

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

**PREDLOGI MREŽENJA V OKVIRU POSTPRODUKCIJE IN
POGLEDI NA OBČINSTVO NA PODROČJU SODOBNEGA PLESA
V SLOVENIJI**

(PRAKTIČNA ANALIZA POSTPRODUKCIJSKIH MREŽ IN POGLEDI PLESNIH
USTVARJALCEV NA VLOGO OBČINSTVA)

Predlog raziskave: Mreža sodobnega plesa – Goran Bogdanovski in Sandra Đorem
Koncept in realizacija: Petra Hazabent, Andreja Kopač, Rok Vevar in Katja Legin

Ljubljana, september 2012

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

KAZALO:

I. PRAKTIČNA ANALIZA POSTPRODUKCIJSKIH MREŽ

1. IZHODIŠČA RAZISKAVE

2. PREGLED POSTPRODUKCIJSKIH MREŽ IN OSTALIH OBLIK MREŽENJA V MEDNARODNEM PROSTORU

1. Švedska: DANCENET SWEDEN
2. Kanada: DANSE SUR LES ROUTS, CANDANCE in ONTARIO DANCES
3. Francija: ONDA

3. POSKUSI MREŽENJA V SLOVENIJI

1. »Mreža za mobilnost teatra - MMT«
2. »Gibanica na turneji 2012« – evalvacija po mestih na nivoju partnerstva

4. NAMESTO ZAKLJUČKA - PRIPOROČILA

1. Predlog "produkcijske mreže" za mlade ustvarjalce - JSKD, NVO in JZ
2. Predlog »postprodukcijske mreže« za sodobni ples po Sloveniji

II. POGLEDI PLESNIH USTVARJALCEV NA VLOGO OBČINSTVA

1. Misliti občinstvo

2. Problematika občinstva sodobnega plesa

3. Gibanica na turneji 2012 in problematika občinstva

4. Drugačna konstrukcija plesnega občinstva

5. Targetiranje gledalca in proces ustvarjalca

6. Specifična pozicija gledalcev in ustvarjalcev

7. Pogled na občinstvo skozi »oko« ustvarjalcev

7. 1. ANDREJA RAUCH: Misel na gledalca prisotna bolj, kot se jo zavedamo

7. 2. MAJA DELAK: Novi prostori publike: On-line plesna publika

7. 3. DEJAN SRHOJ: Gledalec kot sokreator dogodka

7. 4. GREGOR KAMNIKAR: Prevelika segregacija publike

7. 5. LEJA JURIŠIĆ: Pogumni gledalec – natančni ustvarjalec

7. 6. CELINE LARERRE: Občinstvo ni anonimno

7. 7. PIERRE - YVES DIACON: Misel na občinstvo je vgrajena v ustvarjalnost samo

7. 8. TEJA REBA & LOUP ABRAMOVICI: Ni profila občinstva, so samo profili gledališč

- vse drugo je približek

8. ZAKLJUČEK: Tema občinstva ni izoliran otok

9. PRILOGE

9.1. Seznam akterjev – potencialni prostori prezentacije sodobnega plesa

9.2. Intervjuji z umetniki

I. PRAKTIČNA ANALIZA POSTPRODUKCIJSKIH MREŽ

1. IZHODIŠČA RAZISKAVE

Postprodukcija oziroma preučevanje gostovalnih mrež na področju sodobnega plesa (nacionalno in mednarodno) skozi vidik partnerstva in povezovanja med različnimi akterji ter preizpraševanje občinstva skozi različne kreativne, produkcijske in zgodovinske procese predstavljajo izhodišča raziskave. Možnosti za izmenjavo neinstitucionalne produkcije med različnimi akterji po Sloveniji in s tem strukturo same postprodukcijske mreže, ki bi pripomogla k večji prepoznavnosti in mobilnosti sodobnega plesa ter formiranju njenega občinstva, smo raziskovali na različne načine; medtem ko prvi del raziskave ponuja praktično analizo post-produkcijskih mrež z navezavo na konkreten primer platformo Gibanica na turneji, ki je v letu 2012 potekala prvič, smo pri navezavi na temo občinstva praktični vidik zajeli skozi prizmo ustvarjalcev slovenskega in mednarodnega sodobnega plesa (več o tem v drugem delu raziskave).

V prvem delu raziskave je bilo evidentiranje razpoložljive javne infrastrukture in producentov na področju sodobnega plesa po Sloveniji izvedeno z namenom raziskati primerne prostore in akterje, s katerimi bi lahko vzpostavili in oblikovali dolgoročnejša sodelovanja oziroma bi lahko predstavljali partnerje gostovalne mreže. Analizo stanja tokrat nismo zasnovali z namenom pridobiti čim bolj obširno podatkovno bazo, ampak smo želeli skozi (pol) strukturirane intervjuje razpoznati in določiti lokalne specifične, ključne probleme in potrebe za razvoj ter povezovanje akterjev sodobno-plesne scene znotraj mreže za sodobni ples. Fokusna skupina oziroma nabor akterjev v raziskavi deluje znotraj štirih slovenskih mest: Novo mesto, Koper, Kranj in Nova Gorica. V vsakem mestu smo izbrali predstavnika NVO, JSKD in javnih zavodov, kateri so letos že bili del pilotskega projekta »Gibanica na turneji 2012«, poskus (postprodukcijskega) mreženja na področju sodobnega plesa v Sloveniji.¹

Področja, ki smo jih zajeli skozi polstrukturirane intervjuje so: možnosti financiranja in institucionalni pogoji delovanja v okviru mreže, programske usmeritve in možnosti partnerskega sodelovanja ter ciljno občinstvo oziroma primeri dobrih praks, ki so v preteklosti doprinesli k širitvi publike za sodobni plesna lokalnem območju. Za natančnejšo detekcijo stanja z vidika postprodukcije in mreženja v Sloveniji, smo za raziskavo, ki je potekala od januarja do julija 2012, izdelali 2 tipa vprašalnikov, in sicer za:

¹ Več o projektu »Gibanica na turneji 2012« v poglavju »Poskusi mreženja v Sloveniji«.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

- *nevladne organizacije*: Kud Nambole (KP), Založba Goga (NM), Terpsihora (NG) in Qulenum (KR) in *javne zavode*: Kulturni center Janeza Trdine (NM), SNG Nova Gorica, Prešernovo gledališče Kranj in Gledališče Koper²
- “*Mrežo za mobilnost teatra - MMT*” in “*Gibanico na turneji 2012*”, kot dve obliki postprodukcije sodobnega plesa v Sloveniji do sedaj.

Fenomenu občinstva, kot osrednjemu konceptu postprodukcije umetnosti, smo namenili **drugi sklop raziskave**, kjer nas je predvsem zanimalo kako umetniki mislijo občinstvo in kako se na institucionalnem nivoju, tako nacionalno kot mednarodno, lotevajo občinstva. V razmislek o občinstvih smo vključili tudi izbrane mednarodne organizacije, Arts Station Foundation, DanceIreland, Hellerau Dresden, The Place Theatre in Tanzquartier,³ ki pa nam niso posredovali bistveno novih spoznanj glede premisleka o občinstvih (intervjuji v prilogi) ter pogledi izbranih umetnikov, intervjuje ki jih je opravila Katja Legin; in sicer z Andrejo Rauch Podrzavnik, Majo Delak, Dejanom Srhoj, Gregorjem Kamnikar, Lejo Jurišič, Celine Larrere, Pierre-Yves Diacon, Loup Abramovici in Tejo Reba. Na podlagi vseh zbranih podatkov in mnenj, detekcije stanja na področju mreženja in razvijanja občinstva skozi primere dobrih praks, smo želeli izpostaviti možnosti ter vidike reševanja problema postprodukcije sodobnega plesa pri nas, ki nujno vključuje tudi širša razmišljanja o občinstvu.

2. PREGLED POSTPRODUKCIJSKIH MREŽ IN OSTALIH OBLIK MREŽENJA V MEDNARODNEM PROSTORU

Pregledi in primerjave tujih postprodukcijskih mrež so smiselne in dobrodošle, saj vsaka izmed njih na svoj način izpolnjuje in rešuje problem postprodukcije – v vsakem okolju nekoliko drugače. Izbrani modeli oziroma primeri dobrih praks področno rešujejo pozamezne segmente in probleme sodobno-plesnih produkcij in njihovih gostovanj. S povezovanjem različnih vidikov posameznih mrež bi lahko deloma rešili tudi problem postprodukcije sodobnega plesa v Sloveniji.

2.1. Švedska mreža za sodobni ples - DANCENET SWEDEN

Mreža deluje znotraj švedskega teatra *Dansens Hus*, kar pomeni da gre za neformalno strukturo, ki deluje znotraj obstoječe organizacije. Cilj mreže je postprodukcija sodobno-plesnih predstav po Švedski. Za delovanje in aktivnosti mreže so znotraj *Dansens Hus*

² Prešernovo gledališče Kranj in Gledališče Koper nista oddali odgovorov do predvidenega roka, zato smo jih izvzeli iz analize.

³ The Place Theatre in Tanzquartier niso odgovorili na vprašanja do zastavljenega roka, zato njihovi razmisleki o občinstvu niso vključeni v analizo.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

zaposlene 3 osebe z različnim delovnim časom: za administracijo - 75% zaposlitev, tehnično vodenje - 90% zaposlitev ter produkcija, kamor spadajo tudi aktivnosti za razvijanje občinstva - 50% zaposlitev. **Mreža je podprta s strani sklada za umetnost (Arts Council), za katero država nameni 66% sredstev in 33% občine.**

Mrežo je leta 2001-2002 vzpostavilo 6 partnerjev (mest), in sicer so med njimi pomembno vlogo/člen predstavljale lokalne in regionalne oblasti. Danes mrežo sestavlja 12 partnerjev in 30 teatrov. Slednji morajo izpolnjevati "osnovne" tehnične in prostorske pogoje - velikost odra, tehnična oprema – luči, zvok... Vsako leto mreža objavi javni razpis, namenjen neodvisnim/samostojnim umetniškim plesnim skupinam. Ožji izbor predstav oblikuje vseh 12 partnerjev, ki se sestanejo 6 krat v enem letu. **V postprodukcijsko mrežo izberejo 10 - 12 predstav na leto, ki krožijo med vsemi partnerji.** Od izbranih predstav je 60% nacionalna produkcija, ostalo mednarodna. **V času turneje so umetniki oziroma umetniške skupine zaposleni za določen čas.** Partnerji imajo popolno kuratorsko avtonomijo, vsak izmed njih prevzame promocijo, tehnično izvedbo in finančni del. **Vsak partner mora na leto izbrati 5 predstav iz mreže, za katere pokrije vse stroške honorarjev, prevoza in nočitve. Sklad za umetnost (Arts Council) jim pokrije oz dofinancira 45% vseh nastalih stroškov.** Za dodatna sredstva pa lahko zaprosijo še na lokalnem in nacionalnem nivoju. Mreža si prizadeva širiti članstvo in partnerje.

2.2. Danse sur les Routes, CanDance, Ontario Dances / Art's Council – mreže v Kanadi

2.2.1. CanDance – nacionalna mreža programerjev in producentov sodobnega plesa v Kanadi⁴

CanDance je nacionalna mreža, torej ustanovljena s strani države, s statusom dobrodelne organizacije. Finančno podporo prejemajo kot del kulturne dediščine oz. sklada, ki je namenjen ohranjanju in podpori kulturne dediščine. Dodatna sredstva poleg državnih (sklada za kulturno dediščino) dobijo iz članarin – višina članarine vsakega partnerja je odvisna od velikosti/proračuna posamezne organizacije. Dejavnosti mreže so, poleg povezovanja teatrov in selektorjev/programerjev, tudi finančna podpora umetniškim projektom, predvsem tistim, kjer gre za izmenjavo znanja, praks in izkušenj med različnimi umetniškimi zvrstmi in projekti namenjeni razvijanju občinstva (The creative exchange project fund). **Mreža podpira tudi turneje izbranih produkcij po Kanadi (Creation Fund), ki deluje po principu "matching funds", saj mreža prispeva 50% vseh stroškov turneje oz gostovanja. Isti delež prispeva tudi vsak partner. Vložek vsakega partnerja v posamezne turneje/gostovanja ter mreže je 50:50.** Za mrežo delajo 3 osebe, zaposlene za polovični delovni čas (odvisno od funkcije). Sodelujejo pa tudi z zunanjimi programerji/presenterji, ki v sodelovanju z ostalimi partnerji izbirajo in "kurirajo"/predlagajo posamezne umetnike v

⁴ Več na: www.candance.ca/onlinedirectory

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

mrežo. Torej imajo “zunanje” kuratorje, ki zbirajo predstave/umetnike za turneje. Trenutno mrežo sestavlja 39 partnerjev/teatrov in ostalih producentov, kateri med seboj komunicirajo preko **posebne spletne strani, ki deluje kot orodje za organizacijo turnej (minimalno število partnerjev za turnejo so 3 oziroma s tremi partnerji umetnik postane del mreže)**. Prav tako CanDance skrbi za zbiranje statističnih podatkov kot ostale informacije o obstoječih organizacijah, festivalih, umetniških skupinah..., ki delujejo v Kanadi. Odgovorni so tudi za organizacijo različnih izobraževanj o načinih programiranja, postprodukcije oz organizacije turnej, promocije, razvoja občinstev.

2.2.2. ONTARIO DANCES - Regionalna multidisciplinarna mreža oziroma fundacija v Kanadi⁵

Ontario Dances pravzaprav deluje kot fundacija, ustanovljena in podprta s strani Ministrstva za turizem, kulturo in šport. Podpirajo oziroma financirajo vse zvrsti umetnosti kot tudi organizacije, posameznike, na primer Ontario Dances / Arts Council je v letu 2010 in 2011 podprla 1,720 produkcij samostojnih umetnikov, 1,057 projektov prijavljenih s strani organizacij in 223 socialnih/družbenih projektov v regiji Ontario. Celotni proračun, namenjen tem projektom, je znašal \$52.3 milijonov. V istem letu so odprli tudi novi sklad, v katerega so vložili \$10.7 milijonov z namenom okrepiti in dodatno podpreti delovanje nevladnih organizacij na področju umetnosti. V okviru mreže so zaposlene 3 osebe, vendar sodelujejo tudi z zunanjimi /strokovnimi sodelavci. V večini so to programerji, managerji. Fundacija oziroma mreža deluje namreč tudi kot agencija, saj od (dodatnih) prodanih predstav prejema deleže od odkupa. Fundacija oziroma njeni strokovni sodelavci skrbijo za nabor projektov in umetnikov za katere organizirajo turneje, gostovanja, kjer posameznik oziroma mreža prejme tudi sredstva od odkupa predstav.

2.2.3. DANSE SUR LES ROUTES (Parcours Danse) – regionalna mreža ⁶

Mreža DSLR deluje kot nevladna organizacija, a je podprta s strani države. Ta mreža se je pravzaprav razvila iz oddelka za uprizoritveno umetnost, na ministrstvu za kulturo – od leta 1979 naprej pa obstaja kot samostojna mreža oziroma organizacija, ki povezuje umetnike in ostale akterje iz različnih umetniških področij v regiji Quebec in širše (neodvisno od ministrstva za kulturo). Za svoje delovanje DSLR prejema 75-80% sredstev od države, ostala sredstva pa predstavljajo med drugim še članarine (mreža zajema 90 članov, med drugim tudi druge mreže). Glavna vloga DSLR je organizirati srečanja za partnerje, kjer jim predstavijo določene strategije, raziskave kot tudi umetnike. Poleg strokovnih analiz in predlogov za izboljšanje in razvoj NVO sektorja ter produkcije in prezentacije umetniških projektov,

⁵ <http://www.arts.on.ca>

⁶ <http://www.ladansesurlesroutes.com/en/>

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

objavljajo tudi razpis za umetnike, katerim ponudijo rezidence, le ti pa se nato predstavijo na njihovih dogodkih (npr. Parcours Danse je dogodek, ki združuje predavanja in predstavitev strokovnih analiz/raziskav prezentacije in pogovore z rezidenčnimi umetniki, diskusije in predstave). Za DSLR delajo 3 osebe , ki so polovično zaposlene. Skrbijo tudi za promocijo umetnikov, povezovanje in mreženje med umetniki in programerji ter informirajo akterje o novih kulturno-političnih modelih, akcijah, raziskavah. (npr. Prezentacija Master plan-a za področje plesa v regiji Quebec 2011 – 2021, kjer so partnerji in udeleženci konference praktično preverjali in dajali predloge kako povezati “teorijo” in “prakso” oziroma ali teorija/ modeli ustrezajo stanju v praksi). Lahko bi rekli, da skrbijo za praktičnost novih predlogov in strukturnih modelov kulturne politike.

4. ONDA – postprodukcijska mreža in institucionalizacija sodobnega plesa v Franciji

ONDA je samostojna postprodukcijska mreža, ki jo 100% finančno podpira Ministrstvo za kulturo. Zaposluje 15-20 ljudi, ki nenehno obiskujejo festivale, si ogledujejo predstave, spoznavajo umetnike in skrbijo za mreženje. Povezujejo teatre, direktorje, razne centre, ki so primerni in zainteresirani za prezentacijo različnih umetnikov in produkcij. Njihovo poslanstvo oziroma vloga je, da predlagajo umetnike v mrežo in nadzorujejo postprodukcijo oz. turneje. Njihovo moto je *“supporting the risk of presenting contemporary dance performances”*, kar pomeni, da pomagajo oz dofinancirajo tiste teatre, ki utrpijo izgubo/deficit pri prezentaciji sodobno-plesnih predstav. Finančno podporo namenjajo tistim predstavam in teatrom, ki gostijo manj uveljavljene umetnike ali eksperimentalne predstave, ki niso namenjene širši publiki.

V Franciji obstajajo tudi t.i. »koreografski centri«, podprti s strani države – nacionalni nivo - in so ustanovljeni z namenom podpore enemu umetniku oziroma ustvarjanju enega umetnika za obdobje treh let. S tem umetniku omogočajo več letno ustvarjanje. Na razpolago ima vadbene prostore, oder, tehniko, sodelavce, ki si jih sam izbira terobenem centri skrbijo tudi za njegovo mreženje oz gostovanja na različnih festivalih... Čez 3 ali več let (možno je podaljšati status »hišnega umetnika«) pa centri vzamejo pod okrilje novega koreografa. Obstajajo tudi t.i. »raziskovalni centri«, ki so predvsem namenjeni rezidencam, raziskovalnim procesom, študijam... za različne umetnike. Le ti predstavljajo vez med občinstvom in umetniki oziroma povezujejo ustvarjalni proces s publiko. Med drugim obstajajo tudi institucije, ki skrbijo za povezovanje vseh centrov - koreografskih in raziskovalnih s šolami. Ti oblikujejo tudi izobraževalne programe za področje plesa, ki jih izvajajo v šolah za boljše razumevanje sodobnega plesa in ustvarjalnega procesa. S tem povezovanjem in programi izobražujejo mlade in vzpostavljajo neposreden stik s potencialno publiko.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

1. POSKUSI MREŽENJA V SLOVENIJI

1. »Mreža za mobilnost teatra - MMT«⁷

Leta 1999 se je v sklopu programa zavoda Muzeum realiziral mednarodni seminar z naslovom »Mreža za mobilnost teatra«.⁸ V okviru tega je izšel tudi zbornik, ki je vključeval intervjuje s predstavniki večjih (postprodukcijskih) mrež po Evropi kot primere dobrih praks in analizo stanja na področju neinstitucionalne produkcije uprizoritvenih umetnosti pri nas. Na podlagi vseh zbranih podatkov so oblikovali strukturo »Mreže za mobilnost teatra«. Izpeljali so tudi praktično raziskavo, katere namen je bil pridobiti podatke in bazo obstoječih odrskih kapacitet po Sloveniji. V samo analizo so vključili 50 pomembnejših prizorišč v 42 slovenskih krajih od katerih so zbrali informacije o njihovem programu (namembnost), tehničnih in prostorskih kapacitetah ter številu delujočih/zaposlenih. Celotna podatkovna baza je bila dostopna na spletu.

MMT je bila sprva zasnovana kot raziskava zato so pri vzpostavitvi modela sodelovali tudi strokovnjaki iz področja uprizoritvene umetnosti iz Ministrstva za kulturo in MOL, Oddelka za kulturo. Financiranje mreže za obdobje enega leta je sovpadalo s podporo enega projekta uveljavljenega avtorja iz NVO. MMT je imela programski svet, ki je bil zadolžen za oblikovanje programa posameznih »zank 1-2-3-4« oziroma za izbor gostujočih predstav:

»Npr. ZANKA 1 se je v oktobru 2000 s tremi gledališkimi predstavami in eno hrvaško utrla pot na Primorsko in šla po poti: Kanal ob Soči – Izola – Nova Gorica – Izola.

Izbor v 2. fazi projekta je potekal glede na regijo npr: ZANKA 3 / SCHLEIFE 3: slovenska in avstrijska Štajerska: MC KIBLA Maribor; Pavlova hiša /Pavelhaus, Das Andere Theater Graz, Theater am Bahnhof, Gradec, Klub slovenskih študentk in študentov Gradec/ Graz;» (Barbara Novakovič Kolenc)

V mreži so poleg programske ekipe sodelovali še vodja projekta, tehnično vodstvo, koordinator in oseba za stike z javnostmi, v pogodbenem razmerju z zavodom Muzeum. Po izkušnjah sodeč bi za delovanje takšne mreže potrebovali ekipo vsaj treh ljudi in pomoč s strani partnerjev. Mreža je povezovala tako NVO kot JZ, kjer so bile vloge enakomerno porazdeljene. Med samimi partnerji ni bil vzpostavljen enotni finančni sistem, vendar so bile upoštevane lokalne specifikke. Pri izbiri in vzpostavljanju partnerstev je pomembno, da se v mrežo vključujejo strokovnjaki iz področja. Sezona 2000/2001 je bila obeležena kot prvi sklop postprodukcije oziroma gostovanj izbranih predstav po različnih mestih (npr. Izola, Maribor, Murska Sobota, Gledališče Zadar, Nova Gorica,...). Po zaključeni »pilotski fazi« projekta MMT je bil največji izziv vztrajati in delovati naprej. Vzpostavljena so bila partnerstva med NVO-ji, JZ in mednarodnimi mrežami, nekateri partnerji so projekt vzeli kot

⁷ Informacije zbrane na podlagi intervjuja z direktorico in umetniško vodjo zavoda Muzeum, Barbaro Novakovič Kolenc.

⁸ Gavrilova, Dessy in Pejović, Katarina. 2000. *Mobile Theatre Network*. Ljubljana: Zavod Muzeum.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

del njihovega rednega programa, spet drugi kot enkratni dogodek... izkušnje posameznih mest so bile različne (predvsem v nihanju publike)... MMT je zabeležila (le) eno sezono.

Izhodišča in ugotovitve »prve« postproduksijske mreže - MMT:

- pomembna je baza organizacij, ki so primerne za prezentacijo uprizoritvenih umetnosti (v raziskavo so zajeli 50 akterjev iz 42 mest po Sloveniji), kar predstavlja predpogoj za vzpostavitev mreže
- preučevanje obstoječih mrež in primerov dobrih praks v tujini
- finančna podpora s strani ministrstva in občin ter oblikovanje skupnega finančnega mehanizma (z upoštevanjem lokalnih specifik)
- primerna ekipa ljudi, ki vodi mrežo ter programsko svetuje (vsaj trije) in posamezni partnerji, ki koordinirajo in selekcionirajo predstave na lokalnem območju
- povezovanje in različne oblike sodelovanj med NVO in JZ. Nujno je potrebno opredeliti partnerstva in odgovornosti akterjev glede na lokalne potrebe in zmožnosti. (Npr. Posamezni partnerji so vzeli MMT kot del svojega programa drugi kot enkratno gostovanje zanimivega projektnega postproduksijskega modela)
- akcije za občinstvo kot nujen in poglobljen del mreženja in vzpostavljanja postproduksijskega modela
- potrebno vključevanje strokovnjakov za posamezna področja

Po trinajstih letih področje postprodukcije še vedno ni urejeno, pravzaprav ne obstaja nobena mreža, ki bi omogočala gostovanja po Sloveniji za katerokoli umetniško produkcijo.

1. »Gibanica na turneji 2012« - evalvacija po mestih na nivoju partnerstva

Gibanica, slovenska sodobnoplesna platforma (produkcija Društvo za sodobni ples Slovenije), in **Mreža sodobnega plesa** (produkcija Fičo Balet) sta v letu 2012 skupaj s partnerji iz **Novega mesta**, **Kopra**, **Kranja** in **Nove Gorice**, izvedla poskusni program slovenske postproduksijske mreže za slovensko sodobnoplesno produkcijo.

Projekt so poimenovali **Gibanica na turneji**, povezan pa je bil z osrednjo strateško težnjo festivala Gibanica (bienalnega festivala, t. i. platforme, ki vsako liho leto tuji strokovni javnosti ponudi jagodni izbor slovenske sodobnoplesne produkcije), da svojo dejavnost razširi izven Ljubljane. Gibanica na turneji pa je povezana tudi s poslanstvom Mreže sodobnega plesa, ki si prizadeva povečati obseg postprodukcije in vzpostaviti partnerstva z organizacijami po Sloveniji, ki bodo sposobne aktivno in kontinuirano programirati predstave sodobnega plesa. V omenjenih mestih so od marca do konca aprila 2012 izvedli 4 manjše festivale sodobnega plesa, na katerih so poleg predstav iz nabora programa lanskoletnega festivala Gibanica 2011 ter predstav lokalnih nevladnih organizacij, najširšemu spektru občinstev in zainteresirane javnosti ponudili tudi različne izobraževalne module s področja produkcijskih in tehničnih znanj, pa tudi sodobnoplesne zgodovine. Septembra so partnerje z njihovimi plesnimi produkcijami povabili v Ljubljano, kjer so se predstavili tamkajšnjemu občinstvu in kjer so predstavili tudi nadaljno vizijo delovanja **Mreže sodobnega plesa**.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Zakaj pravzaprav vse to?

Četudi je bila domača sodobnoplesna dejavnost v zadnjih dveh desetletjih deležna velikih mednarodnih uspehov (njeni glavni akterji so nastopili na vseh najpomembnejših festivalih in prizoriščih v tujini) in navzlic dejstvu, da domače koreografinje in koreografi sodobni ples v Sloveniji kontinuirano ustvarjajo že od leta 1927 (s prekinitvijo med leti 1943–1952), sodobni ples državljanji Slovenije poznajo dosti slabše kot druge umetniške prakse. Sodobni ples, ki ga v 20. stoletju niti njegovi ustvarjalci sami niso vselej razumevali kot umetnost, je v resnici star le nekaj več kot 100 let in šele v zadnjih desetletjih je pridobil svoje mesto tudi v univerzitetnih kontekstih. Vendar sta tako njegova zgodovina, kakor tudi aktualna plesna umetniška praksa izjemno bogati in raznoliki: v njiju so razpoznavne telesne arheologije različnih kulturnih sedimentov, telesa in njihovi estetski inženiringi govorijo zgodbe o različnih branjih teles, na rojstnem listu je sodobni ples datiran v čas različnih političnih, družbenih in umetniških gibanj, v čas kinetike, hitrosti in mobilnosti, s sodobnim plesom so povezana tudi različna politična naziranja, vključno z usodnimi koreografskimi spodrsjlaji, ki so telesno večšino pod pretvezo svobode pripeljali v uniformiranost, proti kateri so se sprva borili. Z vsem tem je bil vselej povezan tudi sodobni ples v Sloveniji. Četudi nekako na robu, je v svojih odločilnih zgodovinskih epizodah izplesal nekaj koreografskih trenutkov, ki v zgodovini nimajo primere, na primer ples partizanske umetniške skupine med NOB.

Gibanica na turneji si je prizadevala sodobni ples ponuditi različnim občinstvom po Sloveniji ter s tem tej umetniški praksi zagotoviti kakšen pogled, kakšen vidik, ki ga doslej ni bila vajena. Želeli bi si, da bi različna občinstva po Sloveniji pri tem sodelovala v večjem obsegu kot doslej in da bi Mreža sodobnega plesa skupaj s sedanjimi in bodočimi partnerji vzpostavila trajno gostovalno platformo po vsej državi.

»Gibanica na turneji 2012« predstavlja pilotski projekt in ob enem »praktični« poskus postprodukcije sodobnega plesa po Sloveniji. V mesecu aprilu 2012 se je zgodila karavana sodobno-plesnih produkcij skozi štiri mesta - Novo mesto, Koper, Kranj in Nova Gorica. V prvotnem načrtu je bil tudi Maribor, ki bi pokrival SV del Slovenije, vendar ga je umetniško vodstvo programiralo v naslednjo sezono zaradi prevelike koncentracije dogodkov na EPK 2012. Sodelovanje in povezovanje med mesti oziroma različnimi lokalnimi producenti smo raziskali z namenom, da pridobimo sliko lokalnih specifik, na podlagi katerih bi lahko v bodoče izpeljali sistemske spremembe, ki bi omogočale primerno strukturo mreženja oziroma partnerstva v mehanizmih postprodukcije ter izpostavili določene strategije pri pridobivanju novih ciljnih občinstev.

V Novi Gorici so notranjo (lokalno) mrežo »Gibanice na turneji 2012« tvorili SNG Nova Gorica kot predstavnik javnih zavodov in osrednje prizorišče dogajanja, ter društvo Terpsihora kot lokalni producent sodobnega plesa. Sodelovalo pa je tudi Društvo M&N. Prav tako so v ostalih partnerskih mestih mrežo sestavljale tako NVO kot javni zavodi, in sicer v Novem Mestu Kulturni center Janeza Trdine (JZ) in Založba Goga (NVO), v Kranju Društvo

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Qulenum (NVO) in Prešernovo gledališče Kranj (JZ) in v Kopru Kud Nambole (NVO), Studio Lai (NVO), Art Dance Portorož (NVO, KUD Erato (NVO) ter Gledališče Koper (JZ). V Gibanico so skozi »spremljevalni« program bile vpletene še druge organizacije (šole, ostala društva in prizorišča), vendar smo v vsakem mestu izbrali dva »vodilna« producenta oziroma prizorišči za sodobni ples. Analizo bomo uredili po posameznih problemskih sklopih s katerimi se akterji soočajo ter predlagali praktične rešitve za probleme na nivoju partnerstva in novih občinstev.

Novo goriški akter in partner letošnjega projekta »Gibanica na turneji 2012« **društvo Terpsihora**⁹ se v glavnem financira na osnovi članarin in projektnih razpisov občine Šempeter - Vrtojba in JSKD-ja. Programsko so usmerjeni na področje izobraževanja različnih plesnih tehnik, organizacijo plesnih festivalov in posameznih produkcij. Za svoje delovanje brezplačno uporabljajo vadbeni prostor (last gasilskega društva), ki si ga delijo še z ostalimi društvi. **SNG Nova Gorica**¹⁰ je javni zavod, ki ga v celoti podpira država RS, saj ima pravno-formalno status nacionalne institucije. Njihova osnovna dejavnost je gledališka dejavnost, sodobni ples je trenutno le dopolnilo osnovnemu programu. Upravljajo z večimi prostori, in sicer manjši in večji oder, ki je primeren za različne umetniških zvrsti ter večnamenski mi prostori.

Pomanjkljivosti	Rešitve
-----------------	---------

⁹ Na vprašanja je odgovarjala predsednica društva Jasmina Bremec.

¹⁰ Na vprašanja je odgovarjal vodja odnosov z javnostmi Borut Bašin,.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

<p><i>Terpsihora</i>: Trenutno brez podpore države oz. pristojnega ministrstva in brez možnosti dodatne finančne podpore na lokalnem nivoju za partnerske projekte</p>	<p>- z dodatno finančno podporo preko občinskih javnih razpisov za partnerske projekte in postprodukcijo, bi dvignili nivo lokalne produkcije in postprodukcije na področju sodobnega plesa. Partnerstva in mreženje bi se na ta način lahko oblikovala na dveh nivojih - programsko in finančno. Za reševanje postprodukcije in vzpostavitev gostovalne mreže je potreben dodaten razpis lokalne skupnosti, ki bi podpiral izmenjave/gostovanja.</p>
<p>-Neustrezna in nezadostna infrastruktura za izobraževanje, kar je njihova primarna dejavnost (betonska tla in problemi z ogrevanjem)</p>	<p>- s primernimi vadbenimi prostori bi lahko izvajali kvalitetnejši izobraževalni program ter posledično vzgajali bodočo publiko (v program kulturne vzgoje že spadajo). Vzpostaviti bi bilo potrebno koncept brezplačne uporabe javne infrastrukture ali zgolj plačevanje stroškov prostora za delovanje nevladnih organizacij v lokalni skupnosti</p>
<p>- nezadostna postprodukcija lastnih projektov, vse ostaja pri premieri ali največ dveh ponovitvah na »matičnem odru«, torej postprodukcija praktično ne obstaja</p>	<p>- razvoj mreže za postprodukcijo, ki bi jo delno podpirala država in delno lokalne skupnosti. Osnovno koordinacijsko in programsko ekipo bi podpirala država, območne akterje in sodelavce pa občine - v vsakem partnerskem mestu 1 koordinator iz NVO, ki se delno zaposli kot območni koordinator in en partner iz JZ, ki je že zaposlen. S tem se delno reši »prekarno delo« ljudi v NVO. Programsko se v mrežo vključuje več organizacij, samo koordinacijo pa za določeno obdobje prevzame ena izmed NVO. sredstva za realizacijo gostovanj na lokalnih območjih bi pripomogla k večji mobilnosti sodobno-plesnih produkcij in posledično večjo prepoznavnost področja, saj imamo v Sloveniji ogromno programov in festivalov za sodobni ples, na katerih bi lahko preko mreže gostili še kakšne dodatne predstave.</p>
<p>- nezmožnost realizacije gostovanj zunanjih produkcij oziroma predstav na lastnih festivalih zaradi pomanjkanja sredstev in prostorskih kapacitet</p>	<p>podpora NVO organizacijam za neprofitno ali brezplačno uporabo odra (javne infrastrukture). Smiselno bi bilo, da zaradi finančne, kadrovske in prostorske podhranjenosti NVO. mesto omogoči</p>
<p>- plačevanje najemnine za uporabo odra SNG</p>	

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

<p><u>SNG NG:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - omejevanje in restriktivno delovanje financerjev, ki podpirajo obstoječe programe in projekte, ni možnosti za odpiranje novih projektov zaradi nejasnega odziva javnosti. - visoki stroški gostovanj, za kar ni dodatnih virov financiranja, financiranje preko prodanih kart pa ni zadovoljivo. - težave pri komunikaciji s publiko, ki je očitno za takšno zvrst kot je sodobni ples zelo omejena. Predvsem naj bi šlo za mlade, kar v večini ni njihova ciljna publika. - Pri vseh investicijah v promocijo najbolj učinkujejo osebna povabila. 	<ul style="list-style-type: none"> - postopno vključevanje sodobnega plesa v program. V naprej določiti minimalno število produkcij/predstav, ki bi se v enem letu lahko pokazale na njihovih odrih (kot tudi ostalih lokalnih potencialnih prizoriščih). - dofinanciranje deficita pri gostovanjih sodobnega plesa s strani države, mreže ali lokalne skupnosti - premik v smer mlajše in bolj odzivne, raziskujoče publike, ki bo prišla pogledati sodobni ples in predstave v katerih nastopajo njihovi vrstniki, zaradi tematike, ...- vzpostavitev sodelovanja s šolami - vzgoja v šolah - vzpostavljanje komunikacije z različnimi organizacijami, ki s seboj pripeljejo svoje »člane« - osebni pristop znotraj teh organizacij, ki doseže več ljudi.
<p><u>»Gibanica na turneji 2012«</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - slaba obiskanost plesnih predstav in predavanj oz svetovanj za NVO - terminska usklajenost dogajanja - konkretizacija partnerstva in odgovornosti posameznih akterjev (programsko, promocijsko, finančno, ...) 	<ul style="list-style-type: none"> - vnaprejšnje povezovanje z lokalnimi akterji glede na njihove kapacitete, programsko usmeritev in profil občinstva ter potrebe NVO - poiskati primerno obdobje za realizacijo gostovanj in dogajanja. Povezovanje s podobnimi dogodki, ki se dogajajo v lokalnem okolju, z namenom zaobjeti več ljudi in pridobiti dodatno medijsko podporo. - sistemsko rešiti partnerstva, vključiti tudi financerje (občina in država), vzpostaviti zavezanost k projektu in namensko porazdeliti sredstva med partnerje – primeren finančni mehanizem

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Prednosti	Priložnosti
- vzpostavljen izobraževalni program (Terpsihora)	- partnerji na nivoju izobraževanja in ustvarjanja produkcijskih pogojev za mlade tudi v povezavi z drugimi akterji po Sloveniji, ki se ukvarjajo s podobnimi dejavnostmi. Primeren partner za povezovanja na nivoju »produkcijske mreže«, ki bi jo lahko podprl JSKD in lokalne skupnosti, namenjene mladim, ki so na začetku profesionalne poti (več v 4. poglavju).
- razvita mreža in sodelovanja z različnimi organizacijami in institucijami na lokalnem območju (študenti, turizem, šole...)	- vzpodbujati čim več sodelovanj med različnimi institucijami, ki niso neposredno vpletene v področje sodobnega plesa - targetiranje določenih skupin ljudi s primerno produkcijo/predstavo. Povezovanje z drugimi umetniškimi zvrstmi: vizualna umetnost, film itd.
- obstoječi festivali in programi: mednarodni festival SloVita (delavnice in predstave), ki je dobro povezan s sosednjo Italijo ter »Plesno poletje« - sklop delavnic in treningov za različne plesne tehnike (Terpsihora)	- primerna platforma/priložnost, da se pokaže kakšna dodatna predstava iz Mreže sodobnega plesa. Na dogodke prihajajo mladi in širša mednarodna publika.
- SNG NG zaposluje 4 ljudi, ki se ukvarjajo s promocijo, PR-jem in razvojem občinstva	- promocija za gostovanja in postprodukcijo sodobnega plesa je zagotovljena, dodatno pomoč pa bi prejeli še s strani delno zaposlene osebe iz NVO sektorja, ki bi bila odgovorna za koordinacijo, lokalno programsko selekcijo in dodatno delala na kontinuirani celoletni promociji sodobnega plesa.
- intenzivno vključevanje lokalne produkcije v gostovalno mrežo kot je to bilo na primeru Gibanice (del programa so predstavljali projekti lokalnih akterjev) – Terpsihora in SNG NG	- možnosti za večji odziv lokalnega občinstva zaradi poznavanja akterjev
- primerna javna infrastruktura (mali in veliki oder SNG NG)	- vključiti sodobno-plesne produkcije oz predstave v celoletno programsko ponudbo

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

<p>- izvajanje posebnih akcij za specifično skupino ljudi; z mladimi preko šol in novih komunikacijskih kanalov, s starejšimi preko upokojenskih in drugih interesnih združenj. Gledališko občinstvo je zelo raznorodno, je pa precej lokalno obarvano. Delamo predvsem na pridobivanju mlajšega občinstva, ker to edino pomeni naložbo v prihodnost (SNG NG)</p>	<p>- stik z mladimi preko NVO, ki izvajajo izobraževalni program za mlade. Prav tako povezovanje s posameznimi oddelki na različnih šolah (tudi izven lokalnega okolja).</p>
<p>- razvita abonmajska kultura in stalni obiskovalci, kar je tipično za javni zavod SNG NG</p>	<p>- nova ponudba za abonente – sodobno plesne predstave. Kar ob enem lahko pomeni širitev abonentov in publike ter dodatno izobraževanje že obstoječih gledalcev.</p>
<p>- povezovanje s šolami, dogajanje na različnih lokacijah in raznolikost programa npr. predstava in delavnica za ljudi s posebnimi potrebami in z mednarodnimi gosti, gostovanje oz direkten radijski prenos pogovora (»Gibanica na turneji«)</p>	<p>- nova publika in aktivno vključevanje različnega profila ljudi v polje sodobnega plesa – širše povezovanje in pojmovanje sodobno-plesnih praks.</p>
<p>- poiskati primerne oblike sodelovanja oz strukturo gostovalne mreže (npr. skozi posamezne projekte, koprodukcije, festivale, večje vsebinske in sistemske mreže za postprodukcijo...)</p>	<p>- na strukturnem in vsebinskem nivoju rešiti problem postprodukcije sodobnega plesa po Sloveniji.</p>

Eden izmed pomembnejših kranjskih partnerjev znotraj »Gibanica na turneji 2012« je predstavljalo društvo s statusom v javnem interesu - **Qulenum**¹¹. Financira se preko projektnih razpisov JSKD in občine. Alternativne vire financiranja predstavljajo člani in starši ter sponzorji. Programsko se usmerjajo v izobraževanje in produkcijo - letne produkcije in festival Kalejdoskop ter gostovanja mednarodnih ustvarjalcev. Svoj program zelo aktivno promovirajo in vanj vključujejo šole (obisk umetnikov po šolah pred predstavami, dodatne delavnice, opisi predstav in pogovori o predstavah z mladimi...). Veliko delajo z mladimi - predšolska vzgoja, OŠ kot tudi treningi za mlade profesionalce.

¹¹ Na vprašanja je odgovarjala predsednica društva Saša Lončar.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Pomanjkljivosti	Rešitve
<p><u>Društvo Qulenum</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - vsi v društvu delujejo prostovoljno. Zgolj eden je 10% zaposlen preko mreže za sodobni ples. Pomanjkanje profesionalnega kadra, ki bi skrbel za produkcijo, gostovanja... - brez lastnih prostorov, najemajo takovadbeni prostor kot oder - minimalna sredstva, ki jih delijo na produkcijo in izobraževanje - slabe možnosti za postprodukcijo ponavadi se ne pokrije niti nastalih stroškov gostovanj (praksa v Sloveniji). 	<ul style="list-style-type: none"> - delna zaposlitev lokalnega koordinatorja za postprodukcijo, koordinacijo in promocijo mreže - občina nameni brezplačno uporabo prostorov za NVO (ali minimalna najemnina oz plačevanje stroškov), da se zagotovi redno delovanje - vzpostaviti financiranje s strani občine, ki bo ločeno podpirala produkcijo in izobraževanje. Dodatne možnosti so tudi zavezanost JZ k podpori oz brezplačni uporabi odra za minimalno eno NVO produkcijo letno. - omogočiti postprodukcijo, ki ne bo finančno breme za ustvarjalce in producente
<p><u>»Gibanica na turneji«</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - zgolj projekt, ki se je zgodil enkrat. 	<ul style="list-style-type: none"> - potreba po kontinuiranem dogajanju

Prednosti	Priložnosti
-----------	-------------

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

<p>- zelo dobro vzpostavljeno sodelovanje s šolami – npr. projekt »Potrkaj na vsaka vrata« povezovanje z osnovnimi šolami preko delavnic in nato še obisk predstav. OŠ v Kranju so najbolj zvesta publika, ki prihaja na njihove dogodke. Najbolj znano dogajanje je festival Kalejdoskop (Qulanium)</p>	<p>- vzpostavljena publika, za katere je potrebno pripraviti primeren program. Gostovalna mreža bi v primeru da ima stabilno financiranje s strani MIZKŠ, lahko podprla tudi kakšne predstave za otroke.</p>
<p>- močan izobraževalni program in poudarek na produkciji mladih. Omogočajo nadaljnjo delo tistim, ki so po šoli (oddelek za sodobni ples) ostali v Sloveniji (Qulanium).</p>	<p>- primerni partnerji na nivoju izobraževanja in ustvarjanja produkcijskih pogojev za mlade tudi v povezavi z drugimi akterji po Sloveniji, ki se ukvarjajo s podobnimi dejavnostmi. Predlog povezovanja na nivoju »produkcijske mreže«, ki bi jo lahko podprl JSKD in lokalne skupnosti, namenjena mladim, ki so na začetku profesionalne poti (več v poglavju 4.)</p>
<p>- programsko povezovanje med NVO in JZ. Eni izvajajo produkcijo drugi nudijo prostor za prezentacije (Qulanium in Prešernovo gledališče Kranj)</p>	<p>- mrežno povezovanje med NVO in JZ na lokalnem nivoju znotraj same produkcije kot tudi postprodukcije. Možnosti za vzpostavitev kontinuiranega sodelovanja ter priključitve sodobno-plesnih produkcij v redni/abonmajski program.</p>
<p>- Veliko obiskovalcev in udeležencev na delavnicah, torej izobraževalnem delu »Gibanice«</p>	<p>- nujno vključiti v program postprodukcije še izobraževanje (klasi, predavanja...)</p>

V Novem mestu smo pod drobnogled ponovno vzeli eno JZ in eno NVO. In sicer **Založbo Goga**¹², ki deluje bolj v polju literature, vendar v povezavi z drugimi umetniškimi zvrstmi in žanri. Je zasebni zavod, katerega ustanovitelj je klub novomeških študentov. Slednji je vsekakor eden izmed glavnih financerjev zavoda, vendar sredstva za svoje delovanje prejemajo še iz drugih virov. Ne upravljajo s primerno infrastrukturo za sodobni ples, lahko pa izvajajo izobraževalne programe s področja teorije, kritičnega pisanja in refleksije..., kar je pravzaprav že sedaj del njihove produkcije in rednega programa. Osrednje prizorišče dogajanja predvsem predstav in ostalih druženj je predstavljal mestni javni zavod **Kulturni center Janeza Trdine**.¹³ Mestna občina Novo mesto je glavni financer in ustanovitelj zavoda.

Pomanjkljivosti	Rešitve
-----------------	---------

¹² Na vprašanja je odgovarjal vodja prireditel Matic Bobnar.

¹³ Na vprašanja so odgovarjale direktorica Vesna Dular, koordinatorica in organizatorica Saša Šepec in strokovna sodelavka Nina Štampohar.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

<p><u>Založba Goga</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - neprimerna infrastruktura za sodobni ples (niti vadbeni niti uprizoritveni prostor) - nezmožnost dofinanciranja dodatnih projektov - pomanjkanje osebja in sredstev za promocijo (nihče ni zaposlen), prav tako v samo promocijo vlagajo minimalna sredstva in se poslužujejo brezplačnih in gverilskih akcij ter osebnih povabil. 	<ul style="list-style-type: none"> - izvajanje drugih aktivnosti npr. izobraževalni del: predavanja, zgodovina plesa, pisanje... - delno financiranje mentorjev in umetnikov, s strani mreže ali drugih financerjev, predvsem za stroške honorarjev (dodatna sredstva na občinski ravni za partnerske projekte). - delna zaposlitev koordinatorja in promotorja v postproduksijski mreži, ki bi vizhajal iz lokalnega okolja. Predvsem nekoga iz NVO, ki bi dodatno delal še za mrežo ter urejal gostovanja, sledil lokalnim produkcijam, se povezoval s šolami in drugimi interesnimi združbami glede na naravo in vsebino programa oz produkcij v mreži.
<p><u>KCJT NM:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - pomanjkanje sredstev s strani financerja (v večini sredstva za program črpajo od prodanih vstopnic) - ples je le ena izmed dejavnosti v okviru glasbenega abonmaja - Največji upad občinstva imajo v srednjem starostnem obdobju in večino plesnih navdušencev bi lahko uvrstili v mlajšo in srednjo starostno skupino. 	<ul style="list-style-type: none"> - dodatni viri preko skupnih mrežnih projektov in partnerskih združevanj (sponzorji, EU sredstva, ...), pri čem ostajajo občine in država tudi pomembni ko-financerji. - programsko in finančno povezovanje preko mreže (kot je bilo v okviru Gibanice), torej vključevanje predstav s področja sodobnega plesa v njihovo abonmajsko ponudbo. - vztrajati pri prezentaciji sodobnega plesa. Občina ali država kot garant pri nastalem deficitu. Publika se bo povečevala samo v primeru, da se ohranja kontinuiteta programa.
<p><u>»Gibanica na turneji«</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - slab obisk svetovanj in posvetov za NVO, čeprav je pri organizaciji sodelovalo regijsko stičišče nevladnih organizacij - Društvo za razvijanje prostovoljnega dela (DRPD) 	<ul style="list-style-type: none"> - finančno in kadrovske okrepiti lokalni NVO sektor na področju, ki že obstaja (Terpsihora, Založba Goga). Prav tako predhodno dogovarjanje ali celo povezovanje z drugimi lokalnimi akterji, ki že opravljajo te aktivnosti.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Prednosti	Priložnosti
- Povezovanje z različnimi lokalnimi producenti. Morda poiskati še kakšen dodatni, manjši prireditveni prostor in celo dodatno ulično dogajanje (KCJT)	- v bodoče določiti lokalnega koordinatorja, ki bi vodil in usmerjal sodelujoče v mreži. Delna zaposlitev (lokalnega) koordinatorja.
- primerna infrastruktura (KCJT) in Anton Podbevšek Teater	- vzpostaviti kontinuiteto plesnega programa (predvsem v kombinaciji lokalni in drugi ustvarjalcev)
- osnovni financer študentski klub (Založba Goga)	- povezava z mladimi
- Zaposleni za promocijo in ostala področja (KCJT)	- dobre povezave z mediji, npr. redna tedenska radijska oddaja o njihovem programu (zagotovljena promocija)
- Močno razvita kulturna-vzgoja, ki je v zadnjih 6 letih narasla za 60 odstotkov. Ponudba temelji na gledaliških (drama in lutke), plesnih in glasbenih dogodkih, primernih za otroke, ki obiskujejo vrtec, za osnovnošolce in srednješolce (KCJT).	- produkcijsko nadgraditi mrežo in se priključiti k programu kulturne vzgoje, ki jo KCJT že izvaja.
- že vzpostavljeno vsakoletno produkcijsko sodelovanje z NVO (KCJT kot partnerji projekta)	- Povezati in nadgraditi to sodelovanje med lokalnimi NVO in KCJT ter priključiti še mrežo.
- abonmajske ponudbe in abonenti (KCJT)	- dodati plesne produkcije v abonmaje.

V Kopru smo v analizo vključili KUD Nambole¹⁴ (sodobni ples ni prioriteta dejavnost društva) - deluje kot društvo, ki se v večini financira preko občinskih in JSKD projektov ter članarin. Društvo v največji meri pokriva izrazni in sodobni ples. Izvaja letne produkcije in ostale aktivnosti (predvsem sodelovanje z vrteci), vendar ne razpolaga z nikakršno infrastrukturo.

Pomanjkljivosti	Rešitve
------------------------	----------------

¹⁴ Vprašalnik je reševala Janja Ratoša, tajnik in blagajnik društva.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

<p><u>Kud Nambole</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - brez podpore na nacionalnem nivoju zaradi pomanjkanja referenc - najemanje vadbenih in uprizoritvenih prostorov. Podali iniciativo, da bi prazne prostore v občini sami preuredili in v njih izvajali svoj program (predvsem prostor za vajo in nastajanje predstav). - nezadostna sredstva za produkcijo, ki bi pokrila stroške zunanjih strokovnih sodelavcev (oblikovanje luči, scene, kostumov) - zelo majhna ponudba sodobno-plesnih predstav (sploh zunanjih) v Kopru in na splošno na obali - člani in sodelavci društva delujejo prostovoljno 	<ul style="list-style-type: none"> - pridobivanje referenc kot člani oziroma partnerji mreže ter preko povezovanja in sodelovanja z drugimi društvi (možnosti za dodatna sredstva). - nameniti prazno javno infrastrukturo za delovanje NVO. Prav tako pa bi bil potreben dodatni dogovor med občino in javnimi zavodi, ki upravljajo s prostori, da namenijo brezplačno uporabo odra za NVO. - vzpostavitev produkcijske mreže preko JSKD-ja, ki bi povezovala več lokalnih skupnosti in mlade. Ti bi se lahko produkcijsko povezali, kjer bi jim bilo omogočeno sodelovanje s strokovnjaki iz različnih področjih (režija, glasba, luči, scena...). Nastalo produkcijo bi lahko vključili v samo postprodukcijsko mrežo (več poglavje 4.) - gostovalna mreža poskrbi za dodatno in kontinuirano ponudbo. V povezavi s Gledališčem Koper, ki lahko nudi infrastrukturo in promocijsko pomoč. Dodatna finančna podpora nujna s strani občine. - možnost delne zaposlitve preko koordinatorja gostovalne mreže
<p><u>»Gibanica na turneji«</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - malo občinstva, vendar dobro povezovanje lokalnih akterjev. - vprašanje časovne umeščenosti 	<ul style="list-style-type: none"> - več takšnih dogodkov, ki bi doprinesli k prepoznavnosti sodobnega plesa. - obstaja veliko plesnih lokalnih skupin in ob primernem času dogajanje lahko pritegne več mladih

Prednosti	Priložnosti
- organizacija delavnic za vrtce in redne plesne vaje za mlade. Nastope so imeli po vseh enotah Vrtca Koper	- vzpostavljen stik z otroci oz vrtci.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

- vsako leto priredijo letno/zaključno produkcijo, na katero prihaja vsako leto več ljudi	- vzpostavljena mreža obiskovalcev. Vključiti gostovalno mrežo in produkcije v njihovo dogajanje.
- okolje polno plesalcev z željo po delu, gledanju novih predstav...	- dodatna ponudba in izobraževanje tako plesalcev kot gledalcev preko gostovalne mreže

Glede na izkušnje letošnjega »drugega« poskusa gostovalne mreže na področju sodobnega plesa po Sloveniji, specifične neinstitucionalne uprizoritvene produkcije in glede na lokalne izkušnje partnerjev so ugotovitve ali **predlogi za ureditev gostovanj sledeči:**

- v naprej dogovoriti oblike sodelovanj in partnerstva v posameznih mestih, in sicer za organizacijo, promocijo, infrastrukturo, finančni del...
- omogočiti lokalnim akterjem, da pridobijo dodatna sredstva za izvedbo gostovanj (občine, JSKD in država). S podporo in kritjem nastalih stroškov bi prihodki od kart lahko pomenili dofinanciranje organizacij za morebitne nepredvidljive stroške.
- vključevanje plesnih predstav v abonmaje in redni program javnih institucij, npr. za začetek tri na leto
- nenehno izvajati raziskave v lokalnih okoljih, kdo so novi akterji, festivali... in se nenehno povezovati z njimi
- povezovanje s šolami in ostalimi interesnimi združbami, ki povezujejo mlade, saj je načeloma publika, ki obiskuje plesne predstave mlajša.
- izbor predstav glede na infrastrukturo in programsko vizijo različnih akterjevter »sinergijska« časovna umestitev (povezovanje z že obstoječimi programi in festivali na področju sodobnega plesa, uprizoritvene ali sodobne umetnosti, ki se dogajajo v določenem okolju)
- targetiranje posameznih skupin ljudi glede na vsebino predstav npr. Dance Ability projekt, lokalni ustvarjalci, ki imajo podporo in prepoznavnost v svojem okolju, ...
- povezovanje z organizacijami, ki delujejo na področju plesne, uprizoritvene ali sodobne umetnosti; domet publike večji
- nacionalna in lokalna podpora medijev, več oglaševalskega prostora in brezplačna mesta za NVO
- delna zaposlitev lokalnih koordinatorjev iz NVO, ki kot partnerji mreže skrbi za promocijo, povezovanje s šolami, koordinacijo, izbiri lokalnih predstav (skupaj z ostalimi lokalnimi partnerji)... S tem se lahko minimalno reši »zaposlovanje« na področju kulture.
- programiranje na način: lokalna produkcija in predstava iz selekcije Gibanice ("double bill" v istem večeru); ; domet publike večji
- programiranje na način povezovanja praktične plesne delavnice z javno debato, posvetom in plesno predstavo (vse v istem dnevu); ; domet publike večji
- večja izraba zunanjih površin (site specific events)
- vključitev mladih ustvarjalcev iz lokalnega okolja v kreacijo in produkcijo

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

- opozarjanje in ozaveščanje javnega sektorja, da je potrebno v gledališčih prestrukturirati abonmajske formate

4. NAMESTO ZAKLJUČKA – PRIPOROČILA

1. Predlog “produksijske mreže” za mlade ustvarjalce - partnerstva med JSKD, NVO in javnimi zavodi

- Povezati JSKD območne izpostave in lokalne NVO, predvsem tiste, ki izvajajo izobraževalne programe - sodobni ples, eksperimentalno gledališče, pisanje, dramaturgija, zvok, Tretji partner v mreži so javni zavodi oziroma teatri po Sloveniji, ki razpolagajo s primerno infrastrukturo. Pomembna prizorišča so tudi šole, ki izvajajo razne kulturne dejavnosti in imajo urejeno prizorišče. Ti bi predstavljali prostori prezentacije in postprodukcije.
- Izpostave JSKD v celoti podprejo vsaj eno lokalno produkcijo mladega umetnika ali umetniške skupine (od raziskovanja do produkcije in prezentacije). Za izvršno produkcijo in promocijo ter koordinacijo poskrbijo lokalne NVO, ki za to prejmejo sredstva. Finančna sredstva za produkcijo prejmejo NVO, ki priskrbijo in plačajo izvršnega producent in umetniške mentorje (izkušene koreografe in dramaturge) Pri tem se lahko izbere tudi kakšen mlad kader, ki se usposablja na področju kulturne produkcije ob mentorstvu izkušenega producenta.
- Vsaka produkcija potrebuje najmanj 3 partnerje, torej 3 različna mesta. Izbrani mladi ustvarjalci imajo s tem možnost daljšega procesa oziroma v obdobju enega leta grede čez 4 faze: nabor materiala in strokovnih sodelavcev (»research«), nekaj tedensko rezidenčno ustvarjanje (potrebni vadbene prostori) in nato proces produkcija, z možnostjo vaditi tudi na odru. Zadnja faza je prezentacija in gostovanja. Vsaj tri mesta si porazdelijo posamezne faze ustvarjanja in prezentacije s ponovitvami. V produksijske stroške morejo biti vključeni tudi stroški mentorjev in ostalih strokovnih sodelavcev, ki jih predlagajo lokalne NVO...

4.2. Predlog »postproduksijske mreže« za sodobni ples po Sloveniji

- Nabor primernih partnerjev (baza narejena že iz leta 1999, partnerji preko Gibanice, ter sezname ostalih akterjev (glej prilogo 9.1)
- zaposliti ekipo ljudi, ki bo skrbela za delovanje mreže (programska ekipa, koordinacija in mreženje, administracija in PR) – najmanj 4 ljudje. K osnovni ekipi se priključijo še lokalni koordinatorji - 1 iz NVO v vsakem mestu, ki je delno zaposlen za koordinacijo mreže, promocijo in povezovanje med šolami, JSKD, javnimi zavodi ter drugimi akterji s sorodnih področij (vzpostavljanje publike). Ostali lokalni partnerji sodelujejo pri selekciji predstav,

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

promociji in kot prizorišče dogajanja – JZ. Lokalni koordinator iz NVO sektorja se zamenja na obdobje 3 let z možnostjo podaljšanja.

- vzpostavitev finančnih mehanizmov: država financira delovanje notranje ekipe ljudi (stroški dela), posamezne produkcijske in promocijske materialne stroške ter potrebne tehnične in infrastrukturne investicije. Občine financirajo lokalne koordinatorje ter določene stroške gostovanj (honorarje, prenočišča in potne stroške posameznih gostovanj).
- Vsak partner na leto izbere najmanj 3 predstave za katere mu občina zagotovi določeno višino potrebnih sredstev. Nepredvidljive stroške določenih gostovanj in ostalih dogodkov v okviru mreže, dofinancira mreža iz posebnega proračunom (posebni fond za podporo oziroma deficit pri raznih gostovanjih predvsem tistih predstav, ki niso namenjeni širši publike, kjer umetniki še niso uveljavljeni ali so predstave eksperimentalne).
- V mrežo se vključi najmanj 10 predstav, ki krožijo. Prizorišča, torej posamezni teatri le te vključijo v abonmajsko ponudbo (minimalno vsaki drugi mesec ena sodobno-plesna predstava iz mreže in vmes ena lokalna). Ob predstavah še kakšne delavnice, predavanja... torej gre za nekakšno »več-dnevno dogajanje«, npr. v vsakem mestu 2-3 dni vsak drugi mesec. JZ pa podprejo vsak eno lokalno NVO produkcijo v letu, ki je nujno del abonmaja.
- JZ kot partnerji za pomoč pri organizaciji in promociji ter kot prizorišče in tehnična podpora
- NVO skrbijo za koordinacijo, promocijo, izobraževanje, povezovanje z različnimi ciljnim skupinami...
- Na obstoječi spletni strani Mreže sodobnega plesa www.sodobniples.si dodati podstran na kateri so vsi datumi, izbrani umetniki/predstave...
- Vsako leto mreža objavi razpis za strokovne sodelavce, ki naredijo evalvacijo gostovanj, iščejo nove partnerje, nadgradnjo finančnih mehanizmov...
- V času turnej so umetniki in njihove ekipe/sodelavci (delno) zaposleni.
 - # opomba: način delne zaposlitve je potrebno še pretehtati zaradi nedorečenega statusa samozoplesnih in tudi iz naslova, kdo pokriva delne plače: država, mesta ali ESS?

II. POGLEDI PLESNIH USTVARJALCEV NA VLOGO OBČINSTVA

1. Misliti občinstvo

Vprašanje postprodukcije se, še posebej v manjših okoljih, kot je Slovenija, tesno navezuje na premislek o občinstvu. »Misliti občinstvo« na področju slovenskega sodobnega plesa je težavna in večplastna naloga, ki jo je težko izmeriti oziroma opredeliti s »predvidljivimi« in vnaprej pripravljenimi marketinškimi orodji. Segmentacija občinstva po starosti, spolu, interesih in dnevni navadah več ne pride v poštev. V naslednjih vrsticah bomo skušali opredeliti zakaj, medtem ko je raziskava občinstva, kot jo opredeljujemo v nadaljevanju, potekala na drugačnem segmentu publike; namreč pri umetnikih samih. Izhodiščni problem je seveda povezan s statusom sodobnega plesa in njegove (ne)institucionalizirane pozicije. Iz tega sklepamo, da se publika večinoma veže na širše zasnovano plesno sceno in je precej

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

povezana s prostorom uprizarjanja. To pomeni, da se publika osredotoča na prostor uprizarjanja, medtem ko se odpira veliko vprašanje pritegnitve publike glede na posamične tematike. Da bi boljše razumeli, opredelili, predvsem pa poiskali določene rešitve na tem področju, je nujen izrazito samo-reflektiven pristop, zato smo se za »razrešitev« tovrstnega stanja obrnili predvsem na plesalce in koreografe, ki delujejo v slovenskem in mednarodnem prostoru sodobnega plesa.

2. Problematika občinstva sodobnega plesa

Plesna publika je v izhodišču drugačna od gledališke, vendar ker javni zavodi v svoj program vse redkeje vključujejo plesne predstave, tudi zaradi majhnosti prostora in izredno specifične publike, ki ne dosega množičnega dometa, nima izdelanih specializiranih marketinških orodij in PR strategij, ki bi se strateško usmerile na razvijanje tovrstne komunikacije in »vzgajanja občinstva« za sodobni ples, kar ni bilo storjenega že od začetkov devetdesetih let naprej.

V tistem času smo bili priča bliskovitemu razvoju sodobnega plesa v Sloveniji, ki so ga predstavljali mednarodno uveljavljeni ustvarjalci (v tujini nagrajeni koreografi, številne plesne skupine in v tujini šolani plesalci in pedagogi), ki bi jim morala takratna kulturna politika zagotoviti možnosti za vzpostavitev lastnega modela delovanja; od pedagoškega razvoja in profesionalne produkcije do distribucije, kar bi jim edino lahko zagotovilo **stalen stik** z že obstoječim plesnim občinstvom, pretokom informacij, komunikacije in distribucije z mednarodnimi mrežami in prvenstveno zagotoviti skrb za kontinuiran razvoj tega »mladega in prodornega« področja slovenske kulture in umetnosti. Vendarle se je v različnih obdobjih delovanja in zamiranja plesne produkcije vedno znova pokazalo, da ta ni nikoli pridobila zaščite in modela, ki bi ga vpeljala v širše družbeno in kulturno življenje, prav tako pa sodelovala pri pridobivanju in vzgoji novih občinstev.

V tem kontekstu naj navedemo, da že dokument Društva za sodobni ples Slovenije z naslovom: *Zgodovina, problemi in predlogi za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji*, ki ga je pripravil upravni odbor DSPS 15. 12. leta 1997, kot eno ključnih pomanjkljivosti poleg prostorske problematike, nerešene institucionalizacije, problema prisotnosti, statusov, izobrazbe in benefikacije, prepoznava problem reprezentativnega, organizacijskega in intelektualnega podpornega sistema sodobnim plesnim dejavnostim, ki v veliki meri vključuje tudi nagovarjanje novih občinstev. Sodobni ples v Sloveniji ni bil nikoli ustrezno menedžersko zastopan, kar ima vsaj dve posledici: neprepoznavnost s strani domačega občinstva in nereprezentiranost s strani tujega občinstva. Tukaj velja omeniti tudi, da je občinstvo problematično tudi na drugih področjih - recimo tudi na gledaliških predstavah lokalnih teatrov - vendar so ustvarjalci na področju teatra veliko bolj zaščiteni z redno zaposlitvijo oz. možnosti pribega v varno in stabilno delovno razmerje javnih gledališč (kar je v plesu popolnoma nemogoč), poleg tega pa v slovenskem kulturnem prostoru že afirmirani preko Akademije za gledališče, radio, film in televizijo in drugih institucij. V ta namen bi bilo potrebno razvijati in vlagati v razvoj tako menedžerskega kadra, ki bi lahko zavzeto in kakovostno razvijal to področje in skozi to postavjal norme domačih in mednarodnih distribucijskih mrež, obenem pa spodbujati razširjanje programske sheme že obstoječih javnih zavodov, ki bi sodobnemu plesu morala odpreti svoja vrata.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

3. Gibanica na turneji 2012 in problematika občinstva

V tem kontekstu je primer projekta *Gibanica - na turneji*, prvi slovenski pilotski primer, pri katerem se je kot ključna problematika vzpostavilo ravno vprašanje plesnega občinstva. Kot že omenjeno, gre pri predstavah sodobnega plesa za drugačno segmentacijo publike, ki (ob situaciji, ki ne spodbuja kontinuitete izobraževanja občinstev na tem področju) se ne konstituira več kot publika občinskih javnih zavodov ne več kot spremljevalci nevladnih organizacij, temveč se konstruira kot konglomerat specifičnih vsebin in okolij, pri čemer ključno komponento igra prepoznavnost oziroma referenčnost avtorjev oziroma skupine. Ob tem naj navedemo, da je bilo največ »povpraševanja« lokalne publike ravno po dolgoletnih ustvarjalcih sodobnega plesa, na čelu s plesalcema in koreografoma Rosano Hribar in Gregorjem Luštkom in plesno skupino Iztoka Kovača EnKnap Group. Vendarle gre v zadnjem času pri ustvarjanju sodobno plesnih predstav za specifičen »pogled« na gledalca, ki do določene mere redefinira in reinterpretira njegovo izhodiščno pozicijo, ki jo lahko povežemo ravno s pojmom *prepoznavanja*.

4. Drugačna konstrukcija plesnega občinstva

Pojem prepoznavanja se tesno navezuje na pojem »teksta« kot izhodišča za polje uprizoritvenih umetnosti, ki temelji na pisani besedi in njenem prepoznavanju. V ta namen za pripadajoče marketinško orodje za promocijo predstave zadostuje izpostavljanje teksta, avtorja ali znanih igralcev. Pri predstavljanju plesnih formatov pa je potrebno biti veliko bolj premišljen; na eni strani dovzeten za občinstvo lokalnega zavoda, po drugi pa odprt za predstavljanje novih, bolj abstraktnih vsebin in form, ki se več ne vežejo toliko na formo predstave kot take, ampak se vežejo na **vsebine**, ki jih tovrstni dogodek prinaša. Ob tem je nujno pomisliti, kaj bi v tovrstnem kontekstu dodatne vsebine lahko bile. To so lahko bodisi projekcije filmov pred dogodkom, odprte razstave, pogovori z avtorjem ... Vse to je bilo v letošnji Gibanici na turneji že predstavljeno, ampak je umanjkal bistven člen; namreč **vezljivost** tovrstnih dogodkov, ki bi jim dajalo določeno specifično idejno komponento (ostro začrtan tematski blok). Ustrezno vsebinsko in idejno izhodišče, ki nastane na presečišču med idejami avtorjev in lokalnim kontekstom predstavljajo predpogoj za pridobitev publike. Ampak ne katerekoli publike, temveč nove publike, ki bi jo ustrezno podprta idejna os pritegnila do tolikšne mere, da bi se udeležila ne zgolj enega dogodka – temveč serije dogodkov v določenem kontekstu. Dejstvo je, da je politika občinskih zavodov bolj ali manj vezana na ustaljen abonmajski program, zato ji tovrstne prakse predstavljajo dodatne stroške in napor, vendar je na strani menedžerjev in promotorjev sodobnega plesa, da slednjega ustrezno »zapakira« in fokusira na določene ciljne skupine, ki se v »facebook in twitter generacijah« ne delijo več na spol, starost in razred, temveč po specifičnih interesih in zanimanjih.

5. Targetiranje gledalca in proces ustvarjalca

V tem kontekstu gre predvsem za večščino *targetiranja pogleda*, ki je v našem kulturnem prostoru še precej nerazvita. In v tem je tudi (morda edina) bistvena prednost sodobnega plesa pri svoji promociji, saj ravno zaradi svoje abstraktne in odprte forme prenese (seveda ustrezno podprto) targetiranje v okviru velikega števila različnih vsebin, formatov, dogodkov. Struktura

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

plesnega občinstva bi tako kot predstave same morala izredno variirati; kar v prvi vrsti izhaja iz različnih izhodiščnih formatov; na primer iz **zvoka, giba, teksta ali slike**. To že v izhodišču pomeni, da bi sodobni ples lahko »združeval« in povezoval občinstva iz področja uprizoritvenih, vizualnih, intermedijskih in glasbenih umetnosti – in da ob vsaki predstavi prevlada drugačen profil publike, kar pa seveda v današnjem času sega onstran polja umetnosti in se veže predvsem na *procesualnost* kot tako, torej na videnje procesa. Za odgovor na slednje vprašanje smo se pri raziskovanju slednjega morali obrniti neposredno na umetnike, torej na plesalce in koreografe sodobnega plesa, ki dejavno gradijo in sooblikujejo slovensko plesno sceno. Plesalka in koreografinja Katja Legin je v ta namen opravila strukturirane intervjuje, ki razgrinjajo problematiko na relaciji: gledalec – predstava – občinstvo; in povprašala slovenske ustvarjalce: *Andrejo Rauch, Majo Delak, Lejo Jurišič, Tejo Reba, Gregoja Kamnikar, Dejana Srhoj*, in tudi nekatere tuje: *Loup Abramovici* (Portugalska, Francija), *Celine Larerre* (Francija), in *Pierre Yves Diacon* (Švica). Dve tretjini intervjuvanih plesalcev prihaja iz Slovenije, ena tretjina iz tujine, vendar so bolj ali manj posredno povezani s slovenskim prostorom sodobnega plesa.

6. Specifična pozicija gledalcev in ustvarjalcev

Misel na občinstvo je integralni del procesa- kako, kdaj in na kakšen način je prisotna je odvisno od dotičnega procesa. Plesalka in koreografinja Katja Legin je v enem od vprašanj preizpraševala pogost način dela, kjer gre v prvi fazi za nabiranje materiala, akumuliranje informacij in raziskovanje, čemur sledi nagel preskok v drugo fazo, ki jo določa predvsem izbira ustreznih odrskih sredstev za vzpostavljanje pogojev za komunikacijo s publiko; ki narekuje določeno distanco do ustvarjenega materiala. V tej fazi je misel na gledalca prisotna v veliko večji meri, kot se zdi na prvi pogled, saj je izgradnja celotne komunikacije pogojena z »izgraditvijo ali iznajdbo ustreznega komunikacijskega sistema, ki bi zagotovil »ustrezno komunikacijo med publiko in ustvarjalcem / ustvarjalci. V zvezi s tem ,v nadaljevanju navajam strjene misli avtorjev in ustvarjalcev, ki jih je v ta namen intervjuvala Katja Legin (intervjuji se v celoti nahajajo v prilogi).

7. Pogled na občinstvo skozi »oko« ustvarjalcev

Intervjuji, ki delujejo kot zaključena celota, so v celoti posredovani v prilogi, spodaj pa je povzet določen pogled vsakega od intrevjuvanih avtorjev, ki se najbolj navezuje na temo gledalca in občinstva ter citati, ki to najbolj jasno reprezentirajo. S temi različnimi perspektivami se tvori nekakšen kalejdoskop in sicer ljudi, ki o relaciji s publiko- gledalcem razmišljajo iz praktične izkušnje kreativnega dela v polju sodobnega plesa.

7. 1. ANDREJA RAUCH: Misel na gledalca prisotna bolj, kot se jo zavedamo

»Nedolgo nazaj, ko sem bila sama v studiu, sem prvič zavestno pomislila, da imam na nek način ves čas ob sebi tudi namišljenega gledalca. Ali sem to jaz, je to nek duh- to je moj dežurni gledalec.«

1. Obstaja razlika med željo po všečnostjo in sposobnostjo komunikacije v relaciji do občinstva. Prav komunikacija je na nek način ključna v uprizoritveni umetnosti; pri plesu,

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

drugače kot v gledališču, ne gre za verbalno komunikacijo, ki pa se zdi zaseda najvišje mesto na lestvici in je v veliki premoči glede na druge oblike izražanja in komunikacije. Kakšni so torej načini in možnosti za vzpostavljanje pogojev, kjer lahko gledalec vstopi v komunikacijo z umetniškim delom in delo z gledalcem na različnih nivojih, ne le preko besed in racia.

2. Performer ima na nek način potrebo, ne le na odru, ampak tudi tokom procesa, da je soočen s pogledom drugega (tudi če je ta imaginaren). Šele pogled namreč osmisli početje, saj določi specifično vrsto komunikacije in njeno smer. Ne gre za nastopaštvo, temveč za vključevanje bazične situacije uprizoritve (akter- gledalec) v proces dela.

3. Raziskovalno delo znotraj sodobne umetnosti je ozko profilirana stvar. Podobno kot pri znanosti je specifičnost gotovo pomembna, saj lahko le ta pripelje do poglobljenega in temeljitega dela ter novosti v samem mediju. Pri tem ni nenavadno, če za to ni širšega občinstva.

4. Pogoji na razpisih in njihova nespecifičnost (pri uprizoritveni umetnosti so ločeni le prvenci) je gotovo en od elementov, ki doprinaša k avtomatizmu ustvarjalcev pri izbiranju formatov (raziskava, predstava, work in progress, laboratorij...) v katerih bi radi svoje delo izpostavili javnosti in/ali stroki (po inerciji je to velikokrat predstava v klasični obliki). Poleg tega pa je zapostavljena tudi skrb za postprodukcijo, zaradi česar veliko predstav po svoji tretji ponovitvi izumre.

5. Zdi se, da proces ustvarjalnega dela vse bolj obvladujejo producenti; so namreč tisti, ki izbirajo program za svoje organizacije, ki so pridobila sredstva za realizacijo umetniških projektov. Malo pretirano rečeno, umetnikov kmalu ne bodo več potrebovali. Ob tem je jasno, da lahko produkcija pogojuje tako temo, pristop, tip procesa in uprizoritve kot tudi način komunikacije z občinstvom.

7. 2. MAJA DELAK: Novi prostori publike: On-line plesna publika

»Streaming oz. prenašanje dogodkov je običajno, kar veliko je tega. Zdi pa se mi, da sodelovanje s gledalci v njihovem privatnem, intimnem prostoru ni tako pogosto.(...) Zanimivo je, da naše "plesno področje" velikokrat odreagira na način »ne, ne, ne, mene zanima samo živo telo.«, hkrati pa se s tem spet omeji. In tukaj vidim, da ostaja na nek način naše razmišljanje znotraj medija zelo zaprto ali nedostopno. Kar se mi zdi škoda, ker bolj ko integriraš novosti (kakršnekoli), bolj lahko osvežuješ svoj izraz, morda se lahko na ta način tudi izzoveš.«

1. Prisotnost in pomembnost tehnologije in novih medijev v našem življenju, komunikaciji ter posledično tudi v umetnosti je vse večja; prav v okviru slednje se v prostoru medmrežja odpirajo nove možnosti in načini interakcije s publiko. Streaming ali prenašanje dogodkov po spletu se ponuja kot nov prostor neposredne interakcije s potencialnimi gledalci, ki pa jih nasprotno od običajne uprizoritve nagovarja v njihovem privatnem prostoru.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

2. Medmrežje in komunikacija v njem je postala del našega vsakdanjega življenja, je del našega socialnega in čustvenega sveta. Obstaja kot nek podaljšek jaza, kjer se lahko na novo definiram, drugače prezentiram in s tem na nek način vstopam v polje uprizarjanja. Igra, vloge, maskiranje in konstrukcija lastnega izraza je postala del življenja vsakega od nas, kar daje uprizoritveni umetnosti novo stično točko z vsakdanjim življenjem in potencialno močnejši stik z občinstvom.

3. Perspektiva ustvarjalca se razlikuje od perspektive producenta ali organizacije. Za prvega je pomembno, da lahko počne v kar verjame, da ima za to nekakšne pogoje in da lahko svoje ideje realizira, pri čemer število publike ni bistvenega pomena. Na drugi strani je obstoj producenta ali organizacije odvisen od izpeljanih umetniških dogodkov; od uspešnosti in obiskanosti le teh je odvisna nadaljna finančna podpora organizacije. V tej drugi perspektivi je statistika (populacija gledalcev, njihovo število itd.) še kako pomembna, je nameč pogoj, ki ga postavljajo financerji.

4. Trenutna politična klima in poteze v zvezi z umetnostjo, kulturo, znanostjo in izobraževanjem vplivajo na posameznika in to ali se bo odločil odšteti nekaj svojega dohodka za umetniško prireditev, ali bo svojemu otroku pustil, da se bo vpisal na umetniško gimnazijo, na to kako vidi umetnike, profesorje ali znanstvenike- so to ljudje, ki s svojim poklicem služijo kruh ali lopovi, ki kradejo državi. Politična situacija torej vpliva tudi na vprašanje (potencialne) publike.

5. Kritika sodobne plesne scene in njene produkcije je na mestu, a je glede na pogoje v katerih dela in za kakšne honorarje, po drugi strani dobro, da sploh obstaja in da vztraja.

6. Kvalitetna in poglobljena kritika umetniških del in dogodkov je ključnega pomena za ustvarjalce, saj jim nastavlja ogledalo in sproža refleksijo ter preizpraševanje lastne ustvarjalnosti, po drugi strani pa je lahko pomembna informacija in vzvod za morebitne obiskovalce umetniških dogodkov. Je še en člen, ki lahko doprinese k profesionalnosti, vrednosti in kredibilnosti določene umetniške zvrsti.

7. 3. DEJAN SRHOJ: Gledalec kot sokreator dogodka

»Za mene je bila zmeraj publika pomembna. Celo preveč. Tako, da zdaj, v zadnjih parih letih pri projektih, ki jih počnem, skušam v resnici premostiti ta most med publiko in performerjem in ustvarjati pogoje v katerih je publika na nek način sokreator dogodka, sodelavec v dogodku. Kjer v bistvu s telesno izkušnjo (gledalčevo) postane priča dogodka.«

1. V kontekstu klasične predstave zlahka pride do trenutka po premieri, kjer se kot performer na nek način počutiš izpraznjen in lahko tudi nezadovoljen, saj je bila komunikacija z občinstvom enostranska. Po mesecih dela je bila predstava realizirana, publika ploska in potem odide, performer pa ostane sam- osamljen, brez feedbacka. Na drugi strani pa obstajajo formati in tip dela, ki se fokusira na to, da sta performer in gledalec skupaj v izkušnji; nista v

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

hierarhičnem odnosu in avtor z gledalčevim pogledom ne manipulira, ampak sodelujeta- zgodbi se demokratizacija pozicij in točke gledanja. Gre za intimen prostor, deljenje trenutka, kjer lahko pride do človeškega stika, za kar pa je potreben varen prostor. Tako s strani performerja kot gledalca je morda lažje priti do takega odnosa v intimni situaciji, ki predpostavlja tudi manjše število udeležencev.

2. Napor s PR-jem pri pridobivanju publike je lahko koristen, a ne doprinese bistveno. Umetniško delo, njegova specifična tema in način kako se z njo ukvarjaš vabi določeno publiko.

3. Podobno kot s filozofijo ali sodobno poezijo, tudi sodobni ples zanima omejeno število ljudi. Ti to očitno potrebujejo in se s tem hranijo, ob tem pa to informira in oplaja tudi druge dejavnosti s katerimi se sami ukvarjajo. Zaradi njihovega majhnega števila, še ne pomeni, da je dejavnost nepomembna in nevredna.

4. Okolje kjer ne gre za vrednotenje dobro ali slabo, ampak za specifično pozornost gledanja, kjer se lahko delajo napake in zgodijo premiki znotraj medija samega v Ljubljani manjka. Obstaja pa razlika med pozicijo gledalca in ustvarjalca. Slednjega zanima iskanje, medtem ko želi gledalec, ko plača za karto nekaj dobiti, ima pričakovanja, ob tem ga ne zanima kaj nekdo raziskuje, ampak tisto kar je našel. Se pa ta pozicija morda spremeni, če so showingi raziskav zastoj. Dober primer je Tribuna, ki je zastoj, ni pa brezplačna. Seveda to predpostavlja, da nekdo projekt financira in nekomu omogoča, da raziskuje.

5. Formati dogodkov, festivalov, ki omogočajo dvostransko komunikacijo, kjer so vsi udeleženci zares tudi udeleženi- vsi imajo možnost vplivati na potek dogodkov, je že sam po sebi zanimiv umetniški proces, hkrati pa lahko omogoči tudi razvoj umetniške zvrsti.

6. Zdi se, da je problem publike povezan tudi s tem, da gledalci nimajo več orodij za gledanje sodobnega plesa. Tako obstaja v vzpostavljanju in razvijanju teh orodij, skupaj z gledalci, ogromen potencial. Po eni strani gre za sposobnost gledalca, da opazuje in izkuša, po drugi pa za sposobnost ustvarjalca, da ustvari pogoje kjer je to sploh mogoče.

7. 4. GREGOR KAMNIKAR: Umetniški akt se dovrši šele z gledalčevo prisotnostjo ali pogledom

»Iz enostavnega razloga, ker se mi zdi, da se umetniški akt lahko dovrši šele z gledalčevim pogledom in prisotnostjo. Kot umetnik lahko naredim nastavke za smisel, ampak šele s tem pogledom se ti udejanjijo.(..) Zanima me recimo tudi to kako gledalec dopolni neko akcijo oziroma prezenco performerju.(...) Jaz poskušam delat tako, da gledalcu ponujam in spodbujam njegovo vlogo, da umetniško delo dopolni.«

1. Občinstvo lahko ustvarjalec tretira kot maso ali kot skupino posameznikov, slednje ponuja možnost za bolj osebni odnos performerja, predstave ali avtorja do gledalca. V tem primeru je gledalec najprej in predvsem človek, zaradi situacije pa dobi vlogo opazovalca.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

2. Avtor, performerji in dogodek sam lahko vzpostavi za gledalce določene pogoje gledanja. Ko je ta skrb zapostavljena- če se o percepciji in doživljanju gledalca ne razmišlja- se hitro lahko zgodi, da kot gledalec izgubim zanimanje, se odvrnem od gledanega in mi je za to kar gledam vseeno. Če dogodek gledalca ne oskrbi z vstopno točko, preko katerega lahko s temo, materialom, strukturo stopi v stik, ostane zunaj in ga kar gleda ne zadeva.

3. Dva pogleda na občinstvo, ki se ne izključujeta, ampak v najboljšem primeru oplajata. Člani občinstva so kot prvo ljudje- to nam je vsem skupno, to je baza, vsi dihamo, mislimo, čutimo, smo slabe ali dobre volje, pridemo na dogodek v določenem stanju. Jasno je da določene institucije držijo statistike o populaciji in profilu občinstva, na podlagi česar sestavljajo svoje programe. Za ustvarjalca morda to ni ključnega pomena. Poleg zavedanja o tem, da so vsi, ki pridejo na dogodek ljudje, kar je prvo dejstvo, ki lahko determinira način komunikacije (glede na to kaj je cilj ali namen dogodka), pa kot drugo k strategiji o komunikaciji odloča tudi dejstvo, da določene teme bolj zadevajo nekatere ljudi kot druge (tema rojstva se morda bolj dotika žensk, gejevska tematika, morda pritegne specifično populacijo...)- to lahko kot fenomenološko dejstvo vpliva na odločitve ustvarjalca o tem kako bo določeno temo predstavil, kakšen odnos do nje bo zavzel, tudi koga nagovarja z dogodkom, posledično lahko tudi promocija dogodka targetira specifično populacijo.

4. Ko se pogovarjamo o občinstvu, predvsem če gre za vprašanje targetiranja in iskanja načinov za pridobivanje občinstva, se pojavi tudi tema komercializacije (do katere mere prilagajati delo pričakovanjem in željam ciljnega občinstva). Ena od definicij komercialnega bi lahko bila: vse kar ukinja potrebo po gledalčevi udeležbi, vse kar podpira videnje gledalčevega sveta, kar ga ne preizprašuje. Morda gre tudi za strategijo, kjer se ali ustvarjalec ali producent (institucija) ne ukvarja z občinstvom kot ljudmi, ampak kot virom denarja. Slednje ne pomeni, da komercialen dogodek ne more biti kvaliteten, gre le za to da spada bolj v kategorijo kulture ali zabave, kot umetnosti.

5. Seveda imajo gledalci željo po zabavi, po tem, da se imajo na dogodku fino. Kako torej združiti, na primer eksperiment, ki je zahteven za spremljati in zadovoljitev želje gledalcev? En od možnih načinov tiči v performativnih startegijah- dober primer je klovnovstvo. Klovn je namreč komunikativen in všečen- gre se igro 'dal ti bom vse', v bistvu pa ne da ničesar. Ko gledalec sprejme klovnovo igro, sprejme, da je on sam klovn in da si bo vse dal sam, performer mora biti ob tem le dovolj občutljiv, da lovi momente in jih spelje na svoj tir. Gre za neke vrste manipulacije, a je ta zastavljena kot igra in je zato varna za vse udeležence. Gledalcu je vrsta igre poznana zato se počuti varno, performer pa je zavarovan s svojo vlogo klovna. Različne performativne startegije so lahko kjuč za navezovanje stika z gledalci, prav tako pa omogočajo performerju varnost v situaciji izpostavljenosti na odru.

6. Vprašanje publike je tudi družbeno vprašanje, katere velik del je tudi politika. Ravno tako je ideja vzgajanja občinstva že politična ideja. Vzgoja je na nek način izredno intimen proces, če se ga lotimo na masovni ravni hitro zdrsne v domeno političnega. Tisti, ki vzgaja, se postavi v višjo- hierarhično pozicijo moči. In kaj hitro se lahko zgodi, da je moč zlorabljen. Ne zdi se da živimo v svetu, kjer bi pozicija moči vsebovala tudi samopreizpraševanje, refleksijo in relativiziranje lastnega prav.

7. 5. LEJA JURISČIĆ: Pogumni gledalec – natančni ustvarjalec

»Koreografi in plesalci moramo delat bolj dosledno, bolj odločno in konkurencu jemati kot izziv. Vlagati v zaključene celote. Definitivno bi bilo treba delati tudi na natančnosti in dokončnosti. Možnost za eksperiment seveda mora obstajati, a ne kot izgovor za neodločnost lastne izjave. Mi kot ustvarjalci bi morali biti boljši, bolj dosledni, da pa ima predstava večji doseg, je v veliki meri stvar PR in organiziranja, trga.«

1. Umetnosti ni mogoče delati. Kot ustvarjalec ali umetnik iz neke nuje delaš, ustvarjaš, raziskuješ in vsake toliko časa se to kar počneš dotakne umetniškega ali pa celo nastane umetniško delo.

2. Tokom procesa ustvarjalec, predvsem performer, komunicira z nekim navideznim gledalcem, kar je najbrž povezano s samim impulzom biti na odru, torej komunicirati. V določeni fazi procesa je lahko ta potreba prekomerna in omejujoča, saj lahko rezultira v klišejih ozr. zadovoljevanju predpostavljenih pričakovanj občinstva. Da se delo lahko poglobi in za trenutek odmakne od ideje končnega produkta ali rezultata, je včasih potrebno zavestno odmisлити gledalce, publiko in njihov pogled.

3. Kot ustvarjalec, pri reviziji in komponiranju (ne le tehnično, temveč tudi pomensko, vsebinsko), bereš material na določen način- izjasni se določen pomen, koda ali logika, ki je pri nadaljnjem delu potem zasleduješ. V velikih primerih lahko gledalec potem taisti material bere na drugačen način, a je zanj berljiv in mu lahko sledi, zaradi logike ki je v njem vzpostavljena. Zdi se, da je za razumevanje določene predloge pri gledalcu, ključno da je material in početje jasno performerju in avtorju. Na ta način gledalcu avtor tudi omogoča prostor za lastno interpretacijo vidnega.

4. Ples v nasprotju z gledališčem ne komunicira le z besedami. Telo na nek način ponuja širši spekter komunikacije, a je lahko tudi manj določno in jasno. Ljudje smo verbalne komunikacije navajeni, predstavlja nam določeno varnost, omogoča in lajša nam bivanje v svetu in določitev lastnega jaza. Prav zato potrebuje ples pogumnega gledalca, ki je pripravljen na drugačne načine komunikacije, ki ni le verbalna.

5. Pri projektih raziskovalne narave ne gre toliko za problem financiranja (razen tega da omogočijo institucije prostor, kjer se lahko delo in predstavitev le tega odvije), temveč bolj za vprašanje kultiviranja publike- kako torej privabiti določeno populacijo, ki jo eksperimentalna umetnost zanima. Ljudje, ki se takih dogodkov udeležijo morajo vedeti kaj bodo gledali- torej delo, ki ni zastavljeno kot produkt. V tako majhnem prostoru kot je Slovenija je težko pričakovati, da bo obstajala široka publika za tako specifično polje. Na nek način obisk parih ljudi na takem dogodku niti slučajno ni poraz. Po drugi strani pa bi lahko raziskovalne projekte zastavili kot showcase, več kratkih predstavitev, ki bi konstituirali celovečerni dogodek. Morda bi to doprineslo tudi h globini raziskovalnega dela.

6. Doprinos k boljšemu položaju sodobnega plesa v Sloveniji, tudi k večjemu številu publike

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

na sodobno plesnih dogodkih, je stvar vsaj dveh elementov. Ustvarjalci bi morali poskrbeti za svoj del; da so dogodki, ki pridejo v javnost natančni v izvedbi, ideji in oblikovanju, po drugi strani pa bi morali organizatorji/producenti skrbeti za domet predstave- obisk publike, gostovanja, ponovitve. Problem, ki je v Sloveniji že splošna praksa, je da so ustvarjalci tudi sami svoji managerji, agenti in PR-ovci. To seveda ne doprinaša h kvaliteti umetnosti kot tudi ne k organizaciji in produkciji. Redki ljudje imajo namreč obe sposobnosti.

7. 6. CELINE LARERRE (Francija): Občinstvo ni anonimno

»I feel the audience is not an anonymous thing.(...) Sometimes you have this feeling of the audience as a kind of huge mass, but than if you go a bit more specific you can get on individual level. I think that means working with the address. You can address your shoulder, the foot of the girl in the first row or ... Sometimes you can feel that the right part of the room is an iceberg...«

1. By doing a specific work, investing in it, staying with it, even when starting from a modest place- concerning the production of work and the amount of people seeing it- the audience can grow organically. First friends come, than they invite their friends and the word spreads. By relating to the audience in a personal way before, during and after the event (welcoming the audience, talking to them after the show, ofering drinks and space for socializing), can establish a certain proximity that enhances the work and the experience of both sides (authors and audience).

2. There are different ways how the author, performers and the event itself can establish a close relationship with the audience. It can be through direct contact, even physical, through the themes that are locally relevant, through different stage means (sound, visual landscape..).. Deborah Hay uses a phrase 'inviting being seen'- another way where performer deals with how he invites people to watch him, in what way and where he imagines them, and in that both, a performer and the audience, engage with imagination.

3. Regarding contemporary dance and its audience, the wuestion of mass popularity doesn't seem in place. First of all it is not a commercial activity and secondly an artist doesn't need to convince everyone to believe. It is not his job to buy people into his art, it is his job to create. Of course there exist a view that everything has to be usefl and productive, but that can be missleading, not all things, in art and otherwise, fall into those cathegories and boxes.

4. Dance can offer a spectator a bodily exerience. Of course it depends on the spectator how he watches and how he gets involved. Relating to the work through the body for some people means moving inside with what happens on stage, some tense their muscles while watching,

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

some get more atuned with their body, for others new level of perception can open. If a spectator is open for his own impulses, a certain level of bodily empathy is established and that can result in a much richer experience which can reach also a deeper emotional level.

5. With conceptual dance, also a conceptual reading of dance works became common. There is nothing wrong with that, it can enhance the understanding of the work, but on the other side it can shut down some other levels that are less rational. One of the circumstances that effects and limits the experiential connection with the work is also a classical architecture of theatre, where you watch those on stage from far. Another element that can narrow the perception of the work is also language; with its exactness it can engrave the meaning and cover other subtleties of the work.

6. The production of work, in its totality, compare to just making or creating something implies certain politics. It seems important that a piece that deals and is critical towards consumer society and materialism, is also produced in that manner, with the same statement behind it. If in the mentioned example props are made in China by little kids working 12 hours a day and things being used on stage are made from materials that can't be recycled, there is something wrong with the whole thing- the statement of the piece and its production don't fit together.

7. 7. PIERRE - YVES DIACON: Misel na občinstvo je vgrajena v ustvarjalnost samo

»So in that way even when you start from yourself, the question of the other is always present- as soon as you try to put it out, verbalize it, articulate it. If you do a work it has an intention to be put further than yourself, what I mean is that even when you just pretend you have no input, the simple act of being creative already implicitly implies the idea of the audience. It might be unconscious or....«

1. If the aim concerning the audience is to make a bridge to reach them with a topic or the work itself, an artist of course keeps the audience in mind, takes care of them, but that doesn't mean he needs to please them. The main job for an artist to make his work communicable is to create entrance points into it and that can be done in numerus ways.

2. There are particular cases where the audience is a primal concern, like in participatory work; in that case they are the mayor element throughout the process. If the work is build in more classical way, it is common that the question of the audience becomes very important when one starts woking on dramaturgy of the material, this is the opportunity when an author can take care of possible access to the work for the audience: different openings and readings, the rhythms, associations and informations one offers to the spectator.

3. It seems that in reading a performance it is not so important that everyone gets the totality of the proposal, but that there are offered anchors that can effect the spectator. By having

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

multiple entry points, people from different backgrounds will have more chance to grab onto one that they relate to. On the other hand there are themes or concerns we can all relate to, sometimes it is more about how something is put out (the angle) than what it is.

4. The fact that a spectator doesn't come to theatre alone, that he sits by someone, that he is sharing the space with others, can be an interesting point to include into the work and into the audiences' experience. Changing the scale of attention- from something that is out there on stage, to something that is happening on the few centimetres between your and your neighbors' shoulder. By pointing out this circumstance and level of perception, and using it, an author can create a very specific dynamic in the work.

5. With getting money as an artist from the government, municipalities or institutions you become partner in a certain deal. It is understandable that the funder will expect something back. It is not always only the question of how good the investment is, but also of what is the mentality of the funder. One of the problematic questions around this regarding the audience is: what is more valuable, to touch few people deeply, or many but just a little bit? Also the problem arises in how to feedback this kind information to an institution which is interested in numbers or statistics.

6. The term audience can be problematic; it presumes certain history and position of the spectator. If an artist is interested in shaking this presumption and wants to make the audience his partner, they participate in creating a meaning of the work and are not just passively at the receiving end of the chain- which is often what the role is associated with. This way they become co- authors.

8. 8. TEJA REBA & LOUP ABRAMOVICI: Ni profila občinstva, so samo profili gledališč - vse drugo je približek

»There is no audience profile, there is theater profiles. All the rest is approximate. Theatre programmers have networks, they mutually create their market. They construct trends and names. Very little is really thought on the audience as such.«

1. Theatre as a context has its specific premissis- the forth wall, the spectators, performers that are exposed to the gaze of the audience- and those have to be taken into consideration when making a performance. A certain deal or contract is established between two parties- those on stage and the audience. In away the author needs to be always a little ahead of the audience, to keep their expectation, which is also part of the theatre deal. There is a need for the audience to believe, to trust or have a feeling of certain understanding or concern towards what is happening on stage. The author has to keep all that in mind, while on the other hand there is something in this relation that escapes planning and cannot be controlled in advance.

2. The relation author- audience is on the micro level parallel to that of the author and his collaborators during the process. The collaborators are witnesses, an author talks to them, presents his ideas and fights for them. Often collaborators pose exactly the questions audience would ask. The situation of performing and performance in a way occurs already in the process- it is basically a relation to the other.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

3. Sometimes the problem in the deal between the performance and the audience is not the performance, but the particular audience. It seems important also for the author to know where and for what kind of audience the issues concerned are relevant.

4. The situation common in Slovenia where audience of contemporary dance consists of artists from the field- professionals and few dance followers can make creators lazy in rethinking the basic questions of addressing. Because of the common ground (knowledge of the same field and medium) the agreement/deal with the public is often presupposed. This could be one of the reasons for contemporary dance not having a wider audience.

5. Art and applications are two different things and demand also different skills and affinities. For purpose of eliminating this confusion there should be bureaucrats writing applications and artist doing art. The demands of applications are to state type of work, venue, reprises, goals etc. in advance, which is contradictory to the process of creation, where you can't foresee what and how the creation will turn out. If an artist adopts the language of application and starts using it as a terminology in his work, that terminology can become a definition, restriction and ideas that don't transgress. He falls into a trap.

8. 9: Zaključek: Tema občinstva ni izoliran otok

Kot je izpostavila raziskovalka Katja Legin, ki je intervjuje opravila, tematika občinstva, ki vključuje različne avtorje, zahteva različne načine pristopanja k zastavljeni temi; zato kakršnokoli vnaprejšnje posploševanje ali dajanje univerzalnih odgovorov (formul) v tem okviru ne zadostuje. Odnos do občinstva tako narekujejo interes, tema, način dela, tip uprizoritve, uprizoritveni prostor, faza dela, lokalna scena. Izhodiščna ideja preveriti vlogo občinstva v kreativnem procesu pri devetih različnih umetnikih tako ponuja vpogled v *še-ne-definirane pozicije gledalca in publike*. Vprašanje občinstva je bilo tako nemogoče ločiti od drugih dejavnikov v procesu ustvarjanja; saj je tematika publike in odnos do gledalcev vtkana v samo jedro premisleka na presečišču drugih tem; formatov uprizoritev, kulturne politike, financiranja, pogojev dela, stanja v družbi, postprodukcije.

Tema občinstva ni izoliran otok, saj doprinaša h kompleksnosti uprizoritve situacije, ki pa je tudi bogat izvor za raznolikost možnih ustvarjalnih strategij v pristopu do drugega/ gledalca. Intervjuji, ki delujejo kot zaključena celota, so v celoti posredovani v prilogi. Delčki intervjujev, ki se najbolj neposredno navezujejo na pozicijo občinstva in vlogo gledalca, pa so zgoščeni do te mere, da delujejo kot nekakšna kontekstualizirana izjava avtorja, ki je v pogledu raziskovanja občinstev najbolj plodno področje iskanja novih modelov in strategij pri pristopu do gledalca in občinstev na področju sodobnega plesa.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

9. PRILOGE

9.1. Seznam akterjev – potencialni prostori prezentacije sodobnega plesa

GLEDALIŠČA, KULTURNI DOMOVI, GALERIJE

A N T O N P O D B E V Š E K TEATER	matjaz.berger@antonpodbevsektheater.si	0 7 3 9 1 7 810	Matjaž Berger
A V D I T O R I J PORTOROŽ	direktor@avditorij.si barbara@avditorij.si	05 676 67 77 0 5 6 7 6 6 7 70	Mojmir Suhar Barbara Jakomin, pr
CAFE TEATER	cafeteater@siol.net	01 225 71 09	Vita Mavrič Branka Kramer, Gašper Troha
CANKARJEV DOM C E N T E R Z A MLADE DOMŽALE	mitja.rotovnik@cd-cc.si lili.jazbec@czm-domzale.si	01 24 17 102 01 722 66 00	Mitja Rotovnik Lili Jazbec
CID PTUJ	aleksander.kraner@cid.si nevenka.gerl@cid.si	02 780 55 40	Aleksander Kraner
DELAVSKI DOM TRBOVLJE	ddt@siol.net zoran.poznic@siol.net	03 563 34 81 03 563 3490	Zoran Poznič
DELAVSVSKI DOM ZAGORJE	info@kulturnidom-zagorje.si	041 489 305	
DOM KULTURE KAMNIK	info@domkulture.org sutna.kdpm@gmail.com	01 839 76 06, 041 360 399	
EPK MARIBOR	mitja.cander@maribor2012.info suzana.ZF@maribor2012.eu epk@maribor2012.info		Mitja Čander
F E S T I V A L VELENJE	barbara.pokorny@festival-velenje.si silvija.basnec@festival-velenje.si	03 898 25 76	Barbara Pokorny Silvija Basnec
GALERIJA CELJE	info@potepuh.si		
G A L E R I J A FURLAN	galerija.furlan@siol.net	01 563 14 66	Suzana Hrovat
GALERIJA HEST	galerija.hest@siol.net		
G I M N A Z I J A MARIBOR	ivan.lorencic@guest.arnes.si	0 2 3 3 0 4 431	I v a n Lorenčič
G L E D A L I Š Č E KOPER	info@gledalisce-koper.si	05 663 43 88	
G L E D A L I Š Č E TONETA ČUFARJA JESENICE	branka.smole@gledalisce-tc.si	04 58-33-101	Branka Smole
HIŠA KULTURE V PIVKI	mare.sajn@gmail.com	041 937 212	Tanja Avsec
KD GRGAR	kdgrgar@gmail.com	041-214-318	
KD LOŠKI ODER		04 512 0850 041 730 982	
K D S V O B O D A DESKLE	kd.svoboda@siol.net	0 5 3 9 5 3 210	

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

K D T E A T E R GROSUPLJE	kdteater@gmail.com	040 296 569	
KOSOVELOV DOM SEŽANA	david@kosovelovdom.si	040 568 114 05 731 20 14	Gormir Lešnjak Gojc
K U D P L E S N I FORUM CELJE	info@plesniforum-kud.si	03 541 31 25 031 674 751	G o r d a n a Stefanovič Erjavec
KUD ŠEMPETER	info@kud-sempeter.si	05 307 10 01	
KUD TRIGLAV SLOVENSKI JAVORNIK JESENICE	milos.mozina@email.si www.kud-triglav-javornik.si	04 580 57 00	Miloš Možina
K U L T U R N I C E N T E R IZOLA	kci@siol.net	05 641 55 71	
KULTURNI DOM CERKNICA	kulturnidom@cerknica.si	01 709 22 09	Liza Vipotnik
KULTURNI DOM FRANCA BERNIKA DOMŽALE	milan@kd-domzale.si	01 722 5050 041 752251	Milan Marinič
KULTURNI DOM GROSUPLJE	grosuplje@kultura.si	01 786 40 28	
KULTURNI DOM JANEZA TRDINE	vesna.dular@kcjt.si sasa.sepec@kcjt.si	0 7 3 9 3 0 397	Vesna Dular
KULTURNI DOM KRŠKO	info@kd-krsko.si	07 488 01 90	
KULTURNI DOM NOVA GORICA	direktor@kulturnidom-ng.si pr@kulturnidom-ng.si	05 335 40 10	
KULTURNI DOM POSTOJNA	bernarda.lenaric@postojna.si	05 728 07 23	Bernarda Lenarčič
KULTURNI DOM SLOVENJ GRADEC	kulturni.dom@siol.net	02 884 11 93 041 690 756	Marjana Štalekar
KULTURNI DOM ŠOŠTANJ	kajetan@sostanj.si milojka.komprej@sostanj.si	03 898 4338	Kajetan Čop
K U L T U R N O D R U Š T V O BREŽICE	info@mepzviva.org		
LGL MARIBOR		02 22 81 972	Mojca Planšak PR
L I N H A R T O V A D V O R A N A RADOVLJICA	andrej@ld-radovljica.si	041 675 485 04 537 29 00	Andrej Kokot
MC DRAVINJSKE DOLINE, S L. KONJICE	laura.kranjcan@mcdd.si alma.udvincic@mcdd.si	0 3 7 5 9 1 3 20	Laura Kranjčan Alma Udvinčič
MC POSTOJNA	program@mcp.si	051 840 004	Samo Vesel
MESTNI MUZEJ LJUBLJANA	info@mestnimuzej.si blaz.persin@mestnimuzej.si	01 2412 504	Blaž Peršin
M E S T N O G L E D A L I Š Č E PTUJ	peter.srpcic@mgp.si	02 749 3250	Peter Srpčič
MGL	barbara.hieng-samobor@mgl.si	01 425 82 22	B. H. Samobor
M L A D I N S K I K U L T U R N I CENTER	nina.arsenovic@mkc.si petra.kolmancic@mkc.si sonja.gregorn@mkc.si	02 300 29 90	Nina Arsenovič
MKC SLOVENJ GRADEC	info@nucam.info	02 882 95 85	

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

MKC KOPER		041 318 245	Marko Brecelj
MC BREŽICE	mateja.gerjevic@mc-brezice.si	07 908 37 92	Mateja Gerjevič
MC PRLEKIJE - POKRAJINSKI CENTR NVO			
MLADINSKI CENTER VELENJE	mc.velenje.marko@siol.net mc.velenje.mare@siol.net	03 8981922	Marko Pritržnik Marko Milešič Šerdonerk
MLADINSKO GLEDALIŠČE SVOBODA TRBOVLJE	ninika.la@gmail.com		
MODERNA GALERIJA	zdenka.badovinac@mg-lj.si maks.sorsak@mg-lj.si	01 2416 800 01 24 15 400	Zdenka Badovinac
NARODNA GALERIJA	dusan_benko@ng-slo.si		
NARODNI DOM MARIBOR	vladimir.rukavina@nd-mb.si marinka.jerman.jelek@nd-mb.si	02 22 940 01 02 22 940 04	Vladimir Rukavina Marinka Jerman
PGD VELIKA LOKA - GLEDALIŠČE POD MOSTOM	pgdvelika.loka@siol.net		
PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ	Ivana.dilas@pgk.si marinka.postrak@pgk.si	04 280 491 04 280 49 16	Ivan Dilas
SLG CELJE	organizacija@mgp.si tajnistvo@slg-ce.si jerneja.volfand@slg-ce.si	03 4264 20 03 4264 214	Tina Kosi, dir Ana S. Bombek Jerneja Volfrand
SMG	ursula.cetinski@mladinsko-gl.si	01 3004 905	Uršula Cetinski
SNG DRAMA	ravnatelj@drama.si	01 252 14 79	Ivo Ban
SNG MARIBOR	danilo.rosker@sng-mb.si sng.maribor@sng-mb.si	02 250 61 00	Danilo Rošker
SNG NOVA GORICA	info@sng-ng.si jozko.cuk@sng-ng.si ira.ratej@sng-ng.si	05 335 22 00 05 335 22 10	Jozko Čuk Ira Ratej, program
SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA	mitja.bervar@opera.si	01 2410 17 00	Mitja Bervar
SOKOLSKI DOM KULTURE ŠKOFJA LOKA	sokolskidom@skofjaloka.si	04 511 23 44	Tinka Frakelj
ŠENTJAKOBSKO GLEDALIŠČE	info@sentjakobsko-gledalisce.si	01 23 12 860 031/ 225 230	Leopold Pungerčar
TARTINIJEVO GLEDALIŠČE PIRAN	katja@avditorij.si klavdija@avditorij.si	05 676 67 21 05 676 67 32	Katja Mevlja Klavdija Žnidarič
TERPSIHORA ŠEMPETERM VRTOJBA	terpsihora.plesniklub@gmail.com	031 300 773	Nastja Bremec
ZAVOD IVANA CANKARJA VRHNIKA	direktor@zavod-cankar.si kultura@zavod-cankar.si	01 750 66 34 01 750 66 37	Boštjan Koprivec Tatjana Miličinski
ZAVOD NEINSTITUCIONALNE KULTURE MOSTOVNA		05 330 09 12	Marko Rusjan

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

ZAVOD ZA KULTURO IN PROMOCIJO LENDAVAL	tanja.simonka@zkp-lendava.si gledalisce@zkp-lendava.si	02 577 60 20	Tanja Šimonka
ZVEZAKULTURNIH DRUŠTEV NOVA GORICA		05-302 17 55	Rudi Šimac

PREDSTAVNIKI NVO

IME	EMAIL	KONTAKT	DIREKTOR
AKSIOMA	aksioma4@siol.net		Janez Janša
BUNKER	bunker@siol.net		Nevenka Koprivšek
CENTER ZA SLOV. KNJIŽEVNOST	litcenter@mail.ljudmila.org		
EMZIN	emzin@guest.arnes.si		Jasna Rackov
FIČO BALET	goran.bogdanovski@guest.arnes.si		Goran Bogdanovski
FORUMLJUBLJANA	core@mail.ljudmila.org		
GLEDALIŠČE ANEMONRO	ana.monro@kud-fp.si		Goro Osojnik
GLEDALIŠČE GLEJ	info@glej.si		Inga Remeta
IMAGO SLOVENIJA			Janoš Kern
INTIMA	3@intima.org		Igor Štromajer
KUD AAK ZRAKOGLED	zrakogled@gmail.com		
KUD FRANC EPREŠEREN	peco@kud-fp.si		Željko Pelicon
KUD KATAMAN	man@kataman.org		
KUD LJUD	jasa.jenull@gmail.com		Jaša Jenul Vida C. Bren
KUD MREŽA	kud.mreza@guest.arnes.si		Nataša Serec
KUD NOR KRANJ	dusan.teropsic@guest.arnes.si		Dušan Teropšič
KULTURNODRUŠTVO B-51	b51@exponto.net		Damir D. Kos
MASKA	info@maska.si		Janez janša
MESTO ŽENSK	info@cityofwomen.org		Mara Vujić
MINI TEATER	robert.waltl@mini-teater.si		Robert Waltl
MIROVNI INŠTITUT	aldo.milohnic@mirovni-institut.si		Lev Kreft
MUZEUM	muzeum@guest.arnes.si		Barbara Novakovič
PEKARNA MAGD. MREŽE	markobrumen@yahoo.com gtkosi@pekarna.org	02 300 7870	Marko Brumen Gregor Kosi

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

P L E S N A I Z B A MARIBOR	info@plesnaizba.si		Mojca Kasjak
PLESNI STUDIO INTAKT	ntosha@gmail.com		Nataša Tovirac
PLESNI TEATER LJUBLJANA	ptl@mail.ljudmila.org		Živa Brecelj
Š T U D E N T S K I K U L T U R N I CENTER	info@skuc.org		
VIA NEGATIVA	spelca200@yahoo.com		Bojan Jablanovec
ZALOŽBA FV	monika.skaberne@guest.arnes.si		Monika Skaberne
ZAVOD ALCEDO	bratko.bibic@guest.arnes.si		Bratko Bibič
ZAVOD CONA	brane@cona.si		Brane Zorman
ZAVOD EMANAT	info@emanat.si		Maja Delak
ZAVOD EN-KNAP	office@en-knap.com		Iztok Kovač
ZAVOD EXODOS	exodos@exodos.si		Nataša
Z A V O D FEDERACIJA	ops@siol.net		Rauch, Kamnikar, Premuš, Dobaj
ZAVOD FLOTA	flota@flota.si		Matjaž Farič
ZAVOD K6/4	info@k6-4.org		
ZAVOD KITCH	kitch@mail.ljudmila.org		Lana Zdravkovič
Z A V O D N O HISTORY	nohistory@gmail.com		Mare Bulc
Z A V O D P.A.R.A.S.I.T.E	tpogacar@yahoo.com		Tadej Pogačar
ZAVOD PROJEKT ATOL	info@rx-tx.org		Marko Peljhan
Z A V O D S C C A LJUBLJANA	production.manager@scca-ljubljana.si		Barbara Borčič
ZAVOD SPLOH	spelca200@yahoo.com		Š. Trošt / T. Grom
ZAVOD VITKAR	fourklor@yahoo.com		Brane Potočan
Z A V O D Z A KIPARSTVO	andrej.srakar@kiparstvo-zavod.si		Andrej Srakar
ZAVOD ZANK	ema.kugler@guest.arnes.si		Ema Kugler

ZVEZA DRUŠTEV MC POSTOJNA	drustvo@dpzn.org info@mcp.si		
DRUŠTVO PRIJAT. Z M E R N E G A NAPREDKA			
U N I M A SLOVENIJE	info@unima.si		
ZAVOD ZOFKA	gala@zofka.si		
DRUŠTVO ZA G L A S B E N O U M E T N O S T ARSANA	info@arsana.si		
KUD PINA	info@pina.si		

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

MC PRLEKIJE POKRAJINSKI CENTER NVO	mcp@siol.net		
LOKAL PATRIOT MLADINSKI KLUB DNŠ	lokalpatriot@lokalpatriot.si		
K D P R I D E N MOŽIC	goran.zavrsnik@gmail.com	041 580 818	Goran Zavrsnik
ZAVOD ŠTIP MC PODLAGA	info@mcpodlaga.com		

NABOR SAMOSTOJNIH PODPORNIKOV

ALEKSANDRA GRUDEN
ALEN OŽBOLT
ALENKA PIRJEVEC
DEJAN HABICHT dejan.habicht@guest.arnes.si
DEJAN SRHOJ
DRAGAN ŽIVADINOV
FRANCI PURG
IGOR VIDMAR
IRA CECIČ
IVAN NOVAK
KATJA PRAZNIK
MAKS SORŠAK
META ŠTULAR
MOJCA DIMEC BOGDANOVSKI mojca.dimec@guest.arnes.si
MOJCA PUNČER
NIKO GORŠIČ
NINA JANEŽ
PETJA GRAFENAUER petja.grafenauer@gmail.com
PETRA HAZABENT
SAŠA JOVANOVIĆ
SIMONA MEHLE
ŠPELA KUČAN
TANJA LAŽETIČ tanja.lazetic@guest.arnes.si
ZVONKA T SIMČIČ

9.2.Intervjuji z umetniki

ANDREJA RAUCH: Misel na gledalca prisotna bolj, kot se jo zavedamo

Katja Legin: Koliko je misel na gledalca prisotna v samem procesu? In kako je to različno v različnih fazah procesa, če je?

Andreja Rauch: Mislim, da je prisotna bolj kot se zavedamo. Seveda imam v mislih gledalca, ampak to je drug nivo, kot da bi se obremenjevala s tem kako bo stvar, ki jo počnem sprejeta, če bo všečna. To kar delam vidim kot način komuniciranja. In v tem tudi vidim svoje poslanstvo; raziskujemo, poglobljamo načine komuniciranja, ki so bolj prefinjeni, bolj

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

neulovljivi, izmuzljivi, ampak še kako pomembni. Vse bolj verjamem, da so preživetvenega pomena. Fascinantno je kako zelo se lahko ne razumemo in mislim, da je to povezano, v naši družbi, s forsiranjem enega načina komuniciranja. Besedni je nad vsemi in potem dolgo časa ničesar ni, potem pa pridejo še ostali nivoji.

Katja Legin: Ko omenjaš komunikacijo kot glavno sestavino in draž; gre tukaj za to da JAZ kot ustvarjalec želim komunicirati ali KAJ želim komunicirati. Kaj je bolj pomembno, kaj je izvir?

Andreja Rauch: To dvoje je povezano, tega ne bi mogla ločit. Na primer projekt Posebna izdaja, ki ga želim skomunicirat, veliko že vem o njem, ga slutim, ampak ga ne znam 'dati ven'. Ne poznam še načina in skoraj tudi ne kaj točno je-ali je razstava, video izdelek ali bo publikacija.

Katja Legin: Najbrž obstajajo različni načini. Včasih imaš kot avtor jasno stališče, mnenje, ki ga želiš izraziti in sproti iščeš načine kako, v smislu formata, forme.. ali pa obstaja nek impulz, *drive* po kreaciji (mogoče tudi na zelo specifičen način; npr. metoda dela), ampak se sama vsebina kristalizira skozi proces. Se strinjaš, da sta to dve možni poti (najbrž jih je še nešteto), ki se lahko seveda prepletata?

Andreja Rauch: Ja, pri meni se vedno prepletata. Vsebino redko kar vidim že na začetku, mogoče se je včasih to bolj dogajalo. No, ampak tudi pri Suzani (predstava Terek, 2010) sem v bistvu imela neko videnje- kar se mi načeloma redko zgodi, da vidim predstavo. Ampak se je to videnje skozi proces zelo transformiralo. Torej, neko videnje, ideja, intenzivno doživljanje v življenju, ki vedno izhaja iz mene, vse to je na eni strani. Na drugi strani pa je tudi nek proces, kjer se kristalizira forma, v kakšnem formatu je vsa stvar, pa tudi vsebina- ker sta prepleteni (vsebina, forma).

Katja Legin: Ne vem, če in kako definiraš faze procesa, jaz pri sebi vidim, da obstaja neka faza nabiranja, akumuliranja, raziskave in potem v nekem trenutku preskok v fazo oblikovanja, ki jo razumem ne le kot formalno kompozicijo, ampak uporabo odrskih sredstev za vzpostavljanje pogojev za komunikacijo s publiko; postavljanje vsebin na oder na določen način- oblikovanje, da začnejo s publiko komunicirat na željen način. V tej drugi fazi imam večkrat občutek, da rabim zavzeti distanco in na nek način gledati material kot gledalka. Zaznaš ta preskok v procesu in ali je kot sem prej omenila v tej fazi misel na gledalca bolj prisotna?

Andreja Rauch: Zanimiva misel. To potem zahteva posameznikovo- ustvarjalčevo disciplino. Ravno danes sem imela diskusijo na to temo, postajam namreč nekoliko neučakana in si želim da bi naš kolektivni projekt prešel iz faze *playgrounda* naprej. Lahko bi še dolgo ostali v tej fazi.. idealno gledano....ali pa ne. Pred nekaj leti sem bila v kolektivnem projektu, kjer je bilo vse odprto, faza raziskave in nabiranja je lahko trajala poljubno dolgo in me je to motilo, sem se nad tem pritoževala. Tako, da ne vem kaj je zares 'idealno gledano' Nedolgo nazaj, ko sem bila sama v studiu, sem prvič zavestno pomislila, da imam na nek način ves čas ob sebi tudi namišljenega gledalca. Ali sem to jaz, je to nek duh- to je moj dežurni gledalec. Ko sem sama v studiu se lahko zgodijo genijalne stvari, a jih nihče drug ne vidi, takrat je dobro da je dežurni tam. Obenem obstaja želja, da ta genialni trenutek konzerviram, ga naredim ponovljivega. V bistvu pa želim v svojem ustvarjanju, v svojem delu vzpostaviti pogoje, da se poezija takih trenutkov sprovede.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: Imaš v tem trenutku občutek, da zavzameš dugačno vlogo, ki je bolj pogojena s pogledom gledalca?

Andreja Rauch: Mogoče, vendar mi ta pojem 'pogled gledalca' zveni kot neka delitev na mi in oni, na noter in zunaj. Vlog je več in odvisno je katero imaš v mislih. Ustvarjalec ali koreograf, ki že tokom procesa opazuje, je notranji opazovalec in je njegov pogled drugačen od nekoga, ki ga povabiš na vajo. Nek splošen gledalec, če to sploh obstaja, gleda na drugačnem nivoju, kot pa nekdo, ki je vaje spremljat sodobno plesne dogodke in je spet drugače kot nekdo, ki še nikoli ni bil na plesni predstavi. Mogoče to deluje malo po principu čebule- plastenja. Ne bi želela tega ločit ali definirat kot pogled gledalca, ampak bolj kot generalno razumevanje nekega fenomena.

Katja Legin: Ampak se ti zdi ta distanca pomembna?

Andreja Rauch: Ja, kot zorenje. V smislu zorenja. To kar si me prej vprašala, o preskoku, o uvidu svojega dela bolj od zunaj, lahko zdaj lažje odgovorim. Meni se to zgodi veliko kasneje, po premieri, mesece ali celo nekaj let po premieri, ko uvidim nove kompozicijske ali tudi vsebinske možnosti. Kar ne pomeni nujno, da delo takrat bolj smiselno komponiram, gre bolj za drugačen način.

Pri procesu za predstavo Torek, sem čisto intuitivno k sodelovanju povabila Vlada Škafarja kot dramaturga ozr. svetovalca. V bistvu je bil nekdo s katerim sem se o projektu pogovarjala in mu govorila v zvezi s tem kar se dogaja v procesu. V eni točki, ko jaz nisem mogla naprej, je bil Vlado izjemno pomemben- naredil je namreč dolg, dvourni intervju s Suzano in mi ga kasneje dal. Suzana je bila obremenjena s tem kaj bo rezultat, jaz nisem znala več k njej in Vlado je tu kot zunanji element v bistvu postal vezni člen in odprl neko novo dimenzijo, ki je meni potem pomagala delat naprej.

Katja Legin: Se ti kdaj pojavi vprašanje o profilu gledalca? In ali to vpliva na odločitve v kreaciji? Tudi koliko se prilagajaš, če se, temu kakšna je ciljna publika in kje se dogodek odvija (s tem ne mislim upoštevanje same dejanskosti fizičnega prostora)?

Andreja Rauch: Glede prostora, oziroma kakšen profil publike nekam hodi, to ne vpliva na delo samo. Glede ciljne publike pa mislim, da bi se morala bolj prilagajat, do zdaj se nisem. Oziroma, ko sem delala predstavo Pasaž Delux na železniški postaji, sem seveda vzela v zakup situacijo in tako se popravljam tudi za nazaj glede prostora. Seveda na železniški postaji ne postaviš enourne scene, ker veš, da ljudje ne bodo ostali in gledali toliko časa, torej prilagodiš logiko. Načeloma pa verjamem, da je publika zelo inteligentna. Ne strinjam se s to logiko, da je treba narediti neke stvari lažje, zato da bi jih lahko določeni ljudje razumeli. Je pa res, da nastajajo konfuzije v širšem družbenem polju. Meni je že tremin ples problematičen. Jaz skoraj raje rečem, da kar počnem ni ples, čeprav vem, da je to na nek način beg. Ples je res široko polje, sem spada tudi šport. In je težko pričakovati, da ljudje v družbi ne bodo imeli tega znanja in vedenja in s tem tudi določenih pričakovanj. Zato bi z veseljem našla pravi izraz. Nekateri moji vzorniki z umirjenostjo v srcu temu rečejo ples, zavidam jim to mesto.

Katja Legin: Se ti zdi, da je preveliko premišljevanje o ciljni publiku in izpolnjevanju njihovih pričakovanj lahko povezano tudi s komercializacijo? Je to lahko neka oblika samocenzure? Če pogledamo sodobni ples, kjer se pritožujemo zaradi premajhnega števila

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

publike, imamo pa na drugi strani predstave modernega plesa (Kjara's dance project), ki so razprodane.

Andreja Rauch: Mislim, da imamo umetniki problem. Mogoče bo to slišati nekorektno, ampak sita sem že tega obremenjevanja s koliko publike bom napolnila dvorano. Dajmo si priznat, sodobna umetnost- uprizoritvena ali kakšna druga, ki tudi raziskuje, jeozko profilirana stvar. Znanost, ki raziskuje, ima podoben problem; postaviti in dokazati hipotezo, to je težka in nehvaležna pozicija. In najbrž imaš tudi v znanosti, popularno znanost. Tako kot bi rekla, če obdržim primerjavo z znanostjo, da je to kar recimo počne Kjara Starič bolj popularna znanost, s širšim dometom. Jasno, da mi nek fizik ne more v dveh stavkih razložiti kompleksne procese svojega raziskovanja kot tudi jaz njemu/njej ne. Meni se zdi fino, da obstaja ta specifičnost. Ne moremo vsi vsega. Dejansko pa sistem to zahteva, mi se prijavljamo na 'kulturniški' denar. Kultura in umetnost nista ista stvar in se mi zdi, da bi bilo pomembno to ločiti, ker prihaja do ogromnih nesporazumov.

Ko sem delala Melodije začetkov s Kajo in Tomažem, smo delali po različnih prostorih, ki so bili povečini natrpani s stvarmi in potem smo bili enkrat v studiu z veliko rdečo steno, onadva sta bila oba oblečeno v temno. In mi je postalo jasno kako pomembno je imeti ta čist prostor. Najprej se moraš sčistiti, preiti v neko umirjenost, zgoditi se mora nek *tuning*- z vsemi, tudi pri gledalcu.

Katja Legin: Se ti zdi, da je problem publike povezan tudi z nedefiniranostjo različnih stadijev in formatov predstavljanja? Pri nas se večinoma dela predstave, tudi zato ker lahko na razpisih dobiš denar le za projekte, ki imajo končen produkt. Torej, bi bilo lažje, če bi imeli jasen prostor in čas, tudi pogoje za raziskave,eksperiment, ki ne stremijo k produktu, predstavi? In na drugi strani jasno predstave, katerih se kot ustravjalec lotiš, ko imaš res kaj za povedati in želiš to komunicirati z občinstvom? Oboje je odprto za publiko, a je jasno povedano kaj sebo gledalo. In podvprašanje, imaš v procesu željo po izpostavitvi dela v različnih formatih- odprte vaje, work in progress itd, kjer so že vključeni tudi gledalci?

Andreja Rauch: Ja, imam to potrebo, če najprej odgovorim na podvprašanje. Ravno zdaj nameravamo pri kolektivnem projektu začeti vabiti cca 30 ljudi, ki jih redno obveščamo o našem procesu. Mislim, da to deluje podobno kot v življenju, če si z nekom pogosto v kontaktu, si bolj povezan,medtem ko pri nekom, ki ga prvič srečaš, potrebuješ določen čas, da najdeš skupni jezik.In podobno je, ko prideš na predstavo. V tem primeru bomo ljudi obveščali o tem kaj se s projektom dogaja, s teksti, posnetki in jih tudi povabili v muzej ali na lokacijo. In prepričana sem, da bodo te ljudje popolnoma drugače gledali premiero. Meni je ta feedback v procesu izredno pomemben in v svojih procesih vedno povabim ljudi, ker stvari drugače vidijo, kot jaz, ki sem 'notri'. Koliko ljudi vabiti, pa je odvisno od procesa in tega kje si sam- koliko že veš in samo preverjaš kaj deluje, ali pa si v blokadi in ti feedback lahko odpre neke nove možnosti. V tem primeru, je smiselno imeti manj ljudi, da ne postane pretežno združevati vsa različna mnenja. Sploh, če si v neki ranljivi fazi, kjer te lahko preveč informacij samo zmede. Ko si govorila o raziskavi in predstavi in ločitvi tega, vidim jaz še en problem in to je postprodukcija, ki je zelo zapostavljena. Drugače pa se mi zdi, da neka hierarhija sploh ne bi bila tako slaba, zdaj namreč obstaja le ena ločena enota in to so prvenci, vse ostalo je v istem košu. In nekako se lahko zgodi,da gradiš in gradiš, ampak potem naslednjo sezono ne dobiš denarja, ker je pač nisi nekomu pasal, ali pa tvoj producent nekomu ni ugajal, to se dogaja. Ni kaj dosti vezano na rezultate, na dela, ki si jih že ustvaril, no po mojem bi to moralo biti glavno. In strinjam se s tem kar praviš, da je veliko zanimivih

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

formatov uničenih zaradi avtomatizma. Jaz imam željo lansirati ustvarjalnost in umetnost v način življenja, v segmentu svojega dela se želim odmakniti ven iz teatra. V komunikacijo med ljudi, tam je zame inspiracija. Lani smo recimo delali projekt Prenos, kjer smo delali s starejšimi (80. let) in mene je to povsem zadelo. In me recimo to zelo zanima dalje razvijati, je pa problem na razpisu, ker moraš tam upravičiti zakaj nisi, če se prijaviš na uprizoritveno umetnost, naredil uprizoritve. Imaš kritiko? Ne, ups, kritičarka je zbolela, druga pa je rekla, da to ni premiera in da ona hodi na premiere. In nimaš kritike. In predvsem kot ustavrjalec in kot človek se razvijaj, skozi čas te začnejo zanimati druge stvari in bi bilo super, da lahko v sklopu tega (kulturne politike) slediš svojim interesom in premikom. Ko si umetnik star 20 je drugače kot ko si umetnik star 30, itd.

Katja Legin: Imaš občutek, da ljudje okrog umetnika- zavodi, institucije, produkcija lahko bolje podpirajo in servisirajo specifične potrebe ustvarjalca in dotičnega projekta, namesto, da obstaja "mušter" v katerega se poskuša stlačiti vse in vsakogar? Velikokrat se zdi, da ni posluha za to, ker ali ni denarja ali pogojev, ali pa enostavno predstavlja napor, ker je treba zamenjat logiko, neka rigidnost.

Andreja Rauch: Zdi se mi, da gre razvoj v smeri, kjer producentom umetnik ne bo več potreben. Za njihovo preživetje kot producentske organizacije je pomembno, da program deluje kot celota, ki pa je posredno pogojena s političnimi zahtevami, pogoji. Naravno ustvarjalnega dela, kjer veliko črpaš iz sebe, doživljam drastično različno kot je narava lansiranja, prodiranja v različne družbene segmente po neki tržni logiki. Za preživetje je treba ti dve, drastično različni naravi, stisniti v eno delovanje, meni in mnogim je to zelo težko.

Katja Legin: Še zadnje vprašanje, na katerem nivoju, specifično od ostalih umetnosti, se ti zdi da lahko ples najbolj komunicira, apelira na gledalca, če recimo izpostavljam miselno, čutno, čustveno, fizično, energetska? Jasno je da bo dobro umetniško delo delovalo na več nivojih, ampak...

Andreja Rauch: Odvisno od konteksta. Jaz v predstavah uprabljam različne elemente, tudi tekst, tako, da je ples samo en del. Na nek način imam do giba nek *love - hate* odnos, po eni strani me izpolnjuje, me fascinira, po drugi strani pa me njegova narava frustrira. Ko sva delali s Suzano, je ona omenila teorija Howarda Gardnerja, ki razdeli različne nivoje, aspekte inteligence. Zanimivo mi je bilo videti in prepoznati kako je v našem zahodnem svetu besedna ali razumska inteligenca najbolj izpostavljena, najvišje cenjena. In zdi se mi, da velikokrat poskušamo gibalno obnašanje uvrstiti v to. Je pa to drug nivo komuniciranja, z drugačno logiko. Z 'dobesednim' prevodom ga poneumljamo, banaliziramo, hendikepiramo, in onemogočamo to kar gib ponuja, kar beseda ne ponuja, ker je tako zelo konkretna. Težko bi se opredelila za en aspekt, ampak je gotovo zelo direkten in neposreden način komuniciranja bolj kot pa z besedo ali glasbo. Na primer, pri najbolj abstraktnem plesu, ni ta nikoli tako abstrakten kot slika, ker ga določa telo, ki je zelo konkretno in že samo po sebi sporoča.

Je pa zanimivo, da imajo ljudje manj problemov z abstraktnim slikarstvom kot abstraktnejšim ali eksperimentalnejšim gibom. Mislim, da je to zato, ker imamo vsi telo in ga vsi uporabljamo za neko osnovno komuniciranje, obnašanje. Tovski beremo in ko potem manipuliraš s tem, se igraš z ognjem. Ali sem deloma odgovorila? Malo sem šla naokrog.

MAJA DELAK: Novi prostori publike: On-line plesna publika

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: Koliko in če je misel na gledalca, občinstvo prisotna v procesu? In če je različno v različnih fazah procesa?

Maja Delak: To se mi zdi zahtevno in obširno vprašanje.

Katja Legin: OK, bolj specifično, ali to kje delaš (prizorišče) in profil ljudi, ki hodijo na ta prizorišča definira koncept in delo?

Maja Delak: Zdi se mi, da zberem prostor glede na predstavo oz. ko začnem, še ne vem čisto kakšna bo predstava, zato morda bolj na tip dela. Se mi zdi, da je to velikokrat težka odločitev. Seveda bi lahko naknadno naredila predstavo tudi v kakšnem drugem prostoru, vendar takšne odločitve potegnejo za seboj dosti logističnih problemov. Včasih sama predstava/dogodek postavi zahteve in potem iščeš ustrezen prostor, npr. Transmittance, kjer smo vedeli, da nujno potrebujemo dobro internetno povezavo. in da je za projekt bolje da se zgodi v nevtralnem, negledališkem prostoru, ker projekt ni gledališko strukturiran.

Zdi se mi, da v zadnjih letih delam zelo različne projekte, na katere prihaja zelo različna publika. Menza pri koritu, Klub Gromka, Galerija 001, Stara elektrarna, Kud France Prešern, Cankarjev dom, Plesni teater Ljubljana, Dijaški dom Tabor... - to so vse lokacije, kjer smo imeli premiere ali pa ponovitve v zadnjih 5 letih. Razen tega, da sem se zavedala, da bodo različna prizorišča privabila različne ljudi, nisem razmišljala o tem, kakšna bo publika.

Katja Legin: Ko si ravno omenjala različna prizorišča v katerih si delala v zadnjih letih, imaš občutek, da ko preskakuješ iz tipa dela, v skoraj različne medije- ples, glasba, intermedijski performance, internetni performance.. se ti zamenja tudi logika dela?

Maja Delak: Kje je publika v razmerju do nastopajočega seveda vpliva na predstavo. Vzemiva za primer že omenjeni Transmittance. Dogodek ima dve publiko: eno v živo, eno na netu. Online publika komunicira z nami in glede na njihove predloge izvajamo scene.. Kamera, ki snema izvedbo in je za on-line gledalca način kako bo prejel dogodek, ima tako kot je postavljena svojo perspektivo in s tem smo nasopajoči podvrženim nekim zakonitostim snemalne situacije in dela s kamero. Performans je izveden za občinstvo, ki je z nami on-line, off line občinstvo, ki sedi v istem prostoru, pa je morda bolj v poziciji opazovalca. Kot performer se seveda zavedaš kamere, perspektive, publike v prostoru in to v tej strukturirani improvizacijski situaciji tudi uporabljaš. Torej v akciji se zavedaš, da nisi viden tem, ki gledajo dogodek online, s katerimi si prvotno v dialogu.

Zanimivo je tudi z vidika instantne kompozicij v prostoru. Faktorji kot so globin prostora in kamera, postavitve oseb, vidnost-nevidnost, glas v živo in v off-u, podporne akcije..., vse dobi dodatne poudarke, ali pa vsaj drugačne.

Katja Legin: Ta tip dela ni več taka redkost?

Maja Delak: Ja, streaming oz. prenašanje dogodkov je običajno, kar veliko je tega. Zdi se mi, da sodelovanje s gledalci v njihovem privatnem, intimnem prostoru ni tako pogosto.

Katja Legin: Predvsem se mi zdi zanimivo, da obstaja neka publika za to, ki to spremlja.

Maja Delak: Ja, seveda obstaja. Zanimivo je, da naše "plesno področje" velikokrat odreagira na način »ne, ne, ne, mene zanima samo živo telo.«, hkrati pa se s tem spet omeji. In vidim tukaj na nek način, da ostaja naše razmišljanje znotraj medija zelo zaprto ali nedostopno. Kar se mi zdi škoda, ker bolj ko integriraš novosti (kakršnekoli), bolj lahko osvežuješ svoj izraz, morda se lahko na ta način tudi izzoveš.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: Če se navežem na te nove oblike prezentiranja ali predstavljanja, na interaktivnost in intemedijo, ki jih omenjaš, na katerem nivoju se ti zdi, da ples- gib kot medij lahko naveže stik z gledalcem?

Maja Delak: Odvisno od publike. Če vzameš tako publiko kot so starši na šolski produkciji, ples kot forma z mnogimi od njih ne komunicira zato ker bi ta medij poznali ali znali gledati. Se mi zdi, da gre tu tudi za vprašanje kakšen je gledalec. Če govorimo o strokovni, plesa vajeni publiko, je jasno da gib z njimi komunicira drugače kot neki splošni publiko. Mislim, da ne obstaja univerzalen odgovor.. Prej si naštel aspektje dojemanja (čutno, čustveno, miselno in fizično). A je res samo to celostno? Ob tem, da smo tako vpeti v tehnologijo, v medmrežje, sploh mladi in kako ta vzporedni svet postaja in je del našega socialnega in čustvenega sveta, se mi zdi, da hkrati naš podaljšek in hkrati del nas, ki tvori našo celostnost. Ko opazujem to komunikacijo, objave, prezentacijo samega sebe v tem svetu, množstvo jazov. vidim predvsem kako velik del nas je postalo. Kar je srhljivo drugače, kot je bilo recimo 20 let nazaj, pa tudi inspirativno..

Katja Legin: V plesni sceni je že nekaj časa splošno razširjena misel, da primankuje občinstva in tudi neko splošno negodovanje nad tem. Je tebi kot ustvarjalki to zelo pomembno, imaš idejo in cilj, da bi na tvoje predstave drle masa ljudi? Kakšen odnos imaš do tega?

Maja Delak: Iz pozicije ustvarjalke se mi zdi, da je pomembno narediti tisto kar verjameš in biti iskren do tega. In nekako kot ustvarjalec se izpostaviš, za plesne dogodke je manj občinstva in nemogoče je v naših pogojih zagotoviti še novo in novo občinstvo Mislim, da je tudi prav, da se kot ustvarjalka ali ustvarjalec na to ne oziraš kot na najbistvenejšo komponento dela. Iz pozicije direktorice zavoda mi pa seveda ni vseeno ali je na premieri 30 ali pa 300 ljudi. Zdi se mi zelo problematično kakšna klima se razvija z zadnjimi političnimi dogodki in potezami v zvezi z umetnostjo, kulturo, znanostjo, izobrazevanjem. Takšna diskreditacija teh aspektov družbe je tako sramotna in tako škodljiva dolgoročno, za mlade, za neko mlado državo, da je nepojemljivo, da se to dogaja. Problematično je, da v tem času varčevanja, politiki lahko vozijo Audije, kupujejo računalnike, država plačuje zgrešene investicije, podpira lopovščine, podlajšujejo vojaške misije v Afganistanu itd. Te stvari dejansko vplivajo na odločitev posameznika ali bo šel na plesno predstavo, ali bo pustil hčerki ali sinu, da se vpiše na umetniško gimnazijo, kako bo razmišljal o srednješolskem učitelju ali znanstveniku - je delavec, ki zasluži plačo ali je lopov, ki krade državi. Lepo prosim! Ja, seveda se ukvarjamo tudi s številom gledalcev, ker v takšni klimi ti kvantitativni rezultati postanejo bistveno merilo, ki bo omogočalo nadaljno delovanje kulturne institucije.

Kot ustvarjalki pa se mi v tem trenutku v karieri ne zdi najbolj pomembno, da je na mojih predstavah ogromna masa ljudi. Lahko rečem, da mi je bilo na začetku kariere včasih hudo, da me je lahko prizadelo. Hkrati pa lahko rečem, da sem doživela razprodane dvorane, velike dvorane, gostovanja v tujini... in to je lep občutek za ustvarjalko.

Tudi razmere v gostovanjski politiki v tujini so se drastično spremenile. Ravno prihajam iz srečanja mreže IDOCDE v Hamburgu, kjer sem se med drugim pogovarjala tudi z lokalnimi plesnimi ustvarjalci in producenti. Produkcija velikosti, ki jo imam sama pri njih, ki so celo bolje podprti doma, gostuje veliko manj kot v sem sama vajena. To me je presenetilo, saj je Nemčija znana po veliko boljših pogojih kot jih imamo ustvarjalci v Sloveniji. Ampak to je

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

posledica trenutnega ekonomskega stanja v Evropi in v svetu.

Ustvarjalci so razvili različne strategije: recimo posameznike, ki razvijajo promocijske strategije in poskušajo spromovirati posamezne avtorje v finančno bolj podprtih mrežah, nevladne in tudi vladne organizacije razvijajo mednarodne projekte, ker izmenjujejo produkcije, povezujejo festivale, razvijajo mobilnost avtorjev, programerjev, kuratorjev. To so težke in naporene situacije, kjer je vedno potrebno najti ravnotežje med aktivnostmi, ki jih že imaš in vedno novimi, ki bi razvile sodelovanja. Poleg tega pa to nikakor ne pomeni, da ima takšna vključena institucije dolgoročno bolj stabilno pozicijo. Ta pozicija je trenutno še kako omajana z rezanjem podpore na lokalnem nivoju in nivoju države. Zame je to vse povezano s publiko.

Katja Legin: Nekaj mi ni jasno. Denarja je vse manj, hkrati pa je festivalov, dogodkov vse več. Kako je to možno? To namreč pomeni, da je nujno v vsaki tej stvari še manj denarja in vse manj toliko več kot je dogodkov.

Maja Delak: Ja, res je tako. In tudi festivali se ukinjajo. Če pogledaš kakšnimi so odkupi, kakšni so pogoji na festivalih, seveda postane jasno, da je veliko festivalov, kjer stroški honorarjev niso kriti. Pa še tega bo po mojem vedno manj. Čas se je spremenil in tudi pogoji dela so se spremenili, verjamem, da se bodo pojavile nove oblike - ne vem pa česa.

Katja Legin: Se ti zdi, da k problemu povprečnosti, o kateri včasih govorimo v relaciji do naše plesne scene, in posledično tudi pomanjkanju publike, botruje to, da nimamo jasno ločenih ali vsaj definiranih oblik predstavljanja svojega dela? V smislu, bi pomagalo, če bi imeli jasen prostor in nekaj financ za raziskave in potem večjo selekcijo in malo več denarja, ko gre za produkcijo predstav?

Maja Delak: Vedno smo tako kritični do sodobnega plesa. Hej, bom rekla, v kakšnih pogojih pa delamo? Kakšne dvorane imamo, ali so redni klasi, ali so prostori srečevanja... Mislim, da je najlažje kritizirati in tudi sama mislim, da problemi so v produkcijah, ampak glede na to za kakšne honorarje in v kakšnih materialnih pogojih nastajajo te produkcije, da smo lahko ponosni, da pri nas sodobni ples je.

Glede raziskav, ekseperimentov, kolaborativnih oblik iskanja, kaj je ples..., se mi zdi, da je to en možen odgovor na to, da se zdi nemogoče spremeniti pogoje dela in se zato išče tem pogojem primerno delo.... Hrati je tudi svet financiranja na evropskem nivoju šel tudi v smer zelo specifičnih financiranj- partnerstva, raziskave, izmenjave, mobilnost, in ne produkcije umetnikov. Mislim, da je vse tako kot je, mora biti in verjetno bo vplivalo na razvoj. Ustvarjalo se bo naprej v drugačnih oblikah. Kako se bo pa kulturna politika razvijala, pa ne vidim in ne znam predvideti. Čas krize je čas, ki ga je dobro izkoristiti za to, da svoje znanje, večino razvijaš naprej. Umetniškega produkta danes ne moreš gledati skozi očala pogojev za produkcijo, kakršna je bila pred 15 leti v Evropi in to je škoda, res škoda. Mislim, da je odgovornost za delo preložena na naša ramena, država je postala nekaj drugega kot smo jo bili vajeni in tudi to je škoda. Škoda, da nismo šli v smer izboljševanja pogojev za ljudi.

Katja Legin: Se ti zdi, da bo res (rezidence, raziskovanje....) postal splošen trend?

Maja Delak: Ne vem. Ljudje so začeli delati raziskave in residence, ker so se začele pojavljati možnosti za to. Iz pogleda ustvarjalca je tendenca ta, da imamo čim daljši proces- a priori, tudi če ga včasih ne bi rabili. Neka želja, da bi lahko čim dlje v miru počel kar pač

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

poneš. To se mi zdi naravno.

Katja Legin: Samo še eno vprašanje, ups, ne, dva. Imaš ti kot ustvarjalka željo po vključevanju publike v proces? V smislu odprtih vaj, work in progress, showingi ali razgovori po premieri...

Maja Delak: Nimam splošnega odgovora. Večino do zdaj sem delala tako, da sem v procesu sodelovala s sodelavci ali povabljeni gosti, ki so opravili to "nalogo" drugega pogleda, komentarja... potem pa je bila premiera in nadaljne predstave. Pri dogodku Transmittance, sva imela z Lukom prvo fazo priprave projekta v okviru rezidence v Italiji. To je bilo zgolj delo v nastajanju, razvijanje orodij za Transmittance (improvizacijskih performerskih, programskih, priprava izhodišča za vsebinsko delo...). Predstavitve na koncu rezidence se ni dogajala online in je bila zgolj neformalna predstavitev in pogovor z obiskovalci. Potem sva imela eno kasnejšo verzijo Transmittance online, samo audio- vizualno obliko. Celoten projekt je zgrajen iz delčkov, ki so zaključene celote, ki sam projekt vsakič znova potisnejo naprej. Dogodek bi vedno lahko videli kot ponovitve, hkrati pa vsakič dodamo in nadgradimo tako, da se meni zdi bolj kot nadaljevanje ali naslednji projekt.

Sama rada vidim kadar se po dogodku (ali pa tudi med, glede na to, da Transmittance to komentiranje med dogodkom dejansko vključuje) odpre razprava, pogovor, konstruktiven komentar. To je potem feedback, ki lahko doprinese ali se odvija skupaj z razvojem projekta. Zdi se mi, da tudi sicer lahko svoje projekte in tudi sodelovanja, ki sem jih imela, vidim kot nekakšen lok, kjer se različni projekti medsebojno vsebinsko in tudi formalno potiskajo naprej. Tako, da lahko feedback izpred let nazaj koristi pri delanju nečesa kar počnem zdaj. V tem smislu (povratne informacije in tudi razvoja) se mi zdi pomembna tudi dobra kritika. Pa ne mislim pozitivna, ampak kvalitetna, poglobljena. Zdi se mi, da je tovrstna refleksija (kritika, analiza...) veliko pomembnejša kot si mislimo. To pravim zato, ker se ne zgodi velikokrat, da bi bilo v publikacijah in medijih (kolikor jih je na tem področju) sistematično sledenje in refleksija, različni pogledi in neke vrste kontekstualizacija trenutnega ustvarjalnega dela.

Katja Legin: Kaj danes lahko drži gledalca? Če je bila včasih, dolgo nazaj pred vsemi temi mediji, dovolj zgodba in potem kasneje je postala pomembna aktualnost gledališke situacije, kjer performer ni bil le lik, ampak tudi on sam na odru in je bila komunikacija velikokrat direktna- nagovarjanje publike, kaj je danes to kar lahko vzdrži gledališki kontekst in gledalca v njem?

Maja Delak: (Maja komentira moja vprašanja, ki imajo neko tendenco, da težijo k univerzalnemu odgovoru. Prav ima.) Zdi sem mi, da to kar danes lahko vzdrži, je nekaj kar integrira vse kar je bilo do sedaj. Kar uspe zintegrirati znanje, dobre izkušnje tega kar je bilo, kar zna vključiti, kar zna reči 'JA' vsemu. In pri tem ni recepta. Je prepuščeno posameznemu ustvarjalcu in vsak ima svoje izbire in potem čas pokaže stvari.

DEJAN SRHOJ: Gledalec kot sokreator dogodka

Katja Legin: Koliko je misel na občinstvo prisotna v kreativnem procesu? In ali je to različno v različnih fazah?

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Dejan Srhoj: Pri meni se je misel na publiko zelo spreminjala od časov, ko sem začel obiskovati baletno šolo do sedaj. To je tam nekje 20 let. Na začetku je bila želja iti pred ljudi in se izpostaviti zelo močna. Ampak takrat bolj v performerskem smislu in na nek način zabavat, predvsem zabavat ljudi. Potem, ko sem bil v Operi kot solist, je bil podoben občutek. In potem ko sem zapustil Opero, se spomnim, da sem pisal neko pismo, ki ga nikoli nisem odposlal, v katerem sem pisal nekaj v smislu, da ne morem zadovoljevat samo estetike lačnega občinstva. Ker sem dobil občutek, da gre v osnovi samo za to, pri klasičnem baletu. Da v resnici ni tako pomembno občutenje, niti zgodba zares, ampak da publika želi samo točno določeno estetsko zadovoljstvo. In meni se je zdelo to čisto premalo, oziroma preveč velika distanca med performerjem in gledalcem.

Katja Legin: Je povezano to tudi z virtuoznostjo in pričakovanjem specifičnega koda, ki ga ima balet?

Dejan Srhoj: Ja, pričakovanja so zelo jasna in zelo redko se je zgodilo, da je koga zanimalo iti čez pogled te estetike, virtuoznosti. In potem, ko sem začel ustvarjati ali soustvarjati projekte recimo prva stvar, ki sem jo delal je bil projekt Proti toku, z Goranom (Bogdanovskim). In že sam naslov pove, šla sva ven iz Opere in naredila bova nekaj kar nama paše. In v tistem trenutku je bilo pomembno izpovedati to kar se dogaja. In želja ni bila zadovoljiti publiko, ampak ji dati ogledalo in občutek tega kar se je v nama dogajalo v tistem trenutku. Ampak nama je nehal delati videoprojektor tik pred predstavo. (smeh) Tako, da je manjkal ravno tisti del, kjer se vidita najina obraza, ko izpovedujeva in se je slišal samo glas, kar je malo zmanjšalo to moč (še smeja). V tem momentu je bilo povsem nepomembno kaj si misli občinstvo, čeprav sam nastop, sama predstava, sva se še vedno trudila biti v nekem kodu; plesati na glasbo, biti fit... Tako je trajalo kar nekaj let, z zelo jasno mislijo na občinstvo- s kakšnim občutkom želim, da publika zapusti predstavo (pomirjenosti, zadovoljstva, samopreizpraševanja...), tako da je bila ta misel zelo prisotna- na kakšen način vplejati publiko v dogodek, kako peljati dramaturgijo pogleda. Za mene je bila zmeraj publika pomembna. Celó preveč. Tako, da zdaj, v zadnjih parih letih pri projektih, ki jih počnem, skušam v resnici premostiti ta most med publiko in performerjem in ustvarjati pogoje v katerih je publika na nek način sokreator dogodka, sodelavec v dogodku. Kjer v bistvu s telesno izkušnjo (gledalčevo) postane priče dogodka.

Katja Legin: Ali s tem misliš na drugačne formate predstav, na participatorno gledališče ali še vedno znotraj klasične uprizoritvene postavitve?

Dejan Srhoj: Če dam primer, konec leta 2010 sem na MIT bil sodelavec pri projektu, kjer nas je bilo par ustvarjalcev in smo delali na temo Sol LeWitovih slik- približno 18 slik velikosti 3 x3 m je položenih na tla Oddelka za fiziko. Oddelek je visok nekaj nadstropij in tako, si lahko od zgoraj opazoval kaj se dogaja na teh slikah. S tem, da dajejo te slike nek občutek tridimenzionalnosti. 3- 4 umetniki smo bili soočeni s tem kako plesna telesa povežat z vizualno umetnostjo. Sam sem se odločil, da vse gledalce, ki so ves čas predstave gledali dogodek iz različne perspektive, povabim v prostor, na slike. Vsak od njih je dobil mapo prostora in mapo napak, ki so v prostoru, ker me je blazno nerviralo, kako je bilo vse popolno in idealno, da je vse tako čisto in jasno- v tem delu in na kampusu na splošno. Zanimalo me je, da bi se gledalci začeli ukvarjati z napakami, hkrati pa se je potem zgodila ena demokratizacija pogleda; prišli so na isti nivo s performerji, fizično v isti prostor, da so se poglobili v detajle, ki jih prej niso mogli gledati, da so s temi mapami hodili po prostoru, ki je bil prej sveti

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

prostor odra in na nek način sami ustvarjali koreografijo ali kompozicijo vsakodnevnega. In v tem smislu so oni kot publika postali kreator. V tem trenutku so vsi plesalci prenehali z aktivostjo in opazovali publiko. Del publike je bil še vedno gor, del publike pa že dol in v tem prehodu, ko so vsi prihajali na spodnji nivo, je bil trenutek, ko je publika od zgoraj opazovala publiko spodaj. To je en primer.

Ne vem, jaz dojemam tudi učenje Fičo treningov kot neke vrste umetniški dogodek. Udeleženec skozi izkušnjo gibanja, skozi izkušnjo neverbalne komunikacije postane del umetniškegododka.

Katja Legin: Ta premik v participatorno gledališče, recimo mu tako, se je tebi zgodil, ker se ti zdi, da je na ta način lažje aktivirati gledalca ali zato, ker se ti zdi, da klasična uprizoritvene postavitev tega ne zmore?

Dejan Srhoj: Pri meni gre samo za to zelo močno izkušnjo...Zdaj recimo delam na projektu Mapiranje Prul, v okviru Ukrepa in trenutno to zgleda tako, da jaz določim čas- uro, trajanje dogodka, prostor (izven gledališkega prostora) in vabim enega, ki z mano opazuje. S tem in dvema stoloma postavim določen okvir. In midva postaneva opazovalca za točno določen čas, na točno določenem mestu, ki ga jaz izberem, ampak znotraj tega pustim, da se dogajanje odvije, kakršnokoli pač je pred nama. In pri tem se zgodi par zanimivih stvari; ena stvar je da takoj ko postaviš umeten objekt v prostor (stola), nisi več samo gledalec, ampak tudi performer in predvsem to, da ta s katerim opazujem, da imava isto izkušnjo opazovanja in da morava oba vložiti napor v to, da lahko razpozna pomene. Da kot bi rekel Vevar, spekularno ves čas pretvarjava v spektakularno. In pri tem jaz, od trenutka ko se usedeva, nisem več hierarhično nad gledalcem ali pa nisem več ta, ki z njegovim pogledom manipulira- ne ponujam ali vodim pomenov, ampak sva skupaj v izkušnji. In potem po končanem opazovanju, se greva s povablencem usesti in podeliva to izkušnjo. Torej, zanimiv mi je moment, kjer se ne počutim več osamljen kot po klasični predstavi.

Katja Legin: Kot gledalec ali ustvarjalec?

Dejan Srhoj: Ustvarjalec. (naroči capuccino) Aha, ta moment je mene ves čas motil pri klasičnem gledališču, občutek osmaljenosti. Ti pripravljaš par mesecev predstavo, vложиš ogromno truda, se zgodi predstava, dobiš aplavz in potem publika gre in ti ostaneš sam. In ta osmaljenost, ostati sam brez feedbacka. Gledalcu na nek način zabavam, animiram, ponujam mu neke pomene, stike, karkoli, ampak sem na koncu v resnici neizpolnjen, ker je v bistvu komunikacija enosmerna. In v bistvu je to tisto, kar si želim premostiti. Želim si skupnih izkušenj, kjer enakopravno sodelujeva v izkušnji in jo tudi komentirava.

Katja Legin: Si kdaj razmišljal o profilu gledalca- o ciljnem občinstvu. Je ta misel prisotna, je lahko obremenjujoča, ali lahko pretirana misel o tem pripelje do izpolnjevanja splošnih pričakovanj, kot si omenil prej pri baletu?

Dejan Srhoj: Ne vem, moja izkušnja je samo ta, da v bistvu umetniško delo samo vabi specifično publiko. In ne glede na tvoj trud pri vabljenju publike ali preko PR-a ali marketinga, vabila ali česarkoli, vabi delo. Tema s katero se ukvarjaš, način kako se z njo ukvarjaš. In seveda, da veliko pomeni prostor v katerem se zgodi dogodek. Na nek način protor definira to kako se ukvarjaš s temo, na kašen način se ti zdi, da boš povabil publiko, v Ljubljani tudi točno veš kdo zahaja v katere prostore. Ne vem, moja izkušnja je, da se trud

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

pridobiti publiko ne spleča. In sem se tudi sprijaznil s tem, da sodobni ples pač nagovarja majhno število ljudi in da je v tem smislu elitističen in hermetičen, kar pa ne pomeni da je nepotreben. Tako kot sodobno vrhunsko poezijo bere omejeno število ljudi, tako kot hodi omejeno število ljudi v galerijo gledat sodobno vizulano umetnost, tako je podobno tudi s sodobnim plesom. Ali pa pri filozofiji, kjer to spet prebere neko omejeno število ljudi, ampak mislim, da ti ljudje očitno to rabijo, se s tem hranijo in hranijo potem tudi neke druge zvrsti.

Katja Legin: Zdaj si na nek način odgovoril na moje naslednje vprašanje. Zdi se, da je tako kot je na nivoju države zdaj splošen termin in mnenje, da moramo varčevati, pri sodobnem plesu prišlo do nekega mnenja, da je premalo publike za to zvrst in da gledamo sami sebe in obstaja splošno pritoževanje nad tem. Zanima me koga to res moti. Ustvarjalce? Ali tiste okrog? Je tebi kot ustvarjalcu število publike problem?

Dejan Srhoj: Mislim zelo odvisno od pričakovanj. Jaz sem imel zelo dolgo željo, da me vidi čim več ljudi in sem bil razočaran kadar je bilo malo publike. Sem se celo spraševal ali sploh igrati za tako malo ljudi. Zgodilo se je, da sem isto predstavo igral pred 800 ljudmi v Moskvi in pred 15 v Ljubljani. In vsakič znova kadar je bilo malo publike sem se moral sprijazniti in si reči 'tudi teh 15 ljudi je pomembno' in potem sem v prvih nekaj minutah predstave pozabil koliko jih je in sem igral isto. Ampak po predstavi sem se spet spraševal zakaj igram za tako malo ljudi. Meni se je zgodil velik obrat pri predstavi Gregorja Kamnikarja 39, kjer je imel po 4 do 6 ljudi na dogodkih. Bil sem parkrat in vsakič sem mislil, da bo razočaran nad številom, ampak on je vsakič znova s pogledom zaobjel teh 5 ljudi in si videl, da mu ni pomembno ali jih je 5. Da to sploh ni issue. Ampak to kaj lahko podeli z njimi in na kakšen način. In vem, da sem bil kot gledalec totalno šokiran, presenečen.

Katja Legin: Ja, v bistvu se počutiš privilegirano.

Dejan Srhoj: Ja. Pa tudi mislim, da je to v skladu s tem kar meni manjka v sodobni družbi. In to je ravno ta moment človeškega stika- to da podeliš nek intimen trenutek, to da se lahko odpreš komu, ampak to seveda zahteva varen prostor. In za mene v tem trenutku ni varen prostor biti sam s 400 ali 800 ljudmi, ampak je bit pred enim ali dvema. In v tem kontekstu se tudi ta eden ali dva odpirata zame. Tako, da je tudi ta intervju na nek način zame precej težek, ker je v nekem smislu enosmeren. Ti seveda poveš neke svoje stvari, ampak se jaz odpiram. Ja, tako da sem tudi zdaj malo zmeden. (smeh)

Katja Legin: (smeh) No, ampak moraš vedet, da so vsa ta vprašanja postavljena iz mojega pogleda, tako, da sem v vprašanjih zelo vpeta in na nek način govorijo tudi o meni. Se tudi jaz malo razkrivam. (še smeha) (se še malo izpostavim)

Dejan Srhoj: Na nek način je zanimivo to, da vseeno ne morem reči NE; ne bom več komuniciral, ne bom se več izpostavil na nekem nivoju ali pa odprl ta pogled- umetniški. S tem, ko rečem umetniški mislim ta moment kjer je tvoja zaznava na višjem nivoju, kjer se posvetiš trenutku, sebi in temu, ki je ob tebi in na nek način reflektiraš. Se pravi tega si ne bi odvzel, ampak zahteva pa vseeno eno izpostavljenost in ta je trenutno zreducirana na dva.

Katja Legin: Omenil si intimnost in pri tem izpostavil neke neklasične formate. Kaj pa v nekem tipičnem projektu, ki se konča s predstavo v konvencionalnem smislu setinga.. se da gledalca tu vpeljat, da postane integralni del procesa in dela samega? Na kakšen način? Odprte vaje, sharingi, pogovori? Kako omogočit prostor za to, to intimnost?

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Dejan Srhoj: (kritično reflektira moje vprašanje in predpostavke v njem) Kar jaz zdaj vidim so dogodki ali predstave s katerimi se trenutno sam ukvarjam, so na nek način intimne, je malo sodelujočih in ti so tako performerji kot gledalci, kjer je možna izmenjava ena na ena. To je en format. To je en ekstrem, drugi pa so spektakli scenskih umetnosti, kjer pride tisoč ljudi na predstavo. Potem pa imaš večino v sodobnem plesu, ki je nekje vmes. In s tem kar je vmes imam tudi jaz težave.

Katja Legin: (pojasnujem vprašanje)

Dejan Srhoj: Ob tem imam potem takoj misel, ko sva imela z Goranom v Judson Church predstavo. In publika, ki je tam, vidiš, da pride gledat dela, ki po svoji naravi niso spektakularna in ki so v večini primerov v nastajanju ali paso raziskave, ki odprajo povsem nova polja. In tam se od tebe kot ustvarjalca ne pričakuje... ni tega termina uspešen ali neuspešen, ampak je opazovanje na drugem nivoju. Kaj prinašaš, kakšno temo, kakšen pristop in v tem smislu tako varno okolje v Ljubljani blazno manjka. In za ustvarjalca in za gledalca, ker je zelo jasno, da če greš v Staro Elektrarno in plačaš 7 eur tudi nekaj pričakuješ v zameno. Tako da tak format manjka, absolutno. Potem je to povezano tudi z izobraževanjem. Da nimamo nekega izobraževanja po srednji šoli, ki bi ti omogočil prostor poskušanja, kjer so napake neizbežne. Torej, da ti preiškušaš in da imaš neko dobronamerno publiko, ki daje feedback. To zelo manjka. Par idej, ki sem jih imel jih nisem razvil mogoče ravno zato, ker moraš takoj v borbo za financiranje in borbo za prepričevanje publike, da imaš dober produkt. Pri čemer tebi sploh ne gre za produkt. To se mi zdi pomembno za razvoj publike in neke scene.

Katja Legin: Se ti zdi mogoče Neforma nek približek temu?

Dejan Srhoj: Zdaj, ko razmišljam čutim veliko razliko med pozicijo ustvarjalca in gledalca. Jaz kot gledalec v trenutku, ko plačam karto želim nekaj za to dobit. Hočem nek kvaliteten dogaodek, ki me bo popeljal, mi odprl neka nova obzorja in me ne zanima, da tam nekdo nekaj raziskuje. Mene kot gledalca zanima kaj je ta, ki ustvarja našel. Kot ustvarjalca me pa zanima iskat in mi je ta proces iskanja veliko bolj zanimiv kot potem samo dejstvo tega kar sem našel. To je že passe. Mislim, da sta tu dve zelo različni potrebi- ustvarjalec in gledalec.

Katja Legin: Denar je torej faktor? Bi gledal drugače, če ne bi plačal?

Dejan Srhoj: Ja, čisto. V tem smislu bi te raziskave in researchi bi morali biti zastonj za gledalca. Kot recimo Tribuna, ki je zastonj, ni pa brezplačna. Torej nekdo bi pa vseeno moral financirati tega, ki raziskuje. Da bi si to lahko privoščil.

(gre na wc)

Katja Legin: Vem, da si izrazil nek specifičen način dela, ampak vseeno, imaš potrebo po tem da gledalca vključuješ v proces in ne samo v sam dogodek in kako?

Dejan Srhoj: Mene trenutno zanima process as a product, kjer je proces že produkt oziroma niti ne produkt, ampak še bolj 'process as a process'. Kjer je dogodek sam proces ali opazovanja ali plesanja, kjer gledalca ne vabim v dogodek kjer opazuje, ampak v dogodek kjer je akter ali sodelavec. V tem smislu gledalec kot termin izgine. Zato na to težko odgovorim.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: Kaj pa v bolj tipičnem- klasičnem procesu?

Mene zanima komunikacija, komunikacija gledalec- performer in v tem smislu, če se spomnim lanskega festivala Pleskavica, je bilo tako, da je vsak, ki je prišel na Pleskavico... na način kako smo definirali dogodke, prostor kjer se je dogajalo, skupna kosila, možnost sodelovanja, vse to je vzpostavilo prostor, kjer si tudi če si prišel z namenom biti samo gledalec, postal udeleženec. Kar pomeni, da je vsak, ki je prišel imel možnost vplivat na to kar se bo zgodilo na odru ali predlagat, komentirat. In v tem smislu je bil zame to zanimiv umetniški proces. Kjer sem dobil feedback in je šlo za dvosmerno komunikacijo. In taki formati mene v tem trenutku zanimajo, ker se mi zdi, da lahko to omaogoča razvoj umetniške zvrsti. Se pravi, odprti prostori, ki omogočajo izmenjavo. Tega je premalo v sodobnem plesu, na sami sceni, med samimi ustvarjalci in v relaciji do publike. Meni to manjka in zato delam na formatih, ki ...

Katja Legin: Se ti torej teater kot tak zdi dinozaver?

Dejan Srhoj: V tem trenutku, me kot ustvarjalca ne zanima klasično gledališče.

Katja Legin: V širšem kontekstu, se ti zdi, da je res ni več zmožen komunicirat? (daljše vprašanje katerega point je stavek, ki je zapisan)

Dejan Srhoj: Par stvari s katerim se ukvarjam odgovarjajo na to. Vodim treninge za ljudi, ki niso profesionalni plesalci, zato ker verjamem, da je izkušnja gibanja veliko bolj zanimiva kot pogled na gibanje. To je ena stvar, druga je, da se mi zdi, da je potrebno (za to kar mene zanima) vzpostavljat ali razvijat orodja za gledanje in tukaj je ogromen potencial. Da bi ti lahko opazoval gibanje človeka, ki hodi po mestu kot ready made koreografijo rabiš neko orodje kako to gledat. In mislim, da je velik problem ker gledalci preprosto nimajo več orodij kako gledat sodobni ples. Mene zanima delat z ljudmi, ki so sposobni začet opazovat. Kako vzpostaviti pogoje v katerih lahko nekdo opazuje in ima neko izkušnjo.

Kar se pa tiče klasičnega.. kaj me premakne? (dolga pavza) Kar me najbolj premakne je prisotnost.

(jaz bluzim o formatih in tem kje sem in kam hočem, Dejan razume. Potem dolga pavza)

Veš kaj me samo nervira, da pri takozvanem klasičnem gledališču v veliki meri manipuliraš s pogledom, s pomeni in v bistvu skoraj zahtevaš točko pogleda. Mene pa zanima demokratizacija pogleda, demokratizacija točke gledanja, pozicije gledalca. Ker se bojim, da vsakič znova v klasičnem gledališču, da z vsako predstavo pritrjujemo obstoječemu hierarhičnemu sistemu- politično družbeno. In hkrati si kot gledalec želiš te podreditve, z željo da te pripelje nekam čez, ampak v večini primerov pritrjuješ obstoječemu redu.

Ena redkih takih predstav, ki tega ni počela je bila Tam daleč od Sinje Ožbolt v PTLju. Nobenih pomenov niso vsiljevali, nobene manipulacije nisem čutil. Zdaj ne vem ali je bilo to, ker niso dokončali predstave (smeh). Imel sem občutek iz strani izvajalcev, da zaradi določenih razlogov niso čisto zares dokončali predstave, ampak ravno ta nedokončanost, je meni kot gledalcu po parih letih pustila možnost, da uživam, da se oddahnem in se prepustim gibanju in temu kar ples na nek način je- ukvarjanje z zakonitostmi plesa in giba. In ne poskušat ustvarjat pomenov. 6 ljudi, ki v prostoru giba, ki so prisotni in ki mi dopuščajo možnost pogleda. To je bila ena redkih predstav kjer sem užival. Ni bilo želje, da me v karkoli prepriča, da mi da kakršnokoli sporočilo. To mene v tem trenutku zanima. Možnost, da si

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

ustvarjam pomene sam, v bistvu čutim kot gledalec to kot nujno, zato ker sem v svetu vse okrog mene narejeno, artifično, kjer če grem v gozd razmišljam 'kdo je posadli ta drevesa in kdo jih obrezuje'? In ne morem verjet da rastejo sama od sebe. Da ne govorim o holivudskih filmih itd, kjer je poanta v tem, da se slučajno ne bi dolgočasil, da vmes ne bi bilo lera. Zato svaka čast Cvitkoviču, da je naredil Arheo. Čeprav sem šel iz dvorane pred koncem filma.

Katja Legin: Če je bila v nekem obdobju zgodba to kar je držalo gledalca, potem je bilo obdobje direktnega nagovora gledalca in upoštevanja konkretne realne gledališke situacije- vodor realnega, pa je tudi to šlo že mimo. Kaj je to kar bi danes ljudem pasalo, kaj rabijo? Kaj bi gledalca držalo?

Dejan Srhoj: Ja, da bi se lahko dal dol s performerjem. To bi recimo mene držalo (moj šok nad direktnostjo in smeh). Ali pa...imam sliko čutnosti, žametnosti, nečesa kar je nežno. Nežno, čutno in erotično. To bi mogla bit možnost, ena od možnosti, da bi...

Katja Legin: (govorim o filmih Tree of Life in Melanholiji in aspektu spiritualnosti/duhovnosti, ki se v obeh pojavlja. In ali je to splošna potreba ljudi danes? Filma sta bila oba uspešna.)

Dejan Srhoj: Ne vem. Misliš, da je poanta. V momentu, kjer institucionalna religija pač ne funkcionira in ne more več nagovarjat ljudi, v prostoru kjer tudi umetnost postaja vse manj čutna ali kjer ta element duhovnega umanka v veliki meri, je to sigurno lahko nova tržna niša za umetnost. Ali pa je od vedno bila, pa jo ne uporablja več. Ampak jaz sem v tem trenutku proti vsakršni zlorabi tega in hitro se začne dogajat zloraba. Ne vem, spomnil sem se na Nadja. Recimo da ima Nadj v svojih predstavah ta moment duhovnega, ampak on tudi živi to, v veliki meri. A več, torej ima pogoje da je lahko medij duhovnega. V trenutku ko si mi borimo za vseakdanje preživetje kot umetniki ali ustvarjalci, bomo zelo težko delali predstave ali pa umetniška dela, ki bodo lahko nudila transcendenco. Ne bomo jih. To je to kar se jaz zdaj sprašujem, v trenutku v katerem je kultura- umetnost strošek države in družbe, je pač jasno, da se ne moremo ukvarjat s tem, da bi lahko ponudili ali bili mediji za nekaj onkraj. Jaz bi si želel, da bi bilo to možno.

GREGOR KAMNIKAR: Umetniški akt se dovrši šele z gledalčevo prisotnostjo ali pogledom

Katja Legin: Koliko je misel na občinstvo, na gledalca prisotna v procesu in ali je to različno v različnih fazah?

Gregor Kamnikar: V bistvu v vseh fazah ustvarjanja razmišljam o občinstvu. Iz enostavnega razloga, ker se mi zdi, da se umetniški akt lahko dovrši šele z gledalčevim pogledom in prisotnostjo. Kot umetnik lahko naredim nastavke za smisel, ampak šele s tem pogledom se ti udejanjijo. Če delam kot koreograf sem jaz prvi gledalec in lahko pri sebi/s sabo preverjam kako se ti pomeni dovršujejo. Integralni del predstave, plesnega gibanja, dejanja je tudi samo občinstvo. Potem je seveda drugo vprašanje kdo in kaj je občinstvo. Ne maram je razmišljat o občinstvu kot masi. Lahko, da to prihaja iz moje izkušnje, ker pač nikoli nisem plesal za množice, poleg tega pa sem tudi vedno užival v oseben odnosu do občinstva, do posameznika v občinstvu. Tako, je bolj zanimivo govorit o človeku ali opazovalcu. O posamezniku. Ja, skozi vse faze je prisotno zavedanje, da to je za nekoga. Ali kogarkoli, tudi za Jožeta iz Šiške

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

(termin za gledalca, ki nima nikakršne veze s sodobnim plesom ali slehernik). Zanima me recimo tudi to kako gledalec dopolni neko akcijo oziroma prezenco performerju. To je približno tako kot ko pripraviš večerjo. Pripraviš sam jedi, ne bodo drugi kuhali, ampak pridejo pa na večerjo in se šele z njihovo prisotnostjo zares zgodi. Nepojedena večerja je frustrirajoča. Če nadaljujem to isto parabolo, lahko večerjo seveda poješ tudi sam kot si lahko tudi sam sebi opazovalec. Ampak vedno je ta ideja opazovalca, ki ne ve in ne pozna. Še en primer: da je kot terapevt, ki ne ve nič o življenju klienta, razen tistega kar mu on sam pove tam v seansi, podobno gledalec dela le s tistim kar dobi v sami predstavi in ne rabi nujno drugih kontekstov. Recimo, da si kot gledalec postaviš vprašanja in iščeš odgovore v tem kar se dogaja. Jaz poskušam delat tako, da gledalcu ponujam in spodbujam njegovo vlogo, da umetniško delo dopolni. Na nek način stalno govorim gledalcu: « Tukaj je tvoje delo. Naredi ga, drugače ne bo nič. » Ready made-ov v tem smislu pri meni ni.

Katja Legin: Ampak se ti vseeno najbrž zdi pomembno, da gledalca ne kar pustiš, ampak da vzpostaviš neke pogoje, da sploh lahko sprejeme to vlogo in odgovornost?

Gregor Kamnikar: Ja absolutno. V bistvu velikokrat prav to pogrešam v predstavah, da ne mislijo vloge občinstva. Po čem to vidim? Po načinu kako ... npr. nekatere predstave so take, da bi rabil ob gledanju imet svoj osebni prostor in ne da se zraven mene tišči še pet riti ali pa da je ob meni telo nekoga, ki ga ne poznam. Dejansko Pa bi potreboval neko drugo telo ob sebi... Kar meni kot gledalcu daje vedet, da se z mano in mojo pozicijo in percepcijo niso ukvarjali, niso razmišljali v kakšnih pogojih bom to gledal. Veliko pa recimo v tej isti predstavi naredijo za pogoje plesalcev ali same predstave, ne pa zame kot gledalca. In iz tega se rodi potem nek odnos, v smislu: »Ok. Potem pa tudi meni visi dol.« V bistvu pa lahko veliko narediš in to z majhnimi stvarmi- kako gledalci vstopajo, kakšna je dobrodošlica.. Te pogoje lahko vzpostavljaš na različne načine in pri tem poskušam, eksperimentiram- kot si rekla vzpostaviti pogoje; večja verjetnost, da se ljudje sprostijo, da se počutijo varne.. Zdi se mi, da kot ustvarjalec ne moreš pričakovat ne vem kakšnega odziva, če ne poskrbiš za vzpostavitev pogojev za gledalca. Vprašanje je seveda tudi ali mi uspeva vzpostavljati prave pogoje za gledalca.

Katja Legin: Ali prostor/ institucija kjer se dogodek odvija vpliva na sam način dela in postavitev dogodka? Ali različni prostori z različnimi pomeni (Drama, PTL, Elektrarna..) in s svojim občinstvom determinirajo kreacijo? Tudi to ali misliš na to kdo je ciljno občinstvo?

Gregor Kamnikar: tukaj morda obstajata dve fazi. Ali dve strani. Ena je moja intuitivna, kjer se meni kot ustvarjalcu o tem ne da razmišljati, ker ne verjamem v te specifikacije in sem zase razjasnil, da smo kot prvo vsi ljudje. In to nam je vsem skupno- dihamo, mislimo, čutimo, smo slabe ali dobre volje, pridemo na dogaodek v določenem stanju, tako da se ne ukvarjam s statistiko, ki jo določene institucije gotovo držijo. In glede na njo tudi sestavlja svoj program. Tako, da me to ne zanima, ker gledalce tretiram najprej kot ljudi. Če sem rekel, da sta dva dela, je zame to prvi- ki je intuitiven in baziran v delu- delati tej človeški ravni. Z mislijo na to delam in tudi ves čas trkam. Tako da tudi le bi delal v Drami, bi pustil to intuitivno plat na pašo, da mi oblikuje, narekuje delo- v zvezi s samim prostorom, kaj čutim, kaj vem. Po drugi strani pa vem, da bodo prišli gledat dogodek tako moški kot ženske, da imajo ti ljudje različne poklice, da imajo skrivnosti, torej zelo specifične stvari. In potem zaznam, da se nekaj v materialu dotika nekaterih bolj kot drugih, npr. rojevanje, otrok, teme ki se ženske dotaknejo drugače kot moškega. In to je že zanimivo in poskušam to upoštevati, na tej fenomenološki

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

ravni. Nastopaštvo je v naši kulturi bolj domena moških in na njih deluje drugače kot na ženske. Ali pa damo v reklamo, da v dogodku nastopa tudi gej, kar takoj sproži določeno temo in spodbudi določene ljudi k ogledu.

Katja Legin: Podobno kot pri komponiranju, kjer določene stvari bolj akcentiraš ali podčrtaš. V bistvu kako z določeno temo delaš glede na to kako rezonira pri specifični publikli.

Gregor Kamnikar: Ja. Še to, občinstvo je preveč segregirano, kar je logična posledica majhnega prostora, ker ni dovolj dogodkov. Recimo pri nas je veliki manko brecht kabareja. So pa stvari v duhu kabareja, ampak narejene na način ready made-a- skomercializirana različica, kar je nekaj drugega. Kot primer tega kako pri nas primankuje različnih žanrov, da bi lahko rekel, da se npr. v Škucu dogaja kabare. In potem bi bilo zanimivo ljudi iz Drame peljat v Škuc. Ne obratno, to je že nekaj drugega- potem je kontekst gledališča že zelo močan. Ampak ja kot si rekla, to so neki poudarki v kompoziciji, ki se zgodijo glede na temo. Preizkušaš kako je če daš akcent sem ali tja.

Katja Legin: Se ti zdi, da lahko preveliko ukvrajanje s tem kaj si publika želi ali pričakuje privede do komercializacije? Kje se ti zdi, da je ta meja- najbrž je razlika med tem, da se gledalcu približaš in tem, da jim ponujaš stvari na prvo žogo, ki so splošno sprejemljive?

Gregor Kamnikar: V komercializacijo gre vse, hmm vse kar je readymade, kar ukinja potrebo po tvoji udeležbi. Vse kar podpre tvoje videnje sveta. Kar ga ne preizprašuje v nobeni točki. (Če smem dodati). Pri komercializaciji se nihče ne ukvarja z občinstvom kot ljudmi, ampak kot virom denarja. Vse v dogodku se prilagodi povečanju občinstva, tj viru denarja.

Katja Legin: Se ti zdi, da se tako imenovana alternativna kultura/umetnost ali off scena na nek način boji, da bi bila komercialna in gre pri tem tako daleč, da v bistvu gledalcu ne ponudi več jasne vstopne točke za branje, razumevanje, doživljanja?

Gregor Kamnikar: Ja v tem pogledu je vrašanje občinstva preveč. Recimo, da ponazorim to s primerom. Disfunkcionalne erekcije: problem je, če preveč govoriš o tem ne deluje, če premalo tudi ne deluje. In tukaj je težava. Poleg tega, da imaš ta problem s sabo, da se soočiš s tem, moraš še paziti na to mejo, da ni preveč in ne premalo. In tukaj stoji tudi ta problem občinstva. Zdi se mi, da je govorenja o tem preveč, velika fama. Ja, še nekaj v zvezi s komercializacijo ali vščenostjo, iz knjige (Gregorjeva knjiga o sodobnem plesu je v procesu oblikovanja): hip hop je tudi lahko sodobna in plesna in umetnost. Definira jo kot prvo preizpraševanje, drugo je umetnost, tu se opiram na modernizem, ko se nekdo odloči, da to je. S tem pa seveda da nekdo tudi meni kot gledalcu pravico, da se odločim ali vidim to kot umetnost ali ne. Hkrati pa se mi zdi, da se umetnost ne izključuje z vščenostjo ali masovno uspešnostjo. Še enkrat zame stvari, ki ne preizprašujejo nečesa, niso dobri kandidati za umetnost, lahko je to kultura, zabava. Da se vrnem na vprašanje, zardai pretiranega govorjenja o publiko, o vščenosti, je umetnik lahko preobremenjen s tem kaj naredit. Mogoče delaš eksperiment, ki ga je zelo težko gledati, zahteva ogromno ustvarjalnega napora in vztrajnosti, gledalec pa si želi videti nekaj, da se ima lahko fino. Zame je bila rešitev klovnanje. Klov je namreč ena super igra, ki pelje v to vščenost, klovn te namrel zavede- 'jaz ti bom dal vse', dejansko pa ta nič ni. Klovn si ti, kar pomeni: ko kot gledalec sprejem igro, da mi bo klovn dal vse, sprejem da si dam sam vse in performer- klov ima samo naloga, da je občutljiv in lovi prave momente in jih spelje na svoj tir. Na nek način se gre klovn manipulacijo, ampak pokaže da je to igra. Izpostavlja kako ta mehanizem med performerjem

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

in gledalcem deluje. Klovn mi je tako dal eno orodje kako navezat komunikacijo z gledalcem- tip komunikacije, ki ga je gledalec bolj navajen. V bistvu je samo to, da imaš jajca stat pred nekom in mu gledat oči, z vsem starhom, neprijetnostmi- tudi kot Gregor, ne le kot performer. To pa si lahko dovoliš ravno zato, ker imaš vlogo- vlogo klovn. In velikokrat se to ne razplasti, iz različnih vzrokov, mislim da je en tudi pomankajne performativne tehnike, orodja. Da se vrnem, obstaja to pritisk biti všečen ali pa strah, da bi bil komercialen, meni je bolj vprašanje kaj s tem narediš. Ja, meni je fino preizpraševati, me matra firbec in če gre kdoz mano je super, ker vem da je to trip, lahko zelo osebno in v teh letih dela sem se trudil, da naredim to dovolj doumljivo, da se lahko še kdo vključi. Ker je potem večji žur. Nimam tega talenta ali priložnosti, da bi lahko govoril o neki masi- 100 ljudi, pač ni 100 ljudi, ki bi z mano tripal. In ne vem kako je to od zunaj. Mene je vedno zanimalo se spraševati in nikoli tudi ni obstajala neka želja, da bi bilo to mega uspešno. Sem si pa poskušal vzpostaviti pogoje, da sem lahko počel kar me je zanimalo. Tako, da ne znam odgovoriti drugače kot iz svoje izkušnje. Zdi se mi da je pomankanje orodij, ki bi omogočali bolj prefinjene strategije v performativni in tudi koreografski praksi. Je pa to tudi družbeno vprašanje- publika. Sam se nikoli ne bi lotil projekta vzgajanja občinstva- to so že politične zadeve.. Zame je vzgoja zelo intimen proces in masovno ga tretirati, pomeni da se gremo politiko. In če si vzamem vlogo tega, ki vzgaja, pomeni da se postavim v višjo- hierarhično pozicijo moči in konec. Not my cup of tea. Se mi zdi pa da še nismo v svetu, kjer bi lahko rekel- imam moč ampak jo lahko hkrati tudi ves čas relativiziram. Zaenkrat je še ali- ali.

Katja Legin: Deloma si že odgovoril, zate kot za ustvarjalca to da ni mase ljudi, ki bi drla na sodobno plesne predstave, tudi tvoje, ni problem?

Gregor Kamnikar: Ne.

Katja Legin: Do katere mere ti je pomembno da je gledalec vpleten v proces? Vidiš kakšne formate, ki se ti zdijo zanimivi in lahko k temu doprinesejo?

Gregor Kamnikar: Dajva tako reči, ja, gledalec je v vsakem primeru ves čas tam. Je vabljen, ves čas je proces odprt. Jaz se grem zadnja leta to idejo, ki jo vse bolj artikuliram- practice. Torej, če kot gledalec prideš na vajo si del tega- practica. Kot sta bila vidva z Dejanom opazovalca pri Lisi (delavnica z Liso Nelson). Ali ko delam s svojo mamo, lahko prideš kadarkoli. In zdaj, če prideš in ostaneš v tej klasični poziciji gledalca, moraš plačati 1 eur. Lahko pa se vključiš na kakršenkoli način. Lahko ustvarjalno gledaš in ne rabiš plačati 1 eur. Gledalec je zame abstarkcija, jaz ne razmišljam o enem konkretnem človeku. Gledalce je zame neznanec. Me pa človek blazno zanima in če bo med nama kemija na vsaj neki ravni, ji bom sledil, ker želim izvedet, vzpostaviti povezavo s človekom. In to želim tudi v predstavah. Torej gledalec je abstrakten, a je ves čas prisoten. Ima vlogo, ki jo lahko menja. Me zanima mu ponuditi vlogo, ki ga zanima. Lahko ti naštejemo različne startegije: od tega da imaš odprte vaje in mi je kot Gregorju tuje to zapiranje, ki se velikokrat dogaja- kaj bi skrival. Recimo zdaj je Theatre de complicité imelo cel proces odprte vaje in so bile to v bistvu predstave. In to mene zanima, dat na Google urnik vaj, ki dobijo status predstave. Ampak do tega še nisem prišel. Vse je predstava. Čeprav vem, da bo malo ljudi to podpisala- moja mama in Dragana. Ampak... no, po drugi strani sem pri knjigi zelo poslušal sebe in je nisem dajal v branje. Po občutku, ne ker bi želel kaj skrivati, sem to tudi ves čas preizpraševal.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: Morda je to prav zato ker si v pisanju manj suveren, kot v practicu, ki ga že dolgo delaš. In ti v slednjem primeru ni problem nekoga spustit zraven, medtem ko pri pisanu rabiš ta čas zorenja...da si lahko v stiku s sabo.

Gregor Kamnikar: Ja, najbrž. Kot koreograf imam občutek, da znam vzpostaviti prostor, kjer se ljudje (velja in za performerja in gledalca, obiskovalca, ki pride na practice) lahko sprostijo. Da vsebuje ta odnos, sploh s performerjem, dovolj zaupanja. In imaš prav v tem sem suveren, ker sem to veliko počel in razvijal- 15 let.

Katja Legin: Zanimivo se mi zdi to, da je vse predstava, ok govori o tvojem specifičnem interesu, ampak se sprašujem, oziroma sprašujem tebe, če nimamo pri nas ravno obratnega problema. Da različni nameni in interesi niso dovolj artikulirani, razplasteni in se vse prezentira in meče v isti koš pod terminom predstave. Tudi če je v bistvu laboratorij ali raziskava ali... in tudi to je povezano z občinstvom. Se ti zdi da bi bilo kristno, če bi obstajal prostor, kjer se ve da se tam prezentirajo work in progressi, ali tam potekajo odprte vaje itd.

Gregor Kamnikar: Kot teoretik ali kritik (kar nisem, zato je to smešno) verjamem, da je dogodek svet zase. Pomembno je da ima jasen ključ za vstop. Ja zpridem na dogodek s svojim teoretičnim okvirjem in če predstava ne vstopa v moje polje, ne obstaja (spet referiram malo modernizem). In to je fašistično. In v tem smislu je veliko teoretikov fašistov. Lahko povem ker sem žrtev tega fašizma. Pa ne samo jaz. Ker ljudje ne gledajo iz dela samega, ker jih ne zanima- drugi ljudje jih ne zanimajo. To kar pa ti omenjaš, zato pa je potreben ogromen družbeni proces. Vse te velike družbene procese pa lahko sproži, po mojem mnenju, država. Država kot jo razumem, zato plačujem davke, je tu zato, da bi to regulirala. Kar pomeni, da je tudi tista, ki sistematizira. To je raven države oziroma kulturne politike. To se mora nekdo odločiti in moral bi biti zelo inteligenten kulturni politik, ki ga mi ne premoremo. Mogoče Simon Kardum ali Marko Brumen. In za prvega, ne morem reči, da se z njim o vsem strinjam, ampak ima to... karizmo. Da bi lahko kaj premaknil v tej smeri. Ampak država ima tudi svojo računico, ki se imenuje...želi si vzgojiti državljane po svoji meri. In pri tem še nisem slišal za državo, ki bi hotela preveč razmišljujoče državljane. Kar pomeni, da bo regulirala tako, da bo to tudi dobila. In zato imamo to situacijo- fašistoidnih kritikov. Fašistične v tem smislu, da če ne narekuješ točk iz mojega sveta, ki jih mimogrede jaz ne poznam, ker jih še nikoli niso deklarirali, potem nič. Saj židom najbrž tudi na začetku ni bilo janso kaj od njih hočejo, če ne veš pravil igre. (se vrneva k vprašanju)

Ja, in imaš ta različna imena- eksperiment, raziskava, predstava. Zame je vse dogodek- ampak to je res moj pogled in dajmo se premakniti od tega k družbenemu. Kontekst je družben, to lahko regulira država, da bi imel sodobni ples nek razpon, ki bi bil merljiv, da bi ga bilo čutiti v tej družbi. To je kategorizacija, na podlagi katere se lahko potem regulira. Jaz pa mislim, da se ljudje preveč vežejo na te zadeve in mene moti, da se work in progress vrednoti kot manj v primerjavi s predstavo.

Katja Legin: Ja, točno to, meni se zdi, da bi prav s to ločitvijo in definicijo tega kaj je kaj, lahko te različni formati postali bolj enkopravni.

Gregor Kamnikar: Se strinjam. Ampak zato bi potreboval ogromno teoretično maso, ki pa ne obstaja- nek podstat. Po Deleuzu, ni dovolj konsistentnosti, da bi se lahko vzpostavila ravnina emanence. Preveč je raztrgana, sporadična in dokler tega ne bomo sprejeli, se bomo s tem ukvarjali in vrteli v začaranem krogu. Ko bomo pa to kot družba, okolje sprejeli, šele potem bomo lahko šli na naslednjo fazo- spraševanja o tem kako se lotiti teh premikov- kaj

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

naredit. Tako, da zama je to vprašanje zelo družbeno. Kar lahko jaz kot posameznik naredim je, da povem kaj je moja drža in jo tudi živim. In če bo to koga navdihnilo super, če pa ne bo, pa tudi super. Še enkrat, jaz se ne čutim poslanega, ker je moja misel preveč anarhistična, in ker prvič, ne verjamem v državo in v regulacije in drugo, v bistvu nimam druge rešitve. Verjamem v človeka, v posameznika in ne v maso. Dam primer- dokler tega ne razrešimo kot družba se jaz ne grem nobenih stavk. Torej, da moram državi kot gospodraju najavit, da bom stavkal. To je meni.... To ni regulacija, temu se reče nadzor. Sorry za izlete. Grem nazaj na občinstvo... vedno razmišljaj o občinstvu, ker je občinstvo integralni del predstave, to ni nekaj kar pride potem ali pred nečem, ampak pride hkrati s tem ko začneš koncipirat zadevo. Dokler lahko predstavo delaš v svoji kuhinji, jo imej v kuhinji in povabi tudi ljudi v kuhinjo. Ne pretendirat stvar v nekaj drugega kot je. Ta open-mindedness, to se mi zdi pomembno, da gre v stvar vedno konkretno, samo tako lahko kaj spremenimo.

Katja Legin: Ti verjameš v mikrokozmos.

Gregor Kamnikar: Čisto. Oziroma v kvantnost; v fiziki ta koncept pomeni, da ni zveznosti. Recimo svetloba ne prihaja v enkomernih paketih; fotoni, ki jih je full, pa potem nobnega, pa potem en in tako. Na drugi starni elektro- magnetno valovanje je vzpostavljeno. Energija pa je združena kvantno, to pomeni po paketih, a ti ne prihajajo enkomerno. Pri fiziki ozr. recimo v nano tehnologiji gre točno za prehod iz kvantnosti v to kar razlaga relativnostna teorija- v makrokozmos. V nano tehnologiji se zgodi isti prelom kot v družbi. Za nekaj širšega pa bi potrebovali zaupanje, ki še ne obstaja. Če me vprašaš 'a boš ti plaval za tistega tam?' 'NE'. Nimam tega zaupanja, ljudje nimajo tega zaupanja in zato se bunijo, v bistvu je popolnoma razumljivo. Družba, kapitalizem je pred posameznikom, je vedno nekaj korakov naprej. Moral bi biti zelo pameten, ker je kapitalizem premislil in preračunal že toliko strategij, kar pomeni da jih je tudi kodificiral in je konec. Prav zato sem srečen s to igro, ki sem jo vzpostavil na nivoju imena. Zdaj se pa grem eno igro, ki je vredna igre. Da me ves čas na nek način stimulira.

Katja Legin: Če je včasih v gledališču sama zgodba držala gledalca in smo šli v času postdramskega skozi vdor realnosti, kaj lahko drži publiko danes?

Gregor Kamnikar: Ja, recimo pri Federaciji smo zdaj prišli do tega- meni se je zazdelo, da je vse, tudi najhujša matematika in filozofija podana skozi zgodbo. In smo vzeli to kot strategijo- storytelling.

Aha, trend- Vilko je rekel: »To kar dela Kamnikar, čez kakih pet let.« (smeh oba)

Katja Legin: Ti dam primer, ker je meni takrat to padlo na misel. V nekem kratkem obdobju sm gledala nekaj filmov, ki so bili vsi zelo dobro sprejeti (med publiko in kritiki), tudi polemični. Med njimi je bila Melanholija in Drevo življenja. In sem opazila neko podobnost- v vseh se je pojavil močan element spiritualnosti, duhovnosti. In sem začela razmišljat.. seveda v družbi ta aspekt umanjka- institucionalna vera je izgubila to moč, obstaja new age, ampak v bistvu ni več tega katalizatorja..

Gregor Kamnikar: Ja, ljudje to čutijo, ampak ne vedo kako ga živet- najbrž gre tudi za strah. Ko sva s Tno (Dobaj) delala Kapital, je bil v proces vpletena tudi moja sestra. In ker se ukvarja z raziskovanjem v zdravilstvu, smo veliko delali tudi na tem aspektu ali iz tega vidika. Seveda je bil predpogoj to, da sva ji oba zaupala in ona podobno, kot mi v plesu, ona raziskuje na ravni duhovnega. Jaz sem že dolgo nazaj govoril o tem, da vsak plesalec, ki trdi,

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

da zanj ples ni duhovna stvar, pač ni pesalec. Sorry. Potem zame ne plešeš. Jebi se. Adijo. Mogoče duhovnost ni prava beseda, ampak brez duha ne moreš plesat. V bistvu je to prav utelešenje duha, vidno utelešenje duha. Ja, bi podpisal to za duhovnost. Naslednja stopenja bo pa bolj v obliki igre- vse je igra in tako jemlješ življenje. Čeprav je to kar težko. Ne gre za to, da bi si morali izmišljati vedno nove igre, ampak da prepoznava, recimo, katero igro se greva zdaj. To je meni zelo blizu. V Koreji sem zdaj udeležencem workshopa razlagal, da je to tako kot pri Budizmu. 'Vsi smo že Bude, samo zavedamo se še ne. In enako pri delu, ničesar vam ni treba, doseči ali se naučiti, vse kar bomo delali tu že znate, že veste, samo da to še ni ozaveščeno.' In jaz ničesar ne prinašam, vam ne morem prineset tega zavedanja, lahko pa ponudim igre, kjer se boste najbrž začeli zavedati določenih procesov. Recimo pri klovnu. Pri plesu pa enako... Dolgo let nazaj me je blazno zanimalo sanjanje od Castanede in hotel narediti solo- kjer res zaspiš in grem v sanje in v stanju sanjanja- torej zavedanja znotraj sanj- iz tam plešem.

Katja Legin : Ja, najbrž je to tako robno, ker je o tem težko govoriti in definirati- to polje. Hitro zdrsnemo v posploševanje ali New Age. Enako kot nam lahko gre na živce- tebi zelo- ko nekdo govori o teatru splošno ali netočno, nespecifično, enako je tu- artikulacija je zelo pomembna, na nek način gre za ekspertizo.

Gregor Kamnikar: Saj obstajajo ljudje, vem preko sestre, ki imajo zelo razdelana orodja in sisteme. Vprašanje je samo kako gledati na to tudi skozi uporabnost za to kar počnemo. Zdi se mi, da je sploh pri plesu, to dvoje zelo blizu. Recimo butoh se mi zdi v tem smislu zelo zanimiv. Ker ima ta aspekt zelo integriran- mogoče se ne reče temu duhovnost, ampak delaš pa z duhom. Oni ji rečejo domišljija. Seveda je vprašanje fokusa, kaj dosežeš.. Mislim, da je tab tudi zat, ker je zelo intimno. Na premieri predstave z Mamo (verzija...?) sem na 2/3 predstavo prekinil, ker ni šla tja kamor bi morala. Sicer sem bil v dvomih, se mi je to zdelo rizično. Ampak mi je bilo jasno, da kar se je dogajalo ni bilo to kar sva midva počela v procesu- in na nek način je bila predstava tudi prezenatcija procesa. Sicer sem ta rez obrnil v umetniški dogodek, tako da so ljudje mislili, da je to del predstave. Ampak energijsko je to zelo naporno, tako da tega ne bi postavil v predstavo. Je pa zelo intimno, ker je bilo to res nekaj med mano in mamom. In sva oba rabila, tudi proces je to potreboval. Intimno, družinsko- jaz tudi gledalce, ki pridejo na predstavo velikokrat dojemam kot družino, mi je pa jasno da je ta družinskost, bližina in intimnost lahko za koga tudi strašljiva.

Katja Legin: Se ti zdi, da ples, oziroma gib kot medij komunicira z gledalcem na specifičnem nivoju, je en aspekt, ki prevladuje?

Gregor Kamnikar: V knjigi Gregorja Kamnikarja Zmes za ples je to definirano, on temu reče sodoživljanje. (gre v nevroznanost, omeni zrcalni nevron). Jaz trdim, da mi se ne moremo gibov drugega naučiti le preko gledanja. Samo skozi gledanje bi to trajalo. Tako, da more biti na delu še nekaj drugega in jaz v knjigi to imenujem sodoživljanje ali pa nekateri temu pravijo kinetična empatija. Ples se dogaja tam, ples je razvil ogromno orodij kaj s tem narediti- tudi v družbi. Kaj pa je to sodoživljanje? Kot gledalec gledaš, seveda, ampak se kamlu začnejo odzivi kazati tudi v tvojem telesu- ali se ti pleše, se zakrčiš. Če padeš notri, z recimo igralcem, tudi ti zadržiš sapo, ko jo on. Sodoživljanje na celostni ravni- čustveno, čutno...na vseh ravneh. Neka ženska ima class, ki ga imenuje Phrase, kje ljudem dovoli da počnejo tam kar želijo. Njen teza je, ki jo bi rada ovrgla ali potrdila, da če skupina ljudi vsak dan pride in dela kar hoče nekaj časa, da se bo vzpostavila nekakšna fraza. Ne ve kakšna in v

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

kakšni obliki, ampak da se bo na nekem nivoju to vzpostavilo. Fizična inteligenca, s katero se ukvarjam, je na delu tudi ko z nekom hodiš po cesti in se pogovarjaš. Takrat delujejo vsi čuti, da se ne zaletiš v kaj, da koordiniraš vsa dogajanja. Problem bo do tega priti, ker je to povezano z intimnostjo. Še en primer, ki sem ga preizkušal tudi v Koreji; ljudje ne vedo kaj potrebujejo na fizični ravni. Moje navodilo je bilo naj se začnejo gibati tako kot jim paše, kar pač potrebujejo. Ne kar želiš, ampak kaj rabiš. Ljudje se skozi dan morda še nekako ozvestijo to kako se počutijo, ampak na ravni telesa nas redko kdo vpraša, tudi sami sebe ne in nimamo razvitih teh orodij kako priti do tega kar rabim.

Katja Legin: Pri plesalcih se mi zdi ravno obratno, zavedamo se da bi nam pasalo si raztegnit križ ali rame, ampak ta drugi čustven aspekt, pa hitro postane problem.

Gregor Kamnikar: Ja, zanimivo v Koreji je bilo, ker so oni taki robotki. Oni so se sicer gibali, ampak je bil to že ples. Ampak to ni to.. vprašanje je bilo kaj rabiš. Se ti paše ulečt na tla... V bistvu je pomembno, da začneš razločevati med tem želim, hočem, rabim- zato tudi imamo tri izraze. Čeprav seveda obstajajo prostori v telesu, ki jih tudi ne moremo ubesediti- za njih ne obstaja termin. Tako, da se mi zdi, da to ples že prinaša in je to neko poslanstvo- na tej ravni sodoživljanja, ki je celosten. Še nekaj kar je vezano na gledalca, mene zanima hologramsko delo, tako je recimo zastavljena predstava M. Hologramsko v smislu, da vsak delček že vsebuje celoto in bi lahko Marjeta naredila le kratek delček predstave in končala, a bi gledalec na nek način v tem že videl vse. Zdaj zakaj potem delat enourne predstave? Zato ker v njih uživamo, ker s tem lahko podamo več informacij in ne zato, da ker lahko le v eni uri podam celo zgodbo. S tem se da igrati. Lahko delaš predstavo kjer 2/3 nimaš pojma kje si, potem pa pride trenutek 'razsvetljenja'- kjer se vzpostavijo kod ali jedro.

LEJA JURISIČ: Pogumni gledalec – natančni ustvarjalec

Katja Legin: Na katerem nivoju (mentalno, čutno, čustveno, duhovno) se ti zdi da deluje ples kot medij v komunikaciji z občinstvom?

Leja Jurišič: Sodobni ples trenutno, tudi v Ljubljani- komunicira na intelektualni, performativni- gledališki ravni. Ples sam po sebi naj bi, po moje, sicer nagovarjal najprej čutno, telo in duhovno.

Katja Legin: Kam pa spadata npr. uspešna projekta Kjara Starič in Nastja Bremec?

Leja Jurišič: Kjara Starič dance project in Nastja Bremec- sta nekje med baletom in show dancom. Balet kot status/ prestiž- establishment. Show kot zabava ali entertainment. Ljudje imajo oboje radi.

Glede umetnikov in umetnosti- osebno ne delam umetnosti, umetnosti ni mogoče delati. Delaš, ustvarjaš, raziskuješ in vsake toliko časa se to dotakne umetniškega ali celo nastane umetniško delo!

Katja Legin: Sodobni ples- zakaj se sploh ukvarjaš s sodobnim plesom?

Leja Jurišič: Iz nuje. Zanima me kaj telo sploh je in kaj lahko sporoča.

Katja Legin: Koliko razmišljaš o gledalcu tokom kreativnega procesa? Se to v različnih

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

fazah procesa spreminja? Lahko poveš na splošno ali na konkretnem primeru.

Leja Jurišić : Odvisno od projekta do projekta. Na splošno tokom vaj, v studiu pogosto komuniciram z nekim navideznim gledalcem- to je povezano s tem zakaj na odru sploh sem- z nečim kar me žene. Včasih moram zavestno odmisli ta odnos, komunikacijo, da lahko poglobim kar delam- pričakovanja. Potem ko že obstaja material pa probam razumet od zunaj, večino s pomočjo kamere, kaj material komunicira. In tukaj štartam iz sebe, če komunicira z mano, če mi je nekaj zanimivo, potem ponavadi temu sledim in poskušam razumet. Če komunicira z mano, ko ga začnem jaz brat, se mi zdi da komunicira tudi z drugimi. Nato sledim temu kar se je meni takrat dogajalo (kaj sem počela ali kaksno je bilo stanje). Jaz vem kaj določen material pomeni meni- kako ga jaz berem (dobiš nek point, kodo , logiko) in to poskušam zasledovat in potem je to jasno tudi gledalcu- ni sicer nujno da bere to povsem enako, a je mogoče brati in slediti, pasti v "zgodbo". Me v bistvu sploh ne moti, če bere nekaj drugega, dokler lahko sledi- to je takrat kadar je meni jasno kaj počnem in se tudi izjemno potrudim v tem početju! Se mi zdi super, da ima gledalec ta prostor, da lahko nekaj gleda po svoje. Pri telesu- veliko manj enoznačno ali določno kot pri besedi- telo ima mnogo širši spekter komunikacije kot verbalizacija. Je pa lahko zato manj jasno kaj govori. Tu je problem da smo ljudje ipak verbalci-radi bi bili sigurni vase in v ta svet zato imamo najraje kar besede, ker so točne,z jasnim pomenom. Ples potrebuje bolj pogumnega gledalca.

Katja Legin: A imaš kdaj v mislih potencialnega gledalca medtem, ko delaš, je lahko to nekaj kar determinira delo?

Leja Jurišić Ne načeloma ne, se je pa v Ljubljani težko izognit temu, ker veš kdo so gledalci, kakšna so pričakovanja teh ljudi, težko se jim je upret, poznaš face. Predstavljaš si kako bodo reagirali in hočeš to na nek način zadovoljit, na nek način kontrirat in se je fajn odmaknit od tega in si predstavljat ... Torej vsake toliko mi uleti kakšna oseba, ali scena ali kakšen je trend v sceni, ampak se poskušam od tega odmaknit. Sploh pa se to popolnoma spremeni, ko greš ven, kjer je lahko drugače. In če tam komunicira potem vidiš, da si zadel širše.

Katja Legin: Ali se ti zdi, da lahko pretirano ukvarjanje z občinstvom- izpolnjevanje njihovih pričakovanj pripelje do komercializacije? Npr. Clug.

Leja Jurišić: To ni več toliko vprašanje publike, ampak slave.

Katja Legin: Kaj pa vprašanje populariziranja? Glede na to da imamo v sodobnem plesu problem s številom publike, neobiskanostjo predstav.

Leja Jurišić : V Belgiji- se hodi gledat ples, tako kot se gre pri nas Dramo. In ob tem tudi ni problema z razumevanjem ali branjem tega. Po mojem bi bilo najprej nujno, da začnemo cenit svojo sodobnoplesno sceno, ki je zelo raznobarvna, napredna, predvsem je obsežna glede na velikost države v primerjavi z večino evropskih držav. treba na celostni ravni kultivirat, spodbujat... kako konkretno to v Sloveniji naredit pa ne vem. Poleg tega, pa vzpostaviti večjo konkurenčnost. Koreografi in plesalci moramo delat bolj dosledno, bolj odločno in konkurenco jemati kot izziv. zaključene celote. Definitivno bi bilo treba delati tudi na natančnosti in dokončnosti. možnost za eksperiment seveda mora obstajati, a ne kot izgovor. Za neodločnost lastne izjave. Mi kot ustvarjalci bi morali biti boljši, bolj dosledni, da pa ima predstava večji domet pa je v veliki meri stvar PR in organiziranja, trga. In to so drugi ljudje. To kar se dogaja pri nas da so ustvarjalci hkrati tudi sami svoji managerji, agenti, PRovci, ne pomaga ne k temu da bo umetnost boljša ne k temu, da bo dosegla več ljudi. Malo je ljudi, ki

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

bi imeli obe sposobnosti- redki primeri.

Katja Legin: Razplastenje procesov na ravni kulturne politike. Denar tako za raziskave kot projekte. Tudi v smislu predstavljanja- jasne ločnice kaj je research, kaj work in progress, kaj predstava. Se ti zdi da bi lahko pomagalo?

Leja Jurišič: Kar se tiče reasearcha in eksperimenta, se mi zdi da ni toliko povezan z denarjem (razen da bi institucije dajale prostor, kjer bi se to lahko kazalo), ampak kako kultivirat publiko da to pride gledat, oz. da jo to zanima. Vsake toliko časa se to pojavi. Sem sodelovala pri parih takih zadevah in se je enkrat zgodilo, da je bil organizator razočaran nad dogodkom,eksperimentom, ker ni bil uspešen?! Gledalci niso bili ekstatični niti razočarani,saj so vedeli, kaj so prišli gledat. Sama pa sem zelo hvaležna, da je to obstajalo. V Slo je težko, ker smo malo šlampasti, hkrati je pa tako malo ljudi- da se je treba vprašat, če pride nek eksperiment gledat par ljudi (trije) ali ni to že dovolj. Kako boš v tako majhni državi, imel toliko ljudi, ki bi vse to gledali. Ali pa bi morda lahko zadevo drugače zastavili - imeli 5 eksperimentov v istem večeru. Da je dogodek. Mogoče bi to tudi vzpodbudilo globino raziskovanja in eksperimentiranja. Predvsem pa je pomembno da ljudje vedo kaj hodijo gledat in da res pridejo, če si tega želijo.

Katja Legin: Saj o tem sem prej govorila, da se vzpostavi nek jasen prostor za različne stvari; stvari različnih formatov, ki imajo različne namene. Poleg tega pa, se ti zdi da drži, da se v sodobnem plesu velikokrat zgodi, da se celoten proces porabi za to kaj pravzaprav delamo in zmanjka časa za samo oblikovanje tega, umanjka craft?

Leja Jurišič: To je pa naša odgovornost. Na nas je da si vzamemo ta čas. Včasih se zgodi da je čisto dovolj časa za vse. Temeljnost. No, ampak ko rečem šlamparija, ko sem bila v Franciji in gledala 15 predstav, tam ni niti malo šlamparije, ampak kakšne globine pa tudi ne. Vsi furajo eno in isto, vsi so zelo natančni, pa ni nič s tem, en velik dolgčas pa če rečeva kraft formiranja predstave-imaajo.predstave stojijo,ampak zato niso nujno zanimive.

Katja Legin: Šlamparija- kaj razumeš pod to?

Leja Jurišič: Nenatančnost v izvedbi, ideji ali oblikovanju.

Katja Legin: Mene bolj kot to, da nekaj ni spiljeno, moti to ko ni premišljeno kako je sploh postavljeno na oder- oblikovanje- kako nekaj postaviš na oder in kako to komunicira- uporaba gledaliških sredstev?

Leja Jurišič: Oder je Oder. Definitivno so dobrodošla. Nujna itak. Je pa vprašanje kaj in zakaj komunicira? zgodovina vedno kominicira hihi
Pri nas, z mano v isti grupi, vsak plesalec rata koreograf. To je fenomen. Ne samo zaradi situacije glede preživetja, ampak tudi zaradi sodobnega plesa kot umetniške zvrsti. kako se je izvil baletu, hierarhiji ... Ti kot plesalec, si ustvarjalec. Koreograf od tebe to zahteva in potem začneš razmišljati in tako verjetno dobiš poriv, da sam kaj narediš, po svoje. Kar na eni strani lahko spodbuja nekvaliteto, po drugi, pa lahko pripelje do presežka,napredka. V gledališču je drugače: tam je jasno kdo je kdo, kaj je čigava funkcija. Režiser in text sta še vedno bogova hihi. V plesu pa se je to v bistvu čisto zrušilo. Vprašanje avtorstva, vprašanje avtorstva znotraj ekipe in odgovornosti koreografa. Hkrati je to razumljivo, po drugi strani pa predstavlja problem ker prvič koreografi nimamo dovolj znanja pa se moramo sami učit, drugic pa,fajn bi se blo zavedat, da vsak ni za avtorja. kar pa še ne pomeni, da ga je treba

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

podcenjevati, zato ker je "samo" izvajalec in soustvarjalec.

Toliko div, toliko individualistov kot je v sodobnem plesu, mislim da ni v nobenem drugem kolektivnem ustvarjanju. Toliko nepovezanosti. In ne gre tu za razprtije, ampak prav osebe, ki so v polju sodobnega plesa so totalni individualisti. Mi ne delamo skupaj, nikoli. Še nisem bila v projektu, ne tu, ne zunaj, kjer bi delali skupaj. Hm. zanimivo.

Katja Legin: A se ti zdi, da je možno da tega crafta ni v sodobnem plesu prav zato ker se je po baletu in modernem plesu, želel ognit starim formalnostim in se ni želel več naslanjati na strukture povezane z glasbo ali naracijo, ki je bila prisotna v baletu?

Leja Jurišič: Obstaja koreografsko znanje in šole, ampak zaradi tega nujno ljudje ne delajo boljše predstave. Nekdo ima znanje, pa nobene vsebine, drugi vsebino, pa tega ne zna postaviti, isti problem nedoslednosti. Oboje ne dovolj dobro.

Katja Legin: Ok, osebni talent itd, ampak na neki sistemski ravni se zdi, da obstaja pomanjkanje znanja. Ja ali ne?

Leja Jurišič: osebno mislim, da se umetniki večinoma ne rojevajo na akademijah. Kaže pa akademija na uveljavljenost določene zvrsti. Je pa res, da širi znanje samo, razpoznavanje, uči razumeti ..., je zagovornik.

Katja Legin: a je torej ugotovitev ta, da to da za sodobni ples pri nas ni široke publike, sploh ni problem?

Leja Jurišič: Ja problem je za nas kako dobiti incasso in preživet. Vseeno pa obstaja neko mednarodno polje, ki se razvija in živi.

Katja Legin: Pa se ti zdi kvaliteta tam boljša? Npr. v Belgiji?

Leja Jurišič: Drugačna. Recimo v Franciji, se polovica scene ukvarja z improvizacijo, ampak to tako improvizacijo, da pri nas tega ne bo nihče prišel gledat oziroma hotel gledat. Zelo osnovno, bazično, ampak oni so popolnoma v tem, delajo to zelo natančno in posvečeno in so alternativa- anti establishment. Ampak tako spoštujejo svojo kulturo, da hodijo tudi to gledat. Kar se tiče francije in kulture je zanimivo, da relativno enostavno dobijo subvencije za gostovanja. francija se zaveda pomena razpoznavnosti francoske kulture tudi v tujini. Za slovenijo bi blo zaradi majhnosti to še toliko bolj nujno.

Kar se mi zdi pri nas zanimivo je, da obstajajo ogromno različnih izrazov, individualizem tolče ven, vsak svoje in drugo je vedno slabše. Kar je zanimiva nacionalna specifičnost. V nasprotju s francozi, kjer vsi plešejo isto.

Katja Legin: A je to pomanjkanje veščini eden od razlogov zakaj predstave niso gledljive za širšo publiko?

Leja Jurišič: Ja. Ni koreografov. Sam se moraš naučiti. In zrasteš v koreografa. Koreografija in režija se najbrž lahko srečata, ampak delata z drugimi orodji. Sta na nek način isto- montaža v celoto. Kako pokažeš bistvo. Težko je vzpostaviti telo, da komunicira. Kako gledalcu odpreti to, ki ni navajen gledati telesa in ga brati, v primerjavi z besedami pri gledališču, ki konkretno nosijo pomen. Ples je bolj kot glasba. Tako kot je zame, ko nekaj poslušam popolnoma abstraktno, je za nekega glasbenika to zelo konkretna stvar. In pri plesu

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

je podobno- je zelo specifičen jezik.

Katja Legin: Imaš ti že v procesu željo po tem, da so gledalci vključeni v proces- v obliki work in progressa, odprtih vaj itd.?

Leja Jurišič : Meni se je izkazovalo, da pretirano izpostavljanje materiala tokom procesa, krhkega, me je vedno odvedlo stran od mene in moje poti. Zame ne deluje, ker je bolj fora, da moja nesigurnost rabi neko potrdilo od nekoga. Jaz imam občutek, da je fajn delat v zaprtem krogu in potem v enem trenutku se to pokaže- ampak zelo malo ljudem. Ko delaš iščeš neke odgovore in če pridejo ljudje in ti povejo, da to nekaj ni, te to lahko popolnoma sesuje in začneš iskat nekje drugje, v bistvu si bil pa dva koraka stran od rešitve, ampak so te zavedli. Ja, meni je ljubše imet nek kompakten proces znotraj ekipe ali mene in to pokažem šele ko je že zelo konkretno nastavljeno, ko je že entiteta. In zopet ne prevečkrat in ne prevečim ljudem. Ko sva pa delali s tejo, je bil to dolg proces, skoraj dve leti in sva vmes večkrat pokazali ljudem zametke, ideje, toliko da sva videli kaj sploh je ali ni. Ampak najin cilj takrat ni bilo narediti predstave, bolj je šlo za nek research kaj nama sploh paše delat, kako nama paše delat skupaj, kaj naju zanima, kaj se med nama dogaja.

Katja Legin: Kaj pa po predstavi? Feedback? Strokovni feedback? Imaš potrebo po tem, da dobiš konstruktiven strokoven feedback- na zelo praktični ravni?

Leja Jurišič: Takoj po predstavi si tako krhek. Če je bila uspešna ne rabiš konstruktivne debate, ampak uživancijo hehe. Če je blo res slabo, vsaj osebno ne rabim nicesar, ker moram najprej prebolet. Če je srednja reč, je fajn da ti kdo odpre določena vprasanja, da lahko napreduje predstava. Mogoče se je bolj konstruktivno in lažje pogovarjat o tujih predstavah in jih analizirat, pa se prek tega učit.

CELINE LARERRE (Francija): Občinstvo ni anonimno

Katja Legin: How much the thought of the audience or the viewer is present in the creative process? And if it's diferent in different stages of the process?

Celine Larrere: I should say we have a very specific methodology of working. We work on improvised performance. A basic practice is a solo practice, which comes from the work of Andrew Morrish. In the way we developed the practice it is always very important that some of us are performing and others are watching and also giving feedback. And this relation is also a material for the work. So it goes in with all the other elements such as time, space, flow. It's funny what happened to us when we got a month residency in January. Until then we mainly worked on solos, maybe a duet here and there, but for residency we decided to work in a trio. And we faced a big problem when three of us were in the studio alone and I was a complete ballbreaker, super annoying, saying: »I cannot work without an audience, an outside.« It became such a big part of practice. So to be able to work properly on trios, we invited people to come and watch us. I feel that this specific work is very related to this outside, the relationship and the sharing. But then it's of course diferent when there is one person that you know, or one you don't know, or fifty people. If it's a solo performace in front of many spectators, it brings of course a particular adrenalin. But this specific practice has the spectator rooted in the work fro the start and it's something i like a lot. Because also it's not about pleasing the audience.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: So in away in your process you always take double position; you are the participant, but also an outside eye who feedbacks?

Celine Larrere: Yes, and also one learns a lot through observing, and noticing how to observe, how to be outside.

Katja Legin: But even though you have always someone watching you, you still feel the difference when the audience of fifty people arrives?

Celine Larrere: Yes (but it's not proportional to number), when we were doing the first draft of the show with Jana (presented in a Co- festival) and it was just Dragana and Angela coming, I was more stressed than ever.

Katja Legin: It's interesting to stay in reference with this collective, because it is itself a particular set up. Do you ever think while working of the target audience or the profile of people that will come and see your work? Also does the context of the venue determine the work?

Celine Larrere: Yes it's interesting. In Paris for example -where we usually work, we perform around five times per year and there it feels we have our audience, like people that come back and see us again. First it was friends and then people brought their friends and so it grew a little. Only once one curator came to see us and he liked the fact that we say hi to people who come. This personal way to relate to this audience is very important for us, that's why also we usually have talks and drinks with people after performances. So we have this wish to have a kind of proximity with the audience. That also means there's a lot of people from dance, especially with improvisation background, but it's also people who have nothing to do with dance. It also interesting to see how people get more and more interested in what they see and a lot of times the first time they come the question is: »Was this improvised?« And when they come back the second time they have a different attention for the work knowing what it is.

And then recently we had two very interesting experiences. One was when we were invited to perform on a festival of improvised and experimental music. So that was a particular setting- all dressed in black, making strange noise, being very serious about their work....and we arrived there with shiny costumes 80s style, fur, smoke and all this. And the first solo that happened it was a singing solo, but very bad singing and there in the room there was 120 very good musicians, so... (laughing). We got a large range of feedback, one guy came to us and said it was the worst shit of the festival, but after a whole conversation finally he said he'd play music for us the next year if we come back. It interesting to see what kind of expectation different people have. There were also some dancers there who had a different reaction than musicians. One was very upset because we used a very cheesy love song of a legendary french chansonnier, because she saw it as making fun, not of him but of dance- which for her is a serious matter.

The other thing was the festival of performance- based on fine art mainly. And it was very obvious how we stuck out as dancers among all the fine art people. And most of this people, not all of them, but most of them treat their bodies as objects; in performance it is as if they would see it from the outside and then inflict treatments to it.

Katja Legin: But did you change conceptually anything from Paris to music to fine art festival?

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Celine Larrere: More or less we stayed with our thing, but anyway it's based on being here and now and what we have in a given moment, the specific context. But in this fine art performance festival we had in the audience a large proportion of high school kids. The problem was that because of bad organization, they didn't know what they were going to watch, so they laughed and thought what are those stupid people doing on stage ? ((I think knowing what the thing you're watching is important.)) Maybe better : it's important to think about the kind of expectations you create in the way you welcome the audience.

I have another anecdote. We asked for the first subvention to the region of Paris, where you have to send application files and then they call you for the audition if you go through the first selection. And the audience on the audition is 25 curators, directors of theatre... It's two days and 50 companies audition in this time and the selectors are obviously bored and tired -we were the last ones. We had a plan for the beginning of our thing- Strangers in the night with a frontal lamp and glittery gloves.. (laughs) but the rest was improvised soli. And it was interesting, they- audience stayed like ice wall. Nothing. I mean also other times it happens that people don't visually react, but you feel them somehow, here it was nothing. It was a big challenge for us to do not project any meaning on those faces from the audience.

Celine Larrere: From what I said before yes. Also I feel the audience is not an anonymous thing. So with *Les Moric(h)ettes* (the name of the collective Celine is referring to in the interview) we are an audience for each other, but then we also invite people that we know and have a nice eye. People who can support and not smash the whole thing, but we ask them to talk, give us feedback. It's specific in our situation because we are constantly in work in progress, or constantly premiering, so ..

Katja Legin: Yes, the practice you developed in a way includes the question of the audience being part of the process already. What you are doing is a specific format that can be seen as a good practice of how to open the process. It's interesting you mentioned people with nice eyes- you wish for a kind constructive feedback?

Celine Larrere: I have to say something around that, around specific methodology which comes from Andrew Morrish. He based his pedagogy on positive feedback, which sounds like a super american bullshit..... but.... So one procedure in his workshops goes something like this: you do your little solo, one or several people watch, and when you finish you say few things you enjoyed, liked in it and the same goes for people who watched. At first I was sceptical about it, but it's interesting, because the focus is on noticing what is useful for you and the rest... you don't care about ! If you are focusing on mistakes it can become horrible to work. It's also helping with not being judgemental, which can be a problem in improvisation- it's hard to improvise and judge at the same time. So to be involved with what you do and then afterwards, maybe you look at it and say something about it. So we always work this way, we even have one of us who's constantly reminding «You have to enjoy!« (laugh) But of course when we invite people, it's not necessary people we know, but people that won't come to criticize the work. And then it's really helpful in the process when for example Andrew came, who knows the work and can say detailed things about performativity. It's useful when people litgh things from different angle, open possibilities of how some things could be done. So it's more in those terms, than analytic critique. It's a rich process also as a viewer to identify what you enjoy, what pulls you. And in a group you always have a 'sociopat' who cannot release,

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

it's in the mind, body, he can not say something positive. And especially in this frame of improvisation where you never know what's going to come, it's hard.

Katja Legin: This positive feedback also enforces safety.

Celine Larrere: Yes, it's true. In the workshops, even people that have no formal knowledge in few days allow themselves to fully move. I thought of this quotation of Morrish: »It's no problems, it's only content..» He says also when people have problems with saying positive things : “if it's really too hard to say one thing you enjoyed, just say : i loved as it ended” Positive feedback is something you have to work on it. It's just a kind of brain shift.

Katja Legin: Do you identify with an opinion that there is not enough audience for contemporary dance? If yes, do you mind that as an artist?

Celine Larrere: First I have to say that this opinion is spread also in France, but I must say that I don't think it's true. Whenever I go to theatre there's a lot of people. And festivals in Paris are booked in advance. But that's Paris, so maybe it depends on territory. But in the countryside there are places where they really try to develop connections with local people. Than the number of people in the audience? Usually we are always surprised because there's more people than we expected. Also I don't see a problem if the whole planet is not interested in contemporary dance. It's not about being Beyonce, that's a commercial thing then. And I don't feel I need to convince everyone to believe... Yes, there is this stand point that everything has to be useful and productive, followed by certain amount of people, but I think it's a pity, because everything doesn't fit into those boxes. That's the argument of my father- you're doing something, but nobody cares for it.

Katja Legin: You mentioned this before, that audience is never a mass, but are individuals. What does that mean in practice- is it different reaching towards individual or a mass?

Celine Larrere: I think that means working with the address. You can address to your shoulder, to the foot of the girl in the first row or ... Because you have this feeling of the audience as a kind of huge mass, but than if you go a bit more specific you can get on individual level. Sometimes you can feel that the right part of the room is an iceberg... There are different ways, a friend from the collective she likes to go into this very close relationship with the audience- coming to them, whispering into their ear. But I think it depends on performers, there are different ways. Some other people have the opposite tendency to stay very far. (It's about noticing and defying your own habits) .Deborah Hay said something very beautiful 'inviting being seen', so practicing how you invite people to see you, in what way, where do you imagine them- it's all in imagination. It's also interesting because is the question of what you project on the audience, like the example of audition, because you tend to try to read the audience, their responses. But it's not always truth what you think you see. There are reactions you can see, but also those that you can not perceive visually. Maybe sometimes the feeling you have on stage is more correct than what you try to figure out afterwards from reading faces.

(we talk about the difference in perception with eyes closed, I get an idea to do interviews with eyes closed)

Katja Legin: Is there a specific level on which movement can communicate with the audience differently than other mediums?

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Celine Larrere: I don't know about the level, but the way we work with the group, is through body experience. You know this story about mirror neuron?

Katja Legin: Yes.

Celine Larrere: Of course it depends on how you engage in watching, because people have very different engagement. Me as an audience, I'm completely drawn in and I perceive everything physically- I move with it. I think if people are open, there is this level of empathy, which then opens also another access to body and that can relate to deeper emotional level.

It was interesting to hear here on the festival (Co- festival) what people thought and said about each performance- and some people tend to have a very conceptual reading. And it seems it's difficult for them to have a bodily experience. Which is not wrong, but can shut down some other levels.

Noticing the way most of theatres/venues are made, you see people from very far and I think with distance you tend to lose a lot of this experiential connection. And the second thing is that of verbal language, for example in our improvisations two phrases-words appeared and people remembered it. It's really engraved. And it can take over and close the meaning of things. So how to be able to surf on that (words and meaning), but not giving it too much weight. Also from a performer's side- trying not to give statement in first ten minutes of the show, because everything might be read from that.

I think also aesthetics play part in it, because it includes politics- the way movement is meant to affect the audience corresponds to a certain ideology. And then also something quite important in our practice, we want to...we think it's nice if we manage to sustain material, but without imposing to people what they have to see. It relates to language or rather how is it not to always communicate through symbols. Of course it can happen, but how to not stay fixed on that, to not grab and let them go. Rather giving something that can support the imagination of people. It's nice if people see different things.

Katja Legin: What has the power to hold the attention of the audience today? I mean thinking of what your experience is with this collective, where you first had few friends coming and it grew, it means something is there. Something is right.

Celine Larrere: Well I know this trend of participatory theatre was very strong not long ago. I don't know, but after conceptual dance, I feel it's now going back to the body and this trend of body- mind centering. Maybe something that will emphasize the way audience can participate, but not by going on stage. To be sitting and watching, but being active. I think there is something in re-establishing this relation.

Also you can see that in the underground of the underground scene there is a lot about gender, queer... which is very interesting from one point, but from another point you see still the same level of presentation you saw hundred years ago.

I was thinking a lot lately about the ways you can produce the work, from the top to the bottom. Because it implies very different politics than just making or creating something. In France there is quite a lot of money involved in culture, well there is also a lot of companies, so... But still everything is so institutionalized; for residency you need your NGO and tax number, you have to make ten declarations... this production system shapes the creations which then tend to the same shape.

Like Xavier Le Roy had to go to Berlin to develop his work and then when he was successful

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

France took him back. It's for me very important how you conceive public policy. With our work, we were thinking : who will buy a piece that doesn't exist and happens once ? In France the writing is very crucial in every domain and we fall out of that as well, there's an opinion 'if you don't write, it's because you don't know how to do it'. So it's clear that it will be hard for us to enter into this system the way it exists in France, but than maybe we should just enjoy having this audience and try to organize things in our way. I think it's also important- you see performances that are super critical about our consumer society and materialism, but than they use props that were made in China and make shit on stage that can't be recycled...and you see there's a problem- things don't fit together. If your purpose is to defend a certain point of view, but than all you do is demonstrating the opposite,... (laughs).

PIERRE - YVES DIACON: Misel na občinstvo je vgrajena v ustvarjalnost samo

Katja Legin: How much the thought of the audience is present during the creative process? Is it different in different stages of the process?

Pierre Yves Diacon: I really go from project to project, so working process nearly follows the same chronology. Maybe I start by making a distinction; there are several way to think of the audience: what you do to .., what you do to please the audience.. If in the work you try to make a bridge to reach them with a topic or the work itself, you of course have to think of them, but you don't necessary need to please them. Your job is to create entrance axis and you have thousand ways to do it. So in that way even when you start from yourself, the question of the other is always present- as soon as you try to put it out, verbalize it, articulate it. If you do a work it has an intention to be put further than yourself, what I mean is that even when you just pretend you have no input, the simple act of being creative already implicitly implicates the idea of the audience. It might be unconscious or.... Than it's also different when you think of the context, because the audience might be representative of the context and sometimes just by taking care of the context you already take care of the audience. For example with what kind of references do you use; it might be that it's a reference of the social class the audience got raised in. As soon as you organise it in a way that it speaks to you, there will of course be a part that is personal, but might already be for the audience also. I don't know if I answered the question.

Katja Legin: You did. What about... you wanted to say something more.

Pierre Yves Diacon: It all depends if you want to make a big deal for yourself about the audience or if you just think about the communicability of your work.

Katja Legin: Do you feel that the way you perceive the other or potential audience is different in different stages of the process?

Pierre Yves Diacon: As a concern it might be there from the beginning, but of course there is a moment that might be more accurate to open this question. So of course when you are working on the dramaturgy or mis- en- scene you articulate the language of the content, so that is the key moment when you include the access to your work for the audience. Also before you keep it in mind but you don't necessary do anything with this concern yet. Of course there are particular cases where audience is a primal concern- if this is the main concern of your research than of course by fact is there anyway. Like if it's audience participatory.. But i also understand people that say 'I don't want to think of the audience, to

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

go on my inside and I need to first bring something out from myself. But that doesn't mean to exclude the audience, that this issue is not implicitly included in the work. But for the person to be creative and comfortable needs not to think about it. But you still carry it with you. So it's more a matter of language, where you put attention or rational or emotional drive, but what you consciously do is only a part of it. In that sense, you also need to read between the lines, when people say 'I don't care about the audience', this means they want to have free hands. But again I think the key moment is mis-en-scene or dramaturgy, where you deal with the opening or readings, you take care of the rhythms- how different associations or information reach the audience. And again here, even if you do the opposite, where you want to not care about the audience in your proposal, the simple fact of taking the counter point it's already a clear message or information.

Katja Legin: Do you ever think of the audience profile- do you target your audience depending on the venue where you work, the population this venue generally has? Does it determine the process? Can this thought be a burden? Can it bring to commercialisation or just pleasing the audience?

Pierre Yves Diacon: That's a good question? It could probably go into that direction or even pleasing not just the audience, but also cultural circuit. As in; you know what they are expecting and you're giving them that. So, that would be a pity when you stop your work there. If you don't do what you want because of this political or commercial pressure. However, I will say something very utopic; of course not everyone goes to theatres and depending on the country and population, there is always a target audience present already. So you always are making an implicit choice on the basis of that. It involves what I mentioned before: social classes, education, fields where you are active, all that plays a role in what is your key in reading a performance. So there is a question of knowledge, maybe of sensitivity and education, but what if you can be so peculiar in the work that even people that don't have the knowledge, will be able to read it- for example by multiplying the entrances. Maybe not everyone will have a complete image, but today it's not important to have totality of the proposal, but to offer anchors where it can affect you. How is it if you multiply enough entry points for people from different backgrounds to enter into which ever they manage to grab. Of course if you have references, you need knowledge to read it but also you can have a discourse or sensitivity that might touch people from very different background. Some affinities might make them use the same channel, even if they have a different profile. It's nice maybe to have apparent, mainstream entrance- from your own field or something that localizes the theme, but it might be also nice if you address the audience on completely different level. In that way maybe someone who doesn't go to theatre often or don't know a lot about dance won't understand the whole picture, but might get a shift of view on what happened. And that can be valuable for the work. Not everyone works that way, but it's something I might like to do. If you manage to be specific enough, the reading moves away from only horizontal level, where it's all about references- so how to gather the audience by affinities and not by references.

Katja Legin: For example, if you would be doing a childrens' performance or a performance for high school kids, would you consider the type of viewer?

Pierre Yves Diacon: I guess do. But there are two different configurations. One is when you have a performance already and you are asked to play it in a specific context. In this case you need to see if it fits to the new situation or rearrange it somehow. Also if they invite you to

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

play in a specific context your work maybe involves something fitting to that you weren't aware of. The other option is that someone approaches you and wants you to make a childrens' show. And then you have this fact there from the beginning and you work from it- you can take it as a restriction or part of the concept itself. So for me what makes a difference is what is the starting point- a performance I already have and need to appropriate to the new situation, or a work that evolves around the specific situation. And in the second case- the speciality of children is in education. Would you pretend to go to a language that would fit for children, in the most typical way society treats children, or would you try to find a way to really address a child. Not bound to the way it's done, or is politically correct. With children is that they might not have all the tools to deal with what affects them, so you need to take care of them. So, it cannot be done without care, but I am always very disappointed when I see childrens' performance which deals with them in stereotypical way- for example the cartoons created a specific language with which children are addressed. I don't know, of course you have to offer them a certain pleasure, but it's also a channel for them to learn and get interested. It's a similar question as about amusement for adults.

Katja Legin: When you think of the audience, do you see a mass or you have in mind an individual?

Pierre Yves Diacon: I guess they are the two sides of the coin. Usually when you are on stage, you have a feeling of the audience as a group, unless you make them be individually in space. But of course one reinforces the other one to experience, I guess. But if you take time to look at the audience, then you can telescope to specific individuals. In my case I appreciate the freedom of reading that one might take, so I presume that everyone will read it a bit differently. And it's the moment when audience stops to be a crowd, but individuals. And I think when you compose a work, I like this fact that they don't come alone and they are sitting near by someone else. Except if it's one to one performance. So the fact that they are not alone watching something is interesting to involve in their experience. So, there is some in and out-change of scale of attention. It's quite dynamic. Specially in the entrances I was mentioning before- you might make an axis for the mass or for the individual. I think this depends also on how much you want an encounter, because if I already decide for the target, we already project who we are going to meet through the performance. And an idea of an encounter can also be based on the fact that we don't know who the other will be- that you bring something first on the table. It depends on what your motivation is for making a performance. Is it you who decides who you target and meet or are you open for non- anticipative meeting.

Katja Legin: When you work do you have a wish to have the potential audience involved in the process- to have a feedbacking happening constantly? In what kind of formats can this be possible?

Pierre Yves Diacon: First of all I will say that it depends on the nature of the work. Personally I like to invite people into the work, but public presentations I feel sometimes are like making a pre- performance official. Formalizing it in a way. And I think audience perceive it in a different way. I see a difference between an informal proposal to someone to come and help you while working and pre- performing something. It's not to say that the second thing is a bad format, but it's not always a solution to relate to the audience. Also if you invite people it's all about what are your connections with them. If you always invite your friends, people that anyway like your work or people that know you personally, all that might influence the

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

dialogue, the type of comments, the depth. Than it's also diferent if you want people who come to discuss the wrk they saw, or if you just want to test something infront of the audience. In the last case work in progress in the festival works quite well, because you are testing how it is being recieved, how the presence of the audience changes the work. So, it might be very valueable in teh certain moment to just experienc the presence of the audience. But if you want to involve audience for the sake of knowing what the rok communicates, even while you are still working on it, that is another need.

Katja Legin: Yes, it's exactly this two concerns: one how the performer deals with the gaze of the other, what cahnges for him and how he needs to adapt and the otehr is checking what works on the level of structure, composition- if it's readable or not.

Pierre Yves Diacon: Yes, if you have participatory project, it might be hard to try it concieve it without the audience. I think it's imprtant, if you involve people, to clarify for them what are they there for- what is their role. As long if it's well announced. It can be usefull for exapmle when you are still not sure about the mechanizem or the system of the work, to try it out with people, but they need to know why are theyinvited. It is also a question of when something is ready, mature to be tested. Sometimes maybe you don't have the modesty or honesty to destinguish what you need- help or the opinion.

But however, I can understand that the ambiguity might be part of the concept or taht it can be valuable. Of course people might be angry for not having all the keys in their hands, but a performance might be build not on the theme but on small details like this. We have such a strong habit of putting things in boxes, even now in this conversation, so sometimes is also good to have some activities to break with that habit. To not give audience a clear role and ask them to put some efford in it to find their way, can also be nice. Of course it has to be done kindly and it doesn't mean you don't take care of the people- even if it's to do with ambiguity. Yes, in the first step I would say it's imporatnt to be clear about the role you put the audience in if you involve them in the process.

Everywhere, in diferent countries, I think we are still trying out this realtionship with the audience, and it implays mistakes, habits...

Katja Legin: Do you think there is a lack of audience for contemporary dance and theatre? If so do you mind that as an artist? Is that the opinion of our local scene or is it present also elsewhere, you might be able to be more objective on that, since you are not from here?

Pierre Yves Diacon: I heard this these days while being here. I think for sure it's a general problem, but I can understand that it's stronger in certain places. On the side of institution I can undrestand the need to want result from things they invested money in, maybe not necesery through money, but also in terms of society. I can understand if you give money to a field only to survive within itself, I can understand, that for them it doesn't seem important. I'm sad to say it, becaus I'm part of that field. In that case it's better to be independent. If you are given money, we bacome partners. In a way it's imporatnt to understand their position: if country or a city invests its resurces into things, tey expect it will give something back into the population. Of course if it's only a question of how good is the investment, we also talk about the mentality. I don't know if it's possible to change that- the system of acountry or a city. But in an ideal case, in terms of a meaningfull feedback, if what you do is making sense in a certain context, place, even if you touch small amount of people, but you touch tem

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

deeply...Is it as valuable as touching many people but a little bit. And how would you feedback that to someone like an institution?

Katja Legin: Through statistics, they would like..

Pierre Yves Diacon: Which is very difficult. And again there is a conflict with what we do and what is expected. Very often when an institution, or a country wants an avant- garde work, they still have a tendency to propose a traditional performing in a place- venue. So, as an artist you don't want to reinforce what is already anchored in the habits of the people, you want to make a small shift. But it's not always what they want. There is the thing of organizing the conventionality or having something that doesn't go against it, but is questioning it. So the question is if there are some places that are really interested to keep opening the awareness and diversity of experience for a population or are interested to create a regular type of inputs that slowly put you to sleep. That doesn't mean it has to be political, or prevocative, but might be very subtle- but it's the freedom an artist should have. But not necessarily in the world where art work is to be sold. It's more a question mark, I don't have the answer.

And then there is this term called work of proximity, which means the work is for smaller venues, less audience and the stage is much closer to the public. And that means you can address individuals more. It exists and is named and I think it has a value in what we do. So it's interesting to know if in a particular place- city, country, there is a political will for it or is it only about bigger venues. And as I said I might like to make performances for only few people, but if I have to ask money for it in shape of subsidies, I will find a way to make it come true. Nowadays the question is to find resources, and there are not millions of it, so that is a problem. It's always possible to do something, even if you have nothing.

Katja Legin: Yes, as long as you have a flat, you can invite people there..

Pierre Yves Diacon: Exactly, but you are limited with resources. If you turn it into a creative possibility, it's possible. But for some projects you need partners, or they can't happen. I would like to add a word on a vocabulary. Even though I used a term audience the whole way through, it's a term that I'm not completely comfortable with for two reasons. First, I think it's nice to say audience members, but it's a bit long. And then it's again about the distinction between you and the others who are the audience- it has a historical context. I like to say people that will come to the performance. When you want to take them as a partner, creating the meaning of what you do, they are not just receiving at the end of the chain- which is often related to the position of the audience. They are responsible for the meaning by making an effort in appropriating what happened to them, so they are half author of the performance as well. Each of them on their own. Maybe it's a bit of cliché of some theories we all have nowadays, but I like it. They are a collaborator not just... Also a lot of times it's considered that there is a hierarchy between the artist and the audience. It's very nice to put both of them on the same level and have a sharing. More human oriented and less conventional. Even if it's the same format, but intention can be different. Maybe the changing of the format can help with that sensitivity, but even with a conventional and classical one... Yes, sometimes the audience take this role by themselves. By habit and the performer has no chance to force them to align. And of course through the performance you might find a way to twist it a little. A little bit of modesty on all levels- being that institution, an artist, audience, would help. I think that the

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

convention of how dance events are organized, could be questioned. And a format is a tool in concern to that. But at the same time, there is no performance without the choice of format.

Katja Legin: They are. Those done by inertia.

Pierre Yves Diacon: Yes, yes, but anyhow you need to make choices. Even implicitly it will find a shape, an organization... Maybe thinking of the format is also thinking of the audience. If we think of the format as a system of communication, then audience is a unit already included in that system. And that can be a wider scale that makes this exchange more dynamic, in a way to not think of the things separately. I don't know..

Katja Legin: Do you think that movement/dance has compared to other mediums a particular way of addressing and communicating to the audience?

Pierre Yves Diacon: You might focus on one of the channels, but I think it's also the relation you make between the channels. It's to create a system, not just an addition of modules. But in a way even if you want to shut one down, you make a choice and say something by making that one silent. You anyway work on all the levels, but maybe you focus on one or two more than others. Sometimes you maybe want to include all of them and it can become generalized. I think again it's tools and the proposal should guide you in what is useful in relation to the content. I think the construction you make of them is as important as which one you choose. I think also the aesthetic reading itself is a strong one, as well as the content itself can be a channel. Naturally the process of building, you might not use all the bricks, but this construction itself- creation of meaning is also a channel. You are responsible of what you give and how you organize it and you make many things in that process which makes it more than just a channel. This is in a way a very general point of view. Another thing is that I'm not so convinced by the term dance, I don't consider myself doing dance, I rather call it stage work. Term dance has a historical context and maybe sometimes there's a need to change the vocabulary, because it can change the reading as well, meaning instead of watching something from one angle, I change my perspective. This historical background of dance presumes a particular space, shape of event that I can like, but I'm not so attached or I don't identify with it. Even though I do sometimes a very fancy proposal. By the name we label it and that can reduce it or enlarge the work and its meaning. And also when you are making a performance it's much nicer to relate to its content- what do I bring in, more than thinking what kind of art form I'm making. And of course while doing it you take things from this or that one, but that is part of cartography. And the cartography is not the reality, but we need it to navigate to reality. I don't say it's bad to name things, but I see it only as a model.

Katja Legin: (talking about how consideration about term dance came out in different talks.)

Pierre Yves Diacon: Also the term performing arts I have a problem with, maybe I would call it living art- art vivant. (Celine who already arrived says in French they say art- spectacular.)

Katja Legin: Last one. (I talk about the spirituality present in Melancholia and The tree of life and a thought that art again is maybe becoming more concerned with it again) What do you think can hold the audience today? Is there maybe a particular affinity present in people's needs?

Pierre Yves Diacon: I'm not sure. I don't know. I don't know if the trend or general stream is what has to come either. I'm just thinking of possibility, I don't see any sign that this is

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

happening.. It might be interesting that all that has been explored is a Bible to make something and it's more how you use this diversity of tools, no possibilities. I used a term tools to often in this conversation. To make something not necessary innovative, original, but specific. And all that has been opened, all the successive interests, topics has opened a possibility of almost 360 degrees. Of course new ones can still come, but after breaking or going against- being reactionistic, it's fine, but it's also immature. It's to break, to go in opposition. But I feel there is also another way, where you come to try see it as a range and not anymore as an opposition and then how do you use this range, this possibilities. And personally I would like to see that whatever is the trend or a general way... I would like to see artists that take a risk of taking what they need to take to do what they want to do. Without necessarily opening a new battle. That would be more a wish, I don't know if this kind of thing happens, but.. I think we get trapped sometimes in what is the trend or what is supposed to be nowadays. I think we gained enough maturity to interest ourselves to focus on specificities of proposals. About spirituality, I think it would be nice if it would come more, because it was associated so much to tabu or something to fight against. I would be interested to see what we will do with that. But I think there is a difference already between the spirituality and religion, but then also between wanting to make people believe in something or if you want to share sensitivity towards something. Also spirituality can be a metaphor to actually talk about something else.

TEJA REBA & LOUP ABRAMOVICI: Ni profila občinstva, so samo profili gledališč - vse drugo je približek

Katja Legin: How much the thought of the audience is present in the process? And is that different in different stages of the process?

Loup Abramovici: From realistic or from idealistic point of view, we do think about the audience working in the process. When I think about the piece in a specific context such as theatre, I always have to take into account the premissis of what the theatre is, in the sense that it has a fourth wall, the spectators and that to be on stage is to place yourself in the situation where physically your gaze is not at the same level as the audience. I would say, in a very simple way, that the audience believes that you know something that they don't, to being with. An author needs to think a little bit ahead of the audience. There is a variety of ways to do that, but there is a need for the audience to believe or to trust or have a feeling of certain understanding or a concern towards the objects or issues dealt with on stage. I think it can be done in numerous ways, but one can not avoid this question. It happens often that you go and see something where you don't understand or not letting yourself be driven by what you're seeing. There is something missing, a deal or a contract is not fulfilled. The audience comes to see a performance and because of this condition or relation that theatre has, there's a certain expectation. As an author in a way you need to keep the expectation of the audience going all along. For me it's a very important aspect and not to deal with it, well, produces a kind of gap between the world performers are involved with and the reality of what they do. Nevertheless there is something that escapes from the consideration one has while working on the thought on the audience and that something cannot be controlled or prepared in advance. When seeing performers on stage it is definitely not what they know, but what they're doing not knowing what they're doing that is interesting. As a spectator I would say, that a generous performer is

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

one that allows himself to sound totally ridiculous even if he does not know how ridiculous he is.

Katja Legin: It's very clear what you were saying about the basic deal present in theatre, but do you have the feeling that this consideration of the audience is more present in a certain phases of the process? (I put it in a context of phases- tuning into the theme, topic, phase of exploring and accumulating material, phase of staging, forming the material with theatre means so it communicates out)

Loup Abramovici: No, that's precisely it... I don't think there is a common process in the sense of what you just described (phases) in creating a performance. It is an unusual thing that came with contemporary performance, when the performer is the author or shared author of his material. But to me this way of conceiving the work is simply a habit. For me it is still totally exepctable if an author would write all scores and people would be learning them. Or a project that I was involved with which didn't happen in theatre, but were the people gathered in space and closed their eyes, coming closer and closer to form a mass of bodies. It was somekind of melting mass. Of course it was not performance to be seen, but to be experienced. So this example shows the process depends very much on what you want to do on stage or elsewhere.

Teja Reba: The format defines the beginning question on the kind of relationship we have with the audience. But I think that the thought on the audience is adressed less in particular stages of the work than, with different considerations, it is constantly at stake in conversation with people one is working with (with dramaturge, scenograph, other perfomers). In a certain way the encounter author-audience is occuring every time the participants of the project argue for their way of seeing the project. Collaborators are witnesses, you talk to them, you present them ideas and fight for them. When working with Loup as coauthors this situation is very stressed. The questions that we ask each other are in a certain way those that audience is asking while watching a performance. Performance is a relation to the other.

Loup Abramovici: I would like to come back to what I was saying at the beginning about a realistic- idealistic point of view. It offen happens to me as a spectator that I go to see a performance and i realize that the problem is not the performance itself, but it's the public that's in the room. Some performances would ideally more deeply address some specific persons or a specific generation. For example I remember this solo that Benoit La cHambre did for another girl and we were in this place in Paris, where mainly dancers and choreographers come to see performances. i was really observing the nature of what they were doing and i thought that this performance would meet it's goal if it would be shown to people that were closer to death. There was something in the acts that were presented that had very little significance to a young body...

Teja Reba: Or on the contrary the habit of addressing »familiar« public, that is professionals and a few other dance followers, makes us lazy to rethink basic questions of the adressing. We adress with presuposing that we have an agreement. Maybe not having to reconsider this agreement prevents contemporary dance, in some places, to not have a wider audience. Therefore one of the important question for us is what do we want to say and to whom are we talking.

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

Katja Legin: You went into it already, but do you think it's important that the creator thinks about the profile of the audience? Or can that bring too much consideration, self censorship and commercialization?

Loup Abramovici: This issue (commercialisation) is not at stake in my work because I don't feel yet that I am competing on the market of European contemporary dance. Rather my consideration at the moment is the hypothesis of a dialogue. Certain pieces or authors produce for me a kind of dialogue and in my idealistic view I would like more of this conversation between pieces. A piece that would produce another piece, in some other place in the world. Like an idea produces another idea, as a reply. Our performance »650 experiences« talked precisely about that.

Teja Reba: There is no audience profile, there is theater profiles. All the rest is approximate. Theatre programmers have networks, they mutually create their market. They construct trends and names. Very little is really thought on the audience as such. That is why, in terms explained before, it is a task of each particular author and her particular piece to be clear with what she wants.

Katja Legin: Do you feel that different cultural policy, where research projects and projects aiming towards performances would be divided, so that both would be supported financially and would have space to be developed and presented for what they are, would help the quality of work?

Teja Reba: Cultural policy is formatting the production, but because art is not culture it can not be thought in the same way. It went so far, that we trapped ourselves in it, I mean in the formatting, in the culture and the production mind. One should wipe all this out but we live in such precarity that to dismiss the chains has too big of a price.

Loup Abramovici: It's also the fear of not getting the support next time.

Teja Reba: Art and application forms are not exactly the same. There should be someone which is a bureaucrat writing the application and the other one, the artist, doing art. So there would be no confusion.

Loup Abramovici: But in the application itself you have to define what and how, the places where you're going to play it, what are the goals... it's a trap because you can't foresee what and how it will become

Teja Reba: Not only that defining becomes the goal before researching, something perverse happens on another level. We adopt this language and with it we create terminology that we use again and again; with terminology comes definition, restriction, ideas that don't transgress. These things are more dangerous (systemic cultural policy conditioning art) than differences between production oriented and research oriented works...

Katja Legin: Maybe for the end..does contemporary dance as a medium, differently than some other medium, communicate to people on a particular level?

Teja Reba: (She speaks on the example of their daughter who is just in a stage of starting to speak) It's interesting how just before starting to speak, before forming words in your mouth, tension and frustration starts. When language is still contained in your whole body and not concentrated in the mouth, intension is clear, it goes through the body and it's ok.

Loup Abramovici: It's a very tricky question, because it always depends on what you understand behind this word 'dance'. But on top of this, my first reaction would be of course emotional! but than i think when was the last time I saw something that would emotionally

Predlogi mreženja v okviru postprodukcije in pogledi na občinstvo na področju sodobnega plesa v Sloveniji

touch me. Music is more something I would relate to emotions, a lot of time dance and music together stimulate emotional response. If I would see the same dance without music would i still feel the same emotion? well then, maybe not emotion.

There is also a difference if we talk about dance as a practice or something, lets call it dance, that is staged .

Teja Reba: As our colleagues, writers, would put it, dance has no barrier it's universal, haha.