtualnost zgolj izčrpava in nazadnje izgubi potentnost. Virtualni objekt je spomin, ampak ne nostalgichen, temveč usmerjen v prihodnost. Rečeno z Deleuzom, »[n]ekaj manjka v njem samem, saj je vedno zgolj polovica samega sebe, svojo drugo polovico pa postavi kot različno, odsotno. /.../ Ta odsotnost [je] nasprotek negativnosti: kot večna polovica samega sebe je ta nasprotek tam, kjer je, zgolj pod pogojem, da ga ni tam, kjer bi moral biti. Tam, kjer ga najdemo, je samo pod pogojem, da ga iščemo tam, kjer ga ni. Ne posedujejo ga tisti, ki ga imajo, hkrati pa ga imajo tisti, ki ga ne posedujejo.« ²⁰ Izbris tako predstavlja ponovno napojitev s čisto preteklostjo, ki se končno odcepi od neke realne preteklosti, ki obtežuje realen objekt in ga onemogoča v njegovi potentnosti. Čista preteklost pa je sedanosti sodobna in zarisuje okrog realnega dela možno prihodnost, ki ji mora plastičnost dati obliko. Igor Štromajer z *Izbrisom* svoje objekte reši pred popolno izčrpanostjo virtualnega, ki peša v

¹⁶ C. Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, str. 38.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., str. 35.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana: ZRC SAZU, 2011, str. 177.

²⁰ Ibid., str. 177-178.

nenehni restavraciji, nespremenljivosti sledí. Izbris je destruktivna plastičnost, ki regenerira umetnost tako, da ji daje novo življenje, neko prihodnost. Fragmentarni dokumenti so zaradi tega, ker vključujejo prav odsotnost, ker dajejo obliko sledí, ne nazadnje verodostojnejša (re)prezentacija oziroma (re)generacija umetniškega dela. So docela plastični, dovzetni za (interpretacijska) oblikovanja in zmožni dati obliko, saj so z destruktivno plastičnostjo regenerirali svoj virtualni objekt. V tej obliki se iz njih ponovno odpre možnost za njihovo plastično učinkovanje.

TEKOČI ARHIVI

Brisanje umetnosti je kočljiva tema, ki vedno odpre vprašanje kulturne dediščine, ki naj bi vendarle bila neko javno dobro. Samovoljni izbris umetnosti se zato nemara zdi nekakšno oškodovanje potencialnega izročila. Škandal je sprožil že na primer Rauschenbergov izbris De Kooningove slike leta 1953, kljub temu, da je šlo za konsenz med umetnikoma. Kakor pravi Štromajer, pa ima »tisti, ki ustvarja, programira in konstruira umetnost tudi pravico, da deprogramira, dekonstruira in briše«. ²¹ Zakaj bi to pravico imela zgolj neka institucionalna instanca, ki s selekcijo izbrise neprestano dela? Štromajer svojih umetniških del, ki so jih odkupile galerije, seveda ne more brisati, saj so z vključitvijo v zbirke postala last inštitucije oziroma javno dobro, do njih tudi fizično nima dostopa. Vseeno pa lahko poljubno ravna s tistimi, ki jih nihče ni odkupil in tako uradno tudi niso bila pripoznana. Svojevrstno možnost izbrisa je leta 1995 umetnikom omogočala tudi Maja Licul, ko je v galerijo Škuc namestila pralni stroj z namenom, da umetnikom omogoči pranje starih uporabljenih platen, pri čemer je ponovno šlo za neko regenerativno, očiščevalno gesto. Taki izbrisi potencialno vrednih umetnin se nam zdijo sporni, četudi so to umetnine zgolj v možnosti. Po drugi strani pa si kot kulturno dediščino, večkrat posthumno, prisvajamo številna umetniška dela, od katerih umetniki za časa življenja niso imeli nikakršnih koristi.

Eno je jasno, gradnja zgodovinskega spomina ne pomeni nujno kvantitativnega kopičenja, njen konstitutivni del je tudi pozaba, saj šele ta včasih omogoči zabrisanje rigidne sledí in pušča prostor neki novi, drugačni prihodnosti. Temu je še posebej tako, ko v ozir vzamemo časovne in interaktivne dogodke, ki se med izvršitvijo

sami nepovratno izbrisujejo. To pa ne pomeni nujno, da so izgubljeni, ostajajo neizbrisljivi dokumentarni fragmenti, ki iniciirajo spominjanje, kakor Proustove magdalenice, pri čemer gre za bistveno plastičen spomin, ki lahko formira nekaj novega. Časovnost se ne pusti skladiščiti v svoji celosti, ne pusti se popolnoma podrediti neki zunanji vrednosti. Čas morda vendarle ni denar: »[N]ekaj perverznega in arogantnega je v izjavi, da je čas lastnina /.../ Ničesar nismo naredili, da bi si zaslužili sam čas, zato se ne moremo pretvarjati, da je naš. /.../ Kaj torej pomeni, da uporabljamo besede, kot so deljenje, izmenjava, recipročnost v zvezi z nečim, kar ni naše?« ²² Prav zaradi neoprijemljivosti in neštevnosti tega, kar časovnost vsebuje, pa so spomini v svoji partikularnosti praktično neprecenljivi, tvorijo individualne sinaptične eksplozije, ki nas oblikujejo. Ne nazadnje predstavljajo ti mali dogodki tudi temelj, ki *a posteriori* oblikuje zgodovino, ki nikoli ni rigidna tvorba, saj vsebuje praktično neskončno število mikrozdgodov. Tekoči, sodobni arhivi so mrežne strukture, kar pa ne pomeni, da vse teče in je vse možno ter da je zato čisto vseeno, kaj se ohranja in kaj izgine. Plastičnost ni totalna fluidnost, ampak predstavlja nepovratno oblikovanje, prevzemanje razmeroma trdne forme, četudi ta ni večna. V njej ostaja prisotna možnost totalne transformacije, saj nič ni večno oz. večnosti ni. Pojem plastičnosti omogoča misliti prihodnost dogodkovnih arhivov, ki ne verjamejo več v večnost in absolutno vrednost/vednost. Tudi umetnina je minljiva, saj tudi umetniška dela niso nadideološka in izvenkontekstualna, so zgolj plod vsakokratnih diskurzivnih formacij. Tekoči arhivi ne formirajo novih kanonov, ampak ohranjajo možnost negativnosti, so bistveno plastični. Četudi so kdaj, kot ledene skulpture, trdni in statični, ne izključujejo potencialnih sprememb temperatur, lastnega taljenja in preoblikovanja, svoje lastne časovnosti.

Pia Brezavšček je diplomirala iz filozofije, trenutno končuje študij umetnostne zgodovine. Teoretično in kritično se ukvarja z vizualno in scensko umetnostjo.

²¹ <http://expunction.wordpress.com/> Glej tudi intervju Ide Hiršfelder: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=28150>

²² Raqs media collective, *Planktons in the Sea: A few Questions Regarding the Qualities of Time*, e-flux journal #27 - september 2011, str. 11.

LIBERATING IRREVERSIBLE DELETIONS: ART, PLASTICITY AND MEMORY

PIA BREZAVŠČEK

TRANSLATED BY
SUNČAN STONE

DISAPPEARING SCULPTURES

“During three days, about twenty rectangular enclosures of ice blocks (measuring about 30 feet long, 10’ wide and 8’ high) are built throughout the city. Their walls are unbroken. They are left to melt.”

In October 1967, this notice could be read at a number of locations throughout Los Angeles and its surroundings. Underneath was a request to help build these strange constructions. This request for voluntary work, the result of which would soon melt into a mere puddle and merely wet the asphalt or even evaporate into nothing, is unusual to say the least. This is, of course, a description of the happening *Fluids* by Alan Kaprow. There is a certain history to artworks that include ice and its process of melting; in 1964, the Canadian artist Iain Baxter exhibited two tons of ice and simply left it to slowly melt. By stretching the question of the traditional object status of art, marked by the stability and permanence of the practically eternal artefact that can be awarded a (market) value and a place in the cultural heritage archive or museum, the happening *Fluids* revealed a characteristic gesture of the art tendencies of the time. As a work of art, the melting ice became a ridiculously literal paraphrase of the famous essay *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*¹ by Lucy Lippard. The work of art is now no longer necessarily unchangeable. It is true that it was never totally unchangeable, for the material is always subject to gradual decay, changes in “patina”, which is why restorers display continuous effort in preserving the originality of the work of art, constantly struggle to overcome the aging

1 University of California Press, 1997.

process and endeavour to preserve the historical traces, “arche-writing”, which is supposedly, especially in the case of art, above history. In the struggle against time, restorers become what Derrida calls deconstructors, who, with constant modifications, revive the dead letter of scripture (in the broadest possible meaning of the word, which includes choreography, sculpture, hardware, genetic code, etc.)² and preserve an unbroken, un-aged and eternal trace. With various techniques of preservation restorers enable new writings through interpretative readings, canonisations and re-canonisations.

In contrast, the transience found in the happening *Fluids* is included and in fact even represents a key and constituent part of the artwork-event. The material used in the work of art is deliberately extremely sensitive and subject to external influences. Through its temporaneity, the artwork appropriates all events while it lasts, and these are practically endless. It becomes an unrepeatable slice of time that covers the act of construction as well as the unique temporaneity of the gradual melting of the blocks of ice. As essentially temporal, it escapes archiving and cannot be trapped within an object. The memories of individuals can store mere fragments of the event, and never the whole of it, for, due to its dispersed nature and longevity, it is entirely impossible to experience the event in its entirety. The uncontrollable wholeness that starts trickling away at the very beginning cannot be substituted by any type of documentation, which is usually the auxiliary method used to archive conceptual and performative art, nor can it be substituted by reconstructions that as a rule create a totally different event. The evasive remnant, some sort of an addition, remains. *Fluids* is an object performance that is possible only as a singular, unrepeatable event, for it encompasses the dimension of time; in the same way as dance or music. Such a vulnerable sculpture now expands the kneadability and the procedural process, both of which previously belonged exclusively to the work-in-progress, into the essential characteristics of the sculpture itself. The transience of the process replaces the previous durability of the object. Not only did the ice walls passively receive their shape as they were being built, but later on, they actively self-transformed. They obtained a measure of autonomy that moved them away from the artist. The transformation potential is written into their code already at their very beginnings. One should also realise that in this joint “pointless” action, the workers were affected and

thus changed, as were, later on, any accidental or non-accidental observers of the melting. The happening *Fluids* by Alan Kaprow is an unrepeatable event that spills, disembodies and self-erases. When the walls melt, this is not a transformation, but nullification; the nothingness of the wall and the nothing that is hidden behind and within them become visible. Everything took place during the event, all traces have disappeared.

Recently, a sort of expanded and reconceptualised paraphrase of the performance *Fluids* was staged in Slovenia. This was *The Wailing Walls* by Janez Janša. He erected two walls made from blocks of ice, frozen from water into which he'd added red and black dye, on Slomškov Trg in Maribor. The black ice blocks constituted an approximately three-metre-high and some five-meter-wide oval wall, while the red blocks were set as a mirror image to the black; thus they were positioned one opposite the other and together they formed a broken circle. These were obvious symbols of the two ideological poles in Slovenian politics. Between the two stood a pond in the shape of a map of Slovenia, which slowly filled with brownish, muddy water as the ice gradually melted. Unlike the happening *Fluids*, in which the ice wall was a sort of object performer that did not represent anything but that which it in reality was (and as such, the weather irrevocably cut into its ice body), the walls in Janez Janša's installation were actors that lent their ice bodies in order to represent clear roles with a symbolic meaning. The script was obvious, it was entirely dictated by the spatial constellation and enabled great “spontaneity” for the “actors” in the process. The ice actors cried over the conditions in the country and through this their bodies transformed and merged into brown water, which became a new representation of the muddy conditions found in our country. Of course, these were created by inefficient politicians, who, by melting towards the middle (from both sides), actually lost their recognisable colours and distinctive positions. The theatre director Janša staged a show in which the main roles were not played by people but by totally convincing ice blocks. This was possible due to the modality that is inscribed into the aggregate variability of ice when placed in a warm environment. Under controlled conditions, their characteristic possibility of changing can be used with great effect. We are no longer dealing with a singular performative destruction, but a series of metamorphoses that give and accept forms at the same time, an automatic show that is started by a single external factor – air temperature – which is unpredictable enough to bring the show to an unrepeatable end. As in

² See: Catherine Malabou, “Grammatology and plasticity” in: *Changing Difference*, Polity Press, 2011, p. 52.



Janez Janša, *Zidova objakovanja*, 2012
Foto: Damjan Svarc

the theatre, no rerun can be completely identical. The flow of time is a series of unrepeatable throws of the dice.

PLASTICITY

The philosopher Catherine Malabou invented the concept of “plasticity” in her reading of Hegel and described it as the “dented foundation”³ of his philosophy and the broader “privileged supplement/schema of our epoch, interrupting the tracing of the trace to replace it with the formation of form”⁴ Malabou wishes to end this deconstruction, as Jacques Derrida – who was her teacher – presents it. It is not plastic enough, for it fails to anticipate the possibility of a total explosion, the metamorphosis of traces into something completely different. Persisting at palimpsest layers, eternal differentiation and setting aside scriptures does not suffice. One has to think also the modality that the negativity contains, one has to think about the change of the difference, not only its eternal overcoming, but its total transformation, a

new beginning, for “power can do nothing against the possible.”⁵ According to Malabou, plasticity “refers to a dual ability to receive form (clay is plastic) and give form (as in the plastic arts⁶ or plastic surgery).”⁷ Plasticity is also a plastic explosive, deflagration, as negativity that brings new possibilities and is essentially affirmative. If we wished to capture both meanings of plasticity in its formation as well as deformation, this would probably be best described by the ice installations as forms that are surrounded by a cloud of possible transformation, temporaneity and difference. However, plasticity should not be mistaken for elasticity or flexibility. By the later two terms reversibility, endless adjustability and even bendability (taking certain conditions into account) are assumed.⁸ Plasticity carries within it the possibility of transformation, but without a way back; once a block of marble has been worked, it can no longer be returned to its original state. Even if we refroze the thawed ice or the puddle from Janez Janša’s installation, we could no longer separate the red and black liquids. In its modality, plasticity therefore represents an essentially transformational and not a simple reproductive category (such as, for instance, the forced flexibility of the players on the contemporary labour market). However, this is not a simple repetition that differentiates, for it provides the capability “to change the difference – continuously, with no borders, without an event and with no negativity,”⁹ disregarding the phantoms¹⁰ that were eliminated through selection, whispering “it could be different”. Plasticity does not look back.

With plasticity, Malabou changes the thought on difference that Derrida (who we, at this point, connect with restoration and palimpsest interpretation work) reduces to its graphic function, always a product of writing (again, in the broadest possible sense). Malabou decisively states: “I call plasticity the *resistance of différance to its graphic reduction*. Or, if you will, that which, in *différance*, is not present but which does not write itself either. Something that is not present, that is not absent, that is not written.”¹¹ In the course of ongoing events, the amendment that resists the (historical) record, the traces of writing, is the remnant that fails to

3 C. Malabou, “Branje: Poškodovani temeljni kamen ali rana, ki se zapira?” in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Ljubljana: Krtina, 2011, pp. 9–18.

4 C. Malabou, “Grammarology and plasticity”, in: *Changing Difference*, p. 63.

5 C. Malabou, “Spremeniti razliko: Možnost ženske, nemožnost filozofije”, in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 187.

6 In French, “depicting” arts.

7 C. Malabou, “Grammarology and plasticity”, in: *Changing Difference*, p. 63.

8 C. Malabou, *What Should We Do With Our Brain?*, New York: Fordham University Press, 2008, pp. 12–15.

9 Eva D. Bahovec, “Od Hegla do ženske”, afterword in: C. Malabou, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 195.

10 C. Malabou, “Večno vračanje in fantom razlike”, in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, pp. 111–124.

11 C. Malabou, “Feniks, pajek in močerad”, in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 32.

submit to the archival capturing of the whole, a virtual aura that enables future plasticity, the taking over of new forms. Artistic events (happenings, performances, dance, music, theatre) are never static points, but fluids that suck all temporaneity around them, just like a black hole. Thus they remain evasive, intangible, yet saturated with potentiality, with supplements. And it is up to us to give form to this remnant.

Even though Malabou describes the plasticity of sculptures with a more “plastic” description of the term plasticity, this does not mean that art itself cannot be plastic in the broader, conceptual meaning of the word. It seems that this is the case – especially in events that take into account their own temporaneity and with this their own emergence and the possibility of future forms and effects. If restorative preservation of the object in its more than historical view is deconstructive preservation of its traces through constant differentiation and erasure, plasticity wishes to give deconstruction a form and refuses to “repeat or pastiche a gesture that can no longer produce difference.”¹² “Plasticity reaches beyond the dead letters of writing, beyond the border between life and death and has nothing in common with immortality.”¹³ The plastic archiving approach does not believe in the non-changeability and eternity of even the most canonically established artworks. Immortality no longer exists, not even in art. None, not even the most established values, are eternal and unchangeable. In the same way as with the plasticity of our brains, in which the synaptic connections are constantly transferred or are at least capable of doing so, a total transformation, an explosion that erases the set connections and completely reorganises the schemes is at least theoretically possible. Catherine Malabou considers biology and history jointly, the historical memory and our brains have an identical structure that is essentially plastic; it forms and is formed.

THE POTENTIAL OF ERASING

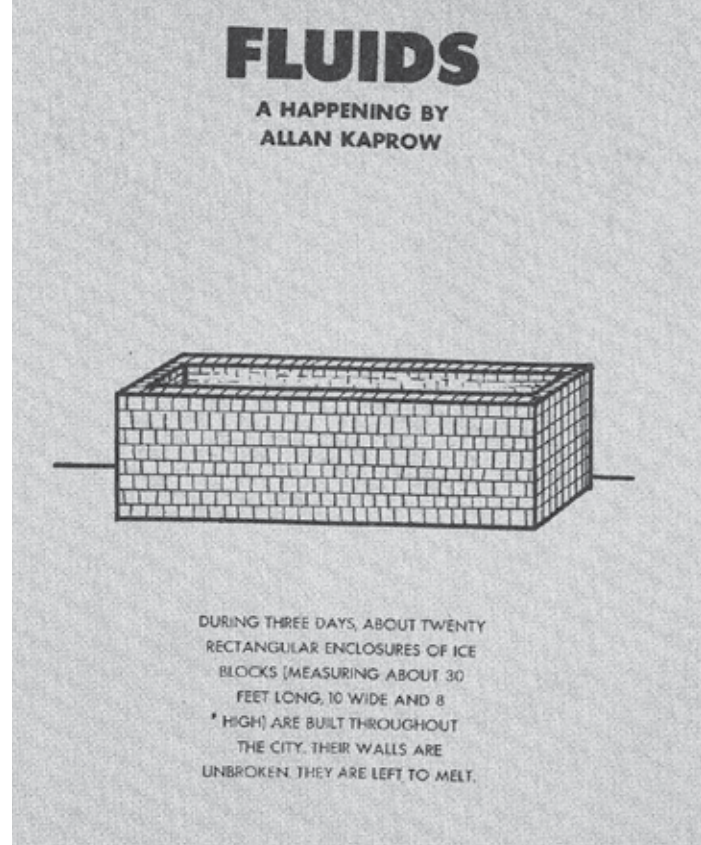
In its broader meaning, plasticity also includes destructive plasticity. This “starts to operate with the exhaustion of possibilities, when the virtual has gone long ago.”¹⁴ As oblivion, as a way of overcoming a trauma, it also has a regenerative capability. Following a brain stroke, the brain functions can be totally reorganised, they are capable of forgetting the previous connections.

¹² C. Malabou, “Grammatology and Plasticity”, *Changing Difference*, p. 66.

¹³ E. D. Bahovec, “Od Hegla do ženske”, afterword in: C. Malabou, *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 195.

¹⁴ C. Malabou, “Verneinung: Freudovsko zanikanje kot problem negativnosti”, in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 135.

Alan Kaprow, *Fluids*, 1967



Such an oblivion, explosion or deletion is, by its function of healing, affirmative negativity. “Destructive plasticity prohibits envisaging precisely the *other possibility*, even if it were an *a posteriori* possibility. It has nothing to do with the tenacious incurable desire to transform what has taken place, to reengage in the history of the phantasm of another history; it does not match any unconscious tactical strategy of opening, the refusal of what is, in the name of what could have been.”¹⁵ Destructive plasticity does not write alternative history, which still represents a sort of resentment, the awakening of phantoms, but opens the modality of the future.

The explosive function of plasticity is a strategy recently used by Internet artist Igor Štromajer in his project *Expunction*. Every day, for more than a month, he deleted one of his net art projects (created between 1996 and 2007) from his server. The English word used in the title (*expunction, to expunge*), which Štromajer has chosen for this action, indicates that this action is not an aggressive destructive act of resentment (taking into account the connotations of the expression from the legal vocabulary, which defines this as the erasure of ir-

¹⁵ Ibid.

relevant or no longer valid criminal files) but a confrontation with a past that no longer resonates and could with its traces have unfavourable consequences in the future. Štromajer's *Expunction* was precisely such, regenerative, even though it did not deal with deleting criminal but artistic acts. Some net art projects, five or even fifteen years old, were written for certain browsers that no longer exist and thus they no longer function within the new Internet protocols, and in some cases, the key links no longer exist or are no longer functional, and with this, the content of these works has been lost. These are, as Štromajer states, not merely contents that can be burnt onto a CD, for their essential function is interactivity and the fact that they are integrated into the Internet at a certain point in time. Because the Internet is a living, constantly changing organism, the Net today is different from the one that existed fifteen years ago.

The Internet is essentially plastic, with a characteristic network structure. Within this structure, the connections constantly change, new ones emerge and some die out, in the same way as, for instance, during a long-term depression of the brain synapses, when we fail to perform a certain learned activity for a long time. The Internet operates in a similar way as society does, and the computer can (in its plasticity) be compared to the brains of an individual. As the American philosopher Daniel C. Dennett stated, even computers are not merely machines, but are, similarly to our brains, "a virtuoso future-producer, a system that can think ahead, avoid ruts in its own activity, solve problems in advance of encountering them, and recognize entirely novel harbingers of good and ill."¹⁶ Even a machine can prefer events over laws, for plasticity is the "eventlike dimension of the mechanical."¹⁷ There is plenty of room for plasticity on the computer's hard drive, which is not merely a calculating, fixed and hard-wired architecture. The computer is not merely "a multidimensional map, network, but a sequence of symbols."¹⁸ Our brains, with their neuronal plasticity, are structured in the same way. The possibility of accepting and giving form in a network structure, its constant additions and transformations, are also characteristic of the Internet.

The restoration programming techniques that have been developed in certain museums try to preserve certain Net-art projects by reprogramming them or restoring them for the current Internet environment, but with

this they lose a certain specific aesthetic as well as their contents, for they were created for a specific context and they represent a temporal slice of the past. This is why Štromajer decided to let some of his works die – or maybe one could say he executed them, for in the form in which they existed, even if they were continuously updated, they were nothing more than the living dead. In order for them to be preserved in an unchanged form, the entire Internet would have to be reconstructed, and this is practically impossible. Of course, fragments remain. While deleting files from his server, Štromajer collected memory fragments, recorded films of the projects in their original environment, created *screenshots*. And anyway, nothing can ever be completely deleted from the World Wide Web, remnants will always remain. By documenting the deleted, he in fact created memory triggers, that can eventually reveal more about the project than the actual artificially preserved Netart piece that no longer resonates. When Štromajer notices that the repetition or the pastiche gesture of a work, created for instance in 1996, can no longer produce a difference, i.e. something relevant here and now, he decides to euthanize it. A virtual real part is destroyed only once it has been exhausted; however, this destruction is entirely affirmative.

Such deletion of traces, which leaves behind mere fragments, particular memories, returns the potentiality to the projects themselves. These can now finally be understood in combination with the addition of absence, which does not represent a loss, but only wraps the real object with a virtual object. As Gilles Deleuze stated: virtual objects belong essentially to the past...the past as "contemporaneous with its own present, as pre-existing the passing present and as that which causes the present to pass."¹⁹ The virtual object thus represents the opposite to the continuity of the traces, which would carry with them the entirety of its real past; in this way, the virtuosity merely drains itself and finally loses its potency. The virtual object is a memory, but not a nostalgic one, it is instead directed into the future. As Deleuze would say: "It lacks something in itself, since it is always half of itself, the other half being different as well as absent. This absence /.../ is the opposite of a negative. Eternal half of itself, it is where it is only on condition that we search for it where it is not. It is at once not possessed by those who have it and had by those who do not possess it."²⁰ The deletion thus represents a new revival with a pure past that finally breaks away from the real past that burdens the real object and disables its potency. The pure past is contemporary to the present and draws

16 C. Malabou, *What Should We Do With Our Brain?*, p. 38.

17 Ibid.

18 Ibid, p. 35.

19 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Continuum 2004, p. 126.

20 Ibid.

the possible future around the real part to which form will be given by plasticity. Through *Expunction*, Igor Štromajer saved his objects from the total exhaustion of the virtual, he saved them from getting worse through constant restoration, the non-changeability of traces. The deletion is in fact destructive plasticity that regenerates art by giving it a new life, a future. Because they include absence and give form to traces, fragmented documents are a more credible (re)presentation or (re)generation of an artwork. They are entirely plastic, prone to (interpretational) formation and capable of giving form, for, through destructive plasticity, the virtual object is regenerated. In this form, the possibility of its plastic functioning has reappeared once again.

CURRENT ARCHIVES

Art deletion is a delicate issue that always opens the question of cultural heritage, which should supposedly be a common good. Arbitrary art deletion might thus seem to be damaging to potential tradition. A scandal emerged already in 1953, when Rauschenberg erased De Kooning's painting, even though this act was performed in agreement between the two artists. As Štromajer stated, "one who creates, programs and constructs art can also deprogram, deconstruct, delete it."²¹ Why should this right be reserved merely for institutions that erase works through their selections? Of course, Štromajer cannot delete artworks of his that were purchased by galleries, for, once they were included in collections, they became the property of the institution or a common good to which he does not have physical access. However, he can do as he wishes with those artworks that nobody has bought and are therefore not officially recognised either. In 1995, Maja Licul offered a unique possibility for deletion. She placed a washing machine inside the Škuc Gallery and offered the artists the opportunity to wash old and used canvasses, considering this a regenerative, cleansing gesture. We consider such deletions of potentially valuable artworks questionable, even though there is only a slight chance that they are truly works of art. On the other hand, we appropriate numerous works of art as cultural heritage, often posthumously, from which the artists reaped no benefits while they were alive.

One thing is clear, the construction of historical memory does not necessarily mean quantitative hoarding, as oblivion is also its constitutional part, for it is only this

that sometimes enables the deletion of the rigid traces and offers space to a new, different future. This is especially the case once we take into account the temporal and interactive events that irreversibly delete themselves during the action itself. This does not necessarily mean that they are lost, since undeletable documentary fragments always remain, and these are the ones that initiate memories, in the same way as Proust's madeines. This memory is now essentially plastic and can therefore form something new. Temporaneity does not allow itself to be stored in its entirety; it will not allow itself to be completely subordinated by some external value. Perhaps time is not money: "There is something perverse and arrogant to laying claim, to time as property /.../ We have done nothing to earn it, so we cannot pretend that it is ours. /.../ What does it mean to use words like sharing, exchange and reciprocity in relation to something that cannot be owned?"²² It is because of the intangibility and non-countability of what temporaneity includes that memories are practically priceless in their particularity; they create the individual synaptic explosions that form us. Finally, these small events also form the basis that *a posteriori* forms history, which is never a rigid structure, for it includes a practically endless number of micro histories. Current, contemporary archives are network structures; however, this does not mean that everything goes (in flows) and that everything is possible and that thus it does not matter what is preserved and what remains. Plasticity is not total fluidity; however, it does represent irreversible formation, taking over relatively solid forms, even if they are not eternal. It includes the possibility of total transformation, for nothing is eternal, or to be more precise, there is no eternity. The term plasticity enables one to consider the future of event archives that no longer believe in eternity and absolute value/knowledge. The work of art is also transient, for works of art are not above ideology or outside of context; there are merely the fruits of discursive formations. The current archives do not form new canons, but preserve the possibility of negativity, they are essentially plastic. Even if sometimes, similar to the blocks of ice, they are hard and static, they do not exclude the potential changes in temperature, their own melting and transformation, their own temporaneity.

Pia Brezavšček graduated in Philosophy and is currently finishing up her undergraduate studies in Art History. She writes theoretical texts and reviews on the topic of visual and performing arts.

21 <http://expunction.wordpress.com/> See also the interview by Ida Hiršfenfelder: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=28150>

22 Raqs Media Collective, "Planktons in the Sea: A Few Questions Regarding the Qualities of Time", in: *e-flux journal* #27, September 2011, p. 11.

V ČRNEM BREZNU ČASNOSTI

O ZVOČNEM KOMADU 50 KILOMETROV KARTOTEK SKUPINE RIMINI PROTOKOLL, BERLIN 2010

ANDRÉ SCHALLENBERG

IZ NEMŠČINE PREVEDLA
URŠKA P. ČERNE

Ko si je tonski mojster **Andreas Pavel leta 1972** posadil na ušesa slušalke lastnoročno izdelanega stereo helta, prvega predhodnika poznejšega walkmana, in ko je v St. Moritzu ob zvokih albuma *Push Push* Herbieja Manna zrl skozi okno v padajoče snežinke, ga je, kot pove sam, obšel »floating sensation«, trenutek, ko je prepoznal možnost »to multiply the aesthetic potential of any situation«.

Najpozneje od leta 1979, ko se je množično razširil walkman, prva prodajno uspešna avdio naprava za osebno rabo, se je ta »sensation« razvil v kulturni fenomen. Sociologi, med njimi tudi Shuhei Hosokawa, so walkman in individualni »soundtrack vsakdanjega sveta«, ki ga walkman omogoča, razglasili za samoniklo orodje sodobnih urbanih skušenjskih strategij, marketinški strategji in muzejski pedagogi po vsem svetu pa so ga začeli uporabljati kot avdio vodnik za didaktična naslavljanja, kot nekakšno »augmented reality«.

Te rabe so imele kajpak le malo skupnega s »floating sensation«, o kateri je govoril Andreas Pavel. Avdiovizualno povezavo zvoka (ali besedila) in sveta je pojmoval kot nadčasno skušnjo drugih svetov, torej vsekakor kot osvobajajočo razvezavo linearnega razmerja med prostorom in časom, komercialne rabe avdio vodnika pa so si, nasprotno, prizadevale doseči učinek, ki bi risal okvire in pojasnjeval, ki bi torej omogočal občutek gotovosti.

Umetniške rabe tega medija pa so se večinoma trudile povrniti spomin na osvobajajočo silo mobilnih avdio naprav v povezavi z mestnimi ali podeželskimi okolji. Medijski umetniki, kakršna sta Janet Cardiff ali George Bures Miller, od začetka 90. let ustvarjata »audiowalks«,

zvočne komade, katerih akustične sledi, ki jih sestavljajo, ne ciljajo na pojasnjevanja in omogočanje gotovosti, marveč, nasprotno, na negotovost in mehčanje vsakršnih jasnih razmerij.

Navzlic vsemu pa so »klasični« zvočni komadi zvočnih sprehodov ob vseh avditivnih gradnikih s fluidnostnim učinkom vendarle posegali po linearni dramaturgiji, ki poslušalca s trdno slušno sledjo vodi po vnaprej začrtani poti skozi mestno okolje. Za popolno opustitev teh linearnih razmerij je bila potrebna nova tehnika, ki so jo v ožjih okvirih že dlje časa uporabljali v muzejih, v širšem merilu pa je postala uporabna šele z razvojem sledljivosti GPS za pametne mobilnike.

Tej tehniki, ki je že od svojih prvih različic rabljena v komercialne namene – vse od načrtovalcev poti do trženjskih in marketinških potreb po meri –, je bil v letih 2010 in 2011 posvečen poseben niz radijskih iger javne radijske postaje Deutschlandfunk z imenom »Radioortung« (Radijsko lokaliziranje). V sodelovanju s spletno zvočno platformo Radio Aporee so tri skupine umetnikov dobile naročilo, naj za to novo tehniko razvijejo umetniške stvaritve. Tako so leta 2011 v Kölnu nastali komadi *Arhiv prihodnjih dogodkov* (Archiv der zukünftigen Ereignisse) skupine Hofmann&Lindholm, leta 2010 pa komada *Zabriši sledi* (Verwisch die Spuren) skupine LIGNA ter *50 kilometrov kartotek* (50 Aktenkilometer) Rimini Protokoll. Vsi so ustvarjali z mobilnimi telefoni s funkcijo GPS ter slušalkami, takšnimi, s kakršnimi se poslušalci lahko premikajo po mestnem prostoru, v katerem so umetniki z zvočnimi sledmi povezali različne postaje. Ko je poslušalec prišel do vsake od teh postaj, se je zavrtila ustrezna zvočna sled. Vodenje po poti je ob tem prepuščeno vsakemu od poslušalcev ter na ta način razpira povsem nove dramaturgije.

Rimini Protokoll v komadu *50 kilometrov kartotek* zasnujejo nekakšno topografijo totalitarnega nadzora prebivalcev Nemške demokratične republike, ki ga je izvajala državna varnostno-obveščevalna služba. Zemljevid jedra mesta Berlin prekrijejo z mrežo dokumentov o štiridesetletnem delovanju Stasija, ki jo sestavlja več kot sto zvočnih postaj. Segajo od četrti Prenzlauer Berg na severu, skozi Mitte v sredini, do Brandenburških vrat, na jugu pa proti Kreuzbergu (kjer mejijo na spomenik žrtvam holokavsta *Topografija terorja*, ki je zasnoval podobno spominsko mrežje o nacistični preteklosti nemške prestolnice).

Izhodiščna točka sprehoda, walka, je televizijski stolp

na Alexanderplatzu, kjer so med premiero zvočnega komada v sodelovanju z gledališčem HAU Berlin poslušalcem razdelili pametne mobilnike. Občinstvo je ob tem prejelo tudi načrt ožjega mestnega jedra z vrisanimi zvočnimi postajami in tako sledilo lastnim potem znotraj okvirov mreže.

Zvočne postaje, ki jih obhodi poslušalec komada *50 kilometrov kartotek*, vsebujejo nekajminutne zvočne sledi, v katerih se slišijo izvirni posnetki sodelavcev Stasija, pa tudi intervjuji s prizadetimi osebami, torej Stasijevimi žrtvami. Večino teh dokumentov so vzeli s kupa tistih neverjetnih petdesetih kilometrov kartotek, ki jih hranijo v arhivih Urada za dokumente državne varnostno-obveščevalne službe Nemške demokratične republike. Vsi ti posamični dokumenti so povezani z dejanskimi kraji, bodisi z gledišča nadzorovalca, ki poroča o nekem postopku, bodisi z gledišča nadzorovalca, ki se spominja dogodkov na tistem kraju. Gre torej za preplet zapisnikov zaslišanj, telefonskih obveščanj o dogodkih in različnih domnevanj v mestnem prostoru ali pa preprosto samo za interne pribeležke k dosjejem, z osebnimi spomini iz nasprotne perspektive, s spomini o lastnih doživetjih zasledovanj, vse do zahtevkov za dostop do lastne kartoteke iz arhiva.

Zvočni komad, ki se poslušalcu s tem akustično prekritim mestnim jedrom odvrti med hojo, ima zaradi rabe zgodovinskih dokumentov na prvi pogled veliko skupnega s povsem didaktičnimi mediji za pouk zgodovine. Zvočni vodniki v muzejih, ki z zvočnim komentarjem pojasnjujejo in kontekstualizirajo slike in druge umetnine pred očmi obiskovalcev, delujejo zelo podobno. In podobno delujejo tudi mestni zvočni vodniki, dandanes na voljo v skoraj vsakem modernem (ali moderno se prikazujočem) velemestu, s katerimi uradi za turizem in reklamne agencije obiskovalcem med obhodi približujejo določene vidike mest ali podjetij.

Medtem ko ti zvočni vodniki sledijo razločno razlagalnemu, prikazujočemu smotru, ki naj krepi občutek gotovosti, cilju propagiranja določene podobe vsakokratnega kraja, komad *50 kilometrov kartotek* udejanja povsem drug namen. S prekritjem pričujočega, telesno-čutno spoznavnega (oziroma prehojenega) mestnega prostora s časovno zelo oddaljenimi besedili, prvenstveno sestavljenimi iz domnev, ovajanj, voajerskih opažanj in njihovih učinkov, se poslušalčeva zaznava lastnega prostora in časa začne zabrisovati. Vsakdanji dogodki mestnega prostora na lepem niso

več tako preprosti, kot se zdijo na prvi pogled. UTEGNILI bi imeti globlji značaj, lahko bi bili znanilci prihodnjih uporov ali grozečih revolucij.

Komad poslušalca tako rekoč vsrka v zorni kot govorcev v dosjejih, vsako opazko dovrši z lastnimi očmi in tudi sam postane nekakšen nadzorovalec. Vendar pa v sedanosti umanjka konkretni cilj, kar hitro privede do razkrinkanja preganjavice tedanjega državnega nadzorovalnega sistema. To razkrinkanje še poudarjajo posegi umetnikov v poslušalčeve poti, ki se jih drži skorajda absurdna komika: poslušalec na mobilni telefon s funkcijo GPS občasno prejme kratko tekstovno sporočilo, ki ga svari pred nevarnimi cestnimi odseki ali usmerja njegovo pozornost na kakšno zgradbo, s čimer se zave, da s pomočjo mobilnika tudi njega samega v živo nadzorujejo, in sicer z orodjem sledilnega signala, ki v spletu neposredno izdaja uporabnikovo aktualno lokacijo in pot, ki jo prehodi. Po koncu komada vsak poslušalec prejme individualen natisnjen zemljevid, ki ga lahko odnese domov.

Vendar to zelo didaktično mišljeno spoznanje nikakor ni edini učinek zgodovinopisnega napotila komada *50 kilometrov kartotek*. Dejanska pošastnost komada se razkrije šele po nekaj urah hoje, ko se poslušalec zave, da v času enega sprehoda nikoli ne bo mogel spoznati vseh zvočnih postaj, ki jih je več kot sto. Kratko malo preveč jih je, razdalje med njimi so za en sam obhod, ki ga poslušalec opravi peš, prevelike, in komad je preobsežen za eno samo utrudljivo poslušanje; predolg je navsezadnje tudi za omejen čas trajanja baterije mobilnika. Tako se morajo poslušalci po največ štirih urah vrniti k izhodiščni postaji, ne da bi preposlušali niti polovice več kot deset ur trajajoče gore dokumentov, kapitulirati mora pred veliko temo, ki jo je nemogoče zaobjeti, ter pred nevpogledljivostjo teh petdesetih kilometrov kartotek.

Rimini Protokoll s pomočjo te male, preproste zvijače v poslušalcu ustvarijo občutek, da komadu ni kos, da je tovor pretežak, prebogat in da pred njim zazeva črno brezno časnosti, ki ga nobeden od poslušalcev niti približno ne more izmeriti. Kajti ob pogledu v to brezno se razkrije, da se pred nami odvija tako rekoč neskončno ponavljanje venomer istih, paranoičnih vzorcev premikanja, opazovanja in pripovedovanja, ki bi se v takšni ali podobni obliki lahko nadaljevali v neskončnost. V tem se kaže ne-spoznanje, ki človeka spravlja v gromozansko negotovost izkušnje lastne nezmožnosti gradnje popolnih resnic, pregledov in uvidov.

André Schallenberg je teatrolog, scenski umetnik in dramaturg, ki deluje v Essnu v Nemčiji. Trenutno je zaposlen na umetniškem festivalu Ruhrtriennale v Nemčiji kot direktor produkcije.

IN THE BLACK ABYSS OF TEMPORALITY ON THE AUDIO PIECE *50 AKTENKILOMETER* BY RIMINI PROTOKOLL, BERLIN 2010.

ANDRÉ SCHALLENBERG

TRANSLATED FROM GERMAN INTO ENGLISH BY
LYDIA WHITE

As the sound engineer **Andreas Pavel** placed the headphones of his homemade »Sterobelt« (a forerunner of what would later become the Walkman) over his ears in 1972 and looked out over the snowfall of St. Moritz to the song “Push Push” by Herbie Mann, a “floating sensation”, as he tells it, overcame him, in which he recognised a potential “to multiply the aesthetic potential of any situation.”

After, at the very latest, the beginning of the mass distribution of the first commercially successful personal audio device, the Walkman, in 1979, this “sensation” developed into a main cultural phenomenon of the 80s. Sociologists like Shuhei Hosokawa declared the Walkman and the personal “soundtrack to the world” it provides to be a genuine tool of urban strategies of experience; and marketing strategists as well as museum educationists all over the world began using the audio guide for didactic transference, as a kind of *augmented reality*.

By all means, these uses have little to do with the “floating sensation” that Andreas Pavel described. Whereas he perceived the audio-visual connection between sound (or text) and world as an extra-temporal, otherworldly experience, as a liberating dissolution of linear space-time constellations, commercial uses of the audio guide have striven for a framing, explanatory and assuring effect.

In contrast, artistic uses of this medium have usually striven towards a return to the mobile audio device’s power of dissolution in connection with urban or generally scenic surroundings. Since the early 90s, media artists like Janet Cardiff and George Bures Miller have

been working with audio pieces called “audio walks”, and these audio tracks, composed of sound and text, are not bent on explanation and certainty, but rather on uncertainty and a maceration of clear references.

However, in spite of these liquefying audio components, the “classic” audio walk has always followed a linear dramaturgy in which the listener is led along a previously determined path through an urban environment by way of a set audio track. The total dissolution of these linear references would require a new technology, which museums have already been using on a small scale for quite some time but which was not possible on a large scale until the development of GPS tracking for smartphones.

In 2010–11, the German public radio station Deutschlandfunk addressed the development of this technology – which has already become a reality in its initial uses for everything from routing to custom-made advertising and marketing purposes – in a series of radio plays called “Radioortung” (“Radio Locating”). Three groups of artists were commissioned to develop artistic creations using this technology in cooperation with the Internet sound platform Radio Aporee. At the end of 2011, the piece *ARCHIV DER ZUKÜNFTIGEN EREIGNISSE* (*Archive of Future Events*) by Hofmann&Lindholm originated in Cologne, as well as the pieces *VERWISCH DIE SPUREN* (*Get Rid of the Evidence*) by the Hamburg-based group LIGNA and *50 AKTENKILOMETER* (*50 Kilometres of Files*) by the group Rimini Protokoll in Berlin 2010. All of these groups worked with the GPS cell phones and headphones that had been provided, which listeners used to move around an urban space, within which the artists had connected various points with audio tracks. Audio tracks were played when the listeners reached the respective points. The route was thereby fully incumbent upon the single listener, and thus inaugurated an entirely new kind of dramaturgy.

In *50 AKTENKILOMETER*, Rimini Protokoll devises a kind of topography of the former State Security Service’s absolute surveillance of the GDR population. They superimpose a network of documents dealing with 40 years of Stasi activities upon a map of central Berlin, composed of over 100 audio points that stretch from the district of Prenzlauer Berg in the north, through the Central District to the Brandenburg Gate, and to the south in the direction of Kreuzberg (bordering on the Holocaust memorial “Topography of Terror”, which outlines a similar, but non-audio-based network of memory in relation to the capital city’s Nazi past).

The starting point of the walk is the TV tower at Alexanderplatz, where smartphones were distributed during the premiere of the audio piece in cooperation with the HAU-Theater Berlin. The listener also received a map of the central city marking all of the audio points, and could choose his own path within the network from there.

Every one of the audio points to be discovered in *50 AKTENKILOMETER* contains audio tracks that are several minutes long, where one hears original recordings of Stasi employees as well as interviews with those affected, with the Stasi’s victims. Most of these documents have been taken from precisely those unbelievable 50 kilometres of files that are stored in the archives of the “Authority for the Documents of the State Security Service of the GDR”. Every one of these documents relates to a very specific location, either from the perspective of the surveillant, who reports on a specific occurrence, or from the perspective of the surveilled, who remembers events that took place at that location. Interrogation protocols are interspersed with telephone tip-offs about events and suspicious activities in the urban space; simple notes in internal files are intermingled with personal memories from the other perspective – from experiences of being followed, to applications for the opening of Stasi archive files.

Due to its use of historical documents, the audio piece that unfurls for the listener while he walks through the inner city overlaid with audio has, at first glance, a lot in common with entirely conventional, historical-didactical media. Audio guides in museums function in a similar way, in that they explain and contextualise the pictures before the viewer with audio commentary. Nowadays, audio city guides obtainable in almost every modern city (or every city that considers itself to be modern) function in a similar way, in that tourism offices and marketing agencies give customers an understanding of certain aspects of the city or company in a tour.

However, whereas these audio guides follow exactly this clearly explanatory, manifesting and assuring purpose, i.e., have the goal of propagating a particular image of the respective location, *50 AKTENKILOMETER* has a very different intention. The merging of the current corporeal-sensorily experienced (or walked) urban space with texts that are temporally very far away and consist primarily of suspicions, denunciations, voyeuristic observations and their effects blurs the listener’s space-time perception. Everyday events in the urban space are no longer as simple as they appear. And also, they

COULD be of a deeper nature, harbingers of future uprisings or threatening revolutions.

In this way the listener is almost completely sucked into the perspective of the speaker of the documents. She reproduces every observation with her own eyes and becomes herself a kind of surveillant. However, she lacks a tangible goal, which quickly leads to an unmasking of the paranoia of GDR state surveillance. This unmasking is enhanced by way of almost absurdly comical interventions by the artists along the listeners' paths: every now and then they receive text messages on their GPS cell phones that warn them of dangerous streets or point out certain buildings. The listeners become aware of the fact that they themselves are also being surveilled, live, on this exact cell phone, by way of its tracking signal, which betrays the listener's current position and her path on the Internet, which can be printed out at the end of the piece as an individual map that the listener takes home.

But this entirely didactically intended insight is by no means the only outcome of the historiographical configuration of *50 AKTENKILOMETER*. The actual monstrosity of the piece only reveals itself after several hours, when the listener becomes aware of that fact that she will never be able to experience all of the over 100 audio points in the course of a single walk. There are simply too many, they are too far apart for a walk on foot, getting too out of hand to be listened to exhaustively, ultimately too long for the cell phone's limited battery life. Thus, every listener has to return back to the departure station after four hours at the most, without having listened to even half of the mountain of documents covering more than 10 hours - capitulating in the face of the inconceivability of the subject matter, the inaccessibility of 50 kilometres of files.

With this small, simple trick of overwhelming, of overload, Rimini Protokoll creates the inescapable and immediate opening of a black abyss of temporality, the bottom of which no listener can possibly fathom. With one glance into this abyss, it becomes apparent that an almost infinite repetition of the same paranoid pattern of movement, observation and narration is taking place, which could continue in the same or in a similar way for all eternity. It is a non-insight that manifests itself here, the formidably unsettling experience of the (personal) inability to construe complete overviews and truths.

André Schallenberg is a theatre scientist, performance artist and dramaturgist based in Essen, Germany, and currently working as Artistic Production Manager at Ruhrtriennale Festival of the Arts, Germany.

LA TEMPORALITÉ
PROJECTIVE
ÉDITORIAL

BOJANA KUNST

TRADUCTION DE L'ANGLAIS
AURÉLIE FOISIL

LA TEMPORALITÉ PROJECTIVE

162 ÉDITORIAL / Bojana Kunst

164 LE TEMPS DES PROJETS / Bojana Kunst

172 « UNE HEURE APPORTE CE QUE LE TEMPS NE PEUT PAS APPORTER » : PENSÉES MINUTÉES À PROPOS D'UN PROVERBE GREC / Danae Theodoridou

184 CHORÉGRAPHIES DU DEHORS: À PROPOS DU MUSÉE DE LA DANSE DE BORIS CHARMATZ / Noémie Solomon

191 TEMPS PERFORMANT OU TEMPS DE LA PERFORMANCE ? LA LUTTE POUR LA DURÉE ET POUR L'ÉVÈNEMENT / Boyan Manchev

194 ENFIN ENSEMBLE EN MÊME TEMPS / Bojana Kunst, Ivana Müller

200 LE PRÉSENT DISLOQUÉ. INVARIABILITÉ DU TEMPS ET VARIABILITÉ DE LA SUBJECTIVITÉ DANS LA PERFORMANCE CONTEMPORAINE / Bojana Bauer, Myrto Katsiki

206 LIBÉRATEURS EFFACEMENTS IRRÉMÉDIABLES. ART, PLASTICITÉ ET MÉMOIRE / Pia Brezavšček

212 DANS L'ABYSSE NOIR DE LA TEMPORALITÉ. DE LA PIÈCE RADIOPHONIQUE 50 AKTENKILOMETER DE RIMINI PROTOKOLL, BERLIN 2010 / André Schallenberg

Cet ensemble trilingue a vu le jour suite à un projet

de recherche de deux mois intitulé « *A suivre* » : *capturer le temps dans la performance contemporaine* que j'ai mené d'octobre à décembre 2011 dans le cadre d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers¹. J'ai invité quatre artistes et théoricien/nes (Danae Theodoridou, Ivana Müller, Boyan Manchev et Igor Štromajer) à contribuer à cette recherche afin de définir ensemble les moyens d'articuler la temporalité d'une œuvre dans l'art. Le point central de nos recherches était la relation entre le travail de l'artiste et le temps, et plus particulièrement la question des conditions temporelles dans lesquelles les artistes travaillent aujourd'hui et comment elles définissent la production artistique contemporaine. La question de la temporalité est en effet au centre des conditions économiques globales du travail artistique, mais elle est aussi liée au sens de la vie et à ses possibilités, et interroge également l'esthétique et le politique. Le temps fait partie de l'ontologie de la performance et change ainsi de position en suscitant une relation critique à la flexibilité et à l'accélération du travail contemporain. La performance peut donc être perçue comme un champ exceptionnel pour la critique des politiques temporelles ou comme une possibilité d'expérimenter les différentes formes de perception du temps. Elle peut aussi, à travers la question du temps, refléter les conditions de sa propre production artistique qui a rimé ces dernières décennies avec travail flexible et précarité. Pendant cette recherche, j'ai organisé quatre rencontres intensives afin d'explorer plusieurs thématiques dans la relation entre travail artistique et temps, et j'ai expérimenté différents formats en collaboration avec les artistes invités. Les textes publiés dans cet ensemble thématique ont vu le jour soit dans le projet de recherche lui-même ou à sa suite, comme par exemple le texte de Danae Theodoridou ou le dialogue entre Ivana Müller et moi-même, empreints du style de la performance. Les autres textes ouvrent la voie de la temporalité d'une façon plus théorique ou accessible et montrent comment les œuvres contemporaines chorégraphiques et théâtrales s'y confrontent, comment elles tentent de résister, à travers leur propre temporalité, à la capitalisation généralisée du temps et incarnent ainsi une position critique sur sa perception. Même si ces contributions ont trait à plusieurs thèmes et sont écrits dans différents styles, on peut y déceler un même fil rouge : elles montrent toutes qu'on ne peut pas parler du temps sans changer la temporalité des

pratiques artistiques ou plutôt les moyens par lesquels on crée une œuvre, on la perçoit et, finalement, on s'en souvient.

En conclusion de ce bref éditorial, je voudrais d'abord remercier les auteur/es qui ont contribué à ce numéro ainsi que les traducteur/trices et les relecteur/trices qui ont fourni un travail considérable de suivi de projet en trois langues. Je voudrais aussi sincèrement remercier les trois directeurs des Laboratoires d'Aubervilliers Alice Chauchat, Grégory Castéra et surtout Nataša Petrešin-Bachelez avec qui j'ai travaillé en étroite collaboration sur cet ensemble thématique approfondi, même une fois le projet abouti, pour tout son soutien et son amitié. Merci également aux autres auteur/es des Laboratoires d'Aubervilliers, c'était un véritable privilège de travailler à vos côtés et avec vous. Je voudrais aussi remercier la rédactrice en chef de *Maska*, Amelia Kraigher, pour sa collaboration créative et le directeur de *Maska* Janez Janša, pour son soutien à un numéro trilingue. Enfin, je voudrais remercier les partenaires du projet, l'Institut national d'histoire de l'art, et en particulier Mme Zahia Rahmani, la directrice du programme « Arts et mondialisation », pour sa compréhension réactive du projet, ainsi que la revue d'arts vivants *Mouvement* et son directeur Jean-Marc Adolphe, qui participe à la diffusion de cette publication en France.

¹ Le projet de recherche a été réalisé avec le soutien du programme « Arts et mondialisation » de l'INHA (Institut national d'histoire de l'art), Paris et des Laboratoires d'Aubervilliers, lieu de recherche et de production artistiques.

LE TEMPS DES PROJETS

BOJANA KUNST

TRADUCTION DU SLOVÈNE
ANDRÉE LÜCK GAYE

Je consacrerai ce texte à un terme presque banal, quasiment galvaudé en raison de son utilisation quotidienne, un mot que nous avons presque tous à la bouche quand aujourd’hui nous créons et nous travaillons. Les artistes et ceux qui travaillent dans les métiers de la création, les politiques et les scientifiques sommes unis par ce mot que nous aimons utiliser pour décrire ce que nous faisons – des **projets**. À première vue, bien sûr, ce terme semble extensible à l’infini, nous l’utilisons pour décrire une foule d’actions diverses, qu’il s’agisse de grands événements artistiques ou de petits rêves ratés, d’une activité de recherche ou de constructions immobilières aux financements douteux, d’activités de censure ou d’organisations non gouvernementales. Le projet est apparemment un mot si neutre qu’on peut le décliner à l’infini, mais son utilisation, en raison du vide apparent du mot, ne devrait pas effacer les nombreuses différences qui existent entre les projets. Cependant, comme l’écrit Foucault, la fréquence croissante de l’usage d’un terme dans des événements et des contextes sociaux différents peut provoquer un malaise. C’est en raison de ce malaise et de la légèreté avec laquelle le mot projet est posé sur tant d’actions différentes (apparaissant ainsi comme l’ultime horizon de l’activité « créative ») que nous sommes amenés à nous confronter à ce terme de manière plus précise. Dans cet exposé, je serai avant tout attentive à la place du projet dans l’art et en analysant ce mot, je tenterai de faire ressortir certaines caractéristiques intimement liées aux changements dans les modalités actuelles du travail artistique.

De nos jours, les artistes et les créateurs en général sont sans cesse investis dans des projets, souvent même dans plusieurs en même temps ; leur travail se fait à travers une interminable succession de projets, ils passent de la mise en œuvre d’un projet à l’achèvement d’un autre. Mais à côté de ces projets en cours restent évidemment les milliers de ceux à venir, jamais réalisés, et qui n’ont pas bénéficié de l’impulsion nécessaire pour être engagés, ni de moyens financiers (ou plutôt économiques) pour être réalisés. Bref il semble que dans l’art et dans les métiers de la création, on n’ait jamais mis autant l’accent sur l’expérimentation, l’imagination et la conception de propositions d’avenir, sur l’encouragement et l’exercice des capacités de réflexion à propos de ce qui devrait advenir. Malgré cette concentration de créateurs pour imaginer l’avenir, nous vivons une époque qui se caractérise par une impossibilité de penser des modes de vie et de fonctionnement, économiques et politiques, autres que ceux que nous connaissons, et par une

difficulté à penser les ruptures et les changements potentiels, difficulté qui se reflète aussi dans l'art et dans le sentiment d'impuissance que nous ressentons quand nous essayons de penser l'art dans son rapport au politique. Stefano Harney et Valentina Desideri disent que nous vivons à une époque où nous sommes en quelque sorte figés dans l'avenir ou pour mieux dire, que notre rapport à l'avenir a figé notre conception du travail. « Dans le capitalisme, l'avenir que nous pouvons concevoir et construire par notre travail est un champ ouvert devant nous. Puisque nous sommes condamnés à avoir un avenir, nous sommes condamnés à travailler et, en même temps, si nous sommes condamnés à travailler, nous sommes condamnés à avoir un avenir. Si on veut réaliser ses rêves, on doit donc travailler (toujours en supposant, bien sûr, que ces rêves appartiennent à l'avenir et non au présent). Si on veut échapper au travail, on doit travailler autant que possible car on doit trouver un plan, une stratégie pour y arriver. Quoi qu'on choisisse, on travaille et on agit de façon stratégique vers un but et donc on est productif. Pour changer ce destin hégémonique qui veut contrôler l'avenir et ainsi rester dans le champ du connu, il faut saboter la double machine du travail et de l'avenir. »¹

À ce stade, je ferai référence au spectacle de Xavier Le Roy en 2010, *Produit d'autres circonstances* qui illustre très bien cette « double machine du travail et de l'avenir ». Le titre même renvoie à l'un des spectacles plus anciens du chorégraphe, *Produit des circonstances* (1999), qui passe aujourd'hui pour l'une des œuvres clés de la danse contemporaine. Dans son premier *Produit des circonstances*, Xavier Le Roy, à travers son expérience personnelle, donne à voir comment il est devenu chorégraphe après un doctorat de biologie moléculaire. Le spectacle offre des méthodes de travail différentes dans la danse, élargit son champ à d'autres modes d'activités et d'évolutions et en même temps réévalue profondément la position du travail de chorégraphe. Dans *Produit d'autres circonstances*, Le Roy, après deux décennies de travail artistique, se retrouve dans une performance, mais cette fois en réponse à l'invitation de son collègue chorégraphe, Boris Charmatz, qui l'incite à créer un spectacle de butô en deux semaines. Dans *Produit d'autres circonstances*, nous accompagnons ainsi le processus de travail de Le Roy ; en premier lieu, nous voyons comment il s'informe sur le butô, quel matériel il regarde et comment ensuite il interprète cette danse dans le délai dont il dispose et

qu'il accepte comme un défi. Il est presque possible de lire dans le spectacle une exposition des changements de méthodes qui entrent dans le travail chorégraphique d'aujourd'hui (recherche d'informations sur internet, Wikipédia, modèles différents de connaissances, collecte de matériel), ce que Bojana Cvejić appelle le travail immatériel du spectacle contemporain et qui modifie profondément la dimension temporelle et physique de la danse. Mais, dans ce spectacle, le plus intéressant n'est pas tant le point de départ de Le Roy, à savoir qu'il est possible de devenir danseur de butô en quinze jours, que le fait qu'il a créé ce spectacle, faute de temps, hors du calendrier de ses projets professionnels, et parce qu'il avait toujours voulu le faire. Mais ce qu'un artiste fait en dehors de son temps professionnel peut-il encore s'appeler de l'art ? Autrement dit, est-il même possible de travailler hors du temps professionnel ? Dès le début, l'affirmation de Le Roy peut paraître absurde car l'artiste est l'idéal du travailleur contemporain qui ne fait pas de différence entre travail et temps libre. Tout ce que fait l'artiste n'est-il pas de l'art toujours et partout ? Aujourd'hui on ne peut plus dire que ce qui est extérieur au temps professionnel est affaire d'amateurisme, c'est peut-être tout le contraire : ou alors tout ce que fait l'artiste est amateurisme, notamment sous le diktat des conditions intensives de production contemporaine, de flexibilité continue et de nomadisme. Si l'artiste, sous la pression de l'accélération du temps, veut faire comme il l'entend, alors il doit aimer avant tout son travail et profiter pleinement de ce qu'il ne sait pas encore mais qui arrivera certainement. Apprendre le butô en quinze jours - accélération du temps - pourrait ressembler à de l'amateurisme car le butô est une pratique qui exige un travail extraordinairement long et persévérant. Mais l'accélération du temps dans le travail et la création est l'une des caractéristiques fondamentales de la mise en oeuvre des projets dans le champ de l'art et de la culture. De nos jours, l'artiste n'a pas de loisirs car il consacre tout son temps à l'art. Tout ce qu'il fait est de l'art, mais son activité est toujours moins professionnelle car en fait il n'a plus de temps. Il doit en effet réaliser ses projets et en imaginer de nouveaux, donc entretenir sans cesse le lien entre travail et avenir, s'il veut rester sur le marché de l'art.

Ce lien intrigant entre travail et avenir souligne l'usage excessif du mot projet dans les métiers contemporains de l'art et de la création ; il s'agit en effet de la dimension temporelle spécifique du travail et de la création que j'appellerai ici « temporalité projective ». Les processus artistiques de création et de collaboration

1 Stefano Harney et Valentina Desideri, « Fate Work. A Conversation ». Texte non publié, notes privées.

sont bloqués dans la temporalité projective, le projet devient l'horizon ultime de la création. Le mot projet désigne une multitude de travaux qui naissent comme une continuité de réalisations car de même que l'horizon ne peut jamais être atteint ou dépassé, il faut toujours recommencer, chaque réalisation est suivie d'une rupture radicale, d'un nouveau projet que le marché de l'art exige toujours plus singulier. Les seuls qui échappent un peu à cette exigence de différence incessante sont les jeunes créateurs, ceux qu'on appelle la jeune force artistique dans le champ de la danse et de la performance, qui sont moins intéressants par l'aspect abouti de leur travail qu'en raison de l'aspect inachevé qui se forme sous nos yeux, c'est pourquoi leur travail est intégré dans des réseaux de résidences, de travaux en cours, de structures ouvertes ; les jeunes créateurs feraient découvrir les valeurs potentielles que le marché cherche sans cesse. L'absurde, c'est qu'il s'agit souvent d'une force de travail à bas prix qu'il faut autant que possible maintenir en état de « précarité expérimentale » ; c'est pourquoi ces dernières temps, dans les festivals européens, on peut rencontrer nombre de jeunes artistes qui semblent condamnés à rester jeunes. Le problème de ce genre d'ouverture « apparente » est que, malgré une dynamique de travail qui semble différente (processus plus ouverts, plus expérimentaux), elle est complètement subordonnée à la temporalité projective de la création, à une relation rigide entre travail et avenir qui ne produit pas de changements dans les modes de vie et de création mais qui est avant tout liée à la gestion du futur et à l'identification des valeurs à venir sur le marché de l'art. Quelque chose de déroutant est à l'œuvre dans la temporalité projective : bien qu'elle offre de nombreuses possibilités, elle ne produit pas de différences. À la fin, l'horizon ultime du travail est toujours l'achèvement du projet lui-même. L'avenir est projeté comme un équivalent du présent, donc d'une certaine manière en relation avec lui, comme une continuité avec un présent qui est prévu en tant que tel dans le projet. Le futur du projet est donc rétrospectif car son achèvement est déjà en lui.

Nous devons donc penser le mot projet à travers la temporalité qu'il implique, à travers cette dimension temporelle qui se projette en lui. Cette dimension temporelle permet d'analyser le travail artistique et des autres industries culturelles en lien étroit avec le processus de production du capitalisme et en même temps d'observer à travers elle la disparition du rôle constitutif de l'art dans la société, disparition liée

aux autres modes de temporalité et de perception. Cette dimension temporelle est aussi à l'origine de la disparition des différences entre les projets qui sont souvent dans le monde contemporain le produit d'une force de travail flexible exploitée, ce faisant, ils ont des effets politiques et sociaux. Cette temporalité projective influence aussi l'accélération du travail d'imagination et de création, la promotion constante de la transformation et de nouvelles individualisations du sujet encore plus radicales ; en même temps, comme le dit Maurizio Lazzarato, alors qu'aujourd'hui elle a un rôle central dans le travail, la créativité n'a encore jamais été aussi standardisée. Comme exemple d'accélération de l'individualisation des sujets de production et d'accroissement général du travail projectif, nous pouvons prendre le développement de la production slovène indépendante au cours de la dernière décennie ou encore le modèle culturel et politique des artistes/administrateurs/managers indépendants qui peut être considéré comme le résultat momentané de la lutte politique pour soutenir la culture non institutionnelle. Ici il faut comprendre qu'il ne s'agit pas de faire la différence entre travail artistique et travail d'organisation, mais avant tout de produire la subjectivité qui est au centre de ce modèle, d'individualiser les modes et différences artistiques, de mettre en place des monades concurrentielles qui, dans le système fragmenté des soutiens culturels et des subventions, recensent les projets. Le problème est que, dans ce mode de travail, la temporalité entre au service de l'achèvement du projet ; il y a un rapport statique entre travail et avenir, et les autres formes de coopération (mises en place de liens, persistances dans le temps et dans l'espace, périodes de recherche qui vont au-delà des périodes administratives d'évaluation) sont rendues impossibles. La dynamique imprévisible et les courants énergétiques de créativité sont standardisés, les tensions et les intensités sont atténuées et subordonnées à la réalisation des engagements. En même temps, le métier d'artiste est complètement instable, flexible et, dans l'esprit du public, étroitement associé à la paresse. Les artistes sont paradoxalement devenus avides d'argent public, ils sont les paresseux de notre temps, d'éternels amateurs, même s'ils sont aussi un modèle dans la vie contemporaine, la puissance de la vie artistique revalorisant des pans entiers de la ville (processus de gentrification dans les centres urbains modernes). Les artistes doivent en effet profiter de la vie, être flexibles, investir leur force vitale et leur potentiel. Ils montrent ainsi d'autres modalités de travail qui sont surtout centrées sur la production de subjectivité

se situant au cœur du capitalisme contemporain, ou selon Lazzarato, comme étant le plus grand résultat du capitalisme, « la première marchandise produite parce qu'elle rentre dans la production de toutes les marchandises »². Avec la production de subjectivité, Lazzarato vise la standardisation des aspects sociaux, affectifs, collectifs de l'homme contemporain qui se trouvent au centre de la production capitaliste et contribuent fondamentalement à la création de valeurs capitalistes, ce qui aboutit à une individualisation radicale et à une homogénéisation de la subjectivité. Dans la société contemporaine, l'accent est mis sur la créativité, l'imagination et le dynamisme, mais dans le même temps ces forces humaines n'ont jamais été aussi standardisées qu'aujourd'hui, jamais elles n'ont été aussi mêlées à ce que Foucault décrit comme le gouvernement de soi. C'est pourquoi Franco Berardi Bifo, qui appartient à la branche italienne de la philosophie de la politique et de la production, écrit qu'aujourd'hui c'est l'âme qui est surtout à l'œuvre, l'âme qu'il comprend de façon matérialiste, « ce que le corps peut encore faire, dit-il, c'est l'âme »³. Les méthodes de travail post-fordistes, ce que Bifo appelle « le sémiocapitalisme » font de la pensée, du langage et de la création les principaux outils de production de valeurs. L'expérimentation continue et sa subjectivité (son imagination, sa créativité, le temps), les changements dans les modes de travail qui rapprochent toujours plus le travail de l'action politique (Virno) et l'intériorisation des forces micro-dynamiques (Deleuze) se trouvent au centre de la production moderne des valeurs capitalistes. Cette thèse devient particulièrement intéressante si nous la relient à l'art contemporain, plus particulièrement à son développement dans la deuxième moitié du XX^e siècle, au cœur de la révolte contre la standardisation de la vie moderne et de la réévaluation des rapports entre l'art et la vie. La position contemporaine de l'art est profondément contradictoire car d'un côté elle se trouve intimement liée aux modalités contemporaines de production de subjectivité, elle fonctionne comme une force créatrice, affective et sociale qui s'associe toujours plus aux autres formes de création. D'un autre côté reste toujours la croyance en la force utopique, émancipatrice et autonome de l'art. Il semble que plus l'art est politique et socialement engagé, plus il est isolé de son pouvoir politique et social.

C'est en raison de cette abstraction, du vide apparent du mot projet, qu'il est nécessaire de réfléchir sur cette notion. Le mot doit être interrogé en raison de son indépendance dangereuse et de son inclusion dans une dynamique temporelle de production unique : la temporalité projective. Elle a en effet de nombreuses conséquences problématiques sur les modes de vie de ceux qui sont impliqués dans des projets, les réalisent, les proposent et les finalisent ; ici je pense surtout à l'action artistique et culturelle. Sa présence abstraite absorbe l'expérience artistique et créatrice et change cette expérience en norme, comme si le projet était la seule temporalité de la créativité. Malgré cela, elle influe aussi sur la subjectivité ou sur la compréhension de la subjectivité inhérente à l'achèvement du projet⁴. En fait, la subjectivité est constamment impliquée dans sa réalisation et les subjectivités contemporaines sont la somme de différents projets qui peuvent être privés, publics, sociaux, intimes. Cette temporalité influence le rythme de transformation de la subjectivité qui doit constamment être flexible et changeante. En même temps, cette force de travail, cet emploi des énergies créatives doivent sans cesse aller vers la finalisation, l'achèvement de ce qui est promis dans le présent, vers la réalisation des possibilités (qui ne sont pas une modification) et leur mise en œuvre. À ce stade, la comparaison s'impose d'elle-même avec une dimension sociale plus actuelle et, pour le moment, extrêmement critique, à savoir le rôle de la dette dans nos relations économiques, politiques et sociales. La dette, en fin de compte, est aussi une stratégie de management de la temporalité des sujets. Par exemple, le spectacle d'Ivana Müller *60 minutes d'opportunisme* (2010) nous montre bien comment le projet fonctionne en tant que dette et comment il est pourtant possible de convertir cette culpabilité de l'endettement en une affirmation de la subjectivité propre de l'artiste et cela même en adoptant une position opportuniste moralement discutable. Dans ce spectacle, Ivana Müller met l'accent sur l'engagement qu'elle a pris de se produire seule et en direct, ce qu'elle n'avait encore jamais fait. La valeur de cette performance est évidemment liée à celle que peut avoir l'action d'une artiste connue sur le marché et à son choix de se projeter dans les valeurs du futur. Dans ce spectacle, Ivana Müller montre la complexité

2 « Conversation avec Maurizio Lazzarato » : dans *Épuiser le travail immatériel dans la performance*, TkH et Journal des Laboratoires, no 17, octobre 2010, pp.12-16.

3 Bifo se réfère ici à la question de Spinoza, « que peut le corps ? » cf. Franco Berardi Bifo, "The Soul At Work, From Alienation to Autonomy", *Semiotexte*, 2009, p. 21.

4 L'enchaînement des projets est lié à l'accélération du temps (que le sociologue Hartmut Rosa illustre bien par deux paraboles). Si l'image culturelle de la vitesse accélérée et libératrice au XX^e siècle était la moto, on en est maintenant, de l'avis de Rosa, au hamster qui pousse une roue dans une cage. En même temps nous savons bien ce qui se passe avec la moto, ce symbole de la liberté, si nous la poussons trop loin ; voir "Full speed Burnout? From the Pleasures of the Motorcycle to the Bleakness of the Treadmill: The Dual Face of Social Acceleration". *International Journal of Motorcycle Studies*, Vol.6. n°1, Spring 2010, http://ijms.nova.edu/Spring2010/IJMS_Artcl.Rosa.html

du choix que l'artiste doit faire actuellement : il est toujours dans la situation de devoir accepter des décisions opportunistes pour rembourser la dette de l'attente qui est toujours à l'œuvre dans la temporalité projective. Au lieu de s'intéresser directement à ces problèmes, elle analyse l'acte opportuniste comme une série d'éléments performatifs qui lui permettent de tenir sa promesse (et de payer sa dette) et, en même temps, de la sublimer.

Quand on favorise les projets, qu'on stimule leur reprise et leur mise en œuvre, le changement arrive de façon inattendue dans un moment de crise, d'épuisement ou de déviation ou encore d'écart. Le problème de ce mouvement continu vers l'achèvement et la consommation d'une proposition réside dans le fait qu'en réalité on ne parle pas de temporalité chronologique où une chose en suivrait une autre ni de récit (utopique, dystopique, etc.) pas plus que d'avancement ou de progression mais plus d'un équilibre entre avenir et présent où est projeté ce qui doit encore arriver. Mais un tel équilibre qui fige le temps dans une foule de réalisations a des conséquences fatales sur la subjectivité et même sur les communautés au sein desquelles naissent les propositions artistiques. L'artiste est de plus en plus écarté des contextes de travail, qui se resserrent (comme s'il n'y avait pas de différences profondes entre leurs articulations), les différences entre les diverses communautés de travail deviennent invisibles, contrecarrant ainsi leur pouvoir politique.

Dans cette façon de travailler qui est étroitement liée aux propositions et à la projection du temps qui doit arriver, il se passe autre chose de paradoxal et d'intéressant à analyser : on manque de temps dans le présent, on en manque toujours, on n'en a pas. En effet, le paradigme quotidien « je n'ai pas le temps » est très lié à l'organisation du temps, à sa planification et à celle du travail futur, à la temporalité projective qui consolide le travail à venir pendant qu'il prend son temps dans le présent, ce temps qu'à l'instar de Bergson nous pouvons qualifier de durée. Le projet offre plusieurs possibilités pour l'avenir, le présent absorbe plus de temps ; on a l'impression que le présent ne dure pas. Plus il est possible de se projeter dans l'avenir, plus il y a de possibilités, moins nous avons de temps à notre disposition pour la durée et la persistance, pour la mise en place, la facilitation et le renforcement des relations sociales, politiques et communautaires (qui sont avant tout des relations de temps et pas seulement d'espace). Le projet devient ainsi l'ultime

horizon de l'expérience. Il n'est pas étonnant que même l'un des mots les plus utilisés dans la production culturelle et artistique se rapporte à la dynamique de cette temporalité : c'est bien sûr le mot échéance ou *deadline*. Au terme du projet se tient la ligne de mort, instant de pur achèvement, d'aboutissement de la vie créative, sans expérience possible de l'après. D'un autre côté cette tension est légèrement allégée par le fait que la vie continue de toute façon car il y a tant de projets à mener à terme ; l'horizon se retire ainsi à mesure que nous voulons le toucher. Ainsi l'avenir avec ses multiples possibilités est-il radicalement fermé et la possibilité d'une expérimentation avec le présent entravée. Le problème réside dans le fait que, dans la temporalité projective, la possibilité de l'avenir se trouve au fond dans un équilibre entre des rapports de force momentanés qui nous donnent l'illusion qu'il est possible de prévoir l'imprévisible ; l'avenir semble ainsi toujours plus évalué. En ce sens, la temporalité projective est directement liée à la structure temporelle de la dette dont parle aussi Lazzarato pour qui il n'est pas insignifiant que la dette ait toujours été assimilée à un vol du temps. Le système de la dette doit en effet neutraliser le temps car il est nécessaire de conjurer tout comportement potentiellement déviant du débiteur. L'économie de la dette est donc une économie du temps et de la subjectivation selon une acception spécifique, et le problème est que, dans cette acception, l'avenir est mesuré à l'état actuel du pouvoir - l'équilibre avec l'avenir ne se réalise que dans l'équilibre avec ce qui est⁵.

Comment donc faire de l'art de façon à ce qu'il résiste au projet ? Pour répondre à cette question, il faut avant tout réfléchir à la manière dont la dimension publique ou collective du travail artistique est projetée et non élaborée. En d'autres termes, dans la temporalité projective, la dimension publique du projet est déjà définie dans les relations au pouvoir du présent, dans une sorte d'équilibre entre le présent et le public. De ce fait, la dimension publique du travail artistique devient un élément ou mieux, une confirmation que l'art est une partie importante de l'économie contemporaine. Mais on oublie que la pratique artistique est le lieu où l'antagonisme entre création et action dans le temps a activé une persistance temporelle, et qu'elle est publique précisément parce qu'elle exige sans cesse une distribution différente dans le temps et l'espace : elle déplace sans cesse les modalités collectives de

5 Maurizio Lazzarato, *La Fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*, Paris : Éditions Amsterdam, 2011.

vision, d'écoute et de perception.

Pour finir, je voudrais proposer plusieurs façons de réfléchir sur le temps « disloqué », sur la manière de transformer la temporalité du projet et l'ouvrir au présent.

1- NON À LA SPÉCULATION SUR LA VALEUR FUTURE DE L'ART.

Il est particulièrement intéressant de réfléchir aux possibles « politisations » de l'art à une époque où la situation de l'art contemporain et du théâtre se radicalise dans de nombreux pays européens, où sa valeur et son rôle dans la sphère publique sont dépréciés et où se renforce l'idée que l'État ne devrait pas soutenir l'art car il n'a aucun impact sur le public. Il est intéressant de noter qu'après deux décennies d'« art politique » et de franchissement continu de la frontière entre l'art et la vie, l'art se retrouve confronté à une crise profonde quant à l'articulation de sa propre valeur et de son rôle social. Même si nous nous sommes trouvés face à de nombreux projets engagés, politiques et critiques, au cours de ces deux dernières décennies, ces projets sont restés sans effet en raison de leur pseudo-activité. Ils n'ont pas réussi à percer, ni à toucher la sphère publique, ni à y créer et y revendiquer leur propre langage. En l'occurrence, l'art contemporain était l'objet de reproches populistes qui le taxaient d'« élitisme de gauche » et le présentaient comme une activité qui n'avait ni intérêt public ni rôle ni influence, alors que l'État soutenait les artistes pour qu'ils puissent vivre confortablement dans leur prétendue « paresse », protégés du marché dynamique et autorégulateur. Même si on peut reconnaître dans ces allégations la reprise de certains arguments classiques appartenant au registre moral (concernant notamment les artistes qui ne travaillent pas), il convient d'y réfléchir attentivement. Il est important de repérer que les arguments dirigés contre le subventionnement de l'art appartiennent à la rhétorique populiste et néolibérale qui vise une réévaluation complète, un effacement même, de toute articulation du collectif et de la communauté dans la société contemporaine. Selon cette langue populiste commune, il faut abandonner l'art aux décisions des individus « libres » sur le marché, qui choisiront (achèteront) ce qui leur plaît ou ce qui leur convient le mieux en accord avec leurs propres désirs (sans jamais questionner la prétendue rationalité de ce genre de choix). De cette façon, l'art est réduit à n'être

que le résultat d'un choix individuel et non quelque chose qui serait un bien commun. Mieux, à la lumière de la rhétorique populiste, toute promotion et toute culture du bien sont comprises comme un élitisme politique des cercles engagés à gauche. Le problème est complexe - d'un côté ces arguments populistes revendiquent une réévaluation radicale du public, mais de l'autre ils soulignent l'essence de la politisation problématique de l'art au cours des deux dernières décennies. Même si l'art de cette période s'est toujours intéressé à l'action politique, dans le même temps, il a été radicalement séparé de la sphère publique et politique. Bien des gens qui sont actifs dans le champ de l'art, et qui sont aujourd'hui confrontés aux pressions politiques et aux coupes radicales de subventions et de toute autre forme de soutien dédiée à l'art, mettent sur le même plan l'intérêt commun et la valeur économique. Certains arguments qui parlent en faveur du soutien de l'art renvoient au fait que l'art constitue une partie importante de l'économie et des industries de création contemporaines. Même si dans l'argumentation politique, il est possible dans une certaine mesure d'utiliser la langue des opposants, ces affirmations sont complètement fausses et ne confirment pas la valeur de l'activité artistique en tant que telle. L'art n'a pas de valeur économique, précisément parce que nous ne pouvons jamais évaluer les incitations à « être ensemble » qui sont générées indépendamment du réseau de pouvoir existant. Invoquer l'art en utilisant l'économie est une conséquence malheureuse de sa temporalité projective : le temps est peut-être venu où la politisation la plus radicale de l'art aura cours dans l'indifférence radicale à toute valeur économique, ce qui révélera une nouvelle articulation de l'imagination humaine et de sa force créatrice. Un tel détachement apporte en même temps l'invisibilité mais aussi une force potentielle dont il n'est pas encore possible de percevoir la visibilité, ou plus précisément : on peut lire la politisation de l'art de ces deux dernières décennies comme un symptôme de la disparition de la sphère publique ou, ainsi que le dit Boris Buden, comme le fait que la société disparaît. L'art s'occupe de problèmes sociaux et il est sans cesse pseudo-actif parce que le social disparaît et que nous vivons une époque d'impuissance complète quand il s'agit d'instaurer les réalités dans lesquelles il serait possible d'articuler les collectivités humaines. De ce point de vue, on devrait aussi repenser la valeur politique et sociale de l'art qui est étroitement liée à la perception, la reconnaissance et l'instauration de la visibilité de ce que nous avons maintenant et de ce que nous aurons en commun.

2- OUI À L'APPROPRIATION DU PRÉSENT.

Oui à la persistance du présent, à la durée et à l'endurance. Pour l'art et les travailleurs du champ artistique, il est impératif de revendiquer autant que possible la permanence, la continuité et l'occupation de l'espace du présent. Ce qui est commun, c'est ce qui est maintenant et non ce qui sera dans l'avenir. Par conséquent, une des questions importantes est aussi celle de savoir comment créer les modalités qui soutiendront le présent et lui rendront sa valeur temporelle, sa complexité et sa fonction de lien à l'autre. Quelle doit être la structure qui s'ouvrira sur la complexité perceptive du présent ? Comment penser des structures politiques, des modalités esthétiques et des mouvements culturels qui s'opposent au besoin de refaire sans cesse du neuf, qui s'opposent à la tentation d'abandonner sans cesse ce qui a déjà été accompli. La pratique de l'art doit-elle dévoiler « les points communs du présent et non ce qui doit advenir »⁶. Comment se garder soi-même et garder sa position dans le présent ? Ce qu'il faut enrichir quand cette pratique se manifeste est exactement ce qu'il y a de commun dans le présent et non ce qui doit advenir. Ainsi il serait possible d'inclure la dimension publique du présent : sa dimension conflictuelle, complexe et antagoniste que la culture projective a vigoureusement attaquée. L'accélération de la production sépare l'art de la sphère publique car, dans une politique populiste et néo-libérale, l'art ne devrait pas être comme il est : l'art ne devrait pas faire partie de l'intérêt public.

3- OUI, IL FAUT PRENDRE SON TEMPS.

La présente proposition concerne les différentes modalités de travail qui sont vivement attaquées par la société contemporaine et qu'il est difficile de réemployer tant elles semblent privilégiées : être paresseux, inefficace, prendre son temps, être en retard, coincé, se perdre dans la complexité, s'exposer à la visibilité, refuser d'être global, résister à tout faire et à être partout. On pourrait y penser comme à un renouveau de la potentialité « paresseuse et oisive » de l'artiste, mais surtout comme à la conscience d'un moment bartlebyste qui va de pair avec le travail et l'effort artistiques. Au cœur du « j'aimerais mieux pas », il y a en effet une potentialité spécifique. Je conclurai

par une brève référence au travail de Mladen Stilinović, artiste conceptuel croate, qui au début des années 90 a publié un « Éloge de la paresse »⁷. Dans ce manifeste, il explique que les artistes de l'Europe de l'Est peuvent travailler en tant qu'artistes car ils peuvent être paresseux alors que les artistes en Occident sont tout le temps occupés à organiser, à distribuer et à diffuser leur travail, ils ont tellement affaire aux institutions qu'ils ne peuvent se permettre d'être paresseux. Il est intéressant de lire ce manifeste dans la perspective actuelle et d'en tirer certaines conclusions. Stilinović montre en fait que, sous le communisme, il existait différentes modalités de création d'art qui n'étaient pas liées au marché. Mais dans le même temps, les artistes pouvaient être paresseux car ils avaient conscience que ce qu'ils créaient en réalité n'était rien, n'avait pas de valeur. Aujourd'hui, nous pouvons aussi lire ce texte comme une tentative pour freiner l'expérimentation capitaliste par la temporalité du travail. Peut-être que les artistes d'aujourd'hui travaillent tellement qu'ils n'ont plus le temps de démasquer les gens réellement paresseux au cœur du mode de production capitaliste. C'est-à-dire que, dans le socialisme, l'artiste paresseux pouvait montrer l'hypocrisie du système qui exaltait le travail : si les artistes dans le socialisme voulaient rester des artistes, ils devaient de fait rester sans travail. Si les artistes d'aujourd'hui veulent être des artistes, ils ne peuvent pas rester sans travail, ils doivent au contraire travailler sans cesse. Et de plus, ils doivent sans cesse être critiques envers leur travail. Les artistes doivent de fait constamment chasser de leur travail chaque trait de paresse ou d'inefficacité, pourtant ce faisant, ils perdent la potentialité de tendre un miroir aux gens réellement paresseux au sein du capitalisme. Comme l'a dit Aaron Schuster, le problème réside dans le fait que le néolibéralisme a fini par s'approprier la paresse : l'éthique postmoderne est une paresse guidée et tolérée⁸. La paresse est de fait la nouvelle éthique de travail de ceux qui spéculent et qui réfléchissent à la valeur de l'avenir. Ici, nous avons affaire à une situation contradictoire : l'artiste travaille sans cesse et sans relâche, en même temps il est perçu du point de vue populiste néolibéral comme un des principaux parasites de la société, son travail est de nouveau sans valeur comme dans le socialisme. Mais cette fois le travail est sans valeur non pas parce que le travail est déprécié mais parce que la spéculation et la paresse sont justement au cœur de l'idéologie néolibérale contemporaine. Avec

6 Valentina Desideri et Stefano Harney, "Fate work. A conversation". Texte non publié, notes privées.

7 Mladen Stilinović, "The Praize of Laziness", <http://guelman.ru/xz/english/XX22/XX2207.HTM/>

8 Aaron Schuster parle aussi du rôle de la paresse dans le libéralisme dans une interview à *Dnevnik* : « Il est très difficile de ne rien faire ». *Dnevnik*, 4.10.2010.

cette contradiction, nous revenons au fait sérieux que, de nos jours, il existe dans notre société une tendance à exclure l'artiste de la sphère publique. La spéculation paresseuse et la projection de l'avenir ne sont en effet possibles que si le bien public est effacé, si en même temps la sphère publique antagoniste et complexe est réduite, et si une place est donnée au pouvoir financier de projection. L'art est exclu de la sphère publique car il y a un intérêt à cela. L'art est structuré, géré et encadré dans la temporalité du projet de sorte qu'il ne peut plus perdurer dans le présent ni articuler un autre moment du commun. La dévaluation de l'art fait effectivement partie de l'intérêt capitalistique général afin que tous nous ne travaillions que dans notre propre intérêt, ce qui est bien sûr la plus grande des paresseuses.

Bojana Kunst est philosophe, dramaturge et théoricienne des arts vivants contemporains. Elle est professeure adjointe en philosophie de la culture à l'Université du Littoral en Slovénie, elle a été professeure invitée à l'Université de Hambourg entre 2009 et 2012 et enseigne à l'Institut des Sciences Appliquées au Théâtre à l'Université de Giessen en Allemagne depuis l'automne 2011. Elle est membre du comité de rédaction des revues *Maska* et *Performance Research*.

« UNE HEURE APPORTE CE QUE LE TEMPS NE PEUT PAS APPORTER » PENSÉES MINUTÉES À PROPOS D'UN PROVERBE GREC

DANAE THEODORIDOU

TRADUCTION DE L'ANGLAIS
ALICE CHAUCHAT

INTRODUCTION

Le mardi 3 avril 2012, en visite dans ma famille à Thessalonique en Grèce, je décide de prendre à la lettre le dicton grec selon lequel « une heure apporte ce que le temps ne saurait apporter » (*osa fernei i ora den ta fernei o chronos*). Ainsi, je prends une heure (je la distingue du temps dans sa totalité) et j'en compte les soixante minutes, l'une après l'autre, enregistrant ma voix qui les traverse. Je fais cela, pleine d'espoir que la promesse se réalise à la fin de cette heure, que j'en saurai plus sur le temps, que cette heure m'apportera quelque chose que le temps ne peut m'apporter. C'est au décompte de cette heure (de 14h59 à 15h59, heure locale), de ses soixante minutes (en gris foncé), de ses 3 600 secondes (en gris), de ses mots et de ses pauses, de ses « temps vides », que vous assisterez ci-dessous.

Et bien sûr, comme Ivana Müller me le disait un jour avec tant de justesse, c'est au moment précis où l'on articule une idée et où l'on commence à y travailler, qu'on se rend compte que tout le monde travaille exactement sur la même chose. Un genre merveilleux de synchronicité, je suppose... C'est pourquoi, en plus de l'heure que vous traverserez aussi dans un moment, j'aimerais consacrer ici quelques lignes à d'autres heures, des heures qui sont venues après cette première heure et dans un autre lieu :

Je dédie ce texte aux heures passées à Athènes, quelques jours plus tard et pendant lesquelles je lis un email de Tim : « Je viens de terminer le texte ci-joint ... qui pourrait t'intéresser, » dit-il... J'ouvre un document word où je le retrouve en train de « dire les nombres », en descendant un escalier familial, pour reprendre ses mots, et en comptant chaque marche. Ceci n'est « pas tant une mesure du temps que l'acte conscient et spéculatif de son invention, son invocation ou sa matérialisation ». C'est l'esquisse d'un cadre abstrait qui ferait des entailles sur les événements en cours ; un processus de marquage/dénomination numérique qui semble à la fois structurer et ralentir ces événements, mettant en valeur la création de « moments » et de choses faites à partir de rien¹. Je ne saurais donner une description plus précise de ce qui suit...

Ou encore, je dédie ce texte aux heures pendant lesquelles je reviens sur le matériel accumulé lors de la

¹ Tim Etchells. "When I Say the Numbers. Some Notes on Time in Performance". Essai à paraître dans le catalogue du magazine des Festspiele de Berlin: *Theatertreffen Journal* (2012).

rencontre du groupe régional de recherche PSi que nous avons organisée à Athènes en novembre dernier, *Encounters in Synchronous Time*. Un magnifique voyage dans le passé. Et une fois de plus, je suis ravie d'y retrouver le « temps décliné » d'Eleftheria, une réponse aux *Double Translations*² de Karen Christopher et Lito Walkey. Une « composition du présent et de la présence », comme elle l'appelle. Une « mesure du temps par la composition d'unités de temps ». Un « évènement qui se déploie au fil du temps, à travers le passage du temps, à travers le décompte du temps, à travers la création du temps ». Un « temps qui se performe comme il s'énonce », une « invitation à ressentir le poids du temps, une invitation à traverser le déroulement du temps ». « Et pendant que le présent se déploie, la présence se consacre à la rencontre », dit Eleftheria. « Voilà deux minutes », dit-elle.

Et enfin je dédie ce texte aux heures pendant lesquelles je prépare un workshop de dramaturgie qui s'est tenu dans un théâtre occupé d'Athènes, où les artistes se rencontrent pour partager leur travail, leurs pensées et leurs inquiétudes sur toutes sortes de crises plus ou moins créatives ; aux heures pendant lesquelles je lis la publication sur *Six Months One Location*, une autre occupation créative d'espace dans le but de partager des idées, des travaux et des enjeux, si j'ose le décrire ainsi. Et je dédie ce texte à la question posée par Bojana Cvejić dans le cadre de ce projet, à 16h22 : « Puis-je vous offrir du temps en cadeau? »³.

Le puis-je ?

J'espère que ceci en est un.

101,02,

Le temps commence maintenant.

03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,
(temps vide)

21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,
38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,

Il semble qu'en commençant à mesurer cette heure, j'ai déjà des idées préalablement formulées. C'est-à-dire que j'entre dans cette heure avec des idées préexistantes, des pensées que je souhaite poursuivre en cette heure ; peut-être une sorte de préparation à cette entrée.

55,56,57,58,59,60

(temps vide)

201,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,
19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,
37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,
56,57,58,59,60,301,02,03,04,05,06,07,08,09,

Après quoi j'ignore où le temps me portera. La seule chose dont je suis sûre, c'est qu'à la fin de cette heure, il ne se sera pas passé grand-chose. Mes pensées préexistantes, mon filet de protection, auront été épuisés, d'autres idées seront certainement apparues mais il ne se sera pas passé grand-chose. Très probablement, la situation sera à peu près la même qu'une heure plus tôt. Néanmoins, à en croire le proverbe, j'en saurai plus sur le temps, je saurai quelque chose que le temps lui-même n'aurait pu m'apprendre ; alors que cette heure le fera.

10,11,12,13,14,

(temps vide)

15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,
33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,
51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,401,02,03,04,05,06,07,
08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,
27,

La première pensée préexistante est celle d'une image que j'ai vue il y a un moment et qui portait le titre suivant : « image d'une heure ». Deux mains face à face, les cinq doigts d'une main touchant les cinq doigts de l'autre main, laissaient entre elles un interstice, comme un petit nid et de ce nid émanait une forte lumière blanche. C'était l'image pour un workshop qui promettait de changer votre pratique artistique, d'en abolir les modalités habituelles et de renouveler vos méthodes créatives.

2 Eleftheria Rapti. "This is time turned down", 28 avril 2012. <<http://writersin-residency.wordpress.com/eleftheria/>>

3 Le projet *6 MONTHS 1 LOCATION* s'est déroulé de juillet à décembre 2008 au centre Chorégraphique de Montpellier de mai à juin 2009 au performingARTS-forum, St. Erme, avec la contribution de dix-sept artistes qui exploraient ce que signifie de travailler dans des « conditions particulières » de recherche et de formation, différentes de la production habituelle des artistes indépendants.

28,29,30,31,
(temps vide)

32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,

Je ne suis pas tant frappée par la promesse de renouvellement, de réinvention ou de quelque nouveauté (cela me semble une tendance plus ou moins commune des courants de pensée capitalistes) que par l'idée de créer l'image d'une heure.

60,501,02,03,04,05,06,07,
(temps vide)

08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,
26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,

A quoi telle image pourrait-elle ressembler ? Si je devais photographier une heure, à quoi ressemblerait-elle ? Et bien sûr, cette idée me fait immédiatement penser à *Theatres*, de l'artiste japonais Hiroshi Sugimoto, qui essayait de saisir avec son appareil photo...

38,39,40,41,
(temps vide)

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,
59,60,601,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,
17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,
35,36,37,38,39,40,

...tout un film. Il ouvrirait le diaphragme et photographierait tout un film long d'environ une heure, peut-être un peu plus long ou un peu plus court mais ceci est plus ou moins la durée moyenne d'un film. En le capturant, en produisant des images d'écrans apparemment vides et blancs, remplis de tout, remplis du film entier. Cette image pourrait-elle être celle d'une heure ? D'une heure pleine de temps ? D'une heure qui contient tout le temps dont elle se compose et qui est capable d'apporter ce que le temps ne peut apporter ?

41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,
(temps vide)

54,55,56,57,58,59,60,701,02,03,04,05,06,07,08,09,
10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,

J'attends que cette connaissance me parvienne au cours de cette heure, maintenant. Pendant ce morceau concret de temps que je prends ici et maintenant, que je traverse avec ma voix, avec mon corps. Qu'est-ce que j'attends ?

27,28,29,
(temps vide)

30,31,32,33, 34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,
Que saurai-je à la fin de cette heure, que le temps ne pourrait m'apprendre ?

48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,801,
(temps vide)

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,
20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,
38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,
56,57,58,59,60,901,02,03,04,05,06,07,08,09,10,

Je me représente l'image de ce processus, de cette heure ; moi, assise ici dans le salon de la maison de ma famille à Thessalonique en Grèce, une maison où je ne me rends plus que rarement – peut-être une ou deux fois par an – attendant que cette heure m'apprenne quelque chose sur le temps, sachant que pas grand-chose ne se passera d'ici la fin de cette heure mais sachant aussi qu'une heure apporte ce que le temps ne peut apporter.

11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
47,48,49,50,51,52,53,
(temps vide)

54,55,56,57,58,59,60,1001,02,03,04,05,06,07,08,09,
10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,

Je remarque que le temps passe plus lentement quand on le compte. Quand on le prend de façon pratique, matérielle ; le temps passe plus lentement en ce moment. Les secondes précédentes étaient une pause.

23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,
(temps vide)

39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,

Il y a une courte pause après le mot « pause » et il y a eu un soupir. Comment les écrire ?

49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1101,02,03,04,
05,06,
(temps vide)

07,08,09,
Comment écrire celle-ci ?

10,11,12,13,14,15,16,17,18,
(temps vide)

19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,
36,37,38,39,40,41,42,43,

Comment le temps de la feuille se compte-t-il ?
Comment lire la lenteur ? Comment lire la pause ?

44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,
(temps vide)

59,60,1201,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,
16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,

Comment lire, ou plutôt, comment écrire la difficulté ?
Celle du temps conscient, des secondes et des minutes
qui passent. Je les vois pendant que j'enregistre :

Onze dix-huit, onze dix-neuf, onze vingt-deux, onze
vingt-cinq.

26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,
(temps vide)

36,37,38,39,40,41,
Qu'est-ce que je veux apprendre de cette heure ?

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,
(temps vide)

53,54,55,56,57,
Qu'est-ce qu'elle enseigne que le temps ne peut en-
seigner ?

58,59,60,1301,02,
(temps vide)

03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,
21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,
39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,

Les pensées préexistantes continuent à venir, obs-
tacles dans le processus de traversée de l'heure libre
de toute idée préexistante, est-ce possible ? Comment
traverser cette heure dans une relation claire, ouverte
et directe avec elle, sans attendre quoi que ce soit pour
après ; ou sans lui imposer des idées venues d'avant,
être vraiment juste moi face à l'heure. Je vais nommer
ces pensées préexistantes...

54,55,
(temps vide)

56,57,58,59,60,1401,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,
13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,

...pour voir si j'arrive à m'en vider la tête et ainsi à
rencontrer cette heure, cette heure qui apporte ce que le

temps ne peut apporter. Je pense aux paroles d'un au-
teur de chansons grec, Lolek : « J'aimerais une vie aussi
lente qu'un vieil homme qui essaie de sortir d'une voi-
ture ».

29,30,31,32,33,34,35,36,37,
(temps vide)

38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,
55,56,57,58,59,60,1501,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,
13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,

En fait c'est comme un ralenti, mais pas exactement.
Ça indique un rythme très organique, ce n'est pas un ra-
lenti au sens courant de « ralenti », qui décrit une lenteur
imposée sur un mouvement autrement plus rapide, mais
c'est le mouvement, c'est le mouvement naturel d'un corps
qui traverse l'heure, qui traverse le temps de telle sorte que
toutes ses phases deviennent très conscientes...

31,32,33,34,
(temps vide)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
...qui traverse vraiment le temps : les mains, les
jambes, les hanches qui essaient de sortir d'une voiture.

49,50,51,52,
(temps vide)

53,54,55,56,57,58,59,60,1601,02,03,04,05,06,07,08,
09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,1701,02,03,04,
05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,
24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,
42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,
60,1801,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,
18,19,20,

Et puis l'autre pensée concerne nos spectateurs à Paris.
On leur donnait la possibilité d'entrer dans notre proces-
sus à chaque heure pile, ils pouvaient se joindre à nous à
quatre heures, cinq heures, six heures, sept ou huit heures
et perdre leur temps avec nous pendant une heure. Je
suppose que, sans doute sans le savoir ou sans le choisir
consciemment, les organisateurs de l'évènement savaient
aussi qu'une heure peut apporter ce que le temps ne peut
apporter, et l'ont suggéré à nos spectateurs. Je me souviens
de ces heures que nous avons passées ensemble, qu'avons-
nous appris ? Nous avons appris des chansons françaises,
nous avons appris à garder le silence ensemble pendant
un long moment, nous avons appris à écouter de la mu-

sique ensemble, nous avons appris à lire en silence, nous avons appris à partager nos écrits et nous avons appris à changer de rythme, à devenir, d'une certaine manière, de vieux hommes qui essaient de sortir d'une voiture. Et bien que nous n'ayons jamais nommé cette connaissance acquise au cours de l'heure, la plupart des spectateurs ont souhaité étendre cette heure, la prendre à nouveau, apprendre encore, répéter la connaissance, annulant des rendez-vous ou repoussant d'autres engagements pour rester avec nous encore une heure et puis encore une autre. Cinq six sept huit neuf heures du soir. Une heure deux heures trois heures quatre heures cinq heures...

21,22,23,
(temps vide)

24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,
...à partager du thé et du café et des biscuits et des lectures dans une langue que nous ne parlons pas. Quel gâchis. Lire des choses qu'on ne comprend pas. Apprendre à lire. Un poème.

42,43,44,45,46,
(temps vide)

47,48,49,50,51,52,53, 54,55,56,57,58,59,60,1901,02,
03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,

En grec. Quel gâchis. Pourquoi voudrait-on étendre cette perte de temps ? Pourquoi souhaiterait-on passer une heure de plus à un tel gâchis ? Est-ce cela, ce qu'une heure a à offrir ? Le gâchis ? Un autre type de valeur ? La valeur de l'inutile ?

16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,
33,34,
(temps vide)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,
53,54,55,56,57,58,59,60,2001,02,03,04,05,06,07,08,09,
10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,

Une autre pensée préexistante si je lisais dans un texte « 5,6,7,8 », si je lisais 1 heure, 2 heures, 3 heures, 5 heures, je sauterais la phrase immédiatement. Mon œil peut lire 1-5, peut lire de 1 à 5 et il peut immédiatement « saisir » l'idée : c'est un décompte, ce sont des nombres les uns à côté des autres, ni plus ni moins, maintenant je peux continuer à lire.

20,21,22,23,24,
(temps vide)

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,
42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,
60,2101,02,03,

Mais si je ne faisais pas comme ça ? Si je lisais : un deux trois quatre cinq ? Si je passais *par* chaque nombre ? Et si je vivais l'expérience de l'écart entre un et deux, entre deux et trois ?

04,05,06,07,
(temps vide)

08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,

Est-ce que je recommencerais ? Est-ce que je sauterais à nouveau toute la phrase parce que je sais ce que ça produit ? Ou pas ?

21,22,23,24,25,
(temps vide)

26,27,28,
Je sens que le rythme change un peu.

29,30,31,
(temps vide)

32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,
49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2201,02,03,04,05,
06,07,08, 09,10,11,12,13,

C'est peut-être parce que mes pensées préexistantes arrivent à leur fin. Maintenant, c'est moi et l'heure que je prends, l'heure qui m'emmène à travers son temps. Que dit-elle ? Comment nous photographierait-on ? Moi et l'heure que je prends ici à Thessalonique. C'est maintenant la vingt-et-unième minute de cette heure. Encore presque quarante.

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,
32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,
50,51,52,
(temps vide)

53,54,55,56,57,58,59,60,2301,02,03,04,05,06,07,08,
09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,
28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,
46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2401,02,
03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,
22,23,24,25,26,27,28,29,

Est-ce une question de lenteur ? Je me demande. Est-ce cela que je cherche ? Est-ce pour cela que je prends cette heure ? Parce que j'espère que les choses vont ralentir ? Ou parce que je crois que ce que nous

devons apprendre de l'heure au sujet du temps est comment le ralentir dans une culture et des conditions de vie qui ne permettent pas une telle lenteur ? S'agit-il d'une seule qualité d'expérience, de prise et peut-être même de perte de temps ? Je pense que non. A quelle vitesse pourrais-je prendre cette heure ? Je pourrais la prendre d'une façon semblable à celle de *50'00" - Short Stories*, un autre morceau de temps concret que j'ai pris avec les quatre interprètes de mon spectacle, pendant les cinquante minutes duquel ils s'acharnaient à placer autant d'histoires que possible ; un temps à batailler, dans ce cas, aussi rapides et alertes que possible, à tout apprendre, dire, lire.

30,31,32,33,34,
(temps vide)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,

Qu'apprenons-nous du temps, dans ce cas-là ? Et si ce n'est pas une question de rythme particulier, de quoi s'agit-il ?

49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2501,
(temps vide)

02,03,04,05,06,07,08,09,10,

Qu'est-ce que notre négociation avec le temps ? Quel est notre problème ? Qu'est-ce qu'on lui veut ?

11,12,13,14,15,16,17,
(temps vide)

18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,
35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,
53,54,55,56,57,

Que me fait cette heure, maintenant ? Vingt-quatre minutes et vingt-quatre secondes maintenant. Que me font ces vingt-quatre minutes ? Qu'ont-elles fait ? Que me feront les trente-six minutes restantes de cette heure ? Je ne suis pas lente et je ne suis pas rapide, je suis avec le temps.

58,59,60,2601,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
(temps vide)

29,30,31,32,33,34,

Ça devient plus difficile. Est-ce que j'aimerais que ça s'arrête plus tôt ?

35,36,37,
(temps vide)

38,39,40,
Je ne sais pas.

41,42,43,44,45,46,
(temps vide)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,2701,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,

Maintenant j'imagine cette heure écrite sur la feuille. J'imagine ma voix, mon corps - maintenant assise sur le canapé du salon de la maison où je me rends rarement - écrits sur le papier.

17,18,19,20,21,
(temps vide)

22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,

J'imagine ces pages, l'image de cette heure et la lumière blanche qui en émane comme dans cette photographie...

36,37,38,39,40,41,
(temps vide)

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,
58,59,60,2801,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,
15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,
33,34,35,

... du nid formé par deux mains qui se touchent et de la lumière qui en émane. Cette feuille est un autre genre de nid qui contient l'heure. Qui amène, qui livre à travers sa blancheur - la blancheur de l'écran où le texte a d'abord été écrit, la blancheur de la page que vous lirez quand ceci deviendra un texte.

36,37,38,
(temps vide)

39,40,41,42,43,44,45,46,47,

Le temps de ces pages, le temps de cet enregistrement, le temps de votre lecture.

48,49,50,51,52,53,
(temps vide)

54,55,56,57,58,59,60,2901,02,03,04,05,06,07,08,09,
10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,

Est-ce quelque chose de nouveau ? Est-ce quelque chose qui réinvente ma pratique ? Je ne pense pas. C'est quelque chose de gaspillé, quelque chose de bien souvent répété, quelque chose de quelconque, peut-être

quelque chose d'ennuyeux, même quelque chose qui n'a rien à nous dire.

22,23,24,
(temps vide)

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,

Ce temps, cette heure... Je m'étonne de tant parler pendant cette heure. Je m'attendais à parler moins et me taire beaucoup plus.

45,46,47,
(temps vide)

48,49,50,51,
Ce sera peut-être pour plus tard, ou peut-être pas.

52,53,54,55,56,57,58,59,
(temps vide)

60,**30**01,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
Tout à coup j'ai l'impression que je pourrais dormir. Je pourrais vraiment dormir pendant cinq minutes de cette heure.

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,
(temps vide)

34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**31**01,02,

Et si j'essayais ? À quoi ça ressemblerait, sur le papier ? Ce serait un bon sommeil, dormir entourée de vous tous, mes lecteurs imaginaires. À quoi ressemble un texte qui dort ?

03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,
(temps vide)

37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,
Jusqu'à maintenant, j'ai pris la moitié de mon heure. Si ce qu'on dit est vrai, je devrais avoir acquis la moitié des connaissances attendues.

55,56,57,58,59,60
(temps vide)

3201,02,03,04,05,06,07,08,09,
Qu'est-ce que je sais, qu'est-ce que je sais de plus sur

le temps que ce que j'en savais il y a une demi-heure ?

10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,
(temps vide)

32,33,34,35,36,37,38,
Je sais être...

39,40,41,42,43,44,
(temps vide)

45,46,47,48,49,50,
...plus patiente avec le temps.

51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**33**01,02,03,04,05,06,07,08,
(temps vide)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,

Je sais y vider mon esprit, laisser mon corps plus léger au sein de l'heure.

19,20,21,22,23,
(temps vide)

24,25,26,27,28,29,30,31,
Je sais comment y dormir, me laisser aller à son passage.

32,33,34,35,36,
(temps vide)

37,38,39,40,41,42,43,44,
Que se passera-t-il dans la prochaine demi-heure ? Quelles sont mes attentes ?

45,46,47,48,49,50,51,
(temps vide)

52,53,54,55,56,57,58,59,60,**34**01,02,03,
Est-ce que j'attends d'avoir une bonne idée ? Quelque chose d'intéressant, d'innovant, de nouveau ? Je m'attendais vraiment à ce que cette heure contienne moins de mots.

04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,
(temps vide)

17,18,19,20,
Sa quantité verbale me surprend.

21,22,23,24,25,26,27,28,29,
(temps vide)

30,31,32,33,
Je ne suis pas sûre que ça marche.

34,35,36,37,
(temps vide)

38,39,40,41,
Que cette heure marche.

42,43,44,45,46,47,48,49,50,
(temps vide)

51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**35**01,02,03,04,05,06,
07,08,

À quoi ressemblera la prochaine heure ? Quand cette heure sera passée. Qu'est-ce que je ferai, ou plutôt comment le ferai-je, avec ma connaissance du temps nouvellement acquise ?

09,10,
(temps vide)

11,12,13,14,15,16,17,18,19,20, 21,22,23,24
Sur la manière de le prendre, de le perdre, sur le fait qu'il contient tout et ne contient rien ? On verra...

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,
42,43,44,45,46,
(temps vide)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**36**01,02,03,
J'aimerais faire un vœu sur le temps. Je ne suis pas vraiment sûre de ce que serait ce vœu, mais j'aimerais, maintenant, faire un vœu sur le temps :

04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,
22,23,24,25,
(temps vide)

26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,
Je ne sais pas où je vais avec ça. C'est dur. Je pense que les pauses de la deuxième demi-heure sont plus nombreuses que dans la première.

40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,
(temps vide)

50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**37**01,02,03,04,05,

06,07,08,

Encore vingt-cinq minutes. Ça ne fait que cinq minutes depuis que la première demi-heure s'est terminée. Ça avait l'air beaucoup, beaucoup plus long, ça me paraissait plus long.

09,10,11,
(temps vide)

12,13,14,15,16,
Qu'est-ce que je vais faire pendant les prochaines vingt-cinq minutes ?

17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,
(temps vide)

34,35,36,37,
Je pense que j'ai peur, tout à coup...

38,39,40,41,
(temps vide)

42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,
59,60,**38**01,02,
...peur de ces qualités du temps qu'on n'aime pas d'habitude, de l'ennui, de la perte d'intérêt, de l'inutilité.

03,04,05,06,07,
(temps vide)

08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,
26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,
J'ai peur que les prochaines vingt-cinq minutes soient encore plus perdues que les trente-cinq premières. Est-ce possible ? Est-ce possible de perdre et puis de perdre plus ? Comment compter la perte ? Je veux dire que si la valeur du temps est le plus souvent comptée, disons à travers sa productivité, comment en évaluer la perte ?

45,46,47,48,49,50,51,
(temps vide)

52,53,54,55,56,57,58,59,60,**39**01,
À quoi ressemblerait une heure qui serait plus perdue qu'une autre ?

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,
(temps vide)

16,17,18,19,
Qu'est-ce que je veux faire de cette perte ?

20,21,22,23,24,25,26,27,
(temps vide)

28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,
45,46,47,48,49,50,51,

Je vois déjà le piège. Je veux « apprendre » quelque chose de cette expérience. J'ai dit au début de l'heure que je savais que pas grand-chose ne s'y produirait et néanmoins je veux que ce « pas grand-chose » compte pour moi...

52,53,54,
(temps vide)

55,56,57,58,59,60,4001,02,03,04,05,

...qu'il m'apprenne quelque chose que le temps dans sa totalité ne peut m'apprendre. Mais cela pourrait vraiment s'avérer une expérience inutile...

06,07,08,
(temps vide)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,
27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,
45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,4101,
02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,

...prendre une heure pour rien ; en coucher les mots sur le papier, pour rien.

Qu'est-ce que je veux, pourquoi est-ce que je traverse encore cette heure, que j'anticipe le temps, pourquoi traversez-vous encore cette lecture, cette image de l'heure, anticipant d'apprendre quelque chose au sujet du temps.

17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,
(temps vide)

28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,
45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,4201,

Ce temps... Oh! Voici une autre idée préexistante, une phrase que j'ai lue récemment : « la négation du temps est impossible ». La phrase dit qu'il est impossible de nier le temps.

02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
(temps vide)

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,
Quarante-et-unième minute de l'heure, maintenant presque vingt, dix-neuf à venir ;

25,26,27,28,29,
(temps vide)

30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,4301,02,03,
04,05,

Viens, heure, viens avec tes dix-neuf minutes, traverse mon corps. J'ai une heure de plus au moment où j'enregistre ces mots, le temps me traverse, j'en traverse les secondes et les minutes.

06,07,08,09,
(temps vide)

10,11,12,13,14,15,16,17,
Ensemble... nous allons... perdre... le silence?

18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,
(temps vide)

30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,4401,02,03,
04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,
23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,
41,42,43,

Et si cet enregistrement ne marchait pas ? Si j'essayais de l'écouter, plus tard, et qu'il ne marchait pas ? Ça s'est déjà passé, ceci est une répétition. La première fois que j'ai enregistré l'heure, je n'ai pas pu l'écouter. Un problème avec l'enregistreur je crois, ma voix n'avait pas été enregistrée. Une pure perte de temps. Je voyais mon image sur la vidéo, je voyais l'image d'une heure mais muette, sans voix, sans mots pendant une heure ; moi qui ouvrais et refermais, qui bougeais les lèvres sans rien dire pendant une heure. Quel gâchis. Traverser cette heure...

44,45,46,47,
(temps vide)

48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,4501,02,03,
04,05,06,

...en compter les soixante minutes, les traverser et rater. Ceci est la deuxième fois.

07,08,09,10,11,12,13,14,15,
(temps vide)

16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,
33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,

Quarante-quatre minutes à présent, trois minutes depuis la dernière fois que j'ai regardé. Maintenant le temps passe encore plus difficilement. Je sais que, secrètement, je désire que les seize prochaines minutes

passent comme de l'eau, s'écoulent à travers mon corps et disparaissent dans le temps.

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**46**01,02,03,04,05,06,
(temps vide)

07,08,09,10,
Comment écouler ces seize minutes sur la feuille ?

11,12,13,14,15,16,17,18,
(temps vide)

19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,
Comment imaginer seize minutes qui s'écoulent comme de l'eau, un temps qui s'envole ?

41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**47**01,02,03,04,05,06,07,08,
(temps vide)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,
J'attends, je laisse le temps passer, j'attends qu'il finisse. Je n'ai plus de mots.

21,22,23,24,
(temps vide)

25,26,27,28,
Qu'est-ce que j'ai appris ?

29,30,31,
(temps vide)

32,33,34,35,36,
Que le temps est bien plus grand que je ne croyais.

37,38,39,
(temps vide)

40,41,42,
Je crois que j'ai appris ça.

43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,
(temps vide)

56,57,58,59,60,**48**01,02,03,04,05,06,07,08,09,
Je pense déjà aux choses que je ferai après cette heure. J'irai voir des amis. Je sortirai faire un tour, il fait beau et beaucoup plus chaud ici aujourd'hui.

10,11,12,13,
(temps vide)

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,
Je vais changer la position de mon dos, bouger un peu, m'éloigner de cet enregistreur. Est-ce que ça veut dire que cette dernière heure était une torture ? Je ne crois pas.

31,32,33, 34,35,36, 37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
(temps vide)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**49**01,02,03,04,
Je pense que c'est peut-être une des très très très rares heures, peut-être la seule de ma vie où je sais ce que j'aurai fait minute après minute. Je crois que je pourrai même m'en souvenir...

05,06,07,08,
(temps vide)

09,10,11,12,13,14,15,16,17,
...seconde après seconde, en la traversant. À quoi ça ressemble ?

18,19,20,21,22,23,
(temps vide)

24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,
Ca fait quarante-huit minutes, maintenant. C'est bizarre, maintenant je remarque que je vérifie le passage du temps toutes les quatre minutes. Je me demande ce que ça veut dire.

41,42,43,44,45,
(temps vide)

46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,**50**01,02,03,04,05,
Il reste encore douze minutes. Peut-être que cette connaissance du temps que l'heure apporte n'arrive que lorsqu'elle est complètement passée...

06,07,08,09,10,
(temps vide)

11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,
...comme une révélation soudaine de la connaissance qui s'est accumulée tout au long de cette dernière heure

et qui se révélera à moi à la cinquante-neuvième minute ou peut-être pile à la dernière seconde de la soixantième minute. Attendons de voir.

37,38,39,40,41,42,43,44,
(temps vide)

45,46,47,48,49,50,51,52,53,
Maintenant j'essaie d'imaginer la feuille de cette tente. Une page blanche ?

54,55,56,57,
(temps vide)

58,59,60,5101,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,

Est-ce que ça vous aiderait si je laissais une page blanche pour représenter cette attente ? Si j'écrivais le mot « attendre » et puis que je laisse cinq, six, sept, huit, neuf, dix lignes, une page blanche pour cette attente ?

24,25,26,
(temps vide)

27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,
44,45,46,47,48,49,50,

Est-ce que ça vous aiderait à imaginer, à vous représenter la lenteur de mes paroles ? Elles ralentissent au fil de l'heure. Les mots sont prononcés les uns après les autres, lentement. Est-ce que ça aide à lire ?

51,52,53,54,
(temps vide)

55,56,57,58,59,60,5201,02,03,04,05,06,07,08,09,10,
11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,

Est-ce que ça ralentit aussi votre lecture ? Est-ce que vous passez lentement par mes mots, par leurs syllabes l'une après l'autre ? Ou pas ? Et sinon, est-ce que c'est important ?

26,27,28,29,30,31,32,33,34,
(temps vide)

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,
51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5301,02,03,04,05,06,07,
08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,
27,28,

Comment représenter la lenteur de mes paroles ? De toute façon, quel est l'intérêt de la lenteur ? Voilà mon heure touche à sa fin. C'est bizarre comme tout à l'heure,

pendant que je la traversais, je trouvais ça difficile, mais maintenant qu'elle arrive à sa fin elle semble avoir filé si vite, si soudainement. C'est peut-être ça que je dois en apprendre, maintenant à la cinquante-deuxième minute, ce que je dois apprendre sur le temps en cette heure devient évident : ses qualités...

29,30,31,
(temps vide)

32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,
...sa lenteur, sa rapidité, son envol, ses pauses, ses silences ; des qualités.

43,44,45,46,47,48,49,50,
(temps vide)

51,52,53,54,55,56,57,58,
Qu'est-ce qu'on en attend, qu'est-ce qu'on négocie ?

59,60,5401,
(temps vide)

02,03,04,05,06,07, 08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,
Quelle importance ? Je pourrais dire que c'est peut-être parce que ça se termine mais je ne pense pas que ce soit ça. Il ne s'agit pas de ça.

19,20,21,
(temps vide)

22,23,24,25,26,27,28,29,30,
Il s'agit de notre traversée du temps et de ce temps qui traverse notre corps.

31,32,33,
(temps vide)

34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,
51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5501,02,03,04,05,06,07,
08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,
27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,
45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,5601,
02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,
21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,

Quel rapport au temps voulons-nous ? Je m'impatiente trop, tout à coup, j'anticipe et je crains en même temps que la fin de cette heure me surprenne au milieu d'une pensée, m'interrompt. Je suis déjà, je suis déjà dans le rythme du reste des heures, des heures qui s'inquiètent sans cesse de quelque chose qui viendra, quelque chose à venir ; je m'in-

quiète de ne pas rester dans cette heure. Voyons si je peux changer ça pour les six minutes restantes et voyons si je peux le changer pour le reste des heures à venir. Sans anticiper, sans projeter, en étant l'heure, avec l'heure, en perdant du temps. Qu'en pensez-vous ? Je me demande si vous êtes jamais arrivés à cette cinquante-cinquième minute de mon heure. Peut-être êtes-vous déjà partis bien plus tôt, il y a une demi-heure déjà ou peut-être même plus tôt encore... partis.

Parce que cela n'a aucun sens, parce que c'est du temps perdu.

35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,
(temps vide)

47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,
Encore quatre minutes avec vous, ici, dans cette heure.

59,60,5701,02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12,13,
(temps vide)

14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,
Je reste silencieuse. Je ne vous imagine pas.

25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,
(temps vide)

38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,
54,55,56,57,58,59,60,5801,02,03,04,05,06,07,08,09,
10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
29,30,31,32,33,34,35,36,37,

Ça ne fait rien. Je ne veux pas faire semblant d'être intime avec vous. Je veux seulement passer cette heure, la traverser pendant que vous parcourez ce texte maintenant, que vous parcourez ces pages, sans attentes, pas grand-chose ne changera. Les deux minutes et quarante secondes restantes ne changeront rien en nous. Ou peut-être que si. L'image de cette heure est presque achevée.

38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,
(temps vide)

53,54,55,56,57,58,59,60,5901,02,03,04,05,06,07,08,
09,10,11,

Elle m'a paru infinie et elle m'a paru minuscule et elle a traversé mon corps, cette heure, m'apprenant quelque chose sur le temps.

12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,
(temps vide)

29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,
46,47,48,49,50,51,52,53,

Je pense à nouveau au texte qui sort de cette heure. Tellement bizarre, le tout dernier moment, une minute et demi c'est encore, encore plus lent, ça ne passe pas. Je pense à ce texte...

54,55,56
(temps vide)

56,57,58,59,60, 6001,02,03,04,05,06,07,08,09,
...et à vous qui êtes sur le point de finir, tout comme je suis sur le point de finir cette heure ici.

Que s'est-il passé ? Qu'avez-vous appris sur le temps ?

10,11,12,13,14
(temps vide)

15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,
32,33,34,35,36,37,38,39

On est vraiment, vraiment près de la fin. Vingt-trois, vingt-quatre, vingt-cinq, vingt-six, vingt-sept, vingt-huit, vingt-neuf, trente, trente-et-un, trente-deux, trente-trois, trente-quatre, trente-cinq, trente-six, trente...

40,41,42
(temps vide)

43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60
La lumière de mon chronomètre est éteinte.

Je ne suis pas sûre de finir ça pile à la fin de cette heure. Ça pourrait continuer dans l'heure suivante...

...de mon temps, entrer dans le temps infini, fini, le temps...

...c'est déjà fini...

Danae Theodoridou, artiste et théoricienne de la performance, vit à Londres. Elle achève actuellement à l'Université Roehampton un projet de recherche pratique sur les structures dramaturgiques dans les formes expérimentales du théâtre et de la danse. Son travail prend la forme de solos, d'œuvres collectives et d'écrits. Il est présenté en Grande-Bretagne, en Grèce et ailleurs. Elle enseigne dans différentes facultés de Londres, en premier et deuxième cycle.

CHORÉGRA- PHIES DU DEHORS À PROPOS DU MUSÉE DE LA DANSE DE BORIS CHARMATZ

NOÉMIE SOLOMON

TRADUCTION DE L'ANGLAIS
ALICE CHAUCHAT

« C'est de l'espace du dehors que je voudrais parler maintenant. L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. »

M. FOUCAULT, « Des espaces autres », (1967) *Architecture / Mouvement / Continuité*.

Dans cet essai, je considère le *Musée de la danse* de Boris Charmatz, plateforme aux facettes multiples initiée en 2009 alors que le danseur et chorégraphe prend la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, comme un espace hétérogène. Je décris certains agencements expérimentaux mis en œuvre par le *Musée*, lesquels rassemblent divers éléments (corps, gestes, paroles, partitions, sons, techniques, temporalités, idées), tout en situant son champ d'activité en relation étroite avec l'espace du dehors ; les expérimentations chorégraphiques attirent les corps dansants hors d'eux-mêmes, défaisant et réinventant certaines techniques et histoires propres à la danse. Je soutiens que la juxtaposition du musée et de la danse, comme deux institutions distinctes, active de nouvelles fonctions pour les corps en mouvement à travers la scène contemporaine. En nous appuyant sur l'analyse de Michel Foucault, nous pouvons observer le musée comme un site privilégié d'exposition de la façon dont la culture organise l'art et le savoir et comment il met en scène *les mots et les choses* au moyen de systèmes complexes de collecte, d'organisation et de dénomination. En même temps, en tant qu'hétérotopie spécifique constituée d'un « temps qui s'accumule à l'infini », comme l'écrit Foucault¹, le musée expérimental rend possible des relations multiples et contraires entre les choses et leur représentation : il produit un espace de différence, intensifiant les nombreux déplacements entre les choses et leurs rapports à la visibilité et à la lisibilité. De la même façon que le sens ne réside pas *dans* les choses, l'art ne se trouve pas dans ses objets : le *Musée de la danse* peut ainsi être appréhendé comme un « dispositif »² qui opère dans cet écart même, exposant et expérimentant les mouve-

1 Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967). *Architecture / Mouvement / Continuité* 5 (octobre 1984) : 46-49.

2 En français dans le texte [ndlt]. Selon Foucault, le terme « dispositif » désigne un « ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments ». *Les Aveux de la chair* (1975) cité dans « Du dispositif accompagné au dispositif accompagnant » par Didier Paquelin, Université de Bordeaux, <http://membres.multimania.fr/autographe/Dispositif3.htm>

ments entre l'art et ses corps. En mobilisant le geste dansé comme mode d'agencement – comme ce qui peut mettre à l'épreuve, inverser et inventer du sens – je trace certaines trajectoires du *Musée de la danse* hors du régime disciplinaire, alors que celles-ci induisent variation, métamorphose et hétérogénéité dans le champ de la danse.

UN MANIFESTE (OU COMMENT SE DÉBARRASSER DES CENTRES)

La dénomination du *Musée de la danse* constitue un acte performatif ; un appel à transformer en profondeur le Centre chorégraphique national, structure institutionnelle qui promeut, régule et diffuse la danse à travers les territoires français et européen. Dans son manifeste inaugural, Charmatz expose ce qui suscite son geste de dé-nommer. Ce manifeste peut se lire comme une série de propositions critiquant les opérations linguistiques qui constituent la danse. Premièrement, le besoin d'écarter le terme « centre » : si l'on peut retracer la discipline chorégraphique à travers les manières dont elle a assigné et imposé un « centre » aux danseurs, ramenant systématiquement leurs mouvements à cette coordonnée techno-politique, les danseurs contemporains ont depuis expérimenté de nombreuses façons de traverser et de s'éloigner de ce centre intériorisé et fictionnalisé, créant une grande diversité de points, de lignes et de courbes pour guider le mouvement. Cette suppression du mot « centre » constitue une condition vitale à la construction d'une nouvelle plateforme pour la création chorégraphique. Car, comme le formule Charmatz, ce n'est que « sur le vide d'un corps exproprié de tout centre, [qu']il y a de la place pour la danse »³. Puis Charmatz appelle à un effacement du terme « chorégraphique » au profit du mot « danse » : à la fois plus et moins que la chorégraphie, la danse est ce qui peut déborder, excéder et exercer une pression sur le cadre chorégraphique. Pour que l'espace du chorégraphique, enfermé et institutionnalisé, puisse s'ouvrir, Charmatz veut donner plus de place à la danse tout en en considérant ses formes et contenus d'une perspective plus large. Se définissant lui-même d'abord comme danseur, Charmatz poursuit en soutenant qu'une telle structure institutionnelle devrait être « dirigée » par des danseurs plutôt que par des chorégraphes. En effet, le corps dansant est à la fois ce qui crée et ce qui incarne le travail de la danse : ce qui *performe* la danse, traverse et constitue l'œuvre, tout en étant constamment travail-

lé par de nombreuses autres personnes (chorégraphes, parents, enseignants, etc). En suivant cette proposition de Charmatz pour une habilitation et une intensification du danseur dans ce rôle institutionnel, le corps dansant apparaît plus apte à remettre en question, à défier et à réinventer avec force et acuité les modalités de création, de transmission et de documentation du mouvement. Ces nouveaux potentiels réduisent la mainmise institutionnelle de la figure du chorégraphe-directeur. Ce mouvement de la chorégraphie vers la danse appelle donc à élargir radicalement les frontières de la danse en tant que discipline : « Ce qui fait danse doit toucher aujourd'hui bien au-delà du cercle restreint de ceux qui la structurent au quotidien, et s'ouvrir à une dimension anthropologique qui éclate joyeusement les limites induites par le domaine proprement chorégraphique »⁴. Enfin et par conséquent, Charmatz réfute le terme « national » qui semble obsolète dans le champ artistique contemporain autant qu'il renvoie à un projet politique dépassé. Une action dansée sur la scène européenne à l'aube du vingt-et-unième siècle se doit d'émerger depuis, et s'adresser à, un espace « au minimum locaglobalrégioeuropéointernationabretotransco-ntinensud »⁵. La conception que se fait Charmatz du paysage artistique contemporain agence étroitement une gamme de spatialités et de singularités, déjouant les élans nationaux de l'institution. La dénomination du *Musée de la danse* constitue ainsi un geste puissant dans le paysage chorégraphique français ; une brèche à la surface de l'institution chorégraphique qui ouvre de nouvelles possibilités d'articulations entre le corps dansant et la sphère artistique, sociale et politique. À cet égard, le manifeste de Charmatz se conclut sur une série de dix commandements pour le *Musée de la danse* qui agissent comme une partition chorégraphique pour les expérimentations à venir. La danse ainsi formulée par Charmatz émergera au moyen d'un – et en tant que – « micro-musée », « musée d'artistes », « musée excentrique », « musée incorporé », « musée provocant », « musée transgressif », « musée perméable ». Musée aux « temporalités complexes », « musée coopératif » et « musée immédiat »⁶. Ici, la prolifération des noms et des adjectifs pluralise l'espace de jeu du musée : elle constitue une ré-assignation de ses rôles et de ses potentiels dans la culture contemporaine. Par ce croisement des fonctions et des possibilités offertes par les domaines du musée et de la danse, le manifeste émerge comme une partition hétérogène qui demande à être performée.

3 Boris Charmatz, « Manifeste pour un *Musée de la danse* », <http://www.borischarmatz.org/lire/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

EXPÉRIENCES INTEMPESTIVES

Pendant ses deux premières années d'existence, le *Musée de la danse* a abordé différents aspects du champ chorégraphique au travers de plusieurs manifestations. *Préfiguration*, le premier événement organisé en avril 2009, propose d'« abriter le temps » ou peut-être plus précisément d'« étrangler le temps » au cours d'une nuit entière peuplée d'œuvres ralenties, suspendues, répétées et décomposées, comprenant entre autres un concert de musique, un spectacle de butô, un cours de jazz et une ronde bretonne. Commencement idiosyncrasique pour un *Musée de la danse*, ce happening cherche à tisser des liens entre le lieu, le projet, le public, les chorégraphes et les danseurs. Performant un ralentissement radical du mouvement, l'évènement peut se lire comme une tentative de presser l'un contre l'autre les termes apparemment contradictoires de « danse » et de « musée » jusqu'à ce que leurs codes, techniques et préoccupations respectifs se nouent - nœud qui sera à son tour lentement défait. Gilles Amalvi, écrivain et dramaturge qui accompagnera chaque manifestation du musée, décrit cet évènement, guidé par les mots d'Henri Michaux : « Ralentie, on tâte le pouls des choses »⁷. Ce programme crée un espace où l'on peut embrasser l'immobilité, donner le temps de voir et de comprendre ce que l'on voit : en d'autres termes, la nuit tente de faire l'expérience du temps à travers et *en tant que* mouvement. *Préfiguration* - avant, ou au seuil de, la figuration - explore ainsi les conditions de possibilité pour l'intersection du temps de l'évènement avec celui de la réflexion ; le temps de l'apprentissage avec celui de la performance. Par exemple, le rythme du cours de jazz est ralenti, de sorte que la virtuosité, souvent liée à la rapidité de l'exécution, est neutralisée : chacun peut participer et aborder cette technique hautement spécifique à partir de perspectives et de formations diverses. Ou encore la *fonte de l'individu*, proposition collective faites aux danseurs et aux spectateurs de se défaire d'eux-mêmes : la partition suggère la une longue chute, « de la position verticale jusqu'à l'étalement le plus lourd »⁸. S'ensuit une danse distendue de corps qui n'en finissent plus de tomber, dont les membres, les muscles, les tendons, les nerfs et les sens renoncent progressivement à leur fonction jusqu'à un abandon existentiel à la pesanteur, au sol. Par ces diverses expérimentations

artistiques qui accumulent et éparpillent des gestes éclectiques, ce qui émerge n'est pas un tout dispersé et chaotique, mais bien un plan fait de problématiques multiples autour du corps en mouvement et de ses modes d'apparition et de disparition en regard de l'institution. Ces problématiques se déploieront dans les projets ultérieurs du *Musée de la danse*, ouvrant la voie à une série d'excavations temporelles à la lisière entre performance et archive, entre processus de création et processus de transmission, entre histoires et futurités de la danse. La décélération opère ici comme un dispositif technologique qui mobilise, infiltre et retourne les corps alors qu'ils expérimentent diverses questions et méthodologies. En rapprochant le corps dansant de la condition statique traditionnelle de l'objet muséologique, la décélération expose un entre-deux, un pont entre la danse et le musée. Les danseurs aux mouvements ralentis de la *Crash Dance* se transforment ainsi en sculptures, partageant leurs affects avec le décor environnant, alors que les objets se mettent à frémir puis à danser. Déjà, à cette première étape du *Musée de la danse*, la question du démantèlement émerge avec force, comme le montre un jeu de langage proposé par Éric Duyckaerts, un des artistes invités, jouant avec l'usage du préfixe « dé- » pour interroger et inventer du sens. Amalvi note une question soulevée lors de ce jeu, un problème qui lui semble à la fois secondaire et crucial pour le travail à venir : « Le *Musée de la danse* est-il un démusée de la danse ou un musée de la dédanse ? »⁹. Exerçant une pression sur les structures disciplinaires du musée et de la danse, ces actes de déstabilisation mettent à l'épreuve - étirent, perforent, dissolvent, chevauchent - leurs frontières respectives. Au seuil de sa figuration, le *Musée* établit donc un dispositif expérimental qui dessine des formes et des contenus possibles tout en défaisant son propre terrain, activant sans répit de nouvelles fonctions pour le corps dansant.

Expo zéro, la deuxième série d'évènements qui compose le *Musée de la danse*, poursuit l'examen des conditions de possibilité d'un musée de la danse en s'attachant à ce que celui-ci peut faire. Si le *Musée de la danse* est une opération qui s'actualise lors de chacune de ses manifestations, alors l'*expo zéro* en serait la « mise au point », comme le propose Amalvi, c'est-à-dire le réglage de la lentille méthodologique sur certains objets de recherche et l'établissement d'un cadre autour d'un territoire potentiel. Charmatz invite des participants issus de champs hétérogènes, dont chacun a une relation

7 Henri Michaux, *La Ralentie* [1937] dans *Plume*, précédé de *Lointain intérieur* (Paris : Gallimard, 1998) : 573.

8 Boris Charmatz, « *La fonte de l'individu* » Ceci est aussi le titre d'un article publié par Charmatz dans *Ec/artS* 1 (1999) et réédité in : Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretien. À propos d'une danse contemporaine* (Paris : Centre national de la danse, 2002) : 47-48.

9 Gilles Amalvi, « *préfiguration* : étrangler le temps », <http://www.museedeladanse.org/projets/prefiguration>

spécifique aux termes « danse » ou « musée » et leur pose les questions suivantes : « Que serait le *Musée de la danse* pour vous ; comment l'activer ? »¹⁰. Chaque participant propose alors des manières de se lier au projet en générant un « musée de la danse » singulier et subjectif, rempli de diverses idées et gestes, tout en nourrissant une discussion sur la capacité d'un tel musée à fonctionner de manière collective. L'évènement dure une semaine : les cinq premiers jours sont consacrés à la recherche et à l'élaboration de propositions individuelles ainsi que de lignes générales pour le projet et les deux derniers jours se déroulent devant un public autour d'une série de performances, de discussions et de situations expérimentales. La première partie d'*expo zéro* est ainsi composée d'idées dépeintes, débattues, abandonnées, oubliées, rayées, transformées. Les participants explorent diverses problématiques, situations et modes de présentation : ils interprètent des extraits d'un répertoire donné, énumèrent des listes, fredonnent des refrains, racontent des histoires, flânent à travers l'espace encore vide qui accueille le musée. Ces propositions tissent une surface aux multiples facettes, sur laquelle se croisent des stratégies de représentation alternatives et mobiles : un plan pour l'émergence, le passage et le croisement de différents territoires et gestes. En s'appuyant sur le compte-rendu qu'en fait Amalvi, on peut esquisser quelques questions qui émergent de cette phase préliminaire : comment rendre visible le trajet d'un danseur avec « les gestes des chorégraphes pour lesquels il a dansé », les mémoires déposées dans son corps ? Comment faire « résonner des voix dans les espaces vides du Garage » ? Énoncer l'archive sur « un terrain vierge » ? Comment trouver ce qui peuple déjà cet espace et ses corps ? Comment remplir l'espace tout en le laissant vide ? Comment se débarrasser du mouvement tout en laissant des traces ? Et comment raconter tous les musées de la danse qui se sont inventés autour de la table, « faire entrer clandestinement ceux qui n'y ont pas trouvé leur place »¹¹ ? On peut ainsi assister à la formation de puissants paradoxes esthétiques qui opéreront comme des forces de déclenchement et de déconstruction au cours des expérimentations à venir.

Comme autant de réponses possibles face à ces interro-

gations, ce que le public voit en entrant dans le théâtre de l'*expo zéro* pendant les deux derniers jours est une image véritablement éclectique. Par exemple, Boris Charmatz, les yeux clos, qui raconte pendant plusieurs heures, au fil de ses associations d'idées, ce qui s'est passé pendant les premiers jours du projet, rendant visibles les idées et mouvements échangés, y compris ses propres utopies et déceptions. Ou bien Janez Janša et Tim Etchells, assis côte à côte, qui écoutent et dressent des listes de musées de la danse impossibles ou improbables (un musée dans lequel les visiteurs ne pourraient pas bouger mais seraient mus, un musée dans lequel les visiteurs seraient vêtus de scaphandres limitant leurs mouvements, etc). Ou bien Faustin Linyekula qui nous raconte sa propre histoire tout en entrant et flânant dans les couloirs du musée, chantant une berceuse les yeux fermés comme un acte magique pour protéger le territoire. Ou bien Raphaëlle Delaunay qui exécute différents extraits de danse dans un studio, de Pina Bausch à Michael Jackson, ponctués d'exercices d'étirement et de pointes, invitant parfois les spectateurs à danser certaines phrases avec elle – une danse soutenue, étirée dans le temps, qui se déploie en formes précises ou en pauses fatiguées, éclairant sans relâche le travail des danseurs. Ou bien encore Janša qui invite les spectateurs à suivre ses instructions pour réaliser une session de « contact improvisation communiste ». Ou encore Charmatz qui propose à un groupe de gens de réaliser une « sculpture bondage » dans laquelle chacun est attaché à l'autre par des liens en tissus, maintenant cette position intime et collective pendant des minutes ou des heures. Ou, encore une fois, Charmatz qui parle de certains mouvements sans cesse effectués au cours de sa carrière, ceux par exemple d'Isadora Duncan et de Vaslav Nijinski, des mouvements que l'artiste ne veut plus faire et qu'il refait pourtant, devant d'autres, comme pour se débarrasser de leurs formes, de leur poids et de leurs significations. Ces nombreuses expérimentations discursives et gestuelles font apparaître une série de paradoxes utiles, comme autant de manières possibles de créer un espace commun pour penser et danser, pour agencer les idées et les corps. Ces paradoxes proposent des modes de fonctionnement et d'exposition pour le *Musée de la danse*, en dénouant quelques attaches disciplinaires. À cet égard, certaines idées atypiques et presque absurdes émergent et retournent la danse sur elle-même : par exemple, empailler une chorégraphie, produire l'année sabbatique de Steve Paxton ou exposer un kilomètre d'archives. « Est-ce qu'un paradoxe peut faire cadre ? » demande Amalvi. En tant que terrain d'expérience pour le *Musée de la danse*, l'*expo zéro*

10 Les participants de la première édition d'*expo zéro* étaient : Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustin Linyekula, Tim Etchells, Janez Janša, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari, Nathalie Boulouch. Un document interactif de l'évènement est disponible en ligne : <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-visite-interactive> Suite à cette première version à Rennes en septembre 2009, d'autres éditions ont eu lieu à St-Nazaire (2009), Singapour (2009), Utrecht (2010) et New York (2011), avec de nouveaux contributeurs et de nouvelles questions.

11 Gilles Amalvi, « *expo zéro* », <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-par-gilles-amalvi>

déploie une constellation mobile d'idées, de gestes, de déclarations et d'affects : elle cartographie un nouveau territoire, passe les frontières qu'elle vient d'établir et ouvre le champ d'une trajectoire pour le *Musée de la danse* qui oscille entre la (pré-) figuration d'un corps et sa radicale ouverture vers l'extérieur.

DISPOSITIONS ÉTHIQUES

“When it's time to escape regulation, performance is how the fugitive disappears.

Any time, all the time, performance is a refuge for the disappeared.”¹²

F. MOTEN

La trajectoire du *Musée de la danse* peut être suivie hors de la discipline chorégraphique, au travers différents vecteurs d'activité : esthétique, sociale et politique. Ce mouvement de désenclavement de la danse, alors qu'elle implose et s'ouvre à d'autres domaines, est évoqué avec force dans le manifeste de Charmatz. Là encore, en mettant l'accent sur la danse plutôt que sur la chorégraphie, Charmatz veut se débarrasser des frontières disciplinaires qui gouvernent l'institution chorégraphique et relier les actes du danseur à divers aspects de la vie. Ceci nécessite une certaine intimité entre la création artistique et ses cadres de production et de réception : non seulement en mobilisant le danseur en tant qu'artiste mais aussi en approfondissant la question de l'éthique. Le danseur contemporain doit alors être *engagé* : conscient de l'environnement culturel dans lequel il évolue et responsable de ce qu'il performe. À cet égard, Charmatz se propose d'étendre le champ de la danse « à une dimension anthropologique qui éclate joyeusement les limites induites par le domaine proprement chorégraphique »¹³. Ce déplacement vers une « dimension anthropologique » de la danse révèle l'attention toute particulière portée à la manière dont le corps dansant a été représenté, raconté, mobilisé et assujéti au fil de l'histoire. Cette approche anthropologique est, bien entendu, centrale à l'institution muséale, dont le développement peut se retracer tout au long de ses nombreuses tentatives d'identification, de documentation, de représentation et d'organisation de diverses pratiques et artefacts. L'intersection affective de la danse et du musée à travers la lentille critique an-

thropologique propose un questionnement croisé, mutuel sur leurs pratiques respectives. En effet, du point de vue de la danse, une « dimension anthropologique » signifie autant un élargissement de la danse comme objet de recherche qu'une multiplication de ses objets connexes. La perspective anthropologique mobilise les formes de la danse comme outil méthodologique à travers lequel elle peut considérer les façons dont les corps en mouvement sont évalués. Cette approche singulière et large prend un sens particulier dans le contexte de la danse et de la performance contemporaine expérimentale en Europe, à qui l'on a souvent reproché de privilégier les intérêts formels à une adresse des politiques culturelles. Pour ce qui est du musée, cette mobilisation de l'anthropologie fonctionne à la fois comme un rappel de son histoire et de son héritage chargés et comme une invitation à démultiplier ses pratiques pour mettre ses objets en mouvement, tout en rendant visible les sujets négligés ou évités par les discours institutionnels dominants. En articulant de cette manière la danse, l'art, l'anthropologie et le musée, le *Musée de la danse* active un ensemble de lignes éthiques pour les pratiques créatives et critiques, ouvrant de nouveaux espaces pour des sujets et phénomènes marginalisés.

Effectivement, en suscitant une série de correspondances entre les disciplines artistiques et leurs rôles professionnels respectifs (artistes, archivistes, curateurs, photographes, écrivains, éclairagistes, etc) avec les media, publics, modalités de composition et de documentation propres à chacune, l'initiative de Charmatz mobilise la danse et le musée comme des dispositifs hétérogènes et productifs. Le *Musée de la danse* s'attache aux façons dont ces institutions assignent des fonctions spécifiques aux artistes, aux spectateurs et aux œuvres, tout en ré-organisant leurs manières de produire savoir et expérience. Comme le suggère Charmatz dans son manifeste, le *Musée de la danse* est avant toute chose un musée vivant : il constitue une plateforme dynamique sur laquelle l'art, ses œuvres et ses acteurs peuvent être interrogés, ressentis, activés et transformés.¹⁴ Ici, la juxtaposition singulière de la danse et du musée interroge la pérennité et la permanence des objets d'art, tout en insistant sur l'importance de leurs gestes constitutifs (ceux des performeurs, des spectateurs, des chorégraphes et des curateurs) qui disposent ces objets

12 Fred Moten, “Performance Matters”, <http://www.thisisperformancematters.co.uk/>. « Quand il est temps d'échapper à la régulation, c'est par la performance que le fugitif disparaît. / N'importe quand, tout le temps, la performance est un refuge pour le disparu. »

13 Boris Charmatz, *Ibid.*

14 On peut voir l'aspect dynamique et relationnel du musée à la lumière des problématiques et des pratiques développées dans les études muséologiques, en particulier dans *L'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud. Celui-ci suit les pistes par lesquelles les artistes contemporains activent le dialogue entre les nombreux acteurs du domaine de l'art pour interroger et redéfinir le rôle de l'art dans la société, en voyageant à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace du musée.

dans l'espace. Cette conjonction allie des considérations d'ordre temporel et spatial pour mettre à l'épreuve et réinventer les manières de disposer les œuvres autour des seuils de visibilité et de signification. En ce sens, la manifestation *préfiguration* décrite plus haut déconstruit œuvres et techniques en une infinité de moments où les spectateurs-performeurs doivent ré-inventer ce qu'ils voient et ce que cela pourrait signifier ; ou encore *brouillon* (2010) qui habilite des danseurs à prendre en charge et à jouer avec la façon dont les œuvres sont présentées dans l'espace muséal. Comme le propose André Lepecki dans sa description de différentes performances au sein de musées : « la danse est ce qui permet à l'art d'échapper à son propre piège mortel »¹⁵... Ce processus de revivification effectué par Charmatz montre bien que le musée, quand il se confronte aux pratiques de danse, doit se débarrasser des relations statiques souvent sédimentées dans un espace organisé autour des objets : en d'autres termes, il doit devenir un espace « vivant », capable d'entrecroiser et de réinventer les gestes du passé, du présent et du futur. Dans le même esprit, pour Peggy Phelan, les « lignes denses de connexion et de tension » entre les champs des arts visuels et de la danse proposent un souci du mouvement qui « défait l'hypothèse idéologique selon laquelle le centre est permanent, stable, sûr »¹⁶. Comme je l'ai soutenu plus haut, ceci peut se lire comme un appel fait à l'institution normative du musée pour qu'elle prête une attention plus grande aux pratiques de mouvement et à leur effort persistant pour ébranler la fixité des centres – ceux des objets, des corps et de leurs institutions. Ce dé-centrage qui a lieu à la conjonction de la danse et du musée semble réaliser une impulsion éthique ; le *Musée de la danse* crée ainsi un dispositif singulier qui assemble et agit comme médiateur entre des éléments hétérogènes pour interroger les relations de pouvoir, de visibilité et de lisibilité.

De plus, dans son manifeste, Charmatz mentionne cette phrase entendue à la radio : « Il y a en France cent dix-huit musées du sabot, mais pas un seul musée de l'esclavage »¹⁷. Il n'y a pas de musée de l'esclavage en France

et pas de musée de la danse : Charmatz positionne ainsi la danse comme une pratique minoritaire et sous-représentée par les institutions républicaines. Tout en évitant de subsumer les réalités violentes et asservissantes de l'esclavage dans la marginalisation des pratiques de danse, un mot doit être dit quant aux manières dont les mécanismes d'assujettissement constitutifs de la danse comme discipline ont limité et filtré la visibilité du corps dansant au sein de la culture, en supprimant certains mouvements et potentiels. À cet égard, on peut dire que la relation particulière de la danse au temps a contribué à lui constituer une position marginale parmi les domaines de la connaissance : en effet nombreuses sont les institutions culturelles, y compris celle du musée, qui ont négligé ou failli à reconnaître et promouvoir le corps dansant en le considérant systématiquement comme fugace, précaire ou inconsistant. Au lieu de célébrer la danse comme ce qui serait toujours éphémère, jeune et hors du sens, le *Musée de la danse* de Charmatz invite à penser et à faire l'expérience de l'intersection paradoxale de la danse et de la temporalité, à aborder les nombreuses histoires de la danse qui sont interprétées, à croiser un geste présent avec la profondeur de son passé et les résonances à venir, à agencer des corps aux âges et expériences diverses (professionnels ou amateurs, expérimentés ou débutants, jeunes ou vieillissants). Ces questions sont particulièrement à l'œuvre dans *rebutoh* (2009), une étude minutieuse et créative du butô et de ses déploiements temporels : en filtrant et en activant ce qu'il ne faut pas oublier autant que ce qu'il reste à inventer, *rebutoh* compose un espace dansant qui englobe les nombreux souvenirs de la danse et ses itérations futures¹⁸. C'est un geste vital : il permet au champ de la danse d'accumuler et de réinventer ses récits et ses corps en relation à l'histoire et ainsi de regagner lisibilité et visibilité. Comme le propose José Esteban Muñoz dans *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, il existe un danger réel à confiner la performance au présent, car cela peut enfermer structurellement l'expérience des sujets minoritaires : n'exister que dans le présent limite l'accès à l'histoire ou à un avenir [*futurity*].¹⁹ Ce que Muñoz appelle le « fardeau du présent » [*the burden of liveness*] jette certains sujets dans l'ombre et les relègue à l'événement, évacuant ainsi « de tels personnages hors de l'histoire »²⁰. Un peu comme les performances des queers de couleur

à une opposition farouche, a été rapidement écarté par les élus.

15 André Lepecki, "Zones of Resonance: Mutual Formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s" in *Move: Choreographing You*, Exhibition Catalogue (London: Hayward Gallery, 2010): 157.

16 Peggy Phelan, "Moving Centers" in *Move: Choreographing You*, Exhibition Catalogue (London: Hayward Gallery, 2010): 22. "The dense lines of connection and tension (between the visual arts and dance across cultures and their emphasis on movement as that which) punctures the ideological assumption that the centre is permanent, stable, secure".

17 Boris Charmatz, « Manifeste pour un *Musée de la danse* ». Un indicatif de la relation tendue entre la France contemporaine et son histoire esclavagiste et coloniale peut être vu dans l'absence ou le manque de visibilité d'un travail collectif de mémoire à ce sujet, où le musée pourrait jouer un rôle important. Début 2011, différents historiens et intellectuels ont signé une proposition pour transformer l'Hôtel de la Marine, prestigieux bâtiment mis en vente sur la Place de la Concorde, en Musée de l'esclavage et de la colonisation. Le projet, confronté

18 En octobre 2009, la semaine d'événements appelée *rebutoh* attirait l'attention sur la relation des corps dansants à l'histoire et à la modernité à travers une exploration minutieuse et idiosyncrasique du butô.

19 José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

20 *Ibid*, 198.

évoquées par Muñoz, les pratiques de danse mises en avant par Charmatz peuvent être perçues comme « marquées d'une pression à *performer* pour le divertissement d'un bloc dominant »²¹. Pour échapper à cet impératif du présent, il est nécessaire d'accéder à des récits historiques plus larges : les pratiques de performance se doivent de ré-inventer « le monde » en démembrant et en remodelant les discours normatifs. Ces performances minoritaires symbolisent ainsi une urgence politique en soulignant l'importance d'une mobilisation affective qui « recherche dans le passé pour critiquer le présent et aide à imaginer le futur »²². En s'appuyant sur ces considérations, on peut examiner la manière dont les performances du *Musée de la danse* s'éloignent d'une matérialité transitoire, insignifiante, pour expérimenter les façons dont le corps dansant peut créer, étirer de nouvelles temporalités et activer ses propres histoires. De plus, d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, on peut comparer ces pratiques minoritaires à la position de l'étranger, de l'outsider lorsqu'il aborde et expérimente les formes dominantes qui organisent l'art et modèlent le savoir.²³ Pour cela, Charmatz mobilise les espaces, les langages et les codes propres au musée pour performer des agencements expérimentaux. En tant que stratégie curatoriale et chorégraphique, l'agencement est aussi à l'œuvre dans les processus de création des travaux chorégraphiques qui tissent une succession de gestes, de mots, d'affects, d'affirmations, d'objets et de corps pour créer des processus de subjectification alternatifs, de nouvelles formes de devenir. Ainsi, pour prolonger la pensée de Moten, le *Musée de la danse* ne fonctionne pas seulement comme un abri pour des performances fugitives, il exerce aussi une pression sur les institutions normatives pour que se dessinent de nouvelles bases, de nouveaux ponts qui génèrent des dialogues autour des corps en mouvement et les façons dont ils font sens.

En mobilisant le corps dansant et ses capacités éthiques afin de faire vaciller les seuils de visibilité et de signification et redéfinir ceux-ci à travers une série de domaines culturels, ces expériences créent des articulations puissantes entre le corps dansant et ses extériorités. Bref, ce que le *Musée de la danse* suscite est le mouvement vital de la danse hors d'elle-même.

21 *Ibid*, 187. "Tainted by a mandate to 'perform' for the amusement of a dominant bloc".

22 *Ibid*, 25. "Looks into the past to critique the present and helps imagine the future".

23 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* Paris : Éditions de Minuit, 1975. Selon les auteurs, la littérature mineure déterritorialise des formes majeures ou dominantes de langages et les systèmes de production de connaissance, elle privilégie le politique et constitue une énonciation collective.

Noémie Solomon bénéficie du programme Andrew W. Mellon dans le cadre de recherches post-doctorales à l'Université McGill de Montréal au Québec. Elle a récemment obtenu un doctorat à la faculté des arts vivants de l'Université de New York. Son travail explore les questions des techniques et de la subjectivité dans la danse et la performance, ainsi que la notation et la méthodologie chorégraphique.

Ouvrages cités

- Almavi, Gilles. « *préfiguration : étrangler le temps* » <http://www.museedeladanse.org/projets/prefiguration>.
- Almavi, Gilles. « expo zéro » <http://www.museedeladanse.org/projets/expo-zero-par-gilles-amalvi>
- Bal, Mieke. "The Discourse of the Museum", in: *Thinking about Exhibitions*. Eds: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, pp. 201-218. London: Routledge, 1996.
- Bourriaud, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.
- Charmatz, Boris. *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Paris : Les Prairies Ordinaires, 2009.
- Charmatz, Boris. « Manifeste pour un Musée de la danse » <http://www.borischarmartz.org/lire/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.
- Charmatz, Boris ; Launay, Isabelle. *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Paris : Centre national de la danse, 2002.
- Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- Foucault, Michel. « Des Espaces autres » (1967). *Architecture / Mouvement / Continuité* 5 (octobre 1984): pp. 46-49.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966.
- Lepecki, Andre ; Phelan, Peggy. *Move: Choreographing You*, exhibition catalogue, London: Hayward Gallery, 2010.
- Michaux, Henri. *La Ralentie* [1937], in: *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Paris : Gallimard, 1998.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

TEMPS PERFORMANT OU TEMPS DE LA PERFORMANCE? LA LUTTE POUR LA DURÉE ET POUR L'ÉVÉNEMENT¹

BOYAN MANCHEV

TRADUCTION DE L'ANGLAIS
AURÉLIE FOISIL

TEMPS PERFORMANT CONTRE TEMPS DE LA PERFORMANCE

Aujourd'hui, nous le savons tous : le monde, « notre » monde vit des transformations profondes et sans doute irréversibles. Le monde change sous nos yeux. En effet, la transformation est au cœur même de la condition contemporaine, c'est l'horizon ultime de la crise économique et politique que nous traversons. De nouvelles formes de production et d'échange apparaissent dans l'économie, ainsi que dans les domaines du politique et de l'esthétique, remettant en question le concept moderne de leur autonomie.

Le symptôme de cette transformation est l'obsession pour la notion de *performance*. C'est la première raison pour laquelle la performance est si importante dans le monde d'aujourd'hui. Actuellement les discours politique, économique et médiatique sont dominés par une véritable obsession pour la notion de performance, ou du moins pour son image. Cependant, cette obsession n'est pas une simple figure de rhétorique, elle est éminemment *structurale*. Donc pourquoi la performance ? Nous pourrions invoquer une raison étymologique : *per-formance* vient du latin *per-formare* et désignerait donc l'accomplissement, l'actualisation de la forme. Ainsi, la performance dans la sphère économique peut être entendue comme l'état de mobilisation du capital et de son potentiel de production qui permet de capter et d'exploiter à son tour cette potentialité en tant que telle. C'est une forme de production totalement nouvelle, qui dépasse les idées normatives modernes sur le travail, comme par exemple la force de travail et le produit, ou l'œuvre. La performance remplace la production au sens strict du terme : le nouveau capitalisme performe, il ne produit plus. Il repose sur le postulat que les formes de vie potentielles peuvent être entièrement actualisées jusqu'à épuisement de leur potentialité. Ainsi, la société performante du capitalisme global, ou société de la performance économique et du marché financier, semble être principalement caractérisée par la transformation soi-disant illimitée des formes de vie et des modes de subjectivation, ou plutôt par une subjectivation adaptable à l'hétérogénéité et à la diversification du marché. C'est pourquoi le capitalisme de la performance est un *biocapitalisme* : il transforme les formes de vie en marchandises. Ce faisant, la vie elle-même, à travers l'aliénation de ses formes, en est réduite à la production de marchandises, voire à devenir elle-même un produit standardisé. Le capitalisme de la performance est un capitalisme pervers : il prostitue la vie.

¹ Une première version de ce texte a été présentée lors de l'événement public *Performing Idea* qui s'est tenu à la Whitechapel Gallery et aux Studios Toynbee à Londres du 2 au 9 octobre 2010. Un article plus long sur le même sujet a été publié en italien sous le titre "Il tempo performance o il tempo della performance? La lotta per la durata come lotta per l'evento", in *Art'O_cultura e politica delle arti sceniche*, 30, 2011, p. 80-86, traduction Giulia Palladini.

* * *

Les prophètes grandiloquents des nouvelles formes économiques de la performance (ou « per-formes ») exaltent en chœur le « travail créatif » de l'artiste comme modèle de nouveaux types de travail et modes de production. En effet, pour la « classe créative » composée des supers créateurs de la croissance économique, qui assistent parfois à des performances artistiques, le travail n'est pas réellement distinct des loisirs. Regardez-les dans les cafés et les bars branchés ou les lounges des villes émergentes de la planète : ils travaillent sans relâche. La frontière entre le temps de travail et celui du loisir est de moins en moins étanche.

Oui, dans la durée de sa performance illimitée, le capitalisme performant absorbe le temps de la vie. La question de la durée est donc inséparable de la question de la production/performance. Le capitalisme performant abolit la limite entre temps de travail et temps de loisir. Il prétend libérer du temps en transformant les bases ontologiques de l'expérience humaine du temps. La première étape de l'opération biocapitaliste est la réduction du temps au statut de marchandise. Le travail et son temps sont ainsi aliénés : ils deviennent productibles. Le temps est acheté et vendu comme un produit, au même titre que la force de travail. Par conséquent, le temps de loisir est aujourd'hui considéré comme un temps de consommation, le mode même du temps-marchandise. Il devient ainsi la garantie ultime pour la survie du capital et la force motrice de l'exploitation auto-infligée. Ainsi, nous pourrions prolonger cette analyse en disant que l'une des tâches principales de la performance aujourd'hui serait de s'opposer aux visions simplistes du temps de loisir qui nous asservissent doucement et nous enferment dans un cocon d'images infantiles d'un monde de jouissance illimitée, c'est-à-dire de totale consommation.

Pour tenter de rompre le cercle vicieux de la production et du *divertissement forcé*, je proposerai de radicaliser la distinction faite par André Gorz entre le travail à des fins productives et le travail *autonome*, qui est selon lui la manière la plus socialement valable de travailler en ce qu'elle garantit la cohérence de la vie sociale¹. Je propose de prolonger la théorie de Gorz en poussant jusqu'à distinguer radicalement deux modalités ontologiques de temps. J'opposerai d'un côté le temps surqualifié et marchandisé (le temps aux qualités multiples, le temps plein d'événements, entièrement rempli, le temps du travail et du divertissement pris dans un lien pseudo-dialectique et pervers) et de l'autre un temps libre et anarchique, *un temps sans*

qualités. J'appellerai le premier *temps performant* et le deuxième *temps de la performance*.

Aujourd'hui, le paradoxe veut que les sujets politiques soient forcés non seulement de vendre mais d'acheter leur force de travail pour produire et/ou performer, afin de se libérer du temps pour leur travail autonome. Les artistes d'aujourd'hui, contrairement aux « créatifs » comme Richard Florida et compagnie, sont les premiers à en faire l'expérience : la réduction « créative » du travail à la création s'inscrit dans la fausse représentation du travail artistique comme temps de loisir sans aucun signe de contrainte, d'exploitation, d'effort physique ou d'expérience sensible.

C'est justement pour cette raison que la performance et la danse contemporaine apparaissent aujourd'hui comme un terrain de lutte esthétique exemplaire. Quelles sont les dimensions de cette lutte ? C'est une lutte pour le temps et j'irai jusqu'à nommer sa forme réelle la *durée*.

TEMPS SUR / DE SCÈNE ET DURÉE

Pour poursuivre mon hypothèse, je veux proposer une typologie *ad hoc* des temporalités à l'œuvre dans la performance et des dimensions de la durée que chacune sollicite. Il y a toujours plus d'une temporalité et plus d'une durée sur scène.

1. le temps *physique*. C'est le temps de la performance qui a lieu dans un continuum espace/temps défini : la performance « sur scène ».
2. le temps *transcendant*. C'est le temps idéal de la composition théâtrale ou chorégraphique, du « texte ». Même dans le cas d'une performance unique (une improvisation, une action spontanée), on suppose la présence d'un temps transcendant qui sert d'échafaudage psychologique à la performance, de grille « cérébrale ».
3. le temps *phénoménologique*. C'est le temps de l'expérience et de la réception de la performance par les spectateurs (et par les performeurs eux-mêmes en tant que spectateurs).
4. le temps *social*. Celui-ci désigne la dimension culturelle du temps, les modes relationnels établis entre individus qui déterminent et orientent le temps phénoménologique.
5. le temps *politique*. C'est principalement le temps de l'institution où a lieu la performance. Ici l'institution est à comprendre littéralement comme institution culturelle, mais aussi dans le sens plus abstrait de la *praxis* sociale, définissant de façon immanente le rythme de la performance.

¹ Voir André Gorz, *Métamorphoses du travail: Quête de sens, Critique de la raison économique*, Paris: éd Galilée, coll. Débats, 1988.

6. le temps *esthétique*. Il est étroitement lié au type précédent et concerne les déterminations historiques de chaque forme ou genre artistique. Un genre artistique repose toujours sur des spécificités techniques auto-référentielles et des conceptions du monde (ou de son monde) présupposant des rythmes et des phénoménologies de temps structurelles différentes.

7. enfin, le temps de l'événement lui-même. Irai-je jusqu'à l'appeler le temps *ontologique* ? Ou *temps sans qualités* ?

Qu'est-ce que le temps de l'événement ? C'est un effet des autres types de temps (physique, transcendant, phénoménologique, social, politique et esthétique), sans en être la « somme ». Ceux-ci peuvent apparaître ensemble simultanément grâce à une dynamique qui les entoure et les subvertit, selon une tension immanente aux multiplicités du temps, donc grâce à leur intensité, leur *efficience*. Si le temps de l'événement est un effet des autres temporalités, c'est dans ce sens uniquement : celui de l'efficience l'événement est leur *force*.

Le temps de l'événement n'est pas seulement une entité relationnelle. Une telle assimilation présupposerait que les choses arrivent parce que d'autres coïncident ou qu'un ensemble de conditions est rempli. Mais l'événement n'est pas une entité homogène ; il n'y a pas de substance de l'événement. L'événement est une composition de forces, d'intensités. Ce n'est pas le devenir-déterminé d'un ensemble de potentiels mais un devenir-indéterminé qui désactualise les ordres de faits. L'événement est une force anarchique. Elle ne produit pas mais elle affirme. C'est donc une *expression* du temps : non une interruption du temps mais l'expression de sa transformabilité intrinsèque.

Le temps de l'événement indique donc le potentiel émancipatoire de la performance : sa force de résistance, qui désigne aussi sa forme de *persistance* dans la mouvance néo-libérale globalisée. Nous pourrions ainsi proposer la définition suivante de la *durée* : bien plus qu'une qualité physique ou une dimension du temps (physique), la durée est la relation entre les différents *types de temps*. Si le temps de l'événement est défini comme une entité composée, comme l'efficience ou la force des autres types de temps, alors la question de la *durée* est intimement liée à la question du temps de l'événement. La durée est le mode de composition de l'événement. Dans mon travail philosophique, je l'appelle la *persistance* : persistance de l'événement dans la métamorphose².

2 Cf. par ex. Boyan Manchev, *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, Paris: Lignes, 2009, et Boyan Manchev, « Sujet événementiel ou événement-sujet. Pour une politique de la métamorphose », in *Rue Descartes 67 : Quel sujet du politique ?*, éd. par R. Ivekovic, G. Basterra et B. Manchev, Paris, PUF, 2010.

Si je suggère de considérer la performance non pas sous l'angle économique, mais comme praxis de la composition d'événements, ce n'est pas pour l'idéaliser une fois de plus, dans la veine de Peggy Phelan, comme une sorte de terrain utopique du « happening » de l'« événement », dont atteste la banalisation de ces mots dans le domaine de l'art. Je souhaite plutôt mettre en avant une tentative de rupture de la logique et de la rhétorique inhérentes à la permanence et à la transformation des flux qui dominent la nouvelle « idéologie » performante du capital. Autrement dit, la performance pourrait nous permettre, à l'issue de sa transformation actuelle, d'expérimenter en pratique la question : *comment persister* ? Comment *persister* dans le mouvement permanent – dans la fluidité esthétique et biopolitique et l'absorption de la vie – sans abolir la possibilité de l'événement ? *Comment persister dans l'événement* ? Comment perdurer dans la durée ? Quelle(s) durée(s) pour la performance ? Si la question de la performance est encore importante aujourd'hui, c'est autant par sa matérialité que par sa durée. Ce qui importe aujourd'hui, ce qui endure, c'est la durée de la matière, la matière de la vie. La performance devrait devenir l'endroit où la matière peut persister à l'encontre de sa réduction à une ressource exploitable et manipulable. Le temps performant contre le temps de la performance. La performance importe en tant que matière de la performance, en tant qu'endurance de la performance.

Ainsi, à l'ère du culte néo-libéral de la performance, qui réduit la matière sensible à une ressource exploitable ou à une matière première, utilisable pour la production de formes de vie en tant que marchandises, la performance artistique pourrait peser comme contre-action affirmative, en réouvrant le potentiel de la matière sensible, en désorganisant les corps marchandisés, en transformant les modes de production de subjectivité standardisés, en inventant de nouveaux outils d'émancipation, de nouvelles techniques et formes de vie, en donnant une nouvelle expression aux émotions (la rage, le vrai plaisir ou la joie irrépressible). La performance importe aujourd'hui en tant que matière sensible de la performance.

Boyan Manchev est philosophe, professeur à la Nouvelle Université de Bulgarie et à l'Université des Arts de Berlin. Il a aussi été directeur de programme et vice-président du Collège International de Philosophie à Paris. Ses derniers ouvrages comptent *Logic of the Political* (Sofia, 2012), *Miracolo* (Milano, 2012), *L'altération du monde : pour une esthétique radicale* (Paris, 2009), *La Métamorphose et l'Instant – Désorganisation de la vie* (Paris 2009).

ENFIN ENSEMBLE EN MÊME TEMPS

**BOJANA KUNST ET
IVANA MÜLLER**

TRADUCTION DE L'ANGLAIS
AURÉLIE FOISIL

INTRODUCTION

Enfin ensemble en même temps est une conversation scénarisée entre Bojana Kunst et Ivana Müller autour de l'idée du partage du Temps. Ce « pas de deux » performé est une réflexion sur la collaboration nouée entre la philosophe et l'artiste depuis 2003 et l'apparition de Bojana Kunst dans la vidéo *How Heavy Are My Thoughts* d'Ivana Müller. Leur travail en commun s'est ensuite prolongé sur plusieurs années jusqu'à la conférence *Prognosis on Collaboration* de Bojana Kunst, qui s'est tenue à Berlin en 2010. Ivana Müller y participait avec une lettre qu'elle lui avait écrite et qui a été lue pendant la conférence.

Cette rencontre entre la présence physique de Bojana Kunst et la présence virtuelle d'Ivana Müller fait du Temps quelque chose d'à la fois inévitable, dont on peut manquer et qu'on peut donc réactiver. La discussion jongle avec l'idée que travailler ensemble est un processus au cours duquel on apprend à moduler le temps différemment, où on « se donne » à la collaboration non seulement pendant le temps du « projet » mais surtout en dehors de ce temps.

Cette conférence performée propose différentes manières non institutionnelles selon lesquelles une collaboration peut être menée grâce à l'absence de cadre Temps/Espace à l'intérieur d'un projet. Les deux collaboratrices peuvent ainsi partager différents modes de réunion fortuite, des pause-café, de longues discussions sur skype, la commande de textes, des messages vidéo, des conversations par e-mail. Bien que la conférence se base sur une expérience personnelle, elle aborde le « problème » universel du Temps, de sa « capitalisation » dans la société contemporaine et de la mise en œuvre de différentes stratégies, selon lesquelles le Temps dans lequel nous ne sommes pas ensemble mais voudrions l'être peut produire des cadres « (in)temporels » autrement créatifs.

La conférence a été créée pendant une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en novembre 2011 à Paris et a été présentée pendant la *Performing Studies International Conference* à Athènes en novembre 2011. Elle fait partie des *Rencontres* de Frascati à Amsterdam en novembre 2012.

ENFIN ENSEMBLE EN MÊME TEMPS

*[Entrent en scène : comptent leurs pas :
s'assoient simultanément :
règlent l'horloge de leur téléphone portable]*

B : 2 heures ?

I : Non, on va être réaliste. Disons 45 minutes.

B : Mais on avait promis que ce serait plus long.

I : Voyons. Si ce n'est pas assez, tu peux toujours repasser les moments où j'apparais sur la vidéo.

B & I : Bonjour,
Bonjour.

I : Parlons de la Promesse

B : C'est une longue histoire.

Je crois que notre promesse de Réunion a commencé il y a 8 ans, quand je suis apparue à la 38ème minute d'une vidéo dans un de tes spectacles.

I : Oui, je m'en souviens. Nous nous étions rencontrées presque par hasard et je t'avais interviewée sur la relation entre le corps et l'esprit. A la fin, j'ai inclus la séquence de cette interview dans mon spectacle.

B : Et à partir de là, finalement, nous n'avons pas arrêté de nous promettre de nous Réunir.

I : Et en fait, ce qui nous a permis de tenir cette promesse, c'était que différents établissements, comme ici par exemple, nous invitaient pour réaliser « un projet »... La plupart du temps, c'était soit toi soit moi qui étions invitées, mais nous l'étions rarement ensemble. Malgré tout, nous avons toujours réussi à nous inclure l'une dans « le projet » de l'autre, à utiliser ce « projet » comme simple prétexte pour nous rencontrer et à en voler quelques instants pour échanger.

B : Lorsque nous pouvions « juste » passer du temps ensemble, c'était grâce à une promesse que nous faisions à une institution de créer un produit... et que nous avons toujours tenue, finalement.

I : Donc, dans ce sens, ce vol de temps n'a jamais été vraiment un délit, comme on l'entend ordinairement par vol, c'était un acte légal.

B : Oui, c'était légitime à une condition : à chaque fois que nous volions du temps, nous devions en rendre au moins une petite part au public.

I : Là, j'ai un peu l'impression d'être Robin des Bois.

B : Dans un sens, tu l'es, mais dans sa version contemporaine. L'ancien Robin volait aux riches pour donner aux pauvres, et le Robin contemporain fait passer ce qu'il a volé d'une de ses poches à l'autre.

I : OK, j'ai compris.

Mais dans notre cas, bizarrement, quand nous volions du temps ensemble, nous n'étions presque jamais au même endroit au même moment.

B : Oui, c'est vrai. Par exemple, nous avons dû une fois participer ensemble à une conférence sur le « futur de la collaboration » à Berlin. – nous devions apparaître ensemble là-bas-. Mais finalement, j'étais là, comme je suis là maintenant. Et tu étais ailleurs, comme tu es ailleurs maintenant. Et tu es apparue en fait dans la conférence comme une voix qui venait de la lettre que tu m'avais écrite.

I : Oui, et en parlant de la voix, la lettre de Berlin n'était même pas lue par moi mais par un artiste masculin que je connaissais.

B : Je ne pense pas qu'il ait été choisi parce que c'était un homme. Il était simplement là.

[se lève - 30 secondes]

I : J'ai compté jusqu'à 30. Et toi ?

B : J'ai oublié de compter. J'attendais de voir quand tu allais te rasseoir.

I : Eh bien, en parlant des manières inhabituelles de travailler ensemble... un jour, tu étais cachée dans une de mes performances, tel un écrivain de l'ombre...

B : Ceux qui avaient lu le programme attentivement étaient les seuls à s'être rendu compte que je faisais partie du « projet ».

I : Oui, tu étais invisible, d'une certaine manière, mais présente. Tu étais un peu l'« éminence grise » de la performance.

B : Et pour continuer sur les modes de travail collaboratifs, nous passons beaucoup de temps sur Skype, surtout après 9h du soir.

En dehors des heures normales de travail et quand les enfants dorment.

I : Juste une précision, tout ceci n'est pas fait pour paraître romantique.

[aux spectateurs]

Ceci, en fait, est un catalogue des méthodes que Bojana et moi utilisons exprès ou non comme moyen de travailler ensemble, de manière continue, depuis 8 ans.

B : Et, finalement, après toutes ces années, voilà enfin une occasion d'être au même endroit en même temps... et ce qui est intéressant, c'est que nous sommes ici aujourd'hui pour performer un dialogue sur le Temps.

I : Et comme toujours, nous avons tenu notre promesse : nous le faisons ici et maintenant, mais pour être honnête avec vous, comme vous pouvez le voir, nous ne sommes pas tout à fait ensemble au même endroit en même temps...

B : Peut-être est-ce important de le dire : l'impossibilité d'être ensemble réellement était, encore une fois, le résultat d'un banal concours de circonstances.

I : Tu veux dire, moi qui suis tombée enceinte et toi qui as commencé un nouveau travail.

B : Oui, quelque chose comme ça.

Nos vies sont toujours faites de temporalités multiples qui ont quelquefois du mal à coïncider...

Et nous devons toujours faire des choix parce que nous ne pouvons pas être à différents endroits au même moment.

I : Mais alors, la chose magnifique dans cette « impossibilité » à être ensemble au même endroit et au même moment pendant plus de 4 jours de suite, c'est que cela nous pose un vrai « problème ».

Et quand on a un problème, on a aussi la promesse d'un projet, ou de quelque chose que l'on peut vraiment partager, dont on peut s'occuper ensemble ou peut-être ne jamais arriver à résoudre.

Tant qu'on ne le résout pas, ce problème nous donne un futur.

Un futur ensemble... avec toi.

[pause : on se lève, on fait un pas, on se tourne l'une vers l'autre]

B : Cette fois, c'est moi qui compte.
Je peux tricher.

[après, chacune retourne à sa chaise]

I : OK.

B : OK, à propos de la promesse, voici un petit inventaire des instants nécessaires pour honorer la promesse d'être.

Enfin ensemble en même temps

B : 12 pas pour aller à la chaise.

I : 3 pas pour disparaître.

B : 7 jours pour écrire ce dialogue.

Et 45 minutes pour le dire.

I : 9 mois pour donner la vie.

B : Jamais plus de 7 jours pour être loin de chez soi

I : 8 ans de collaboration pour arriver à cela.

B : 376 heures de travail pour lequel personne ne nous a payées.

I : 36 heures de travail déclaré et qui nous a été payé.

B : Peut-être que cette fois, j'ai été un peu plus payée que toi.

I : En ne travaillant pas plus de 8 heures par jour et pas au-delà de six heures l'après-midi.

B : Peut-être exceptionnellement après 9h le soir... sur

Skype.

I : 45 minutes de chez moi à ici, ou plutôt 16 stations de métro avec 3 changements.

B : 4 heures de chez moi à ici, ou plutôt 700 miles accumulés, sans escale, plus quelques taxis.

I : 18 kilos de nourriture diverse et variée, ce qui, si nous avons fait le bon calcul, revient à 2 jours entiers de repas ensemble en continu.

B : 5 litres de café, ce qui représente plus ou moins 1 634 minutes de « pauses café » ... sans compter les passages aux toilettes après.

I : 530 heures de lecture, surtout dans les avions, les trains et autres transports en commun.

B : 2 093 minutes de documents audiovisuels, regardés soit depuis ton ordinateur, soit du mien.

I : D'innombrables heures passées sur internet.

B : Au total au moins 15 jours où nous pensions pouvoir travailler ensemble, et que nous avons annulés.

I : Heures de spectacles faits ensemble - aucune.

B : Livres écrits ensemble - aucun.

I : Propositions faites ensemble - plein.

B : Minutes d'apparition commune en public - aucune.

I : On fait une pause ?

B : OK, ça marche.

[2 minutes de pause]

[pause : se tiennent par la main, ensuite reviennent à leur chaise]

I : OK alors parlons de la Deadline.

B : On part dans les choses personnelles ?

I : Je pense qu'on peut y aller, parce que tous ici nous sommes dans une situation plus ou moins similaire quand il s'agit des deadlines.

Nous avons regardé dans les messages « envoyés » de nos boîtes mail le pourcentage d'emails commençant par :

I : Désolée pour cette réponse tardive.

B : Désolée pour ce léger retard.

I : Désolée de te répondre si tard.

B : Voici enfin le texte que tu m'as demandé il y a plusieurs semaines.

I : J'espère que je suis toujours dans les temps.

B : J'espère que je n'envoie pas ce mail trop tard.

I : J'espère vraiment que cette réponse tardive ne va pas mettre à mal votre projet, mais j'ai eu une semaine très chargée.

B : Excusez-moi pour ce silence.

I : Excusez-moi pour cette absence.

B : Excusez-moi mais j'ai pris quelques jours de vacances.

I : Excusez-moi mais j'ai beaucoup été en déplacement ces derniers temps.

B : Excusez-moi mais j'ai été submergée par le travail ces derniers temps.

I : Ou tout simplement.

B : Désolée, encore en retard.

I : Nous nous sommes donc rendues compte que plus de 30% des emails que nous avons envoyés ces derniers temps commençaient par une excuse ou par le fait d'avoir du mal à tenir les délais.

B : Est-ce que tu te sens coupable ?

I : J'aurai pu l'être si nous n'avions pas regardé dans les « Messages reçus » de nos boîtes mail. Nous nous sommes rendues compte que la plupart des emails que nous avons reçus commencent par des phrases semblables.

Et pour être honnête avec vous, j'étais rassurée de voir que les autres ont autant de mal avec les deadlines.

Et j'ai été soulagée de me rendre compte que les autres m'attendaient plus que je les attendais.

B : As-tu pris cette situation comme un succès personnel, d'une certaine façon ?

I : Tu penses que je devrais prendre comme un succès le fait d'avoir moins de temps que les autres ?

B : Oui, cela veut dire que tu es dans une meilleure position sociale, peut-être que tu as plus de « projets » et que tu mets la priorité sur d'autres choses ou d'autres personnes que celles qui t'attendent. C'est pourquoi être occupé nous éloigne progressivement de la simultanéité avec les autres.

I : Nous ne devenons simultanés qu'avec nous-mêmes.

B : Nous ne sommes jamais vraiment dans le « présent » avec les autres.

I : Nous excluons.

B : Nous devenons une élite.

I : Nous appartenons au « futur projectif ».

B : Nous devenons un projet.

I : Nous devenons progressivement une marque.

B : Nous ne devrions pas trop donner de leçons de morale sur ce sujet.

La façon que nous avons d'éviter les deadlines dans notre contexte de travail est aussi un jeu. Nous sommes comme de petits enfants, voulant toujours plus de temps pour ce que nous faisons.

Nous essayons d'étendre le temps non pas car cela nous plaît mais parce que tous ceux qui jouent avec nous connaissent bien les règles du jeu.

Disons que les règles du jeu sont les suivantes :

Règle numéro 1 : On sait qu'on peut être en retard parce que les autres aussi s'attendent à ce qu'on soit en retard.

I : Par exemple, si on nous dit qu'on doit rendre un texte

le 25 janvier, on sait qu'on ne compte pas sur nous avant le 30 janvier. Cela veut dire qu'on peut en fait le rendre jusqu'au 5 février, ce qui veut dire qu'on va finalement l'envoyer le 7 février.

B : Et on se sentira d'autant mieux quand le texte sera enfin envoyé.

I : On va sans doute le vivre comme une réussite.

B : Tous les sentiments de culpabilité vont se volatiliser.

I : Et on s'octroiera une petite pause avant de s'attaquer à la prochaine deadline.

B : Règle numéro 2 : on sait que les conséquences de notre retard ne vont pas être catastrophiques.

I : Par exemple, dans le monde de l'entreprise, si on rate un délai, on peut perdre son emploi. Dans notre contexte de travail, il est très peu probable qu'on soit viré d'un projet juste parce qu'on est en retard. En fait, être légèrement en retard affirme notre liberté de travailleuses créatives qui évitent les modèles dominants d'efficacité et d'obligation permanente de résultat.

B : Evidemment, nous ne devons pas oublier que nous payons pour cette liberté.

I : En étant très mal payées.

B : Nous sommes donc toujours en dette de temps, nous devons du temps aux autres, mais au moins, cette dette circule entre nous, ce qui est bien, car à la fin, personne ne garde ce temps en sa possession. Et cela fait de nous une sorte de communauté, la communauté de ceux qui sont toujours en retard, et qui ne doivent pas toujours rendre ce qu'ils sont arrivés à voler au temps.

[Courte pause : un verre d'eau, une pause comme pendant les conférences]

B : Comme nous le savons tous, la pratique artistique, au fond, n'est pas obligée à un résultat, même si tout le monde dans le marché de l'art attend de nous un travail effectif résultant sur un produit.

I : Penses-tu que, là, nous suggérons aux gens d'être en retard pour être libres ?

B : Non, je ne pense pas que nous suggérions quoi que ce soit. Je pense que tout le monde ici a déjà une idée claire sur la question.

Être en retard pourrait être perçu comme une acte de résistance envers les modes d'exploitation dominants. Mais cette résistance peut avoir différentes raisons. Par exemple, je suis en retard donc je résiste. Comme ça, j'ai trouvé l'excuse parfaite : premièrement, je suis en retard et deuxièmement, je résiste. Je vois ma pratique comme quelque chose de privilégié. Dans ce cas, je suis toujours en retard sur un mode passif. Je justifie mon retard par cette résistance.

I : Cette résistance peut-elle être considérée comme une forme ultime de paresse ?

B : Pour certains, cela pourrait. Mais il y a une autre manière de le dire :

Je résiste, donc je suis en retard. Comme cela, j'exprime que je ne veux pas être exploitée dans la temporalité du marché de l'art focalisé sur le produit.

Ce serait donc une position active. Mais pour cela, je dois inventer d'autres modes de production dans lesquels je peux être en retard et résister.

Et là, il y a un peu d'ironie. Ce que le marché aime en fait, c'est justement que je sois pleinement engagée dans la production d'une résistance. Que je sois révolutionnaire.

I : Mais la même chose pourrait être dite d'une autre façon : je suis en retard juste parce que je suis en retard. Là j'exprime un échec dans l'exécution des modes de production qu'on attend de plus en plus de moi.

Je ne peux pas suivre. Je ne veux pas suivre. En fait, il n'est pas possible de suivre. Comme il y a beaucoup d'autres personnes qui ont échoué de la même manière, rien ne peut m'arriver. C'est pourquoi, je pense, nous jouons tous à ce jeu-là. Se soutenir dans le vol de temps.

[Apparition d'une autre personne dans le monde virtuel]

3: Bon, parlons maintenant de la Grèce.

B : Tu veux dire que dans la Grèce antique, il y avait deux conceptions du Temps, Kairos et Kronos. Kairos veut dire l'instant que tu dois saisir, et Kronos est lié au temps continu.

I : Non, je veux dire, parlons de la Grèce contemporaine. Parlons de notre conférence à Athènes la semaine prochaine.

B : *OK. Je pense que ce serait bien d'abord d'expliquer la situation. Mais j'ai besoin de plus de temps pour cela, donc je vais mettre la vidéo sur pause, juste un instant, j'espère que ça ne te fait rien. L'une des raisons pour lesquelles Ivana est sur l'écran et moi ici pour de vrai, c'est qu'elle ne pouvait pas venir à Athènes. Pourtant, nous voulions toutes les deux tenir la promesse que nous avons faite aux organisateurs de la conférence ici. En essayant de s'y tenir, nous nous sommes créées un problème. En même temps, nous maintenons notre tradition de ne jamais apparaître en public en même temps au même moment. La semaine dernière, nous avons été ensemble pendant quatre jours à Paris, pour travailler sur notre recherche aux Laboratoires d'Auber-*

villiers. Mais nous avons utilisé cette opportunité de gestion efficace du temps volé pour faire deux apparitions publiques. La première dimanche dernier, ce qui a mis Ivana dans une position difficile, car elle devait être derrière l'écran toute la soirée, pour que le public garde l'illusion qu'elle n'était pas là. Elle a fait cela non seulement parce qu'elle tient au public parisien, mais aussi parce qu'elle savait qu'elle ne pourrait pas venir à Athènes, donc elle tient aussi à vous. Comme vous pouvez le voir, tout cela est très compliqué. C'est juste pour vous dire que les artistes ont souvent besoin de faire des compromis opportunistes pour être présents de façon con-temporaine. La même chose vaut pour les théoriciens, et ici pour moi-même. Pour garder l'illusion d'être ensemble en même temps, je dois faire une performance seule et sur scène, même si je n'ai pas la moindre idée de ce qu'est la performance. Je serai sûrement mieux cachée derrière un écran, au lieu de vous regarder fixement depuis deux minutes.

[Ivana revient à l'écran - minutes de pause, Bojana juste assise]

I : Nous devrions peut-être parler de nos différences, étant toutes les deux engagées dans cette illusion du même endroit et du même moment.

Premièrement, en parlant du temps, je pourrais peut-être me comparer à Kronos, parce que je serai présente dans ce mode temporel aussi longtemps que je pourrai être reproduite. Je peux rester comme ceci à l'infini.

Je ne vieillirai jamais. Je serai enceinte pour toujours. Et je serai toujours à ta disposition pour être passée et repassée. Je n'oublierai jamais mes répliques et la qualité de ma présence sera toujours la même. Je ne pourrai pas vous surprendre mais vous pourrez toujours compter sur moi.

B : OK, Ivana, si tu te vois comme Kronos, je pourrais peut-être, avec beaucoup d'imagination, me prendre pour Kairos. Je suis la vie, je suis le temps entre deux de tes phrases, je dois toujours trouver le bon moment, le moment adéquat pour parler.

Je dois maîtriser mon rythme de parole (pas trop rapide, pas trop lent) et je dois toujours faire attention au signal. A chaque fois que nous faisons cette conférence, je change, je vieillis, je serai incapable de me répéter au mot près, mais je peux changer mon texte, parce que je suis là en direct.

Je suis fragile mais je peux surprendre.

Et si je me perçois de cette manière, je me rends compte que je me rapproche de certains modes de production, qu'on appelle actuellement post-fordistes.

Avec la créativité, on doit saisir le bon moment, on ne doit pas durer pour l'éternité, on ne doit pas subir, on doit toujours changer, et on ne doit jamais se répéter.

I : Oui, tu as peut-être raison. Mais en même temps, de mon point de vue, tu appartiens plus à l'économie fordiste. Tu es physiquement présente, c'est-à-dire que tu es là. Tu fais ton travail et on te paie. Moi, de mon côté, je ne suis pas vraiment là, je peux disparaître n'importe quand [*Ivana disparaît de l'écran*], mon travail est immatériel et je ne suis pas payée [*Ivana revient à l'écran*].

Cela me fait donc davantage appartenir à l'économie post-fordiste.

Donc dans un sens, si nous nous percevions comme un duo comique, notre spectacle pourrait s'intituler « Kronos et Kairos, une rencontre paradoxale en simultané ».

B : Oui, et ce serait sûrement une stand-up comedy.

[*I&B se « lèvent ensemble » pour ne former « qu'un corps » au milieu de la scène*]

B&I : MERCI

[*l'alarme du téléphone portable sonne*]

Ivana Müller est chorégraphe, artiste et auteure. A travers son travail, elle s'intéresse au corps et à sa représentation, à l'auto-invention, à la place de l'imaginaire et de l'imagination, à la notion d'auteur/e et à la relation entre performeur/se et spectateur/trice. En 2007, elle a reçu le prix Charlotte Koehler du Fonds Prins Bernhard (Pays-Bas) pour l'ensemble de son oeuvre, ainsi que des prix de l'Impulse Festival et du Goethe Institut pour sa pièce *While We Were Holding It Together*.

LE PRÉSENT DISLOQUÉ INVARIABILITÉ DU TEMPS ET VARIABILITÉ DE LA SUBJECTIVITÉ DANS LA PERFORMANCE CONTEMPORAINE

DE BOJANA BAUER ET
MYRTO KATSIKI

TRADUCTION DE L'ANGLAIS
VIRGINIE BOBIN

Debout, un homme se tient en un endroit apparemment choisi au hasard dans un espace circulaire entouré par le public et lève les bras. Il effectue ce geste de manière assez lente et, alors que ses bras s'élèvent, l'intention attendue de s'élever semble abandonner son corps. Une partie de lui semble se diriger vers le bas, une autre se déployer dans l'espace derrière lui, alors même qu'il semble appréhender l'espace devant lui. Cette étrange sensation perdure lorsqu'il fait quelques pas en longeant le cercle. Bien que le corps avance, le sens de la direction est absent. Taper le sol du pied, regarder au loin, s'accroupir ou chanter, autant d'actions simples suivent, accompagnées d'un ensemble moins reconnaissable de gestes, gesticulations, mouvements, sons... Pendant ce temps, le danseur semble s'attacher à ne pas choisir de direction ou d'état particuliers, mais à rester en permanence ouvert à toutes les possibilités à la fois. Par exemple, il prend son élan pour effectuer un long saut en avant, pour se rétracter à mi-chemin afin de réorganiser la coordination de son corps. Ce que nous voyons n'est ni un saut avorté ni la réalisation d'un nouveau mouvement, mais quelque chose entre les deux. On le regarde réorganiser chaque nouveau mouvement, on parvient à en déceler le point de départ, mais aucun ne s'effectue jamais vraiment. Sa posture en constante reconfiguration, il ne cesse de modifier son activité affective et perceptive, son regard, la projection de ses mouvements et de sa voix.

Le danseur que nous décrivons est Laurent Pichaud, interprétant son solo *Pu*, une adaptation de la partition solo de Deborah Hay *Room*¹. Une sorte de dysfonctionnement dans l'image cinétique du corps émane de sa danse, créée par l'ambiguïté de la distribution du poids, de l'orientation et de la direction des gestes. Par exemple, quand nous voyons le danseur faire un pas, c'est tout le corps physique qui change de position dans l'espace. Mais, comme nous l'avons décrit plus haut, il n'y a pas ici de sens de direction unique pour tout le corps : ceci laisserait penser que ce que l'on voit n'est pas uniquement un corps cinétique. Nous « sentons » que ce corps se diffuse. Son unité perturbée modifie radicalement les paramètres habituels du corps en mouvement : le changement des formes et leur phrasé temporel. Selon Susan

1 *Pu* a été élaboré dans le cadre de l'adaptation française du projet *D'O* de Deborah Hay. Ce projet est une pièce collective basée sur son solo *Room* (2005), lui-même une suite de sa pièce *The Match* (2004). En 2006, le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers a invité Deborah Hay à travailler sur l'adaptation française d'*D'O* en collaboration avec sept danseurs/chorégraphes basés en France (Nunno Bizarro, Corinne Garcia, Emmanuelle Huynh, Jennifer Lacey, Catherine Legrand, Laurent Pichaud et Sylvain Prunenec). Ceux-ci ont appris son solo *Room* et ont ensuite créé la pièce collective *D'O* à partir de leurs adaptations individuelles. Celles-ci ont été présentées comme performances autonomes en 2006 au Centre National de la Danse à Pantin.

Foster, la convention veut qu'un corps chorégraphique soit celui où « les actions du corps sont fixées dans chacune des formes et dans chaque phrasé temporel » (Foster 2000 : xiv). Pourtant ici nous faisons face à des actions qui ne cessent de se désintégrer, ce qui influe considérablement sur notre expérience de la temporalité devant cette pièce : les changements de formes et le placement du corps dans l'espace n'équivalent à aucun sens du temps. Les sens de direction multiples et contradictoires qui se déploient dans la corporéité du danseur infiltrent la façon dont nous sentons le temps passer pendant que nous le regardons. Il se produit une sorte de collision entre des temporalités subjectives et objectives, qui plutôt que d'exposer leurs différences, produit de nouveaux agencements et crée de nouvelles entités. Il n'y a aucun cadre temporel extérieur, comme la musique, pour offrir un rythme ou une cadence. Les déplacements de Laurent Pichaud dans l'espace sont irréguliers, ainsi que la transformation des figures, défiant toute inscription dans des schémas reconnaissables. Mais surtout, comme nous avons tenté de le suggérer, Laurent Pichaud rend visible les rouages de sa perception, provoquant différents niveaux de temporalité dans l'organisation de son mouvement.

Cette notion de « rouages de la perception » fait référence au concept de pré-mouvement développé par Hubert Godard, où « [l]a relation au poids, ou, en d'autres mots, à la gravité [qui] suppose déjà d'être dans un état et donc dans un « travail » sur le monde. Nous appelons pré-mouvement l'attitude envers le poids et la gravité (...) » (Godard 2002 : 236). Cette impression de multi-directionnalité non aboutie dans la forme du corps, que l'on ne peut ainsi directement observer, mais simplement « sentir », découle de la dynamique du pré-mouvement. Le fond tonique du mouvement de Laurent Pichaud est constant, sa tension ne change pas et sa temporalité est invariable. En ce sens, elle n'est plus le soubassement moteur et sensoriel du corps cinétique, mais devient perceptible en soi, telle un flux incommensurable, à l'origine de cette inadéquation temporelle. Pour pouvoir associer ce flux avec le temps qui passe, il nous faut une structure temporelle prédéterminée, d'ordinaire objective. Mais ici, le corps cinétique, qui pourrait, à travers son rythme, sa cadence et sa durée des gestes procurer une telle structure, ne parvient jamais à se réaliser. Celui-ci se reconfigure sans cesse, sans jamais parvenir à achever une figure. Tel un babillage ininterrompu, il se déploie en un flux paradoxal. Regarder danser Laurent Pichaud, c'est se trouver dépossédé d'unités temporelles. Une multitude de choses se

passent dans l'immédiateté, mais pas en même temps. Sans points de repère, le sens de la chronologie et les fonctions essentielles de la mémoire disparaissent : le passé se dissipe, et l'on ne peut prévoir le futur. Ainsi le temps devient diffus, suspendu et dilaté.

Nous sommes enfermés dans le moment présent, comme pris au piège d'un présent disjoint, rejoignant la conception de Deborah Hay, qui en fait un aspect structurel de son travail : « Mon corps intégrait la présence réelle et imaginaire de mon histoire jusqu'à présent, et à présent, et à présent. L'à-présent incarnait la lecture immédiate d'expériences juxtaposées ; un spectacle sans motivations ni conséquences » (Hay 2001). Deborah Hay conçoit à la fois le moment présent comme ce qui inclut le passé jusqu'à maintenant, comme un point fixe dans le présent, et comme le fruit de multiples expériences composées d'« avants » et de « mainteneurs ». Si la définition de Deborah Hay peut donner le vertige, ce n'est rien à côté de faire l'expérience de cette perception. Le danseur semble exposer sa capacité à se tenir dans un temps de tous les possibles, à l'intérieur duquel toute configuration peut prendre forme. La perception du spectateur d'une telle « danse » est mise au défi : on échoue la plupart du temps à comprendre ce que ce corps fait, ne pouvant déceler que sa potentialité à le faire. Mais la promesse de cette émergence provoque également un plaisir ludique.

Pour résumer cette description, on pourrait dire que la variabilité du danseur-sujet semble « inversement proportionnelle » à sa temporalité, qui reste constante. Mais cette constance est loin de la sécurité d'un modèle triadique du temps structuré en passé, présent et futur. Elle est le résultat du travail de la perception où les mesures qui nous permettent d'appréhender le passage du temps sont disjointes. Comme dans un ruban de Möbius, c'est cette disjonction qui rend possible l'incassante reconfiguration du sujet.

La relation entre temps et subjectivité à laquelle nous assistons ici explore l'intimité de la perception. Le problème dont nous commençons tout juste à apercevoir les grandes lignes rejoint l'obsession généralisée du vingtième siècle pour le temps et sa capitalisation accrue. Le champ de pratiques qui nous intéresse, celui de la performance, ainsi que la théorie de la performance n'ont pas manqué de s'en emparer.

Le problème du présent dans le contexte de la performance ne saurait être abordé sans faire référence à

l'essai de Peggy Phelan « *The Ontology of Performance* », qui inscrit la performance dans le pur présent grâce à l'ontologie négative de la disparition (Phelan 1993 : 146). Ainsi, la performance devient un agent politique résistant à la manière dont le capitalisme organise nos vies. Elle met les signes et les objets en circulation, leur donnant de la valeur et les fétichisant. Mais le temps semble révolu où l'existence de la performance dans le présent menait bataille contre la « culture d'objets », la collecte, la possession, la circulation et l'échange. Depuis, la performance pourrait bien être devenue la forme temporelle *sine qua non* du capitalisme. Comment cela est-il arrivé ? Alors même que la performance, le théâtre et la danse prenaient une conscience accrue de leur condition en tant que performance et devenaient alors auto-réflexifs, expérimentaux, critiques, et producteurs de nouvelles formes de subjectivités, de temporalités, etc, le capitalisme lui-même est devenu une machine temporelle complexe. A l'aune des nouveaux dispositifs sociaux, physiques et culturels, les thèses de Peggy Phelan, bien qu'elles aient constitué un geste d'activisme théorique fort au moment de leur parution, s'effondrent doublement.

Nous pouvons aborder le premier échec à travers une objection que l'on pourrait faire à notre raisonnement, à savoir, que Peggy Phelan ne traite pas des structures temporelles internes des performances, mais de la condition ontologique de la performance en tant que mode d'exposition. Mais un présent radical ne peut se concevoir que si l'on accorde de la valeur à un avant et un après. Ce qui ressort de notre description de la performance de Laurent Pichaud, et nous y reviendrons plus en détail, c'est que l'exposition, ou le temps passé en co-présence, fait transparaître la structure de cette temporalité subjective au-delà des repères de l'avant et de l'après. Ce que nous avons décrit comme un flux et une notion de temps dilaté provoquent chez le spectateur une sorte d'intuition qu'il a sous les yeux un sujet à la fois « au travail sur » et « travaillé par » quelque chose. La possibilité de savoir que la formation d'une subjectivité variable est à l'œuvre au-delà du moment d'exposition transforme la valeur de l'exposition dans le « moment présent ». Et cela n'a rien à voir avec le mode du « work-in-progress ». La performance de Laurent Pichaud sur scène est méticuleusement préparée.

En quoi cela remet-il en cause la théorie de Peggy Phelan ? Ce que nous essayons de démontrer, c'est que ce mode d'exposition d'une subjectivité variable entre dans une résonance familière avec la vie quotidienne.

N'est-ce pas ce qui arrive par exemple lors des entretiens d'embauche, ces moments préparés avec soin durant lesquels nous performons l'exposition de notre évolution ? A partir de là, on peut affirmer que la condition temporelle de la performance, celle d'être dans le présent, ne saurait résister au capitalisme, un capitalisme qui « opère » dans le « présent », dans un temps dilaté sans passé ni futur.

Ceci annonce déjà le second échec de la théorie de Peggy Phelan, du à la nature du capitalisme lui-même. En effet, elle se réfère à une conception marxiste du capitalisme relativement dépassée, principalement basée sur le fait de posséder des objets et de les conserver pour l'avenir, c'est-à-dire sur une économie de l'épargne et de l'échange. Dans une telle conception, le temps repose encore sur le mouvement moderniste du passé vers le futur ; il respecte la chronologie. Par conséquent, Peggy Phelan ne peut prendre conscience du passage d'une division du temps fondée sur le travail industriel à un temps où les machines, physiques et virtuelles, acquièrent une temporalité, ou plutôt de multiples temporalités qui leur sont propres.

Le capitalisme que nous connaissons aujourd'hui a dépassé la possession des objets pour devenir un système de possession des sujets, qu'il enferme dans le présent. Les sujets ne vivent plus au rythme des horloges. Comme le rappelle Paolo Virno, mieux vaut aujourd'hui être entraîné à l'absence de routine et à l'instabilité. Selon lui, la plupart de nos compétences et de ce qui compose notre identité se construit dans des entre-deux : entre deux postes, écoles, rencontres, tâches quotidiennes... « S'accoutumer à la mobilité, être capable de prendre part aux conversations les plus inattendues, de s'adapter à des entreprises variées, d'être flexible et de passer d'un ensemble de règles à un autre » (Virno 2004 : 85). Cette instabilité même, dans sa constance, est devenue la règle. Un paradoxe similaire peut être reconnu dans notre manière de comprendre et de vivre le temps. L'un ne va pas sans l'autre. Le sujet flexible, mobile, doit s'adapter aux temps multiples des appareils sociaux et technologiques, à une vitesse toujours grandissante. Dans cet « entre-deux », on ne sait plus quand une chose se termine et quand une nouvelle commence. Ce temps, où la chronologie se dissout, se définit par un présent dilaté, au sens où nous faisons constamment face à des demandes momentanées. Même lorsque les perspectives d'avenir se multiplient et se transforment en horizons précaires, nous sommes prisonniers de la gestion quotidienne d'activités multiples, où le « temps

mort » doit être réduit au minimum. Nous ne sommes satisfaits que si nous parvenons à jongler entre laver le linge, rédiger un projet, lire des emails et faire la cuisine, au point que nous nous sentons coupables de consacrer trop de temps à une seule de ces activités. Cette superposition permanente de durées variables est paradoxale car complètement déstructurée mais néanmoins réarticulée en fonction de chaque activité. L'expérience de « notre » temps est inséparable d'appareils sociaux et technologiques variés, qui se l'approprient. Selon le théoricien politique et physicien italien Franco Piperno : « La gigantesque dilatation du présent déstabilise la mentalité temporelle moderne, la machine psychique structurée autour d'un passé, d'un présent et d'un futur. Le temps se révèle être une convention linguistique, une construction verbale, et non une qualité stable de la réalité. Ce désenchantement permet une nouvelle liberté sociale : la liberté de redéfinir le temps, de changer le sens du mot temps » (Piperno 1996 : 123).

Dans ce sens, si nous revenons à la question de la performance, ce n'est pas tant le statut de la performance comme objet qui compte, mais plutôt la subjectivité et la temporalité qu'elle produit. Les expérimentations temporelles proposées par le théâtre et la danse depuis les années 60 – extension, répétition, ralentissement ou accélération, prolongement de la durée, etc – ne représentent plus des expériences exceptionnelles puisque la condition générale de la temporalité est désormais soumise à de nouvelles définitions et de nouvelles expériences. Si, comme l'affirme Franco Piperno, ce désenchantement généralisé offre de nouvelles libertés sociales à « tous », il ne s'agit plus de se demander si la performance peut résister ou non au capitalisme, mais bien d'examiner au cas par cas le potentiel opératoire de tactiques spécifiques.

Jusqu'où pouvons-nous alors pousser l'analogie entre la multiplicité de nos tâches quotidiennes et la multidirectionnalité de Laurent Pichaud ? À quel moment se différencient-elles et quelles en sont les conséquences ? Regarder danser une pièce de Deborah Hay ne produit-il rien de plus qu'un plaisir redondant à voir un sujet en constante reconfiguration ? Ou ne devrions-nous pas étudier de plus près cette performance et le terme de « reconfiguration » ?

En nous intéressant aux conditions de production et de création du travail de la pièce de Deborah Hay, nous pourrions voir plus clair dans ce qui structure la temporalité subjective que produit Laurent Pichaud au-delà,

comme nous l'avons suggéré, des repères d'un avant et d'un après. Dans la deuxième moitié des années 90, Deborah Hay s'est exclusivement consacrée à la création de solos et en 1998, elle a été à l'initiative du *Solo Performance Commissioning Project* (SPCP). Malgré sa simplicité, la logique de ce projet est assez unique : vingt danseurs commandent à Deborah Hay le même solo, qui le leur transmet ensuite au cours d'une résidence de dix jours. À l'issue de la résidence, chaque participant signe un contrat avec Deborah Hay s'engageant à répéter le solo de manière quotidienne pour une période de trois mois avant sa première représentation.

La structure générale de ce projet donne à voir un réseau étendu à l'intérieur duquel chaque participant doit organiser son propre temps. Le danseur doit s'engager à une pratique quotidienne, il lui faut créer les conditions d'une rencontre journalière avec la « matière de Deborah Hay ». Il lui faut aussi organiser sa propre matière, le kit mémoire de son propre corps qu'il « transporte » à travers l'entraînement et, de surcroît, qu'il doit adapter à la matière de Deborah Hay. Dans son ensemble, le projet active des sujets multiples qui semblent être entraînés à une permanente reconfiguration.

Le principe du SPCP rappelle la conception de la pratique chez Deborah Hay, mais aussi sa conception de la chorégraphie. Deborah Hay emploie le terme de pratique pour décrire son approche créatrice au moment de chorégraphier et d'interpréter un solo. Dès le début, cette « pratique chorégraphique » inclut l'idée de la transmission de la pièce à d'autres, et plus précisément ce que Deborah Hay appelle son « adaptation ». Une telle conception de la chorégraphie-comme-pratique-transmission-adaptation implique chez Deborah Hay le désir de multiplier sans cesse la singularité de ses solos.

Deborah Hay propose l'adaptation du solo initial à travers une partition et une question, ou parfois un ensemble de questions, commençant toujours par « Et si... ». La partition donne la configuration de l'espace-temps-action et indique les points exacts dans l'espace où des ensembles d'actions spécifiques doivent être développés et exécutés. Elle ne fait presque jamais la démonstration des mouvements au cours du processus de transmission. La plupart du temps, le matériau cinétique décrit dans la partition est étonnamment simple, centré sur des directives comme lever les bras, regarder dans une direction particulière, se déplacer en marchant, tapoter le sol, quitter l'espace de la performance ou y revenir. Chaque partition est activée par un hypothétique « Et

si... », qui agit, selon Deborah Hay, comme un gouvernail pour aider le danseur à naviguer à travers la pièce. Par exemple, pour *Room*, la question est celle-ci : *“What if every cell in my body has the potential to get what it needs while inviting being seen choosing to surrender the pattern of facing a single direction using my perception of space and time as the tools to notice the feedback from my practice whithin the wholegg theory”*².

Les questions « Et si... » de Deborah Hay n'appellent pas de réponse. Chaque danseur doit plutôt les « appliquer » à son propre champ perceptif d'activité au cours de la performance. Leur modalité de construction ouverte et hypothétique invite à interroger leur potentiel de façon continue, en laissant place à la réinvention du matériau, tout en évitant de réduire ce potentiel à une réponse unique. « Chercher une réponse, remarque Deborah Hay, c'est réduire l'immensité de la question » (Hay 2004). Le processus d'adaptation devient alors l'exploration continue du potentiel de l'hypothèse. La réinvention du matériau n'apporte pas de réponse, mais propose une « pratique » continue de la question. La performance correspond donc à ce processus de questionnement sans réponse. Le matériau cinétique de Deborah Hay semble faire écho à la façon dont elle conçoit les questions. Ses mouvements relèvent de trois catégories et selon ses propres mots : « des mouvements impossibles à effectuer, honteux à réaliser ou stupides à contempler et follement simples. » Dans la même veine, les questions qu'elle propose sont « sans réponse, ou impossibles à comprendre véritablement, et, en même temps, d'une poignante immédiateté » (Hay 2007).

Loin de transmettre le solo sous la forme d'une chorégraphie originale et « fermée », Deborah Hay propose son adaptation en insistant sur une compréhension disciplinée de la partition : les danseurs peuvent laisser de côté certains matériaux, mais n'ont pas le droit d'apporter de nouveaux éléments. Chacun est libre de proposer sa propre musique, ses costumes, ses accessoires ou sa lumière. Cette approche permet des modifications qui découlent de l'expérience et des intérêts de chaque danseur au cours du processus d'adaptation. Des questions émergent des éléments spécifiques à chaque solo, permettant de multiples activations dans les différentes adaptations. Au cours de la transmission, Deborah Hay nomme « son adaptation » sa propre version de la pièce,

2 [Ndlt] « Et si chaque cellule de mon corps avait la possibilité de recevoir ce dont elle a besoin tout en invitant à être vue choisissant de céder au modèle qui consiste à n'avoir qu'une seule direction en utilisant ma perception de l'espace et du temps comme outil pour percevoir les retours de ma pratique dans le cadre de la théorie de l'œuf ».

évitant ainsi de faire du solo initial une version « originale ». Elle suspend ainsi l'idée d'une origine unique et ouvre la voie à l'émergence de singularités multiples.

La proposition de Deborah Hay pourrait être comparée à une matrice, une structure organisationnelle à l'intérieur de laquelle quelque chose se développe, où plusieurs lignes de commande traversent le même individu. À l'intérieur de cette matrice se développe en partie ce qu'on pourrait appeler un processus de « dés-attachement » continu, soit l'application des questions hypothétiques et sans réponses de Deborah Hay. Appliqué à la partition, ce « Et si... » semble perturber les cadres cinétiques et perceptifs individuels qui surgissent inévitablement chez chaque danseur au cours du processus d'adaptation. « Et si... » appelle à une forme de défamiliarisation. Ce sont ces moments où des éléments « installés » sont déplacés, perturbés ou perdent leur unité que Deborah Hay nomme « dés-attachement » : ces entre-deux où les tendances cinétiques et perceptives s'effondrent. L'idée d'outrepasser la prédominance d'un savoir préalablement acquis, en stimulant un processus de transformation continue, est au cœur de toute la pratique de Deborah Hay : « Ces questions me servent à me rappeler qu'il faut ouvrir sa conscience et éviter de retomber dans les cadres de son propre processus de pensée » (Hay 2006). Chaque danseur, selon Deborah Hay, part de la question pour réorganiser « sa perception de sa relation à lui-même, au public, à l'espace, au temps, et la conscience immédiate de toutes ces expériences combinées » (Hay 2007) à travers un abandon actif des cadres familiers. « Sans en avoir l'intention, la danse est devenue le médium à travers lequel on peut étudier et expérimenter le détachement. Je préfère en fait le terme de dés-attachement, car il suppose une position plus active dans l'abandon ». Et elle ajoute : « L'équilibre entre la loyauté et le dés-attachement à cette loyauté, sensuellement et chorégraphiquement, c'est ce qui garde la danse vivante à mes yeux » (Hay 2011).

Les éléments apportés par cette rapide analyse du dispositif de la pratique de Deborah Hay nous permettent de revenir à la notion de « perte de la chronologie » et de « présent disloqué ». L'analogie que nous avons faite entre l'expérience du solo de Laurent Pichaud et la nouvelle temporalité du capitalisme qui s'incarne dans le fonctionnement des sujets contemporains nous incite à reformuler notre première question : est-ce bien tout ?

Plutôt que de répondre à cette question par une approche spéculative ou une analyse discursive, nous

proposerons cette simple observation empirique : le stress et l'anxiété habitent notre « présent disloqué » quotidien. Cela n'est pas le cas lorsque nous regardons Laurent Pichaud danser. Dans ses mouvements, il se situe toujours entre ce qui a été et ce qui pourrait advenir. Mais il semble que ce « pourrait » est crucial : ce n'est pas ce qui advient qui compte, et l'on ne peut se raccrocher à aucun aboutissement ni point de repère. Ce qui importe, dans un sens, ce n'est pas comment arriver quelque part mais plutôt comment ne pas y arriver. L'abandon de Deborah Hay va pourtant au-delà de l'expression d'inspiration bouddhiste « le chemin parcouru compte plus que le but d'arrivée ». Défini comme un dés-attachement, il produit, davantage qu'une re-configuration, une dé-figuration, ou une dé-définition. Ainsi, nul n'exige de Laurent Pichaud la réalisation de son moi flexible et variable. Il n'est que potentiellement variable et flexible. Il ne bataille pas avec un temps dilaté, car la constance de son fond tonique, son affectivité, produit elle-même cette temporalité, au lieu de n'en être que le résultat. En d'autres termes, le dés-attachement dissout la chronologie et c'est cela même qui lui permet, comme dans le ruban de Moebius, de se dés-attacher des effets d'une temporalité disjointe.

Comme on peut le voir, il n'y a pas de séparation radicale entre la subjectivité du danseur et « notre » subjectivité générale. Cette performance n'offre pas de modèle alternatif ou de critique affirmée. Le fait que certaines formes d'organisation temporelle du mouvement soient inhibées ne verse jamais dans l'anxiété générée par les multiples horloges imaginaires qui peuplent notre quotidien aux activités innombrables. Ce dés-attachement est peut-être bien le dés-attachement de la valeur du temps, celle de notre temps organique comme celle du temps régulé par différents dispositifs. Il est certainement plus aisé d'en faire occasionnellement l'expérience dans le contexte semi-autonome de l'art, mais, là, c'est un autre débat. Si cette performance incarne la complexité de la subjectivation contemporaine en lien avec la capitalisation du temps, elle n'en produit pas moins, au niveau local, un temps qui n'est ni économisé, ni dépensé, mais simplement disponible.

Bojana Bauer est théoricienne de la danse et de la performance et dramaturge. Elle est doctorante à l'université Paris 8 et chercheuse à la Fondation de la Science et de la Technologie au Portugal.

Myrto Katsiki est chercheuse en danse et danseuse. Elle prépare actuellement une thèse au département Danse de Paris 8 et enseigne l'analyse chorégraphique dans le cursus Essais du CNDC d'Angers.

Bibliographie

- Foster, Susan Leigh (2000). « Préface in Deborah Hay », in: *My Body, The Buddhist*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Godard, Hubert (2002). « Le geste et sa perception », postface in: Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au 20ème siècle*, Paris: Larousse / VUEF.
- Hay, Deborah (2001). «What If Now Is?» http://www.deborahhay.com/scores_whatif_0_s_0.html
- Hay, Deborah (2004). «A Lecture on the Performance of Beauty». http://www.deborahhay.com/scores_lecture_beauty.html
- Hay, Deborah (2006). *Deborah Hay, Not as Deborah Hay: A documentary by Ellen Bromberg*.
- Hay, Deborah (2007). «How Do I Recognize My Choreography?» http://www.deborahhay.com/Notes_how_do_I.html
- Hay, Deborah (2011). <http://www.deborahhay.com/>
- Phelan, Peggy (1993). «The Ontology of Performance: Representation without Representation», in: *Unmarked: the Politics of Performance*, London: Routledge.
- Piperno, Franco (1996). «Technological Innovation and Sentimental Education», in: Paolo Virno and Michael Hardt (eds), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Virno, Paolo (2002). *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Nîmes/Montréal.

LIBÉRATEURS EFFACEMENTS IRRÉMÉDIABLES ART, PLASTICITÉ ET MÉMOIRE

PIA BREZAVŠČEK

TRADUCTION DU SLOVÈNE
ANDRÉE LÜCK GAYE

SCULPTURES EN VOIE DE DISPARITION

« Pendant trois jours environ vingt installations de cubes de glace (30 pieds de long, 10 de large et 8 de hauteur) seront exposées dans la ville. Les murs seront sans ouvertures. Ils seront laissés à fondre. »

Cet avis fut affiché en octobre 1967 dans plusieurs endroits de Los Angeles et des environs. Au bas était jointe une invitation à aider à la mise en place de ces étonnantes constructions. L'appel au travail bénévole alors que le produit de cette œuvre allait bientôt fondre en une curieuse mare, ou simplement détremper le béton, ou même s'évaporer sans laisser de trace était pour le moins inhabituel. Bien sûr, il s'agissait du signalement du happening *Fluids* d'Allan Kaprow. Les œuvres artistiques qui incluent la glace et son processus de fonte ont déjà une histoire ; en 1964, l'artiste canadien Iain Baxter & a exposé deux tonnes de glace qu'il a laissées fondre lentement. Concernant l'événement *Fluids*, le geste est caractéristique des tendances artistiques de l'époque en ce qu'il élargit la question traditionnelle du statut d'objet de l'œuvre d'art. Celui-ci se distingue par la stabilité et la longévité de l'artefact pratiquement éternel et auquel on peut, pour cette raison, attribuer une valeur (marchande) et une place dans les archives de l'héritage culturel, à savoir le musée. La glace qui fond, en tant qu'œuvre d'art, devient la paraphrase plaisamment littérale de l'essai de Lucy Lippard *Dématérialisation de l'objet d'art*¹. Aujourd'hui l'œuvre d'art n'est plus invariable. En fait, elle ne l'a jamais été car les supports matériels ont toujours été soumis à la dégradation progressive, aux changements de « patine ». D'où l'application continue des restaurateurs à conserver l'identité de l'œuvre d'art, leur combat incessant contre les morsures du temps, leur effort pour conserver les traces historiques, «l'archi-écriture» qui devrait même être, tout particulièrement dans le cas de l'art, au-dessus de l'histoire. Dans leur lutte contre le temps, les restaurateurs sont des sortes de déconstructeurs à la Derrida qui par de constantes modifications, font revivre le trait mort de l'écriture (au sens le plus large qui inclut la chorégraphie, la sculpture, le hardware, le code génétique, etc.)² et conservent la trace sans interruption, sans vieillissement, éternellement. Ce faisant, ils rendent possibles

1 Le titre original de l'œuvre de Lucy Lippard est *Six years : The Dematerialization of The Art Object from 1966-1972*, Berkeley: University of California Press, 1997.

2 C. Malabou, « Grammatologie et plasticité » in: *Changer de différence*, Paris: Éditions Galilée, p. 59.

des écritures renouvelées par des lectures interprétatives, des canonisations et reanonisations.

Au contraire, la fugacité est déjà comprise dans le happening *Fluids* et elle forme même la partie constitutive et déterminante de l'événement-œuvre d'art. Le matériau qui construit l'œuvre d'art est à dessein extraordinairement sensible et soumis aux influences extérieures. Parce que l'œuvre d'art est temporelle, elle s'approprie la totalité des événements, pratiquement innombrables, qui se sont déroulés dans le temps de son processus. Elle devient la tranche de temps non réitérable qui inclut aussi bien l'action de construction que la temporalité unique de la dissolution progressive des cubes de glace. Fondamentalement temporelle, elle échappe complètement à l'archivage et à l'emprisonnement dans l'objet. Seules des bribes de l'événement peuvent s'emmagasiner dans la mémoire des individus, jamais sa totalité ; l'expérience de l'événement est impossible dans son intégralité en raison de sa dispersion et de sa durée. La totalité incontrôlable qui s'échappe dès sa conception ne peut être remplacée ni par telle ou telle documentation, cette méthode auxiliaire dans l'archivage de l'art conceptuel et performatif, ni par les reconstructions qui créent obligatoirement un autre événement. Reste un sédiment insaisissable, une sorte de complément. *Fluids* est une performance concrète qui n'est possible qu'en tant qu'elle est unique car elle englobe le temps ; comme la danse, comme la musique. Une sculpture si vulnérable amplifie dans sa particularité fondamentale la malléabilité et la processualité de l'acte qui préalablement n'appartenaient qu'à l'œuvre en formation. La fugacité du processus remplace la permanence antérieure de l'installation. Non seulement les murs de glace reçoivent passivement leur forme lors de leur construction, mais ils s'autotransforment aussi activement. Ils ont un degré d'autonomie qui les sépare de leur auteur. Dès l'origine, la potentialité de la transformation est inscrite en eux. Mais dans cette action de travail collectif « insensée », les collaborateurs sont sans doute affectés et donc changés aussi, comme plus tard les observateurs, accidentels ou non, de la fonte. Le happening *Fluids* d'Allan Kaprow se produit de façon non réitérable, mais ce faisant, il se répand, se décompose, se détruit, disparaît. Quand les murs fondent, il ne s'agit pas de transformation mais d'anéantissement, le néant des murs apparaît, que rien ne cache. Tout s'est déroulé au cours de l'événement, la trace est effacée.

Récemment, une paraphrase amplifiée et reconceptualisée de la performance *Fluids* a été mise en scène en Slovénie. Il s'agit de l'œuvre *Les murs des lamentations* du metteur en scène Janez Janša qui a placé deux murs composés de cubes de glace obtenue à partir d'eau colorée en rouge ou en noir sur la place Slomšek de Maribor. Les cubes de glace noire formaient un mur ovale d'environ trois mètres de haut et de cinq mètres de large, et les rouges de l'autre mur étaient placés en miroir face au premier pour former ensemble un cercle brisé. Il s'agissait du symbole visible des deux pôles idéologiques de la politique slovène. Entre eux se trouvait un bassin qui avait la forme de la Slovénie et qui pendant la fonte progressive des deux pôles s'est lentement rempli d'une eau trouble, brunâtre. Au contraire du happening *Fluids* où le mur de glace est une sorte d'interprète objectif qui ne représente rien d'autre que ce qu'il est et qui en tant que tel s'abandonne aux conditions climatiques qui entament irrévocablement son corps de glace, les deux murs de l'installation de Janez Janša sont des acteurs dont le corps de glace représente un rôle très clair. Cette fonction représentative est chargée de signification symbolique. Le scénario est évident, la position spatiale le dicte entièrement et permet aux « deux acteurs » une « spontanéité » plus grande au cours du processus. Les acteurs de glace se mettent à pleurer sur l'état des choses dans le pays, ce faisant leur corps se transforme et s'unit en une eau brune qui devient une nouvelle représentation de l'état trouble du pays provoqué par l'inefficacité de la politique qui, venant des deux côtés et se fondant au centre, a en fait perdu ses couleurs connues et ses positions distinctes. Janša met en scène une représentation dans laquelle les blocs de glace assument souverainement les rôles principaux à la place des gens. Ceci est possible grâce à la modalité inscrite dans la variabilité physique de la glace dans un environnement chaud. La possibilité de transformation qui lui est propre peut être exploitée de façon très expressive dans des environnements contrôlés. Ici il ne s'agit plus d'une destruction performative ponctuelle mais d'une série de métamorphoses, d'une donation et d'une réception de forme en même temps, d'une représentation spontanée produite par un seul facteur externe, la température de l'atmosphère, tout à fait imprévisible, pour amener de façon non réitérable la représentation à sa fin. Comme au théâtre, aucune reprise pendant les répétitions ne saurait être tout à fait identique. Le cours du temps est une série de coups de dés non rejouables.

PLASTICITÉ

La philosophe Catherine Malabou invente le concept de « plasticité » en se référant à Hegel et l'institue « pierre angulaire défectueuse »³ de sa philosophie et plus largement « supplément / schème privilégié de notre époque, qui interrompt le tracé de la trace pour lui substituer la formation de la forme... »⁴. Malabou veut rompre avec la déconstruction présentée par Jacques Derrida, dont elle a été l'élève. Celle-ci est trop peu plastique, elle n'anticipe pas la possibilité d'une explosion totale, d'une métamorphose de la trace en quelque chose de tout à fait différent. La persistance dans les dépôts des palimpsestes, dans la distinction et l'ajournement éternels de l'écriture n'est pas suffisant. Il faut aussi penser la modalité qu'elle porte négativement, il faut aussi penser le changement de différence, pas seulement de son mouvement perpétuel mais sa transformation totale, son nouveau début car « le pouvoir ne peut rien contre le possible »⁵. Selon Malabou, la plasticité « désigne la double aptitude à recevoir la forme (la terre glaise est plastique) et à donner la forme (comme dans les arts plastiques ou la chirurgie plastique) »⁶. Mais la plasticité est aussi le plastic, la déflagration qui, en tant que négativité, apporte de nouvelles possibilités et qui est fondamentalement affirmative. Si on voulait saisir les deux sens de la plasticité, autant dans sa formation que dans sa déformation, ils pourraient peut-être bien être décrits justement par les installations de glace en tant que forme encerclée par une nuée de possibilités de transformation, par une temporalité et une différence. Il ne s'agit pas de remplacer la plasticité par l'élasticité ou la flexibilité là où est présupposée une sorte de réversibilité possible, une adaptabilité éternelle et même une malléabilité quant à des conditions données.⁷ La plasticité est certes une capacité de transformation mais sans retour ; si un bloc de marbre est une fois travaillé, il ne peut plus revenir à son état premier. Si on congelait de nouveau la glace fondue, c'est-à-dire l'eau trouble de l'installation de Janez Janša, on ne pourrait plus distinguer le liquide rouge du noir. Donc la plasticité est dans ses modalités une catégorie fondamentalement transformatrice et pas simplement reproductrice (comme par exemple la flexibilité obligée des acteurs sur le marché du travail actuellement). Elle n'est pas une simple répétition qui différencie, mais une capacité de « changer

la différence-continuée, sans frontière, sans événement et sans négativité »⁸ sans égard pour les fantômes⁹ éliminés par la sélection qui murmurent « ça pourrait être autrement ». La plasticité ne regarde pas en arrière.

Avec son concept de plasticité, Malabou change l'idée de différence réduite à sa fonction graphique qu'on trouve chez Derrida et qu'ici nous lions au travail d'interprétation des palimpsestes et de la restauration ; elle est toujours le produit d'une écriture (de nouveau au sens le plus large). Malabou dit de façon décisive : « J'appelle précisément plasticité la résistance de *la différence à sa réduction graphique*. Ou, si l'on veut, ce qui, dans la différence, n'est pas présent mais ne s'écrit pas non plus. Quelque chose qui n'est pas présent, qui n'est pas absent, qui n'est pas écrit »¹⁰. Ce complément qui résiste à l'inscription (historique), à la trace de l'écriture est justement, comparé aux événements qui durent, ce reste qui ne se soumet pas à la capture de la totalité par les archives, l'aura virtuelle qui permet une plasticité ultérieure, l'adoption de nouvelles formes. Les événements artistiques (happening, performance, danse, musique, théâtre) ne sont jamais des points statiques mais des fluides qui, comme le trou noir, absorbent en eux toute la temporalité dans laquelle ils sont contenus. C'est pourquoi ils restent fugaces, insaisissables mais saturés de potentialité, de complément. Et c'est à nous ensuite de donner forme à ce reste.

Chez Malabou, la plasticité de la sculpture se manifeste principalement comme une description « plastique » de la notion de plasticité, ce qui ne signifie pas que l'art lui-même ne peut être plastique au sens large, conceptuel du mot. Il semble qu'il en est justement ainsi des oeuvres-événements, qui prennent en compte leur propre temporalité et donc indirectement leur propre création ainsi que la possibilité d'une formation et d'une efficacité ultérieures. Si, dans sa supra-historicité, la conservation-restauration d'un objet est la conservation déconstructrice de ses traces par une différenciation et un effacement continuel, alors la plasticité donne sa forme à la déconstruction en refusant « de répéter ou de pasticher un geste qui ne peut plus produire de différence »¹¹. « La plasticité va au-delà de l'écriture du trait mort, au-delà même de la frontière entre la

3 C. Malabou, « Branje: Poškodovani temeljni kamen ali rana, ki se zapira? », in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Ljubljana: Krtina, 2011, p. 9-18.

4 C. Malabou, *Changer de différence*, Paris: Éditions Galilée, p. 76.

5 « Possibilité de la femme, impossibilité de la philosophie », in: *Ibid.*, p. 158.

6 *Ibid.*, p. 75.

7 C. Malabou, *Que faire de notre cerveau?*, Paris: Éditions Bayard, cf. p. 30 à 45.

8 Eva D. Bahovec, « Od Hegla do ženske », introduction à Catherine Malabou, in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 195.

9 Voir C. Malabou, « L'éternel retour et le fantôme de la différence », in: Clemens Porschlegel et Martin Stingelin (éds.), *Nietzsche und Frankreich*, Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

10 C. Malabou, « Le Phénix, l'araignée et la salamandre », in: *Changer de différence*, p. 102.

11 C. Malabou, *Changer de différence*, p. 79.

vie et la mort et elle n'a rien de commun avec l'immortalité »¹². Le principe d'archivage plastique ne croit pas en la stabilité et en l'éternité des objets d'art même les plus officiellement reconnus. Il n'y a plus d'immortalité, même dans l'art. Aucun réseau n'est éternel et stable, même celui dont la valeur canonique est la plus établie. Dans l'archivage plastique, la transformation complète, l'explosion qui efface les liaisons établies et réorganise complètement les schémas est présente ou du moins dans l'ordre du possible, tout comme dans la plasticité de notre cerveau dans lequel les liaisons synaptiques des neurones se déplacent tout le temps, ou du moins peuvent le faire. Catherine Malabou pense la biologie et l'histoire ensemble : le souvenir historique et notre cerveau ont la même structure en réseau, laquelle est fondamentalement plastique ; elle forme et elle est formée.

POTENTIEL D'EFFACEMENT

La plasticité au sens large comprend aussi la plasticité destructrice. Celle-ci « commence à agir avec l'épuisement des possibles quand il n'y a plus de virtuel depuis longtemps »¹³. Mais en cela elle a aussi, comme l'oubli, comme le dépassement du trauma, une capacité régénérative. Les fonctions cérébrales sont capables de se réorganiser entièrement lors d'une hémorragie cérébrale, d'oublier leurs anciennes connexions. Un tel oubli, l'explosion ou l'effacement sont dans leur fonction de guérison une négativité affirmative. « La plasticité destructrice nous interdit de nous représenter un autre possible, et même s'il s'agit d'un possible a posteriori, elle n'a rien à voir avec le désir obstiné et irrémédiable de changement de ce qui s'est passé, d'inclusion du fantasme d'une histoire différente dans l'histoire elle-même ; elle ne correspond à aucune stratégie inconsciente de l'ouverture, du refus de ce qui existe au nom de ce qui aurait pu être ou de ce qui aurait eu le temps d'être »¹⁴. La plasticité destructrice ne produit pas une histoire alternative qui instaure quand même un certain ressentiment, un réveil des fantômes, mais elle ouvre une modalité d'avenir.

La fonction explosive de la plasticité est la stratégie qu'a récemment utilisée le net-artiste Igor Štromajer dans son *Effacement (Expunction)*. Pendant plus d'un mois, il a quotidiennement fait disparaître de son serveur un des projets de net-art qu'il avait créés entre

1996 et 2007. Le terme même, en anglais, du titre (expunction, to expunge) que Štromajer a choisi pour cet acte montre que dans cette opération il ne s'agit pas d'un quelconque ressentiment qui pourrait être violemment destructeur (selon la connotation de l'expression empruntée au vocabulaire juridique qui caractérise l'effacement des fichiers criminels prescrits ou non significatifs), mais d'une confrontation avec un passé qui ne résonne plus et qui pourrait nuire par la trace de l'enregistrement à l'avenir du concerné. *L'Effacement* de Štromajer est précisément ainsi, régénérateur, même s'il ne s'agit pas d'effacement de faits criminels mais artistiques. Certains projets de net-art, vieux de cinq ou même quinze ans, ne fonctionnent tout simplement plus parce que programmés spécifiquement pour certains navigateurs aujourd'hui inexistantes dans les nouveaux protocoles internet, certaines connexions qui leur sont essentielles n'existent plus ou ne sont plus opérationnelles, et ce faisant le contenu de ces travaux s'échappe. Selon Štromajer, ils ne sont plus que des contenus qu'il est possible de graver sur CD, alors que leur fonction essentielle est l'interactivité et l'engagement dans le réseau à un moment donné. Comme le réseau est un organisme vivant sans cesse en modification, aujourd'hui il n'est plus le même réseau qu'il y a cinq ans.

Internet est fondamentalement plastique, il se caractérise par une structure de réseau dans laquelle les connexions se déplacent tout le temps, de nouvelles se développent, certaines meurent comme dans ce qu'on appelle les dépressions synaptiques à long terme quand par exemple nous ne pratiquons plus pendant longtemps certaines activités motrices. Internet fonctionne comme une société alors que l'ordinateur par sa plasticité peut être comparée au cerveau humain. Comme le dit le philosophe Daniel C. Dennett, les ordinateurs ne sont pas seulement des machines, ils sont tout comme notre cerveau « un dispositif virtuose producteur de futur, un système qui [peut] prévoir, éviter les ornières dans sa propre activité, résoudre les problèmes avant de les rencontrer et reconnaître les signes avant-coureurs entièrement nouveaux de bonnes et de mauvaises choses »¹⁵. La machine peut aussi préférer les événements à la loi, la plasticité est justement la « dimension événementielle du machinal »¹⁶. Dans la mémoire de l'ordinateur, il y a énormément de place pour la plasticité, celle-ci n'est pas seulement une architecture de calcul fixe et câblée. L'ordinateur n'est pas seulement une « séquence de symboles (mais un réseau), une carte

12 Eva D. Bahovec, ouvrage cité, p. 195.

13 C. Malabou, « *Verneinung*: Freudovsko zanikanje kot problem negativnosti », in: *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*, p. 135.

14 *Ibid.*

15 in: C. Malabou, *Que faire de notre cerveau?*, p. 104.

16 *Ibid.*, p. 105.

à plusieurs dimensions »¹⁷. Notre cerveau se caractérise par sa plasticité neuronale. La possibilité de donation et de réception de forme dans la structure de réseau, sa mise à niveau sans fin et sa transformation sont aussi les propriétés fondamentales d'internet.

Certes les techniques de restauration numérique qu'on a développées dans certains musées tentent de garder vivants les projets de net-art pour les reprogrammer ou les restaurer pour l'environnement internet actuel, mais ce faisant, elles oublient l'esthétique et le contenu spécifiques car ils ont essentiellement été créés pour un contexte particulier, ils représentent une tranche de temps écoulé. C'est pourquoi Štromajer s'est décidé à tout simplement laisser mourir ou faire mourir certaines de ses œuvres : dans leur forme existante, même continuellement modernisées, elles ne sont rien d'autre que des morts vivants. Pour les conserver dans une forme inchangée, il aurait fallu reconstruire un réseau complet, ce qui était pratiquement impossible. Bien sûr, il reste des segments. Štromajer aussi, lors de l'effacement de son serveur, recueille ces fragments de mémoire, filme les projets dans leur environnement original, fait des *screenshots*, il n'est pas possible de tout effacer du monde d'internet, il reste des sédiments. Quand il documente ce qui est effacé, au fond il crée des initiateurs ponctuels de souvenirs qui éventuellement peuvent en dire plus sur le projet que l'œuvre de net-art conservée de fait artificiellement dans la vie et qui aujourd'hui ne résonne plus. Quand Štromajer remarque que la répétition ou le pastiche du geste d'une œuvre créée par exemple en 1996 ne peut plus produire de différence, soit quelque chose de pertinent ici et maintenant, il décide de l'euthanasier. Ce n'est que lorsque le virtuel d'une œuvre réelle est épuisé qu'advient sa destruction qui est alors complètement affirmative.

Un tel effacement de la trace dont il ne reste que des fragments, des souvenirs particuliers, restitue la potentialité de ces mêmes projets. Ceux-ci peuvent enfin maintenant être pensés avec l'addition d'une absence qui ne signifie pas une perte mais ne fait qu'envelopper l'objet réel par l'objet virtuel. Selon Gilles Deleuze : « l'objet virtuel est du passé pur », en ce que le passé pur est « contemporain de son propre présent, préexistant au présent qui passe et faisant passer tout présent, qualifie l'objet virtuel »¹⁸. Donc l'objet virtuel signifie le contraire de la continuité de la trace qui porterait en elle la totalité de son passé réel ; de cette façon, la virtuali-

té ne fait que s'épuiser et finalement perd son pouvoir. L'objet virtuel est souvenir mais il n'est pas nostalgique, au contraire il est dirigé vers l'avenir. Dit par Deleuze, « il manque de quelque chose en lui-même, étant toujours une moitié de soi-même, dont il pose l'autre moitié comme différente, absente. Or cette absence est, nous le verrons, le contraire d'un négatif : éternelle moitié de soi, il n'est là où il est qu'à condition de ne pas être où il doit être. Il n'est là où on le trouve qu'à condition d'être cherché où il n'est pas. A la fois il n'est pas possédé par ceux qui l'ont, mais il est eu par ceux qui ne le possèdent pas »¹⁹. L'effacement présente ainsi une imprégnation renouvelée par un passé pur qui finit par se détacher d'un certain passé réel qui pèse sur l'objet réel et qui lui fait échec dans son pouvoir. Le passé pur est contemporain du présent et il dessine autour de l'œuvre réelle un futur possible auquel la plasticité doit donner une forme. Avec l'*Effacement*, Igor Štromajer sauve ses objets de l'épuisement total du virtuel qui s'affaiblit dans une restauration sans fin, dans une trace inchangeable. L'effacement est une plasticité destructrice qui régénère l'art en lui donnant une nouvelle vie, un avenir. Parce qu'ils incluent justement l'absence, parce qu'ils donnent forme à la trace, les documents fragmentaires sont finalement une (re)présentation plus authentique ou une (ré)génération de l'œuvre d'art. Ils sont complètement plastiques, réceptifs au modelage (interprétatif) et capables de donner forme car par leur plasticité destructrice ils ont régénéré leur objet virtuel. Sous cette forme s'ouvre une nouvelle possibilité de leur efficacité plastique.

ARCHIVES COURANTES

L'effacement de l'art est un thème critique qui pose toujours la question de l'héritage culturel, lequel devrait pourtant être un bien public. C'est pourquoi la suppression arbitraire d'œuvres semble probablement une sorte de préjudice causé au patrimoine potentiel. L'effacement d'un dessin de De Kooning par Rauschenberg en 1953 a provoqué un scandale, même s'il s'agissait d'un consensus entre les deux artistes. Ainsi que le dit Štromajer, celui qui crée, programme et construit l'art a aussi le droit de déprogrammer, déconstruire et effacer »²⁰. Pourquoi ce droit n'appartiendrait-il qu'à l'instance institutionnelle qui, par sa sélection, efface continuellement les œuvres ? Štromajer bien sûr ne

17 *Ibid*, p. 98.

18 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968, p. 136.

19 *Ibid*, p.136.

20 <http://expunction.wordpress.com/>. Voir aussi l'interview avec Ida Hiršfenfelder : <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=28150>

peut effacer ses œuvres d'art achetées par les galeries car en s'insérant dans les collections elles sont devenues propriété de l'institution ou bien public, il n'a pas non plus physiquement accès à elles. Mais il peut agir comme il l'entend avec celles que personne n'a achetées et qui ne sont pas aussi officiellement reconnues. Maja Licul en 1995 a donné aux artistes une possibilité originale d'effacement quand elle a installé une machine à laver à la Galerie Škuc dans l'intention de permettre aux artistes de laver leurs vieilles toiles, il s'agissait là une nouvelle fois d'une sorte de geste de nettoyage, de régénération. Ces effacements d'œuvres potentiellement valables nous semblent discutables même si ce ne sont que des œuvres d'art en puissance. D'un autre côté, beaucoup d'œuvres d'art dont les artistes n'ont tiré aucun profit pendant leur vie passent, souvent à titre posthume, dans le patrimoine culturel.

Une chose est claire, la construction de la mémoire historique ne signifie pas obligatoirement accumulation, sa partie constitutive est aussi l'oubli car celui-ci permet parfois l'effacement de traces rigides et laisse la place à un futur nouveau, différent. Surtout quand nous prenons en considération les événements temporels et interactifs qui s'effacent irréversiblement pendant l'opération. Cela ne signifie pas obligatoirement qu'ils sont perdus, les fragments documentaires qui déclenchent le souvenir sont ineffaçables à l'instar des madeleines de Proust, souvenir essentiellement plastique qui peut créer quelque chose de nouveau. La temporalité ne se laisse pas entreposer dans son intégralité, elle ne se laisse pas soumettre à une quelconque valeur externe. Le temps n'est peut-être pourtant pas de l'argent, «il y a quelque chose de pervers et d'arrogant dans l'allégation que le temps est un bien /.../ Nous n'avons rien fait pour gagner du temps c'est pourquoi nous ne pouvons pas prétendre qu'il est nôtre. /.../ Quel sens a l'utilisation de mots tels que partage, échange, réciprocité en rapport avec quelque chose qui ne peut pas nous appartenir ?»²¹. Justement en raison de l'insaisissabilité et de l'indénombrabilité de ce que la temporalité contient, les souvenirs sont pratiquement inappréciables dans leur particularité, ils créent des explosions synaptiques individuelles qui nous modèlent. Et surtout ces petits événements sont aussi la base qui a posteriori crée une histoire ; celle-ci n'est jamais une forme rigide mais contient un nombre pratiquement infini de microhistoires. Les archives courantes, actuelles, sont des structures de réseau, ce qui ne signifie pas que tout coule

et que tout est possible et que c'est justement pourquoi ce qui se conserve et ce qui disparaît importent peu. La plasticité n'est pas la fluidité totale mais elle est une formation irrémédiable, une acceptation d'une forme relativement ferme, même si celle-ci n'est pas éternelle. En elle reste présente la possibilité d'une transformation totale car rien n'est éternel, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'éternité. Le concept de plasticité permet de penser le futur des archives d'événements qui ne croient plus en l'éternité et en la valeur ou au savoir absolut. L'œuvre d'art est éphémère mais les œuvres ne sont pas non plus au-dessus de l'idéologie ni hors contexte, elles ne sont que le fruit des formations discursives de l'époque. Les archives courantes ne forment pas de nouveaux canons mais elles conservent une possibilité de négativité, elles sont essentiellement plastiques. Même si, en tant que sculptures de glace, elles sont parfois dures et statiques, elles n'excluent pas les changements potentiels de température, leur fonte et leur transformation, leur propre temporalité.

Pia Brezavšček a suivi des études de philosophie et termine actuellement un cursus universitaire en histoire de l'art. Elle écrit des textes théoriques et des articles sur les arts visuels et les arts vivants.

21 Raqs Media Collective, <http://www.e-flux.com/journal/planktons-in-the-sea-a-few-questions-regarding-the-qualities-of-time/>

DANS L'ABYSS- SE NOIR DE LA TEMPORALITÉ DE LA PIÈCE RADIOPHONIQUE *50 AKTENKILO- METER* DE RIMI- NI PROTOKOLL, BERLIN 2010

ANDRÉ SCHALLENBERG

TRADUIT DE L'ALLEMAND VERS L'ANGLAIS PAR LYDIA WHITE, ET DE L'ANGLAIS VERS LE FRANÇAIS PAR AURÉLIE FOISIL.

En 1972, l'ingénieur du son **Andreas Pavel** met les écouteurs du « stereobelt » (l'ancêtre du *walkman* dont il est l'inventeur) sur ses oreilles, et en regardant la neige tomber sur St Moritz sur l'air de *Push Push* d'Herbie Mann, il dit être pris d'une « sensation de flotter » dans laquelle il reconnaît une capacité d'« augmenter le potentiel esthétique de toute situation »¹.

Cette « sensation » s'est depuis lors propagée en un phénomène culturel d'envergure. En 1979, le *walkman*, premier baladeur ayant remporté un succès commercial, voit le début de sa distribution de masse. Des sociologues comme Shuhei Hosokawa déclarent que le *walkman*, en générant les « bandes originales personnalisées du monde ambiant », forme un véritable outil stratégique d'expériences urbaines. L'audioguide commence à son tour à être utilisé dans le monde entier par des responsables marketing et des médiateurs culturels, comme une d'une sorte de *réalité augmentée* pour le transfert de savoir.

En tous les cas, ces utilisations ont peu de rapport avec la « *floating sensation* »² initiale d'Andreas Pavel. Celui-ci percevait le rapport audiovisuel du son (ou du texte) avec le monde extérieur comme une expérience extra-temporelle, d'un autre monde, comme une dissolution libératrice des constellations linéaires du temps et de l'espace³. L'audioguide, pour sa part, a plutôt été utilisé à des fins commerciales pour son effet cadrant, pédagogique et rassurant.

A contrario, les artistes se sont intéressés à cet appareil audio portatif pour sa capacité même à dissoudre le paysage environnant, urbain ou autre. Depuis le début des années 90, les artistes multimédia comme Janet Cardiff et George Bures Miller réalisent des pièces phoniques appelées « balades sonores ». Ces morceaux composés de son et de texte ne cherchent pas l'explication et la certitude, mais plutôt l'incertitude et la décanation des références claires.

Malgré la faculté de ces appareils audio à modifier l'état de l'environnement, la balade sonore « classique » a toujours suivi une dramaturgie linéaire. Par le biais d'une pièce sonore, l'auditeur est conduit le long d'un parcours prédéterminé à travers un environnement ur-

1 Larry Rohter, « *Portable stereo's creator got to his due, eventually* » (L'inventeur des écouteurs portables a enfin eu gain de cause), *New York Times*, 16 décembre 2005.

2 En anglais dans le texte, ndlt.

3 Cf. Brevet américain d'Andreas Pavel n° 4412106 (1983) et brevet italien n° 21625 A/77 (1977).

bain. Pour que ces références linéaires se dissolvent entièrement, une nouvelle technologie est nécessaire. Elle est utilisée à petite échelle depuis quelques temps par les musées, et elle n'a été possible à grande échelle que depuis le développement du repérage par GPS pour les téléphones portables.

En 2010 et 2011, la station de radio allemande Deutschlandfunk s'est intéressée à cette technologie, qui était déjà une réalité dans ses utilisations basiques, comme l'acheminement, les supports publicitaires sur mesure ou les stratégies marketing. Deutschlandfunk a ainsi lancé une série de pièces radiophoniques appelées « Radioortung » (radiorepérage) en invitant trois groupes d'artistes à réaliser des œuvres utilisant cette technologie, en collaboration avec la plateforme sonore internet Radio Aporee. A la fin de 2011, la pièce *ARCHIV DER ZUKÜNFTIGEN EREIGNISSE* (*Archive des événements futurs*) de Hofmann&Lindholm a été produite à Cologne, ainsi que les pièces *VERWISCH DIE SPUREN* (*Débarressez-vous des preuves*) du groupe LIGNA de Hambourg et *50 AKTENKILOMETER* (*50 Kilomètres de dossiers*) du groupe Rimini Protokoll à Berlin en 2010⁴. Chaque groupe a travaillé avec des téléphones portables reliés à un système de GPS et des écouteurs fournis aux auditeurs. Ceux-ci se déplaçaient dans un espace urbain où les artistes avaient relié différents points à des morceaux sonores, qui se déclenchaient lorsque les auditeurs atteignaient les points définis. Le parcours était donc complètement façonné par l'auditeur, inaugurant ainsi une forme dramaturgique entièrement nouvelle.

Dans *50 AKTENKILOMETER*, Rimini Protokoll définit une sorte de topographie de la surveillance absolue exercée par la Stasi dans l'ex-RDA. Ils superposent un ensemble de documents sonores issus de quarante années d'activités de ce ministère de la Sécurité d'Etat sur une carte du centre de Berlin. Celle-ci se compose de plus de 100 points sonores se situant entre le district de Prenzlauer Berg au nord, le district central de la porte de Brandebourg, et au sud vers Kreuzberg (à côté du mémorial de l'holocauste « Topographie de la Terreur » qui rappelle un ensemble similaire, quoique par un biais différent, de souvenirs lié au passé nazi de la capitale).

Le point de départ des promenades était la tour de la télévision d'Alexanderplatz, où des téléphones portables

furent distribués pendant la première de cette pièce sonore, en collaboration avec le théâtre HAU de Berlin. Chaque auditeur recevait également une carte du centre-ville recensant tous les points sonores et pouvait choisir son propre parcours à travers le réseau.

Chaque point sonore à découvrir dans *50 AKTENKILOMETER* diffuse des pistes de plusieurs minutes, où l'on entend des enregistrements originaux d'employés de la Stasi et des entretiens avec leurs victimes. La plupart de ces documents sont extraits des ces incroyables cinquante kilomètres de dossiers stockés dans les archives de l'« Autorité en charge des documents des services de Sécurité d'Etat de la RDA ». Chaque document est lié à un lieu spécifique, soit du point de vue de la personne qui surveille, rapportant un événement, soit de celui de la personne qui est surveillée, se souvenant de faits qui se sont passés à cet endroit. Des interrogatoires alternent avec des renseignements sur des événements et des activités suspectes dans l'espace urbain ; de simples notes issues de dossiers internes se mêlent aux souvenirs des personnes appréhendées qui relatent leur expérience d'être suivi ou leur demande pour accéder aux dossiers d'archives de la Stasi.

Avec l'utilisation de documents historiques, la pièce sonore qui se déroule pour l'auditeur, reliée à un environnement urbain, ressemble de près à un support strictement conventionnel, au contenu à la fois historique et didactique. Les audioguides des musées fonctionnent de la même manière, car ils expliquent les peintures et en donnent le contexte au fur et à mesure de la visite, à l'aide d'un commentaire auditif. De nos jours, les audioguides touristiques qu'on peut se procurer dans toute ville moderne (ou qui se dit moderne) marchent ainsi : ils résumant certains aspects de la ville ou de l'entreprise aux clients des agences de tourisme et de marketing lors d'un tour.

Cependant, alors que les audioguides gardent une visée pédagogique, entraînante et rassurante, en propageant une image spécifique d'un endroit particulier, *50 AKTENKILOMETER* a une intention toute différente. La perception spatio-temporelle de l'auditeur est troublée par la juxtaposition de l'espace urbain expérimenté (et arpente) au niveau corporel et sensoriel avec des textes qui remontent à un passé lointain et qui consistent surtout en des suspicions, des dénonciations, des observations voyeuristes et leurs conséquences. Les événements quotidiens de l'espace urbain apparaissent de façon de moins en moins simple. Ils pourraient aussi

4 Toutes les pièces peuvent être téléchargées sur le site du projet, www.radioortung.de (2012).

être d'une nature plus profonde, comme les précurseurs de futures rébellions ou de révolutions menaçantes.

En ce sens, l'auditeur est presque absorbé par le point de vue du locuteur des documents. Il reproduit toutes les observations de celui-ci avec ses propres yeux et devient lui-même une sorte de surveillant. Mais l'auditeur/ice n'a pas de but tangible, à la différence du système de surveillance de l'ex-R.D.A., et la paranoïa se dévoile. Les interventions comiques et presque absurdes des artistes le long du parcours renforcent ce principe de mise à nu. Les auditeurs reçoivent périodiquement des SMS sur leurs portables reliés au GPS : ils sont prévenus de certaines rues dangereuses et certains bâtiments leur sont indiqués. Ils deviennent alors conscients du fait qu'ils sont eux-mêmes surveillés en direct sur leur téléphone, avec ce système de repérage qui renseigne sur l'emplacement de l'auditeur et son parcours par internet. Celui-ci peut être imprimé à la fin du parcours comme un plan personnalisé que l'auditeur emporte chez lui.

Mais l'aspect historiographique de *50 AKTENKILOMETER* va au-delà de cette réalisation purement didactique. En effet, la monstruosité de cette pièce ne se révèle qu'après plusieurs heures, lorsque l'auditeur réalise qu'il ne sera jamais capable d'atteindre la centaine de points sonores en une seule fois. Il y en a trop et ils sont trop loin les uns des autres pour les atteindre à pied. Ils deviennent donc inaccessibles pour en faire le tour exhaustif, et la durée des morceaux est trop longue pour la capacité limitée de la batterie du téléphone portable. Chaque auditeur doit donc revenir à son point de départ après quatre heures au plus, sans avoir écouté la moitié de la masse immense de documents qui couvre plus de 10 heures ; il doit capituler devant l'impossibilité d'appréhender cet objet et l'inaccessibilité de ces cinquante kilomètres de dossiers.

Avec ce petit stratagème qui consiste à envahir, à submerger, Rimini Protokoll crée l'ouverture inévitable et instantanée de l'abysse noir de la temporalité, dont aucun auditeur ne peut sonder le fond. Un coup d'œil dans cet abysse suffit cependant à se rendre compte que le mouvement, l'observation et la narration s'installent en un même modèle paranoïaque répétitif qui pourrait se poursuivre ainsi pour l'éternité. Nous sommes donc face à une non-réalisation, face à l'expérience terriblement troublante de notre incapacité à échafauder des vérités et des vues d'ensemble exhaustives.

André Schallenberg est théoricien du théâtre, performeur et dramaturge. Il habite à Essen en Allemagne et travaille à la direction artistique du Festival Ruhrtriennale.

Iz naslednje številke / From the forthcoming issue

LJUBEZEN IN DRŽAVA / LOVE AND SOVEREIGNTY

LUSTRACIJA V IMENU OTROK? / LUSTRATION IN THE NAME OF CHILDREN? / Jedrt Jež Furlan

POLITIČNO GLEDALIŠČE DANES? / POLITICAL THEATRE TODAY? / Jure Novak

V IMENU ... POGOVOR O PREIMENOVANJU S SUZANO MILEVSKO / IN THE NAME OF... A TALK ON RENAMING WITH SUZANA MILEVSKA / Nenad Jelesijević

KRITIKA BREZ PRIDEVNIKOV / CRITICISM WITHOUT ADJECTIVES

FESTIVAL LUTKE 2012: MASKA, KOSTI IN VŽIGALICE / LUTKE 2012 FESTIVAL: MASK, BONES AND MATCHES / Andreja Kopač

FENOMEN K.: PRVINSKI PROCES IN SENZACIONALNA AMERIKA / THE K. PHENOMENON: THE PRIMAL TRIAL AND THE SENSATIONAL AMERICA / Zala Dobovšek

ČLANEK O PREDSTAVI PREDSTAVA ZARADI KONCEPTA ODPADE ZARADI KONCEPTA ODPADE / THE ARTICLE ON THE PERFORMANCE THE PERFORMANCE IS CANCELLED DUE TO CONCEPTUAL REASONS IS CANCELLED DUE TO CONCEPTUAL REASONS / Katja Čičigoj

GESTE UPORA. RAZBIJANJE PREVLAJUJOČIH EKONOMSKIH PARADIGEM. / GESTURES OF RESISTANCE. DISRUPTING THE DOMINANT ECONOMIC PARADIGMS

O DEJANJIH NEPOSLUŠNOSTI, POZORNOST KOT UPOR IN KLIŠEJI ŽANRA / ON ACTS OF DISOBEDIENCE, ATTENTION AS RESISTANCE AND THE CLICHÉS OF THE GENRE / Una Bauer

FATZERJEVA TOČKA. NEKAJ NAKLJUČNIH SCENARIJEV O UPORU V PREDSTAVI / FATZER POINT. SOME RANDOM SCENARIOS CONSIDERING RESISTANCE IN PERFORMANCE / Christine Standfest

O ŽELJI IN MOČI. POGOVOR S SOLANGE FREITAS / ON DESIRE AND POWER. A CONVERSATION WITH SOLANGE FREITAS / Rosana Sancin

»KDO JE SOVRAŽNIK?« / »WHO IS THE ENEMY?« / Andreja Kopač

(NE)POMEMBNOST "ENEGA PRAŠIČA" / THE (UN) IMPORTANCE OF "ONE PIG" / Jasmina Založnik

OŠŃ-M-5É* ŠIÁ† / Igor Štromajer

ISKANJE UNIVERZALNEGA DEŽNIKA. SCENARIJ ZA PROLOG UTOPIČNE IGRE / SEARCHING FOR THE UNIVERSAL UMBRELLA. A SCRIPT FOR A PROLOGUE OF AN UTOPIAN PLAY / common spring collective

KRISTAL UPORA. UMETNIŠKA IZJAVA / CHRYSTAL OF RESISTANCE. AN ARTISTIC STATEMENT / Thomas Hirschhorn

SEMINAR SODOBNIH SCENSKIH UMETNOSTI

Danae Theodoridou **Biti 'nepomemben': dojemanje lastnega časa v sodobnem performansu**

Cankarjev dom, dvorana M3,4
Delavnica

20. oktobra od 10.00 do 14.00
21. oktobra od 6.00 do 10.00 (na prostem)
22. oktobra od 10.00 do 14.00

Giorgio Agamben trdi, da moramo biti 'nepomembni', če hočemo dojeti lastni čas. 'Tisti, ki so resnično sodobni, ki resnično pripadajo svojemu času, so tisti, ki se z njim niti popolnoma ne skladajo niti se ne prilagajajo njegovim zahtevam.' Na tej delavnici želimo s potovanjem v različne preteklosti, sedanjosti in prihodnosti razpravljati o in vaditi pojme 'nepomembnosti' in pripadnosti, da bi se približali sodobni uporabi časa pri performansu. V tem okviru se bomo pri razpravi naslanjali na izbrana besedila, ukvarjali pa se bomo tudi s pogovori in sprehajanjem po Ljubljani z namenom ustvarjanja teorij (po starogrškem razumevanju je ta beseda vključevala dejanja premišljevanja med hojo po mestu), srečanj, besedil, performansov in dramaturgij, ki ponujajo alternative načinu razmišljanja o in ukvarjanja s časom v sodobnem performansu.

Danae Theodoridou **Zbujanje ob petih zjutraj: Sodobne projekcije na pretekle podobe**

Cankarjev dom, dvorana M3,4
Javno predavanje
22. oktobra 2012 ob 19.00

V predavanju se bom posvetila teoretičnim in umetniškim praksam, ki se želijo pomikati v nasprotno smer od nemara pogostejše 'projektirane začasnosti' sodobnega performansa, kot je to opisala Bojana Kunst. Namesto stalnega pomikanja 'naprej', k temu, kar še pride, k inovativni, radikalni in vselej še pričakovani prihodnosti, se bom v svoji razpravi skušala pomikati nazaj, proti preteklosti, katere cilj je postati 'sodobna', a ne v omenjenem pomenu besede, temveč v pomenu vračanja v sedanjost in 'bivanja skupaj', kot izhaja iz izraza 'sinhron', grške ustreznice izraza 'sodoben'. V okviru teh izrazov bom uporabila Derridajevo razumevanje delovanja 'tujca', da bom lahko sodobna, 'skupaj' s podobami, spomini in zgodbami Ljubljane, ter tako sposobna razpravljati o drugih možnostih ukvarjanja s časom, ki jih imamo pri performansu na voljo.

Maurizia Lazzarata: Proizvajanje zadolženega človeka

Gledališče Glej, Gregorčičeva 3,
Ljubljana

29. oktober ob 20.00
**Predavanje sociologa in filozofa
Maurizia Lazzarata**

30. oktober ob 20.00
**Okrogla miza z Mauriziem
Lazzaratom v sodelovanju s Tribuno**

Maurizio Lazarato bo v predavanju in na okrogli mizi z gosti svojo novo knjigo umestil v odnos do že obstoječih tekstov in misli o dolgu ter njegovem družbenem odnosu z dolgo, vendar aktualno zgodovino. Vabljeni na dve srečanja s sociologom in filozofom Mauriziem Lazaratom, na katerih bomo reflektirali novo obliko subjektivitete - zadolženega človeka in njegov politični potencial.

Dogodki so
organizirani v okviru
projekta TIMeSCAPES.



Kultura

NAZADNJE IZŠLO

Informacije in naročila: ana.ivanek@maska.si.

Maurizio Lazzarato

PROIZVAJANJE ZADOLŽENEGA ČLOVEKA

www.maska.si



Videti je, da je dolg, tako zasebni kot javni, danes najpomembnejša skrb ekonomskih in političnih voditeljev. Maurizio Lazzarato pa pokaže, da dolg še zdaleč ni grožnja za kapitalistično ekonomijo, temveč jo konstituira. Umešča se v samo jedro neoliberalnega projekta. Avtor z branjem neznanega Marxovega besedila, pa tudi s ponovnim branjem spisov Nietzscheja, Deleuza, Guattarija in Foucaulta dokazuje, da je dolg v prvi vrsti oblastna konstrukcija in da je razmerje upnik/dolžnik temeljno razmerje v naših družbah. Dolga ni mogoče zvesti samo na ekonomski dispozitiv. To je tudi tehnika vladanja in nadzora individualnih in kolektivnih subjektivitet, ki se trudi omejiti negotovost časa in obnašanj vladanih. Čedalje bolj postajamo dolžniki države, zasebnih zavarovalnic, še splošneje pa podjetij. Da bi poplačali tisto, za kar smo se zavezali, nas tudi spodbujajo in silijo, naj postanemo »podjetniki« lastnih življenj, svojega »človeškega kapitala«. Tako je preoblikovano in pretreseno naše celotno materialno, mentalno in čustveno obzorje. Kako naj se izvijemo iz tega nemogočega stanja? Kako naj se izognemo neoliberalnemu položaju zadolženega človeka? Če sledimo Mauriziju Lazzaratu v njegovih analizah, moramo uvideti, da ni izhoda, ki bi bil samo tehničen, ekonomski ali finančen. Radikalno je treba preizprašati temeljno družbeno razmerje, ki strukturira kapitalizem: sistem dolga. Prevedla: Suzana Koncut. Spremlna beseda: Peter Klepec. **14 €**

Dragana Alfirević in Nena Močnik (ur.)

PRAZNOVANJE MOŽNOSTI TRANSFORMACIJE. GLEDALIŠČE ZATIRANIH SKOZI PRAKSO IN TEORIO, LOKALNE IN GLOBALNE PERSPEKTIVE



Aktivisti, pedagogi, socialni delavci in gledališčniki metodo gledališča zatiranih uporabljajo že dobrih petdeset let, zato se je – čeprav globalno razpoznavna – lokalizirala v različnih kulturnih okoljih, vedno pa kot ideja, sredstvo, metoda, orodje (včasih morda tudi kot orožje), ki stremi k spremembam: spremembam na boljše. V Slovenijo so gledališče zatiranih prinesli številni posamezniki, ki so ga z različnimi nameni in za različne prakse uporabljali precej razpršeno, včasih celo nevede znotraj drugih metodologij. Pričujoči zbornik poleg v slovenščino prvič prevedenih Boalovih *Poetik zatiranih* ponuja zbir razmislekov in praks tako dolgoletnih mednarodno uveljavljenih pedagogov in uporabnikov, kot slovenskega podmladka, ki prav tako zagnano in ambiciozno koplje po zagatah naše družbe. Izbrani prispevki ponujajo vpogled v praktične aplikacije gledališča zatiranih pri delu z izključenimi skupinami, kot so zaporniki, etnične manjšine in ženske, odpirajo pa vprašanja nasilja, ekologije, spolne identitete in zatiranja v obče. **Darilo za vse naročnike revije Maska v letu 2013.**

Uredili: Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli

DINAMIKA SPREMEMB V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU 20. STOLETJA



Znanstvena monografija *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* si jemlje za predmet svojih raziskav slovensko gledališče v preteklem stoletju. Gre za konstitutivno stoletje slovenskega gledališča, saj ga je to dokončno utrdilo in potrdilo kot moderno, evropsko in profesionalno utemeljeno družbeno, kulturno in umetniško institucijo. Dejstvo, da je monografija nastala natanko deset let po koncu stoletja, je nemara razlog, da se njeni prispevki lahko odmaknejo od doslej prevladujočih modelov slovenskega gledališkega zgodovinopisja. Študije v tej knjigi tako predstavljajo pomembno širitev, dopolnilo in revizijo gledališke zgodovine na Slovenskem, hkrati pa prispevajo k nadaljevanju razprave o vrednotenju posameznih gledaliških zvrsti, obdobjih, dosežkov in osebnosti obravnavanega časa. V primerjavi z dosedanjimi publikacijami ponujajo prispevki tudi temeljitejši vpogled v tradicionalno marginalizirane gledališke pojave, v recepcijo in družbeno kontekstualizacijo gledališke umetnosti. **25 €**