

Izvedbeno kuriranje na primjeru umjetničkog koncepta Wiener Festwochen festivala 2024. godine

Cavlovic, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:174779>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij produkcije
Usmjerenje scenske i izvedbene umjetnosti

IZVEDBENO KURIRANJE NA PRIMJERU
UMJETNIČKOG KONCEPTA *WIENER FESTWOCHE*
FESTIVALA 2024. GODINE

Diplomski rad

Mentori: doc. art. Romana Brajša,
red. prof. art. Goran Sergej Pristaš

Student: Marko Čavlović

Zagreb, 2024.

Onima koji su najviše pripomogli mojem studiranju – mami, tati, baki i teti.

Sadržaj¹

Sažetak.....	1
1. Uvod	2
2. Programer i kurator.....	3
3. Kuriranje u izvedbenim umjetnostima	7
3. 1. Kontekst novog zanimanja.....	7
3. 2. Koncept i metode izvedbenog kuriranja prema Florianu Malzacheru.....	11
3. 3. Crtica o regionalnom kontekstu	16
4. <i>Wiener Festwochen / Slobodna Republika Beč</i> : festivalsko izdanje 2024. godine	18
5. 1. O <i>Wiener Festwochen</i> festivalu	18
5. 2. Organizacijski ustroj	20
5. 3. Milo Rau	23
5. 4. Festivalsko izdanje 2024. godine	24
5. Analiza festivalskog koncepta kao primjer izvedbenog kuriranja u izvedbenim umjetnostima	33
6. Zaključak	39
7. Popis korištene literature i drugih izvora.....	41
Popis tablica.....	44
Prilozi.....	44

¹ Rad je napisan u muškom rodu, no sve riječi i pojmovi koji imaju rodno značenje koriste se neutralno i odnose se jednako na muški i ženski rod te ostale rodove koji se ne uklapaju u ovu binarnu podjelu.

Sažetak

U ovom se radu analizira festivalski koncept *Wiener Festwochena* u izdanju 2024. godine kao primjer kuratorskog pristupa kreiranju festivala odnosno kao primjer izvedbenog kuriranja u izvedbenim umjetnostima. Prvi dio rada obrađuje opreku između programera i kuratora te objašnjava izvedbeno kuriranje prema Florianu Malzacheru. Drugi dio rada analizira konkretne festivalske segmente pomoću kojih se nastoji ilustrirati veza između fokalnog pojma rada i ovogodišnjeg izdanja, prvog pod vodstvom redatelja Milo Raua. Naposljetku, zaključak reflektira glavno istraživačko pitanje: može li se i zbog čega na primjeru ovog festivala govoriti o kuratorskoj kreaciji u izvedbenim umjetnostima.

Ključne riječi: *izvedbene umjetnosti, izvedbeno kuriranje, kuriranje, Milo Rau, programiranje, festival, Florian Malzacher, Wiener Festwochen*

Summary

This paper analyzes the festival concept of the Wiener Festwochen in the 2024 edition as an example of a curatorial approach to the creation of a festival, i.e. as an example of performative curating in the performing arts. The first part of the paper deals with the conflict between programmers and curators and explains performative curating according to Florian Malzacher. The second part of the paper analyzes specific festival segments, which are used to illustrate the connection between the focal concept of the work and this year's edition, the first under the direction of director Milo Rau. The conclusion reflects on the main research question: whether and why we can use the example of this festival to talk about curatorial creation in performing arts.

Key words: *curating, festival, Florian Malzacher, Milo Rau, programming, performing arts, performative curating, Wiener Festwochen*

1. Uvod

Rad je strukturalno podijeljen u dva dijela. U prvom se dijelu nastoje razjasniti pojmovi „programer” i „kurator” te utvrditi razlike između te dvije funkcije kao preduvjet za daljnju elaboraciju relativno novog pojma u izvedbenim umjetnostima – kuriranja odnosno „izvedbenog kuriranja”. U središtu prvog dijela definira se razvoj kuriranja i preuzimanje navedenog pojma iz vizualnih umjetnosti u izvedbene usredotočujući se na pojam „izvedbenog kuriranja” kako ga tumači Florian Malzacher. Njegova je teorija poslužila kao jedan od glavnih izvora pri pisanju rada ponajprije se oslanjajući na knjigu *Empty Stages, Crowded Flats* (2017.) i 55. broj časopisa *Frakcija* (2010.). Osim toga, u radu se oslanja i na djelo *Curating Live Arts* (2019.) te na radove Marie Lind i Nicolasa Bourriauda. Na kraju prvog dijela nalazi se kratki prikaz regionalnog konteksta i zadane teme. U drugom dijelu rada analizira se ovogodišnji koncept *Wiener Festwochen* festivala koji je objedinjen imenom *Slobodna Republika Beč*, prvog izdanja pod intendantskim vodstvom Mila Raua. Svrha navedenog dijela priprema je okvira za razradu onih festivalskih elemenata (ponajprije su to *Vijeće Republike te Bečka suđenja*, ali i *Slobodna Republika Beč* općenito) koji će se analizirati kao primjeri izvedbenog kuriranja u izvedbenim umjetnostima, što ujedno predstavlja i središnje poglavlje u radu. Nakon toga slijedi zaključak u kojem će se izjasniti o uspješnosti provedene analize i argumentacije te će se donijeti krajnja refleksija o (ne)uspješnosti odgovora na postavljena istraživačka pitanja. Ona su: 1. koji se sve elementi izvedbenog kuriranja prepoznaju u ovogodišnjem festivalskom konceptu *Wiener Festwochen* festivala; 2. koji je doprinos Mila Raua distinkciji između programera i kuratora te kako on doprinosi ideji kuratora izvedbenog festivala; 3. kako se festivalski koncept povezuje s društvenim, umjetničkim, političkim, aktivističkim i drugim diskurzivnim silnicama trenutka u kojem se festival događa. Odgovori na ova pitanja služe kao potporanj za rješavanje glavnog problemskog zadatka diplomskog rada formuliranog u sljedeće pitanje: može li se i zašto ovogodišnje izdanje festivala tretirati kao kuratorski koncept, a sukladno tomu Mila Raua doživljavati kao kuratora. Metodologija rada također je podijeljena na dva pristupa: u prvom se dijelu rada oslanja isključivo na teorijsku i drugu kritičku te stručnu literaturu u okviru područja predmeta istraživanja, a drugi se dio uz navedeno nadopunjuje i empirijski kao rezultat toga što je autor rada posjetio festival te intervjuirao jednu od dramaturginja festivala. Takvi načini istraživanja značajno su utjecali na razvoj i krajnji izgled te rezultate diplomskog rada, a istovremeno predstavljaju i njegovu specifičnost te dodatnu vrijednost jer je teorija dijelom potkrijepljena praktičnim iskustvom.

2. Programer i kurator

Poznato je da se zanimanje kuratora odavno koristi u raznim kontekstima suvremene vizualne umjetnosti² te unutar muzeoloških djelatnosti (kolokvijalno se često nespretno i pretjerano koristi u raznim drugim kontekstima, npr. kurator sadržaja za neku društvenu mrežu/aplikaciju). Zanimanje kuratora ondje ne predstavlja u tolikoj mjeri nepoznanicu ili predmet rasprava kao što je to slučaj u ovome radu u kojem će se barem djelomično ono prikazati kada se govori o praksama kuriranja i poziciji kuratora unutar izvedbenih umjetnosti. Utvrđivanjem karakteristika programera i kuratora u radu će se istaknuti njihove razlike, a time će se pobiti i određene tvrdnje o sličnosti navedenih pojmova. Usto će se ukratko pokušati ustanoviti (povijesni) trenutak koji je doveo do razlikovanja programera od kuratora, dvaju često pogrešno shvaćenih funkcija koje ne mogu predstavljati sinonime.

Govoreći o razlikama između programera i kuratora, nužno je uvidjeti kako se razlozi i poticaji za razlikovanja ovih dvaju zanimanja događaju ponajprije na prijelazu tisućljeća jer je nemoguće precizno odrediti, primjerice, godinu ili samo jedno okruženje. Navedeno se odnosi na razdoblje od kraja osamdesetih do sredine devedesetih godina prošlog stoljeća kada se u praksi počinje javljati novi naziv za novo zanimanje kuratora u izvedbenim umjetnostima. Pristaš tako govori da: „...ovo razdoblje na Zapadu obilježavaju dva heroja: programator i dramaturg. Oba se formiraju iz distinkcije spram direkcije, prvi spram umjetničke direkcije, drugi spram direkcije (režije) kao umjetnosti“ [Pristaš 2010, 31]. Taj razvoj nastavlja se do prvog/ih desetljeća dvijetisućitih (ovisno o kojem se dijelu Europe misli kada se spominje razvoj novog zanimanja). Početno razdoblje razvoja kuriranja u izvedbenim umjetnostima Florian Malzacher (kurator, dramaturg i autor niza tekstova o izvedbenom kuriranju koji predstavlja primarni oslonac u ovom radu) smješta na nezavisnu izvedbenu scenu. To prvotno razdoblje karakterizira kroz želju za boljom artikulacijom i kontekstualizacijom odnosno većom vidljivošću izvedbenih umjetnosti, koje su često doživljavane kao marginalne, a sve kako bi

² Pojam kuriranja i zanimanje kustosa (eng. *custos*) ili kuratora (eng. *curator*) veže se ponajprije uz muzeološke djelatnosti i/li vizualne umjetnosti. Etimološka pozadina riječi nalazi se u latinskom jeziku jer riječ “kustos” dolazi od riječi *custos* što bi značilo “čuvar”. Daljnje tumačenje moglo bi, a što je možebitno indikativno za nastavak rada, dovesti i do riječi *kura* koja pripada medicinskom leksiku, a znači: “liječenje određenom količinom lijekova ili kakav drugi tretman oporavka u određenom razdoblju i način života koji se s time usklađuje”. Najjednostavnije definicije koje se mogu pronaći o značenju pojma, poput one na Hrvatskom jezičnom portalu, usko su vezane uz povijesnu dimenziju zanimanja kuratora i reći će da je to “onaj koji uređuje, obrađuje i obnavlja zbirku umjetničkih djela; čuvar zbirke (npr. u muzeju)”. Kurator će imati svoja određena značenja i u katoličkom leksiku. Ondje može opisivati kanonika koji obavlja nadzor nad katedralom ili, kod franjevaca, predstojnika kustodije odnosno može označavati provincijalovog zamjenika (Hrvatski jezični portal) dok će specifična značenja imati i u pravnom leksiku s obzirom na korištenje riječi u rimskom pravu (isto označava nekog tko je staratelj ili skrbnik). Imajući na umu etimološke razlike ovih dvaju pojmova, u ovom će se radu prihvatiti prijevod “kurator” kao ispravniji s obzirom na njegovu značenjsku pozadinu.

zauzele jasno i zasluženno mjesto među ostalim disciplinama suvremene umjetnosti. Stoga se zaključuje da je kurator bio neminovni rezultat promjena koje se događaju (od osamdesetih godina prema početku novog tisućljeća, op. a.) pa tako kurator treba postati prepoznat kao nešto više od „egzotičnog dodatka” gradskim i repertoarnim kazalištima [Malzacher 2010, 19].³

Ideje o kuriranju u izvedbenim umjetnostima, kao i potencijali spomenutog, te česte ambivalentnosti kuratorskog zanimanja polaganim se koracima počinju popularizirati unutar naše i regionalne scene suvremenih izvedbenih umjetnosti, a ponajprije na polju suvremenog plesa. Tako se tek počinju uočavati razlike između profesionalnih dinamika programera i kuratora, a samim time počinje i njihov razvoj. Kako su se producenti, napose producenti na nezavisnoj izvedbenoj sceni, počeli profesionalno razvijati izvan uobičajenih struktura kulturnih politika, tako će sličnim smjerom vjerojatno krenuti (ili je već krenuo) i kurator. Kuratorsko polje djelovanja neće se u punini moći razviti unutar ustaljenih kazališnih struktura, opaža već spomenuti autor i poetično dodaje da: „umjetnički rukopisi [koji] uvijek zahtijevaju drugačije pristupe”. Usto je simptomatika razvoja kuratora vezana uz internacionaliziranu i razjedinjenu umjetničku scenu, a u takvoj situaciji kurator često dobiva ulogu komunikatora, onoga koji prenosi i kontekstualizira. Naposljetku, autor govori da je kurator poveznica između umjetnosti i javnosti [Malzacher 2010, 11]. Rane dvijetisućite bile su razdoblje u kojima se polja kazališta i suvremenog plesa počinju zanimati za kuratorske pristupe umjetnosti odnosno tada započinje „...razumijevanje da programiranje predstava, kazališnih djela, plesnih komada ili glazbe mogu biti više od pukog odabira ili produciranja predstava i umjesto toga mogu naglašavati šire kontekste i interakcije između različitih djela kao i publika“ [Malzacher 2017, 26].

Spomenuto je da je novo zanimanje inspirirano i preuzeto iz vizualnih umjetnosti. Nova funkcija odnosno zanimanje „...proizašlo je iz redefiniranja odnosa programera prema prisutnosti drugih ljudi (kad kažem drugi ljudi, mislim na: umjetnike, publike, zajednice) i tako

³ Nije z gorega neprestano na umu imati napetosti između srednjoeuropskog i/li zapadnoeuropskog okruženja, kao i onog istočnoeuropskog kad se govori o ovim temama. Dok se svrstavamo na rub srednje Europe ili na razmeđu istočne ili srednje Europe (ili, zapravo, kako god ili gdje), evidentno je da začetke, uspostavljanje i profesionalni kontinuitet pa na koncu i populariziranje samog kuriranja u izvedbenim umjetnostima, kao i novog zanimanja kuratora ne dijelimo s kolegama srednjoeuropskog ili zapadnoeuropskog profesionalnog okruženja. To, naravno, može biti utemeljeno na društveno, povijesno i/li ekonomski te kulturno-političkim situiranim razlozima. Svakako, drugačiji je razvoj i programera i kuratora u npr. Njemačkoj, Austriji, Belgiji, Nizozemskoj i Švicarskoj, nego u Hrvatskoj i/li zemljama regije. “Druga generacija programera također je željela pronaći način kako da se suprotstavi institucionalnom oblikovanju kako bi ponovno oslobodila prostor za umjetnike. U tom su se međuprostoru, u tom otvorenom prostoru, našli programer i umjetnik/kustos: u želji da programer izazove puteve sustava kao i u potrebi umjetnika da izbjegnu programsku logiku sporednog sustava (prvo dobijete rezidenciju u radnom prostoru, zatim (ne) budete izabrani od nekog većeg umjetničkog centra, itd...)“ [Van Campenhout 2010, 40].

je ova strategija suradnje dobila novu kvalitetu – inovativnost“ [Pristaš 2010, 33]. Sve navedeno upućuje na to da se programer doživljava slično zanimanju selektora (i/li organizatora, voditelja i/ili producenta odnosno kao ulogu koja na neki način objedinjuje sve spomenuto) koji stvara/producira određeni repertoar/festival/platformu ili što drugo uglavnom se zadržavajući (samo) na odabranim predstavama/tekstovima/umjetnicima i koncentrirajući se isključivo na njihovu (izvršnu) produkciju uz ostale nužne produkcijske i organizacijske poslove.⁴ Programer⁵ tako u usporedbi s kuratorom ostaje usredotočen uglavnom i (pre)često samo na glavne i neizostavne elemente programa nekog događaja (npr. dramska predstava koja je selektirana u program xy festivala) odnosno, parafrazirajući Malzachera, kurator se neće baviti samo odabirom ili produciranjem predstava nego će biti u prilici naglašavati širi kontekst i interakcije između različitih djela i publika, kao što će se vidjeti na primjeru u drugom i glavnom dijelu rada. Za kuratora se, s druge strane, često ističe svojevrsno proširenje obima posla, a nešto poetičnije će se izraziti Beatrice von Bismarck koja kaže da “kurator stvara privremene konstelacije u kojima se prostorni i temporalni strukturni slojevi značenja međusobno natječu“ [von Bismarck 2010, 54]. Kuriranje podrazumijeva uglavnom veću i naglašenu povezanost s društvenim, umjetničkim, političkim, ekonomskim i drugim relevantnim okruženjima, a sam se program uvijek nastoji proširiti tako da u fokusu ne bude samo “glavna” stavka nekog događaja (npr. isključiv interes prema produkciji neke predstave koja je selektirana u program xy festivala), a neki od kuratorskih aktivnosti su: „selekcija, planiranje, aranžiranje, prezentiranje i komuniciranje“ [von Bismarck 2010, 21]. To, između ostalog, znači i drugačiji odnos prema umjetnicima i umjetničkim radovima, ali i publikama što i predstavlja ključan dio za početak polemike o poziciji kuratora u suvremenoj umjetnosti. Čini se da Hans Ulrich Obrist prilikom iznošenja svojih kuratorskih razmišljanja istovremeno daje i jednu otvorenu definiciju “idealnog” kuratora koja odbacuje auru autoritativnog voditelja:

„Ne radim ništa, a što nije u apsolutnom dogovoru s umjetnikom, i nikad ne bih nametao temu ili okvir koji ne dolazi od samih umjetnika. Pravila igre moraju doći od umjetnika. Ne vjerujem u autoritativnog kuratora. Vjerujem u kuratora kao suučesnika. Tako da nikad nisam imao taj problem da umjetnici osjećaju da sam nekako invazivan ili nametljiv. Umjetnici ne vole kad

⁴ Za primjer programerske prakse u našem okruženju može poslužiti zapravo većina kazališnih festivala., Samo neki od primjera koji se isključivo produciraju kao programatorski su: „Dani satire Fadila Hadžića“, „Festival svjetskog kazališta“ ili „Marulićevi dani“.

⁵ Iznimno je važno naglasiti da, ponegdje gdje se pokušavaju ustanoviti ili delikatno opisati razlike odnosno naglašavati suprotnosti između programera i kuratora, kao i njihove sličnosti, ne smije se zapasti u banalnu i zatvorenu raspravu u kojoj se očekuje da se prema nečemu odredi kao vrjednijem. Svi potencijalni navodi na nešto tako, ako se kojim slučajem detektiraju u radu, nisu namjerni jer se ne vjeruje da netko obavlja vrjedniji posao od drugog. Naime, naizgled bi se tako moglo zaključiti jer je tema rada usmjerenija na kuratorsko zanimanje (pritom unutar samo jedne umjetničke grane) pa se zato unaprijed ograđujemo i naglašavamo potonje.

kurator njihov rad koristi za ilustraciju svoje ideje. Takve izložbe ionako obično nisu zanimljive. Ako imate teoriju i želite je ilustrirati, bolje napišite knjigu” [Ulrich Obrist 2010, 46].⁶

Elke Van Campenhout napominje vraćanje staroj etimologiji gostoprimstva koje se veže uz kuratora (eng. *hospitality*, op. a.) kao o onome koji brine o umreženoj zajednici. Ključno je kod te pozicije otvaranje prema novoj paradigmi redistributera, umjetnika-kuratora koji se, kako kaže: “istodobno zalaže za svoju ranjivost nudeći prazan okvir za rad odašiljanjem (otvorenog) poziva na scenu te braneći svoju poziciju kreatora ovog okvira kao umjetničkog djela po sebi“ [Van Campenhout 2010, 41].⁷ Bez obzira na čestu pretencioznost zanimanja kuratora ili njegovu moguću kompleksnost u praktičnoj izvedbi svog rada (kao što će se vidjeti na primjeru ovogodišnjeg festivalskog koncepta *Wiener Festwochena*), ona ne može biti sinonim s umjetnikom, u to su uvjereni mnogi koji se bave problemima kuriranja. Jedan od značajnijih kuratora koji je ovim temama doprinio svojim kritičkim i publicističkim radom jest Malzacher koji drži da kuratori nisu umjetnici jer su „njihovi pogledi uvijek ili uski (jer se rukovode vlastitom estetskom nepopustljivošću) ili preširoki (jer se rukovode društvenim i solidarnim mislima i osjećajima)“ [Malzacher 2010, 16]. U svakom slučaju, treba se složiti da razlike između programera i kuratora često mogu biti porodne ili fokusirane na dubiozne nijanse te se ponekad mogu učiniti presličnima dovodeći u pitanje spomenuto razlikovanje, no razlike se zasigurno najjasnije mogu vidjeti u praktičnim izvedbama njihovih zanimanja, stoga je potrebno analizirati produkcijske elemente, kao i konceptualne posebnosti pojedinog projekta iza kojeg stoji programer ili pak kurator. Ipak, ponovno citirajući navedenog autora, smatramo da se kurator može razumjeti kao specijalizirana i nužna potkategorija programera. No, pritom se može zapitati i obratno jer vjerojatno nema razloga da se ne predloži moguća interpretacija u smjeru u kojem je programer možda samo jedna od potkategorija kuratora.

⁶ Isto mišljenje dijeli i Malzacher kad kaže da „...dobar kuratorski rad ne bi se sastojao u oštećivanju autonomnog umjetničkog djela u njegovoj autonomiji, već naprotiv, u njegovom osnaživanju, ali bez da ga se smatra nedodirljivim, preslabim, potrebnim zaštite“ [Malzacher 2010, 12].

⁷ Ista će autorica vrlo nadahnuto govoriti o kuratorskoj poziciji: „Ako je tome tako, cijela ideja kuriranja više se ne temelji na fiksnim točkama u prostoru, izvedbama u kazališnim prostorima. Pravo kuriranje je ne-kurirani dio međuprostora, nekog mjesta između, potencijala situacije za promjenu nečijeg stava, nečijeg uma ili nečijeg osjećaja pripadnosti. Kuratorska praksa u tom smislu otvara sistemske pukotine u prostoru, gdje se mogu dogoditi stvari koje nisu bile niti programirane niti predvidive. Susreti među ljudima, između ljudi i predmeta, arhitektura, povijesti, misli i ideja lutaju prostorom koje svatko može pokupiti, preformulirati i ponovno pokrenuti u drugom razgovoru, ostaviti kao trag da ga netko drugi pokupi, itd. Ekološki pokret znači dopustiti da se to dogodi“ [Van Campenhout 2010, 42].

3. Kuriranje u izvedbenim umjetnostima

3. 1. Kontekst novog zanimanja

Šezdesetih godina prošloga stoljeća događa se promjena u doživljaju samog zanimanja, značenjima funkcije kuratora te novih okolnosti u kojima će se proizvoditi umjetnost, ponajprije unutar polja suvremenih vizualnih umjetnosti. Isprva muzejski „čuvar”, koji se brinuo o očuvanju umjetničkih djela i artefakta spremljenih u muzejski arhiv te koji je obavljao administrativno-organizacijsku odnosno „prezentacijsku” ulogu s ciljem organiziranog i sustavnog predstavljanja umjetnosti javnosti određene (javne) institucije unutar koje je djelovao, sada postaje nešto drugo. Maria Lind navodi da nakon što se termin kuriranja koristio samo kao tehnički modalitet predstavljanja umjetnosti u javnosti, postaje jasno da se radi o zanatu koji je mnogo više od same „organizacije” izložbi. Radi se o novoj ulozi koja prodire izvan zidova jedne institucije, kao i izvan onoga što se tradicionalno naziva programiranje i edukacija, a ona to naziva „kuriranjem u proširenom polju” (eng. *curating in the expanded field*, op. a.) [Lind 2012, 11]. Nova figura kuratora kontradiktorna je “staroj” figuri. Ona se šezdesetih godina pojavljuje kao pozicija koja postaje nezavisna od institucije (kao što je muzej). Takav je kurator stoga spreman sam organizirati svoju izložbu sa željom da zauzme, jednako kao umjetnici koje izlaže, autorsku poziciju. „Novog” kuratora karakterizira/la (je) želja da postane autor (fr. *auteur*, op. a.) odnosno da njegova specifična kuratorska konstelacija zadobije auru originalnosti, jedinstvenosti, a možda i neponovljivosti kao što su bili umjetnički radovi koji su izloženi unutar takvog kuratorskog svijeta, tj. izložbe.⁸ Takva je nova funkcija bila otvorena za širu javnost za razliku od muzejske ili, primjerice, uže i dobro informirane javnosti koja prati suvremenu umjetnost. U tom smislu kuriranje više nije bilo sekundarne važnosti u stvaranju izložbe ili umjetničkog projekta. Kurator se počinje doživljavati kao medijator, kao neka vrsta

⁸ Harald Szeemann (Švicarska, 1933. – 2005.) prototip je kuratorske ikone s područja vizualnih umjetnosti koji je svojim radom zanimanju kuratora zadao specifičnu auru istovremene ekskluzivnosti, svojevrsne mističnosti ili neodredivosti ezoteričnog zanimanja kuratora te utro put velikim kuratorskim zvijezdama koje su često opisivane ili (samo)prozivane i umjetnicima. Szeemann se istaknuo po kuratorskim konceptima izložbi vizualne i konceptualne umjetnosti u kojima je kuratorski koncept/projekt/ideja dominirala samim umjetničkim djelima raspoređenima po nekom prostoru. Radovi su neminovno bili prezentirani kao autonomna umjetnička djela, no cjelokupno je iskustvo doživljaja izložbe bilo takvo da se, jednostavno govoreći, ona sama doživi kao zasebno (kuratorsko) umjetničko djelo, a on ne samo kao kurator nego i kao nešto više od toga, umjetnik ili umjetnik-kurator. „Stvorio je sebi poziciju unutar područja gdje su se izložbe i dalje sastojale od umjetničkih eksponata, ali su u cjelini bile pretvorene u *umjetničke radove* svog kuratora”, navodi von Bismarck. Primjer H. Szeemanna naveden je jer osim što predstavlja jedno od najznačajnijih imena kuratorske prakse u suvremenoj povijesti umjetnosti, predstavlja i kuratora-zvijezdu kakva se često znala pojavljivati u vizualnim umjetnostima. Takav status kuratora otvorio je prostor za polemiku i kritiku takve pozicije moći unutar umjetnosti zbog koje su u sjenu često znala biti bačena prezentirana umjetnička djela, kao i sami umjetnici koji bi ponekad bili u drugom planu. Ipak, ta je rasprava preopširna za ovaj diplomski rad, no vrijedi ju imati na umu kao podlogu za rasprave koje slijede.

posrednika. Boris Buden takvu percepciju kuratora kao posrednika opisuje kao funkciju koja ne zauzima autentičnu i izvornu poziciju već kao funkciju koja se uvijek, ontološki i društveno, nalazi negdje između, a doživljava se kao konformistički ili parazitski agent koji je proganjan aurom prosječnosti [Buden 2012, 24-25].⁹ Skroman je zaključak da su debate o pozicioniranju zanimanja kuratora, kako u vizualnim tako i u izvedbenim umjetnostima, počesto napete, no na kraju krajeva ostaju otvorene za razne interpretacije i intervencije u postojeća značenja dok bi najveće posljedice takvih promjena trebali biti kuratorski rezultati vidljivi u praksi. Također, Buden stvara paralelu između kuratora i prevoditelja. To je zanimanje često doživljavano kao medijacijsko i posredničko između dvaju jezika i kultura. Ono je također doživjelo značajnu simboličku i kvalitativnu promjenu, kao i kurator s margine kulturne proizvodnje pri čemu prevoditelj postaje važno mjesto „...dobivajući na ukupnoj važnosti i postajući opća metafora za povijesno novi tip kulturne artikulacije i identifikacije“ [Buden, 2012, 25].¹⁰ U tom smislu jasna je Lindova tvrdnja:

„Gledajući na ovaj način, *kuriranje* bi bio tehnički modalitet – koji poznajemo iz umjetničkih institucija i nezavisnih projekata podjednako – a *kuratorstvo* (eng. *the curatorial*, op. a.) više je viralna prisutnost koja se sastoji od procesa označavanja i odnosa između objekata, ljudi, mjesta, ideja i tako dalje, koja nastoji stvoriti trvenje i potaknuti nove ideje – raditi nešto osim *uobičajenog poslovanja* unutar i izvan suvremene umjetnosti“ [Lind 2012, 20].

Većina autorica i autora [Malzacher 2010, 11; Ricci 2019, 38–45], koji su se bavili ishodištem novog zanimanja kuratora u izvedbenim umjetnostima, novu profesiju kontekstualiziraju u devedesete godine dvadesetog stoljeća. Mjesto rođenja situirano je u zapadnoj Europi jer, kao što će se kasnije vidjeti, prvi koji koriste termin “kurator” kao novu funkciju unutar festivalskog menadžmenta i/li generalno produkcije u kulturi naći će se upravo u centru zapadne Europe, u Njemačkoj.¹¹ Zanimljivo, ali i očekivano, termin se prvi put koristio u projektima suvremenog

⁹ Slično tome konstatira i Pristaš: „Kuratorska funkcija uvelike je in(ter)venecijska iako se često prezentira kao kreacijska i medijacijska. Dok je funkcija programatora bila servisna za instituciju, kuratorska je komunikacijska, preispitujuća spram institucionalnog okvira, ali servisna u odnosu na publiku. Fokus kuratora manje je relacija spram organizacije, a više spram komunikacije i interpretacije“ [Pristaš 2010, 35].

¹⁰ Više o genezi zanimanja kuratora i usporedbi s prevoditeljem može se čitati u poglavlju „Towards the Heterosphere; Curator as Translator” Borisa Budena koji to jasno objašnjava u knjizi *Performing the Curatorial; Within and Beyond Art* Marie Lind.

¹¹ Kada se u radu govori o zanimanju kuratora općenito, a napose kada se istražuje razvoj zanimanja kuratora izvedbenih umjetnosti, ali i kada se na umu ima rad u cjelini, neizostavno je napomenuti da se referiramo isključivo (i/li nažalost) na europsku povijest, iskustva i tijek razvoja predmeta istraživanja. To je, naravno, s jedne strane, tako jer su počeci zanimanja kuratora izvedbenih umjetnosti smješteni u Europi. S druge strane, ta činjenica može biti i limitirajuća jer u obzir uzima samo jedan kontekst pa time vjerojatno ne pruža potpun uvid u temu, no za tako nešto bio bi potreban mnogo opširniji rad. Lako je za pretpostaviti da se ova profesija, sigurno u drugačijim uvjetima i/li pod drugim nazivljem, razvija i u drugim izvaneuropskim kontekstima, a primjer za to je azijska država Singapur koja također na početku dvijetisućitih značajno ulaže u razvoj izvedbenih umjetnosti baš kroz kuratorske prakse [Takiguchi 2019, 59–70]. Osim toga, važno je napomenuti i da je u radu prilikom referiranja na

plesa. No, kakva je povijest koja prethodi devedesetima i zašto je ona važna? Malzacher kao važno ističe [Malzacher 2010, 11] promjene koje se na nezavisnom kazališnom krajoliku događaju osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća, a koje su bitno utjecale na razvoj novog zanimanja. U tom razdoblju javljaju se: „...radikalno novi esteticizmi, a kasnije i nove strukture rada i hijerarhije unutar ansambala, kolektiva i kompanija koji su nastali zajedno s novim ili novodefiniranim kazališnim kućama i festivalima“ [ibid.]. Uz to, kao važno naglašava i koncept *kunstencentra* – što bi kod nas bili centri za kulturu – koji su „...svojim otvorenim, uglavnom interdisciplinarnim pristupima utrljali put mnogim današnjim istaknutim profesionalcima te promijenili publiku...“ [ibid.]. Takav uzlet nove transformativne kazališne energije dogodio se ponajprije u Belgiji i Nizozemskoj,¹² a onda i prenio na ostale susjedne zemlje čime se omogućila reinencija kazališta kao institucije [ibid.]. Dakle, važni preduvjeti za razvoj kuratorskih praksi dolaze iz konteksta izvaninstitucionalne izvedbene scene, a vežu se uz kulturne centre. Interesantno je primijetiti da u istom razdoblju i u našem okruženju jačaju kulturni centri (više u osamdesetima nego u devedesetima). Njihov razvoj započinje po završetku Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji iako oni zapravo nikada ne doživljavaju procvat kao u drugim zemljama niti se u njima pojavljuju natruhe slične novom zanimanju kuratora. Ipak, kao interesantna digresija pretpostavka je njihova razvoja koji ne bi bio prekinut promjenom (kulturnog) sustava koja se na ovim prostorima događa devedesetih. Pogotovo zbog toga što su centri tada činili vitalni dio kulturnog sustava te su imali drugačiji status unutar kulturnog života kvarta/grada. Za nastavak rada i sam pojam izvedbenog kuriranja zanimljivo je napomenuti da kulturni centri, koji imaju više definicija i mogu se razlikovati od države do države, „najčešće pokrivaju četiri područja: umjetnost/kulturu, obrazovanje, svakodnevicu/rekreaciju te društveno područje“ [Tomašegović, Kardov 2023 prema Pfeifere, 2022] što znači da su oni duboko uronjeni u okruženje i zajednicu u kojoj se nalaze te da neizostavno imaju i funkciju socijalne kohezije. Jasno je iz navedenog da je razvoju kuratora prethodio razvoj kazališnog okruženja koje se kretalo slobodno, eksperimentalno i internacionalno [Malzacher 2010, 10], odnosno on se razvija u kazalištima „...izvan fiksnih struktura i relativno fiksnih estetika repertoarnih gradskih kazališta, a koja uglavnom djeluju samo unutar granica svojih zemalja i jezika“ [ibid.]. U takvom okruženju stvara se potreba za stvaranjem novog zanimanja i promišljanjem o njemu u promijenjenim društvenim i

izvora s anglosaksonskog kulturnog područja važno biti svjestan toga, kao i razlike u produkciji izvedbenih umjetnosti i kulture generalno između raznih (izvan)europskih konteksta što je ujedno tema nekog drugog područja istraživanja. Ipak, neke izvore koji možda nisu toliko bliski držimo relevantnima, iako je to možda i nužda, s obzirom na to da stručnih i/li znanstvenih izvora o ovoj temi uistinu nema mnogo.

¹² U uvodu u razgovoru s Gabrieleom Brandstetterom, Hannahom Hurtzig, Virve Sutinen i Hilde Teuchies pod naslovom “This curator-producer-dramaturge-whatever figure” (u časopisu *Frakcija*) također se kao ključno mjesto u kojem se događaju promjene navode Belgija, Nizozemska i Njemačka, no uz to se ističe i Zagreb u kojem se u tom razdoblju (točnije 1987., op. a.) osniva festival *Eurokaz*.

umjetničkim okolnostima. Tu na scenu stupa novi profesionalac koji je manje-više sličan s, u prethodnom poglavlju, spomenutim funkcijama kao što su programer (eng. *programme maker*, op. a.) ili umjetnički ravnatelj/voditelj/direktor (eng. *artistic director*, op. a.), a ako se govori o javnim kazalištima, to su intendant (eng. *intendant*, op. a.), dramaturg, menadžer, producent ili, kako se u nas ustalilo, “kreativni producent” i sl.

Neki autori navode [Teuchies 2010, 22, Brandstetter 2010, 23] da se promjene u dijelu flamanskih zemalja i Nizozemskoj događaju silom prilika te se može reći da u tom kontekstu one nastaju više iz nužnosti nego na poticaj. Hilde Teuchies period osamdesetih i devedesetih godina opisuje na sljedeći način: „U to vrijeme nismo imali razrađenu kulturnu politiku i kulturni krajolik nije bio definiran velikim i teškim umjetničkim institucijama. U tom pogledu situacija je bila potpuno drugačija od one u Francuskoj ili Njemačkoj. Bilo je prostora za manevriranje“ [Teuchies 2010, 22]. Takvu tezu potvrđuje i Gabriele Brandstetter. Razlozi zašto se niz inovacija u izvedbenim umjetnostima događa baš u flamanskim zemljama i Nizozemskoj objašnjavaju strukture koje su bile vrlo otvorene i nedefinirane pa je to utjecalo i na promjenu kulturnih politika, ali i estetika. Ti su centri bili izmješteni te su narušavali razliku između visoke i niske kulture te su istovremeno iritirali hijerarhije i rangiranja unutar same umjetnosti. Autorica zaključuje da je postojala sve veća fluidnost i fleksibilnost unutar misli i javne svijesti. Dakle, prema njoj to je bila važna povijesna promjena u kojoj se radilo s otvorenošću prema neizvjesnosti same situacije, „...a uzori kreatora programa ili dramaturga sada su otvoreni za definiranje: vi ste organizator, vi ste kreativni direktor, programator, kompilator...“ [Brandstetter 2010, 23]. Malzacher zaključuje da su radovi na utemeljenju novog zanimanja (op. a.) uglavnom završeni do sredine 1990-ih, barem što se tiče Zapada (tj. Zapadne Europe, op. a.) [Malzacher 2010, 11.]. Slijedom navedenog jasno je da se kurator izvedbenih umjetnosti zbog svojeg specifičnog opisa posla neminovno morao pojaviti u onom polju izvedbenih umjetnosti koje je otvorenije prema novim izazovima odnosno marginalnije i eksperimentalnije (npr. suvremena plesna scena¹³) ili koje je otvorenije prema međunarodnim suradnjama. Navedeni opis često se može vezati uz način rada i mišljenja koji je posebnost nezavisnog odnosno izvaninstitucionalnog kazališnog načina produkcije.

¹³ „Tijekom 1990-ih u Europi su termini kurator, kuriranje i kuratorski uvedeni i sve više korišteni u području suvremenog plesa umjesto, ili ponekad uz, termine kao što su producent, umjetnički direktor i na kraju dramaturg. Možda se to čini kao puki terminološki problem, ali zapravo je bio odraz činjenice da su se mijenjali zadaci, želje i očekivanja umjetnika, stručnjaka i publike. Potreba za posudbom terminologije iz vizualnih umjetnosti odražavala je pojavne eksperimentalne pristupe prezentacijskim formatima i redefiniranje profesionalnih područja“ [Ricci 2019, 38].

3. 2. Koncept i metode izvedbenog kuriranja prema Florianu Malzacheru

Za razumijevanje izvedbenog kuriranja (eng. *performative curating*, op. a.), termina koji popularizira Malzacher, važno je osvrnuti se na napetosti između mreže dvaju značenja riječi “izvedbeno” (odnosno *performative*, op. a.). Kuriranje se ponajprije veže uz vizualne umjetnosti iz čije prakse termin originalno i dolazi. No, kada se demonstrira što znači kuriranje koje je izvedbeno referiramo se uglavnom na dva čitanja tog pojma. Prvo se odnosi na lingvističke i razne druge teorije (npr. feminističke, kvir ili teorije roda i dr.) koje dolaze iz humanističkih znanosti dok se drugi rukavac tumačenja izvedbenog¹⁴ (kuriranja) odnosi na kolokvijalno korištenje iste riječi.¹⁵ Dva su važna izvora za razumijevanje pojma „performativnog”, a to su radovi Johna Austina i radovi o performativnosti/izvedbenosti roda autorice Judith Butler.¹⁶ U njihovim se tumačenjima riječi *performative* uvijek, vrlo pojednostavljeno rečeno, nazire vjera odnosno potencijal za promjenom stvarnosti koji se može postići na niz načina: kod Austina riječima ili nekim drugim kulturnim iskazima, a kod Butler svakodnevnom izvedbom roda. Dakle, prvi rukavac sintagme čini njegovo značenje koje u pozadini uvijek donosi i potencijal za promjenom (praktične i izvanteorijske) stvarnosti. Drugo značenje koje donosi ovaj termin lakše je razumjeti kada se na umu ima engleska inačica *performative* jer se ona odnosi na sve situacije, metode, forme ili specifičnosti koje bi se najprije mogle povezati s kazalištem u njegovom užem značenju. Prije artikuliranja metoda izvedbenog kuriranja važno je na umu imati navedenu problematiku, i to vrlo doslovno za ovaj kontekst. S jedne strane terminološku i teorijsku težinu koju može nositi riječ *performative* odnosno

¹⁴ Riječ *performative* u engleskom jeziku doživjela je drugačiji razvoj korištenja u raznim sferama umjetničkih područja, humanističkih znanosti, kao i teorije općenito nego u hrvatskom jeziku. Važno je istaknuti tu potencijalnu terminološku zbrku jer je isto tako mnogostrukost značenja riječ *performative* – ili na hrvatskom “izvedbeno” i/li “performativno” – u kolokvijalnom govoru puno češća u engleskom nego u hrvatskom jeziku te nosi više mogućih značenja te je, kako piše u uvodu Malzacherove knjige, ta riječ „...pretjerano korištena, krivo korištena i zloupotrebjavana“ [Malzacher 2017, 11].

¹⁵ Unatoč kompleksnosti značenja pojmova *performative*, *performativnost* i sl. koji oni nose, kako u engleskom tako može bitno i u hrvatskom jeziku, te imajući na umu višeznačnost pojma te moguću teorijsku složenost koju ono ima u filozofiji jezika, lingvistici, teoriji roda, teatrologiji, dramaturgiji itd., ovdje će se zadržati na samo jednom on mogućih značenja tog pojma. Odnosno, u obzir će se za nastavak rada uzeti riječ „izvedbeno” prije nego „performativno”, a razlog je upravo taj što se u hrvatskom jeziku riječ „performativno” češće veže uz gore navedena područja poput filozofije jezika i lingvistike, tj. teorije prije nego uz nešto što bi moglo, prije svega intuitivno, podsjetiti ili usmjeriti prema nečemu „kazališnom” kao što je u slučaju kad se piše „izvedbeno”. Ovdje će se stoga – iako držimo da zapravo niti jedan niti drugi pojam ne bi bio u potpunosti netočan – koristiti sintagma „izvedbeno kuriranje”, a ne „performativno kuriranje”.

¹⁶ Za potrebe ovog rada i narednog poglavlja čini nam se preopširno detaljnije upoznavati čitatelje s navedenim teoretičarima i njihovim značajnim radovima. To, uostalom, nije tema diplomskog rada niti je predmet interesa njegova autora filozofija jezika ili lingvistika tako da zainteresirane čitatelje prije svega upućujemo na uvodno poglavlje „Performative Curating Performs” autorice Shannon Jackson te poglavlje „Feeling Alive - The Performative Potential of Curating” F. Malzacher, a sve iz knjige *Empty Stages, Crowded Flats - Performativity as Curatorial Strategy*.

„izvedbeno”¹⁷, a koja u sebi neminovno sadržava potencijal promjene stvarnosti i s druge strane nužno je imati svijest o kolokvijalnom i prečestom korištenju iste riječi u raznim kontekstima.

Prema Malzacherovu tumačenju izvedbeno kuriranje označava one kuratorske prakse koje u srž svog koncepta kao njegovu temeljnu odrednicu integriraju, a potom praktično izvode (naposljetku, može se reći i produciraju) metode, strategije, forme ili tehnike koje više nalikuju polju kazališne/izvedbene umjetnosti, često umjetnosti performansa. Primjerice, to bi mogla biti tehnika koju bi neka dramaturginja mogla koristiti u radu na dramskoj predstavi (npr. paralelno odvijanje više različitih scena na pozornici) ili metoda koju umjetnik performansa koristi za svoj performans (npr. metode *durational* umjetnosti performansa). To je, dakle, spoj nekih kazališnih (uvjetno rečeno i ne ulazeći u definicije „kazališnog”) i često koreografskih alata, formi, strategija i metoda koje se od sada pojavljuju u novom kontekstu programiranja i/li kuriranja¹⁸. Odnosno, ključno je da se sve navedeno počinje koristiti pri osmišljavanju i kuriranju formata kao što su najčešće umjetnički/kulturni festivali, izložbe ili razni drugi tipovi i oblici (umjetničkih, ali i neumjetničkih) događaja (npr. skup, trening ili simpozij). To je specifičan spoj „kazališnog“ načina razmišljanja i prakse koji se počinje usvajati u raznim kuratorskim konceptima¹⁹ raznih događanja (iako to ne bi trebalo biti istovjetno s možebitnom teatralizacijom nekog događanja/programa, koja je jedna od mogućih pristupa, no ne u ovome kontekstu), kao što će se vidjeti na primjeru u nastavku. Izvedbeno kuriranje tako može označavati one kuratorske koncepte i projekte u kojima samo kuriranje neminovno postaje izvedbena cjelina za sebe odnosno situacije u kojima kuriranje postaje inscenirano jer je zamišljeno kao metodološki pothvat koji ima izvedbeni tj. kazališni (eng. *theatre-like*, op. a.) potencijal u svoj mogućoj nestalnosti tog pojma.²⁰ Zbog širine samih pojmova izvedbeno kuriranje jest kuriranje na koje se može gledati kao na izvedbu u proširenom smislu. Doprinosi

¹⁷ „Dok su definicije izvedbenosti brojne, često kontradiktorne i redovito prilično nejasne, većina ih je povezana s konstruktivističkim uvjerenjem da nema fiksnih koncepata objektivnosti, stvarnosti ili istine, te da je sve konstruirano pojedinačno, pod utjecajem konteksta i interakcije“ [Malzacher 2017, 30].

¹⁸ Upravo to je ključno za razumijevanje: „...tvrdimo da korištenje pojma izvedbenog u kuriranju može značiti: prilagođavanje strategija i tehnika nalik kazalištu (eng. *theatre-like*, op. a.) kako bi se omogućile situacije stvaranja stvarnosti (eng. *reality-making situations*, op. a.)“ [Malzacher 2017, 11].

¹⁹ Kako se radi o vrlo otvorenim pojmovima kao što su kazalište u proširenom smislu, izvedbenost i kuriranje, Malzacher iznosi svoje viđenje navedenih pojmova koji se često isprepliću na više razina:

„Prema mom uvjerenju, kuratorski potencijal izvedbenoga ne leži u dijeljenju ove dvije niti, već u zajedničkom razmišljanju o njima kao o različitim aspektima istog pristupa: prilagodba strategija i tehnika nalik kazalištu omogućuju kuriranje situacija koje stvaraju stvarnosti koje ne samo opisuju realitet, nego stvaraju svijest o vlastitoj realnosti. Stavljajući fokus manje na proizvod ili rezultat (kao što Austinov govorni čin i dalje čini), već na vlastito postajanje, izvedbeno kuriranje ističe živost (eng. *liveness*, op. a.), sveprisutnost svih sudionika, (privremenu) zajednicu - a sve su to ključni aspekti najviše definicija kazališta i izvedbe“ [Malzacher 2017, 31].

²⁰ „Postavlja se pitanje kako kuriranje ne samo općenito posuđuje (i često bez ikakve svijesti) alate kazališta, performansa i koreografije, nego kako može dobiti još više od tih praksi svjesnom integracijom samih njihovih strategija i tehnika, i shvaćajući samo kuriranje kao izvedbeno“ [Malzacher 2017, 29].

takvom načinu razmišljanja o kuriranju jesu mnogi, kao što će se vidjeti i na primjerima, ali važno je ne izostaviti i još jedan trenutak koji je doprinio razvoju ove prakse u izvedbenim umjetnostima mijenjajući pogled na samu umjetnost:

„Razumijevanje umjetnosti ne *u*, već *kao* javni prostor - da upotrijebimo distinkciju teoretičara umjetnosti Miwona Kwona - moglo bi biti jedan od najvažnijih doprinosa izvedbenog kuriranja koje se usredotočuje na stvaranje (privremene) zajednice i prostora medijacije“ [Malzacher 2017, 13].

Konkretan primjer koji će doprinijeti jasnijem razumijevanju izvedbenog kuriranja austrijski je multidisciplinarni festival suvremene umjetnosti *steirischer herbst*²¹ koji se svake godine održava u Grazu. Od 2006. do 2012. Malzacher ondje je bio koprogramer, a 2012. kokurirao je događaj *Truth is Concrete*²² odnosno još jedno izdanje festivala koje se koristilo metodama izvedbenog kuriranja s Annom Faucheret, Veronicom Kaup-Hasler i Kirom Kirsch. Festivalsko izdanje *steirischer herbst* nosilo je i podnaslov *Truth is Concrete – A Marathon Camp for Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art*. Događaj je okupio 200 umjetnika, aktivista i teoretičara, 100 studenata i mladih profesionalaca, kao i lokalnu i međunarodnu publiku na festivalu koji je trajao 24 sata dnevno i tako 7 dana odnosno 170 sati bez prestanka (!). Izdanje 2012. bilo je posvećeno pitanju odnosa umjetnosti i politike u svjetlu niza političkih promjena koje su se tada događale (pokreti otpora u Tunisu, Egiptu, Siriji, Grčj itd.) dok je želja kuratorskog tima bila prekinuti s uobičajenim načinom na koji se pripremaju festivali. Prije svega, festival je omogućio i publici pružio specifičan (festivalski) kontekst koji se nije oslanjao samo na predstavljanje raznih produkcija (predstava) nego je otvorio prostor za razgovor i razmjenu informacija o temama na razmeđu umjetnosti, politike, dramaturgije i aktivizma koji je bez prestanka, danju i noću, tjedan dana bio otvoren za publiku. Na festivalu se osim na predstavama moglo prisustvovati i predavanjima, razgovorima, čitanjima, izvedbama, radionicama, koncertima, projekcijama filmova, satovima joge i dr., a sve se navedeno bavilo temama umjetničkih strategija u politici i političkih strategija u umjetnosti. Unutarnja mehanika tog kuratorskog pristupa drugačijem načinu programiranja festivala implementirala je metodu *durational* umjetnosti u sam kuratorski koncept. Neki od najpoznatijih primjera radova umjetnosti performansa odnose se na one u kojima je festivalsko izdanje provociralo granice klasičnog programiranja te limite uobičajenog kulturnog festivala.

²¹ „Program“ (2024.) *steirischer herbst*, [steirischerherbst.at](https://www.steirischerherbst.at), <https://www.steirischerherbst.at/en/program/6263/horror-patriae> (pristupljeno: 23. srpnja 2024.).

²² „Truth is Concrete“ (2012.) *Florian Malzacher*, florianmalzacher.net, <https://florianmalzacher.net/content/truth-is-concrete-a-24-7-marathon-camp-on-artistic-strategies-in-politics-and-political-strategies-in-art/> (pristupljeno: 23. srpnja 2024.).

Još jedan dio događaja *Truth is Concrete* otkriva se kao sjajan primjer za ovu temu, a to je popratni program u kojem su njegove izvedbene metode još jednom razotkrile činjenicu da festival vodi, prije svega, „kazališni” tim kuratora. *Open marathon* dio je popratnog programa koji se odvijao paralelno (prva izvedbena metoda) s glavnim, u minutu potpunim, programom koji je funkcionirao kao prazni, nepopunjeni i nekurirani prostor koji su mogli popuniti svi zainteresirani, prema svojim prijedlozima i interesima što će reći da se on temeljio na svojevrsnoj samoorganizaciji. Tako se navodi i u digitalnoj knjižici programa te se navodi da program: „...nije usmjeren, centraliziran, nema kuratorsku agendu. Ima svoje vrijeme, može zastajati ili čak biti prekinut satima. Njegov sadržaj u cijelosti predlažu sudionici *Truth is Concrete*, opremljen standardnom tehničkom opremom, najavljen na licu mjesta i stalno ažuriran na internetu.”²³ Svi su bili pozvani upisati se u nepopunjeni kalendar *Otvorenog maratona* i tako popunjavati slobodne termine, spontano ili planirano nekoliko dana unaprijed. To je bilo omogućeno putem kontaktiranja elektroničkom poštom ili odlaskom u festivalski ured.

Promišljajući o tome kako strategije iz kazališta, plesa, performansa i izvedbenih umjetnosti generalno, pa čak i glazbe, utječu na kuratorske prakse, ne smije se zanemariti da je otvoreno i slobodno polje pregovaranja i stalnog kreiranja ono koje se najbolje ogleda u praktičnim realizacijama. Dramaturgija i koncepti koji u kuratorskim praksama kao važno uzimaju vrijeme, prostor i procesualnost ili kuratorske strategije koje same postaju izvedba, za što autor navodi primjere radova koreografa deufert&plischke, Borisa Charmatza ili u vizualnim umjetnostima Hansa Ulricha Obrista, Philippa Parena, Pierrea Bala Blanca itd.²⁴, potvrđuju premreženost same definicije izvedbenog kuriranja koja u sebi sadržava napetost između teorijskih uvida o mogućnosti promjene stvarnosti J. L. Austina ili J. Butler. Isto se isprepliće u postupcima bliskim kazalištu te se tako otvaraju mogućnosti stvaranja privremenih zajednica (eng. *temporary communities*, op. a.) odnosno supostojanje izvođača i publike te bilo kojeg drugog uključenog. U takvim konstelacijama kuriranje će se približiti, možda pretjerano idealistički, stvaranju simboličke društvene sfere: „A to je aspekt koji se ponovno izravno povezuje s političkim potencijalom kazališta – potencijalom koji se, vjerujem, može koristiti i u kuriranju.”²⁵

²³ Digitalna programska knjižica događaja *Truth is Concrete*, preuzeto s: <https://florianmalzacher.net/content/truth-is-concrete-a-24-7-marathon-camp-on-artistic-strategies-in-politics-and-political-strategies-in-art/> (pristupljeno: 24. srpnja 2024.).

²⁴ „The Potential of Performativity“ (2017.) *Florian Malzacher*, [florianmalzacher.net](https://florianmalzacher.de/content/the-potential-of-performativity/), <https://florianmalzacher.de/content/the-potential-of-performativity/> (pristupljeno: 24. srpnja 2024.).

²⁵ Ibidem.

Malzacher izvedbenost u kuratorskim promišljanjima i tekstovima detektira i prije translacije kuriranja iz vizualnih umjetnosti u izvedbene. Autor napominje [Malzacher 2019, 18] da neke teoretičarke, pišući o vizualnim umjetnostima, koriste opise kao što su „dinamično polje” ili „kako ovo [kuriranje] instancirati kao proces (...) i kako stvoriti javnu platformu koja omogućuje ljudima da sudjeluju u tim procesima” što naglašava koliko su kuratorski koncepti, često i nesvjesno, zamišljeni kao izvedbeni. Termin „izvedbeno kuriranje” usputno se koristio odavno (autor uzima primjer autoricu Marie Lind u 2002. godini, op. a.) i od tada se često vezao uz interes prema procesu u umjetnosti ili kuratorskim konstelacijama kojima nije važan završni produkt ili u potpunosti dovršen rad (npr. popratni program *Open marathon* u sklopu festivala *Truth is Concrete* odličan je primjer takvog (izvedbenog) kuratorskog pristupa koji nema zadan cilj), a na takve se interese često nailazi u izvedbenim umjetnostima. Prikaz procesa umjesto završenog „proizvoda”, doživljaj izvedbenog kao konstruktivističkog polja koje ima mogućnost rekreiranja ili intervencije u naše živote (barem kratkotrajno i/li samo u jednom prostoru), preispitivanje granica klasične naracije pri programiranju događaja, stvaranje diskurzivnog polja i doslovnog fizičkog u kojem će se uživo okupiti izvođači i publike, naglašavanje konteksta (događaji kojima je predmet uvijek interes koji se pokazuje ovdje i sada), političko i društveno okruženje ili teorijski kontekst, stvaranje otvorenog polja u kojem istovremeno mogu supostojati razni, nekad i suprotstavljeni elementi, ključno je za izvedbeno kuriranje – u strategijama takvog pristupa sve se navedeno postavlja u središte (kuratorskog pristupa/okvira/koncepta). Za autora „...ideja o kuratorskom, performativnom polju koje održava stvari u tijeku i omogućuje razigrano (ali ozbiljno) igranje različitih pozicija je, možda pomalo utopijska, vizija onoga čemu kuriranje u izvedbenim umjetnostima treba težiti“ [Malzacher 2019, 19]. Istovremeno ostaje podvojen i oko samog naziva „kurator” što doživljava kao specifičnu vrstu samoprovokacije, zapravo izazova, samoprouzročnog i kompleksnog zadatka koji je u prvome planu, a tek onda eventualni dobitak prestiža. Cilj je „...zakomplicirati posao, a ne olakšati. Predlaže se ambicija koju nije lako ispuniti, ali to je ono po čemu se mi kao kuratori trebamo mjeriti“ [Malzacher 2019, 17].

Devedesete su na početku rada navedene kao ključan trenutak za prijenos zanimanja kuratora iz vizualnih umjetnosti u izvedbene, dok se početkom 2000-ih svjedočilo prvim kazališnim festivalima koji su u praksi koristili funkciju kuratora. Prve godine novog tisućljeća Malzacher spominje kao određujuće i konačne za nove prakse izvedbenog kuriranja. Kako je prethodno opisano, preuzimanje određenih strategija ili postupaka koji bi se najprije mogli povezati s kazališnim činom u užem smislu, a koji postaju integralni dio koncepta nekog festivala izvedbenih umjetnosti, određujuće je pri detektiranju i definiranju izvedbenog kuriranja. U vezi

s time, pojam relacijske estetike, koji u teoriju uvodi francuski kurator i teoretičar umjetnosti Nicolas Bourriaud, označava one umjetničke projekte koji se više ne koncentriraju na fizičke objekte (kao što su slika, skulptura, ali i kazalište), nego na ona djela u kojima su upravo odnosi ključni za stvaranje umjetničkog djela – što je kasnije primijenjeno i na kuratorske prakse. Takvi su se umjetnički projekti razvili u vrlo slične umjetničke prakse koje se nazivaju participativna umjetnost (eng. *participatory art*, op. a.) ili društvena umjetnost (eng. *social art*, op. a.). Odnosi, interakcija, supostojanje publike i umjetnika u jednom prostoru i vremenu te njihova međuovisnost koja određuje postojanje rada postaju suštinski elementi takvih novih umjetničkih djela. Sami (međuljudski) odnosi (ili odnosi prema okruženju/objektima/onome što potiče interakciju) postaju forma umjetničkog djela izvan kojeg ono ne postoji. Jedan od ključnih tekstova za razumijevanje ovog umjetničkog smjera, a potom i izvedbenog kuriranja, Bourriaudova je knjiga *Relacijske estetika* iz 1998. godine. U njoj se relacijska umjetnost opisuje kao „skup umjetničkih praksi koje za teorijsko i praktično polazište uzimaju ukupnost ljudskih odnosa i njihov društveni kontekst, a ne neki autonoman i privatni prostor“ [Bourriaud 2013, 135–136]. Preduvjet da bi se umjetničko djelo moglo ostvariti upravo je odnos/relacija/interakcija te stvaranje svojevrsnih privremenih zajednica između publike i umjetnika, a što je često neuhvatljivo za dokumentiranje, kao performans u kojemu forma označava sam susret. Umjetnik je tada u poziciji voditelja, onoga koji omogućava okvir unutar kojeg se može dogoditi umjetničko djelo (eng. *facilitator*, op. a.). To je uloga koja bi svojim sličnostima u zahtjevima od umjetničkog djela i/li projekta mogla umnogome podsjetiti na ulogu kuratora pa nije krivo reći da i relacijski umjetnik i kurator izvedbenih umjetnosti imaju dodirnih točaka. One se, u svakom slučaju, prije svega preklapaju s funkcijama kuratora vizualnih umjetnosti koji je služio kao primaran poticaj i inspiracija za prijenos kuratorskog načina razmišljanja iz polja vizualnih u polje izvedbenih umjetnosti.

3. 3. Critica o regionalnom kontekstu

Govoreći o okruženju u kojem se razvija novo zanimanje – pogotovo kada se na umu ima da u regionalnom kontekstu ono predstavlja „noviju” profesiju nego na Zapadu s kojim se nemoguće ne uspoređivati kada se prati linija razvoja kuratora izvedbenih umjetnosti – teoretičarka Danae Theodoridou kontekstualizira razvoj novog zanimanja prateći jednu zanemarenu ili neosvijestenu društvenu krizu koju ona naziva krizom društvenog imaginarija. Ukratko, prisutan je niz drugih kriza, i to nam onemogućava zamišljanja nekih drugačijih društveno-političko-ekonomskih konstelacija stvarnosti koje izmiču odnosno u potpunosti razaraju zadatosti neoliberalnog kapitalizma u kojem zajednički živimo i radimo (autorica se referira na poznatu izreku britanske premijerke Margaret Thatcher kako neoliberalni kapitalizam „nema

alternativu”). U takvoj kriznoj situaciji umjetnost igra ključnu ulogu, navodi autorica, jer ona „...ne provjerava stvarnost, ne zrcali stvarnost, ne reproducira je. Umjetnost čini stvarnost, ona je konstituirana. I umjetnost je dio stvarnosti“ [Theodoridou 2021, 32]. Theodoridou potencijal za aktivaciju (političke) mašte i artikulaciju drugačijih mogućnosti naše stvarnosti te poticaj prema odbijanju kooptacije sa *statusom quo* vidi u mogućnostima i alatima koje kuriranje može ponuditi na tom putu promjene. Jedan od mogućih savjeta za ostvarenje takvih ciljeva jest, primjerice, usredotočenost isključivo na lokalni kontekst nekog kuratorskog koncepta. „Lokalitet igra odlučujuću ulogu u nastojanju umjetnosti za kolektivnom spekulacijom. Kako bi se *kontraimaginarije* razotkrile, kuratori i umjetnici moraju se mnogo pažljivije usredotočiti na posebnosti specifičnog konteksta kojeg stvaraju i u koji smještaju svoj rad“ [Theodoridou 2021, 32].

Poticaj za daljnje razumijevanje pozicije kuratora daje i Suzana Milevska. Ona, kao i Theodoridou, podrazumijeva da kuratorska pozicija treba podrazumijevati proizvodnju umjetnosti koja više neće samo pasivno opisivati svijet. Kada piše o potencijalima i izazovima kuriranja participativne umjetnosti u javnom prostoru [Milevska 2022, 50–55], ona prikazuje sliku „idealnog“ kuratora, pronicljivu definiciju suvremenog kuratora izvedbenih umjetnosti pri čemu takve prakse naziva „uspješnim kalokagatijskim²⁶ kuratorskim praksama” (eng. *felicitous kalokagathian curatorial practice*, op. a.) [Milevska 2022 prema Milevska 2020]. Što to točno govori o kuratoru čija bi praksa mogla biti opisana tim pridjevima? Milevska opisuje apsolviranu situaciju stvari u kojoj kuratorske prakse u želji za proširenjem polja svoga djelovanja te većom društvenom relevantnošću postaju svjesni da format izložbe (kada se govori o vizualnim umjetnostima) više ne predstavlja „ultimativni format njihove kuratorske prakse” [Milevska 2022, 53]. Svoje aktivnosti kuratori od sada proširuju naglašavanjem procesualnosti, kako nastanka određenog umjetničkog djela tako možebitno i samog kuratorskog koncepta, te razotkrivanjem teorijskih i kritičkih temelja svojeg rada, a to se može postići panelima, razgovorima, debatama, javnim čitanjima i sl. što postaje dio nekog kuratorskog projekta. Ono što Milevska podrazumijeva pod „uspješnim kalokagatijskim kuratorskim praksama” jest otklon od svojevrsnog menadžerskog pogleda na kuratorsku poziciju, u smislu onoga koji se isključivo bavi upravljanjem (nešto što je možebitno bliže, u nekim situacijama, producerskoj praksi), te preusmjerenje težišta na etičku komponentu njegova rada. To objedinjuje konceptom „sposobnosti djelovanja“ (češće se može pročitati na engleskom kao *curatorial agency*, op. a.) koja označava kuratora čiji glavni zadatak više nije

²⁶ Prema Hrvatskoj enciklopediji, kalokagatija označava ideal starogrčke izobrazbe i filozofije koji se sastoji u skladu lijepoga i dobrog (mrežno izdanje Hrvatske enciklopedije; pristupljeno: 1. kolovoza 2024.).

samo predstaviti neko već završeno umjetničko djelo (tu se treba podsjetiti na sraz u „menadžerskoj” komponenti zanimanja pa tako ovdje kurator nije netko tko samo „komunicira” djelo u nekom tematskom okviru koji je osmislio). Isto tako, u takvoj se situaciji kurator ne proziva „autorom” (izložbe ili koncepta) te ne preuzima autorske zasluge u umjetničkom smislu. Kurator koji provodi „sposobnost djelovanja“ u tom se smislu okreće od hijerarhijskog menadžerskog projektnog pogleda te postaje „aktivni društveni čimbenik koji doprinosi unakrsnom referencijalnom razumijevanju umjetnosti” [Milevska 2022]. Takva pozicija otvorena je prema dijeljenju znanja i iskustva, uzimanju u obzir svih komponenti važnih za produciranje suvremene umjetnosti te otvaranju i omogućavanju razvoja ideja svih umjetnika i sudionika u procesu ili kolokvijalno: stavljanju njih i njihovih „interesa” na prvo mjesto, tj. podrazumijevanju „zajedničkosti” nekog projekta. Jer, kako navodi Milevska, takav bi kurator trebao moći zblížiti različite umjetničke, kulturne, etničke, klasne, rodne i seksualne tabore gradeći tako most između estetike i etike [Milevska 2022, 53–54]. Ovakav poticajan uvod u razmišljanje o kuratoru mogao bi navesti na pomisao kako bi se ovakva vizija kuratorskih praksi sjajno uklopila u zamišljanje nekog drugačijeg društvenog imaginarija u kojem ovakvo dijeljenje paradigme proizvodnje umjetnosti može služiti kao ogledni primjerak organizacije rada koji bi potencijalno mogao biti primjenjiv i na neke druge društvene i/li proizvodne sfere.

4. *Wiener Festwochen* / *Slobodna Republika Beč*: festivalsko izdanje 2024. godine²⁷

5. 1. O *Wiener Festwochen* festivalu

Festival *Wiener Festwochen* održava se u gradu Beču (na više lokacija) u Austriji uglavnom od sredine svibnja do druge polovice lipnja (naredno izdanje trajat će od 16. svibnja do 22. lipnja 2025. godine). Pokrenut je 1951. godine u poslijeratnom vremenu u kojem se osnivaju mnogi danas etablirani kazališni festivali poput festivala u Avignonu (1947.), Edinburški festival Fringe (1947.), kao i Dubrovačke ljetne igre (1950.). Nakon što su Europa i ostatak svijeta svjedočili jednoj od najvećih katastrofa u ljudskoj povijesti bilo se potrebno okrenuti obnovi: „Nakon što su Beč i Austrija izolirani austro-fašizmom i nacizmom, bilo je potrebno ponovno se povezati sa svijetom, integrirati grad i državu u međunarodni diskurs umjetnosti i kulture,

²⁷ Za potrebe pisanja diplomskog rada autor je na festivalu proveo četiri dana (29. svibnja – 1. lipnja 2024.) te pogledao šest predstava: *The Master's Tools*, red. Zora Howard/Okwui Okpokwasili, *Parallax*, red. Kornél Mundruczó/Proton Theatre, *Lacrima*, red. Caroline Guiela Nguyen, *Hamlet*, red. Christiane Jatahy i *Medea's Kinderen*, red. Milo Rau te izložbu koja je nastala u sklopu festivala *Genossin Sonne*.

promicati život, otvorenost i ideju budućnosti.”²⁸ Takvi motivi za ulaganje u kulturu koja ima viziju integrirati te biti okrenuta budućnosti zajednički su mnogim festivalima nastalima u navedenom periodu, a neki od njih, svjedočimo, uspješno prenose svoju misiju te ne odustaju od svojih vizija.

Kako stoji na internetskim stranicama festivala²⁹:

„*Wiener Festwochen* danas se pozicionira kao multidisciplinarni umjetnički festival u gradu. Među bečkim kulturnim ponudama, poanta je predstaviti i dopustiti stvari koje još nisu viđene i koje se još nisu čule, te raditi kao pokretač sadržaja koji povezuje žanrove, misli i ideje. Stoga će zadatak *Wiener Festwochena* biti stvaranje okvira za nove saveze, a ne gradnja novih granica i ograda umjetnosti“ (ibidem).

Ondje se također može iščitati što je misija festivala:

„*Wiener Festwochen* kombinira kazalište, performans, ples, glazbu, likovne umjetnosti, instalacije, diskurs, sudjelovanje, radionice i nove umjetničke forme koje se još ne mogu kategorizirati. To je prostor za multidisciplinarno stvaranje koji je vizionarski dok ima svijest o povijesti, koji je internacionalan dok je usidren u gradu, koji otvara plodne dijaloge između dobro etabliranih umjetnika i osoba u usponu – i između publike“ (ibidem).

S druge strane, vizija festivala ovako je sažeta:

„Festival naručuje, inicira i prati umjetničke vizije koje se bave ovim vremenom, u ovom svijetom. Vizije i djela sposobna izvući ljude iz njihove zone udobnosti, koja prizivaju maštu, istražuju nepoznate terene, ponekad uz rizik gubitka sigurnosti. Vizije i djela koja favoriziraju raznolikost i nijanse, otvorenost i znatiželju za onim što se čini stranim i nepoznatim“ (ibidem).

Ažurirana verzija misije i vizije *Wiener Festwochen* festivala koja je usklađena s novim konceptom i ciljevima *Slobodne Republike Beč* jasno artikulira viziju festivala za naredno

²⁸ „Mission Statement“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/about-us/mission-statement> (pristupljeno: 7. srpnja 2024.).

²⁹ Naredni opisi misije i vizije preuzeti su sa stranice festivala 7. srpnja 2024. godine. Nekoliko dana nakon, 15. srpnja 2024. godine, na stranicama se ažurirao dio *Izjava o misiji* koja je usklađena s novim konceptom *Slobodne Republike Beč*. Usporedbe radi, priložit će se oba opisa.

četverogodišnje razdoblje³⁰ koje će se voditi vlastitim festivalskim statutom (detaljnije u potpoglavlju 5. 4.). Glavni obrisi novih ciljeva i viđenja festivala ovako su sažeti:

„*Slobodna Republika Beč* mjesto je produkcije i predstavljanja renomiranih i ambicioznih umjetnika iz svih žanrova, kako eksperimentalnih i radikalnih tako i etabliranih umjetničkih vizija iz cijelog svijeta. Sve u svemu, *Slobodna Republika Beč* sebe smatra sveobuhvatnim mjestom gdje klasici (i klasični oblici umjetnosti i žanrovi) nisu negirani, već ponovno prisvajani, uz prisutnost politički angažiranih djela i formalno eksperimentalne umjetnosti gdje se stvaraju novi formati. *Slobodna Republika* je mjesto jednako radosnog i iskrenog osvajanja *Res Publicae*, javnih rasprava, institucija i prostora, povezivanja i razmjene između umjetnika, aktivista i publike. Zajedno ćemo raspravljati o budućnosti i donositi nove vizije u širokom rasponu participativnih formata i proširenih lokalnih i međunarodnih partnerstava. *Slobodna Republika* će na pet tjedana pretvoriti Beč u međunarodni laboratorij umjetnosti i zajednice, jer: Svijetu dugujemo revoluciju!”

Prethodne misije uvelike slične s ovogodišnjom. Festival je, prije svega, zamišljen kao kulturni, tj. multidisciplinarni festival, a ne isključivo kao kazališni, koji je podjednako otvoren za klasične umjetničke formate (dramska predstava, opera i izložba) i eksperimentalne i/li teže definirajuće projekte, kao što je uostalom i kuratorski koncept *Slobodne Republike Beč*. U njemu je veći naglasak na političkoj angažiranosti i promišljanju budućnosti u želji za stvaranjem vizije za istu koja će biti zajednički stvorena. Pomalo utopijski, festival nastoji revitalizirati ideje revolucije pa koristi tu riječ u raznim promotivnim segmentima te se stvara vizualni identitet koji je u skladu sa željenim „revolucionarnim” festivalskim nabojem.

5. 2. Organizacijski ustroj

Organizacijski tim festivala čini 16 sektora, a festivalski tim izdanja 2024. godine čini 19 sektora.

Organizacijski tim čine sljedeći sektori:

Br.	Sektor	Broj zaposlenih
1.	Festivalsko vijeće (eng. <i>Board</i>)	7

³⁰ Intendantura predstojnika *Wiener Festwochen* festivala traje pet godina, u ovome slučaju od 2024. do 2029. godine.

2.	Upravni odbor (eng. <i>General Management</i>)	3
3.	Umjetnički odbor (eng. <i>Artistic Management</i>)	2 + jedno preklapanje (funkcija umjetničkog ravnatelja (eng. <i>Artistic Director</i>))
4.	Kolektivna dramaturgija (eng. <i>Collective Dramaturgy</i>)	3
5.	Outreach i izgradnja zajednice (eng. <i>Outreach and Community Building</i>)	2
6.	Mediji i odnosi s javnošću (eng. <i>Press and Public Relations</i>)	4
7.	Marketing i strateška partnerstva (eng. <i>Marketing and Strategic Partnerships</i>)	5
8.	Blagajna (eng. <i>Box Office and Service</i>)	6
9.	Pravna služba (eng. <i>Contract Department</i>)	2
10.	Produkcija (eng. <i>Production</i>)	7
11.	Titlovi i prijevodi (eng. <i>Surtitles and Translations</i>)	1
12.	Tehnička služba (eng. <i>Technical Department</i>)	7
13.	Služba za publiku (eng. <i>Head of Audience Services</i>)	1
14.	Informatička služba (eng. <i>IT</i>)	1
15.	Financije (eng. <i>Finance</i>)	4
16.	Recepcija (eng. <i>Reception</i>)	2
Ukupno:		57

Tablica 1. Tablični prikaz organizacijskog tima Festivala.

Festivalski tim izdanja 2024. godine čine sljedeći sektori:

Br.	Sektor	Broj zaposlenih
1.	Dramaturgija (eng. <i>Dramaturgy</i>)	2
2.	Produkcija (eng. <i>Production</i>)	6
3.	Podrška produkciji (eng. <i>Production Assistance</i>)	8

4.	Pripravnici produkcijskog sektora (eng. <i>Production Intern</i>)	5
5.	Pravna služba (eng. <i>Contract Department</i>)	1
6.	Tehnički direktori mjesta izvedbe (eng. <i>Technical Directors Performance Venues</i>)	5
7.	Logistika (eng. <i>Logistics</i>)	4
8.	Rasvjeta (eng. <i>Lighting</i>)	19
9.	Zvuk (eng. <i>Sound</i>)	29
10.	Video (eng. <i>Video</i>)	15
11.	Titlovi i prijevodi (eng. <i>Surtitles and Translations</i>)	4
12.	Scenski radnici (eng. <i>Stagehands</i>)	26
13.	Skele (eng. <i>Scaffolders</i>)	9
14.	Kostimi i garderoba (eng. <i>Costume, Dresser</i>)	7
15.	Podrška Outreach-u i izgradnji zajednice (eng. <i>Assistance Outreach and Community Building</i>)	2
16.	Podrška Marketingu i strateškim partnerstvima (eng. <i>Assistance Marketing and strategic partnerships</i>)	2
17.	Prodaja ulaznica (eng. <i>Ticket Sales and Service</i>)	2
18.	Blagajna (eng. <i>Box Offices</i>)	18
19.	Volonteri (eng. <i>Usher</i>)	63
Ukupno		227

Tablica 2. Tablični prikaz organizacijskog tima 2024. godine.

Tim koji je značajan u kontekstu rada jest *Kolektivna dramaturgija*. Tim je sastavljen od četvero članova koji je radio na osmišljavanju cjelokupnog projekta *Slobodne Republike Beč*. Iris Raffetseder³¹ u intervjuu govori kako je ovaj tim uspostavljen nehijerarhijski i za razliku od ostalih timova nema svog šefa (*head of ...*, op. a.). U raspodjeli zadataka, kao i u kreativnom doprinosu, sudjelovali su ravnopravno vodeći se željom za stvaranjem u potpunosti zajedničkog rada. Još ranije takav plan rada iznosi Rau kada govori o horizontalnim strukturama rada. Navodi da su dramaturzi i voditelji produkcije autonomni, a da do umjetničkog ravnatelja

³¹ Intervju s Iris Raffetseder, jednom od dramaturginja tima *Kolektivna dramaturgija*, autor rada održao je 5. kolovoza 2024. *online*. Transkript na engleskom jeziku u originalu je dostupan u prilogima na kraju rada.

dolaze samo ako postoji jako veliki problem, a takvu je demokratsku strukturu u Gentu uspostavljao godinama.³² Ovaj primjer kolektivnog načina rada dodatno će postati jasan na primjerima u nastavku rada.

5. 3. Milo Rau

Milo Rau (Bern, 1977.) švicarski je kazališni i filmski redatelj, aktivist, pisac, novinar, predavač i od 1. srpnja 2023. umjetnički voditelj *Wiener Festwochen* festivala. Studirao je sociologiju te njemački i romanske jezike i književnost u Parizu, Berlinu i Zürichu, a između ostalih učio je od Pierrea Bourdieua i Tzvetana Todorova. Uglavnom hvaljen od kritike, već duži niz godina održava reputaciju jednog od najkontroverznijeg suvremenog umjetnika. Kritika ga često opisuje u hiperbolama pa ga nazivaju: „najutjecajnijim“ (*Die Zeit*), „najnagrađivanijim“ (*Le Soir*), „najzanimljivijim“ (*De Standaard*), „najkontroverznijim“ (*La Repubblica*), „najskandaloznijim“ (*New York Times*) odnosno „najambicioznijim“ (*The Guardian*) umjetnikom našeg doba.³³ Objavio je 20-ak knjiga (posljednja je zbirka eseja *Reclaiming the Future*) te je dobitnik niza nagrada, kao i dva počasna doktorata. Njegove predstave prikazane su na najznačajnijim kazališnim festivalima kao što su: Berlin *Theatertreffen*, Avignonski festival, Venecijanski bijenale, *Wiener Festwochen* i *Kunstenfestivaldesarts* u Bruxellesu. Osnivač je i umjetnički ravnatelj filmske i kazališne produkcijske kompanije *International Institute of Political Murder* (Institut političkog umorstva). Prema riječima Alexandera Klugea, produkcije IIPM-a predstavljaju novi oblik političke umjetnosti koja je objedinjena u dokumentarnom i estetskom smislu pod nazivom *Real Theater*.³⁴ Njegovi kazališni radovi često su opisani kao „dokumentarno kazalište”, iako se on ne slaže s tim terminom, te su izrazito politički i društveno angažirani. To je, između ostalog, tako jer kao predmet svojih produkcija često uzima neki stvarni događaj, uglavnom izrazito traumatičan poput najkrvoločnijih ubojstava ili primjera nasilja. Na ovogodišnjem su *Wiener Festwochenu* prikazane dvije njegove predstave: *Medejina djeca* i opera *La Clemenza di Tito*. U *Medejinoj djeci* spajaju se Euripidov tekst i stvarni slučaj iz novije belgijske povijesti o majci koja je ubila svoju djecu. U predstavi sudjeluju djeca između 8 i 13 godina koja glume nasilje pri čemu je ono vrlo grafički i uznemirujuće prikazano, što je ponovno u skladu s njegovim čestim redateljskim

³² „My Leadership Model Is Permanent Revolution: Milo Rau“ (2023.) *Spike Art Magazin*, spikeartmagazine.com, <https://spikeartmagazine.com/articles/interview-leadership-model-permanent-revolution-milo-rau> (pristupljeno: 10. kolovoza 2024.).

³³ „Milo Rau“ (2024.) *City theatre Ghent*, ntgent.be, <https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).

³⁴ „About IIPM“ (-) *International Institute of Political Murder*, international-institute.de, <https://international-institute.de/en/about-iipm-2/> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).

karakteristikama. S više predstava gostovao je u Zagrebu u sklopu Festivala svjetskog kazališta, a bio je i gost Filozofskog teatra Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Od 2018. do 2023. godine bio je umjetnički ravnatelj Gradskog kazališta u Gentu (Belgija). Internetske stranice kazališta navode:

„Rauova radikalna i aktivistička umjetnost dala je NTGentu novi poticaj. Pod njegovom je vladavinom gradsko kazalište steklo zvjezdanu reputaciju u međunarodnom svijetu umjetnosti. U NTGentu, Rau je stvorio niz hvaljenih predstava uključujući *La Reprise*, *Lam Gods*, *Orestes in Mosul*, *The New Gospel*, *Antigone in the Amazon* i *Medea's Children*. Pokrenuo je prestižnu seriju *Histoire(s) du Théâtre* i u Gent je doveo međunarodne zvijezde kao što su Angélica Liddell, Tim Etchells i Thom Luz.”³⁵

Po dolasku na mjesto ravnatelja NTGent sastavio je Gentski manifest³⁶ u kojem se propisuju prijedlozi i/li pravila kako bi trebale izgledati produkcije tog kazališta za njegova mandata, a koja će predstavljati produkcije kazališta budućnosti. Deset pravila uglavnom se odnosi na tehničke aspekte produkcije, a sve kako bi se olakšala distribucija te kako bi kazališni proces postao otvoreniji za sudionike i javnost. Na Malzacherovo pitanje kako se kao umjetnik osjeća u novoj ulozi „dramaturga-redatelja-kustosa ili kulturnog menadžera”³⁷ festivala *Wiener Festwochen*, odgovara: „Mislim da je klasični model kuriranja – koji festival shvaća kao posudu za mješavinu proizvoda – zastario. Za mene je festival kolektivni stroj za življenje, produkciju i emocije. Ali možda sam više sociolog nego kazališni redatelj.”

5. 4. Festivalsko izdanje 2024. godine

Ovogodišnje izdanje *Wiener Festwochen* festivala koje se održalo od 17. svibnja do 23. lipnja proglasilo se *Slobodnom Republikom Beč*. Predstavljeno je na konferenciji za novinare i javnost nešto više od tri i pol mjeseca prije početka festivala, već 1. ožujka 2024. godine.³⁸ Taj slogan, koji je integriran i u vizualnom smislu u ovogodišnji vizualni identitet (primjer je moguće vidjeti u Prilozima), označava novi umjetnički odnosno kuratorski koncept u kojem se promišljaju i stvaraju novi program, misija, vizija i ciljevi vođeni novim umjetničkim

³⁵ „Milo Rau“ (2024.) *City theatre Ghent*, ntgent.be, <https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).

³⁶ *Gentski manifest* nalazi se među priložima na kraju rada.

³⁷ „My Leadership Model Is Permanent Revolution: Milo Rau“ (2023.) *Spike Art Magazin*, spikeartmagazine.com, <https://spikeartmagazine.com/articles/interview-leadership-model-permanent-revolution-milo-rau> (pristupljeno: 20. srpnja 2024.).

³⁸ Konferencija za novinare i javnost prenosila se uživo na internetu, a snimku je moguće pogledati na Youtube kanalu festivala: <https://www.youtube.com/watch?v=r77DK6Zo2t4> (pristupljeno: 17. srpnja 2024. godine).

ravnateljem koji je ovim izdanjem zadao smjerove u kojima će se festival voditi u narednih pet godina, tj. do 2029. godine. U jednom od intervjuja, koncept je ukratko opisan na sljedeći način: „Uspostava *Slobodne Republike Beč* poklič je ovogodišnjeg Wiener Festwochena, prvog izdanja bečkog kulturnog festivala u režiji švicarskog kazališnog redatelja Mila Raua. Radikalni koncept koji kombinira participativne formate poput rasprava i javnih suđenja, Rau donosi produkcije koje su i eksperimentalne i spektakularne.”³⁹ Vizija festivala, koja je opisana u potpoglavlju 5. 1., ističe se svojim eklektičnim pristupom stvaranju svojevrsnog festivalskog imaginarija u kojem se kao jedna od važnih značajki ističe njegova participativnost koja se ogleda ponajprije u osmišljavanju *Vijeća Republike* te stvaranju *Bečke deklaracije*. To je festivalsko tijelo sastavljeno od niza lokalnih i međunarodnih umjetnika i intelektualaca koji su s građanima Beča stvorili festivalski ustav kao temeljni element kojim će se voditi naredna izdanja. Osim toga, festival još radikalnije nastoji spajati velike produkcije prepoznatih umjetnika s eksperimentalnim radovima manje poznatih autora dok se istovremeno ne libi politizirati stvarnost (što se najbolje može vidjeti u popratnom programu poput razgovora ili izložbe, uostalom i u okviru *Bečkih suđenja* koji su opisani u nastavku rada) što ovom izdanju dodaje i aktivistički naboj. Tako je pogled na festival sažela umjetnica Florentina Holzinger: „Dio ideje Festwochena je da postoje goleme i bombastične produkcije, kao i stvarno eksperimentalne i izazovne – idealno kombinacija to dvoje.”⁴⁰ Dodatni aktivistički i politički naboj zapravo je očekivan s obzirom na prethodne radove i međunarodnu reputaciju novog umjetničkog ravnatelja. Dio *Izjava o misiji* na internetskoj stranici ovako opisuje ovogodišnje izdanje i novi smjer kretanja festivala:

„Prije samo nekoliko desetljeća, početkom stoljeća, Beč se smatrao prijestolnicom modernizma s takvim zagovornicima pokreta kao što su Freud, Klimt i Schoenberg. Grad je usudio promijeniti cijeli svijet s pomoću umjetnosti, teorije i nereda. Sada je došlo vrijeme za drugu modernu – globalnu, ograničenu, utopijsku, radikalno estetsku i radikalno političku. U tu svrhu Wiener Festwochen s građanima Beča i međunarodnim simpatizerima osniva *Slobodnu Republiku Beč*. *Slobodna Republika Beč* nije samo manji dio, već cjelokupno umjetničko djelo – od otvaranja, preko raznih produkcija, odabranih tema do *Bečke deklaracije* (*Ustava Slobodne Republike Beč*). Naziv *Slobodna republika Beč* odnosi se na pokušaje kroz povijest da se *republika* (*res publica* - stvari od javnog interesa, što znači sve što se tiče društva) oslobodi

³⁹ „Mavericks Florentina Holzinger and Milo Rau push theatre beyond its limits“ (2024.) *Art Basel*, artbasel.com, <https://www.artbasel.com/stories/florentina-holzinger-milo-rau-wiener-festwochen?lang=en> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).

⁴⁰ Ibidem.

prevladavajućih stavova, institucionalnih struktura i uvriježenih normi. Drugim riječima: baciti pogled na svijet i na Beč koji je nov, slobodan, zajednički, ispunjen humorom i iskrenošću.”⁴¹

Programska knjižica⁴² ovako najavljuje novo izdanje:

„Gdje se kultne figure kazališta poput Elfriede Jelinek i Petera Brooka susreću s radikalnim izvođačima poput Caroline Bianchi i nore chipaumire? Gdje čujemo glazbu Pussy Riot rame uz rame s Mozartom, gdje Florentina Holzinger odlazi u samostan, a Hamlet je žena? Gdje su ukrajinski i ruski umjetnici programirani s rekvijemima protiv rata i nehumanosti u isto vrijeme? Gdje se ruše klasici kao i dizel motori? Koji festival otvara svoje urede za javnost, ima svoju himnu i piše svoj ustav? Gdje su politika, biznis i mediji dovučeni pred sud za umjetnost? Na Wiener Festwochen, u *Slobodnoj Republici Beč!*”⁴³

Imajući to sve na umu, u nastavku poglavlja detaljnije će se predstaviti i opisati osam programskih cjelina koje čine okosnicu koncepta *Slobodne Republike Beč*, a to su: *Proglašenje Slobodne Republike Beč*, *Vijeće Republike – Bečka deklaracija*, *Klub Republike*, *Kuća Republike*, *Bečka suđenja*, *Akademija Drugi Modernizam*, *Govor Europi* i izložba *Genossin Sonne*.

1. *Proglašenje Slobodne Republike Beč* (eng. *Proclamation of the Free Republic of Vienna*, op. a.).

Proglašenje Slobodne Republike Beč moglo se čuti na dan otvaranja Festivala, u petak 17. svibnja 2024. godine u 21:20 sati, na prepunom trgu ispred bečke gradske vijećnice u sklopu ceremonije otvorenja Festivala. Novu festivalsku himnu *Ustani, ustani* (njem. *Steht auf steht auf*/eng. *Rise Up Rise Up*) pjevali su članovi *Vijeća Republike*. Ulaz je bio besplatan za sve, a događaj se u programskoj knjižici najavljuje kratkim pasusom:

„*Slobodna Republika Beč* bit će proglašena 17. svibnja 2024. pod novim umjetničkim vodstvom Mila Raua. Velika ceremonija ispred bečke gradske vijećnice dovest će Vijeće Republike, tijelo od stotinjak ljudi, koje će preuzeti titulu suverena uz izjave i doprinose lokalnih i međunarodnih aktivista i bendova koji će kulminirati tako što će se svi zajedno udružiti i pjevati novu himnu.

⁴¹ „Mission Statement“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/about-us/mission-statement> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).

⁴² Arhivu programskih knjižica od prvog izdanja 1951. godine naovamo moguće je pronaći na stranici Festivala uz dva popratna eseja o festivalskoj arhivi: <https://www.festwochen.at/en/programm/buecher> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).

⁴³ *Wiener Festwochen* (2024.) *Programska knjižica*, tiskano izdanje, 1. izdanje, Beč: Wiener Festwochen.

Bit će to izvanredan početak pet festivalskih tjedana tijekom kojih će Beč postati laboratorij za *Drugi modernizam*: globalnu, neograničenu, utopijsku, radikalno političku i radikalno estetsku.”

Proglasenje Slobodne Republike Beč kratak je i očekivano proklamatorski tekst sastavljen od svega šest točaka. One redom glase:

- *Slobodna Republika Beč preuzima vlast od danas, 17. svibnja! Za vrijeme trajanja Wiener Festwochena, stanovništvo Beča i Vijeće Republike bit će jedini suvereni*
- *Vrijeme zakulisja i komisija je prošlo! Svaka sjednica Vijeća, svaki sastanak Bečkih procesa i svaki ured Slobodne Republike otvoren je za javnost*
- *Svatko tko je u bijegu, bez obzira na oblik nasilja, dobrodošao je u Slobodnu Republiku*
- *Svi dugujemo svijetu revoluciju dostojanstva, humanosti, ljepote i ljubavi*
- *Vladajte zajedno, razmišljajte zajedno, sanjajte s nama! Samo naša različitost može nam omogućiti da zajedno vratimo budućnost!*
- *Vlast je vraćena u vaše ruke. Odnosite se s njim s ljutnjom i nadom, velikodušnošću i poštovanjem. Živjela Slobodna Republika Beč!*

Tekst *Proglasenja* u skladu je s novom misijom i vizijom Festivala. On u potpunosti odražava glavne svjetonazorske koordinate *Slobodne Republike Beč*, dosta drugačije verzije ovog Festivala od njegovih prethodnih izdanja. U festivalski temelj nove petogodišnje intendature tako su upisane vrijednosti poput zajedništva, otvorenosti i transparentnosti prema javnosti s horizontalnim taktikama približavanja Festivala svim zainteresiranima te poziv na primirje i gostoprimstvo prema onima koji bježe od rata ili sličnih nedaća uz konstantni revolucionarni naboj. Deklaracija tako na jasan način odaje o kakvom će se umjetničkom, kulturnom i popratnom programu na Festivalu raditi. Moglo bi se reći da ona služi kao svojevrsni simbolički (i ideološki) orijentir za čitanje i analizu festivalskog programa.

2. *Vijeće Republike – Bečka deklaracija* (eng. *The Council of the Republic - Vienna Declaration*, op. a.).

Vijeće Republike festivalsko je tijelo sastavljeno od osamdesetak građana Beča. Ono „predstavlja publiku i ujedno poziva grad, državu, Europu i cijeli svijet da se pridruže *Slobodnoj Republici Beč*.⁴⁴ S jedne strane nalazi se 69 stanovnika Beča koja su nominirala 23 lokalna partnera te oni predstavljaju djelomični presjek većine društvenih linija grada Beča. Razlikuju se po mnogočemu, od godina do profesionalnog statusa, pa se tako u *Vijeću* mogu pronaći,

⁴⁴ „Council of the Republic“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/rat-der-republik> (posjećeno: 4. kolovoza 2024.).

primjerice, studenti, beskućnici i IT stručnjaci, pa i dobitnica Nobelove nagrade. Osim njih, u *Vijeću* se nalazi još 11 lokalnih osoba iz područja umjetnosti, kulture, aktivizma, znanosti i medija, kao i počasni članovi.⁴⁵ Glavni je zadatak *Vijeća Republike* pratiti cijeli festival te zajednički tijekom pet tjedana stvoriti *Bečku deklaraciju* odnosno festivalski ustav. Porota za *Bečka suđenja* također je bila izabrana među članovima *Vijeća*. Dom Republike mjesto je u kojem se nalazio ured *Vijeća* koji je bio otvoren za javnost, a dijelio ga je s lokalnim i međunarodnim aktivističkim inicijativama, studentima i organizacijskim timom festivala.

Kuratorski okvir u kojemu se događa ovogodišnje izdanje, objedinjen nazivom *Slobodna Republika Beč*, nije zamišljeno kao tematski okvir za samo jednu premijernu sezonu novog umjetničkog ravnatelja. Ideja je nastaviti s konceptom *Slobodne Republike Beč* i naredne četiri godine intendantskog mandata. Takva vizija festivalskog vođenja svoje je temelje dobila u *Bečkoj deklaraciji*, dokumentu odnosno ustavu koji je sastavilo *Vijeće Republike*, a koje će služiti kao svojevrsna nit vodilja u koju su utkani misija, vizija i ciljevi koji bi se trebali ostvariti u narednim izdanjima. Na više se mjesta navodi kako je *Wiener Festwochen* prvi kulturni događaj koji će izraditi svoj vlastiti ustav.⁴⁶ U jednom od intervjuja prije početka festivala Milo Rau dao je svoje viđenje ovogodišnjeg izdanja i najavio kakva će biti iduća: „Festival će iduće godine biti puno tiši, emotivniji, manjeg obima. Ova godina je samo veliki kaos i skandal. Ljudi su u krivu kada kažu da je diplomacija polagano uklizavanje. Morate početi od vrha, brutalno i napadno.”⁴⁷ Jedan od poticaja za uspostavljanje *Vijeća* i stvaranje festivalskog ustava umjetnički ravnatelj oslikava primjerom skandala koji se dogodio i prije početka Festivala, a koji je istovremena potvrda da je Festival uspio zainteresirati i po/ostati provokativan, a ovo je samo jedan od primjera:

„Uglavnom, pitao sam se: Zašto jedan grad ima festival i kakav je odnos između grada i međunarodnog festivala? Sada imamo ovaj skandal oko [francuske spisateljice i dobitnice Nobelove nagrade] Annie Ernaux i [bivšeg grčkog ministra financija] Yanisa Varoufakisa, jer ih ovdje u Austriji s desnice nazivaju antisemitima. Ali ako živite u Belgiji ili Francuskoj, ili

⁴⁵ Potpuni popis članica i članova *Vijeća* – na kojemu se nalaze imena poput Elfriede Jelinek, Valie Export, Annie Ernaux, Yanis Varoufakis i Srećko Horvat – moguće je pronaći na internetskoj stranici: <https://www.festwochen.at/en/rat-der-republik> iako je popis nepotpun, a broj članova razlikuje se u programskoj knjižici (gdje nije sadržan potpuni popis) od opisa i grafike na navedenoj internetskoj stranici. U programskoj knjižici piše da je *Vijeće* sastavljeno od 69 građana Beča te 31 međunarodnog i lokalnog umjetnika, aktivista i intelektualca što je točno 100 članova, a grafika na festivalskoj stranici pokazuje 122 članska mjesta od kojih je 13 neimenovanih (tj. piše da „dolaze uskoro”), dok u intervjuu s dramaturginjom ona iznosi podatak o 80 članova *Vijeća* kojima se pridružuju počasni članovi.

⁴⁶ *Wiener Festwochen* (2024.) *Programska knjižica, tiskano izdanje*, 1. izdanje, Beč: Wiener Festwochen.

⁴⁷ „Mavericks Florentina Holzinger and Milo Rau push theatre beyond its limits“ (2024.) *Art Basel*, [artbasel.com, https://www.artbasel.com/stories/florentina-holzinger-milo-rau-wiener-festwochen?lang=en](https://www.artbasel.com/stories/florentina-holzinger-milo-rau-wiener-festwochen?lang=en) (pristupljeno: 10. srpnja 2024.).

Grčkoj što se toga tiče, onda je relativno normalno moći kritizirati izraelsku vladu. Ali očito je to u Austriji zabranjeno i odjednom shvatite zašto se internacionalnost i lokalitet toliko sukobljavaju. To je razlog zašto smo osnovali *Vijeće*, gdje se mogu okupiti razni ljudi iz cijelog svijeta, ali i iz svih okruga Beča i napisati statut festivala.”⁴⁸

Bečka deklaracija objavljena je na stranici Festivala na četiri jezika: njemačkom, francuskom, srpskom i turskom, a tekst *Deklaracije* prenosi se u cijelosti na srpskom prijevodu⁴⁹ u prilogima na kraju rada.

3. *Klub Republike* (eng. *The Club of the Republic*, op. a.).

Klub Republike nalazio se u Volkstheateru, u klubovima *Die Rote Bar* i *Weißer Salon*. *Klub* je mjesto za druženje nakon bogatog festivalskog dana, ondje su se okupljali svi zainteresirani: publika, građanstvo, umjetnici, organizatori i drugi. Kako se navodi u programskoj knjižici, to je mjesto za „...slavljenje zajednice, života, večeri. Mjesto gdje se umjetnici i publika susreću na koncertima, izvedbama i neobuzdanim partijima.”⁵⁰ Ulaz na sva događanja bio je besplatan. Zanimljivo je istaknuti da su studenti scenskog dizajna s bečke Akademije likovnih umjetnosti „...transformirali *Rote Bar* Volkstheatera u prostor koji se stalno razvija.”⁵¹

4. *Kuća Republike* (eng. *The House of the Republic*, op. a.).

Volkskundemuseum ili Muzej folklora na dva je mjeseca postao *Kuća Republike*. Bio je to otvoreni prostor za sve. Ondje se moglo informirati o programu i Festivalu, organizacijski tim Festivala ondje je preselio svoje urede, ondje je održan niz događanja, a to je bilo i mjesto na kojem se mogao kupiti festivalski *merch*. *Kuća Republike* bila je zapravo festivalski *hub*:

„Još od antike, republika se zalagala za (političku) slobodu, opću dobrobit i pravo glasa. Stoga će namjenski *Kuća Republike* otvoriti svoja vrata, dvorane, dvorane, kafiće i stubišta tijekom svibnja i lipnja. Lokalne i međunarodne aktivističke inicijative, studenti i tim *Slobodne Republike* preselit će svoja radna mjesta u ovo živahno sjedište *Slobodne Republike Beč* u Volkskundemuseum. Prevladavajući stavovi, institucionalni procesi i ukorijenjene norme bit će dovedeni u pitanje s obzirom na potencijalnu budućnost, stvarajući u tom procesu mjesto za radosno kontroverznu raspravu i

⁴⁸ „Mavericks Florentina Holzinger and Milo Rau push theatre beyond its limits“ (2024.) *Art Basel*, artbasel.com, <https://www.artbasel.com/stories/florentina-holzinger-milo-rau-wiener-festwochen?lang=en> (pristupljeno: 10. srpnja 2024.).

⁴⁹ *Deklaraciju* je s njemačkog preveo Dalibor Mikic.

⁵⁰ *Wiener Festwochen* (2024.) *Programska knjižica*, tiskano izdanje, 1. izdanje, Beč: Wiener Festwochen.

⁵¹ „Club of the Republic“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/club-der-republik> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).

praktično ispitivanje. Što nam je potrebno za uspješnu budućnost klimatske pravde i solidarnosti.”⁵²

5. *Bečka suđenja* (eng. *Vienna Trials*, op. a.).

Bečka suđenja zasebni su izvedbeni projekt Mila Raua (koncept i režija) unutar *Slobodne Republike Beč*. To je format suđenja koji je istovremeno scenski događaj. Prije ovoga Rau je postavio *Züriško suđenje*, *Moskovsko suđenje* te na sličnome tragu *Tribunal* u Kongu. Ovaj događaj izvedbena je vježba demokratske metode u kojoj se u izvedbama koje su postavljena kao pravna suđenja postavljaju stvarne figure iz suvremenog života na pozornicu, a „politika se pregovara bez unaprijed određenog ishoda.”⁵³ U tri festivalska vikenda održana su tri takva suđenja, a svako je počelo petkom u 17 sati ispred bečke Muzejske četvrti. Prvo su na detektor laži u *Kutiji istine* priključene dvije osobe iz javnog života koje je javno ispitivala glumica Bibiana Beglau. Nakon toga, u 19:30 sati postupak suđenja nastavljao se u kazalištu Odeon s uvodnim ročištem predviđenim za taj vikend. Nastavak je uključivao suđenje u jednom od tri slučaja sa stvarnim protagonistima tijekom subote i nedjelje dok je presuda bila objavljena u nedjelju navečer, a sud je donosila publika koju je predstavljalo i zastupalo sedmero članova porote *Vijeća Slobodne Republike Beč*. Prvi vikend suđenja nosio je naslov *Ranjeno društvo*, drugi *Napadi na demokraciju* i posljednji *Licemjerstvo dobročinitelja*. Sveukupno trajanje jednog suđenja okvirno je 10 sati, a završne presude bile su proglašene 23. lipnja u 13 sati u Domu Republike.⁵⁴

6. *Akademija Drugi Modernizam* (*Academy Second Modernism*, op. a.)

Akademija je globalna platforma za ženske skladateljice. Platforma se odnosi na jednu od festivalskih tema koje su motivirale kreiranje baš ovakve *Slobodne Republike Beč*, a to je modernizam:

„Beč se smatra glavnim gradom modernizma. Međutim, veliki umjetnički i filozofski preokret oko Schönberga, Freuda i Klimta bio je nepotpun: bio je eurocentričan, muški i elitistički. Pod pokroviteljstvom Nurije Schoenberg-Nono, *Akademija Drugi modernizam* stoga nastoji globalizirati Modernizam, učiniti ga ženskim i dovesti ga u naše vrijeme kao Drugi Modernizam. Svake godine tijekom razdoblja od pet godina, *Akademija Drugi Modernizam* poziva deset skladateljica u Beč svake godine da predstavljaju svaku od pedeset studentica kompozicije Arnolda Schoenberga koje su bile zaboravljene i za koje se nikad nije čulo. Kao

⁵² <https://www.festwochen.at/en/haus-der-republik> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

ambasadori globaliziranog modernizma, one predstavljaju svoje radove i razvijaju strategije vidljivosti zajedno s lokalnim i međunarodnim inicijatorima.”⁵⁵

Zagovarački cilj *Akademije* jest okupiti kazališta, operne i koncertne kuće te festivale i ansamble koji će se obvezati te značajno povećati postotak djela skladateljica u svojim programima i repertoarima. Udio djela ženskih skladateljica u cijelom svijetu iznosi skromnih 7,7%.⁵⁶ U sklopu ovogodišnjeg izdanja platforme održao se dvodnevni sastanak koji je rezultirao nacrtom deklaracije *Musicking in abundance – Deklaracija prema većoj raznolikosti u kuriranju glazbe* koja je „usmjerena na obveze koje su preuzela kazališta, operne kuće, koncertne dvorane i festivali da konkretnim mjerama unaprijede potrebnu strukturnu promjenu.”⁵⁷

7. Govor Europi (hrv. *A Speech to Europe*, op. a.).

Govor Europi serija je diskurzivnih predavanja koje je pokrenuo partner Festivala. „Serija predavanja *A Speech to Europe*, koju je pokrenula Zaklada ERSTE, od 2019. daje kritičke komentare o sadašnjosti i budućnosti Europe. U ovoj seriji, poznati intelektualci pozvani su da pruže poticaje za razmišljanje o političkom i kulturnom projektu Europe za širu javnost.”⁵⁸

8. Izložba *Genossin Sonne* (u prijevodu, otprilike, *Drug Sunce*, op. a.).

Izložba *Genossin Sonne* nastaje u suradnji s galerijom *Kunsthalle Wien*. Otvorena je od 16. svibnja do 1. rujna 2024. godine. Posjetitelji s ulaznicom za *Wiener Festwochen* mogli su ostvariti popust na blagajni za ulaznicu jedinstvene cijene od 4 eura.

O izložbi u programskoj knjižici stoji:

„Esejistička grupa *Genossin Sonne* posvećena je umjetničkim djelima i umjetničkim teorijama koje povezuju kozmos, a posebno sunce, s društvenim i političkim kretanjima. U svjetlu decentriranja čovjeka kao subjekta povijesti, ispitujemo u kojoj mjeri čak i svemir doprinosi povijesnim procesima. Tako izložba baca novo svjetlo na pitanje: tko su akteri povijesti?”⁵⁹

⁵⁵ „Academy Second Modernism“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/akademie-zweite-moderne> (posjećeno: 4. kolovoza 2024.).

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ *Wiener Festwochen* (2024.) *Programska knjižica, tiskano izdanje*, 1. izdanje, Beč: Wiener Festwochen.

⁵⁹ Ibidem.

Promatrajući koncept ovogodišnjeg festivalskog izdanja odnosno usredotočujući se na sedam istaknutih cjelina umjetničkog koncepta, nemoguće je zanemariti izraziti simbolički naboj već samih naslova svih navedenih cjelina. Uostalom, i moto Festivala jasno artikulira njegovo tematsko usmjerenje te precizno najavljuje novu festivalsku energiju koju donosi novi umjetnički ravnatelj. Koncentrirajući se na riječi koje su odabrane u naslovima, pritom ne zaobilazeći detalje poput stila korištenog u promotivnim materijalima (npr. uvod programske knjižice), ali i naoko možda manje važnih stavki poput dominantnih boja u promotivnim materijalima, nije teško uočiti konceptualno povezanu cjelinu. Na to se nastavlja i likovno-dizajnerska dimenzija cjelokupnog Festivala, od tipografije do plakata ili intervencija u javnom prostoru (kao što prikazuju fotografije u Prilozima) koji su namijenjeni najreprezentativnijim festivalskim, ali i gradskim lokacijama, kao što je glavni ulaz u *Volkstheater* ili Muzejsku četvrt koji doprinose osjećaju cjeline i festivalske atmosfere.

Vassilios Ziakas u takvim bi elementima vjerojatno pronašao niz poticaja te motiva podobnih za analizu, prema njegovom terminu, građanske dimenzije dramaturgije nekog događaja (eng. *civic dramaturgy*). Takvo novo analitičko očište, iako dolazi od autora kojemu dramaturgija ili izvedbeni studiji nisu primarni znanstveni interes, definira kada govori o dramaturškom procesu „simboličkog stvaranja svijet” na primjeru jednog umjetničkog događaja [Getz, J. Page, 2024 prema Ziakis, 2022] u kojima vidi pomažuće elemente za (re)konstruiranje alternativnih društvenih stvarnosti i ponovno uspostavljanje bliskih veza među ljudima koji dijele zajedničke vrijednosti unutar prostora događaja [ibidem]. Građanska perspektiva takvog dramaturškog pogleda, prema autoru, „pruža sveobuhvatnu i diskurzivnu dramatološku analizu simboličkih akcija i izražajne kulture u kolektivnim utjelovljenim izvedbama” [Getz, J. Page, 2024 prema Ziakas 2021]. U tom smislu, taj pojam označava „izvlačenje zajedničkih značenja koja proizlaze iz suizvođenja simboličkih prikaza. S ovim dramatološkim objektivom, moja je namjera (v. Ziakisova, op. a.) ispitati kako polisemičke strukture, formulirane simbolima, narativima i žanrovima, instanciraju simboličke reprezentacije u utjelovljenim izvedbama“ [Getz, J. Page 2024 prema Ziakas i Costa, 2010a, 2011], a u čemu autor vidi potencijal za kolektivnu akciju izvan samog događaja. Unatoč digresiji, analizirajući ovaj kao i bilo koji drugi događaj (umjetnički i neumjetnički), važno je obratiti pažnju na elemente na koje upućuje Ziakas. To je vrlo otvoreno i interpretativno, gotovo neograničeno polje mogućnosti, no ako ga se promatra u skladu s festivalskim konceptom, umjetničkom vizijom, produkcijskom pozadinom te analizom okruženja (političkog, društvenog, tehnološkog itd.), svakako će obogatiti ovu analizu.

5. Analiza festivalskog koncepta kao primjer izvedbenog kuriranja u izvedbenim umjetnostima

Definirajući kuriranje u izvedbenim umjetnostima odnosno izvedbeno kuriranje, ponajprije kako ga tumači Malzacher uz druge referentne autore poput Lind ili grupe autora koji se dubinski uz praktične primjere bave ovom temom u knjizi *Curating Live Arts*, nastojalo se detektirati i opisati razlike između kuriranja i, uvjetno rečeno, „uobičajenog” načina koncipiranja nekog kulturnog događaja (npr. kazališnog festivala) koji se naziva „programiranjem”. Kuriranje je u ovome radu postavljeno kao protuteža programiranju, a najveći zahvat u ovoj analizi stoga se prethodno trebao vidjeti u potankim opisima razlika između programiranja i kuriranja odnosno u predstavljanju onoga što Lind naziva kuriranjem u proširenom polju, a Malzacher izvedbenim kuriranjem. Praktičan primjer pomoću kojeg će se oprimjeriti u prethodnim poglavljima uspostavljene razlike te odgovoriti na istraživačka pitanja postavljena na samom početku rada jest ovogodišnje izdanje *Wiener Festwochena*. Za analizu su odabrani pojedini festivalski elementi, oni za koje tvrdimo da se nalaze unutar kuratorskih koordinata među kojima se najbolje mogu uvidjeti razlike između navedenih suprotstavljenih pojmova. Ponajprije će se tako obraditi festivalske institucije *Vijeće Republike* i *Bečka suđenja* koje su objedinjene u *Slobodnoj Republici Beč*. Dramaturginja tima *Kolektivna dramaturgija Raffetseder Slobodnu Republiku* tumači kao dugotrajnu naraciju (eng. *longterm narration*, op. a.), a radi se o, kao što će se pobliže argumentirati u nastavku, dugotrajnoj kuratorskoj preformulaciji Festivala koja će služiti kao primjer izvedbenog kuriranja. Ti su elementi odabrani jer su u njima ostvareni potencijalni istoga te se najjasnije mogu detektirati strategije izvedbenog kuriranja koje Malzacher opisuje kao mogućnost da se stvori prostor dijeljenog odnosno kolektivnog iskustva koje se ne događa unutar same izvedbe (zamislimo se kao publika neke kazališne predstave, op. a.) već se događa u pretvorbi programa, festivala (kao što je ovdje na stvari, op. a), događaja ili mjesta u polje komunikacije i zajedništva [Malzacher 2017, 29]. Do tih se potencijala došlo preuzimanjem određenih kazališnih ili izvedbenih strategija koje su rezultirale time da se navedene festivalske elemente može promatrati kao svojevrsni tip proširene (društvene) izvedbe. To ne čudi jer su očiti umjetnički ciljevi bili izgradnja konstelacija privremenih zajednica odnosno kuriranje okvira u kojima će se zajedništvom publike stvarati neki novi (festivalski) prostori društvenosti, kao i političnosti. Komunikacija i zajedništvo u ovome se slučaju odnose na posvećenu pažnju koja je dana gradu i publici, kao što Rau ranije konstatira i zagovara u svome radu: „...idealna umjetnička institucija je potpuna

demokracija: ni kritičari, ni redatelji, nego grad i publika uvijek su u pravu.”⁶⁰ Taj je ideal upisan u ovo, kao i u naredna četiri izdanja *Wiener Festwochena* vodeći se potrebom da se nadogradi i proširi klasično programiranje festivala, istovremeno se vodeći idejom dugotrajne naracije, kao i metodama izvedbenog kuriranja.

Slobodna Republika zamišljena je kao dugoročni odnosno kao petogodišnji projekt koliko traje i mandat umjetničkog ravnatelja, a koji će se nastaviti razvijati, kako govori Raffetseder, i ako dođe do drugog mandata. Nastala je na poticaj Mila Raua, a njegova je vizija stvoriti *Slobodnu Republiku* zajedno sa svima ostalima, horizontalno s organizacijskim timom te festivalskom publikom, kao i građanima Beča. Takva *Republika* sastavljena je od više institucija, koje su opisane u prethodnom poglavlju, a *Vijeće Republike* ovdje se uzima kao relevantan primjer izvedbenog kuriranja.

Vijeće je uspostavljeno kao tijelo sastavljeno od 80 građana Beča svih društvenih profila. Ambiciozni cilj tog tijela bio je okupiti presjek bečkog društva. Ondje su se stoga našli najrazličitiji profili ljudi: od djece i tinejdžera, beskućnika te pripadnika raznih manjinskih grupa do osoba najrazličitijih profesionalnih usmjerenja, razine tjelesne sposobnosti te svjetonazorskih profila. *Wiener Festwochen* u kreiranje Festivala tako je uključio ljude iz svojeg primarnog okruženja: 1. građane Beča, dakle svoju publiku koja je, uz inozemnu publiku, najbrojnija i najučestalija pa tako i iznimno važna te 2. na određeni način i svoje partnere koji su mogli predlagati tko će činiti *Vijeće* (svaki partner predlagao je tri člana). Tom odlukom Festival je podržao horizontalne metode odabira te ih tako istaknuo kao jednu od svojih očitih vrijednosti. One se također mogu prepoznati i u nekim drugim njegovim segmentima te se tako pokazalo da Festival mogu činiti mnogi, tj. oni za koje je on između ostalog i namijenjen – za građane koji stvaranju Festivala doprinose unošenjem pulsa grada izravno u temelje Festivala. Njihova dužnost trajala je pet tjedana (neki su se uključili i ranije). Svaki tjedan članovi *Vijeća* obrađivali su jednu temu zajedno sa stručnjakom zadanog tematskog područja s ciljem da se u konačnici doprinese strukturnim poboljšanjima Festivala, što je primarni razlog zašto je ovo tijelo i osnovano. Sastanci *Vijeća* održavali su se utorkom i srijedom od 18 sati, a rezultat tjedne rasprave bio je formuliran kao politička rasprava dok je tih pet sastanaka objedinjeno nazivom *Saslušanja* (npr. tema jednog od *Saslušanja* bila je *Visoka kultura versus popularna kultura*). Kako govori Raffetseder, stručnjak iz zadanog

⁶⁰ „My Leadership Model Is Permanent Revolution: Milo Rau“ (2023.) *Spike Art Magazin*, spikeartmagazine.com, <https://spikeartmagazine.com/articles/interview-leadership-model-permanent-revolution-milo-rau> (pristupljeno: 7. kolovoza 2024.).

područja dolazio je na ta saslušanja kako bi predstavio zadanu temu te elaborirao razloge za prijedloge i protiv njih koje je unaprijed priredilo *Vijeće* (zadatak je bio predložiti strukturnu promjenu nekog elementa Festivala koji je kao okvir zadao organizacijski tim). Takvih pet poticajnih susreta rezultiralo je dokumentom *Bečka deklaracija* koji je predstavljen na ceremoniji zatvaranja Festivala. *Saslušanja* su bila otvorena za javnost i na njima je prisustvovalo između 100 i 150 ljudi svakog tjedna. Također, važno je napomenuti da su članovi *Vijeća* bili plaćeni za svoj petotjedni rad na *Deklaraciji*. Osim Bečana *Vijeće* su činili i njegovi počasni članovi, međunarodno prepoznati umjetnici, aktivisti i autori kao što su Elfriede Jelinek, Kirill Serebrennikov, Annie Ernaux, Yanis Varoufakis, Carola Rackete i drugi.

Upotreba ovakve metode za unapređenje kvalitete festivala potvrđuje jednu od Malzacherovih promišljanja o temi: kuratorsko razmišljanje svjesno koristi svoja znanja kako bi naglasilo vlastite relacijske aspekte te ističe društvene i političke implikacije te ono stvara prostore pregovora [Malzacher 2017, 32]. *Vijeće Republike* u svojoj suštini sadržava relacijsku mrežu: između publike (vijećnika) i festivala; između festivala i partnera; između vijećnika i partnera; između festivala, vijećnika i publike koja dolazi slušati *Saslušanja*; između dijela *Vijeća* koje čine Bečani; između njih i počasnih članova *Vijeća*; između počasnih članova *Vijeća* i javnosti kojima se obraćaju u međunarodnom kontekstu i sl. Društvene se implikacije tih relacija ogledaju u činjenici da *Vijeće* čine stanovnici grada u kojemu se Festival održava i na čiji će naredni razvoj i izgled direktno utjecati odredbama svoje *Deklaracije*. Političke implikacije čitaju se iz odabira pristupa koncipiranju *Vijeća* te metodi nastanka *Deklaracije*. Evidentno je da je pristup omogućen mnogima, a naglasak je na kolektivnom radu i zajedničkom stvaranju dokumenta uz naglašavanje horizontalnosti u raspodjeli moći. Metoda kolektivnog stvaranja teksta (*Deklaracije*) koja usmjerava tijekom barem naredna četiri festivalska izdanja jest ključna. Osim toga, i činjenica da u stvaranju sudjeluje velik broj ljudi te karakter kreiranja ovakvog događaja koji je otvoren dijeljenju očituje su u gotovo ritualiziranim petotjednim ponavljanjima (svakog tjedna *Vijeće* se sastaje utorkom i srijedom). *Saslušanja* predstavljaju otvoreni prostor pregovora i rasprave dok su pritom otvorena za javnost, a krajnji je rezultat zajedničkog rada *Vijeća* predstavljanje *Deklaracije* na ceremoniji zatvaranja pred mnogobrojnom publikom. Dok je „bečki” dio *Vijeća* radio na izradi dokumenta, počasni članovi trebali su prenositi vijest o Festivalu i *Vijeću* zemlji i svijetu te pozvati sve da dođu u Beč (s obzirom na to da većina počasnih članova nije bila prisutna u Beču svih pet tjedana).

Na ovom se primjeru ostvaruje više potencijala izvedbenog kuriranja, onako kako ga Malzacher vidi i opisuje: prije svega to su stavljanje naglaska na trenutak u kojem se spomenuto događa

te stvaranje diskurzivnih sfera. Osjećanje trenutka u kojemu se održava Festival nije mogao biti bolje postignut nego odabirom stanovnika grada Beča, koji ondje žive te predstavljaju relevantne točke i više-manje čine sliku bečkog društva te tako prodiru u same festivalske temelje i zapravo određuju njegovu budućnost. Malzacherovim riječima, to potvrđuje da razumijevanje kuratorskog kao izvedbenog znači stavljanje naglaska na ovdje i sada. U najboljem slučaju takav pristup stvara privremenu stvarnost (ili privremene zajednice, op. a.) – posebnu, ali i poroznu – koja se povezuje s mnogim drugim stvarnostima, omogućujući da se umjetnička djela ne doživljavaju kao autonomni entiteti, već unutar vlastitih prava i vlastitih života te u odnosu prema drugima [Malzacher 2017, 32].

Diskurzivne sfere stvorene su kuratorskom intervencijom, a tome svjedoči primjer *Vijeća Republike*, ali i još jedna institucija *Slobodne Republike Beč – Bečka suđenja*. Opisana u prethodnom poglavlju, *Suđenja* su koncept čiju ideju i režiju potpisuje Milo Rau koji se već prije okušao u ovim formatima u *Moskovskim* i *Zürichskim suđenjima*. Radi se o formatu suđenja koji je istovremeno i izvedbeni događaj ili, kako pišu, to je mješavina „tvrđog realizma i socijalne skulpture”⁶¹ – što su neki od sastavnih elemenata koji se očituju u metodama izvedbenog kuriranja. S jedne strane, „tvrđi realizam” odnosi se na prenošenje principa suđenja koje je samo po sebi koreografirano i određeno nizom zadatosti, kao što su: raspored elemenata u prostoru sudnice, pozicija suca u odnosu na svjedoka ili osumnjičenika koji je uglavnom smješten centralno odnosno ispred suca koji se nalazi na nekom povišenom ili nekako drugačije naglašenom mjestu (kao da je na pozornici jer svi su pogledi usmjereni prema toj poziciji), porota koja je u funkciji publike itd. Osim toga, teme kojima su se bavila sva tri suđenja bile su povezane s aktualnim društvenim fenomenima ili problemima, a teme su objedinjene nazivima: „Ranjeno društvo”, „Napadni na demokraciju” i „Licemjerstvo dobročinitelja”.⁶² S druge strane, „socijalna skulptura” odnosi se na izvedbeni događaj koji je isprepleten formom suđenja. Izvedba rekreira suđenja, a kao glavni sudionici tih suđenja postavljene su osobe iz suvremenog života dok ishod svakog suđenja, kao i u stvarnosti, nije unaprijed određen. Izvedba cjelokupnog događaja, tj. pojedinog *Suđenja* trajala je otprilike 10 sati, a odvijala se sljedećim protokolom u tri festivalska vikenda: 1. u petak su dvije osobe iz javnog života priključene na detektor laži (*Kutija istine*) u staklenoj konstrukciji ispred bečke Muzejske četvrti (*MuseumsQuartier*, op. a.; fotografija konstrukcije nalazi se u Prilozima na kraju rada) koje su ispitivane o raznim moralnim i političkim temama pa je *Kutija istine* tako postala „mjesto

⁶¹ „The Vienna Trials“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/wiener-prozesse> (posjećeno: 4. kolovoza 2024.).

⁶² Više o temama bečkih suđenja: <https://www.festwochen.at/en/die-heuchelei-der-gutmeinenden> (pristupljeno: 8. kolovoza 2024.).

političkih proturječja i etičkih dilema”⁶³, 2. istog dana u 19:30 nastavlja se uvod u suđenje (u kazalištu Odeon događa se uvodno ročište za suđenje tog vikenda), 3. suđenje se nastavlja s tri slučaja sa stvarnim protagonistima tijekom subote i nedjelje⁶⁴ i 4. presude su donesene 23. lipnja, na dan zatvaranja Festivala, u 13 sati u Domu Republike. Primjer *Bečkih suđenja* ostvaruje drugi primjer izvedbenog kuriranja odnosno kuratorskog pristupa (kreiranju festivala, op. a.), kako ga također opisuje Malzacher govoreći o potencijalu kuratorskog pristupa koji koristi izvedbenost kao alat za stvaranje diskurzivnih sfera. Oni kombiniraju oba aspekta izvedbenosti postajući djelomično slični kazalištu korištenjem alata, strategija i metodologija izvedbene umjetnosti kako bi kurirali situacije koje stvaraju stvarnost (*reality making situations*, op. a.) tako potičući mogućnosti kuriranja kao društvene ili čak političke prakse [Malzacher 2017, 41]. *Vijeće Republike* i *Bečka suđenja* stoga su ovdje postavljena kao najreprezentativniji primjeri izvedbenog kuriranja. Na potonjem primjeru očigledni su jedni od njegovih ključnih elemenata. Kazališne strategije ogledaju se u više segmenata: prenošenjem koreografiranih zadatosti pravnog suđenja na kazališnu scenu te u konstelaciji koja potiče „stvaranje stvarnosti” u kojoj svi imaju zadane uloge te jasno poštuju protokol suđenja odnosno sinopsis izvedbe prateći dramaturgiju u kojoj se kulminacija događa na samom kraju Festivala dok je pritom sve popraćeno prisustvom publike. *Suđenja* su popraćena i članovima *Vijeća Republike* što pokazuje stapanje više konceptualnih elemenata koja tvore veću simboličku sliku Festivala. *Suđenja* se isprepliću s *Vijećem* dok istovremeno sve prati publika, a obje „institucije” također prezentiraju glavne postulate novog festivalskog usmjerenja i tako najavljuju drugačiji smjer razvoja Festivala pokazujući što znači i kako se praktično izvodi *Slobodna Republika Beč* unutar čijeg se okvira odvija sve navedeno.

Uz ova dva najreprezentativnija primjera, u kojima se najjasnije prepoznaju strategije i metode izvedbenog kuriranja, još se dva primjera ističu svojim potencijalom proširenog kuriranja koje vrijedi spomenuti, a to su *Kuća Republike* i predstava *Die Rechnung / L'Addition* redatelja Tima Etchellsa. *Kuća Republike* smjestila se u muzej *Volkskundemuseum*. To je festivalsko okupljalište odnosno festivalski *hub* u kojem su se okupljali organizacijski timovi, umjetnici i autori, studenti, gosti i publika te svi zainteresirani. U *Kuću* su se za vrijeme trajanja Festivala premjestili uredi više organizacijskih timova. Kako govori Raffetseder, svatko je dobio svoju sobu gdje je dolazio sa svojim laptopom i radio tijekom festivalskog dana. Tako se stvorila situacija u kojoj je svatko zainteresiran nakon što je ondje mogao kupiti festivalski *merch* i upoznati dramaturge Festivala, Mila Raua te ostale članove iz organizacije, kao i umjetnike i

⁶³ <https://www.festwochen.at/en/wiener-prozesse> (pristupljeno: 8. kolovoza 2024.).

⁶⁴ Snimke svih suđenja dostupne su na stranici Festivala na njemačkom jeziku.

aktiviste koji su se ondje profilirali. Svatko im je mogao pristupiti, komentirati Festival i ostale aktualnosti, predložiti izmjene uz kritike i/li pohvale ili je samo mogao sudjelovati bez obaveza. Ovakav, u usporedbi s ostalim navedenim elementima, sporadičan segment još je jednom oprimjerio smjer u kojem Festival želi ići te vrijednosti kojima se vodi novi umjetnički i organizacijski tim. Od Festivala se zahtijeva da bude maksimalno otvoren za sve, a ovdje se to vidi u doslovnom smislu jer je svatko mogao pristupiti, pa i samome umjetničkom ravnatelju, a sve u ugodnoj atmosferi za koju su se brinuli volonteri koji su nastojali biti srdačni domaćini te biti na raspolaganju za one koji su se htjeli informirati. Ovaj primjer doprinosi uvjerljivosti nekih od glavnih postulata *Slobodne Republike*, a to su transparentnost i dostupnost, kao i želja za međusobnom interakcijom između Festivala i njegovih publika. Takvo je nastojanje ovdje doseglo funkcionalan primjer koji može služiti kao uzor i primjer za to kako se otvoriti prema zajednici, kao i kako se ista koja je zainteresirana za Festival tretira – srdačno ju se poziva, uvažava i ne ispušta iz središta. Specifičnost formata u kojemu se događa Etchellova predstava *Die Rechnung / L'Addition* je ta što je ona obišla sve četvrti Beča, a takav će se „putujući” format ponoviti u nadolazećim godinama, kako se navodi u programskoj knjižici. To ponovno govori o tome koliko je Festival cjelovito zamišljen. Festivalna predstava obilazi doslovno cijeli grad te je tako na raspolaganju svima izmičući se iz samog centra ili velikih kazališnih dvorana. Unatoč tome što su neusporedivi s prva dva primjera, potonji su navedeni jer se ovdje nastoji približiti razumijevanju šire slike Festivala i *Slobodne Republike Beč*. *Vijeće* i *Suđenja* predstavljaju monumentalne festivalske segmente, no i oni koji su dramaturški i produkcijski manje zahtjevni, kao što su opisani *Klub* i navedena predstava, pokazuju kako se i unutar takvih manjih segmenata, tj. projekata htjelo proširiti polje kuriranja Festivala.

Dok se sve sumira, imajući pritom na umu one aspekte koji dokazuju, oprimjeruju i dijelom svjedoče o mogućim metodologijama izvedbenog kuriranja, uviđa se da sve dodatan legitimitet dobiva kada se zna da je navedeno pod još jednim većim kuratorskim okvirom – *Slobodnom Republikom Beč*. Raffetseder također naglašava da je Rauova vizija od početka bila dugoročna. Cilj je provesti „dugotrajnu naraciju” tvoreći i povezujući festivalski svijet koji je 2024. započeo *Slobodnom Republikom Beč* koja je pompozna i iznimno posjećena, mijenjajući postojeću sliku *Wiener Festwochena*, njegovu misiju i viziju te strateške i dugoročne ciljeve (npr. *Akademija Drugi modernizam*), vodeći se, možda pretjerano performativnim, no poštovanjem vrijednim, revolucionarnim nabojem te stvarajući tako jednu još veću konceptualnu cjelinu u kojoj se događa ovaj kulturni Festival.

6. Zaključak

Kuriranje u izvedbenim umjetnostima relativna je novost u kazališnom svijetu koja je preuzeta iz vizualnih umjetnosti koja puni produkcijski procvat počinje doživljavati od (sredine) devedesetih godina prošlog stoljeća. Translacijom strategija i metoda kojima se koriste kuratori u vizualnim umjetnostima, koje se sada prilagođavaju i razvijaju u novom kontekstu i zadatostima proizvodnje kulture i umjetnosti u sferi izvedbenih umjetnosti, nastojalo se proširiti polje djelovanja i mogućnosti izvedbenih umjetnosti, a ponajprije kazališnih festivala koji prvi počinju koristiti funkciju „kuratora” unutar svojih upravnih struktura kako bi se dodatno naglasilo ravnopravno i zaslužno mjesto kazališta unutar suvremene umjetnosti. U takvom novom vremenu i kontekstu programiranje festivala postavlja se kao napeta protuteža kuratorskom pristupu koncipiranja kulturnih događaja. S jedne se strane programiranje može učiniti kao neaktualna i nedovoljno atraktivna metoda kreiranja festivala (npr. niz produkcija složit će se u vremenske blokove i to će biti okosnica festivala) koja počinje težiti drugačijem pristupu stvaranja umjetnosti, komunikaciji s okruženjem i publikom te odnosa prema umjetnicima i raspodjeli moći pri upravljačkim procesima. Drugu stranu predstavljaju kuratorski uspostavljeni projekti koji njeguju drugačiji način razmišljanja o navedenim temama. Programiranje evoluiralo integracijom novih strategija i metoda kuriranja pri organizaciji događaja (ili samih umjetničkih djela). Programiranje se nastoji proširiti, a to se događa na više načina: preuzimanjem strategija koje više nalikuju kazalištu ili izvedbenim umjetnostima, a koje postaju temelj nekog programskog, tj. do sada kuratorskog koncepta; nastoji se uspostaviti drugačiji odnos prema okruženju, zajednici, publici, društvenom i/li političkom trenutku i kontekstu te načinu na koji se proizvodi umjetničko djelo koje će biti prezentirano na nekom festivalu; kuratori počinju osmišljavati tematske ili konceptualne okvire u kojima se popunjavaju njihovi projekti te sve zajedno postaje zamršena mreža koja rezultira novom figurom – kuratorom u izvedbenim umjetnostima – koja se nalazi unutar profesionalnih koordinata koje jednako pripadaju dramaturgu, producentu, redatelju, kulturnom menadžeru i ponekad umjetniku što će sve zajedno od sada objedinjavati uloga kuratora. Točke prijepora, naravno, postoje, a neke glavne od njih navedene su na više mjesta u radu. Svode se na legitimnu i primjerima argumentiranu raspravu o uspješnosti, smislenosti ili funkcionalnosti prijenosa zanimanja kuratora iz vizualnog u izvedbeno polje, kako teorijski tako i praktično.

Imajući to sve na umu, rad se usmjerio prema analizi ovogodišnjeg izdanja Festivala *Wiener Festwochen* u kojemu se nastojalo dokazati veza između specifičnog pojma „izvedbenog kuriranja” i pojedinih festivalskih elemenata. Na praktičnim se primjerima htjelo dokazati kako

se ovogodišnje izdanje Festivala, koje je pod novim intendantskim vodstvom Mila Raua, može promatrati kao kuratorski koncept u kojemu se prepoznaje više strategija i metoda izvedbenog kuriranja, a koje su prethodno opisane i koje potvrdno odgovaraju na glavni problemski zadatak diplomskog rada pa se tako ovogodišnje izdanje *Wiener Festwochena* može tretirati kao kuratorski koncept, a Milo Rau kao kurator.

Ipak, bez obzira na krajnji zaključak i ishod rada, na kraju se treba naglasiti očigledno, a to je da su pojmovi koji su se spominjali u radu vrlo porozni i dozvoljava im se interpretativna otvorenost u većoj mjeri. U tom smislu, kako svoje desetogodišnje iskustvo na Festivalu prepričava Raffetseder, kako će se netko nazivati (kuratorom, programerom, voditeljem ili drugim nazivom) ovisi o mnogo čimbenika (primjerice, o kolegama s kojima se radi). Isto se tako daje uvid u to kako je prethodni ravnatelj imao više multidisciplinarni pristup kreiranju festivala i dramaturški tim koji je surađivao s umjetnicima i kolegama iz područja vizualnih umjetnosti i glazbe (od opere do elektroničke glazbe). Njihova je otvorenost prema figuri kuratora bila mnogo razumljivija, gotovo očekivano dobrodošla od vizualnih umjetnika, dok je poimanje uloge dramaturgije bilo nešto suženo. S novim umjetničkim vodstvom stvari se mijenjaju te dolaze ljudi s više kazališnog predznanja koji razumiju sve mogućnosti dramaturškog tima te širok raspon njihovih kompetencija, no možda imaju podvojen odnos prema ulozi kuratora. Primjer koji slijedi navodi se kao digresija kako bi se ilustriralo nazivlje ili imenovanje neke funkcije koje može ovisiti o direktnom i najbližem profesionalnom okruženju. Kako Raffetseder izlaže, njezin se naziv unutar Festivala mijenjao tijekom godina, kao i nazivi tima u kojima je radila, ali i spektar poslova koje je obavljala, no sve se uvijek zadržavalo unutar polja dramaturgije. Dalje u intervjuu saznaje se da je *Slobodna Republika Beč* Rauova kreacija, no da ona nikako nije nastala zahvaljujući samo jednoj osobi. Raffetseder naglašava da intendant nije imao preciznu viziju „kako stvari moraju izgledati”, već je ponudio prostor slobode otvoren za upisivanje raznih prijedloga. Takav pristup korelira s promišljanjima Ulricha Orbista o ulozi kuratora koja se navode na početku rada u kojima kaže da ne radi ništa (on, kurator, op. a.) što nije u apsolutnom dogovoru s umjetnikom te da nikada ne bi nametao temu ili okvir koji ne dolazi od samih umjetnika. On želi da pravila igre dolaze od umjetnika jer ne vjeruje u autoritativnog kuratora, već u kuratora koji je suučesnik jer zna da umjetnici ne vole kada kurator njihov rad koristi za ilustraciju svoje ideje jer naposljetku takve izložbe (ili festivali, op. a.) budu nezanimljive pa zaključuje da u slučaju kada netko ima teoriju koju kao

kurator želi ilustrirati, bolje je da napiše knjigu [Ulrich Obrist 2010, 46].⁶⁵ Sve to, čini se, nije stanje stvari ovogodišnjeg *Wiener Festwochena*.

Na tragu ovog i primjera iznesenih u prethodnom poglavlju, možda bi najtočniji zaključak odlazio u dva smjera: 1. u potpunosti je legitimno novom intendantu pripisati kuratorsku ulogu jer se njegov rad nikako ne može usporediti s radom programera i 2. „kurator” i „izvedbeno kuriranje” nisu jedini mogući opisi predmeta ove kratke analize. Iako zadržavamo stav da su najtočniji, vodit ćemo se mišlju da bi sve daljnje kontradikcije, proturječja ili dublje dileme o temi mogle biti samo poticajne za raspravu, a onda i za kuratorsku praksu unutar izvedbenih umjetnosti. Na kraju, nužno je navesti da je popunjenost *Slobodne Republike Beč* bila 96%, što je oko 100.000 posjetitelja Festivala (dok je potražnja za ulaznicama s popustom za mlade porasla na oko 5 000, što je povećanje za 20% u odnosu na prethodnu godinu).⁶⁶ Iz produkcijske perspektive čini se da je to najbolji pokazatelj uspješnosti samog programa, kao i svojevrsna pohvala novom umjetničkom vodstvu zbog čega je naziv kojim se imenuje taj novi (uspješni) pristup u drugom planu. Nazivao se on kuratorskim ili nekim drugim terminom.

7. Popis korištene literature i drugih izvora

Knjige, časopisi i druge tiskovine:

1. Bourriaud, N. (2013.) *Relacijska estetika. Postprodukcija – Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
2. Davida, D., Gabriels, J., Hudon, V. i Pronovost, M. (ur.) (2019.) *Curating Live Arts – Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, New York, Oxford: Berghahn Books.
3. Dimitrov, S. i Tanurovska-Kjulavkovski, B. (ur.) (2021.) *Curating in Context – Political and Performative Curatorial Imaginaries*, Skopje: Lokomotiva – centar za nove inicijative u umjetnosti i kulturi.
4. Getz, D. i Page, S. J. (2024.) *Event Studies – Theory and Management for Planned Events*, New York: Routledge.
5. Lind, M. (ur.) (2012.) *Performing the curatorial – Within and Beyond Art*, London: Sternberg Press.

⁶⁵ Isto mišljenje dijeli i Malzacher kada kaže da „...dobar kuratorski rad ne bi se sastojao u oštećivanju autonomnog umjetničkog djela u njegovoj autonomiji, već naprotiv, u njegovom osnaživanju, ali bez da ga se smatra nedodirljivim, preslabim, potrebnim zaštite“ [Malzacher 2010, 12].

⁶⁶ „An Institutional Revolution (AFP)“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/eine-institutionelle-revolution> (pristupljeno: 9. kolovoza 2024.).

6. Malzacher, F., Tupajić, T. i Zanki, P., (ur.) (2010.) *Curating Performing Arts*, Frakcija – Časopis za izvedbene umjetnosti, br. 55, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
7. Malzacher, F. i Warsza, J. (ur.) (2017.) *Empty Stages, Crowded Flats – Performativity as Curatorial Strategy*, Berlin: Alexander Verlag.
8. Wiener Festwochen (2024.) *Programska knjižica, tiskano izdanje*, 1. izdanje, Beč: Wiener Festwochen.

Internetski izvori:

1. „About IIPM“ (-) *International Institute of Political Murder*, international-institute.de, <https://international-institute.de/en/about-iipm-2/> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).
2. „Academy Second Modernism“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/akademie-zweite-moderne> (pristupljeno: 4. kolovoza 2024.).
3. „An Institutional Revolution (AFP)“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/eine-institutionelle-revolution> (pristupljeno: 9. kolovoza 2024.).
4. „Bečka deklaracija“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/becka-deklaracija> (pristupljeno: 15. 7. 2024.).
5. „Council of the Republic“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/rat-der-republik> (pristupljeno: 4. kolovoza 2024.).
6. „Club of the Republic“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/club-der-republik> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).
7. Digitalna programska knjižica događaja *Truth is Concrete*, preuzeto s: <https://florianmalzacher.net/content/truth-is-concrete-a-24-7-marathon-camp-on-artistic-strategies-in-politics-and-political-strategies-in-art/> (pristupljeno: 24. srpnja 2024.).
8. „kalokagatija“ (-) *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024., <https://enciklopedija.hr/clanak/kalokagatija> (pristupljeno: 1. kolovoza 2024.).
9. „Kustos“ (-) *Hrvatski jezični portal*, hjp.znanje.hr, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (pristupljeno: 12. kolovoza 2024.).
10. „Mavericks Florentina Holzinger and Milo Rau push theatre beyond its limits“ (2024.) *Art Basel*, artbasel.com, <https://www.artbasel.com/stories/florentina-holzinger-milo-rau-wiener-festwochen?lang=en> (pristupljeno: 17. srpnja 2024.).

11. „Mission Statement“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/about-us/mission-statement> (pristupljeno: 7. srpnja 2024.).
12. „Milo Rau“ (2024.) *City theatre Ghent*, ntgent.be, <https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).
13. „My Leadership Model Is Permanent Revolution: Milo Rau“ (2023.) *Spike Art Magazin*, spikeartmagazine.com, <https://spikeartmagazine.com/articles/interview-leadership-model-permanent-revolution-milo-rau> (pristupljeno: 20. srpnja 2024.).
14. „Program“ (2024.) *steirischer herbst*, steirischerherbst.at, <https://www.steirischerherbst.at/en/program/6263/horror-patriae> (pristupljeno: 23. srpnja 2024.).
15. „The city theatre of the future – Ghent Manifesto“ (-) *International Institute of Political Murder*, international-institute.de, <https://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).
16. „The Potential of Performativity“ (2017.) *Florian Malzacher*, florianmalzacher.net, <https://florianmalzacher.de/content/the-potential-of-performativity/> (pristupljeno: 24. srpnja 2024.).
17. „Truth is Concrete“ (2012.) *Florian Malzacher*, florianmalzacher.net, <https://florianmalzacher.net/content/truth-is-concrete-a-24-7-marathon-camp-on-artistic-strategies-in-politics-and-political-strategies-in-art/> (pristupljeno: 23. srpnja 2024.).
18. „The Vienna Trials“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/en/wiener-prozesse> (pristupljeno: 4. kolovoza 2024.).
19. „Untitled (Blue Mirror)“ (-) *The Felix Gonzales-Torres Foundation*, felixgonzalez-torresfoundation.org, <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-blue-mirror> (pristupljeno: 7. srpnja 2024.).
20. „Untitled (Portrait of Ross in L.A.)“ (-) *The Felix Gonzales-Torres Foundation*, felixgonzalez-torresfoundation.org, <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-portrait-of-ross-in-l-a> (pristupljeno: 7. srpnja 2024.).
21. Wiener Festwochen (1. ožujka 2024.). WFW 2024 Pressekonferenz 1. März 2024 [Video]. Pristupljeno 10. kolovoza 2024. putem <https://www.youtube.com/watch?v=r77DK6Zo2t4>.

Ostalo:

Intervju s Iris Raffetseder.

Popis tablica

Tablice

1. Tablica 1. Tablični prikaz organizacijskog tima Festivala.
2. Tablica 2. Tablični prikaz organizacijskog tima 2024. godine.

Prilozi

Fotografski prilozi



Slika 1. Pročelje *Volkstheatera* s festivalskim promidžbenim materijalima (autorski rad).



Slika 2. Zgrada *Volkskundemuseuma* u kojoj se smjestila *Kuća Republike* (autorski rad).



Slika 3. Ulaz u jednu od festivalskih lokacija s promidžbenim materijalom *Revolution now!* (autorski rad).



Slika 4. Staklena konstrukcija ispred Muzejske četvrti ispred koje se održavala *Kutija istine*, početna točka svakog *Bečkog suđenja* (autorski rad).



Slika 5. Detalj staklene konstrukcije ispred Muzejske četvrti (autorski rad).



Slika 6. Festivalski promidžbeni materijal (autorski rad).



Slika 7. Festivalski promidžbeni materijal (autorski rad).

Transkript intervjua s Iris Raffetseder

Iris Raffetseder članica je tima *Kolektivna dramaturgija* u sklopu festivala *Wiener Festwochen* gdje radi deset godina. Intervju je autor rada održao *online* 5. kolovoza 2024. godine. Transkript intervjua, koji je sastavljen pomoću umjetne inteligencije, prenosi se u integralnoj verziji u

engleskom originalu. Transkript nije stilski obrađen te sadrži sve omaške razgovornog jezika koje su se dogodile tijekom intervjua.

Marko: (...) *Okay, yeah, I have actually a lot of questions, but we could start from, for example, you are a part of the Collective Dramaturgy team, and I'm interested in what was the main tasks of the Collective Dramaturgy team for the creating this year's edition of the festival, and what's the difference between Collective Dramaturgy and Dramaturgy team? I saw that you have separated on the website Collective Dramaturgy and Dramaturgy. We can start from that, maybe.*

Iris: *Yeah, like, maybe just to let you know what's my background, I am at the festival since 10 years, so I had a lot of different artistic directors that I worked with, and so there was now a new change and a new artistic direction coming up, and you have to know that this decision who is taking over and who is leading the festival, who is programming the festival, is always a very crucial one, so it's really like a lot depending on one person and the vision of this person, and I was always like, we had different ways of expressing ourselves also in the past, like there was always, like the historic grown term is dramaturgy, like to say there is a dramaturgical department within the festival team, which always is a bit difficult to understand in terms of what is dramaturgy in a project, in a production, but when you work also in a theatre season, and what is dramaturgy in a festival, because there are differences, like I would even say strong differences in the work that you do, and I started in a team where dramaturgy was very much like it was not questioned that dramaturgy exists, and all the people who were working in the department had a dramaturgical background, so it was a very theatrical background in a certain way, and it made sense to call it dramaturgy, even though I had to explain I'm doing much more programming than I'm doing production dramaturgy. Is this clear, the difference for you, what is a production dramaturgy and what is maybe a programme dramaturgy*

M: *I'm familiar with programme dramaturgy, but production dramaturgy, you can maybe explain that.*

I: *It's when you really follow one artistic project, when you're involved with one director who stages a piece, and you work as a dramaturg with this person, and you follow the whole process, which means you start from the conceptual phase, you go into the rehearsals, you do the end rehearsals, and you do even after talks, etc., so you're following one artistic process. This is what we do very seldom, or we don't have so much time to do that, because our main work is*

really putting together the programme, so what we do a lot is scouting, working in our team, reflecting, thinking, creating concepts for the programme, for the programming, exchanging with the artistic directors, and then also all these fine tunings of the concepts of the ideas that are on the table. And in that sense, we were a lot discussing also in the last several years, is it more like a curator, is it more like a programme maker, is it more like a dramaturge, so there is different terms that you can apply to what we do, and if you have maybe more background in the visual arts, maybe you would call it more correcting. If you have a background more in the festival circuit, you would call it programme maker, or professional presenter, etc., so there are different terms that are kind of circling around. With the last artistic director who was working very multidisciplinary, so not so much focussing on classical theatre works, but enlarging a lot the disciplines, we changed our department to programme dramaturgy, or in English we called it then dramaturgy and programme, to make clear that our main task is to work on the whole programme, on the structure of the whole programme, but not on one specific project inside the festival.

Also, the background of those people that I worked with back then was a very different one. They came from visual arts, they came from music, much more like electronic music fields, etc., or film, and they were with this very strong theatrical term of dramaturgy, they were not feeling so close to this term.

Yeah. So then it was the programme dramaturgy, and now the new team that came with Milo Rau. I stayed in the artistic team, in the dramaturgy team, but there came two new people and we hired one new person already six months after, so we have four people in the dramaturgy team at the moment. Those people are much more coming from a theatrical background, so for them it was much more a logic to be called dramaturgs.

They came from theatre seasons, they worked in operas, they worked in theatre, so for them it was a much more usual term. That's why we came back to the term of dramaturgy, and the collective dramaturgy expresses that there is no hierarchy. So we work, we have different fields, we have one music theatre dramaturg, there is now me and Carmen (Hornbostel, op. a.), who is both more like theatre performance, I'm a bit more dance also, she's less dance, she's more political, so we share this field of theatrical languages.

And then we have a colleague who is with us since six or seven months now, and he is a dramaturg with a focus on participation and discourse, because we felt the need, after starting with Milo and his ideas and his visions, that we need somebody else to support on that level, because this is again a field that opens up to think about how to employ the city, how to work with the people from the city, how to anchor the festival better in the city, how to create discussions that are kind of relevant for the city. So for this we opened another position, and so

now we are a bit, yeah, so that's a bit of the fields of research that we have. And yeah, the collective is really just an expression for, that we organize ourselves in a collective way, and we are not, yeah, there's no, as in all the other departments that we have inside the festival, there is no head of department anymore. We had it before for some years that there was a head of department.

M: Okay, and what's the link between Collective Dramaturgy and general, how to say, General artistic, General Management and Artistic Management on the one side, and like a Production team? Do you all work together, like from day to day, like do you have some meetings, or how do you exchange plans and ideas? Because there are a lot of people who are working at the organization, when I saw-

I: There are a lot of people, yes, and maybe something that is very crucial for understanding a festival is that a year has different phases in this festival planning. So different departments have a lot of work to do in different moments, and the starting point of every idea, of every, yeah, of every, like from an artistic point of view, yeah, from a programme point of view, the starting point always is between the artistic director and the dramaturgy team.

So the artistic director, we have regular meetings, we are not only starting to plan the next year when one year is over, but we are already in parallel planning the next two, three years. So we are in a constant, yeah, like on different levels of, I don't know, like reflection on what we want to do. And of course, when I think of the next edition, I also think a little bit of the one after, because I want to create something that is strong also in the consideration of now the five years of Milo Raus artistic direction.

This was something that is rather new for me, because he's the first one, the first artistic director who thinks in these long-term spans, who is not only thinking from one edition to the next, but who wants to create a dramaturgical narration over the first five years. And if he's prolonged, probably we would enlarge it to another five years. But I think that's a very crucial thing to know about the way he works, because when it comes to the specific thing of the Free Republic of Vienna, this, how to say, this branding of the festival that we changed kind of last autumn, it's a very... I quickly get my... Okay, okay. (...)

So, yeah, we start from this monstic team, working on ideas. And then, of course, there's the whole Production team, who is the one to realize the ideas very concretely. And after, a very crucial thing is kind of for us always in December, because this is the moment when the programme should be finished, in the programme making.

So the programme making phase comes to an end, because at the end of January, we have to print the programme. And at the end of February, we present the programme. So that's quite, that's the deadlines that we have to consider.

So for us, for example, when the festival ends in June, we are quite busy. Of course, we should take our holidays also, but we should also really put a lot of effort in putting forward or developing further the next edition, so that when in September, the whole team comes back, they have stuff to work on. And then, yes, we have regular meetings between dramaturgy and production.

And once the projects are kind of on the table, and we know which project we want to do, then every project has one responsible person from the dramaturgy team and one responsible person from the production team. And so those two people, they work together in fine-tuning the concepts, the budgets, the ideas, the people involved, etc. And then, after everything is kind of from an artistic side set, then it goes really into the production team and they work on all the organizational stuff. But every artist that comes to the festival normally has a dramaturg and a production person to be in contact with, next to contract persons and whatever, like there's other departments, but that's a bit like the crucial tool that we create.

M: So, in your words, what is the Free Republic of Vienna and what dramaturgical and or curatorial strategies did you use when creating the concept of the Free Republic of Vienna? And what's the and what's the biggest change in the mission and the vision of the festival from this year in, like, that is different from the seasons that was before?

I: The Free Republic of Vienna, I would say it's a long-term narration and it's something that should highlight maybe a festival and its programme in a different way. We talked a lot about festivals being a room of exception of something, you know, like where a different moment pops up, where you can create within a certain, maybe also closed time frame every year, a different ambience in the city, a different engagement of the population of the city, a different, yeah, a different rhythm in the city, within the city. And the Free Republic was very much like an invention by Milo Rau, in the sense that he is also very busy in his own artistic practise with historical references, you know, like he was always referring to past moments of exception in a political state where something else pops up and allows to see a little bit different ways of doing society together. Like moments of where something was shaken and an established system was kind of broken up and suddenly there are kind of creative solutions or visionary things that kind of appear, even if they are failing after some time again, but at least you have the traces of something that was there for a moment, out of a very strong, maybe also energetic moment,

because like, of course, this next to this Free Republic of Vienna, the term of the revolution was very present. So something where there is an upheaval within a society and this creates maybe also a less controllable energy or a less foreseeable energy within a certain time frame. It was a bit like, it would be super, super arrogant to say we wanted to create a revolution or we wanted to kind of, but it was more like also a bit like of giving the city this idea of, okay, there is something very clearly different to the years before and I don't think it's so much that we call it a Free Republic, but I think that it is very much, maybe this refers also a bit more to your performative correcting aspect. I think for me also a very different aspect to the work was that it's an artist programming and it's not a curative programming. So Milo Rau is not, he's not somebody who comes like he did have a theatre and lead a theatre before, but the way he approaches the whole festival, the way he approaches the programmation, the way he understands the festival in the city, everything is extremely thought in a very artistic and creative way and he questions kind of established links in terms of, okay, you can do a programme, you can bring artists, you have an audience.

He's questioned all the very basic facts of the festival already and I think this is what he does with also stating it very clearly in this Free Republic of Vienna to say, we do a festival, we run it now for five years, we try to break up some very basic established structures and to allow also to see what could it bring. And the first edition of it was very much of course linked to his own artistic work in terms of this link of activism and art and this involvement of different political initiatives next to artists, for example, that we also focus on other groups, on involving other groups, created already a very different dimension and was reflecting also this idea of, okay, what can we change structurally, what can we change in a society when it comes to thoughts of how to be together in a very basic idea. And we will continue now, like this was more like the first edition and we will continue now in the next few years to have specific topics that we want to approach. So within the Free Republic of Vienna we always have every year one sujet where we focus on already in the programmation of the projects we want to invite but then in all those formats of coming together like sometimes in Germany would call it everything that is around the programme which makes it so a side product. But for me this side product is kind of the heart of the festival. I don't know if you've been to the House of the Republic but this festival centre, this artists and activists coming together, being involved, working there, having a workshop, having space also to exchange, this was kind of one of the most essential aspects of the festival edition this year.

And I think that's also a big shift in terms of what is the priority of the festival. Because of course there is Peter Brook, of course there is Angelica Liddell and we have Kirill Serebrennikov. We do bring the theatre works and that's a bit like what is expected from the

festival but we allow also to have a very different focus next to it which is the one that maybe creates even more and allows more to create a different feeling of time within those five weeks.

M: In which way the offices was open at the House of the Republic? I was but I saw in the booklet that says that the offices were open.

I: Yes, we asked the design class of the Academy of Fine Arts to collaborate with us. So they prepared for a whole year their ideas around these questions of revolution pre-republic. So they were really digging into it from a very, I would say, utopian way. Like they would go into different directions.

So we had a group of 20 people who came with 20 different ideas around that topic. So maybe what is also good to know is that all this idea of a Free Republic, it's nothing but Milo Rau says from the beginning I know how it has to be and that's and that and that and that. What he does is more from a structural side that he says okay we should imply our students, we should find people who are kind of creating the festival centre, who can put like who can create the rooms there, who can think about it.

But there is no one artistic vision in terms of that's how it has to look like. It's more like a playground for all different ideas and in that sense it's it's a bit chaotic also. But it's also it's allowing the people to really feel involved and to create.

So I would not say that Milo Rau is creating the Free Republic but there were like hundreds of people creating this free republic by allowing them to do so and by involving them and by giving them the space to do so. So yeah the offices was one very clear decision from Milo the very beginning that where there is kind of the heart of the festival vibe we need we need to be present like the festival team is a crucial element in this and of course it was very difficult for the whole team to be present there because it was a very rudimentary office. I don't know if you entered the space and you went to your right and all those rooms that were next to each other where there was also one huge bed those were kind of the office spaces.

So you had a small desk and you came with your computer and you worked there. And what we did like we went there every day so the dramaturgy department was there present a lot, the press department was there a lot, the outreach department because also they did all their outreach programme in those spaces. So there were some groups for those it was much easier to be present there and for others.

So it was leading to a kind of a split of the festival team which is also not really good. On the other hand yeah it was I think very important you could go in and you could meet Milo or one of the dramaturges and you could go into an exchange and you could complain and yeah it was

it was not easy to work there if you had really like work to do. But yeah it was a lot of adding a lot adding to the exchange I would say. And of course there were times when maybe the people were busy, they were on the sites, they were in rehearsals or whatever. So there were some days that were kind of more full with people and others when it was less. So it was a bit like this flow of yeah everybody's following a bit his own thing and it was very nice also for the students to see that they then started to do performances, they created their own, they did their classes there, they did film evenings, the activists built their pizza oven. So it was a bit like everybody used the space how they how they wanted to use it and yeah so it was a nice ambience in general.

M: My next question is about the Council of the Republic. How did activities of the Council look during the five weeks? Like in a day-by-day sense like they are if I'm right, they were creating the Constitution for the five weeks and how it actually looks in like day-to-day sense. And who chose the members like the artists and intellectuals, the activists from Europe? Who chose them?

I: Yeah so the Council was meeting like you remember that we had different topics every week, right? The Council like the first thing we created was that we wanted to discuss five different topics.

So every week we had one headline topic that we wanted to discuss. Those were topics like this question of cancellation and boycott. So we had one week dedicated to this topic. Very concretely the Council came together on Tuesday and Wednesday evening from six o'clock onwards and they had a political discussion we called it hearings. So there were experts coming to speak about that topic to elaborate on the pros and cons because already before there were 10 people of the Council who prepared kind of those. I don't know the English word. But like they proposed some things that we should structurally change in Wiener Festwochen based on the topics that we proposed. So there we started to work with different people in February I think, so half a year before. We had a group of 10-11 people coming together and like really developing with an external point of view.

So they were not part of the team, they were really external people from the city of Wiener with a certain specific how do you say like profession which was useful for us. So when we talked about gender we had somebody who works in that field who is experienced who could kind of also compare to other institutions and say okay I see this problem and that problem and that would be the solution. So let's discuss it with the Council.

The Council gets some expert opinions on it and then the Council had to vote if they accept this proposal or not. Or there was this third option they accepted but it needs to be sharpened like it needs to be developed it's not yet the final proposal. And those discussions were always on Tuesday and Wednesday evening and followed by a dinner together.

It was open so you also had audience and there was always like this group of 100-150 people coming together and discussing those ideas. In the end I think all of the proposals were kind of confirmed. Of course we have all the protocols, I don't know if you saw online, there is like this huge also in English translation of all the things that were mentioned that were discussed.

And in the end there was one week time to really come to these 10 points of Declaration. So this was then a group thing. There was of course a proposal done by a group and then it was sent to the Council.

They were discussing it and they were reflecting on it. They had some issues so we reworked it, we rewrote it until in the end we had 80 people supporting this Declaration. And those 80 people as I said there were those 10 who we already approached half a year earlier to involve in terms of really developing all also the proposals. And then we had from each district, we had some in every district, we had a partner and those partner was sending us three people. So we were like, when we thought about the concept of it, we said, no, we don't want to make a call and say, we need so many people who do this and that. We don't want to cast the demography of Vienna. And we had these partners anyway for a different project that we looked for them. And then we said, okay, then let's just hand it over to other institutions, to 23 other institutions. We gave them information on the demography of Vienna, like told them, look, maybe you think Vienna looks like this, but no, it looks like this.

Have this in mind when you choose your three persons. And of course we kind of already had a bit of influence in which partners we had. So we made sure that there is one institution which stands for three people.

There is one institution which has a religious background. There is one institution that has, would reach more out to conservatives, maybe even right population. So that we can a little bit already in their institutions, we approach, we could kind of have a very broad, a rather broad field.

And those then, yeah, those institutions were kind of also sending us their delegates. Kind of. So you cannot say it's one-to-one the demography of Vienna because this is super difficult and this is not how you reach them.

But it was a more collective process in the end, like that it was not us kind of deciding about who is in this council, but we were kind of receiving the proposals that we had. And maybe

sometimes we tried to look, are there enough kids? Because we should also have people under 18 years old. And then in the end also, like it's a job.

So those people were paid. We asked them to be present, I think in two weeks at least, like to make sure that they can be available for two weeks, for two topics. Most of them were coming much more, but of course there was also the fluctuation of like who comes and who is not there. Which was like, yeah, it's a lot of time that they invested, so you cannot force them. Like if you want to have people who are still in their work and their professional lives, who have a daily routine and to add it to this, yeah, you need to pay attention also not to exaggerate kind of the amount of hours that they need to know of themselves.

M: And the final product of the Council was a Declaration.

I: Yes. And now this Declaration is meant to be developed much further. So there is a lot of good proposals and I think of course it's proposals that we should be anyway busy with. So it's maybe not the big surprises that appeared in these declarations. It's a bit what we expected also that should be relevant, I don't know, like guiding lines for a festival nowadays to have a policy of sustainability, to have a policy of diversity, to have a policy of like code of conduct and stuff like this.

But the difference is now that you have an outside that looks at it, that kind of voted for it. So it's not anymore within the festival team or between an artistic director and a financial director to decide about those things. There is a different, it has a different visibility and a different, maybe also necessity now by exposing this, the festival to this process, I would say.

M: Okay, would you have the Council for the next edition also?

I: Yes, we were from the beginning thinking about the Council being a tool that accompanies us for the whole five years. What we need to see, like first of all, is the council changing within, like do the people change in the council and do we have 80 other people next year? We don't know yet. And also what it is to council.

So we are kind of probably like, it's not yet 100% clear, but probably we go deeper in those topics that we kind of developed now, where we need to kind of also do some progress in the sense that we really need to create working groups who work on it, develop it. And yeah, if it's the same structure, what exactly is the method they would use to work on which topic? This is something that we still need to develop. But there is also the whole autumn now, a process of exchanging with them, of seeing, yeah, what is their, what are their desires and wishes of where

do they see potential in terms of involving themselves? And yeah, but there is like this group of having a group of people from the city in a very, I would say a lot of people who are not coming from the arts, who are coming from different fields, who have different expertise, who are very like close to Vienna life in that sense. I think that's a very nice gift also to have that.

M: I'm sorry if I didn't understand correctly, but who choose, for example, these famous people of the council, like Elfriede Jelinek or Sandra Hüller.

I: Yeah, I did not yet talk about them. So what I talked now was the 80 people from Vienna. So really those people who worked on the Declaration to meet like twice a week to develop it. So that's really the 80 people from the districts. We started, yeah, we were a bit like, maybe there was a bit the wish of Milo also to make the Council quite visible and big and popular. And that's a bit how we developed this idea. Okay, we have 20 people who are international, who are kind of honorary members of the Free Republic of Vienna.

And we have then the city population and they are all one big representative crowd for the Free Republic. How did this develop, like the 20 people? It was a bit like when we developed those different topics, there is of course some people who are kind of, like predestined to talk about those topics or to be involved in those topics. And it's a mixture of people that Milo has been working with before, like the Movimento Sin Terra in Brazil, like they have been very strongly linked with Milo for one theatre project.

And he wanted to kind of prolong this work and to invite them again in the frame of the festival with all their political expertise of living society differently. They created a huge system outside the Brazilian state system of how to do education, of how to do art, of how to get back land and territory, how to squat. So they are kind of, we try to invite those groups where we say, okay, they have achieved something.

We can learn from their knowledge. The same was with the people from Kurdistan. We invited women who are very close to this like slow revolution of Kurdistan, women revolution and who could explain us better their systems, who could like, when we talked about quotas, how do we deal with gender balances, they have a very clear system that they worked out since I think 2012, how it does work for them very clearly and what changes in a society when you do work like this.

And so it was more like the idea to bring people that we could also learn from. Yeah, we could share the knowledge because those groups exist like a bit scattered all around the world, but you have those capsules of societies that do things a bit different. That was on the one hand, this was exciting for us to bring those closer to the festival.

And then people like, yeah, like artists that are, I guess, like Jelinek, she was part of it. She was present with the piece inside the festival. So we also looked a little bit who is already part of the programme and who we could ask also to be this honorary member to share something for the opening, the big celebration of the, I don't know if you've heard about this, but there was 50,000 people party in front of the town hall.

So they would also share maybe some words for this opening or be involved in another way. But it was not, it was never, it was always clear that it's hard to bring 20 people from the international field for five weeks to Vienna, to keep them here and to involve them in the very specific discussions on the festival. So it was more like, okay, let's bring some of them who have maybe give a lecture.

We had one of the climate activists here at the very end and she gave still a lecture. She comes with her knowledge, she shares it. This could have an influence on those topics that we discuss, but they were not directly involved in the discussions.

Yeah, like it's, on the one hand, it's a budget question. How can you like people bringing people and making them say it's always expensive. On the other hand, it's a language question. Like it's hard to do everything bilingual or in different languages. It's also very costly. So, yeah, we decided that the Council is more like having his working language in German. And we tried to offer translations afterwards and to have people take part, but to do everything in different languages at the same time is, there is a limit from a financial aspect also.

M: (...) So what's the plan for the development of Academy Second Modernism in the coming season?

I: Well, the Academy of Modernism was also something that like it's like what we like is to say, okay, we also create institutions. We create within the Free Republic, we create institutions and the Academy of Second Modernism was one of them. And it's, yeah, the first year was kind of also just establishing the Academy, but it will just continue like this question of visibility of female conductors. It's not solved after a year.

And probably you know that in terms of opera world, music theatre world, you have much longer time spans. So it's nothing that you can set up in a year and you say next year it looks different, but it really needs a continuous intensive work on allowing like programmations in that field to change. So the idea of the second, like the idea was also to give visibility to real, like to build female composers to expose kind of the work, to show their work, to give concerts so that, you know, like a lot of people will say, but there are not so many good composers, female composers, something like this, like to say, no, no, there are like, and we even present it

to you and you can listen to them and you can immediately talk to them and catch them and invite them.

On the one side and on the other side, we asked those composers and a lot of institutions and a lot of people in Vienna who already worked on that topic to come together and also to develop some strategies of how to continue. So what is maybe important to know is that we understand our festival as the possible link between the big institutions, like to say, okay, we can bring the Opera de Genève and the Opera de Antwerp and, you know, like we can bring those people because we have the contacts and we can convince them that it's an important topic and they have to be present. And we bring the artists themselves.

So there was, for example, in the very beginning, when we started, there was this complaint from some composers from Vienna, but that's what we always do. Like we try to make ourselves visible, da, da, da, da. And then we said, no, it's not about the work.

You did a lot of great work and we are kind of, we will get back to your work and involve it in the discussions. But what we can offer is this whole bunch of institutions to also bring them on the table and to make them commit and say, yes, we accept this challenge because it's a huge challenge. And we want to go into this direction and we want to make changes.

But maybe those changes that we kind of discussed now, maybe they're visible in three years, in five years. So the Academy will be a kind of a company institution to make sure that this is not kind of disappearing. And yeah, yeah, nice try. We, it's just, there is a continuation of it. There's a resistance to say, okay, we discussed it last year. Let's come back. Let's see again. Here is 10 other composers that are fantastic. Let's explore their work. Yeah, something in that direction.

M: And my last question is, what's the total budget of the festival? Is the data publicly available to know?

I: I think, let me check. I think the budget this year was 14 million. Yeah, 14. I don't know if the 14 millions is just, if it's the overall, it must be the overall budget. So it means that you, I don't know the exact amount that we get from the city, but there is a strong, like maybe 13 comes from the city of Vienna. And then there is some thing that is more like sponsoring, ticket incomes, et cetera. So yeah, the relation is, it's hugely funded by the city of Vienna. Like that's the, it's very clear. (...)

Bečka deklaracija⁶⁷

„Dana 17. maja 2024. godine, pred 36.000 ljudi, Bečke svečane sedmice (*Wiener Festwochen*), najveći *crossover* festival u Evropi, proglasile su se Slobodnom republikom Beč. Osnovano je Veće republike sa ciljem da izradi smernice za „Festival budućnosti“. Danas, 23. juna 2024. godine, završava se prva konstitutivna godina objavljivanjem *Bečke deklaracije* kao ustava Slobodne republike Beč.

Zašto je jednom umetničkom festivalu potreban ustav? Vrednosti, misli i pravila koja će biti predstavljena u nastavku već godinama su deo kustoskih debata. Danas objavljujemo *Bečku deklaraciju* kako bismo implicitna pravila učinili eksplicitnim, a ideološke debate pretvorili u konkretne odluke. Samo transparentna osnova omogućava ravnopravnu saradnju. *Bečka deklaracija* je odlučan korak ka izradi *Festivala budućnosti* na temelju kulturno-političkog zadatka Bečkih svečanih sedmica kao međusektorskog, produkcionog i međunarodnog festivala.

Dve ključne misli pratile su debate unutar Veća republike: institucija koja želi da se otvori i promeni mora prvo prepoznati da je deo problema. Strukturalna isključenja se stalno reprodukuju. Gradski festival mora se obratiti ljudima jednog grada, uključiti ih i slušati. Istovremeno, međunarodni festival mora odgovoriti na globalnost umetnosti i otvoriti se prema umetničkim i socijalnim praksama sveta. Za to razvija merljive parametre koji se godišnje preispituju i prilagođavaju.

Bečku deklaraciju izradilo je Veće republike, telo koje se sastoji od 80 Bečlija i Bečlijki. To su ljudi iz svih gradskih opština: đaci, učenici i studenti; zaposleni i samostalni radnici; nezaposleni i penzioneri; ljudi koji su ovde odrasli ili trenutno traže azil; ljudi svih rodova i polova; osobe sa i bez invaliditeta; ljudi različitih biografija, migracionih priča i životnih puteva kao vatrogasac i učiteljica, umetnik, dečji psihijatar i gostioničarka, socijalni radnik i lekarka, bihevioralni biolog i pravnik, aktivista i slobodni pedagog.

Pet sedmica, 60 stručnjaka i stručnjakinja iz oblasti umetnosti, kulture, politike, nauke, aktivizma i civilnog društva iznosilo je svoja stanovišta pred Većem republike o transformaciji Bečkih svečanih sedmica. Tokom 10 sednica razmenjeno je skoro 1000 izjava i predloga: kakvu umetnost naše vreme zahteva? I kako festival može radikalno sprovesti svoje društveno-političke ciljeve?

⁶⁷ „Bečka deklaracija“ (2024.) *Wiener Festwochen*, festwochen.at, <https://www.festwochen.at/becka-deklaracija> (pristupljeno: 15. 7. 2024.).

Sledeća deklaracija daje smernice. Konkretna razrada mera koje će se u narednim godinama postepeno implementirati u festival započinje na jesen 2024. godine u različitim odborima Veća. U budućnosti će u tom procesu učestvovati stručnjaci i stručnjakinje i partnerske organizacije iz grada Beča, Evrope i celog sveta.

Prvo: Samo različite perspektive omogućavaju raznovrstan program. Kuriranje ne sme biti privilegija male grupe kustosa. Slobodna republika Beč stoga uvodi promenljivi programski odbor sastavljen od lokalnih i međunarodnih stručnjaka i stručnjakinja.

Drugo: Sveobuhvatna strukturalna promena umesto praznih reči. Slobodna republika Beč definiše obavezujuće kvote za pozivnice, koprodukcije i nove produkcije. Globalna platforma kompozitorki* *Akademija Druge Moderne* je primer za to.

Treće: Festival pripada publici – čak i onoj koja još nije tu. Kroz radikalno prepletanje programiranja, javnog delovanja i cenovne politike, celokupno društvo se poziva na učešće. *Predstava za narod*, koja u saradnji sa 23 partnera obilazi ceo grad, prvi je korak.

Četvrto: Politički otisak ruke je važan koliko i ekološki otisak noge. Slobodna republika Beč razvija održiv model produkcije, prezentacije i turneje zajedno sa partnerima iz celog sveta i pruža pozornicu društveno-ekološkoj transformaciji.

Peto: Promena počinje u instituciji. Samo tim koji predstavlja raznolikost društva može organizovati festival koji je relevantan za grad i svet. Slobodna republika Beč postavlja za cilj da u svojoj personalnoj strukturi odražava raznolikost gradske zajednice.

Šesto: Rasprava umesto diplomatije iza zatvorenih vrata. Slobodna republika Beč razvija jasne procedure i javne formate koji se koriste u slučaju kontroverzi i zahteva za povlačenje gostiju ili otkazivanja umetničkih projekata.

Sedmo: Pozornice ovog grada za ljude koji u njemu žive. Svake godine razvijamo umetničke projekte sa lokalnim zajednicama. U smislu neograničene moderne važi: globalna razmena podstiče gradsku raznolikost.

Osmo: Slobodna republika Beč čini teatar mestom rasprave. Da bi se pregovarale društvene stvarnosti, potrebni su formati koji brzo i održivo reaguju na aktuelne događaje. Debate koje je pokrenuo format *Bečki procesi (Die Wiener Prozesse)* prvi su primer za to.

Deveto: Zalažemo se za poštovanje radnog okruženja i protiv svake vrste diskriminacije i nasilja među osobljem – ispred, na i iza scene. Zajedno sa stručnjacima razvijaju se i sprovode pravila ponašanja.

Deseto: Ko finansira Bečke svečane sedmice i ko od njih profitira? Slobodna republika Beč pojačava mere za kritičko preispitivanje prošle i sadašnje strukture prihoda i prikupljanja sredstava Bečkih svečanih sedmica u pogledu socijalne i klimatske pravde.”

Gentski manifest⁶⁸

„Prvo: Ne radi se više samo o prikazivanju svijeta. Radi se o tome da ga promijenite. Cilj nije prikazati stvarno, nego sam prikaz učiniti stvarnim.

Drugo: Kazalište nije proizvod, to je proizvodni proces. Istraživanja, kastinzi, probe i srodne debate moraju biti javno dostupni.

Treće: Autorstvo je u potpunosti na onima koji su uključeni u probe i izvedbu, bez obzira na njihovu funkciju – i nitko drugi.

Četvrto: Doslovna adaptacija klasika na pozornici je zabranjena. Ako se izvorni tekst – bilo knjiga, film ili drama – koristi na početku projekta, on može predstavljati samo do 20 posto vremena konačne izvedbe.

Peto: Najmanje četvrtina vremena za probe mora se odvijati izvan kazališta. Kazališni prostor je svaki prostor u kojem se uvježbavala ili izvodila predstava.

Šesto: U svakoj produkciji na pozornici se moraju govoriti najmanje dva različita jezika.

Sedmo: Najmanje dvoje glumaca na pozornici ne smiju biti profesionalni glumci. Životinje se ne računaju, ali su dobrodošle.

Osmo: Ukupni volumen pozornice ne smije premašiti 20 kubičnih metara, tj. mora se moći smjestiti u kombi koji se može voziti uz normalnu vozačku dozvolu.

Deveto: Najmanje jedna produkcija po sezoni mora biti uvježbana ili izvedena u zoni sukoba ili rata, bez ikakve kulturne infrastrukture.

Deseto: Svaka produkcija mora biti prikazana na najmanje deset lokacija u najmanje tri zemlje. Niti jedna produkcija ne može se ukloniti s repertoara NTGent-a prije nego što se dosegne taj broj.

⁶⁸ „The city theatre of the future – Ghent Manifesto“ (-) *International Institute of Political Murder*, international-institute.de, <https://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/> (pristupljeno: 19. srpnja 2024.).

NTGent tim
Gent, 1. svibnja 2018.”