

Konstrukcije notranjih prostorov po Nevenu Kordi Andreja Kopač

»**Ko ne boste več imeli kam, ko vam bo že čisto vseeno, boste prišli k nam, ker mi smo vodje brez privržencev.**«
Neven Korda

Opredelitev jezika vizualnega umetnika Nevena Korde je nenavadno delo, saj kaže, kot da se njegova oprijemališča umeščajo v nekakšen vektorski prostor, v katerem lahko iskano razmerje postavimo v različne perspektive med vektorsko ravnino in skalarnim produktom. Ker gre za dve komplementarni ravnini, lahko predvidimo, da eno dimenzijo predstavlja vizualni jezik nizke resolucije s svojevrstnimi zaznavnimi učinki, medtem ko drugo opredeljuje diskurzivni prostor posebne izrekovalnosti, enota katerega se formira kot minimalna funkcija smisla. Tako zasnovana *diskurzivna ravnina* se vsakič znova vzpostavlja glede na samosvojo notranjo logiko dogodka, hkrati vpeto tako v aktualno družbeno dogajanje kot individualno stanje [za]vesti avtorja. Vsak dogodek [predstava/performans/instalacija] Nevena Korde s tem dobiva status posebne ravnine izrekanja, ki po eni strani »utrjuje« diskurz enega, po drugi izbira vsakič znova vzpostavlja drugačno vrsto pogleda, iz katerega nagovarja tako gledalca kot samo sebe. Manjša ko je ta enota, bolj neposredna je komunikacija z gledalcem. Sestavni del zadnje so velikokrat tudi različne tehnične pomanjkljivosti in performativni privatizmi, ki sčasoma postanejo del vizualnega spektra nizke resolucije, ki se – ravno s svojimi zavestnimi napakami – na vse načine upira hoteni reprezentaciji, enoznačni interpretaciji ali polikani formi.

I. Izhodišče: gledališče enega

Neven Korda od leta 2011 različne moduse performativnega uprizarja predvsem v okviru dveh nizov dogodkov: *Generator stranskih vej* [GSV]¹, pod-

naslovljenim kot spektakel preveč vložene energije, medtem ko njegov »idejni ekstrakt« poteka v okviru niza *Utrjevanj*² na različnih prizoriščih, nazadnje izvedenih maja 2013 v Stari mestni elektrarni Elektro Ljubljana. Čeprav Korda ves čas vzporedno pripravlja tudi serije videoinstalacij³, se bom pri re-/dekonstrukciji njegovih notranjih prostorov poskušala nanašati predvsem na njegova zadnja dva niza performansov, za katera se zdi, da delujeta bolj konsistentno znotraj sebe kot navzven. Posebna izrekovalna situacija, ki jo Korda opredeljuje v ta namen, je ne glede na število udeležencev v vsakem performansu predvsem podarjanje diskurz enega, ki izpolnjuje več funkcij: kot manipulator, iniciator, izrekovalec, vodja brez privržencev. Zanimivo je, da se Kordova izpeljava v določenih segmentih navezuje na delo *Gledališče enega*⁴, nastalo leta 1981 na podlagi doktorske disertacije Matjaža Šekoranje kot analiza pojavov gledališča enega v sedemdesetih letih v srednjeevropskem prostoru. V navezavi na slovenski prostor izpostavlja igralca Staneta Severja, njegov odhod iz osrednje gledališke institucije [SNG Drama Ljubljana] in ustanovitev lastnega samodelujočega teatra, usmerjenega h gledališki manifestaciji z enim (edinim) igralcem, ki »proizvaja« različne žanre: monodrama, proza, poezijo in vse, kar je *vmes*. Že v drugem poglavju avtor nakučuje na krizo gledališča kot institucije, tudi v smislu izrekovalne forme, ki ne (z)more več delovati kot samoizpolnjujoča se prerokba, temveč zgolj kot živ, fluiden skoraj rizomatski proces, v celoti odvisen od zmožnosti vpenjanja v družbeni kontekst in social-

- scenski objekti (Tomaž Furlan) in zvočni zapis Nahtingal (Luka Prinčič), je bil premierno uprizorjen 24. junija 2011 v Španskih borcih v Ljubljani.
- Utrjevanja*: avtor in izvajalec: Neven Korda, nastopajo še: Miha Zadnikar (teoretik) in LadyBird (pevka). Performans je bil premierno uprizorjen v petek, 14. decembra 2012.
- Deluje večmedijsko na različnih prizoriščih (Aksioma, Galerija Vžigalica, Alkatraz, Španski borci, Kiberpipa, SCCA-Ljubljana, SMEEL), v katerih se vrača k svojim izhodiščem; videomaterialu nizke resolucije.
- Matjaž Šekoranja: *Gledališče enega: analiza pojavov v sedemdesetih letih v srednjeevropskem prostoru*, Ljubljana 1981. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. Delo je nastalo ob avtorjevem študiju na Inštitutu za gledališko znanost Filozofske fakultete na Dunaju.

no okolje. Ob tem se *gledališče enega* vzpostavlja kot ena od možnosti izhoda iz krize gledališke institucije, ob čemer gre za, kakor to opredeljuje Šekoranja, izbruh ekshibicionizma v kontekstu samopotrditve in iskanja ljubezni. Ob tem navaja, da je več kot tri četrtine ustvarjalcev »gledališča enega« moškega spola [76 odstotkov]. Šekoranjeva analiza se konča z obdelavo multimedialnih pojavov, na podlagi česar se zdi, da je prestop iz institucije v *gledališče enega* nujni pogoj za njihovo vzpostavitev. Tudi Korda vseh-kozi poudarja pomembnost gledališča tako v smislu generičnosti skupnostnega [prostora] kot apropriacije uprizoritvenega [formata]. Njegovo izjavljanje tako ves čas poteka tudi kot kritika gledališkega koda (Korda je bil med drugim vodja gledališke skupine FV 112/15), vendar ne na ravni *uprizoritvenega*, temveč *diskurzivnega*. Gledališče enega naj bi namreč bilo, kakor zapiše Andrijan Lah⁵, že odziv na gledališko institucionalno krizo, na položaj posameznika v tehniziranem svetu, na prevlado televizije, a je po drugi strani pogost pojav, ki dokazuje, da je gledališče z možnostjo transformacije prožna forma, ki izhaja iz neposredne konfrontacije z gledalcem. In kakor Šekoranja vidi gledališča enega kot poskus vračanja k izvornim oblikam človeške komunikacije (1981: 192), Korda oblike neposredne komunikacije digitalizira prek vizualnega jezika. Ob tem se zaveda njegove *dvosmerne pozicije*, na eni strani usmerjene k funkciji spektakla, ki se ji (vključno s polikano formo) vztrajno izmika, in na drugi strani manipulativne moči kot organizacije pogleda, ki ga Korda s kombiniranim sistemom večjega števila kamer v prostoru in vsakokratno prisotnostjo izvajalcev vztrajno razpršuje.

II. Fikcijski univerzum »metelkovanja«

Performer je vedno »ujetnik« svojega lastnega vizualnega koda, v katerem se popkovina z gledalcem vzpostavlja v *relaciji*; in sicer prek delitve skupnega družbeno-političnega konteksta, ki je – skupnostni

kontekst. Glas aktivista Mihe Zadnikarja tako poteka kot *personifikacija* zadnjega; najprej v *GSV*⁶ in pozneje v *Utrjevanjih* se njegov manifest bere kot individualiziran glas skupnostnega konteksta, ki v digitaliziranem svetu vztrajno izginja. Celo tako zelo, da je v celoti pomaknjen na polje *fikcijskega univerzuma*, v mentalne prostore slehernega ustvarjalca, kar se neposredno navezuje na izginjanje javnih prostorov, na obsodbo Metelkove kot mesta alternativne umetniške produkcije, za katero se zdi, da se je za prostore skupnega in položaja vzajemnega nehala boriti. Korda ob tem ne more skriti razočaranja »[N]a razvalinah metelkovanja pa se bohato konformizem, egoizem, lenoba duha ... črno, črno, črno« (iz performansa, 2007). Umetnik Korda, še vedno delujoč v delu *Hrup z Metelkove*⁹ opisuje akterje in procese teh političnih, urbanističnih in kapitalističnih iger, je aktivno jedro delujočih v kalni vodi med odvisnostjo od javnih sredstev in vdiranem tržnih mehanizmov, kar v končni fazi pomeni, da med oblastjo in njeno alternativo ni več nobene bistvene razlike. Ta »nova estetika« se je postopoma umestila v aparat dominantne kulture, česar po mnenju Korde (2008: 56) tudi teoretičarka in publicistka Eda Čufer ni mogla predvideti. Realna nezmožnost umeščanja določene estetike v kontekst prostora obstoječih institucij, kakor trdi Eda Čufer¹⁰ (1997: 61), naj bi bila ravno avtentična politična subkulturnih praks, vendar je za Kordo prvi pogoj preživetja zgolj v ohranjanju odprtosti za vsako ceno, tako v fizičnem kot duhovnem smislu. Subkulturna produkcija se mora formirati kot obramba pred konservativnimi oblikami kulturne produkcije in vzpostaviti kot proces, ki si jemlje konkreten prostor. Zdi se, da je ravno *odprtost* prostora nujni pogoj živega ustvarjanja, vendar razkoli notraj alternative načeljeno procese odprtosti same. V tem kontekstu se postavlja vprašanje, kako nevladni sektor na področju kulture

III. Imperativ odprtega prostora

In ker »prostor in čas nista pogoja, v katerih živimo, temveč odražata način, kako razmišljamo«, se postavlja vprašanje, kako zagotoviti mesto vidnosti Kordovega razmisleka, ki je kompleksno zasnovan in diahron, a vendarle v posamičnem performansu izstopa zgolj njegova sinhrona os, zgolj površina problematike, ki jo umetnik nenehno vzpostavlja. V svojem diplomskem delu *Alternativna kulturna*

*produkcija*⁸ denimo zarezhe v srž problematike Metelkove, ki ji kljub določeni meri kooperativnega sodelovanja ne uspe preseči konflikta med alternativnimi načini kulturne produkcije in neodvisnim sektorjem.« Politično, kulturno, ekonomsko in celo moralno je Metelkova zunaj okvirjev državnih aparatov,« zapiše Korda (2008: 54); in kot taka konkurenca tako nacionalnim kot neodvisnim kulturnim institucijam, vendar ji kljub temu ne uspe rešiti potenciala subkulturnih umetniških praks, saj se zaradi svoje lokacije (tržno donosno zemljišče v središču Ljubljane) vedno znova znajdeva v precepu različnih političnih lobjev, med katerimi nihče nima dovolj moči, da bi zmagal. In kakor Bratko Bibič v delu *Hrup z Metelkove*⁹ opisuje akterje in procese teh političnih, urbanističnih in kapitalističnih iger, je aktivno jedro delujočih v kalni vodi med odvisnostjo od javnih sredstev in vdiranem tržnih mehanizmov, kar v končni fazi pomeni, da med oblastjo in njeno alternativo ni več nobene bistvene razlike. Ta »nova estetika« se je postopoma umestila v aparat dominantne kulture, česar po mnenju Korde (2008: 56) tudi teoretičarka in publicistka Eda Čufer ni mogla predvideti. Realna nezmožnost umeščanja določene estetike v kontekst prostora obstoječih institucij, kakor trdi Eda Čufer¹⁰ (1997: 61), naj bi bila ravno avtentična politična subkulturnih praks, vendar je za Kordo prvi pogoj preživetja zgolj v ohranjanju odprtosti za vsako ceno, tako v fizičnem kot duhovnem smislu. Subkulturna produkcija se mora formirati kot obramba pred konservativnimi oblikami kulturne produkcije in vzpostaviti kot proces, ki si jemlje konkreten prostor. Zdi se, da je ravno *odprtost* prostora nujni pogoj živega ustvarjanja, vendar razkoli notraj alternative načeljeno procese odprtosti same. V tem kontekstu se postavlja vprašanje, kako nevladni sektor na področju kulture

in umetnosti razrešuje misli boje za odprt javni prostor v kontekstu lastnega delovanja.

IV. Apropriacija fizičnega

Zahteve po javnih in odprtih prostorih umetnika Korde lahko v določenem kontekstu preslikamo v jezik specifične fizičnosti in utr[uj]evanja, ki jih vsebujejo njegovi performansi onkraj manifestacije *vizualnega* (nizkoresolucijskega) in *izrečenega* (tekstovnega znotraj performativnega). Pri tem gre za inherentno pisani prostor principov fizisa kot popolnoma samosvojega vpisa telesnosti v performanse Nevena Korde.¹¹ Če pogledamo zgolj projekte, nastale od leta 2004, Korda aktivno sodeluje s plesalci in koreografi: v *Pismih iz sedanjosti* (2004) z Igorjem Sviderskim in Živo Repovž, v *DVA* (2005) z Rosano Hribar in Igorjem Sviderskim. Z zadnjim je razvil kreativni dialog še v predstavi *Gospod Nahtingal* (2008), medtem ko se v dramskem performansu *Odmevi* (2009) sodeloval z Sabino Schwenner in Katjušo Kovačič. Čeprav sodeluje z več plesalci, z vsakim razvija, modificira in nadgrajuje istovrstne principe fizičnosti, kot se v kontekstu prvejega poglavja zlivajo z izhodišči prostorskega. Korda koreograf tako uporablja posebno izrazoslovje, ki ga v običajnih (koreografskih) procesih ni zaslediti, saj njegovi principi temeljijo na fizičnih procesih (odprtega) prehajanja: *zlivanja*, *lepljenja*, *mirovanja*, *zapikovanja*. In ravno na obodih zadnjega se razprostira mesto za apropriacijo različnih modalitet fizičnega telesa plesalca ali plesalke. Izhajajoč iz biomehanike V. E. Meyerholda gre za dve vrsti zlivanja, ki kažeta na apropriacijo fizičnega: za »dobesedni prevod« principov biomehanike (iz pretek-

losti) na različna telesa (sedanjosti) in za »preneseni prevod« principov zlivanja alternativne kulturne produkcije z dominantno prakso, kar pomeni, da se vsakršne razlike ukinejo oziroma zabrišejo. V tem kontekstu dobimo kontinuirano situacijo nenehnega zlivanja, drgnjenja in priklenitve dveh teles drugega na drugo, kar postane razvidno v performansu *DVA*, in se pojavlja v različnih oblikah vse od leta 2004. Specifična oblika *DVEH* [teles], in sicer Zadnikarja in Korde [podprtih z vokalom LadyBird], v *Utrjevanjih* dobiva specifično držo, ne toliko s principi premikanja kot z neposredno transformacijo fizičnega, ki poteka s spremembo oblačil, uporabo mask in drugih pripomočkov. Kar ob tem izstopa, je predvsem vztrajanje pri načelu brezkompromisne *odprtosti*, berljuje na več ravneh: kot (z)možnost hitre transformacije, vpeljava fizične akcije in utrjevanje principov biomehanike kot vztrajanje pri hoteno nedorečeni in nezvadeni formi performativnega izraza, ki lahko [predvsem pri vpeljavi govor] hitro dobi razsežnosti amaterizma, s čimer zastre svoj temeljni cilj in namen: zahtevo po odprtem prostoru v vseh možnih perspektivah, po odprti formi umetniškega izraza, ki ne pripada nobeni eksplicitni estetiki, ki bi nakazovala na prvine vsečnega. Stranski produkt zadnjega je *prevelik vložek energije*, ki bi bil namenjen vadbi forme in piljenju načina izrekanja. V kontekstu jezikovnih funkcij po lingvistu Romanu Jakobsonu¹², se zdi, da sta funkciji, ki najbolj določata delo Nevena Korde, predvsem dve: *referencialna*, ki se navezuje na kontekst, ki je vselej družbeno-politični, in *fatična*, ki se osredotoča na neposreden stik med izvajalci in občinstvom. Presečišče med obema je arbitrarno zasnovana in razumljena performativnost, ki se pri Kordi pojavlja kot *metafora*, ali kot zapiše v primeru

GSV Mojca Zlobko¹³: »*Metafora, ki kaže na to, kako bi performans moral biti, ali vsaj ena od možnosti, kako lahko je. O tem, kaj sploh je performativnost. O samoreferencialnosti. O pogledih Korde na Metelkovo kot kreativni prostor in skupnost. Mogoče o Kordi samem ali o performerjih.*«

V. Vaje v stiku

Konstrukcijo notranjih prostorov umetnika Korde bi težko opredelila na takšen način, če ne bi v enem od projektov sodelovala sama (Odmevi, 2009) in če ne bi predvidevala *dvojnosti*, ki se vzpostavlja med refleksijo videnega in kontekstom izrečenega, ki vselej poteka v dialogu. Inspirativni pogovori z Nevenom in odprt prostor samoizrekanja o refleksiji svojega lastnega dela šele omogočajo mišljenje parametrov, ki se kljub notranji diahroniji zarisujejo zgolj sinhrono, kot točke, mimožežnice, okruški posamičnega dogodka. Cilj napisanega je zato predvsem razprostrti delčke notranjega, ki bi lahko pojasnili parametre zunanjega. Če sledimo Foucaultu, po katerem je vse nevidno in neskrto in vsaka izjava na površini, je tisto, kar opredeljuje delo Nevena Korde, poseben način *utrjevanja*, ki nenehno prehaja v bolj ali manj stabilne verzije glasbeno-gibalnih in tekstualnih kompozicij. Gre za tip živega ustvarjanja prek različnih fluidnih oblik uprizarjanja. Sproti nastajajoče »konstrukcije« tako dobivajo obliko kontinuuma brez vnaprej zaključene dramske strukture. Enakovredne »gmote«, ki medtem nastajajo, pa so, če proizvajajo učinek manifestnega, predvsem kritika politik in ideologij, ki ožijo prostore bivanja in načine delovanja. In kakor sta pri vsakem govornem dejanju vedno prisotna dva načina ureditve – selekcija in kombinacija – so si vse različice *Utrjevanj* podobne in hkrati različne. Njihov razvoj namreč poteka po dveh semantičnih linijah, ki po Jakobsonu delujejo bodisi po principu *podobnosti* [metafora]¹⁴ ali na podlagi

Vaje v stiku Nevena Korde
www.aksioma.org/korda

Avtorici besedil: Andreja Kopač, Ida Hiršenfelder
Lektoriranje: Tea Kačar

V. Vaje v stiku

Umetniški vodja: Janez Janša
Producentka: Marcela Okretič
Asistentka produkcije: Sonja Grdina
Stiki z javnostjo: Mojca Zupanič
Tehnični vodja: Valter Udovčić

Program zavoda Aksioma podpirata: Ministrstvo za kulturo RS in Mestna občina Ljubljana

Sponzor: Datacenter d.o.o.

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Mestna občina Ljubljana
datacenter

Kontakt: Marcela Okretič
Aksioma | Zavod za sodobne umetnosti, Ljubljana
Neubergerjeva 25, 1000 Ljubljana, Slovenija
aksioma@aksioma.org
www.aksioma.org

⁶ Generator stranskih vej
⁷ Gre za enega izmed generičnih citatov iz dramskega performansa *Odmevi* iz leta 2009. Avtorstvo in režija: Neven Korda, nastopajo: Katjuša Kovačič, Sabina Schwenner, Anže Kreč, Urška Štrukelj, Sarah Al Saleh, dramaturgija: Andreja Kopač, scenografija: Tomaž Furlan, oblikovanje luči: Miran Sušteršič, oblikovanje zvoka: Brane Zorman, oblikovanje videa: Boštjan Čadež, kostumografija: Urška Recer, Produkcija: Aksioma – Zavod za sodobne umetnosti, Ljubljana, 2009, soprodukcija: Zavod Bunker, Zavod Zank.

⁸ Neven Andrič Korda: *Alternativna kulturna produkcija*, diplomsko delo, mentor: dr. Mitja Velikonja, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 2008.
⁹ Bratko Bibič: *Hrup z Metelkove*, Mirovni inštitut, Ljubljana, 2003, str. 117–143.
¹⁰ Eda Čufer: *Metelkova – med grobnico in rajskim vrtom, v Urbanaria*, del. 2, ur: Lilijana Štepančič, Ljubljana, SCCA-Ljubljana, 1997 v Neven Korda: *Alternativna kulturna produkcija*, diplomsko delo, FDV, Ljubljana, 2008.

¹¹ GSV vsebuje tri plasti gibalnih principov plesalca Igorja Sviderskega. Prvo predstavlja sistem gibov Labanove kocke kot primarne motivacije za gib in osnovni gibalni aparat. Druga vsebuje plasti »zasebnega« giba, izhajajoč iz elementov trance in disko plesa, ki obenem prinaša kontekst elektronske glasbe, ki se je v Sloveniji pojavila na začetku devetdesetih let. Tretja plast pa je nastala v sodelovanju z Nevenom Kordo, izhajajoč iz gibalnih principov Meyerholda. Zadnja poteka kot »sled« delovanja s predhodnimi ustvarjalci, denimo z Sebastijanom Staričem, Marušo Geymayer Oblak in Živo Repovž.

¹² Šest funkcij jezika po Romanu Jakobsonu: 1. *referencialna* (denotativna, kognitivna) se usmerja na kontekst sporočanja; 2. *emotivna* (izrazna) na sporočevalca kot neposreden izraz govorčevega odnosa do tega, kar govori; 3. *konativna* je usmerjena na naslovnika in ima svoj gramatični izraz v zvalniku in veleniku; 4. *fatična* je usmerjena k stiku in se kaže v izmenjavah ritualnih obrazcev v dialogih, namen katerih je podaljšati komunikacijo; 5. *metajezikovna* se osredotoča na kod (ko morata sporočevalec in/ali naslovnik preveriti, ali uporabljata isti kod); 6. *poetska* se osredotoča na sporočilo zaradi njega samega.

¹³ Sonja Zlobko, »*Performans kot metafora*«, Radio Študent, 27. 6. 2011.
¹⁴ *Metafora* pomeni dobesedno prenašanje besed ali besedne rabe v prenesenem pomenu. Nastane takrat, kadar uporabimo besedo v neobičajni zvezi, ki se zdi v nasprotju z njenim razširjenim in logičnim pomenom.

bližino [metonimija]¹⁵. Dvojnost jezika Korde lahko tako izpeljemo iz apropiacije fizisa, ki ga cepi na besedno *podobnost* z družbeno realnostjo (npr. drgnjenje) in obenem opredeljuje z *bližino* biomehanike Meyerholda (npr. zapikovanje). Kombinacija in kontekstualizacija sta dve strani iste operacije in Korda preči obe hkrati. Ob tem s samorefleksijo dosledno uresničuje načrt implikacije odprtih prostorov in idejo zastavljenega. Umetnostna kritičarka Ida Hiršfenfelder je njegovo delovanje v enem izmed najnih pogovorov označila kot »vaje v stiku«, kar se mi je zdela nadvse posrečena navdihujoča oznaka.

VI. Strategije preslikav kot nenehni dialog

V osnovi vizualni umetnik Neven Korda¹⁶ je v tridesetih letih delovanja zasnoval opus unikatnih performativnih praks, nastalih na presečišču tekstualnega, vizualnega in glasbenega, vsakič znova s posebno držo [do/i]z samega sebe. Izročilo idejnega naboja osemdesetih ravno z njim dobiva unikatno zgodovinsko os, ki kulminira v nenehnem delovanju, vendar z določenimi zadržki. Čeravno ne moremo trditi, da Korda v svojem delu v celoti odstranjuje prvine čutnega in estetskega doživljanja prikazanega, se lahko navežemo na posebno frekvenco izjavljanja, ki znova poteka kot *apropriacija fizičnega*, in sicer kot *valovanje* skozi kontinuirano spremembo napetostnih polj spoja vizualnega, zvočnega in tekstovnega. Tovrstna struktura se prenaša tudi na gledalca: najprej se generira kot splošno zanimanje, se skozi fuzijo principov raz-

vije v partikularno fokusiranje, pojenja kot difuzija ter se na koncu razprši v različne smeri. Princip gledanja je torej znova fizičen; vsebine vseskozi stopajo v osredje skozi svoje lastno kadriranje, medtem ko »presežek« energij ni vložen nazaj v njihovo medsebojno povezovanje, temveč so vezi ponekod popolnoma zrahljane. Ob tem se pojavlja stalna nevarnost, da se v zastavljeni dispozitiv naseljujejo pomeni, ki nimajo nobene zveze s izvajanjem, še več, lahko se pojavijo celo kot nasprotje, kot negativna entiteteta preveč vložene energije. Deloma kontekstualiziran performativni izraz se tako ne izvaja po vnaprej določenem vzorcu, kakor ne zastopa kategorije ali [samo]reference, temveč zgodovinsko pogojen kontinuum, ki se lahko bere tudi za *naprej*; v vprašanje iskanja kreativnega prostora, ki kot del heterotopične resničnosti teži k iskanju skupnosti. Vendar ne takšne, ki stabilizira in omejuje, temveč takšne, ki generira in valuje. In k drugačni interpretaciji [gledališkega] prostora, ki bi bil zmožen kategori in namenoma poetične podnaslov¹, razpleta, ponavlja, reflektira, nadgrajuje in pogloblja, osnovne intence njegovega delovanja: iskanje lepega, raziskovanje učinkov tehničnih sredstev na zaznavo prostora in časa, politična agitacija in analiza socialne dinamike. Vse te težnje in postopki se jasno izražajo tudi v performansu *Utrjevanja*², ki ga je Korda podnaslovil *Videostrategije preslikav v času in delu nekega umetnika*.

»Svet te je dolžan živeti.«
Neven Korda

Videoprostori, ki jih postavlja Neven Korda so sistemi, ki v času uprizarjajo odnose med reprezentacijo lepega in medijskega ter izražajo družbeno in politično vsebino s tehničnimi in performativnimi sredstvi. V teh prostorih se podobe pretvarjajo v elektromagnetno valovanje, ki se ujame v povratno zanko. Podobe nenehno reflektirajo, mantrajo in preoblikujejo vizualne matrice, ki jih umetnik za jema z živo sliko in zvokom ali pa jih vnaprej pripravi iz nabora nizkoresolucijskih okruškov lastne produkcije. Od preloma tisočletja kopiči, nadgrajuje, kolažira značilno podobe in izjave, ki se ponavljajo v številnih intimnih performansih, kinetičnih instalacijah in generativnih projekcijah. Vsaka postavitev oziroma uprizoritev, ki ji nadene žanrsko natančen in namenoma poetične podnaslov¹, razpleta, ponavlja, reflektira, nadgrajuje in pogloblja, osnovne intence njegovega delovanja: iskanje lepega, raziskovanje učinkov tehničnih sredstev na zaznavo prostora in časa, politična agitacija in analiza socialne dinamike. Vse te težnje in postopki se jasno izražajo tudi v performansu *Utrjevanja*², ki ga je Korda podnaslovil *Videostrategije preslikav v času in delu nekega umetnika*.

I. Prišel je čas ... nizke resolucije

Umetnik je pri zasnovi *Utrjevanj* prvotno izhajal iz ideje *gledališča enega*³. Kot režiser/performer je vanj umestil tudi lik glasbenice LadyBird, ki v drugi polovici performansa naredi netekstualni ekskurz v polje klubske glasbe. Ta brez katarze konča celotno dogajanje in za obiskovalce napne čas za razmislek o

pravkar videnem medijskem projekcijskem dogodku, ki je spektakularen, vendar ne v smislu družbe spektakla, temveč v smislu zavestne uporabe tehničnih sredstev, ki proizvajajo grobo vizualno in zvočno estetiko, pri kateri so produkcijski postopki povsem razgaljeni.

Če so vse medijske podobe digitalne, jih moramo torej vse razumeti kot bolj ali manj gosto razporejene točkaste elemente oziroma bite. S tem lahko izraz »realno« relativiziramo v smislu, da je nekaj tem bolj realno, čim gostejša je razporejenost, in tem bolj potencialno, čim redkejša je resolucija.⁴ Performans obiskovalcev ne distancira od postopkov, s katerimi je spektakel dosežen, temveč ravno nasprotno, z nizkoresolucijskimi učinki dopušča vez med reprezentacijo in reprezentiranim, kajti ravno v nizki resoluciji pride do tovrstnega razprtja realnosti, s katero si gledamo neposredno iz oči v oči. Hkrati »nizkoresolucijska podoba [zvoč] prikazuje redko, očitno in neverjetno, seveda, če smo jo sploh še sposobni dešifrirati.«⁵ Flusser na primer navidezne svetove namerno imenuje alternativne in ne utvarne, kajti na ravni naznave proizvajajo ravno tisto, kar je bistveno za dojetje podobe, in ne, kar je zunaj pomena podobe.⁶

Umetnik v tem postopku generativnega množenja podob na glas kriči parole v mikrofona. Izraža istost med sodobno izjavo »Prišel je čas varčevalnih ukrepov« in časopisnim izrezkom izpred tridesetih let »Prišel je čas stabilizacijskih ukrepov«. Jasnost njegovega glasu se zabiše in izgublja med kodo Pure Data⁷ in osebo, ki proizvaja zvok. V sintetičnih računalniških slikah in zvoku se izraža formalna, »matematična« zavest. Njegov glas na videz taji analogijo z empiričnim svetom in oskrbuje našo domišljijo z nadtelesnimi vtisi, čeprav so kot nasprotje še naprej vezani na naše endogene zaznavne oblike. Zdi se, da gre tu za konflikt med telesom in

medijem, v katerem je digitalni hipermedij že zmagal.⁸ V zlomljenem in nizkoresolucijskem glasu, ki skoraj komično stanjša umetnikov glas, se odražajo iskrena otroškost, nemoč in navsezadnje bistvo nizkoresolucijskega zvoka in slike, ki jima je Korda po eni strani zvest zaradi estetskih teženj, po drugi pa tudi zaradi družbene zavezanosti delovanju v okviru možnosti, ki ne posegajo v integriteto drugih ustvarjalcev, soudeležnih pri delitvi produkcijskih sredstev za proizvajanje kulturnih vsebin. Kot zapiše Steyerl, je »vznik nizkoresolucijske, revne podobe [poor image] neposredni upor proti razmahu privatizacije intelektualne vsebine ..., ki omogoča tudi piratstvo in apropiacijo.«⁹ Projekcijske umetnosti Nevena Korde so v tem smislu apropiacije samih sebe, kajti podobe se neprestano nanašajo druga na drugo. Tovrstna vizualna avtoreferenčnost je nastala iz ideje, da bogata visokoresolucijska podoba, ki jo je umetnik tudi sam proizvajal v kontekstu profesionalne videoprodukcije v zadnjem desetletju tisočletja, v sebi ustvarja sistem hierarhij, ki jih nizkoresolucijska tehnologija kreativno razkraja. Prve tovrstne rezultate je objavil v videokompilaciji *Novi novi filmi 2001–2005*, povežani z uporabo vsem dostopnih »naredi sam« računalniških orodij. Prav te podobe se v mnogoterih različicah ponovno pojavljajo kot videokoščki, iz katerih umetnik gradi sleherni vid-eoprostor, naj bo to instalacija ali scenografija za performans. Kratka videodela iz kompilacije določa digitalni format 720 x 576, ki ideološko zagovarja nizko resolucijo. Umetnikov način dela v varčnih (ne varčevalnih) produkcijskih razmerah določa tudi grobo estetiko, montažo in poenostavitve.

II. Birič in rabelj – istost istosti

V *Utrjevanjih* umetnik na formalni ravni na videz kot režiser posega v polje uprizoritvenih umetnosti. Dejansko se v vseh performativnih sekvencah v celoti izraža hibridno dojetje umetniških področij, ki se prikazujejo kot projekcijske umetnosti, v kat-

erih se enakovredno prepleta podobe z vsebino, ki je vpisana v njih. Zato je merjenje umetnikovega početja precej izmuzljivo, če bi ga želeli preverjati z analizo postopkov, sprejetih v posameznem polju umetnosti. *Utrjevanja* se postavljajo proti sprejemanju tovrstnih konvencij in dosledno izpodbijajo družbeno segmentacijo ali profesionalizacijo delovanja, ki zavira zmožnost holističnega pristopa do sveta. Holistični svet, v katerem so segmenti med seboj prepleteni v solidarnosti in komunikaciji, v performansu zastopa filozof Miha Zadnikar, oblečen v udobna, sončno oranžna oblačila in z dolgo gosto brado, zaradi česar spominja na indijskega modreca. Poseden na eksekucijski stol v centru prostora izjavlja: »*Političnost, ki je zavezana zgolj z upravljanjem države z interesno sfero, je antipolitična ... Razredna struktura plenilcev uporablja besedo izplen, kot da bi dejansko šlo v političnih procedurah in javnih rečeh za plenilsko podjetje. Tako kot neskončna delitev na sektorje, kjer prihaja od razrednih struktur, se tranzicijska struktura zdaj deli v sektorske segmente nečesa.*« Podobno ugotovi tudi umetnik sam, ko reče: »*Politika je sama sebi namen. Politizirana je celotna družba. Politika ima monopol nad vsem in se ne ukvarja s tem, da bi ustvarjala vrsto razmerij, po katerih stvari tečejo.*«¹⁰ Za razliko od filozofa je umetnik to izjavo uprizoril z vizualnimi sredstvi: v prvotni obliki jo je prikazal že v videoinstalaciji *Nanomorfoze* (december 2012). Takrat je postavil projekcijo, v kateri je prikazal neobstoječe različne med strankarskimi »facamik«, ki so zavezane plenilski logiki, o kateri govori filozof. Z generativno videosliko je stapljal in pretakal obraje znanih politikov ter jih prekrival s številnimi majhnimi ikonami rdeče zvezde, prekrizane s kljukastim križem. S tem ni prikazal zgolj istosti tako imenovanih zastopnikov strankarske demokracije, temveč tudi istost ideološkega aparata tranzicijske države, ki ni proizvedla lastne ideološke formacije, temveč nas je vrnila nazaj v čas klerofašizma¹¹. V

instalacijo je vgradil tudi senzor za merjenje razdalje, ki je ob prisotnosti občinstva generativno proizvajala bolj ali manj gost raster omenjene ikone. Umetnik z dopuščanjem tovrstnih interaktivnih vidikov svojega dela prej govori o interpasivnosti v odnosu do medijskega prostora, v katero so postavljeni gledalci. V *Utrjevanjih* je na tovrstno pasivnost pripel še vidik sokrivde in soodgovornosti opazovalcev, ki se ne aktivirajo kot soustvarjalci medijske podobe. Kot sem že nakazala, je bila celotna postavitev zasnovana kot eksekucijska scena, v kateri proizvajalec medijskih podob (avtor, režiser) postavi filozofa na usmrtni stol in vzpostavlja razmerja kot v Kafkovi *Kazenski koloniji*, v kateri naloga rablja ni enosmerna, kajti on je izvajalec odločitve in ne proizvajalec stanja. V njegovi hibridni vlogi, ki je ni mogoče zlahka definirati, se stapljajo upravljavec medijskih podob, politični agitator ter predstavnik zgodnjih pojavov digitalne klubske kulture in »queer« identitete. Točke njegovega nasilja ne moremo jasno prepoznati, saj je represivna vloga biriča podobna objektivnemu nasilju, kajti to »je natanško nasilje, ki vzdržuje to 'normalno' stanje stvari. Objektivno nasilje je nevidno, saj vzdržuje ničelni nivo, glede na katerega (in kot prekoračitev katerega) percipiramo nekaj kot (subjektivno) nasilje – da bi ga zaznali, je potreben neke vrste paralaktični premik.«¹² Ta se vzpostavi v enem izmed oscilacijskih vrhuncev performansa, ko eksekutor med gledalce razdeli maske z obrazi politikov, da bi tudi oni v sebi prepoznali istost istosti. Korda projekcijske dogodke, ki težijo k tovrstni aktivaciji občinstva, k interaktivnosti (kar je bilo še posebno prisotno v projekcijskih dogodkih *Paralelni svetovi*, ki so potekali na Metelkovi od leta 2006 do 2012), razume kot javne agore, v katerih se morajo podobe vidno utelesiti že zato, da bi jih v javnem prostoru lahko vključili v obrede neke skupnosti. Zato morajo zasedati mesto, na katerem se zbirajo telesa

in ustvarjajo javni prostor. Projekcija videopodobe kot medij jim zato ne podeli le vidnosti, temveč tudi telesno prisotnost v družbenem prostoru.

III. Prostor in čas nista pogoja, v katerih živimo, temveč odražata način, kako razmišljamo¹³

Kljub utrjeni politični agitaciji v delih Nevena Korde se že v *Novih novih filmih* pokaže, da je v prvi vrsti zavezan emocionalnemu doživljanju in vizualni percepciji. Ukvarja se s stanji, kot so melanholija, veselje, erotika, solidarnost, zgodovinski spomin in podobno, ki so bistveni za delovanje celostnega posameznika. Avtor izjavlja, da »*enakomerno in programirano gibanje, ki se ponavlja po isti in pogosto tudi moteni poti (v zanki), proizvaja množstvo preobrazb, lepih in povedenih momentov v funkcionalnih strukturah.*« V videoinstalacijah se med telesom in podobo vzpostavlja povezava, ki znova upošteva telo. Praviloma še vedno zremo na plosko, pravokotno površino, ki se v prostoru našega telesa odpira kakor okno. Reprezentacija podobe ostaja kljub prostorskemu razširjanju vezana na zaslon in projekcijska sredstva, čeprav Korda neprestano teži k ukinitvi omejitve razmerja v formatu 3 x 4, ki ni nič manj formalno zavezujoča kot reprezentacija katere koli druge konvencije znotraj družbenega spektra. »Kajti v antropološkem pogledu se človek ne pojavlja kot gospodar svojih podob, ampak – kar je nekaj povsem drugega – kot 'kraj podob', ki zasedajo njegovo telo: prepuščen je podobam, ki jih ustvari sam in jih poskuša vedno znova obvladati.«¹⁴ Virtualno in projicirano je torej tisto, ki se postavlja nasproti linearnemu dojetanju časa, prostorski determiniranosti, objektivnim resnicam in simulacijam. Čas v projekcijski umetnosti Nevena Korde se steka od povsod in prostor se razpršuje v vse smeri, da bi umetnik čas pripeljal v zdaj, da bi prostor rizomatsko razvejal ter dojel kot subjektivno lepo.



VAJE V STIKU NEVENA KORDE

¹⁵ Metonimija označuje jezikovno-stilno tvorbo, ki je podobna metafori. Nastane takrat, kadar besedo zamenjamo z drugo; kadar označimo pojav z imenom za pojav, ki je z njim v stvarni, vzročni ali prostorski zvezi, ne pa samo v razmerju logične podobnosti, kot je značilno za metaforo (prim. Berem Puškina).

¹⁶ Neven Korda deluje kot režiser in avtor gledaliških predstav, avtorskih filmov, dokumentarcev, videospotov. Poleg tega je mentor in izvajalec delavnic uporabnega videa. Dejavten je na področju arhiviranja in ohranjanja videozapisev. V osemdesetih letih je bil soustanovitelj in vodja gledališke skupine FV 112/15, soustanovitelj alternativne videoprodukcije FV Video ter član skupine Borghesia, zadolžen za vizualije. V devetdesetih letih je delal tudi kot videomontažer, avtor TV-podob, režiser in realizator projektov in TV-oddaj.

¹ Žanrske opredelitve, kot so agitacijski, čustveni, gledališki, radijski, intermedijski, trikratni solo performans, opredeljujejo medij, kontekst in modus performativnega dejanja. (Glej <http://www.aksioma.org/> ali <http://www.e-arhiv.org/video-turn/>)

² Dokumentacija performansa <http://www.aksioma.org/> utrjevanja/.

³ »Gledališče enega« je zgodovinsko in kontekstualno predstavila Andreja Kopač v besedilu z naslovom *Konstrukcije notranjih prostorov po Nevenu Kordi*.

⁴ Prim. Vilém Flusser: Digitalni videz. Ljubljana: Študentska založba, Zbirka Koda, 2000, str. 61.

⁵ Hito Steyerl: *In Defense of the Poor Image, v The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, e-flux journal, 2012.

⁶ Vilém Flusser: prav tam, str. 55.

⁷ Pure Data je generativni, odprtokodni program za manipulacijo zvoka in videa.

⁹ Hito Steyerl, prav tam.

¹⁰ Zvočni posnetek. Neven Korda, Zavod SCCA – Projektna soba, Metelkova 6, 20. december 2012 (arhiv avtorice teksta), 8:42 minuta.

¹¹ »Desnica je izvršila anatemo, da smo sproti zgubili samoupravljanje kot ekonomski model, skupaj s socialo in

----- razmišljanjem o človeku. To desnico zastopajo trdorokci, ki so bili del Zveze komunistov Slovenije, čeprav so bili v frakcijskih bojih pravzaprav poraženci, zato da bi se po letu 1991 vsilili na oblast in jo danes tudi uzurpirali.« *Prav tam*, 29:25 minuta.

¹² Slavoj Žižek: *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Zbirka Analecta, 2007, str. 41.

¹³ Citat iz video dela Gagarin (Neven Korda, 2003) <http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=768>

¹⁴ Hans Belting, str. 13.