

Pogovor

Borut Savski: **“Pomembna je etična dimenzija”**

Pogovarjal se je *Igor Bašin* s prišepetavanjem *Luke T. Zagoričnika*

Intermedijski umetnik *Borut Savski* se že dolgo posveča zvoku in na svoji umetniško-raziskovalni poti zmuzljivo prestopa in preskakuje meje med glasbo, sodobnim plesom, performansom, tehnološko in vizualno umetnostjo ter intenzivno ustvarja v polju fizičnih vmesnikov, zvočnih in mehaničnih objektov ter svojstvenih instrumentov, zvočil, orodij in robotov. Odlikuje ga odprtost in svobodomiselna želja po horizontalnem in interdisciplinarnem medavtorskem sodelovanju, ki jo od leta 2007 prakticira in materializira skupaj s kolegi in kolegicami pod okriljem interdisciplinarne postaje *Cirkulacija 2*.

Sredi 1980 let je začel na *Radiu Študent* kot tonski tehnik, kjer je sodeloval v glasbeni in kulturni redakcijah, med 1993 in 1997 pa je bil na njem zaposlen kot vodja organizacije in izvedbe programa. Bil je pobudnik in soavtor številnih medijskih projektov in svoje delovanje širil v polje novih medijev, kar je v drugi polovici 1990 let preraslo v *Ministrstvo za eksperiment*, ki je bilo ustanovljeno pod okriljem Radia Študent za raziskovanje in uporabo novih medijev s poudarkom na razvoju interneta. Poleti 1997 je z *Markom Košnikom* soorganiziral pionirski projekt združevanja radia in spleta *Xtended Live Radio*, leto kasneje pa se je kot soavtor udeležil mednarodnega projekta internetnih aktivnosti na *Ars Electronica* v Linzu. Vzporedno z radijsko oddajo *Huda ura*, v kateri se je na Radiu Študent od leta 1999 poglobljeno loteval raziskovanja in razglabljanj o zvočni umetnosti, je bil vedno bolj aktiven in dejaven s samostojnimi in skupinskimi zvočnimi eksperimenti. Z ustanovitvijo

interdisciplinarne iniciative in kolektiva Cirkulacije 2 leta 2007 udejanja koncept sodelovalne, raziskovalne, eksperimentalne in postdisciplinarne umetnosti. Gre za model centra za sodobno umetnost, ki danes kot nekakšna delavnica, laboratorij, razstavni in predstavitveni prostor v enem domuje odprtih vrat v podhodu Ajdovščina v Ljubljani. Na poslulatih povezovanja, tehnološko-umetniškega in socialnega delovanja, nehierarhične strukture (so)odločanja, univerzalnega delovanja, izmenjave in soočenj mnenj in znanj, samoprodukcije in soproductije spodbuja umetniški in tehnološki razvoj.

Na lanskem sestanku uredništva Dialogov smo uredniki za posamezna področja predlagali tematske sklope števil in kot urednik za glasbo sem predlagal številko, posvečeno zvočnim umetnostim. Večina prisotnih je v en glas vprašala, kaj so to zvočne umetnosti. Na mojo kratko razlago se je odzval kolega *Ciril Oberstar*, če je to tisto, kar Borut Savski in ekipa iz *Cirkulacije* počnejo. Sklepal sem, da bi bilo prav narediti ne le številko, posvečeno zvočnim umetnostim, ampak tudi intervju s Savskim...

Dokler je še živ. (smeh)

Torej, Borut, kaj so to zvočne umetnosti?

Ko sem konec 1990 let v oddaji *Huda ura* na *Radiu Študent* začel dojemati in sestavljati ta teritorij, se je to še imenovalo umetnost zvoka, šele kasneje se je prijel izraz zvočne umetnosti, ki na nek način pomeni isto. Takrat sem ves čas zanikal povezavo z glasbo in govoril, da to ni glasba. Čeprav so bile zvočne instalacije že v 1970 letih in kasneje, se je to bolj splošno začelo dogajati v 1990 letih kot metaforično polje materialnosti, zvok poln metafor, ki se navezujejo na druge stvari in vsebine, tudi družbenopolitične teme in človekove bivanje na tem svetu. Takrat je bila ena takšna luščna metafora resonančni prostor, ki je namigovala, da smo vedno znotraj konteksta in da se gibamo znotraj njega.

V istem času sem naredil svoj prvi projekt z ameriškim zvočnim umetnikom *Johnom Grzinichom*, Ivanom Gržiničem po naše, to je bil *Zvočni biotop*. Šlo je za „živo“ zvočno okolje, njegovo izhodišče je bil resonančni prostor. Znotraj prostora so bile resonance in kot vzvodi interaktivne premično-ojačevalne naprave, ki so v povratni zanki vplivale in ustvarile kibernetsko okolje, zvok je bil tisto, kar je bilo dostopno kot dinamični moment, ki je smisel. To sem identificiral s »To ni glasba«, saj nisem sledil glasbenim parametrom. Kasneje sem poskušal pogruntati, kaj dela glasbo za glasbo in kaj je ne dela. To je zvok v lastni dinamiki, ki nakazuje na živost, kar sem kasneje razširil ter z živostjo umetnih organizmov, kot so software in algoritmi, skušal sugerirati ali nenazadnje v nadaljevanju tudi provociral tako imenovano bio-sceno.

Pri vsem tem je bistven družbeni moment, ki je prišel na dan s Cirkulacijo, se pravi soustvarjanje in druženje, kjer je etična dimenzija najbolj prisotna. To se dogaja v veliki meri v zvoku, iz katerega izhajamo in vlečemo te etične, ne pa estetske, potege v ostale medije.

Bi lahko rekli, da se je umetnost zvoka oziroma da so se zvočne umetnosti tako razširile tudi zaradi vseprisotnosti in vsedostopnosti glasbe, od lokalov, kjer nabijajo glasba, do stadionov, kjer se odvijajo glasbeni spektakli? Da gre za odziv na potrošništvo glasbe?

Časovno se ujema, gre za sočasje, ja. V 1990 letih se je zdelo, da popularna glasba izgublja oziroma nima več družbene vloge kot prej, ko nas je glasba tako zelo določala. Obenem so razpoložljiva tehnološka sredstva omogočila samostojnejše delo in studio ni bil več potreben. Skozi 1990 leta smo se v *Ministrstvu za eksperiment*, ki je delovalo znotraj Radia Študent, srečevali različni ljudje, ki smo bili bolj umetniki kot pa glasbeniki - ti ostajajo konservativni ves čas. Se pravi umetniki, ki smo se identificirali kot multimedijski umetniki, ki smo šli počasi, a zelo intenzivno v umetnost zvoka. Na to je pomembno vplivala ta D.I.Y (do it yourself/naredi sam, op. I.B.) scena, se pravi, da smo začeli delati svoje instrumente. Med drugim sem srečal ameriškega umetnika *Dereka Holzerja*, ki seveda ni bil edini, ki je po

padcu železne zavesa odpotoval iz Amerike na evropski vzhod - nekdanje dežele pod nadzorom Sovjetske zveze - odkrivat in raziskovat morebitne drugačnosti. Šlo je tako rekoč za pionirje, ki še niso bili „naseljenci“, ki bi namreč kradli in si prilaščali, ampak jih je res zanimalo, kaj se intelektualnega dogaja na vzhodu, zanimali so jih novi in drugačni pristopi in tudi instrumenti, kar bi po njihovem lahko sugeriralo tudi drugačno muziko. Vendar pa je bilo tega interesa za čezmejno ali medsosedsko sodelovanje zelo hitro konec, že leta 1997 - 1998 se je vse skupaj pretvorilo v konzumerizem, kar je bil prenos zahodnega ideološkega vzorca tudi na vzhod.

V istem času sem sam začel z algoritmično glasbo. Bil sem fasciniran z njo, zdela se mi je zelo biološka in organska. Ljudje je niso slabo sprejemali. Kasneje sem pogruntal, da nima diktirajočega ritma ali melodije, ki bi plenila čustva. To dejstvo koliko toliko zveržiranemu poslušalcu omogoča vstopiti v zvočni prostor, ki se na način skulpture kaže kot tridimenzionalen, in samostojno s slušnim opazovanjem razporejati informacije o posameznih objektih v takšnem abstraktnem zvoku.

V omenjeni radijski oddaji Huda ura si na poglobljen in filozofski način razlagal zvočne umetnosti. Še bolj kot za poslušalstvo je bila oddaja pomembna zato osebno, z razmislekom si si odpiral in širil obzorja.

Seveda. Za Hudo uro sem rekel, da je to poljedeljska ura, ker sem počasi govoril kot bi po njivici počasi oral. Sprva sem se moral znebiti kritiške misli, ki je bila takrat prisotna na Radiu Študent. Tam nisem bil zato, da bi kritiziral, ampak da bi pogruntal, kaj je dobrega v glasbenem materialu, ki sem ga spuščal v eter. Za izvedbo oddaje ni bilo gromozanskih priprav. V studio sem prišel z naborom plošč ali zvočnih virov in med njihovim predvajanjem domišljal, kaj bom povedal. Skozi koncentracijo na licu mesta so nastajale tiste hecne izjave o »ne-glasbi« ali »glasbi, ki je mrtva«. S tem sem se navezoval na tedaj uveljavljeno tezo o »koncu zgodovine« pa na tezo *Petra Barbariča*, da »rokenrol nima zgodovine«. Ti filozofski

in metaforični momenti so skupaj z mojo motivacijo porivali to oddajo, ki se je vlekla celih štirinajst let. Po vseh teh letih se je izkazalo, da jo je kar precej ljudi poslušalo. Na nek način sem jo uporabil kot platformo za osebno rast.

Sredi 1990 let si bil vodja izvedbe programa na Radiu Študent, se pravi glavni producent programa. Koliko so ti te izkušnje pomagale pri delu v Cirkulaciji? Namreč, tako v prvem kot v drugem primeru gre za zelo heterogena kolektiva, ki ju preveva anarhičnost in kaotičnost, vendarle pa je pri obeh potreben red za izpeljavo programa oziroma projektov.

Radio Študent je pomemben moment za celotno Cirkulacijo, na njem sem se naučil delati. V obeh primerih gre za prostor, sestavljen iz zainteresiranih posameznikov in posameznic, ki se mogoče niti ne strinjajo med sabo o estetskih oblikah, imajo pa vsak svoje ideje in morajo imeti proste roke, da jih uresničijo oziroma združijo v projekt, s pomembnim poudarkom, da ne spustijo notri mainstreama. Princip je pa isti.

Sploh ne znam razložiti, kako zelo mi je ustrezala ta relativna kaotičnost na Radiu Študent, ko ni bilo treba nikogar prepričevati za sodelovanje v projektu, ampak se je vse odvijalo sponatno. Recimo, znotraj špikerske službe si spoznal ljudi, ki si jih povabil k projektu, nekdo drug je pripravil glasbeno opremo ali pa prišel z idejo, da bi v projekt vključili še dva njegova prijatelja s filofaksa, ki sta privlekla s seboj kakšne hecne poete in potem smo po polnoči izvedli zastavljeno idejo. Pri Cirkulaciji je isto. Znajdemo se v situaciji, ko pridejo zraven ljudje, ki jih pravzaprav ne veš kam vtakniti, a jih vseeno vključiš v že zamišljeno instalacijo. V glavnem se da vse združiti v celoto in na nek način gre za izobraževalne vzorce, ki se prakticirajo skozi prakso, ne pa na teoretski, akademski ravni. Tako se ljudje med sabo spoznavajo, obenem gre tudi za medgeneracijski preplet. Sam imam čez šestdeset let, zdaj pa v Cirkulacijo vstopajo devetnajstletniki. Lahko rečem, da gre za nadaljevanje načina dela z Radia Študent, ampak ne na avtoritaren način, ampak prijazno – na način omogočanja in ne

onemogočanja. Seveda tudi v tem lokalnem družbenem obstajajo osnovna pravila obnašanja, ki se tiče souporabe stvari in prostora – stvari je po uporabi treba vedno vrniti na prejšnje mesto, prostor je treba pospraviti - kar še zdaleč ni lahek proces za mestne fante in punce. (smeh)

To lahko povežemo tudi s principi dela Ministrstva za eksperiment v 1990 let, ki so temeljili na uporabi novih tehnologij in interneta. Koliko je Ministrstvo za eksperiment vplivalo na tvoje multipraktične pristope?

Sam pravim, da je moj mentor oziroma simbolni oče *Marko Košnik*, ki je bil iniciator Ministrstva za eksperiment, znotraj katerega so sodelovali ljudje, ki niso bili radijci, ampak z drugih polj, kar je definiralo drugačno produkcijo. Kot vodja izvedbe programa na Radiu Študent sem bil z eno nogo v instituciji, kar je bilo zelo pomembno, da ni bilo večjih notranjih konfliktov. Na radiu smo imeli DOS računalnike že prej, medtem ko so se multimedijски računalniki začeli uvajati v zgodnjih 1990 letih, skoraj istočasno z internetom. Pojav novih tehnologij omogoča spremembe v funkcioniranju. Marko Košnik si je zelo želel adaptirati obstoječ princip delovanja, ki se reče, da je bil „socialističen“, kopija nacionalne radijske postaje namesto, da bi postal manj potrošen, se pravi, da bi temeljil na posameznikih, ki so hkrati špikerji, tehniki in avtorji vsebin. S tem se sicer nisva nikoli strinjala, saj je bil po mojem mnenju obstoječ sistem dovolj prožen, da se je lahko neprestano prenavljal in tudi spreminjal. Osnovna struktura je bila vedno prilagojena bolj horizontalni ravni, saj uredniki na Radiu Študent niso bili vsestranski, hkrati se je omogočala kreativnost posameznika znotraj specialnosti, ki jo je imel, naj si bo špiker, glasbeni redaktor, tonski tehnik. Res je, da smo takrat vseeno uspeli sugerirati možnost kombiniranih radijskih vlog, kar se je obdržalo še do danes. Strukturno smo to uspeli vzorno implementirati na Radio Študent skozi spletno stran. Vztrajal sem, da ne bomo imeli urednikov za spletno stran, ampak da bo vsak avtor

skrbel za svoje oddaje. In glej, še vedno je tako in še vedno se vztraja pri tem, kar je zame osebno zelo pomemben zgodovinski dosežek (smeh).

Takrat je bilo na Radiu Študent tudi veliko govora kako ponovno obuditi lastno produkcijo. Kot redno zaposlen vodja izvedbe programa sem izpeljal številne neposredne prenose, recimo z *Zgaga rock festivala* leta 1996, ko smo cel radio oziroma studio preselili v Spodnji Hotič pri Litiji, od koder smo oddajali in izvajali program. Razbili smo radio kot zaprto profesionalno enklavo, ki deluje v predvidljivih okoliščinah. Šli smo ven iz institucije na domove ali klube in galerije ter od tam oddajali. Tako smo odnesli oddajnik v klub, recimo v *B51* ali *K4* ali *Galerijo Kapelico*, in izpeljali prenos koncerta ali dogodka. Radio smo transplantirali drugam in postal je bolj fizičen. Tudi to se je očitno ohranilo. Recimo, letos je kulturna redakcija Radia Študent pripravila razstavo svojih likovnih del v Cirkulaciji – to je potem lastna produkcija in ne zgolj medijsko spremljanje. To je nuja, da se prodira iz radijskega etra v fizični prostor in se na takšen način formira socialna mikrostruktura.

V istem času si začel kreirati svoje umetniške projekte in prvi je bil omenjeni Zvočni biotop, ki se je odvijal v Galeriji Kapelica na Kersnikovi 4 v Ljubljani. Ta je bila takrat pomembna za razmahnitev body-arta pri nas, z današnje distance pa lahko odkrijemo zametke podlage za razvoj zvočne umetnosti pri nas.

Jurij Krpan, ki je vodil Kapelico, je bil zelo odprt človek in je sprejemal nove iniciative. Njegova preferenca je bil body-art, nas je imel vzporedno notri, kasnejše estetske determinante, na primer bio-art, so prišle za nami. Midva s *Stefanom Doepnerjem* iz Cirkulacije sva zadnjič sodelovala v Kapelici 2007 – 2008. Jurij je imel v mislih laboratorijsko situacijo in je morda mislil, da smo kompatibilni, vendar sva midva šla po svoje, kar je bilo čisto v redu za vse nas. Tudi sam sem bil vedno odprt, odprtost je namreč moja lastnost tako za časa dela na Radiu Študent kot danes v Cirkulaciji. Pomembno je, da se te ne zavrne, ko se pojaviš v nekem prostoru s svojimi predlogi in idejami. To je bistvena

lastnost prostorov in ljudi, ki organizirajo dejavnosti. Kot rečeno: omogočanje in ne onemogočanje.

S Cirkulacijo ste šli po svoje, v tovarno Rog...

Zasedba Roga se je zgodila leta 2006. Takrat sva s Stefanom opazovala dogajanje in bila prisotna na sestankih, vendar nama je bila zadeva preveč ideološko naravnana, recimo skupna raba vseh stvari, kar je precej ljudi odvrnilo, ali tisto štiriindvajseturno vztrajanje na lokaciji, ki je že v nekaj mesecih povsem zmatrало ljudi. Naslednje leto sva spet prišla pogledat. Še pred tem sva preverila vse mogoče privatne opcije, med njimi je bilo kar nekaj tistih še nedokončanih divjih privatizacijskih zadev, na primer, ko sva se zanimala za prostor v kompleksu *Slovenijavino* v spodnji Šiški, sta bila od cele tovarne ljudi prisotna samo še tajnica in direktor. Na najin predlog, če bi lahko izvajali pri njih svojo dejavnost, so odgovorili, da imajo drugačne ideje. Potem so prodali tisto zemljišče in je bila potem nekaj let gradbena jama - in so zdaj bloki.

Leta 2007 je v Rogu ideološko monolitno srednje nadstropje na nek način eksplodiralo in postalo prazno, medtem ko so hišice ob robu Roga postale specializirane postaje različnih interesov. Prišli smo v *Socialni center Rog* s predlogom, da bi bila tudi Cirkulacija tam prisotna in aktivna, bili so za in dobili smo zelo ugodno stavbo. Tam smo srečali še eno interesentko za prostor *Majdo Gregorič*, kasneje se je prek *Boštjana Leskovška* pridružila še *Ksenija Čerče* – vsi smo bili ustanovni člani *Cirkulacije 2*, kot je bilo ime stavbe, ki so nam jo dodelili.

Ta stavba je bila proizvodni predel, ki se mu je reklo Cirkulacija 2, a ne?

Da, to je bila toplotna postaja, ki se ji je reklo Cirkulacija 2. To pomeni, da je nekje obstajala tudi Cirkulacija 1, za katero pa ne vemo, kje je bila. Še danes imamo tablico s tem napisom, ki je že čisto zarjavela, samo ime pa nosimo naprej.

V primeru Cirkulacije 2 in njenih aktivnostih je zanimivo, da se ves čas dogajajo in odvijajo neka naključja.

Možnost, želja in motiv so vedno latentno prisotni. Recimo, dokler nisem srečal Stefana, ni bilo tako očitno, da hočemo imeti prostor. Okoli leta 2006 sem se vrnil h koreninam tistega, kar smo počeli v okviru Ministrstva za eksperiment na Radiu Študent. V navezavi s Kapelico in znanko *Reni Hofmueller* iz Gradca, kjer ima *galerijo ESC*, sem prek takratnega društva *Trivia* organiziral izmenjavo, ki je bila neposredna predhodnica Cirkulacije. Naša želja je bila pomešati ljudi, mlade in stare, skozi vizualno umetnost, video in zvočno umetnost oziroma abstraktni zvok, s poudarkom na sodelovanju in prehajanju mej ter preverjanju, kakšna je situacija in scena tu in tam. V vsaki izolirani mestni enklavi se namreč vzpostavijo situacije, ko ljudje razvijajo podobne stvari in estetike. In tako jaz tam srečam »Boruta iz Gradca«, če je ženskega spola »Borutko« oziroma Reni ter tako se sprožijo socialni ojačevalci, s pomočjo katerih eni in drugi energetsko profitirajo. Ob željah in idejah so pa še naključja. Če ne bi bilo tam Stefana, ki je predlagal, da naredimo skupni prostor, in Boštjana, ki je bil tudi za, se ne bi zgodila Cirkulacija, h kateri sta se potem priključili še Majda in Ksenija. Ko je Stefan šel za nekaj časa nazaj v Nemčijo, sva bila z Majdo izredno močna motorja Cirkulacije. Samemu se mi to ne bi dalo početi, ker to ni delo za enega, oziroma ne bi vsiljeval svoje vizure nevhvaležnemu okolju. Naključja so vedno in to so hecna in nenadejana srečanja. Če imata dva približno podobno željo, potem to naredita, vendar to zahteva, da sta v osebnih odnosih in da gre za prijateljsko zavezo. Sam ne verjamem v profesionalne odnose, ki se jih plača, saj kmalu ta denarna simbolika postane izključna motivacija, ljudje pa se utrudijo in nato postanejo egoistično razpoloženi in leni.

Iz tega izvira, da so vsi vaši dogodki brezplačni in imajo vstop prost?

To je nuja. Vedno smo bili sofinancirani iz javnih sredstev in če je tako, mora biti vstop prost, kar pa tudi pomeni, da si lahko privoščimo oziroma se gremo svojo estetiko, da smo skrajno resni pri tem, kar počnemo, in ni koketiranja z občinstvom.

Od kod potreba po sodelovanju s tako pestrim segmentom umetnikov?

Gre bolj za posledico. Na koncertu ali dogodku spoznaš človeka, recimo kiparja, ki ga zanima zvok. Zanimivo je, da kiparje bolj zanima zvok kot slikarje, ki težje doumejo tretjo dimenzijo. Ta je kiparjem veliko bolj dana in so veliko bolj abstraktno razpoloženi. Slikarji so bolj vezani na barve – no, ki pa so tudi v zvoku. Danes se mi niti ne zdi več, da so samo kiparji bolj odprti. In če se vrnem k vprašanju - ko spoznaš ljudi in skozi pogovore spoznaš njihov odnos do sveta, kaj jih goni in vodi, se na tem nivoju povežeš in sestaviš. Bistveno je, da se ti odnosi uresničijo skozi sodelovanja pri konkretnih projektih.

Če se ne motim imaš status intermedijskega umetnika.

Tako je, takšen naziv so mi dali leta 2004, ko sem zaprosil za status samozaposlenega v kulturi. Vendar se imam za interdisciplinarnega umetnika, kar zame osebno pomeni isto kot intermedijski. Interdisciplinarnega umetnika so nekaj časa imeli na seznamu poklicev samozaposlenih v kulturi, ki so ga potem eliminirali, ker ga nihče od pristojnih uslužbencev resorjev na Ministrstvu za kulturo ni hotel na svojem spisku. Cirkulacija 2 se še vedno deklarira kot interdisciplinarna postaja, nikakor pa ne intermedijska, ker je to birokratsko-političen termin. Če že imajo poklic na tem spisku, ki mu rečejo intermedijski umetnik, me ne moti, zase pa vem, da to, kar delam, je povezano z elektroniko in tehnologijo, kar oni razumejo kot intermedijsko umetnost, hkrati delam s plesalci, kiparji, slikarji ipd.

Vendar nisem samo intermedijski umetnik, ampak tudi skladatelj. To je bolj konservativna razporeditev del, ki poteka v teatrah, kjer so skladatelji tisti, ki proizvedejo zvok za predstavo. Najprej sem bolj tehnično sodeloval s Košnikom pri njegovih intermedijskih predstavah, nato

pa v plesnih performansih *Mateje Bučar*, ki pa mi je nekoč rekla, naj naredim muziko zanje.

Za to scensko muziko lahko rečem, da je po definiciji nedodelana, ker se dozira v živo.

Mateja je izjemno odprta za abstraktne šume, ki imajo močno dramatično vlogo in energetsko določajo in dajejo prostor plesalcem. Na podlagi dvoletnega dela za njeni predstavi sta nastala cedeja s scensko muziko, s katerima sem se potem uvrstil tudi med skladatelje.

Razširil si svojo dejavnost.

Tako je.

V pogovoru si že parkrat omenil tridimenzionalnost zvoka, ki se zdi ključna pri tvojem ustvarjanju. Lahko razložiš to tridimenzionalnost zvoka?

To bi povezal s fazami odraščanja in razvojem možganov. Abstraktno razmišljanje se nam lahko izjemno razmahne pri desetih-enajstih letih in je zelo spodbujeno z muziko. Te zadeve sodim po sebi, zelo ljubiteljsko in malce posplošujem. Ko se nam tako odpre in sestavi abstraktno razmišljanje se nam odpre tretja dimenzija, ki se kaže na način razmišljanja o kompleksno soobstoječih „stvareh“ in skozi možnost načrtovanja, ko lahko pogledaš naprej in vidiš hkrati različne kombinacije, lahko pa se vedno osredotočiš tudi na posameznosti. To nam je dostopno, vendar ne stoodstotno. Če probaš narisati kakšen načrt v treh dimenzija, se ti slej ko prej nekje zalomi, so namreč meje takšnega razmišljanja. Razmišljanje je lahko tudi zgolj dvodimenzionalno. Recimo, tisti, ki razmišlja, da si bo v življenju naredil hišo in družino, zame razmišlja zelo dvodimenzionalno. Domišljija je, da ji daš možnost in pot, čeprav se ideje na koncu sploh ne uresničijo in ne materializirajo. Recimo, zvoku je težko reči material. Eden mojih ljubiteljskih razmislekov je teorija, da je vse materialno. Gre za dokaj idealistično smer filozofije, ki pa obstaja. Karkoli se ti zgradi v glavi, naj si bo samo stavek, je že materializacija. Recimo, *»Iz take smo snovi kot sanje«*, sicer ne vem, kdo je to napisal, ampak ta verz govori o tem, da je vse snov. Ideje so snov in to zelo trdne, kadar so ideologija.

Za zvok pravim, da je mehkejša snov, tridimenzionalnost pa je samo še dodatek k temu, ki vključuje tudi dimenzijo hkratnega sobivanja zvočnih entitet in časa. V zvezi z zvokom je tako, da moraš znati stopiti v polje med dva zvočnika, kar je dvodimenzionalno, in v tem namišljenem prostoru se razporedijo zvoki. To ni akustični fenomen, ampak miselno domišljijski. V Cirkulaciji smo to v akustiki poskusili s premičnimi zvočniki po celem prostoru, kar je popolnoma drugačen sistem kot s stereo zvočniki. V našem primeru se namreč zvok odbije od sten in nato pride v uho in to je zvok prostora. Ta logika je obstajala v času hi-fi sistemov in je bila zelo ezoterična, danes, ko se mi zdi kultura zvoka zelo nizka, sploh ne obstaja več. Sem pa nedavno dobil s Kitajske vibracijske zvočnike, ki se jih da na površino in potem površina igra - to bomo še naredili.

Sam izdeluješ in prepariraš instrumente, aparate in stroje. Zakaj se tega lotevaš, ko pa nam tehnološki trg ponuja tako rekoč že vse v uporabo? Gre za obliko gibanja proti ustaljenemu toku?

To je moje etično stališče, pravzaprav izhodišče, da instrument, ki ga igraš, moraš narediti sam. Naredil sem že par takšnih instrumentov. Recimo, enega sem poimenoval po radijsko *Okrogla miza*. Gre za dobesedno okroglo mizo, za katero so senzorji in za katero sedijo vsaj trije; ne samo dva, ker če sta dva za mizo, to ni javni diskurz, ampak morajo biti vsaj trije, ki so mala množina. Nedavno sem slišal, da je šele pet velika množina. No, to je bila mala okrogla miza s senzorji, ki so vplivali na to, da so se male plošče drugače sukale, scratchale so, in *Jaša Kramaršič* je to imenoval scratchofon. To je bil nov instrument, ki je omogočil drugačno zvočenje, torej, odmik od mainstreama in od definicij, kaj so instrumenti in kaj bi morali biti. Ob Okrogli mizi naj omenim še cevi, v katerih so resonatorji s strunami, ali resonator iz leta 2005, ki sem ga uporabil kot instrument. To sem takrat poimenoval *bazooka* (projekt *Orožje/ orodje*) pa *Truba*, kar je anagram od Borut. V istem času sem imel takšno dvojnico s pick-upi, ki je igrala zvok prek krmiljenja računalnika, z njo sem celo šel na

skupno turnejo parih izvajalcev v Berlin, z *Matjažem Mančkom*, *Nevenom Kordo*, *Tomažem Gromom* in še kom.

Zdaj imam piščali, ki pravzaprav niso piščali. Namesto pihala jim pravim *dihala*. So omejene a imajo druge lastnosti, da se lahko odmikam od ustaljenih načinov igranja. Ko znaš hardwarsko izvesti te instrumente, se spomniš, da lahko dodaš še dva gumba za hkratno priročno igranje in dodatne funkcionalnosti. Imam tudi dve kitari, narejeni iz stola, na katerem se je rada guncala moja rajnka mati. To je pravzaprav citat stare zgodbe, kako je neka mlada na pečini ob morju za svojim mornarjem zaman hrepenela-trohnela, na kar je samo njen skelet ostal in prek teh reberc je nato veter igral svojo pesem. To niso preveč resne stvari, ampak kitari sta nastali in dobro zvenita, redno in vztrajno vadim na njiju. Estetsko hočem narediti preskok iz preveč omejujče in določujoče kitarske zgodovine. Ne vem, če mi bo uspelo.

V tvojem ustvarjanju in razmišljanju o zvoku preveva neko nelagodje do glasbe, neka stranpot in iskanje drugih paradigem izven nje, še vedno pa ostaja v domeni zvoka, v domeni tega, kar danes širše poimenujemo zvočna umetnost. Zakaj se odmikaš od ustaljenih glasbenih praks v polje zvoka in intermedije?

Predvsem zato, ker ne znam igrati instrumenta, kar je treba razumeti kot prednost. Ob delanju razstave na temo Roga sem nedavno prišel do naslednjega domisleka: »Če je ritem, je koračnica; če ima melodijo, pa je domoljubna pesem.« Naj mimogrede povem, da sem se pri pisanju tega teksta naslanjal na *Hakima Beya* in njegovi knjižici *Piratske utopije* in *Začasne avtonomne cone*, dva dni kasneje je Hakim Bey umrl – spet slučajnost. V omenjenem aksiomu gre za parafrazo tistega, kar je nekoč povzel *Lojze Peterle*: »Če je špičasto, so vile; če je ploščato, je lopata.« Nakazuje na enostavnost dojemanja sveta, ki vendarle ponuja dve izbiri. V moji parafrazi glede funkcionalnosti glasbe v teh časih pa niti tega. Izhodiščna slika je bila odziv na rusko-ukrajinski konflikt. V začetku te vojne je bil v Cirkulaciji prvi iz letošnje serije koncertov *Studio 8.1*, kjer je *Jan Kopač* sestavil kar dolgo skladbo z enim hecnim

repetitivnim ritmom, k je včasih malo zastajal, pa potem spet pohitril, kar se mi je v glavi prevajalo v zgodnico o tem, kako slovenski fantje grejo peš na rusko fronto, tako kot v Napoleonovih časih, kamor seveda ne gredo radi, ker puščajo doma ljubice in žene, tako da morata vsake toliko časa motivacijsko vskočiti z narodobudnostjo in domoljubnostjo Janez Janša in Tone Krkovič, nakar se ritem korakov spet malo poveča in na koncu fantje celo pridejo na fronto, kar se zasliši tudi v skladbi, saj očitno na koncu sledi juriš, cvet slovenskih fantov obleži. Seveda ta moja skrajna parafraza o glasbi govori o tem, kako nič več ne velja in ko se termini kot je domoljubje prilepijo na nas in se nam skušajo sugerirati kot relevantni, da jih potem identificiramo kot neuporabne in sovražne. Če se ob tem lahko režimo, je še v redu.

Termini nas pogostokrat zaslužnijo. Se ti ne zdi, da tudi uporaba termina kot je zvočna umetnost ali umetnost zvoka postavi okvirje? Sam ves čas siliš čez njih.

Okvirji so lahko samo konceptualni, ki si jih sam postaviš. Na primer, Mateja Bučar reče: *»Tole je naše okolje in v tem okolju, ki sicer ni plesno okolje, bomo naredili koreografijo,«* in tako se namenoma omeji, a hkrati odpre polje za nove vokabularje. Zvočna umetnost naj bi se še vedno manj držala okvirjev in je za zdaj še dosti odprto področje. Vendar se vokabular polni. S tem, ko se vedno bolj determinira, se hkrati polje svobode ustvarjanja siromaši. Potrebno je konceptualno določiti nove simbolne meje, ki omogočajo kreiranje novega vokabularja. Seveda ostajamo v domeni umetnosti zvoka. Ljudje so sicer različni in nekateri imajo probleme, da morajo vedno zapakirati estetsko obliko. Tako naletiš na zvočne umetnike, ki lovijo lepoto, kar je morda podobna konservativnost kot, recimo, domoljubna pesem, ki lepotiči stvari. Tukaj bi rad poudaril, da bi morali zapakirati stvari v etično obliko. In kako pokažeš etiko? Ne direktno, ampak skozi proces nastanka dela. Etika ne sme biti prisotna skozi neposredno dopovedovanje, kaj je prav in kaj narobe, ampak v praksi skozi način družbenega obnašanja, na primer etiko dela. Sam sem sovražnik estetike in lepote.

Za Cirkulacijo je zelo pomembno, da ima svoj prostor, da ima svoj domicil.

Prostor je izjemno pomemben in pogoj za kakršnokoli skupnost. In skupnost ni nujno nekaj zelo enotnega. Nismo tako enakomisleči, smo zelo heterogena skupnost. Recimo, Stefan želi imeti prostor kot delavnico za razvijanje svojih idej. Meni delavnica ne pomeni veliko, ker sem navajen delati doma. Meni je pomemben socialni moment prostora, kjer se ljudje srečujejo in delajo svoje projekte. Zame je torej bolj razširjena družina. Zdaj imamo v Cirkulaciji *Tatiano Kocmur*, ki se zdi zainteresirana za mreženje in za nadaljevanje javnega dela, kar je seveda možno samo skozi prostor. V teh časih se mi zdi bistveno, da gre vsakršna alternativna dejavnost neposredno v javnost, ker je težnja ideološkega revizionizma za te človeške dejavnosti destruktivna. Obenem se bogatimo s sodelovanji na način transparentnih in jasnih odnosov s partnerji, ki so kar številni. To so umetniki posamezniki ali njihove skupinice, pa potem večkrat na leto produkcije drugih iniciatorjev, kot so *Nataša Serec*, *László Juhász*, *Rdeče zore*, *Mesto žensk*, *Atol*, *Radio Študent*, *Inštitut za raziskave umetnosti*, *kritične misli in filozofije Abeceda* ipd..

Cirkulacija se je sprehodila skozi različne prostore, od Roga prek *Tobačne* do *podhoda Ajdovščina*, kjer je danes. Kako je posamezen prostor vplival na dinamiko znotraj kolektiva ter na posameznike in posameznice. Zagotovo je razlika med njimi?

Seveda. V času Roga smo redkeje delili prostor z drugimi partnerji in bil je tudi manjši od ostalih, ki sta mu sledila. Delovali smo bolj kot kolektiv, kdaj pa kdaj tudi razširjen z gosti in skupaj smo lahko šli na gostovanja. Ko smo bili v Tobačni smo imeli dodatni prostor s šesto kvadratnih metrov in bilo je čisto jasno, da bo sameval oziroma da je velika priložnost, da ga začne uporabljati še kdo drug. Po dveh letih uporabe smo se prijavili za programska sredstva na *MOL-u* in ko smo jih dobili, smo začeli zavestno širiti program. Delali smo mini festivale in druge dogodke, tudi drugi producenti so se vedno bolj zavedali, da lahko v njem izvajajo svojo produkcijo. V podhodu pa se to danes samo nadaljuje in na leto imamo 30-35 posameznih dogodkov, kar je kar veliko. Odnosi s koproducenti so odlični in nihče si noče

prilastiti več kot mu pripada. Menim, da Cirkulacija bistveno prispeva k ljubljanski sceni, hkrati pa je raznolikost žanrov lahko tudi nevarnost. Nazadnje smo gostili pianista *Marka Petrušiča Petka*, ki je veliko delal in nastopal v Rogovi koncertni dvorani. Njegova estetika ne sodi v Cirkulacijo, saj gre estetsko za dokaj mainstream jazz, vendar je njegova etična dimenzija povsem veljavna. Zato sem predlagal, da bi koncerte izvajali v samem podhodu pred Cirkulacijo, kar so sprejeli. To so pač ideološke prepreke, nekaj se ne dela v Cirkulaciji, lahko pa pet metrov stran. Ob vsakem projektu, ki po žanru ne sodi v Cirkulacijo, je treba razmisliti, zakaj ga vmestiti, kako ga vmestiti, in takšne kompromise je pri tem vedno znova treba delati.

Kako je živeti in delati pod pritiskom, da nikoli ne veš, kdaj bo treba začeti oziroma nadaljevati na novi lokaciji?

Po selitvi iz Tobačne v podhod Ajdovščina smo imeli zagantirano leto in pol, kar je bilo zame osebno premalo za stabilno in kontinuirano produkcijo lastnih elektronskih zadev, zato sem ta del dejavnosti preselil domov. Z manjšimi dimenzijami naprav se ukvarjam doma, kar pomeni, da je sam prostor Cirkulacije že osiromašen teh dejavnosti. Po letu in pol je nastopil histeričen moment, kako naprej, a na srečo smo sprejeli edino možnost, da se obnašamo kot da nam bodo podaljšali, in smo pač normalno delali načrte za naprej. In res so nam podaljšali še za eno leto. Zdaj se bližamo koncu tega dva in pol letnega obdobja, od kar smo v podhodu Ajdovščina. Spet bo treba preveriti, kakšna je situacija, oziroma treba se je obnašati kot da se ne bo nič spremenilo in da se bo nadaljevalo, saj vnaprej se bati in padati v paniko ni produktivno. Atomizacija neodvisne scene na posamezne umetnike ali na t.i. NGO-je je prevelika. Za Cirkulacijo trdim, da nismo NGO, ker se obnašamo antibirokratsko in nočemo biti takšen NGO.

Kakšen pa je odziv uradnih, mestnih ali državnih struktur na Cirkulacijo 2? Vas upoštevajo, cenijo, ignorirajo?

Na mestnem nivoju nas podpirajo. Bila je sicer pripomba enega člana strokovne komisije, da se gremo hiperprodukcijo. Seveda se gremo hiperprodukcijo, ker je nuja. Dokler obstaja prostor in so časi takšni, da tovrstna kulturna produkcija peša ter se mlade in brihtne ljudi odrija na družbeno margino, v prekarni status oziroma v tujino, je hiperprodukcija takšnih vsebin nujno potrebna. Spet ponavljam: danes je bolj kot kvaliteta umetniškega dela pomembna etika, ki je v ozadju, zakaj se to ustvarja, na kakšen način, s kakšnih pozicij in s kakšnimi motivi. To je bil moj odgovor članu komisije MOL-a in nanj se je pozitivno odzval. Na ravni države je drugače. Ne prijavljamo se na polje glasbe, ampak na intermedijske umetnosti, kamor tudi sodimo. V prvih desetih letih smo za naše projekte prejeli uspešno rešene odločbe. Po letu 2017 pa je strokovna komisija za intermedijske umetnosti začela iskati formalne razloge za zavrnitve in jih do letošnjega leta tudi vedno našla. Nazadnje pa niso mogli najti ničesar, v dopisu pa so zapisali, da smo disruptivni. To ne pomeni, da smo destruktivni, ampak da način, kako prezentiramo svoj pristop hoče vzpostaviti mejnik s prejšnjimi in novimi praksami. Ta termin je običajno pozitiven, v njihovi obrazložitvi pa je bil negativen – vključno z mnenjem o konservativnosti naših umetniških pristopov. Hočejo nas preprosto izvreči, saj ne sodimo v njihovo okleščeno definicijo intermedijske umetnosti, na primer med ljubiteljske dejavnosti tako kot pevske zборе... ki naj pojejo domoljubne pesmi.