

Kuratorstvo na področju slovenskih uprizoritvenih umetnosti

BARBARA OREL

Namen te razprave je preučiti problematiko kuratorstva na področju uprizoritvenih umetnosti v slovenskem prostoru. V središču zanimanja bo kuratorstvo festivalov sodobnih scenskih umetnosti, ki so osmišljeni z določenim konceptom oziroma izbrano temo in za katere je značilna transdisciplinarna, transnacionalna, transkulturna in transinstitucionalna hibridizacija umetniških postopkov, strategij produkcije in nagovorov občinstva v globaliziranem svetu. Kako se je oblikoval poklicni profil kuratorja v uprizoritvenih umetnostih in kakšna je njegova identiteta? Kakšna je njegova vloga v razmerju do umetniškega vodje in selektorja festivala ter kako je bila razumljena v Sloveniji? To so temeljna vprašanja, ki bodo vodila skozi to razpravo.

1. KURATOR: RAZVOJ POKLICNEGA PROFILA

Na področju uprizoritvenih umetnosti se je profil kuratorja izoblikoval v 80. in zgodnjih 90. letih 20. stoletja, poglobljeno pa je bil reflektiran šele trideset let pozneje. Eden zgodnjih, če ne tudi prvi pregled o kuratorstvu v uprizoritvenih umetnostih je bil opravljen leta 2010 v zagrebški reviji za scenske umetnosti *Frakcija*, v tematski številki z naslovom *Curating Performing Arts*, ki je v celoti izšla v angleškem jeziku (uredili so jo gostujoči uredniki Florian Malzacher, Tea Tupajić in Petra Zanki). Sicer je revija izhajala v hrvaščini. Očitno se je uredništvo dobro zavedalo pomembnosti svoje odločitve in mesta, ki ga imata zgodovinski pregled in teoretska opredelitev kuratorstva uprizoritvenih umetnosti v mednarodnem merilu. Za tem je leta 2014 izšla tematska številka ameriške znanstvene revije *Theater* z naslovom *Performance Curators* (v uredništvu Toma Sellarja).

Poklicni profil kuratorja se je razvil v polju neodvisnega gledališča, v novih ali na novo opredeljenih gledaliških institucijah in festivalih ter umetniških centrih, kjer so interdisciplinarni pristopi k uprizarjanju porodili nove estetike, skupaj z novimi oblikami produkcije pa so se vzpostavile tudi nove delovne strukture in hierarhije v ansamblih, kolektivih in skupinah (Malzacher, 2010, 11). Florian Malzacher, ki je raziskal kuratorstvo v uprizoritvenih umetnostih v Evropi, kot središče teh zamisli izpostavi Belgijo in Nizozemsko, od koder so se razširile v sosednje države. Tom Sellar, ki je preučil t. i. kuratorski obrat v severni Ameriki, prav tako povezuje pojav kuratorjev uprizoritvenih umetnosti z vzpostavitvijo središč, na katerih so se razvijale raznovrstne vmesne, lahko bi rekli tudi hibridne oblike uprizarjanja, in ugotavlja, da so bili kuratorji inspirirani z interdisciplinarnimi eksperimenti, multimedijskimi projekti in aktivizmom 60. in 70. let 20. stoletja (Sellar, 2014a, 22–23). Sredi 90. let so bili temelji kuratorstva uprizoritvenih umetnosti v glavnem postavljeni. Sledilo je obdobje kontinuitete, pa tudi diferenciacije, refleksije, razvoja in ponovnega preiskovanja novih formatov v obliki laboratorijev in rezidenc, poletnih šol, tematskih festivalov, platform za porajajoče se nove umetnike (Malzacher, 2010, 11). Na močno razpršeni in mednarodno razmreženi umetniški sceni z izrazito diferenciranimi krogi občinstva se je v zadnjih dvajsetih letih pojavila prodorna skupina neodvisnih kuratorjev uprizoritvenih umetnosti, ki so vzpostavili platforme za nove načine sodelovanja in predstavljanja. Ti so utemeljeni v »izbranih prizoriščih in povezani z urbanističnimi, participativnimi in relacijskimi performansami«, ki potekajo »tako znotraj kot zunaj festivalov ali institucionalnih kontekstov« (Sellar, 2014a, 23) ter kličejo k dopolnitvi s kuratorskim okvirom. Kot ugotavlja Tom Sellar, so uprizoritvene umetnosti sledile svetu

umetnosti, preobrat pa se je zgodil v 90. letih, ko so globalni umetniški bienali, kot sta documenta in Beneški bienale, stavili na nov razred nomadskih, mednarodno usmerjenih kuratorjev, ki so zagovarjali širjenje praks razstavljanja in izkazovali povečan interes za vključevanje nezahodne umetnosti (ibid.).

2. FESTIVALIZACIJA NA PODROČJU UPRIZORITVENIH UMETNOSTI

V Sloveniji je bilo kuratorstvo na področju uprizoritvenih umetnosti tesno povezano z ustanavljanjem prvih mednarodnih festivalov sodobnih (scenskih) umetnosti sredi 90. let 20. stoletja. V prvih letih po ustanovitvi Slovenije kot samostojne države so bile vezi z nekdanjim skupnim jugoslovanskim prostorom začasno prekinjene (v institucionalnih gledališčih, ne pa tudi v alternativnem, neodvisnem gledališču in popularni kulturi), prostor delovanja slovenskih gledališčnikov pa se je močno skrčil (Sušec Michieli, 2008, 41). Umetniki, gledališča in producenti, ki so bili vajeni gostovanj, izmenjav izkušenj in srečanj s kolegi na festivalih v Jugoslaviji (na festivalih BITEF v Beogradu,¹ MESS v Sarajevu, Sterijino pozorje v Novem Sadu, na Poletnih igrah v Dubrovniku in Ohridskem poletju, če naštejemo le najpomembnejše), so se po letu 1991 sprva lahko predstavljali le na tradicionalnih gledaliških festivalih Teden slovenske drame v Kranju in Borštnikovo srečanje v Mariboru. Nastalo vrzel je leta 1993 zapolnil festival Ex Ponto, ki je bil v Ljubljani ustanovljen z namenom, da iz vojne prebeglim umetnikom omogoči ustvarjalnost v izgnanstvu in ponovno vzpostavi povezave na področju umetnosti in kulture z nekdanjim skupnim jugoslovanskim prostorom. Ex Ponto (1993–2015) je bil sprva zamišljen kot družbeno gibanje, z leti pa se je razvil v mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti in je svoje delovanje razširil zlasti v vzhodno Evropo. Kmalu za tem so bili ustanovljeni še drugi mednarodni festivali: festival sodobnih odrskih umetnosti Exodos v Ljubljani, usmerjen predvsem v vzpostavljanje povezav z zahodnimi produkcijskimi centri in mrežami (1995–2017); Kulturni teden, prav tako označen kot festival sodobnih odrskih umetnosti (znan tudi kot MKT – Multikulturni teden, ki je v Mariboru potekal v letih med 1995 in 1998); festival sodobnih umetnosti Mesto žensk (1996), namenjen predstavljanju ženske ustvarjalnosti z različnih področij umetnosti in koncev sveta, tudi iz oddaljenih dežel, ki jih doživljamo kot eksotične, in je z leti v

1 Gostovanja slovenskih uprizoritev, gledališč in skupin na festivalu Bitef pregledno opiše in ovrednoti Katarina Pejović v razpravi *Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef 1967–2016* (2017).

programu močno razširil segment sodobnih scenskih umetnosti; festival sodobne odrske umetnosti *Mladi levi* (1997), ki je v prvih letih predstavljal najbolj perspektivne, vendar še neuveljavljene mlade avtorje in skupine na začetku njihovih poti, v nadaljevanju pa je nekoliko spremenil izhodiščni koncept in v Ljubljano pripeljal tudi zveneča imena sodobnih scenskih umetnosti. V Ljubljani sta potekala tudi festival mladih neodvisnih ustvarjalcev *Break 21* (prvič leta 1997, leta 2002 pa se je konceptualno preobrazil v festival urbanih, tehnološko podprtih umetniških praks in se preimenoval v *Break 2.2*)² ter *Lepota ekstrema*, na katerem si je bilo mogoče ogledati najbolj radikalne zglede *body arta* (v letih 1997 in 1999). Ti festivali so dodobra razgibali gledališko življenje v 90. letih. Skupen jim je bil zagovor interdisciplinarnih pristopov k uprizarjanju, težnja po odkrivanju novih smernic in uprizoritvenih trendov. Dihali so z neodvisno, t. i. zunajinstitucionalno gledališko produkcijo, relevantno prispevali k uveljavljanju hibridnih uprizoritvenih praks in učinkovali tudi kot družbeni korektiv obstoječim družbenopolitičnim razmeram.

Po letu 2000 se je festivalizacija na področju uprizoritvenih umetnosti stopnjevano nadaljevala. Ustanovljeni so bili novi mednarodni festivali, med njimi festival *performansa*, sodobnega plesa in gledališča *Performa* (2000) v Mariboru, gledališki festival *Trdnjava Kluže* (2001), festival sodobnega plesa *Fronta* (2006) v Murski Soboti, festival radikalnih teles *Pajek* (po prvi izvedbi leta 2010 v Atenah je bil v Ljubljani organiziran leta 2011), *CoFestival* (2012) v Ljubljani, ki je nastal z združitvijo treh festivalov sodobnega plesa, *Pleskavice*, *European project Modul dance* in festivala plesnih perspektiv *Ukrep*. Poleg tega so tudi institucionalna gledališča začela organizirati festivale z namenom, da strnjeno predstavijo lastno produkcijo oziroma reprezentativne uprizoritve v svojih hišah, k ogledu pa pritegnejo zainteresirano domačo javnost in (vabljenе) goste iz tujine. Vsi omenjeni mednarodni festivali so zasnovani konceptualno, z ozirom na izbrano temo, ki jo razpirajo z raznovrstnimi gledališkimi in interdisciplinarnimi dogodki ter drugimi umetniškimi deli, ob tem pa – z različnimi diskusijskimi formati – vzpostavljajo prostor za debato v širši javnosti. Programi so oblikovani s težnjo, da festivalsko dogajanje integrirajo v matično okolje in kar najbolj neposredno nagovorijo lokalno ter mednarodno občinstvo, pri tem pa vzpostavijo platforme za nove načine produkcije, reprezentacije, recepcije in tudi refleksije stvaritev. Ena ključnih nalog kuratorjev je gotovo vzpostavljanje kreativnih povezav med umetniškimi deli in njihovim občinstvom. Ob tem kuratorji

2 Z vsako naslednjo izdajo se je v imenu tega multimedijskega festivala spremenila zadnja številka (*Break 2.3*, *Break 2.4*). V Slovenskem gledališkem letopisu je zadnjič naveden kot *Break 2.2* v sezoni 2001/2002, bržkone zaradi svoje konceptualne preobrazbe, s katero je prestopil bolj na področje vizualne umetnosti.

ustvarjajo tudi »zelo poseben javni prostor, ki je dobro opremljen kot prostor za politično refleksijo družbe z estetskimi sredstvi« (von Hartz, 2010, 111). Programi na festivalih, ki jih v temelju določa izbrani koncept, so bili zasnovani kot avtorska dela, in sicer ne glede na to, kako so se imenovali vodje festivalov (avtor projekta, umetniški vodja, selektor ali kurator).

3. VPRAŠANJE TERMINOLOGIJE

Pregled poimenovanj vodstvenih funkcij navedenih festivalov izriše vpogled v njihovo organizacijsko strukturo, obenem pa izkazuje tudi zagate s terminologijo. Težave s poimenovanji so po eni strani s sprememb, ki spremljajo opredelitve interdisciplinarnih pristopov in umetniških del na stičišču različnih področij umetnosti, po drugi strani pa so posledica pomanjkanja refleksije teh sprememb na področju uprizoritvenih umetnosti.³

Oznaka kurator je bila nereflektirano sposojena s področja likovne umetnosti, kar je predmet žgočih razprav. V uprizoritvenih umetnostih so jo začeli uporabljati kot poimenovanje za oblikovalce programov, ki bi jih v gledaliških institucijah sicer imenovali z ustaljenimi oznakami: umetniški vodja, intendant, dramaturg, menedžer, producent (Malzacher, 2010, 11). Kurator uprizoritvenih umetnosti, kakor bi lahko prevedli angleška izraza *theatre curator* in *performance curator*, sta sicer pogosteje uporabljana v Ameriki kot v Evropi. V Sloveniji je rabo oznake »kurator« zaslediti po letu 2000, predvsem na Mestu žensk (prvič leta 2004) in Exodosu (po letu 2011). Zanimivo je, da se je oznaka v obeh primerih sprva nanašala na goste iz tujine, pozneje pa tudi na sodelujoče iz Slovenije. Vodstvo Mesta žensk je bilo sestavljeno iz dveh segmentov: enega so sestavljale selektorice,⁴ drugi segment pa so sestavljali gostujoči kuratorji in kuratorice, kot je navedeno v programskih knjižicah.⁵

3 Kot ugotavlja Florian Malzacher, so zagate s terminologijo razvidne že iz samega dejstva, da t. i. neodvisno gledališče nima ustreznega poimenovanja: »Eksperimentalno gledališče? Svobodno gledališče? Vsa so pristranska in zavajajoča. Časovno utemeljena umetnost? Živa umetnost? To so vsaj poskusi definiranja zvrsti znotraj različnih meja. Snovalno gledališče, to je gledališče, ki mora vsakič znova začeti z ničle. Novo gledališče – po vseh teh letih? Postdramsko gledališče? Vsaj ena uspešna, tržno zanimiva ključna beseda« (Malzacher, 2010, 11–12).

4 Tako je, festival so vodile ženske, razen v prvem obdobju, ko ga je šest let zapored, med letoma 1996 in 2001, vodil Koen Van Daele.

5 Mesto žensk so v letu 2004 zasnovale: »selektorici in programske koordinatorici festivala Sabina Potočki in Bettina Knaup« ter »gostujoče kuratorice Katy Beepweel, Laurence Rassel, Karen Wong«. Na takšen način je bil program oblikovan tudi v prihodnjih letih: pripravili so ga selektorica in programska koordinatorica skupaj z gostujočimi kuratorji/-icami. Že v naslednjem letu 2005 so bili med gostujočimi kuratorji/-icami navedeni tudi slovenski avtorji, ob Culture2Culture in Virginii Villaplana tudi Igor Prassel in Miha Zadnikar.

Leta 2007 je oznako »selektor/-ica« nadomestila oznaka »programska vodja«, pozneje imenovana »umetniška vodja«. Prav tako kot na Mestu žensk je bila tudi na Exodosu oznaka »kurator« prvič uporabljena z namenom, da označi delo oblikovalca programa iz tujine: leta 2011 je bil kot kurator vabljen svetovno znani umetnik Jan Fabre. Takrat je Exodos tudi prenovil festivalski koncept in prešel na bienalno izdajo, ki je bila poslej zaupana kuratorju iz tujine (leta 2013 priznanemu britanskemu umetniku, sicer tudi članu skupine Forced Entertainment Timu Etchellsu, leta 2015 belgijskemu kuratorju Janu Goossensu, leta 2017 je bil kurator Tang Fu Kuen). Na drugih festivalih rabe oznake »kurator« tako rekoč ni zaslediti. V Sloveniji se za avtorje programov na festivalih, ki jih osredinja izbrani koncept, pojavlja več oznak, najpogosteje: umetniški vodja, selektor, oblikovalec programa, kurator.⁶ Odločitev za določeno oznako je odvisna od opravljenega dela in vloge, ki jo ima posameznik v festivalski ekipi, pa tudi od razumevanja posameznih oznak. Med sopomenkami, ki vse po vrsti označujejo avtorstvo festivalskega programa, velja opozoriti na specifičnost termina selektor.

Oznaka selektor se na področju uprizoritvenih umetnosti navezuje na terminologijo, uporabljeno na nacionalnih festivalih preglednega značaja, kot so Festival Borštnikovo srečanje, Teden slovenske drame, bienale slovenske sodobne plesne umetnosti Gibanica in Bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Način oblikovanja programa na teh festivalih temelji na selekciji oziroma izboru najboljših uprizoritev v obravnavanem obdobju v slovenskem prostoru. To je merilo za uvrstitev v program, izbrane uprizoritve pa se potegujejo za naslov najboljše uprizoritve in tudi drugih stvaritev (dramaturgije, scenografije, kostumografije, igre itd.). Nagrade so tudi finančno ovrednotene.⁷ Občinstvo dobi pre-

6 Na ExPontu je program snoval »direktor festivala« Damir Domitrovič Kos, imenovan tudi »avtor in vodja projekta«, v tesnem sodelovanju z »asistentko vodje projekta« Ksenijo Gorjak in »koordinatorko« Ružo Mlač. Exodos je v 90. letih vodil »direktor festivala« Miran Šušteršič, v sodelovanju z »umetniškim svetom«, včasih imenovanim »umetniško vodstvo festivala« (med njimi so bili Tomaž Toporišič, Irena Štaudohar, Simon Kardum, Boris Pintar). Mesto žensk je zasnovala in v prvih letih vodila »umetniška direktorica in voditeljica projekta« Uršula Cetinski, že v drugem letu se ji je (do leta 2001) pridružil »selektor in koordinator programa« Koen Van Daele. Mlade leve je leta 1998 ustanovila in (vse do leta 2020) vodila Nevenka Koprivšek – kot »direktorica festivala«, »umetniška vodja« in »oblikovalka programa«, v sodelovanju z »oblikovalkami programa« (Ireno Štaudohar, Mojco Jug idr.). Festival Performa ima kolektivno »umetniško in programsko vodstvo«, CoFestival »umetniški odbor«, festival Pajek »umetniškega vodjo«.

7 Prejemniki nagrad, ki so zaposleni v institucionalnih gledališčih, napredujejo v višji plačilni razred. Nagrajenci, ki ustvarjajo zunaj institucij, t. i. »svobodnjaki«, te možnosti nimajo. Na nacionalnih festivalih je med vsemi gledališkimi festivali nemara najbolj jasno razvidno, da so »gospodarske korporacije« (kot pravi Blaž Lukan, 2004, 35), ki uravnavajo tržišče in z mehanizmom nagrajevanja določajo ceno stvaritvam, uprizoritvam, pa tudi umetnikom.

gled nad kakovostjo gledališke produkcije in ustvarjalci možnost za (samo)refleksijo. Obenem nacionalni gledališki festivali vzpostavljajo prizorišča za mednarodno izmenjavo uprizoritev, sodelovanj, izkušenj in informacij ter vzpostavljajo most med nacionalnimi okolji, v katerih delujejo, in mednarodnim prostorom, v katerega se integrirajo. Selektor na nacionalnih festivalih izbira uprizoritve v program tekmovalnega značaja in ima za svoj cilj izpostaviti najboljše uprizoritve, pri čemer sodeluje tudi v procesih raziskovanja, vrednotenja in zgodovinenja uprizoritvenih umetnosti. Seveda tudi kurator izbira uprizoritve in raznovrstne dogodke glede na kakovost, vendar to ni edino merilo za uvrstitev v program. Njegovo delo je usmerjeno predvsem v oblikovanje festivala z ozirom na izbrani koncept, temo, problematiko, tkanje nove celote iz že ustvarjenih umetniških in drugih del, prav tako vzpostavljanje povezav med avtorji in skupinami z raznorodnih področij, da bi na samem festivalu ustvarili nova dela, nemara iznašli nove estetike, strategije predstavljanja in nagovore obiskovalcev ter oblikovali nove kroge občinstva. Pogosto kuratorji izkazujejo težnje po vzpostavljanju prostorov za nove načine ustvarjanja, mišljenja in delovanja ter njihovo širjenje v javni prostor. Medtem ko se selektorji nacionalnih gledaliških festivalov v Sloveniji načeloma ne ukvarjajo z vprašanji in finančnimi pogoji (post)produkcije izbranih uprizoritev (to delo opravijo organizatorji festivala), delo kuratorjev že v izhodišču zahteva simbiozo med zasnovo programa in festivalsko produkcijo. Ali kot pravi Goran Sergej Pristaš:

»Menedžment je v jedru programiranja, programiranje je v jedru dramaturgije, dramaturgija je v jedru teorije, teorija je v jedru uprizoritve, uprizoritev je v jedru izobraževanja, izobraževanje je v jedru diseminacije, diseminacija je v jedru menedžmenta« (Pristaš, 2010, 31).

Vzajemno preizpraševanje, povezovanje in osmišljanje omenjenih področij je pri snovanju s konceptom osredinjenih festivalskih programov izjemnega pomena za uspešno pozicioniranje festivala v širšem družbenem prostoru.

Na festivalih, ki jih osredinja izbrani koncept, se avtorji programa le redko imenujejo selektorji. Razumljivo, saj se njihovo delo bistveno razlikuje od dela selektorjev na nacionalnih festivalih. Gotovo jim bolj ustrezata oznaki oblikovalec programa in umetniški vodja – ta je tudi najbolj razširjena. Oznaka kurator je v določenem obdobju zvenela trendovsko, saj je bila povezana s prodornimi avtorskimi vizijami vodij novega tipa festivalov, njihovimi progresivnimi zamislimi, avtonomno držo in razumevanjem

festivala kot avtorskega umetniškega dela. Poraja pa se vprašanje, ali je oznako kurator smiselno prevzeti na področju uprizoritvenih umetnosti, saj imajo te svojo tradicijo vodenja gledaliških institucij in ustaljena poimenovanja njihovih vodij. Očitno je to spoznanje botrovalo selektivni rabi trendovsko zveneče oznake kurator v slovenskem prostoru.

4. KONCEPTUALNE OPREDELITVE: KURATOR KOT REŽISER V POSTDRAMSKEM GLEDALIŠČU

V slovenski teatrologiji poglobljen teoretski premislek o umetniškem vodstvu festivalov – naj bodo to nacionalni ali s konceptom osmišljeni festivali – ni bil opravljen. Festivali in delo njihovih umetniških vodij so bili sicer sproti reflektirani v dnevni periodiki (v poročilih, kritikah uprizoritev in ocenah ob zaključku vsakokratne izdaje festivala), v strokovnih revijah (*Maska*, *Dialogi*, *Literatura* idr.), znanstvenih revijah (*Amfiteater*). Prostor za pregled festivalskih dogajanj je tudi v spremnih besedah k Slovenskemu gledališkemu letopisu, ki vsako leto kritično ovrednoti minulo sezono. Vendar je v teh razpravah fokus bolj na gledališki produkciji, ki jo ponujajo, kot pa na festivalu kot »gospodarski korporaciji« in »umetniškem delu«, kot bi dejal Blaž Lukan, avtor razprave *Uvod v razumevanje festivalov* (2004, 35 in 38).

Premislek o kuratorstvu je ponudila Eda Čufer na predavanju z naslovom *Poklic dramaturg, kustos, urednik* (10. decembra 2008) na zavodu za sodobno umetnost SCCA, in sicer v sklopu Laboratorija kuratorskih praks 2008/09. Besedilo predavanja ni ohranjeno, prav tako predavanje ni bilo posneto. Kot je razvidno iz poročila Petje Grafenauer, je »predavanje na podlagi primerov skušalo artikulirati podobnosti in razlike med poklicnima praksama kustosa in dramaturga, ni pa se dotaknilo vprašanj dela urednika. /.../ Jasno se je izpostavila razlika v razmišljanju in delovanju kuratorskih in dramaturških praks pred in po letu 1989« (Grafenauer, Eda Čufer). Predavanje je bilo izvedeno v okviru serije predavanj o kuratorskih in institucionalnih praksah, kot del 12. letnika izobraževalnega programa *Svet umetnosti – Šola za kustose in kritike sodobne umetnosti*. Ta je namenjen refleksiji, analizi in vrednotenju kuratorskih praks na področju sodobne vizualne umetnosti, SCCA pa ga organizira vsako leto že od leta 1997.⁸

Med številnimi konceptualnimi opredelitvami identitete kuratorjev (v teoriji likovne in uprizoritvenih umetnosti so bili obravnavani v razmerju do dramaturgije, prevajanja, koreografije, producentstva itd.) je

8 Program šole v obdobju 1997–2012 je natančneje predstavljen v zborniku *V precepu kuratorskih praks* (156–164).

za pričujočo razpravo še posebej zanimiv premislek Beti Žerovc, ki kuratorstvo likovnih razstav primerja s področjem gledališča: razstavo primerja s predstavo, kuratorja pa z gledališkim režiserjem. O tem govori že naslov njene razprave *Razstava kot umetniško delo*, kurator kot umetnik: *Primerjava z gledališkim področjem* (Žerovc, 2010).⁹

Avtorica izhaja s stališča, da je »kurirana, zlasti tematska skupinska razstava lahko zelo podobna gledališki predstavi kot sestavljenemu in režiranemu dogodku, pri katerem se posredovanje neke vsebine, pripovedi, izkušnje ali sporočila odvija s preišljenim dramaturškim usmerjanjem pozornosti gledalca« (Žerovc, 2010, 82). V mislih nima tradicionalnega dramskega gledališča, na to posebej opozarja, temveč postdramsko gledališče. To se – po opredelitvi Hansa-Thiesa Lehmanna – vzpostavlja kot gledališče »po« drami oziroma »onstran« drame, to je onkraj tradicionalnega razumevanja drame in hierarhije znakovnih sistemov v gledališču. To je gledališče, ki ga temeljno zaznamujeta dve načeli: 1. odtegnitev označevanja (kot se izrazi Lehmann, 2003, 101), to je odmik od reprezentacije oziroma predstavljanja, ki ga nadomesti težnja po prezentaciji oziroma prisotnosti, in 2. razhierarhiziranje gledaliških sredstev (Lehmann, 2003, 105). Kot temeljne postopke razhierarhizacije izpostavlja priredno razporejanje gledaliških elementov oziroma parataksa, simultanost znakov, igro z gostoto znakov, estetiko preobilja znakov, muzikalizacijo, vizualno dramaturgijo, retoriko telesnosti, vdor realnega, dogodek/situacijo, v katerem gledališče postane »socialna situacija« (Lehmann, 2003, 105–126). Kot ugotavlja Beti Žerovc, so ti postopki sorodni kuratorskim postopkom pri postavljanju razstav, saj danes vanje »skozi velika vrata vstopajo dramaturgija, teatralnost in multimedialnost« (2010, 82), da bi kar najbolj neposredno nagovorile obiskovalce. V slovenskem prostoru opaža poseben fenomen: gledališki režiserji pogosto nastopajo ne le kot kuratorji razstav, temveč tudi uprizarjajo razstave kot predstave. Zgledni primeri so Janez Janša, Mare Bulc, Barbara Novakovič in Bojan Jablanovec, ki so iz različnih razlogov in ustvarjalnih interesov pri snovanju uprizoritev prestopili v medij razstave. Ne glede na raznolikost njihovih del (Janez Janša: *Življenje v nastajanju*, 2009; Mare Bulc: *Študija za zadnjo egoistično predstavo*, 2006; Barbara Novakovič: *Muzeum*; Bojan Jablanovec: *Via Nova Muzeum*, 2009) je v njih mogoče prepoznati novo uprizoritveno zvrst, imenujmo jo uprizoritev-razstava. Uvrstiti jo je mogoče med raznovrstne hibridne oblike uprizarjanja, ki nastajajo v vmesnih prostorih med različnimi mediji in področji, skupna pa jim je liminalnost. To je lastnost številnih umetniških del, ki jih v temelju

9 Razprava Beti Žerovc je bila ponatisnjena v njenih knjigah *Umetnost kuratorjev: Vloga kuratorjev v sodobni umetnosti* (2010), pa tudi v knjigi *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art* (2015).

opredeljujeta interdisciplinarnost in intermedialnost. Preiskovanje vmesnosti je porodilo različne hibridne uprizoritvene zvrsti (denimo predavanje-performans) in uprizoritev-razstava gotovo sodi mednje.

Obenem tudi kuratorji likovnih razstav izkazujejo poudarjen interes za performativne oblike razstavljanja, ki vključujejo obiskovalce kot integralni del dogodkov z namenom, da občinstvu priredijo edinstveno izkušnjo. Pri uprizoritvenih umetnostih si sposojajo orodja za usmerjanje pozornosti gledalcev, strategijah oblikovanja skupnosti in publike. Po mnenju kuratorja Matthiasa Lilienthala pa likovnih umetnikov ne zanima gledališče kot umetniška zvrst, temveč bolj kot medij komunikacije, ki razpolaga z orodji za uspešne nagovore občinstva (Sellar 2014b, 79). Inovativne povezave med umetniškimi deli in občinstvom pa so prednostna naloga tako kuratorjev likovnih razstav kot umetniških vodij festivalov uprizoritvenih umetnosti.

5. SKLEPNE UGOTOVITVE

Na področju uprizoritvenih umetnosti se je poklicni profil kuratorja v slovenskem prostoru oblikoval sredi 90. let 20. stoletja, ko so se ob tradicionalnih nacionalnih gledaliških festivalih (Borštnikovo srečanje in Teden slovenske drame) začele vzpostavljati platforme mednarodnih, s konceptom osmišljenih festivalov sodobnih scenskih umetnosti (prvi med njimi so bili Ex Ponto, Exodos, Mesto žensk, Mladi levi). Sámo poimenovanje kurator je prevzeto s področja likovne umetnosti. Čeprav je bila raba te oznake nereflektirano prevzeta s področja likovne umetnosti in je bila deležna žgočih razprav, se je na mednarodnem prizorišču obdržala (in sicer s poimenovanjema *theatre curator* in *performance curator*). Ta trendovsko zveneča oznaka za progresivne osmišljevalce festivalov, ki jih odločilno zaznamuje transdisciplinarna, transnacionalna, transkulturna in transinstitucionalna hibridizacija umetniških postopkov, strategij produkcije in oblikovanja novih krogov občinstva v globaliziranem svetu, je tudi v slovenskem prostoru opozarjala na prodorno, avtonomno in umetniško delo snovalcev festivalov, ki segajo onkraj tradicije dramskega gledališča, v pokrajine postdramskega gledališča. Ob pregledu rabe tega poimenovanja v slovenskih uprizoritvenih umetnostih se pokaže, da je bila ta selektivna. Pogosteje kot po oznaki »kurator« so oblikovalci programov posegali po terminih s področja uprizoritvenih umetnosti, najpogosteje: umetniški vodja in oblikovalec programa. Prevladujoča uporaba gledališke terminologije sporoča o ozaveščenosti snovalcev festivalskih programov o zgodovini uprizoritvenih umetnosti, specifičnosti njihovih institucij, pa tudi do strokovno

utemeljene uporabe slovenskega strokovnega izrazja. Prepletanje ustvarjalnih postopkov s področja likovne umetnosti in uprizoritvenih umetnosti pa je izoblikovalo posebno uprizoritveno zvrst, t. i. uprizoritev-razstavo. Razvijali so jo gledališki režiserji (Janez Janša/Emil Hrvatin, Mare Bulc, Barbara Novakovič, Bojan Jablanovec), ki so prevzeli vlogo kuratorjev razstav in zasnovali uprizoritve kot razstave.

LITERATURA

- Grafenauer, P.** (2008): *Eda Čufer: Poklic dramaturg, kustos, urednik*. Dostopno na: <http://www2.worldofart.org/eda-cufer-poklic-dramaturg-kustos-urednik-2/> (22. 2. 2021).
- Hartz, M. von** (2010): Politics (geslo v: Curators' Glossary. A subjective short guide through the terminology of curating). V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 111.
- Lehmann, Hans-Thies** (2003): *Postdramsko gledališče*. Ljubljana, Maska.
- Lukan, B.** (2004): Uvod v razumevanje festivalov. *Maska* 19, 5/6 (88/89), 34–38.
- Malzacher, F.** (2010): Cause and Result. About a job with an unclear profile, aim and future. V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 10–21.
- Malzacher, F., Tupajić T. & P. Zanki** (2010): »This curator-producer-dramaturge-whatever figure«: A conversation with Gabriele Brandstetter, Hannah Hurtzig, Virve Sutinen & Hilde Teuchies. V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 22–7.
- Nabergoj, S., Borčič B.** (ur.) (2012): *V precepu kuratorskih praks: Svet umetnosti, šola za kustose in kritike sodobne umetnosti*. Letnik 7–14. Ljubljana, SCCA, Zavod za sodobno umetnost.
- Pejovič, K.** (2017): Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016). V: Orel, B. (ur.): *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 175–194.
- Pristaš, G. S.** (2010): Looking Backwards. A personal travel through the former West and the landscapes of programming. V: *Curating Performing Arts*, tematska številka revije Frakcija, 55, 30–37.
- Sellar, T.** (2014a): The Curatorial Turn. V: *Performance curators*, tematska številka revije Theater, 44, 2, 5–29.
- Sellar, T.** (2014b): »A Change Has Totally Taken Place« [Intervju z Matthiasom Lilienthalom]. V: *Performance curators*, tematska številka revije Theater 44, 2, 73–9.
- Sušec Michieli, B.** (2008): Out of Control? Theatre in the Grip of the Economic and Political Crisis. *Amfiteater*, 1, 2, 31–51.
- Žerovc, Beti** (2010): Razstava kot umetniško delo, kurator kot umetnik: Primerjava z gledališkim področjem. *Maska*, 25, 133/134, 78–93