

САВРЕМЕНЕ КУСТОСКЕ ПРАКСЕ У ОБЛАСТИ СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Овај прилог указује на теоријске поставке термина *сценски дизајн* и његовог проучавања у нашој средини, као и кустоске праксе које су се развијале у сарадњи с Музејом примењене уметности у Београду у оквиру Бијенала сценског дизајна (1996–2006), пратећи културну продукцију у нашој земљи која се у овом периоду развија у условима акутне друштвене кризе и њених последица. У раду се разматрају и теоријски концепти на којима почива концептуализација нових кустоских пракси у области сценског дизајна. Прашко квадријенале, највећа светска изложба посвећена сценском дизајну, посматра се у овом тексту као својеврсна лабораторија савремених кустоских пракси у овој области. Циљ прилога је да укаже на значајне помаке који су у овој (често занемариваној) области примењене уметности учињени у нашој средини на теоријском и практичном плану, као и да постави кустоске праксе Бијенала сценског дизајна на ширу теоријску платформу и у шири међународни контекст.

Кључне речи: Бијенале сценског дизајна, кустоске праксе, Прашко квадријенале, Србија, сценски дизајн

Сценски дизајн као теоријски концепт

Као сложена уметничка и културна пракса, сценски дизајн се налази на укрштању најмање две области истраживања у оквиру студија културе (уметности): студија визуелне културе (*visual culture studies*) и студија извођачких уметности (*performing arts studies*) као дискурзивне области усредсређене на (уметнички и теоријски) проблем сценског извођења. Први покушај дефиниције појма *сценски дизајн* у литератури на српском и хрватском језику потиче од теоретичара уметности Мишка Шуваковића. Према Шуваковићу, сценским дизајном називају се различите технике артикулације (пројектовања и физичке реализације) простора извођачких уметности (позориште, балет/плес, опера, перформанс, филм, спортски и политички спектакли, спектакли популарне културе). Сценски дизајн је настао из позоришне архитектуре, сценографског сликарства и бројних аудиовизуелних техника артикулације извођачког простора. Савремени сценски дизајн може се идентификовати кроз неколико система осмишљавања простора за извођење:

(1) аудиовизуелна артикулација сценског или извансценског ентеријера за извођење, (2) аудиовизуелна артикулација сценског или извансценског екстеријера (отворена сцена, кварт, град, пејзаж или средства транспорта – улица, пут, брод, авион, ракета) као простора за извођење, (3) аудиовизуелна артикулација сајбер простора (простора који је одређен хардверским и софтверским повезивањем реалног физичког ентеријера или екстеријера с виртуелним екранским просторима (VR) и (4) мултимедијална артикулација мрежног (net) простора у дигиталној извођачкој уметности (Шуваковић 2005: 553–554). Ову дефиницију допунили смо: (5) мултимедијалном артикулацијом средстава комуникације између извођача и публике (визуелна комуникација у служби маркетинга и промоције сценског догађаја као производа културне индустрије) и (6) мултимедијалном артикулацијом присуства сценског догађаја у медијској култури (у циљу документовања или медијске циркулације и редистрибуције сценског догађаја, у секундарном циклусу његове економске експлоатације (Шентевска 2016: 14). Мишко Шуваковић је развио и типологију сценског простора артикулисаног захваљујући сценском дизајну, према којој се сценским дизајном реализују дела која су а) декорација за извођење, б) сцена (позорница) у функцији извођења као амбијент или физичко окружење, ц) сцена (позорница) у функцији извођења као амбијент или значењски контекст, д) сцена (позорница) у функцији извођења као амбијент у функцији наратива и е) сцена (позорница) као актер и протагонист извођења (Шуваковић 2005: 554). Појам сценског дизајна ушао је у употребу у нашој средини захваљујући практичном деловању групе кустоса, теоретичара, историчара уметности, театролога, архитеката и инжењера окупљених око независне организације ЈУСТАТ (Центар за сценску уметност и технологију) из Београда, који су 1996. године, у сарадњи с Музејом примењене уметности (МПУ), покренули Бијенале сценског дизајна, најзначајнију и најмасовнију националну манифестацију посвећену дизајну и техничкој продукцији у извођачким уметностима у овом делу Европе. Као појам изведен из пропозиција самог Бијенала, сценски дизајн обухвата све визуелне и технолошке компоненте сценског догађаја који су укључени у комуникацију између извођача и публике.



1. Друго бијенале сценског дизајна, изложба Живорада Савића у Барутани на Калемегдану, 1998.
1. Second Biennial of Stage Design, exhibition of the works by Živorad Savić at Barutana, Kalemegdan, 1998

Према овом тумачењу сценски дизајн обухвата пет основних дисциплина које обухватају бројне „поддисциплине“, а то су:

- дизајн сценског догађаја (сценографија, костимографија, ауторска музика):
- примењена сценска уметност (дизајн сценског светла, дизајн сценског звука, сценско сликарство, сценско вајарство, избор сценске музике итд.):
- занатско умеће (специјализовани столарски, браварски, тапетарски радови; кројачки, обућарски, власуљарски радови, сценска шминка итд.):
- сценски простор („конвенционалан“ или наменски пројектован сценски простор, „неконвенционалан“ или „амбијентални“ сценски простор итд.):
- промоција сценских догађаја (маркетиншка средства у служби комуникације сценског догађаја с гледаоцем, као и продуцента (институције) с потенцијалном публиком, широм јавношћу и урбаним окружењем).

Ова емпиријска дефиниција везује се првенствено за контекст локално преовлађујуће сценске продукције (а то је конвенционално драмско позориште), али је применљива и на друге сценске форме, па задржава своју аналитичку вредност. Последње издање Бијенала сценског дизајна одржано је 2006. године, али је термин *сценски дизајн* ушао у употребу у студијским програмима из ове области који су се од школске године 2001/2002. покрећу најпре на Универзитету уметности у Београду (Група за сценски дизајн Интердисциплинарних студија), а затим на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду (Студије сценског дизајна на Департману за

архитектуру и урбанизам), делом и у континуитету с изворном „мисијом“ Бијенала која је подразумевала подизање свести о значају визуелне културе и техничке продукције у извођачким уметностима (између осталог) и кроз унапређење стручног усавршавања професионалаца у овим областима, посебно у оним делатностима (нпр. дизајн сценског светла) које су у нашем образовном систему биле практично непостојеће.

Историјски посматрано, у модерној култури Запада развој позоришта традиционално претпоставља доминацију драмског текста над осталим сценским текстовима. (Док драмски текст претпоставља лингвистички уобличени наратив позоришног догађаја, сценски текст је семиолошки текст представе као сложеног система продукције значења и смисла, сатканог (*textus*) од понашања извођача и хетерогених компоненти сценског дизајна – декор, костим, светло итд.) Корени овог „конфликта“ могу се пратити уназад до Аристотелове *Поетике*. Аристотел сврстава *опсис* (обликовање сцене и костима и, вероватно, мизансцен) међу најниже (неуметничке) аспекте позоришта, сматрајући их стога готово сувишним. Ово потискивање (и потцењивање) визуелног аспекта позоришта наставља се вековима, а врхунац је доживело у XVIII веку под утицајем просветитељства (маргинализација визуелног у корист писане речи у образовању; расправе о сродности између глуме и сликарства; антивизуелни и антипозоришни дискурс романтизма – који сеже и до модернистичких полемика о савременој визуелној уметности, попут критике „театралности“ Мајкла Фрида (Michael Fried) из 1967). Овај дискурс је и самог Шекспира прогласио бардом чија се поезија сматрала „имуном на конкретизацију у материјалним сликама“ (Balme 2003: 42). Модернистичкој култури уопште својствено је убеђење да естетски аспект позоришта почива у драмском тексту, а не у сликама које

су генерисане на сцени.¹ Велика просветитељска дебата „реч насупротив слике“ имала је далекосежне последице и довела је до тога да се проучавање визуелних компоненти сценског догађаја и данас налази на маргинама театрологије, па и савремених теоријских дисциплина које се баве позориштем. Слично је и са студијама филма, где се констатује да је рад филмских костимографа, арт директора, монтажера или директора фотографије скандалозно запостављен у корист редитеља, глумаца или сценариста, што указује на слабости истраживања визуелних аспеката кинематографије, која је визуелни медиј *par excellence*. Велика историјска иронија у развоју театрологије и студија позоришта (па и позоришне критике) јесте да до свега овога долази упркос томе што је предмет проучавања узнатној мери визуелне природе.

Док се, на пример, студенти режије или драматургије који се обучавају за рад у позоришту уче да читају, анализирају и постављају на сцену драмске текстове, формална обука у интерпретацији визуелних аспеката сценског догађаја и даље се углавном игнорише или се сматра споредном компонентом у њиховом образовању. Занимљиво је, међутим, да је утицај семиотике на позоришну теорију током седамдесетих и осамдесетих година (који је узроковао већ веома задоцнелу фазу теоријске рефлексације о визуелним аспектима позоришта) довео до помало парадоксалне ситуације у којој су визуелни аспекти извођења применом семиотичких концепата поново превођени у лингвистичку терминологију, према којој се сценски текстови, углавном визуелни, описују у терминима „граматике“, „фонема“ и „кодова“. Но, без обзира на овај парадокс, семиотика је поставила и теоријску основу за развој нове свести о потенцијалној аутономији визуелног језика позоришта и дала легитимност настојањима да се тај језик посматра и анализира као равноправан драмским предлозима.

Како примећује и словеначки естетичар Алеш Ерјавец (Aleš Erjavec), експанзија визуелне културе у последњих неколико деценија коинцидира с експанзијом постмодерне уметности и естетизацијом свакодневног живота и окружења. (Erjavec 1996: 7). Овај процес постаје глобални феномен, а његово обележје је и „улепшавање простора“. Увиђа се да је хегемонија вида, „најплеменитијег од свих чула“, дубоко укоренења у модусима мишљења, осећања и делања културе Запада и успоставља се однос између лингвистичког преокрета (linguistic turn) и онога што Вилијам Мичел (W. J. T. Mitchell) назива сликовним преокретом (pictorial turn) (Mitchell 1992). У епохи и контексту постдрамског театра о коме пише Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann), за хијерархијски уређен однос позоришних текстова данас нема ни теоријских ни практичних оправдања.

Нова теорија драматургије управо драматургији ставља у задатак координацију (једнако значајних, дакле нехијерархијски организованих) сценских текстова из



2. Друго бијенале сценског дизајна, промотивни излог у Културном центру Београда, 1998.
2. Second Biennial of Stage Design, promotional shop window at the Belgrade Cultural Centre, 1998

различитих значењских и медијских регистара и посредовање међу њима, уместо традиционалне драматуршке делатности фокусиране на анализу (књижевног) драмског текста и метода његове поставке на сцену. Јер, према Патрису Павију (Patrice Pavis): „Крајњи циљ драматургије јесте да представи свет, без обзира на то да ли тежи миметичком реализму или одбацује подражавање како би представила неки аутономан свет. У сваком случају, она успоставља статус фикције и ниво стварности ликова и радњи, она обликује драмски универзум коришћењем аудиовизуелних средстава и одлучује о томе шта ће публика сматрати стварним (вероватност)“ (Pavis 2002b: 97). Француски теоретичар и семиолог театра дефинише извођачке уметности (енгл.: *performing arts*; фр.: *arts de la scène*) као уметничку област која обухвата и театар и све друге сценске уметности (укључујући и циркус, који настаје изван институција уметности), као и неке медијске уметности (филм, али заједно с медијским праксама које нису првенствено уметничке, као што су телевизија и радио). Развијајући своју про-семиолошку дефиницију у којој извођење експлицитно поистовећује с представљањем, Пави извођачке уметности заправо

¹ „Када сам почињао да режирам, још у четрдесетим годинама, инсистирали смо на томе да глумац мора бити *line perfect* (тако смо то звали) под претпоставком да речи драмског писца (његов текст) имају посебан приоритет или ауторитет у односу на све остало што чини представу: глуму, режију, светло, сценографију, шта год...“ (Blau 2002: 301).



3. Треће бијенале сценског дизајна, детаљ поставке, МПУ, 2000.
3. Third Biennial of Stage Design, exhibition detail, MAA, 2000

одређује као „представљачке“ (Pavis 2002a). Сценски догађај (сценско дело) у овом контексту јесте сваки унапред осмишљен и припремљен догађај који се уживо изводи пред публиком. Према овој дефиницији, у жанровском смислу, сценски догађај може бити позоришна представа која припада било ком облику позоришног стваралаштва, али и концертно извођење (било које) музике, модни перформанс, државна приредба, корпоративна свечаност, улични фестивал, додела Оскара или *Песма Евровизије*. Ова дефиниција сродна је (али није идентична) дефиницији сценског извођења (stage performance), коју је на трагу антрополошких истраживања примарног ритуала и Виктора Тарнера (Victor Turner) развио Ричард Шекнер (Richard Schechner) (1992). Сценско извођење, према Шекнеру, обухвата уметничко позориште, сакрални ритуал, световни ритуал, спорт и медијски посредовану „социјалну драму“ (као што су бирање папе, суђења за убиство, киднаповања или ратови). Наиме, Шекнер верује да постоји подручје извођења (performance) које може ујединити све ове хетерогене праксе и да се из свих тих облика извођења

могу извести одређени опште примењиви модели, у складу с тезом социолога Ервинга Гофмана (Erving Goffman, 2000) да се свакодневни живот замишља и изводи као представа. У аналитичким терминима, студије извођачких уметности превазилазе модернистичку фокусираност на карактеристичне позоришне феномене и поетичка разматрања и акценат у интерпретацији померају на проблемска питања улоге и функционисања света извођачких уметности у њиховим друштвеним контекстима. Сценски догађаји не посматрају се искључиво као поетички искази уметника (што карактерише историју уметности и позоришну историографију као традиционалне дисциплине историзовања и валоризације уметничке продукције у области позоришне сценографије и костимографије – историјских дисциплина на којима је утемељен концепт сценског дизајна), већ као „текстови културе“ са специфичним друштвеним статусом и функцијама. „Често се сматра да је једна од главних одлика која издваја студије културе од традиционалних научних дисциплина њихово препознавање културне условљености производње знања. Студије културе испитују услове у којима (ус)постављају своја питања, проблеме, методе и предмете. Дакле, константно преиспитују сопствене позиције и улогу коју непосредно окружење има у обликовању њиховог теоријског дискурса, и увиђају политичке импликације тих позиција...“ (Menser & Aronowitz 1996: 20–21).

Кустоске праксе Бијенала сценског дизајна: мапирање „света (извођачких) уметности“

Изворна мисија британских студија културе (у контексту у коме су настале педесетих година XX века у послератној Британији, која је проживљавала драстичне друштвене трансформације), подразумевала је бављење савременом културом и њеним проблемима у времену у којем она настаје и живи, дакле без „историјске дистанце“ својствене оним хуманистичким дисциплинама чији су објекти интересовања по правилу лоцирани у прошлост. Историзовати савремену културну продукцију значи „мапирати“ кључне процесе и актере који је обликују и успоставити критеријуме за њено вредновање. Када су у питању позориште и друге извођачке уметности ово „мапирање“ подразумева бављење представама које је било могуће доживети из перспективе гледаоца или учесника у „свету уметности“ (Danto 1987) који је ову продукцију изнедрио. Брехтовски речено, у питању је *Einverständnis*, истовремено разумевање стварности која обликује уметничку продукцију и саучествовање у њој.

Група позоришних професионалаца и културних посленика окупљена око ЈУСТАТ-а усвојила је средином деведесетих година метод тимског рада и колективног „мапирања“ продукције у области извођачких уметности, што је имало за резултат изложбу и каталог најбољих, најзначајнијих и најутицајнијих остварења у области сценског дизајна насталих у двогодишњем периоду (две позоришне сезоне) које Бијенале „мапира“. Изузетак од овог правила свакако је представљало Прво бијенале сценског дизајна, покренуто 1996. године у изузетно тешким друштвеним околностима условљеним

4. Четврто бијенале сценског дизајна, *Сценоманифесто* (режија: Памела Хауард), Културни центар Рекс, 2002.
4. Fourth Biennial of Stage Design, *Scenomanifesto* (directed by: Pamela Howard), Cultural Centre Rex, 2002



ратовима на подручју бивше Југославије.² Бијенале сценског дизајна доживело је укупно шест издања. Редовни термин одржавања Бијенала био је месец септембар (почетак позоришне сезоне), али је прво Бијенале, чији термин још увек није био утврђен као редован, одржано тек у рано пролеће 1997. године, услед неизвесности повезаних с општом атмосфером у Београду током студентских и грађанских протеста 1996/1997. године. Само одржавање изложбе било је под великим знаком питања, али када је изложба коначно отворена, изузетна посећеност и готово карневалска атмосфера отварања пренели су у изложбене просторе Музеја примењене уметности дух свакодневних уличних дешавања у овом периоду. Прво Бијенале сценског дизајна представљало је изузетак и по томе што није представљало продукцију из две претходне сезоне, већ је за „нулту тачку“ истраживачког рада селекторске комисије одабрана 1990. година, препозната као тренутак на размеђи деценија и историјских епоха у којима много тога (па и позоришна продукција) више неће бити исто.

Дакле, Бијенале је детаљно пратило и вредновало позоришну продукцију у области сценског дизајна у периоду од 1990. до 2006. године, на начин који је био јединствен и у међународним оквирима. Наиме, он је подразумевао систематско праћење продукције на територији целе (тадашње) државе, а право учешћа имали су сви уметници и продуценти из Србије и Црне Горе који су реализовали своје пројекте у земљи или иностранству (као и инострани уметници који су учествовали у домаћим продукцијама). На овај начин (оправдано или не) позоришна продукција у СРЈ, односно Србији и Црној Гори, третирана је као „свет

уметности“ омеђен државним границама у коме се уметници који делују на истом простору и у сличним условима такмиче за симболичко признање (својих колега) и сопствено место на „мапи“ значајних остварења у својој уметничкој области. У жирију Бијенала налазили су се истакнути представници тог истог света уметности, а политика награђивања на Бијеналу била је фокусирана на јавну афирмацију (иначе запостављених) професија и њихових кључних носилаца. Награде и признања Бијенала, којих је (у складу са структуром селекције) било много, нису биле новчане, не само из објективних економских разлога, већ делом и „идеолошких“. Бијенале је настојало да формира професионалну заједницу у којој се (равноправно) сусрећу актери институционалне и независне сцене, у којој се њихов рад афирмише на принципима колегијалности, солидарности и уз адекватно познавање и разумевање контекста у коме та заједница функционише. „Затварање“ селекције у националне границе није било последица националистичког светоназора оснивача Бијенала, већ свести о томе да је позоришни систем итекако омеђен језиком и државним границама, и да се у условима међународне изолације и војне кризе у „региону“ локална позоришна продукција мора посматрати као затворени систем из којег уметници могу професионално да искораче „у свет“ само као појединци, захваљујући личним професионалним квалитетима и способностима (које је Бијенале афирмисало). Насупрот томе, кроз међународне контакте с организацијом ОИСТАТ (International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians) ЈУСТАТ је развијао интензивну сарадњу с позоришним професионалцима из целог света који су учествовали у пратећим програмима Бијенала и током деведесетих година, када је Београд био изузетно непопуларна дестинација за иностране посетиоце.

² Начину на који су ове друштвене околности обликовале позоришну продукцију у Србији (посебно њен визуелни језик) посвећена је цела студија *The Swinging 90s: позориште и друштвена реалност Србије у 29 слика* аутора овог текста (Šentevska 2016a).



5. Четврто бијенале сценског дизајна, детаљ поставке, МПУ, 2002.
5. Fourth Biennial of Stage Design, exhibition detail, MAA, 2002



6. Шесто бијенале сценског дизајна, детаљ поставке, МПУ, 2006.
6. Sixth Biennial of Stage Design, exhibition detail, MAA, 2006

Изложба Првог бијенала сценског дизајна успоставила је кустоски модел који ће у наредним издањима Бијенала бити (много амбициозније) разрађен. Главна изложба Бијенала увек се одржавала у Музеју примењене уметности. Кустос изложбе (аутор овог текста) комбиновао је компетенције кустоса и архитекте (аутора поставке), имајући слободу да селекцију Бијенала (одабране радове из свих области представљене у каталогу) изложи на начин који је подразумевао један нови „круг“ селекције и прилагођавање одабраних радова амбијенталним квалитетима изложбених простора у Музеју примењене уметности. Циљ оваквог приступа био је да се створи атрактивна поставка која у интеракцији изложбеног простора и изложеног материјала (делови сценографије и реквизита, костими или костимски детаљи, фотографије, плакати, архитектонски пројекти, промотивни материјал итд.) преноси неку нову информацију о позоришној представи или уметничком пројекту који треба представити у галеријским условима, изван њиховог првобитног извођачког контекста (сл. 3 и 5). Комбинација елемената сценографије, костима и фотографија из представе, на пример, у амбијенту салона на првом спрату МПУ могла је (и требало је) да створи

нову интерпретацију тог уметничког пројекта, а да на најбољи начин истакне допринос дизајнера и техничара који су се нашли у селекцији Бијенала. Изложба, према томе, није стриктно пратила такмичарске категорије Бијенала, већ је њена структура настајала у „спонтаној“ интеракцији између селекције Бијенала и узбудљивих излагачких простора МПУ (понекад и оних помоћних, као што су степеништа и тоалети). Последње издање Бијенала (2006) анимирало је својим експонатима и сталну поставку намештаја на другом спрату Музеја примењене уметности (сл. 6). Пратећим програмима (тематске изложбе (сл. 1), конференције, семинари, предавања, представе (сл. 4), перформанси, филмске пројекције итд.) који су се одржавали на другим локацијама у Београду, промотивним изложима (сл. 2), анимацијом фасаде МПУ, сталном сарадњом с фестивалом БИТЕФ и другим институцијама културе, Бијенале је настојало да „осваја“ нове просторе и комуницира с новом публиком. На овај начин постепено је прерасло у динамичан целомесечни фестивал посвећен унапређењу професионалних стандарда у извођачким уметностима у Србији. У тренутку када је Бијенале сценског дизајна досегло свој врхунац у програмском и организационом смислу, у

самом ЈУСТАТ-у дошло је до реорганизације деловања, али и свести о томе да Бијенале више не може да се развија уз опадајућу подршку надлежних институција културе. Управо овакав став према Бијеналу сценског дизајна и његовој развојној путањи доказао је колико је постојање ове манифестације (премда релативно краткотрајно) у основи било оправдано.

Прашко квадријенале као интернационална лабораторија кустоских пракси

Прашко квадријенале, најзначајнија светска манифестација посвећена сценском дизајну, зачета је још у тридесетим годинама прошлог века захваљујући интернационалним успесима чехословачких уметника активних у овој области.³ Од самог почетка, Прашко квадријенале се везивало за велике излагачке просторе – међутим, природа и разноврсност изложеног омогућавала је организаторима да користе различите просторе и урбане амбијенте Прага уз постепено увођење догађаја који се пред публиком изводе уживо. Први изложбени простор био је Бриселски павиљон у комплексу Прашког сајмишта (Výstaviště Praha), а од 1983. главни изложбени простор Квадријенале постаје Индустијска палата (Sjezdový palác или Průmyslový palác) саграђена 1891. као монументална изложбена дворана и централна сајамска грађевина. С изузетком 1991. године (када је премештено у Прашки конгресни центар, *Palác kultury*), Квадријенале се одржавало у Индустијској палати до 2007. године. Тада је, први пут, пратећи програм инсталација, интервенција и живих извођења означио да Квадријенале постепено „запоседа“ јавне просторе у Прагу.

У октобру 2008. лево крило Индустијске палате захватио је пожар који је организаторе Прашког квадријенале суочио са (сада перманентно отвореним) питањем где „удомити“ највећу светску изложбу посвећену позоришту. Године 2011. Квадријенале је одржано у истом делу Прага (Praha 7), у изложбеном простору *Veletřní palác* у коме Национална галерија излаже сталну поставку савремене уметности. Тако је, у ствари, пожар на Прашком сајмишту темељно изменио кустоски приступ Квадријеналу и у његовом најновијем издању 2015. године велики излагачки простори замењени су мрежом мањих (не нужно излагачких) простора у централној градској зони, укључујући и урбане амбијенте појединих улица, тргова, паркова, реке Влтаве итд. (сл. 7). Представљено је више од 120 *site-specific* пројеката, изложби – извођења, инсталација, перформанса, шетњи и излета, перформативних предавања, радионица итд. У складу с новом концепцијом главног кустоса Содје Лоткер Зупанц (Sodja Lotker Zupanc), Прашко квадријенале, раније Међународна изложба сценографије и позоришне архитектуре,⁴ постало је

фестивал посвећен дизајну у извођачким уметностима и просторима за извођење (Prague Quadrennial of Performance Design and Space). Нови наслов приписује се утицају америчког теоретичара позоришта Арнолда Аронсона (Arnold Aronson), који је био главни комесар Квадријенале 2007. године (Aronson 2007). Према Содји Лоткер, термин *performance design* (дизајн у извођачким уметностима) представља шири појам него *stage design* (сценски дизајн) и сродни термини *set design* и *theatre design* зато што простор извођења не везује искључиво за позоришну сцену (позорницу) (Каталог PQ 2011: 19). На овај начин Квадријенале се отвара за читав низ експерименталних перформативних жанрова који се налазе на размеђи извођачких и визуелних уметности (*found theatre*, *site-specific theatre*, *devised theatre*, *applied theatre*, *media theatre*, интервенције, инсталације итд), постајући и сâмо лабораторија за уметничке експерименте „на лицу места“.

Упркос новом имену и просторној констелацији, концепт „националне поставке“ није напуштен, премда се доводи у питање на разним стручним скуповима посвећеним кустоским праксама у организацији Квадријенале. У програм Квадријенале 2015. године уврштено је 67 националних поставки, 55 студентских (такође националних) и радови индивидуалних излагача из 78 земаља света, уз специјалне госте, интернационалне редитељске звезде Робера Лепаже (Robert Lepage), Боба Вилсона (Robert Wilson), Џули Тејмор (Julie Taymor), чланове труппа *Rimini Protokoll*, *Gob Squad* и многе истакнуте сценографе и позоришне експерте.

Потреба да се на неки начин превазиђе „пролазност“ позоришне (или неке друге) представе један је од разлога присуства сценског дизајна у излагачким просторима. Ти излагачки простори нигде нису имали такву монументалност као на Прашком квадријеналу. Међутим, Квадријенале се још увек базира на нечему што Содја Лоткер Зупанц назива *парадоксом излагања сценографије*: наиме, „изложени сценографски материјал (чак и онда када је изложен у оригиналним размерама) измештен је из контекста представе“ (Zupanc Lotker 2015: 7). Ипак, Прашко квадријенале иде укорак с општим тенденцијама у дизајну изложби које постављају изазове пред архитекте и дизајнере концептима као што је „драматургија представљања“ (Shwartz Frey 2012: 6). Извођачке уметности врше све већи утицај на савремене излагачке праксе. Изложбени простори се посматрају као метафоричке позорнице на којима сценографија „фундаментално реконфигурише инфраструктуру кустоских пракси“ (Choi Kwan Lam 2014: viii). Кустоске праксе повезане са сценским дизајном подразумевају „превођење“ сценског дела из његовог првобитног перформативног контекста у излагачки простор. У том деликатном процесу превођења ово значи креирање новог контекста за нове гледаоце.

Прашко квадријенале у свом садашњем облику представља истинску лабораторију у којој се тестирају различити модуси овог процеса „превођења“, а да се међу њима не успоставља било какав хијерархијски однос

³ Историјатом Прашког квадријенале опширно су се бавиле историчарке уметности Јармила Габријелова и Вера Птачкова (Gabrielová 2007; Ptáčková 1995).

⁴ У погледу инкорпорирања живих извођења, кључне иновације уведене су 2003. године програмом *The Heart of PQ*, који је осмислио сценограф Томаж Жишка (Tomáš Žižka) – заправо, „живом“ изложбом у којој је више од 15 позоришних труппа и уметника обитавало три недеље.



7. Прашко квадријенале 2015, *Племена*, Швајцарска, Масимо Фурлан – *Blue Tired Heroes*
7. PQ 2015, *Tribes*, Switzerland, Massimo Furlan – *Blue Tired Heroes*

(Příhodová *et al.* 2016, Šentevska 2016b, Šentevska 2015). Премда су неки кустоски приступи питању како треба представити интернационалној публици оно што је релевантно за сцену извођачких уметности у некој земљи (или регији, као што су Каталонија или Квебек) више заступљени од неких других, они се не фаворизују сами по себи, о чему може да посведочи дуга листа награђених поставки.⁵

Доминантни кустоски приступ представља избор релевантних пројеката које повезује заједничка тема, која истовремено и представља визуелни „кључ“ за излагање онога што је одабрано – обично у форми сценографских инсталација или архитектонских осмишљених поставки. У овом случају настоји се да се пажња гледалаца усмери на изузетне домете одабраних пројеката и на „заједничку нит“ која их повезује у кохерентну целину. Фокус може бити сужен уколико је акценат на мањем броју одабраних радова, што у крајњој инстанци може да доведе до одабира само једне „ствари“ коју треба представити – једна позоришна представа, један значајан извођачки простор, једна позоришна трупа, један уметник. „Самосталне изложбе“ на Прашком квадријеналу испитују порозне границе између сценографских инсталација и *site-specific* уметничких дела или галеријских експоната. У неким поставкама нагласак је и на квантитету и на квалитету националне продукције у области извођачких уметности, а оне саме су резултат мукотрпног процеса одабира стотина дела која ће бити представљена (као и самог начина њихове презентације).

Одбацавање статичних поставки у корист различитих облика „живих“ извођења често значи излагање самих „дизајнера“ уз њихове радове (или уместо њих). У неким поставкама акценат је на интеракцији с публиком, која се подстиче на различите креативне начине. Ова тенденција може да води у два правца: 1) потпуно напуштање физичких објеката у корист живих извођача и учешћа публике, и 2) допуну статичних поставки „пратећим програмима“ у урбаном простору – који се онда обрађају и новим категоријама публике. Други приступи наглашавају кустоски приступ и интеракцију између различитих сегмената презентације (који могу бити трансформабилни, тј. могу да се мењају током трајања изложбе). Понекад се поставке базирају и на потреби да се пошаље политичка порука или афирмише нека „национална ствар“. Када је Квадријенале у питању, све опције су равноправне. У овоме је истовремено и слабост и снага Квадријенала као „лабораторије кустоских пракси“. С једне стране, отвореност за потпуно различите кустоске приступе представља константну претњу кустоском интегритету и кохерентности Квадријенала. С друге стране, управо ова отвореност чини га толико великом и радо посећеном манифестацијом која је у стању да у истом граду и у исто време постигне највећу концентрацију позоришних професионалаца из свих делова света.

⁵ PQ Awards [WWW Document], 2015. PQ. URL <http://2015.pq.cz.s3.amazonaws.com/www/en/program/international-competitive-exhibition/pq-awards.html> (Accessed 23 October 2017).

ЛИТЕРАТУРА

- Příhodová, B, McKinney, J. and Lotker S. 2016
The Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015, *Theatre and Performance Design* (Abingdon), 2, 1–2: 5–16.
- Šentevska, I. 2016a
The Swinging 90s: pozorište i društvena realnost Srbije u 29 slika, Beograd: Orion Art.
- Šentevska, I. 2016b
Mediating Performance (and) Curatorship: Prague Quadrennial 2015, *Maska – The Performing Arts Journal* (Ljubljana) 177–178: 86–93 (Slovenian) / 94–101 (English)
- Šentevska, I. 2015
Keeping the Doors Open: Curatorship at the PQ 2015, in: *Space: Music, Weather, Politics*, Branislava Kuburović and Sodja Zupanc Lotker (eds.), Prague: *Shared The Arts and Theatre Institute*, 15–26.
- Zupanc Lotker, S. 2015
Expanding scenography: notes on the curatorial developments of the Prague Quadrennial, *Theatre and Performance Design* (Abingdon), 1, 1–2: 7–16.
- Choi Kwan Lam, M. 2014
Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibiting, Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- Shwartz Frey, B. 2012
Projektfeld Ausstellung / Project Scope: Exhibition Design, Basel: Birkhäuser.
- Lotker, S. et al. 2011
Prague Quadrennial of Performance Design and Space : June 16–26 2011, Prague: Arts and Theatre Institute.
- Aristotel 2008
Opesničkoj umetnosti, Beograd: Dereta.
- Aronson, A. 2008
Exhibition on the Stage: Reflection on the 2007 Prague Quadrennial, Prague: Arts and Theatre Institute.
- Gabrielová, J. 2007
Kronika Pražského quadriennale, Praha: Divadelní ústav.
- Šuvaković, M. 2005
Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton.
- Lehmann, H-T. 2004
Postdramsko kazalište, Zagreb: CDU.
- Balme, C. B. 2003
Stages of Vision: Image, Body and Medium in Contemporary Theatre, *Maska – Performing Arts Journal* (Ljubljana), XVIII, 2–3 (80–81): 42–46.
- Blau, H. 2002
The Dubious Spectacle: Extremities of Theater, 1976–2000, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Pavis, P. 2002a
Dictionnaire du théâtre, Paris: Armand Colin.
- Pavis, P. 2002b
Rečnik pozorišta, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* (Beograd) 3: 94–97.
- Gofman E. 2000
Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu, Beograd: Geopoetika.
- Aronowitz, S. (ed.) 1996
Techno Science and Cyber Culture, New York – London: Routledge.
- Erjavec, A. 1996
The Seen – Le Vu (introduction), *Filozofski vestnik* (Ljubljana), 17 (2): 7.
- Ptáčková V. 1995
A Mirror of World Theatre, Prague: Theatre Institute.
- Mitchell, W. J. T. 1992
The Pictorial Turn, *Artforum* (New York) 30: 89–94.
- Šekner R. 1992
Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta (priredile i prevele: Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić), Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Danto, A. 1987
Artworld, in: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks At the Arts; Contemporary Readings In Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press, 154–167.
- Fried, M. 1967
Art and Objecthood, *Artforum* (New York) 5: 12–23.

Summary

IRENA ŠENTEVSKA

Independent researcher, Belgrade, Serbia
irenasentevska@gmail.com

CONTEMPORARY CURATORIAL PRACTICES AND STAGE DESIGN

As a complex artistic and cultural practice, stage design lies at the crossroads of at least two research areas within the framework of culture (art) studies: visual culture studies and performing arts studies, as a discursive area focused on the (artistic and theoretical) problem of stage performance. This makes it an exceptionally complex area of applied art and a research subject that requires expertise from all of the above-mentioned fields. Nevertheless, in the modern culture of the West, the development of theatre has traditionally implied the dominance of the drama text over other "stage texts" (including stage design), which has resulted in neglecting the visual component in performing arts and the status of stage design as a "less important" art field. The first section of the paper outlines the genesis of the term stage design, sets the theoretical platform for its use in the local context and examines the historical genesis of this paradox. The second section presents an analysis of the curatorial practices developed in collaboration with the Museum of Applied Art in Belgrade within the framework of the Biennial of Stage

Design (1996–2006), while tracking the country's cultural production, developed under the circumstances of acute social crisis and its consequences. At the same time, the paper identifies the reasons for the success (and failure) of this project dedicated to the improvement of professional standards in performing arts in the local context. The paper also discusses the theoretical concepts underlying the conceptualization of new curatorial practices in the field of stage design. The Prague Quadrennial, the world's largest exhibition dedicated to stage design, is discussed in the third section of the paper as a specific laboratory of contemporary curatorial practices in this field. It also traces its historical development and changes in the exhibition practices and the curatorial approaches to the selection process for the Prague Quadrennial. The exhibition practices associated with stage design in the local context (and their ups and downs) are thereby set in a wider, contemporary context of the global(ized) world of performing arts.